



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة الإسلامية / بغداد
كلية الآداب

دراسات المستشرقين للشعر الجاهلي

(دراسة تحليلية نقدية)

نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها

والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية

أطروحة تقدم بها

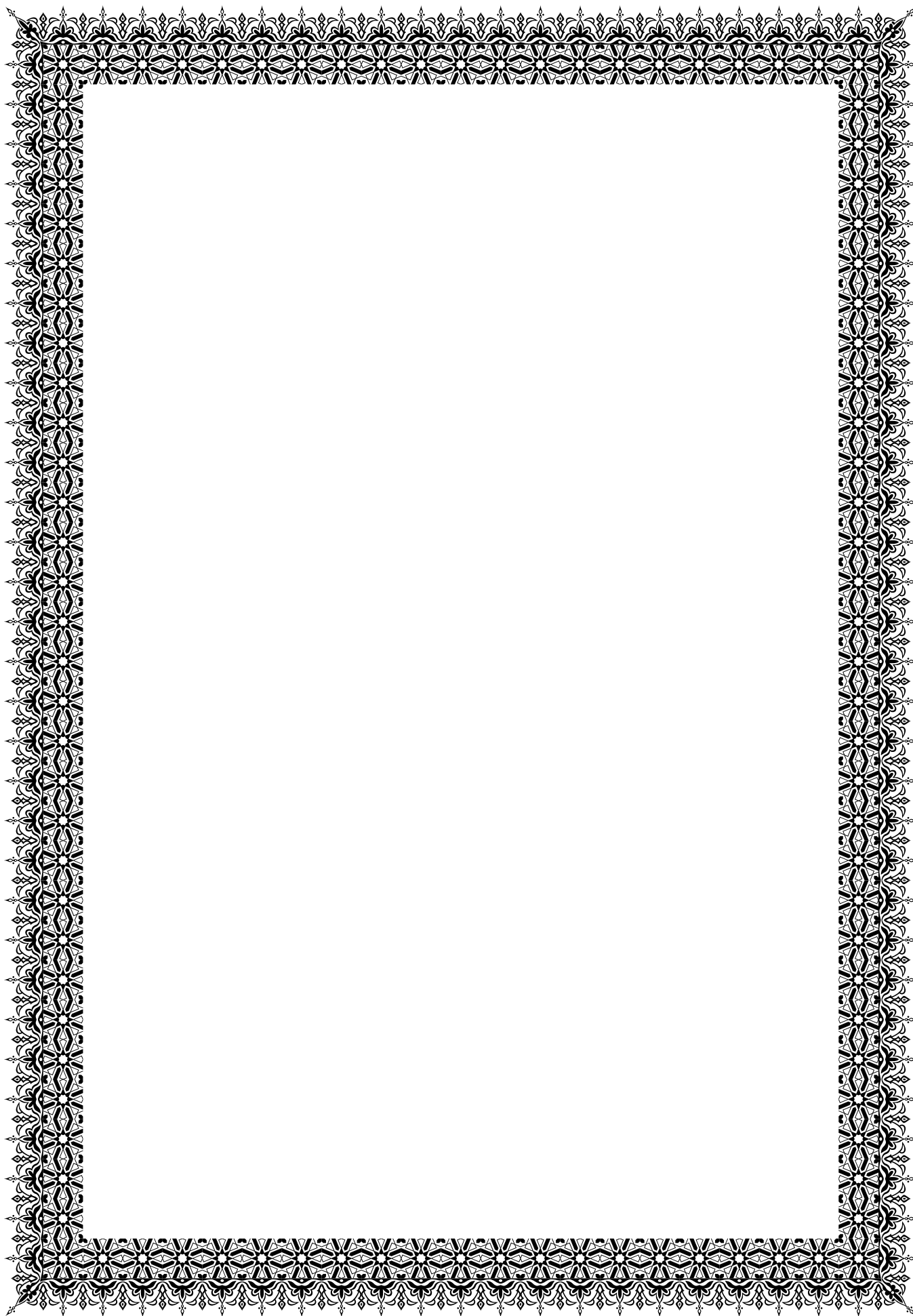
أكرم عبد الله محمد العوسجي

إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة الإسلامية - بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
تخصص (أدب جاهلي)

بإشراف أ. م. د. إيمان كمال مصطفى المهداوي

٢٠٠٩ م

١٤٣٠ هـ



الإهداء

إلى أغلى الغالين وروحي من الدنيا... والديّ العزيزين..
وإلى من أبي ألا أن يكون في عليين مع شهداء آمين.. أخي محمد..
وإلى من سخرت ساعات سحرها أنيساً من أجل أن تشرق رسالتي
بصورتها.. إليهم جميعاً حصاد سنّي جهدي ثماراً أتوجهها بعطائهم الشو
ونداهم الغر عليّ أفي والله من وراء القصد.

الباحث

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر إلى مشرفتي الدكتورة إيمان المهداوي عرفاناً لما أسدته
إليّ في أطروحتي ، ولا يفوتني أن اشكر أستاذي الدكتور جبير صالح
القره غولي لما أبداه لي في إنجاح هذا العمل ، وأتقدم بالشكر الوافر
والجزيل إلى لجنة المناقشة التي أغنت أطروحتي في إخراجها بهذه
الصورة.

وليس ذلك حسبي فعرفاني بما قدمته زميلتي الدكتورة راجحة
عبد السادة لا يني من نفسي شيئاً من تقديم شكري الخاص لما أبدته من
الروح العلمية والإنسانية في تحمّل مشاقّ إخراج أطروحتي بالشكل الذي
أضعه بين الأيدي الأمينة ، التي آمل أن تفيد منها قبل ان أضعها على
رفوف المكتبات العلمية

ولا أنسى بهذا الصدد توجيه شكري إلى مكتب الرجاء لطباعته
الأطروحة.

الباحث

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٣-١	المقدمة
٢٠-٤	الدراسة التمهيدية- مفهوم الأستشرق
١٠٥-٢١	الفصل الأول: آراء المستشرقين في الشعر الجاهلي والقصيدة المكتملة
٢٢-٢١	توطئة
٤٩-٢٣	المبحث الأول: آراء المستشرق الألماني ايفالد فاجر
٦١-٥٠	المبحث الثاني: آراء المستشرق الألماني ريناتا ليكوبي
٧١-٦٢	المبحث الثالث: آراء المستشرق ج. ك. فادي
٧٧-٧٢	المبحث الرابع: آراء المستشرق جوستاف فون غريبلوم
٨٦-٧٨	المبحث الخامس: آراء المستشرق ياروسلاف
٩٢-٨٧	المبحث السادس: الخيال في الشعر الجاهلي في آراء المستشرقين الألمان
١٠٥-٩٣	المبحث السابع: الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان
١٩٨-١٠٦	الفصل الثاني: الردود والمراجعات على آراء المستشرقين
١٠٦	توطئة
١٤٧-١٠٧	المبحث الأول: قضية الخيال في الشعر الجاهلي
١٧٤-١٤٨	المبحث الثاني: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي
١٩٨-١٧٥	المبحث الثالث: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية
٣٠٨-١٩٩	الفصل الثالث: صحة الشعر الجاهلي وقضية الانتحال
١٩٩	توطئة

الصفحة	الموضوع
٢٤٩-٢٠٠	المبحث الأول: دراسات المستشرقين والشك في صحة الشعر الجاهلي
٢٦٤-٢٥٠	المبحث الثاني: آراء المحدثين العرب في صحة الشعر الجاهلي
٣٠٨-٢٦٥	المبحث الثالث: الردود والمراجعات في صحة الشعر الجاهلي
٣١١-٣٠٩	الخاتمة ونتائج البحث
٣٢٥-٣١٢	ملحق تعريفي
٣٤٢-٣٢٦	مصادر الدراسة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

خير القول وخير الابتداء حمدُ الله والثناء على آلائه ونعمائه وما منحنا من عقلٍ مميّزنا به من بين مخلوقاته لنهتدي بهادها أولاً، ونفكر في الكون والمخلوقات من حولنا، مشفوعاً بالصلاة والسلام على هادي البشرية الصادق الأمين أبي القاسم محمد وعلى آله وصحبه الأخيّر ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد.. فهذه أطروحة في دراسة آراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي القديم - العصر الجاهلي - وما جاء في دراساتهم من يقين بوجود الشعر العربي في العصر الجاهلي، أو الشكّ في ذلك الشعر متأصلاً في نظرية الشكّ في صحة الشعر الجاهلي التي طرحها ديفيد صمويلز مرجليوث. ومحاولة الردّ على تلك الآراء لاسيما التي تشكّ في شعرنا القديم. من بعد ذكر موقف المنصفين من هؤلاء المستشرقين ممّن توخوا الجانب العلمي والمحااجة الصائبة، ومن ثمّ ردّ المشكّكين والمستخفين بترائنا ووضع آرائهم ودراساتهم في الميزان النقدي وإخراج ما فيها من غث أو سمين، ومن باب ردّ العلم بالعلم، محتكمين في ذلك الى العقل والمنطق، مبتعدين - قدر الإمكان - عن العاطفة الجامعة وإن نكون موضوعيين إلى قدرٍ ما

فضلا عما جاء في الدراسة من تثبيت أمور عدة عن القصيدة العربية والشعر الجاهلي من حيث بناء القصيدة الجاهلية و وحدة الموضوع والترابط العضوي بين مقاطع القصيدة الواحدة، مع تمتع الشاعر في ذلك كلّه بخيالٍ فني خصب قاده إلى إبداع ذلك الفن الشعري الذي لم يحتمله أصحاب تلك الدراسات من هؤلاء المستشرقين. بل حاول البعض من هؤلاء المستشرقين أن يسموا الشعر الجاهلي بالسطحية وأنه بعيد عن ذات الشاعر وانفعالاته ولا يمثل رؤية الشاعر الفنية وتجربته الخاصّة في الحياة، وأثر الظروف البيئية والنفسية وأية ظروف

أخرى في إخراج نصوصه الشعرية.

وقد تبلورت فكرة هذه الدراسة مجالاً لأطروحتي بإشارة علمية من لدن الدكتور خالد علي مصطفى وتيسير مفهوم هذه الدراسة في ومضات تلك الدراسات الاستشراقية والوقوف على حقائق تلك الدراسات بشأن الشعر الجاهلي وبناء القصيدة الجاهلية . فرأيت فيها مجالاً رحباً عليّ أدراً عن تاريخنا وموروثنا ما حاول الاستشراقيون الاستخفاف به والشك فيه، وأن العرب ليسوا بأمّة ذات موروث حضاري أو تاريخ أدبي - شعري وكيف يكون ذلك الشعر حياً على مدى قرونٍ تطاول عليها الزمان قدماً.

هذا ولكن أنى لي أن أجد مصادر إسعاف دراستي وبحثي هذا ، وصعوبات قلّة المصادر تواجهني ، فضلاً عن تناثر الموضوع بين لُغتي لا تهتم بالموضوع مباشرة، أي الشعر الجاهلي - موضوع الدراسة.

واقترضت الدراسة أن تقدّم بدراسة تمهيدية في مفهوم الاستشراق ، وثلاثة فصول ، **خُصّص الفصل الأول** لعرض آراء المستشرقين في الشعر العربي ونشأته وفيما يتعلق ببناء القصيدة المكتملة ذات الموضوعات المتعددة - كما يسميها المستشرقون - والتطرق إلى قضية الخيال في محاولة نفي الخيال عن الشعر العربي وإبرازه شعراً سطحياً لا دخل لذاتية الشاعر ووجدانه في ذلك الفن والقول الشعري . وقد جعل هذا الفصل على سبعة مباحث ، **خُصّص المبحث الأول** لعرض آراء المستشرق الألماني ايفالد فاجنر والمبحث الثاني لآراء المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي. والمبحث الثالث خصص لآراء المستشرق فاديه والمبحث الرابع لآراء المستشرق غريبلوم. والمبحث الخامس لآراء المستشرق ياروسلاف . أما المبحث السادس فجاء عرضاً لآراء المستشرقين في مسألة الخيال في الشعر الجاهلي . وكان خاتمة هذا الفصل - أي المبحث السابع لبيان الأنواع الأدبية

والشعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الألمان.

أما الفصل الثاني فخصص للردود والمراجعات على آراء المستشرقين. وجعل في ثلاثة مباحث، الأول: في قضية الخيال في الشعر الجاهلي. والثاني: في الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي. وختم الثالث: بوحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية.

أما الفصل الثالث فجاء لبيان قضية الانتحال في الشعر الجاهلي، وقد جعل على ثلاثة مباحث، الأول: في دراسات المستشرقين والشك في صحة الشعر الجاهلي. والثاني في دراسات وآراء النقاد العرب المحدثين. وأما الثالث فقد خُصّص للردود والمراجعات على آراء ودراسات المستشرقين الذين حاولوا النيل من مور وثنا العلمي والحضاري، وقد سلك في ذلك سبيل الابتعاد عن الهوى والعصبية من دون إبراز هويتي العربية، توخياً للمنهج العلمي والردّ والمحاجة من جنس مداليلهم التي لم يستدلّوا بها بصورة صحيحة ليقيموا حججهم ويعتدّوا بها، وكأنّ ذلك الشعر الجاهلي لا جذور له ولا شعراء عرب يمثلون أمة كانت - وما زالت - تعيش في حبّ ذلك الموروث والمباهاة أمام حضارات العالم وشعوبه، بما جاءها من خزين تلك الأفكار ومعين تلك العقول على ألسنة العصور والقون التي حفظته.

وضمنت الدراسة خاتمة بما توصلت إليّ من نتائج سريبت غور تلك الدراسات الاستشراقية. فضلاً عن محلق تعريفى بسيرة هؤلاء المستشرقين، مع قائمة بالمصادر والبحوث التي رجع إليها مقدم هذه الأطروحة.

وإني إذ أقدم أطروحتي هذه راجياً من الله التوفيق والسداد لست متناسياً قدر أساتذة لم يألوا جهداً في تقديم المساعدة وإبداء الروح العلمية .. لذا لا يسعني إلا أن أتقدم إليهم بالشكر الجزيل وإلى من رافق مسيرتي العلمية، وأكثره إلى من تفاني من أجل تقديم أطروحتي بشكلها المقدّم في، فلهم جميعاً كلّ شكرٍ وثناءٍ عرفاناً برّد بعضٍ من صنيعهم وجميلهم عليّ أفي... والله من وراء القصد.

مفهوم الاستشراق

منذ أن بزغ فجر الحضارة التي شيّدها المسلمون بعد انتشارهم في أقطار الأرض المتنامية شرقيها وغربيها والعالم الغربي يسعى إلى الوصول إلى تلك الحضارة ومعرفة أصولها، ولماذا اختصت أمة العرب بالإسلام الذي رفع من شأنها وجعلها خير أمة أخرجت للناس لإقامة العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . فظل الشرق العربي مهوى القلوب الظامئة إلى أصول تلك الحضارة، إذ أقام الغرب العلاقات الكثيرة لاسيما ما يتعلق بالعلوم والثقافة والمعرفة، وبدأوا يرتحلون إلى الشرق العربي "بصورة خاصة" وإن كان الشرق لا يعني دولة العرب فقط، إذ يمتد إلى شرقي آسيا المترامي حيث الصين والهند ، وغيرها من الدول الكبيرة والصغيرة التي دخلها المسلمون وفتحوها وحاولوا نشر الإسلام هناك وحكموها بعض الوقت.

ولكن الأمر لم يكن ليستمر هكذا وإلى عصرنا الحديث إذ صار إلى الصراع بين العرب والغرب، والتغلغل أكثر لمعرفة الشرق وآفاقه الفكرية بدراسة آدابه وثقافته وأصبحت هناك مناهج وأهداف لمن يريد التعرف إلى المزيد عن الشرق، وبدأ ذلك في المؤلفات الكثيرة وترجماتهم وتحقيقاتهم، التي كان لها الأثر - بطريقة أو بأخرى - في النهضة العربية الحديثة بصورة عامة، ونهضة الأدب العربي المعاصر بصورة خاصة، حتى غدا الاستشراق سمة تلك الدراسات والمؤلفات، والمعنى الذي يفهم منها جميعاً، وأصبح الاستشراق علماً له كيانه ومنهجه ومدارسه وفلسفته ودراساته وأغراضه ومدارسه وأتباعه ومعاهده ومؤتمراته.

ونحن هنا إذ نعرض لآثار الدارسين المستشرقين فيما هو منصب بدراسة الشعر العربي القديم ونعني الجاهلي الذي حاولت الكثير من الدراسات النيل منه أو نفسه أو التقليل من شأنه، والفنية التي يتمتع بها، أو يتسم بها الشعر العربي أو الشاعر الجاهلي الذي رُمي بالجهل وعدم المعرفة، بل استبعدوا منه أي خيال فني أو

فكر أدبي، وأكثر من ذلك نفي البعض منهم "أي من المستشرقين" ان يكون للعرب موروث شعري قد سبق ظهور الإسلام وإلى القرن الثاني الهجري، ممن لم تحتل عقليتهم توارث أجيال العرب ذلك الموروث الشعري الموغل في الفصاحة والبيان والإبداع الفني لاسيما حَفَظْنَهُ من الرواة الذين لم يعرفوا الكتابة ولم يرد الشعر مكتوباً، فكيف يتأتى لتلك الذاكرة ان تحفظ آلاف القصائد ومئات الآلاف من أبيات الشعر من دون أن يكون أي إخلال بالتركيب الفني للقصيدة ومقاطعها وموضوعاتها.

ولو حاولنا معرفة المفهوم العلمي للاستشراق لآبد من معرفة آراء المستشرقين في هذا الصدد، إذ يحدّد المستشرق الألماني "بارت" الاستشراق بقوله: "الاستشراق علم يختص بفقه اللغة خاصةً ولآبد لنا إذن: ان نفكر في المعنى الذي أُطلق عليه كلمة "استشراق" المشتقة من كلمة "شرق" وكلمة شرق تعنى مشرق الشمس، وعلى هذا يكون الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي". والأمر إلى هذا الحد واضح، ولكن ما معنى كلمة "شرق" في هذا المقام بالذات؟ الظاهر أنّ اسم الشرق تعرض لتغيير في معناه، فالشرق بالقياس إلينا- نحن الألمان-، يعني العالم السلافي، العالم الواقع خلف الستار الحديدي- كما كان يسمى كذلك في الماضي-، وهذه المنطقة يختص بها علماء بحوث شرق أوروبا. أما الشرق الذي يختص به الاستشراق فمكانه جغرافياً في الناحية الجنوبية الشرقية بالقياس إلينا، وذلك الاصطلاح يرجع إلى العصر الوسيط بل إلى العصور القديمة، التي كان فيها البحر المتوسط يقع- كما قيل- في وسط العالم، وكانت الجهات الأصلية تحدد بالنسبة إليه. فلما انتقل مركز الاحداث السياسية بعد ذلك من البحر المتوسط إلى الشمال بقي مصطلح "الشرق" برغم ذلك على الدول الواقعة شرق البحر المتوسط. كذلك تعرضت لفظة "الشرق" في أعقاب الفتوحات العربية الإسلامية لتغيير آخر في معناها، أو إذا شئنا دقة أكثر تعرضت لاتساع في نطاق مدلولها، فقد انطلق

الفاثون في ذلك الوقت من شبه الجزيرة العربية إلى ناحية الشمال والشرق فحسب، بل إلى ناحية الغرب كذلك، وزحفوا في غضون عشرات من السنين إلى مصر وشمال أفريقيا، وتعرّب السكان تدريجياً، وهم الأقباط في مصر والبربر في غربها، ومنذ ذلك الحين تعتبر مصر وبلدان شمال أفريقيا ضمن الشرق، ويمتد الاستشراق إلى شمال غرب أفريقيا الذي يسمى بالمغرب أي بلد غروب الشمس، وإن كان المفروض أن اسم الاستشراق يختص بالبلدان الشرقية دون غيرها . ومهما يكن من أمر فإن الاسم لا يبين بوضوح مستقيم المقصود منه بالضبط، والمهم هو الموضوع ذاته^(١).

ومنهم من يحدده على أنه "علم الشرق" والوسيلة لدراسة كيفية النفوذ المتبادل بين الشرق والغرب، ودراسة اللغات واللهجات وتقلبات تاريخ الشعوب، بل أنه الارتباط المتين بين التمدّن الغربي والتمدّن الشرقي ويغوص في أعماق دراسة الشعوب الشرقية وكل ما يتعلق بها، ومن ثم فإنه يعنّو من أوسع العلوم موضوعاً وأبعد مدى، أي أنه علم تاريخ الروح الإنساني^(٢).

أما في مفهوم بعض علماء العرب، فالاستشراق علم يحاول أصحابه دراسة الشرق وكل ما يتعلق به من لغات وآداب ومعتقدات وعلوم وفنون وما شأ كلها كما هو في رأي الزيات والاسكندري وأحمد أمين وأحمد الشرباصي^(٣).

وفي مفهوم علماء آخرين أنه علم يضم في رحاب ه الكتّاب الغربيين الذين يكتبون عن الفكر الإسلامي وحضارته، ولهم طبقات من حيث الزمن - القدماء

(١) الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية: بارت: ١١-١٢.

(٢) ينظر: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر: د. أحمد سمايلوفتش: ٢٤-٢٦.

(٣) ينظر: فلسفة الاستشراق: ٣٠. وينظر: تاريخ الادب العربي: أحمد حسن الزيات: ٥١٢،

المفصل في تاريخ الادب العربي: أحمد الاسكندري: ٢٠/٤٠٨، التصوّف عند المستشرقين:

أحمد الشرباصي: ٦.

والمحدثون- ومن حيث الاتجاه العام نحو الإسلام- المادحون والمنتقدون- والدراسة الشاملة للموضوع لابد ان تقوم على هذا الأساس والترتيب^(١).

ويمكن القول إنّ الاستشراق من حيث المفهوم العلمي حركة علمية تعنى بدراسة الشرق ماضيه وحاضره وما يتعلق به من علوم مختلفة وما تركه للإنسانية من أثر، أضاء أمامها الطريق نحو التقدم والا زدهار^(٢). وأنه علم قائم بذاته له خصائصه التي تدل على استقلاله وان أصحابه قد شغلوا وقتاً طويلاً من دون أن يهتم احد بدراساتهم دراسة علمية واعية إلا في أحيان نادرة في معرض النقد^(٣). وهناك امر لابد من معرفته ودراسته والإشارة إليه، متعلق بفلسفة الاستشراق، ألا وهو حركة الاستشراق ودوافعها ونشأتها وأطوارها واتجاهاتها، اذ لها جميعاً أهمية قصوى في دراسة فلسفة الاستشراق واهتمامها البالغ بالفكر العربي الإسلامي عامة والأدب العربي خاصة وأثرها فيهما.

وكان للموقع الجغرافي بين الشرق والغرب أن تنشأ العلاقة بينهما، ولسحر الشرق وتاريخه الخالد الحافل بالأمجاد والبطولات؛ اذ فيه نشأت حضارات وثقافات، وابتدعت آداب، وولدت فلسفات، وكان وما يزال منطقة صراع عنيف دائم، ومسر حاً للانقلابات السياسية والفكرية والاجتماعية.

فالاستشراق يمثل حركة متواصلة الحلقات^(٤) يحاول فيها الغرب التعرف على الشرق علمياً وفكرياً وأدبياً، ثم استغلاله اقتصادياً وثقافياً وسترatégياً وجعله منطقة نفوذ للسيطرة بها على العالم بأسره.

(١) ينظر: انتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث: مالك بن بنى: ٥-٦.

(٢) ينظر: مصادر الدراسة الأدبية: يوسف أسعد داغر: ٧٧١/٢.

(٣) ينظر: المستشرقون. محمد الحوماني (مجلة الرسالة): ٢٦.

(٤) ينظر: فلسفة الاستشراق...: ٣٩.

وقد بحث المستشرقون في دراساتهم عن الشرق كل ما يتعلق بترائهم وثقافتهم ودينهم وفكرهم بصورة عامة والعربية بصورة خاصة . لكنه على الرغم من أنثو الاستشراق في الفكر العربي إلا أن الكتب المقدمة عن دراسة حركة الاستشراق ما تزال قليلة إلى حد كبير لما يتسم به هذا الموضوع الحيوي من الصعوبة والتعقيد والتشابك^(١).

وهناك دوافع كثيرة لحركة الاستشراق تكاد تكون رئيسة في أطماع هؤلاء المستشرقين وطموحاتهم، منها سبعة رئيسة، وهي : نفسية، وتاريخية، واقتصادية، وايدولوجية، ودينية، واستعمارية، وعلمية . وإلى جانبها دوافع ثانوية وهي "أسباب شخصية مزاجية عند بعض الذين تهَيَّأ لهم الفراغ والمال، واتخذوا الاستشراق وسيلة لاشباع رغباتهم الخاصة في السفر والترحال، أو في الاطلاع على ثقافات العالم القديم . ويبدو كذلك أن فريقاً من الناس دخلوا ميدان الاستشراق طلباً للرزق عندما ضاقت بهم سبل العيش، أو دخلوه عندما قعدت بهم إمكانياتهم الفكرية عن الوصول إلى مستوى العلوم الأخرى ، أو دخلوه تخلصاً من مسؤولياتهم الدينية المباشرة في مجتمعاتهم المسيحية"^(٢).

فمن حيث الدوافع النفسية، إذ تكمن في طبيعة الإنسان نفسه من حيث هو كائن حيٍّ، وله فكره وخصائصه وآماله وأحلامه وأطماعه وأهدافه ورغباته، وكل ما تمور به نفسه البشرية، ولا بد له من التمتع بوجوده المادي والفكري والنفسي، والرغبة الشديدة في المعرفة والتطلع وجمع المعلومات ومعرفة الاخبار والسير، ولذة ذلك كله في تحمل المصاعب وصولاً إلى ميادين مهمّة وكسباً للمال والتجارة والاستحواذ على الخيرات والسيطرة عليها ومن ثم السيطرة على الآخرين، وجعلهم يتعلقون به وأن

(١) ينظر : المستشرقون والتاريخ الإسلامي: علي حسني الخربوطلي: ٧.

(٢) الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣ - ٥٣٤.

يعتقدوا ما أعتنقه من عقائد وأفكار وسياسة وفلسفة ^(١)، م ع رغبة التفوق والاستعلاء على الآخرين. فطبيعة الجنس البشري أن الإنسان مفطور على حب الاطلاع، وهي رغبة كامنة لا يمكن استئصالها، بل هي دافع قوي ينمو مع العقل البشري ويحمل الإنسان على طلب معرفة الحقائق الأساسية الكبرى لهذا الوجود، مثلما يحمله على البحث في علل الأشياء وعلاقة بعضها ببعض الآخر، وكان لابد من الفرار من الجهل والوقوف على الحق، وكشف النقاب عن باطل تقنّ ع بحجاب كثيف يؤهم أنه حق ^(٢).

ومادامت طموحات البشر لا تنتهي أو يحدّها حد أو رغبة، فقد كانت هناك رحلات استكشافية ومعرفية قام بها المستشرقون لبلاد الشرق كان لها أثرها البالغ في تاريخ حركة الاستشراق، ودور بالغ لا يستهان به في إيقاظ الرغبة في مشاهدة

(١) ينظر: فلسفة الاستشراق.....: ٤٠ - ٤١ .

(٢) ينظر: مبادئ الفلسفة: أ. س. رابورت: ٥ - ٦.

تلك البلاد، ودراسة كل ما يتعلق بتاريخها وحضارتها^(١).

وعندما ظهر الإسلام وبزغ فجره في بلاد العرب وانتشر بتلك السرعة الهائلة العجيبة، رأى الغرب من الأمر عجباً، مآذن شاهقة تدوي من عليها كلمات تكبر الله وتدعوا إليه، ومنابر ينتارع إليها المؤمنون ليسمعوا دروساً في العلوم، ومعاهد زاخرة يتزاحم فيها العلماء وطلبة العلم، ومعاقل جدل مزدحمة يحاول فيها الفلاسفة والمفكرون باحثين عن الحقائق الوجودية.

الأمر الذي أدّى إلى ظهور أناس في الغرب رأوا العكوف على التراث الإسلامي بأوسع معانيه لتعرف أسباب تلك القوة الخارقة ومقومات هذه الحضارة العتيدة، ومن هنا كانت نشأة حركة فيما بعد عُرفت بحركة الاستشراق^(٢)، وقد ولدت أصلاً بسبب حيرة الرجل الغربي تجاه العالم العربي^(٣) وإحساسه الداخلي بالرغبة في مقاومة التوسع الإسلامي^(٤) الذي عبر إلى أوربا يوماً ما، وسيطر على جزء كبير منها. وعلى الرغم من ذلك فقد ظل الشرق بكلّ ما فيه مجهولاً للعقل الأوربي لزمان طويل ولأسباب كثيرة^(٥) وعديدة لا مجال لذكرها.

ومع ذلك كله فالغرب لم يسكت بل أخذ يسعى إلى اكتشاف الشرق ومعرفة احوال الشعوب ومعرفة علومها وآدابها، وأخذت تنتشر في الغرب معلومات صادقة وخاطئة إشباعاً لظماً فكر الرجل الغربي الأوربي، وقد سد هذا الفراغ الأدب الترفيهي الذي كان له دوره في بعث همم الاستشراق وحماسة أصحابه وقد أدّى تزايد

(١) ينظر: ورقة من تاريخ الاستشراق الألماني (بحث): محمد علي حثيثو (مجلة فكر وفن) ٨٤ ص ٤٤، ١٩٦٦.

(٢) ينظر: العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب: يوهان فك. المقدمة: لمحمد يوسف موسى

(٣) الحضارة العربية: جاك رسل: (المقدمة).

(٤) ينظر: الفكر العربي المعاصر: انور الجندي: ٢٧٣.

(٥) ينظر: الحضارة الإسلامية: خدا بخش: ٣٧-٣٩.

الاتصالات عقب حروب الأندلس واستعادة صقلية وإقامة دول لاتينية في الشرق، إلى أن تصبح المعلومات الأكثر تفصيلاً والأكثر دقة ضرورية جداً، وذلك من دون إغفال للأحكام المجملّة عن الإسلام من حيث هو دين، أو للروايات الخيالية التي نقلها الأدب الترفيهي الواسع الانتشار^(١)، والذي أثار اهتماماً بالغاً بسبب طرافته وغرابته.

أمّا فيما يخص الدوافع التاريخية لنشوء الاستشراق، فقد كانت العلاقة بين الشرق والغرب عبر التاريخ تأخذ اتجاهات مختلفة بين لقاء وعداء وهدم وبناء، وحاول كل منهما السيطرة على الآخر، وكان صراعاً متواصلًا ما كاد يخمد مرة إلاّ وتأججت ناره، ولاسيما بعد ظهور الإسلام وارتقاء المسلمين^(٢) فلم يعد صراعاً فكرياً بل صراعاً بالسلاح بعد ما غدا الإسلام ذا مكانة واثقة في العالم وفي التاريخ وأحدث فيه ما أحدثه^(٣) وأثر في حركته تأثيراً عظيماً^(٤).

ولا يمكن انكار نشوء الاستشراق في أحضان الأحداث التاريخية والواقع التاريخي لحياة البلدان العربية والغربية على السواء. ولعلّ أحسن البعض بمرارة سيطرة العرب وأراد إنكار فضل حضارتهم على الغرب فأخذوا يشيدون بحضارة اليونان والرومان^(٥). ولا أدلّ على تلك الأحداث سيطرة العرب على بلاد الأندلس وتأسيس إمبراطورية عظيمة بسياساتها و حجمها وحضارتها ظلت قرون أطويلة

(١) ينظر: صورة العالم الإسلامي في أوربا: م. رودنسون: ٥٧.

(٢) ينظر: فلسفة الاستشراق:: ٤٣.

(٣) ينظر: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين: أبو الحسن البديوي: ٨٩ - ١١١.

(٤) ينظر: الإسلام وحركة النثويخ: انور الجندي: ٤٢٧.

(٥) ينظر: المستشرقون والحضارة الإسلامية: مبروك السوسي (بحث) مجلة مرآة الساحل نمرة

تتجلى ظلمة العالم الغربي الكه زوتي الذي كان قابلاً تحت نير الكنائس الكاثوليكية والكاتدرائيات المسيحية.

ولا يقل الدافع الاقتصادي شأناً عن تلك الدوافع في نشوء حركة الاستشراق الغربي، بسبب حاجة الإنسان المادية لاستكمال سبل العيش والحياة، وإمام نضوب مصادر العيش لا يملك الإنسان إلا البطش واللجوء إلى أساليب السلب والنهب والسيطرة والاعتصاب، أما بالحرب وأما بقطع الطرق والتلصص والقرصنة، وما رحلات التجارة عبر العالم إلاّ وجهاً من تلك الوجوه الاستكشافية لتحقيق مآرب الاستشراق، والشرق العربي أرحب الأراضي وأخصبها لاستقبال واحتضان تلك الأهواء والنوازع والأطماع لذا تشبث ذلك الغربي وجعل الشرق محط أنظاره فطلب فيه التجارة الرباحة وتحقيق النفع المادي من الشعوب الشرقية ^(١). وكان امراً داعياً وأكداً لتعلم لغات الشرق وآدابه وشرعوا في تأسيس المعاهد العلمية والجمعيات ونشر الكتب وتصديرها إلى الشرق اذ رأوا فيه رواجاً لنهضتهم الفكرية والثقافية.

ونتواصل مع هذه الدوافع أو تنبثق منها الدوافع الفكرية (الإيديولوجية) في إشاعة الفكر الغربي فضلاً عن لغات الشرق وآدابه - كما أسلفنا - فكان إلى أن ينشأ الصراع الفكري من أجل تثبيت أفكار معينة أو أهداف ثقافية وغزو الفكر العربي أو الفكر الشرقي وجعله الاثبات والاقوم والاصح، ولا نرى في ذلك أن نشأ مصادفةً أو بصورة اعتباطية "بل نشأ حسب خطة موضوعة" ^(٢) فكان الزحف الغربي إلى الشرق لمعرفة آثاره ومحاربه أفكاره وثقافته، وكان يرمي إلى إضعاف الشرق عامة والعالم الإسلامي خاصة لاقتلاعه من جذوره وإزالته من الوجود، و " تلك حقيقة لامراء فيها، ولم يخف على الغرب انه من غير المستطاع انتزاع العواطف من أفئدة الناس،

(١) ينظر: فلسفة الاستشراق ...: ٤٥ - ٤٦.

(٢) التصوف عند المستشرقين: أحمد الشرباصي: ٧

وليس من الممكن استئصالها بحملة عسكرية أو إنشاء محكمة تفتيش أندلسية جديدة لمحاربة آراء الناس ولغاتهم وضمايرهم وعلاقاتهم، فالمسألة كلها فكرية وعملية، ومحاربتها يجب أن تكون على أسلوب نشأتها: ثقافة وغزو فكري، من أجل هذا نشأ الاستشراق في بلاد الغرب، واخذ جماعة من الغربيين يعكفون على لغات الشرق وتاريخه ودينه دراسةً واستذكاً وحفظاً وتغلغلاً في البحث والتتقيب، لينفذوا من وراء ذلك إلى الوصول إلى الغاية التي يعملون من أجلها^(١).

ولا تبتعد عن تلك الدوافع - فيما تقدم - الدوافع الدينية التي كثيراً ما تكون دافعة صاحبها إلى طلب العلا وبلوغ الغايات السامية وهي التي ترسم معالم حياته وتتحكم في تصرفاته وإذا كان الفلاسفة وعلماء الاجتماع لم يحددوا بعد دور الدين في التحولات التاريخية تحديداً كاملاً، فمن المؤكد أن يكون للدوافع الدينية دور لا يقل شأواً، بل نراه خطيراً في نشأة الاستشراق وميلاد فلسفته واتجاهاته^(٢).

ونعود في القول إلى مجيء الإسلام وإخراج الناس من الظلمات إلى النور، من جور البشر وظلمه إلى إقامة صروح للعدالة والمساواة وإبلاغ الحقوق أهلها، وإشاعة روح التسامح ونبذ كل تعصب قبلي أو فردي. الأمر الذي أذهل عقول الغرب ممن لهم فكر قويم إزاء ما يرى من فعل الإسلام في محبيه ومعتقيه، فتوافدوا ينهلون من معاهد الإسلام ليفيدوا ويعلموا الآخرين أمثال "سكوت وبيكون" وغيرهم، وما كان لليهود والنصارى من سبل آخر إلا أن يؤثروا على تغم لغة العرب والمسلمين ومعرفة عقيدة هذا الدين الجديد الذي ساد به أهله الأرض شريقها وغربها، هذا وقد ظلّت

(١) المستشرقون والاسلام: حسين الهراوي: ١١ - ١٢.

(٢) ينظر: فلسفة الاستشراق.....: ٤٨.

اللغة العربية لوقت طويل لغة علم وثقافة وفلسفة وسبيلاً وحيداً للنهوض والازدهار، وكانت اسلم طريق لفهم تعاليم الديانات السماوية الآخر^(١).

حتى نرى أن هناك من يُرجع فضل دراسة اللغات الشرقية إلى دور الارساليات التبشيرية الموفدة إلى البلاد الإسلامية أو الشرقية الذين حملوا معهم تلك اللغات عند رجوعهم إلى بلادهم، لاسيما المجادلة في العلوم والآداب كان ضمن اختصاص الالتيوس أي "الرهبان"، وهم الذين قبضوا على ناحية العلوم والآداب ولغات الشرق واختصوا بها ومنعوها الجمهور من تعلمها^(٢).

وما اتجه هؤلاء نحو تعلم العربية إلا لأنها أصبحت لغة العلم والفلسفة، ولابد لهؤلاء الرهبان من معرفتها للدفاع عن عقيدتهم ومنع انتشار الإسلام الذي بدأ يزحف على معازل النصرى ويطرق أبوابها. ومن هنا فكرت البابوية في روما بمواجهة الزحف الإسلامي بالتبشير المسيحي في البلاد الإسلامية نفسها، واستعادة ما يمكن استعادته، "وحيث نساء التاريخ عن حركة الاستشراق والتبشير كيف نشأت؟ سريلاً جوابه الصريح بأنها قامت أول ما قامت في رعاية الكنيسة الكاثوليكية للإشراف المباشر من كبار أعبارها"^(٣)، فضلاً عما خلّفته الحروب الصليبية في نفوس رعاياها من آثار مرة عميقة، وجاءت حركة الإصلاح الديني المسيحي، مما ولّد الشعور عند المسيحيين لإعادة النظر في شرح كتبهم - كاثوليك وبروتستانت - لذا اتجهوا إلى الدراسات العبرانية، وهذه أدت بهم إلى الدراسات العربية فالإسلامية، لان الأخيرة كانت ضرورية لفهم الأولى، لاسيما ما يتعلق بالجانب اللغوي^(٤) فضلاً عن رغبة

(١) ينظر: فلسفة الاستشراق :٤٨.

(٢) ينظر: تاريخ دراسة اللغة العربية في أوربا يوسف جبرا: ٧.

(٣) تراثنا بين ماض وحاضر: عائشة عبد الرحمن: ٥٢.

(٤) ينظر: فلسفة الاستشراق :٤٩.

المسيحيين في التبشير فاقبلوا على دينهم ليتسرّى لهم إعداد الدعاة وإرسالهم إلى بلاد المسلمين^(١).

ومن الدوافع الداعية للاستشراق الدوافع العلمية وهي ذات شأن عظيم في حركة الاستشراق ونشأته، إذ يُعَدُّ العالم العربي كنزاً حضارياً لانظير له في بقاع الأرض على الإطلاق، ففيها قامت الحضارات، وشيدت صروح المعارف الانسانية، وولدت لغات وفلسفات وعلوم وفنون، ونزلت شرائع الأديان السماوية . وأثارت هذه كلها حفيظة الغرب للإقبال على الشرق بشغف، والنهل من علومه ومعارفه، وأدركوا ان لابد من دراسة علوم الشرق اذا ما أرادوا النهوض لبلادهم وبناء حضارة لهم- وان كان الباعث في بداية الأمر باعاً دينياً وحربياً في القرون الوسطى- ثم تحول بعد ذلك إلى أغراض علمية هدفها كشف ما تكنّه العلوم والفنون الشرقية من كنوز ثمينة، ويتقدم هذه الدراسات اتصل حبل المودة بين الشرق والغرب وتوثقت العلاقات العلمية بين الدول الشرقية والغربية، وكان للمستشرقين فضل في تنبيه الأفكار بمؤلفاتهم إلى إدراك الحقيقة الخالدة التي طالما أنكرها الغربيون، وهي أنّ المدنيّة الأوربية الحديثة مبعثها الشرق وعلومه وحضارته وفلسفته^(٢).

وبدأت إرساليات العلم تدب إلى العالم الشرقي الإسلامي- العربي خاصة- والتأثّر بمنراه جه العلمية والفلسفية والفكرية في استنباط الحقائق، ومنهجيتهم في البحث والاستقصاء والتجريب والملاحظة والقياس . فأفادت منها أوربا كثيراً لاسيما بعد عودتهم إلى بلدانهم إذ كانوا شعلة علمية تثير غياهب الجهل وأخذت تنشر العلوم والفلسفات والآداب والحقائق، فدفعت بشعوبها إلى الأمام خطوات جبارة لا يمكن

(١) ينظر: الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣.

(٢) تاريخ دراسة اللغة العربية بأوربا: يوسف جبرا: ٥٢.

التغاضي عنها عند النظر في تطور العلم في العالم وآثارها في النهضة الأوربية المعروفة والتي أثّرت من ثمّ في العالم بأسره.

ولا نعدم أن يثير سحر الشرق بما فيه من الطبيعة والموقع الجغرافي وكنوز الأرض والعقول على السواء، أن يثير ذلك كله حفيظة الغرب ويؤصل في نفوسهم طمع الغلبة والسيطرة على الشرق معرفياً وحضارياً وأرضاً وموقعاً، فتنشأ عندئذ الدوافع الاستعمارية البحتة والمحضة إزاء ذلك السحر بكل أشكاله وأصنافه، ويمكن القول إنّ حركة الاستشراق قامت في أول الأمر على أكتاف المبشرين ثم اتصلت بالاستعمار^(١).

ومن الجلي "أنّ! الاستشراق لم يبق محصوراً في دائرة الانتفاع بعلوم العرب ومدنية الشرق، وإنما خرج عنها إلى أغراض تجارية أو استعمارية أو دينية، فأقبلت الأمم الأوربية القوية بحكم هذه الدوافع تتنافس في تعرف الشرق وارتياد أقطاره وكشف آثاره وفتح كنوزه، وإحياء أدبه وطبع كتبه وإبراز فنّه، ثم صار الاستشراق فناً قائماً بنفسه، يُطلب به الوقوف على لغات الشرق - ميّتها وحيّها - والاطلاع المباشر على آدابها وفنونها، وفي سبيل ذلك أسسوا المطابع وأنشأوا المكتبات وألّفوا الجمعيات وأقاموا المؤتمرات، وأصدروا المجلات، وجمعوا الخبوطات، ونشروا نفائس الكتب وعُظّموا عليها ودّولها بالفهارس المختلفة في الأسماء والموضوعات والأمكنة، ثم كتبوا البحوث القيمة في تحقيق الألفاظ وتحرير الأصول وتصحيح الأخطاء وكشف المجهول على الأسلوب العلمي الصحيح، والمنهاج الفطقي الحديث، فكانوا في ذلك قدوة لمعلمي اللغة ومؤرخي الادب من العرب في تحضير المادة وتنظيم البحث وتوخيّ الدقة وتحريّ الصواب"^(٢).

عناية الاستشراق بالتراث العربي

(١) ينظر: الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي: محمد البهي: ٥٣٣.

(٢) تاريخ الأدب العربي: احمد حسن الزيات: ٥١٣ - ٥١٤.

(٢) سورة العلق: الآية ١.

وراءاً أضاء العالم في العصر الوسيط، والذي لو رُجِع إليه وجُعِل منهجاً ومبدأً
كانت للعرب مكانتهم في الفكر الإنساني حاضراً ومستقبلاً^(١).

وبعد النقاء شعوب الغرب المتخلّفة بالعرب وتعلّمت منهم وتحضّرت في
ظلالهم وتلقّت العلوم على أيدي معلميهم ومؤدبيهم، ظهرت حركة الاستشراق التي
استهدفت أولاً وقبل كل شيء دراسة حياتهم وما يتعلق بهم من دين وتراث وعلوم
وفنون وحضارة وأدب. ثم شرعت تبحث في ثقافات وتراث الأمم الأخر وتأثروا بها
تأثراً كبيراً ثم بدأوا يدرسون تراث الأديان الثلاثة، واشتدت عنايتهم بتراث فارس
واليونان والرومان بل تراث مصر والهند والصين، وشملت دراستها منطقة الشرق
بأسرها وكما أظهره مؤتمر الاستشراق الأول في سنة ١٨٧٣ حتى مؤتمره الأخير في
سنة ١٩٧١. وهو هيئة علمية متشعبة الأطراف متعددة الجوانب تُعنى بالحضارات
الشرقية في تاريخها الطويل: القديم والمتوسط والحديث والمعاصر، وتعالج المظاهر
المختلفة لتلك الحضارات من دين ومعتقدات وعلم وفلسفة وأدب ولغة وفن وآثار
وتتبع تطور اللغات الشرقية كالمصرية والفينيقية والحبشية والآرامية والسريانية
والسنسكريتية والصينية، ولغات أحر كالأردية والفارسية والتركية، وتمنح العربية قسطاً
غير قليل من العناية، وتكشف عن أصول الفلك والتنجيم والسحر والشعوذة، وتتعمق
في دراسة الحفريات والكشوف الأثرية المختلفة^(٢).

وعلى الرغم من هذا الاهتمام بدراسة تراث الشعوب فقد نال التراث العربي
الإسلامي القسط الأوفر من تلك الدراسات الاستشراقية، لأن الثقافة العربية تعبير عن
الوجه الأساسي لعصر النهضة، إذ كانت العربية الرابط الأساسي بين الحضارة
القديمة والثقافة الحديثة، وعلى مدى خمسمائة عام منذ سنة ٧٠٠ - ١٢٠٠ ميلادية

(١) ينظر: دور العرب في تكوين الفكر الاوربي: عبدالرحمن بدوي: ١١٣ - ١١٤.

(٢) ينظر: مؤتمر المستشرقين في دور انعقاده الثامن والعشرين مجلة الفكر المعاصر يوليو

١٩٧١م، إبراهيم بيومي مذكور.

إذ سيطر العرب والإسلام بقوته وعلمه وتفوقه الحضاري، وقد أسهمت الحضارة العربية بنضرب ملموس وخلاق في الثقافة العالمية^(١).

ومن بين مجالات التراث العربي الذي عني المستشرقون بدراسته القرآن الكريم والدين الإسلامي والحديث النبوي الشريف وحياة الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم) والفقه الإسلامي والفلسفة والحضارة العربية الإسلامية وعلوم العرب الطبيعية والفنون العربية الإسلامية وعلوم العرب الإنسانية واللغة العربية والأدب العربي المعاصر والقديم.

والذي يعنينا من كل تلك الاهتمامات والدراسات، ما يتعلق بدراسة الأدب العربي القديم وتحديدًا الشعر الجاهلي - موضوع دراستنا - الذي ظلّ يشكل مشكلة رئيسة لمن يتصدى له بالدراسة، إذ كان له الدور البالغ في حياة العرب قبل الإسلام وبعد الإسلام "حتمًا"، وإن إهماله في البحث إهمال لجانب مهمّ في حياة العرب ومعرفتهم معرفة صحيحة، ومن ثمّ فالأدب العربي - شعرًا أم نثرًا - يمثل محوراً رئيساً في الحضارة العربية التي أثرت في جميع الحضارات والثقافات مما يدل على أهمية هذا الأدب للفكر العالمي عامة، والفكر الأوربي خاصّة.

وان كانت أعظم مآثر الحضارة العربية في الحقل الروحي قد أفرغت في اللغة، فإن أسمى منجزاتها بعد القرآن هو الشعر في نظر العرب، والذي بدأ عصره الذهبي في القرن السادس الميلادي، إذ أصبح الشعراء ينظمون بلغة شعرية واحدة وبناء فني موحّد للقصيدة الشعرية التي ينظمون فيها موضوعاتهم وأفكارهم، وقد ألّزمت هذه القواعد الشعرية التزاماً صارماً حتى أواخر العهد

(١) ينظر: حضارة بابل وآشور. غوستاف لوبون (المقدمة).

الأموي عندما وضعها دعاء الانشقاق في ظلّ الخلافة العباسية موضع الشك^(١).
 وظهرت أسماء لامعة للكثير من المستشرقين ممن قاموا بدراسة الأدب العربي
 والتعرض لتأريخه بالدراسة وللشعر العربي موضع دراستنا . ومن هؤلاء ما قدمه
 بروكلمان في كتابة "تاريخ الأدب العربي" سنة ١٨٩٨م الذي يُعدّ خير كتاب جامع
 عن الأدب العربي . وكتاب نيكلسون "تاريخ العرب الأدبي" . فضلا عن أسماء
 مستشرقين آخرين عنوا بالأدب الجاهلي ودراسة المعلقات التي تعد بحق قمة من
 روائع^(٢) الأدب العربي، من هؤلاء: نولدكه وبلاشير وبروكلمان وهناك من درس ذلك
 الأدب وبحث فيه لاسيما الشعر الجاهلي لكنه أنكر أصالة ذلك الأدب الجاهلي عامة
 وإنتاجه الشعري خاصة ومذاهباته بوجه أخص^(٣)، أمثال مرجليوث وليال ودلافيدا.
 هذا فضلاً عمّا قام به قسم آخر من المستشرقين بتحقيق كتب التراث العربي
 والمخطوطات العربية، وهي كثيرة جداً تمثل بحق جهد هؤلاء المستشرقين وعنايتهم
 الفائقة بالتراث العربي.

(١) ينظر: الإسلام والعرب: روم لاندو: ٢٩٣ - ٢٩٤.

(٢) ينظر: محاضرات في الأدب: عبد الحميد المسلول: ٢٠١، ٢٩٣.

(٣) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ناصر الدين الأسد: ٣٥٢، ٣٧٦.



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجامعة الإسلامية / بغداد
كلية الآداب

دراسات المستشرقين للشعر الجاهلي

(دراسة تحليلية نقدية)

نظرية مرجليوث وآراء المستشرقين والنقاد العرب فيها

والوحدة الموضوعية والخيال والأنواع الأدبية

أطروحة تقدم بها

أكرم عبد الله محمد العوسجي

إلى مجلس كلية الآداب في الجامعة الإسلامية - بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
تخصص (أدب جاهلي)

بإشراف أ. م. د. إيمان كمال مصطفى المهداوي

٢٠٠٩ م

١٤٣٠ هـ

توطئة

لقد أغنى الشعر العربي القديم أمة العرب بموروث ثقافي وحضاري، لا تلبسه الأيام خلق أسماها مهما تطاول به الزمن وتناوحت عليه الأعصر والدهور برياحها أو بتقلبات حدثاتها . شعر ما فتىء البحث العلمي يكفّ عن تدارسه وسبر اغوار له لا تتكشف مهما طال زمن البحث به ، وتعددت اصناف باحثيه ودارسيه، وطرائق بحثهم فيه وما يولونه من العناية في أصوله وأسسه، ولن يقف بحث عنده ليقول لنا عنه دارسٌ ما، إنه انتهى البحث وتمكنت الدراسة مه واقفلت عليه العقول واغلقت صفحات كتاباتها وجفّ حبر يراعاتها.

فكيف لا يكون هكذا شعر وهكذا موروث وهكذا ثقافة، مدعيات أمام الحركات الثقافية وأمام لهفات النفوس الظماء لمعرفة أسرار ذلك التراث الخالد . لذا جاءت تصديقات العلماء والباحثين من الغرب- لاسيما المستشرقين مسند هذه الدراسة أو الأطروحة- لهذا التراث بالدراسة والتتقيب في اصول الشعر العربي والقصيدة العر بية ومباعت نشأته وانتظامه باوزان ثابتة وبناءات فنية احكمت شكل قصائده لتكون واحدة بين شعراء العصور- قديمها وحديثها- أعني ما يخصّ الأوزان بالذات- فضلاً عن ذلك الترابط الموضوعي بين أجزاء القصيدة الواحدة ومقاطعها، وكيفية إعمال الشاعر خياله وإضفاء مسحة فنّه وبراع ته بل تجربته الشعرية ليُنقل لنا عنه شعراً موحداً خلدته الأيام والسنون وحملته إلينا رياح الفكر العربي محفوظاً من دنس كلّ فكرٍ محموم يحاول النيل من هذا الكمّ الهائل الذي حفظته صدور

الرجال وتناقلته السن الحفظة والرواة وعلماء اللغة والشعر ونقاده، الأمر الذي أثار حفيظة رجال من الغرب أسموا المستشرقون، محاولة منهم في توجيه السهام إليه لنفيه أو الشك في صحته، أو ما كان من الرأي السليم والموقف الايجابي إزاء موروثنا وحضارتنا.

ونحاول في هذا الفصل التعرض لآراء هؤلاء المستشرقين الدارسين بعرضها على حقيقة أمرها وقائلها م ن دون أن نعمل أقلامنا في آرائهم، ردّاً أم قبولاً على وفق ما رُسم في خطة البحثية لهذه الرسالة والسبيل العلمي للدراسة.

المبحث الأول

آراء المستشرق الألماني ايفالد فاجنر

يقدم المستشرق الألماني إيفالد فاجنر في كتابه "أسس الشعر العربي الكلاسيكي- الشعر العربي القديم" عروضا عن الشعر العربي القديم حاول فيها تقديم تصور شامل لبعض القضايا التي تخص الشعر العربي مبرراً فيها وجهة نظره بشأن القضايا المطروحة في كتابه- المشار إليه- فضلاً عن رده بآراء مستشرقين آخرين . مع ملاحظة أنه يثبت آراء الآخرين من المستشرقين من دون أية محاجة أو نقد لما يجيء فيها من نظرات أدبية لهؤلاء المستشرقين عن قضايا تهم الشعر العربي القديم، ولئنني به يعرضها بما يوحي تسليمه لتلك الآراء.

والملاحظ في كتابه أيضاً أنه لا يهدف إلى وضع مؤلف شامل في مراحل الأدب العربي يستقضي فيه جميع الشعراء والناشرين والكتّاب، وكل أشكال الإبداع في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث . بل هو عرض لبعض القضايا والظواهر التي رأى أن يتوقف عندها وبدلي بدلوه.

هذا ويلاحظ- أيضاً- في عرضه أنه يتسم بخصوصيات معينة، منها:

- ١- أن يسير التاريخ وفق ترتيب زمني محدد.
- ٢- أن ينتفع بعض الأنساق الشكلية والمضمونية في الشعر خاصة.
- ٣- أن يرصد تطورها عبر مراحل زمنية ممتدة.
- ٤- تغليب الموضوعية والحياد ما أمكن عند معالجة القضايا المطروحة للمناقشة.
- ٥- عدم الاكتفاء بآراء المستشرقين.
- ٦- الأخذ بآراء النقاد العرب القدامى والمحدثين بنظر الاعتبار.

وذلك ما يوضح خطأ هذا المستشرق في تحوُّله عن نهج كثير من المستشرقين، ومعرفة واسعة بأهم ما ألف من دراسات جادة وأكيدة عن الشعر العربي

وأصوله. ونرى ذلك جلياً في ما يطرحه من آراء حول الشعر العربي وروايته ونشأته ولغته وبنيته، وكل ما يتعلق أو يتداخل معه في شأن الشعر. من ذلك ما نقرأ له رآيه في: تاريخ البحث والوضع البحثي * : وأول ما يستهله بكلمة للمستشرق الاسكتلندي السير وليم موير "ت ١٩٠٥م" عن سحر الشعر العربي المبكر، اذ يقول: "نضة سحر لا يوصف يحيط بشعر العرب المبكر فإذا أنعمت النظر في الإبداعات الرائعة لعبقريتهم مع هذه القصائد القديمة، فانك تحيا كما لو كانت حياة جديدة. فالمدن والحدائق والقرى وأثر الحقول أيضاً تترك بعيدة عن النظر، وتدخل في مناخ الصحراء الحار، وتطرح الشباك وأعراف المجتمع المستقر جانباً، وتتجول مع الشاعر عبر الفضاء المتغير للطبيعة بكل نقائها وبساطتها وحررتها".

وأردفها بشيء من كلام للمستشرق الألماني تيودور نولدكه "ت ١٩٣١م" اذ يقول: "يبدو محل خلاف إذا ما كانت المتعة الجمالية التي تمنحها دراسة الشعر العربي القديم جديرة بالمجهود الكبير الذي يجب أن يبذل لفهم تقريبي لمثل هذا الشعر".

فهو متحفظ في تعبيوه عن القيمة الفنية للشعر العربي قياساً على معايير غربية. ثم يبدأ حديثه عن الشعر العربي الكلاسيكي الذي يجده قمة ثقافة العرب منذ القدم وانه يمثل قمة الإبداع الفني لديهم، أما الفنون الأدبية والتشكيلية من رسم أو مسرح أو نثر أو عمارة فأنها لم تكن لتلقى الاستحسان الذي يلاقيه الشعر دائماً، لذلك قالوا عُدَّ الشعر دائماً الابداع العربي المحض.

ويشير إلى تأخر الأوروبيين في فهم الشعر العربي إلى ما بعد عصر النهضة الذي أفضى إلى توجه متحمس إلى الشرق لاسيما بعد ترجمة السير وليم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤م) للمعلقات. ثم ظهرت مترجمات للشعر العربي منذ منتصف

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٩-٣٤.

القرن التاسع عشر لفريد ريش روكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) الذي استطاع أن ينقل جوهر فن الشعر الشرقي بادراك حدسي وسيطرة لغوية متفردة إلى اللغة الألمانية. وقد أثرت كتابات "هامر" لرسم صورة مجملّة للشعر العربي الذي اسهم إلى حدٍ كبير في ذبوع شعر شرقي، التي كان لها أثرها في كتاب "الفرت" و "فوك" إذ أحدثت زلزالاً في تحول كامل للمنهج وأن يفهم الشعر العربي فهماً صحيحاً ودراسة اللغة العربية دراسة لغوية دقيقة، وما أثار في نفسه من تحمس في رده على سؤال : ما قيمة الشعر لدى العرب؟ قائلاً: "... إنه عماد الثقافة وأبهة المجد للشعب كله وانه إكليل نبلى الخلق وعقد لآلى من البهاء والجمال وبدونه تضيع الأحجار الكريمة للحلّيم، وتختفي نجوم السمو، ويتهدم صرح الفضل وتفقّر آثار المجد، وتسقط أعمدة الشرف"^(١).

اما المستشرق "توريكه" فقد كان أكثر تحفظاً من "زولدكه" إذ أصدر حكماً أكثر شدة، إذ يقول : "بقدر ما يعد ذلك الشعر البدوي ممتعاً مثل كل شعر طبيعي آخر، ومهماً من جهة أخرى بوصفه المصدر الأساس للمادة اللغوية العربية القديمة الحقيقية، فإن مضمونه بعيد عن رؤا بل نستوحشه في الغالب، إذ لا نستطيع أن نتوصل إلى حكم موفق إلى حدّ ما حولها (أي حول القيمة الفنية) الا بعد دراسة طويلة لعقود، ومن ثمّ فإننا نتفق أثر العرب حتى ذلك الحين".

إنّ الحاجة إلى فهم الشعر العربي كان يتطلب ترج مات دقيقة لنصوص ذلك الشعر لتظهر جماليته وفنيته لما يتمتع به الشعر العربي من خصوصيات فنية، لكن فاجنر يعترف بالحكم على بعض خصوصيات الشعر العربي حكماً سلبياً، إذ يفقر الشعر العربي إلى السياق الفكري داخل القصيدة سواء منها القصائد الطوال أم القصار. لذلك كانت الحاجة أكثر للوقوف أكثر عند قصائد الشعر العربي لأنها عند

(١) حول الشعر وعلم الشعر عند العرب جوتا، ١٨٢٦.

الترجمة تضيع عبقرية الشاعر العربي في إمتاع السامع. هذا فضلاً عن ثمّة عائق آخر أمام المستشرقين ذلك ما يتعلق بصحة رواية الشعر الجاهلي وما يتعلق بتاريخ الأدب العربي وتقسيمه إلى مراحل وعصور أدبية.

ويطرح "فاجنر" فيما يتعلق بـ "الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم" * : إذ يرى أن الشعر العربي القديم عربي في نشأته الأولى وتمتد أصوله إلى الحياة البدوية وليس هناك من سبب لافتراض تأثيرات غير عربية. أمّا ما ظهر من حضارة في بلاد الغساسنة والحيرة فأنها نشأت في وقت متأخر من زمن نشوء الشعر العربي القديم.

والشعر العربي يمثل حياة العرب المتبدية وأنه أهم مصدر لمعرفة حياة العرب البدو القديمة، وإن كانت هناك جوانب كثيرة لا يخبر الشعر عنها، من مثل عبادة الآلهة أو التجارة وتبادل السلع بين البدو والحضر، أو ما يتعلق بالحياة الأسرية وتنشئة الأطفال. وفي الوجهة الأخرى يخبر الشعر بالكثير عن السير إلى المنزل والجمل والقفص والحرب والموت والثأر ومجلس الشورى ومآدب طعام الكرماء. ويتأطر الشعر في جانب اجتماعي آخر وذلك عن طريق النسب وذكر المرأة والتعلق بודהا وخطبها سرّاً والولوج إلى خيمتها دون معرفة الآخرين، وكل ذلك يظهره الشعر ويوضح الحياة الاجتماعية بين الرجل - الشاعر - والمرأة المحبوبة العاشقة. ويظن المستشرق "قاديه" أن القصائد من هكذا نوع أنشئت في زمن انقلاب اجتماعي وقانوني إذ لا رابط بحكم تلك العلاقات، بينما القصائد التي تصور المرأة شريفة فأنها نشأت عن علاقات شرعية أمومية ويكثون الحديث فيها عن أسرار ابوية.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٦٣ - ٧٢.

أما "فاجنر" فيرى ذلك غير ممكن اثباته قانونياً وبالدليل القاطع، إذ لم يكن انفصال المحبين مشكلة قانونية وإنما استمرار في مشكلة عاطفية.

وتظهر أشياء مادية يحتويها الشعر ويذكرها الشعراء في شعرهم وذلك ما يتعلق بحياتهم اليومية أي أدوات الحضارة المادية من مثل ذكر السلام والملابس والحلي والخيمة والسروج وأدوات الطبخ والأطعمة.

ويقول "فاجنر" إزاء ذلك، ولكن لا ينبغي أن يتصور أن الحضارة المادية للبدو قائمة على أساس الشعر. وقد أشار إلى ذلك "جاكوب"^(١) وآخرون.

ويذكر "فاجنر" أمراً آخر عن كلمة "شاعر" وماذا نعني، فهي في الأصل تعني العارف مثله مثل الكاهن متنبئ القبيلة، وأن هناك جن يُلهم الشاعر الأمر الذي أكسبه معرفة فوق البشرية مكانة مرموقة في القبيلة إذ يلجأ إليه في أمور كثيرة تهم القبيلة في السلم والحرب، ويُنظر إليه على أنه حكيم.

وكلما ازداد بروز الوظيفة الفنية للشعر إلى جانب الوظيفة السحرية ازدادت الحاجة إلى معارف إنسانية، إلى جانب الإلهام فوق الإنساني. لذا وجب على الشاعر امتلاك ناصية اللغة الشعرية المشتركة بين القبائل، وأن يكون عارفاً بأنساب العرب وتاريخها، فضلاً عن حفظه قصائد كثيرة لشعراء آخرين، حتى يكون ملماً بموضوعات الشعر وموازناته وثروته اللفظية، ويكتسب ذلك حينما يكون أولاً راعياً لشاعر آخر. وهذا كله يجعل من الشاعر في مقام سيد القبيلة. أما إذا كان الشاعر في الأساس سيد القبيلة، فإن كل ذلك لا يزيده شهرةً.

وقد وصفت "رييتا ليكوبي" هذا الأمر وصفاً حسناً للغاية: "الشعر العربي في جوهره محافظ، فهو يخدم إرث النظام القيمي والمعايير القانونية للأرستقراطية القبلية ويؤكد بذلك سيادته، وله بالنسبة للفرد - فضلاً عن ذلك - وظيفة ثابتة. فالشاعر

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٦٦.

يشكل عالم حياة البدو، ويهبها من خلال لغته شكلاً ملزماً من الناحية الجمالية. وفي المواقف المتأسلمة للنسب التي تركز على خبرة جمعية يكابد أزمة وجدانية، وفي جد آخر الأمر إمكانية التغلب عليها. وفي ذلك يتحد مع هسامعه دون وعي، فيعيشان الصراعات نفسها وحلها. ويعرفان من خلال ذلك راحة وجدانية. وهكذا فشاعر القبيلة في أداء وظائفه قد وجه إلى مشاركة الجمهور وقبوله، فمعرفة الهوية التي يتيحها لهم يجب أن تطابق إحساسهم بالحياة ونظامهم القيمي^(١).

فتقول "ريناتا" إن الشعر العربي القديم يورث النظام القيمي للأرستقراطية القبلية، فتظهر المحبوبة منعمة كثيراً بحليها لا تقوم بأعمال المنزل ولها خاد مات وأنها عريقة النسب وشريفة دائماً. ولا يمكن أن تنشأ فضائل الرجال التي مدحها الشاعر في نفسه أو في الآخرين إلا في وسط أرستقراطي. ونظراً لأن الشعراء وان لم يصدروا عن الأرستقراطية، قد توافقوا مع إيديولوجيا لا يمكن أن تظهر إلا في الأرستقراطية، فإنه لا يمكن أن يوصف الشعر العربي بأنه شعبي.

أمّا رأيه في "لغة الشعر العربي القديم": فيطرح فيه "فاجنر" نشوء لغة الشعر المتوحدة بتعبيراتها وصياغاتها الموحدة بين الشعراء وانها تعود إلى ألف عام ما قبل عصر صدر الإسلام وانها تنتمي إلى فرعين مختلفين من اللغات السامية، اللغة العربية الجنوبية (البيئية والمعيشية...) واللغة العربية الشمالية، واللغة الجنوبية هي أقرب إلى السامية في اثيوبيا ولم تكن معروفة الا منذ وقت قصير من نقوش ليست

(١) Jacobi: Die Anfänge. Der arabisehen Gazalpoesie: Abū Du' aib al Hadali, Isl 61 (1984). 218- 250.

مقالة ريناتا: بدايات شعر الغزل: ابو ذؤيب الهذلي.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٧٥ - ٨٠.

ذات محتوى شعري . أما اللغة الشمالية فلم يتبق منها الا آثار نقشية مكتوبة . ومن تلك النقوش تعود إلى الصفائية "اللغة الصفوية" حيث ترددت في الشعر العربي بضع موضوعات من تلك اللغة من مثل الحزن على الميت والشوق عند العثور على آثار اشخاص أقارب، والصيد^(١) وغارات السلب.

وتشير النقوش في اللغة الشمالية من الناحية اللغوية إلى اختلافات شديدة فيما بينها ومع لغة الشعر العربي القديم . وهناك قبائل شمالية استخدمت الخط الآرامي وه م الأنباط الذين استخدموا النقوش التي اقتربت لغتها من لغة الشعراء وأشهر هذه النقوش نقش النمارة . وظهرت في الأردن وسوريا نقوش من القرن الرابع إلى السادس الميلادي مكتوبة بخط يقترب إلى الكتابة العربية من وإلى الرطبية . وتبين أن الخط العربي قد تطور في زمن ما قبل الإسلام عن الخط النبطي . ويتناقض التنوع اللغوي الذي تظهره النقوش بشكل لافت للنظر مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن .

ومن هنا يظهر السؤال حول العلاقة بين اللغات المنطوقة ولغة الشعر والقرآن^(٢) . فلغة القرآن والشعر لغة تركيبية بصورة قوية تعبر نهاياتها الحركية عن الحالات الاعرابية، وهي سمة اللغة العربية في عصر ما قبل الاسلام وأنها تسقط في اللهجات الحديثة^(٣) . أما قواعد الكتابة والاملاء فقد قامت على اللغة السائرة (العامية) الممثلة لنمط العربية الحديثة . أما لغة القرآن والشعر فهي اللغة ذات النمط العربي القديم التي ماتت في الحياة اليومية.

(1) M. Höfner: Die Beduinen in der vor Islamischen arabischen Inschriften. L'antica Societa beduina, Rom. 1959. 53- 68.

(2) W. Fischer u.o. Jastrow: Handbuch der arabischen Dialekte. Wiesbaden. 1980. 15.

(3) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٧٦ - ٧٧.

وهذه الوجهة وجهة نظر فولرز، فيشر، قير، شبيتالر . أما الآخرون من مثل "نولدكه، فوك، بلاو " فوجهة نظرهم أن الاعراب نطق كاملاً في زمن الرسول (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) وأختفى زمن الفتوحات بتأثير الاعاجم. ولكن بحوث "فيدي ديم" W. Diem^(١) حول اقدم قواعد للكتابة والاملاء في اللغة العربية أنها مشكلة لم يوجد لها حل.

ويتمخض عن ذلك كله ليست مسألة نشأة الشعر العربي فحسب، بل تظهر لنا مسألة نشوء الوزن الشعري . إذ يفترض أن أساس علم العروض العربي نشأ في لغة ذات إعراب وأنه أكثر فيها تأثيراً محافظاً . وتحدد الرواية العربية للشعر العربي زمناً للقوائد العربية الباقية قبل القرن الخامس الميلادي، وهي من جهة المضمون والوزن مكتملة البناء، وشترط تطوراً لا تُحدد له مدة بسبب ضياع مصادر أدبية، وإذا ما حدد الفقدان العام للإعراب في زمن مبكر جداً فينتج عن ذلك ان تكون مرحلة تطور الشعر العربي قد وقعت في زمن بعيد جداً، ولا يمثل الشعر العربي الا نهاية ارث أبعد . وعلى النقيض من ذلك لو زحزحت المهمة النهائية للإعراب إلى زمن الفتوحات فان افتراض تاريخ بعدي طويل للشعر العربي أمر لم يعد ضرورياً. وإذا توحدت القبائل جميعاً بلغة قریش - أي لغة مكة أساس لغة الشعراء - فهذا يعني انها لا بد أن تكون قد افادت من لهجات القبائل الآخر واصبحت لها مادة أو ثروة لغوية من المترادفات.

أما بخصوص التوحد فان البحث الغربي يرى التوحد في لهجة تقع اقرب إلى الشرق^(٢).

(1) Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen orthographie 111. Orientalia NS 50 (1981). 331 -383.

بحوث في التاريخ المبكر لقواعد الكتابة والاملاء العربية.

(2) K. Vollers: Volkssprache und schriftsprache im alten Arabien, Stra Burg, 1906, 184.

ومن الملاحظ أن الامر يظل يتعلق مع لغة الشعراء العرب القدامى بلغة فنية مختلفة عن اللغة السائرة تعلو اللهجات، تلك اللغة كانت مفهومة متجاوزة حدود اللهجات ومنحت الشعراء أنفسهم بشكل متساو مكانة اجتماعية مرموقة^(١). وكان الفهم العام لهذه اللغة وتوقيرها الأساس لأن يوحى القرآن بهذه اللغة أيضاً^(٢). وهذا مما دعا اللغويين العرب إلى جعل لغة الشعراء أساس تعبيدهم النحوي، وهذا هو القاعدة التي لم تتغير إلى اليوم - على الأقل من الناحية النظرية - لعربية صحيحة.

وأنهم تزمتموا في أن لا يستشهدوا بشعر الشعراء الذين لا ينطبق عليهم الرأي إلا على مضمض^(٣) ومن ثم لم يكونوا مشهورين، وهذا ما جعل صورة لغة الشعراء تبدو أكثر توحداً.

اللغة الدارجة ولغة الكتابة.

Rabin: Ancient West – Arabian, London, 1951. 3.

اللهجات العربية القديمة.

F. Altheim u.R. Stiel Die Araber in Der Alten Welt, 11, Berlin, 1965, 357– 369.

^(١) W. Diem: Hochsprache and Dialekt im Arabischen. Wiesbaden. 1974.

(اللغة العظمى واللهجة في العربية).

^(٢) رأي فولرز أن القرآن قد أوحى بادئ الأمر باللهجة المكية ثم نقحه اللغويون وفق نموذج لغة الشعراء، وعلى العكس من ذلك رأي نولدكه.

Th. Noldeka: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft. Straßburg, 1910, 1-5.

(إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية).

^(٣) Grun AD uad 96: GAZLL 168-169. WZKM 51. (1948). 830105. 249-349.

وهو مختصر يقصد به مقال جرنبلوم: "أبو داود الأيادي" في مجلة: تلويخ التراث العربي.

وكان من بين الآراء التي طرحها رأياً في : "الشكل في الشعر العربي " : * : إذ يرى أن اللغة الشعرية سمة تميزها من اللغة النثرية، في أنها تقو م على العروض الوزن والقافية، وكلاهما لا يتغيران داخل القصيدة ويقدمان لها في وحدة شكلية مكتملة.

أما القصائد ذات القافية والعروض المتغيرين فهي تطوّر خاص متأخر . ولذا فإننا لا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن نعيد إنشاءها إلا على نحو نمطي، وإن شواهد الأنماط الم بكرة من جهة التطور التاريخي - في الغالب - متأخرة كثيراً في التاريخ الموضوعي لها، فضلاً عن عدم صحتها وأنها تعود إلى مصادر منتحلة . بيد أن الاختلافات لا يمكن أن تكون قد صُنعت إلا وفق نماذج موجودة في إرث حقيقي . ويتطابق رأي البحث الأوربي في التنوع في الأوزان مع آراء العرب القدماء، في أنه قد تطور عن الرجز والرجز تطور عن السجع^(١).

وقد نشأ وزن الرجز عند تثبيت تتابع المقاطع قد تكون وفق نموذج لقو اعد سجع مشهورة لها بنية الرجز بشكل عروضي . والرجز في رأي "جولد تشيهر"^(٢) في الأساس ليس إلا سجعاً منظماً إيقاعياً . وبدل على نشأة الرجز من السجع أيضاً أن بيت الرجز ليس مثل الأوزان الأخر، يتكون من شطرين لا يكون مقفى منهما إلا الشطر الثاني، بل من أبيات قصيدة ذات تفعيلتين - ثلاث تفعيلات، كلّ منها مقفاة النهاية وبذلك يتطابق بيت الرجز في طوله تقريباً مع الإيقاع الكلامي للسجع . وهناك علماء غرب متأخرون يعدون السجع من النثر لصعوبة الفصل بينهما في عصر ما قبل الإسلام، مدللين على ذلك لو لم يكن متداخلاً م عه لما كان أعداء النبي محمد

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٣-١٠٧ .

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٣ - ٨٤ .

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٦ .

"صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم" ليعدوه أو يصفوه بأنه شاعر^(١) بسبب نهايات الآيات المشابهة للسجع^(٢).

وان السجع ك ان بداية الأمر ذا مضمون سحري طقسي في أقوال سحرة ونبوءات ولعنات على الاعداء تطورت عنها فيما بعد قصيدة الهجاء حسب رأي "جولد تسيهر" أما "أولمان" فيعد مقولة الحرب أقدم مضمون للسجع والرجز . ويمكن ان توجد في الفخر أيضاً. وبعد انتقال السجع إلى الرجز استمر الهجاء بفقد خاصيته السحرية ولم يستخدم إلا في السخرية من الخصم في صور العبث والمجون، وصار الرجز وزن أناشيد العمل وبخاصة شعر الحُ داة والاستوقاء وأخيراً أغاني الرقص واللعب بالألفاظ.

ويرى جورج ياكوب التطور على غير ذلك، فيرى أنه قد وجد في البداية بشكل متجاور شعر مقفى غير موزون (السجع) استخدم في الهجاء، وشعر موزون بلا قافية ظهر في أغاني الحُ داة اي عن صور نداء ايقاعية للبعير، فالأمر لا يتعلق بالانتقال من شعر مقفى غير موزون "سجع" إلى شعر موزون ومقفى "رجز"، بل بنشأة منفصلة للقافية والوزن في جنسين مختلفين لم يتلاقيا الا في ما بعد . ويردف "فاجنر" القول عن نشأة الاوزان الأخر من الرجز، في أن الاوزان التي تطورت في البداية من السريع والكامل لأنها أقرب من الناحية الظاهرية إلى الرجز ثم تطورت بعد ذلك الاوزان الطويل والبسيط والوافر ويثبت رأيه مطابقاً للرأي الغالب لدى المستعربين من أن الأوزان العربية تطورت داخل العربية. وان كان هناك من يفترض أن تأثيراً خارجياً شارك في نشأة الاوزان العربية ويردها إلى الأثر اليوناني فيما يتعلق

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٨٧.

(٢) A. Neuwirth: Studien zur composition der mckkanischen, 1981, 65-66 suren. Berlin.

"دراسات حول تركيب السور المكية"، يضع قيمة في فصل الفاصلة القرآنية عن الشعر والسجع أيضاً.

بشكل الرجز وتطابقه مع الوزن الايمبي الثلاثي التفعيلة، وهذا رأي "تكتاش". ولكن رأيه هذا رده "فاجنر" لاستحالة أن يصل العروض اليوناني - وعن أي طريق - إلى العروض العربي مع اختلافهما من حيث القافية والموضوعات. أما تخمينات "بنفنيست" و "شفارتس" و "غرريلوم" يمكن أخذها مأخذ الجد في أن بحوراً محددة - المتقارب والخفيف والرملة - يمكن إرجاعها إلى أوزان فارسية وسطى، أو أنها تطورت عن أوزان عربية موجودة - على الأقل -، لأن هذه الأوزان قليلة نسبياً في الشعر العربي القديم - بخلاف الرمل عند امرئ القيس - سواء أظهر ذلك في الجودة المتأثرة بالفارسية أو في شعر الغزل الأموي في الحجاز كما جاء في دراسة روبكا^(١).

ويقدم "فاجنر" في موضع آخر ما يريد بيانه عن القصيدة العربية في: "قطع وقصيدة*": بعد أن طرح فيما سبق ازدواجية شكلية القصيدة من حيث الوزن والقافية، يطرح - هاهنا - ازدواجية أخرى فيما يخص شكل القصيدة أيضاً من حيث أنها إما "مقطوعة أو قصيدة" ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات. فمصطلح القصيدة لم يستخدم إلا لقصائد متعددة الموضوعات، أما القصائد الاحادية الموضوع فإنها تحدد حسب مضمونها، من 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 إلا مقطوعات من قصائد كانت كاملة، ولا يطرد هذا دائماً على المقطوعات لأن ما جاء في حماسة أبي تمام

(١) O. Klima in: J. Rypka: History of Iranian literature, Dordrecht. 1968, 49.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١١١-١٣٩.

من مقطوعات لا يمكن ردّها جميعاً إلى قصائد، بل قد تكون أخذت من قصائد احادية الموضوع^(١).

ويقدم "فاجنر" بقصيدتين كاملتين - يقصد مكتملتين - الأولى لعقمة والثانية للأعشى قبل أن يقدم أية معلومة عن أصل "قصيدة" في الشعر العربي القديم. ومطلع قصيدة عقمة:

(٢) هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبّلتها إذ نأتك مصروم

أما قصيدة الأعشى فمطلعها:

(٣) ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل تردّ سؤالي

في محاولة لبيان أيهما أقدم نمطاً مع ربطٍ منطقيٍّ أم بدونه؟ فعقمة جعل قصيدته في أربعة موضوعات: النسب، وصف الناقة، الحكمة، الفخر.

أما الأعشى فكانت في ثلاثة موضوعات: النسب، وصف الناقة، مقارنة بالحمار الوحشي، المديح (مدح الأسود بن المنذر اللخمي) وترباط الأجزاء الثلاثة مع بعضها بشكل منطقيٍّ في عدم جدوى التحسّر على حبٍ مضى جعل الشاعر يتوجه إلى الحاضر إلى ناقته لنقطع الصحراء لتوصله إلى ممدوحه وليّ نعمته وهو هدف الشاعر، على حين عقمة قدم أجزاء قصيدته متجاوزة من دون نقلة.

(١) J. Stetkevych: Some Observation on Arabic poetry. JNES 26 (1967), 1-12.

(بعض ملحوظات حول الشعر العربي).

(٢) شعر عقمة (ضمن شرح الأشعار الستة الجاهلية) للبطلانيوسي: ٥٥١-٥٧٦.

(٣) ديوان الأعشى: تحقيق: محمد حسين: ٧٥.

ولكن لماذا أُدرجت في "قصيدة" موضوعات مختلفة مع استخدام الوزن والقافية ولماذا ضُمّت موضوعات معينة مثل ذكرى الحبيب دائماً ووصف الناقة وهو كثير جداً في القصيدة. فيتعرض "فاجنر" لأكثر من رأي في ذلك^(١):

١- يعزو "جويدي" الابتداء بالنسب (ذكرى الحبيب) الذي ينعدم المضمون الحقيقي ومن ثم المتنوع، فللقصيدة وظيفة مشابهة لوظيفة الابتهالات إلى الآلهة التي يقدم بها المنشدون اليونانيون لملاحمهم . ولعل شعر الغزل كان لدى العرب وحسب، لذلك لم يُسمح بإسقاطه.

٢- أما "بلوخ" فرأيه على الخلاف من رأي "جويدي" فابتهالات اليونانيين كانت ذات مغزى لأن نشأة الملاحم الدنيوية كان في أعياد الآلهة مما منحها القدسية. ويرى أن شعر الغزل لم يكن حسب العرب.

٣- ويفترض "ريشتر" أن الاجزاء المفردة من القصيدة مثل الغزل، الفخر، الهجاء كانت موجودة قبل نشوء القصيدة بوصفها أنواعاً مستقلة، ودمج الاجزاء لم يحدث الا في ظل اعتبار موحد، وهو الفخر بين يدي المحبوبة . فلعل القصيدة كانت إعلاناً يجب أن يضم لذلك جزءاً في الحب وجزءاً في الفخر . ووصف الناقة حينئذٍ جزء من الفخر ، لأن امتلاك ناقة قوية تزيد الاحساس بقيمة الذات لدى العربي.

ثم ينتقل بنا إلى جزءٍ من أجزاء القصيدة ألا وهو "النسب" : ليقول إن النسب يكون عادة في مطلع القصيدة وأنه قد انبثق من الأغاني الحزينة لحادي الإبل، على حد رأي "بلاشير" . أما "ريشتر" فتتعلق من أن النسب كان في الأصل

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٣٤-١٣٥.

IL "nasib" nella qusida araba. Actes duXIVE intern. Des Orientalistes, Alger, 1905. III, 3. Sect. 1, 8-12.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٤٣-١٤٦.

قصيدة حب مستقلة. وهذا كله تخمينات فحسب لأنه لم ترو قصيدة في النسيب كلها أو جاءت مستقلة، ويرجع "بلاشير" ذلك إلى طبيعة الارتجال في القصيدة . ولما لم يتم استقلال شعر الحب قبل اندماجه في القصيدة بقطع أبقى عليها، فقد حاول المرء أن يجعله أمراً محتملاً على الأقل من أوجه تطابق مضمونه للنسيب مع قصائد حب مستقلة في الآداب ذات القرابة، ويستعان في ذلك بوجه خاص بنشيد الأناشيد^(١) بل بقصيدة الحب المصرية القديمة أيضاً . ويبدو أن التطابقات في التفصيلات - كما يعلل فاجنر - التي تتعلق كلها تقريباً بالوصف الطبيعي والأخلاقي في المرأة، تبين على الأكثر أن هذه الحضارات كان لها نموذج مشترك للمرأة.

وعلى الرغم من نقص الأدلة على وجود قصائد حب مستقلة قبل نشوء القصيدة يفترض أن تلك القصائد وجدت لما كانت أجزاء القصيدة الآخر موجودة بوصفها وحدات مستقلة في الأصل . وأبيات الحب في القصيدة لا ترد في النسيب فقط، بل في الفخر أيضاً حين يتفاخر الشاعر بمغامراته العاطفية^(٢). وفي رأي "ريناتل يعقوبي" نظم مضمون النسيب في بواعث أطرية مختلفة،

(١) G. Jacob. Das Hohe Lied auf Grund arabischen und anderer parallelen von neuem untersucht, Berlin, 1902.

(نشيد الاناشيد: جورج ياكوب).

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٤٤-١٤٨.

يمكن تظهر في اماكن مختلفة من القصيدة، كأن يأتي في مقدمة القصيدة و تذكر الفراق أو في مقطع الرحلة وظعن النساء أو في الطيف أو عند بث شكواه والبكاء على الاطلال.

وفي الجزء الختامي من القصيدة فكأن الشاعر يريد ايصال رسالة فيها مضامين متباينة، فخر، مديح، تهكم، تهديد، سلام وتحذير، اعتذار، حكمة، وكذلك يمكنه أن يؤلف بين هذه الموضوعات جميعاً. وهذه المضامين هي المضامين ذاتها التي ظهرت في القصائد أحادية الموضوع.

وقد كان الفخر أكثر مضمون شيوعاً في الجزء الختامي للقصيدة العربية القديمة، والذي يمكن أن يتعلق بشخص معين أو قبيلة محددة. فتفاخر الشاعر بشجاعته وكرمه ورزاقته في قبيلته وقدرته على التمتع بملهج الحياة- نساء، ميسر، خمر، صيد.

وهنا تظهر صورة اللائمة التي تمنع الشاعر من المبالغة في كرمه وجوده، وصورة الصيد وما يطرحه الشاعر في لوحته من مطاردة حمار الوحش ووجود كلاب تتابع الطريدة، والشاعر لا يتابع صيده بل عبر امتلاك الفرس بل يضع عبده على الفرس ويترك له أداء العمل^(١).

وهذان الموضوعان أكتسبا أهمية خاصة في التطور اللاحق للشعر ويظهر الشاعر فيهما متفاخراً فيما يقدم عليه فهو عالي الهمة ممتلك لذلك الفرس ولكن هناك من يسوسه وتحت إمرته. وفي الوجود الآخر فهو جواد كريم وذلك ما يكمل مروءته ومكانته في قبيلته ولا يعبأ لصوت اللائمة دائماً.

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٧٨-١٧٩.

أما بصدد "الرثاء في الشعر العربي" * فنرى "فاجنر" يقدم شرحاً للمستشرق جولد تسيهر^(١) بشأن أصل شعر الرثاء وبداياته، وكان بادئ الأمر نياحة النواحة على الميت في حقّه على أهله كما في دفنه. ثم مضى من النياحة إلى مريضة كاملة البناء من الناحية الشكلية مشابهة تماماً لتطور الأقوال السحرية - الطقسية إلى الفخر والهجاء، مبتدئاً بسجع أو مقطوعات سجع موجزة تحولت في الرجز إلى إيقاعية، ثم لم يعد عهد الرثاء بالنواحة فقط بل إلى الشاعر - أو شاعرات على نحو شائع للغاية - واستخدمت إلى جوار الرجز أوزان أخرى وكانت له ثلاث مراحل : السجع والرجز ووزن القريض. ويحلي نموذجاً قديماً كامل البناء في سجع أم تأبط شراً ترثى ولها^(٢).

ويأتي الرثاء في القصيدة المكتملة البناء جزءاً رئيساً فيها هو الثناء على الميت وبذا تكون المراثية في موضوعات كثيرة متطابقة مع الفخر والمديح . من ذلك قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخرأ، ومطلعها:

يا عينُ مالكِ لا تبكين تسكابا	اذ راب الدهرُ، وكان الدهرُ ربابا
فابكي أخاك لأيتام وأرملة	وابكي أخاك، اذا جاورت أ جبابا
وابكي أخاك لخيْلِكَ القِطَا غُصْباً	فقدان لما ثوى سيباً وأ نهابا

إلى أن تقول:

خطابُ محفلةٍ، خراجُ مظلمةٍ إن هابَ معضلةً سنَى لها بابا

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٨٩-٢٢١.

(١) Goldziher: Bemerk ungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16 (1902), 307-339.

(٢) ينظر: شرح أشعار الهذليين، صرّعة السلّوي، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر، (٨٤٦).

حمال ألوية، قطاع أودية (١) شهاد أنجية، للعنيز طلاباً

فمن الناحية الشكلية توجد في قصيدة الخنساء ظواهر مميزة لشعر الرثاء لا توجد في غيرها. إذ ابتدأت التكرار في ألفاظها: فابكي أخاك، فأبكيه، لا تبكين. وهذه التكرارات هي بقية نداءات الندبة المتكررة باستمرار، وقد مضى عليها الشعراء حتى في العصر العباسي لدى أبي نؤاس أو في قصائد مراني آل البيت الذي عم جانباً من الشعر في العصر العباسي.

وفي آخر قصيدتها استخدمت ألفاظاً متكررة متوازية (نوع من التقسيم في الشعر) وهذا مما يعاب في الشعر، أما في الرثاء فليس كذلك لأنه طبيعته تعداد صفات المرثي، كما في كلماتها: خطاب محفلة، فراج مظلمة، قطاع أودية، شهاد أنجية وإذا لم يعاقب الشاعر الأجزاء المتكررة يصرّ بها في عدة أبيات منفصلة، فإنه يستطيع أن يصنع من وسيلة أسلوبية وسيلة تأليف. فضلاً عن أن قصيدة الخنساء قد قدمت أمثلة للترصيع "البلاغي" وهو القافية داخل الأسطر (حلته، علته، حوزته، ألوية، أودية، أنجية، العداة، العناة). أو أن يذكو المرثي - الميت - ويخاطب باسمه بصيغة النداء وترسل إليه التحيات، كما في قصيدتها الأخرى:

يا بن الشريد على تنائي بيتنا
حُييت، غير مُقَبَّح، مكباب

وكان النعي باعثاً مهماً في شعر الرثاء الأمر الذي دفع "بلوخ" إلى تصنيف شعر الرثاء بأكمله تحت قصائد الرسالة والاعلان. لكن لا يفهم أن كل قصائد الرثاء كانت ردة فعل على خبر الموت. إذ أن قسماً كبيراً قد نشأ من نياحات النساء التي تعدّ من طقوس الموتى. ويقر "بلوخ" على أن خيال الشاعر يتقدم في الغالب موقف

(١) ديوان الخنساء، تحقيق: لويس شيخو.

الناعي حيث لم يقدم بصورة موضوعية . ثم يأتي من بعد ذلك صور العزاء للعقب الشاعر نفسه أو الشاعرة . أما التأثر والتحريض عليه فيصبح الموضوع المحوري لبعض قصائد الرثاء كما كانت تفعل الخنساء^(١).

لكننا نرى "فاجنر" ينتقل للحديث عن شعر آخر تميز في الشعر العربي ألا وهو "شعر الصعاليك"^{*}: بسبب المكانة الاجتماعية التي عرضت للشعراء الصعاليك بين الشعراء العرب و لاصطدامهم بقيايهم. وكان الصعلوك بادئ ذي بدء بدوياً تصدق عليه القيم الاخلاقية التي تصدق على كل بدوي من كرم وشجاعة وضبطٍ للنفس وجلد^(٢). وبناء على ذلك تظهر قصائدهم خصوصية شكلية محددة أيضاً . وتجدر الإشارة إلى أن ثمة خلاف حول صحة قصائد أشهر الشاعرين من الشعراء الصعاليك، تأبط شراً والشنفرى بوجه خاص.

وكان لانفصال الصعلوك عن القبيلة أن تراجع الفخر بالقبيلة وصار الفخر بالذات هو الموضوع الأول في شعر الصعاليك . كالذي تظهره لامية الشنفرى وما يتجلى فيها بعض من خصائص ذلك الشعر.

وثمة ظاهرة في شعر الفخر عند الصعاليك أن ظهر الفخر بالفلو الذي لم يوجد عند أي شاعر من شعراء العرب. فضلاً عن أن شعرهم قد خلا من النسيب إلا

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ١٩٧-١٩٨.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢١٧-٢٣١.

(2) A.S. Gamal: The ethical values of the brig and in pre- Islamic Arabia, Bo 34 (1971), 290-298.

(القيم الاخلاقية للشعراء الصعاليك في الجزيرة العربية قبل الاسلام) اذ أتى على الفضائل المذكورة باعتبارها مميزة للصعاليك، بل أنه ليس من الصعب أن توجد الأفكار ذاتها لدى شعراء عرب قدامى آخرين أيضاً. وفي الواقع أنه من المسلم أن الشاعر الصعلوك ركز بوجه خاص على الجلد وضبط النفس.

ما وجد عند تأبط شراً في بدع بنسيب قصير جداً لم يستخدمه إلا من أجل حفر فخره بمهارته في العدو ، فإذا صار رباط الوصل ضعيفاً فإنه ينجو من الفتاة بأقصى سرعة.

وعلى النقيض من "القصيدة" فإن أغلب قصائد الصعلوك أحادية الموضوع من حيث أن الوقائع المختلفة التي تتركب منها كلها تصور حياة المبعدين وأفكارهم. ويلاحظ أيضاً غياب القافية المصرعة في الاستهلال بقصائدهم، وتشكل قصيدة "تأبط شراً" التي ابتدئها بالنسيب استثناءً أيضاً. وإجمالاً لم يقع شعر الصعلوك - وهذا يصدق على الشكل أيضاً - تحت التهام العُرف بقوة على نحو ما وقع شعر القصائد، غير أنه يصعب أن يمدّ خط فصل واضح فقد ظلت الانتقالات مناسبة.

ثم يأخذ بالدراسة رأياً آخر فيما يخصّ موضوع : "بُنية الش- عر العربي القديم" *: الذي يرى أنه قد أوليَ اهتماماً كبيراً في الدراسات الحديثة ، وكان السؤال يدور حول مسألة بناء القصيدة وكيف تتوالى الموضوعات والأفكار داخل القصيدة وكيفية ترابط تلك الأفكار والموضوعات ببناء داخلي يتمثل في الوزن والقافية . وكان في وقت مبكر أن قصائد عربية كانت في الغالب تخلو من الارتباط الداخلي بين موضوعاتها وانها متجاوزة بلا تعليل داخلي وأن ليس هناك رابط منطقي وبإمكان كل فرد أن يترجم كل بيت داخل القصيدة بمفرده. وقوي الانطباع أن القصيدة تتألف من وحدات دلالية صغرى مستقلة من خلال النقد العربي الذي

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٣٥-٢٥٤.

جعل البيت المفرد موضع اهتمامه^(١).

ومن ثم تحدث "ت. كوالسكي" عن البنية الجزئية "للشعر العربي القديم، وفي رأيه أن الوضوح المثير للعجب للملاحظات المفردة والاضطراب في تواليها ظاهرة تسم مجال الادب العربي بأكمله : "ففي الشعر الواصف أيضاً تلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذي يقدمه الموضوع ذاته"، ويبدو كأن الشاعر العربي-مع كل حدة لحاسة بصره- لم يكن مستطيعاً أن يلاحظ في م وضوعات الوصف شيئاً آخر غير الجزئيات البسيطة ولكنها مهمة حيث استنفذ 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"^(٢).

ولكن يمكن القول إن الشاعر العربي غني بالبنية المضمونية لقصائده، ولكن ظل الانطباع العام "الجزئي" باقياً إلى حد بعيد أمام وسائله لإبراز التقسيم الفكري للمضمون؛ القافية المفردة والوزن المستمر فحرمهم الإمكانية المنطقية في ذاتها لفصل وحدات مضمونية من خلال قوافٍ وأوزان مختلفة بعضها عن بعض، فبقيت لهم وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية للغة متجاوزة القافية والوزن. وتوفر للشاعر إلى جانب التضمين وسائل أخرى مثل التكرار والبنية الموازية من وجهتي نظر شكلية ودلالية. وعلى المستوى النحوي تشكل الأبنية الموازية معياراً لإرادة الشاعر أن يبرز التقسيم المضمون بوسائل لغوية أيضاً.

(١) G. J. H. van Gelder. Beyond the line. Classical Arabic literary critics on: The coherence and unity of the poem. Leiden, 1982.

(خلف الخط، النقد الادبي العربي الكلاسيكي حول تماسك القصيدة ووحدتها).

بين فيه "جلدر" أنه يمكن أن توجد حقاً أمثلة على نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن يوجد بحق بوجه عام الانطباع الكلي المضاد.

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٣٦.

ثم ينتقل للحديث عن الأنواع الأدبية للشعر العربي القديم من حيث الناحية :
 "القصصية والح وارات":* فيذكر أنّ هناك من الدراسات الأوربية الحديثة مالم
 تصنف الشعر العربي القديم تحت أي من المصطلحات: غنائي، ملحمي، درامي لأن
 الشعر العربي لا يخضع لهذا التصنيف إلى أبعد حدّ. بينما قرر مؤلفون قدامى مثل:
 "ليال، برونيلش، ليشنتر"- في الغالب- أن يعدوا الشعر العربي القديم بسبب خاصية
 "الأنثا" فيه بالتحديد غنائياً.
 أما "ريناته يعقوبي"^(١) فقد أنكرت عن الشعر العربي خاصية الغنائية إنكاراً
 تاماً.

فالقصيدة في رأيها ملحمية حين تصوّر أحداثاً درامية حين تصعّد في العنصر
 المؤثو. وتصف الأسلوب الوصف الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم على
 النحو: "أه م سمة له هي نمط الجملة المصفوف الذي يدمج مجموعات من الأبيات
 دون تحديد تسلسلها، وفي ذلك يدخل عنصر جديد في السلسلة دائماً في صدارة
 البيت أو الشطر. وثمة بديل هو التوازي دون تبعية نحوية، أما في تتابع مباشر من
 بيتين أو عدة أبيات أو في صورة سلسلة ممتدة، عناصرها تمتد في الغالب بوصفها
 مناظر صغيرة عبر بعض أبيات، وعناصر الأحداث متشابهة . ويكمن اتفاق محدد
 في أسلوب الحوادث في غياب صور الزخرفة وتأثيرات الواقع على الأسماع، باستثناء
 زوج من الصفات المرصوفة التي تعد ماهية الوصف".

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٥٧-٢٧٧.

(١) R. Jacobi: Studien Zur Poetir..., 207-212.

(دراسات حول شعرية القصيدة العربية).

بينّ فيه "جلدر" أنه يمكن أن توجد حقاً أمثلة على نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن
 يوجد بحق بوجه عام الانطباع الكلي المضاد.

ويمتاز أسلوب الأحداث بجمل قصيرة وغياب كل الوسائل البلاغية تقريباً، ولا يتخللها من آن إلى آخر الا مقارنات ، وتظهر الأحداث في النسيب وفي مغامرات الحرب والصيد والحب في الفخر وفي مناظر الحيوان في قصائد الرثاء وفي المقارنات المستقلة للمحبوبة.

وتصف ريناتي الأسلوب البلاغي على النحو الآتي: "على النقيض من البناء غير المحكم في الحادثة والوصف يجد المرء تقسيماً متماسكاً بناءً مختلفاً للجمل ذا تبعية تركيبية تعالفاً واضحاً للجمل وعناصر الجملة من خلال التوازي والتكرار . وتوجد إلى جانب التكرار الذي يعزى إليه دور محوري وسائل بلاغية أخرى . ويقابلنا الأسلوب البلاغي بوجه خاص في قصائد الرثاء وفي الرسائل الاحادية الموضوع وفي أجزاء الرسالة في القصيدة"^(١).

ووجدت في الشعر العربي القديم على نحو عرضي في القصيدة وقصيدة الرثاء ارهاصات لاستيعاب مادة خارجية للقص، يدور حول روايات عربية قديمة وحكايات خرافية وقصص من الكتاب المقدس^(٢).

وتظهر هذه القصص - في اغلب الحالات - في المقارنة وكأن مضمون القصص معروف لدى الشعراء على نحو ما فعلوا في الفخر والهجاء، وأنهم لا يحكون القصص بل يرمزون إليها فقط بأبيات قلائل على سبيل المثل الذي قد تكون قصته معروفة لدى السامعين ويستخلصون منه معنى الأبيات. كالذي جاء في مثل النعامة التي ذهبت - حسب حكاية خرافية تعليلية ينبغي أن توضح فقد أذنها - لعمل قرون ولكن قطعت أذننها فقط، وذلك ما جاء في مقارنة

(1) R. Jacobi. Studien Zur Poetir...: 178.

(2) C. Brockelmann: Fabel und Tiermärchen der älteren arabischen Literatur, Islamica 2 (1926), 96-128.

(الحكايات الخرافية وأساطير الحيوان في الأدب العربي القديم).

الشاعر الهذلي أبو العيال في قصيدة هجاء شخص توقع منه مدحاً ولكنه حصد لؤماً
بمثل النعامة:

أو كالنعامة اذ غدت من بينها يصاغ ق رناها بغير أذين
فاجتثت الأذنان منها فانتتهت صلماء ليست من ذوات قرون^(١)

ويبدو أن الشعراء قد صار عوا جنس القص الغريب عنهم ولم يكونوا قادرين
على بناء القصص ليقدموا المعلومات كاملة، في تسلسلها الصحيح، لدرجة أن يوحى
الأمر إلى المستعربين الأوربيين للشك في صحة هذا الأمر وورود الأبيات في الشعر
التي تحمل مضمون قصته.

الأمر الذي حدا "الفرت"^(٢) أن يعد قصيدة النابغة التي يتكون جزء كبير منها
في إيراد قصة الحية والإنسان^(٣) القصيدة غير الشعرية وصرح بانها غير صحيحة
(منحولة) وأن النابغة كان قليل الاقناع في تأثيره بصحتها حيث يحاول أن يركب في
قصائده عناصر قص يراها "الفرت" كلها منسوبة إليه.

وخاطب النابغة في القصيدة تلك رفاقه في القبيلة الذين يناصرونه العداء على
غير توقع، إذ يقول:

واني لألقى من ذوي الضغن منهم وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره
كما لقيت ذات الصفا من حليفها وما انفكت الأمثال في الناس سائر هـ

(١) ديوان الهذليين، تحقيق: فراج ٤٢٢.

(٢) W. Ahlwardt: Bemerkungen über die Aechtheit der alten arabischen Gedichte, Greifswald, p. 48, 1822- 1872.

مقالة الفرت (ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة).

(٣) Vgl. A. Hausrath: Aesopische Fabeln, München, 1944, 64-67 = Nr.

((حكايات خرافية أسلوبية) وينبه إلى الاصل اليوناني للحكايات الخرافية لكل من "فيدمان" في:

E. Wiedemann: Beziehung zwischen Tier und Mensch, 370.

وإحسان عباس: ملامح يونانية في الادب العربي: ٧٣.

ويسرد تلك القصة في أبيات تصل إلى ثلاثة عشر بيتاً، وقد رواها في عجلة من أمره ويبدو هو نفسه لم يجد سرد تلك الرواية البدوية، في أن حية كانت قد قتلت رجلاً فقرر أخوه أن يأخذ له بثأر منها، وذهب إلى الحيّ التي عرضت عليه أن تدفع له الدية.

ويثير آخر المطاف رأياً جديداً يتعلق "بالخيال في الشعر العربي القديم":
ويطرح سؤالاً أن كان هناك - حقاً - خيال في الشعر العربي القديم ويرى أن الشعر كان واقعياً بوجه عام . ويعرض لرأي "هاينرش"^(١) بصدد ذلك، الذي يرى أن الشعر "افتقر إلى الخيال في الشعر العربي. ويتجه "ك. بورجل" اتجاهًا مخالفًا، وإن كان الخلاف لا يتعلق بمضمون الشعر الذي ينفقان حوله، بل بحد كلمة خيال".

يجب ابتداء التوقف عند واقعية الشعر العربي القديم، فالشاعر يصف في المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكاً حسيّاً مركزاً بقوة على التفاصيل، ومنها ينطلق الشاعر في وصفه للأشياء لأنها جميعاً معروفة لدى السامع البدوي، فإذا ما وصف الشاعر أحداثاً فإنها تكون في الغالب قد أصبحت عرفاً.

لكن الواقعية لا تعني أن على الشاعر أن يظل في إطار الواقعية التاريخية . أي لا يجوز له أن يصف إلا أحداثاً وقعت حقيقة، وموضوعات موجودة فعلاً بالشكل الذي وصفت به ولأن من المسموح له الإبداع في محيط ما هو ممكن.

وسؤال آخر: هل عايش الشاعر مناظر الغزل أو الحرب التي عرضها حقيقة؟ وهل صدقت أوصافه للجمل على جملة حقيقة؟ لا يجاب على ذلك بتحديد واقعية الشعر العربي القديم، أما النسب فمما يشك فيه في النسب بوجه خاص أن الشاعر أراد أن يصف أحداثاً صادقة.

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٢٨١-٢٩٦.

(١) W. Heinrichs. Arabische Dichtung: 56-68.

ويعرض لمسألة ذكر أسماء الحبيبات في الشعر العربي وذكرهن بأسمائهن الحقيقية وذكر أسماء الأماكن في النسب . وي طرح رأي "ج. مولر" في مقابلته بين أسماء النساء الواردة في الشعر العربي القديم وأسماء النساء الواردة في الشعر الاموي، اذ يرى أنه من غير المساغ أن تفصح امرأة بذكر اسمها في قصيدة حب. ان ذكر الأسماء الأكثر شيوعاً قد صارت عرفية في الفترة العربية القديمة على الأقل قد فهمها العرب أنفسهم على هذا النحو فيما بعد كما جاء في ديوان أبي نؤاس بذكر أسماء عن مثل: "هند وأسماء".

أما أسماء الأماكن فإنها قد لا تكون ذات دلالة حقيقية ويجب عدم التسليم بها. ويقف "فاجنر" موقف المتشكك على افتراض أن بعض أسماء الأماكن لم تختار الا للوزن والقافية.

ان العرف قد قيد الشاعر بقوة داخل امكانية تصوير عايشه حقاً وأجبره على وصف الأشياء على نحو ما تطلبت. وهكذا أن يبدي حزنه اذا رأى آثار الحبيبة حتى لو لم يشعر بذلك . وبالنسبة لشخصية الممدوح فالشاعر يمدحه وفق صفات في نموذج مثالي، وهذا المثالي غير حي له خواص شخصية ثابتة . وسبب ذلك يعود إلى عدم صدق الشعر العربي "وان اعذب الشعر اكذبة" وهذا البعد عن الحقيقة لم يكن وليد النشاط الابداعي للشاعر أو خياله، بل انبثق من ضرورة العرض بواسطة أنماط متكررة سابقة يجب أن تستخدم وان لم تتطابق مع الحقيقة . وأدت العرفية بالشاعر ان كانت لديه صعوبات في أن يعبر أساساً عن تجارب وقعت خارج إطارات الموضوعات التقليدية، إذ أن بعض مجالات الحياة لم يتطرق اليها الشعر العربي القديم.

وبالنسبة لمسألة صدق (Wahraf tigkeit) الشعر وكذبة (Lugen) (haftigkeit) يتعلق الأمر بمدى السماح للشاعر بالاستعارة (Metapher) والتخييل

والمبالغة (Hyperbel). فحينما يوصف البطل بأنه اسد فهو ليس حقيقة أسد أو يوصف الممدوح بأنه العدل فمن المؤكد انه قد وجد في الحقيقة الأكثر عدلاً. وقد استحسن النقاد العرب "كذب" الشعراء بشكل مطلق وقد تغاضوا عن اللوم الاخلاقي لكذب الشعراء في القرآن (سورة الشعراء / الآيات ٢٢٤-٢٢٦) لئلا فعل الشعراء أنفسهم ذلك.

هنا ينبثق مفهوم الخيال لدى "هاينرش"، على حين أنه بالنسبة لـ "بورجل" وهو العرض الشعري للمتخيل الذي يقع في مجال الممكن، أي بين ما يستطيع الشاعر تصويره وبين ما لا يستطيع، ما صوره الشاعر لا يجب أن يكون صادقاً أي حدث من الناحية التاريخية ويمكن ان يوجد، ولكن لا يجب أن يقع في مجال ما عايشه الشاعر في عالمه، وعلى النقيض من ذلك لا يتجاوز إلا نادراً الحد إلى التخيلي المحض.

أما فيما يتعلق من وصف الأحاسيس والمشاعر ففي رأي "رينانديعقوبي" أن ذلك الوصف كان نادراً في الشعر العربي القديم، فبدلاً من التصوير المباشر للحالة النفسية أظهر الشاعر أثرها، فمثلاً الدموع بدلاً من الحزن، والأرق والقلق في الليل بدلاً من الأم الحب.

المبحث الثاني

آراء المستشرقة الألمانية ريناتا ياكوبي

من أهمّ دراساتها كتابها : "دراسات حول شعرية القصيدة العربية " Studien Zur Potik der Altara Bishen Qaside وفيه تقدم منهاجاً جديداً لتناول الشعر الجاهلي، وهو منهج معاينة النصّ دون النظر إلى السياقات الذي افرزته والذي أنثو في منحى الدراسات الاستشراقية الألمانية حول الشعر الجاهلي.

وبدأت النظرة تتحول من الاهتمام بقضية الانتحال والشك في صحة هذا الشعر إلى ان اصبح الاهتمام منصبا على معاينة النص الشعري الجاهلي على انه "فنّ"، فضلا عن بحثين آخرين للمستشرقّة "ريناتا ياكوبي":
الأول: أصول شكل القصيدة "The Original of the Qasida Form".

الثاني : "الناقة " مقطعا من قصيدة المديح

"The Camel Section of the Panegyric Ode".

تقول ريناتا^(١): إنّ اصول القصيدة غير معروفة، فاغلب مجموعات النصوص القديمة المنقولة لنا من الجاهلية، وردت في نوعين من الشعر:
أولهما: المقطوعة المونوثيمية "Monothematic" التي تحتوي على موضوع واحد هو غالبا، رسالة موجهة إلى إنسان ما.

ثانيهما: القصيدة البولوثيمية الشكل "Polothematic" التي تشتمل على موضوعات مختلفة أنظمت إلى بعضها بعضا دونما إشارة إلى تخلُّص احدها من الآخر - أحيانا -، دونما سبب واضح لتتابع هذه الموضوعات فيها.

ثم تتابع القول: ان إطلاق مصطلح القصيدة على القصيدة خاصة، هو تقليد جرى اتباعه في الوسط العلمي الحديث . ففي الدراسات العربية الوسيطة أطلق

(١) جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم - ريناتا ياكوبي نموذجاً - عبد القادر الرباعي: ٥٥.

مصطلح القصيدة على أي شعر مؤلف على واحد من البحور الشعرية، و ممتد إلى حد معين من الطول - على الأقل - سبعة أبيات أو عشرة حس بما اشار "ابن رشيق"^(١). وان مثل هذا الشعر يتطلب مهارة محترفة في الابداع تختلف عن مجرد التزيين، فالمصطلح مشتق من الفعل قصد - أي نوى وهدف الى - وعلى الرغم من ان نظريات متعددة قد طرحت لتوحيد حدّة^(٢) إلا أنه مازال مدار نقاش.

وترى.. انه لم تكن هناك - في بداية القرن السادس الميلادي - قواعد شعرية صارمة يقتدي بها الشعراء في تتابع الموضوعات داخل قصائدهم، على الرغم من ان هناك عددا من النماذج الشعرية التي يمكن عدها ذات قيمة تنظيمية عالية، بل إنّ بعضها ذو تنظيم فريد من نوعه . وفي الوقت نفسه، هناك نماذج معينة محببة للشعراء في كل انحاء الجزيرة العربية تسعى لان تضع نفسها في شكل ما لأن تبرز في نوع شعري خاص . وكان هؤلاء أول الأمر يبدأون بأشعار عشقية ترتد إلى ما يسمى بـ "النسيب"، ثم يأتي الحديث عن "الناقة" ووصفها بأبيات شعرية طويلة سميت بـ "الرحيل" "الرحلة". ويضيفون أخيراً أشعاراً تعد من الفخر تكون بمثابة المدح للذات، أو للقبيلة، أو تكون رسالة موجهة لعدو "هجاء"، أو انهم ينهون تلك القصائد بمدح شيخ القبيلة، أو أحد من ملوك "الغساسنة" أو "المناذرة"^(٣).

وتقرن "ريناتا" دراستها بالإشارة إلى من تصدى لدراسة أصل النموذج للقصيدة الجاهلية. ومن هؤلاء "جويدي Guidi" الذي ناقشها في باب الأدب المقارن^(٤)، اذ يُعَدّ الاستهلال العشقي للقصيدة متوافقا مع التقليد المتبع في الأدب اليوناني لنشيد

(١) العمدة: ١٨٨/١.

(2) Jacobi, R. Studien Zur Potik der Altarischen, Qasida, Franz Stiener Wiesbaden, 1971, P;1.

(3) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٥٦-٥٧.

(4) Guidi, I,IP "Nasib" Nella Qasida Araba in Actes du XIVE Siecle Congres International des Orintalistes, Alger, 1905, Vol.3, Paris, 1907, PP: 8-12.

الإنشاد المرفوع إلى الرمز في بداية الملحمة . وفي دراسة أحدث من ذلك، قارن "جونستون Johnstone" النسيب بشعر "المونونجور Mansongur" الآيسلندي^(١). وهو عبارة عن قصة شعرية قصيرة تقدم قصائد سردية في موضوعات تاريخية . وتردف "ريناتا" بأن هاتين الدراستين اللتين اعتمدتا على المقارنة تشيران إلى أنه ليس هناك في الأصل، علاقة بين "النسيب"، والموضوعات من بعده في القصيدة^(٢). وهناك دراسات أخرى اعتمدت على الفرضية بأن القصيدة البوليثيمية- متعددة الموضوعات- قد تطورت من فكرة مركزية إلى موضوع محوري . وفي عام ١٩٣٨ أوضح "ريختر Richter" أن القصيدة هي إسهاب لموضوع "النسيب"، واقترح بأن الموضوعات الأخرى في القصيدة- وبخاصة مدح الشاعر لنفسه- صادرة عن نيّة التأثير في محبوبته لكسب رضاها^(٣). لكنّ "بلوخ Bloch" في مقالته الشهيرة "قصيدة" المنشورة عام ١٩٤٨ يأخذ الموضوع الذي يلي النسيب على أنه نقطة البداية . فالقصيدة- حسب نظريته- هي عبارة عن رسالة مرسلة إلى شخص ما أو إلى قبيلة ما . أما الأجزاء السابقة على ذلك فهي عنده بمثابة "الريسلايد Reiselied" وهي "أغنية الرحلة" التي تؤلّف لامتاع المبعوث في سفرته الطويلة المتعبة^(٤). وفي نظريته هذه يصعب توضيح كلّ نواحي القصيدة، لكنه يجلب الاهتمام إلى نقطة واحدة مهمة هي "الوظيفة الذكورية للنسيب" في مرحلة ما قبل الإسلام بشكل عام. وتشير "ريناتا" إلى أنّ معظم الاستهلاكات العشقية للشعر ما قبل الإسلام تحتوي على أسماء أماكن، وانها ترد بحافزية وبراعة منسجمة مع اختيار الشاعر

(١) Johnstone, T. Nasib and Mansongur, Journal of Arabic Literature (JAL), Vol.3, 1972, PP: 90-95.

(٢) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٥٨.

(٣) Richter, G "Zur Entstehungsgeschichte der Altarabischen Qasida, Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Gesellschaft, (ZDMG), Vol.2, 1938, PP: 552-569.

(٤) Bloch, A: "Qasida" Asiatische, Vol, 2m, 1948, PP: 106-132.

لموضوعه^(١). لكن "بلوخ" يرى ان هذه الأسماء يمكن ان تعود أصلاً إلى أماكن تزورها القبائل، كي يمكن تذكرها ببسر وسهولة^(٢).

وهناك وجهتا نظر - بهذا الصدد - لعالمين آخرين هما بلوخ وبلاشير، إذ يفترض "بلوخ" بان "القصيدة الاصل قد فقدت وليس هناك سوى جزء غير تام يبق دالا على شكل للقصيدة كان متحد الاجزاء وذا معنى . وأما بلاشير فيفترض أنّ قصائد ما قبل الإسلام قد تغيّرت وتعدلت اثناء نقل الرواة لها على وفق نموذج القصيدة المنظم الذي تطور من العصور الاسلامية. ويمكن القول، ان رأي "بلاشير" يتطابق مع ما جاء به "ابن قتيبة" بشأن النسيب^(٣). لكن "ريناتا" فلا تتفق مع الوجهتين، من حيث أنّ "القصيدة المثل" لا يمكن ان تكون قد فقدت للأبد، وان النصوص التي ظهرت منتظمة واعطت الانطباع بتماسك اجزاء القصيدة فيها، لا يمكن ان تكون قد عدلها الرواة تمشياً مع النموذج المتطور في المرحلة الإسلامية^(٤). ويبدو ان تتابع موضوعي "النسيب" و "الرحيل" قد شاع بشكل واسع لدى الشعراء، اما الموضوعات الأخرى، فلم تلاق شيوعاً مماثلاً، بل كان توافقاً قليلاً جداً . وعليه.. يمكن افتراض أنّ التقليد المتبع في القصيدة قد ظهر في النصف الاول من القرن السادس الميلادي، وهذا يعني أنّها قد بدأ قبل ذلك بزمان . وهذا يدل على أنّ البناء الثلاثي للقصيدة قد أصبح ذا قبول واسع . وأنّ هناك تقديراً عالياً للتلاحم في القصيدة، وان موضوعاتها أصبحت أكثر تقارباً وتفاعلاً، ويلاحظ ذلك في أنواع معينة من "التخلص" تطورت في نهاية القرن السادس الميلادي.

(١) جهود استشرافية معاصرة: ٥٩.

(٢) جهود استشرافية معاصرة: ٥٩.

(٣) Blachere, Regis, Histoire de la Literature Arabe des Origins a la Fin du xve Siecle de J.c3, Vol, 5, Arden- Maisonneuve, Parise, 1952, 1964, P. 184.

(٤) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٥٩.

وتطرح "ريناتا" نظريتها- التي تعترف بأن بعضها حدسي تخميني- اذ تقترض، "ان القطعة واحدية الموضوع تتقدم القصيدة في الشكل، فقد برزت بعض وحدات الموضوع أو عناصره بأنواع ادبية مستقلة، انضمت بعضها إلى بعض عن طريق الوزن والقافية" ^(١). وهذا الامر يعتمد على ملاحظتين ؛ أولاها : أن هناك اهتماما متزايدا بشأن تأليف الصيغ والعناصر الدقيقة، والنواحي الاسلوبية داخل الوحدات الموضوعية للقصيدة، اكثر من الاهتمام ببناء القصيدة على نحو كلي. وهذا يعني ان هناك نموذجاً تقليدياً اخذ بنظر الاعتبار عند تأليف الاشعار ذات النموذج المنوئيمي- احادي الموضوع- قبل ان تتطور. وفي الثانية نقرأ أن الاهتمام بالاشعار ذات الشكل الاحادي التي تعتمد في وجودها على الموضوع الاخير، ليس منصبا على محتواها فحسب، ولكنه ممتد أيضاً إلى الصيغ التي وردت فيها، انها رسائل موجهة ضد الاعداء، واماديج مرفوعة إلى شيخ القبيلة ^(٢).

اما بالنسبة للنسيب، فهو مجال للتأمل مادام العصر الجاهلي لم ترد عنه قصائد مستقلة في الحب.

ولكن من غير المعقول ان الشعراء البدو لم يؤلفوا قصائد حب مستقلة عن غيرها من الاغراض كي تنشد أو تغنى..!

وتقول "ريناتا" بشأن تتابع موضوعي "النسيب" و "الرحيل" من وجه، ثم "الرحيل" والموضوع بعده من وجه اخر، إنّ هذين الوجهين تطورا على نحو مستقل فيه كل واحد منهما عن الآخر. لذا يجب عدهما وتحليله ما على انهما وجهان مختلفان في تأريخ النوع الشعري. فتتابع "النسيب" ف"الرحيل" قد سبق تتابع "الرحيل"،

^(١) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٦٠.

^(٢) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٦١.

فالموضوع بعده بوقت زمني ابرك كثيرا. أما تتاسق القصيدة بأجزائها الثلاثة، فلم يتم
الا في المرحلة الاخيرة من العصر الجاهلي^(١).

ويؤيد هذه الوجهة نماذج مختلفة "للتخلص" من موضوع لآخر وأنّ هناك
ثلاث طرائق فنية اساسية است خدمت شعريا في مراحل زمنية متصلة ؛ في الأولى
كانت وحدات القصيدة يتلو بعضها بعضا من غير علاقة أو دليل يشير إلى تغير
الموضوع، وهو أسلوب عادي تماما كما في موضوع الفخر - على سبيل المثال - اذ
كل صيغة جديدة فيه تبدأ "بواو رب" أو حرف "قد". وأما في الثانية فباستخدام ألفاظ
دليلا على التخلّص مثل: "دع ذا" و"عدّ.... وسرّ الهمّ، وغيرها . وأما في الثالثة:
فيكون "التخلص" بمعنى مناسب يكشف عن دوافع الشاعر النفسية لتغيير موضوعه،
أو يقدّم ربطا بين الموضوعات المختلفة^(٢).

لقد اكتمل الشكل المدحي للقصيدة في الزمن القريب إلى نهاية العصر
الجاهلي، أي قبل ظهور الإسلام مباشرة، وخير من يمثل هذا الاكتمال الشكلي
"معلّقة النابغة الذبياني" في مدح "النعمان" ملك الحيرة.

يادار مية بالعلياء فالسندِ أقوت و طال عليها سالف الأمد^(٣)

ولكن لماذا يكون بعد ذكر "النسيب"، وصف ل"الناقة"، وكأنه غدا امرا تقليديا
متعارفا عليه لدى الشعراء. إذ تفترض "ريناتا" ان نوعين شعريين مستقلين ضمّا إلى
بعضهما بعضا هما : شعر الحب ، شعر الفخر . الذي احتل فيه موضوع "الناقة" -

(١) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٦٢.

(٢) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٦٣.

(٣) ديوانه: ١٦.

على الأغلب- المكان الأول، كما توضحه النصوص الكثيرة^(١)، بل استمر الرحيل حتى في القصائد الإسلامية الأولى يقدم بأسلوب الفخر^(٢). ولكن.. ما الداعي لتنظيم شعر الحب ومدح الذات معاً؟ فيمكن الأخذ بنظر الاعتبار الطبيعة المعينة لشعر الحب قبل الإسلام، أي نوعية "شعر الحب" المحفوظ جزءاً من القصيدة، وذلك يعود لحقيقة حياة الشعراء وانهم عندما ينظمون شعراً في الحب والنسيب يتحدثون عن الماضي حديثاً عن حب انتهى منذ زمن طويل، أو في طريقه إلى ذلك سواء كان الانتهاء بسبب المحبوبة أو الشاعر نفسه، إلا أنه ليس هناك اشعاراً غزلية تعبر عن الأمل في إمكانية توحيد الحبيبين مستقبلاً. وما تعبر عنه تلك الأشعار مجرد ذكرى سعادة ماضية، كانت بسبب التجاوز بين القبائل في التخيم معاً في فصل الربيع، ثم يضطرون للافتراق حين ترحل القبائل ويبتعدون عن بعضهم.

وهذا الأمر سبب المشكلة الأولى لدى المحبين، وكان عليهم مواجهته، لأن الشاعر أو المحب لا يتمكن من خطب الود لضيق الوقت، لذا كان عليه الإسراع في التوحد مع الحبيبة، فكان ذلك الموضوع الرئيس في "النسيب"^(٣).

وكان الأمر يصعب على الشاعر وعزة نفسه، إن كانت المرأة هي من ينهي تلك العلاقة، أو إذا كان قد تقدمت فيه السن، فإن حديثه يصبح أكثر إيلاماً بسبب دوافع اليأس والاحباط التي تتناوبه بسبب النهاية المحزنة والفراق، فكان سهلاً - في الاطلاع - أن يستثير عواطفه وتذكر أيام اللقاء. فهي إذن حالة عقلية تستدعي التعويض، وكانت أفضل الوسائل للشاعر كي يستعيد توازنه هو التفكير في مزايا

(1) Jacobi, R. Studien zur Potiik der Attanabischen Qasida, Franz Steiner, Wiesbaden, 1971, PP:54-66.

(2) Jacobi, R: (The Camel-Section of the Panaggrical, ode), Journal of Arabic Literature, col.13, 1982, PP: 1-12.

(3) ينظر: جهود استشرافية معاصرة: ٦٦-٦٨.

نفسه الخاصة. فكانت الخطوة الاولى "الناقاة" التي تسليه ويشعر بالفخر في امتطائها وركوب الصحراء.

فتعرض "ريناتا" ذلك الامر بمعالجة قصيدة "عبيد بن الابرص" مفتخراً وذاكراً الشباب، حيث يستهلها بالقول:

يا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطّ الـ	بالجو سحيقِ اليمنة البالي
جَرتُ عليها رياحُ الصيفِ فاطردتْ	والريحُ فيها تغفيها بأذيال
حبستُ فيها صحابي كي أسألها	والدمعُ قد بَلَّ مني جيبَ سربالي
شوقاً إلى الحيّ أيامَ الجميعُ بها	وكيف يطربُ أو يشتاقُ أمثالي
وقد علا لِمَتي شيبٌ فودّ عني	منها الغواني و داعِ الصارمِ القالي
وقد اسلي همومي حيث تحضرُ ني	بجسرةٍ كعلاءِ القينِ شِ ملال ^(١)

فالقصيدة .. متوازنة على نحو مثالي، فالحركة فيها ليست بخط مستقيم، ولكنها دائرية: هناك خسارة وتعويض، وهمّ وعزاء، لكن الشاعر ينتصر على حالته السوداوية التي انتابته برفع قيمة ذاته، وذلك بتلميحہ إلى التناقض بين بياض شعره في الوقت الحالي، وخصلات شعره السوداء في السابق حين يختتم قصيدته قائلاً:

بان الشباب فألى لا يُمّ بنا	واحتل بي من مشيبٍ أيّ مح لال
والشيبُ شينٌ لم ن يحتلُ ساحتَه	لله درُّ سوادِ اللّمّ ة الخالي ^(٢)

ويتداعى لريناتا سؤال آخر - بهذا الصدد- إذ لماذا أضاف الشاعر موضوع المديح، أو أي موضوع اخر لموضوع "الناقاة" حسب اهتمام الشاعر الشخصي أو

(١) ديوانه: ١٠٨.

(٢) ديوانه: ١١١.

السياسي وقت إنشاء القصيدة. فتجد "ريناتا" الأمر واضحاً في قصيدة "المسيب" التي وجدت في القرن السادس الميلادي، اذ اتبع الرحيل موضوع المديح لـ "الققعاع بن معبد" شيخ قبيلة "تميم" المشهور بكرمه، الذي يرسله رسالة مع الرياح بعد ان يقطع رحلته على ناقة قوية يصفها بكل صفات القوة والجمال والسرعة، وكان قد استهلها قائلاً:

أرحت من سلمى بغير متاع	قبل العطاس ور عتّا بو داع
إذ تستبيك بأصليّ ناعم	قامت ل نفس ه بغير قناع
فأريت أنّ الحكّ م مجتنّب الصّ با	وصحوت بعد تشوق ورواع
فتسلّ حاجتها إذا هي أعرضت	بجّ لالة س رحّ اليدين و ساع
فلأهدين مع الرياح قصيدة	من ي مغلّة إلى الققعاع
وإذا الملوك تدافعت أركانها	أفضل ت فوق أكفهم بذراع ^(١)

فيضيف موضوع المديح من دون تخلص لموضوع "الناقة" إحساساً منه بعدم الحاجة إلى ربطه مع مقطع الناقة . وبذا تبدو قصيدته مكتملة ومتوازنة توازناً حسناً في جميع اجزائها، وانها تمثل البناء الأصلي لقصيدة المديح.

وتتخذ "ريناتا" من قصيدة "النابعة الذبياني" التي أدخلت في نسخ المعلقات، الخطوة التالية في توثيق تاريخ النوع الشعري الذي تناقشه بموضوعاتها الثلاثة : النسيب ، الرحيل ، المديح . ففيها تقدم ملحوظ في تناسق الأجزاء ، مقارنة بقصيدة "المسيب" السابقة، وأن قصيدة "النابعة الذبياني" تمثل أعلى درجات "الوحدة الشكلية"^(٢) التي أنجزت في قصيدة المديح الجاهلية. وقصيدته هي:

(١) المفضليات: ٦٠-٦٣.

(٢) ينظر جهود استشراقية معاصرة: ٧١-٧٥.

يا دار مية بالعلياء فالسن د اقوت وطال عليها سالف الأبد
وقفت فيها اصيلانا اسائلها عيت جوابا وما بالربع من احد (١)

إلى أن يقول في مقطع الرحلة:

فعدّ عمّ ا ترى إذ لا ارتجاع له وانم القتود على عي رانّة أجد (٢)

ثم يصل إلى الممدوح:

فتلك تبغني النعمان أن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد (٣)

فبعد ان يقف على الاطلال ويصفها ويتذكر الايام، كانت وظيفة "النسيب" هي نفسها في قصيدة "عبيد بن الابرص" في استثارة الذكريات، لكنها عند "النابعة الذبياني" اكثر ارتباطا بالموضوعات بعدها، وقد احسن التخلص بين المقاطع، وقد وصل بين "النسيب" و "الارتحال" بطريقة تشكل تنابعا سرديا للاحداث، على حين كان "عبيد بن الابرص" يتكلم عن الهموم العامة التي تحتاج ان يسلوها بالارتحال، واذا ما أراد التخلص إلى "المديح" استعمل كلمة "فتلك" التي تتضمن التصور بأنه كان في طريقه إلى الممدوح.

ولكن نظل مقاطع القصيدة العربية "النسيب" و "المديح" من دون أدنى تغيير بصفتهما وحدتي بناء للقصيدة، بينما كان التغيير في الجزء الثاني "الناقة" (٤) من

(١) ديوانه: ١٤.

(٢) ديوانه: ١٦.

(٣) ديوانه: ٢٠.

(٤) The Camel-Section of the Panaggrical ode", Journal of Arabic Literature, Vol, XIII, Leiden, E. J. Brill, 1982, PP:1-12.

القصيدة منذ عصر ما قبل الاسلام حتى العصر العباسي، تغييراً جوهرياً. وذلك يعود للقول على الرغم من ان "النسيب" و "المديح" قد برزا في وجوه متعددة من التطور والتغير الداخلي، وانهما استمرّا يشكلان عنصريين جوهريين في النوع الاسلوبي للقصيدة. اما موضوع "الناقة" الذي كان نواة للفخر القبلي، وذا وزن كبير ثم اصبح الجزء الموسع في قصيدة المديح، قد تغيرت وظيفته اولاً، ثم بدأ ينضب بالتدريج حتى اختفى اخيراً، مع انه كان اهم جزء في القصيدة^(١).

وتجعل "ريناتا" نص "ابن قتيبة" مدار بحثها - هاهنا - اذ ترى انه من غير الضروري معرفة الزمن الذي اخذ منه "ابن قتيبة" نموذجاً وعما اذا كان هذا النموذج قد شكل مقياساً معيارياً اتبع في يوم ما.

فما ظهر في الدراسات الحديثة أنّ "ابن قتيبة" قد وصف نوعاً محدداً من القصيدة هو "قصيدة المديح" على أساس انها النوع الاسلوبي - ماعدا المراثية - الذي استمر حيّاً في عصره . وإنّ توصيف "ابن قتيبة" لـ "النسيب" على أنّه مؤلف من وصف الديار الدارسة، والبكاء على فقد المحبوبة، لا يعني استنفاد كل العناصر المحتملة الأخر التي استخدمها الشعراء^(٢). واستبعاد ان يكون وصف "ابن قتيبة" مناسباً لأية قصيدة في زمن ما قبل الإسلام، وانه يناسب نماذج مختلفة من القصائد التي طورها الشعراء في العصر الأموي.

وأنها في تحليلها للنصوص المبكرة تراها لا تعطي قاعدة يمكن الاستناد إليها حتى لو كان الميل إلى قبول معظم المواد الشعرية المبكرة على أنّها صحيحة وسليمة، مع عدم استبعاد إمكانية التزييف أو النحل أو الانتحال في حالات فردية معينة.

(١) جهود استشراقية معاصرة: ٨٥.

(٢) جهود استشراقية معاصرة: ٨٦-٨٨.

المبحث الثالث

آراء المستشرق ج. ك. فاديه

في مقدمة كتابه "الغزل عند العرب" يحاول ان يبين تعريفاً للعدرية اعتماداً على آراء مستشرقين آخرين ، فعند "ج. بلري" "أنه ذلك الوجد المشبوب والصوفي تقريباً والذي مازال، مع ذلك شهوانياً". وفسر "جانروا" العذرية بقوله: "أليست العذرية ذلك الحب المحتوم الذي عرفه القدماء، ويقابله بالعربية العشق عند المعتزلة، الذي ينتزع الإنسان من ذاته ... وليست أيضاً تلك العبادة الخاشعة للجمال، وتلك ال سورة الصوفية المنزهة عن كل شهوة .. وليست أخيراً، ذلك الهوى العصري الضخم الذي أنعشه التأمل في بعض الحقائق الأزلية التي تلقى صداها في النفوس جميعاً"^(١). ويرى "دينيس دي روجمون" احد مؤرخي الحبّ العذري- أن العذرية هي : "الدين الأدبي للحب العفيف والمرأة المؤتملة- مثلاً- مصحوباً بالتقوى الخاصة به وطوقسه الدقيقة.. وقاعدته الأخلاقية القائمة على الاحترام وإسداء العون، ونظامه اللاهوتي وصراعاته اللاهوتية..^(٢)".

ويستبعد "فلهي" ان يكون عند العرب "شعر غزلي"، وان ما يقوم مقامه هو "النسيب" ويمثل النسيب الذي تعود أقدم نماذجه إلى القرن السادس الميلادي فناً مكتملاً وصناعياً، على الرغم من أنه بدوي لأنه لم يتعرف فيه إلى العاطفة أو الأشكال الأولى لولادته ونشأته . وان النسيب قد ارتبط بالقصيدة التقليدية وأنه جزء متمم لها لأنها تبتدأ به مطل عاً لها، وأنه لابد لكل قصيدة ان تبتدأ بهوان كان ثمة قصائد بلا نسيب، فالشاعر الجاهلي التزمه في المديح والهجاء وتمجيداً لانتصار حزبٍ على آخر ^(٣)، كالذي وجد لدى عنتره الذي عجل بعد استح صار مقتضب

(١) منشأ الشعر الغنائي ٩٥/٢. مأخوذ عن: الغزل عند العرب فاديه: ٧/١ (في الهامش).

(٢) الحب والغرب، ٨٤. نقلاً عن: الغزل عند العرب فاديه: ٨-٧/١.

(٣) الغزل عند العرب فاديه ٣٧/١-٣٨.

لغرامياته إلى إشهار مجد قومه^(١) وقد يكون النسيب أكثر غزارة دون أن تكون أجزاؤه أكثر تلاحماً أو اتصالاً بما يتلوه . ولأصلالة مصدر القصائد التي احتواها ديوان الشعراء الستة للمستشرق الألماني "الفرت" والشعراء هم: النابغة، عنتره، طرفة، زهير، علقمة، أمروء القيس. بل إن أكثر هؤلاء ثقة هما زهير والنابغة. فان زهيراً "شعر أهل الجاهلية" كما يذكر صاحب الأغاني^(٢). وفي شعر زهير - حتى معلقته - يشعر المرء برصانة النسيب رصانة مدهشة تتناقض مع مغامرات عنتره وأمروء القيس اللذين أصبحا بطلي رواية غرامية، على ان زهيراً احتفظ بنكهته البدوية ولم يُهَنَّ له من شعره إلا مرتلن^(٣)، ويمكن تقييم النسيب في الأزمنة الجاهلية بأن توكل إلى حد ما إلى زهير. وينزع النسيب عند الأعشى إلى إغناء نسجه ليغدو قواماً للقصيد كالذي في قصيدته "ودع هريرة..". أو يشمل النسيب المحاورات والوقائع كما في معلقة امرئ القيس، وهو ابرز تغ بير يمكن تسجيله إذ انه ين بئ بالشعر الغزلي في العصر الأموي.

ويعرض "فاديه" لثلاث حالات يمكن ان توجز محتوى النسيب، كما جاء في دراسة "ليشستر": "النسب في القصائد العربية " وهي : الأولى عودة الحبيب إلى الأطلال المهجورة وذرف الدموع، والثانية فراق الحبيين عند السحر، والثالثة طيف المحبوبة القادم لزيارة الحبيب ليلاً. لكنه يعود للقول أنه لا بد من وجود موضوعات كثيرة يمكن ان يشكل كل منها نسيباً وهو ما يسمى "بالمواضيع التحتية" من مثل رحيل المحبوبة وخطاب الحبيب للمحبوبة لدى زيارته لها، ودور صاحبيه عند الطلل ونواح الحمام ونعيق الغراب المؤذن بالفراق، وهذه المواقف لم تكن نتيجة منطقية لسلوك الشاعر فيها. فالبكاء على الاطلال ليس سوى تراكبٍ لمواضيع تحتية موجودة

(١) ينظر: ديهان الشعراء الستة - شعر عنتره، القصيدة (٧). جمع الفرت.

(٢) الأغاني ٢٨٨/١٠.

(٣) ينظر: الاغاني ٢٩٨/١٠، ٣٠٢.

في مكان آخر، ومن ثم فهذا البكاء من الشعر المتكلف ولعل عناصره المكونة كانت أكثر عضوية، وربما أكثر قدماً^(١)، فليس كل قصائد الشعر الجاهلي المكتملة يفترض ابتداؤها بالإطلال، فمنها ما تبدأ بالنسيب أو بكاء الشباب أو ذكر المشيب.

إنّ مواقف النسيب الكبرى تتولد بدءاً من المواضيع التحتية وهذه لها استقلالها وإن بعضها لا ينفك من الظهور في المطلع، وإن وحدة النسيب لا تستند إلى السياق أو إلى سيرة الشاعر - في أحيان كثيرة - بل هي - على الأصح - وفية للتقاليد^(٢). ويجب التمييز بين طرائق استحضار الذكرى وبين الحب في النسيب وهو يشتمل على السرواء وصف المحبوبة أو وصف العواطف التي تتساور الحبيب، فضلاً عن وصف المواقف التي وجد فيها بال نسبة للمحبة . فالنسيب يحكي دوماً عن حب منصرم وبذا فإنه يشتمل على زمنين : الأول حين يتكلم الشاعر، والثاني حين كان عاشقاً، وإن النسيب يستدعي في الأصل أن يكون الشاعر قد شفي من ألم الحب . وعلى كل حال فإن الزمنين متميزان وينزعان إلى التميز في أكثر أشكال النسيب تعقيداً^(٣). لكن لماذا يلجأ الشاعر دوماً إلى التلبّـه "أي تذكر الأحداث الماضية " إذا كان المهم لديه وصف الحب وغرامياته . وهنا يكمن سر النسيب الذي يجعله شديد الاختلاف عن القصائد الغزلية في بقية الآداب حتى السامية منها، مع نزوع الشاعر أكثر فأكثر إلى الانصراف عن قصة هواه لوصف لحظة التأبه..^(٤).

ومن تلك الطرائق "غداة البين" و"البين" و"بانت سعاد" وقد أجادت "ليشرتر" أجادة فائقة في وصفها وبخاصة ملامحها الخارجية، وأصبح البين، في حد ذاته أكثر مواضيع النسيب اتقاناً، موضوعاً ثانوياً . وإنّ غداة "البين" و"البين" موضوعان تأرق

(١) ينظر: الغزل عند العرب فاديه ٤٦/١ .

(٢) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٤٩/١ .

(٣) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٤٩/١ .

(٤) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٠/١ .

الشاعر في صوغهما إعداداً لروايته الغرامية الصغيرة . وقد يكون حزن الشاعر معاصراً تقريباً للحوادث، إذ ليس ثمة بحث عن الذكرى، وقد يتخذ هذا الحزن أشكالاً بعيدة جداً، أحياناً، عن العذرية ^(١) والمهم في ذلك تلك الأشكال أكثر من التفاصيل الخارجية كلون ستائر الهودج الحمراء ومشى جمال القافلة الوئيد ^(٢). فللبين في حياة الشاعر العاطفية في مظهره الأكثر بدائية قد يكون في حالات يغتبط فيها الحبيب من قطع صلته بالحببية متى ما يشاء، أي عندما لا يلقى أية استجابة من محبوبته، عندئذ البين حادث عادي في حياته؛ وقد عبر عن ذلك الشاعر تأبط شراً، بقوله:

إني إذا خلة ضنّ ت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق
نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ألقى ليلة خبت الرهط أرواقي ^(٣)

أو يتصور هذا الشاعر البدائي علاقاته مع محبوباته على مثال العلاقات السائدة بين قبيلتين متحدتين أو متجاورتين - مؤقتاً -، فيعمد إلى استعمال كلمات الودّ والعهد والحبل نفسها في بيان طبيعة العلاقة مع الق بائل الآخر، بيد أنّ الودّ الذي نكّنه قبيلة لأخرى لا يلزم هذه القيام بتضحيات مسيئة لشرفها أو كبريائها، كالذي نقرؤه في شعر بشر بن أبي خازم:

الا أبلغ بني سعد رسولاً ومو لا هم فقد ح لبت ص رام
نسومكم الرشاد ونحن قوم لت ارك ودنا في الحرب ذام
فإذا صفرت عياب الود منكم ولم يك بيننا فيها ذ مام

^(١) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٠/١-٥١.

^(٢) بقصد بذلك ظعن زهير في معلقته:

علون بأنماط عتاق وكلة وراذ حواشيها مشاكهة الدم

^(٣) ديوان تأبط شراً: ٤٨.

فإن الجزعَ جزعَ عريتنا عيقةً عيهلٍ منك م حرامٌ (١)

فعلى ما يبدو أنّ لموضوع "البين" جذوراً اجتماعية، والشاعر - الحبيب - لن يستطيع معايشة محبوبته إذا لم يكن - إلى حد ما - على وفاق مع قبيلتها، وإذا لم يكن عقد معها "اتفاق تعايش Modus- Vivendi" ذا صيغة وطقس واضحين. وقد يكون البين، أحياناً، خصاماً بين الحبيب وعشيرة المحبوبة، أو بين القبيلتين فيمتنع الفريقان عندئذ عن ا لمجاورة وتكون المحبوبة - مع قبيلتها - مذنبه لقطعها روابط حسن الجوار (٢). وقد تختفي - أحياناً - شخصية المحبوبة تمام الاختفاء خلف إرادة القبيلة، وإذا كان ثمة تجاوب عاطفي بين الشاعر وتلك العشيرة، ففي قلبه متسع يحمله على أن يعشق أبكار الحي كافة؛ كالذي تقرأه عند المرقش الأكبر:

ألا بان جيراني ولست بعائف ِ أدانٍ بهم صرفُ النوى أم م خالفي
وفي الحيّ أبكارٌ س بين فؤاد ه علالة ما زو دُن والحبُّ شاعفي
دِفاقُ الخصور لم تُعفو قرونها لشجو ولم يحضرن ح م ي المزالف (٣)

وفي لحظات أخر يتوارى الجيران والمحبوبة - بالابتعاد والهجر - وعندها لا يكون للمحبوبة رأي ما وهي أبعد من ان تمارس لعبة الغنج الخطرة مع الشاعر، لذا يقول بشر بن أبي خازم:

أحاذر ان تبیت بنو عقيل ِ بجارتنا فقد حق الحذار (١)

(١) ديوان بشر: ٢٠٦-٢٠٧.

(٢) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٣/١-٥٤.

(٣) المفضليات ٣١/٢، (تحقيق وشرح، شاعر وهارون) العائف: الذي يزرع الطير، العلالة: ما يتعلل به ويتلهى. شاعفي: أي شغفه الحب وحرارته إذا وصل إلى شغف قلبه. تغفر: يمسه التراب لصيبة. القرون: الضفائر. المزالف: القرى تكون بين الريف والبادية.

وبسبب الخصام بين القبيلتين تبتعد المحبوبة عن الشاعر - الحبيب - من دون ان تودعه فيراها قد أذنبت بحقه وقطعت روابط حسن الجوار وليس فراق العاشقين الا قطع الشاعر علاقته مع عشيرة المحبوبة^(١)؛ يقول الشنفرى:

ألا أم عمرو أ جمعت فاستقلّت تِ وما ودّ عتّ جيرانَها إذ تولّت
فيا جارتى وانتِ غيرُ مُليمةٍ إذا ذكّرتِ ولا بذات تِ فلّ تِ^(٢)

وفي نوع آخر من التآبه وتذكر الماضي يجد "فاديه" في ذلك تأسف الشاعر على شبابه الجميل حين رؤيته المشيب، ويكون الشاعر بعيداً عن البكاء على الأطلال، وان ليس لشخصية المحبوبة - أصلاً - قيمة إلا بقدر الحسرة التي توحى بها إلى الشاعر، وإلا لأنها جزء من أجمل فصول حياته . وتبدو حسراته مقتصدة، وتذكر محبوبة أو محبوبات كعشق الفتيات الحسان أو نساء القبيلة المؤملات.

وفي ظاهر موضوع المشيب والشيخوخة يفترض ان الحبيب لم ير محبوبته منذ زمن بعيد، وبما أنه لم يدرك تصرّم الأيام لضلالة أو حب أو بدافع نزوات الذكرى، فهو لن يفقه أبداً أنه يستحيل على حبه الذي بعث فجأة ان يقابل بحبّ مماثل، وفي نظره أن ليس في الإمكان الشعور بحبّ صادق نحو عجوز مخدوع إذ يقول علقمة مؤكداً تلك الحقيقة:

فأن تسألوني بالنساء فأنني بص يرّ بأدواء النساءِ طبيبُ
إذا شاب رأس المرء أو قلّ ماله فليس له من ودّه نصيبُ

(١) ديوانه: ٦٢.

(٢) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه ٥٥/١.

(٣) المفضليات ١٠٦/١، نقلت: تبغضت.

أراهن لا يحبين من قلّ مالٌ هُ ولا من رأين الشيبَ فيه وقوساً (١)

ويحمّل الشاعر - في أحيان كثيرة - الزمن جريرة ظهور المشيب، وليس له ان يخدع نفسه لذا فليم نطّ ناقته ويهجر محبوبته هجره لطلل دارس، هذا إذا كان عنده بقية من تعقل، كما في قول علقمة بن عبده:

فدعْها وسلّ الهمّ عنك بجسرةٍ كهَمّ ك فيها بالرداف خبيبُ (٢)

أو في قول عبدة بن الطبيب:

فعدّ عنها ولا تشغلك عن عملٍ إنّ الصبابة بعد الشيب تضليلُ (٣)

ومن حسن الحظ ان الزلة تدوم قليلاً لدى هذا العاشق العامل نسبياً، كالذي نقرؤه عند عبدة بن الطبيب:

وللأحِبِّ ةِ أيامٌ تذكّرها وللنوى قبل يومِ البين تأويلُ (٤)

ولكن الحكمة عند الشعوب أنّ ليس للمرأة أن تهوى شيخاً مُ سنّاً، فيحاول الشاعر - الشيخ - إبعاد فكرة أن يحول المشيب دون القيام بالواجبات اليومية، كما في قول ذي الاصبغ العدواني:

إن تزعمَا أنني كبرت فلم أُلَفَ ثَقِيلاً نكساً ولا ورعاً (٥)

(١) ديوانه: ٥٢٧.

(٢) ديوانه: ٢٢٨.

(٣) ديوانه: ٥٩.

(٤) ديوانه: ٥٩.

(٥) ديوانه: ٦٠.

ويرى "فاديه" ان البكاء على الأطلال هو الشكل الأكثر براعة في الحبّ القائم على التذكر وفيه يحاول الشاعر إبراز الذكرى. ولكن ما الذي جعلها شعرية في نظر البدوي العديم الإجابة للتعبير النفسي، وغير الجدير بال حوار الشعري، وفضلاً عن ذلك الحرص على ان يترك في الطلل العديد من التفاصيل المحسوسة، ويعود الأمر إلى أسباب منها ما تتعلق بمماثلات لطيفة بين المحبوبة والطلل، ومنها ما تتعلق بالسهولة الأدبية التي تتيح دمج الموضوعات القديمة ضمن البكاء على الأطلال^(١). ولكن أحقاً ينزع الشيب إلى إضفاء مسحة شعرية خيالية على ذكرى المحبوبة؟ ان فكرة اللقاء بمحبوبة تعيش في ظل ضغوط اجتماعية صعبة لعل غاية من الجراة في تقاليد الشيب . وبالمقابل يبقى الطلل مهيباً لطقوس الذكرى، وتتماثل شخصية المحبوبة قليلاً مع الطلل، لذا يصبح مطلب الشاعر العثور في ذلك الطلل على هيئة وجه المحبوبة أو آثار الأهل الذين ورحلوا وتعلّق الشاعر بهم^(٢). بل يجد الشاعر نفسه أما م الطلل لإشباع حاجته من الحب والذكرى ويصبح الهدف من زيارة الطلل لقضاء حاجته من الحبيبة، بل قد تحمله على العودة إلى مكان غرامه، كما رُفِرَ عند امرئ القيس:

خِليّ مَرَّ ا ب ي على أمّ جندب لنقضي لباناتِ الفؤادِ المَ عَذَبِ^(٣)

أما الموصفات الجمالية التي ينشدها الشاعر في محبوبته فبين "فاديه" تلك الموصفات كأن تكون معتدلة الخلق على الرغم من أن الشعور البدوي بالتناسق غير شعور الغرب وشكلها تماماً مما يجعلها تشبه التمثال أو الدمية. فضلاً عن صفات

(١) ينظر: الغزل عند العرب، فاديه، ٦٣/١.

(٢) ينظر: الغزل عند العرب: فاديه ٦٤/١.

(٣) ديوانه: ١٧٠.

أخرى أن تكون حوراء بيضوية الوجه قنواء أسيلة الخد، عيطاء، حسنة المعصم، إلى آخره من الفهوت التي تكون منوطة بخيال شهواني وليس من داعٍ لاستخراج تصميم عذري من هذه الأوصاف^(١).

وثمة ملامح تبرز، بالمقابل، بصورة أدق، الفكرة التي كوّنها الشاعر عن محبوبته أن توحى إليه بالاحترام وجمالها هذا لا يقاوم ويفعل فعل السحر الخارق للطبيعة. ولكن الأمر متعلق بمكانتها الاجتماعية وشرف قبيلتها ولأنها سيدة معتبرة وبنت قوم أحرار - وهذا الأمر لا يسري على كل نساء أهل البداوة - وانها لم تعرف البؤس ولم تعرف الخدمة فهناك من يؤدي لها أعمالها، وانها لا تخرج من بيتها إلا نادراً. وأنها تعيش القيم والترف وتستعمل السواك وتترزين كثيراً وعطرها المسك^(٢).

ويطرح "فاديه" السؤال عن قوة تعلق الشاعر بمحبوبته ومما يعانیه؟ وإذا وُضع وهم "البكاء على الأطلال" العابر جانباً، فأى قانون وأي مبدأ وأي تقاليد تجعل الحبيب في موقف التبعية بالنسبة للمحوبة^(٣)؟ فالنّسب "بالنسبة للواقع تعبير غير ملائم له إطلاقاً، إذ كيف تسنّى لحب معيش ان يتحول إلى عبارات نسب؟ فمن الصعب - باستثناء عنزة وامرئ القيس اللذين دخلا بسهولة أكثر من اللازم في الدورة الروائية - معرفة مناسبة نظم الشعراء البدو نسبهم فيها، الأمر الذي يعطي النّسب طابعاً اصطناعياً غير متجانس ومتعلقاً في آن واحد بالتجربة المعيشة والتقليد الأدبي"^(٤).

إلى ان ينتهي بالقول: "وهكذا فان الحب كموضوع مركزي يعالج من أجل ذاته، غير موجود، إذا صحّ التعبير، لدى الشاعر البدوي الذي يتجنبه ذاكراً شرطه

(١) الغزل عند العرب ٧١/١-٧٢.

(٢) ينظر: الغزل عند العرب: فاديه ٧٢/١-٨١.

(٣) الغزل عند العرب: فاديه ٨٢/١.

(٤) الغزل عند العرب، فاديه ٨٢/١.

اللازم كالعهد والحاجة تارة، أو مرتداً في لحظات أُخِر إلى الاستعارات التي يعبر عنها بطريقة ناقصة تارة أخرى. ولكن أنى لنا ان نعجب عندما نعلم كم هو قليل ميل العقلية البدوية إلى التجريد!"^(١).

(١) الغزل عند العرب: فاديه ٩٤/١.

المبحث الرابع

آراء المستشرق جوستاف فون غرنباوم

ومن آرائه التي طرحها في دراساته عن الأدب العربي؛ نشأة الشعر العربي وتطوره؛ إذ يقرر "غرنباوم" قبل كل شيء أن الشعر العربي كان فناً غنائياً ذا طابع وصفي عالج عدداً محدوداً من الموضوعات التقليدية. ولما كان الشعر وسيلة البدوي الوحيد للتعبير عن النفس فقد تمثلت فيه حياته الروحية في أتم أوضاعها . لذلك قلّمَا عالج البدوي الظواهر الخارجية والصلات الاجتماعية، وأنه نشأ نشأة وجدانية تتصل بالنفس من حيث فخر البدوي بنفسه وحياته الروحية، وفيما يشعر به الزهو في وصف الحصان وحمار الوحشي وأحوال الصحراء التي يجتازها . ومع أن هذه القصائد قلّمَا لامست العواطف الصحيحة والأحاسيس الطارئة للفرد فلا مناص من أن يُعَدّ الشعر القديم شعراً وجدانياً إلى مدى بعيد.

لكن ذلك الشعر لم ترد له أصول أكيدة، وما يُوجَّح إلى تلك البدايات الأولية في أناشيد الاستسقاء التي كان ينشدها البدو عند موارد المياه على أنه لأصله لهذه الأناشيد وأشباهاها من الأغاني الشعبية بنتاج الأسلوب الفني الخالص من الآثار المهذبة المصقولة.

ويرى "غرنباوم" أن النظام العروضي لتلك الأشعار يُطابق في الجوهر عروض "الشعر الفني" فالعروض العربي "كمي" شأن الشعر اليوناني واللاتيني، ولذلك كانت نبرة الصوت في الكلمة لا تتفق عادة مع نبرة الصوت في البيت، وفيما عدا الرجز - ولعلّه أقدم الأوزان وأبسطها - فإن البيت في شطرين متمايزين، ثم بدأ الحرص يزداد ابتداءً منذ ٥٠٠ م على التصريح في المطلع والتزام القافية الواحدة في جميع أبيات القصيدة . وأنه ظهر في أقدم مخطوط عن الشعر العربي تنويع في الوزن وصقل بارع في التعبير اللغوي، وهذا يعني أنه كان قد نشأ - قبل ذلك - مذهب شعري ينص على التنويع والصقل، وأخذت الأقطار المختلفة تؤثر أوزاناً مختلفة .

ويكاد يُرَجَّح أنَّ الفرس تركوا في شعر الأقدمين من شعراء العراق تأثيراً بالغاً في الطريقة الفنيّة، فهناك وزن امتاز بهما هؤلاء الشعراء هما الرمل والمتقارب - وربما يزداد عليهما الخفيف - ويبدو أنها جميعاً اقتبست من أصول فارسية، وحُورّت بما يلائم الأوضاع العربية . وربما كان للسريان فضل في وضع المصطلحات الفنية الأولى مثل كلمة "البيت" أي "الخيمة" لتدل على الوحدة الجزئية في القصيدة. وعلى العموم فكان لنظرية الفن العروضي نشأة مستقلة على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

فالشعر القديم الذي يظهر في قرن ونصف من الزمان (٤٧٠م - ٦٢٠م) تتجلى فيه معالم التطور بصورة واضحة بعد توحّد اللهجات في لهجة واحدة تجمّع فيها تراث المدارس المختلفة واللهجات المتباينة بصورة متزايدة حتى تحقق حوالي "٦٠٠م" زيادة القيود في نظام العروض الفني، أدى بسياق الشعر نحو الاتساع وعدد أبيات القصيدة إلى الازدياد^(١).

إنّ تحديد تاريخ مَعْيَ لبدء الشعر العربي الفني أمر متعذّر، ممّا أدى إلى الاعتقاد بوجود قوة سحرية في الكلمة وشيوع كلمات مثل العزائم والرّقى واللغات الواردة في كلام السجع، ثم في سجع موزون هو الرجز، وهو يشبه ما ورد على لسان حكماء العبرانيين، ومن ثم أخذ نطاق الشعر الهجائي بالاتساع وأوزان جديدة تظهر، ثم تحول الهجاء إلى منظومات تهكمية تعبر عن عداوة شخصية أو قبلية وترد عرضاً في تضاعيف القصيدة الفنية . فضلاً عن أنّ مكانة الشاعر تشبّه مكانة العراف، وسرى الاعتقاد بأنه على صلة بقوى غيبية تدلّل عليه القصص الكثيرة التي تتحدث عن صلة بحثية وهي "شيطانه" الذي يُلهمه الشعر كما يزعمون^(٢).

(١) ينظر: دراسات في الادب العربي، غرنباوم، ١٣٣-١٣٥.

(٢) دراسات في الأدب العربي: غرنباوم: ١٣٦-١٣٧.

وعن قصيدة الرثاء أو المرثية فإنها تنسب إلى أنشودة النواح البدائية كنسبة قصيدة الهجاء المتأخرة إلى عزائم العرّافين الأولية. ومنه أخذ وزن الهزج يحل محل النثر المسجّع. وإن كان الرثاء يعود إلى نياحات النسوة وجعلها فناً نسائياً فإن أوس بن حجر خلّف مراثي رائعة، لكن هذا الفن بلغ أوجه عند الشاعرة الخنساء . إذ اتخذت المرثية أسلوباً خاصاً واضح المعالم إلى جانب التعابير الخاصة والميل نحو التكرار في ألفاظ بعض العبارات من قبيل اللازمة والميل إلى التزام القافية في صدور الأبيات فضلاً عن أعجازها^(١).

وقد حدثت تطورات هامّة طرأت على القصيدة الجاهلية وهي الميل إلى الإطالة، ويرافق هذه الإطالة اتساع في نطاق الموضوع من دون أن يطرأ على سياق القصيدة الأساسي أي تغيير. فالشاعر يبدأ بالحسرة، وبث الشكوى وذكر حبه الضائع عند بقايا الأطلال منطلقاً إلى رحلة بعد أن غيّم الحزن على فكره ويهيضي لوصف فرسه... إلى آخر ما تضمّنه القصيدة المكتملة من مديح أو رثاء وصور الصيد والثور الوحشي^(٢).

حتى يُهيّج رحلته تبعاً لرغبته فيصل إلى مخيم سيد أو زعيم، عندها إما أن يثير قضية سياسية أو يلتبس مطلباً سياسياً، وإما أن يحرك أريحية الزعيم ويحثه على العطاء. والعرف الشعري يتيح للشاعر في هذا الموقف أن يسترسل في الفخر وما يرافقه من مفاخر ومذائح تصور لنا المثال الإنساني في العصر الجاهلي تصويراً حسناً.

(١) دراسات في الأدب العربي. غرنباوم: ١٣٧.

(٢) ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٣٨.

ويبرز "غرنباوم" رأياً آخر في الشعر الجاهلي من حيث استجابة الشاعر الجاهلي للطبيعة^(١) فيذكر عدم الاستطاعة من تبين أية صلة شخصية تصل الشاعر العربي بالطبيعة فيما قبل (٦٠٠م) - على وجه التقريب - ، فالمقاطع الشعرية التي عالجت القصيدة من قريب أو بعيد لمشاهد بارزة من الطبيعة، لم تكن عن الآثار الوجدانية التي بعثتها الأشياء المرسومة في نفس الشاعر، وإنما جرى إقحامها في تضاعيف القصيدة لأحد الدوافع، إما حرصاً على إبراز الخصائص الشخصية. أو جرياً على نمط تقليدي . أو رغبة في الشيء الموصوف بذاته ، وبطرحها في الوجه الآتي:

أ- أن إيراد بعض المشاهد الخاصة أو الظواهر الطبيعية المعينة يساعد على إبراز الصفات الممتازة التي يتخذاها الشاعر سبيلاً إلى الافتخار بنفسه أو الإشادة بفضل ممدوحه أو الاثنين معاً . وما ذكره لصفات فرسه ومغامرات الصيد وحضوره مجالس اللهو لا لإبراز مكانته الاجتماعية الرفيعة، أو ان يذكر شرف منزلة محبوبته، أو ان يذكر الصحراء المخوفة التي يجتازها وحيداً ومنبع الماء المهجور الذي لا يقوى على بلوغه إلا الأوبد الوحشية، وما كل ذلك إلا لأجل أن يشهد له بفرط إقدامه، وربما نمت عن أهمية ومكانة تلك الشخصيات التي من أجلها تكلّف السفر والارتحال المحفوف بالأخطار، وأنه كلما كانت الأخطار المقتحمة أعظم لكان على الممدوح ان يجعل الجائزة أكبر^(٢).

ب- أما ذكر عناصر الطبيعة المشاركة للمشهد الشعري، فهو إما ان يكون إعداداً للجو التقليدي الملائم لبعض الأوضاع العاطفية، وإما لصلة تقليدية . ولكن ذلك المشهد يكون خالياً من خواطر الشاعر نفسه أو التصورات المعبرة عن إلهامه

(١) ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٥٩-١٧٧.

(٢) ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٦٠-١٦١.

الذاتي، فيما يذكر من آثار الديار ورسومها التي تمحو معالمها الرياح والأمطار التي تحفزه على ذكر الحبيبة وقول النسيب وهو النسيب الحزين الذي تستهل به القصيدة التقليدية^(١)، أو في استرساله بذكر سهاده وطول ليله وتعرضه لنور الصباح حتى ليتمكن القول إن الموضوع حظي بأقرب ما يمكن إلى المعالجة الوجدانية في منتهى الجمالية.

ج- أما بالنسبة لوصف م شاهد الطبيعة على اختلافها فلا يرد إلا في السياق التقليدي المعروف في نظام القصيدة . ولك أن تكون من غير التفات إلى الإحساسات التي قد تثيرها أو أثارتها بالفعل في قلب الشاعر . بل يتوجه الشاعر إلى موضوعه ليصفه وصفاً مطابقاً وبأدق التفاصيل فضلاً عن إبراز خصائصه النوعية . وليس من شك في أن العرب قد أسهموا في الفن الوصفي بعددٍ من الروائع الفنية^(٢). ومهما كان المشهد الوصفي، فالشاعر يصفه لرغبة فيه وليس من أجل أي إحساس يثيره ذلك المشهد في الناظر أو السامع.

والشاعر عند ما يصف الطبيعة فإنه يتوجّه بصورة خاصّة إلى مظاهرها القاسية الجافة المخيفة، فمواهبه الوصفية أسرع استجابة إلى داعي المشهد العاتي، منه إلى سحر المشاهد الريفية حين يصف مشاهد الصحراء المهلكة أو الرياح العاتية وأنه يعرضه كما هو أو كما عوّده العرف والتقليد أن يراه، ممتعاً عمداً عن إظهار أية بادرة شخصية وأية خلجة من خلجاته الخاصة التي قد تطفئ على المشهد من غير مبرر . وإن تأتينا ذلك للشاعر في أناقة التعبير ورونق اللغة، فإن جمال العرض

(١) ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٦١-١٦٢.

(٢) ينظر: دراسات في الأدب العربي. غرنباوم، ١٦٢-١٦٣.

إنما ينبثق من الأمانة في نقل المشاهد وليس من انفعال الشاعر بالمؤثرات التي أوحى إليه^(١).

وقد كانت أقوى وسائل الشاعر في الوصف وأروع ما أبدع من فنونه هو التشبيه، فأكثر من استخدامه لإثبات إبداعه وبلغ فيه درجة عجيبة من الرشاقة وتوليد الصور المتنوعة. وكثر ما كان الشاعر يذهب ضحية براعته وفوط بفننه، فانتقاله من موضوع إلى آخر ينتهي به في غير قصد منه إلى حيث يقوده التداعي في مقارناته. وإن أداة الإحساس التي يعتمد عليها هي عي ن ه، والأوصاف أو التشابيه القائمة على حاسة السمع قليلة نسبياً، أما حاسة الشم وإن كثر ورودها فتكاد تكون محصورة في النسيب^(٢).

(١) ينظر: دراسات في الأدب العرب، غرنباوم: ١٦٣.

(٢) ينظر: دراسات في الأدب العرب، غرنباوم: ١٦٤.

المبحث الخامس

آراء المستشرق ياروسلاف

إذ يطرح آراءه في كتابه "صبا نجد" بشأن القصيدة العربية من حيث الشكل والمحتوى، ومدى محافظتها على ذلك الشكل وموضوعاتها على مدى قرون ذلك التاريخ العربي الممتد في القدم . ويرى أنّ أقسام القصيدة واضحة وتوجد في بنيتها الموضوعية ثلاثة موضوعات أساسية ^(١) النسيب، الرحلة، الفخر بالذات أو الفخر بالآخرين أي المديح . وإن هذه القصيدة اتسمت بنيتها بالثنائية ، ثنائية الشكل والمحتوى وإن كانت النظرية العربية الشعرية لم تسعف بصورة كافية . ويمكن رؤية أقرب تزاوج ممكن في الشعر العربي ، أو الرغبة في أقرب تزاوج ممكن - بين الشكل والمحتوى، لأن الشعر العربي تحديداً (شعر شكلي) إلى حد كبير، وعلى سبيل المثال يسيطر الشكل في وحدة البيت الشعري العربي الشكل على المحتوى سيطرة أكثر احكاماً من أي نمط في الشعر الأوربي . وكما أن تقسيم البيت الشعري العربي إلى شطرين يدعو إلى تقسيم أبعد للمحتوى، فإن ظاهرة "الشكلية" العالية لتوازي المعنى بين الشطرين تدمج ما يسمى بالمحتوى في الشكل بطريقة شبه فطرية ، ولا يمكن أو يعقل أن ينظر إلى كل هذه العناصر ومعها الوزن وبدرجة أقل ، القافية، على أنّها مفروضة ببساطة على المحتوى من الخارج. وبذلك نجده يحدد ثلاثة أوجه للقصيدة العربية متمثلة في الآتي:

(١) ينظر: صبا نجد: ٥٥ - ٦٠ .

أولاً: القصيدة بوصفها إستراتيجية بلاغية وخطابية:

ان الحماسة المتصاعدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية ،
والفلأوة التي تذهب إلى أن قصة ما محكية من بدايتها إلى نهايتها تبرهن على وحدة
الشكل للقصيدة العربية، قد أدّيا إلى محاولات لفهم القصيدة بوصفها قصة تحكى، أو
للنظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مجوّفاً يصب فيه الشاعر موضوعه الشعري، ومن ثم
فهذا الموضوع سوف ينظم نفسه في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في
الوقت نفسه ، منذ بداية الوقوف على الاطلال و تناثر الأهل والحنين إليهم والبقاء
على الأيام الجميلة والأهل الراحلين والانتقال إلى الفخر الذاتي أو القبلي.

ويتعرض "ياروسلاف" لرأي ابن قتيبة في مقطع النسيب للقصيدة العربية ، في
أنه يتحدث عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً ، اذ كانت القصيدة بالنسبة لابن قتيبة
نموذجاً شكلياً مركزاً إلى درجة عالية ، وقد ساق شرحاً يوضح فيه وظيفة هذا
النموذج. ان موقفة الفوقي هو انعكاس لنمط هذا النموذج وحالة وجوده "في مكانه"
و"مكانه" كما رآه ابن قتيبة كان مخططاً له بعناية وكان المكان هو الساحة البلاطية،
النمط الضروري الفعال في تلك الساحة فكان النمط الخطابي . وكانت نيّهُ الأكثر
بعداً الإمساك باللحظة المراوغة للكلاسيكية الشكلية للقصيدة العربية . ويحقق ابن
قتيبة هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي ،
استخداماً فنياً مقصوداً كما لو كان يقترح ان شعريته مؤسسة على ممارسة أدبية
لماض له مشروعيته ، وتمثل دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية ، ومع ذلك
فان نموذج ابن قتيبة ينطبق كل الانطباق على القصيدة العربية عندما كانت قد
اكتسبت وعيها بذاتها في المرحلة الأموية ثم أصبحت محور قصيدة

المدح البلاطية العباسية^(١).

وهكذا فإن ما نستنتجه- الكلام "لعاروسلاف"- من تعريف ابن قتيبة للقصيدة في المقام الاول هو التحقق من ان هذا الناقد العباسي يتحدث إلينا عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً: ففيها تلئم رسالة ما ومقصود بها أن تكون مؤثرة^(٢).

اما قسم الرحلة في نظرية ابن قتيبة للقصيدة هو في غرضه البلاغي غير متميز من الاستهلال، حتى لو أمكن أن يكون حقاً من الناحية الاسلوبية سرداً، وهو يخبر عن شيء آخر، بمعنى أن النسيب والرحيل في القصيدة العربية ينبعان من الصوت نفسه، أو "الأنا" الشعرية ذاتها، وانهما معاً يكونان الجزء الذاتي في القصيدة^(٣).

ويعرض "ياروسلاف" ما قام به "الفريد بلوخ" من جمع ذخيرة ممثلة للأدوات الاسلوبية التي تكشف عن حضور رسالة في القصيدة المبكرة، إذ يذهب إلى ان مصطلح قصيدة نفسه ينبغي أن يكون قابلاً للتطبيق على نحو أصيل على الرسالة فقط، وهذه الرسالة بخصوصيتها لن تكون "قصيدة" فحسب بل ستكون هجاءً في البداية وفيما بعد فقط بوصفها قافية^(٤).

ففي قصائد الهجاء تلك الإشارة الأسلوبية، يُلاحظ أن رسالة ما، مقدمة في أوضح صورة، أو في بعض الأحيان معادة بوصفها ختاماً للموضوع، وذلك من خلال فعل الأمر "بلغ" أو "من مبلّغ" وهكذا لم يكن بشامة بن عمرو غير موهم وهو يرسل رسالته الاجتماعية قائلاً:

(١) ينظر: صبا نجد: ٦١ - ٦٢.

(٢) ينظر: صبا نجد: ٦٣.

(٣) صبا نجد: ٦٦ - ٦٧.

(٤) صبا نجد: ٦٧ - ٦٨.

فلما هلك ولم آ تهم فأبلغ امائل سهم رسولاً (١)

وهي مشابهة لرسالة زهير:

فمن مبلغ الأحلاف عني رسالة وذبيان: هل أقسمتم كل مقسم (٢)

ان ثمة عدد كبير من القصائد العربية المبكرة كاملة البناء هي رسائل بشكل واضح يقنع على نحو كاف "كما يقول ياروسلاف" بمشروعية القصيدة بما هي شكل وظيفي بلاغياً، أو على الأرجح بكفاءته على القيام بهذه المهمة. وهكذا سريسهل على امرئ القيس في قصيدته الآتية الابتداء بنسب رثائي (الأبيات ١-٩) عن الديار والأطال ويندفع إلى حلم يقظة يذوّقه بعدارى قبيلته الراحلات، وذلك كي ينقل فجأة إلى احتفال بناقته التي تتحمل المشاق في رحيل قصير (الأبيات ١٠-١٤) محدد بصورة واضحة. ثم يقدم بإشارة "أبلغ" الرسالة نفسها بوصفها تعبيراً عن فخره الذاتي (الأبيات ١٥-٢١)، وهو فخر لا يخلو من نعمة خطابية خصومية وأساسية- إلى حد ما - في تلك المرحلة المبكرة (٣) من نضج القصيدة العربية.

وهذه مقاطع من قصيدته تلك:

لمن الديار غشيتُ ها بسُ حام فعمّا يتّين فهضبِ ذي أقدام
دارّ لهندٍ والربابِ وفرتني ولميسَ قبل حوادثِ الأيّام
عُوجاً على الظلّ المُحيل لأنّنا نبكي الديارَ كما بكى ابن خدام

(١) شعره: ٢٢٤.

(٢) ديوانه: ١٧.

(٣) صبا نجد. ياروسلاف: ٦٩-٧٠.

أو ما ترى أظعنهن بواكراً كالنخل من شوكان حين صرام
حورٌ تَحُلُّ لُ با لِعِيرِ جلودها بيضُ الوجوهِ نواعمُ الأجسام^(١)

إلى أن يقول:

أبلغ سبيغاً ان عرضت رسالةً أني كهَمَّ كَ إن عَشَ وُتْ أهامي
أقصرُ إليك من الوعيد فإنني ممَّ الأقي لا أشدُّ حزامي
وأنا ال مُنبَّةٌ بعد ما قد نوَّ موا وأنا المعالي نُ صفحة النُّ وام^(٢)

ثانياً: شعرية القصيدة العربية وموسيقاها

"عندما يدرك نظام القول في القصيدة عبر خطوطها الخارجية المعروفة، ومن خلال اقتراب هذا النظام من منطقة أخرى للمعنى- مثل النظام النغمي للموسيقى- فان ما يحدث حينئذ هو نقل للخاصية الصلبة المميزة للشعر ، أي نظامه الدلالي شديد المحافظة ، إلى ما كان يراه "جوته" بوصفه "العنصر السائل " أي المجال المخفف للقساوة في الحالة النفسية "Mood" التي لا تزال متعلقة تعلقاً شديداً ببعض أشكال الإدراك^(٣).

لذا فان الوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقى ضمن القصيدة العربية، أن يجذب نحو فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية ، وهي تتحكم بصورة هرمية في موضوعات "Subjects" القصيدة وثيماتها "Themes" وتقرر استيعابها في بنية القصيدة، وفي النهاية فان الموازنة التي سوف تؤسس في الحالة العربية اذا كان هذا

(١) ديوانه: ١١٤ - ١١٥.

(٢) ديوانه: ١١٧.

(٣) صبا نجد. ياروسلاف: ٧٤ - ٧٥.

هو الهدف من النقد الشكلي - هي بين الوظيفة البنيوية التي تقررها الحالة النفسية للثيمات في كل من الموسيقى والشعر ^(١). ويحاول فيه "ياروسلاف" أن يقرب الامر إلى ما جاء في نص ابن قتيبة " فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد ^(٢).

وذلك ما يمكن قراءته في معلقة امرئ القيس او الجوهرة السوداء كما يسميها ياروسلاف واستشارته القنوط (الأبيات ٤٤ - ٤٨) ^(٣) تؤشر المثل الأكثر تعبيراً بصورة متناسية عن نهاية حلم اليقظة والعودة إلى المفتاح النغمي والى معنى الفقد الذي يصبغ الموضوعة الأولى للقصيدة العربية الكلاسيكية؛ وأول تلك الأبيات:

وليل كموج البحر أر خى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

وكذا نونية المثقب العبدى فا نها تعطي مثالا آخر مقنعا شكلياً للخلاصة "Recapitulation" وفي حالة هذه القصيدة ينبغي تأكيد أنّ تتابع "الموضوعة" في نسجها، حتى وهو يلتزم بال نمط البيهوي الذي تؤسسه الحالة النفسية للاطلال ، لا يشمل الاطلال بوصفها موضوعته الافتتاحية "الأساسية" و "مفتاحه النغمي". وهذان يأتیان من موتيف رفض المحبوبة وهو في النهاية موتيف شعور بالفقد كذلك ، وعليه فأن "الخلاصة" في بنية كهذه سوف تضطر إلى أخذ التنوع الافتتاحي المعين في الحسبان ^(٤)، إذ يفتتح المثقب العبدى نونيته بالقول:

أفاطم قبل بينك متّ عيني ومنعك ما سألتك أن تبيني

(١) صبا نجد. ياروسلاف: ٧٥.

(٢) الشعر والشعراء: ٧٥/١ - ٧٦.

(٣) ديوانه : ١٥١ - ١٥٢.

(٤) صبا نجد. ياروسلاف: ٨٢.

فلا تعدي مواعدَ كاذباتِ تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني
فاني لو تخالفُ ني شمالي خلافاً ما وصلتُ بها يميني
إذا لقطعَها ولقلتُ : بيني كذلك أجتوي من يجتويني (١)

ويأتي من بعد ذلك اعلان مُميز عن الظعن بوصفه "الموضوعة الثانية" ليعلن عن الحالة النفسية في (الأبيات ٥-٩) (٢) المتقدمة على الظعن، ومن ثم يقول:

لمن ظعن تطلع من ظبيب فما خرجتُ من الوادي لحين
تبصرَ خليلي هل ترى ظُناً عَجالاً بجنبِ الصَّحاحِ إلى الوجينِ
مَ رزنَ على شرافِ فذاتِ هجلِ ورغبُ نَ الذرائحِ باليمينِ
وهنَ كَ ذاكِ حينَ قطعنَ فلجاً كأنَّ حدوجَ هنَ على السفينِ
يشبهنَ السفينِ وهنَ بختُ عراضاتُ الأباهرِ والشؤونِ (٣)

ثم يتحول إلى الظعن في البيت العاشر:

وهن على الرجائزِ واكناتِ قوائِلُ كل أشجعِ مُستكينِ (٤)

والذي ينتهي عندما لا يعود الشاعر يرى الظعائن في ضوء "حضور" زائف لما يُشبه حلم يقظة، بل هي انفصال له دلالته في النهاية . وهذه إذن "خلاصة" أو إعادة صدى للحالة النفسية التي كانت قد وسمت النسب بـ الافتتاحي وهي الآن علامة اكتماله، وذلك في الأبيات (١٦ - ١٩) حيث يقول:

(١) ديوانه: ١٣٦ - ١٤١.

(٢) ديوانه: ١٤٢ - ١٤٩.

(٣) ديوانه: ١٥٠.

(٤) ديوانه: ١٥٠.

علون رباوة وهبطن غيباً فلم يرجعن قائلةً لحين
فقلتُ لبعضهن وشُ د رحلي له اجرة نصبتُ لها جبيني
لعلّك إن صرمتِ الحبلَ منّي أكونُ كذاك مُصحبتي قروني
فسلّ الهَمَّ عنك بذاتِ لوثٍ ع ذافية كمطرقة القيون (١)

فيلاحظ استخدام المثقب العبدى لإثارة الهموم في البيت الأخير من الموتيف الخلاصي ، ومن ثم فإن ذكر الهم والهموم والهمة كلها تشير إلى انتقال وشيك الحدوث إلى القسم النهائي للرحلة.

ف نجد الشاعر العربي الكلاسيكي في مقاربة الزمن الشعري في النسيب عن طريق بنية "السوناتا" يؤسس مبدئياً في قصيدته نقطة في الزمن "موضوعة" بعيداً في الماضي بقدر ما يسمح له تخطيطه الموضوعات الاجمالي . ان نقطة العودة النموذجية بشكل واضح إلى الماضي ، هي تلك التي تخ نص بالماضي "المطلق" للأطلال، ونقطة تلاشي زمنية أخرى أكثر شخصية هي تلك الخاصة بالديار المقفرة كذلك - لا تفعل أكثر من اضافة الطابع الشخصي على ذلك الزمن المطلق. وبطريقة أخرى، لا يمكن لنقطة الزمن أن تذهب أكثر بعداً إلى الوراء من الذكرى التي يمكن الامساك بها تماماً من التشتت الموسمي للخليط . فتلك النقطة تشكل ارتكازاً لذكرى الشاعر ومن ثم فإنّ هذا الزمن باصطلاحات "السوناتا" الموازية للنسيب هو زمن "موضوعة" النسيب الأولى وزمن مفتوحة النغمي "Tonic" (٢).

ومن هنا يتقدم الزمن الشعري في النسيب كما لو كان من منظور نقص عي، والذي يحدث وهو وصول الشاعر في عملية استدعاء ذكر يلبثه إلى أقصى مستوى

(١) ديوانه: ١٦٥ - ١٦٥.

(٢) صبا نجد. ياروسلاف: ٨٤.

مختصر بدرجة عالية للتحقق الزائف لحلم اليقظة ، وفي هذه اللحظة تعيد الذاكرة خلف رؤيتها بصورة كاملة في الزمن الحاضر وهذه هي طبيعة تلك المباشرة التخيلية التي لم تتوقف ابداً عن أن تكون تذكراً لمغادرة المحبوبة، حتى لو كانت تتطور نفسياً وشكلياً إلى حلم يقظة غزلي لحضورها^(١).

(١) صبا نجد. ياروسلاف: ٨٥.

المبحث السادس

الخيال في الشعر الجاهلي في

آراء المستشرقين الألمان

توطئة

تعد قضية الخيال قضية خطيرة تصدّى لها بعض المستشرقين الألمان في دراساتهم من أمثال هانيري ش ويعقوبي وفاجنر . وقد كشفت الدراسات الحديثة أن المستشرقين تفاوتوا في موقفهم من هذه القضية، فمن قائل بسطحية الخيال في الشعر الجاهلي، ومنهم من راح إلى نفي الخيال عن الشعر الجاهلي نفيًا مطلقاً، ومنهم من قال بوجود أمثلة - قليلة للخيال وذلك ليس غريباً لأنهم ظلوا إلى زمن قريب يعدّون الشعر العربي القديم مادة وثائقية يتعرفون بها على حياة العرب الجاهليين في جميع مستوياتها من دون النظر إليه على أنه فن . وإنهم في غالبيتهم لم يُعملوا قرائحهم في تفهم الشعر الجاهلي ونصوصه الشعرية الفنية بصورة شاملة ووافية، أو بالتقصي العلمي عن الحقائق وإثبات الرأي الصريح والصحيح من دون تعصب ديني أو عرقي أو مذهبي أو قومي للخروج بالفائدة العلمية التي تتال أدبنا وتراثنا، وتضيف إلى بحثهم أصالة العلم في العلمي في الدراسة الأكاديمية والبحثية خدمة للحضارة الإنسانية واعترافاً بجذورها الأصلية ومنابعها الثقافية الحقّة.

ولم يهتم معظم المستشرقين بتحديد مفهوم واضح للخيال، وإنما أشاروا إلى بعض مظاهر الخيال في الشعر مثل الأنسنة وإسقاط المشاعر على الطبيعة والحديث إلى الحيوان . لكن "هانيريش" حاول أن يحدّد مفهوم الخيال من دون الاعتماد على النظريات الغربية، وإنما اعتمد على آراء حازم القرطاجني^(١) في كتابه "منهاج البلغاء" الذي يرى أن الشعر العربي يقع في إطار الاختلاق الإمكاناني لا في الإطار الامتاعي، كما في أساطير اليونان ورموزهم.

(١) ينظر: منهاج البلغاء. نقلاً عن: قضية الخيال في الشعر الجاهلي (بحث) د. موسى رابعة:

آراء المستشرق "رودو كوناكيس"

تكاد تكون دراسة المستشرق الألماني "رودو كوناكيس" عن الخنساء وشعرها الرثائي (Wien, 1902) *Al-Hansa und ihre Trauerlieder* من أوائل الدراسات الألمانية التي توجهت الى التعامل مع النص الشعري الجاهلي تعاملًا يقترب من الدراسة الفنية، إذ أن المستشرقين كانوا عادة ما يتخذون من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق يتعرفون منها على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام، فتحول الشعر من حيث هوفن إلى مصدر للمعلومات الاجتماعية والتاريخية وغير ذلك.

يعتمد المستشرق "رودو كوناكيس" في دراسته للخيال في الشعر الجاهلي على التفاعل بين الشاعر والطبيعة، وعلى العلاقة التي تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة وانسنتها، فيرى أن العرب الذين توجهوا توجهًا كبيراً إلى وصف مشاهد الطبيعة، كانوا يتعاملون مع الطبيعة تعاملًا باردًا وموضوعيًا - في أغلب الأحيان - ولم ينفعلوا بها أو إنهم لم يسقطوا مشاعرهم الذاتية عليها^(١).

فهو لا ينفي الخيال عن الشعر الجاهلي وإن كان يرى أن الشعراء تعاملوا مع الطبيعة تعاملًا مباشرًا أو سطحيًا في أغلب الأحيان، إذ يستدل على ذلك ببعض الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية الخيال الخلاق في شعر الخنساء؛ من مثل قولها:

وأذكره إذا ما الأرضُ أمست هجولاً لم تلمع بالوميض^(٢)

أو قولها:

يذكُ رني طلوعُ الشمسِ صخرًا وأذكُ رهلكلَّ غروبِ شمسٍ^(٣)

(1) N. Rodokanakis, *Al-Hansa' und ihre Trauerlieder* ((Wien: Sitzungsberichte der philosophisch- historischen der Kaiserlichchen Akademie der Wissenschaften 1904)), p. 19.

(٢) ديوان الخنساء: ٩٤.

(٣) ديوان الخنساء: ٨٩.

ثم يعلّق "رودوكناكيس" "إن الميل إلى الأنسنة لا يجوز إنكاره من الطبيعة الإنسانية فالخنساء الحزينة التي استبدّ بها الألم جعلت الأرض تشاركها ألمها" ^(١)، إذ تقول:

ضَلَّقتُ بي الأرضُ وانتقضتْ مَخارِمُها حتى تخاشَعَتِ الأعلامُ والبيدُ ^(٢)

وقد وقف "رودوكناكيس" عند أبيات الخنساء وعدّها مثلاً حياً على قدرة الشاعرة على إسقاط مشاعرها على الطبيعة، في قولها:

والشمسُ كاسفةٌ لِمَهْلكه وما اتَّ سَقَّ القَمَ مَ رُ
والإنسُ تبكي وُ لَهَا والجنُّ تُسعدُ مَ نَ سمرُ
والوحشُ تبكي شجوها لمَّ أتى عنه الخبزُ ^(٣)

آراء المستشرق "فولفهارت هاينريش":

ناقش في كتابه "الشعر العربي والشعرية اليونانية" "Arabisch Dichtung und Griechische Poetik" خصائص الشعر العربي واتخذ من مقالة "تايويسي كوفاليسكس" "محاولة لوصف الإبداع الأدبي العربي" أساساً لبيان نظريته إلى خصائص الشعر العربي. وفكرة "كوفاليسكس" تصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر، فإن هاينريش أخذ ذلك منطلقاً لوصف الشعر العربي أيضاً بالتفكك والتجزؤ، فيقول: "ففي الشعر الوصفي فإن البناء المفكك يتضّح بكلّ قوّة على الرغم من المساعدة التي يقدمها الموضوع الموصوف نفسه، ويبدو وكأنّ الشاعر العربي لم يستطع - مع كلّ الحدّة في معاينته - أن يلاحظ في موضوعات

^(١) Rodokanakis, p. 22.

^(٢) ديوان الخنساء: ٤٥.

^(٣) ديوان الخنساء: ٦٨.

وصفه أشياء أخرى غير الجزئيات الصغيرة والمهمة، إذ أنه يستهل ك ذكاءه الكلي الخارق لكي يبتكر أشكالاً لغوية متقنة لهذه المعانيات الجزئية، ولذلك فإن تداخل التركيب خاصة جوهريّة من خصائص القصائد العربية، فالقصيدة مزيج غير متلائم وليست كلّية عضوية^(١).

ووصف "هاينريش" الشعر العربي أو القصيدة الجاهلية بأنها ذات بناء جزئي مفكك اعتماداً على نظرية كوفالسكي، إنما هو تسليم منه لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي، ويقول: "ان غياب الخيال يمنح الشعر الجاهلي طبيعته المميزة، ان الإبداع العربي الكلّي يتصف بغلبة المعايينة المطلقة على الخيال"^(٢).

آراء المستشرقّة الألمانية "ريناتا يعقوبي"

أم ا "ريناتا" فقد ناقشت الصورة الشعرية مناقشة مطولة في كتابها "دراسات عن شعرية القصيدة العربية الجاهلية" "Studien Zur Poetik der altarabischen Qaside" ووقفت عند عناصر الصورة وأنواعها المختلفة وترى : "إن الثروة الهائلة من الصور الشعرية هي أهم خاصية من خصائص أسلوب القصيدة الجاهلية، وتظهر هذه الثروة في المشاهد الوصفية بشكل لافت للنظر، لكن غزارة هذه الصورة لا تعني بالضرورة الحد الأقصى للتأثير الشعري"^(٣). وحاولت أن تعيد فقر الخيال الجاهلي إلى طبيعة البيئة الجاهلية، إذ تقول : "فالشاعر العربي يعيش في بيئة لم تستطع أن تقدم شيئاً ذا بال للخيال

(1) Wolfhart Heinrichs, Arabische Dichtung und Griechische Poetik ((Beirut: Herausgegeben vom Orient- Institut der deutschen morgenlandischen Gesellschaft, 1969)), p. 21.

(2) Heinrichs, p. 21.

(3) Renate Jacobi, Studien zur Poetik der altaraischen Qaside ((Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1971)), p. 108.

الإبداع عند الشاعر، فالصورة كانت عبارة عن نبع حقيقي للتفصيلات التي كشف الشعر العربي في وصفها عن حدة عجيبة في المعاينة^(١).

وقد حاولت "ريناتا" ان تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية و أن تجرّدها من فاعليتها، إذ تقول : "ان الصورة كانت تستعمل ضمن وظيفتها الأصلية ولإعادة انطباع حسيّ، وأن العلاقة بين الصورة والشيء المحصور لا تقوم إلا على التطابق الخارجي .. فالعالم يبدو غير منظّم، فالإنسان والجمادات والنباتات والحيوانات، كلّ هذه الأشياء تجتمع مع بعضها البعض دون ترتيب منطقي، لذلك فإنه ليس غريباً إذا ما وجدت تشبيهات تجرح ذوقنا الجمالي على الرغم من الاختلاف في الأذواق، فهناك أشياء كثيرة تبدو لنا مُنفرة تجعل البدوي غير مبالٍ أو غير مكترث، أو ربما توقظ لديه مشاعر مقبولة"^(٢).

وقد اعتمدت "ريناتا" في ذلك بعض نماذج شعرية على أنها ينعدم فيها التسلسل في ترتيب الأشياء، وذلك عندما يشبه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان أو الإنسان بالحيوان^(٣). وقد تمثل ذلك في قول علقمة الفحل:

كَأَنَّ ابْرِيقَ هَمْ ظَبْيٍ عَلَى شَرَفٍ مُفَ دَمَّ بَسَبَ الْكَتِّ انْ مَلْثُومٌ^(٤)

أو قول عنتره:

فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يَغْنِي وَحْدَهُ هَزَجًا كَفَعَلَ الشَّارِبِ الْمُ تَرَدُّمِ
غَرْدًا يَحْكُ ذِرَاعَ هَذِرَاعِهِ فَعَلَ الْمُ كَبَّ عَلَى الزَّرِّ نَادِ الْأَجْذَمِ^(٥)

(1) Jacobi, pp. 109-110.

(2) Jacobi, p. 110.

(3) Jacobi, p. 111.

(٤) ديوانه: ٧٠.

(٥) ديوانه: ١٩٧-١٩٨.

أو في قول امرئ القيس:

فبات على خدٍّ أحمَّ ومنكبٍ ِ وضجعتُ مثل الأسيرِ المكردسِ^(١)

آراء المستشرق "إيفالد فاغنر"

وثبت آراءه في كتابه "أسس الشعر العربي الكلاسيكي"

Grundzüge der der klassischen aeabischen Dichtunge: Die altarabische Dichtunge ((Darmstadt, 1987)).

في فصل عن الخيال والواقعية في الشعر الجاهلي، فيرى : "أنّ الشعر

الجاهلي كان في أغلبه شعراً واقعياً، ويوصف بأنه واقعي، لأن الشاعر يصف ما يستطيع أن يحسّه، ومن هنا تتركز الحسيّة في التفصيلات، فإذا وصفت الأشياء بشكل مفصّل، فإن السبب لا يعود إلى المعاينة الحادّة للعرب فقط، وإنما - أيضاً - إلى أنّ الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع البدوي تماماً، كما هي معروفة للشاعر، لكن الشاعر يستطيع ان يقدم أشياء جديدة من خلال أسلوب التشبيه. وإذا وصف الشاعر أحداثاً فإن هذه الأحداث كانت معروفة لدى السامع، وكذلك فإن التفصيلات هي الأكثر أهمية"^(٢).

(١) ديوانه: ١٠٢.

(٢) Ewald Wagner, Grundzüge der klassischen arabische Dichtunge ((Darmstadt: Wiss enschaftliche Buchesellschaft, 1987)), p. 177.

المبحث السابع

الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي

في دراسات المستشرقين الألمان

توطئة

يحاول المستشرقون في جانب من دراساتهم الأدبية عن الشعر الجاهلي ألا وهو النوع الأدبي وماهية الشعر الجاهلي، إبانة أنه من المتعذر تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية كما الشعر الغربي إذ لا يمكن تطابقه معه، لأن الشاعر الجاهلي تهمة ذاتيته ولم يستطع التحرر منها، بل إنّه لا يترجم أو يفهم الظروف الخارجية المحيطة به، لانه يعيش لذاته فحسب وينطلق في اشعاره مما تملي عليه ذاته، فهو يعيش لحاضره فقط، وما من ماضٍ يدرجه في اشعاره ليظهر تعلّقه بماضي شعبه ووطنه. وكذلك أتهم الشاعر العربي بالنظرة السطحية للأشياء والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكلية، وفي هذا ليقولوا بغياب الشعر الملحمي أو الشعر القصصي عن الشعر الجاهلي، على الرغم من أن الشاعر الجاهلي استطاع ان يقدم تصوّرات تبين عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وأي شأن آخر، فضلاً عن تعامله مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملًا إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد.

وقد تفاوتت آراء هؤلاء المستشرقين في مسألة النوع الأدبي في الشعر الجاهلي، فمنهم من وسمه بالغنائية الذاتية، وذلك ما سنقرؤه في آراء الفرت وبروينلس وغرباوم وبارت. ومنهم من رأى بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي وذلك ما جاءت به المستشرق ريناتا متخطية بذلك دائرة المستشرقين قبلها . على حين نجد نفرًا آخر من المستشرقين من رأى رأياً غير ذلك كلّه في عدم اخضاع الشعر الجاهلي للتقسيمات الغربية للأنواع الادبية، وذلك ما جاء متمثلاً في آراء المستشرقين جريجور شولر وايفالد فاجنر.

وهذا م ا سيجليه المبحث - هاهنا- من هذا الفصل بالعرض والتبسيط فقط

على أنّ ردّ تلك الآراء ومراجعاتها تكون في فصل قابل من دراستنا هذه.

آراء المستشرق "الفرت"

يرى المستشرق "الفرت" في كتابه "حول شعر العرب وشاعر قتيهم" "Uber Poesie und Potik der Araber, 1856" "إن تعذر تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية لا يخلو من سبب، وتفسير ذلك لا يعود إلى قصور أو عجز في العقلية العربية، وإنما يتعلق بالاتجاه الروحي للشعب نفسه الذي يميل إلى اتجاه محدد دون آخر" (١).

إن تصور "الفرت" هذا في عدم تطابق الشعر الجاهلي مع التقسيم الغربي للأنواع الأدبية، ذلك لأن الأمر متعلق بطبيعة التصور العقلي والوجداني للإنسان العربي وموقفه الخاص من الحياة.

بل أنه يؤكد "أن الإنسان العربي تهمة ذاتيته، وإنه لم يستطع أن يخرج من قمقم الذاتية . فهو لم يكن مؤهلاً لفهم الظروف والأشخاص وتصويرها، فالإنسان العربي ينحصر في ذاته . ولذلك فهو يعيش وجوده الذاتي وحسب، وهو في أعماله وأفكاره ينطلق من ذاته ويعود إليها، فهو يكتفي بزخم الحاضر، وإن الماضي بالنسبة إليه عبارة عن فعل حدث وانقضى" (٢).

إن تأكيد "الفرت" على ذاتية الشاعر الجاهلي وأنه لا يعلق أهمية كبيرة على الماضي لا يعني تركز الشعر الجاهلي حول "الأنا" الفردية ويظل ينجذب إليها في كل الظروف، ولذلك فهو شعر غنائي، والشاعر الجاهلي يتحدث عن ذاته ووجدانه ، لكن لا يعني أنه ينسلخ عن الماضي وعن إطاره الاجتماعي بشكل مطلق . والدليل على ذلك ما فعله زهير في معلقته التي تحدث فيها عن همّ ج ماعي تجاوز الشاعر ذاته ليتحدث عن قضية إنسانية وهي الحرب (٣).

(١) Wilhelm Ahwardt: Über Poesie und Poetik der 25 Gotha. 1856, p. 25.

(٢) Wilhelm Ahwardt. p. 26.

(٣) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى رابعة (بحث): ٢٧٢.

"كما ان تعريف الشعر الغنائي بأنه شعر شخصي بمعنى أنه اعتراف أو إفشاء بما يخالج النفس في نظم شعري. ومثل هذا التعريف يعتبر غير جامع إذ أنه يستبعد من نوع الشعر الغنائي مجموعة عظيمة من الآثار الأدبية التي كانت دائماً بحق تعتبر بحق داخلية فيه"^(١).

ويشير "الفرت" إلى نقطة أخرى أسهمت في أخراج الشعر الجاهلي من الخضوع إلى التقسيم الأوربي للأنواع الأدبية، بقوله: "ان الإنسان العربي مشغوف بعالم المرئيات أو الظواهر، وهو لا ينظر إلى الأشياء نظرة كلية، وإنما هو مشغوف بالجزئيات، فهو لا يملك فهماً كلياً إطلاقاً، فالعربي سطحي النظرة الموضوعية، ولذلك فهو يفقد التعمق الذاتي في مركز المادة التي يتعامل معها"^(٢).

وفي قول "الفرت" تعميق للذاتية للشعر والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكلية، وفيه تقديم لإبراز غياب الشعر الملحمي والشعر القصصي عن الشعر الجاهلي. ولكن الشاعر العربي استطاع ان يقدم تصورات كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وغيرها. واستطاع ان يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملًا إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد، وأنه عندما يقف على الطلل أو يصف الظعن أو الرحلة أو مشهد الصيد، إنما يبرز قدرته على النفاذ إلى جوهر الأشياء التي كان يتعامل معها"^(٣).

ومما قاله "الفرت" أيضاً: "ولأن اتجاه الشعراء منصب على الحالات النفسية الذاتية- على الأغلب- فإن المرء يمكن ان يستنتج ان هذا الاتجاه يسيطر على الشعر العربي ويطبعه بطابعه. ولذلك يمكن ان نتوقع ان النوع الأدبي الذي يعتمد العاطفة والشعور هو الذي يقوم عليه الشعر الجاهلي. أما الأنواع التي يعتمد فيها

(١) لاييه فينست: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: د. حسن عون: ١٣٣.

(٢) Über Poesie und Poetik der Araber p. 26.

(٣) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى ربابعة (بحث): ٢٧٢.

على التصوير والفن الموضوعيين فقد ظلت بعيدة عن دائرة النشاط الابداعي للشعر العربي القديم، ولذلك فإن الشعر العربي قد بُني بناءً غنائياً في الغالب. أما فن الشعر الملحمي والدرامي فيكادان يغيبان عن الشعر العربي القديم^(١).

وفي ضوء هذا التصور يرى "الفرت" ان الشعر الجاهلي شعر غنائي، وعندما أراد ان يناقش وجود الشعر الملحمي والدرامي في الشعر العربي ف إنّه رأى ان سر غياب الملحمي والدرامي في الشعر العربي يعود إلى "أن الشاعر العربي لم يجد مادة وطنية أو ماضياً كبيراً، وذلك ان العرب عاشوا قبائل متناثرة ولكل قبيلة أبطالها تمتدح صنائعهم المجيدة، وهذا كان بإمكانه ان يمهّد لوجود فن ملحمي أو أغاني شعبية لكنّه لا يمهّد لوجود ملحمة^(٢).

وفي نهاية الأمر يحاول "الفرت" إجمال رأيه فيقول: "ان الشعر العربي لا يتضمن شعراً ملحمياً أو درامياً، وإنما يحمل طبيعة غنائية لكنها ليست غنائية بحته، ولكنها في الأغلب غنائية مختلطة. ولكن لأن الغنائية هي الغالبة على الشعر العربي القديم، فانه من الممكن وصف هذا الشعر بأنه غنائي وصفي beschreibende Lyrik أو بأنه عبارة عن قصائد النشيد Odik، وذلك لأن الشعر العربي القديم ارتبط منذ نشأته بالغناء"^(٣).

آراء المستشرق "برونيلش"

وله مقالة في الشعر الجاهلي وخصّ فيها شعر بعض شعراء هذيل من حيث المحتوى والأسلوب. وهي محاولة لمعاينة تاريخية أدبية للشعر العربي القديم:

(1) Über Poesie und Poetik der Araber p. 27.

(2) Über Poesie und Poetik der Araber p. 27.

(3) Über Poesie und Poetik der Araber p. 27.

وينظر كتابه:

Bemerkungen über die Aechtheit der altarabischen Gedichte, Greifswald: 1872. p. 22.

"Versuch einer literageschichtlicher Betrachtungsweise
altarabischer Poesien" Der Islam. 24. 1939.

أشار فيها إلى صعوبة تطبيق نظرية الأنواع الأدبية العربية على الشعر الجاهلي، "... ففي الحالات النادرة جداً يمكن للمرء أن يصف طبيعة هذا الشعر بالملحمي، إذ أن هناك مقطوعات كثيرة تتخذ شكلاً درامياً، لكن استخدامها يقتصر على مشاهد منفصلة ضمن إطار واسع ولذلك فإن الشعر الجاهلي المحكوم بموضوعات محدودة يتوجّه توجهاً غنائياً، لكن هذا يمتزج في الغالب بأوصاف لأشياء أو بأحداث واقعية وتشبيهات ذات طابع قصصي منبثقة عن الخيال"^(١).

فهو يعترف بوجود بعض الملامح القصصية في الشعر الجاهلي، ولكنه يقرّ بغلبة الجانب الغنائي على القصيدة الجاهلية، إذ أن الموضوعات التي يتحدث عنها الشاعر تبدو بعض الأحيان ذات طابع قصصي فيما يرسمه من التشبيهات المتنامية كما في مشهد الصيد وهذا لا يعني ظهور طابع قصصي واضح يخرج القصيدة عن غنائيتها، ذلك لأن الشاعر يجعل كل الأشياء تتصل بذاتيته.

ويرى "برونيلش" أن تعدد موضوعات القصيدة وتنوعها يجعل تصنيف القصيدة ضمن نوع أدبي محدد أمراً يدعو إلى الحيرة، ذلك التعدد الذي يدعو الشاعر إلى تغيير الموقف النفسي له^(٢). ويبدو أن هيميل إلى أن يصف الشعر الجاهلي بالغنائي مع إمكانية أن تحتوي القصيدة على طابع غنائي وطابع قصصي. فالقصيدة العربية القديمة تسعى إلى إقامة تناظر بين العام والخاص وعلى دمج الذاتي

(1) Versuch einer literaegeschichtlicher Betrachtungsweise altarabischer posien, Der Islam. 24. 1973. p.244.

(2) Versuch einer...: p. 27.

بالموضوعي والغنائي بالقصصي، في إطار يجمع بين الاثنين ليخلق شكلاً شعرياً متميزاً لا هو بالقصصي ولا الغنائي الخاص^(١).

آراء المستشرق "غوستاف فون غربناوم"

إذ عرف بدراساته الكثيرة عن الأدب العربي وكانت قضية تصنيف الشعر الجاهلي ضمن أنواع أدبية معينة من مجالات اهتمامه، ففي كتابه "مدى الواقعية في الشعر العربي القديم":

"Die wiechkeitweite der Fruharabischen Dichtung. 1937".

تعرض للأمر إذ يقول: "فإذا حاول المرء أن يصنف القصيدة ضمن معايير أو أصناف الأدب الأوروبي فانه سيقع في صراع بكل تأكيد فان الشعر الجاهلي يمكن أن يصنف شكلياً على أنه شعر غنائي"^(٢). ولكن لم يتوقف عند هذا الرأي، إذ رأى ان الشعر الجاهلي يمكن ان يحمل طابعاً درامياً أكثر مما يحمل طابعاً ملحماً. وقد وردت نماذج شعرية توحى بأن اشعر الجاهلي يظهر خصائص درامية أكثر مما هي ملحمة من ذلك ما أورده للشماخ في قصيدة له^(٣).

ثم يعود ليؤكد ان الشعر الجاهلي شعر ذو طبيعة غنائية؛ فيقول: "ان الشعر العربي الذي لم يتخذ أداة للسياسة كان فناً غنائياً ذا طابع وصفي عاج عدداً محدوداً من الموضوعات التقليدية. ولما كان الشعر وسيلة البدوي الوحيدة للتعبير الرفيع عن النفس، فقد تمثلت فيه حياته الروحية في أتم أوضاعها .. وم ع ان هذه القصائد قلما

^(١) ينظر: د. ناصر عثمان ود. إبراهيم السنجلاوي، بين القصصية والغنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الانجليزي القديم وشعر الحرب العربي . مجلة جامعة دمشق . العدد الخامس عشر ١٩٨٨، ١٠٨.

^(٢) Die wirklichkeitweite der Fruharabischen dichtung. Wien; 1937. p. 202.

^(٣) ينظر: ديوان الشماخ، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي: ١٨٧-١٨٩.

لامست العواطف الصميمية والأحاسيس الطارئة في نفس الفرد، فلا مفر من اعتبار الشعر القديم شعراً وجدانياً إلى مدى بعيد^(١).

والذي دعا غرناوم لأن يسم الشعر الجاهلي بالغنائية والوجدانية ما نقرأ وفي قوله: "ان أيراد بعض المشاهد الخاصة أو لظواهر الطبيعية المعينة يساعد على إبراز الصفات التي يتخذها الشاعر سبيلاً إلى الافتخار بنفسه موهماً أنه انما سيسرد الوقائع سرداً موضوعياً. تلك هي غايته إذا تحدث عن جودة حصانه ومساهمته في مغامرات الصيد الرياضية وحضوره مجالس اللهو. فكل همه من ذكرها إبراز مك انتة الاجتماعية الرفيعة، وإذا ذكر شرف منزلة محبوبته الجميلة فذلك سبيله إلى الإشادة بآتيه الكثيرة، وإذا ذكر الصحراء المخوفة التي يجتاها وحيداً، ونبع الماء المهجور الذي لا يقوى على بلوغه إلا أوبد الوحوش، فإنما ذلك لكي نشهد له جميعاً بفرط إقدامه"^(٢).

ويصور غرناوم رأيه بأن الشعر الجاهلي غنائي انطلاقاً من اعتقاده بسيطرة الذاتية على القصيدة الجاهلية، فمن الواضح أن الشاعر كان يلتفت إلى نفسه في مناسبات كثيرة، لكن هذا لا يعني ان الشاعر يظل بعيداً عن الموضوع الذي يتحدث عنه، فهو لا يتحدث عن ذاته فحسب، إنما يأتي بموضوعات يسردها بطريقة واضحة عن الذاتية بشكل واضح، فمثلاً وصف الناقة وحمار الوحش وبقرة الوحش في معلقة لبديد، علامة بارزة على اختفاء ذات الشاعر وحضور الأشياء الأخرى حصراً موضوعياً. هذا إلى جانب شيوع القصصية في شعر الأيام^(٣). أو في استطراد الشاعر بالحديث عن المحبوبة أو الممدوح كما في التشبيه الدائري الذي يحتوي على

(١) غرناوم. دراسات في الأدب العربي: ١٣٣.

(٢) غرناوم. دراسات في الأدب العربي، ١٦٠-١٦١.

(٣) ينظر: الشعر أيام العرب . د. عفيف عبد الرحمن : ١٨٧-٤٠٥، وينظر: القصة العربية في العصر الجاهلي. د. علي عبد الحليم محمود: ٧٦-٧٧، ٨٥-٨٦.

الملاحم القصصية "التي تغدو في التشبيه الدائري من أهم الظواهر المشتركة بين نماذج المتعددة في العصر الجاهلي . ان هذا التوجه القصصي في هذا التشبيه يذكرنا باتجاه عام في الشعر الجاهلي هو الاهتمام بالحكاية الخرافية التي جسدتها مشاهد متعددة في القصيدة الواحدة لقصة الثور الوحشي ومطاردة الكلاب له، وقصة الحمار الوحشي الم صاحب لا تانه أو اتته، وقصة القطاة التي يلاحقها الصقر، وغير ذلك"^(١).

آراء المستشرق "رودي بارت"

وللمستشرق "رودي بارت" إسهام في توضيح أهم خصائص الشعر الجاهلي . ففي مقالته "Die Arabische Literatur 1964" حاول البحث عن تصنيف للشعر القديم، فقال : "إذا حاولنا ان نصنف الموضوعات التي توضع إلى جانب بعضها بعضاً في القصيدة: الشيب والرحلة والمديح ضمن وحدة واحدة، فإن الصفة الغالبة على القصيدة هي الصفة الغنائية . فالجدير بالملاحظة ان الشاعر - على الرغم من الموضوعات التي يصفها - يضع نفسه في المقام الأول، فالقصيدة تحمل طبيعة ذاتية Subjektive وتتعلق بالأنما فهي غنائية أو وجدانية Sentimentalache فهي ليست غنائية في افتتاحها وحسب، وإنما في الأبيات التالية للافتتاح مثل الرحلة ومشهد الصيد"^(٢).

ويبدو رأي بارت فيه كثير من النظرة العامة غير المتفحصة، لأنه يؤكد الذاتية في كل شريحة من شرائح القصيدة الجاهلية . فإذا كانت الذاتية تتجسد في النسيب وفي الفخر بالذات، فإن المرء يمكن ان يرى يتلجج "الأنما" في الشرائح الأخر للقصيدة الجاهلية فمشهد الرحلة والصيد أقرب إلى الطبيعة القصصية من الغنائية،

(١) التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الص (مبحث). د. عبد القدر الرباعي ١٤٢ .

(٢) Rudi Paret. Die arabische Literatur In Die Literaturen der welt Herausgegeben Von wolfgang Einsiedel. Zurich. 1964, pp. 65-66.

فالجانب الغنائي يظهر باهتاً وتراجع الذات يتجلى واضحاً في حد يث الشاعر عن قصة ثور الوحش أو بقرة الوحش أو الحمار الوحشي أو القطاة وأي مشهد آخر^(١). ويحاول "بارت" أثبات الغنائية في الشعر الجاهلي إذ لم يقتنع بوجود مشاهد قصصية أو درامية في الشعر الجاهلي، إذ يقول: "ان الشعر العربي القديم لم يكن موضوعياً Objektiv إلا في الظاهر، إذ ان الموضوعات لا تعني إلا الاتصال بالذات وان الموضوعية ليست إلا شيئاً ضعيفاً، إذ خلفها يختفي الإعجاب بتفخيم "الأنا" فقط في التشبيهات الطويلة، مثل أوصاف الحيوان أو وصف البرق، فذات الشاعر تتراجع لصالح الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر"^(٢).

ان تأكيد "بارت" بغياب الموضوعية عن الشعر العربي القديم واعتبارها أمراً هامشياً صرفه عن دراسة التشبيهات الطويلة التي يشير إليها. فهل هي غنائية، لكنه جعلها شيئاً مقصوداً لذاته.

ولم يكن "بارت" المستشرق الوحيد الذي أشار إلى الموضوعية في الشعر الجاهلي، فقد قال "بروكلمان": "على أن العربي من حيث هو شاعر ليس موضوعياً تماماً ليجد كفايته في فنّ كلامي واقعي محض، وإنما يضع فنّه قبل كل شيء في خدمة فخره بنفسه واعتزازه بمجد قبيلته"^(٣).

(١) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى رابعة: ٢٧٩.

(٢) Rudi Paret: Die arabischi Literatur p. 66.

(٣) تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان: ٦٥.

آراء المستشركة ريناتا ياكوبي

إذ كان لها رأي يختلف كل الاختلاف عن آراء من تقدم من المستشرقين بشأن غنائية الشعر الجاهلي إذ قدمت دراستها حول شعرية القصيدة العربية وتصفها على أنها نوع أدبي^(١). وهي تتخطى بذلك آراء غيرها من المستشرقين، إذ ترى ليس من الصعوبة إدراج القصيدة العربية الجاهلية تحت أنواع أدبية مختلفة اعتماداً على نظرية الأنواع الأدبية الغربية وأقامت دراستها للقصيدة على أنها نوع أدبي، على طبيعة الأسلوب الذي تتضمنه القصيدة، وهي بهذا تدخل دائرة جديدة غير دائرة دراسات المستشرقين قبلها، وقد قسمت الأساليب في القصيدة الجاهلية إلى ثلاثة أنواع: أسلوب وصفي، وأسلوب قصصي، وأسلوب بلاغي^(٢).

وقد أفادت "ريناتا" من نماذج شعرية لتقريب رأيها بهذا التقسيم. فتذكر من علامات الأسلوب الوصفي تسلسل الجمل النمطية التي تشكل مجموعة من الأبيات، بحيث كل بيت يحتوي على أوصاف جديدة للموصوف؛ ووجدت ذلك في وصف امرئ القيس لمحبوبته:

مَهْفَهْفَةٌ بِيضَاءٌ غَيْرُ مَفَاضَةٍ	تَرَائِبُهَا مَصْفُولَةٌ كَالسَّجْنَجْلِ
تَصَدَّ وَتَبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي	بِنَازِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مَطْفَلٍ
وَجِيدٌ كَجِيدِ الرِّئِمِ لَيْسَ بِفِ	إِذَا هِيَ نَضٌّ تَهْوُلَا بِمَعْطَلٍ
وَفِرْعٍ يُغْشِي الْمَتْنَ اسْوَدَّ فَاحِمٍ	أُبَيْثٍ كَقَنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ
غَدَائِرُ هُ مُسْتَشْزَرَاتٌ َّ إِلَى الْعَلَا	تَضِلُّ الْمَ دَارِي فِي مَثْنٍ ي وَهُرْسَلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ	وَسَاقٍ كَأَ نَهْوَبِ السَّقِيِّ الْمَذَلِّ (٣)

(١) Renate Jacob: "Studien Zur" Poetik der altarabischen Qaside 1971.

(٢) Renate Jacob: p. 209.

(٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٥-١٧.

أما الأسلوب القصصي أو الحكائي فيتمثل بالجمل القصيرة وغياب الأدوات البلاغية، وإن كانت ترد فيه بعض التشبيهات المتناثرة . والقصصية متوافرة في النسيب- في بعض الأحيان- وفي وصف الحيوان . وقد قدمت مثلاً لذلك وصف زهير للبقرة الوحشية، إذ يقول:

ولم تدر وشك البين حتى رأتهم	وقد قعدوا أنفاقه اكلّ مقعد
وثاروا بها من جانبيها كليهما	وجالت وان يَجش منْها الشدّ تجهد
تبدّ الألى يأتيها من ورائها	وان نتقدمها السوابق ت ص طد
فانقذها من غمرة الموت أنها	رأت أنها إن تنظر النبل تقصد
نجا مجدّ ليس فيه وتيرة	وتذبيها عنها بأسح م مذو د
وجدت فألقت بينهن وبينها	غباراً كما فارت دواخن غرقد ^(١)

أمّا فيما يتعلق بالأسلوب البلاغي، فقد أشارت إلى التكرار والنداء ولام الأمر وغير ذلك، ويتمثل هذا الأسلوب في الرسائل الهجائية، وفي المديح، وفي الحديث عن الحبّ والفراق في النسيب، وقدّمت لذلك نموذجها من شعر النابغة حيث يقول:

لعمري وما عمري عليّ بهين	لقد نطقْتُ بطلاً عليّ الأقارع
أقارع عوفٍ لا أحاول غيرها	وجوه قروءٍ تبتغي من تجادع
أتاك امرؤ مستبطنٌ لي بغضة	له من عدوٍ مثل ذلك شافع
أتاك بقولٍ هلل النسج كاذب	ولم يأت بالحقّ الذي هو ناصع
أتاك بقولٍ لم اكن لأقوله	ولو كبلت في ساعديّ الجوامع ^(٢)

(١) ديوانه: ٢٢٨-٢٣٠.

(٢) ديوانه: ٣٤-٣٥.

أما من قال أو رأى بعد اخضاع الشعر الجاهلي للتقسيمات الغربية للأنواع الأدبية فهما المستشرقان شولر وفاجنر.

١- رأي المستشرق جريجور شولر

وقد جاء في مقالة له أنه يرفض الاعتماد على آراء الغربيين فيما يحض تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية^(١) -مختلفة- مشيراً إلى ما فعلت هريناتا التي أفادت من آراء اميل شتايجر- ويرى ان الشعر العربي يجب ان يصنف ضمن إطاره الخاص به، لأنه شعر يحتوي على خصوصية تميزه من الشعر الغربي . والأجدر ان يصنف حسبما فعل النقاد العرب القدماء حسب الموضوعات، مثل : المدح والهجاء والثناء والوصف وغير ذلك^(٢).

٢- رأي المستشرق "يفالد فاجنر"

إذ يطرح مسألة تصنيف الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الغربية، في أنه أمر لا يجوز أبداً، لأن الشعر الجاهلي بعيد عن مثل هذا التصنيف، كما ان مفاهيم الأنواع الأدبية الغربية عرفت تعريفات مختلفة عبر تاريخها الطويل^(٣)، لكنه لم يشر إلى اندراج الشعر الجاهلي تحت أي نوع من الأنواع الأدبية "الملحمة، الدراما، الغنائية" وإنما همّه إبراز بعض الجوانب القصصية ومن أهمها القصص الخرافية المتصلة بعالم الحيوان وقصرص الكتاب المقدس^(٤).

(1) Gregor Schoeler: Die Anwendung neuerer literaturwissenschaftlichen Methoden in der Arabistik, ZDMG 1977. p. 743.

(2) Gregor Schoeler. P. 123.

(3) Ewald Wagner: Grundzuge der klassischen arabischen Dichtung Bd I. Die altarabischen Dichtung Darmstadt, wissenschaftliche Buchgesellschaft: p. 161.

(4) Ewald Wagner: p. 164- 170.

إن مسألة الشك في صحة القصص في الشعر الجاهلي ليس من السهل إثباته، إذ إن المستشرقين شكوا في الشعر الجاهلي بصورة عامة وأنهم لا يريدون الاعتراف أعتفاً صريحاً بقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام أسلوب القص إلى درجة عالية جداً.

والنتيجة التي توصل إليها "فاجنر" أن الشعراء الجاهليين لم يأتوا بمواد قصصية إلا في النادر، وإن أوردوها في شعرهم فإنهم لا يملكون تكتيكات القصص، فضلاً عن قضية الانتحال التي قال بها عدد غير قليل من المستشرقين . وأشار إلى أن الحوار في العصر الجاهلي كان بدائياً لكنه تطور فيما بعد- في العصر الأموي والعصر العباسي-(^١).

وبذلك نأتي إلى نهاية هذا الفصل من الدراسة بعدما اطلعنا على آراء متنوعة ودراسات كثيرة ملؤها الآراء التي أفاض بها طارحوها من المستشرقين . وقد توخينا العرض الموضوعي لتلك الآراء والدراسات والمواقف، على أننا سنجلي المواقف الحقيقية لهؤلاء من قضايا كثيرة تخص الشعر الجاهلي وأولها قضية الخيال في الشعر الجاهلي لما لها من مساس قريب جداً من روح الشاعر وشاعريته، بل من الشعر العربي بجملته، شعر أمّتنا ووجه تاريخنا الناضر المشرق الذي ظل يضيء دروب محبيه من الباحثين والدارسين والعلماء، وذلك ما سيكون لنا مع بداية الفصل الثاني.

(^١) ينظر: الأنواع الأدبية.. د. موسى رابعة، ٢٨٨-٢٨٩.

الفصل الثاني

الردود والمراجعات على آراء المستشرقين

- المبحث الأول: قضية الخيال في الشعر الجاهلي
- المبحث الثاني: الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي
- المبحث الثالث: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية

توطئة

نأتي في هذا الفصل من الدراسة للردّ على ما جاء في دراسات المستشرقين وآرائهم التي استعرضت في مباحث الفصل الأول السبعة . وقد آثرنا أن يكون في ثلاثة مباحث؛ وبالشكل الآتي:

١ - قضية الخيال في الشعر العربي.

٢ - الأنواع الأدبية في الشعر العربي.

٣ - وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية.

وقد توخينا الأمانة العلمية في ردودنا جميعها قدر الإمكان وقدّر ما

أسعفنا به الدراسات المساعدة في هذا الصدد سواء ما جاء في دراسات المستشرقين ممن أتصف بالمنهجية العلمية، أو ما جاء في الدراسات العربية المتصدرة باللسان العربي وما حاول أ و قدّم فيها مؤلفوها من الرأي بشأن كلّ طبيعة من تلك الدراسات المعنية بهذه المباحث.

المبحث الأول

قضية الخيال في الشعر الجاهلي

توطئة

للخيال في الشعر العربي مساحته الفنية في مخيلة الشاعر ، فقد لا يكون الشعر شعراً ما لم يتسم بخيال الشاعر الذي تسرح فيه افكاره وصوره، فيصطاد منها أوابد أفكاره ليضمونها لوحاته الفنية فيما يرسم لقصائده وشعره من مقاطع وألوان فنية تظهر معالجته وتفاعلاته مع الاشياء من حوله من بشر أو حيوان أو طبيعة صامتة أو طبيعة ناطقة.

فخاصية الخيال شيء حتمي يرافق عملية الابداع الشعري الذي يتكئ على نشاط المخيلة ، ولقد جنح الشعر بالخيال إلى ابعد آفاقه ، فكان للدارسين والنقاد أو الفلاسفة أن يتوقفوا عند ذلك الجنوح لمعرفة او تقنين مفهوم ذلك الخيال - وإن كانت اللفظة التي استعملت هي التخيل لا الخيال - ولو استجلينا مفاهيم الخيال أو التخيل عند الفلاسفة والنقاد نجد أن بعض الدارسين ^(١) قد حدد ذلك المفهوم عند ابن سينا ، في أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير ، وعليه كان ارتباط الشعر با لمنطق . فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والخطابة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، والشعر يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين . إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد بل هي تصوير معنى من المعاني للمخيلة ، والمخيلة هي مستودع الصور الحية تخزن الصور التي يؤديها الحس والفكر ، وأنها متصلة بالقوة النزوعية ، فإذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة نشطت تلك القوة إلى طلبها أو الهروب منها .

(١) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودت نصر : ١٥٥-١٦٠ . وينظر: تاريخ النقد

الأدبي عند العرب . إحسان عباس : ٢١٨ والصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند

العرب . جابر عصفور : ٦٥ .

فضلا عن ذلك يرى ابن سينا إنَّ التخيل أمر خارج عن التصديق ، لان التصديق مطابقة الكلام للواقع ، على حين أن التخيل يرجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث انفعالا ما ، أي ان التصديقات والتخيلات بمنزلة المادة والصورة ، ومما يترتب عليه أنَّ حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني بل في صورتها^(١).

وجاء ذكر التخيل عن د الفيلسوف الكندي إذ أطلق على قوة التخيل القوة المصورة إذ أنها تجد ما لا تجده الحواس البتّة^(٢) وجاءت عند ابن قتيبة بدلالاتها اللغوية النفسية فيما يروى عن العرب من أشعار تتحدث عن عزيف الجن؟ على انه من التخيلات^(٣) وهناك من الفلاسفة الفارابي الذي ربط الشعر ب التخيل وعدّه من ابرز الأسس الفنية والنفسية التي تحدد جوهر الشعر وطبيعته ومهمته وإنه عملية تخيلية تتم في مخيلة الشاعر وترمي إلى إثارة القوة المتخيلة لدى المتلقي^(٤).

نأتي في هذا المبحث بعدما قدمنا شيئا عن الخيال ومفهوماته للرد على آراء بعض المستشرقين الألمان من أمثال : هاينر ورياناتا وفاجنر ، الذين تصدوا لدراسة قضية خطيرة من قضايا الشعر العربي ، وهي قضية الخيال في الشعر الجاهلي ، والذين عرّضت آراؤهم في مبحث متقدم من الفصل الأول.

وقد رأينا تفاوت آراء هؤلاء في هذه المسألة الخطيرة فمن قائلٍ بسطحية الخيال الشعري الجاهلي، ومنهم من نفى الخيال عن هذا الشعر نفياً مطلقاً ، ومنهم من قال بوجود أمثلة قليلة عن الخيال في الشعر الجاهلي. وهو أمرٌ ليس بللغريب أن يصدر عن هؤلاء المستشرقين تلك المواقف والآراء، لأنهم ظلّوا إلى وقت قريب يعدون الشعر

(١) ينظر: الخيال مفهوماته ووظائفه: ١٥٥

(٢) رسائل الكندي الفلسفية: ١٦٧/١

(٣) ينظر: تأويل مشكل القرآن: ٨٧ و ينظر: عيار الشعر: ١٦. نقد الشعر: ٢٤٣.

(٤) ينظر: إحصاء العلوم: ٨٣-٨٥. وينظر الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال (رسالة دكتوراه): ٥- ١٩ للاستزادة من مفاهيم الخيال والتخيل.

العربي مادة وثائقية فحسب ، يتعرفون م نها على حياة العرب في ذلك ا لعصر من دون أن ينظروا إليه على انه فن^(١) من فنون القول وله أصوله وأشكاله ومدخلاته ، وأن من قاله من الشعراء لهم نفوس طابت بنظمه وترققت في أحاسيسها متفاعلة مع خيالات أفكارها وموضوعاتها.

آراء "رودو كناكيس"

كان يميل في رأيه إلى عدم نفي الخيال عن الشعر الجاهلي^(٢) وإن كان يرى بسطحية تعامل الشعراء مع الطبيعة، على خلاف المستشرقين الألمان الآخرين الذين اتخذوا من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق للتعرف على طبيعة الحياة العربية في ذلك العصر ، فتحول الشعر لديهم من حيث هو فن إلى مصدر معلوماتي . وقد اقام "رودو كناكيس" رأيه اعتماداً على ما قام بدراسته من نصوص أدبية أختارها من شعر الخنساء الذي تجلّت فيه فاعلية الخيال الخلاق وكما أوضحت الدراسة في الفصل الأول.

ثانياً: آراء "هاينرش"

الذي أقام رأيه بنفي الخيال عن الشعر الجاهلي على قضية أثارها المستشرق "كوفاليسكي" في كتابه "الشعر العربي والشعرية اليونانية" في دراسة خصائص الشعر العربي ، وكان كوفاليسكي "قد وصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر ، الأمر الذي دعا "هاينريش" لوصف الشعر الجاهلي بالتفكك والتجزؤ"^(٣) - كما ثبت في المبحث الخاص - أي عدم وحدة القصيدة الجاهلية.

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي.....د. موسى رابعة (بحث) ٥٥٧-٥٨٧.

(٢) Rodokanakis. p.19.

(٣) Volfhart Heinrichs: p. 21.

إن هذه التهمة التي وجّهت إلى الشعر الجاهلي هي تهمة فيها كثير من المبالغة، فالقصيدة الجاهلية استطاعت أن تقدّم مزيجاً متلائماً في كثير من الأحيان، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر في القصيدة يبدو انتقالاً مُبرراً، إذ ينتظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وبتأميمها، وبوجود نواة للوحدة العضوية^(١) في بعض قصائد الشعر الجاهلي وبخاصة في معلّقتي لبيد وطرفة، وهناك من سمى وحدة القصيدة الجاهلية بالوحدة البنائية^(٢).

فالشاعر الجاهلي متتبع دقيق للأشياء التي يصفها ويتحدث عنها بالتفصيل، وإذا تحدث عن الذئب فصلّ فيه القول و الوصف، وهذا كله يجعل الأشياء التي يتحدث عنها الشاعر متصلة بذاته وغير منفصلة عنه، كالذي نقرؤه في معلقة لبيد في شريحة الأتان أو شريحة البقرة الوحشية، إذ استطاع رسم صورتها رسماً ينسجم مع ذاته وموقفه النفسي من دون أن يعبر عن ذاته تعبيراً مباشراً، وإنما توارت ذاته خلفها، فمن ذلك قوله في صورة الأتان:

أو مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبَ لَاحَهُ	طَرْدُ الْفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حَدَبُ الْإِكَامِ مُسْتَحَجٌّ	قَدْ رَابَهُ عَصِيَانُهَا وَوَحَامُهَا
بَاحِرَةً الثُّلُبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا	قَفَزَ الْمَرَاقِبِ أَخَوْفُهَا آرَامُهَا
إِذَا سَلَخَا جُمَادَى سِتَّةً	جَزَا فُطَالَ صَيَامُهُ وَصِيَامُهَا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ	حَصَدٍ وَ نَجٍّ حُ صَرِيمَةٍ إِبْرَامُهَا
وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ	رِيحُ الْمَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِيَامُهَا
فَتَنَازَعَا سِبْطًا يَطِيرُ ظِلَالُهُ	كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهُ ١

(١) ينظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ١٤٦-١٩٥.

(٢) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية: ريتا عوض: ١٧٤.

مشمولة غُلَّتْ ثَنَاتُ بَنَابِتِ عَرْفَجٍ كدخان نارٍ ساطعٍ أسنامُها
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً منه إذا هي عَرَدَتْ إِقْدَامُهَا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُورَةً مُتَجَاوِرًا قَلَامُهَا
مَحْفُوفَةً وَسَطَ الْيِرَاعِ يُظْلِلُهَا منه مُصَرَّعٌ غَابِةٍ وَقِ يَامُهَا ^(١)

فان كانت تلك المحبوبة قد قطعت وصلها وهجرت أماكن الأنس التي كان يحياها الشاعر مع الأهل والأحبة فحريُّ به أن يترك تلك الاطلال ويغدو إلى ناقته ليقطع هو الآخر ذلك الوصل ، لتسرية النفس بتلك الرحلة على ناقة معتادة السفر الطويل ، وما ذلك الاعتياد إلا اعتياد الشاعر نفسه عليه وطول صبره وأناته بالحلم والمجاملة والمدارة وكانت ناقته خير عون له بما يلقي عليها من صفات القوة والاذعان وانها لتغدو مسرعة مثل سحابة أهرقت ماءها بصورة مذهلة ثم ينتقل في تشبيهها بصورة حمار الوحش الذي يغدو مع إتانه ذات الأضرع المليئة ب اللبن وقد حملت لفحل شديد الغيرة عليها وقد أصابه الكدم والعض في دفع حمر الوحش عنها ، وراح بها إلى موارد المياه لتنهل منه.

ولا يكتفي لبيد بصورة حمار الوحش شبيها لناقته بل ينقلنا إلى صورة حيوان آخر يجري مسرعاً لنائب قد حل به ، ألا وهي البقرة الوحشية المسبوعة التي أصابها السبع بقتل ولدها وافتراسه، فراحت تغدو ولهى علها تجده حياً، فيقول:

أَفْتَلَكْ أُمَ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً خَذَلْتُ وَهَادِيَّةً الصَّوَارِ قِوَامُهَا

^(١) ديوانه: ٣٠٤ - ٣٠٧. ملمع: أي اشرق طيبها باللبن . وسقت: حملت. الاحقب: الحمار في وركيه بياض او في خاصرته. المستحج: من الخدش العنيف. جرأ: اكتفى بالرطب من الماء . مشمولة: هبت عليها ريح الشمال. غلثت: خلطت. نابت عرّج: نبات غضّ عرّدت : تأخرت. السري: النهر الصغير. اليراع: القصب. القيام: جمع قائم.

خنساء ضيَّعت الغرير فلم ترمِ
 لمُعَفِّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوُهُ
 صادفَنَ منها غِرَّةً فأصبَنَها
 باتتْ وأُ سبَلْ واكفَّ من ديمةٍ
 يعلو طريقةً متنها متواترٌ
 تَجْتَانُفُ أ صلاً قَالِصاً مُتَنَبِّذاً
 وتُضِيءُ في وجهِ الظلامِ منيرةً
 حتى إذا انحَسَرَ الظلامُ وأسفرتْ
 عَلِهَتْ تردد في نهاءِ صُعائِدِ
 حتى إذا يئسَتْ وأسحقَ حَالِقٌ
 فَتَوَجَّسَتْ رَزَّ الأُنَيْسِ فَرَاغَهَا
 فَعَدَّتْ كَلا الفرجينِ تحسبُ أَنَّهُ
 حتَّى إذا يئسَ الرُّمَاءُ وأرسلوا
 فَلَحِقْنَ واع تَكَرَّتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ
 لتذُ دهنً وأيقنَتْ إن لم تَدُدْ
 فتَقَصَّدَتْ منها كَسَابٍ فَضُرِّجَتْ
 عُرِضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وبُعَامُهَا
 غَبَشُ كَوَاسِبُ لَا يَمِلُ طَعَامُهَا
 إِنَّ المَنَايَا لَا تَطِيشُ سِهَامُهَا
 يُرَوِي الخُمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَا
 في لَيْلَةٍ كَفَرَ النُجُومَ غَمَامُهَا
 بعجوبٍ أَن قَاءَ يَمِيلُ هِيَامُهَا
 كجَمَانَةِ البَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا
 بَكَرَتْ تَزُلُّ عَنِ الثَّرَى أَرْلَامُهَا
 سَبْعاً تَوَاماً كَامِلاً أَيَّامُهَا
 لَمْ يَبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفَطَامُهَا
 عَنِ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأُنَيْسِ سَقَامُهَا
 مَوَلَى المَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
 غُضْفاً دَاوَجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا
 كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
 أَن قَدَاحِمَ مِنَ الحَتُوفِ حِمَامُهَا
 بَدِمَ وَغَوْدِرَ فِي المَكْرِ سَخَامُهَا ^(١)

(١) ديوانه : ٣٠٧-٣١٢. مسبوعة : أصابها السبع بولدها . الهادية : المتقدمة . الصوار : قطيع البقر . الغرير : ولد البقرة . لم يرم : لم يبرح . الشقائق : الأرض الصلبة . العفر : أديم = الأرض . القهد : الأبيض . الغبس : اللون المائل إلى الرماد . الواكف : القطر . السجم : الانصياب . طريقة المتن : خط من ذنبها إلى عنقها . الكفر : التغطية والستر . الاجتياف : الدخول . النقاء : الكتيب من الرمل . الهيام : الرمل غير المتماسك . الجمانة : الدرة . الازلام : القوائم . علته : انهيمت في الضجر . صعائد : موضع . الاسحاق : الاخلاق . حالق : الضرع الممتلىء . الرز : الصوت

فتشبيهات الشاعر لناقته بتلك البقرة المسبوعة ليس مجرد أمر سطحي او خارجي وإنما هو أمر عضوي مرتبط بسياق القصيدة العام ، والحيوان يشكل جزءاً أساسياً من جزئيات تعامل الشاعر مع الطبيعة فالبقرة - ها هنا - ليست بقرة وحشية يهتم الشاعر بنقل خطواتها وحركاتها وشكلها نقلاً أميناً جامداً، وإنما يتغلغل الشاعر في نفسيته ويصور وجدانها ويقربها من عالمه، إذ يتنازع البقرة هاجسان متناقضان ، هاجس الموت الذي خبرته بموت ابنها ، وهاجس الحياة الذي تحلم به وهي تدافع عن نفسها عندما داهمتها الكلاب.

إن هذا الوصف المسهب الذي أطل فيه لبيد لتلك البقرة الوحشية والذي يوضح العلاقة الحميمة بين الشاعر وبين البقرة الوحشية ، ما هو إلا تعبير غامض في نفس الشاعر عن تجربة الصراع في عالمه المادي بين الأحياء والقدر المحتّم المسلّط عليه وضياح الحبيب والتشرد في أثر ذلك الضياع ، هو رمز الإنسان الذي يعدو وراء نفسه في ظلمة الحياة وقد أحاطت به المصائب وانصبت عليه سيول القدر^(١).

وللشعراء الجاهليين شعر كثير يشير بوضوح إلى حضور الخيال الفاعل في القصيدة الجاهلية، فالشاعر عندما يجري حواراً مع الناقة او يستتطقها إنما يدل على عمق التفاعل بين الشاعر والشيء الذي يتحدث عنه وهو يدرك كل الإدراك أن الطرف الآخر - الناقة - له مشاعره وأحاسيسه أيضاً وهو يشاطره ذلك كله فهو تفاعل بين ذات الشاعر والموضوع الذي يتحدث عنه ، يبرز الشاعر في همدى تعامله

الخفي. الغضف من الكلاب: المسترخية الاذان. الدواجن: المعلمة. القفل: اليبس. اعصامها: بطونها. عكر: عطف. أعصامها: بطونها. المدرية: القرون. كساب وسخام: اسماء كلاب.
(١) ينظر: موسوعة الشعر العربي: ٢/٢٦٩. في النص الشعري العربي مقاربات منهجية: ٢٢٦-٢٢٩. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الش عر الجاهلي: ٧٦-٩١. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: ٣١-٣٣.

وعنايته بالتفصيلات، لكن عنايته تلك لا تعني عجز خيال الشاعر ^(١) ويسوقنا الأمر للتوقف عند ناقة المثقب العبدى التي يبرز لنا مشاعرها ومشاطرتها إياها أحاسيسها وهي تعدو به مسرعة بلا هوادة كأن جنبياً - هراً - بات يزعجها ويخمش بها، فيقول:

فبتُ وباتت بالتنوفة ناقتي	وبات عليها صفتي وقتودها
وأغضت، كما أغضبت عيني، فعرُست	على الثففات والجران هجودها
كأن جنبياً عند معقدٍ غرزها	تراوده عن نفسٍ ه ويريدُها
تهالكُ منه في النجاء تهالكاً	تقْأذفَ إحدى الجونِ حانَ ورودها
فنهنتُ منها و المناسمُ ترتمي	بمعزاء شتى لا يردُ عنودها ^(٢)

أو ما نقرؤه عن ناقة ابن مقبل الذي اتخذ منها صاحباً ورفيقاً دائماً لأسفاره وترحاله بعد فقده الدهماء - زوجه التي فرق بينهما الإسلام إذ كانت زوجة أبيه وقد تزوجها من بعد وفاته - وظل يشاطرها مشاعرها وأحاسيسها وقد سرح به الخيال كثيراً مع تلك الناقة مظهراً مشاعر كثيرة عنها . وذلك الذي نتابعه معه في لوحته الآتية التي رسمها لناقته حيث يقول:

فكَلَفَ حَزَازَ النفس ذات بُرايةٍ	إذا الخرقُ بالعيسِ العِناقِ تخيلاً
من المُعقباتِ العدوَّ مشياً مُواشِكاً	إذا طيَّ نَسْعِيهاً عن الرَّحْلِ أَفضلاً
أنيختُ بباب البيتِ حتَّى تحلَّلتُ	فراحتُ مع الرِّكبِ الذي قد تحلَّلا
عَدْتُ كالْفَنِيْقِ المُستشيرِ إذا غَ دا	سَمَا فتَنَاهى عن سِنانٍ فأزَقَلا
إذا الملوياثُ بالمُسُوحِ لَقِينها	سَقَتْنَهْنَ كأُسا من دُعاغٍ وجوزَلا
إذا وجَّهْتُ وَجَهَ الطَّرِيقِ تَيَمَّمْتُ	صَاحَ الطَّرِيقِ عِزَّةً أن تسهَّلا

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٦٤.

(٢) ديوانه: ٩٠ - ٩٩. وينظر له: ٢٦ - ٣٥ في قصيدة مماثلة.

واحجزها عن ضغنِها، وكأنما تقادِ عني كفي من الفرطِ مِغولا
 كأن بها شيطانة من نجائها إذا أصبحت دَفْقَاءَ بالمشي عَيْهلا
 إذا الجَوْنَةُ الكدراءُ باتت مَبِيَّتْها أناخَ تَ بجعجاعٍ جَناحاً وكَلْكلا
 عَدْتُ كالعبادي المنصَفِ رأسُهُ إذا ما مشى في عَطْفِهِ وتخيَّلا (١)

فهي ناقة تسارع النوق في عدِّ وها، وتشارك صاحبها في سيره وكأنها عارفة بمفاوز ذلك الطريق الذي تسلكه معه، فغدت من سرعتها كأن جنونا أصابها، فهو يؤطّر أوامر علاقته بناقته فيما يضيف على لوحته الفنية من خلجات ناقتة وأحاسيسها وما يضرها أو يزعجها.

وليس ذلك حسب ابن مقبل ، إذ نراه يقدم لوحة فنية أخرى لطيف زاره من محبوبته ولم يكن معه إلا رحله وناقته التي كانت مسهدةً مثله وقد باتت مؤرقةً كما بات صاحبها، فيقول:

ما أنست في فضاء الأرض أو طرقتُ غيري وغير سوادِ الرّحل من سَكَنِ
 وعنفجيجٍ يمدُّ الحرَّ جرَّتْها حرفٍ طليحٍ كركنِ الرّغنِ مَ نَ حَضَنِ

(١) ديوانه: ٢٠٨-٢١٢. حزاز النفس: الهم والوجع. البراية: القوة. تخيل: صارسرابا. المشي المواشك: السريع. أفضل النسع: بسبب هزال الناقة. الفنيق: الفحل المكرم من الابل لا يُركب ولا يهان وإنما يودع للفحلة. المستشير: الحسن السمين. السنان: من سان البعير الناقة إذا عارضها وطردها حتى يتوخمها ليسرفتها. أرقل: أسرع في عدوه. الملويات بالمسوح: النوق التي تطير مسوحها (ما تغطى به) لسرعتها. ضغنُها: عسر انقيادها وذلك لنشاطها. تُقاد عني: تجاذبني وتدافعني من الفوط أي السرعة. النجاء: السرعة. العيهل: السريعة. الجوناء: الشمس ووصفها بالكدراء لاسودادها عند المغيب. الجعجاع: الأرض لا أحد فيها. العبادي: نسبة إلى العباد وهم قوم من قبائل شتى اجتمعوا على النصرانية ونزلوا بالحيرة. المنصف رأسه: الذي لقّه بالنصيف وهو الخمار. عطف الرجل: جانيبه.

تنامُ طوراً وأحياناً يورِّقُها صوتُ الذِّبَابِ برِشْحِ النَّجْدَةِ الكَتَنِ (١)

مما يدل على مدى ارتباط الشاعر بناقته ومن ثمَّ فإنَّه يدلّ على طول معاناته وظلمة حياته بعد فراق زوجه، وهو يراها - هاهنا - في ناقته التي يصفها بالدلّ وإنها منعمة لا تحتمل حتى طنين الذباب (٢) لأنه كانت رفيقة دربه أبداً تتحمل معه مشاق السفر وطول طريق رحلاته التي يرتحل فيها علّه يصل الدهماء، فكانت ناقته تهون عليه طول الدرب إذ يقول:

واستحَمَل الشَّوْقَ مِنِّي عِرْمَسٌ سُرُحٌ تَخَالُ باغِزَهَا بِاللَّيْلِ مَجْنُونَا (٣)

وقد قرأنا للمثقب العبدى شيئاً يُماثل ما كان لابن مقبل مع ناقته - رفيقة سفره وأنيسه - من حديثه إليها واستنطاقها وإظهار أحاسيسها ومشاعرها في أسفاره البعيدة ، وفيها أشارات واضحة إلى رحلة العذاب التي يعيشها الاثنان - الشاعر وناقته - إذ نجد المثقب لا يتخذ ناقته وسيلة للرحيل فقط، بل يجعل ذاته تتوحد معها، حيث يقول:

إذا ما قمتُ أرحلُّها بليلٍ تأوّه آهةَ الرّجلِ الحزينِ

تقولُ إذا ذرأتُ لها وخيني أهذا دينه أبداً وديني

أكلَ الدهرِ حلٌّ وارتحالٌ أما يُبقي عليّ وما يقيني (٤)

(١) ديوانه: ٣٠٩.

(٢) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٦٥-٦٦.

(٣) ديوانه: ٣٢٣. العرمس: الناقة: الصلبة. الباغر: النشاط.

(٤) ديوانه: ١٩٤-١٩٨.

ومن أجل ان يعلل المستشرق "هاينرش" غياب الخيال عن الشعر الجاهلي راح يبحث عن السبب الأساسي الذي يعود إليه غياب الخيال عن هذا الشعر ، فيقول "إن حل هذه الاشكالية يمكن ان يتم من خلال المناهج المقارنة وطروحاتها ... فالمرء يقارن ذلك مع بدايات الشعر اليوناني القديم ^(١) وهذا الرأي - كما يذكر د . ربابعة - يبرز أم وراً اتخذها المستشرق "هاينرش" أدوات لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي وتبرير نفيه ذلك فالمقارنة تلك التي يقصدها لا يمكن أن تكون وسيلةً لاثبات الخيال في الشعر اليوناني ونفيه عن الشعر الجاهلي فإذا كان يؤمن بوجود الخيال في الشعر اليوناني القديم فإنه ينفية عن الشعر الجاهلي . وهو يعتمد على مقولة لها أهميتها؛ وهي أن غياب الاساطير والالغاز عن الشعر الجاهلي يعني غياب الخيال عنه ^(٢). لكن هناك من الدراسات الكثيرة التي حاولت الكشف عن استخدام الشعراء الجاهليين لبعض الجو انب الاسطورية والرمزية في شعرهم ؛ ومن تلك الامثلة الأساطير المتعلقة بمشبهات الناقة ؛ حمار الوحش او الثور الوحشي او البقرة الوحشية ، أو بقايا أسطورة لقمان بن عاد ، أو الأساطير المتعلقة بالنجوم والكواكب بربط ر حلة الظعن بحركة الشمس وبين المرأة والشمس ، وما

(١) Heinrichs.p.44.

(٢) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي.(المبحث): ٥٦٥.

نسب إلى القمر والزهرة والثريا من بعض الدلالات الأسطورية^(١).

وجاء في شعر النابغة إشارات أسطورية كثيرة لاسيما في معلقته إذ يشير إلى
أبد آخر نسور لقمان الحكيم^(٢) أو ما جاء في شعره عن حديث الحية والفأس وهي
من مشهورات أمثال العرب فيمن لا عهد له، وقد ضرب بها مثلاً لعدم وفاء بني مرة
ويعاتبهم فيها على استيغابهم وتحالفهم عليه وعلى قومه، إذ يقول:

وإني لألقى من ذوي الضغن منهم	وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره
كما لقيت ذات الصفا من حليفها	وما انفكت الأمثال في الناس سائرة
فقلت له : أدعوك للعقل وافيأ	ولا تغشيني منك بالظلم بادره
فواتقها بالله حين تراضيا	فكانت تديه المال غباً وظاهره
فلم أتوفى العقل إلا أقله	وجارت به نفس عن الحق جائره
تذكر أنني يجعل الله جنة	فيصبح ذا مال ويفتل واطره
فلما رأى أن ثمر الله ماله	وأثل موجوداً وسد مفارقة
أكب على فأس يحد غرابها	مذكرة من المعاول باتره
فقام لها من فوق حجر مشيد	ليقتلها أو تخطيء الكف بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه	وللبر عين لا تغمض ناظره

(١) ينظر: على سبيل المثال: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي نصرت عبد الرحمن: ١٠٥ -

١٧١ الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري علي البطل: ١٢٣ -

١٥٧ مقالات في الأدب والنقد. عبد الجبار المطليبي: ٦٣-١١٢ المطرفي الشعر الجاهلي .

أنور أبو سويلم: ١٤٧-١٧٤ الشعر الجاهلي تفسير اسطوري . مصطفى عبد الشافي

الشوري: ٨١ ومابعداها في طريق الميثولوجيا عند العرب . محمود سليم الحوت: ٧٩-١١٣ .

التفسير الاسطوري للشعر القديم. أحمد كمال زكي (بحث): ١١٥-١٢٦. التفسير الاسطوري

للشعر الجاهلي. ابراهيم عبد الرحمن (بحث): ١٢٧-١٤٠ .

(٢) ينظر: ديوانه: ١٦ .

فقال : تعا لي نجعل الله بيننا على مائنا أو تُجزي لي آخره
فقلت : يمين الله أفعل إنني رأيتك مسحوراً يمينك فاجرهِ
أبى لي قبر لا يزال مُقابلي وضربة فأس فوق رأسي فاقره^(١)

أما في ما يتعلق بالرمزية في الشعر الجاهلي فنلاحظ فيه قدرة غير بسيطة عن استخدامات الشعراء للرمز سواء ما كان موروثاً في العرف الاجتماعي أو ما يتخذ الشاعر من البيئة حولهم رمزاً لما يريد التعريف به أو الاعراض عنه. وتشيع الرمزية لدى بعض الشعراء^(٢) من قبيل التشبث بالمحبة وذكرها في مقاطع النسيب من القصيدة الجاهلية كالذي نجده في شعر ابن مقبل^(٣) الذي أكثر من الإشارات الرمزية إلى المرأة خاصة وجمالها ومكانتها الاجتماعية ، أو يتخذ الشاعر من مشبهات الناقة رمزاً تفصح عن اضطراب في نفسه الوالهة الحائرة بسبب فراق الحبيبة كالذي نقرؤه له في لوحات النسيب وقد ادخل فيها صورة ثور الوحش في لوحة يصور فيها "مهة ترعاه وتبذل له ودها وتؤلفه في حياته وهو يؤدي ما عليه حيالها في بحثه عن بيت يضمه ويوفر له سبل الحياة من الزاد والطعام- وإن كان قليلاً-"^(٤) وذلك في لوحة يجيء بها بعد افتتاح لاحدى

(١) ديوانه: ١٥٤-١٥٦.

(٢) ينظر دواوين الشعراء : امرئ القيس : ١٥٨ ، ٢٠٤ ، ٢٩٨ . المرقش الاكبر : ٨٧٥ . المرقش الأصغر : ٥٣٤ . طرفة : ٩ . بشر : ٤٣ ، ٦٣ ، ١٤٣ ، ١٦١ . الحطيئة : ١٥٢ . آوس : ١٤ . عبيد : ٢٩-٣٠ ، ٤٠ ، ٥٣ ، ١٠٣ ، النابغة الذبياني : ٩٥ ، ١٣١-١٣٢ ، ٢٠٣ . زهير : ٦٤ ، ٢٣٠ . الاعشى : ٥ ، ٢٨ ، ٣٥ ، ٧٧ ، ٢٠٣ ، ٣٥٣ . كعب بن زهير : ٦٧ . عنتره : ١٩٥ .

(٣) ينظر: ديوانه: ٥٠ ، ١٤٣ ، ٢٦٠ ، ٣٨١ .

(٤) براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٣ .

قصائده بطيف، قائلاً:

كأن السرى أهدت لنا بعدما	ونى	من الليل سَمَّار الدَّجَاجِ فَنَوَّما
رَبِيَّةٌ حُرٌّ دافعت في حُقوفِهِ		رَخَاخَ الثَّرَى والأَفْحَوَانِ المُدَيِّما
ثُرَاعِي شَبُوباً في المَرادِ كَأَنَّهُ		سُهَيْلٌ بدا في عارضٍ مِن يَ لَهْمَا
نَظْلُ الرِّخامِ غَضَّةٌ في مَرَامِهِ		مِنَ الأَمْسِ أَعلى لِيَطِها قَد نَهَضَ ما
حشا ضِغْثَ شُقَّارِي شَراسيفَ ضَمَّراً		تَخَذَمَ مِن أَطرافِها ما تَخَذَمَا
يَبِيتُ عَلَيْها طَوايِئَ بِمَبِيتِهِ		بِما خَفَّ مِن زادٍ وما طابَ مَطْعَمَا
يَظَلُّ إلى أَرطاةِ حِقْفِ يَ ثِيرِها		يُكادُ عَنْها تَرَبَّها أَنْ يُهْدَمَا
غدا كَالفِرْنَدِ العَضْبِ مَتْنُهُ		مِنَ العَتَقِ لولا لَيْتُهُ لَتَحَطَّما
تورعه الأَهْوالُ مِن دُونِ هَمِّهِ		كما وَرَعَ الرَّاعِي الفَنيقَ المُسَدِّما ^(١)

إنها لحقُّ لوحة تظهر معاناة ابن مقبل النفسية والحياتية بأجلى صورها بعد أن فارق الدهماء ، وما صورة ذلك الثور الذي بات إلى تلك الأَرطاة إلا ابن مقبل نفسه مقيماً للناحية الرمزية جانباً مهماً في لوحته تلك بحثاً عن بيتٍ قد ضاع وتهدمت أواصره ، كما ضاع ذلك الثور ، وظل يبحث عن مكان يأوي إليه في تلك الليلة الماطرة الباردة زيادة في تأصيل الجانب النفسي بل المأساوي في حياته نفسه - ابن مقبل -^(٢). وما دمنا مع ابن مقبل وخیاله الواسع الذي قاده إلى تلك الرمزية أنه لم يستشرف معاناة ذلك الثور وإيراد قصته إلا ض من الاطار العام في لوحات المرأة ، وإنه لم يستثمر حجم تلك المعاناة في لوحات الرحلة على مشبهات الناقة إلا في

(١) ديوانه: ٢٨٤-٢٨٦.

(٢) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ٤٤.

موضع واحد منها من قبيل قرن صفات سرعة الثور والجدة البيضاء التي تلوح على ظهره، بسرعة ناقته وجمالها ^(١)، وهو تقرد لابن مقبل في مجيء صورة ثور الوحش ضمن لوحات المرأة، يبرزه من بقية الشعراء الذين لم يأتوا بصورة الثور إلا في لوحات الناقة ومشبهاتها ^(٢)، أو في معالجات آخر ^(٣).

ويمكننا - هاهنا - في حديثنا عن الرمزية في الشعر الجاهلي الإشارة إلى قصيدة المثقب العبدى الذي جعل من "فاطمة" رمزاً لعمر بن هند، والناقة رمزاً لذاته الحائرة القلقة، وأن أبيات الافتتاح تكشف عن ارتباطها الوثيق بالجزء الذي اختتم به قصيدته متوجهاً إلى "عمر بن هند" بعد أن كان خطابه إلى "فاطمة" قائلاً:

أفاطمُ قبل بينك متعيني	ومنعك ما سألتك أن تبيني
فلا تعِ دي مواعدَ كاذباتِ	تمرُّ بها رياح الصيفِ دوني
فأني لو تُتْ خالفُ نِي شمالي	خلافك ما وصلتُ بها يميني
إذا لَقَطْعْتُهَا وَلَقَلْتُ : بيني	كذلك أجتوى من يجتويني ^(٤)

إلى أن يقول مختتماً قصيدته موجهاً خطابه إلى عمر بن هند:

إلى عمرو ومن عمرو أتنى	أخي النجَدَاتِ والحِلمِ الرّصينِ
فإمّا أن تكونَ أخي بحقٍّ	فأعرفَ منك غثي من سميني
وإلا فاطرِخني وأتخذني	عدوّاً أتقيكَ وتَتَقِينِي

^(١) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل : ٤٥. وينظر: ديوانه: ٢١٣. وينظر: ديوان سلامة بن جندل: ١٥٣ - ١٥٦ في تشبيهه مماثل.

^(٢) ينظر: دواوين الشعراء: امرئ القيس: ١٠١، ١٩٠. بشر: ٥١ - ٥٥. علقمة: ٥٣٩/١. أوس: ٢، ٤٢. المثقب: ٣٥. المتلمس: ٢٢٥. النابغة الذبياني: ١٧.

^(٣) ينظر ديوانا: عبدة بن الطبيب: ٦٥ - ٧١. وسويد بن أبي كاهل: ٢٩ - ٣٠.

^(٤) ديوانه: ١٣٦ - ٢٤١.

وما أدري إذا يَمَمْتُ وجهاً أريد الخ ير أيهما يليني (١)

بل نجد الشاعر الجاهلي في مواضع أخر أنه استطاع إثبات قدرة بارعة في جعل ذاته تتوارى خلف الشيء الموصوف من دون أن يتحدث عن نفسه مباشرة ، وذلك ما استطاعه الشاعر النابغة الذبياني في حديثه عن الثور الوحشي في معلقته ، إذ يقول:

كأن رحلي وقد زال النهار بنا	يوم الجليل على مُستأنسٍ وحدٍ
من وحشي وجرة موشي أكارعه	طاوي المصير كسيف الصقيل الفرد
أسرت عليه من الجوزاء سارية	ترجي الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له	طوع الشوامت من خوفٍ ومن صرد
وكان ضمران منه حيث يوزعه	طعن المعارك المحجر النجد
شك الفريصة بالمدري فأنفذها	طعن المبيطر إذ يشفي من العصد
لأنه خارجاً من جنب صفحته	سفود شرب نسوه عندم فتأد
فظل يَعْجُمُ أعلى الروق منقبضاً	في حالك اللون صدق غير ذي أود
لما رأى واشق إقعاص صاحبه	ولا سبيل إلى عق ل ولا قود
قالت له النفس : إني لا أرى طمعاً	وإن مولاك لم يسلم ولم يصد (٢)

(١) ديوانه: ٢٠٨-٢١١.

(٢) ديوانه: ١٧-٢٠. الجليل: شجر. المستأنس: الثور الوحيد. وحش وجرة: أي مجتمع الوحش ماؤها قليل. موشي اكارعه: أي في قوائمه نقط سود وخطوط. طاوي: ضامر بسبب قلة شربه الماء. الشوامت: سريع العدو و قوائمه مستقيمة.

لقد استطاع النابغة أن يتغلغل في نفسية الثور والكلاب ، ومن هذه البنية للنص نستطيع أن نلمح مرامي الشاعر من بناء مشهده على هذه الشاكلة ، حيث أستطاع التعبير عن نفسه بصورة ذلك الثور من دون اللجوء إلى الكشف المباشر عن القلق والخوف الذي تساوره من الملك النعمان بن المنذر ، ولكننا عن طريق حديثه عن المخاوف التي انتابت ذلك الثور من تلك الكلاب ومن الموت المحتّم ، وفيها تتجلى قمة الرمزية والمقدرة الفنية من لدن الشاعر ، في تمثيل مخاوف الثور التي تكاد تمثل رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان ، وتتجلى قدرة الشاعر في الهروب من ذاته بخلق معادل موضوعي لهذه الذات بصورة تكشف عن خيال مبدع يتجاوز كثيراً من الأوصاف التي وُصف بها الشعر الجاهلي من مثل السطحية والحسية المادية والعناية بالتفصيلات والمعاناة الحادة للأشياء من حوله . ومن ثم فقد استطاع الشاعر أن يتغلغل في نفسية الكلاب بصورة جعلته يتخطى الوصف الظاهري ^(١) للأشياء والغور في ابعاد معانيها ودلالاتها ، فهو يستحضر الأشياء التي يصفها لتكون ذات وظيفة متصلة بتجربته ورؤيته دونما انفصال عنها . وإذا كان النابغة - كما رأينا - قد اتخذ من مخاوف ذلك الثور الوحشي من الموت رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمخاوفه هو ذاته من النعمان أن يبطش به ومن تهديداته الكثيرة له ، فإننا نقرأ للشنفرى في لاميته المشهورة رمزية واضحة وجلية حينما اتخذ من الذئب رمزاً أو معادلاً موضوعياً لما وصل إليه حاله وما بلغته ذات هـ هو حين يقول :

وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا	أَزَلُّ تَعَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
غَدَا طَاوِيَا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيَا	يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أَمَّهُ	دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ

(١) ينظر : قضية الخيال . د . ربابعة : ٥٦٨ .

مُهْلَهْلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّمَا قِدَاحُ بَكْفِيٍّ يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُلُ
 أَوْ الْخَشْرُمُ الْمَبْعُوثُ حَثَّ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهَنَ سَامٍ مُعْسَلُ
 مُهَرَّتَةٌ ف وَهَكَأَنَّ شَدُوقَهَا شَفُوقُ الْعَصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ
 فَضَجٍّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ تُكَلُّ
 وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ مَرَامِلُ عَزَاها وَعَزَّتْ هـ مُرْمِلُ
 شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوهُ أَجْمَلُ
 وَفَاءٌ وَفَاعَتْ بِادْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ^(١)

فهي لوحة أبدع فنانها برسمها بما تشكّل فيها من التوحّد والتناغم بينه وبين
 الذئب - أو مجموعة الذئب - فقد تماثل معها بنحول الجسم وهزاله والجوع والحرمان
 والترحال والقمع، فإذا كانت القبيلة قد أبعدت الشنفري وخلعته وقمعتة، فإنّ الطبيعة قد
 فعلت الفعل ذاته مع تلك الذئاب. ولكنّ الشنفري أخفى نفسه وما آل إليه حاله وأظهر
 قمع الذئب، لا ليكون حضور الذئب تعويضاً عن ح صورته ذاته، وإنّما ليكون الاثنان
 توحداً وتطابقاً تطابقاً يكشف عن قدرة الشاعر في خلق معادلٍ موضوعي أو رمزي،
 حتى ليستطيع أحداً أن يرى عاطفة الشاعر وأحاسيسه متجّ ليةً في شخصية الذئب
 و"لأنّ الذئاب تتقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاءً يحوي العاطفة، كما تصرف
 الشنفري عن التمرکز حول ذاته لاسيما بعدما أسه ب في التحدث عنها بأسلوب

(١) لاميته: ٢٤-٣٠. الازل: الذئب الخفيف الوركين. التنايف: جمع تنوفة الصحراء. الأطحل:
 الاغبر اللون. الطاوي: الجائع. الهافي: السريع. يخوت: ينفض. يعسل: يمشي الخبب.
 مهلهلة: رقيقة اللحم. الخشرم: رئيس النحل. المبعوث: المسرع. المرح ابيض: العيدان التي
 يجمع بها العسل. المعسل: جامع العسل. مهترّة: واسعة الأشدّاق. بادرات: مسرعات. النكظ:
 الضيق والشدة.

مباشر" ^(١)، لقد أستطاع الشنفرى في لوحته الفنية تلك أن يظل بعيداً عن المباشرة والنقويية في التعبير عن هواجسه وانفعالاته، وجعل ذاته تتوحد مع الذئب الذي أصبح أداة فنية تمكن الشاعر بها أن يعبر عما ينتابه من مشاعر وعواطف ^(٢) "صحيح أن ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه، الشاعر لا كالجثمان بل كوعي، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءاً معها لا فكاك له" ^(٣).

يظهر استخ دام الرمز والمعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي تقنية فنية مرتبطة بفاعلية الخيال ويكشف ذلك عن براعة الشاعر الجاهلي في تجاوز حدود الوصف الظاهري للأشياء وليس كما ظن "هاينرش" من أن الشعر الجاهلي يتطابق تطابقاً حرفياً مع الواقع المادي، وأن الشاعر يقيم شعره على الوصف المطلق ولكن الوصف الذي جاء في الشعر الجاهلي لا يعني الحرفية في مطابقة الواقع، فوصف الشاعر للثور الوحشي أو الذئب أو البقرة الوحشية وغيرها، لا يمكن أن تثبت مقولة المستشرق "هاينرش" إن الوصف في الشعر الجاهلي هو وصف نقلي في معظمه، لكنه يرى أن ما يتطابق من الشعر والقصائد مع الواقع بانها تقع في باب الوصف، وأما ما لا يتطابق مع الواقع، فعلى الأمر على أنه متصل بالتخييل وليس بالخيال. وما يبدو عنده من رأي أنه أن التخييل لا يساوي الخيال، وأنه لا يتجاوز البيت الواحد، بينما يسيطر الخيال على كل الأدبي بأكمله أو بصورة كاملة. لقد جاء تحديد "هاينرش" للخيال والتخييل محدداً ومبسطاً ومختصراً، لأنه قال إن التخييل يرتبط ارتباطاً واقعياً بالشيء الموصوف، وأنه ينتهي بمجرد انتقال الشاعر من موضوع إلى

(١) مقالات في الشعر الجاهلي. يوسف اليوسف: ٤٦

(٢) ينظر: قضية الخيال. د.د. رابعة: ٥٦٩.

(٣) مقالات في الشعر الجاهلي: ٤٩.

موضوع آخر . أي أنّ التخييل لا يتجاوز البيت الواحد من الشعر ، أما الخيال فأَنّه يتسع ليشمل العمل الفني بأكمله . وعليه يصبح مفهوم "هاينرش" للخيال على أنّه لا يتصل بالحقيقة إطلاقاً ، وإنما هو منقطع عن الحقيقة والواقع تمام الانقطاع وبشكل مطلق^(١).

وقد رُدَّ رأي "هاينرش" بتحديد الخيال تحديداً مبث سراً وأنبرى له نفر من المستشرقين للرد عليه، ومنهم "بوركل" الذي يرى : "ان مثل هذا التحديد للخيال هو تحديد غير معقول، إذ أنّ الخيال يوجد في الأشياء التي يتشابك فيها الحقيقي مع اللاحقيقي والمُعَين مع المَ تَذَكَّر"^(٢) إن آراء "هاينرش" تبدو في الظاهر مبررة حول غياب الخيال في الشعر الجاهلي، لأنه يرى غياب الأسطورة والرمز، وأنّ الوصف الذي يتطابق مع الواقع لها م ظهر من مظاهر غياب الخيال عن الشعر الجاهلي والشعراء، وإن الشاعر الجاهلي لا يقدم الشيء الموصوف أو الذي يتحدث عنه في قصيدته على انه متصل بذاته، وقد استثنى لامية الشنفرى من حكمه هذا لأنها تحتوي على الخيال حينما اتخذ الشنفرى من الذئب رمزاً له. ولكن الامر ليس كذلك، إذ ليست قصيدة الشنفرى هي القصيدة الوحيدة التي تحمل معاني رمزية، فهناك الكثير في الشعر الجاهلي ما يبرز مقدرة الشاعر الجاهلي على وصف الأشياء من دون ان تكون ذات مساس مباشر بتجربته ورؤيته^(٣). إن "هاينرش" لم يدرس نصاً جاهلياً واحداً، إنما اعتمد في ذلك على مقالة "كوفاليسكي" التي تجرّد الشعر العربي من كلّ قيمة إبداعية، وقد أخذ "هاينرش" آراء "كوفاليسكي" مأخذ التسليم.

(١) ينظر: قضية الخيال.....د. ربابعة: ٥٧٠.

(٢) Christoph burgle, "die beste dichtung die lügenrichste" oriens, 23, No. 4 (1974), 7-120

(٣) ينظر ديوان النابغة الذبياني : ١٧-٢٠، ٢٦-٢٧، ١٥٤-١٥٦، ٢٠٣-٤٠٤ وابن مقبل :

١٦٣-١٦٤ ٢٨٤-٢٨٦، ٣١٩-٣٢٣.

آراء ريناتا ياكوبي

وقد ناقشت الصورة الشعرية مناقشة مطولة عند عناصرها وأنواعها المختلفة. ومن الرأي المطروح لها بهذا الصدد - كما تقدم في الفصل الأول - ترى بغزارة وثروة الشعر العربي من الصور الشعرية وانها من خصائص أسلوب القصيدة الجاهلية، ولكن تلك الغزارة لا تعني بالضرورة الحد الأقصى للتأثير الشعري. إن الصورة الشعرية وسيلة مهمة من وسائل الشعرية، وهي إشارة واضحة على مقدرة الشاعر الفنية في استخدام خياله في الإبداع الشعري ورسم صور هوتراكيبها. فهناك صور شعرية تمتلك تأثيراً واضحاً وتترك أثرها في نفسية القارئ أو السامع. فالعملية ليست شكلية أو ظاهرية وإنما هناك صور تخفي وراءها أبعاداً رمزية عميقة الدلالة، وأن الثروة الهائلة من الصور الشعرية في القصيدة الجاهلية - والتي اعترفت بها ريناتا - لا يمكن أن تأتي من دون أن يكون لها تأثير ما في السياق الذي ترد فيه^(١).

إن من أهم خصائص الشعر الجاهلي "غلبة المجاز على لغته، وقد كان لقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام اللغة هذا الاستخدام المجازي الواسع أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري - تبعاً لذلك - على الواقع الحقيقي ليصبح من خلال هذه الرموز بناءً مجازياً يعبر فيه الشاعر عن قضايا ومواقف من الحياة والناس من حوله تعبيراً رمزياً مُمتعاً"^(٢)، وقد حاولت "ريناتا" أن ترد فقر الخيال في الشعر العربي إلى طبيعة البيئة التي يتفاعل معها الشاعر الجاهلي، لكن ذلك على ما يبدو شكّل علامة واضحة على التفاعل بين الشاعر وموضوعه، لأنه لا يتعامل مع الأشياء حوله تعاملًا ظاهرياً وسطحياً، بل يتجاوز ذلك إلى أن يتغلغل في أعماق الشيء الموصوف، فأن وصف الحيوان لم يقف عند

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي. د. ربابعة: ٥٧٢.

(٢) قضايا الشعر في النقد العربي. إبراهيم عبد الرحمن محمد: ٦٥.

خصائصه الجسدية فحسب، وإنما يعمد إلى الالتفات إلى الجانب النفسي - في بعض الأحيان - وذلك كأن يحاور الناقة أو أن يلتفت إلى نفسية الحيوان الموصوف كالذي نقرؤه في أحاديث الشعراء عن البقرة الوحشية والثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو الذئب كما عند الشنفرى. فالشاعر لا ينقل الأشياء نقلاً جامداً، وإنما يتعدى ذلك إلى إسقاط بعض المظاهر الإنسانية على الشيء الموصوف، أو أن يكشف عن بعض الجوانب الإنسانية، "وإن تعرض الشاعر الجاهلي للتفصيلات لا يقلل من فاعلية الخيال في شعره، لأن الشاعر لا يصرح بما تخفي هذه الأشياء التي تبدو واضحة كلى الوضوح"^(١).

إن تشكيل الصورة في القصيدة الجاهلية مستمد من البيئة الجاهلية ذاتها، وقد شحن الشاعر صورها واستحضرها ليوظفها في شعره سواء كانت من الطبيعة الحية أم الجامدة، وما المقدمات الطللية ونقل صور الحياة المادية فيها، ليكشف عن تفاعل الشاعر مع البيئة أيضاً. من ذلك ما نقرؤه في طلل عبيد بن الأبرص حيث يقول:

لمن دمنة أقوت بحرة ضرعد	تلوح كعنوان الكتاب المجدد
لسعدة إذ كانت تئيب يودها	وإذ هي لا تلقاك إلا بأسعد
وإذ هي حوراء المدام طفلة	كمثل مهاة حرة أم فرقد
تراعي به ربت الخمائل بالضحى	وتأوي به إلى أراك وغرقد ^(٢)

أو الذي ينقله إلينا بشر في طلله إذ يقول:

هل أنت على أطلال مية رابع	بحوض تسائل ربعها، وتطالع
منازل منها أقفرت بتبالة	ومنها بأعلى ذي الأراك مرابع

(١) دراسة الادب العربي. مصطفى ناصف: ٢٠١.

(٢) ديوانه: ٦٥.

تمشي بها الثيرانُ تردي كأنها دهاقين أنباطٍ عليها الصّوامعُ (١)

أو ما نلحظه في طلل امرئ القيس وقد غدا مرتعاً للوحش بعد أن كان آنساً بأهله وأحبته؛ فيقول:

لمن الدارُ تعفّت مُدَحِّقَبُ فجنوبُ الفردِ أقوتُ فالخربُ
دارُ حيٍّ بدلتُ من بعدهم ساكنَ الوحشِ، وللدَّهرِ عُقَبُ (٢)

وقد حاولت "ريناتا" أن تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية وأن تجردها من فاعليتها وترى العلاقة قائمة على التطابق الخارجي فقط للأشياء، وأن الأشياء تجتمع من دون ترتيب منطقي - كما ترى - وان هناك تشبيهات كثيرة مرفوعة تجعل البدوي غير مكترث بما يقول . لكنها لم تدرك أن الشاعر الجاهلي استطاع أن يشكل صوراً هـ تشكيلاً شعرياً فاعلاً من دون عنايته بالانطباق الحسي والتطابق الخارجي، من مثل قول زهير في معلقته يصف الحرب ويعطي صوراً ينفر الناس من أهوالها:

وما الحربُ إلّا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديثِ المُرْجَمِ
متى تبعثوها تبعثوها دَمِيمَةً وتَضُرُّ إذا ضرّيتموها فتَضُرُّمِ
فتعركم عركَ الرِّحْلِ حَيٌّ بثقالِها وتَلْقَحُ كِشَافاً ثم تحملُ ف تَتَّيْمِ
فتُنْتَجُ لكم غلمانَ أشامَ كلَّهم كَأَحْمَرِ عادٍ ثم ترضعُ فتَفْطِمِ
فتَغْلِلُ لكم ما لا تُغْلِلُ لأهلِها قرىً بالعراقِ من قفيزٍ ودرهم (٣)

(١) ديوانه: ١١٣. رابع: النزول في المكان. الصوامع: البرانس.

(٢) ديوانه: ٢٩٣.

(٣) ديوانه: ١٨-١٩.

فيصور الحرب تصويراً قريباً من النفوس ويقرب صورة الحرب إلى القارئ أو السامع بشكلٍ منقّرٍ وإذ هو يبين موقفه من الحرب، يشكل مواد الصورة من البيئة الجاهلية، فيجعل الحرب تطحن القوم مثلما تطحن الرحي الحبّ. ويشبه الحرب بناقة تلد أثنتين أثنين، ليجعل مردود الحرب مردوداً سلبياً ومثيراً، إذ لا تلد هذه الحرب إلاّ الغلمان الذين يبعثون على تشاؤم الناس منهم وهم يمثلون في شؤمهم مع أحمر ثمود الذي عقر الناقة . ترى هل كانت صورة زهير منقولة نقلاً حرفياً ومادياً من دون ان تكون ذات تأثير وفاعلية ؟ "فقد أراد لكل صورة أن تشكل لسامعه هزة نفسية وعقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والريح من مساره الضال والمضلل" (١).

وقد كانت استشهاداتها لثلاثة نماذج من الشعر تبرز فيها- كما تعتقد- انعدام التسلسل في ترتيب الأشياء ، وذلك عندما يشبه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان والإنسان بالحيوان: أولهما قول علقمة:

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيِي عَلَى شَرَفٍ مُقَدَّمٌ بِسَبَأِ الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ (٢)

وقول عنتره:

فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يَغْنِي وَحْدَهُ هَزَجاً لِفَعْلِ الشَّارِبِ الْمَتَرْنَمِ
عَرْدٌ يَحْكُ ذِرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْاجْذَمِ (٣)

وقول امرئ القيس:

فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحْمَمٍ وَمَنْكِبٍ وَضَجَعَتْهُ مِثْلَ الْإِسِيرِ الْمُكَرِّ دَسِ (١)

(١) الصورة الفنية في النقد... عبد الفادر الرباعي: ٢٥٤.

(٢) ديوانه: ٥٧٠.

(٣) ديوانه: ١٩٧-١٩٨.

وذلك من أجل ان تثبت انعدام دقة التصوير او الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية لانها تؤمن بالتطابق الحرفي بين قطبي الصورة الشعرية عند الشاعر الجاهلي . ولردّ نقول في تشبيه علقمة للإبريق بالطبي لطول عنقه وإشرافه و ذلك التشبيه لم يعجب "ريناتا"؛ لانه تشبيه ما هو جامد بما هو حيّ .

إن النظرة الأولى لهذا التشبيه توحى بفقدان التلاؤم بين المشبه والمشبّه به لكن الشاعر لا يقصد في التشبيه الشكل الخارجي فحسب "فالإبريق هنا لم يعد مجرد إناء بل كاد يصير مخلوقاً حياً بالغ الرشاقة والظرف، عظيم الفتنة والازدهاء، فالشاعر لم يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية مهما تكن دقّتها بل يستعين بها لحمل عاطفته ^(١) إليك "و"ريناتا" تحاول ان تحاكم الشعر محاكمة عقلية منطقية بعيداً عن الخيال ولكن ذلك لا يجدي نفعاً لانه لن يساعد على اكتناه جوهر العملية الشعرية ^(٢) . وكذلك بالنسبة لببيت عنتره فإنها تستغرب من ذلك التشبيه عندما شبه حركة ذراعي الذباب برجلٍ مقطوع الكفّ يقدح النار فلا تقدح، وإذا كانت "ريناتا" ترى بعدم توفيق التصوير فإن ذلك لا يعني بعدم فاعلية الصورة، فالحركة هي الأساس الذي تُبنى عليه هذه الصورة، والشاعر لا يأبه بأن يأتي بما هو غريب من أجل أن يظهر لنا رؤيته وموقفه . أمّا عن تشبيه امرئ القيس لضجعة الثور الوحشي مثل نوم الأسير المكردس فلم يقصد من ذلك التشبيه الهيئة فقط وإنما يقصد الأبعاد النفسية لكلّ من الأسير والثور الوحشي وذلك مما يظهر مقدرة الشاعر الفنية وقدرته على التوفيق بين أجزاء الصورة الشعرية. ويرد رأي "ريناتا" بتقليلها من أهمية مثل هذه الصور من لدى هؤلاء الشعراء الفحول يعني

(١) ديوانه: ١٠٢ .

(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه محمد النهيهي: ١١٦/١ .

(٣) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٥ .

التدخل في التجربة الشعرية للشاعر، فالشاعر عندما يختار أجزاء الصورة الشعرية فإنه يرى أن هذه الصورة بتركيبها وتشكيلها قادره على ان تُعَبِّ عن تجربته الخاصة ورؤيته الفنية.

آراء "إيفالد فاجنر"

مرّ في مبحث متقدم من الفصل الأول ما طرحه "فاجنر" في معالجته لأسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر الجاهلي قوله بواقعية الشعر الجاهلي ووصفه بأنه حسّي يعتني بالتفصيلات وأوعز السبب في ذلك إلى انه يعود إلى المعاينة الحادة للعرب، وأنّ الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السّامع البدوي تماماً، كما هي معروفة لدى الشاعر، والفيصل في ذلك أنّ الشاعر يستطيع أن يقدم أشياء جديدة عن طريق أسلوب التشبيه . ذلك الأمر لم يكن ديدن المستشرقين الغرب فقط، فكذا كانت وجهات باحثين ودارسين عرب^(١)، وصفوا الشعر الجاهلي بالواقعية وأن الواقعية تقلل من قيمة ذلك الشعر وتحطّ من قدره . ويمكن لنا ان ندرك ان "فاجنر" قصد بالواقعية التطابق الحرفي لقول الشاعر ونظمه مع ما موجود في الواقع، وعدم السماح للشاعر بالخروج على الحدود الواقعية والمنطقية في التصوير، وأنّ الحسيّة هي الأساس الذي يقوم عليه الوصف، فالشاعر الجاهلي يعمد إلى تصوير ما هو محسوس بمحسوس آخر.

(١) ينظر في ذلك : تاريخ الادب العربي - العصر الجاهلي . شوقي ضيف : ٢١٩ الشعر العربي قبل الاسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي مصعب حسون الراوي : ١١٤-١١٦ تاريخ آداب اللغة العربية . جرجي زيدان : ٨١ . دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : محمد عبد القادر أحمد : ٢٧٠ . النابغة الذبياني . عمر الدسوقي : ٦٧ . الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه . يحيى الجبوري : ١٩٩-٢١٢ . ادب العرب في عصر الجاهلية . حسين الحاج حسن : ٤٨-٥١ .

إن البعد الحسي الذي يظهره الشعر الجاهلي، لا ينفصل عن العواطف والمشاعر والأبعاد النفسية، فالشاعر الذي يصور الأشياء تصويراً حسيّاً فإنه لا يقدّمها تقدّماً منفصلاً عن العواطف والمشاعر الآنية المسيطرة، لأن تجربته تتحكم في طبيعة الأشياء التي يصفها ويصورها "فعلى الرغم من أن صور الشعر ووظيفتها التمثيل الحسيّ للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عن التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلّما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فنّاً"^(١).

وبذا يمكن - في ضوء هذا التصور - أن تكون الصورة الشعرية التي وصفت بالحسية في الشعر الجاهلي ، قادرة على أن تتجاوز حدود الشكل والظاهر إلى أن تحمل ملامح انفعالية وشعورية، والشاعر حينما يجمع بين الأشياء، فإنما يجب أن تكون هذه الأشياء قادرة على توضيح موقف معين يريد إبرازه^(٢). وقد بالغ "فاجنر" عندما اسقط قوله على الشاعر الجاهلي بانه لم يلجأ إلى الوصف الحسيّ لحدة المعايينة التي يتصفّ بها، بل لأن الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع معرفة تامة. فإذا كان قول "فاجنر" صحيحاً بهذا الصدد فإن ذلك يعني انعدام الفرق بين الشاعر وبين المتلقي أو السامع . على أن الهدوي لم يكن يعرف مثلاً، إن امرأ القيس سيشبه هيئة نوم الثور بضجة الأسير المكردس، أو أن علقمة سيشبه الإبريق بالظبي - الأمثلة المتقدمة في ردودنا على "ريناتا" - ولكن هذه التشبيهات وما يأتي سواها في تشبيهات الشعراء، تحمل جميعاً دلالات نفسية ومعنوية كما تحمل دلالات

(١) النقد الادبي الحديث غنيمي هلال: ٤٤٤.

(٢) ينظر: قضية الخيال. د. ربابعة: ٥٧٧.

حسيّة في الوقت نفسه . وإذا كان السامع أو المتلقي يعرف مقدماً بصفات الأشياء التي يصفها الشاعر ، فكيف له ان يكون عالماً بالاّ حداث التي يصفها الشاعر ، وإن كانت هناك خيوط مشتركة ومتماثلة في الاحداث عند الشاعر الجاهلي من قبيل وصف مشهد حمار الوحش او بقرة الوحش أو ثور الوحش او الظليم وغير ذلك ، لكنها جميعاً تختلف في غاياتها ومرامي الشعراء جميعاً من قصيدة إلى أخرى وعلى وفق طبيعة الظرف البيئي أو النفسي وطبيعة الموضوع الذي يسوق فيه الشاعر نظمه وقوله وقوة الداعي في ذلك كلّهُ . فان كان النابغة قد أسرع بناقته مضيفاً عليها صفات ذلك الثور الذي انطلق من بين وحوش وجرة حيث مجتمع تلك الوحوش التي اعتادت الجفاف ونضوب مرابضها من المياه في تلك المناطق المجذبة فما عادت تكثرث للجذب والعطش فنشأت صلبة قوية قاهرة للأهوال ومشاق الدرب الذي يسلكه صاحبها- النابغة- ومهما طال ذلك الدرب أم قصرُ فهي متأهبة مذعانة طوع سباطه وإرادته، لتوصله إلى مليكه وممدوحه الملك النعمان بن المنذر، فبات قائلاً:

فَعَدَّ عَمَّا تَرَى إِذْ لَا	وَأَنَّمِ الْقَتَوَدَ عَلَى عَيْرَانَةٍ أَجْدُ
مَقْدُوفَةٍ بِدِخِيسِ النَّحْضِ	لَهُ صَرِيفٌ صَرِيفَ الْقَعْوِ بِالْمَسَدِ
كَأَنَّ رَحْلَ يَ وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بَنَّا	يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مَسْتَأْنَسٍ وَحَدَ
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُوشِيٍّ أَكَارِعُهُ	طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ (١)

إلى أن يقول:

فَتَلَكْ تَبْلَغْنِي النِّعْمَانُ إِنَّ لَهُ	فَضْلاً عَلَى النَّاسِ فِي الْإِدْنَى وَفِي الْبُعْدِ
وَلَا أَرَى فَاعِلاً فِي النَّاسِ يُ شَبْهُهُ	وَلَا أَحَاشِي مَ نَ الْأَقْوَامِ مِنْ أَحَدِ

(١) ديوانه: ١٦-١٧.

إلا سليمان إذ قال الإله له
وَحْ يَسَّ الْجَنِّ اني قد أَذْنِتُ لَهُمْ
قَمْ فِي الْبَرِيَّةِ فَاحْدُدهَا عَنِ الْفَنَدِ
يَبْنُونَ تَدْمِرُ بِالصَّفَّاحِ وَالْعُمْدِ (١)

لكننا نرى عنتره قد أسرع بناقته عليها توصله إلى ديار حبيبته - عبله - قائلاً:
هَلْ تُبْلَغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةً
خَطَّارَةٌ غَبَّ السُّرَى زِيَّافَةً
لَعْنَتُ بَمِ حِ رُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ
تَطْسُ الْإِكَامِ بِوَخْدِ خُفٍّ مِيشَمِ
فَكَأَنَّمَا أَقْصُ الْإِكَامِ عَشِيَّةً
بَقَرِيبِ بَيْنِ الْمَنْسَمِينَ مُصَلَّمِ
تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ كَمَا أُوتِ
حِ زَقِّ يَمَانِيَّةً لِأَعْجَمِ طِمْطِمِ
صَغْلٍ يَعُودُ بِذِي الْعُشَيْرَةِ بِيضَهُ
كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ (٢)

فالخيال ينتقل بعنتره إلى أن يرى ناقته أشبه بذلك الظليم - ذكر النعام - وقد أسرعت وخذت بخفها إسراع ذكر النعام الذي يخشى على بيضه خط ر السباع فيحاول الرجوع إليه، في محاولة من الشاعر ليقترض من عالم الحيوان ما يواكب حالته النفسية والاجتماعية لأنه في شوق إلى محبوبته التي يراها مثار حمايته وحب ورعايته.

ويظل عالم الحيوان متنفساً للشاعر ليسرح خياله معه فيما يقتضيه من صور وطبائع يجد فيها ماثلاً لحالته ومعاناته فيقرن بين طبائع تلك الحيوانات وبين ما يريد أن ينقله منها إلى شعره. إذ نلمح شديد الصلة ووثوقها بين حالة ابن مقبل النفسية فضلاً عن الاجتماعية بعد فراق الدهماء فينتقل بالشبه إلى كيان حبيبته الاجتماعي والقبلي ليراها مثل بيضة الأدحي - ذكر النعام - إذ يقول:

(١) ديوانه: ٢٠-٢١.

(٢) ديوانه: ١٩٨-٢٠١.

كبيضة أد حي يوحوح فوقها هَجَفَانِ مُرْتَاعَا الضحى وَحَدَانِ
أَحْسًا حَسِيصًا مِنْ سَبَاعٍ وَطَائِفٍ فَلَ وَخَدِ إِلَّا دُونَ مَا يَخْدَانِ
يَكَادَانِ بَيْنَ الدُونَكَيْنِ وَأَلْوَةٍ وَذَاتِ الْقِتَادِ وَالسُّمْرِ يَنْسَلْخَانِ^(١)

وهكذا هو ديدن الشعراء في تفاعلهم مع الطبيعة من حولهم ولا يكتفون بنقل صور الأشياء من تلك الطبيعة بلا إعمال خيالهم وقدر قرائحهم من دون أن نرى لذلك آثاره في أشعارهم وقصائدهم وإبراز همومهم ومعاناتهم النفسية^(٢).

ويطرح "فاجنر" أكثر من تساؤل يغل مغزاه أو الإجابة عنه من قيمة الشعر الجاهلي ووسم الشاعر الجاهلي ببلادة التأمل والأفكار وإنعدام الخيال في شعره ويرى ان ما يذكره من أسماء النساء أو الأماكن لا حقيقة شاهدة له ولا مصداق فيما يعرض له من تلك الأسماء والأماكن، في محاولة منه لرمي الشعر بالواقعية الضحلة المتسطحة.

إن الأمر مع الشعر الجاهلي والشاعر الجاهلي ليس كذلك إذ اننا لا نقرأ أية إشارة من الشاعر إلى أي اسم أو مكان أو حادثة ألا ويكون لها مدلولها حقيقة كان أو عن الطريق المجاز أو اللغوي لإبعاد شبهة ما إن أراد عدم التصريح، وإلا فهناك الكثير من الأسماء التي ترد في حياة الشعراء عن طريق قصائدهم الشعرية كانت تمثل لديهم زماناً قد انقضى أو حالة هوى عاشها الشاعر أيام الشباب والصبا. وإن رجعنا إلى دواوين البعض نجد تلك الحقائق شاخصة متمثلة في أطوار حياتهم كل المتمثل، كالذي صرح به امرؤ القيس عن محبوبته ابنة عمه فاطمة أو ما قرأناه في

(١) ديوانه: ٣٣٧-٣٣٨ وينظر له: ١٤٧، ٣٨٤.

(٢) ينظر: ديوان علقمة: ٥٦٣/١. ديوان زهير: ٢٠٢. ديوان سحيم: ١٨، ٤٣. ديوان الشماخ: ١٣٤، ٢٤١، ٢١٤. ديوان كعب: ٣٣، ٦٦، ٨٩، ١٧٣.

شعر عنتره وفي تجربته الشعرية في الحب لابنة عمه عبلة ومغامراته في سوح الوغى من اجل الظفر بحبها وإبداء غاية البطولة او الفروسية والبأس أو ما قرأناه حقيقة في شعر ابن مقبل وذكر اسم زوجه الدهماء التي فرق بينهما الزمن بسبب الدين الإسلامي وظل يذكرها ويحنّ إليها مستلهمًا من ذكراها تجربته الفنية و قد أبدع غاية الإبداع في فنّه الشعري وما ساقه الخيال إليه في صوره الشعرية ولوحاته الفنية . أو ما نقرؤه في شعر عروة بن الورد عن أمّ حسان سلمى سبّيته . ومّا جاء من ذكر الشعراء لأسماء النساء بعينها ما قرأناه في معلقة عنتره في مقدمته الطليعية إذ يقول:

هل غادر الشعراء من مُتردِّمٍ	أم هل عرفت الدار بعدَ توهم
أعيانك رسمُ الدار لم يتكلَّم	حتى تكلمَ ك الأصمِّ الأعجم
ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي	أشكو إلى سفعٍ رواكد جثم
يا دار عبلة بالجّواء تكلمي	وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي
دارٌ لأنسةٍ غضيضٍ طرفها	طوع العناق لذيدة المتبسّم (١)

أو ذكر زهير لزوجته أمّ أوفى في معلقته وقد استهل المطلع بذكرها:

أمن أمّ أوفى ديم نة لم تكلم	بحومانية الدراج فالمتلّم
ودار لها بالرقمتين كأنّها	مراجيع وشم في نواشر مغمصم
بها العينُ الآرام يمش ين خلفه	وأطلاؤها ينهض من كل مجثم
وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجة	فلأيا عرفتُ الدار بعد توهم
أثافي سفعاً في معرسٍ مرّجل	ونؤياً كجذم الحوض لم يتنلّم
فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعها	ألا انعم صباحاً أيّها الربع واسلم (٢)

(١) ديوانه: ١٨٦-١٨٧.

(٢) ديوانه: ٩-١١.

آذنتنا بينها أسماء رَبِّ ثَاوِ يَمْلُ مِنْهُ الثَّوَاءُ

أَيُّهَا النَّاطِقُ الْمُرَقَّشُ عِنَّا عِنْدَ عَمْرٍو وَهَلْ لِيْذَاكَ بَقَاءُ

الحاضر. أحمد الربيعي: ١٨.

لا تَخَلُّنا على غِرَّتِكَ إِنَّا قَبْلُ ما قد وشى بنا الأعداءُ
فبقينا على الثَّناءِ تَمِينا حُصُونُ و ع زَّةٌ فَعَسَاءُ (١)

ويمضي في بيان عزة قومه ومقدراتهم في منازل الأعداء وما كان لهم من الأيام والغلبة وأن لا فائدة من وشاية الأعداء لدى عمرو بن هند، ثم يذكرهم بما بينهم من الأحلاف والعهود والمواثيق علهم يراعون؛ فيقول:

واذكروا حِلْفَ المَجَازِ وَمَا قُدِّمَ فِيهِ العَهْدُ وا لِكُفْلَاءِ
حَذَرَ الجَوْرِ والتَّعَدِّي وهَلْ يَنْ . قَضُ ما في المَهَارِقِ الأهْواءُ
واعلموا أَنَّا وإِيَّاكَ مَ فِيمَا اشترطنا يوم اختلفنا سَواء (٢)

أمّا عن أسماء الأماكن التي يذكرها الشاعر في مقدمات قصائده الطللية، فيرى "فاجنر" أنها أسماء وهمية لا حقيقة لها في الواقع، وإنّما يأتي بها الشاعر من أجل استقامة الوزن والقافية. وهذا ادعاء باطل ليجرد الشعر الجاهلي من قيمته الفنية ومن أي اداء فني، فهل كان الشاعر لا يعي حقاً استخداماته للأسماء إلا من أجل أن يستقيم لديه الوزن والقافية وانها تأتي جزافاً في شعره. إن للمكان خصوصيته الكبيرة في حياة الشاعر الجاهلي وله مدلولاته العميقة في تجربة الشاعر الفنية، فهو لا يحتفل بذكر موقع تلك الأماكن جغرافياً ولا يهتم بذلك كثيراً، وإنّما كان اهتمامه بالمكان لارتباطه العميق بعاطفته وما كان سيثير ذكره في أطلاله من ذكريات الأحبة والأهل النازحين المفارقين، حتى ليصبح المكان جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الإنسان

(١) ديوانه ١٠-١١.

(٢) ديوانه: ١٧.

ووجدانه . ترى هل كان زهير مغرماً بذكر الأماكن في طلله من دون أن تكون مرتبطة بتجربته الشعورية فيما نقرأ له من نصّه الشعري إذ يقول:

لَمَنْ طَلَّ كَالْوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهُ عَفَا الرَّسَّ مِنْهُ فَالرَّسِيسُ فَعَاقِلُهُ
فَقَفَّ فِصَارَاتٍ فَأَكْنَفُ مَنَعِجٍ فُشْرِقِي سَلْمَى حَوْضُهُ فَأَجَاوِلُهُ
فَهَضْبُ فِرْقَدٍ فَالطَّوِي فَتَادِقُ فَوَادِي الْقَنَانِ حَزْنُهُ فَمَدَاخِلُهُ (١)

وهل كان الحارث بن حلزة قد أكثر من ذكر الأماكن في معلقته من دون أن تكون لها دلالاتها النفسية وأبعادها فيما يرمي إليه من ذلك كله، فنقرأ معه هذا الافتتاح:

أَدْنَتْنا بَيْنَينَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةٍ عَ فَادَنِي دِيَارِهَا الْحَ نَصَاءُ
فَالْمَحْيَاةُ فَالْصَّفَاخُ فَأَعْنَا قُ فَتَاقٍ فَعَاذِبُ فَالْوَفَاءُ
فَرِيَاضُ الْفَطَا فَاوْدِيَةُ الشُّرُ بُبٍ فَالْتَّعْبَتَانِ فَالْأَبْلَاءُ (٢)

فكل هذه الأماكن قد خلت عن أهلها ومن الأحبة وغدت قفراً حتى ما عادي ليحدي البكاء نفعاً للشاعر بعد الفراق والرحيل، لذا نراه يقول بعدها:

لَا أَرَى مِنْ عَهْدَتُ فِيهَا فَابِكِي الْيَوْمَ دَلْهَا وَمَا يُجِيرُ الْبِكَاءُ (٣)

(١) ديوانه: ١٢٦-١٢٧.

(٢) ديوانه: ٩.

(٣) ديوانه: ٩.

وفي باب آخر يرد "فاجنر" إلى أن يكون العرف الاجتماعي وما هو سائد في المجتمع البدوي سبباً أساسياً في التزام الشاعر بإعادة الواقع في شعره بصورة أو بأخرى، حتى أنه ليسبب صعوبات للشاعر والذي لديه خبرات تقع خارج العرف والموضوعات التقليدية ومن ثمّ فإنّه لا يستطيع التعبير عنها، وأن العرف كان سبباً من الأسباب التي حدّت من قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع. ولكننا نقول إن الأمر ليس كما يذهب إليه "فاجنر" في هذا الباب، وذلك أن العرف لا يمكن أن يكون سبباً أساسياً في التقليل من قدرة الشاعر على تصوير الأشياء التي يتعامل معها، ووجهة النظر هذه لا تكون صائبة أبداً، ولا يمكن أن تكون مقياساً للحدّ من قدرة الشاعر الفنية على تصوير الأشياء، فقد يكون الشاعر مبدعاً حتى في إطار التقليد الشعري^(١) وكما أوضحنا في كثير من نماذج الشعراء المتقدمة.

وفي وجهة أخرى لم ينتبه إليها "فاجنر" في مسألة عدّه للعرف سبباً أساسياً في التزام الشاعر الجاهلي بإعادة الواقع ومن ثمّ حدّ قدرته في الابتكار والإبداع، وذلك في خروج الشعراء الصعاليك وبعض من شعراء بني هذيل على بناء القصيدة الفني وعلى العرف مع تسجيلهم شعراً حمل من معاني الخيال الشيء الكثير وأبدعوا فيه كلّ الإبداع الفني ملونين إياه بصور لمضض حياتهم التي كانوا يحيون بها وإظهار تجاربهم الشعرية بفنّ من القول الشعري بحيث أصبحوا طائفة يُشار إليها بفنّها وأسلوبها وتقاليدها ونهجها في الشعر. لقد أغنى هؤلاء الشعراء ديوان الشعر العربي بشتى فنون القول وأودعوه ما كانت تمور به خلجات أفئدتهم ونفوسهم الظّماء التي ظلت يطاردها شبح الفقر والجوع وعدم الاستقرار متنقلين بين فيا في الصحراء وسهوبها الواسعة الموغلة في الوحشة المليئة بالخوف والذعر. ونجد صور تلك الحياة

(١) ينظر: قضية الخيال. د. موسى رابعة: ٥٧٩.

واضحة جلية في أشعار تأبّط شراً التي ينقلنا معه الخيال لنجوب معه الصحراء في تلك الليالي التي لا يجد له فيها أنبيهاً إلا الحيوان والوحشة والظلمة.

ولعل من نافلة القول علينا أن نظهر بعضاً من العدالة التي يتصف بها رأي "فاجنر" في هذه القضية- موضوع حديثنا- قضية الخيال- لنقول إنه لم يبالغ في نفي الخيال عن الشعر الجاهلي بصورة كليّة أو قاطعة كما فعل تلميذه "هاينرش" إذ يذكر إن الشاعر الجاهلي استطاع أن يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال في بعض الأحيان، وهناك من الشعر أو النماذج الشعرية التي تثبت وجود الخيال عند الشاعر وإنّ لديه من الصور الفنية ما يوحي بالمقدرة الفنية لديه فيما يبرزه ويضفي عليه من فنّه وقدرته الإبداعية في خلق صوره ورسم لوحاته وقد تقدمت نماذج شعرية تبرز هذا الجانب عند الشاعر الجاهلي كما لذي قرأناه في حد يث الرجل مع الحيّة في شعر النابغة الذبياني^(١) - وقد تقدم الحديث عنها- أو في حديث امرئ القيس مع الذئب وقد قطع قفراً موحشاً، إذ يقول:

ووادٍ كجوفٍ العيرِ قفّرٍ قطعته به الذئبُ يعوي كالخليعِ المُعِيلِ
فقلتُ له لما عوى شأنا قليلُ الغنى إن كنتَ لما تَمُولُ
كلانا إذا ما نالَ شيئاً أفاته ومَن يحترثُ حرثَكَ وحرثي يَهْزِلُ^(٢)

فسعى الخيال بلمرئ القيس أن يرى ذلك الذئب في تلك القفار الموحشة وقد هزل وما عاد أحد يسمع عواءه أن حاول أن يستنجد به لسدّ أوده وجوعه. إنها الحالة النفسية الصعبة التي كان يمر بها الشاعر امرؤ القيس بعد مقتل أبيه- ملك كندة- وحاول الثأر له إلا أنه لم يجد من ينصره وأنّ طول زمان الغواية التي أمضاها

(١) ديوانه: ١٥٤-١٥٦.

(٢) ديوانه: ١٥٣.

الشاعر لاهياً عابثاً أردت به في ذلك الوادي الذي رأى فيه نفسه وحيداً لا ناصر ولا أنيس إلا الحيوان أنيساً مشابهاً له من الحاجة إلى الناس وإلى المعين.

وما يمكن أن نقرأ في مخاطبة عنتره لحصانه والتي تشير إلى مقدرة الشاعر على التفاعل بموضوعية واختراق حدود الواقع وتجاوزها، وذلك بولوجه إلى تصوير دواخل حصانه والحديث إليه محاولاً إستنطاقه وقد رآه مماثلاً له يناجيه ويبوح بما في نفسه إليه؛ حيث يقول:

مازلت أرميهم بثُغْرَةٍ نَحْرِهِ وَلَبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبَ بِالدَّمِ

فازورَ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمُحُمِ

لو كان يدري ما المحاورَةُ اشتكى أو كان يدري ما جوابُ تَكْلُمِي (١)

وكذلك ما نقرأ في شعر عامر بن الطفيل في حديث مشابه إلى حصانه حيث

يقول:

وقد عِلِمَ المزنوقُ أَنِّي أَكْرُ هُ عَشِيَّةً فِيهِ الرِّيحُ كَرَّ الْمُشَهَّرِ

إِذَا ازوَرَ مِنْ وَقَعِ الرَّمَاكِ زَجْرَتُهُ وَقَلْتُ لَهُ أَرْجِعْ مُقْبِلاً غَيْرَ مُدْبِرِ

أَلَسْتُ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ فِي شُرْعَا وَأَنْتِ حِصَانٌ مَاجِدُ الْعِرْقِ فَاصْبِرِ (٢)

ويؤكد "فاجنر" في مسألة الخيال على وجود علاقة أكيدة بينه وبين العاطفة والمشاعر وتتصل اتصالاً وثيقاً بالخيال، على خلاف ما جاء عند مستشرقين غيره من مثل "ريناتا" التي كانت ترى بأن وصف العاطفة في الشعر الجاهلي قليل جداً، وقد وقف موقف المنصف من هذا الموضوع وبين مقدرة الشاعر الجاهلي على تصوير عواطفه ومشاعره عن طريق استخدام عنصري الاستعارة والتشبيه، أو باتخاذ

(١) ديوانه: ٢١٧.

(٢) ديوانه: ١٠٧-١٠٨. المزنوق: اسم فرسه.

بعض الشعراء لبعض عناصر الطبيعة رموزاً لمشاعرهم - كما تقدم في استشهاداتنا الشعرية - ويبرز في أمثلة كثيرة قدرة الشعراء الجاهليين على تصوير عواطفهم في مواطن كثيرة من القصيدة الواحدة بأساليب مباشرة أو غير مباشرة فالحسّ الإنساني والانفعالي يظهر بصورة جلية في حديث الشاعر عن الطلل أو الظعن وغيرها من المشاهد . فإذا كان الشاعر قد أظهر قدرة على التغلغل في نفسية الحيوان محاولاً استجلاء همومه وآلامه بل مشاركته إياها وبراه صنواً له فيما يؤول إليه حاله نعيهاً أم بؤساً غنى أم فقراً، فإنه - أي الشاعر - يكون قادراً أيضاً على أن يعبر عن عواطفه ويصورها بصورة فاعلة ومؤثرة في مواطن كثيرة من شعره . إذ نقرأ في ظعن زهير حياة ملؤها الأمن والسلام بخروج النسوة على تلك الظعن وقد ازدانت بلون هالورد المشاكهة الدم بلون الأحمر الذي تحبه المرأة دائماً وغدون في مسيرهن باطمئنان وخطى واثقة للوصول إلى مبتغاهن، وكن ينزلن للتروي والراحة تعبيراً عن عدم وحشة الطريق والأمن الذي بات يلف رحلتهم . وذلك ما كان يشعر به زهير نفسه وقد انتهت حرب داحس والغبراء التي طحنت القوم من بني عبس وذبيان على مدى أربعين سنة، فتجيء صورة ظعنه هادئة مناسبة انسياب هدوء النفس بعد أن يقدم صورة جديدة عن طبيعة طلله وقد بثّ فيه الحياة بوجود ذلك الحيوان من العين والآرام وصغرها التي ترتع وتنهض من مجاثمها، ومن ثمّ يلقي عليه تحيته ويدعو له بالسلام، ثم يقول:

تَبْصُرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ تَحْمَلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

علون بانماطٍ عتاقٍ وكَلَّةٍ وراذِ حواشيها مشاكهة الدَّمِ

ووركن في السويانِ يعلُون مَتْنَهُ عليهن دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ

بك رن بكوراً واستَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فهنّ ووادي الرّسّ كاليدِ للقم

وفيهنّ ملهى للصدي ق ومنظر أنيق لعين الناظرِ المُتَوَسِّمِ

كأنّ فئات العهنِ في كلّ منزلٍ نزلن به حبُّ ال فنا لم يُحطَم
فلما و رَدْنَ الماءَ زُرْقاً جمامُهُ وَضَعْنَ عصيّ الحاضرِ المُتَخَيِّمِ (١)

مما تقدم يظهر لنا تباين آراء المستشرقين ومواقفهم من الخيال في الشعر الجاهلي ولا يختلف عنهم إلا "فاجنر". فإذا كان "رودو كناكيس" يعترف بأن الخنساء قد مثلت بعض صور الخيال في الشعر الجاهلي، فإن "هاينرش" يرى غياب الخيال عن الشعر الجاهلي ويرد ذلك إلى أنّ ذلك الشعر لم يعرف الأساطير والرموز كما عرفها الشعر اليوناني. أمّا "ريناتا" ففي دراستها للصورة الشعرية فإنها أبرزت واقعية الصورة الشعرية وعشوائية ترتيبها والتطابق الخارجي بين أجزائها. أمّا الأمر بالنسبة للمستشرق "فاجنر" فكان أكثر اعتدالاً، فعلى الرغم من تأكيده على واقعية الشعر الجاهلي وسيطرة العرف، إلا أنّه لم ينكر وجود الخيال فيه واثبت ذلك فيما عرضه من نماذج شعرية.

إنّ الاتهام الموجّه إلى الشعر الجاهلي بأنه شعر يعوزه الخيال، قد جعل بعض الباحثين يردّون ذلك إلى قصور في العقلية التي تمتع الشاعر الجاهلي، وصوروا "العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط والوحدة، وينسجم هذا مع قضايا آخر مسرفة عن سطحية العقل العربي في العصر الجاهلي، هذه السطحية التي تجعله يقف - فيما يقولون - عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها في كثير . ويروح النقاد يستشهدون لقضاياهم من خلال معلومات خارجة عن البيئة، هذه المعلومات تؤكد - عندهم - فكرة التناول الحسي وتمزق جوانب التفكير والبساطة، مع

(١) ديوانه: ١١-١٣.

أنّ الشاعر في العصر الجاهلي يصور قمة التفكير العربي، وقد ظهر في نهاية هذا العصر القرآن الكريم^(١).

الذي يمكن القول فيه انه ما من شكّ في أنّ الحسية والواقعية ومطابقة الواقع والعرف وتركيبية عقل البدوي التي لم تستطع أن تتجاوز الواقع، كلّها اتهامات وأباطيل وجهت إلى الشعر الجاهلي للنيل من شأنه وشأن قائله، وظلت تقلّل من قيمة النظر إليه على أنه فنّ شعري . الأمر الذي حدا بالكثير من الدارسين من العرب أن يتخذوا منه وثائق تاريخية للتعرف على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام فعلهم في ذلك فعل هؤلاء المستشرقين الألمان الذين لم يتعاملوا مع الشعر الجاهلي على أنّه فنّ وظلت نظراتهم سائدة عنه حتى جاءت دراسة "ريناتا" في ١٩٧١ التي حاولت دراسة بناء القصيدة دراسة فنية مستقلة عن ظروفها الاجتماعية والتاريخية فالشعر الجاهلي يمكن أن يدرس بمعزلٍ عن فكرة الموضوعات التقليدية، أو عن فكرة السذاجة العقلية التي تُملئها البيئة الخارجية على عقول الباحثين، فالشاعر ليس مرآة بيتّه وعقله ليس سلبياً موقوفاً على تمثيل عناصر خار جية، فالشاعر البدوي "قد يبدو أروع وأعمق مما نتصور لأول وهلة"^(٢).

إنّ عناية الشاعر الجاهلي بموصوفاته وصفاً دقيقاً كما في وصف الناقة وحمار الوحش أو الثور أو البقر أو القطاة ومشاهد الصيد كلها مما يتصل بالواقع، وهي مشاهد يومية تتصل بحياة الشاعر ولا تتفصل عن ذاته، وأنّ هناك معتقدات وأساطير وخرافات ورموزاً تكمن وراء وصف الشاعر لتلك الأشياء^(٣) على الرغم ممن يدعي بغياب هذه العناصر عن الشعر الجاهلي كما قرأناه من آراء "هاينرش".

(١) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٣-٢٣٤.

(٢) دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف: ٢٣٥. وينظر: موسوعة الشعر العربي: ٢٥/١.

(٣) ينظر: المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية. عبد الفتاح محمد احمد: ١٤٩ وما بعدها.

وبذا لا يمكن لأحد - بعد الذي قدمناه - أن ينكر وجود الخيال في الشعر الجاهلي، وإن كان هذا الأمر لا يلغي بأية صورة من الصور الجانب الواقعي لهذا الشعر، فالشعر له صلته بالواقع والتعبير عن هذا الواقع يكشف طبيعة الفن الشعري التي تجعل عناصر النص الشعري متفاعلة ومترابطة، فضلاً عن كشف مقدرة الشاعر الفنية في تعامله مع موضوعه تعاملًا فنيًا . فكيف إذن يمكن لهؤلاء المستشرقين الذين ينكرون الخيال في الشعر الجاهلي أن يفسروا مدرسة الصنعة ^(١) التي كان يمثلها شعراء فحول أمثال زهير والنابعة والاعشى وابن مقبل وغيرهم، كانوا يدققون أشعارهم ويعيدون النظر فيها، إن هذه المدرسة تمثل بحق ذروة الفن الشعري العربي وقمة التطور في التصوير الخيالي.

(١) ينظر: شعر آوس محمود عبدالله الجادر : ١٥١ وما بعدها. الأصول الفنية للشعر الجاهلي . سعد إسماعيل شلبي: ٩٠-٩٥.

المبحث الثاني

الأنواع الأدبية في الشعر الجاهلي

توطئة

تكاد تكون مسألة تصنيف الشعر ضمن أنواع أدبية محدّدة من أهم القضايا التي عنت بها الدراسات الأدبية - قديمها وحديثها - ذلك أنّ نظرية الأنواع تخضع لمؤثرات متعددة بحيث يصبح أمر الوصول إلى أحكام نهائية بشأنها متعذراً، وذلك بحكم التطور الذي يخضع إليه الأدب. وإذا كان تصنيف الشعر عند الأوربيين أمراً صعباً ومعقداً فإن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن النظريات الأدبية يكون أكثر صعوبة وتعقيداً، بسبب اختلاف المرجعية والحضارة والثقافة التي ينتمي إليها الشعر الجاهلي، فضلاً عن أنّ نظرية تحديد الأنواع الأدبية بتقسيماتها المختلفة عند الغربيين جعلت تحديد أو تعريف النوع الأدبي غير نهائي. وإنّ مسألة تصنيف الشعر الجاهلي ضمن أنواع أدبية محدّدة اختلف بشأنها الباحثون العرب من حيث الأساس، فكيف بالمستشرقين لا يختلفون بهذا الصدد وهم الأقرب إلى أصول هذه الأنواع ومفاهيمها.

وسنناقش آراء هؤلاء المستشرقين والرد عليهم بهذا الصدد ضمن مسألة غنائية الشعر الجاهلي التي تصدّى لها كلّ من "الفرت" و"بروينلش" و"غرنباوم" و"بارت". ثم ننتقل - ثانياً - إلى مناقشة آراء من قال بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي، والمتمثلة بآراء المستشرقة "ريناتا". أما آخر المطاف مع هذه الردود فستكون على من قال بعدم خضوع الشعر الجاهلي للأنواع الأدبية الأوربية، والمتمثلة بآراء "شولر" و"إيفالد" فاجنر.

آراء المستشرق "الفرت"

إن مسألة تقسيم الشعر الجاهلي إلى أنواع أدبية أمر يتعذر الحدوث ذلك لأن الاتجاه الروحي للعربي يميل إلى إتجاه محدد من دون أن يميل إلى اتجاه آخر. وهي مبررات يقدمها "الفرت" في عدم تطابق الشعر الجاهلي مع التقسيم الغربي للأنواع الأدبية^(١)؛ لأن الأمر يتعلق بطبيعة التصور العقلي والوجداني للإنسان العربي وموقفه من الحياة. وأنه يعدّ الشعر الجاهلي منغمساً في الذاتية، وأن الذاتية تسيطر على التفكير العربي سيطرة تامة، وأن الإنسان العربي لا يعلّق أهمية كبيرة على الماضي. وهذا يعني أنّ الشعر الجاهلي يدور حول "الأنا الفردية" ويظلّ ينجذب إليها في كل الظروف، ولذلك فهو شعر غنائي؛ لأنه يمثل ذاتية الشاعر الجاهلي ووجدانه، ولكن هذا لا يعني انسلاخ الشاعر عن الماضي انسلاخاً تاماً وانفصاله عن الإطار الاجتماعي الذي يحكم حياته ومن ثمّ فنّه وشعره. وفي الشعر الجاهلي من ذلك الشيء الكثير كالذي نقرؤه في معلقه زهير التي تحدّث فيها عن همّ جماعي تجاوز فيه الشاعر ذاته كثيراً ليتحدّث عن قضية إنسانية وهي مسألة انتهاء حرب داحس والغبراء التي عصفت رجاها بالقوم على مدى أربعين سنة بين قبائل عبس وذبيان، ولولا تصدي السيدين الماجدين هرم بن سنان والحارث بن عوف وتحملهما ديات القتلى لما وقفت تلك الحرب، مما حدا بزهير إلى تسجيل بل تأريخ ذلك الحدث في شعره والثناء على السيدين الماجدين ويحذر من الحرب وشدة وطئها، إذ يقول:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المُرْجَم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضريرتموها فتضرم
فتعركم عرك الرّحى بثقالها	وتلقح كشافاً ثم تحمل ف تتئم
فتنتج لكم غلمان أشام كلّهم	كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم

(١) ينظر: الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي د. ربابعة: ٢٧١.

فتغلل لكم مالا تغل لأهلها قرى بالعراق من قفيز ودرهم^(١)

ويشير "الفرت" إلى نقطة أخرى أخرجت الشعر الجاهلي من الخضوع إلى التقسيم الأوربي للأنواع الأدبية وذلك في انشغاله بعالم المرئيات أو الظواهر وأنه مشغوف بها وأنه لا ينظر إلى الأشياء نظرة كلية، بل مهتم بالجزئيات وتعوزه النظرة الموضوعية. وهذا أمر يؤكد الذاتية عند الشاعر والابتعاد عن النظرة الموضوعية والكالية من أجل أن يبرز غياب الملحمة والقصصية عن الشعر الجاهلي. نقول إنه يصح رأي "الفرت" بغياب الملحمة عن الشعر الجاهلي بدعوى أن الشعر العربي لم يجد مادة وطنية أو ماضياً كبيراً، ذلك أن العرب عاشوا قبائل متناثرة ولكل قبيلة أبطالها تمجد بطولاتهم وأمجادهم، وهذا كان بإمكانه أن يمهد لوجود شعر ملحمي أو أغاني شعبية لكنه لا يمهد لوجود ملحمة. ويحاول "الفرت" أن يصنف الشعر العربي القديم على أنه شعر غنائي لأن هذا الشعر يتصل اتصالاً وثيقاً بالشاعر ذاتياً ووجدانياً وعاطفياً وأنه لا يتضمن شعراً ملحمياً أو درامياً، وإنما يحمل طبيعة غنائية لكنها ليست غنائية بحتة، في الأغلب تكون غنائية مختلطة، ولأن السمة الغنائية هي الطاغية على ذلك الشعر، فمن الممكن أن يوصف بأنه غنائي وصفي، أو بأنه عبارة عن قصائد النشيد لأن الشعر العربي ارتبط منذ نشأته الأولى بالغناء. ونحب أن نشير - هاهنا - إلى أن هناك الكثير من الباحثين العرب قالوا بغنائية الشعر الجاهلي، أمثال شوقي ضي^(٢)، محمد مندور^(٣)، وبطرس البستاني^(٤)، ومحمد غنيمي

(١) ديوانه: ١٨-١٩.

(٢) ينظر: تلويخ الأدب العربي العصر الجاهلي: ١٩٠ وما بعدها.

(٣) ينظر: الأدب وفنونه: ٦.

(٤) ينظر: الشعراء الفرسان: ١٧.

هلال^(١)، ومحمد عبد المنعم خفاجي^(٢)، وعلي جواد الطاهر^(٣)، واحمد أمين^(٤)، وحسن أحمد الكبير^(٥). وذلك بسبب تلك الخلافات التي تدور حول طبيعة البناء الفني للقصيدة الجاهلية متأثرين في ذلك بالمدلولات الحرفية للمصطلحات النقدية المعاصرة من دراسة آداب الأمم الأخر^(٦).

وتأتي القصة في الشعر العربي على أنها وسيلة من وسائل الإبداع الفني، إذ نجد الشاعر لا يلجأ إليها لغايتها، بل يتخذها وسيلة لابرار مهارته الفنية وإثبات قدرته على ممارسة الجديد متجاوزاً بها رتبة المعالجة أو تماثل الأسلوب في أداء المعاني^(٧) مما كان يؤدي به إلى الخروج إلى معانٍ جانبية وامتداد الصورة وتفرع موضوعاتها بسبب طبيعة الحياة الفكرية للعصر الجاهلي التي كانت بعيدة عن مبدأ التخصص بحكم الظرف التاريخي^(٨)، لكن الشاعر العربي استطاع أن يقدم تصورات تصورات فنية كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت وغير ذلك، وأنه استطاع أن يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملًا إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد، وألقى من ظلال فنّه على مشاهد القصيدة المتعددة ذات البناء المكتمل الشيء الكثير، وكأننا نقرأ معه قصصاً كثيرة لا قصة واحدة وتميزت مقاطع القصيدة بأسلوب قصصي واضح لمن يقرأ تلك القصائد فيما يعرض له في الطلل أو الظعن

(١) ينظر: النقد الادبي الحديث: ٣٧٥.

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي: ٢٠٨.

(٣) ينظر: مقدمة في النقد الادبي: ٦٥.

(٤) ينظر: النقد الادبي: ١٠٠.

(٥) ينظر: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث: ١٠.

(٦) ينظر: دراسات نقدية في الادب العربي: محمود الجادر: ٨١.

(٧) ينظر: الانواع الادبية والشعر الجاهلي... د. ربابعة: ٢٧٢-٢٧٣.

(٨) ينظر: لمحات من الشعر القصصي في الادب العربي د. نوري القيسي: ٣٩ - ٤٠. ينظر:

ملاح السرد القصصي د. القيسي: ٣٧-٤٧.

أو بصورة خاصة في مشهد الرحلة ومشبهات الناقة أو رحلة الصيد وفي لوحات المطر ووصف الأيام والحروب، إذ انها تبرز قدرة فائقة لدى الشاعر في الن فلف إلى جوهر الأشياء التي يتعامل معها^(١) وتتجلى القصصية في مشهد للرحلة عند امرئ القيس إذ يقول:

فدع ذا وسَّ لَّ الهمَّ عنكَ بِجِسْرَةٍ	ذُمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا
تَقْطَعُ غَيْطَانًا كَانَ مَتَوَّ	إِذَا أَظْهَرْتَ تُكْسُ مَلَاءٍ مُنْشَرَا
بَعِيدَةً بَيْنَ الْمُنْكَبِينَ كَأَنَّهَا	تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الظَّفَرِ هَرًّا مُشْجَرَا
عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضُ مِثْلَهُ	أَبْرَ بِمِثْقَالٍ وَأَوْفَى وَاصْبِرَا
هُوَ الِمتَزِلُّ الْأَلْفِ مِنْ جَوْ نَاعِطٍ	بَنِي أَسَدٍ حَزَنًا مِنَ الْأَرْضِ أَوْعَرَا
وَلَوْ شَاءَ كَانَ الْغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حَمِيرٍ	وَلَكِنَّهُ عَمْدًا إِلَى الرُّومِ أَنْفَرَا
بَكَى صَا حَبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دُونَهُ	وَأَيَقِنَ أَنَا لِاحْقَانٍ بِقَيْصِرَا
فَقُلْتُ لَا تَبْكُ عَيْنُهَا إِنَّمَا	نَحَاوِلُ مَلَكًا أَوْ نَمُوتُ فَنُعْذَرَا
وَإِنِّي زَعِيمٌ إِنْ رَجَعْتَ مُمْلَكًا	بَسِيرٍ تَرَى مِنْهُ أَلْ غَرَانِقَ أَزُورَا ^(٢)

وقد يضطر المجرى الفني الشاعر الى سياقة القصة كاملة، كالذي نقرؤه في قصيدة للأعشى يمدح بها شريح بن ح صن بن السموأل، فما كان منه إلا أن ذكر قصة جده السموأل الذي استودعه امرؤ القيس درعه وسلاحه قبل ان يؤم يلاذ الروم، فأتاه الحارث بن شمر الغساني يطلب إليه أن يسلمه إياه فأبى السموأل ولم يلبّ طلبه ويخون الأمانة، استشعاراً من الأعشى أن تلك القصة ونشرها - على ما يريد الأعشى - سيكون أدعى لتحقيق غايته لدى ممدوحه؛ فيقول:

(١) ينظر: شعر أوس بن حجر.....: د. الجادر: ٥٤٤.

(٢) ديوانه: ٦٣-٦٦.

كن ك السموأل إذ طاف الهمام به
 جار ابن حيا لمن نالته ذمته
 بالأبلى الفرد من تيماء منزله
 إذ سامه خطي خسف فقال له
 فقال ثكل وغدر أنت بينهما
 فشك غير قليل ثم قال له
 في جحفل كسواد الليل جرار
 أوفى وأمنع من جار ابن عمار
 حصن حصين وجار غير غدار
 مهما تقله فاني سامع حار
 فأختر ومافيهما خط لمختار
 ادبح هديك إني مانع جاري

إلى ان يقول:

فقال مقدمة إذ ق ام يقتل ه
 أقتل ابنك صبرا أو تجيء بها
 فشك أوداج ه والصدر في مضض
 واختار أدرعه ألا يسب بها
 وقال لا أش تري عارا بمكرمة
 فأختر مكرمة الدنيا على العار (١)

فكانت طبيعة التجربة أن دعت الأعشى إلى ذكر تفاصيل تلك القصة المتوارثة وإن لم يكن معنياً بحبكها بقدر عنايته بتفاصيل - أو بعض منها - لتحقيق الهدف الموضوعي في إطار التجربة الآنية (٢).

وظاهرة الظعن في القصيدة الجاهلية مما توحى بسرد قصة تكاد تكون واقعية يسردها الشاعر عن رحيل نسوة فيتابع معهن مسيرهن و تعريسهن ونزولهن عند واحات المياه. وهذه الظاهرة تؤلف قطاعاً مشتركاً بين الشعراء كافة، الأمر الذي يبعد

(١) ديوانه: ١٧٩-١٨١.

(٢) ينظر: دراسات نقدية في الادب العربي: ٨٩-٩٠.

أن تكون نزوة عابرة ظهرت في الشعر العربي القديم - على حدّ قول احد الباحثين -
وانها نتاج رغبة أصيلة في الذات الجاهلية أملتها ظروف اجتماعية وحياتية من أجل
البحث عن الاستقرار بعد التشرّد الجماعي اثر الانهيار الحضاري الذي تعرضت له
الحضارات العربية القديمة ^(١). بل من الباحثين من يفسر ظاهرة الظعن وتمسك
الشاعر الجاهلي بسرد قصة رحيل النسوة ، تفسيراً أسطورياً مقرباً بين تلك الرحلة
وظعن المرأة بزینتها وخروجها بأبهى حللها وألوانها ، وبين رحلتي الشمس النهارية
والفصلية مانحةً الجود والعطاء ثم رحيل الشمس أي عند المغيب بألوان زاهية وكلل
وردية ^(٢) وظهرت في مقاطع قصائد لشعراء كثيرين ^(٣). ومن الطبيعي أن يرتبط
الظعن بالمرأة الراحلة والأحبة المفارقين ، وتمثل ذلك الارتباط كلّ التمثل في لوحات
ظعن ابن مقبل الذي عاش ألم تجربة الفراق ولوعاً حقيقيّة وما بكاؤه الأطلال إلاّ
بكاء هؤلاء الأحبة والأهل الذين شدوا رحالهم على تلك الظعن ، والذي ما فتىء
يذكرهم وما انفك شاخصاً بصره إليهم وتتبع مصيرهم في فيا في الصحراء وأماكن
قيلولتهم ونزولهم وإراحتهم. فنراه يقص علينا ذلك الرحيل في إحدى لوحاته قائلاً:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن	تحملن بالعلياء فوق اطان
فقال اراها بين تبارك مؤهناً	وطلحام إذ علم البلاد هداني
وقد أفضلت عيني على عينه	وقطع الحاق الحداة قرا
تحملن من	بعد عناء من فؤادك عاني

(١) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي. د.نوري القيسي: ١٥٨.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ١٣١.

(٣) ينظر دواوين الشعراء : امرئ القيس : ٤٣. المرقش الأصغر : ٥٣٥. عبيد بن الأبرص :

١٢٧. طرفة بن العبد : ١٤٥. الطفيل الغنوي : ٨٢. المتقّب العبدى : ٦٥. الأسود بن يعفر :

٦٣. زهير : ١١. الأعشى : ٢٠١. عمرو بن شأس : ٧٠. الحطيئة : ٢٣٠، ١٣١-٢٣١.

بشامة بن الغدير : ٢١٩.

على كلِّ وخادِ اليدين مُشَمَّرِ
كأنَّ ملاطيهِ ثَقِيفُ ارانِ
لئسَ ونَ السدِيلَ كلَّ أدماءِ حُرَّةِ
وحمرَاءَ لا يحذي بها جلمانِ
سلَكُنْ لَكِيزاً باليمينِ ولَوَزَةَ
شِمَالاً ومفضى السَّيْلِ ذِي الغَدْيَانِ
واوقِدْنِ ناراً للرَّعَاءِ باذَرِ
سيالاً وشي حاً غير ذاتِ دُخانِ
واصبِحنَ لم يتركُن من ليلة السرى
بذى الشَّوْقِ إلَّا عَقبة الدبرانِ
وعرَّسَنَ والشَّعْرَى تغورُ كأنها
شهابُ غُضاً يُرمى به الرِّجَوانِ (١)

وقد يختار الشاعر لوحة الظعن لقصيدته بسبب بواعث نفسية وفنية وذلك ماهياً لزهير أن يفتح قصيدة له وقد كان للباعث النفسي سبباً في سلوكه هذا لاسيما بعد فراق أم أوفى الذي يمثل مأساة شخصية للشاعر، والذي ترك جرحاً ظل يحاصر زهيراً ويرفد الاطار الفني لمشاهد ظعنه بمقومات الأصالة. فقصيدته في بني الصيداء من بني أسد وهم قبيلة زوجه ام أوفى الذين استاقوا إبلاً له مع عبده يسار استهلها بالظعن مضيفاً عليها بعضاً من تفاصيل السرد القصصي ليؤكد الحالة النفسية بعد طلاق زوجه أم أوفى، يقول فيها:

بان الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا
وزودوك اشتياقاً أيَّةً سلَكوا
ردَّ القوي أن جمال الحيِّ، فاحتملوا
إلى الظهيرة أمرٌ بينهم لبكُ
ما إن يكادُ يُخلِّيهم لوجهتهم
تخالجُ الأمرِ، إنَّ الأمرَ مشترَكُ
ضحوا، قليلاً، قفا كُتبانِ أسنمةٍ
ومنهم بالقسوميَّاتِ، مُعترِكُ
ثم استمرّوا وقالوا : إن مشربكم
ماءً بشرقيّ سلمى : فيدُ أو رَكَكُ
يُغشى الحداةُ بهم وعثُ الكثيبِ، كما
يُغشي السّفائِنَ موجُ اللّجّةِ العَرَكَ (٢)

(١) ديوانه: ٣٣٨-٣٤٣.

(٢) ديوانه: ٧٨-٨٠.

ولقد تهيأ لزهير في لوحة الظعن - مدار كلامنا - من البراعة الفنية ما أعانه على أن يقدم أرضية واضحة لاستيعاب ذلك الحدث الذي شملته ، بدءاً من البيت الأول الى البيت السادس وهي أبيات مقطع الظعن، على الرغم من انه لم يقدم ذلك الوصف الذي يستغرق التفاصيل كلها، ليتماشى مع حال الذهول التي أصابت هؤلاء واضطرابهم وعدم اتخاذ القرار في موعد التعريس أو الانطلاق أو أن يكون الموعد عند ماءٍ بشرقى سلمى. وهذه الحركة الممتدة بين أبيات لوحة الظعن كانت السر في غياب متابعة الشاعر التقليدية لأسماء الأماكن والمواضع التي يمر بها الظعن في القصيدة الجاهلية . وهي السر أيضاً في غياب عناية الشاعر زهير المعهودة لدينا بالألوان التي يحرص عليها في صور ظعونه ^(١) كما رأينا في معلقته في مقطع الظعن الزاهي بالألوان الوردية ^(٢).

وما قصة البقرة الوحشية المسبوعة أي التي أكل السبع طفلها ببعيدة عن اللوحات التي تشيع فيها القصصية كالذي نقرؤه في شعر ابن مقبل . والتي أخضع لها جانباً من شعره، وذلك سبب لتتابع صوره في القصيدة الواحدة ممّا يجعلها تنتظم في شبكةٍ من العلاقات ^(٣) الفنية والموضوعية التي تهيئ للانتقال من نوع من الصور إلى نوع آخر، ومن ثم تشكل بمجموعها الصورة التي تتسم بالسردية، وذلك لانسياب حركة المعاني التفصيلية انسيابياً ولشدة تماسك تلك المعاني ^(٤) التي يؤطر بها لوحاته الفنية بما يُصفي عليها من تجربته الشعرية والحياتية . فنقرأ لابن مقبل قصة تلك

(١) ينظر: دراسات نقدية في الأدب العربي: ٤٠١.

(٢) ينظر: ديوانه: ١١-١٣.

(٣) ينظر: الصورة في التشكلي الشعري: ٣٩-٤٠. وينظر: التفسير النفسي للأدب: ٩٤.

(٤) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي : ٣١٦. وينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين :

البقرة الوحشية مع ابنها وقد جاء بها ابن مقبل مجيئاً غريباً ، فقد ضمنها في لوحة المرأة متخذاً من لهفتها وراء ابنها ال ذي ابتعد عنها- إذ صار فريسة ذئب اهرت الشّدقين - مناسبةً لقرنها بحالته النفسية بعد ان كانت حياته مطمئنة مع الدهماء، وقد أودعها من فنّه وإبداعه الشيء الكثير، وذلك فيما يتعلق بتشخيص عناصر التجربة الذاتية التي يعالجها غرض القصيدة الأساس وهو رحيل الأحبة والفراق الذي أرداه صريعاً لآلام ذلك الفراق والرحيل القاتلين^(١)؛ حيث يقول:

أو نَجَّةٌ مِنْ أَرَاخِ الرَّمْلِ أَخَذَلَهَا	عَنْ إِنْفَا وَاضِحِ الْخَدَيْنِ مَكْحُولُ
بِشَقَّةٍ مِنْ نَقَا ال عَزَّافِ يَسْكُنُهَا	جُنَّ الصَّرِيمَةِ وَالْعَيْنِ الْمَطَافِيلُ
قَالَتْ لَهَا النَّفْسُ : كُونِي عِنْدَ مَوْلِدِهِ	إِنَّ الْمَسِيكِينَ إِنْ جَاوَزْتَ مَأْكُولُ
فَالْقَلْبُ يَعْنَى بَرَوَعَاتِ تَفَزَّعُهُ	وَاللَّحْمُ مِنْ شِدَّةِ الْإِشْفَاقِ مَخْلُولُ
تَعْتَادُهُ بِفَوَادٍ غَيْرِ مُقْتَسَمِ	وِدْرَةٍ لَمْ تَخَوَّنْهَا الْأَحَالِيلُ
حَتَّى احْتَوَى بِكَرْهَا بِالْجَوِّ مُطَرِّدُ	سَمِعَمْعُ أَهْرَتِ الشَّدَقِينَ زُهْلُولُ
شَدَّ الْمَمَاضِغَ مِنْهُ كُلَّ مُنْصَرَفٍ	مِنْ جَانِبِيهِ، وَفِي الْخَرْطُومِ تَسْهِيلُ
لَمْ يَبْقَ مِنْ زَعَبِ طَارِ النَّسِيلِ بِهِ	عَلَى قَ رَا مَثْيِيهِ إِلَّا شَمَالِيلُ
كَأَنَّمَا بَيْنَ عَيْنِيهِ وَزُبْرَتِهِ	مِنْ صَبْغِهِ فِي دِمَائِ الْقَوْمِ مَنْدِيلُ
كَالرَّمَحِ أَرْقَلَ فِي الْكَفَيْنِ وَاطَّرَدَتْ	مِنْهُ الْقَنَاءُ، وَفِيهَا لَهْذَمٌ غَوْلُ
يَطْوِي الْمَفَاوِزَ غَيْطَانًا، وَمَنْهَلُهُ	مِنْ قُلَّةِ الْحَزَنِ أَحْوَاضُ عَدَامِيلُ
لَمَّا ثَغَا الثَّغْوَةَ الْأُولَى فَأَسْمَعَهَا	وَدُونَهُ شَقَّةٌ مِيلَانٍ أَوْ مِيلُ
كَادَ اللَّعَاعُ مِنَ الْحَوَازِنِ يَسْنَحُطُهَا	وَرَجْرَجٌ بَيْنَ لِحْيَيْهَا خَنَاطِيلُ
تُذْرِي الْخُرَامَى بِأُظْلَافٍ مُخْذَرَفَةٍ	وَوَقَعْنِ إِذَا وَقَعْنَ تَحْلِيلُ

(١) ينظر: براعة التصوير الفني في شعر ابن مقبل: ١٧٨-١٧٩.

حتى أَتَتْ مَرْبِضَ الْمَسْكِينِ تَبَحُّهُ
وَحَوْلَهَا قِطْعٌ مِنْهُ رَعَائِلُ
بَحَثَ الْكَعَابِ لِقُلْبٍ فِي مَلَاعِبِهَا
وفي اليدين من الحنَاءِ تفصيلُ (١)

وإذا مضينا في تتبع القصصية في القصيدة الجاهلية نجد ما تقدّم فيها من مقاطع القصيدة ولوحات شعرية لم يتوقف عن دها الشعراء، بل تأتي القصصية في لوحات المطر ووصف السحاب وتتبع مسيره بين البلدات والأماكن وكأن الشاعر يحكي قصته لذلك السحاب ابتداءً منذ تكونه وتكاثره ولمعان البرق وصوت الرعد وتجمع السحب وتحريك الهواء للسحب بتتبع الشاعر لذلك المسير حتى يحط المطر في البلدان والأماكن التي يمر بها . ومثل ذلك نقرؤه في معلقة امرئ القيس حيث يقول:

أصاح ترى برقاً أريك وميضه	كلمع اليدين في حبيّ مُكَلَّلِ
يُضيء سنّاه أو مصابيح رَاهِبِ	أَمَالَ السَّلَيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفْتَلِ
قعدتُ له وصحبتني بين ضارج	وبين الغُذِبِ بعدما مُتَأَمَّلِي
علا قِطْنًا بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صوبِهِ	وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّتَارِ فَيَذْبَلِ
فاضحى يسحّ الماء حول كُتَيْفَةٍ	يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَلِ
كَانَ مَكَائِي الْجَوَاءِ غُدِيَّةً	صُبْحَن سُلَافاً مِنْ رَحِيقِ مُغْلَغَلِ
ومرّ على القَتَانِ مِنْ نَقْيَانِهِ	فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصَمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة	وَلَا أَطْمَأَ إِلَّا مَشِيداً بِجَنْدَلِ
كَانَ أَبَاناً فِي أَفَانِينَ وَدَقِهِ	كَبِيرُ أَنَاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ
كَانَ ذُرّاً رَأْسِ الْمُجِيمِرِ غُدُوْ	ةً مِنْ السَّيْلِ وَالْإِغْثَاءِ فَلَكَةُ مِغْزَلِ

(١) ديوانه: ٣٨٤-٣٨٩.

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغِ بِبَيْطِ بَعَاةٍ نَزُولَ الْيَمَانِيِّ ذِي الْهَبَابِ الْمُحَمَّلِ
كَأَنَّ سِبَاعًا فِيهِ غَرْقَى عَشْيَةٍ بِأَرْجَائِهِ الْقَصَوَى أَنْابِيَشُ عُنْصَلٍ^(١)

فهي لوحة ترمز الى الصراع بين الحياة والموت فتحيل المطر وسيلة تدمير وهو يمر بتلك الاماكن ليغرقها أو يحيلها الى أماكن جرداء لا نخيل فيها. أما أديم الصحراء فقد نثر عليه "سباعاً غرقى" توزعت كأنها "أنابيش عنصل" ثم كان لذلك المطر ان ينازع عصم الوعول لينزع عنها اعتصامها وتستترها بالجال، في صور متلاحقة للموت الذي عمّ الديار بعد مقتل أبيه ملك كندة - كما يرى امرؤ القيس - ولكن كندة رغم قساوة المطر ستبقى صلبة قوية.

آراء "بروينلش"

وكما قرأنا في آرائه - في الفصل الأول في المبحث الخاص - يعترف بوجود بعض الملامح القصصية في الشعر الجاهلي، لكنه يقرّ بغلبة الجانب الغنائي، فلأشياء التي يتحدث عنها الشاعر الجاهلي تبدو في بعض الأحيان ذات طابع قصصي فيما نقرأ في مشبهات الناقة ومشاهد الصيد، وهذا لا يخرج القصيدة من غنائيتها لان الشاعر وهو يتحدث عن الأشياء في قصيدته يجعلها كلها مرتبطة بذاته. ويرى تعدد موضوعات الشاعر في القصيدة الواحدة أمر يحول دون أن تكون ضمن نوع أدبي واحد ولتغيّر الموقف النفسي للشاعر وبذا نلمس من آراء "بروينلش" أنه يميل إلى أن يصف الشعر الجاهلي بأنه شعر غ نائي له علاقة وثقى بذات الشاعر.

آراء "غرنبلوم"

(١) ديوانه: ١٥٦-١٥٨.

أما غرناوم- فكما عرضنا له من آراء بهذا الصدد- فقد تعرض لدراسة الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الأوربية ووجد أنه يمكن أن يصنف شكلياً على إنه شعر غنائي، ويرى أن الشعر الجاهلي يمكن ان يحمل طابعاً درامياً أكثر من أن يحمل طابعاً ملحمياً، ويؤكد في جانب آخر أن الشعر الجاهلي ذو طبيعة غنائية أي أنه يمثل وجدان الشاعر و أن الشاعر يبرز ذاتيته في الأشياء التي يتحدث عنها، ولكن هذا الأمر لا يقطع بأن الشاعر يظل بع يدأ عن الموضوع الذي يتحدث عنه وإنما يأتي بموضوعات يسردها بطريقة موضوعية واضحة يبتعد فيها عن الذاتية . وذلك ما يُقرأ في وصف الناقة ومشبهاتها، وما أدل على ذلك من وصف بقرة الوحش في معلقة لببّد التي يمكن ان تعدّ علامة بارزة على اختفاء ذات الشاعر وحضور الأشياء الأخر حضوراً موضوعياً؛ إذ يقول:

أَفْتَلَكُ أُمَ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً	خَذَلْتُ وَهَادِيَّةُ الصَّوَارِ قِوَامُهَا
خَنَسَاءُ ضِيَعَتِ الْغَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ	عُرِضَ الشَّقَائِقُ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا
لَمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلٌّ	وَهُ غُبْسٌ كَوَاسِبُ لَا يَمْلُ طَعَامُهَا
صَادَفَنَّ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبَ نَهَا	إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطِيشُ سِهَامُهَا
بَاتَتْ وَاسِبَلٌ وَاكْفُ مِنْ دِيْمَةٍ	يُرَوِي الْخَمَائِلَ دَائِمًا تَسْجَامُهَا
وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مَنِيرَةً	كَجَمَانَةِ الْبَحْرِ سُلَّ نِظَامُهَا
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ	بَكَرَتْ تَزُلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامُهَا
عَلِهَتْ تَرْدَدُ فِي نِهَاءِ صُعَائِدٍ	سَبْعًا تَوَامًا كَامِلًا أَيَّامُهَا
حَتَّى إِذَا يَنْسَتُ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ	لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
فَتَوَجَّسَتْ رَزَّ الْأَنْيَسِ فِرَاعُهَا	عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنْيَسِ سَقَامُهَا
فَغَدَتْ كَلَا الْفَرَجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّه	مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا

حَتَّى إِذَا يَبْسُ الرُّمَاءُ وَأَرْسَلُوا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكُرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ
لَتَذُودَهُنَّ وَأَيَقَتَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابٍ فَضَرَجَتْ
غَضُ فَا دَاوَجْنَ قَافٍ لَا أَغْصَامُهَا
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
أَنْ قَدَأَحَمَّ مِنَ الْحَتُوفِ حِمَامُهَا
بَدِمَ وَغَوَدِرَ فِي الْمَكْرِ سَخَامُهَا (١)

ويرى "غرنباوم" - إلى جانب ما ذكره - شيوع القصصية في شعر الأيام، وذلك ما يمكن قراءته في شعر النابغة الجعدي إذ يقول في يوم شعب جيلة:

وَنَحْنُ حَبْسَنَا الْحَيَّ عِبْسًا وَعَامِرًا
وَقَدْ صَعِدَتْ عَنْ ذِي بَحَارٍ نَسَاؤُهُمْ
عَظَفْنَا لَهُمْ عَطْفَ الضَّرُوسِ فَصَادَفُوا
دَعَتْنَا النِّسَاءُ إِذْ عَرَفْنَ وَجُوهَنَا
حَنِينَ الْهَجَانِ الْأَذَمِ نَادَى بِوَرْدِهَا
فَقَلْنَا لَهُمْ خَلُّوا طَرِيقَ نِسَائِنَا
تَفَوُّرُ عَلَيْنَا قَدَرُهُمْ فَنَدِيمُهَا
بَطْعِنَ كَتَشْهَاقِ الْجَحَاشِ شَهِيْقُهُ
فَلَمْ أَرَ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ بَاكِيًا
وَمُفْتَصَلًّا عَنْ ثَدِيٍّ أُمَّ تُحِبُّهُ
وَأَشْمَطَ غُرِيَانًا يُشَدُّ كِتَافُهُ
لَقِينَا شَرَاحِيلَ الرَّئِيسِ وَجَنْدَهُ
تَحَمَّلَ حَيًّا مِنْ كِلَابٍ وَعَلَّقُوا
لِحْسَانَ وَابْنِ الْجَوْنِ إِذْ قِيلَ أَقْبَلَا
كَاصْعَادِ نَسْرِ لَا يَرْمِ وَنَ مَنْزَلًا
مِنْ الْهَضْبَةِ الْحَمْرَاءِ عَزَا وَمَ عَقْلًا
دُعَاءَ نِسَاءٍ لَمْ يَفَارِقَنَّ عَنِ قَلْبِي
سُقَاةً يَمْدُونُ الْمَوَاتِحَ بِالْذَّلَا
وَيَسْفَعُنَا حَرًّا مِنَ النَّارِ يُصْطَلَى
وَنَفَقَتُوهَا عَنَّا إِذَا حَمِيْهَا غَلَا
وَضَرْبٍ لَهُ مَا كَانَ مِنْ سَاعِدٍ خَلَا
وَوَجْهًا تَرَى فِيهِ الْكَابَةَ مُجْتَلَى
عَزِيزٌ عَلَيْهَا أَنْ يَفَارِقَنَّ مُفْتَلَى
يَلَامُ عَلَى جَهْدِ الْقِتَالِ وَمَا ائْتَلَى
مَنْ السَّيْرِ قَدْ أَحْفَى الْمَطْيَ وَأَنْعَلَا
رُؤُوسًا تُثْفِي مَنْزَلًا ثُمَّ مَنْزَلًا

(١) ديوانه: ٣٠٧-٣١٢.

وَجِئْنَا بِأَبْدَالِ الرُّؤُوسِ فَلَمْ نَدَعْ
 وَأَطْلَقَ عَبْدُ اللَّهِ غُلَّ ابْنِ جَعْفَرٍ
 وَنَحْنُ حَبَسْنَا عَنْ قَارَةِ ضَارِجٍ
 سِ رَأَهُ مُرَادٍ لَا يُحَاوِلُ غَيْرَهُمْ
 تَرَكْنَاهُمْ صَرَغَى تَخَالَ رُؤُوسَهُمْ
 وَقَاتِلَ عَمْرٍو قَدْ تَرَكْنَا مُجَدَّلًا
 وَنَحْنُ رَهْنًا بِالْأُفَاقَةِ عَامِرًا
 جَلَبْنَا مِنَ الْأَكْوَارِ وَالسِّيِّ وَالْقَفَا
 وَهَبْنَا لَكُمْ فِيهَا الْمَنِينَ وَغَادَرْتُ
 دَنَانِيرُ نَجِيبِهَا الْعِبَادَ وَغَلَّةً
 عَلَى مَوَاطِنٍ أَغْشَى هَوَازِنَ كُلِّهَا
 شَرَا حِيلُ إِذْ لَا يَمْنَعُونَ نِسَاءَهُمْ
 لَبِنَتْ كِلَابِيٍّ مِنَ التَّبْلِ مَغْزَلًا
 غُلَاثَةُ مَغْلُولًا يُقَادُ مُكَبَّلًا
 لَحْنُظْلَةُ الْعَجَلِيِّ لَيْثًا مُكَلَّلًا
 سَقَيْنَاهُمْ بِالْجَزْعِ قَشْبًا مُثْمَلًا
 بَذِي الرَّمْثِ مِنْ وَادِي الرَّمَادَةِ حَنْظَلًا
 يَهْرُ عَلَيْهِ الذَّنْبُ عَرَفَاءَ جِي
 بِمَا كَانُوا فِي الدَّرْدَاءِ رَهْنًا فَأُبْسِلًا
 وَبَيْشَةَ جَيْشًا ذَا زَوَائِدَ جَحْفَلًا
 مَغَارِثُنَا حَدًّا مِنَ النَّاسِ عُيَلًا
 عَلَى الْأَزْدِ مِنْ جَاهِ امْرِئٍ قَدْ تَمَّ لَا
 أَخَا الْمَوْتِ كُظًّا رَهْبَةً وَتَوَيْلًا
 وَأَفْنَاهُمْ خَدًّا فَخَدًّا تَنْقَلًا (١)

(١) ديوانه: ١١٥-١٢٢.

آراء "رودي بارت"

وحاول - كما رأينا في مبحث متقدم من الفصل الأول - الإسهام في توضيح أهم خصائص الشعر الجاهلي بتأكيد على الذاتية في كل مقطع من مقاطع القصيدة الجاهلية والتي نراها في النسيب والرحلة والمديح . ويرد ذلك بالقول إنه إذا كانت الذاتية قد أتضحت في مقاطع النسيب وفي الفخر الذاتي، فإننا نرى تراجع "الأنا" في مقاطع القصيدة الأخر فمشاهد الرحلة والصيد تقترب إلى الطبيعة القصصية أكثر مما إلى الغنائية، فيظهر الجانب الغنائي باهتاً في حديث الشاعر عن الرحلة وناقته ومشبهاتها ويتجلى تراجع الذات في قصة ثور الوحش أو البقرة الوحشية أو الحمار أو القطاة أو أي مشهد من مشاهد الصراع الأخر. وليس ذلك حسبنا، فإذا كانت القصيدة المتعددة المقاطع - كما رأينا فيما عرضنا من نماذج شعرية - قد احتوت على بعض المشاهد القصصية أو الدرامية، فإن القصيدة الأحادية أي التي لا تتألف من تلك المقاطع - من افتتاح بطلل ومقطع نسيب ورحلة وم - ديج - يمكن أن تكون أكثر تمثيلاً لحضور القصصية فيها، كالذي نقرؤه فيما رسمه لنا الشنفوي في لاميته وما أشاع فيها من طابع قصصي ودرامي، حيث يقول:

وليلةٍ نحسُّ يصطلي القوسَ ربُّها واقطَّعهُ ا لاتي بها يتنبُّلُ

دَعَسْتُ على غَطَشٍ وبَغَشٍ وصحبتي سَعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجَرٌ وأفكُلُ

فأيمتُ نسواناً وأي نعتُ ألدَّه وع دتُ كما أبدأتُ والليلُ أليُّ

وأصبح عني بالغمي صاء جالساً فريقانِ مسؤولٍ وآخر يسألُ

فقالوا لقد هرتُ بليلِ كلابنا فقلنا أذنبُ عسَّ أم عسَّ فُرْعُلُ

فلم تكُ إلا نَبَاةٌ ثم هومتُ فقلنا قِطَاةٌ ريعَ أم ريعَ أجْدُلُ

فان يك من جن لأبرح طارقاً وإن يك إنساً مالكها الأنسُ تفعلُ^(١)

فيعرض الشاعر في أبياته هذه مشهداً بطولياً كان قد مارسه وقت اشتداد البرد، ولكن "الأنا" تظهر بصورة متضخمة إلى درجة غير معقولة^(٢)، ومع ذلك فإن الأداء الفني فيها يوحي بأن المشهد ذو طبيعة درامية وقصصية. وكذلك ما نقرؤه في شعر تأبط شراً وما أشاع في مشهده من القصصية حيث يقول:

وأدهم قد جُبْتُ جلبابهُ	كما اجتابتُ الكاعبُ الخَيْعَلَا
إلى ان حدا الصَّبْحُ أنشاءهُ	فبْتُ لها مُدبراً مُقبِلاً
فلُصِبتُ والغولُ لي جارةٌ	فيا جارتا أنتِ ما أهولا
وطالبتُها بُضْعَها فالتوتُ	بوجهٍ تهوّلَ فاستَغولَا
فقلتُ لها : يا أنظري كي تري	فولتُ فكنتُ لها أغولَا
فطارَ بِقَحْفِ ابنةِ الجنِّ ذو	سفاسقٍ قد أخلقَ المِحْمَلَا
إذا كلُّ أمْهيتُهُ بالصِّفَا	فحدَّ ولم أره صَيْقَلَا
عِظاءةٌ قَفَرٍ لها حُلَّتَا	نِ من ورقِ الطَّلحِ لم تُغزَلَا
فمن سألَ أين ثوتُ جارتِي	فإنَّ لها باللّوى منزَلَا
وكنْتُ إذا ما هَمَمْتُ اعتزَمْتُ	وأحرِ إذا قلتُ أن أفعَلَا ^(٣)

(١) لاميته: ٥٧-٦٠.

(٢) ينظر: الأنواع الأدبية د. ربابعة: ٢٨٠.

(٣) ديوانه: ٥٩-٦٠.

و"باريت" يريد ان يثبت الغنائية في الشعر الجاهلي، ومن ثَمَّ فليَقْبَلْ لا يقتنع بوجود مشاهد قصصية أو درامية في الشعر الجاهلي وبرأيه أنَّ الشعر الجاهلي لم يكن موضوعاً إلا في الظاهر، وأنَّ الموضوعات لا تعني إلاَّ الاتصال بذات الشاعر نفسه، والموضوعية شيء ضعيف وخلفها يختفي الإعجاب بتضخيم "الأنا"^(١) وأنَّ ذات الشاعر تتراجع فقط في التشبيهات الطويلة عند وصف الحيوان أو البرق، تتراجع لصالح الموضوع الذي يتحدث عنه . لذا فان إحساس "باريت" بغياب الموضوعية عن الشعر الجاهلي وعدّها أمراً هامشياً وسطحياً قد صرفه عن دراسة التشبيهات الطويلة التي يشير إليها . ولكن ما طبيعة تلك التشبيهات، وهل هي غنائية، بل جعلها مقصودة لذاتها، وهذا مالا يؤخذ به مأخذ التسليم لان الأمر متعلق بفنية الشاعر الذي يميل إلى الاتجاه الدرامي أو القصصي في بعض الأحيان.

آراء المستشرقّة الألمانية "ريناتا"

ونأتي هنا إلى الرد على محاولة "ريناتا" في تصنيف القصيدة الجاهلية على أنّها نوع أدبي، وفي ذلك تجاوز منها على ما كان غيرها من المستشرقين قد التفتوا إليه، ورأت بعدم صعوبة إدراج القصيدة الجاهلية تحت أنواع أدبية مختلفة معتمدة في ذلك على نظرية الأنواع الأدبية الغربية. وقد اعتمدت في دراستها للقصيدة على انها نوع أدبي على طبيعة الأسلوب الذي تتضمنه القصيدة، وهي بهذا تدخل دائرة جديدة غير دائرة المستشرقين الذين سبقوها، وقد قسّمت الأساليب في القصيدة الجاهلية إلى ثلاثة أنواع: أسلوب وصفي، وأسلوب قصصي، وأسلوب بلاغي.

وقد لجأت في دراستها إلى إظهار تلك الأساليب بدعمها بنماذج شعرية . فمن علامات الأسلوب الوصفي المهمة تسلسل الجمل النمطية التي تشكل مجموعة من

(١) ينظر: الأنواع الادبية د.ربابعة: ٢٨١.

الأبيات، بحيث يحتوي كل بيت على أوصاف جديدة للشيء الموصوف وذلك في النموذج الشعري الذي استشهدت به من شعر امرئ القيس^(١) الذي يصف فيه محبوبته وقد أثبتناه في المبحث الخاص بآرائها من الفصل الأول.

أمّا الأسلوب القصصي فهو متمثل بالجمال القصيرة وغياب الأدوات البلاغية، إذ يحتوي على بعض التشبيهات المتناثرة فقط. وأنّ القصصية متوافرة في النسب في بعض الأحيان وفي مشبهات الناقة أو مشهد الصيد الذي يتضمن فخر الشاعر، وكان نموذجها الشعري وصف البقرة الوحشية عند زهير بن أبي سلمى^(٢).

أما في ما يتعلق بالأسلوب البلاغي فقد أشارت إلى التكرار والنداء ولام الأمر وغير ذلك ولهذا الأسلوب حضور في الرسائل العدوانية- الهجائية- وفي المديح وفي الحديث عن الحب والفرق وفي النسب، وكان النموذج المختار من شعر النابغة الذبياني^(٣).

وترى "ريتنا" أنّ القصيدة إذا أبرزت الأسلوب الوصفي أو القصصي فإنها تكون ذات طابع ملحمي. وأمّا إذا كان أسلوبها بلاغياً، فإنها تكون ذات طابع درامي. لكن نقول هل كانت نماذجها تتصف بالملحمية فعلاً، فأبيات امرئ القيس وأبيات زهير لا تظهر ملامح أو خصائص تؤهلها لتتسم بللطابع الملحمي، وإنما كانت قريبة إلى الطبيعة الدرامية، لأنها تقدم أحداثاً وشخصاً، وهذه الصفة الدرامية وجدتها "ريتنا" متمثلة في نموذج النابغة مع أنها أقرب ما تكون إلى أبيات زهير. ونماذج هؤلاء الشعراء الثلاثة هي؛ النموذج الأول لامرئ القيس حيث يقول:

مهفهفةً بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسنجل

(١) ينظر: ديوانه: ١٤٩-١٥٠.

(٢) ينظر: ديوانه: ١٨٤-١٨٥.

(٣) ينظر: ديوانه: ٣٤-٣٥.

- تَصُدُّ وتبدي عن أسيلٍ وتتقي
 بناضرةٍ من وحشٍ وجرةٍ مُطْفِلٍ
 وجيدٍ كجيدِ الرِّمِّ لم ليس بفاحشٍ
 إذا هي نَضَّتْهُ ولا بِمَعْطَلٍ
 وفرعٍ يُغشَى المَتَنَ أسودَ فاحٍ م
 أثيثٌ ك قنوَ النَّخْلَةِ المَتَعَثِلِ
 غداؤه مستشزراتٌ إلى العُلا
 تضلُّ المَداري في مثنى ومُرْسِلِ
 وكشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخَصَّرِ
 وساقٍ كَأَنْبُوبِ السَّفِيِّ المَذَلِّ (١)

أما ما اختارته من شعر زهير إنموذجاً ثانياً فهو حيث يقول واصفاً البقرة الوحشية:

- ولم تدرِ وشكَّ البينِ حتى رَأَتْهُمُ
 وقد قعدوا أنفاقها كلَّ مَقْعَدٍ
 وثاروا بها من جانبيها كليهما
 وجات وإن يُجشِمْنَهَا الشَّدَّ تَجْهَدَ
 تَبَذُّ الألى يَأْتِينَهَا من ورائها
 وإن تَتَقَدَّمَهَا السَّوَابِقُ تُصْنَدُ
 فأَنقَذَها من غمرة الموتِ أَنها
 رَأَتْ إن تَنْظُرِ النَّبْلَ تَقْصِدُ
 نَجَاءٌ مُجْدٌ ليس فيها وتيرةٌ
 وتَدُّ بِبَيْهَا عنها بأسَحَمِ مِذْوَدٍ
 وَجَدَّتْ فَأَلْقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا
 غُبَاراً كما فارت دَوَاخُنُ عَرَقَدٍ (٢)

أما نموذجها المختار من شعر النابغة فهو في قوله:

- لعمري وما عمري عليَّ بهينٍ
 لقد نطقت بطلا عليَّ الأَقَارِعُ
 أَقَارِعُ عوفٍ لا أحاول غيرها
 وجوهُ قُرودٍ تبتغي من تُجَادِعُ
 أتاكَ أمرٌ وُ مَسْتَبْطَنٌ لي بغضةً
 له من عدوٍّ مثل ذلك شافعٍ
 أتاكَ بقولٍ هلهل النسج كاذبٍ
 ولم يأتِ بالحقِّ الذي هو ناصعٍ

(١) ديوانه: ١٤٩-١٥٠.

(٢) ديوانه: ١٨٤-١٨٥.

أتاك بقول لم أكن لأقوله ولو كُبلت في ساعدَي الجوامع^(١)

لقد حاولت "ريناتا" أن تفهم النوع الأدبي للقصيدة الجاهلية على أساس "وصفي ملحمي، درامي، أو غنائي"، وذلك يعني ان القصيدة لا يمكن ان تكون أحد هذه الثلاثة وإنما توصف بها، اعتماداً على ما جاء في كتاب "إميل شتايجر" مبادئ الشعرية^(٢) الذي يهدف إلى ان تصنف الأنواع الأدبية على أساس أسلوبها يصبح التصنيف بموجبه أكثر مرونة ويمكن تطبيقه على الآداب الأخر غير الأوربية، الأمر الذي يفهم منه أن القصيدة يمكن ان تكون ملحمة أو درامية أو غنائية^(٣)، لا ملحمة أو دراما أو غناء. ولكن هل يعني هذا التصنيف أن الشاعر الجاهلي لم يلتفت إلى ذاته او يتحدث عن عواطفه ووجدانياته، لكن ما قرأناه وما قدمناه من نماذج شعرية كثيرة تشير حتماً إلى حديث الشاعر عن ذاته ويلجأ إليها بشكل واضح حتى أن من المستشرقين من أطلق على النسيب "الحب الغنائي"^(٤) على حين اننا نجد "ريناتا" ترى ابتعاد الشاعر عن الحديث عن ذاته وأحاسيسه ويصف الأشياء أكثر مما يصف نفسه، ولذا فالشعر الجاهلي يظهر خصائص ملحمة أكثر مما هي غنائية بسبب ابتعاد الشاعر عن التركيز على المزاج والشعور لأنه في تنقل دائم من موضوع إلى موضوع آخر في القصيدة الواحدة.

إن الشيء الذي جعل "ريناتا" تنفي الغنائية عن الشعر الجاهلي بسبب أن الشاعر - كما نتوى - لم يكن مشغولاً بالحديث عن عواطفه ومشاعره وأنه نادراً ما يلتفت إلى الحديث عن ذاته ووجدانه . لكن ألا نقرأ مع الشاعر في وقوفه على

(١) ديوانه: ٣٤-٣٥.

(2) Emil staiger "Grund begriffe der poetic, p. 120.

(3) Renate Jacobe: studien zur poetic der al tarabisch en qaside: 209.

(4) Ilse lich tenstadte: Das Nasib der altaabischen Qaside, Islamica. volum 5 1932: p.18.

الأطلال وتذكر الأهل الطاعنين والبكاء على فراقهم، شيئاً مما له علاقة بوج دان الشاعر العميق . بل حتى الح ديث عن قصص الحيوان لم يكن منفصلاً عن ذات الشاعر الجاهلي وظرفه البيئي أو النفسي أو الحياتي وأنه كان شديد الصلة بتجربة الشاعر ورؤيته الخاصة . ألا رقرأ في طلل زهير تبدلاً يوحى حقيقة بانتهاء شبح الحرب، وأن هناك حياة يبعثها وجود العين والآرام التي تروح وتجيء خلفه على ذلك الطلل كخلفة الليل والنهار، وزيادة على ذلك أن تلك الحيوانات قد توالدت في طلل زهير وأن اطلأها ينهضن من كل مجثم، إذ يقول:

أمن أم أوفى	دمنة لم تكلم	بحومانة الدراج فالم	تثلم
ودار لها بالرقمت	ين كأنها	مراجيع وشم في ظواهر معصم	
بها العين والآرام يمشين	خلفة	واطلاؤها ينهضن من كل مجثم	
وقفت بها من بعد عشرين حجة		فلأياً عرفت الدار بعد توهم	
أثافي سغفاً في معرض مرجل		ونوياً كجذم الحوض لم ينثلم	
فلما عرفت الدار قلت لربعها		ألا انعم صباحاً أيها الربيع واسلم ^(١)	

فزهير في طلله هذا لم يخاطب صحباً أو رفقاء سفر ، فلعله أراد أن تكون مناجاته خالصة^(٢) مع جو تلك الديار التي وقف يُسائل أحجارها، بل يسرع إلى نثر مواطن الذكرى بذكر تلك الأماكن ليستثير في كل منها أصداء ذكريات عمره ا لذي فني وما يزال يهرب فلا يقوى على الإمساك به.

إن القراءة المغلوطة للشعر الجاهلي من لدن بعض المستشرقين والمنقوصة في الوقت ذاته؛ أدت الى سوء فهم الشعر الجاهلي بشكل عام، فضلاً عن التتبع

(١) ديوانه: ٩-١١.

(٢) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: ١٥٩.

الأعمى للمستشرقين الآخرين ممن سبقهم في هذا المضمار، جعل هؤلاء يقيمون أدلتهم على تلك الدراسات ويستنبطون منها من دون الرجوع إلى مضان الشعر الجاهلي الأصلية، ومصادر الموروث الشعري العربي المباشر، والوقوف على ذلك كله. وهذا ما وقعت به "ريناتا" في أكثر من مناسبة في قراءتها للشعر الجاهلي - لاسيما في مجال الأنواع الأدبية موضوع مبحثنا هنا - الأمر الذي أدى إلى ان يوقعها في مغالطات ليست يسيرة، إذ أنها ضغطت الشعر الجاهلي حتى ينسجم مع نظرية "شتايجر" وأرادت ان تأتي بنظريتها الجديدة التي لا تستوعب الشعر الجاهلي كله عندما نفت الغنائية عنه، فكيف تستطيع - على سبيل المثال - تصنيف شعر الرثاء الجاهلي - كقصائد الخنساء وغيرها - الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بذات الشاعر ووجدانه. من ذلك رثاء الخنساء لأخيها صخرًا:

يا عين مالك لا تبكين تسكابا	إذ رابني الدهر وكان الدهر ريباً
فابكي أخاك لأيتام وأرملة	وابك أخاك إذا جاوزت أجنباً
يعدو به سابح نهْدُ مراكله	مُجَلَّبُ بسواد اللّ يل جلباباً
حتى يُصبح أقواماً يحاربهم	أو يُسلبوا دون صف القوم أسلاباً
هو الفتى الكامل الحامي حقيقته	مأوى الضريك إذا ما جاء مُنتاباً
يهدي الرعيل إذا ضاق السبيل بهم	نهد التليل لصعب الأمر ركاباً
المجد حُلته والجود عِلته	والصدق حوزته إن قرنه هاباً
خطابُ محفلة فراج مظلمة	إن هاب معضلة سنا لها باباً
حمّ ال أوية قطاً ع أودية	شهاد أنجبة للوتر طلاباً (١)

(١) ديوانها: ١-٧.

أو ما نقرؤه في شعر تأبط شراً راثياً صاحباً له قد فجع بموته لانه كان يجد فيه نعم الأخ والرفيق والنصير، حيث يقول:

بَرْزِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا	بَابُ يَّ جَارُهُ مَا	يُ ذَلُّ
شَامِسٌ فِي الْقَرِّ حَتَّى إِذَا مَا	ذَكَتِ الشَّ عَمَى فَبَرْدٌ وَطَلُّ	
ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا	حَلَّ حَلَّ الْحَزْمِ حَيْثُ يَحُلُّ	
غَيْثٌ مُزْنٍ غَامٍ رَّ حَيْثُ يُجْدِي	وَإِذَا يَسْطُو فَلَ ي تَأْبُلُ	
مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ أ ح وَى رِفْلٌ	وَإِذَا يَغْزُو فَسَمْعٌ أَزْلُ	
يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا وَلَا يَصُ .	حَبُّهُ إِلَّا الْيَمَانِيُّ الْأَفْلُ (١)	

ورثا دريد بن الصمة أخاه عبد الله وقد اردته الخيل صريعاً فقال حينما تنادت القوم خبر مقتله:

تَنَادَوْا فَقَالُوا : أَرَدَتِ الْخَيْلُ فَارِسًا	فَقُلْتُ : أَعْبَدُ اللَّهَ ذَلِكَ مِ الرَّدِي
فَإِنْ يَكُ عَبْدُ اللَّهِ خَلَّ ي مَكَانَهُ	فَمَا كَانَ وَقَافًا وَلَا طَائِشَ الْيَدِ
وَلَا بَرِمًا إِذَا الرِّيحُ تَنَافَحَتْ	بِرَطْبِ الْعِضَاءِ وَالْهَشِيمِ الْمُعَصَّدِ
قَلِيلٌ تَشْكِيهِ الْمَصِيبَاتِ حَافِظٌ	مِنَ الْيَوْمِ أَعْقَابَ الْأَحَادِيثِ فِي غَدِ
تَرَاهُ خَمِصَ الْبَطْنِ وَالزَّادُ حَاضِرٌ	عَتِيدٌ وَيَغْدُو فِي الْقَمِيصِ الْمَقْدَدِ
وَإِنْ مَسَّهُ الْإِقْوَاءُ وَالْجَهْدُ زَادَهُ	سَمَاحًا وَإِتْلَافًا لَمَّا كَانَ فِي الْيَدِ
صَبَا مَا صَبَا حَتَّى عَلَا الشَّيْبُ رَأْسَهُ	فَلَمَّا عَلَاهُ قَالَ لِلْبَاطِلِ ابْعِدِ
إِذَا هَبَطَ الْأَرْضَ الْفَضَاءُ تَزِينَتْ	لِرُؤْيَيْهِ كَالْمَأْتَمِ الْمُتَبَدَّدِ
فَلَا يَبْعَدُكَ اللَّهُ حَيًّا وَمَيِّتًا	وَمَنْ يَغْلُهُ رَكْنٌ مِنَ الْأَرْضِ يَبْعَدُ (٢)

(١) ديوانه: ٦٤.

(٢) ديوانه: ٦٠.

أما المستشرقون الذين أدلوا دلوهم في هذا المضمار - وهم القسم الثالث - ورأوا أن الشعر الجاهلي لا يخضع للتقسيمات الغربية للأنواع الأدبية، فهم "شولو وفاجنر"، فنأتي - هاهنا - إلى مناقشة آرائهم تلك وردّها بمراجعاتنا للشعر العربي، متوصلين إلى حقيقة الأمر وإبطال زائف تلك الآراء.

آراء "جريجور شولر"

إذ كان يرى بعدم إمكانية تطبيق نظرية الأنواع الأدبية الأوربية على الشعر الجاهلي وتقسيمه بموجبها، وهو بهذا يشير إلى ما أخذت به "ريناتا" من آراء المستشرقين لاسيما "أميل شتايجر" وما أوقعها فيه من المغالطات. ويرى أن الشعر العربي يجب أن يصنّف ضمن إطاره الخاص به لأنه شعر ذو خصوصية تميّزه من الشعر الغربي، وأجدر به أن يُصنّف حسبما فعل النقاد العرب القدامى في تصنيف أبواب الشعر أو أغراضه إلى مديح وهجاء ورتاء وما إلى ذلك.

آراء "إفالد فاجنر":

لم يأخذ بدرج الشعر الجاهلي تحت أي نوع من الأنواع الأدبية المشهورة، "الملحمة، الدراما، الغنائية"، ولكنه كان مهتماً أن يبرز بعض الملامح القصصية الموجودة في الشعر الجاهلي، فضلاً عن إبراز قصص الحيوان ومشاهد الصيد. ومن أهم تلك الملامح الخرافات المتصلة بعالم الحيوان وقصص الكتاب المقدس. وبين في دراساته للشعر الجاهلي بهذا الصدد أن معظم الشعراء لم يعمدوا إلى استحضار القصة كاملة وإنما تكون بالإشارة إليها لأنها معروفة لدى السامع. ويضيف أمراً آخر أن تلك القصص تكاد تكون خالية من الصحة ومشكوك في صحتها وإثبات هذا الأمر ليس سهلاً على الإطلاق، إذ أنّ المستشرقين شلّوا في الشعر الجاهلي عامة، ولا يريدون الاعتراف صريحاً بقدرة الشاعر على استخدام الأسلوب القصصي

في أشعارهم . وقد أورد في دراسته نماذج من الشعر ا قصصي مثل حديث النابغة عن ذات الصفا "الحية"، والهدد عند أمية بن أبي الصلت، وقصة الخلق عند عدي بن زيد العبادي وقصة حب المرقش عند طرفة فضلاً عن إشارته الى أن ال شعر العربي استطاع أن يصل الى مستوى "Ballade" القصيدة القصصية " متمثلاً فيما أورد الأعشى عن السموأل وقصته في حفظ الأمانة التي أستودعها عنده امر و القيس قبل مضيه إلى بلاد الروم - وقد تقدمت الإشارة إلى النموذج في صفحات هذا المبحث-.

من كل ما تقدم يظهر ان هناك تفاوتاً بين آراء المستشرقين بشأن تصنيف الشعر الجاهلي ضمن الأنواع الأدبية الغربية بالذات، ويعود ذلك إلى ان بعضاً من هؤلاء المستشرقين حاولوا تصنيف الشعر منطلقين من زاوية نظر محكمة بثقافتهم، على حين وجد الصنف الآخر منهم أن أماكن ذلك التصنيف لا يمكن ان يخضع للمقاييس النقدية الغربية.

فمن حكم بغلبة الغنائية حكم عليه حكماً مطلقاً، على حين أن القصيدة الجاهلية ترا وج بين الغنائية والقصصية . ذلك أن ملامح القصصية تظهر أحياناً عندما يعمد الشاعر الى تشكيل معادل موضوعي للتعبير عما يريد.

أما من قال بغياب الغنائية عن الشعر الجاهلي فهو أمر فيه كثير من المجازفة من لدن هؤلاء المستشرقين، اذ ليس منطقياً أن تكون القصيدة الجاهلية ذات طابع درامي أو ملحمي، لكنها لا تكون ذات طابع غنائي، بل القصيدة ليست درامية محضة ولا غنائية محضة عوان بين ذلك . وأما المستشرقون الذين رفضوا تصنيف الشعر الجاهلي ضمن معايير النظريات

النقدية الغربية، فقد وجدوا في ذلك مزالق ومخاطر لا يمكن لأحد ما أن يتجاوزها وإن ما وقعت فيه "ريناتا" من إشكالية لنفيها وجود الغنائية في الشعر الجاهلي ، اضطر "شولر" إلى أن يصنف الشعر الجاهلي حسب آراء النقاد العرب في القرون الوسطى . كما أن "فا جنر" ابتعد عن تلك التقسيمات للمحاذير نفسها.

المبحث الثالث

وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية

توطئة

تكاد تكون وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية مثار خلاف الآراء عند النقاد والدارسين والباحثين قديماً وحديثاً وبين العرب والمستشرقين الغربيين على السواء. والحديث عن وحدة الموضوع يقتضي أولاً فهم ما تعنيه تلك الوحدة في بناء القصيدة الجاهلية المكتملة من حيث الابتداء بالوقوف على الأطلال واستنطاق آثار الرقى والأحجار التي خلفها الراحلون عنها، ومن ثم الانتقال إلى النسيب وذكر الحبيبة الطاعنة، والتي ينطلق الشاعر بعد ذكرها متوجهاً إلى ناقته التي تقوده إلى رحلة شاقة في مهام الصحراء وما يستحضر في هذا المقطع من مشبهات لناقته، وتلك لا تكون إلا بمواصفات القوة والسرعة واللبس - وذلك نعني حمار الوحش أو البقرة الوحشية أو الثور الوحشي - التي يراها الشاعر جميعاً معادلات موضوعية لمعاناته النفسية والظروف التي أحاطت به ودفعته إليها أي إلى الرحلة. حتى إذا ما استتب به الأمر من رحلة قد تحمل عناءها مع ناقته - رفيقة دربه وصاحبته القريبة من نفسه -، ينطلق إلى مقطع المديح أو الرثاء لتحديد الهدف الذي يريد من ناقته أن توصله إليه، وبالطبع تجانساً مع حالته النفسية وظروف حياته البيئية والاجتماعية

إنّ سلوك الشاعر الجاهلي في بناء قصيدته يري ناً مدى التزام الشاعر في المحافظة على إخراج بنائه بما يتواءم وحب السامعين إليه وما يبعث في نفوسهم الشوق لتلقي شعره من دون أن يثير فيهم ضجراً أو يقطع عنهم وفي القلوب أو النفوس ظمناً لسماح المزيد^(١).

ان وحدة الموضوع لم تنفصل عن منظور الشاعر إلى قصيدته وإلى إخراجها سبقاً محكماً وقد استكمل كل ناقصة كي لا يتعرض للطعن أو التلب في فته وشعره،

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ٢١.

ومن أجل أن يكون قد وفق في نقل معاناته إلى الآخرين وقد طاف به خياله الفري في استحضار كل معدات النجاح وما سخر لقصيدته من الوسائل ما يعطيها القدرة على التعبير الجيد، وإن اختلفت سعتها بين الشعراء، فمنهم من يجد في إطالة المشهد ضماناً للوصول إلى غايته وإقناع المتلقي بمعالجته لموضوعه وجذب سماعه بحسن الإصغاء إليه، ومنهم من يختل المشهد لان الموقف النفسي لا يتحمل الإطالة من دون أن يكون لذلك أثر سيئ في نفس المتلقي بل يتابعه ويلتمس له العذر ومن ثم استحسن موقفه الفني، وربما كان هذا النوع "المختزل" يمثل الأشكال الشعرية التي وصلت إلينا ناقصة، ومن المرجح أن تكون مطولة النابغة في مديح النعمان مثلاً واضحاً لهذه الظاهرة^(١).

وهذه الوحدة راودت الشاعر الجاهلي وهو ينظم قصيدته وعاشت معه وهو يعاني تجربته الشعرية ولازمته حتى انتهائها، مع حرصه على ترتيب أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي ويستحسنه السامع ويتذوقه الناقد الملتزم. ونأتي في دراستنا - هاهنا - للرد على آراء المستشرقين في إطار إثبات الوحدة الموضوعية للقصيدة الجاهلية التي تعرضت لأكثر من طعن من لدن أكثر من مستشرق من هؤلاء الذين لم يقفوا حقيقةً على نصوص الشعر الجاهلي، ولم يفهموا التراث الشعري العربي على حقيقته لإقامة أدلتهم التي تدحض وجود مثال يحاكيه الشاعر الجاهلي، بل لم يتذوقوا الشعر الجاهلي ولأن الأدلة الميدانية غير مستكملة لديهم.

(١) وحدة الموضوع في القصيدة: الجاهلية: ٦.

وحدة الموضوع وآراء المستشرقين

نلاحظ فيما عرضته "ريناتا" عن علاقة مقطع النسب في القصيدة المتعددة الموضوعات، بما بعده من مقاطع القصيدة، إذ تعرض لآراء أكثر من دارس من المستشرقين لهتوصل إلى عدم وجود علاقة بين النسب وما بعده من الموضوعات في القصيدة المكتملة، وأما استهلال الشاعر العشقي فانه متوافق مع التقليد المتبع في الأدب اليوناني لنشيد الإنشاد المرفوع إلى الرمز في بداية المرحمة وما الموضوعات من بعد ذلك إلا من قبيل فخر الشاعر بنفسه ليكسب رضا المحبوبة وقناعتها.

وقد أقامت دراستها على النماذج الشعرية الثلاثة التي اختارتها من شعر عبيد بن الأبرص والمسبي والنابغة الذبياني ويظهر في كل نموذج منها طريقة خاصة للشاعر وإن لا علاقة رابطة بين الموضوع السابق وبين اللاحق إلا عن طريق بعض الألفاظ فقط، وعن طريق حسن التخلص وهذا ما لم يحصل إلا في الصنف الشعري المتأخر أي في العصر الأموي و العصر العباسي - كما تدعي -. وتجعل وحدة القصيدة في الشكل من حيث التزام الشعراء بمقاطع القصيدة من طلل ونسب ورحلة ثم الموضوع الذي يريده الشاعر.

لكننا يمكن القول عن مضاء الشاعر عبيد - نموذجها الأول - في قصيدته مضاء موضوعياً موحداً بعد أن استهلها بطلاله قائلاً:

يا دارَ هندٍ عفاها كلُّ هطّ الـ بالجو مثلٍ سحيقٍ الهينة البالي

إلى أن يقول مسرياً عن همومه بعد أن طال العهد بذلك الطلل و فراق الأهل وقد غزاه الشيب:

وقد اسرّي همومي حين تحضّرني بجسرة كعلاء القين شمالال

فما عاد ذاك الهوى من الشاعر بذى بال ليمنعه ا لرحلة وامتطاء ناقتة سبيله
الوحيد في الخلاص من الهموم والآلام لاسيما بعد كبره، لكن ذلك الشيب لم ينتقص
من شخصيته واندفاع نفسه وتذكر أيام الهوى والشباب، لذا نراه يختتم قصيدته قائلاً:
بان الشبابُ ف الى لا يُمُ بنا واحتلّ بي من مشيبٍ أيّ محلالٍ
والشيبُ شينٌ لم ن يَحْتُلْ ساحتَهُ لله درّ سوادِ اللّمة الخالي (١)

أما النموذج الثاني فمن شعر المرسبيّ بن علس في مديح القعقاع بن معبد؛ إذ
يقول مستهلاً قصيدته مُتَسَبِّلاً:

أرحلت من سلمى بغيرٍ متاعٍ قبل الع طاسٍ ورُعْتها بودٍ اع
من غيرٍ مقليةٍ وإنّ حبالها لمست بأرامٍ ولا أقطاعٍ

إلى أن يقول:

فأريت أنّ الحكمَ مجتنبُ الصّبا وصحوتُ بعد تشوّ قٍ ورواعٍ
فتسلّ حاجتها إذا هي أ عرضتُ بجلالة سرح اليدين وساع

ويثني على ناقتة التي تحمله إلى الممدوح حتى إذا ما أوشك أن يصل إليه
حمّل الريح رسالة إليه لتصل قبله تبلغه قول الشاعر.

أما "ريناتا" فانها لم تجد من رابط بين هذه الرسالة ومقطع الناقة وما من
تخلّص لجأ إليه الشاعر، فذلك ما لا يمكن قبوله أو الأخذ به لأنّها لا تستطيع
الاستقراء الجيد للشعر العربي الجاهلي، ودي دنها ديهن المستشرقين الآخرين الذين
يقيمون دراساتهم عن الشعر العربي على دراسات الآخرين ممّن لم يستقروا الشعر

(١) ديوانه: ١٠٨ - ١١١ .

بصورة جيدة، وكما قدمنا لآرائها في كتابها في المبحث الخاص بها من الفصل الأول، وانها تعترف حقيقة بإقامة دراساتها على البناء السطحي للقصيدة من دون الغور في خيالات الشاعر وفنّه الشعري العميق.

أما نموذجهما الأخير فمن معلقة النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالس ند أقوت وطال عليها سالف الأبد

فعندما لم يجد جدوى من المكوث في ذلك الطلل بعد أن أمست "خلاءً وأمسى أهلها احتملوا" لذا وجد من الأولى ترك ذلك كله ولا مناص إلا الرحيل على ناقة سريعة قوية تسلك معه طريق رحلته، وإذن:

فعدّ عمّ ا ترى إذ لا ارتجاع له وانم القتود على عيرانة أجد

فهذه ناقة قد أعدت للسفر القاصد الأكيد لتوصله إلى ممدوح هالنعمان، وبعد أن ينتهي من قصة مشبه ناقته ثور الوحش يجد نفسه عند ممدوحه قائلاً:

فتلك تبلغني الن عمان أن له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد^(١)

إلا أن "رعيّاتاً" لم تجد "حسب ما رأت في دراستها" أن لا تلميح لارتحال الشاعر نحو هدفه، ولكنها ذكرت أن الشاعر استطاع عن طريق التخلص أن يصل إلى الممدوح، أي لم يكن هناك أدنى ارتباط بين المقطع والمقطع الآخر.

إنّ النسرعيّ الذي نقرؤه مع الشاعر الجاهلي ما هو إلا امتداد للحالة الشعورية التي تنتابه في الحزن إلى الأهل الظاعنين عن تلك الديار التي وقف عليها، واستهلّ

(١) ديوانه: ١٤ - ٢٠ (القصيدة كاملة).

القول فيها، واستوقف الصحب للبكاء معه بعد خلو ديار الوطن من أهلها النازحين، فكيف إذا كان بينهم مَنْ أحبته النفس واقتترنت حياتها بحياته

إنّ الحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن الأم، فالطلل وما ينتشر فيه من الذكريات تمثل للشاعر أجمل الأوقات واسعد الأيام، فلا غرابة أن نجد الشاعر يبرز ذاته ويفرغ شخصيته في محاولة من أجل إثبات وجوده المبعثر في صحراء لم يعرف معها استقراراً زمانياً أو مكانياً. أما البكاء الذي يغدو وكأنه لا بد منه وهو يستوقف أصحاب البكاء معه على ذلك الطلل ويراه قد أصبح جزءاً من الزمان الذي نضرم وهم معه العمر ولا يستطيع، رده، ومن ثم فالبكاء على الطلل يعني البكاء على الحياة التي تتبعثر أيامها من بين يدي المحبين، فيرتبط عنده حالتنا الحرمان من السكن والوطن وعمق حالة النزوح والارتحال^(١)، وعندئذ لا يجد من بدّ إلا ما يبصر في طلله من ضياء الذكريات الضئيل الذي تشعه تلك الأحجار والنوي وآثار مواعد النيران وأسجاف مواضع الخيام.

وهذه اللوحة التي يقدمها الشاعر بين يدي ممدوح هذات علاقة متداخلة في موضوع القصيدة مدحاً أو فخراً، وهي لوحة مت ألفة متكاملة يمهد الشاعر فيها لموضوعه منذ اللحظات الأولى من وقوفه على طلل النازحين، وكان سبيله في ذلك استخدام ألفاظ الاستفهام عن الطلل فيذكره "لمن طلل" أو "لمن الديار" "أمن أم أوفى دمنة"، "أمن آل مي"، وهي جميعاً تمثل التساؤل الضائع الذي يدور في ذهن الشاعر علّه يجد له جواباً إذا ما استنتق تلك الأحجار، ول ما آل إليه حال الديار بعد أن أصبحت منعدمة الحياة، وعفّ الرياح لها وسفها وما تجلبه من الأمطار، مُبرزاً آثار تلك الظواهر الطبيعية في طلله ومشاركتهافي هدم الحياة وطمس معالمها بعد رحيل الأحبة. وقد وجدنا في شعر كثير من الشعراء تكرار تلك الألفاظ من ذلك ما وجدناه

(١) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠-١١ .

في أطلال زهير التي يغادرها دائماً إذ لا جدوى في المكوث فيها، لأنه مشغول بممدوحه هرم بن سنان؛ من ذلك قوله:

لَمْ نَ طَلَّلْ بِرَامَةَ لَا يَرِيْمُ عَفَا وَخَ لَا لَ هُحْقَبْ ، قَدِيْمُ
تَحَمَّ لَ أَهْلُهُ مِنْهُ فَبَانُوا وَفِي عَرَصَاتِهِ مِنْهُمْ رَسُوْمُ
طُيْحَ نَ كَانَ هَنْ يَدَا فِتَاةٍ نُبُجَّ عَ، فِي مَعَاصِمِ هَا، الْوَشُوْمُ
عَفَا مِنْ آلَ لَيْلَى بَطْنُ سَاقٍ فَأَلْثَمْتُهُ الْعَجَالَ زِ، فَالْقَصِيْمُ
تَطَالَعَا خَيَالَاتٍ لَسَلَمَى كَمَا يَتَطَلَّ عُ الدَّ يَنْ الْغَرِيْمُ
لَعَمْرُ أَيْبِكَ مَا هَرُمُ بَنُ سَلَمَى بِمَلَحٍ يَّ إِذَا الْوُمَاءُ لِيْمُوا ^(١)

أو كالذي نجده في شعر عبيد بن الأبرص حيث يقول:

لَمْ نَ الدِّيَارُ بِصَاحَةِ فَحْرُوسِ دَرَسَتْ مِنْ الْإِ قْفَارِ أَيَّ دُرُوسِ
إِلَّا أَوَارِيَّ أَكَّ أَنَّ رُسُومَ هَا فِي مَهْرَقٍ خَلَقَ الدَّوَاةَ لَبِيْسِ
دَارَ لِفَاطِمَةَ الرَّبِيعُ بَغْمَرَةٍ فَقَفَا شَرَّافٍ فَهَضْبٍ ذَاتِ رُؤُوسِ ^(٢)

وكذا ما نقرؤه في شعر لبيد بن ربيعة العامري حيث يقول:

عَفَاتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُ هَا بَمَنْى تَ أَبَّ دَ غَوْلُهَا فَرَجَامُ هَا
دَمَنْ تَجَرَّ مَ بَعْدَ عَهْدٍ أَنْيْسِ هَا حَجَاجَ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحِرَامُ هَا
رُزِقَتْ مَرَايِيْعَ النُّجُومِ وَصَابَ هَا وَدَقُّ الرِّوَاعِ دَجُودُهَا فَرَاهَامُ هَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَعَادٍ مَدَجِنِ وَعَشِيَةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُ هَا

(١) ديوانه: ١٤٧ - ١٤٨.

(٢) ديوانه: ٧٦.

والعِينُ ساكنةٌ على أَطلائِها عٌ وَذَا نُتْجُ لُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُها
 وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنَّها زُبُرٌ نَحْجُ دُمُتُونَهَا أَقْلَامُها
 فوقفْتُ أسألُها وكيف سَوَّ الرُّ صُمّاً خوالدَ ما يبيِّنُ كلامُها (١)

ومن ملاحظتنا لتلك النماذج الشعرية، نجد الشاعر لا يطيل المكوث - في أحيان كثيرة- عند تلك الاطلال وذكر الحبيبة أيام الحب والألفة على الرغم مما يبث فيها من الآلام والآهات التي يعتصر بها قلبه كمداً على الأحبة الراحلين . فقد تكون الحبيبة الراحلة مفارقة إلى الأبد أو أنها السبب في ذلك الفراق وما خلفته في قلب الشاعر من الحنين العارم، لكن الشاعر أمام كل ذلك ينهض مسرعاً وكأنه لا يريد لرجولته أن تنتظر زوال الغادرين، فيسرع ليجلي الهمّ الذي تسرور قلبه وأحاط به وكاد يشمله بكل جوارحه، بناقة جسرة ذمول مرقال في مشيها مذعان لسو طه لتقطع معه رحلة العذاب إلى حيث يقوده طموح النفس فيمن يرجو نواله ليحط رحاله عنده.

لذلك كانت تتساقط ألفاظ جديدة وكثيرة يُعقب بها الشاعر لإخراج نفسه من مأزق الذكريات وتقطُّع أوصاله بذلك الحنين الذي يخلّ فيه الفراق الأبدى، أو الذي يحس فيه غدراً. فكانت تأتي ألفاظ "فسلّ الهمّ" "وعدّ عما ترى" "ولقد اسرّي الهمّ" إلى غير ذلك من الألفاظ التي يهيئ لنفسه مشروعية الانتقال إلى لوحة الرحلة على تلك الناقة والنقّوع منها إلى ذكر قصص مشابهاة له من وحوش الحيوان، وقد أعد لها إعداداً عاطفياً وفنياً إظهاراً لمقدرته الشعرية وتجربته الحياتية والنفسية على السواء.

لذلك لا يمكن القول بعدم ترابط مقاطع القصيدة الجاهلية المكتملة، إذ ما من مقطع ينتقل إليه الشاعر إلا وقد بنى له مقطعاً آخر تقوم أسسه عليه بين السابق واللاحق فان كان مقطع النسيب قد انتهى فذلك لا يعني انقطاعه عما يأتي بعده، بل

(١) ديوانه: ٢٩٧ - ٢٩٩ .

هو الترابط النفسي بين الشاعر وبين مقاطع قصيدته وما يبث فيها من لواعج نفسه الذاتية أو مما له صلة بحياة القبيلة التي ينتمي إليها، أو لأداء مهمة ما لقبيلته مع قبيلة أخرى كالذي نقرأه في شعر النابغة الذبياني وفي اعتذارياته الكثيرة لملك المناذرة النعمان بن المنذر.

ويأتي مقطع الرحلة وقد اعدّ لها الشاعر ناقة يرى فيها كل مواصفات القوة والسرعة وانها طوع سوطه تدعن اليه إذعان العبد لمولاه. ولذا ظلت لوحة الناقة في ذهن الشاعر تحمل رمزاً خالداً يعلوه الاعجاب في أغلب الأحيان، ويذهل عقول آخرين لما تراكم في أذهانهم من إحساس عميق بالاعجاب بمظاهر القدرة التي تتصف بها الناقة^(١). وليس ذلك فحسب، فالناقة لم تشغل ذلك الحيز أو المكان من قصيدة الشاعر الجاهلي فقط، بل كانت تملأ محتوى فكرياً بما يصفها الشاعر وبما يختار لها من الأوصاف، بعد انتقاله المباشر من حديث الطلل الحزين وذكر لواعج الحب الضائع الذي جعله تائهاً فاما الحياة الحرة الأبية وأما أن يصبح للهيم أليفاً وأنيساً. فالناقة هيأت الشاعر لتبديد مشاعر الحزن والاسى باستمالة فكرية ناجحة وانسياب تصويري ملموس وعبر نقلات فنية سليمة ومرتكزات اسلوبية واضحة دقيقة أعدّ لها كلّ الاعداد ولم تكن عشوائية التوجه.

وتظل لوحة الرحلة على الناقة واختيار مشبهاً لها معادلاً موضوعياً لهواجس الشاعر وما تمور به نفسه من خلجات وافكار ومشاعر. وقد كانت لكل شاعر ناقة تعبر به فيافي الصحراء بعد أن يهيئ لها مواصفات بما يتواءم وحالته النفسية، فن اقة طرفة تمعت بشتى الأوصاف لأن طرفة اراد لها ان تسلك معه ذلك الطريق الطويل لانه في رحلة فعلية طويلة إلى ملك البحرين ليسلمه تلك الرسالة التي لاقى فيها حتفه، ونقرأ معه تلك الصفات:

(١) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجالية : ٢٩.

واني لأمضّ ي الهمّ عند احتضاره
أمونٍ كألواحٍ الاران نصّ أتمّا
بعوجاءٍ مرقالٍ تروخٍ وتغتدي
على لاحبٍ كأنّ هـ ظهرٌ بيُجد
جماليةٍ وجناء تردّي ك أنّها
سَ فَنَجّةٌ تبّري لأ زعرَ أرب د^(١)

أما ناقة ابن مقبل فقد كانت ترافقه في أسفاره الكثيرة حتى غدت صاحبة دربه التي لم ا فتئ يستغني عنها على الرغم من أن السفر قد أضرّ بها وأهزلها واسقط وبرها، لكنها ظلت مذعان سوطه، بل تهتدي الطريق الذي أ لفته مع صاحبها ابن مقبل لكثرة سلوكها ذلك الطريق، وقد كانت الم سري الوحيد عن هموم هـ بعد حالة التآزم النفسي التي عاشها بعد فراق حقيقي للمرأة في حياته ألا وهي زوجه الدهماء. من ذلك ما يصف به ناقته:

وقلوصٍ م أربةٍ بغيثٍ هبابها
عملٍ قوائمها على م تقَعَقِ ع
في موردٍ نائي المواردٍ مصدرٍ
عكصٍ المراتبِ خارجٍ مُتنشّرٍ
وردت وقد بلغ الف تانُ وُضينَها
غَلَساً ولم تُ وُصِلْ ولم تَتَهَجّر^(٢)

وكانت لابن مقبل رحلات صيد كثيرة فيمتطي فرسه منطلقاً من ذلك قوله:
وهيكلٍ سابحٍ في خ لقي هِطَنَ بّ
ضخمٍ الكراديسِ لم تُغْمَزْ أباجلُ هـ
حابي الشراسيفِ يؤدي مارِدَ الحمرِ
مُهرّتُ الشدقينِ سامي الهمّ والنظرِ
قد قدت للوحش أبغي بعضَ غرّيها
حتى نبذت بعير العانة النّع ر^(٣)

(١) ديوانه: ١٢ وينظر: شرح الزوزني: ٦٥ - ٦٦.

(٢) ديوانه: ١٢٤.

(٣) ديوانه: ١٢٥.

أما عند انتقال الشاعر إلى المقطع الأخير من قصيدته، ألا وهو الغرض، فإن مقطع الغرض يُعدّ وحدة متكاملة البناء ومتصلة اتصالاً وثيقاً بمقاطع القصيدة، كانت تبدو مفككة في نظر هؤلاء المستشرقين ولا رابط لها بالقصيدة وموضوعها وإنها جزء متصل لا يمتّ بالصلة إلى القصيدة الأصلية، فإن الأمر ليس كذلك في نظر الشاعر الجاهلي ولا في عرف المفاهيم النقدية القديمة التي كانت تضبط أحوال الشعر وتحدّد قواعده.

لقد اخطأ هؤلاء المستشرقون الطريق التي عليهم أن يسلكوها لتوصلهم إلى فهم ذلك الشعر، وخطأوا في تقويمهم لهذا الأدب الإنساني الرفيع لأنهم لم يتبعوا الأصول العلمية في بحثهم النقدي للشعر العربي، فجاءت نتائج بحثهم متناقضة مغلوطة في كثير من الأمور العلمية التي يجب أن تظهر في البحث العلمي الرصين القائم على أساس بحثي شامل واستقراء كام ل للنصوص الشعرية، لذا اتّسمت تلك المحاولات بالفشل، لكنها ظلت مهيمنة على الفكر الاستشراقي إلى وقت قريب وظلت تطبعه بطابعها^(١).

إنّ التهمة الموجهة إلى الشعر الجاهلي المتمثلة بغياب الوحدة الموضوعية في قصائده، طرحتها تلك النظرة السطحية إلى ذلك الشعر، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر كان مبرراً ومنسجماً مع معنى الوحدة المفهومة في ذلك العصر، وإن انتقاله انتقال مترابط إذ ينظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وتناميها وذلك لوجود نواة للوحدة العضوية في بعض قصائد الشعر الجاهلي، لاسيما في معلقتي ليبي وطرفة على حد ما أورّده العشماوي^(٢) في هذا الخصوص.

(١) ينظر: قضية الخيال في الشعر الجاهلي: ٥٦١.

(٢) ينظر: قضايا النقد الأدبي المعاصر: ١٧٤.

ونحن إذ نحاول قراءة معلقة طرفة بن العبد لاستجلاء تلك الوحدة الموضوعية
الرابطة بين أجزاء معلقته نجد أول ما يفتتحها بمقدمة طلية لكنها كانت قصيرة
وموجزة جداً، إذ جاء المقطع الطلي في بيتين فقط، قائلاً:

لخولة أطلال ببرقة نه مد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفاً بها ص حبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد^(١)

فلا يكاد يقف عند ذلك الطلل حتى نراه ينتقل إلى وصف ظعن النساء يوم
غادرن غدوة وقد شيب بالمرأة الراحلة يوم كانت مأنساً له ويتذكر سمرة وجهها وبهاء
طلعتها وتزيئها، إذ يقول:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطي ل ولؤ وزبرجد
وتبسّم عن المي ك أن منوراً تخلّل حرّ الرمل دعص له ند

ولكن ما جدوى تلك الذكريات التي تثير في النفس شجناً وحرزاً فما على
النفس إمّا التصبؤ أو فك قيد أسرها لذا فقد ارتأى طرفة ساعة احتضار الهموم
ولواعج الذكريات الموجعة ان ينفّس الهم عن صدره برحلة على ناقة تكون طية
لأمره لأنّه يعيش مرارة الأيام وظلم ذوي القربى وما آل إليه حاله بسبب الوشاية به
لدى الملك عمرو بن هند في قصة تطول^(٢) لا مجال لذكرها - هاهنا -، لذا
نقرأ له في مقطع الرحلة:

وإنّي لأمضي الهم عند احتضار ه بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
امون كألواح الاران نص أنما على لاحب لأن ه ظهر بوجد

(١) ديوانه: ٦-٧.

(٢) ينظر: شرح المعلقات السبع: ٥٧-٥٩.

تباري عتافاً ناجياتٍ وأتبعْتَ
وظيفاً وظيفاً فوق مورٍ مُعَبِّدٍ^(١)

فيقطع رحلة تطول وقد طال به نفسه الشعرى ليطول معه مقطع هذه الرحلة الشاقة عندما أجهد نفسه بوصف ناقته على مدى تسعة وعشرين بيتاً، وهو أطول وصف مباشر لناقاة شاعر من دون أن يمضي فيها إلى مشبهات الناقاة، كالذي نقرأه لدى شعراء القصيدة المكتملة، حتى يظن صاحبه - صاحب طرفة في سفره - أنه قد تعب تعباً شديداً من ذلك السفوف، وارتفعت نفسه - أي زال قلبه عن مستقره لفرط خوفه عليه - ولكن طرفة لا يبالى وأنه غير هيّاب للموت أو الإقدام في سوح النزال، فيراه من ثمة يقول مفتخراً رداً على صاحبه:

إذا القوم قالوا من فتى خلتُ أننى
عُنيتُ فلم أك س ل ولم أتبدلِ
ولستُ بحلاً ل التلاع مخافةً
ولكن متى يسترف د القوم أرفد
فلن تبغني في حلقة القوم تلقني
وان تقتنصني في الحوانيت تصطدِ
نداماي بيض كالنجوم وقينةً
تروح علينا بين بردٍ ومجس د
وما زال شرابي الخمر ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحام نثي العشييرة كلُّها
وأفردتُ إفراد البعير المَعْدِ^(٢)

ومن ثمَّ يعرض طرفة فلسفته في الحياة وتبرير سلوكه الاجتماعي الذي يلام عليه بين أبناء قبيلته مادام هناك فناء لهذه الحياة فلم لا يستزيد من ملاذها وبذل المال فيما يحب فيقول:

ألا أيُّ هذا اللائي أحضر الوغ ي
وأن أشهد اللذات هل أنت مُخلدي
فان كنت لا تستطيع دفع مرهتي
فذ عني أبادرها بما ملكت يدي

(١) ديوانه: ١٢-١٣.

(٢) ديوانه: ٢٧-٣١.

كريم يروى نفس هـ في حيات هـ ستعلم إن متاعداً أيّنا الصدي
أرى قبر نحامٍ بخيلٍ بماله كقبر غويٍّ في البطالة مُفسدٍ
ترى جثوتين من ترابٍ عليهما صفائِحُ صمٍّ من صفائحٍ مُضدٍ
أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي عقيلةً مالٍ الفاحشِ المشدِّدِ
أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ وما تنقصُ الأيامُ والدهرُ ينفدِ
لعمرك إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى لكالطولِ المرحِّى وثنياء باليد^(١)

ان الدراسة الناضجة القائمة على التتبع السليم للقصيدة الجاهلية تظهر لنا أن الشاعر الجاهلي عندما نظم قصيدته كانت الفكرة التي تربط أجزاء موضوعها تعيش معه في فكره وهو يعاني تجربة لازمته إلى آخر مقاطعها، وهو يرتب أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي ويستحسنه السامعون الذين يتابعون القول معه^(٢). وهذه الوحدة الفكرية التي انتهجها فكر الشاعر أصبحت في نظر المستشرقين غير واضحة المعالم، بل تعني لديهم الانقسام الفكري لعقلية الشاعر الجاهلي، وأصبحت تعني أن الشاعر الجاهلي لا يرتب أفكاره وهو ينظم قصيدته، وأن قصيدته تمثل أبياتاً لها بعدها الفكري وحدودها المعنوية^(٣).

ان الدراسة الشاملة والاستقراء الجيد للشعر الجاهلي يبين لنا أن القصيدة الجاهلية كانت متنوعة الموضوعات مترابطة المعنى والفكر، حيث تقسّم على مرتكزات أساسية يقوم عليها موضوع هذه القصيدة بما يتلاءم وطبيعة عنصرها والسمات الأدبية للبيئة التي أنتجت تلك القصيدة ودعت الشاعر إلى نظمها.

(١) ديوانه: ٣١-٣٧.

(٢) ينظر: وحدة الموضوع...: ٦.

(٣) ينظر: وحدة الموضوع...: ٧.

وأولى تلك المرتكزات هو المشهد الطللي الذي يفتتح به الشاعر قصيدته ولكن هذا المشهد تسبقه جملة مشاهد متتابعة ومؤثرة لتفرز لنا معاني أصيلة متدفقة، بل هو مسبق برحلة الشاعر المستمرة المتنقلة بحثاً عن الماء والعشب وهكذا يتكرر هذا المشهد دائماً وتستمر الرحلة . ولطبيعة تلك البيئة الجاهلية تتجمع القبائل حول العوامل المناخية الخصبة في الأراضي الصحراوية الرحبة، ويتجمع أفراد القبائل المختلفة ويعيش الشاعر وسط أفراد قبيلته وينعم معهم بطيب الحياة ونعيم الشباب، ويكثر التعارف بينهم، فالحياة مليئة بالحركة، وصورها جميلة، والسماء تصفو بلشراقة الشمس نهاراً وبالألأة نجومها ليلاً، وفي مشهد جميل يلتقي الشاعر بفتاة من الحي المجاور في بعض الوديان الممرعة تنعم بالصبا وترفل بالجمال وترنو رشيقاً مرحة إلى ما حولها من خضرة النعيم فتلتقي العيون وتحقق القلوب^(١).

ونظراً لتقلّب المناخ في الجزيرة العربية إذ تَنعَم السماء ويصيب الجفاف الأرض وتجف الغدران وتذوي الخضرة ليكون إعلاناً عن بدء موسم تنتهي معه الذكريات الجميلة وتسدل الأستار على مرابع الأحبة والخلان، ويغدو شاعرنا مهاجراً مع قبيلته إلى جهة ما اقتضتها ظروف قُبْلَةٍ معينة، وتهاجر الحبيبة إلى جهة ثانية للسبب نفسه، فيقف الشاعر ليودّع مرابع حبه وعذب ليلاليه ومسامرة الخلان، يودّع كل ذلك بأجمل العبارات.

وتستمر رحلة الشاعر التي استغرقت حياته كلها التي ظلت متسمةً بذلك التنقل الدائم وذلك طبيعتها "ويتغير فيها- على مر الأعوام- كل شيء، شبابه وإقباله على الحياة وتفاؤله، حتى ذكرياته يطويها الزمان بنسيج النسيان ... وفي ذات يوم وهو على راحلته في نظوافه العجيب، يقف على رسوم لتلك الحبيبة النائية فلا يتبين شيئاً أول مرة، ويكاد يتابع الرحلة لولا أن إحساساً غريباً يبدو واهناً في نفسه لا يعرف

(١) ينظر: مواقف في الأدب والنقد: ٥٠.

له شيئاً ولا معنى، ثم إذا بذلك الإحساس يقوى قليلاً قليلاً حتى يمتلئ به كيانه فلا يقدر على مواصلة السير... فقد وجد نفسه مشدوداً بتلك البقاع... ان شيئاً ما يربطه بها، شيئاً ما أضاعه...^(١)، من ذلك قول الحارث بن حلوة:

فحبستُ فيه ا الركبَ أحدسُ في كلّ الأمور وكنتُ ذا حدسٍ^(٢)

لعله أراد تكشف ذلك المكان ان أنعم النظر وأطال فيه، وإذا به على حين غرة يبين رسوماً لديار قديمة سرعان ما تسافر به الذكرى إلى أيامها وهي تعج بساكنيها^(٣)، وهكذا تبدأ التجربة الشعرية في قصيدة المبدع في لوحة الطفل، في الحلقة الأولى لرسم صورة الانفعال الوجداني في هذه الوقفة الإنسانية الأسطورية الخالدة، انها وقفة "ذابت بين حناياها الأيام واندثرت عند تويها وأحجارها

(١) مواقف في الأدب والنقد: ٥٢.

(٢) ديوانه: ٣٠.

(٣) مواقف في الأدب والنقد: ٥٣.

أغلى الذكريات الصبا وأيام الشباب الزاهرة"^(١). انها وقفة تستوجب من الشاعر رباطة الجأش والثبات، فالموقف جلل وهناك تعود مخيلة الشاعر أدراجها إلى الماضي الرائع وتلك الأصوات الجميلة والملاعب الرحبة والأخلاء والأوفياء، والمكان كله بأفراحه وأتراحه، بطبيعته الصامتة والصائتة، يتكلم لغةً واحدة ويرسم لوحة زاهية ذات أبعاد واحدة يُعزف فيها لحن واحد هو لحن الحب لعذري الخالد، إنها رحلة الماضي في عداد الزمن الحاضر يصل الشاعر بها إلى شاطئ الأيام السالفة في أروع وقفة استذكار إنساني عرفته الآداب الإنسانية العالمية، هذه الوقفة التي يستوجب للشفاء منها عبرة مهراقة كما يقول امرئ القيس:

وإن شفاني عبرة مهراقة
وهل عند رسم دارسٍ من مُ عولٍ^(٢)

وهذا البكاء "أو النحيب أو الوقوف عند هذه البقايا الطللية، عاطفة آنية أو وقفة تأملية عابرة تحفزها دواعي الوقوف، أو تثيرها أسباب التأمل، ولم تكن هذه المشاعر ذاتية ضيقة يعانيتها الشاعر بصورة منفردة ... وإنما هي ظل حزين يلف الشاعر وهو يقترب من هذه البقايا وقد فرض هذا الظل شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني والبعد من المباشرة الجماعية التي يوحيها الاستقرار..."^(٣).

فالمشاعر التي كانت تتنازع الشاعر جماعية وليست فردية، تعيش حرمان الوطن الثابت المقام، والأطلال هي رمز للحياة المفقودة التي تثير انفعالات الجماعة بشكل مستمر لكثرة رؤية هذه الأطلال المنتشرة في أنحاء الجزيرة الصحراوية. والوقفة

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٩.

(٢) ديوانه: ١٤٤.

(٣) وحدة الموضوع... ١٩.

أمام هذه المعالم التي اعمل فيها الزمن معاوله محاولاً إزالتها، لم يبق منها إلا معالم بسيطة من حجارة عجماء وألثفي سود وحيوانات تجيء وتروح ، قد خلقت جواً شعرياً "منح الشاعر قدرة على القول لأنه أصبح في حالة معاناة شعرية حادة تملأه بالمشاعر التي تملكه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث..."^(١).

ولوحة الطلل أو الوقفة الطللية قطعة واحدة ذات نسيج فني متلازم ومتناسق ومترابط، والعاطفة التي تستحضرها تلك الوقفة تكون منسقة ومرتبطة على وفق الأحداث التي تدور في الفكرة العامة للقصيدة التي من أجلها كانت هذه المقدمة ذات الموضوعات المتنوعة والتي "يقدمها الشاعر بين يدي الممدوح أو التي يقدم بها فخره أو هجاءه... هي لوحة مثلفة تمهد لهذه الموضوعات بما يتفق معها وترسم ملامح هذا التناسق والتسلسل من اللحظات الأولى التي يبدأ فيها الشاعر وقوفه"^(٢).

إذن فأجزاء القصيدة الجاهلية المتمثلة بالوقفة الطللية ووصف الناقة أو لوحة الناقة أو رحلة الصيد ثم لوحة الغرض التي تكون مديحاً أو رثاءً أو فخراً، تكون مترابطة متناسقة، فكل لوحة من هذه اللوحات فيها ترتيب داخلي متناسق ولكل جزء في أية لوحة لها وظيفتها ومهمتها، دلالات محددة تتسجم ووحدة الموضوع الأصلي^(٣).

ومن الم سشرقين الذين تعرضوا للشعر العربي بالنقد والتجريح في هذا الصدد - أي وحدة الموضوع - المستشرق الاوكراني "كروسلاف" الذي يرى بسيطرة الشكل في وحدة البيت الشعري العربي الشكلية، سيطرة أكثر إحكاماً من أي نمط من أنماط الشعر الأوربي. بل يجد أن في تقسيم البيت الشعري الواحد إلى شطرين يدعو

(١) وحدة الموضوع... : ١٠.

(٢) وحدة الموضوع: ١١.

(٣) ينظر: وحدة الموضوع ... : ١٢-١٣.

إلى تقسيم أبعد للمحتوى، وإن القصيدة بوصفها قصة تحكى أو النظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مجوفاً يصب فيه الشاعر موضوعه الشعري، ومن ثم فإن هذا الموضوع سينظم نفسه في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في الوقت نفسه خالية من أي مضمون مشترك ابتداءً من وقوف الشاعر على الطلل وتذكر الأهلين والأحبة والحنين إليهم وإلى أيامهم وعهدهم والبكاء على ذلك كله، ومن ثَمَّ رحلة الشاعر والانتقال بعدها إلى الفخر الذاتي أو القبلي.

بل إنّه يؤكد أنّ القصيدة لم تكن أبداً بناءً من قطع مُجمّعة أو بناءً قائماً وغير قابل للفهم في الوقت نفسه، وإن في القصيدة قصيدة مبنية على نحو أكثر حيوية في اتجاه الزمن الإنساني على الرغم من أنّها ليست مبنية بناءً عضوياً مترابط الأجزاء، وإن أكثر الانقطاعات حدة في القصيدة تلك التي تكون بين النسب والرحيل، ووجدتها في معلقات الشعراء امرئ القيس (الأبيات ١٠-٤٢)، عنتره (الأبيات ١٣-١٩)، لبيد (الأبيات ١٢-١٥)، طرفه (الأبيات ٣-٥، ٦-١٠).

وهكذا هو ديدن هؤلاء المستشرقين الذين يتابعون غيرهم من أمثالهم متابعاً عمياء من دون تفحص الشعر العربي وثقافته أو تذوّقه ودراسة الظروف المحيطة بالنصوص الجاهلية أي ظروف الشاعر نفسه وبيئته وقبيلة وجماعته، وقد وقع "إلروسلاف" بالخطأ نفسه الذي وقع فيه من سبقه في عدم فهم الشعر الجاهلي فهماً بيئياً وإقامة الدليل العلمي على ما يرمون به ذلك الشعر.

ويخفي المستشرق "إلروسلاف" أية وحدة أو مناسبة بين مقطع النسب ومقطع الرحلة في معلقة امرئ القيس، لكن الأمر ليس كذلك، فامرؤ القيس بعد أن استوفى قسطه من البكاء في المقطع الطللي وأبكى واستبكى من معه، نراه يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل^(١)

(١) ديوانه: ١٤٣.

فقد استحضر بعد هذا المقطع ما كان من متع في ظلال المملكة المنهارة -
بعد مقتل أبيه ملك كنده - يبعث في نفوس المقاتلين من كنده وحمير روح الاصرار
على استعادة مجرى الحياة، ولأبأس أن يذكر مقاطع غزلية قالها في حياة أبيه ليبين
أن مملكة كنده وحدها كانت توفر هذه السعادة المفقودة، وأن القتال وحده السبيل إلى
اعادة مملكة كنده لتعود الحياة بألوانها ومباهجها واذن فلتكن "عنيزة" بطلة لقاء ما
يزال يعمر قلب امرئ القيس بذكريات الشباب ومغامراته مع النساء:

ويوم دخلت الخدر خدر **عنيزة** فقالت لك الويلات انك مرجلى (١)

ولتكن "فاطمة" باعث الإحساس بقلق نبض القلب بين حالة الحب أو
الاعراض:

افاطم مهلاً بعض هذا التدلل وان كنت ازمعت صرمي فأجملي (٢)

أما بيضة الخدر فحسبها ان توفر له من المتعة التي تبهج قلبه مطمئناً إلى
بلوغ منى النفس معها:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل (٣)

ويسترسل بمغامراته تلك على مدى واحداً وعشرين بيتاً:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة مم سي راهب مُتبتل ل

(١) ديوانه: ١٤٦.

(٢) ديوانه: ١٤٧.

(٣) ديوانه: ١٤٨.

إلى مثلها يرنو الحليم صباية إذا ما اسيركت بين درعٍ ومجول^(١)

فقد غامر بلقائها من أجل لحظات لم يكن بوسع عاذليه ثلب روعته:

إلا ربَّ خصمٍ فيك ألوى رددتُ ه نصيحٍ على تعذاله غير مؤتلي^(٢)

لكن الشاعر نلمحه يرحل فجأة تحت ضغط الليل وطول قساوته ليواجه شدة وطأ همّ الثأر لمقتل أبيه وإعادة بناء مملكته، إذ كان ليلاً طويلاً ما كاد ينتهي، ثقيلًا بما حُمِّل به امرؤ القيس نفسه، فأصبح هو والليل واحداً فلا انفراج لذلك الليل ولا انفراج لشدة همومه، فالصبح ان أشرق لا يكون هناك ملك يعود ولا مملكة تقوم:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطّ ي بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكل ك ل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباح منك بأمتل^(٣)

فكان للوحة الفرس أو رحلة الصيد أن تتكفل بطموح امرئ القيس للثأر الذي سيكون أسرع بسرعة ذلك الفرس وهو امر لا يتوقعه بنو أسد، فأوصافه أقرب إلى الاسطورة وكأنه مخلوق اسطوري:

وقد اغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكرّ مفرّ مقبل مدبرّ معاً كجلمودٍ صخرٍ حطّ ه السيل من عل
له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل^(١)

(١) ديوانه: ١٥١.

(٢) ديوانه: ١٥١.

(٣) ديوانه: ١٥١ - ١٥٢.

فهي صورة مركبة لذلك الفرس من وَ هُم الشعر، اذ يحتل كل عضو من أعضائه موضعاً من عناية الصورة الشعرية، حتى اذا استوثق من ارساء عوامل الاقتدار في الثأر، اقبل على ممارسة حلم يقظة ظل يبرئ منه منذ أن بلغه مقتل أبيه^(٢).

اما بصدد الانقطاع الذي وجد هـ "يلروسلاف" في معلقته لبيد بين مقطعي النسب والرحلة، فنقول إنَّ الشاعر بعد ان أطال وقوفه في طلله إلى عشرة أبيات يسائل الاحجار عن غياب الاحبة ونزوحهم عن الديار، فأخذته مخيلته إلى ظعن هؤلاء واستعداداتهم للسفر وما يُحتاج إليه فيه فينطلق من ذكر تلك الافعال لتأكيد حالة الفراق وهو يرى الراحلين قد زموا أمر رحيلهم بالاستعداد وما يحدثونه من ضجيج السفر والحركات المربكة فضلاً عن أظهار الوان تلك الظعن، ويمضي في لوحته فيذكر نساء الهودج وجمالهن الذي رآه مثل جمال تلك الطباء التي تعطف على صغارها وهي صورة تزيد الطيبة حسناً وجمالاً، واستعماله للفظه "عطفاً" توحى بخفة إنسانية هادئة ولمسة عاطفية ينشر بها شوق الأمومة وتبرزها حركة تلك الحيوانات الهادئة الوداعة وهو يصفها بهذه الصفة والخصلة الكريمة:

شأقتك ظعن الحي حين تحمّ لوا فتكنس وا قطناً ت صرّ خيامها
م ن كلّ محفوف يطلّ عصي هـ زوج عليه لئليّة وقرامها
زجلاً كأنّ نعا ج توضع فوقها وظباء وجرّة عطفاً آرامها^(٣)

(١) ديوانه: ١٥٤ - ١٥٥.

(٢) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام: ٨٤ - ٨٥.

(٣) ديوانه: ٣٠٠.

ومن هنا تصبح الرحلة أو لوحة الرحلة نابضة بالحياة دافقةً بالمشاعر الصادقة زاخرة بالشوق والحنين، يحشّد فيها الشاعر صور الصحراء بأسرارها ومفاوزها، في متابعة منه لحركة الظعن وتنقلها بين تلك الأماكن التي تثير في قلبه الحب المغادر.

لذا فالشاعر لم يكن فكره منقطعاً بين الظعن ورحلته التي سيؤول الأمر إليها حتماً بعد أن ساءل الأحجار والنوي عنهم، وقد أكثر من ذكر الأماكن إلى الحجاز والعراق التي ترمز إلى الصورة التي كانت تداخل مخيلته وذاكرته وهو يخوض هذا المعترك الوضعي ليصل هذا المقطع بالرحلة ببيت يكشف عن شعوره بصورة مفاجئة "إذ يعطي اللوحة حافة حادة وزاوية منكسرة وانتقالة غير متوقعة من حيث الترابط الشكلي وليس المعنوي حين تعلن أن شر الناس من كان يتجنّى ليقطع مودته وليس لك خيار الا قطع مودتك بعد ذلك"^(١)، فيقول:

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشّر واصل خلة صرّ أمها^(٢)

فجعل الصورة موحية بما أراد توجيهه إلى ما رغب فيه ليفرّج عن حالته النفسية بحكمة تدعو إلى ذلك القطع وعدم مجاملة امرءاً لا يعرف أنّه لا يضر إلا القطيع، لذا التمس الدرب الواضح ليترك لنفسه عنان الانطلاق والتعبير عما يجول في خاطره ونفسه.

(١) نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام: ٢٢٥.

(٢) ديوانه: ٣٠٣.

وهكذا يمكننا القول إنّ أيّ مقطع في القصيدة وليس النسيب والرحلة، يظهر فيه الترابط الموضوعي والتزام الشاعر بربط أجزاء قصيدته على وفق ما تفرضه طبيعة الظروف البيئية أو الاجتماعية التي تحيط به، والتي لا يجد مناصاً إلا في إبراز قدرته الفنية وتجربته الشعرية في جعل مقاطع قصيدته متدفقة بلا انقطاع وهو يعمل فكرة و فنّه في الحرص على وحدة موضوعية قصيدته . وهذا دأب الشعراء جميعاً في ال عصر الجاهلي وان كنا قد أثبتنا الرد على طيوسلاف مقتصرين بالشاعرين امرئ القيس ولبيد بن ربيعة العامري.

الفصل الثالث

صحة الشعر الجاهلي وقضية الانتحال

- **المبحث الأول: دراسات المستشرقين والشك في صحة الشعر الجاهلي**
- **المبحث الثاني: آراء المحدثين العرب في صحة الشعر الجاهلي**
- **المبحث الثالث: الردود والمراجعات في صحة الشعر الجاهلي**

توطئة

نحاول في هذا الفصل من الدراسة التعرض للدراسات التي قدمها المستشرقون بشأن صحة وجود الشعر العربي القديم ونعني الشعر الجاهلي، وبيان ما كان لهم من آراء بصدد ذلك إذ كان منهم المعتدل في رأيه وكأنه يثبت وجود ذلك الشعر ولكنه يجعل له زمناً قريباً إلى ومن ظهو ر الإسلام ومنهم من يقادم زمنه . وعند آخرين نجد المغالاة وكأنهم يتهجّ مون على تراث هذه الأمة مشككين في وجود شعر تناقلته أجيال طويلة على مدى قرون موعلة في القدم .

وسنتوقف عند تلك الآراء - في المبحث الأول- بعرضها أولاً ونسبها إلى طارحيها من هؤلاء المستشرقين من دونما الخوض معهم فيما طرحوه سلباً أو إيجاباً، إذ لا نعنّى في هذا إلا بعرض تلك الدراسات على وفق ما قدّمه أو طرحه نفر من هؤلاء المستشرقين الذين تعرّضوا للشعر الجاهلي ، ومن ثمّ محاولة تفنيد تلك الآراء في مبحث قابل من هذا الفصل.

هذا فضلاً عن التعرض لبعض الدراسات التي قدّمها باحثون عرب ممن أدلى بدلوهم في هذا المضمار سواء منهم من أ يدوا نظرة هؤلاء المستشرقين، أو من ردّ عليهم وفنّد آراءهم انتفاضاً منهم لدرء سهامهم الموجهة إلى صميم قلب الأمة العربية وفي أغلى ما تملك من التراث الفكري المعرفي.

المبحث الأول

دراسات المستشرقين والشرك

في صحفة الشرع الجاهلي

موقف المستشرق "تيودور نولدكه"*

نجد في دراسته عن تاريخ ونقد الشعر العربي القديم ^(١) أنه يفترض أن كل الشعر العربي نشأ عن شعر الرجز الأبسط شكلاً... ويبدو من الطريقة التي يتحدث بها امرؤ القيس أنه يحاكي من سبق هو وأن بدء القصائد بالبكاء على الأطلال كانت في زمانه جديدة نسبياً وأن شكل القصيدة في عصر امرئ القيس لم يكن قديماً جداً، وأن الأشكال المنقولة قد أدت أحياناً عند الشعراء القدماء إلى صنعة Manier نتجت عن الشك والالتهام بأنها لم تعد حية وأنها نشأت قبل ذلك بزمان طويل، وأنه لا يوجد بيت شعري وثيق النص يمكن أن يرجع إلى ما قبل سنة ٥٠٠ ميلادية.

إن نقطة التحول في الشعر تتجلى في كل الحياة الروحية للعرب في انتقال السلطة من الأمويين إلى العباسيين وإن آخر ممثل جدير بالتنويه للاتجاه الشعري القديم هو الشاعر ذو الرمة، تأسيساً برأي علماء اللغة العرب. ويرى أن - الفترة كما يذكر - التي يمكن تأملها بوضوح تشمل على أقل قليلاً من قرنين بحيث يمكن أن يقسم ما تبقى من أدب إلى نصفين، الأول يندرج معه عصر صدر الإسلام، والنصف الثاني يناظر أسماء عظماء الشعراء، امرئ القيس والناطقة والاعشى وغيرهم، أبطال النصف الأول المتمثل بالشعراء جرير والخليل والفرزدق وذو الرمة وعمر بن أبي ربيعة "الذي ربما كان أهمهم جميعاً بيد أنه يكشف عن تأثير قوي للانتقال إلى طريقة الشعر الحديثة، فضلاً عن أنه نموذج صحيح للاستقرائية القرشية" وغيرهم من الشعراء.

* ينظر: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ١٧-٤٠.

(١) Beiträge Zur Kenntniss der poesie der alten. Araber, van Theodor Nöldeke. Hannover, 1861, S. I. XXIV.

وينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٤٠.

ويرى "تولدكه" انه من الصعوبة التوجه في ميدان بداية الشعر العربي القديم، اذ كل شيء فيه غريب، ألفاظه مفرداته ترتيب القصائد، وتكرر الافكار لدى الشعراء جميعاً. لذا من الصعب ادراك أدق الفروق في الاستعمال اللغوي القديم فالحق صائد يفهمها أفضل العارفين في اللغة وعلومها - كما يدعي - وان الامر يحتاج إلى زمان اطول لفهم ذلك الشعر. وأن القصائد كانت ستفهم فهماً كاملاً لو أنها جاءت كاملة وفي وحدة نصها، وان ما جاء من شذرات ذلك الشعر تختلف اختلافاً شديداً عن صورتها الاصلية، وانه من المستحيل ان يبقى أدب تتوارثه الأجيال مهما كانت قوة الذاكرة لديهم من دون ان يحدث فيه تغيير حتى يصل إلى زمان كتابته آخر المطاف، فكيف والحال اذا كان ذلك كله وصل عن طريق الرواية الشفوية من شفاه الرواة، وان الحرص على تثبيت الروايات وعدم التغيير لم يظهر الا في العصر العباسي، لان من سبقهم من العلماء لم يكونوا مهتمين الا بمساعدة الباذلين للعتاء وانهم سلكوا مسلكاً يتسم بالاستهتار وعدم المسؤولية.

وبسبب الثروة اللغوية الهائلة فكثيراً ما يحدث أن استبدلت كلمات او عبارات بكلمات أخرى اما عن قصد تيسير الفهم وغير قصد، يدعم رأيي عن ذي الرمة وشكواه من الناس الذين أفسدوا رواية قصائده.

ويرى "تولدكه" أن تخلخل تركيب القصائد ساعد على سقوط بعض الابيات أو التغيير في ترتيبها، فضلاً عن وجود مدرستين - الكوفية والبصرية - لهما روايتان مختلفتان للنص الشعري، وان عمل الرواة ساعد على فصل الاجزاء المنفردة والاجزاء قبل المواضع الغزلية المتشابهة جداً، فانها كانت تهمل، وبضيف إلى ذلك ذوق جماعي المختارات الشعرية ساعد على تقطيع القصائد القديمة. وانه ليس من الصعوبة ان نضم أجزاء قصائد إلى اجزاء قصائد أخرى اذا اشركت في الوزن والقافية

كالذي حدث في معلقة امرئ القيس بنسبة بعض أبياتها إلى تأبط شراً في صورة كلامه مع الذنب^(١).

بيد أن الشعر العربي وهو المثل لك المشتوك لشعب واسع الانتشار قد تعرض لأخطار من نوع خاص ، بسبب ما أصاب اللغة من التغيير بعد انتشار الدين الاسلامي ، والاختلاف بين الشمال والجنوب ولاتساع البلاد الاسلامية، أظهر أن كثيراً مما ورد في القصائد مخالف لقواعد اللغة . ويضيف إلى ذلك التغيرات لاعتبارات دينية، وان هناك من الشعراء المتأخرين ممن وضعوا لهم قصائد على لسان شعراء جاهليين لينالوا القبول والخطوة، وأن قصائد كاملة أنتجت من أجل الوعظ أو المحاضرة أو الفخر أو الهجاء، فضلاً عما اراده بعض الرواة من انعاش أخباره التاريخية بنسبة أبيات إلى من يذكرهم في أخباره أو إقحام أشعاره م التي ينظمونها مع القصائد الصحيحة ويروونها على أنها من عمل شاعر قديم.

وأمام كل محاولات التغيير التي تعرض لها الشعر لا يمكن ان تصح القصائد من ذلك الكم الهائل من الشعر وتنسب للشاعر المعين وهناك أكثر من راوٍ وأكثر من رواية لقصيدة واحدة لشاعر معين ، فكيف بدويانه ثم بدواوين الشعراء جميعاً، فضلاً عن اختلاط الروايات في كتب النساخ ومخطوطاتهم واختيار النص المحدد من بين النصوص الكثيرة فخلطوا بين ما يحفظونه وبين ما هو موجود أمامهم من شعر.

وأمر أخير يشير إليه "زولده" أمر تعليق القصائد أو خرافة المعلقات السبع المعلقة على جدار الكعبة، وهو امر بعيد كل البعد عن الحدوث أو العقلانية اذا كانت هناك قصائد قد علقت فعلاً وانها اختيرت من بين قصائد كثيرة قالها الشعراء

(١) ينظر شرح المعلقات السبع للزوزني: ٣٧ (في الهامش).

في سوق عكاظ ايام الجاهلية، وجرى التحكيم عليها لتكون هي الافضل ما قالته العرب.

موقف المستشرق "الفوت"

يقدم في كتابه "ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة"^(١) وفي الفصل الأول منه آراءه بهذا الشأن وتكاد تكون مطابقة لآراء "فولدكه" فيما يراه في نسبة الشعر وتنازع النص بين أكثر من شاعر واحد ، وأن الشعر لم يرد مكتوباً لعدم المعرفة بالكتابة، فجاء الشعر أو حفظت نصوصه عن طريق الرواية الشفوية وأن البعد الزمني بين شعراء العصر الجاهلي والزمن الذي جمعت فيه أشعارهم يستحيل معه أن ترد النصوص كاملة أو من دون أن يحدث فيها أي حذف أو إضافة أو تبديل في الألفاظ والعبارات وأية تزييفات يحدثها الرواة بصورة مقصودة أو غير مقصودة، حتى ان من ذلك الشعر - أي القديم - ما نسب في العصر العباسي إلى أبي نؤاس، فضلاً عن تداخل ترتيب القصائد سواء في مطالعها أو في الأبيات وأسطارها وأعجازها.

ان عملية جمع الشعر بدأت مع تفسير القرآن الكريم والحاجة إلى فهم ما جاء فيه من عبارات وألفاظ ومعان نحوية أو لغوية - لاسيما توضح لغة العرب بلغة قريش وان القرآن قد نزل بلغة قريش - مع وجود مدرستين لرواية الشعر "الكوفية والبصرية"، وسرعان ما ازدهرت هاتان المدرستان وظلتا لوقت طويل ميدانين متنافسين في علوم اللغة وكانت على اتصال بالعناصر الأجنبية وكان الشعر هو المادة الأساس لعلوم هاتين المدرستين، والذي يأخذونه من شفاه الرواة اذ لم يوجد أدب منثور، لذا فالوسيلة الوحيدة لديهم في الاستشهاد والتدليل عن طريق الرواة فقط . ولكن لا يمكن القول

* ينظر : دراسات المستشرقين في صحة الشعر الجاهلي : ٤١-٨٦.

(١) H. Ahlward, Bemerkungen über der Aechtheit der alten arabischen Gedichte, 1872 Neudruck, Biblio verlag. Osnabrück, 1972, pp. 1-34.

بصحة سلامة الثروة اللغوية وأنها قد حفظت من أي تأثير أجنبي ، إذ وردت في الشعر الكثير من الألفاظ الأجنبية التي اتخذت شكلاً عربياً، وما كان للغة العربية ان تبقى بمنأى عن التأثيرات الأجنبية، وكان يقيم بين العرب عدد غير قليل من الأجانب، بل أنهم سيطروا زماناً طويلاً على بلاد العرب.

ويؤكد "المرت" على الرواية المأخوذة من شفاه الرواة وطريقة تعاملهم مع الأشعار، وبطيل الحد يث عن عمل هؤلاء الرواة ، وتنازع رواياتهم بين الحقيقة والكذب، وبين الصحيح والزائف بسبب عدم حرص هؤلاء الرواة في دقة ما يروونه، فكيف إذا كان الانتقال من جيل إلى جيل وعلى تلك الطريقة في انتقال الروايات وانتقال الشعر . وأن ما انتقل من الشعر بالرواية ال شفوية هو الأشعار القصيرة المتعلقة بالوقائع التاريخية ومعظمها أشعار مرتجلة، ومع الزمن تعرضت للتزييف والخلط في الترتيب. ومع ذلك فظلاً هؤلاء الرواة هم ينبوع الرئيس الذي استقى منه جماعو الشعر ومنهم حماد الراوية وخلف الأحمر، مادتهم الشعرية والتي يستمدون منها معاني اللغة والنحو سواء في تفسير القرآن وبيان معانيه أم في فهم اللغة العربية ونحوها ووضع قواعدها. لكن الأمر لا يعني بعدم وجود الفوارق في الروايات، إلا أن اللغويين النحويين كان لهم دور - أيضاً - في تعديل أشعار الشعراء غير القرشيين لان لغة العرب توحدت بلغة قريش وكانوا ينظرون إلى اختلاف الروايات أو اللهجات التي تروى بها الأشعار على حسب طريقة القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر المعين الذي تروى أشعاره سواء حقيقةً كان ذلك الشاعر ام كذباً ، وأن أمر الكتابة لم يتوثق لترد الأشعار صحيحة كما هي، لذا أخذوا الشعر من جميع البلاد وضموها بحزمة لغوية واحدة، وغدا أمر التعارض في المعاني من قبيلة إلى أخرى، وأصبح الأمر صعباً للوقوف على حقيقة المعاني ، وان لغة الكتابة كانت لها حدودها لا من حيث معاني الألفاظ بل من حيث اشكالها، لان اشكالها بقيت ثابتة، وأخذت عن الظواهر

اللغوية في لهجة قریش، واما ما يتجاوزها فيعد تعبيراً عاماً لا ينبغي استعماله في الكتابة. وبهذا الصدد يذكر "الفرت" ما منقول عن حمّاد الراوية من احتكام الشعراء في قصائدهم إلى القرشيين، فأما ان تُقبل أو ترد، ويرى أن ذلك مردود اذ لم يكن في قریش شاعر مشهور له مكانته الأدبية والفنية ليكون لقریش مثل هكذا زعامة أدبية، ولكن المقصود من الخبر أن لهجة قریش هي المعيار للجميع من حيث اللغة.

لقد كانت هناك حاجة لغوية دعت إلى استخدام أشعار الشعراء القدماء والأمثال شواهد نحوية أو لغوية، ولكن أنّى لهؤلاء العلماء واللغويين الحصول على ذلك كله وهم يقيمون خارج الجزيرة وبعيدون عنها كل البعد، وكان عليهم ان يكتسبوا بالتعلم اللغة العربية الفصيحة اما بإقامة العرب الخلس لمدة تطول أو تقصر بين هؤلاء اللغويين، أو عليهم الذهاب إلى مناطق الاستعمال الصحيح للغة كما يتحقق ذلك عند القبائل العربية الصريحة النسب.

وفي ضوء الحاجة اللغوية إلى الشواهد الشعرية كانت النزعة إلى حفظ تلك الشواهد ابتغاء إلقاء الضوء الساطع على المعنى، مما هيّأ إلى نشأة مجاميع الأشعار المفردة والخاصة من مثل كتاب المعاني أو كتاب النوادر. ولم يكن الدافع في ذلك حب الشعر أو الاهتمام بالجمال، بل كانت قيمة الشاعر واختيار العبارات من شعره وأفكاره، والشعر بهذا اللون كان يكفي لوصف صاحبه بأنه أكبر الشعراء وما إلى ذلك. أما الحكم على القصيدة بوصفها كلاً فلم يكن له شيء من الصحة أو الوجود، وإنّى للروح العربية ان تفعل ذلك- في بداية تكوين الآداب- وهي المشغولة في كلّ الميادين بالجزئيات والتفاصيل. وأنه لم يكن بذي أهمية معرفة قائل الشعر أو ظروف نظمته، وإنما هذه المسألة أثّرت في نهاية القرن الأول الهجري- على الوجه الصحيح- بعد عمليات جمع الشعر من البادية من قبيلة إلى أخرى. عند ذلك كانت الحاجة إلى معرفة تاريخ الأدب، لاسيما بعد انقضاء أربعة أجيال إلى ستة منذ ان

سكت لسان شعراء الجاهلية بعد مجيء الإسلام، ومن ثم ظلت الأشعار تنتقل عبر أفواه الرواة مع بعد الزمن. بمعنى أن التحريف والتزييف كان أمراً محتملاً أن يُصيب الشعر، فضلاً عن تغيير ترتيب الأبيات وحذف ما يمكن حذفه بقصد أو بغيره، أو نسيان اسم الشاعر أو اختلاطه باسم آخر لاسيما ما يحدث في قصائد الهجاء القصيرة التي كانت تطير بلا أجنحة والحادي يحدو بها ابلة لتسرع في سيرها، وتدعو جماعة الفرسان لتستمع في مرازل الراحة من عناء الشعر.

إن رواية الشعر وحفظه تتطلب ذاكرة واعية وغير عادية لحفظه والإحساس بأسلوب الشعر، لذا كان الرواة من الشعراء المبدعين وكان لكل شاعر أو يحلّ معه حيثما يحلّ وليس بمقدور الإنسان العادي أن يحفظ الشعر يرويه ما لم يكن قادراً على ذلك ومستعداً للقيام به، وإن عدد هؤلاء ليس بالقليل وما حفظوه من الشعر ليس بالقليل أيضاً، ولولا روايتهم الشفوية لضاع ذلك الشعر إذ لم تكن قد عُرفت الكتابة بعد. ولكن هؤلاء الرواة قد تعرضوا إلى نقص أعدادهم بسبب العصر الإسلامي الجديد والاشتراك في الحروب والجهاد، أو لانشغالهم بشؤون الحياة اليومية الجديدة وضاع من الذاكرة ما حفظ من الشعر الكثير حتى إذا ما جاء منتصف القرن الثاني للهجرة أصبح الشعر أقل القليل وضاعت القصائد بضياع الرواة، ولكن نشط علماء اللغة والأدب بشكل حماسي لإنقاذ البقايا الثمينة من العصر الجاهلي وجمعها وتقييدها وكتابتها في الكتب كالذي فعله الأصمعي أو المفضل الضبي وأصحاب الحماسات والمجاميع الشعرية.

ومن أشهر الرواة الوضّاعين حماد الراوية، وكان معاصراً لعمر بن العلاء الذي استفاضت شهرته بعلم اللغة ومعرفة الشعراء، لكن حماداً لم يقل عنه شأواً، ويعترف بعدم علمه بالجزئيات اللغوية، فقد تفوق على معاصريه بحفظ الأشعار وذاع

صيته بين الناس وينسب إليه انه هو الذي جمع القصائد السبع الطوال، وبالجمله إنّه هو الذي جمع القصائد القديمة وما يتعلق بها من أخبار^(١).

فضلاً عما ذكر أنه يمزج شعره بشعر آخرين وينسبه إليهم على أنه من عملهم^(٢). ولكن لا يُصدق انه قد حفظ ثلاثة آلاف قصيدة من الشعر الجاهلي، وانه كان يستطيع ان ينشد سبعمائة قصيدة تبدأ بـ (بانث سعاد)، ولأنه غير موثوق برواياته كان لا يرد الجواب عن أي سؤال يوجه إليه بشأن أي قصيدة، أو أي شاعر - على حد رأي علماء اللغة البصريين -، فضلاً عما ذكره الأصفهاني^(٣) عنه يهزج شعره بقصائد الشعراء وينسبها على انه من عملهم.

ويذكر "الفرت" بصدد قدم الشعر وأصالته: "وأنا واثق تماماً أنّهُ كلّما كان الشعر أقدم وأكثر أصالة، كان أوجز و أقصر. وأعتقد تماماً في صحة الرواية التي تقول إن القصائد القديمة كانت منحصرة في ٧ - ١٠ أبيات، اما القصائد الطويلة التي تنسب إلى العصر الذي فيه قال ام رؤ القيس والنابعة شعرهما، فلا يمكن ان تكون في ذلك الزمان المبكر جداً من نتاج اللحظة، كذلك لا يمكن ان نرى فيها نتاجاً للصنعة^(٤) و"عليه فهو يرى ان القصائد الطويلة المرتجلة كانت في عصر متأخر جداً، وعلى سبيل الاستثناء النادر جداً وقد تكون اعدت من قبل، وكان ذلك في عصر تحددت اللغة في استخدامها الشعري و توسخت فيه صناعة الشعر، "اما في الزمان القديم فان استخدام الوزن حتى لو كان سهلاً بالنسبة إلى الازن المدربة، فانه فرض على القول نوعاً من القسر، وكذلك فعلت القافية، وهي يجب ان تظل واحدة لا تتغير بل ان شعراء عابرة ينسبون إلى عصر متأخر وكان لديهم نماذج عديدة

(١) ينظر: المزهر السيوطي: ٨٧/١.

(٢) ينظر: الأغاني: ٣٢٨/١.

(٣) ينظر: الأغاني: ٣٢٨/١.

(٤) دراسات المستشرقين...: ٦٤.

للشعر، وشُهر عنهم انهم يمتلكون ناصية اللغة، كان عليهم مع ذلك في أحيان غير نادرة ان يقضوا الأيام والليالي - بل الشهور - بحثاً عن قافية لبيت واحد في قصيدة^(١)، وذلك ما عرف عن زهير في إنشاء قصائده "الحوليات" والتي تعني انه ليست مرتجلة وانه كان ينظمها ببطء ، والأمر نفسه مع أوس بن حجر والطفيل الغنوي اللذين كان زهير راوياً لهما ، لذا فان الأفكار التي يراد التعبير عنها في مناسبة معينة لم تكن تتدفق على الشاعر الجاهلي على نحو وآخر يسمح له ان يرسل مقداراً من الشعر في خلق متواصل يتم في اللحظة المعينة.

وأما ترابط اجزاء القصيدة الواحدة وانتقال الشاعر من مقطع إلى مقطع آخر بصورة متصلة توحى بوجود العلاقة ومراعاة الشاعر حسن الانتقال بين موضوعاته، فهذا الأمر لم يتحقق الا في العصر المتأخر عند الشعراء المجيدين على نحو كاف دائماً لكنه لم يتم في العصر المتقدم إطلاقاً، فالشاعر الجاهلي وان كان خطا الخطوة الأولى في الصنعة الشعرية فانه لم يكن بارعاً بدرجة كافية للقيام بهذا الانتقال المتقن على نحو سليم، لذا فالقصيدة إذا لم يكن فيها ارتباط باطن يربط الأجزاء بعضها ببعض، فانها تتفكك إلى أجزاء مختلفة، وهو نقص قد تلافته الصنعة الشعرية المتطورة^(٢) في الزمن بعد ذلك "وهنا يكمن الخطر في توهم أن القصيدة كل كبير متماسك"^(٣).

وهذا الأمر كثيراً ما يحدث عند تداخل الوزن والقافية بين قصائد الشعراء، ومن ثم يصبح الفرز عند ضم تلك القصائد أمراً صعباً وهو ما يقوم به الرواة في احداثاتهم تلك التداخلات بين قصيدة وأخرى. وإلا كيف ترد أسماء لنساء كثيرات في قصيدة واحدة أو في مقطع واحد كما في النسب في معلقة امرئ القيس . أو ذكر

(١) دراسات المستشرقين... : ٦٥.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين... : ٦٦.

(٣) دراسات المستشرقين... : ٦٦.

عدة أماكن قد يكون احدها بعيداً عن الآخر ، فكيف تهَيّ للشاعر ان يجمع تلك الأماكن في مقطع واحد الأمر الذي يحتاج إلى معرفة تامة بجغرافية تلك الأماكن حقيقةً على الأرض.

والشعر القديم ليس من النوع الغنائي - كما يدعي "الفرت" - بل هو وصفي، وإلا كيف تتسلسل الأوصاف بالطريقة التي يوردها الشاعر أو يتبعها في قصيدته من دون ان تتناقض فيما بينها. ولكن الشاعر يقوم بوثبات في قصيدته التي ينظمها في ٦٠ - ١٠٠ بيت فهو ينتبع ما كان فاتمه من وصف ليعيد ذكره بعد مضي عدد من الأبيات، ولا يعدّ ذلك خطأ منه . وذلك يتطلب الاطلاع الواسع والحس المرهف والاستعمال الدقيق لممارسات هكذا حالات شعرية من اجل الوصول إلى تحديد دقيق.

لكن ذلك لن يحقق إلا نتيجة سلبية . فهل تحقق علماء اللغة في القرن الثاني الهجري من صحة ما ورد إليهم من ذلك الشعر وهل كانوا على علم دقيق بذلك الشعر وأسلوبه وترتيب مقاطع القصائد، أم أنّ الأمر كان منصّباً على الوزن والقافية التي تنظم القصيدة بهما.

ففي قصائد النسب يتبادل الشاعر موضوعاً يعبّو عن أمور ذاتية أو عن علاقة مع محبوبة ما، وهذا العرف صار صفة شعرية وإنّ تغيّرت بعض الشيء مع مرور الزمن . وطيف الخيال - أي زيارة المحبوبة لشاعر - صار في وقت متأخر مألوفاً ومؤثراً، أمّا لدى الشعراء الجاهليين فكان ذلك نادراً جداً سواء كان للشاعر حبيبة أم لم تكن، فالأمر سواء، إذ يجب ان تكون لديه حبيبة يشكو ألم فراقها أو عدم أمانتها وإخلاصها، أو يبكي شبابه الضائع. ولم يشذ عن هذا المبدأ أو العرف إلا في أحوال نادرة ما يثّر في لامية الشنفرى وهي قصيدة طويلة لا يليق بها أن تبدأ بشكوى الغرام.

ويعرض "الفرت" لتسمية "القصيدة" وعدد الأبيات التي يجب أن تكونها لتسمى قصيدة أو أنها تحمل موضوعاً أو لأنها تقصد أمراً أرادته الشاعر وقصد إليه. فيعرض لتسمية القصائد "المعلقات" وينفي خبر تعليقها في بيت الكعبة وعدم اتفاق هـ في المفهوم الذي قدمه "فون كريم ر". في مقدمة كتابه في القصائد العربية القديمة، وأن معنى التعليق لم يرد في المفهوم القديم إلا نادراً وبصعوبة. وإنما استعمل لفظ علق بمعنى النسخ والكتابة عن إملاء بلا انقطاع، ثم أن نسخ هذه القصائد أمر مشكوك فيه جداً، وقد أجمعت المصادر القديمة على أن حماد الراوية أول من جمعها وأذاعها وبني معانيها: "المذبات" أو "المسّمّطات"، أو "الطول"، أو "السموط". وأن "المعلقة" من الصعوبة أن تدل على شيء آخر غير "المذهبة" وهي بمعنى المزودة بحلية ثمينة من الذهب وفي كلتا الحالتين فإنها قصيدة متفوقة ذات مزايا خاصة. فكيف تأتي لهذه القصائد أن تختار في سوق عكاظ على سواها من الشعر وهل كانت هناك لجنة تحكمية، أو جوائز تمنح لشعرائها الذين مُيزوا من غيرهم من الشعراء، ولكن يمكن أن يكون هؤلاء الشعراء قد التقوا أو تبلروا بينهم لإظهار براعتهم الفنية في الشعر وتبادل الأحكام فيما بينهم بعضهم على البعض الآخر.

ويعترف "الفرت" بقصور الوسائل والإمكانات التي تعينهم على الفصل في أحكامهم وآرائهم بشأن الاستعمال اللغوي للمفردات والفروقات بين اللهجات العربية. ويذكر أنه "من المؤكد أن علماء اللغة الأقدمين يتفوقون علينا في المعرفة التي من هذا النوع، لكنهم مع ذلك لم يولوا هذا الموضوع إلا قليلاً جداً من اهتمامهم. وفضلاً عن ذلك فقد كانت غالبيتهم من الأعاجم، وبهذا الوصف كان يعوزهم الإحساس اللغوي الدقيق، ويبدو لي من المشكوك فيه أنهم أدركوا الفروق الدقيقة بين لغة العصر الجاهلي ولغة العصر الإسلامي... وهذا الإحساس اللغوي يعوزنا حقاً، ولا اعتقد أننا نستطيع مثلاً أن نميز بين لغة جرير ولغة الفرزدق، كذلك يعوزنا الكثير

من المعارف الخاصة التي كانت ميسورة لهم بسهولة، فهل وصفُ ناقة قد قام به أعرابي بدوي أن يكشف الوصف عن رجل حضري غير خبير، هذا الأمر لا نستطيع أن نقرره مباشرةً وهل المواضيع حشد بعضها داخل بعض دون ارتباط، أو هل تتوافق فيما بينها... هذا أمر من الصعب، وأحياناً من غير الممكن، الفصل فيه، هل كثير من التشبيهات حقيقة، أو تحمل آثار حضارة لاحقة، هذا أمر من الصعب بيانه...^(١).

المستشرق "مرجليوث" ونظرية الشك في الشعر الجاهلي*

في مقالته "نشأة الشعر العربي"^(٢) يتعرض لموقف القرآن من الشعر والشعراء ووصفهم بالغاوين ونفي الشعر عن لسان المصطفى محمد (ﷺ) ثم موقف أهل قريش من الدين الإسلامي وما جاء الرسول الكريم من سور القرآن المنزل وانكروا أن يكون وحياً بل وسموه بالشاعر والمجنون والكاهن.

فيعقب بالقول: "فإن كان المقصود بالشعر نفي المعنى المفهوم منه في الأدب اللاحق على القرآن، فسنكون في مواجهة معضلة خفيفة : إن محمداً الذي لم يكن يعلم الشعر كان يدرك أن ما يوحى إليه لم يكن شعراً . بينما أهل مكة الذين يفترض أنهم كانوا يعرفون الشعر حين يسمعون أو يرونه، ظنوا بأن هذا الوحي كان شعراً، وكان ينبغي أن يتوقع العكس . ولربما كان في وسعنا أن نستنتج أن الشاعر كان يُعرف عامةً بمادة أقواله أولى من أن يُعرف بشكلها . ومن هنا فإن الإنكار لا يشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال، بل إلى طبيعة المادة المعبر عنها . لكن

(١) دراسات المستشرقين : ٧٤.

* ينظر : دراسات المستشرقين... : ٨٧-١٢٩.

(2) D.S. Margeluth. The Origin of Arabic poetry. In Journal of The Royal Asiatic Society, Landon, Julay, 1925 p. 417- 449.

العبارة: "وما علمناه الشعر" تستلزم بالضرورة وجود نوع من الصنعة التي تميز الأسلوب الشعري، وينبغي تعلمها^(١).

ثم يردف قوله: "ومع ذلك، فإن لهجة هذه العبارة الأخيرة تبدو يقيناً أنها تختلف عن لهجة سائر العبارات، ففي هذه استتكار لملكة الشعر: لقد ظن القرآن شعراً، وهذا الظن منقوض، لكن - ها هنا - ربما يبدو بالأحرى أن الخلو من الصنعة الشعرية أمر يفسح له وجه العذر، إنها لم تعد شيئاً يجده السامعون هناك حين لا ينبغي أن تكون هناك، بل شيء يتوقفون إليه، لكن غيابه أمر له ما يبرره".

ويرى "مرجيلوث" أنه ليس بالضرورة أن يفهم من الآية: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ﴾^(٢) أنهم يقولون الشعر حقيقة بل يعملون خيالهم في كل شيء من دون تمييز، ويفهم منها أنهم يتغزلون في كل وادٍ، واتفاقاً مع ذلك فإن معظم القصائد كانت تبدأ بالغزل.

وينفي القرآن أو يبين بصورة قاطعة جهل النبي محمّد (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) بالشعر^(٣). وهناك حديث يؤكد أن الأولى بباطن الإنسان أن يملأ باي شيء ما عدا الشعر. ومع ذلك فهناك شعر نسب للنبي محمد (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم)، أو أن يكون ناقداً للشعر أو راوياً له.

ويعرض القول عن اكتشاف تلك الكمية الهائلة من النقوش التي ترجع الى ما قبل الإسلام وقد كتبت بعدة لهجات، لكن ليس فيها شيء من الشعر وهذه خاصة ما تكون بالنقوش على المقابر. واستبعاد أن تكون للعرب أية فكرة عن النظم أو القافية، على الرغم من تقدم حضارتهم في بعض النواحي "فإن كان القرآن يتحدث عن الشعر

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ٨٧ - ٨٩.

(٢) سورة الشعراء: الآية ٢٢٥.

(٣) الأغاني: ١٣ - ٦٤.

على أنه يحتاج إلى تعلم، فمن المعقول أن نفترض أنه يشير إلى تلك الصنعة التي تستلزم العلم بالأبجدية لأن القافية العربية تقوم في تكرار نفس المجموعة من الحروف الساكنة، والعلم بنظام نحوي ، لأن النظم يتوقف على الفارق بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وارتباط بعض النهايات ببعض المعاني فيمكن إذن أن يكون ما يشهد عليه القرآن هو أنه قبل ظهوره كان بين العرب بعض الكهان المعروفين بأنهم شعراء، ومن المحتمل أن لغتهم كانت غامضة كما هي الحال في ألوان الوحي^(١).

ويطرح نظرة ابي تمام إلى الشعر على أنه يمثل أ مجاد العرب الاوائل ولم يحفظ منها إلا ما سُجل في القصائد، وأن القبيلة التي يظهر فيها ابرع الشعراء تسيطر على القبائل الأخرى إلى حد ما . وتبعاً لذلك فان الشعراء ليسوا ك هاناً، بل يسجلون أحداثاً بما تمكّنهم قرائعهم.

وهذه النظرة يجدها "مرجليوث" انها من اليسير أن تتوافق مع القرآن وموقفه العام من الشعر والشعراء، بل تنطبق على ديوان ابي تمام نفسه الذي جاء فيه تخليد لكثير من الاحداث زمن المعتصم وفتح عمورية، وكذلك ما جمعه من شذرات الشعر العربي في كتابه الحماسة اكثرها تشير إلى أحداث التاريخ . وعليه "لا نرى أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون" بل على العكس يفترض أنهم يسجلون ما فعلوه في الواقع أو ما شاهدوه يفعل، ويبدو أن أي عربي من عهد إسماعيل فصاعداً يفعل شيئاً فانه يخلد ذكره في قصيدة. لكن مجموعاً من القصائد يخلد فيها التاريخ، إنما يؤلف أدباً لا يستحق أبداً أن يُوصم بلغة الازدراء التي استخدمها القرآن، ووجد هذا الأدب تستبعده مواضع اخرى في القرآن استبعاداً تاماً^(٢).

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ٩١.

(٢) دراسات المستشرقين .. ٩٢.

ويذكر أن الأثريين المسلمين الذين بدأوا عملهم حوالي نهاية العصر الأموي، أقرّوا بوجود قسم كبير من الأدب القديم في بلاد العرب قبل الاسلام، ويرى أنهم يدّعون تقديم قطع كبيرة منه الى الناس لكنهم صادفوا شكاً من بعض الناس، على حد ما رأى ما قام به الخليل الفراهيدي من وضع نظام العروض الذي قوبل بعدم التصديق من احد معاصريه وأن عمله من الوهم^(١).

أمّا متى بدأ العرب نظم الشعر، فالبعض يرجعه إلى آدم وبعض آخر يدعي تقديم قصائد من عهد إسماعيل^(٢). أما عرب الجنوب فقد كتبوا نقوشهم بلغاتهم ولهجاتهم وأنهم كتبوا أشعارهم باللغة العربية التي كتب بها القرآن^(٣).

ويرى "مرجليوث"^(٤) في أمر تنازع الآراء بشأن المهمل على أنه أول من قصّد القصائد الطوال وادخل فيها الغزل، انه لا صحة فيه إذ كان أول من انحرف عن جادة الصدق، فهناك روايات تذكر بأن امرأ القيس هو أول الشعراء، وزمانه متأخر عن المهمل قليلاً، فضلاً عن وجود روايات تبتدئ بالنسيب وهي أقدم من زمن المهمل. وإلاّ فإن كان المهمل أول المقصدين للشعر فينبغي أن يكون هناك العديد من المقلّدين، لاسيما وجود كم هائل من الأعمال الشعرية لشعراء ينتسبون إلى ذات وقت المهمل في تقصيده القصائد الذي يفصل بين زمانه وبين زمان الهجرة. ويرى "مرجليوث"^(٥) في أمر حفظ ذلك الشعر وبقائه طيلة تلك المدة الطويلة

ثم مجيء الإسلام، فكيف يكون ذلك وقد ضاع معظم الشعر بعد اعتناق هؤلاء الإسلام وان منهم من قتل أو مات ولم يبق من الشعر إلا القليل على لسان الرواة إن

(١) ينظر: دراسات المستشرقين ... / ٩٣

(٢) ينظر: الأغاني: ١٣ : ١٠٤.

(٣) ينظر: تاريخ الطبري: ١ : ٩٠٦ .

(٤) دراسات المستشرقين... : ٩٣-٩٥.

(٥) درات المستشرقين ... / ٩٣-٩٥.

كانت الرواية هي السبب في حفظ ذلك الشعر، ورد بقاء الشعر مروياً لاسيما بعد نزول القرآن الذي ازدرى من الشعراء ومن يتبعهم، فهذا يوضح الشيء الأكيد من أن الشعر الجاهلي قد نسي.

اما اذا كانت القصائد قد حفظت كتابة باللغة الحميرية فان الأمر لا يقترب من الصحة إقامة على ما جاء في القرآن الذي يشير إلى عدم معرفة العرب بالكتابة، او عندهم كتاب فيه يدرسون وقد عرض للآيات التي تشير إلى ذلك : " أم لكم كتاب فيه تدرسون ^(١) " او قوله : " أم عندهم الغيب فهم يكتبون ^(٢) ". فالوثنيون لم يؤثروا أي كتاب، وان الذين اوتوا الكتب هم اليهود والنصارى . والعرب لم يصدقوا في القرآن وشكك فيه قسم منهم، فكيف والحال مع الشعر في أن يكون موجوداً حقيقة ، وهل كتب فعلاً، وكيف تم كتابة المعلقة وما شكل الكتابة لتلك الأبيات في معلقة حلزة والاشطر التي وردت فيها موزعة بين الصدر والعجز.

ويطرح مشكلة نحل الرواة وعدم مصداقيتهم كالذي عرف عن حماد الر اوية الذي عرف بنحل الشعر وأنه أفسد الشعر إفساداً لا إصلاح معه ^(٣). وكيف يؤخذ الشعر من هكذا راية لاسيما روايته للمعلقة، ولو كان شخصاً غيره كان ادعى للتصديق . وكذلك الشأن بالنسبة للرواة الآخرين أمثال خلف الأحمر وكان سيء السمعة أيضاً، أو أبو عمرو بن العلاء فقد عرف بالنحل أيضاً . أمّا ما قيل عن شعراء هذيل ومعرفتهم بالشعر فلمر غير أكيد، أنهم لم يعرفوا اسم شاعر واحد من هؤلاء الشعراء الذين جمع شعرهم السكوي ^(٤).

(١) القلم: ٣٧.

(٢) القلم: ٤٧.

(٣) ينظر: الأغاني: ١٩/٢٠.

(٤) ينظر: الأغاني: ١٩/٢٠.

ويستطرد "مرجليوث" في ذكر كل ما ي كون أدعى للشكّ في وجود شعر جاهلي أو شعر مكتوب نُقل عن طريق الكتابة الحميرية، وهذه اللغة ليس ت بلغة القرآن، فذلك يتعارض كلّ التعارض مع ما جاء به القرآن ونفي معرفة العرب بأمر الكتابة. ويشير إلى أمر الكتب التي كانت بحوزة الجمّاع الكبير أبي عمرو الشيباني أنها كانت ضئيلة جداً من حيث الكمّ ، ولكنه كان يدّ عى أنها كلها صحيحة غير مُنتحلة، على الرغم من أن صاحب الاغانى ينقل عن أحد كتبه قصيدة طويلة يبدو أنها لشاعر جاهلي ويصرح بأنها كانت منتحلة في العصر الاسلامي^(١).

وعلى ما يبدو - في نظر "مرجليوث" أن القرن الثالث الهجري لم يكن بأفضل مستوى من القرن الثاني الهجري إذ تُظهر الإشارات الى انتحال علماء اللغة للشعر أيضاً ومنهم المبرد الذي وردت عنه كثير من الشواهد الشعرية التي نحلها في مواضع معينة لمعاني اللغة او النحو على الرغم من أنه كان يتمتع بسمعة علمية بين معاصريه^(٢). ويشير الى ما ورد في الخبر عن مجنون بني عامر وسؤال الرواة قبيلته عن اسم هذا الشاعر فلم يكن هناك من يعرفه^(٣). بل هناك حكايات ترد أو وضعها المخترعون والمؤلفون لتلك الحكايات، من ذلك ما يهوى عن يزيد بن المفرج الذي اخترع حكاية الملك الحميري تبع وما نسب إليه من قصائد^(٤). وكذلك ما جاء في سيرة ابن اسحق بهذا الصدد ايضاً، أو ما عرف عن الشاعر نُصيب الذي بدأ الشعر بنظمه ونسبته الى أفراد من قبائل ضمرة بن بكر بن عبد مناة وخزاعة، فلما نالت الاعجاب استشعر نصيب بموهبته الشعرية^(٥).

(١) ينظر: الأغاني: ٤/١٣.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين... / (في الهامش)

(٣) ينظر: الأغاني : ١٧٠/١.

(٤) ينظر: الأغاني : ١١٢/١٧.

(٥) ينظر: الأغاني : ١٢٦ / ١. ينظر: ١٠٢/١٣.

ويجد "مرجليوث" ليس ذلك فحسب من لدن الرواة أو الشعراء أو علماء اللغة، بل إن الخلفاء كان لهم دورهم في تشجيع الشعر المنحول وجزل العطاء لمن يستحسنون شعره أو صنيعه ذلك^(١).

أما عن وجود رواة ثقافة في تابع "مرجليوث" القول إنّه على الرغم من وجود الاغراءات فكانوا ذوي نزعة نقدية ولم يصنعوا شعراً منتحلاً . ولكن من أين تكون مصادره في ما عندهم من شعر صحيح حقاً إذ لا بد من وجود نظائر لذلك الشعر القديم، والإسلام عندما ظهر قطع ما قبله وإن الشعراء كانوا وثنيين، فكيف يُستشهد بشعر وثني بعيد عن روح الإسلام وما دعا إليه، لاسيما الإسلام قد حارب الوثنيين ولم يكن متسامحاً معهم، بل كان الموقف موقف العداوة البالغة الشدة، فيقول مرجليوث: "ونستطيع أن نتلمس الشعور بهذه الصعوبة في الحل الذي قيل أن حمّاد الراوية قدّمه، وهو أن القصائد بقيت مدفونة طوال السنوات التي كانت فيها الحماسة للإسلام في أوجها، ثم استخرجت من دفانها لما أن فترت هذه الحماسة بعض الفترات . والتفسير الآخر هو أن الشعراء لم يكونوا ألسنة أحوال الوثنية، لقد كانوا مسلمين في كل شيء إلا في كونهم لم يُسموا مسلمين" ^(٢) ثم يقول : " لو وجهنا انتباهنا إلى البيئة الباطنة وجدنا في هذه القصائد ملامح تثير الدهشة على الأقل. إن شعراء غالبية الأمم لا يشكون أبداً في دياناتهم، والعرب المسجلون على النقوش كلّهم صُرحاء في هذا الموضوع، فمعظم النقوش تذكر واحداً أو أكثر من الآلهة ومن الأمور المتعلقة بعبادتهم" ^(٣) ويرى "مرجليوث" رأيّه في دحض أن يكون العرب قبل الإسلام من النصارى وما كرّسه المرزباني عن الشعراء الجاهليين ودياناتهم أن اهتمامه بهذا الشأن كان ضئيلاً، وإذا ما ذكر شيئاً عنهم فلا يذكر على أية ديانة

(١) ينظر: الأغاني: ١٢٩/١١، ٢/٣، ٤، ١٠.

(٢) دراسات المستشرقين ... : ١٠٩.

(٣) دراسات المستشرقين ... : ١١٠.

كان، على حين أن "النصارى اينما كانوا فمعهم كتبهم المقدسة، ولغتهم وفكرهم متأثران كثيراً بعبارات الاناجيل ورسائل الرسل "الحواريين" والمزامير، وشعرهم يتخذ- في الغالب- شكل الأناشيد، لكن في الشعر الجاهلي المزعوم هناك فقر شديد في الإشارات إلى كتب النصارى المقدسة والنظم المسيحية، حتى عند أولئك الشعراء الذين يفترض أنهم ازدهروا في بلاطات الأمراء والملوك النصارى . وصاحب الأغاني- وهو رجل خبير- يستنتج أن شاعراً معيناً ازدهر ح والي نهاية القرن الأول الهجري لابد أنه كان نصرانياً لأنه يقسم بالإنجيل والرهبان والايمان، ويقول- بحق- إن هذه أقسام نصرانية"^(١).

ويجد "مرجليوث" أن القسم كان شائعاً في دواوين الشعراء وذكر الأمانة وذكر الإشارات عن الأنبياء وعن أخلاقهم . بل يرد في دواوين الشعراء الكثر من تعاليم الإسلام وما جاء في القرآن وكأنهم مسلمون حقاً ، أو أنهم عرفوا بالقرآن قبل نزوله وقبل ظهور الدين الإسلامي. ويستطرد بذكر أشعار من هذا القبيل، ويرى برأي النقاد المسلمين في أن الاستعمال البين للقرآن في ما ذكره الشعراء مبالغ فيه كثيراً^(٢).

ويبين أن نعمة خطأ تاريخياً للبيئة الباطنة وهو اللّغة "فكلّ هذه القصائد نظمت بلغة القرآن... فإن افترضنا أن فرض الإسلام على قبائل شبه الجزيرة العربية قد وُحِد لغتهم لأنه زوّدهم بنموذج لسلامة اللغة لانزاع فيه وهو القرآن ... لكن من الصعب أن نتصور وجود لغة مشتوكة قبل مجيء الاسلام بهذا العامل الموحد، لغة تختلف عن لغات النقوش وانتشرت في كلّ أرجاء شبه الجزيرة العربية، فلا بد أنه كانت بين القبائل المختلفة أو على الأقل مجموعات القبائل - اختلافات واضحة في النحو والألفاظ، والمجموعة التي جمعها الأب شيخو تبدأ بشعراء جنوب ي الجزيرة العربية،

(١) دراسات المستشرقين ... : ١١٠-١١١.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين... : ١١١-١١٨.

ولغتها هي لغة القرآن، وفي داخل جنوبي الجزيرة العربية نفسها جاءت النقوش بلهجات عديدة، وبعضها قريب العهد بزمان النبي، وهي لا تفهم إلا بصعوبة، لأن العون الذي تقدمه العربية الكلاسيكية ضئيل بالنسبة إليها^(١).

أما ما رواه الرواة المسلمون من أشعار لأحد ملوك حمير وباللغة الحميرية أو بحروفها، فهم يقولون أنها - مع ذلك - بلغة القرآن^(٢) فان كان هذا مع عرب الجنوب فكيف بعرب الشمال أو العرب في أرجاء الجزيرة العربية الأخرى وأماكنها المتباعدة، وقد يستقيم الأمر مع ما وجد من الوثائق النثرية فيمكن القول "إنّها تجمت أو حوّلت تدريجياً من مرحلة للغة إلى مرحلة أخرى على نحو ما يحدث من تغييرات في قواعد الاملاء في الكتب المطبوعة تدريجياً، أما في الشعر العربي حيث الصناعة أشد تعقيداً مما هي ستكون مستحيلة"^(٣).

ثم يتابع القول فيرى أنه "ليس من المستحيل أن تكون لغة الحج از هي لغة البلاط في الحيرة، لكن يعوزنا الدليل على هذا خارج نطاق "القوائد القديمة". إن فلوات شاسعة تفصل بين الاقليميين - الحجاز والحيرة - والمسلمون الذين يروون قصائد من كل أجزاء شبه الجزيرة العربية، منظومة بنفس اللهجة، يبدو أنهم يفعلون ذلك على غرار دأبهم على أن يجعلوا الكثيرين أو معظم هؤلاء الشعراء من المؤمنين بعبادة الله وحده لا شريك له"^(٤).

ويدحض "مرجليوث" برأيه أن لا يكون لذلك التباعد الجغرافي أثره في عدم توحّد الشعر أو الشعراء في لغتهم وفي نظمهم، ويرى "أنهم يُسقطون على الأزمات

(١) دراسات المستشرقين... : ١١٨-١١٩.

(٢) ينظر: الأغاني: ١١/١٢٥.

(٣) دراسات المستشرقين... : ١٢٠-١٢١.

(٤) دراسات المستشرقين... : ١٢١.

الماضية الظواهر التي يألّفونها ويعرفونها"^(١). وذلك من قبيل ما رآه في صنيع عمرو بن كلثوم التغلبي في معلقته التي يذكر فيها أنه شرب الخمرة في بعلبك ودمشق وقاصرين، وأما الخمرة التي يتوق إليها فهي خمر الاندريين. ولكن على ما يبدو وما قيل أن موضعي الاندريين وقاصرين هما بجوار حلب، مما لاشك فيه أنه كانت لديه رحلة في تلك الأماكن ابان حياته التي امتدت إلى مائة وخمسين عاماً. ولكن المعرفة الأكيدة بهذه الأماكن أنها الأماكن التي امتدت بها الدولة الإسلامية، والأولى أن نُذكر في عصرها لا أن يرجع الشاعر بها العهد إلى ٥٠٠ ميلادية^(٢).

أما البيئة الثالثة التي يقدّمها "مرجليوث" فهي بشأن "محتوى" القصائد. إذ كانت عادة ما تبدأ بالغزل - بالنسبي - والقرآن ذم الشعراء وجعلهم ومن تبعهم غاوين وما يقولونه غير مأخوذ به لانهم "يقولون ما لا يفعلون". وإن أخذ برأي النقاد في أنه ما يهم من تلك القصائد هو اللغة لأنها جميعاً تكرر ا لمعاني نفسها. فإن كان هذا الشكل النمطي اسبق م ن القرآن، فلا بد أن تكون هناك نماذج سابقة معترف بها، والبحث عنها أرجعها إلى عهد آدم. إن القصيدة الجاهلية لتبدي عن معرفة رائعة بتشريح الفرس أو الجمل أو بذكر طبائع الحيوان، ومنها ما استهلها الشعراء بالاطلال والنسبي وذكر المحبوبة، والرحلة في الصحراء ووصف الناقة أو الفرس، لكنّ أحداً من الشعراء، لم يكن انتاجه أساساً للتربية ومثلاً يُحتدى على وفق ما جاء به القرآن والدعوة الى الإصلاح والأخلاق الفاضلة، فلم يكن أحد من هؤلاء يمثل القدوة الحسنة، فذمهم القرآن، مع إنكار أنهم ل ديهم كتب يدرسونها^(٣). أما القصائد المنسوبة إلى الشعراء الأوائل فهي في معظمها قصائد مناسبات خاصة بالشاعر ذاته، وهي تسجيل لتجارب لاتهم إلا أصحابها، أو بعض أهل قبائلهم.

(١) دراسات المستشرقين...: ١٢١.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٢١ - ١٢٢.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٢٢ - ١٢٣.

ثم يضيف "مرجليوث" "وإذا كان ما يرويه الراوي شيئاً يتخذ شكل حوار ، أي سلسلة فيها يرد الشاعر على الشاعر، فإن احتمال أن يكون الكلّ مخترعاً يصير احتمالاً قوياً جداً، لأننا لا نستطيع أن نغزو إلى الشعراء المتنافسين أنهم عملوا على المحافظة على أعمال بعضهم البعض، فيحتاج الأمر إلى تدخّل طرف ثالث، بينما إذا افترضنا أن الكلّ صدر عن عقل واحد، فإنّ لدينا - على الأقل - شيئاً أماننا بسيطاً وسهل المقارنة والتناظر"^(١).

ويُطل "مرجليوث" تلك المنافسة أو المساجلة الشعرية بين النابغة الجعدي والعجاج والاخلط، ويرد من يقول إنّ النابغة هذا عمّر إلى الثمانين بعد المائة لأنها من الأخبار المخترعة عن هؤلاء الشعراء، فضلاً عما يورده صاحب الأغاني من الاخبار المماثلة عن شعراء عاشوا وعمّروا كثيراً^(٢).

فان كان الشعر الجاهلي مشكوكا فيه لأسباب خارجية وباطنية على السواء، فهل كانت بداياته موعلة في القدم على الرغم من أن الآثار الماثورة عنه ترجع إلى زمان ما بعد ظهور الإسلام اي في العصر الاموي ولا يمكن زعزع صحة تلك الاشعار التي يعود زمانها إلى العصر الاموي^(٣).

أما فيما يخص الموسيقى والغناء فإن القرآن لم يُشر أدنى إشارة إلى اللفظتين، وانما وردت لفظة "ترتيل" و "رتل" قد يكون معناها "يغنى" لانها وصفت الموجود الالهي أي القرآن.

وفي الأغاني يذكر تواريخ إدخال الموسيقى إلى العصر الأموي^(٤). فان كانت الموسيقى دخلت الى الشعر في العصر الاموي، فهل يُصور أنّ الوزن الشعري كان

(١) دراسات المستشرقين :١٢٣.

(٢) ينظر: الأغاني: ١٢٩/٤.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين :١٢٥.

(٤) ينظر: الأغاني: ٨٤/٣، ١٣/١٦.

موجوداً عند العرب بالشكل المنتظم الذي ورد فيه عنهم، والترتيب الأكثر اعتياداً- كما يرى مرجليوث- للنشوء هو الرقص فالموسيقى فالشعر . وإن تحرّر الشعر من الموسيقى هو عملية تطول كثيراً، و أن بعض الاوزان الشعرية العربية تُ وحي إم ا بالرقص أو بالموسيقى أو بكليهما^(١).

ثم يتبع القول إن وجود القرآن وهو يحتوي على مبادئ أولية للنثر المسجوع وللوزن، من شأنه أن يفسر نمو كلا الأمرين حينما أدخلت نظرية ممارسة الموسيقى وإسقاط الفن على العصر الجاهلي، وذلك لن يكون أمراً غير مفهوم وقد أصبحت لغة القرآن لغة البلاط، وبقيام البلاط نشأت مهنة شاعر البلاط . وكانت هناك مدائح لرؤبة في الرجز ، والرجز وسط بين الشعر والنثر، والرواية تؤكد أن والد هذا الشاعر كان أول من نظم أكثر من بيتين في هذا الوزن، وهو أقل البحور فنية، فكيف تكون هناك قصائد طويلة قد نُظمت في الأوزان الأصعب وفي عصر أقدم^(٢).

موقف المستشرق "برولينش"

يرى أنه ليس من الصعوبة بمكان أن تتعدد روايات البيت الشعري لما تتمتع به اللغة العربية من ثراء لغوي منقطع النظر بالمرادفات أو شبه المرادفات، على الرغم من البناء الوزني المترابط في تركيب الشعر العربي، مادامت الرواية الشفوية مستمرة وقائمة . ولكن مع التقييد الكتابي ازداد الامر سوءاً بسبب عيوب الخط العربي، وظهور صناعة الورق وكتابة المؤلفات، لذا ظلت الرواية الشفوية قائمة الى وقت طويل، وكانت تعدّ المثل الاعلى لتحصيل العلوم الإسلامية.

(١) ينظر: دراسات المستشرقين : ١٢٦-١٢٧.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين..... : ١٢٧.

* A .BrourLish. Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie, in rientalistische, Literaturzeitung, Nr.10, 1926 col 825- 833.

وازاء ما يريد "برويش" معرفته عن الصحيح في رواية الشعر العربي الجاهلي ابتداءً من القرن الثالث الهجري كانت هناك المسألة عن الثقة في أقدم روايات القصائد ، ومنذ اللحظة التي تفوه بها الشاعر حتى الزمن الذي صارت فيه موضوعاً للمجاميع والمحاضرات التي وضعها كبار العلماء المسلمين . ويؤرخ لزمن ذلك العصر بعقود قلائل سابقة لظهور الاسلام حوالي مائتي سنة تقريباً .

ويقدم "برويش" لدراسة مرجليوث ذاتها - فيما يقدم - من هذا المبحث - ويناقش ما جاء فيها بحذافيره بشأن صحة الشعر العربي وتثبيت ما جاء فيها بالنقاط الآتية:

- أ- العلاقة بين النقوش والاشعار .
 - ب- العلاقة بين القرآن وبين الاشعار .
 - ج- الثقة في الرواة .
 - د- مضمون الشعر الجاهلي .
- ويذكر "برويش" أنّه "على الرغم من الصعوبات في فهم النقوش العربية الجنوبية فمن الممكن - مع ذلك - أن نقرر بشيء من اليقين أنها لم تكن موزونة، على الأقل بحسب البحور المألوفة من الشعر العربي . ولما كانت الشعوب التي صدرت عنها هذه النقوش كانت - من دون - شك ذات حضارة أسمى من حضارة البدو الذين صدرت عنهم هذه الأشعار، فإن "مرجليوث" قد رأى من غير المعقول أن يكون للبدو غير المتحضرين ما لم يكن لأولئك المتحضرين . لكن وبغض النظر عن اختلاف الزمن فإنه ليس من المستبعد ازدهار ملكة فنية لدى أقوام ذوي حياة بدائية"^(١).

(١) دراسات المستشرقين... : ١٣٢ .

ثم يقول : "وإذا كانت لغة الشعر العربي تختلف اختلافاً شديداً عن سائر اللهجات العربية الجنوبية، فإن هذا لا يدل إلا على أن هذه الدول لم تشارك في الثقافة المشتركة لشعر البدو، دون أن يتضمن هذا إمكان مشاركة بعض الأفراد في هذا الشعر"^(١).

ويذكر أنه كان هناك كثير من العرب الجنوبيين يتكلمون لغتين ليس بسبب مجيء الإسلام الذي يصعب المبالغة في تأثيره في القبائل بوجه عام، مع انفصال العربية الجنوبية عن الشعر البدوي، إذا أدركنا أن اللغة العربية الجنوبية ليست من اللهجات العربية بل هي لغة سامية قائمة بذاتها. أما اللهجات العربية الشمالية فكان بوسعها أن تجتمع في لغة عالية.

ويستطرد القول "أما أن هذه اللغة العالية تستشف منه اللهجات، فيدل على هذا الأخبار الصريحة العديدة التي أوردها النحويون واللغويون المتأخرون. وستجلى الفروق على نحو أظهر لو أننا رسمنا الشكل في كل حالة بعلامات صوتية وليس فقط بالأشكال الثلاثة: الفتحة، الضمة، الكسرة؛ كما يجري عادة. وإذا اقتصرنا فيما يتعلق باللهجات العربية القديمة على البدايات، فمن الممكن تنفيذ الرأي الذي يزعم أن الشعر الجاهلي مكتوب بلهجة القرآن"^(٢).

ويعرض موقف القرآن من الشعراء كما عرض هـ "مرجليوت" ونفي وجود كتب أو كتابة لدى العرب الوثنيين. ويتعرض لقضية الانتحال في الشعر متكئاً على أقوال "الفرت" و "مرجليوت" والإشارات إلى رواة نحلوا الشعر أمثال حماد الرأوية. وإلى الطعن الذي تعرض له الفراهيدي.

(١) دراسات المستشرقين... : ١٣٢.

(٢) دراسات المستشرقين... : ١٣٣.

ويذكر "بروينلش" أن صدق مختلف الروايات متفاوت، وربما يستحق الكثير منهم ما نالوه من سمعة سيئة ، بيد أن الغالبية منهم تستحق الثقة، وربما أبحاث الأنساب العربية أن ترقى إلى مستوى التاريخ، لكنها مع ذلك ذات قيمة لا يمكن تقديرها فيما يتصل بمعرفة أحوال العرب في العصر القديم^(١).

ومما يستند إليه مرجليوث - كما يذكر بروينلش - "في الشك في صدق جماع الشعر الجاهلي، الاختلاف في تحديد مَبْتَكِر أنواع الشعر المختلفة، والاختلافات التاريخية في نسبة بعض الأشعار إلى أشخاص في الماضي . لكن هذه دلائل على عدم كفاية منهجهم العلمي ومعلوماتهم، لا على عدم صدقهم، لأن الأمر - ها هنا - لا يتعلق بصدقهم في نقل المادة المجموعة بل بفروض مصنوعة بنفسها يمكن ملاحظتها وتمييزها بسهولة بسبب افتضاحها وثقلها"^(٢).

ويشير "بروينلش" إلى "أن الشعر الجاهلي لا يفصح كثيراً عن ديانات العرب القدماء، وربما حصل ذلك بسبب استبعاد العلماء المسلمين ذلك الشعر الذي يدل على الوثنية. لكن ينبغي عدم المبالغة في تلك التغييرات، لأن الشعراء "البدو" كانوا في كل الأزمان قليلي التدوين، ولذا لا يمكن أن يوضعوا في مستوى شعوب النقوش العربية الجنوبية . فضلاً عن عدم تطابق شعر البدو مع الحياة الواقعية للعرب القدماء ، ولما كانت اللغة والوزن مشتركين بين اللهجات وثابتين جوهرياً، فإن الموضوعات المطروقة مشتركة بين الشعراء وثابتة نسبياً"^(٣).

وبالنسبة للأشعار التي جاء فيها ذكر الله أو تحتوى على تعابير قرآنية حرفية - ذكر مرجليوث قسماً منها - فإن ما جاء به "الفرغ" من المطالبة بالفحص

(١) دراسات المستشرقين... : ١٣٧.

(٢) دراسات المستشرقين... : ١٣٧.

(٣) دراسات المستشرقين... : ١٣٨.

عنها وعن السياق الواردة فيه وعن اسم الشاعر والتنبية على كل حالة، كان يصدق فيه القول والأخذ برأيه.

لكن لا يتأتى هذا الأمر لصعوبته بمكان أن يفحص كل المواضع التي وردت فيها تلك التعابير، إذ أن مجرد الإشارة إلى وقائع جاهلية يرد ذكرها في القرآن - أيضاً - لا تدل على اعتماد هذه الأشعار على القرآن وعلى أنها إسلامية، ومن الممكن "أن تكون جزءاً من أساطير الأولين الشائعة في الجاهلية والتي اخذ أهل مكة الكفار على النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) أدرجها في وحيه"^(١).

لكن "برويش" يرفض رأي "مرجليوث" حين يقول : "إنه على الرغم من الاستمرار الظاهري" في الشعر المروي فإن التجمع التقليدي للموضوعات ابتداءً من ذكر تجارب الغرام التي وقعت في مواضع عدي دة، وانتقالاً إلى الرحلات والأسفار، وانتهاءً بالتفاخر بأعمال بطولية" ذات طابع لا أخلاقي في الغالب "يتضح على نحو منطقي أبرز إذا افترض ذلك تم وفقاً للصورة الواردة في الآيات (٢٢٤ - ٢٢٦) من سورة الشعراء. فضلاً عن أن ترتيب النماذج الثلاثة المزعومة لا يتفق مع ما ورد في القرآن، فاني أشعر بأنّه من غير المحتمل أن يكون المسلمون قد اتخذوا شكل الشعر الممنوع بصراحة...، وارتفعوا به إلى مرتبة عالية، أولى من الادعاء بأن القرآن في هذه المواضع أو تلك، إنما يجادل ضد شيء حاضر عتيق على نحو فاتر"^(٢).

وأنّ السبب في عدم مهاجمة الق رآن بشدة نماذج معروفة من الشعر، جرى النظم فيما بعد على منوالها، يعود إلى أنّ الزمن الذي نشأت فيه هذه النماذج كان بعيداً إلى درجة أنه لا يمكن أن يكون أحدها موضوعاً لهجوم محدد، والصورة

(١) دراسات المستشرقين... : ١٤٠.

(٢) دراسات المستشرقين... : ١٤٠.

المجردة تجلت في كثير من الصور الجزئية، وأن تصوير نماذج للقصيدة لم يكن أمراً غريباً عن الشعراء^(١).

ثم يقول بروي رلش "ولو كانت كلّ الأشعار الجاهلية- وربما كل الأشعار السابقة على العصر الأموي- منجولة، وإنّها صنعت على الأبر في العصر الأموي، فإنّه لن يكون مفهوماً لماذا فضّل علماء اللغة الذين ازدهروا في نفس العصر، باعتبار اللغة أداة مساعدة لتفسير القرآن، نقول لماذا فضلوا أخذ شواهدهم من الشعر الجاهلي على أخذها من الشعر الأموي، لأنّه لن تكون لغة الشعر الجاهلي أقرب إلى القرآن من لغة الشعر الأموي"^(٢).

موقف "اجنتس جولد تسيهر"

يعرض الرأي - في مقدمة ديوان الحطيئة- أن العرب الوثنيين الأوائل الذين أدركوا الإسلام كانوا قد امتلأوا بأفكار الوثنية ومثلها وتشربوا نظرتها في العالم وفي الحياة، لذا " لم يتكيف الجيل الأول من العرب المسلمين مع دائرة الأفكار الجديدة التي فرضت عليهم إلا بصعوبة شديدة. لم يستسيغوا نوع التقوى الجديدة التي صارت لها السيادة، وعبثاً حاولوا القيام بهذا التنازل السلبي، وهو أن يخلوا أشعارهم من تلك المعاني التي كانت تؤلف عصب الحياة في الشعر الوثني . ولهذا فإن الأحوال الجديدة تتجلى من وجهة نظر الأفكار القديمة . وأدّى هذا إلى أن يقع الشعراء في نزاع مع المطالب الايجابية والسلبية للسلطة الدينية، أما حسان بن ثابت وكعب بن

(١) دراسات المستشرقين... : ١٤١.

(٢) دراسات المستشرقين... : ١٤١.

* ينظر: دراسات المستشرقين... : ١٤٣-٢٣٧.

زهير - وربما هذا أو ذاك من الشعراء المعاصرين لهما، فيكونون استثناءً من الروح العامة التي تميز الإنتاج الشعري في عصر الانتقال هذا^(١). ويرى "جولدتسير" بعد أن قدم شيئاً عن اسم الحطيئة ونسبه، وبعضاً من شعره الذي هجا به أمه وقبيلته بكر بن وائل، فيرى أن هناك صعوبات كثيرة تواجهه إذا حاول تحديد بداية الحطيئة في قول الشعر، أو تحديد وقت لشبابه المبكر. والحطيئة شاعر معروف في الجاهلية وذكر عنه ابن سلام في طبقاته أنه "عمّر دهرًا في الجاهلية وبقي في الإسلام حيناً"^(٢)، وظلّ إلى خلافة أبي بكر وعمر وعثمان. لكن إلى أي مدى عاش في الجاهلية، وإلى كم امتد به العمر؟ سؤال يطرحه "جولدتسير". وحسب أخبار الفيلولوجيين والمؤرخين العرب فإنه قد عاش مائة وثلاثين سنة على الأقل^(٣).

وثمة أمر يتعلق بالأخبار عن الحطيئة أنه كان راوية لزهير وابنه كعب^(٤)، وزهير قد عمر طويلاً إلى أيام ظهور الإسلام، مع أن وصف الحطيئة براوية فالأخبار مختلفة، إذ هناك من يقول إن هذبة بن خشرم كان راوية للحطيئة والحطيئة يروي لكعب وكعب لأبيه، وكان جميل راوية هذبة، وكثير راوية جميل^(٥). وعليه سيكون الحطيئة راوية لكعب لا زهير.

والتاريخ المبكر للحطيئة يُرجعه الاخباريون إلى زمان النعمان بن المنذر برواية حادثة بوفود العرب على النعمان ليلبس حلقة الثمينة "أكرم العرب" وكان يومها حارثة بن آوس معروفاً بالكرم، فسأل عنه النعمان إذ لم يكن حاضراً فطلب احضاره

(١) دراسات المستشرقين...: ١٤٣ - ١٤٤.

(٢) الشعر والشعراء ١ / ١١٠ - ١١١.

(٣) دراسات المستشرقين...: ١٤٩.

(٤) الأغاني: ٧/٧٨، ١٥/٤٧.

(٥) الأغاني: ٢١/٢٦٤.

وألْبسه الحلة، ولحسد بعضهم أغروا الحطيئة بهجائه، لكنه امتنع لعلاقة تربطه مع أوس - مضمون قصيدته رقم ٥٣: كيف الهجاء وما تنفك صالحة... - وهذه الحادثة أو الرواية تعطي زماناً مبكراً للحطيئة "فلا يُصدق أن رجلاً بقي حياً حتى بداية خلافة معاوية، كان شاعراً معروفاً في زمان النعمان بن المنذر، لذلك فإن الوبط بين الحطيئة وبين أوس بن حارثة ليس ممكناً بسبب آخر، إذ لا يُعثر في قصائده على أي أثر لهذه العلاقة. والأمر الأكثر احتمالاً... أن القصيدة موجهة إلى زيد الخيل^(١). ويستطرد "جولدتسيهر" بذكر بعض قصائد من ديوان الحطيئة على أنها يمكن الاستناد إليها في تحديد المراحل الأولى للحطيئة في دنيا الشعر^(٢).

ولكن هناك قصائد لا يرد فيها لا من حيث المضمون ولا من حيث الظروف الشخصية أية نقطة ارتكاز لتحديد زمانها وهل نظمت قبل الإسلام أو بعده، إذ أن الحطيئة لم يُشجّع بروح الدين الجديد، وأنه دخل الإسلام مُضطراً، ولكنّ القصائد التي تشيع فيها روح الوثنية ليس دليلاً على أنها نظمت في الجاهلية، فضلاً عن أن مهجّويها كان معظمهم من المخضرمين. وترد في ديوانه بعض التصورات الإسلامية التي تؤكد مناسبتها ومضمونها أنها نُظمت في العهد الإسلامي، وكانت له قصيدة - رقم ١٣ - قالها قبيل وفاته يذكر أنه "مسلم تخطى إلى وجه الإله حنيفاً..." فضلاً عن ورود ألفاظ من روح الإسلام في قصائده - ١١، ١٣، ١٤، ٤٧ - كما يثبتها جولدتسيهر^(٣).

أما عن إسلام الحطيئة فلم يُكر ضمن الوفود التي وفدت على النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) واسلم بعد وفاته. وهي حجة غير مقنعة لأنّ الحطيئة لم

(١) ينظر: دراسات المستشرقين... : ١٥١-١٥٢.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين... : ١٥٣-١٥٨ في ذكر تلك القصائد التي عدها جولد تسيهر نقاط ارتكاز.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين... : ١٦٠.

يكن رفيع الشأن في قبيلته، وإنما كان أكبر أعيان القبيلة هم الذين يؤلفون الوفد . بل كان من المرتدين ويحرضهم على محاربة أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) وبعد القضاء على الردة عاد الحطيئة إلى الإسلام^(١). وهو الزمن الذي كان فيه الشاعر كثير التجوال طمعاً في العطاء بين مختلف القبائل يمدح من يُجزل له العطاء - في قصائده: ٤٥، ٦٥، ٦٩ في بني كليب ويربوع - ويهجو من يمنعه - في قصائده ٥٦ هجا فزارة، ٦٠ هجا بني شعل -^(٢).

أما عن شاعرية الحطيئة فالنقاد يجدون تنوّع موهبته الشعرية ويبرزون قوّته في المدح والهجاء والغزل، لكنّ في ديوانه كثيراً من الوصف ونماذج من المراثي، مع خلو ديوانه من ذكر ال خمر. والمديح والهجاء ممّا يتلاءم وخلق الحطيئة وطباعه والأغراض الدنيوية التي سعى إليها^(٣).

والهجاء لم يكن شيئاً محبّباً لدى الخلفاء في عصر صدر الإسلام وكان يلقي مطاردة من السلطة الرسمية لأسباب دينية، والقبائل والأفراد الذين تنالهم السنة الشعراء كانوا يلقون حماية لدى الخلفاء وعمالهم، ولا أدلّ على ذلك ما أقبل عليه الشاعر قيس بن عمرو النجاشي - إذ كان رقيق الإسلام - في شهر رمضان وكان يكره الاتقياء الذين يكثرّون الصوم والصلاة ويحبّ حياة الفجور فهجا النجاشي بني العجلان بسبب ذلك. لكن تلك الدوافع لم تكن هي التي دفعته لهجائهم على طريقة الجاهلية .

لكن هناك أمر يُثار إليه في هذه المناسبة يعد ظاهرة مهمة جداً بالنسبة إلى تاريخ الأدب العربي يمكن استخلاصها من بيت شعر لابن مقبل هجا به النجاشي اليماني إذ يقول:

(١) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦١ - ١٦٤ للاستزادة بالآخبار عنه.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦٥ ما أورده جولتسيهر في ذلك.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٦٧ - ١٦٩.

بني عامر، ما تأمرون بشاعرٍ تخيّرَ باباتِ الكتابِ هجائياً (١)

فالبيت يوحى بانتشار الهجاء كتابة لا شفهياً أو رواية، أي أنه اختار هجاءه من مختلف أنواع الكتابة وأضطرت قبيلة عامر إلى اللجوء إلى الخليفة عمر بن الخطاب في نهاية الأمر، الذي هدد النجاشي بقطع لسانه إن لم يقلع عن الهجاء. أما في العصر الأموي فما عاد الهجاء جرماً أن يطلق الشعراء عنان ألسنتهم فيمن يهجون مثلما "كانت الحال في الأيام الحرة للجاهلية" على حد تعبير جولدتسيهر (٢). ويستطرد بذكر ما كان في العصر الأموي وتحريض الخلفاء على التهاجي وظهور النقائض وشعرائها الاخل وجريز والفرزدق. ثم يتبع القول في العصر العباسي، لكن حدة الهجاء قد خفت ولم يعد المجال للتنافس بين القبائل بل كان في الغالب تنافساً شخصياً بين الشعراء لأمر تعود لأسباب دنيوية أو سياسية من أجل الحظوة لدى السلطان (٣).

ثم يذكر ما كان بين الزبرقان بن بدر والحطيئة من خصومه ويطيل في سرد كل ما يتعلق بقصائديهما في هذا الصدد. وما ذكر ذلك إلاّ ليهيئ "جولدتسيهر" أن كل ما كان من حكاية عن الحطيئة إلا لتبين جنبه من دون أخلاقه الأخرى، ولقد قال الحطيئة عن نفسه عندما وقع في أسر زيد زمن أبي بكر، إنه رجل يبتعد دائماً عن القتال والحرب، ولا يقصد إلا أن يكسب عيشه بالشعر، ويشكو قلة الأجواد، وأن سوق الشعر أصبحت كاسدة، وأن الحاجة وحدها هي التي أوقعت في صفوف عامر (٤).

(١) ديوان ابن مقبل: ٤١٠.

(٢) يرظّر: دراسات المستشرقين...: ١٧٣.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٧٣ - ١٧٩.

(٤) ينظر: دراسات المستشرقين...: ١٨٠ - ١٩٧.

ويعود "جولدتسيهر" إلى مسألة المديح والتكسب بالشعر وما عرف عن شعراء مدحوا من أجل الحظوة والتكسب، وما كان من أمر زهير مع هرم بن سنان أو الأعمش حين يفخر بأن ممدوحه "يشتري الحق بمنفوس الثمن"، وأحد الذين مدحوا هشام بن عبد الملك ختم قصيدته بالبيت:

فأثبني ثواب مثلك مثلي تلقني للثواب غير جحود^(١)

"فليس إذن أن يشذ الحطيئة عن هؤلاء جميعاً، وإن مدح فمن أجـ ل نيل العطاء وهو يشكو الحاجة إلى من يمدحهم ويثني عليهم اذا لم يبخلوا في عطائهم- القصيدة ٧٣ البيت ١٢-، بل نراه لا يخجل أن يصرح- في القصيدة ٧ البيت ٣٦-، بأن ناقته:

تزورُ امرءاً يوتي على الحمدِ ماله ومن يؤتِ أثمانَ المحامدِ يُحمَدِ

لكن الحطيئة نفسه لا يخفي أن الهجاء وسيلة لكسب المال وأنه لما يتفق تماماً مع مبادئه أن يشكو إلى عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- في القصيدة رقم ٨٥ التي يحتمل ألا تكون صحيحة النسبة إليه- وقد حظر عليه بشدة أن يهجو أحداً. فيجد الهجاء صار ممنوعاً وأن الشحيح سيشعر بالأمان، وأن أسرته ستتعرض للفقر المدقع، فهو بفضل الهجاء كان "كاسب" أسرته- القصيدة ٤٧- . لذا ستموت أسرته من الجوع:

إذا يموت عيالي جوعاً هذا مكسبي ومنه معاشي^(٢)

(١) الأغاني: ١٠ / ١٠٩.

(٢) الأغاني: ٢ / ٥٥.

ويعرض "جولدتسيهر" أخيراً للسراقات الشعرية عند الحطيئة وهو أمر كان ذائعاً بين الشعراء أن يسطو على شعر غيرهم، ويستشهده بنماذج لأكثر من شاعر^(١). أما الحطيئة فبقدر ما حمل على الآخرين الذين استغلوا تعابيره، لكنه لم يفصح عما أخذه من مفاخر شعر حسا بن ثابت أو طرفة بن العبد. إذ يجد في أشعاره قدر كبير من الأشعار والتعبيرات المميزة فيها محاكاة لأسلافه من الشعراء^(٢). وأخيراً يعرض لأشهر اللغويين من القرن الثاني والقرن الثالث الهجريين ممن أهتم بجمع أشعار الحطيئة، وأقدمهم حماد الراوية والمفضل الضبي، وخالد ابن كلثوم وكان معاصراً. واكبر الفضل في رواية ديوان الحطيئة إنما هو لأبي عمرو الشيباني، وابن الاعرابي وبروايات أخر؛ السكري، ومحمد بن حبيب^(٣). ومن رواة قصائد الحطيئة أبو حاتم السجستاني وكان من أكبر تلامذة الأصمعي.

آراء المستشرق "رينولد نيكلسون"

يتحدث في كتابه "تاريخ العرب الأدبي" عن الشعر المنحول وعن رواية الشعر وحفظه عن طريق الرواية الشفوية، وأن الأشعار التي كانت تجدد القبيلة أو تهجو أعداءها، كانت تُشدد بـاستمرار. ولكن ما الذي يضمن أن هذه الأشعار التي عاشت مدة طويلة ورواها الرواة، لم يدخلها التغيير. إن نظام الرواة عند العرب يشبه الشعراء المتجولين - Rhapsodists - في اليونان، وكان لكل شاعر رواية يحفظ عنه شعره ويرويه. وكانت هناك روابط - قرابة أو تلمذة - بين الشعراء والرواة. وقد أصبحت الرواية فيما بعد مهنة بعد أن كانت هواية، وأصبح الرواة يكوّنون طبقة مميّزة مستقلة تحمل في ذاكرتها ذخيرة هائلة من الشعر القديم والثقافة المتنوعة. وكان الخلفاء

(١) ينظر: دراسات المستشرقين : ٢٠٨ - ٢١٧.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين : ٢١٧ - ٢١٨.

(٣) ينظر: دراسات المستشرقين : ٢١٨ - ٢٢١.

يجزّلون لهم العطاء والهبّات ، واستمرت الرواية الشفوية حتى نهاية القرن الأول الهجري عصر التدوين ولم تتوقف، ولكن الكثير من الشعر قد فُقد مع الزمن. ويتعرض "نيكلسون" بالحديث عن ظهور الإسلام وانشغال المسلمين عن الشعر القديم وعن الاهتمام به ، لأنّه في نظرهم كان يمثل الروح الوثنية ، فانصرفوا الى القرآن والحديث . ولكن لغة القرآن أصبحت غريبة بعد مدة وجيزة بالنسبة للمسلمين في العراق والشام وخراسان ومصر ، فكان على المسلمين تفسير القرآن والحاجة إلى اللغة والنحو. فنشط علماء البصرة والكوفة في هذا الصدد وكان من هُلم الشعر الجاهلي . فكانت بدايات جمع الشعر من الرواة وما يحصل في الأ مر من أخطاء بسبب الرواية الشفوية و بعد الزمن ، ممّا أظهر النحل على الشعراء بسبب الحاجة اللغوية . وما صاحب ذلك من تدخل الرواة في ترتيب الأشعار واستبدال الألفاظ.

ويرى "نيكلسون" أنّ أثر الدين في حياة الجاهليين كان ضئيلاً وكذا في شعرهم . وهو على رأي مرجليوت بهذا الشأن - وإن جاءت إشارات في شعر بعض الشعراء - كما في شعر زهير - باحثين عن الحياة والمصير ، كانوا يطلقونها حلماً في أشعارهم.

آراء المستشرق "بلاشير"

وكانت في ما تناوله في كتابه "تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي " بصدد رواية الشعر الجاهلي* والأخبار المتعلقة به والحديث عن الكتابة عند العرب وكتابة الشعر في العصر الإسلامي ، لكنّ الرواية الشفوية للشعر كانت مستمرة ، وكذلك قضية الشعر الموضوع - كما يسميه -.

وطرح "بلاشير" في كتابه ما سمّاه "قضية الشعر الموضوع " وهو في كتابه

* تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. ترجمة/ إبراهيم كيلاني ١٩٥٦م.

يؤرّخ للأدب العربي ويعرض هذه القضية حسب ما عرضه المستشرقون من آراء ومقالات، ومن هذا حذوهم - ما قدمناه في دراستنا عبر فصولها ومباحثها - . ويرى "بلاشير" أنه على الرغم من أن طرائق الباحثين المحدثين في النقد ، أدق من طريقة علماء المسلمين في القرون الماضية ، ولكنّها لم تتجح ولم تكن مجدية، فكثيراً ما يتغلّب الشعور بالشك على القدرة على البرهنة عليه . ولكن لابدّ لأجل التمييز بين الصحيح والموضوع أن تكون دراسة المعنى متطلبة لدراسة المبنى كالأسلوب واللغة، ويعترف بالعجز عن التفريق - كما قال المفضل الضبي - بين ما قال حماد الراوية وما قاله خلف الأحمر .

ويعزو "بلاشير" خلوّ الشعر الجاهلي الذي وصل إلى عصر التدوين من أثر اللهجات إلى فعل الرواة الذين جرّدوا الشعر من كثير من الظواهر اللهجية - وإن كانت هناك نصوص بقيت محافظةً على آثار لهجية في الصرف والترتيب والمفردات - .

ويقف "بلاشير" عند ضالة أثر الدين في الشعر الجاهلي كما وقف عند ذلك المستشرقون الآخرون ، ويرى أن تنقية الشعر من المظهر الوثني لن يؤدّي إلى اختفاء تام لمظاهر الوثنية والإشارات إليها .

ويرى في التراث الشعري أنّه يعبر عن روح الشعر الجاهلي أمّا أنّه قد بقي من دون مساس أو تحييز - لاسيما روايته شفاهاً وما أحدهم الرواة - فذلك أمر صعب وغير محدّد، وقد أجرى عليه علماء العراق أيّ الرواة أمثال حماد وخلف ، إصلاحات ذات صريغة جمالية .

أمّا فيما يخصّ عملية الانتقال ونحل الشعر فيرى "بلاشير" ^(١) أن الخلافات

(١) ينظر : تاريخ الادب العربي نيكل س ون: ١٧٩، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩،

حولها لا أهمية لها ، بقدر ما لا تحدث تلك النحول تغييرات في موضوع أو فكرة القصيدة. ويشي إلى أنّ النقاد القدامى قد أقرّوا بعجزهم عن كشف تلك الانتحالات ، فكيف يتسنّى أذن للمحدثين بعد مرور أكثر من ألف عام معرفة الصحيح والوقوف عنده.

آراء المستشرق "بروكلمان"

يعرض في الباب الأول من كتابه "تاريخ الأدب العربي" الذي عقده في الأدب العربي عدة فصول عن اللغة العربية وأولية الشعر العربي والقوالب التي نُظم أو قيل فيها، ثم ينتقل في فصل آخر للحديث عن طبيعة الشعر الجاهلي، وإلى الحديث عن رواية الشعر العربي في فصل آخر. أمّا الفصل السادس فعقده لطرح مصادر معرفة الشعر الجاهلي ولكلّ ما يتعلق به من دواوين شعرية ومجا ميع أدبية ومختارات شعرية. ثم ينتقل بالحديث عن مجاميع الشعراء ويختمه بالنثر العربي. وفي حديثه عن اللغة العربية يقول: "وعلى الرغم من تشتت العرب السياسي- في الظاهر- ربطت بينهم قبل الإسلام وحدة معينة في أفكار الديانة والعادات وجعلت منهم أمة واحدة، وتؤيد لنا ذلك أيضاً لغة شعرهم، التي يُسهم فيها العباد من نصارى الحيرة بمثل نصيب رعاة الغنم الوثنيين من قبيلة هذيل في جبال الحجاز - جنوبي مكة - على حين يبدو أنّ أهل دمشق كانوا يُسهمون في هذه اللغة بنصيب الأخذ فحسب ، إذ كان أمراء غسّان يُحبّون أشعار أهل نجد وقصائدهم الطنّانة في مدحهم"^(١).

وينفي "بروكلمان"^(٢) أن تكون لغة الشعر القديم من اختراع الرواة والأدباء على اساس كثرة من اللهجات الدارجة، ولم تكن لغة جارية في الاستعمال العام ،

(١) تاريخ الادب العربي: بروكلمان: ١٠٢.

(٢) ينظر: تاريخ الأدب العربي: بروكلمان: ١٠٢-١٠٣.

بل كانت لغة فنيّة فوق لغة اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات . فقد استوعبت لغة الشعر هذه كلّ خصائص الأصل اللغوي السامي أكمل استيعاب ، وإن لم تحتفظ في جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب ، ولم تضاهها أيّة لغة أخرى من اللغات السامية من حيث المرونة والدقة التي تتمتع بها في التعبير عن العلاقات التركيبية.

ويرى "بروكلمان" أن لثراء اللغة العربية في مفرداتها كان أن حُببت اللغة إلى علماء العربية ، على أن ذلك لا يُعدّ علامة على ثقافة عقلية رفيعة . فلغة الشعر والأدب تأخذ مادتها من جميع الرواة والتي نضبت فيها اللغة الأم ، ولذا لم تقو العربية على اختراع ألفاظ تعبر عن المعنويات العامّة والمدارك الكلية ، بل اكتفت بالإكثار من الصفات والخصائص ، وكان ذلك أحسن زينة تزان بها قصائد العرب القدماء ، ولكن ليس دليلاً على وعي واسع الأفق ، بل وعي ضيق محصور لم ينهض بعد لتجريد المعاني الكلية واستخلاصها^(١).

وفي حديثه عن أولية الشعر العربي لا يجد من خبر صحيح عن تلك الأولوية، ولكن يمكن أن يُستخلص من الملا بسات المتشابهة مع شعوب بدائية أخرى ، نتائج معينة لتطبيقها على العرب أيضاً^(٢) وأشار إلى ما جاء به "برويس"^(٣) عن الأولويات الأولى للشعر كانت تتمثل في ذلك الغناء المصاحب للعمل وتلك الحركات الإيقاعية المنتظمة لكن آثارها كانت قليلة ونادرة ، فالغناء لم يكن متسقاً مع نغم العمل ، وإنما كان يسعف العمال بقوى سحرية، وإذاً فلا بد أن يكون الغرض الذي قصد إليه الشعر في الأصل - مادام لم يكن مقصوداً من المسامرة - هو الغرض من جميع فنّ القول عند البدائيين، بتشجيع العمل بطريقة سحرية. وهذا السحر - كما يقول بروكلمان - لم

(١) بروكلمان: ١٠٣.

(٢) ينظر: بروكلمان: ١٠٤.

(٣) ينظر: بروكلمان: ١٠٥.

تكن له آثار واضحة عند العرب إلا في شعر الهجاء كما وضع ذلك جولدتسيهر^(١). فشعر الهجاء كأن في يد الشاعر سحراً، يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري قبل ان ينحدر إلى السخرية والاستهزاء . لذا كان الشاعر قديماً إذا أراد اللعن يلبس زياً خاصاً يشبه زي الكاهن . ومثل ذلك يمكن قوله على الأغاني الصغيرة التي يرددها البدائي في مواقف الحياة الكبرى من حالات السرور او الانفعال ، كانت غايتها أن تحدث أثراً سحرية . وكذلك أغاني ترقيص الأطفال كالذي نقرأه في تغني أم الفضل بنت الحارث الهلالي وهي ترقص ابنها عبد الله ابن عباس، قائلة:

تكلت نفسي وتكلت بكري إن لم يسد فهاً وغير فهاً

بالحسب العد بذل الوفر حتى يوارى في ضريح ال قبر^(٢)

وكذلك شعر الرثاء كانت غايته السحر ، فكان الغرض أن يطفئ غضب المقتول ونهيه ان يرجع الى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين لكنه تلاشى فيما بعد أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض^(٣). وكذلك الأمر بالنسبة لأغاني الصيد والحرب كان لها تأثير سحري حسب معتقدات الامم البدائية ، لكنها تلاشت أمام الفخر بالنجاح والغلبة، وإن كادت الحرب - في بعض الأحيان تستأثر بكل تفكير البدو، وكان لها دور كبير في أشعارهم، ولم يكن أمراً عارضاً أن سُميت أقدم مختارات الشعر العربي بالحماسة لأنها تظهر شجاعة العربي وثورته وفي تقدّمه

(١) ينظر: بروكلمان: ١٠٥.

(٢) الأمالي للقالبي: ١١٨-٢.

(٣) ينظر: رودوكاناكيس، الخنساء ومراثيها:

1,N.Rhodkanakis,AL-Hansa, and ihre Trauerticder, SBWA 147 (1904)

وينظر أيضاً: جولدتسيهر.

J. Goldziher, Bemerkungen zu den arabischen trauergedichten WZKXVI,307-339.

للقتال. وإن كانت في أبواب كثيرة منها من صنع الرواة أو المؤلف نفسه. فإنها تظهر روح هذا الفن الشعبي^(١).

أما الحب فانه لا يمكن أن يكون من البواعث الأصلية للشعر^(٢)، على ما وجد في نشيد الإنشاء عند العبرانيين القدامى وهو شعر ساذج الغريزة "أي مكشوف"، لكن هذا لم يكن في شعر العرب إلا القليل مما وجد لدى امرئ القيس ومغامراته العشرقية إلى جانب أعمال البطولة، وربما وجد ذلك في الأغاني الشعبية التي كان أنصار المدينة يتغنون بها في أعراسهم^(٣).

ويقدم "بروكلمان" بالحديث عن قوالب الشعر العربي، في أن أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع، أي النثر المقفى الخالي من الوزن، على أنه يبدو - كما يذكر بروكلمان - أن النقوش اليمينية تدل على اتجاهات إلى استعمال القافية. والسرّج قول الكهان والعراقيين ثم ترقى إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سريبي ووتد، ليسهل على السمع وإبلاغ أثره في النفوس. أمّا الأوزان العروضية فإنّ بناءها تمّ بتأثير فنّ غنائي وإن كان بدائياً، ويتضح في ح داء الركبان. ومن الضلال - على حدّ قول بروكلمان - أن يقال إنّ عروض العرب نشأ على أساس شعر اليونان، فالرجز لا يثبته العروض اليوناني الثلاثي التفعيلات إلاّ في الظاهر^(٤). أمّا البحور الطويلة الرّسّ فتغلب عند قدامى شعراء الحماسة وعند شعراء المعلّقات. ومن المؤكّد أنّ هذا الفن كان يعتمد عندهم على قواعد ثابتة نعم نجد في بعض قصائد الشعراء الأقدمين أبياتاً خارجة عن العروض الذي وضعه الخليل بن أحمد، وما وضعه سعيد بن

(١) ينظر: بروكلمان: ١٠٨-١٠٩.

(٢) ينظر:

G. Neumann, Geschlechen. Kunst, Prolegomena, zu einer Physiologie Acsthetik, Leipzig, 1899.

(٣) ينظر: بروكلمان: ١٠٩.

(٤) ينظر: بروكلمان: ١١٠-١١١.

مسعدة الأخفش الأوسط في كتابه العروض^(١).

ثم ينتقل "بروكلمان" في فصل جديد إلى الحديث عن طبيعة الشعر الجاهلي الأولى في أنه كان يقوم على السحر والهجاء والتصورات الدينية، لكنها تلاشت تماماً عند العرب البدو فيما بعد وأبعدوا عن وعيهم كل ما يمكن أن يفقد عزيمتهم في مقاومة الصحراء لضمان مقومات الحياة فيها ، فقصودوا إلى فن الشعر ووصفوا الحيوان والطبيعة وادخلوا في التشبيهات الجريئة لإشاعة نسمة الحياة فيه من قبيل حرصهم على الصدق والأصالة. لذلك كان شعر الفخر الذاتي أو القبلي اعتزازاً من الشاعر بمجد قبيلته، والذي أخذ يكتب في بعض الأحيان - أهمية سياسية، كما في معلقتي الحارث وعمر بن كلثوم مع ملك الحيرة عمرو بن هند^(٢).

ولم يكتف الشاعر بالتوسع في استخدام الثروة اللغوية و التشبيهات بلفقاء الصور التي لا تتبادر إلى الأذهان ، بل استعمل المؤثرات السطحية المعتمدة على الرنين والموسيقى اللفظية، إلى جانب التزامه بوحدة القافية. ثم كانت القصيدة وإطالة الأبيات وأصبح لها نظامها الدقيق من حيث استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة عند رؤية الاطلال ، ثم يمضي فيها الشاعر إلى وصف مسيرة في المفاوز ووصف راحلته وذكر مشبهاتها من الحيوان الوحش وصفاً كاملاً ، ولا يتجه إلى التعبير عن حقيقة قصده إلا في آخر القصيدة. وهذا المنهج لا بد أن يكون قد ترسخ لدى الشعراء منذ زمن طويل - كما أشار امرؤ القيس إلى ابن خدام - وأن تلك القصائد الطوال - المعلقة - لم تكن قد نُظمت دفعة واحدة ، ولا يستبعد أن تكون قد نُظمت في حول كامل . وبناءً عليه ترتب تغيير الأبيات وألفاظها على مدى ذلك الحول ، فما يقوله الشاعر في وقت لا يثبت علي هفي وقت آخر ، ثم يزيد عليه أو يبدل بعض أبياته

(١) بروكلمان: ١١٢.

(٢) ينظر: بروكلمان: ١١٤-١١٦.

وإعادة قوله لمن لم يسمعه أولاً وهكذا . وقد يكون ذلك سبباً في أن كثيراً من الشعر القديم لم تبق منه إلا قطع متفرقة^(١).

ويضيف القول على ذلك - أي بروكلمان - إنّه لم "تجد قصيدة ذات وحدة مستقلة وترتيب متكامل عند قدامى الشعراء إلا في أحوال نادرة جداً"^(٢). وذلك ما وجد عند الشاعر أعشى بني تميم.

(١) ينظر: بروكلمان: ١١٩-١٢٠.

(٢) بروكلمان: ١٢٠.

وكان للمستشرق "بروكلمان" حديث عن رواية الشعر العربي ^(١) شفاهاً وإن كانت هناك كتابة قد عرفت عند العرب إلا أنها لم تقض على الرواية الشفوية بصورة كلية، وكان لكل شاعر رواية يروي عنه اشعاره شفاهاً دون الكتابة وعن هؤلاء الرواة تنتشر أشعار الشعراء في القبيلة.

ويشير إلى أن جمع الشعر لم يكن إلا في القرن الثاني الهجري أو في العصر الأموي، وأنه لم يبلغ ذروته إلا في العصر العباسي . وإن كان الرواة قد غيروا في الرواية الأصلية للشعر ونسبوا بعض الأشعار القديمة إلى شعراء من الجاهلية الأولى ووضعوا عليهم ونحلوا شعراً لتجميد بعض القبائل، وهو أمر لا يمكن إثباته.

ولكن على الرغم من كل العيوب ، يبدو أن القصد إلى التشويه والتحريف لم يكن إلا أمراً ثانوياً . وقد روى علماء المسلمين أشعاراً جاهلية تشتمل على أسماء الأصنام وعبادتها ، وإن اسقطوا أبياتاً لشبهات دينية، فهي حالات قليلة لان الشعور الديني لم يكن غالباً على نفوس عرب الجاهلية.

آراء المستشرق "جورجيو ليفي دلافيدا"

إذ نجده يتحدث عن قيمة المصادر التاريخية لعصر ما قبل الإسلام في مقالته "بلاد العرب قبل الإسلام" ^(٢)، قائلاً : "حين نحاول البحث عن العصور الوسيطة في بلاد العرب القديمة، وما نعرفه ليس بالكثير - إذا قيس بما نجهل - والمجال متسع للفتوح الظنية . وأياً كان، فإن أسباب فقدان القطع واليقين في دراستنا لتاريخ تلك الفترة أسباب مختلفة اختلافاً تاماً . فإن مصادر تاريخ بلاد العرب في القرون السابقة لظهور الإسلام مباشرة مصادر أدبية - في أغلبها - وليست نقوشاً

^(١) تاريخ الأدب العربي: ١٢٢-١٢٤.

^(٢) G. Levi Della Vida. Pre- Islamic Arabia, The Arab Heritage. New Jersey, 1944. P. 41-48.

كمصادر تاريخ بلاد العرب القديمة. وهي غزيرة وافرة- وربما كانت أوفر مما ينبغي- فإننا نُعاني من كثرتها لا من قلتها، ولكن قيمتها- للأسف- لا تعادل وفرة عددها، فإن المعلومات التي تنقلها إلينا ليست مأخوذة من وثائق أولية، وهي تشبه- من بعض وجوهها- المصادر التي نعرفها عن التاريخ اليوناني والروماني واليهودي، وأكثر المصادر العربية أخبار جمعها علماء العصور الإسلامية ورتّبوها، والأدلة المباشرة يُقدّمها لنا الشعر الذي وصل إلينا عن طريق ما قام به العلماء المسلمون من اختيار وشرح. أما الأدلة التاريخية- وهي غير مباشرة، فلا يصح أن يُعتمد عليها من غير نقدٍ وتمحيص. ونتائج النقد والتمحيص تجيء- عادةً- متباينة، فإن جماعة من العلماء المعاصرين يشكّون شكّاً عميقاً أساسياً في الرواية العربية، ويذهبون إلى أن أكثرها موضوع زائف، وأنه لا تُمثّل الاتجاه الذي نما في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حينما نسي العرب ما كانوا يذكرونه عن التاريخ الجاهلي، فحاول اللغويون والأخباريون أن يملأوا الفجوات، وذلك بأن وضعوا وزيفوا ما لم يجدوه في الوثائق الأصلية الحقيقية. ومن أجل ذلك يرون أن الأدب التاريخي العربي ليس أوثق من القصص التاريخية، وأن أكثر الشعر موضوع، فليس من المستطاع اتخاذها أساساً سليماً يُبنى عليه فهم صحيح لما كان يحدث في بلاد العرب في العصر الجاهلي".

آراء "فاجنر"*

ويرى "فاجنر" بهذا الصدد ان أحد أصعب المواقع التي حالت دون نظرة أدبية علمية للشعر العربي القديم - وما يزال - مشكلة رواية الشعر العربي القديم وصحته قبل الإسلام.

وسلسلة الرواة للشعر الجاهلي معروفة ومسلم بها في نقل الشعر من جيل إلى آخر وكان هناك راوٍ لكل شاعر يأخذ عنه شعره وينقله لمن بعده حتى يصبح الراوي شاعراً هو أيضاً في بعض الأح يان، وأن أشهر سلسلة للرواة هي سلسلة آوس بن حجر - زهير - كعب بن زهير - الحطيئة - هذبة بن الخشرم - جميل "بثينة" - كثير "عزة" أي تنتهي إلى العصر الاموي.

ثم يأتي من بعد ذلك عملية جمع قصائد مشهورة من الشعر القديم وكان أشهرها المعلقات التي ظلت لها أهميتها في الميدان الأدبي والنقدي وان هذه المعلقات قد خرجت منتصرة من منافسات بين الشعراء ثم علقت على أستار الكعبة هو اختلاق متأخر للغاية^(١).

وكان من أوائل من أثار نظر ية التشكيك في صحة الشعر الجاهلي هو المستشرق "نولدكه" وبعده "الفرت" اللذان كانا يعتقدان كل الاعتقاد بأن قسماً من الشعر الجاهلي كان موضوعاً أو حتى منتحلاً وعند التحري فيه كانت الصحة أكثر ممّا صنعا وساد موقفهما هذا المعتدل حتى عزا "مرجليوث" سنة ١٩٢٥ الانتحال إلى كل شعر العرب قبل الإسلام^(٢).

* ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٣٧ - ٦٠.

(١) A. F. A. L. Kister. The Seven Odes Some Notes on the compilation of the Muallaqat. Rso 44 (1969). 2736.

وينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٤٠.

(٢) Marg. The Origins of Arabic Poetry. IRAS (1925). 417- 449.

وقد قدم طه حسين أفكار "مرجليوث" مقراً بها ونفى أن يكون هناك ش ع
جاهلي^(١). إلا أن من المتخصصين من ردّ نظرية مرجليوث وطه حسين، فقد قدم
"برويش"^(٢) أدلة تدحض رأيهما وكالآتي:

- ١- عدم وجود قصائد في نقوش العرب الجنوبيين الذين ارتقوا درجة في الثقافة أعلى
من العرب البدو الشماليين. وإذا لم يكن لدى الجنوبيين شعر فيرد على أنه من
الصعوبة أن تعكس النقوش النمطية شعراً موجوداً.
- ومن جهة أخرى هناك ثمة شواهد على وجود شعر لدى الشعوب البدائية أيضاً.
- ٢- يجب أن تكون الرواية الشفهية- حسب رأيهما- قد حَرَفَت القصائد بحيث لم يبق
منها شيء صحيح.
- ٣- في تصور "طه حسين" أن قصائد صحيحة لأمرئ القيس قد نظمت بالعربية
الجنوبية ونسبت إلى قبيلة كندة من عرب الجنوب، فهو أمر خاطئ إذ أنه خلط
بين سلسلة النسب واللغة.
- ٤- إنّ لغة ذلك الشعر هي ذاتها لغة القرآن، لذا فإنها يجب أن تكون قد نظمت فيما
بعد على غرار النموذج اللغوي القرآني الكريم^(٣).
- لكن ذلك لا يثبت فروقاً لهجية محددة ، ولأن لغة الشعراء في الثروة اللغوية
خاصة أكثر ثراءً من لغة القرآن.
- ٥- يمكن أن تعارض الحجة القائلة بأن القصائد العربية القديمة قد انتحلها المسلمون
لعدم ذكر الدين الوثني فيها.

(١) في الأدب الجاهلي، ٦٤.

(٢) ينظر : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، د. عبد الرحمن بدوي : ١٣٠-١٤٢.

(٣) في الأدب الجاهلي: طه حسين، ٩٧.

- ٦- يصعب النظر إلى نمطية الشعر العربي القديم كما فعل مرجليوث وطه حسين على أنها دلي ل على وضع الشعر حيث كانت علامة مميزة لشعر ما بعد الاسلام، لكنها قد سهلت الانتحال.
- ٧- أدى نزوع فقهاء اللغة إلى شواهد على مفردات نادرة، أدى إلى أن يقدم الرواة الأعراب شواهد منتحلة لهؤلاء الفقهاء.
- ٨- اتهام لغويين مثل حماد الراوية وخلف الأحمر بالنحل على نطاق واسع، ويعترض برونيلش على ذلك بقوله إن المرء لا يستطيع أن يسم القصائد التي رواها فقهاء اللغة بأنها منتحلة، بل أن يصف في الوقت ذاته مأخذ النحل التي قدمها فقهاء اللغة انفسهم بسبب غيرة محتملة بين الأقران بأنها صحيحة.
- ٩- ثمة قصائد لم ينحلها فقهاء اللغة فقط. ووجدت أسباب لذلك:
- أ- حمل التنازع بين القبائل إلى التغني- التفاخر- بمجد الأجداد بما كان من ابیات قديمة موضوعة.
- ب- ظهور الوعي لدى غير العرب في بداية العصر العباسي ادى بهم إلى وضع قصائد على لسان العرب القدامى في مديح الفرس . وأختلق العرب بالمقابل أشعاراً تدل على قدم الحضارة العربية.
- ج- ميل القصّاص ورواة الاخبار التاريخية إلى التنويع في عرضهم بقصائد كالذي حصل مع السيرة النبوية.
- ويعرض "قاجنر" لرأي مستشرق آخر هو "بلاشير" إذ له موقف غاية في السلبية من صحة الشعر ولكنه لم ينحرف كثيراً من الناحية النظرية عن نولدكه والفرت، ووقف من امكانية اعادة البناء موقفاً أشدّ تشككاً، وظلت كلمة "نحل" ، "انتحال" تتكرر في نقده لشعراء فرادى.

أما عن كتابة الشعر العربي القديم فيقول إنها لا تغني عن اتباع صحته حتى لو كانت الرواية بأكملها قد وردت كتابة، فإنه لا يخبر بشيء مطلقاً عن الصحة . إذ الانتحال يكون في الكتابة كما في الرواية على السواء.

وكان "كرنكو" مستشرق الماني آخر - قد جمع أخباراً عن المعرفة بالكتابة لدى الشعراء العرب القدامى حينما شبهوا الأطلال بحروف الكتابة، لكن ذلك لا يعني أنهم كانوا يستطيعون قراءة تلك الحروف^(١).

ويرى "فاجنر" ما عدّه "برويذش" أنه من حسن الحظ أن الشعر العربي لم يدون وأنه نقل شفاهاً حتى بعد ظهور صناعة الورق سنة ٨٥١ م، إذ أن الرواية الكتابية هي التي أدت إلى التحريف بالنصوص زيادة كبيرة.

"نظرية الشعر الشفاهية Oral Poetry Theorie" وتتوثق النظرية الشفاهية (الروائية) للشعر العربي عند "باري" منذ سنة ١٩٢٨ م على لغة "هومر"، ثم نقلها تلميذه "لورد" إلى تقاليد ملحمية . ومفاد هذه النظرية أن المنشد لا يستظهر القصائد الملحمية التي تُلقى القاءً شفهيّاً بل يُعيد صياغتها من جديد في كل مرة تُلقى، أي كلُّ إنشاد هو صياغة جديدة أو نظم جديد، إذ يوجد توحيد بين المؤلف والمنشد، ومن ثمّ فليس للملحمة الشعرية مؤلف ولا نصّ أصلي، ويكون التأليف ارتجالياً لكلام طويل مترابط ممكن للمرتجل بما تهيأ له من ثروة صياغية يمكن له استخدامها باستمرار . هذا وأن أسلوبه يتميز بتجنب جملٍ متجاوزة نهاية البيت، أي يبتعد عن التضمين أو التدوير^(٢).

(١) عيّن طرد لذكر ما صدر لناصر الدين الأسد في رسالته : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، القاهرة، ١٩٥٦ . ودراسة فؤاد سزكين في لثابه: تاريخ التراث العربي . ومحاولتهما لإثبات صحة الشعر العربي القديم فيما افترضاه بكتابة الرواية المبكرة وأنه لم يأت شفاهاً.

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي...، ٥١.

وطبقت هذه النظرية الشفاهية على آداب وأجناس أدبية شديدة التباين وكانت مدخلاً إلى الدراسات العربية فيما كان من مقالة "لمونرو" وكتاب "زويتلر"^(١). إذ يجد أن ما جاء في النظرية الشفاهية متوافراً في القصائد العربية القديمة من حيث طول القصائد وأنها ارتجالية وينقطع البيت عن البيت ما بعده لعدم التضمين^(٢).

لكن الشروط التي جاءت في نظرية "ياري- لورد" لا تنطبق كلها على الشعر العربي، فالقصيدة العربية ليست شعراً ملحماً، وطولها يقدر على أقصى تقدير مائة وعشرون بيتاً. إن غالبية القصائد لها مؤلفون أفراد.

إن القصائد العربية لم تكن في جميعها ارتجالية بل تطلبت تهذيباً طويلاً لصياغاتها. والحكاية في الملحمة ليست لها قدسيتهما في القصيدة العربية^(٣).

فمن البديهي أن "زويتلر" لم ينظر إلى كل تلك الأمور، ومن ثم فقد ضمّ كل الشروط التي اشترطها ياري- لورد في نظريتهما رشأة الشعر الشفهي، بل أصرّ على أن الشعر العربي القديم كان للإلقاء الشفهي وهي حقيقة واضحة في الشعر المروي شفاهاً ولا يختلف عليه اثنان^(٤). إن أهم حجة "لزويتلر" و "مونرو" هي الثراء الصياغي للشعر العربي القديم. وحسب رأي "ياري- لورد" تمكن الصياغات المنشدين المرتجلين من الإنشاد الارتجالي، ولكن- في الواقع- لا تكاد جلّ الصياغات التي كشف عنها في حد ذاتها تتحدد، فهي أحياناً ليست شائعة بدرجة كافية لذلك الأمر،

(١) ويقصد به المؤلف دراستين الأولى لمونرو وهي:

Momroe Oral Composition in pre- Islamic portray, HAL (1972).

التأليف الشفهي لشعر ما قبل الإسلام (الجاهلي). والثانية لزويتلر وهي:

Mzwettler: The Oral Traaiton of classical Arabic poetry. Columbus, 1978.

التقليد الشفهي للشعر القديم.

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٢.

(٣) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٢.

(٤) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٣.

وأحياناً مختصرة جداً لأنه ما تزال هناك صياغات غير قليلة باقية لوصف الشعر العربي بأنه ملتزم صياغياً^(١).

ويخلص "فلجنر" من كل ما تقدم أن الشعر العربي لم يكن شفهيّاً، ولو كان كذلك حسب مفهوم "ياري- لورد" لكان "زويتلر ومونرو" على حق في أن مشكلة الصحة والبدائل وأوجه العزو المتناقضة إلى الشعراء قد حُلّت من تلقاء نفسها، إذ لم يعد يوجد لها عمق تاريخي . فربما كانت كل قصيدة في الشكل الحالي لدينا أداة تأليف "Compostion- preformance" لموضوع موجود منذ مدة طويلة من الزمن الذي دُونت فيه، وأن البدائل لا تمثل الا أوجه أداء مختلفة، إذ لا حاجة إلى محاولة إعادة النص الأصلي لأنه لا يوجد أصل في الشعر الشفهي^(٢).

وما دامت صحة الشعر العربي لم تثبت إلى الآن بأي منهج كما يقول "فاجنر" بل يمكن نفيها والسؤال المطروح عن كيفية حال الصحة للشعر العربي ، فيمكن القول إنه من غير الممكن أن يوصف الشعر العربي القديم في مجمله - كما زعم مرجليوث وطه حسين - غير صحيح لأنه لا بد من وجود النموذج المثال الذي على غرارهِ ك انت أعمال النحل والآن تحال واحتاج فقاء اللغة والمفسرون إلى ذلك المثال أيضاً . فضلاً عن عدم وجود دراسات عربية تعطي أحكاماً مناسبة لصحة الشعر العربي وإنها في الغالب أحكام وفق الإحساس وبناء على ذلك جاءت متناقضة. وذلك ما تعرضت له معلقة امرئ القيس ولامية العرب للشنفرى^(٣).

(١) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٤.

(٢) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي: ٥٦.

(٣) ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، ط١، ج٤/٤ - ٣٣٥ - ٣٣٤.

المبحث الثاني

آراء المحدثين العرب في صحـة

الشعر الجاهلي

وكان للعرب في هذا المضمار دراسات وآراء طرحوا فيها قضية صحة الشعر الجاهلي، وأولى تلك الدراسات ما قدّمه مصطفى صادق الرافعي في كتابه الموسوم "تاريخ آداب العرب" حشّد فيه آراء النقاد العرب القدامى في الرواية والرواة وعملهم في النحل على الشعراء ووضع الشعر المنحول، ولكن من غير أن يبين له رأياً في ما يطرحه، ومع ذلك فله "فضل السبق وفضل الاستقصاء في الجمع"^(١).

وقد بين الرافعي البواعث على وضع الشعر في الإسلام ورآها في:

١- تكثر القبائل لتعتاض عما فقدته بعد أن راجعت الرواية، وخاصة القبائل التي قلّت وقائعها وأشعارها، وكانت أولها قبيلة قريش وقد وضعت أشعاراً كثيرة على حسان بن ثابت^(٢).

٢- حاجة علماء اللغة إلى الشواهد من أجل تفسير الغريب ومسائل النحو، وكان الكوفيون أكثر الناس وضعا للأشعار للاستشهاد بها بسبب ضعف مذهبهم وتعلقهم على الشواذ واعتبارها أصولاً يقاس عليها، ولو سمعوا بيتاً واحداً فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلاً وبوّبوا عليه، وبخلاف البصريين، لذلك كان يضطر الكوفيون إلى الوضع فيما لا يجدون له شاهداً شعرياً إذا كانت العرب على خلافهم^(٣).

٣- حاجة المعتزلة إلى الشواهد في تفسير القرآن الكريم، إذ كانوا يولّدون الشواهد للاستشهاد بها على مذهبهم^(٤).

(١) مصادر دراسة الشعر الجاهلي: ٣٧٧.

(٢) تاريخ آداب العرب: ٣٦٥.

(٣) تاريخ آداب العرب: ٣٦٩-٣٧٠.

(٤) تاريخ آداب العرب:

٤- كثرة القصّاصين وأهل الأخبار وحاجتهم إلى الشواهد على الأخبار ، مما دفعهم الى وضع الشعر لما يلقّونه من الأساطير ، فوضعوا شعراً على عهد آدم ومن دونه من الأنبياء وأولادهم وأقوامهم ، وأول من أفوط في ذلك محمد بن اسحق صاحب السيرة النبوية^(١).

وهكذا كان للرافعي أن يدور مع القدماء من العرب في ما يروون من أخبار وسردها، وما انبث في كتبهم من أحاديث ، وحصر موضوع الرواية والرواة في دائرة القدماء نفسها "ولم يحمّل نصاً أكثر ممّا يحتمل ، ولم يعتسف الطريق اعتسافاً إلى الاستنتاج والاستنباط، لا إلى الظن أو الافتراض، ولم يجعل من الخبر الواحد قاعدة عامة، ولا من الحالات الفردية نظرية شاملة"^(٢).

طه حسين ونظرية مرجليوث، الشك في الشعر الجاهلي

إذ كانت آراؤه مطابقة لما جاء به "مرجليوث" ونظريته في الشك في الشعر الجاهلي ونفي أن يكون هناك شعر لدى العرب الغارقين في البداوة والذين لا يعرفون طريقاً إلى الكتابة وانتهى في آرائه إلى ما انتهى إليه "مرجليوث" من "أنّ الكثرة المطلقة ممّا نسمّيه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء ، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثّل حياة المسلمين وميولهم وأحوالهم أكثر ممّا تمثّل حياة الجاهليين"^(٣)، و "أنّ هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو إلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قتل وأذيع قبل أن يظهر الإسلام"^(٤).

(١) تاريخ آداب العرب: ٣٧٦-٣٧٩.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٩.

(٣) في الأدب الجاهلي: ٧١-٧٢.

(٤) في الأدب الجاهلي: ٧٣.

وزراه يقسم الشعر الجاهلي إلى ثلاثة أضرب ، حتى ليبدو لنا أنه يكاد يعتدل في الأمر بعض الشيء ، فيقول : "إننا نرفض شرع اليمن في الجاهلية ، ونكاد نرفض شعر ربعة أيضاً ... وأقل ما توجهه علينا الأمانة العلمية أن نقف من الشعر المضري الجاهلي ، لا نقول موقف الرفض أو الإنكار ، وإنما نقول موقف الشك والاحتياط"^(١).

وقد كانت هناك دوافع اعتمدها طه حسين للشك في الشعر الجاهلي جعلها في خمسة أمور ، أولاها أنه لا يمثل الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية للعرب الجاهليين.

فقد رأى في الشعر الجاهلي من الناحية الدينية أنه لا يظهر من الديانة الوثنية التي كانت سائدة في الجزيرة العربية فيرى أن الشعر الجاهلي "يظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعر الديني القوي والعاطفة الدينية المتسلطة على النفس والمسيطرة على الحياة العلمية ... وأما القرآن فيمثل لنا حياة دينية قوية تدعو أهلها إلى أن يجادلوا عنها ما وسعهم الجدل..."^(٢).

ويعلق على الناحية العقلية بالقول : "أفئظن قوماً يجادلون في هذا الأشياء جدلاً يصفه القرآن بالقوة، ويشهد لأصحابه بالمهارة . أفئظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والغلظة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين؟ كلا! لم يكونوا جهلاً ولا أغنياء ، ولا غلاظاً ولا أصحاب حياة خشنة جافية ، وإنما كانوا أصحاب علمٍ وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة، وعيش فيه لين ونعمة..."^(٣).

(١) في الأدب الجاهلي: ٢٧١-٢٧٥.

(٢) في الأدب الجاهلي: ٨٠.

(٣) ينظر في الأدب الجاهلي: ٨١.

أما أن الشعر لا يمثل الحياة السياسية^(١) للعرب قبل الإسلام لانهم كانوا على اتصال بمن حولهم من الأمم اتصالاً قوياً ، وذكرهم القرآن في سورة الروم وفي اتصالهم الاقتصادية بغيرهم من الأمم في سورة قريش.

وأن الشعر لا يمثل الحياة الاقتصادية^(٢) إذ لا توجد في الشعر أو في شعر أي شاعر أية إشارة إلى طبيعة تلك الحياة. والقرآن فيه الكثير مما يبين وجود الفقراء والأغنياء، وأنه غني بتحريم الربا وحثّ على الصدقة وفرض الزكاة. وأن ذلك لم يكن ليشير إليهم القرآن لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو إلى ذلك . فضلاً عن إشارات القرآن إلى نواح نفسية خالصة في ذمّ البخل، وتظهر صلة العربي بالمال وحبّه الحمّ له ، على حين نجد الشعر الجاهلي يظهر كرم العربي وأنه متلاف للمال مُسرف في ازدرائه.

أمّا عن طبيعة الحياة الاجتماعية للعرب في الجاهلية ، فيقول عنها : "فهذا الشعر لا يُعنى إلاّ بحياة الصحراء والبادية، وهو لا يُعنى بها إلاّ من نواحٍ لا تمثلها تمثيلاً تاماً. فإذا عرض لحياة المدر فهو يمسخها مسّاً رقيقاً ولا يتغلغل في أعماقها ، وما هكذا نعرف شعر الإسلام . ومن عجيب الأمر أنا لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر أو الإشارة إليّه، فإذا ذكر فذكر يدلّ على الجهل لا أكثر ولا أقلّ. أما القرآن فيمنّ على العرب بأن الله قد سخر لهم البحر، وبأنّ في هذا البحر منافع كثيرة..."^(٣).

(١) ينظر في الأدب الجاهلي: ٨٢-٨٣.

(٢) ينظر في الأدب الجاهلي: ٨٣-٨٥.

(٣) في الأدب الجاهلي: ٨٧.

أمّا ثاني دوافع الشك عند طه حسين في ما يراه من اختلاف اللغة بين عرب الشمال وعرب الجنوب : وأن الشعر بعيد كلّ البعد على أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه^(١).

وثالثها ، ففي اختلاف اللهجات بين العدنانيين والقحطانيين فيما يقوله الرواة في أنهم "مجمعون على أن قبائل عدنان لم تكن متحدة اللغة ولا متفقة اللهجة قبل أن يظهر الإسلام فيقارب بين اللهجات المختلفة، ويزيل كثيراً من تباين اللهجات ، وكان من المعقول أن تختلف لغات العرب العدنانية وتتباين لهجاتهم قبل ظهور الإسلام ولاسيما إذا صحّت نظرية العزلة العربية.... فإذا صحّ هذا كلّه كان من المعقول جداً أن تكون لكلّ قبيلة من هذه القبائل العدنانية لغتها ولهجتها ومذهبها في الكلام ، وأن يظهر اختلاف اللغات وتباين اللهجات في شعر هذه القبائل الذي قيل ، قبل أن يفرض القرآن على العرب لغة واحدة ولهجات متقاربة ، ولكننا لا نرى شيئاً من ذلك في الشعر العربي الجاهلي..."^(٢).

أما رابع تلك الدوافع في شكوك طه حسين ما رآه في الاستشهاد بالشعر الجاهلي على ألفاظ القرآن والحديث وكأن "الشعر الجاهلي قد قُدّ على القرآن والحديث، كما يُقَدُّ الثوب على قدّ لابسه ، لا يزيد ولا ينقص عما أراد طولاً وسعة"^(٣) ويرى في ذلك أنه ليس من طبيعة الأشياء . ولا يجوز الاطمئنان إلى ذلك الأمر إطلاقاً في الموازنة بين القرآن والحديث والشعر الجاهلي ، بل يحمل الأمر إلى الشك والحيرة^(٤).

(١) ينظر: في الأدب الجاهلي: ٨٨-٩٨.

(٢) في الادب الجاهلي: ١٠٣-١٠٤.

(٣) في الادب الجاهلي: ١٢٠.

(٤) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٢٠.

وآخر تلك الدوافع ففي ما رآه طه حسين في الرواية الشفوية للشعر وهو أمر يبعث الشك والريبة في النفس وأن يُصَمَّ بالنحل والوضع^(١).

ويختم طه حسين حديثه عن دوافع شكه تلك بالقول : "إنَّ من الحق علينا لأنفسنا وللعلم أن نسأل : أليس هذا الشعر الجاهلي الذي ثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا ديانتهم ولا حضاراتهم، بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعاً وحُمِلَ على أصحابه حملاً بعد الإسلام؟ أما أنا فلا أكاد أشكَّ الآن في هذا، ولكننا محتاجون بعد أن ثبتت لنا هذه النظرية، أن نتبين الأسباب المختلفة التي حملت الناس على وضع الشعر والنثر ونحلهما بعد الإسلام"^(٢). وقد أوجد طه حسين للشك في أنَّ الشعر الجاهلي منحول وموضوع أوجد أسباباً منها سياسية، ومنها دينية، وثمة أسباب تعود للقصص والقصاصيين، أو يعود للشعبوية، أو ما رده إلى الرواة، مبسّطاً القول فيها، وافرغ فيها كثيراً من الجهد حتى وصل إلى أنَّ "كلَّ شيء يدعو إلى نحل الشعر وتلفيقه، سواء في ذلك الحياة الصالحة، حياة الأتقياء والبررة، والحياة السيئة، حياة الفسق وأصحاب المجون"^(٣).

فأسباب السياسية كان يعني بها - طه حسين - العصبية القبلية، ولكن من دون أن يتحدّث عنها حديثاً شاملاً. وهي ما كانت بي ن المهاجرين والأنصار، ويورد تأييداً لذلك ما روي عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنه نهى عن رواية الشعر الذي تهاجى به المسلمون والمشركون أيام النبي مُحَمَّدٍ (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلّم). وتثبت هذه الرواية نفسها برواية أخرى وهي أن قريشاً والأنصار تذاكروا ما كان بينهم من ذلك الشعر لأنهم وجدوا فيه اللذة والشماته^(٤). وأنَّ قريشاً نظرت فاذا

(١) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٩.

(٢) في الأدب الجاهلي: ١٢٣.

(٣) في الأدب الجاهلي: ١٩٣.

(٤) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٣٢-١٣٤.

حظها من الشعر قليل في الجاهلية- على حد قول ابن سلام- فاستكثرت منه في الاسلام، وليس من شك "في أنها استكثرت بنوع خاص من هذا الشعر الذي يُهَجَى به الأنصار"^(١).

ولا يكتفي طه حسين بذلك بل يضيف : "ونحن لا نقف عند استخلاص هذه النتيجة وتسجيلها، وإنما نستخلص منها قاعدة علمية، وهي أن مَوْزَخ الآداب مضطر حين يقرأ الشعر الذي يُسمى جاهلياً أن يشك في صحته كلما رأى شيئاً من شأنه تقوية العصبية أو تأييد فريق من العرب على فريق . ويجب أن يشتد هذا الشك كلما كانت القبيلة أو العصبية التي يؤيدها الشعر قبيلة أو عصبية ، قد لعبت- كما يقولون- دوراً في الحياة السياسية للمسلمين"^(٢).

أما ما كان لأسباب دينية^(٣) فكان النحل يقصد في بعض أطواره إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبي مُحَمَّد (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلّم) وما كان من شعر وضع تمهيداً لهذه النبوة وما يتصل بها من الأخبار والأساطير ، وفي سيرة ابن هشام ضروب كثيرة من هذا النوع من الشعر . بل هناك نوع من الشعر اضيف الى الجاهليين من عرب الجنّ إرضاءً لحاجات العامة الذين يريدون المعجزة في كل شيء . أو ما وضع من شعر تعظيماً لشأن النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم).

ذلك فضلاً عما ذكره من أثر الدين في نحل الشعر ووصفه وحاجة العلماء لتفسير القرآن فيما جاء عن الأمم القديمة البائدة كعاد وثمود^(٤). أو ما كان بسبب الحركة العلمية بعد اتصال العرب بالأمم المغلوبة ، فأرادوا هم والموالي أن يدرسوا

(١) في الأدب الجاهلي: ١٣٤.

(٢) في الأدب الجاهلي: ١٤٥-١٤٦.

(٣) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٤٧-١٥٠.

(٤) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٣.

القرآن درساً لغوياً ويثبتوا صحة ألفاظه ومعانيه^(١). أو ما كان بسبب الخصومات بين علماء الدين^(٢) أو ما كان من وضع على أحاديث من كان على دين الحنيفية دين إبراهيم (عليه السلام) لإثبات قدم الإسلام في بلاد العرب ،وعليه حمل كل ما يوجد من الأخبار والأشعار والأحاديث التي تضاف إلى الجاهليين والتي يظهر بينها وبين ما جاء في القرآن والحديث من شبه قوي أو ضعيف^(٣).

وتحدث عن الديانتين اليهودية والنصرانية وانتشارهما في البلاد العربية ولا يكون لهما أدنى أثر ظاهر في الشعر العربي قبل الإسلام . فالأمر مع اليهود والنصارى كان سيان أن يتعصبوا لأسلافهم من الجاهليين، ويرووا شعراً كما للوثنيين، فنحلوا كما نحل غيرهم وأضافوا أشعاراً إلى السموأل بن عاديا وإلى عدي بن زيد وغيرهما من شعرائهم^(٤).

وليس ذلك حسب طه حسين في شكوكه في الشعر الجاهلي فيعرض لطائفة من الشعراء الذين شكك في صحة شعرهم وما نُحل عليهم وأضيف إلى شعرهم ،أو التشكيك في شخصيتهم وشاعريتهم أو اضطراب شعرهم واختلاطه مع شعر غيرهم من الشعراء . فيقدم لهؤلاء الشعراء وهم أمروء القيس وعلقمة وعبيد بن الأبرص وعمرو بن قميئة والمهلهل وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وطرفة ابن العبد والمتلمس والأعشى، فضلاً عن الشعر المضري^(٥).

أمّا مقياسه في الحكم على صحة الشعر الجاهلي فيرى أنّ نقد السند وحده لا يكفي "لتصحيح ما وصل إلينا من طريقه، ولا بد لنا من أن نتجاوز هذا النقد الخارجي

(١) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٣.

(٢) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٤-١٥٥.

(٣) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٥٧.

(٤) ينظر: في الأدب الجاهلي: ١٦٢-١٦٣.

(٥) ينظر: الأدب في الجاهلي: ٢١٦-٢٧٦.

إلى نقدٍ داخلي ، إن صحَّ التعبير - إلى نقدٍ يتناول النصَّ الشعري نفسه في لفظه ومعناه ونحوه وعروضه وقافيه^(١) ثم يستدرك ليقول : "فنحن لا نستطيع أن نقول في يقينٍ أو ترجيح علمي ، إنَّ هذا النصَّ ملائم من الوجهة اللغوية للعصر الجاهلي أو غير ملائم ، لأنَّ لغة هذا العصر الجاهلي لم تُضبط ضبطاً تاريخياً ولا علمياً صحيحاً ، وكلَّ ما صحَّ لنا منها صحة قاطعة، ولكنها في حاجة إلى التدوين ، إنما هي لغة القرآن ، ولكن من ذا الذي يستطيع أن يزعم أن القرآن قد استعمل كلَّ الألفاظ التي كانت شائعة مألوفة بين المضربين أيام النبي ..."^(٢). وقد يتخذ البعض غرابة اللفظ مقياساً لتحقيق الشعر الجاهلي و يصفه "بأنه مذهب خداع"^(٣) ، "ولا ينبغي أن نتخذ بسهولة اللفظ دليلاً على النحل"^(٤). وينبه إلى المقياس المركَّب في عدم اعتماد اللفظ وحده أو اللفظ والمعنى ، وإنما على اللفظ والمعنى وعلى أشياء فنية وتاريخية^(٥). وتاريخية^(٥).

يعلن طه حسين عن منهج في صحة الشعر الجاهلي والتشكيك فيه ، أنه يمضي على منهج "ديكارت" في انه على المرء ألا يقبل أمراً على أنه حقيقة ، إلا إذا قامت الدلائل البينة على صحته وأنه لم يكن منهج شكٍّ للشك ذاته ، وإنما يتخذ الشك وسيلةً لليقين^(٦).

وقد تعرض كتاب طه حسين بالنقد والنقض من لدن أكثر من ناقد ودارس في الأدب العربي وردوا عليه منهج هالذي لم يلتمه في كثير من الأحيان "فهو على

(١) في الأدب الجاهلي: ٢٨٦.

(٢) في الادب الجاهلي: ٢٨٦.

(٣) في الادب الجاهلي: ٢٨٧.

(٤) في الأدب الجاهلي: ٢٩١.

(٥) ينظر: الأدب في الجاهلي: ٢٩٦-٢٩٧.

(٦) ينظر: في الادب الجاهلي: ٧٤.

الرغم من قبضه على منهج ديكارت ، ونعيه الاطمئنان إلى ما يقوله القدماء ، قد اطمأن في كثير من هذا النحو الجديد من البحث إلى ما يرويه صاحب الأغاني وغيره....^(١)، "ولكنه بغلّوه في تحري أسباب الاختلاق على الجاهليين، التقط من كتب المحاضرات جميع ما فيها مما يتعلّق بالاختلاق، وبالعوامل التي حملت عليه... ولم يسر في ذلك على ما يقضي به مذهب ديكارت... بل وثق به ثقة مطلقة"^(٢). بل نُقد منهجه في أنه يورد أخباراً وروايات كانت جديرة بعنايته في الوقوف عندها ونقدها وتبيين زائفها ومن ثمّ ردّها^(٣)، لكنه لم يصنع معها شيئاً.

ويرى ناقد كتاب طه حسين، أنه ينصّ على النتائج من غير ذكرٍ للمقدمات ، إذ يعقد فصلاً كاملاً عن "الشعبوية ونحل الشعر" ولكنه "لم يأت برواية تدلّ على أنّ بعض الشعبوية انتحل "نحل" شعراً جاهلياً... وزعم انه وصل بهذا إلى ما كان يريده من تأثير الشعبوية... ولكنّهم لم يستطيع أن يضرب لك مثلاً يُريك كيف انتحلت الشعبوية شعراً جاهلياً، فضاقت منهج ديكارت ذرعاً..."^(٤).

وكذلك الفصل الذي عقده عن "السياسة ونحل الشعر" وقد تحدث فيه عن الأنصار وقريش والخصومات بينهم، عقّب عليه ناقدته بقوله: "كلّ ذلك مفهوم مفروغ منه، وليس فيه من جد يد، أما الجديد الذي فاجأ به القراء فهو قوله بعد ذكر هذه العصبية: "يستطع الكاتب في تاريخ الأدب أن يضع سفيراً مستقلاً فيما كان لهذه العصبية بين قريش والأنصار من التأثير في شعر الفريقين الذي قالوه في الإسلام ، وفي الشعر الذي انتحله الفريقان على شعرائهما في الجاهلية"، مع أنّ مقدمته الطويلة لم يوجد بها كلمة واحدة تتصل بأنّ فريقاً من الفريقين اختلق شعراً ونسبه إلى شعرائه

(١) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١١.

(٢) نقد كتاب الشعر الجاهلي: ٢.

(٣) ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٩٩-٢٠١-٢٧١-٢٧٦.

(٤) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٤٧-٢٤٩.

في الجاهلية، وإنما الأحاديث كلّها في الشعراء الذين كانوا في أول العهد الإسلامي يتقارضون الشعر، وفي العهد الذي يلي ذلك^(١).

ومما أخذ على طه حسين الشعر الذي يضاف إلى امرئ القيس ليس من امرئ القيس في شيء، وإنما هو محمول عليه ومختلق عليه اختلافاً، لقول الناقد في ذلك: "ذهب المؤلف في بعض الصحف من كتابه، إلى أنّ هذا الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون له . ومقتضى تمسكه بأنّ امرأ القيس يجرى مولداً ونشأةً، وأنّ لغة قحطان نازلة من لغة عدنان منزلة اللغات غير العربية، أن يكون جميع هذا الشعر الذي يضاف إلى امرئ القيس منحولاً، فإنّ لم نجد شيئاً منه على غير اللغة التي ينظم فيها شعراء نجد والحجاز ، ولكن المؤلف يقول في هذه الصفحة إن البحث ينتهي به إلى أنّ أكثر هذا الشعر ليس من امرئ القيس في شيء. ومعنى هذا أنّ في الشعر المضاف إلى امرئ القيس شعراً هو منه في شيء، وأظن أنّ المؤلف سيجد كثيراً من المشقة والعناء ليحلّ هذه المشكلة"^(٢).

(١) مصادر الشعر الجاهلي: ٤٠٦-٤٠٧.

(٢) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٣٠٦.

وأما بشأن نظرية العزلة العربية، فإذا صحّت وثبت أنّ العرب كانوا متقاطعين متنازعين، وأنه لم يكن بينهم من أسباب اتصال مادية ومعنوية ما يمكن من توحيد اللهجة. فردّت هذه النظرية فيما أنكره طه حسين حينما رآها تتعارض مع ما أراده من أنّ للجاهلين اتصالاً بالعالم الخارجي ^(١). وكذلك ردّ عليه نظريته في اخ تلاف لغة الجنوب عن لغة الشمال لأنّه أمر هو الآخر يتعارض مع نظرية العزلة ، فيما قاله عن تباين لغات القبائل ال عدنانية ولهجاتها ومذهبها في الكلام ، قبل أن يوحدّها القرآن ^(٢).

ومن مجافاة طه حسين للطريقة العلمية؛ أنه يورد النصوص على وجه يختلف عما كانت عليه في حقيقتها ، والاستدلال بها على ما لا تدلّ عليه في أصلها لو أوردت كاملةً. من ذلك أنه يقول : "فأما خلف، فكلام الناس في كذبه كثير، وابن سلام ينبئنا بأنّه كان أفرس الفاس ببيت شعر... محاولاً أن يتخذ من كلام ابن سلام حجةً على كذب خلف ، ويريد أن يوجّه قول ابن سلام - أفسوس الناس بيت شعر - توجيهاً يوحى بأنّه لتمكنه وقدرته ومهارته، كان قديراً على نحل الشعر ووضعه. ولكن ابن سلام لم يرد ذلك بل نقيضه" ^(٣).

وممّا يوجّه إلى طه حسين من النقود أنه كان يُغير على كتب عربية وغير عربية فيلنقط منها آراء وأقوالاً. ويسعى الناقد الخضر حسين الى الكشف عما أخذه من نظرية الشك التي جاء بها "مرجليوث" وانه تأثر بها كلّ التأثّر ^(٤).

(١) ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٩٩-١٠٠.

(٢) ينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٣٢٣.

(٣) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٧٢.

(٤) ينظر : نقض كتاب في الشعر الجاهلي : ١٧-٢٠، ٢٢، ٤٧، ٧٠، ١٠٠، ١١٥، ١٧٤-

١٧٧، ٢١٢-٢١٣، ٢٦٩-٢٧١، ٢٧٥، ٣٦١.

وقد وجهت نقود ك بثوة إلى تلك الأسباب التي رآها طه حسين أنّها مدعاة للشك في الشعر الجاهلي وسلّم بها حقائق لنفي وجود شعر جاهلي ، تلك التي ردّها إلى أسباب سياسية وأخر دينية، أو ما ردّه إلى القصص وما وضعه القصّاص ، أو ما وُضِعَ لغايات شعوبية، أو ما كان من عمل الرواة وما وضعوه ونحلوه على الشعر الجاهلي.

وقد أجمع النقاد على أنّ طه حسين لم يورد شيئاً من الشعر الجاهلي الذي دعت السياسة إلى نخله- وقد عقد فصلاً من كتابه فيها- على الرغم من أنه أطال حديثه عن المقدمات الظنيّة والفروض المُ تخيلة، لكنّه لم ينته بها إلى النهاية التي عقد من أجلها عنوان فصله ^(١)، وكذلك ما كانت أسبابه دينية فردّه السيد محمد الخضر حسين إذ "ينكر المؤلف كلّ ما يُ روى من الشعر والأخبار الممهّدة للبعثة النبوية... إذ ليس من المحتمل عنده أن يقال فيها شعر أو يرد عنها خبر أن يدّعيها صاحبها . أما الذين يعتقدون بأنّ نبوة أفضل الخلق حقّ ، فمن الجائز عندهم أن يسبقها شعر أو خبر يتّصل بها، وشأنهم أن يفحصوا ما يرد في هذا الصدد ويضعوه بمنزلته من الوضع أو الضعف أو الصّحة، وكذلك فعل علماء الإسلام فحكموا على جانب ممّا كان من هذا القبيل بالوضع ، كالأخبار والأشعار المعزوة إلى ق س بن ساعدة" ^(٢).

أما بالنسبة لما ورد من شعر أو نثر عن الجنّ ووجودها وأخبارها فيذكر طه حسين أنها إنّما وضعت بعد الإسلام وضعا لتبرير سورة الجنّ في القرآن الكريم المنزّل على أفصح العرب ، وما نسب إلى العرب اصطنع اصطناعاً مجاراةً للعقيدة التي اقتضتها هذه السورة. والحقيقة أنّ عرب الجاهلية كانوا يعتقدون بالجنّ، ونظموا

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢١. وينظر: نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٨٥.

(٢) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ١٨٨.

شعراً عن علاقة الجن بالشعر والشعراء ، ولم تكن أمّة من الأمم - سامية أو آرية - تخلو من الاعتقاد بالجن أو الأرواح الخبيّة والشريرة^(١).

أما فيما يخصّ أمر الشعر الممهد للبعثة النبوية ، فيرى الشيخ الخضري أنّ انتظار بعض علماء العرب وكهّانهم وأحبار اليهود ورهبان النصارى لبعثة نبيّ عربيّ من المسائل التي ذكرها القرآن، وأن طه حسين نفسه يرى أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع ، ويمكن تصوّره تصويراً واضحاً وصحيحاً، ولكن بشرط عدم الاعتماد على الشعر بل على القرآن من ناحية ، وعلى التاريخ والأساطير من ناحية أخرى، وجاء في السيرة النبوية لابن هشام وغيره ضروب كثيرة من هذا النوع . فردّ ذلك الشيخ الخضري بعدم صحة القول فيه ، وذلك لان سيرة ابن هشام لم يرد فيها بيت واحد من الشعر الذي يوحى بالتمهيد للبعثة النبوية ، والشعر الذي ورد كان في غير ذلك في أمر الأربعة المتفرقين عن عبادة الأوثان في طلب الأديان^(٢).

ثم يعقّب الأستاذ الخضري على أمر تفسير القرآن وما ذكره طه حسين أنّ هـ من منحول الشعر ما أورده المفسّرون زاعماً أنّهم أورده لإثبات عربية القرآن ، وزاد في غلوه بأنهم حرصوا على أن يستشهدوا على كلّ كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب لإثبات عربية الكلمة. ويرى الخضري أن الأمر ليس كذلك إذ ما موجود من كتب تفسير مهمة جداً مثل الطبري والزمخشري ، ففيهما استشهادات كثيرة من شعر العرب وقد عني مؤلفاهما كلّ العناية بذلك الأمر ، ولكن أن يكون هناك استشهاد بشعر على كلّ كلمة من القرآن فذلك ادّعاء لا يؤيّدّه الواقع ، وأن عدد الشواهد في الكشف كان سبعمائة وسبعاً وعشرين شاهداً وهذا لا يمثل عدد كلمات القرآن بطبيعة الحال. والخطأ في ظن طه حسين أن تلك الشواهد كلّها كانت جاهلية

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٤.

(٢) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٤-٤٢٥.

جيء بها لإثبات عريية القرآن، والأمر الواضح والصحيح أن أكثر تلك الشواهد كانت لشعراء إسلاميين، وقليل منها لشعراء جاهليين أو مجهولين، ولم تكن استشهاده على عريية القرآن، وإنما لبيان مفهوم الكلمات التي يراها الناس غريبةً أحياناً^(١).

(١) ينظر مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٥.

المبحث الثالث

الردود والمراجعات في صحـة

الشعر الجاهلي

توطئة

لقد تعرضت نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها "مرجليوث" للنقد والردّ حتى من المستشرقين الذين كانوا شيوخ "مرجليوث" أو أقرانه أو تلامذته، من ذلك ما أشار إليه الأستاذ محمود محمد شاكر في مقال له : "ومن الإنصاف للمستشرقين أقول لك: إن كثيراً من شيوخ مرجليوث وأقرانه وتلامذته، قد رفضوا هذه القضية وردّ عليها ونقضها، وكان من آخرهم - فيما أعلم - المستشرق "آريرى" فقد لخّص أدلة "مرجليوث" ونقضها عليه، وذلك في كتابه "المعلقات السبع" ثم قال في آخر كلامه : "إن السفسطة - وأخشى إن أقول الغش في بعض الأدلة - التي ساقها الأستاذ "مرجليوث" لا تليق البتة برجل كان - ولا ريب - من أعظم أئمة العلم في عصره^(١).

ومن المستشرقين من كان منصفاً معتدلاً فيما كانت له من آراء ووقفات إزاء الشعر العربي القديم في صحة وثوقه، أو من جانب الشك فيه، أو نفيه. وذلك ما قرأناه في دراسات المستشرق الألماني "بروينلش"^(٢) عن صحة الشعر الجاهلي ونكاد نراه ينفي نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها "مرجليوث" ذلك المستشرق المتعصب كل التعصب للمسيحية والغرب على السواء. إذ نجده - أي بروينلش - يرى أنّه ليس من الصعوبة بمكان أن نعتزف بوجود شعر جاهلي تناقلته الأجيال عبر قرون طويلة من الزمان وموغلة في القدم . وذلك يعود - كما يرى - إلى طبيعة الثراء اللغوي، الذي تتمتع به اللغة العربية من كثرة

(١) المستشرقون والثقافة العربية: صحيفة الأهرام من ١٩٨٢/٤/٣٠.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين: ١٣١ - ١٤٢ في آرائه جميعاً.

الترادفات وشبهها، أو فيما يعود إلى ذلك البناء الوزني المترابط في تركيب الشعر . إلا أن السبب في ازدياد الأمر سوءاً كان يعود لعيوب لحقت بالخط العربي وطريقة كتابته، فضلاً عن ظهور صناعة الورق وكتابة المؤلفين والتدوين مع القرن الثالث الهجري ووجود النساخين، فظلت الرواية المثل الأعلى الذي يُعتدّ به لتحصيل العلوم الإسلامية.

بل نقرأ في آرائه ردوداً على ما جاء في نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي تزعمها "مرجليوث" وكأنه لا يتفق معه في المسألة التي أثاره حول النقوش العربية الجنوبية وعلاقتها بكتابة الشعر، حيث يرى "مرجليوث" أنه من غير المعقول أن يكون للبدو غير المتحضرين ما ليس لغيرهم من المتحضرين. فإذا كانت لغة الشعر تختلف عن لهجات العرب بين الشمالية والجنوبية، فإن ذلك لا يعني أنها لم تشارك في الثقافة المشتركة لشعر البدو. وإذا كان عرب الجنوب يتكلمون أكثر من لغتين، فإن الأمر ليس بسبب مجيء الإسلام وإجبارهم على تعلم لغة الشمال أو لغة القرآن، ومن ثم كتابة شعرهم بلغة القرآن، فلغة عرب الجنوب من اللغات السامية وهي لغة قائمة بذاتها وكان بوسعها أن تجتمع بلغة عالية، وبذا يمكن تنفيذ الرأي القائل بكتابة الشعر الجاهلي بلهجة القرآن.

أما موقفه من الرواية ورواة الشعر الذين حاول مرجليوث الطعن فيهم وفي رواياتهم، أو ما تعرض له الفراهيدي من الطعن، من أجل إقامة ذلك حجة على عدم صحة الشعر الجاهلي، فيفند رأي "مرجليوث" بهذا الشأن، فإن كان هؤلاء - أي الرواة - نالوا سمعة سيئة لأسباب كثيرة، إلا أن الغالبية منهم تستحق الثقة ، فهم رَوَوْا ذلك الشعر وحفظوه من الضياع ولما يتمتعون به من مكانة علمية راسخة بين جمهورهم.

وأما فيما يتعلق بعدم إفصاح الشعر الجاهلي عن ديانات العرب، فربما يعود الأمر إلى استبعاد المسلمين تلك الإشارات الوثنية، ولكن ينبغي عدم المبالغة في ما أحدثته تلك التغيرات في الشعر، ذلك لأن العرب الوثنيين كانوا قليلي التدين لتظهر في أشعارهم ملامح دينية ومعتقدية، ولا يمكن أن يوضعوا في مستوى شعوب النقوش العربية الجنوبية، فضلاً عن عدم تطابق شعر البدو مع طبيعة الحياة الواقعية لحياة العرب القدماء - أي الجاهلية الأولى -.

وأما فيما يتعلق بورود تعابير قرآنية حرفية في أشعار العرب قبل الإسلام والدعوة إلى تقصير المواضع التي ترد فيها تلك التعابير، فإنه من الصعوبة الإتيان بذلك، إذ ليس ما يرد من إشارات في القرآن إلى وقائع جاهلية يعني بالضرورة اعتماد تلك الأشعار على القرآن أو أنها إسلامية، فربما تكون جزءاً من أساطير الأولين الشائعة في الجاهلية التي أخذ بها كفار مكة على النبي - صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم - إدراجها في وحيه.

ويرفض "بروينلش" رأي "مرجليوث" بشأن موقف القرآن في عدم مهاجمة نماذج معروفة من الشعر جرى النظم فيما بعد على منوالها . فالأمر يعود إلى أن الزمن الذي نشأت فيه نماذج هؤلاء الشعراء، من حيث التقديم لقصائدهم بالغزل والنسريب وذكر رحلاتهم، لا يمكن أن يكون أحدها موضوعاً لهجوم محدد، والصورة المجردة تجلت في كثير من الصور الجزئية، وإن تصوير نماذج للقصيدة لم يكن أمراً غريباً عن الشعراء.

أما فيما يخص نحل الأشعار والوضع على الشعراء ونسبتها إليهم فإن الأشعار لو كانت منحوالة على العصر الأموي فلماذا إذن فضل علماء اللغة والنحو الذين ازدهروا في العصر ذاته، أخذ شواهدهم من الشعر الجاهلي على أخذها من

الشعر الأموي، لأنه لن تكون لغة الشعر الجاهلي أقرب إلى القرآن من لغة الشعر الأموي^(١).

ومن المستشرقين من سار على التشكيك في وجود شعر جاهلي؛ المستشرق ق "تولدكه" الذي يرى أن شكل القصيدة في عصر امرئ القيس لم يكن قديماً جداً وإن الأشكال المنقولة تثير الشك والالتهام وأنها لم تعد حيّة، أو أنها نشأت قبل ذلك بزمان طويل، وأنه لا يوجد بيت شعري وثيق النص يرجع في زمنه إلى خمسمائة ميلادية . ويجعل آخر عهد لذلك الشعر ممثلاً في شعر ذي الرمة، وإن ذا الرمة يمثل الاتجاه الشعري القديم، بل يرى أن نقطة التحول بدأت مع بداية الدولة العباسية في القرن الثالث الهجري.

وقد نظر "تولدكه" في شعر العرب القديم ورأى صعوبة إدراك أدق التفاصيل في الاستعمال اللغوي القديم، وذلك بسبب التراكم وسعتها وكثرتها، فضلاً عن ترتيب الأبيات والمحافظة على ذلك الترتيب وتكرار الألفاظ والأفكار فيما بين الشعراء ونصوصهم الشعرية، لذا فالأمر يحتاج إلى زمن طويل لفهم ذلك الشعر، بل إن ذلك لن يتم ولن يفهم إلا لو جاء كاملاً.

فهو بهذا الرأي لا يحتمل وجود ذلك الشعر ال ذي ورثناه، وبذلك الكم الهائل وكيف تأتى للعرب حفظ ذلك الشعر وكيف حافظوا على وحدة ترتيب أبياته أو وحدة الأفكار أو وحدة موضوع القصيدة، وكيف تم التمييز بين نصوص الشعراء وكيف اكتمل الأمر لكل شاعر وعبر قرون الزمن المتطاولة في القدم . لذا نجده يرى استحالة بقاء أدب أمة تتوارثه الأجيال من دون أن تدخل عليه يد الزمن وبد التغيير، لاسيما بقارنّه رواية أو شفاهاً، وذلك يستحيل مهما كانت قوة الذاكرة التي يتمتع بها

(١) ينظر: دراسات المستشرقين: ١٤١.

العرب ومن ثم الشعراء ورواتهم، فكيف حُفِظَ روايةً إلى زمان كتابته في القرن الثالث الهجري في العصر العباسي، والعلماء قبل هذا كانوا يرجون عطاء الباذلين وإنهم سلكوا مسلكاً يتسم بالاستهتار وعدم المسؤولية على حد تعبير "تولدكه" وقد نُحِلَّت قصائد كاملة على أيدي الوعّاظ وأهل المحاضرات من أجل الحظوة والقبول لدى الناس ممن يستمعون إلى وعظهم ونصحهم.

ومن المستشرقين من يتخذ سبيلاً أخرى لطرح آرائه في صحة وجود الشعر الجاهلي بصورة خفية، كالذي سلكه المستشرق "جولد تسيهر" في مقدمته لديوان الحطيئة، في محاولة ليقول لنا إن عصرًا قديمًا عاش فيه الحطيئة لا وجود له ويتخذ منه مثلاً مقنعاً يضع تحته الحطيئة- وكأنه يمثل الشعر الجاهلي ووجوده أو قدمه- ويلبس الحطيئة إياه، وليقول أو يثبت أن ليست هناك أدنى مسحة جاهلية يتسم بها شعر الحطيئة مقيماً حجته الأولى في ذلك على حادثة الملك النعمان بن المنذر مع وفود قبائل العرب إليه ليلبس حلته الثمينة "أكرم العرب" وكان حارثة بن أوس يومذاك من أكرم العرب. فيحاول بعضهم حسداً منهم أن يغووا الحطيئة في هجاء حارثة بن أوس لكنه يأبى لعلاقة تربطه معه . وذلك زمن بعيداً جداً عن زمن حياة الحطيئة فضلاً عن أن القصيدة- رقم ٥٣- "كيف الهجاء وما تنفك صالحة..." كانت موجهة إلى زيد الخيل وليس في ديوان الحطيئة ما يشير إلى علاقته بحارثة بن أوس من قريب أو بعيد.

ويبعد "جولد تسيهر" كل ما من شأنه أن يكون الحطيئة من شعراء العصر الجاهلي، فهناك الكثير من قصائد ديوانه لا يرد فيها أي تحديد لزمانها وهل نظمت قبل الإسلام أو بعده، لاسيما الحطيئة لم يتشبع بروح الإسلام وإنه كان يحرض المرتدين زمن الخليفة أبي بكر- رضي الله عنه- وأنه دخل الإسلام مضطراً . وأما

قصائده التي تشيع فيها روح الوثنية فليست دليلاً كافياً على نظمها في الجاهلية، فضلاً عن إن مهجويّه كان معظمهم من المخضرمين . وهناك قصائد ترد فيها تصورات إسلامية وورود ألفاظ إسلامية فيها- قصائده: ١١، ١٣، ١٤، ٤٧.

أما عن إسلامه فإنه لم يكن ضمن الوفود التي وفدت على النبي - صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم - لإعلان إسلامها بين يديه، ولا يكون ضمن تلك الوفود إلا أعيان القبيلة، ولم يكن الحطيئة منهم بذي شأن.

ويرى "جولد تسيهر" أن الهجاء الذي شُهر به الحطيئة لم يكن من روح الإسلام وعصره الأول، لأن الشاعر كان يلقي المطاردة والرفض من دولة الإسلام لأسباب دينية، والأفراد الذين تتألم السنة الشعراء يتمتعون بحماية الخلفاء وعمّالهم .

أما في العصر الأموي ما عاد الهجاء جرماً يواخذ عليه الشعراء، لذا اطلقوا العنان لألسنتهم في الهجاء وبلا حرج على عادة شعراء الجاهلية.

أي إن هجاء الحطيئة تفتق مع العصر الأموي نهاية القرن الهجري الأول أو بعد منتصف ذلك القرن مع قيام الدولة الأموية . وكأن "جولد تسيهر" يريد استبعاد امتداد العمر بالحطيئة منذ زمن النعمان بن المنذر إلى قيام الدولة الأموية و عصر الأحزاب والمناظرات السياسية والهجاء على أشده والنزاعات محتدمة وما من سبيل تمنع قول ذلك الشعر الذي شهر به الحطيئة، متخذاً من ذلك كله رأياً مقنعاً ليلبسه الحطيئة لينطلق إلى نفي الشعر أو الشك فيه، لتثبيت أو ترسيخ رأيه بعدم وجود شعر عربي قديم وان نهضة الشعر وإزهاره كانت مع العصر الأموي.

والحطيئة في نظر "جولد تسيهر" لا يمكن له أن يشذ من بين الشعراء المدّاحين - لاسيما سعيه الحثيث للتكسب في شعره - ، بل حتى ناقته يعرضها في معرض زيارة لذلك الكريم وترجو نواله هي أيضاً مع صاحبها الحطيئة - قصيدته رقم ٧٣-.

تزور امرءاً يؤتي على الحمد مال هـ ومن يؤتي أثمان المحامد يُحمد

ولكنهما تكسب الحطيئة في شعره وشكا حاجته وعياله الشديدة إلى المال لإدامة أودها وعيشها.

مناقشة آراء "ياروسلاف"

إذ يتعرض في كتابه "صبا نجد" لرأي ابن قتيبة في طرحه للبناء ال فني المشروع للقصيدة العربية الكلاسيكية فيراه أنه حصره في الشعر الجاهلي : "ويحقق ابن قتيبة في هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي استخداماً فنياً مقصوداً كما لو كان يقترح أن شعر يته مؤسسة على ممارسة أدبية لماضٍ له مشروعيتها، وتمثل دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية"^(١).

بل يحاول القول إنّ ابن قتيبة في مرجعية كلامه عن البناء النموذجي للقصيدة كان في واقع الأمر يصف شكلاً نموذجياً بلاغياً هو شكل القصيدة البلاطية الأموية والعباسية، وإنّه لم تكن من وظيفة فنية قد أداها ابن قتيبة بقدر ما أراد تأدية وظيفة الرسالة والخطبة - في زمانه - وإنّه قد استخدم لغة مراوغة وتعميمية وبصيغة الماضي ليوهم القارئ بأنه يتحدّث عن شكل فني له مشروعيته قصد إليه هو شكل القصيدة الجاهلية . وزيادة فإنّه يؤكد على أن النمط الذي قصد إليه ابن قتيبة من نصه النقدي كانت ساحته الساحة البلاطية ونمطه هو النمط الخطابي، بل كان نية ابن قتيبة الأكثر بعداً هي الإمساك باللحظة المراوغة الكلاسيكية الشكلية للقصيدة العربية وأن نموذج ابن قتيبة ينطبق كل الانطباق على القصيدة العربية حقاً، ثم أصبحت محوراً القصيدة العباسية وما يمكن استنتاجه من تعريف ابن قتيبة قبل كل

(١) صبا نجد: ٦٢.

شيء، هو التحقق من أن هذا الناقد العباسي يتحدث عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً^(١).

ويُروى سلاف ما يريد أن يقوله ببساطة هو "أن النموذج الشعري الوحيد ذا الممارسة الأدبية- حسب تعبيره- هو النموذج الجاهلي، أما نموذج قصيدة البلاط الأموي فنموذج بلاغي- بالمعنى اللغوي لا الفني- فالخطبة أو الرسالة تكتب للتأثير في الناس. فعندما أراد ابن قتيبة وصف النموذج البلاطي ذلك، أستخدم لغة تعميمية مراوغة لإيهام العموم بأنه يتحدث عن النموذج الذي له شرعيته وهو النموذج الجاهلي، أما أصل المنهج أو لبّه الذي أقام هذه ال نتيجة فهو قراءة استبطانية لنية ابن قتيبة. هل يمكن لأحدنا أن يصدق أن عالماً استشراقياً كبيراً مثل ياروسلاف يبنّي نتائج في هذا الحجم الكبير والخطر اعتماداً على نية ظنيّة لا على حقيقة علمية منهجية واضحة لذي كل بصر وبصيرة"^(٢).

ويستفسر الرباعي هل ذلك الإصرار على المخالفة البعيدة كانت بدافع منهجي واثق ينشد الحقيقة العلمية حقاً؟ وهل ذلك الإصرار المتكرر في كتاباته حول موقفه السلبي من كل الشعر الإسلامي الذي تلا الشعر الجاهلي كان فيه محقاً^(٣).

أما إذا حاول أحد نفي الشك عما أ راده ياروسلاف من الاعتراف الخاص بمشروعية الشعر الجاهلي، فإنه سيثيره حتماً ربط هذا الشعر بغير الثقافة العربية كما يوضحه قوله: "أما الثقافة العربية الجاهلية فيمكن النظر إليها جغرافياً بصفاتها ثقافية هامشية في حدّ ذاتها، ولكن بما أنّها ولدت في ظلال الثقافتين اللتين ورثنا العصر

(١) صبا نجد: ٦٣.

(٢) جهود استشراقية: ٤٢.

(٣) جهود استشراقية: ٤٣.

الهيليني القديم... فلا مفر لها أن تكون جزءاً من عملية الحمل التاريخي التي أنتجت أخيراً ما ندعوه إنسان العصر الوسيط والعقل الوسيط"^(١).

فينظر ياروسلاف إلى الثقافة العربية الجاهلية نظرة جغرافية بصفتها ثقافة هامشية نشأت أو ولدت في ظلال الثقافتين اللتين ورثتا العصر الهيلينري القديم أي البيزنطية والساسانية الفارسية. وقد يُبرر هذا الموقف - على حدّ قول الرباعي - أنه قد يكون موجهاً إلى الأوروبيين والغرب مثلما هو موجه إلى العرب والمسلمين من الدارسين والنقاد. وهو يذكر ذلك بصراحة في كتابه "صبا نجد" إذ يقول: "وهكذا فإن صبا نجد لا يخاطب المختصين في الأدب العربي فحسب، بل يخاطب بالقدر نفسه القراء في حقول الأدب الأوربي والأدب المقارن والنظرية النقدية الأدبية"^(٢).

ويبدو أن مدرسة ياروسلاف تخلط بين المعرفة العلمية وغايات تشويهية أُخِر قد تفيد منها جهات ذات أهداف سياسية استعمارية بوعي من أصحابها أو بغير وعي^(٣).

"الفرت" وصحة الشعر الجاهلي:

إذ كان قد نشر كتاب "العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين" وقد أثارت هذه القصائد في نفسه مباحث حول مدى صحة الشعر الجاهلي، فيرى أنه ليس من السهل قول فصل في موضوع صحة الشعر الجاهلي، مادام الأمر يحتاج إلى وثائق للتعريف بذلك الشعر وبقائليه. وقد نظر "الفرت" في الشعر العربي، من مثل حماسة أبي تمام وأغاني الأصفهاني وغيرها، فوجد اختلافات في نسبة القصائد، وكان ذلك أدعى للشك في تلك الصحة - لاسيما الشعر الجاهلي قد ورد رواية شفاهاً

(١) صبا نجد: ٥٠.

(٢) صبا نجد: ٥٠.

(٣) جهود استشراقية: ٤٥.

لا مكتوباً كتابة- فضلاً عن البعد الزمني بين ذلك الشعر العربي القديم وبين بدايات جمعه في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

وقد بنى "الفرت" شكه على ما لاحظته من وجود قصائد بحجم معين على لسان رواية، ووجودها بحجم آخر أكبر في موضع آخر، أو أن المطلع موجود في قصيدة ما وغير موجود في رواية أو موضع آخر، أو تغيّر في ترتيب الأبيات أو في خاتمة القصيدة.

ونراه يفنّد وجود شعر لم تدخله آثار اليد الأجنبية وتعمل على تزييفه، وأنّ اعتماد مفسري اللغة وعلماء النحو على شواهد شعرية من العصر الجاهلي، على أنّها لم تكن لتزيّفها آثار أجنبية، ولم تخلّ بها الكلمات والأفكار التي أتت بها العصر الجديد عصر ظهور الإسلام، إلّا أنّ هذه النظرة لم تكن صحيحة كلّ الصحة^(١). ويردّ احتكام العرب إلى القرشيين في جمال الشعر وإن القصائد التي كانت تحكم لها قریش تلقى القبول والانتشار، فذلك الأمر لا يعني أن قریشاً كانت لها السيادة في ميدان الشعر، لأنّ أول شاعر كبير لقریش ظهر في العصر الأموي هو عمر بن أبي ربيعة.

ويأخذ "الفرت" على رواة الشعر بالوضع والنحل على شعراء مشهورين ويرى في خلف الأحمر أشدّ خطراً في إساءة التصرف في الشعر، لأنه كان عالماً وكان يستطيع نظم قصائد كاملة بروح الجاهلية ولغتها، ويزعم أن خلف الأحمر هو الذي نظم قصيدة الشنفرى ونسبها إلى الشنفرى، وفعل الفعل نفسه مع تأبط شراً وامرؤ القيس والنابغة الذبياني وغيرهم.

(١) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٢٤.

ولكن يمكن القول للردّ عليه، إنّ زعمه هذا خالٍ من الدليل، إذ لم يستطع إثبات كيف نظم خلف تلك القصائد والأشعار وبنفسٍ جاهلي، ولكل قصيدة بيئتها وشخصية قائلها.

ويعد "الفرّ" القصائد الجاهلية بوجه عام مشكوك في صحتها، وأسباب ذلك تعود إلى الكيفية التي نُقلت بها إلى العصر المتأخر، والأغراض التي ارتبطت بموجبها وقبولها، وفي أحوال تركيبها . ويريد القول بأنّ الشكّ يحوم حول مؤلفيها وحجمها وترتيبها الداخلي وبعض أبياتها المفردة.

وهذه حجج كلّها افتراضات لا تقوم على أساس متين، وإنّ اضطراب قصيدة أو اختلاف في ترتيب أبياتها، إنما يعود لضياع بعضها أو نسيان ترتيبها، وهذا الأمر لا يكون مدعاة لإنكارها وإنكار صحتها أو نسبتها.

وفي رأي "الفرّ" يُلاحظ أنّه يقسّم القصائد القديمة إلى ثلاث مجموعات: منها ما هو صحيح، والآخر غير صحيح، وأمّا الثالث فمشكوك فيه، وفي بعض النقاط لا يمكن تجاوز الرواية المنقولة والتي وصلت إلينا^(١).

ويشكك "الفرّ" في موقف علماء اللغة في القرن الثاني الهجري من صحة ما ورد إليهم من الشعر القديم وهل أنّهم كانوا على علمٍ دقيق بذلك الشعر وأسلوبه وترتيب مقاطع القصائد التي جاءت عن طريق الرواية الشفوية وعلى ألسن جمّاع عرفت بالوضع والنحو، أم أنّ الأمر كان منصّباً على الوزن والقافية التي تنتظم القصيدة بهما^(٢).

(١) ينظر: دراسات المستشرقين: ٧١، ٧٤، ٧٨، ٨٥، ٨٦.

(٢) ينظر: دراسات المستشرقين: ٦٨.

آراء المستشرق "شارلس جيمس ليال"

إذ يبدأ حديثه عن صحة الشعر الجاهلي مُفنداً آراء "مرجليوت" وأدلته وافتراضاته - بأن يورد ما ينسب إلى المفضل من تجريح حمّاد الراوية فيما يروي من شعر العرب فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل ذلك عنه في الأفاق ، فتختلط أشعار القدماء ولا تميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد...^(١). فيرى "ليال" أن الخبر لو كان صحيحاً "فإن ذلك ينتهي إلى أن ما زاده حمّاد كان يشبه لغة الشاعر الحقيقي الأصيل وإحساسه وعاطفته، شَبهاً يستحيل معه بينه وبين شعر الشاعر الأصيل . فإذا كان ذلك كذلك فكيف أمكن أن يعرف أنها موضوعه ومنحولة، إذا لم يكن ثَمّة من يعرف القصيدة في صورتها الأولى من غير ما أضيف عليها من زيادات موضوعة؟ ومن يكون ذلك العالم سوى المفضل نفسه؟^(٢)، ويورد "ليال" خبراً آخر عن المفضل وحمّاد في مجلس المهدي العباسي^(٣) في صحة رواية قصيدة لزهير "دع ذا وعدّ القول في هرمٍ بزيادة حمّاد لها بيتين قبل المطلع. فيعقب "ليال" على الخبر، إن ذلك يعني أن يكون حمّاد قد عاش حتى سنة ١٥٨ هـ وهي السنة التي ولي فيها المهدي ووفاة حمّاد كانت ١٥٥ هـ عند - ابن خلكان-، أو أنها في ١٥٦ - كما يذكر ابن النديم في الفهرس - فضلاً عن ذلك فإن البيتين ليس فيه م إلا وصف عادي ، وفي الشعر القديم المئات من القصائد تبدأ بمثلها . والقيمة الوحيدة لذكر أسماء الأماكن في البيتين المنحولين دلالة على أن الشاعر ينتهي إلى الموطن الذي توجد فيه تلك المواضع ، وهو أمر لا يدل على

* ما صدر بها المفضليات في المقدمة/ الجزء الثاني، ١٩١٨.

(١) الاغانى: ٨٩/٦.

(٢) المفضليات: المقدمة، ١٦.

(٣) الاغانى: ٨٩/٦ - ٩٠.

مهارة خارقة في الوضع والنحل^(١). أو ما ينسب إلى الراوية خلف الأحمر من النحل والوضع على الشعر العربي القديم فيقول "ليال": "إنه من الخطأ العظيم أن نعدّ الرجلين - حمّاداً وخلفاً الأحمر - النموذجين المثاليين للرواة المحترفين الذين كانوا يروون أشعار القبائل، فقد كانا كلاهما من أصل فارسي، أمّا رواة القبائل فكانوا من العرب، يختارهم الشعراء ليكونوا الوسيلة التي تحفظ شعرهم وتخلّده في صدور القبيلة والأمّة العربية بعامة، وكان من هؤلاء أن أخذ الجامعون في القرنين الأول والثاني الهجريين ما جمعوا من شعر. وأما أن نذهب كما ذهب أحد العلماء المحدثين - ويقصد مرجليوت - إلى أنّ جميع ما نسميه بالشعر العربي القديم موضوع منحول، مستدلّين على ذلك بالقصص التي تروى عن حمّاد وخلف، فهو مذهب مخالف لجميع وجوه هذه القضية واحتمالاتها^(٢).

ثم يتابع "ليال" القول: "فسلسلة الرواية والنقل لم تنقطع، فقد كانت الطبقة الأخيرة من الشعراء على قيد الحياة ينظمون الشعر حينما كان العلماء يدأبون في جمع الشعر وتدوينه، ولا يمكن أن تعترضنا في دراستنا لهؤلاء الشعراء مشكلة الوضع والنحل، لأنّ رواةهم دأبوا على كتابة القصائد التي تلقى عليهم لنشرها وتخليدها، أما الشعر الجاهلي فربما حاكاه حماد وخلف، ولكنّ هذه الحقيقة نفسها - المحاكاة - تدل على وجود أصل يُحاكى. أمّا أن نذيع أن ما بين أيدينا لا يعدو أن يكون الصورة المحكية وأنه لم يبق شيء من الأصل نفسه، فذلك أمر لا يقرّه الفهم السليم في ضوء هذه الظروف"^(٣).

(١) المفضليات: المقدمة، ١٨.

(٢) المفضليات (المقدمة) ٢١.

(٣) المفضليات (المقدمة) ٢٠.

وكان هناك حديث آخر للمستشرق "ليال" جاء مفصلاً طرح فيه موضوع صحة الشعر الجاهلي وذلك في مقدم ديوان عبيد بن الأبرص^(١)، قائلاً: "أما موضوع صحة هذا الشعر، فلأمر من الطبيعي أن يختلف فيه الناس، إذ من المؤكد أن شعر الأعراب في الجاهلية العربية لم ينتقل بالكتابة، بل بالرواية، وكانت القبيلة تعدّ القصائد التي تسجل انتصاراتها أعلى ما تملك، فكانت ترونها جيلاً بعد جيل، وبالإضافة إلى هذه المعرفة العامة المنتشرة في القبيلة، كان هناك الراوي، وعمله أن يحتفظ بمذخور الشعر الذي تعيحه ذاكرته. وكان يعتنى بالذاكرة في العصور التي لم تستخدم فيها الكتابة إلا في المدن ولأغراض خاصة- عناية كبيرة، بحيث كانت أكثر قدرة على الاستيعاب منها في العصر الحديث، وليس من الغريب أن تتناقل القصائد بهذه الطريقة قرنين أو ثلاثة.

ومن الطبيعي أن يفترض المرء أن هذه القصائد أع بتأها بعض التغيير في أثناء هذا التناقل، فقد تستبدل بعض الكلمات المترادفة بغيرها، وقد يؤدي عدم تثبيت الذاكرة إسقاط أبيات أو تعييج في ترتيبها، أو وضع عبارات الراوي بدل العبارات التي نسيها ومثل هذه الظواهر شائعة في كل مكان، غير أننا حين نفحص القصائد ذاتها نجد فيها من الشخصية الفردية ما يكفيها للاستدلال على أن القصائد في معظمها، من نظم الشعراء المنسوبة إليهم. فالمعلقات السبع مثلاً، كلها قصائد ذات شخصية وخصائص واضحة، وتعرض لنا سبع شخصيات متميز بعضها من بعض كل التميز. ونجد الأمر نفسه في القصائد الثلاث الباقية "للأعشى والنابغة وعبيد" التي عدّها بعض النقاد من المعلقات. فقد تركت شخصية امرئ القيس وزهير وليبد والنابغة والأعشى طابعها على شعرهم. ومن جموح الخيال أن نظن أن معظم

(١) ديوان عبيد بن الأبرص: (المقدمة ١٧-١٩) طبعة دار المعارف.

القصائد المنسوبة لهم، مصنوعة في عصر متأخر، صنعها علماء عاشوا في ظروف مختلفة كل الاختلاف عن حياة وظروف الأعراب في الصحراء العربية.

والسبب الثاني لاعتقادنا أن الشعر القديم صحيح في جملته ، وليس منحولاً، هو أن شعر القرن الأول الهجري يتضمن وجود هذا الشعر الجاهلي ويفترض سبقه عليه ، فقد استمر شعراء القرن الأول المشهورون : الفرزدق وجرير والأخطل وذو الرمة، يتبعون تقاليد الشعراء الجاهليين من غير أن تكون بينهم فجوة ، فضلاً عن أنهم ذكروهم في شعرهم ، فقد استعملوا ذخيرتهم الشعرية مراراً متكررة ، متناولين الموضوعات نفسها بالأسلوب نفسه، مُحسنين ومحوّرين ومقتبسين ، ولكنهم ما يزالون متقيدين بالتقاليد نفسها، وليس هناك من شك في أنه قد وصلنا شعر هؤلاء الشعراء صحيحاً ، فقد عاشوا في عصر عمّ استخدام الكتابة فيه لتدوين الشعر ، وإن كانت الرواية ما تزال أداة نشره بين الجمهور .

وسبب ثالث : هو أن الشعر القديم مليء بالآفاظ كانت غريبة على العلماء الذين كانوا أول من عرض هذا الشعر على محكّ النقد. فقد كانت تنتمي إلى مرحلة لغوية أقدم من عصرهم ، وكانت غير مستعملة في الزمن الذي كُتبت فيه القصائد وجمعت الدواوين.

ولابدّ من أن يتنبّه كلّ من اتّصل بالشروح القديمة وعرفها - وهي المأداة التي جمعت منها المعاجم الكبيرة فيما بعد - إلى أنّ الشراح الذين يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، توصّلوا إلى شرح الصعوبات بمقابلة عبارة بعبارة أخرى ، وبالجدل والنقاش ، لا بالرجوع إلى لغة الخطاب التي لم تعد تحوي الألفاظ التي يبحثون عن معناها . وتعتمد المعاجم كلّ الاعتماد على الشعر القديم وعلى القرآن والحديث ، وتفترض صحة الشعر كما تسلّم بصحة القرآن والحديث".

مناقشة آراء المستشرق "فاديه"

من الآراء التي طرحها المستشرق "فاديه" في كتابه "الغزل عند العرب" محاولة استبعاد أن يكون للعرب شعر غزل ويعني به الشعر أو الغزل العذري، ويرى قيام النسيب مقامه والذي تعود نماذجه إلى القرن السادس الميلادي، ويمثل فناً مكتملاً وصناعياً على الرغم من أن شاعره بدوي، لأنه لم يتعرف إلى حاله أو عاطفته. وذلك النسيب وجده "فاديه" لدى شعراء المرحلة المتأخرة من العصر الجاهلي والذي مثل شعرهم المدرسة المتطورة في الشعر الجاهلي ومرحلة بناء القصيدة المكتملة، وتأصلت المدرسة بالشعراء؛ زهير والنابعة وعنترة وطرفة وعلقمة و امرئ القيس وأن أكثرهم رصانة وثقة : زهير والنابعة، وفي شعر زهير - بالذات - أو في نسيبه رصانة مدهشة تتناقض ومغامرات امرئ القيس وعنترة الذي أصبح بطلي رواية غرامية، وشعر زهير لم يُغنّ كباقي شعراء العصر الجاهلي.

و "فاديه" لم يجد شعراً غزلياً إلا النسيب الذي ضمنه الشاعر الجاهلي في قصائده أو بالافتتاح والوقوف على الأطلال والبكاء عندها حتى هذا البكاء يجده "فاديه" من الشعر المتكلف، وربما كان أمراً عفويّاً، وليس كلّ القصائد الجاهلية يبتدؤها أصحابها بالنسب أو ذكر النسب في مقاطعها.

ويرى "فاديه" في مقاطع النسب أنها تتولّد بدءاً من الموضوعات التحتية وهذه لها استقلاليتها، أو أن يظهر بعضها في المطالع، ويضيف أن وحدة النسب لا تستند إلى السياق أو إلى سيرة الشاعر في أحيان كثيرة، بل هي على الأصح تجيء وفاءً لتقاليد معينة متعارف عليها في مجتمع البداوة^(١).

ويرى "في بقاء الشاعر الجاهلي عند أطلاله، هو الشكل الأكثر براعة في الحب القائم على التذكّر، إذ يحاول الشاعر في بكائه إبراز الذكرى ومحاولة إضفاء

(١) ينظر: الغزل عند العرب : فاديه : ٤٩/١ - ٥١ .

مسحه شعرية خيالية على ذكرى الحبيبة ويعجب "فاديه" من تلك الأطلال والبكاء وقد أضفى عليها الشعرية أيضاً، ذلك البدوي العديم الإجابة للتعبير النفسي وغير الجدير بالحوار الشعري.

وتحكم التقاليد الاجتماعية ذلك الحب والغرام، فتكون الحبيبة تحت ضغوط اجتماعية وضغوط القبيلة والأسرة، فكيف يتأتّى للشاعر إذن أن يتغزل ويذكر الحبيبة.

بل بعجب أن يتحول ذلك الحبّ إلى عبارات نسيب، ويرى أن النسيب بالنسبة للواقع البدوي تعبير غير ملائم له إطلاقاً، إذ كيف يتسنّى لحبّ معيّن أن يتحول إلى تلك العبارات من النسيب. ينتهي بالقول إلى أن الحب الذي يعالج من أجل ذاته غير موجود لدى الشاعر الجاهلي الذي يتجنّب ذاكراً شرطه اللازم كالعهد والحاجة تارةً، أو مرتداً في لحظات أخرى إلى الاستعارات التي يعبر عنها بطريقة ناقصة، تارةً أخرى، بل لا يجد عجباً إزاء قلّة ميل العقلية العربية أو البدوية إلى التجريد^(١).

وما كلّ ذلك مما أبداه "فاديه" بشأن جانب مهم في حياة العربي الاجتماعية والأسرية، إلا ليبين لنا أنّهم لم يفهم طبيعة الشعر الجاهلي وطبيعة تلك الحياة وأولئك الشعراء ولا نجد أنفسنا مغالين إذا قلنا إنّ آراءه تلك واهية الحجج قليلة السند لآته - على ما يبدو للدارس - لم يستقص جميع النصوص الشعرية أو أن يستقرأها بصورة شاملة ووافية، ولم يقع على نماذج شعرية كلها غزل كالذي نقرؤه في شعر المرقش الأكبر، أو في شعر المرقش الأصغر أو في شعر عبد الله بن عجلان، هؤلاء الذين أغرقوا أشعارهم في ذلك الحب اللطيف وكلماته الرقيقة التي تشرف عن قلوب والهة ونفوس ضائعة.

(١) ينظر: الغزل عند العرب : فاديه : ٩٤/١.

أو يكون "قاديه" قد صدر في آرائه عن تأثره بآراء غيرهم من المستشرقين وما جاءوا به عن الشعر الجاهلي من آراء لا تمت إلى الصحة بصلة، وحاولوا تعميمها ونشرها بين الدارسين.

ويبدو أنه لم يكن مطلعاً إطلاعاً كاملاً على حياة العرب والبدو، وبذلك لم يستطيع أن يسري أغوار البادية وأبطالها ومعرفة أحوال شخصياتهم الرئيسة والثانوية. وكان بعيداً كل البعد عن مشاعر أمة إنسانية يضرب مجدها وأدبها أطناب الزمن وكان بحق في آرائه مجرداً من النظرة الموضوعية الوجدانية!!

ولو أنه كلف النفس عناء البحث الطويل الدقيق في دواوين الشعراء - أو بعض الشعراء - الجاهليين ممن أشتهروا بالغزل العذري لوجد حقيقة ناصعة بيضاء كالشمس. فلو أنه فتح وقلب وريقات من ديوان المرقش الأكبر أو المرقش الأصغر أو الشاعر عبد الله بن عجلان وغيرهم، لإدراك أن العاطفة والوجدان العربي شيء يفيض في نفوسهم، فتقرؤه في أشعارهم، بل تكاد العاطفة تتفجر من بين حنايات تلك الكلمات، ممثلة صورة إنسانية رفيعة لأسمى ما ارتقت إليه النفس البشرية بعلو عن الدناءات والشهوات محقة في آفاق الفضائل، ومنه قول المرقش الأصغر:

أمن بنت عجلان الخيال المطرَحُ ألم، ورحلي ساقط متزحزحُ

فلما انتبهت بالخيال وراعني إذا هو رحلي والبلاد توضحُ

ولكنه زور يُيقظ نائماً ويحدثُ أشجاناً بقلبك تجرُ

بكل مبيتٍ يعترينا ومنزلٍ فلو أنها إذ تدلج الليل تصبحُ

فولت وقد بثت تباريح ما ترى ووجدي بها إذ تحدر الدمع، أبرحُ^(١)

(١) شعر المرقش الأصغر: ٥٣٠-٥٣١ ذ.

أو في قوله وقد بات مسهداً ولم تغمض عيناه لما يمتلأ به قلبه من الوجد
والشوق إلى محبوبته:

وليلة بثها مُسْهِرةً قد كررتها على ع بني الهموم
لم اغتمض طولها حتى انقضت أكلوها بعدما نام السليم
تبكي على الدهر، والدهر الذي أبكاك فالدمع كالشنّ الهزيم^(١)

الجبوري ورد نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي *

كانت أولى محاولات الوضع في الشعر العربي علي أيدي الرواة والقرّ صاص من أجل تحلية أحاديثهم وإمتاع سامعيهم في العصور العباسية، ووضعوا شعراً على لسان آدم والأنبياء - عليهم السلام - وعلى لسان العرب البائدة ، أو شعراً يقتضيه الموقف القصصي، كالذي حدث مع قصة عنتره وسيرته الشعبية، وكان ذلك الشعر يعرفه الناس بأنهم من نظم القصّاص والشعراء الشعبيين.

وهناك ضرب من الشعر لا سبيل إلى الشك فيه وهو الذي أجمع على صحته العلماء النقا، وكان لهم وسائلهم في معرفة الشعر الصحيح، ومقاييسهم النقدية فضلاً عن ذوقهم الشعري فيما اكتسبوه من طول الدربة وحفظ الشعر ومعرفة أساليبهم^(٢). وكان إجماعهم لا يخرج عليه احد، ولذلك يقول ابن سلام^(٣): "وقد اختلف العلماء في بعض الأشياء، أما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه... وليس لأحد -إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على أبطال شي منه - أن يقبل من صحيفة ولا يروي

(١) شعر المرقش الأصغر: ٥٤٠.

* ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك واليقين: ٧٢-١١٨.

(٢) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٥٦-٤٦٨.

(٣) طبقات الشعراء: ٦.

عن صحفي". والذي يوثق هذا الشعر وجوده في ديوان الشاعر أو ديوان القبيلة، وقد دون العلماء الإثبات تلك الدواوين.

وهناك ضرب من الشعر - أيضاً - مُخْتَلَفٌ عليه ، وهو لم من الكثرة بحيث يضطرب الناس في صحته، وإنما يتعلق بأبيات قلائل معينه، أو بنسبة القصيدة إلى شاعر معين أو غيره. لذا فقد يكون هذا الشعر عند راي ما صحيحاً ، في وقت يكون عند آخر منحولاً، فالخلاف يكون راجعاً إلى اختلاف المصادر أو اختلاف المناهج، أي واقع في الحكم والرأي.

وقد أخذ المستشرقون هؤلاء الرواة وأقاموا حججهم في الشعر المنحول على عدة أمور، يمكن تبينها في الآتي^(١):

- ١- هناك شعر منسوب لأمم قديم ة بائدة لا يمكن أن يكون لها رواية إطلاقاً لبعد الزمن، وكان من فعل القصائص وكتّاب السير وقد نبّه عليه النقاد القدامى.
- ٢- رواية الشعر الشفاهية وعدم اعتماد الكتابة في حفظ الشعر ، أدّى بالمستشرقين إلى استكثار ذلك الأمر وعجوها أن تنقل الرواية ذلك الشعر عبر عصور طويلة. وهو أمر قد ردّ عليه بعضهم وأشا دوا بحافظة العرب وحرصهم على حفظ شعرهم . فالعرب ليسوا بدعاً في حفظ تراثهم الشعري ، وهو الفن الوحيد الذي أحبوّه واعتزّوا به، وهذا لم يكن بدعاً عند الشعوب القديمة - كالهنود واليونان - التي تحفظ شعرها ولديها حافظة عجيبة مدهشة . فهؤلاء المستشرقون والمنكرون لو عاشوا حقيقة في البيئات العربية لأدركوا طبيعة هذه الأمة، ولوجدوا أن هناك

(١) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٧٢-٧٩.

من كان يحفظ دواوين شعر العرب كاملة من الحفظ البصريين أمثال اب ي
العلاء والأزهريين، وحتى عصرنا الحديث* .

٣- اتخاذهم من الرواة الكذابين حجةً لنحل الشعر وو ضعه، وقالوا إنّ حمّ اداً وخلفاً
الأحمر كانا يزيدان في الأشعار وبالغوا في ذلك حتى سحبوا الأمر على الشعر
الجاهلي.

صحيح أنّ هذين الراويين وضعوا على الشعر وعُرف عنهما الكذب وقلة
المروءة، لكن هناك الكثير من الرواة الذين عُرفوا بالورع أمثال المفضل الضبيّ وأبي
عمرو الشيباني وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي، وغيرهم كثير.

أما ما أخذه المستشرقون من كذب حماد وو ضعه الشعر ببيلق زادهما على
قصيدة زهير في مجلس المهدي. وهذه الحادثة مشكوك في أمرها وصحتها ، حتى أن
المستشرق "برويش" شك في صحتها في رده على "مرجليوت".

٤- أمر رابع أو حجة رابعة تحجّجوا بها على عدم صحة الشعر الجاهلي وهم الغلاة
من هؤلاء المستشرقين، إذ قالوا بعدم تمثيل الشعر للحياة الدينية عند العرب ، لا
الوثنية ولا اليهودية ولا النصرانية. كان هناك ردّ من بعض المستشرقين المنصفين
أمثال برويئش وليال ودلافيدا . فباس تقراء الشعر تكون هذه الحجة باطلة ، وأن
هناك شواهد كثيرة تظهر أن الشعر المصنوع لا يحمل آثار الوثنية، وتكفي نظرة
الى كتاب الأصنام لابن الكلبي لإبطال هذه الدعوى والحجّة الواهية.

هذا فضلاً عن أنّ كثيراً من الدراسات الأكاديمية المعاصرة أظهرت آثار
الوثنية والنصرانية في الشعر الجاهلي، وتظهر آثار الدين عند القسم بالله أو بالأوثان
التي يقدّسونها على أنها بنات الله وأشار إليها القرآن الكريم . أمّا آثار النصرانية ،

* يثبت الجبوري في الهامش - أسماء لمن حفظوا الشعر العربي من الأدباء والمتقنين ، أمثال :
الشاعر جاسم الجبوري ، والاستاذ كمال الجبوري ، والدكتور جميل سعيد ، والدكتور محمد
الطيب المجذوب من السودان .

فيكفي أن لويس شيخو في كتابه شعراء النصارى، عدّ كلّ الشعراء الجاهليين نصارى لأنهم ذكروا الله والتوحيد أو الصوامع أو منارة راهب، وإن كان عدّه هذا خطأ، ونسي أن من العرب من كان على دين الحنيفيّة أو الأحناف دين إبراهيم الخليل - عليه السلام -.

٥- على حين أنهم رأوا على النقيض مما كان في حجتهم - رابعاً - أن هناك شعراً جاءت فيه ألفاظ لها مدلولات دينية مثل: الله، الرحمن، القيامة، الحساب، الدنيا، الآخرة، فليّهم من صنع المسلمين بعد ظهور الإسلام وأنّه شعر إسلامي منحول لكن إن كانت هناك مثل هذه الآثار ألا يعني أنّ من أثر الدين الجاهلي وأثر النصرانية أو الحنيفية وأن العرب كانوا يعرفون القصص الديني القديم ويردّدونه في أشعارهم وكانوا يسمونه أساطير الأولين، وفي القرآن الكريم جاء على لسان

المشركين: ﴿لَقَدْ كُنَّا أَشْجَارًا مُّتَنَبِّئِينَ لَهُمْ مَا شَاءُوا لَوْلَا ظَنُّكَ لِلْعَالَمِينَ أَوْثَانُ اللَّهِ وَتَوَكُّلُهُمْ عَلَيْهِمْ غُلُوفٌ مُّحْكَمَةٌ لَقَدْ ظَنَّ اللَّهُ أَنَّهُمْ كَانُوا كَرِهُوا عَذَابَ اللَّهِ وَكَرِهَتْ أَعْيُنُهُمْ إِلَىٰ ذِهِمُ السَّغِيرَاتِ﴾ (١)، وقوله: ﴿لَقَدْ كُنَّا أَشْجَارًا مُّتَنَبِّئِينَ لَهُمْ مَا شَاءُوا لَوْلَا ظَنُّكَ لِلْعَالَمِينَ أَوْثَانُ اللَّهِ وَتَوَكُّلُهُمْ عَلَيْهِمْ غُلُوفٌ مُّحْكَمَةٌ لَقَدْ ظَنَّ اللَّهُ أَنَّهُمْ كَانُوا كَرِهُوا عَذَابَ اللَّهِ وَكَرِهَتْ أَعْيُنُهُمْ إِلَىٰ ذِهِمُ السَّغِيرَاتِ﴾ (٢)، فضلاً عن ورود اللفظة في أماكن أخر من القرآن الكريم، وحجة وجود الدين في الشعر الجاهلي تناقض الحجة السابقة التي تزعم أنّ الشعر الجاهلي يخلو من ذكر الدين.

٦- وحجة أخرى قالوا إنّ الشعر الجاهلي منحول لأنّه لا يمثل اللهجات التي كانت قبل الإسلام، إذ جاء بلغة قريش. وهي لا تدلّ على استقراءهم للشعر الجاهلي أو

(١) سورة الفرقان: الآية ٥.

(٢) سورة الأنفال: الآية ٣١.

علمهم به. فاللغويون والنحاة قد بينوا الفروق اللغوية في الشعر ولهم على ذلك شواهد كثيرة على اختلاف اللهجات ، والفروق تلك تتعلق بالإمالة والتفخيم والإدغام والإظهار، وهذه لا تؤثر في الشعر ولا في الوزن أو المعنى. أمّا الذين بالغوا وقالوا إنّ شعراء اليمن ينظمون بلهجة قريش، فيبدوا أنهم تناسوا أنّ الهجرة من الجنوب إلى الشمال كانت قديمة قبل ظهور الإسلام بزمان طويل، وأنّ عرب اليمن سكنوا مع عرب الشمال العدنانيين في العراق والشام وكندة والمدينة المنورة واتخذوا لهجة عرب الشمال لغةً أدبية، أما لغة اليمن القديمة فقد نُسيّت هذا وإنّ الوفود التي كانت تقد أيام الرسالة النبوية إلى النبي محمد - صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم - لم يكن بينهم حجاب أو مترجم. وأنّ اللغة قد توحّدت في لغة قريش من زمن بعيد سابق لظهور الإسلام بفضل الأسواق الأدبية والحج والتجارة ومجالس الملوك في الحيرة والشام وكندة . على أنّ الفوارق اللهجية ظلّت في الشعر من دون أن يكون لها أثر يحجب الفهم ، وكانت تلك الفوارق تتضح في الكتابة أي في الألفاظ وطريقة نطقها ، أما الحركات فإنّها لا تظهر في الشعر - لاسيما بعد أن نُقل إلى مرحلة التدوين - وكان هناك ردّ من "برويش" و"ليال" على مزاعم "مرجليوت" ومن هذا حذوه.

هذه حجج هؤلاء المستشرقين الذين ألحوا عليها وتابعهم فيها من العرب أمثال طه حسين في كتابه في الأدب الجاهلي ومضيه على نهج "مرجليوت" والتشكيك في وجود شعر جاهلي، ومالوا إلى الغلو في الشكّ والمبالغة في إطلاق أحكامه واصطبياد الشبهات واعطائها أكبر ممّا تستحق، فقد يسعفه في ذلك - أحياناً - شاهد مضطرب، إلّا أنّه لم يُوفّق في أحيان كثيرة في إيجاد شاهد أو دليل على أحكامه وتعميماته.

مناقشة يحيى الجبوري لآراء "مرجليوت"

يعلم أنّ الشعر مع انه كان يحب سماعه ويستتشد من يفد عليه ، ويحث شعراء الانصار على الرد على شعراء قريش.

ومّا يؤخذ على "مرجليوث" أنّه يجافي المنهج العلمي فيشكك في عالم كبير مثل الفراهيدي ويوثق راوية معروفاً بالكذب هو برزخ العروضي ، ويقيم شكّه على رواية برزخ العروضي في أنّ نظام العروض الذي وضعه الخليل مجرد وهم.

بل نجد "مرجليوث" في عجب على توارث هذا الشعر على مدى عصور وكيف تأتّى للرواة حفظه ونقله شفاهاً ، بل يحاول نفي وجود هؤلاء الرواة، ويأبى أن يتصوّر وجود رواة في الجاهلية هوايتهم ومهنتهم رواية الشعر وحفظه ، شعر نشأوا عليه وأحبّوه، بل كان جزءاً مهماً من تكوينهم الفكري والنفسي. ويزعم أنّ مهنة الرواية انتهت بظهور الإسلام بسبب موقف الإسلام من الشعر والشعراء . لكن الرواية على خلاف ما يزعّي "مرجليوث" كانت على اتصال منذ الجاهلية والإسلام حتى عصر التدوين والتأليف وهو أمر مفروغ منه وقررت الدراسات الحديثة ^(١). وكان على مرجليوث أن يتنبه إلى وجود سلسلات الرواة الكثيرة للشعر الجاهلي ، فمدرسة آوس بن حجر استمرت منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، ابتداءً بزهير الذي روى عن آوس ثم أبنه كعب عنه والخطيئة حتى تصل الى مسلم بن الوليد الذي أخذ عن لُثَيْر ولُثَيْر عن جميل وجميل عن هذبة وهذبة عن كعب.

وقد وردت في دواوين الشعراء إشارات إلى وجود رواة يروون شعر الشاعر من بعده، يمكن اجتزاء بعض منها، كما في قول النابغة الذبياني:

أَلْكُنِي يَا عُبَيْنُ إِلَيْكَ قَوْلًا سَتَهْدِيهِ الرِّوَاءُ إِلَيْكَ عَنِّي ^(٢)

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٤٢٩-٤٧٨.

(٢) ديوانه: ١٢٦.

وقول حميد بن ثور الهلالي:

قصائد تستحلي الرواة نشيدها ويلهوبها من لاعب الحي سامر^(١)

ونرى عميرة بن جُعل نادماً بسبب هجائه قومه ، لأنَّ شعره قد مضى بين
الناس ولهجت به ألسنهم، إذ يقول:

ندمتُ على شتم العشيرة بعدما مَضَتْ واست نبت للرواة مذهبُه
فأصبحتُ لا أستطيع دفعا لما مضى كما لا يردُّ الدَّر في الضرعِ حالبه^(٢)

ومن شعراء الإسلام نجد الشاعر جريراً يصف شعره بأنَّ الرواة ترويه وتذيعه
بين الناس فيقول:

خروج بأفواه الرواة كأنَّها قرا هندواني إذا هُزَّ صمما^(٣)

ويرى "مرجليوث" أنَّ الإسلام منع رواية الشعر الذي يذكر الحروب والوقائع
على عهد الجاهلية ، لأنها تثير الأحقاد والضغائن ، ولذا فقد نُسي الشعر الجاهلي .
نعم إنَّ الإسلام منع الشعر الذي يفعل ذلك، ولكن هل كل ما نهى عنه الإسلام التزم
به المسلمون، وهل كل المسلمين مسلمو مكة والمدينة؟ لكن شعر الجاهلية استمر في
الإسلام، وشعر البادية- خاصة- لم يتأثر بالإسلام إلا قليلاً، واستمر قول الشعر
وروايته وحفظه ونقله . ولم اقامت الحرب بين مكة والمدينة صار الفريقان يقولان
الشعر لاسيما اتخاذ الرسول- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- الشعر سلاحاً من

(١) ديوانه: ٨٩.

(٢) الشعر والشعراء: ٦٥٠/٢.

(٣) النقائض: ٤٣٠.

أسلحة الحرب ووسيلة من وسائل الدعوة، وكان يسم ع للشعراء ويشجّعهم ويثيبهم، فقد أثاب حسان بن ثابت وكعب بن زهير وكعب بن مالك . وأستمر الحال هكذا إلى العصر الأموي وازدهر الشعر كثيراً. واشتدت العصبية القبلية بين اليمنية والمضرية وعلا شأن الرواية والرواة وعاد العرب إلى شعر الجاهلية يروونه وقامت النقائض.

و"مرجليوث" لا يقرّ بفهم طبيعة الحياة العربية وطبيعة الشعر العربي الذي عماده الحفظ والرواية، إنّما يسعى إلى نفي الشعر الجاهلي وإنكاره، وعداؤه للشعر ليس لانه فنّ قولي، وأنّما لأتّه المصدر الذي فسّره القرآن، وفي ضوءه وضعت علوم اللغة العربية ومنه عُرِفَت اخبار العرب وأيامهم وتاريخهم.

ويؤخذ على "مرجليوث" أنّه ينكر وجود أدب جاهلي مكتوب، وفي زعمه أنّه يتعارض مع آيات القرآن، وأن تدوين الشعر يتعارض مع قوله تعالى ﴿لَا تَجْعَلْ لِّدِينِكَ كُتُوبًا﴾. لكن الكتاب في الآي هو الكتاب المنزل وليس أي كتاب، وإن عدم وجود كتاب منزل عند العرب لا يعني أنّهم لا يعرفون الكتابة، ووجود الكتابة في الجاهلية أمر تقرّره النصوص التاريخية والشواهد الشعرية. وفي الخبر إنّ الذي علّم قريشاً الكتابة هو بشر بن عبد الملك اخو أكيدر بن عبد الملك صاحب دومة الجندل، ومن أخبار عبد الله بن الزبير. شاعر قريش أنّه كتب على باب دار الندوة بيتين يهجو بها قريشاً بأنهم تجار سماسرة ظالمون، يقول فيهما:

أله ي قصياً عن المجد الأساطيرُ ورشوةً مثل ما ترشى السفاسيرُ
وأكلها اللحم بحتاً لا خليط له وقولها رحلت عي رُ أتت عي رُ^(١)

(١) سورة القلم: الآية ٣٧.

(٢) طبقات الشعراء: ١٩٦-١٩٧.

وهناك الشواهد الكثيرة التي تُظهر معرفة العرب بالكتابة يمكن الرجوع إليها في مضانها ومصادرها فضلاً عن دواوين الشعراء وإشارات الشعراء إلى الكتابة كثير لاسيما في مقاطع الطلل، كالذي نقرأه في شعر لبيد، إذ يقول:

(١) وجلا السيول عن الطلول كأنها زُبُرٌ تُجَدُّ متونها أقلامها

وفي قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت آياته منذ أزمان

(٢) أتت حبيجٌ بعدي عليها فأصبحت كخط زبورٍ في مصاحف زهبان

وفي قوله أيضاً:

(٣) لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبورٍ في عسيب يمان

ومما يؤخذ على "مرجليوث" مبالغته في الطعن على الرواة ورفض مروياتهم ، فلم يستطع استيعاب موضوع الرواية ، فراح يحشد الحجج ويلتقط الأخبار والروايات التي تط عن الرواة ، متناسياً المنافسة والعصبية التي كانت بين الرواة أنفسهم ، والروايات والأخبار التي توثق هؤلاء الرواة وتشيد بحفظهم وعلمهم وسعة اطلاعهم . وقد فطن بعض المستشرقين إلى هذه الموهبة عند الرواة أمثال "أوجست اشبر نجر" في بحثه عن الرواية والرواة عند العرب بقوله: "إنَّ علم الرواية الشفوية خاصة

(١) ديوانه: ٢٩٩ .

(٢) ديوانه: ٨٩ .

(٣) ديوانه: ٨٥ .

اختصّ بها الاسلام ، بيد أنّ قلة قليلة من المستشرقين قدروها حقّ قدرها ، وفهموها كما ينبغي^(١).

وظلّ "مرجليوث" يشكك في قدرة الرواية والحفظ عند الرواة وراح يطعن بحمّاد وخلف الأحمر وأبي عمرو بن العلاء ، والشيباني ، وحفظ حماد لشعر المعلقات وروايته على أنّ حماداً عُرف عند العرب بسعة حفظه وكثرة مروياته ، وكان له منافسون كثر فاتهموه بالوضع والنحل ، فضلاً عن العصبية بين البصريين والكوفيين ، وزيادة أبيات على قصيدة معينة لا يعني انتحال قصيدة كاملة ، فلم يناقش "مرجليوث" الأخبار التي تتهم حماداً وغيره بالوضع والانتحال بل تبنّى جانب الاتهام.

وردّ الجبوري^(٢) على جانب آخر من نظرية "مرجليوث" في تشكيكه بالشعر الجاهلي ، وهو الجانب المتعلق بالشعر الجاهلي والدين ، فقد حاول "مرجليوث" نفي الشعر الجاهلي متحججاً بعدم وجود ذكر للدين الجاهلي فيه ، أما ما جاء من ذكر له فإنّما وضع بعد ظهور الإسلام.

فيمكن القول إنّ موقف الشعراء من الدين لم يكن بأمر مهم لدى الجميع ليضمنونه أشعارهم ، فهناك شعراء صرفوا جل اهتمامهم إلى الدين ، ومنهم من لم يظهر في شعره أي أثر للدين إلّا في مناسبات معينة ، أمّا بقية الشعراء وهم الأكثرية فلم يكن الدين من موضوعات شعرهم ، ولكن ذلك لا يعني أنهم لا يؤمنون بالدين أو بعيدون عنه.

فان كان ذكر الدين قليلاً جداً في الشعر الجاهلي ، فيعّّل بالقول إنه ليس كل ما قُي في الجاهلية من شعر قد وصل كاملاً ، فقد ضاع منه الكثير ، أو بدأ العرب ينتاسونه بعد ظهور الإسلام وانشغالهم بالدين الجديد ، ولتعارض ذلك الشعر الذي ترد

(١) دراسات المستشرقين: ٢٤٤.

(٢) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ٩٧-١١٨.

فيه إشارات وثنية، مع الدين الإسلامي، ولما يحمل من أشعار تثير الضغائن أو ما يذكو أهل قريش بشركهم وجاهليتهم . فضلاً عن ضعف الشعور الديني لدى العرب قبيح الإسلام، وتنامي حركة التوحيد والايان بالله ، وهذا ما يؤكده المستشرقون أنفسهم أمثال "بروكلمان" إذ يقول: "وليس من شك في أن العرب كانوا في أول الأمر يؤدون الشعائر الدينية إلى تلك الآلهة التي كانت أقرب إليهم من الله رب العالمين العظيم، حتى إذا أوشك فجر الإسلام أن يبرز لم تكن هذه العبادة قادرة على أن تملأ وجدان العرب الديني ، وهكذا انحط شأن هذه العبادة وانحطت دلالتها انحطاطاً متواصلاً، وكان يرافقه أبداً تعاظم في أهمية الشعور الديني العام القائم على أساس الايمان بالله"^(١).

ويقرر "بروكلمان" - أيضاً - ضعف الصلة بين العرب ودينهم وأنها لم تكن وثيقة جداً مع آلهتهم، كما كانت الصلة عند بني إسرائيل^(٢). وفي الشعر الجاهلي إشارات تصور ضعف تلك الوثنية والاستخفاف بها، وأنها لم تكن راسخةً يتمسك بها الجاهليون وكان كثير منهم يسخرون بالأصنام ويهزأون بها. وتروي عنهم الكتب كثيراً من تلك الاستخفاقات والأحاديث بشأنها وبالمستخفين بها ، وما جاء في كتب الأصنام والسيرة النبوية الشيء الكثير^(٣).

فضلاً عما تقدم ، فهناك جانب التوحيد لله الذي يظهره الشعراء في أشعارهم بأنفسهم وتوحيد الله وذكر ألفاظ التوحيد كالذي عرف عن أمية بن أبي الصلت أو السموأل وتعرض لذكر قصص الأنبياء كما جاء في شعر عدي بن زيد العبادي إذ يذكر قصة آدم ومعصيته:

(١) العرب والإمبراطورية العربية: ٢٧.

(٢) ينظر: العرب والإمبراطورية العربية: ٢٦.

(٣) ينظر: المستشرقون والشعر الجاهلي: ١٠-١٠٨ وما يسوقه في ذلك من الأشعار نقلاً عن مصادر قديمة.

قضى لسته أيام خليقته وكان آخرها أن صوّر الرجال
دعاه آدم صوتاً فاستجاب له بنفخة الروح في الجسم الذي جُبلَا
ثَمَّتْ أورثه الفردوس يعمرها وزوجه صنعة من ضلعه جُ ع لا
لم ينهه ربه عن غير واحدة من شجر طيب إن شُمَّ أو أكلا (١)

وما جاء في ديوان أمية بن أبي ال صلت الكثير من إشارات التوحيد وذكر
الخير والشر والحساب والميزان:

ويوم موعدهم أن يحشروا زمرا يوم التغابن إذ لا ين فع الحذر
وأبرزوا بصعيد مستو جرّز وأنزل العرش والميزان والزبر (٢)

ومن أقسم بالله من الشعراء كثيرون وذكر وحدانيته؛ من ذلك قول النابغة
الذبياني:

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة وليس وراء الله للمرء مذهب (٣)

وأقسم ذو الأصبع العدواني:

والله لو كرهت كفي مصاحبتي لقلت إذ كرهت قربي لها، بيني (٤)

أو قسم عبيد بن الأبرص بالله ذي النعم العفو:

حلفت بالله إن الله ذو نعم لمن يشاء وذو عفو وتصفاح (١)

(١) الحيوان: ١٩٧٣/٤. الأبيات لم ترد في ديوانه المحقق، محمد جبار المعيد.

(٢) ديوانه: ٥٦. وينظر له الصفحات: ٢٥، ٢٩ في ذكر قصة نوح والطوفان.

(٣) ديوانه: ٧٢ وينظر له: ١٥٦، ١٦٧.

(٤) ديوانه: ٩٥.

وهذا غيظ من فيض في ذكر التوحيد ومعرفة عرب الجاهلية بوجود الله وتوحيده ممّا جاء على ألسن الشعراء، وأن البشر كلهم إلى فناء ويبقى وجه الله الأحد، كما في قول لبيد:

ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطلٌ وكلُّ نعيمٍ لا محالة زائلٌ^(٢)

محمد مصطفى هدارة وردّ نظرية الشك :

أول ما يُرد على "مرجليوث" أنّه أراد الاستدلال بالقرآن الكريم على وجود شعراء جاهلين، ويُفهم من ذلك أمران:

الأول: إنكاره وجود شعراء جاهلين معلومّة لدينا أخبارهم وأشعارهم ، فاراد التماس الدليل إلى وجودهم.

والثاني: اعتماده على القرآن وحده في إثبات أو إنكار ما أراده في عصر ما قبل الإسلام، على أنّ القرآن ليس كتاب تاريخ أو أدب، كما أنّ "مرجليوث" لا يؤمن بالقرآن لانه نصراني ، فكيف يعتمد على مرجع لا يثق بصحته ، ويفهم

"مرجليوث" من الآية : ﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ أَخْرَجَهُمْ مِنَ ظُلُمَاتٍ إِلَى نُورٍ﴾^(١)

﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ أَخْرَجَهُمْ مِنَ ظُلُمَاتٍ إِلَى نُورٍ﴾^(٢)

﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ أَخْرَجَهُمْ مِنَ ظُلُمَاتٍ إِلَى نُورٍ﴾^(٣)

والمجنون والشاعر سواسية.

(١) ديوانه: ٤٩.

(٢) ديوانه: ٢٤٦، وينظر له: ١٧٢.

* الادب العربي في العصر الجاهلي: ٩٣-١٤٦.

(٣) الطور: ٢٩-٣٠.

أو الضلال ، أو العدو ، أو الحق أو النذير أو الخصيم أو البلاغ أو الخسران أو الثعبان، وغير ذلك كثير^(١).

ويعرض "مرجليوث" لمسألة أخرى بما يسميها "معضلة" وهي أن الرسول الكريم- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- لم يكن يعلم الشعر وكان يدرك أن ما يوحى إليه ليس شعراً، بينما أهل مكة الذين يُفترض أنهم يعرفون الشعر كانوا يظنون بما يوحى إلى الرسول شعراً . ويسوق "مرجليوث" هذه الشبهة المسمومة في شكل معضلة تأسيساً على وصف الكفار . وهذه المسألة في شقين في كلاهما يتعمى "مرجليوث" عن الحق، الأول: فهو أن الرسول- صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- لم يكن يعلم الشعر ، وليس هناك عربي لم يكن يقول الشعر ، و فرق كبير بين المعنيين.

والشق الثاني: إن الكفار من العرب ظنوا أن القرآن شعراً ، وهو أمر لا يشتبه عليهم أبداً، ولكنه ادعاء مثل أي ادعاء من أجل التمهيد وصرف النظر عن هذا الفن والقول المعجز الذي نزل به القرآن الكريم.

ويبني "مرجليوث" على ذلك نتيجة يدّعي فيها أن الشاعر كان يُعرف بمادة أقواله- غالباً- أكثر مما يُعرف بصياغتها ، فكأنه يريد أن يقول إن شكل الشعر يختلف عن شكل القرآن ظاهراً ولكن مادّة تهمة واحدة . ثم يعود للقول أن إنكار أن يكون القرآن شعراً لا يُشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال ، بل إلى طبيعة المادة المُعبّر عنها^(٢). وه ذا اضطراب واضح في فكر "مرجليوث" مردّه في محاولة الربط المفتعل بين النص القرآني والشعر الجاهلي من حيث الشكل أو ال مضمون ، لكن هذا الربط لا يستقيم أبداً بأيّ منهما.

(١) ينظر الأدب العربي في العصر الجاهلي: هذّاره: ٩٨-١٠٠.

(٢) The Origins of Arabic Poetry: 418.

ويأتي الحديث في نظرية "مرجليوث" عن النقوش التي خلّفتها الأمم القديمة ليرى أنه من المستحيل الاستظهار من النقوش العربية أن العرب كانت لديهم أية فكرة عن النظم أو القافية. وافترضه هذا عن وجود نقوش شعرية عند العرب أو عند أية أمّة قديمة ليس أمراً لازماً أو محققاً. أما نفيه - تأسيساً على ذلك - أن تكون لدى العرب فكرة عن "الشعر" فادّعاء يريد أن يصل منه إلى أنّ الكهان في الجاهلية هم الشعراء ، وأن سجعهم - أو لغتهم الغامضة كما يسميها - هي الشعر الذي كان معروفاً في الجاهلية. وغايته من ذلك يريد إيجاد علاقة بين الشعر الجاهلي المتمثل في سجع الكهان - وإن كان لا يشير إلى ذلك صراحةً - وبين القرآن الذي يعتمد في بعض آياته على الأسجاع أو الفواصل - كما يسميها البلاغيون^(١).

وهناك عدة آراء لمرجليوث تتسم بال تسرع في الحكم وسوء الفهم ، ويستند في أبيات لأبي تمام يذكر فيها أنّ العرب لا يهتمون في الشعر إلّا بما يسجل في معاركهم وجلائل الأعمال، ويقرن ذلك بهوراس الشاعر الروماني، على أنه ليس هناك أيّ دليل على استمداد أبي تمام فكرته من هوراس، وعليه فليس من مبرر للجمع بين الشاعرين في هذه الإشارة.

ويُرفض قوله بأن القبيلة التي يظهر فيها الشعر الأكثر جودة تسيطر على القبائل الأخر ، وهو قول لا سند له - حقيقة - في المصادر العربية . ويدّعى أن الشعراء ليسوا إلّا مسجلين للاحداث . فهو بذلك يجرد الشعر العربي من أية صفة فنية ويجعله مجرد نظم وثائقي، ليصل من وراء ذلك إلى مصادمة مع الآية القرآنية :

﴿وَمَا يَكْفُرُ الْإِنْسَانُ بِمَا كُنَّ أَفْئِدَةُ يَوْمَ الْبَيِّنَاتِ﴾

(١) هدّارة: ١٠٢.

الفتوح، واطمأنت العرب في الأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك ، وقد هلك من العرب من هلك بالموت واقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره "فيرقد" مرجليوث " هذا الخبر ويرى نسبته إلى عمر بن الخطاب خطأ تاريخي، لأن زمن الهدوء لم يأت إلا مع الخلافة الأموية^(١). وفي رأي "مرجليوث" أنه لم يتبق من الشعر الجاهلي إلا القليل، مع وجود هذا الكم الهائل من الشعر الجاهلي الموروث إلى يومنا هذا ، فيضّح أنه لا يريد أن يتصور وجود كم هائل من الشعر الجاهلي الحقيقي أثبتته المصادر الأدبية كما جاء في كتب ابن سلام وابن قتيبة وسواهما . فمرجليوث لا يستطيع أن يفهم ذلك ، ولا أن يتصور أن العرب في جاهليتهم أمة شاعرة، فهو يذكر بسخرية أنّ عرائس الشعر قد أوحى للعرب أكثر ممّا أوحى لليونان^(٢).

وقد وجّه "مرجليوث" شكوكه لرواية الشعر الجاهلي وفي كيفية وصوله إلينا وحتى إمكانية تدوينه. فيرى أنّ معظم رواته قد قُتلوا أو ماتوا ممّن اعتنقوا الإسلام، بل يشك في وجود أناس مهمتهم الرواية على أنّ المصادر الأدبية العربية تؤكد على وجود سلسلة رواة الشعر العربي إلى بداية العصر العباسي . ويستند في شكّه بوجود شعر يروى أو رواة، إلى موقف الإسلام من الشعر والشعراء^(٣)، بل نجده يشك حتى في أمر كتابة الشعر بالخط الحميري أو الحروف الحميرية التي تتعارض مع ما كتب به الشعر بين الشطرين أو التدوير بين الأشطر وأنه مما يجعل الشعر لا يبدو أنيقاً بتلك الحروف. ويقرن بين النثر المسجوع وبين القرآن وأنه شبيه بأسلوبه ويشك في

(١) The Origins of Arabic Poetry: 427

(٢) The Origins of Arabic Poetry: 423.

(٣) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٠٦-١٠٨، ويمكن الرجوع إلى آراء يحيى الجبوري في رد نظرية "مرجليوث" فيما تقدم من هذا المبحث للاستزادة في العرض.

أمر الأعجاز القرآني منطلقاً من فكرة شكّ هفي الشعر الجاهلي المبنية على سوء المنهج العلمي وعدم الفهم الصحيح لشفاء داء تعصبه ضد الإسلام.

فيربط بين الأمرين، ويصل إلى أنّ الإعجاز القرآني لا يفهم إلا على أنه أول صورة بيانية عرفها العرب، وأنهم لم يكونوا ذوي بيان قبل ذلك، وأنّ تردّد القرآن بين النثر المسجوع والشعر أمر منطقي يدعو إلى وجود الشعر بعد ذلك^(١).

ويتناول هدارة بالرد على موقف مرجليوث من الرواية والرواة ومهاجمته لحمد الرواية وتجميع كل المصادر والأخبار من أجل التشكيك في صحة ما يرويه من الشعر الجاهلي - لاسيما المعلقات -^(٢)، ويستحضر هدارة^(٣) كل ما من شأنه تفهيد آراء "مرجليوث" وشكوكه، إذ لم يقتصر "مرجليوث" في شكّه بحمد، بل أخذ يتشكك في روايات اعلام ثقافة أمثال أبي عمرو الشيباني وأبي عمر بن العلاء والاصمعي وكثيران، وصولاً إلى اعلام القرن الثالث الهجري، فيشكك في رواية المبرد^(٤) العالم الثبت الثقة. بل يشكك في المجاميع الشعرية المروية عن القبائل وخاصة شعر الهذليين، متخذاً من خبر زيارة أحمد بن فلوس إلى قبيلة هذيل وأنه لم يجد أحداً فيها يعرف الشعر أو اسم أحد من الشعراء. والخبر يرويه ياقوت وقد خلط مرجليوث في رواية الخبر لسوء فهمه الخبر^(٥).

ومما يجافي المنهج العلمي أن يدّعي "مرجليوث" أن الخلفاء شجّعوا الرواة على انتحال الشعر، وينقل على ذلك روايات مفردة تتصل بمجالس الخلفاء ورغبتهم

(١) The Origins of Arabic Poetry: 426.

(٢) The Origins of Arabic Poetry: 428.

(٣) ينظر: الادب العربي في العصر الجاهلي: ١١٣.

(٤) ينظر: معجم الأدباء: ١١٥/٥.

(٥) ينظر: معجم الأدباء: ٨/٢.

في سماع الشعر القديم ، لكنها لا تمت إلى الصلة إذا قورنت أو عورضت بالوقائع التاريخية والتمحيص العلمي^(١).

وينقل الخبر عن رواية شع ر لذي الأصبع العدواني - وهو شاعر جاهلي - وعددها ستة ثم في رواية أخرى اثنا عشر بيتاً، ويرى "مرجليوث" أن ثلاثة منها كانت صحيحة، حتى ينتهي الأمر إلى وجود سبعة عشر بيتاً، متخذاً من ذلك مدعاة لفساد ذمة الرواة. لكنه لم يدرك أن اختلاف العلماء العرب حول صحة أبيات أو نسبتها^(٢) أو زيادتها أو إنقاصها، أمر طبيعي لا يطعن في الشعر الجاهلي ، بل إنه يدل على زيادة توثيق الشعر والتحري عن الدقة ، وإن إثبات وجهات نظر العلماء ، ليس بالضرورة أن تكون متفقة في كل الأحوال^(٣).

ويطرح "مرجليوث" موقفاً خاطئاً عن موقف الدين الإسلامي من الشعر الجاهلي والشعراء الوثنيين، فيقرن بين الوثنية والشعر الجاهلي قرناً مطلقاً وصولاً إلى رفض كامل للشعر الجاهلي على أساسين : الأول: محو الإسلام له ضمن محو الوثنية بكل صورها . وكأن الشعر مثله مثل تلك الأصنام التي حطّمها الإسلام ، ليصل إلى استبعاد أن يروي العرب الذين أسلموا ذلك الشعر الوثني . والثاني: تثبيت فكرة وثنية هذا الشعر ورفضه إن لم يتضمنها. وكأن الشعر في نظره ينبغي أن يكون تصويراً كاملاً للديانة الوثنية، فإن لم يكن كذلك فإنه منحول كما يعتقد^(٤).

ورأيه الأخير المخطوء فيما يقوله عن الشعر إنه إما أن يؤدي إلى إثبات أن الشعر الجاهلي كله منحول وأنه كتب بعد عهد الإسلام، أو إثبات أن قدراً كبيراً من المعاني الإسلامية كان معروفاً ومألوفاً لدى الجاهليين الوثنيين إذا صحت رواية

(١) الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١١٩.

(٢) The Origins of Arabic Poetry: 432.

(٣) الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١٢٠.

(٤) The Origins of Arabic Poetry: 434.

الشعر الجاهلي . وكلتا النتيجتين مخطوءتان بسبب خطأ المقدمات العلمية لهذا الباحث المتعصب ضد العروبة والإسلام^(١).

ويتوقف مرجليوث عند أبيات لشعراء ترد فيها ألفاظ التوحيد وذكر الله وألفاظ مشابهة لما جاء في القرآن على لسان الشعراء ليثبت شكّها أنها لم يقلها شعراء من الجاهليين وكلّها تشير إلى عصر الإسلام وظهوره^(٢).

ويمضي "مرجليوث" في نتائجه التي يقيّمها على مقدماته الخاطئة ، فيزعم أنّ الرسول - صلى الله عليه وآله وصحبهُ وسلم - كان له مبشرون ثاروا على وثنية العرب الجاهلية، وكانت المسيحية يومها مسيطرة على أجزاء من الجزيرة العربية^(٣)، ثم يناقض نفسه فيدّعي أنّ الشعراء النصرانيين الجاهليين ، ماداموا قد كتبوا أشعارهم كأنهم مسلمون موحّدون، وكانوا صدى للقرآن لا للكتاب المقدس لذا فشعرهم زائف^(٤). فيعقب هذاره أن لو كانت دعوى "مرجليوث" صادقة وصحّت نتيجته التي توصّل إليها لما كان الإسلام ورسوله قد جوبهوا بمعارضة المشركين وأهل الكتاب العريضة، ولكن هؤلاء المبشرين الذين يشير إليهم قد تسابقوا إلى دخول الإسلام^(٥).

وآخر مطاف شكوك "مرجليوث" نجده يشكّك في الشعر الجاهلي وفي الإسلام في الوقت نفسه ، ليدّعي بأنّ كلّ القصائد الجاهلية التي وصلت إلينا جاءت بلغة القرآن، وكان يفترض أن تكون بلهجة القبائل التي ينتسب إليها شعراؤها ، فلكأنه قد ألزم القبائل العربية استخدام لغة القرآن ويقارن ذلك بما حدث في الاحتلال الروماني لإيطاليا وفرنسا وإسبانيا . ثم يقرر أنّه من الصعب تصوّر وجود لغة مشتركة قبل

(١) الأدب العربي في العصر الجاهلي: ١٢٢.

(٢) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٢٥-١٣٨، وينظر بهذا الصدد أيضاً

د. الجبوري فيما تقدم من هذا البحث للاستزادة.

(٣) The Origins of Arabic Poetry: 439

(٤) The Origins of Arabic Poetry: 440.

(٥) الادب العربي في العصر الجاهلي ١٣٩..

مجيء الإسلام^(١). أما القبائل الجنوبية فيستبعد تماماً كتابتها باللغة العربية الشمالية الموحدة- لغة القرآن- ويدّعى أنّها صنعت أشعارها لأجل الحوادث التي لها صلة بالأساطير^(٢).

وينهي "مرجليوث" حديثه الأخير ليربطه بما تقدمه ، فيقول : "فوجود الأفكار الإسلامية في أشعار وثنية ، تبرهن بوضوح على التزييف والوضوح واستخدام اللهجة التي جعلها القرآن لغة فصحي تقدم أسساً للشكّ الخطير"^(٣).

فيعقب هذرة على ذلك بالقول : "والحقيقة إنّ "مرجليوث" يقدم الدليل تلو الدليل على عدم فهمه لطبيعة اللغة العربية وآدبها وروح الإسلام، الأمر الذي يجعله يتجاوز حدود المنطق والعقل والتاريخ. فكيف يُلزم الإسلام القبائل العربية استخدام لغته؟ بل كيف يمكن أن يكون للقرآن لغة ليست هي العربية السائدة بين القبائل العربية؟ وكيف يجعل انتشار الإسلام في داخل الجزيرة العربية احتلالاً شبيهاً بالاحتلال الروماني للبلاد الأوربية، وكانّ المسلمين جنس من غير العرب، وكأنّهم استخدموا في القضاء على الوثنية ما استخدمه الرومان من أساليب القهر والوحشية"^(٤).

لقد وقف "مرجليوث" إزاء وجود لغة عربية مشتركة في الجاهلية بين قبائل الشمال وقبائل الجنوب ،وقف متحيراً مستهزئاً للشكوك ، وظلّ ينسج الأوهام لاستبعاد أي أمر موحد بين عرب الشمال وعرب الجنوب . فالمعروف أنه منذ منتصف القرن الرابع الميلادي ، أن قبائل الشمال أخذت تغير على الجنوب بعد ضعف الدولة الحميرية ومن ثمّ استقرت الشمالية ونشرت لغتها في الجنوب، كذلك حدثت هجرة الجنوبيين إلى الشمال واتخذوا لغة الشمال لساناً لهم ، ومن النقوش التي عُثر عليها

(1) The Origins of Arabic Poetry: 440.

(2) The Origins of Arabic Poetry: 441.

(3) The Origins of Arabic Poetry: 442

(٤) الادب العربي في العصر الجاهلي: ١٤٠.

في الجزيرة العربية يمكن معرفة أنّ الخ طّ العربي نشأ وتطوّر في شمالي الحجاز ، وكانت نشأته من الخط النبطي، ولغة تلك النقوش كانت العربية وكتبت في أطوار مختلفة . ومن الطبيعي أن تكون هناك فوارق بين لهجات تلك القبائل وقد أثبتتها علماء اللغة أو فقهاء اللغة، من مثل العنينة والكشكشة وغيرها^(١).

وبعد أن ينتهي "مرجليوث" من شكوكه حول صحة ، الشعر الجاهلي يطرح أسئلة تبعث على الدهشة والعجب حول بداية الشعر العربي ، وهل كان قبل الإسلام أو بعده ، بل يشك في وجود أي بيت من الشعر قبل الإسلام ، ولا يزال معتقداً أن الشعر العربي مرحلة متطورة عن الأسلوب القرآني^(٢)، ولما كان القرآن يخلو من أية إشارة إلى الموسيقى وتخبر المصادر عن معرفة العرب الموسيقى في العصر الأموي ، فهل وجد عند العرب الوزن الشعري من قبل بهذا الانتظام والغزارة التي يكشف عنهما شعرهم؟^(٣) وهذا الأمر يظهر عجز "مرجليوث" عن إدراك أنّ الإنسان البدائي يتوصل إلى نوع من الموسيقى المصاحبة للعمل. بل ما أبعد عن فهم العصر الجاهلي ومجتمعاته المتحضرة التي عرفت الغناء والموسيقى مبكراً^(٤).

(١) ينظر : الأدب العربي في العصر الجاهلي : ١٤٠-١٤١. للاطلاع على أسئلة تلك الفوارق اللهجية.

(٢) The Origins of Arabic Poetry: 447

(٣) ينظر : القبان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد.

(٤) ينظر : دراسات المستشرقين : ١٣٢ .

رد ناصر الدين الأسد على المستشرق دلافيدا

وقد قرأنا موقفه ذلك في مقالاته عن بلاد العرب قبل الإسلام، الذي وجدنا هـ
مبالغاً في موقفه ومتشككاً في الروايات التاريخية للشعر الجاهلي . إن الرواية
التاريخية عن بلاد العرب في عصورها الوسيطة- الجاهلية الأخيرة- ليست أوثق ولا
أضعف من أي رواية أخرى عن أي عصر تاريخي يُحتاج فيه إلى الدليل المباشر،
فقد لا تكون أضعف من مصادر التاريخ الروماني في القرون الخمسة الأولى له ، أو
مصادر تأريخ العصر القديم في الدانمارك^(١)، بل قد تكون في بعض وجهوها- خير
منها-، على الرغم من أنها لا تخلو من الفجوات والأخطاء . ومصادرها في القرنين
الثاني والثالث الهجريين لا تبين كل ما كُتب عن الجاهلية العربية، بسبب ضياع
الكثير من المؤلفات، وإذ لم يبقَ من بعضها غير قطع ومختارات، بل إنها كانت
ذات جانب- أي الرواية التاريخية- فبدلاً من أن تهدف إلى التسجيل الشامل
للأحداث الماضية، "أصبح لها ثلاث أهداف: تقديم تفسير لإشارات تاريخية معينة في
بعض سرور القرآن، وشرح الحوادث التاريخية في الشعر القديم، وأخيراً خدمة العزة
القومية ومطالب أشرف العرب ووضع أنساب واسعة لأكثر الأسر البارزة وذكر
مفاخر قبائلهم"^(٢)، فقد كانت الخصومات القبلية التي تفوق الحصر هي العنصر
الرئيس في تاريخ الأعراب، وكانت من بين أكثر قبائل العرب جدّاً قبيلة تميم، وذلك
لأن المصادر عنها أو عن حروب تميم لما جاء من شروح وافية كتبها أبو عبيدة
على نقائض جرير والفرزدق، وكلاهما من قبيلة تميم، إذ كانا أكثر ما يذكران في
أشعارهما أم حاد أسلافهما.

(١) ينظر: مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٥.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي: ٣٧٥.

فأن كان الشعر الجاهلي أهم مصدر من مصادر المعرفة ببلاد العرب في العصور العربية الوسيطة- عصر ما قُبل ظهور الإسلام-، لكن هل كان كله موثقاً به . ومسألة تلك الثقة والصحة بحثها علماء كثيرون وهي مسألة أو مشكلة عسيرة ودقيقة، وقد بالغت المصادر والرواة في مسألة وضع الشعر ونحله . وحتى لو كان هناك قصائد كثيرة قد نحلت ونحل شعر كثير وما أحدثه الرواة من النسبة من الشعراء، فلا ريب أن الرواية الشعرية في جملتها أصيلة وصحيحة. ومع كل هذا فالشعر الجاهلي يكاد يعجز عن إعطائنا صورة صادقة كاملة عن بلاد العرب وماضيهم وأيامهم وحياتهم بكل اضطرامها وتغيرها وتنقلها، لأنه- أي الشعر - كلمات شعرية أو كلمات منتقاة يدخلها الشاعر في استعماله اللغوي الشعري موجزاً كل الإيجاز ما يتعلق بحياته أو حياة قبيلته أو العلاقات التي يقيمها مع قبائل بل بلدان مجاورة أو بعيدة عن جواره بل أننا أكثر ما نقرأ في ذلك الشعر الموروث تفاخر بالأمجاد وبطولات الأسلاف أو التفاخر الذاتي أي فخر الشاعر بنفسه والإشادة في بطولاته- إن كان فارساً مثلاً- ونزالاته ووصف خصومه وما يتعلق بتلك المنازلات وتلك الخصومات.

الخاتمة ونتائج الدراسة

خاتمة الدراسة والبحث

بعد أن انتهت رحلتنا مع مضان الدراسات الأدبية الاستشراقية وما أسعفنا من المصادر ذات العلاقة في الدفاع عن موروثنا الثقافي - الشعري بالتحديد أو الشعر الجاهلي - والتصدي للأقلام بل العقول التي غالها أن تعترف بكنز العرب النث الذي ما فتئت الدراسات الأكاديمية الحديثة تنتهي منه . وها أن إذ أقدم دراستي في جانب منه ألا وهو ما جاء في دراسات المستشرقين من آراء ونظريات وأفكار عن القصيدة العربية وعن الشعر الجاهلي، في محاولة ل رفع الحيف الذي قرأته في آراء هؤلاء المستشرقين عن موروثنا الشعري.

لذا لابد أن تكون لهذه الاطلاعات والوقفات على كيفية دراسة هؤلاء المستشرقين للشعر الجاهلي والآراء التي تبلورت لديهم بشأن شعرنا القديم، لابد أن تكون هناك ثمار نؤطرها ببعض النقاط لتكون نتائج تلك الاطلاعات والوقفات. وقد انصبت نتائج البحث والدراسة الأكاديمية في جانبين: تمثل الجانب الأول في تلك الردود والمراجعات على آراء المستشرقين التي اهتمت بثلاثة محاور:

الأول: حاولت رد من ينفي الخيال عن الشعر العربي وعدم قابلية الشاعر البدوي الجاهلي على أعمال خياله وسوقه فنًا لقصائده وموضوعاته الشعرية وما أبدى من الإبداع الفني والمقدرة المتميزة في مجال الشعر وسبك النصوص وإتحافها بخيال تميز برقي الفكرة والعبارة وسما به إلى مراتب فنية متقدمة تشهد على ذلك النصوص التي سيقّت شواهد على ذلك الخيال لاسيما معلقات الشعر العربي ذات الصيت الأدبي والفني والمميز في تاريخ الشعر العربي فيما تأصل فنًا لدى الشاعر البدوي الجاهلي وما جاء في تلك القصائد ذات البناء المكتمل من قصص وحكايات أو أساطير، أو التشبيهات التي أخذت من فكر الشاعر الشيء الكثير، ونعني بالذات مشبهات الناقة في رحلة الشاعر، وإن كانت متكررة بين تلك القصائد إلا أن لكل

شاعر خيلاً يسوقه للولوج إلى تلك المشبهات مضمناً تجاربه الذاتية ومهاراته وإبداعه.

أما المحور الثاني بين تلك الردود والمراجعات فكان رداً على من يصرف الشعر الجاهلي بالغنائية البحتة وأن الشاعر ينغمس فيه بالذاتية، أو الأنا الفردية، وشعره يمثل وجدانه وأنه لا يعلّق أهمية كبيرة على الماضي. وهنا تظهر الدراسة زيج تلك الآراء، والدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي بهذا الوصف، ولكنني قرأتُ وقدمتُ الشواهد التي يكاد يطفح بها الشعر الجاهلي مما يظهر معاشة الشاعر للمحيط من حوله معاينة تامة وما يبين من ظروف شتى لذلك المحيط حتى لنجد الشاعر لا يستطيع الفكاك منها من دون أن يسجلها، بل نحسه وكأنه هو ذلك الظرف أو مسببه كالذي كان لزهير من شأن بعد انتهاء حرب داحس والغبراء وصورة ذلك الطلل الذي ما عادت صورته أحجاراً صلبة بل رأينا حياة وولادات لتلك المخلوقات - العين والآرام - حتى في ظعنه رأينا حياة أبهى وهوادج نساء وردية ومياه صافية زرقاء تحطّ عندها تلك النسوة للراحة والاستجمام - على سبيل المثال لا الحصر.

مما يبرز استطاعة الشاعر العربي في تقديم تصوّرات فنية كشفت عن رؤيته وموقفه من الحياة والموت - على السواء - وغير ذلك. وقد استطاع أن يتعامل مع الأشياء التي استحضرها في شعره تعاملًا إنسانياً عميق الدلالات والأبعاد، وألقى من ظلال فنّه على مشاهد القصيدة المكتملة الشيء الكثير، وكأننا نقرأ معه قصصاً لا قصة واحدة ميزت مقاطع قصيدته بأسلوب قصصي واضح، تبرز قدرة فائقة لدى الشاعر في النفاذ إلى جوهر الأشياء التي يتعامل معها.

أما المحور الثالث فهو فيما يتعلق بوحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية والذي أثبتنا فيه محاولات هؤلاء المستشرقين عبثاً النيل منه وبقطيع القصيدة العربية إلى موضوعات شتى لا رابط تنظم فيه غير الوزن والقافية.

أما الجانب الثاني الذي أوصلتني إليه دراستي ما كان متمثلاً في ردّ فكرة النحل والوضع في الشعر العربي بل ردّ نظرية الشك في صحة الشعر الجاهلي التي جاء بها المستشرق "مرجليوث" وردّ من انساق في ضلال هذه النظرية، واتبع خطاه إتباعاً قاده إلى نفي أن يكون هناك شعر جاهلي، ونفي ما قدّمه طه حسين بهذا الصدد.

ويبقى شعرنا العربي معيناً ثراً لا ينضب وخالداً خلود الموت والحياة. عسى أن أكون وفقتُ في مساعي العلمي وعسى أن تأخذ هذه الأطروحة مكانها العلمي في صدور طلبة العلم قبل سطورها وقبل رفوف المكتبات وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين وسلام على المرسلين.

ملحق تعريفى بسيرة المستشرقين

تيودور نولدكه Theodor Noldeke (٢ مارس عام ١٨٣٦ - ٢٥ ديسمبر ١٩٣١)

يعد نولدكه شيخ المستشرقين الألماني غير مُدافع وقد أتاح له نشاطه الدائب، وألمعية ذهنه، وإطلاعه الواسع على الآداب اليونانية، وإتقانه التام لثلاث من اللغات السامية (العربية، والسريانية، والعبرية)، مع استطالة عمره حتى جاوز الرابعة والتسعين - أن يظفر بهذه المكانة ليس فقط بين المستشرقين الألمان، بل بين المستشرقين جميعاً.

ولد تيودور نولدكه في الثاني من مارس سنة ١٨٣٦ بمدينة هامبورج Harburg حيث كان أبوه وكيلاً للمدرسة الثانوية وصار بعد ذلك ناظراً للمدرسة الثانوية في مدينة لنجن Lingen "من سنة ١٨٤٩ إلى سنة ١٨٦٦". وفي لنجن هذه قضى تيودور المدة من ربيع سنة ١٨٤٩ حتى خريف سنة ١٨٥٣ للاستعداد لدخول الجامعة، خصوصاً تحت إشراف أبيه، وتوفر إبانها خصوصاً على الآداب الكلاسيكية "اليونانية واللاتينية" مما سيجعله طوال حياته يحن إليها، بل ويأسف أحياناً على أنه لم يتخصص فيها بدلاً من اللغات السامية ! وقد سأله اسنوك هر خرونيه ذات يوم هل كان ينوي حقاً أن يتخصص في الدراسات اليونانية بدلاً من السامية، فأنكر ذلك لالسبب إلا لانه وجد الدراسات اليونانية قد عولجت على نحو واسع عميق بحيث لم يبق ثم مجالٌ للاكتشاف الحديث، بينما ميدان اللغات السامية لايزال بكرّاً، فيمكن فيه الوصول إلى اكتشافات مهمة بسهولة.

وقد أضيق إلى ذلك سبب آخر عملي، وهو أنه حين أراد الالتحاق بجامعة جيتجن Gottingen في سنة ١٨٥٣، زوده أبوه بخطاب توصية الى صديق شبابه هينرش ايفلد H.Ewald عالم الساميات الشهير، وخصوصاً في العبرية . وكان تيودور نولدكه قد بدأ قبل ذلك بالالمام بمبادئ اللغة العبرية كما أنه وقع له حادث

جسماني اضطره الى الانقطاع فترة عن الدراسة في المدرسة الثانوية . فوجهه ايفلد الى دراسة اللغتين العبرية والعربية وآدابهما. فحضر عليه تيودور نولدكه لمدة فصل دراسي لدراسة اللغة السريانية، كما حضر درس برتو Bertheau عن الآرامية الخاصة بالكتاب المقدس، وهي الآرامية الوحيدة التي درسها نولدكه إبان الجامعة، أما سائر اللهجات الآرامية فقد درسها فيما بعد من تلقاء نفسه. وإلى جانب ذلك درس اللغة السنسكريتية على يد بنفاي Benfay وقد واصل دراسة السنسكريتية فيما بعد وهو في جامعة كيل Kiel حينما كان أستاذا فيها (١٨٦٤ - ١٨٧٢).

كذلك بدأ- وهو طالب في الجامعة- دراسة اللغتين الفارسية والتركية. وحصل على الدكتوراه الأولى في سنة ١٨٥٦ برسالة عن "تاريخ القرآن"، وهو الموضوع الذي سيخصه نولدكه فيما بعد بأهم كتبه وأشهرها . وبعد عامين . أعي في سنة ١٨٥٨، أعلنت أكاديمية باريس عن جائزة لبحث يكتب في هذا الموضوع، فتقدم له نولدكه، وتقاسم هو واشبرنجر Sprenger وميكيلا أماري Amari الظفر بالجا ئزة التي ضوعفت حتى نال كل واحد من الثلاثة مبلغ ١٢٣٣ ٣/١ فرنك فرنسي . وبعد ذلك بعامين آخرين- سنة ١٨٦٠ - نشر نولدكه ترجمة ألمانية - وكانت الرسالة باللاتينية- منقحة لهذه الدراسة تحت عنوان : "تاريخ القرآن " Geschichte des Qorans، وهذه الطبعة توسع فيها جداً فيما بعد بالتعاون مع تلميذه اشفالي .Schwally.

وبعد أن حصل على الدكتوراه الأولى وهو في سن العشرين، بدأ حياة التنقل خارج ألمانيا . فارتحل أولاً الى فيينا حيث قضى قرابة عام "سنة ١٨٥٦ - ١٨٥٧" يدرس مخطوطات مكتبة فيينا، وفي الوقت نفسه اهتم باتقان اللغتين الفارسية والتركية، وبقراء الشعراء الصوفية الفرس، خصوصاً سعدي وعطار .

ومن فيينا انتقل الى لندن فأقام من خريف سنة ١٨٥٧ حتى ربيع سنة ١٨٥٨ ، وهنا في لندن حيث المخطوطات العربية الوفيرة والاساتذة المستشرقون الممتازون : دوزي Dozy ويونبول Junyblل ودي فريس Matthys de Vries وكونن Kuenen - عقد نولده الشاب أواصر صداقة قوية مع هؤلاء المستشرقين، وعكف على قراءة المخطوطات العربية الثمينة؛ وفي الوقت نفسه تعرف إلى لداته من الجيل الصاعد من المستشرقين الهولنديين : دي خوية De Goeje، ودي يونج De Yong وانجلن Engelmann، وخصوصاً أولهما الذي بقيت الصداقة الحميمة م عه حتى وفاة د يخويه في سنة ١٩٠٩ .

ومن ليدن ذهب الى جوتا في ألمانيا حيث عكف على مجموعة المخطوطات العربية فيها طوال شهر، مضى بعده- في ٢٦ أبريل سنة ١٨٥٨ - الى برلين حيث عكف على مخطوطاتها وسهل له ذلك ر . جوشه R.Gosche المستشرق الالمانى الذي كان اول من وضع فهرساً لمؤلفاته الغزالي "ينظر نولده: "مؤلفات الغزالي" المقدمة، القاهرة سنة ١٩٦١". وبقي نولده في برلين حتى ٢ سبتمبر سنة ١٨٦٠، وفي إبان إقامته هناك اشتغل مساعداً في مكتبة برلين لعام ونصف، كلف إبانها بعمل فهرس للمخطوطات التركية هناك "وكان عددها يتراوح آنذاك بين ٢٠٠ و ٣٠٠ مخطوط"، مما دفعه الى مواصلة دراسة اللغة التركية التي بدأها كما قلنا- في فينا. وانتجاعاً للصحة- وقد كانت صحته منذ طفولته حتى آخر حياته ضعيفة تحالفت عليها الامراض، ومع ذلك عاش حتى تجاوز الرابعة والتسعين ! - قام في ٢ سبتمبر سنة ١٨٦٠ برحلة من برلين حتى روما وطاف البلاد الرئيسة طوال الطريق. واستمرت الرحلة ثلاثة أشهر، وتعد هذه الرحلة هي الرحلة الوحيدة خارج المانيا، الى جانب رحلاته الى فينا وليدن وانجلترا. والعجب انه لم يرحل مطلقاً الى البلاد العربية

والاسلامية، على الرغم من تخصصه وعمله كله يتعلق بلغات هذه البلاد وآدابها وتاريخها وجغرافيتها.

وبعد أن عاد من بريطانيا عين مساعد أمين مكتبة جامعة جيتجن في ديسمبر سنة ١٨٦٠، واستمر في هذه الوظيفة حتى يناير سنة ١٨٦٢. وفي يناير سنة ١٨٦١ كان قد عين معيداً Privatdozent جامعة جيتجن الشهيرة فكلفه ايفلد بالقاء دروس في التفسير عن "سفر اشعيا" ودروس في نحو اللغة العربية، ودعاه ذلك الى دراسة "المشنا" والتفاسير القديمة على العهد القديم من الكتاب المقدس. لكن في نفس الوقت أقبل على دراسة الشعر العربي القديم، مستعيناً بما نسخه منه من بين مخطوطات فيينا وليدن وجوتا وبرلين إبان رحلاته إليها. وكانت ثمرة ذلك عدة مقالات وأبحاث جُمعت في كتابه "أبحاث لمعرفة شعر العرب القدماء" Alten "Araber der poesie der Beitrage Zur Kenntnis. كذلك كتب دراسة عن الشاعر عروة بن الورد.

ثم بدأ يهتم اهتماماً خاصاً بالنحو العربي والنحو المقارن للغات السامية. ومن ثمار هذا الاهتمام سيظهر له بعد ذلك بمدة طويلة كتابان هما:

١ - "في نحو العربية الفصحى" (سنة ١٨٩٧) Des Klassischen Aeabish Zur Grammatik

٢ - "أبحاث عن علم اللغات السامية" (سنة ١٩٠٤) و "أبحاث جديدة عن علم اللغات السامية" (سنة ١٩١١) Semitishen Sprachkunde Neue Beitrage zur

وشغل نولدكه أيضاً باللغة المبتاعية وباللغة السريانية الحديثة التي يتكلم بها في منطقة بحيرة أرمية "شمالي غربي إيران، ولا تزال باقية حتى اليوم".

وكان لتعيينه في جامعة كيل Kiel أستاذاً للغات السامية ابتداء من سنة ١٨٦٤ حتى سنة ١٨٢٧ دافع قويّ لانكبابه على اللغات السامية - وإن كان ذلك لم

يصرّفه أبدأً عن الاستمرار في الدراسات المتعلقة بالعهد القديم من الكتاب المقالات
العديدة في هذا الباب، ثم متابعة الكتابة باللغتين السنسكريتية والتركية.

وفي ربيع سنة ١٨٧٢ عين أستاذاً في جامعة اشتراسبورج "عاصمة اقليم
الالزاس الذي ضم آنذاك إلى ألمانيا بعد حرب السبعين" - وقد بقي في اشتراسبورج
حتى سنة ١٩٢٠ على الرغم من الدعوات المتكررة التي جاءت من جامعات برلين
"سنة ١٨٧٥" وفيينا "سنة ١٨٧٩ للمرة الثانية، ولييتسك سنة ١٨٨٨": ولما الى أحيل
الى التقاعد في سنة ١٩٠٦ استمر مع ذلك يلقي بعض المحاضرات وكانت هذه
الفترة الطويلة التي بلغت أكثر من خمسين عاماً في اشتراسبورج هي فترة استقرار
مكانته ودراساته وبؤرة اشعاعه في عالم الاستشراق.

وفي ربيع سنة ١٩٢٠ ارتحل نولدكه الى مدينة كارلسروهه Karlsruhe "في
منطقة الراين الأعلى" حيث أقام في من زل ابنه الذي كان آنذاك مديراً للسكك
الحديدية، وهنا في كارلسروهه في منزل ابنه قضى السنوات العشر الأخيرة من
حياته، حتى توفي في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، وكانت زوجته قد توفيت قبل ذلك
في سنة ١٩١٦، وكان قد تزوجها في سنة ١٨٦٤ وأنجبا عشرة أبناء وبنات، وتوفي
منهم ستة قبل وفاة أبيهم.

فلهلم ألفرت Wilhelm Ahlwardt (١٨٢٨-١٩٠٩)

فلهلم ألفرت - أوكما يكتب اسمه بالعربية على ما نشره من دواوين : ولیم
ألورد- ولد في مدينة جريفسفلد Greifswald (في شمالي ألمانيا على بحر
البلطيق) في ٤ يوليو سنة ١٨٢٨، وفيها توفي في ٢ نوفمبر سنة ١٩٠٩ وكان استاذاً
في جامعته الشهيرة، كما كان أمين مكتبة. وهو من أقدر المتكئين من اللغة العربية
وأكبر حجة في الشعر الجاهلي وشعر الرجازين العرب. وله في هذا الباب:

١ - "العقد الثمين في دواوين الشعراء الجاهليين"، جريفسفلد سنة ١٨٦٩. The

Divans of the six ancint Arabic poets. London, 1870.

٢ - وفي إثره أصدر كتاباً بعنوان: "ملاحظات على صحة القصائد العربية الجاهلية"

altarabischen . ١٨٧٢، Bemerkungen uber der Aechtheit der

Gedichte (وطبع باللاوفست طبعة جديدة سنة ١٩٧٢ عند الناشر

(١٩٧٢ Osnabruck, Biblio -Verlag)

وقد ترجمنا ها هنا الفصل الاول منه، وهو في الفصول التالية يتناول قصائد

الشعراء الجاهلين شاعراً، وقصيدة قصيدة، ويبين ما يظنه منحولاً منها.

٣ - "مجموع أشعار العرب" في ٣ أجزاء، سنة ١٩٠٢ - سنة ١٩٠٣:

٤ - 3 Sammlunhen alter arabischen Dichter Bde ٣- ١٩٠٢ وهي:

أ - "الاصمعيات، ومعها قصائد لغوية " Elama, Iyyat, Nebst, Einigen

"Sprachgedichte".

ب - "ديوان العجاج " ٢ برلين سنة ١٩٠٣. "وهو يشتمل على ديوان رؤية بن

العجاج"، ليبيتسك سنة ١٩٠٣؛ وفي العنوان الألماني: Berlin, 1903.

ج - ثم ترجم ديوان رؤية هذا نظماً الى اللغة الألمانية وظهرت الترجمة في برلين

سنة ١٩٠٤.

وهذه النشرات تدل على امتلاكه ناصية اللغة العربية فقهاً وأدباً، وعلى قدرته الفائقة على التحقيق الفيلولوجي الدقيق لنصوص الشعر العربي القديم . وعلى الرغم من مرور أكثر من خمسة وسبعين عاماً على صدورهما، فإنه لم تصدر لهذه الكتب تحقيقات خير من تحقيق ألفرت لها . لكن أعظم أعماله هو "فهرس المخطوطات العربية في المكتبة الملكية ببرلين" في عشر مجلدات

Verzeichnis der arabischen der Koniglichen Bibliothek Zu Berlin
Bande, 1887- 1899. Handschriften, 10.

فهذا أكبر وأدق عمل فهرسي للمخطوطات العربية، ويمتاز بالدقة وسعة الاطلاع والاحاطة . وليس له نظير حتى بالنسبة الى المخطوطات اليونانية أو اللاتينية. وسيظل نموذجاً اعلى لهذا اللون من العمل. وقد صارت هذه المخطوطات في جامعة توبنجن، وفقد البعض منها في اثناء الحرب العالمية الثانية.

دافيد صمويل مرجوليوث D.S.Margoliouth (١٨٥٨-١٩٤٠)

تعرف ديفيد صمويل مرجوليوث أثناء دراسته في أكسفورد على الآداب الكلاسيكية "اليونانية واللاتينية" ومن ثم انتقل إلى دراسة اللغات السامية. وكانت ثمرة هذه الدراسة المزدوجة دراسته ونشرته لكتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس بترجمة متى بن يونس، وقد ظهرت في سنة ١٨٨٨. ثم عين أستاذاً في جامعة أكسفورد سنة ١٨٨٩، ومن ثم ازدادت عنايته بالدراسات العربية والسامية . فكتب بحثاً عن أوراق البردي العربية في مكتبة بودلي بأكسفورد "سنة ١٨٩٣"، وترجم قسماً من تفسير البيضاوي "سنة ١٨٩٤" إلى الانجليزية، ونشر رسائل ابي العلاء المعري "سنة ١٨٩٨". وبعد أن تزوج جسي بين اسمث Jessie Payne Smith في سنة ١٨٩٦ عمل معها في نشر معجم أبيها: "كنز اللغة السريانية".

وفي سنة ١٩٠٥ بدأ نشر دراساته عن الاسلام، وذلك بكتابه "محمد ونشأة
 الإسلام " الذي ظهر سنة ١٩٠٥، وقفى عليه بكتاب "الإسلام "
 Mohammedanism "في سنة ١٩١١؛ ثم ألقى محاضرات عن "تطور الإسلام
 في بدايته"، ونشرت سنة ١٩١٤. لكن هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير
 علمية ومتعصبة، مما جعلها تثير السخط عليه ليس فقط عند المسلمين، بل عند
 كثير من المستشرقين. وبنفس الروح كتب محاضراته بعنوان: "العلاقات بين العرب
 واليهود" الذي ظهر في سنة ١٩٢٤. ومع ذلك اختاره المجمع العلمي العربي في
 دمشق عضواً مراسلاً عند نشأته في سنة ١٩٢٠.

ولهذا فإن فضل مرجليوث الحقيقي ينبغي أن يلتبس لا في هذه الأبحاث
 المغرضة، بل في نشراته الكثيرة، وعلى رأسها نشرته لكتاب "معجم الأدباء" لياقوت
 "سنة ١٩٠٧ - ١٩٢٧" ولوسائل أبي العلاء المعري "سنة ١٨٩٨"، و "نشوار
 المحاضرة" للتتوخي "سنة ١٩٢١؛ ثم في ترجمته لقسم من تاريخ مسكويه: "تجارب
 الامم" "سنة ١٩٢٠".

ارش بروينلش Erih Braunlih (١٨٩٢-١٩٤٥)

عني أرش بروينلش بالشعر الجاهلي وحياة البدو واللغة العربية ومعاجمها .
وواصل بذلك سلسلة ممتازة من المستشرقين الالمان في هذا الباب، أمثال :
كوزجارتن، وفرايتاج، وايفلد، وتوريكه، وفلهوزن، و نولدكه، وجورج ياكوب، وأوجست
فشر.

ولد في سنة ١٨٩٢، وصار معيداً في جامعة ليبستك عام ١٩٢٢، وحصل
على الدكتوراه الثانية "المؤهلة للتدريس في الجامع" من جريفسلد سنة ١٩٢٣ حيث
عين فيها أستاذاً مساعداً في سنة ١٩٢٥. ثم عين استاذاً في كينجسبرج في سنة
١٩٣٠، وفي السنة بعدها "سنة ١٩٣١" انتقل الى ليبستك أستاذاً في جامعته؛ خلفاً
للغوي العظيم اوجست فشر "صاحب المعجم الذي بدده وعبث به مجمع اللغة العربية
في مصر" وصار في الوقت نفسه مديراً لمعهد الدراسات الشرقية في جامعة ليبستك،
ثم صار بعد ذلك عميداً لكلية الاداب فيها .. ولما قامت الحرب العالمية الثانية في
سبتمبر سنة ١٩٣٩ استدعي للخدمة العسكرية، فترك العمل في الجامعة . ونجا
طوال مدة الحرب، لكنه مرض في سبتمبر سنة ١٩٤٥ وتوفي آنذاك قبل بلوغه سن
الثالثة والخمسين بأيام قليلة.

ونذكر من بين مؤلفاته:

أ - الكتب

- ١ - "بسطان بن قيس، أمير وبطل بدوي في العصر الجاهلي" ليبستك سنة ١٩٢٣.
- ٢ - "فهارس الشواهد" وهو فهارس للقوافي والشعر الواردين في كتب الشواهد النحوية
واللغوية العربية وما شابهها - بالتعاون مع أوجست فشر ليبستك سنة ١٩٣٤
وما يليها.

- ٣ - "البدو" ج ١ "ليبستك، سنة ١٩٣٩" بالتعاون مع أويتهم وكاشل.

ب - ومن خير مقالاته:

- ١ - "البئر في بلاد العرب القديمة" في مجلة Isiamica ج ١ ص ٤١ - ٧٦.
- ٢ - "الخليل وكتاب العين" في مجلة Isiamica ج ٢ ص ٥٨ - ٩٥.
- ٣ - "في مسألة صحة الشعر الجاهلي" في مجلة OLZ ج ٢٩ "سنة ١٩٢٦" عمود ٨٢٥ - ٨٣٣ - وقد ترجمه عبد الرحمن بدوي ضمن كتابه دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي.
- ٤ - "دراسات عن أبي ذؤيب" في مجلة Der Islam ج ١٨ ص ١ - ٢٣.

ريجى بلاشير Regis Blacher (١٩٧٣-١٩٠٠)

ولد ريجى بلاشير في ٣٠ يونيو سنة ١٩٠٠ في ضاحية مونروج (باريس)، وسافر مع أبويه الى المغرب في سنة ١٩١٥، حيث كان ابوه موظفاً في متجر ثم موظفاً صغيراً في الادارة الفرنسية في مراكش التي أعلنت عليها الحماية الفرنسية قبل ذلك بثلاث سنوات . وقضى دراسته الثانوية في مدرسة فرنسية في الدار البيضاء، وعين ملاحظاً في مدرسة مولاي يوسف في الرباط بعد حصوله على البكلوريا . فالتحق بالجامعة وحصل من جامعة الجزائر على الليسانس في سنة ١٩٢٢. ثم أمضى السنة بعدها في مدينة الجزائر حيث تابع دروس وليم مرسية، وفي سنة ١٩٢٤ نجح في مسابقة الاجريجاسيون وعاد بعد ذلك الى الرباط حيث عين مدرساً في مدرسة مولاي يوسف. وفي سنة ١٩٢٩ عين في معهد الدراسات العليا المغربية بفضل ليفي بروفنال؛ واستمر في عمله هذا حتى سنة ١٩٣٥. وفي سنة ١٩٣٦ حصل على دكتوراه الدولة من جامعة باريس برسالتيه : الأولى عن: "شاعر عربي من القرن الرابع الهجري: أبو الطيب المتنبي".

والثانية: ترجمة فرنسية لكتاب "طبقات الامم" لصاعد الأندلسي، مع تعليقات

وفيرة مفيدة.

وفي إثر ذلك عين أستاذاً للغة العربية الفصحى في " المدرسة الوطنية للغات الشرقية" في باريس، واستمر في هذا المنصب حتى سنة ١٩٥٠ حيث شغل كرسي اللغة والاداب العربيين في السوربون الى حين تقاعده في سنة ١٩٧٠. وقد خلف وليم مرسيه في سنة ١٩٤٢ أستاذاً في القسم الرابع من " المدرسة العملية للدراسات العليا "الملحقة بمبنى السوربون في باريس . وشغل منصب مدير معهد الدراسات الاسلامية الملحق بجامعة باريس من سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٦٥ . وانتخب عضواً في اكااديمية النقوش، احدى أكاديميات معهد فرنسا، سنة ١٩٧٢. وتوفي في السابع من شهر أغسطس سنة ١٩٧٣.

ونذكر من كتبه الرئيسية غير الرسالتين المذكورتين:

- ١ - "تاريخ الأدب العربي منذ البداية حتى نهاية القرن الخامس عشر" - وتوفي دون ان يتمه؛ وقد ظهر منه ثلاثة أجزاء تنتهي عند سنة ١٢٥هـ/٧٤٢م.
- ٢ - ترجمة "القرآن" إلى اللغة الفرنسية، مع مقدمة طويلة وتفسير قصير، وقد رتب القرآن في هذه الترجمة وفقاً لما ظنه انه ترتيب نزول السور والايات . وفي طبعة أخرى عامة واسعة الانتشار "سنة ١٩٥٧" عاد إلى الترتيب الأصلي الوارد في المصحف. والجزء الأول ظهر سنة ١٩٤٩، والثاني سنة ١٩٥٠، في ١٢٣٩ صفحة.

- ٣ - وبمناسبة اشتغاله بترجمة القرآن، صنف كتاباً صغيراً بعنوان

Le Probleme de Mahomet، يلخص فيه أبحاث المستشرقين الذين كتبوا عن حياة النبي.

فريتس كرنكوف Fritz Krenkow (١٨٧٢-١٩٥٣)

مستشرق الماني الاصل، ولد في شينبرج Schonberg "بشمالي المانيا" في ١٨٧٢/٨/١٢ وتتلذ فترة على سخاو Sachau المستشرق الشهير ناشر البيروني، واشتغل في الوقت نفسه بالتجارة. ثم هاجر الى انجلترا حيث اقام مصنعاً للنسيج في ليستر، وتجنس بالجنسية الانجليزية، واتصل بدائرة المعارف العثمانية في حيدر آباد الدكن، وهي التي تتولى - ولاتزال - نشر كتب اسلامية في مختلف فروع العلوم الاسلامية: دينية وتاريخية وطبية وفزيائية، فنشر ضمن مطبوعاتها نشرات يعوزها التحقيق النقدي، ولم يكن الذنب ذنبه، بل ذنب المستشرقين على هذه الدائرة اذ جردوا نشراته من الاجهزة النقدية والتعليمات والقراءات وكان خيراً له ولمسمعه: أن ينأى بنفسه عن نشر شيء ضمن مطبوعات هذه الدائرة.

ومن أعماله العلمية الجيدة:

١ - نشر "قصيدة كعب بن زهير في النبي (صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم) وشرحها للامام أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي " في "مجلة الجمعية الشرقية الالمانية " ZDMG ج ٦٥ "سنة ١٩١١" ص ٢٤١ - ٢٧٩ مع تعليقات نقدية.

٢ - نشر "ديوان مزاحم العقيلي" مع ترجمة انجليزية، وظهر في ليدن "هولنده" سنة ١٩٣٠.

٣ - "شعر طفيل بن عوف الغنوي، رواية أبي حاتم السجستاني عن الاصمعي " ومعه "كتاب فيه جميع ديوان الطرماح بن الحكم بن نفر الطائي " مع ترجمة انجليزية

The poems of Tufail ibn al-Ghanawawi, and al-Tirimmah ibn Hakim at-Tayi. Arabic text edited and translated by F.Krenkow. Gibb Memorial series, London, 1927.

وكان قد أعد تحقيق النص سنة ١٩٠٦ على أساس مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني برقم Or. 6771. وتوفي في كمبردج "انجلترا" في ١٩٥٣/٦/٧.

فولفهارت هاينريش

مستشرق معاصر ولد عام ١٩٤١م واكمّل دراسته في معهد الاستشراق في جامعة جيسن، وكانت اهم اعماله "الشعر العربي والشعرية اليونانية" الذي صدر في عام ١٩٦٩م عن معهد الاستشراق في بيروت، وله مجموعة من المقالات والابحاث القيمة تدور في معظمها حول النقد والبلاغة عند العرب، ومن اهم دراساته "الصنعة في الادب العربي" نشرها في كتاب "الابحاث العلمية الاسلامية" الذي أهّده إلى ف. ماير في عيد ميلاده الستين عام ١٩٧٤م. "يد الشمال" بحث موسع في الاستعارة نشر في مجلة "مقالات حول علوم الشرق" سنة ١٩٧٧م. "الاستعارة والبديع ومصطلحاتهما في النقد العربي القديم" نشر في مجلة تاريخ العلوم العربية الاسلامية في العدد ١، سنة ١٩٨٤م، ص ١٨٠ - ٢١١. وله بحث بعنوان "الترايط القديم بين الخيال والشعر عند العرب" في مجلة "الدراسات الشرقية الالمانية" العدد ١٢٨، سنة ١٩٧٨م، ص ٢٥٢ - ٢٩٨.

ريناتا يعقوبي

مستشركة معاصرة، ولدت عام ١٩٣٦م وكانت أطروحتها للدكتوراه عن "جملة الشرط والتعبير الشرطي في القرآن الكريم"، وقد اشتهرت بكتابها "دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة" الذي نشر عام ١٩٧١م ولها مجموعة كثيرة من المقالات حول الادب العربي القديم، مثل: "بدايات شعر الغزل العربي"، ابو ذؤيب الهذلي، نشر في "مجلة الاسلام"، العدد ٦١، سنة ١٩٨٤م، ص ٢١٨ - ٢٥٠؛ "شريحة الناقة في قصيدة المدح" في مجلة "الادب العربي" في العدد ١٣، سنة

١٩٨٢م، ص ١-١١؛ "الزمن والحقيقة في النسيب العربي"، نشرت في مجلة "الادب العربي"، العدد ١٦، ١٩٨٥م، ص ١-١٧؛ "الشعر والكذب في نظرية النقد العربي"، مجلة "الاسلام" عدد ٤٩، سنة ١٩٧٢م، ص ٨٥-٩٩. تعمل الان مديرة لمعهد الاستشراق في ساربروكن في المانيا.

ايفالد فاجنر

مستشرق معاصر ولد عام ١٩٢٧م وحصل على الدكتوراه من جامعة هامبورج عام ١٩٥١م، وهو أستاذ للدراسات السامية والإسلامية في جامعة جيبون في ألمانيا. من أشهر مؤلفاته: "أبو نواس، دراسة حول الأدب العربي في العصر العباسي المبكر" ثم له تحقيق ديوان أبي نواس، والمناظرات الشعرية العربية أصدره عام ١٩٦٣م. وقد ألف كتاباً مهماً حول الشعر العربي يتألف من جزأين: الأول عن الشعر الجاهلي والثاني عن العصر الإسلامي والأموي والعباسي صدر عام ١٩٨٧م؛ وبالإضافة إلى ذلك فانه مهتم باللغة المهرية وله بعض المقالات والكتب عنها.

المصادر والمراجع

مصادر الدراسة

- القرآن الكريم.

١. احصاء العلوم . الفارابي تد/ د. عثمان أمين . ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨م.
٢. الأدب العربي في العصر الجاهلي . د. محمد مصطفى هدارة . ط دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٥م.
٣. أدب العرب في عصر الجاهلية . حسين الحاج حسن . ط المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٤م.
٤. الأدب وفنونه . محمد مندور . ط دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.
٥. الاستشراق الالمانى المعاصر والشعر الجاهلي . د. موسى رابعة. ط مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اريد- الاردن، ١٩٩٩ م .
٦. اسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر العربي القديم. ايفالد فاجنر ترجمة/ د. سعيد حسن بحيري . ط مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٨م.
٧. الإسلام وحركة التاريخ . أنور الجندي ط مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٨م.
٨. الإسلام والعرب . روم لاندو . ترجمة/ منير البعلبكي . ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م.
٩. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. سعد إسماعيل شلبي. ط مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٠. الأغاني. الاصفهاني "ت ٣٥٦هـ". ط دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦١م.

١١. إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث . مالك بن بني ط دار الإرشاد، بيروت، ١٩٦٩م.
١٢. أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء. تد/ لويس شيخو.
١٣. بنية القصيدة الجاهلية- الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ريتا عوض . ط دار الآداب، ١٩٩٢م.
١٤. تاريخ آداب العرب. مصطفى صادق الرافعي. ط٢، القاهرة، ١٩٤٠م.
١٥. تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان . ترجمة بإشراف / محمود فهمي حجازي . ط المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
١٦. تاريخ العرب الأدبي . رينولد نيكلسون . ترجمة صفاء خلوصي، ط ٢، مطبعة جامعة كمبرج، بغداد، ١٩٣٠.
١٧. تاريخ آداب اللغة العربية. جرجي زيدان. ط مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
١٨. تاريخ الأدب العربي- العصر ال جاهلي . شوقي طيف . ط دار المعارف، القاهرة، د. ت.
١٩. تاريخ الأدب العربي . كارل بروكلمان . ترجمة/ د. عبد الحليم النجار . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٠. تاريخ دراسة اللغة العربية باوريا . يوسف جبرا . ط مطبعة الشباب، القاهرة، ١٩٢٩م.
٢١. تاريخ الرسل والملوك. الطبري "ت ٣١٠هـ". تد/ محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ٤ دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.
٢٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب . إحسان عباس ط دار الأمانة، بيروت، ١٩٧١م.

٢٣. تأويل مشكل القرآن . ابن قتيبة الدثوري "ت ٢٧٦هـ". تد/ السيد أحمد صقر . ط عيسى الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣هـ.
٢٤. تراثا بين ماض وحاضر . عائشة عبد الرحمن . ط معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨م.
٢٥. التصوف عند المستشرقين . أحمد الشرباصي. ط مطبعة نور الأمل، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢٦. تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث . حسن أحمد الكبير . ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٧. تيسير العلي القد ير لاختصار تفسير ابن كثير . محمد نسيب الرفاعي . ط بيروت، ١٩٧٢م.
٢٨. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم - ريناتا انموذجياً - د. عبد القادر الرباعي. ط دار جرير ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م.
٢٩. الخيال عند العرب. أبو القاسم الشابي. ط الدار التونسية، تونس، ١٩٨٣م.
٣٠. الخيال مفهوماته ووظائفه . عاطف جودة نصر . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
٣١. الحضارة الإسلامية. خدا بخش . ترجمة/ علي حسني الخربوطلي. ط عيسى البابي الحلبي وشركائه، دمشق، ١٩٦٠م.
٣٢. حضارة بابل وأشور . غوستاف لويون . ترجمة/ محمود خيرت . ط المطبعة العصرية، القاهرة، ١٩٤٧م .
٣٣. الحضارة العربية، جاك رسل. ترجمة/ غنيم عبدون . ط الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.
٣٤. دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصر. ط دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.

٣٥. الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية . ز. بارث . ترجمة / مصطفى ماهر. ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
٣٦. تاريخ الأدب العربي . احمد حسن الزيات . ط ٢٥ دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٣م.
٣٧. دراسات في الأدب العربي . غوستاف فون غرنهاوم . ترجمة / احسان عباس وآخرون. ط دار مكتبة الحياة ١٩٥٩م .
٣٨. دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي . محمد عبد القادر أحمد . ط مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.
٣٩. دراسات في الشعر الجاهلي . يوسف خليف . ط مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١م.
٤٠. دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي. ترجمة/ د. عبد الرحمن بدوي ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩.
٤١. دور العرب في تكوين الفكر الأوربي . عبد الرحمن بدوي . ط دار الأداب، بيروت، ١٩٦٥.
٤٢. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس . شرح وتعليق / د.م. محمد حسين . ط مكتبة الأداب بالجماهير، د.ت.
٤٣. ديوان امرئ القيس . تد/ محمد أبو الفضل إبراهيم. ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
٤٤. ديوان أوس بن حجر . تد/ د. محمد يوسف نجم . ط ٢ دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.
٤٥. ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي . تد/ د. عزة حسن . ط ٢ منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢م.

٤٦. ديوان تابط شراً. تد/ طلال حرب. ط دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.
٤٧. ديوان الحارث بن حلزة. تد/ هاشم الطعان. ط مطبعة الارشاد - سلسلة دواوين صغيرة/ ١، بغداد، ١٩٦٩م.
٤٨. ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت "ت ٢٤٦هـ". تد/ د. نعمان محمد أمين طه. ط مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧م.
٤٩. ديوان الخنساء. ط بيروت، دار الاندلس، ١٩٨١.
٥٠. ديوان دريد بن الصمة. تد/ محمد خير البقاعي. ط دار قنتية للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٨١م.
٥١. ديوان ذي الاصبع العدوانى . تد/ عبد الوهاب محمد علي العد واني، ومحمد نائب الدليمي. ط مطبعة الجمهور، الموصل، ١٩٧٣م.
٥٢. ديوان سحيم عبد بني الحساس . تد/ عبد العزيز الميمنى . ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
٥٣. ديوان سلامة بن جندل . صنعة محمد بن الحسن الاحول . تد/ فخر الدين قباوة. ط ٢ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٤. ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري. تد/ شاكر العاشور. مراجعة/ محمد جبار المعبيد. ط ١٩٧٢م.
٥٥. ديوان الشماخ . تد/ صلاح الدين الهادي . ط القاهرة، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨.
٥٦. ديوان الشنقرى ا لازدي (ضمن مجموعة الطرائف الدبية). تد/ عبد العزيز الميمنى. ط مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧م.
٥٧. ديوان طرقة بن العبد . شرح الأعم الشنتمري "ت ٤٧٦هـ". تد/ درية الخطيب ولطفي الصقال. ط مجمع اللغة العهرية، دمشق، ١٩٧٥م.

٥٨. ديوان الطفيل الغنوي . تد/ محمد عبد القادر احمد . ط دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٦٨م.
٥٩. ديوان عامر بن الطفيل العامري . شرح ابن الانباري "ت ٣٢٨هـ". قراءة ابي العباس ثعلب "ت ٢٩١ هـ". تد/ محمود عبد الله الجادر ود. عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي. ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م
٦٠. ديوان عبيد بن الأبرص . تد/ د. حسين نصار . ط شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧م.
٦١. ديوان عبيد بن الأبرص. ط دار المعارف بمصر، القاهرة.
٦٢. ديوان عنتر بن شداد. تد/ محمد سعيد مولوي. ط المكتب الاسلامي، بيروت، ١٩٨٣م.
٦٣. ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تد/ احسان عباس . ط مطبعة الحكومة، الكويت، ١٩٦٢م.
٦٤. ديوان المتلمس الضبعي . تد/ حسن كامل الصيرفي . ط معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٦٥. ديوان المثقب العبدى . تد/ حسن كامل الصيرفي . ط معهد المخطوطات العربية، القاهرة، ١٩٧٢م.
٦٦. ديوان ابن مقبل. تد/ د. عزة حسن. ط مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم - ٥ - دمشق ، ١٩٦٢م.
٦٧. ديوان النابغة الذبياني . تد/ محمد أبو الفضل ابراهيم . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
٦٨. رسائل الكندي الفلسفية. الكندي تد/ محمد عبد الهادي ابو زيدة. ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٠م.

٦٩. الرمزية في مقدمة القصيدة العربية منذ العصر ا لجاهلي وحتى العصر الحاضر. احمد الربيعي. ط مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٩٧٣م.
٧٠. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي . كمال أبو ديب. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، ١٩٨٦م.
٧١. شرح أشعار الهذليين. صنعة السكري "ت ٢٧٥هـ" تد/ عبد الستار أحمد فراج، ومحمود محمد شاكر. ط القاهرة.
٧٢. شرح المعلقات السبع . الزوزني "ت ٤٨٦هـ". ط دار البيان للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.
٧٣. شرح ديوان كعب بن زهير برواية أبي سعيد السكري "ت ٢٧٥هـ". شرح نخبة من الأدباء. ط دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٦٨م.
٧٤. الشعراء الفرسان. بطرس البستاني. ط دار المكشوف، بيروت، ١٩٦٦م.
٧٥. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلي عي. د. محمود الجادر . ط دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩م.
٧٦. سعر بشامة بن الغدير . تد/ عبد القادر عبد الجليل . مجلة المورد المجلد ٦/ العدد ١ (ص ٢١٧ - ٢٣٠) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٧م.
٧٧. الشعر الجاهلي. محمد عبد المنعم خفاجي . ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.
٧٨. الشعر الجاهلي تفسير أسطوري . مصطفى عبد الشافي الشوري . ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
٧٩. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه يحيى الجبوري. ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.

٨٠. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقوي مه. محمد النويهي . ط الدار القومية، القاهرة، د.ت.
٨١. شعر زهير بن أبي سلمى. صنعة الأعلام الشنتمري "ت ٤٧٦هـ". تد/ د. فخر الدين قباوة. ط ٣ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م.
٨٢. شعر عبدة بن الطيب. تد/ يحيى الجبوري . ط دار التربية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧١م.
٨٣. الشعر العربي قبل الإسلام بين الانقضاء القبلي والحس القومي. مصعب حسون الراوي. ط دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩م.
٨٤. شعر علقمة بن عبدة. ضمن كتاب: شرح الاشعار الستة الجاهلية للبطلوسي / الجزء الأول تد/ ناصيف سليمان عواد. ط الجامعة الامريكية، ١٩٦٨.
٨٥. شعر عمرو بن شأس الا سدي . تد/ د. يحيى الجبوري . ط مطبعة الاداب، النجف الاشرف، د. ت.
٨٦. شعر عمرو بن كلثوم. تد/ فريش كرنكو. مجلة الشرق العدد ٧ تموز ١٩٢٢، بيروت.
٨٧. شعر المرقش الاصغر. صنعة د. نوري حمودي القيسي . مجلة كلية الآداب العدد ١٣، ١٩٧٠، ط مطبعة المعارف، بغداد.
٨٨. شعر النابغة الجعدي . ط المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.
٨٩. الشعر وأيام العرب. د. عفيف عبد الرحمن ط دار الاندلس، بيروت، ١٩٨٤.
٩٠. الشعر والشعراء. ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ). تد/ أحمد محمد شاكر . ط ٢ دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م.

٩١. صبا نجد . شعرية الحنين في النسب العربي الكلاسيكي . طيوسلاف ستيكفيتش . ترجمة/ د. حسن البنا عز الدين . ط مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
٩٢. صورة العالم الاسلامي في أوربا. م. رودنسون. ط الطليعة، ١٩٧٠م.
٩٣. الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب . جابر عصفور . ط دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م.
٩٤. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . نصرت عبد الرحمن . ط مكتبة الاقصى، عمان، ١٩٧٦م.
٩٥. الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي . ط دار العلوم، الرياض ١٩٨٤م.
٩٦. الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني البحري. علي البطل. ط دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م.
٩٧. طبقات فحول الشعراء. ابن سلام. تد/ محمود محمد شاكر. ط مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م.
٩٨. العرب والامبراطورية العربية . بروكلمان . ترجمة / نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي. ط بيروت.
٩٩. العربية- دراسات في اللغة والهجاء والأساليب. يوهان فك. ترجمة/ عبد الحليم النجار. ط مطبعة دار الكتاب العربي، ١٩٥١م.
١٠٠. العمدة. ابن رشيق القيرواني "ت ٤٢٦هـ" تد/ محمد محيي الدين عبد الحميد . ط السعادة، القاهرة، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.
١٠١. الغزل عند العرب ج. ك. فاديه. ترجمة/ د. إبراهيم الكيلاني . ط ٢، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٨٥.

١٠٢. الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي . محمد البهي . ط دار الفكر، بيروت الفكر العربي المعاصر، د. ت.
١٠٣. أنور الجندي. ط مطبعة الرسالة، القاهرة، د. ت.
١٠٤. فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر. د. أحمد سمايلو فتش . ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م.
١٠٥. فن الشعر. محمد مندور. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ م.
١٠٦. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي . إيليا حاوي . ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ م.
١٠٧. في الأدب الجاهلي. طه حسين. ط دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٢٧.
١٠٨. في طريق الميثولوجيا عند العرب. محمود سليم الحوت. ط دار النهار، بيروت، ١٩٨٣ م.
١٠٩. في الفلسفة الإسلامية- منهج وتطبيق. إبراهيم بيومي مذكور . ط دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨ م.
١١٠. في النص الشعري العربي - مقاربات منهجية. سامي سويدان . ط دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩ م.
١١١. القصة العربية في العصور الجاهلي د. علي عبد الحليم محمود . ط دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩ م.
١١٢. قضايا الشعر في النقد العربي . إبراهيم عبد الرحمن محمد . ط دار العودة، بيروت، ١٩٨١ م.
١١٣. قضايا النقد الأدبي المعاصر. محمد زكي العشماوي. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٥ م.

١١٤. القيان والغناء في العصر الجاهلي . د. ناصر الدين الأسدي. ط دار المعارف بمصر، القاهرة.
١١٥. لامية العرب للشنفرى. تد / عبد الحليم حفني . ط مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨١م.
١١٦. ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين . أبو الحسن البهوي. ط ٧ دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.
١١٧. مصادر الدراسة الأدبية. يوسف اسعد داغر. ط ٢ المطبعة المخلصية، بيروت، ١٩٦١م.
١١٨. مبادئ الفلسفة . أ. س. رابورت . ترجمة / احمد امين . ط ٧ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
١١٩. محاضرات في الأدب العربي - العصر الجاهلي . عبد الحميد مسلوت . ط دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٢٠. معجم الأدباء. ياقوت الحموي " ت هـ ". تد / . ط القاهرة، ١٩٢٥م.
١٢١. المرقش الأكبر أخباره وأشعاره . د. نوري حمودي القيسي . مجلة العرب السعودية الجزء ١٠، السنة ٤، ١٩٧٠م.
١٢٢. المزهري. السيوطي " ت هـ ". تد / أبو الفضل إبراهيم جاد المولى، البجاي، ط الحلبي بمصر.
١٢٣. المستشرقون والإسلام. حسين الهراوي. ط مطبعة المنار، القاهرة، ١٩٣٦.
١٢٤. المستشرقون والتاريخ الإسلامي. علي حسني الخربوطلي . ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠م.
١٢٥. المستشرقون والشعر الجاهلي - بين الشك واليقين - . د. يحيى وهيب الجبوري . ط دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م.

١٢٦. مصادر الشعر الجاهلي. ناصر الدين الأسد. ط دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩م.
١٢٧. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها الحضارية . د. ناصر الدين الأسد . ط ٥، دار المعارف، بمصر، د. ت.
١٢٨. المطر في الشعر الجاهلي. أنور أبو سويلم. ط دار عمار، عمان ، ١٩٨٧م.
١٢٩. المفصل في تاريخ الأدب العربي. احمد الاسكندري وأحمد أمين . ط مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٣٤م.
١٣٠. المفضليات. محمد بن الفضل الضبي "ت ١٧٨هـ" تد/ أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. ط ، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
١٣١. مقالات في الشعر الجاهلي . يوسف اليوسف . ط دار الحقائق، دمشق، ١٩٨٠م.
١٣٢. مقالات في الأدب والنقد . عبد الجبار المطلبي . ط وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد، ١٩٨٠م.
١٣٣. مقدمة في النقد الادبي . علي جواد الطاهر . ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
١٣٤. ملامح يونانية في الادب العربي د. احسان عباس ط بيروت ١٩٧٧.
١٣٥. المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية. عب الفتاح محمد احمد. ط دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨م.
١٣٦. النابغة الذبياني. عمر الدسوقي. ط دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.
١٣٧. نظرية الانواع الادبية . لاييه فينست . ترجمة / د. حسن عون . ط منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٨م.
١٣٨. النقد الادبي. احمد أمين. ط دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٧م.

١٣٩. النقد الادبي الحديث . محمد غنيم ي هلال . ط دار الثقافة - دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٤٠. نقد كتاب في الشعر الجاهلي. محمد فريد وجدي. ط القاهرة.

١٤١. نقض كتاب في الشعر الجاهلي. محمد الخضر حسين. ط القاهرة.

١٤٢. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية . د. نوري حمودي القيسي. ط مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٤م.

١٤٣. موسوعة الشعر العربي . مطاع صفدي وايليا حاوي . ط شركة خياط، بيروت، ١٩٧٤م.

الرسائل العلمية والمجلات

١. الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات المستشرقين الالمان . د. موسى سامح ربابعة. مجلة جامعة ام القرى . السنة التاسعة، ع ١١ (ص ٢٦٦-٣٠٢) ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

٢. بين القصصية والغنائية. دراسة مقارنة في شعر الحرب الانكليزي القديم وشعر الحرب العربي د. ناصر عثمان، د. إبراهيم السرنجلاوي، مجلة جامعة دمشق ع ١٥، ١٩٨٨.

٣. التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الصورة د. عبد القادر الرباعي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية مجلد (٥)، ١٩٨٥.

٤. التفسير الاسطوري للشعر الجاهلي . إبراهيم عبد الرحمن محمد . مجلة فصول م ١، ع ٣ (ص ١٢٧ - ١٤٠)، ١٩٨١م.

٥. التفسير الاسطوري للشعر القديم احمد كمال زكي . مجلة الفصول، م ١، ع ٣ (ص ١١٥ - ١٢٦) ١٩٨١م.

٦. الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال (أطروحة دكتوراه). عمار حازم محمد علي العبيدي . جامعة الموصل، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
٧. قراءة في نوتيه المثقب العبيدي . د. موسى ربيعة مجلة جامعة الملك سعود، الآداب م ٤ ع ٢ (ص ٤٥١ - ٤٧٣)، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
٨. قضية خيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض الم ستشرقين الألمان . د.موسى سامح ربيعة (بحث) مجلة جامعة الملك سعود مجلد ٦، الآداب (٢) (ص ٥٥٧ - ٥٨٨) ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
٩. المستشرقون والحضارة الإسلامية . مبروك لويسى . مجلة مرآة الساحل ع ٢٢ تونس، ١٩٧٠م.
١٠. ورقة عن تاريخ الاستشراق الألماني. محمد علي حثيثو . مجلة فكر وفن، ع ٨، ١٩٦٦.

المراجع الأجنبية:

1. A .S. Gamal: The ethical values of the brigand poets in pre-Islamic Arabia . BO 34 1977.
2. A. Bloch: "Qasida" Asiatische, Studien, Vol .2m, 1948.
3. A. Bounliish. Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie, in Onentalistiche, Nr . 10, 1926. col 825- 833.
4. A. Hausrath: Aesopische Fabeln, Munchen, 1944.
5. A. Neuwirth: Studien Zur composition der mckkanischen, Berlin, 1981.
6. C. B. Rockelmann: Fabel und Tiermärchen der älteren arabischen. Literatur, Islamica 2 1926.
7. D. S. Margeluth. The Origin of Arabic Poetry in Journnal of The Royal Asiatic Society, London, July 1925. p417- 449.

8. E. Wager: Grurdzüge der klassischen arabischen dicgtung 1, die altarabischen dichtung Darmstadt: wissenschaftiliche Buchgesellscgafaft,1987.
9. E. Wiedemann: Beziehung zwischen zwischen Tier und Mensch.
10. F. Altheim und R. Stiel: Die Araber in der Alten Welt, 11 Berlin, 1965.
11. G. J. H. Van Gelder: Beyod the line. Classical Arabic literatry critics on: The coherence and unity of the poem, Leiden, 1982.
12. G. Jacob. Dus Hohe Lied auf Gründ arabischen und anderer parallelen Von nemuntersucht, Berlin, 1902.
13. G. Neumann. Geschlechen. Kunst, Prolegomena Zu einer Physiologie Acsthetik, Leipzig, 1899.
14. G. Richter: Zur Entstehungsgeschichte der Altarabischen Qasida, Zeitscgifider, Dutschen Morgen Landiscgen, Gesellschaft, ZDMG, Vol.2 1938.
15. Gastave von Grunebaum. Die wirklichkeitweite der Fruh-arbischen Dichtung, 1937.
16. Giorgio Levi Della Vida, Pre- Islamic Arabia, The Arab Heritage, New Jersy, 1944.
17. Golziher: Bemerk ungen zur arabischen Trauerpoesie, WZKM 16, 1902,
18. Gregor Schoeler. Die Anwendung neuerer Liteatuwissenschaftlichen Methoden in der Arabistik ZDMG, 1977.

19. H. Ah lward. Bemerkungen uber der Aechteit der alten arabischen Gedichte 1872 Neudruck: Biblio Verlag. Osnabruck, 1972.
20. I. Gudid. Ihnasib nella gasida arabain Actes. Du XIVE siecle cogres International des Orintalistes, Alger, 1905.
21. I. Johnstone: Nasib and mansogur, Journal of A rabic Literature JAL Vol. 3, 1972
22. J. Christoph Bürgel, "Die beste Dichtungist die Lügenreichste, Oriens, 23 , No. 4, 1974.
23. J. Stetkevych: some Observation on Arabic poetry. JNES 26 1967.
24. K. Vollers: volkssprache and sehrifsprache in alten Arabien, Straburg ,1906.
25. M. Höfner: Die Beduinen in dea vor islamischen arabischen Inschriften. L'antica Societa beduinen, Rom, 1959.
26. M. J. Kister. The Seven Odes. Some Notes on the compilation of the Muallaqat, RS 044 1969.
27. N. Rodokanakis: AL Hansa and ihre. Trauerlieder Wien: Sitzungsberichte der philosophich der Kaiserlishchen Akademie der Wissenschaften, 1904.
28. O. Klima in: J.Rypka: History of Iranian literature, Dordrecht, 1968.
29. R. Blachere: Historie de LA Literature Arabe des origins a La fin du xve siecle de J.c3 vol 5, Ardien Maisonneuve Parise, 1952,1964.
30. R. Jacobi: "The Camel Section of the Panaggrical ode, Jourral of Arabic Literature, col 13, Leiden, E.J. Brill 1982.
31. R. Jacobi: AHarabishes Beduinen, 2, Berlin, 1897.

32. R.Jacobi. studien Zur poetic der attanabischen Qasida. Frarz Steiner, Wiesbaden, 1971.
33. R.Jaeobi: Die Anfänge Der arabischen Gazalpoesie: Abu Du'aib al Hudali, IsI 61 1984.
34. Rabin: Ancient West- Arabian, London, 1951.
35. Renate Jacob. "studien Zur" Poetic der altarabischen Qaside. 1971.
36. Rudi Paret. Die arabische Literatur In Die Literaturen der welt Herausgegeben Von Wohlfgang Einsiedel. Zurich, 1964.
37. Th. Noldeka: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft straburg, 1910.
38. Th. Nöldeke. Beiträge zur kenntniss der Poesie der alten. Hannover, 1861.
39. W. Ahlwardt. Bemerkungen über die Aechtheit der altarabischen Gedichte, Grefswald, 1872.
40. W. Ahlwardt. Über poesie und Poetic der 25 Gotha. 1856.
41. W. Diem: Hochsprache and Dialekt im Arabischen. Wiesbaden, 1974.
42. W. Diem: Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen orthographie 111. Orientalia NS 50 1981.
43. W. Fischer und O. Jastrow: Handbuch der arabischen Dialekte. Wiesbaden, 1980.
44. W. Heinrichs: Arabische Dichtung and Griechische Poetic, Beirut Herausgegeben vom Orient- Institut der deutschen morgen ländischen Gesellschaft, 1969.

ABSTRACT

We display on this dissertation views of Orientalists and their studies about the pre-Islam doctrine and ancient Arab poetry and explain how these Orientalists dealt with pre-Islam poetry. If we look to the differences of the attitudes which are stated by those Orientalists towards pre-Islam poetry, its reality and quality. Some of them recognized the existence of such a poetry with the limitation of the time of that poetry 200 years before Islam. Other group of Orientalists said there is no pre-islam poetry and the poetry that Arab has inherited is written by narrators and their works on the Arab poetry and ascribe to certain names of the poets.

Among those Orientalists (I mean those who did not believe in the correctness of pre-islam poetry) is (David Samuel Margelute) who put- doubt theory- in pre-Islam poetry and tried denying any ancient Arab inherited poetry. He thought that how the Bedouins have civilization with all these arts ,literature sense, great nation to create such great poets with great poetry which is full of creation, artistic sense and deep experience in life and his relation with others whether his tribe or other tribes.

The study include those Orientalists studies about pre-islam poetry and first to gave views of all the Orientalists clearly and then dispute with others, response and give a reference with the same poetry that they undervalue their poets and in the same time the denied the existence of such an art for the Bedouins. They also excluded that such an out come from that Bedouin. even they exclude that the Bedouin man has imagination but the called it material reality ,and also imitating ordinary samples and there is no artistic feature whose art and

poetry characterized, expecting in that the scientific sincerity, when we become far away from these opinion s and studies, without prejudice or showing our Arabic identity, because I believe in the opinion and the other opinion, if they have studied poetry in away that they studied it, this be their obtaining of science, all tried to cancel what he has acquired, fair and justice or suspicious.

It is a scientific academic study, we tried by our utmost efforts to be not carried away by fancy, and we try with all these studies, because their richness of science. In one of its aspect, never the less the Orientalists have their culture and the scientific spirit some of the enjoy as the study has displayed, specially those who are fair characterized by the scientific spirit, thus the dissertation is presented with a preamble study in demonstrating the orientation, then the study has been prepared to be in three chapters on which the scientific material is distributed of presenting opinions in more of one case, especially the pre-islam poetry, and following them by categories in which adopting the reply and scientific argument and decisive revision of the fake opinions that degrading the value of Arabic poetry, but the Arab Nation, and putting these opinions in the critical scale and discrimination between good and bad with out fanatic or undervalue those studies which did not right our inheritance.