اتجاهات الشعر الجاهلي في النقد العربي القديم والحديث

بدر محمد إبراهيم
مدرس بقسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخص:

يتناول هذا البحث فكرة مهمة من أفكار النقد العربي حول الشعر الجاهلي قديما وحديثا، هي فكرة تقسيم هذا الشعر إلى اتجاهات ومدارس متميزة، ويحاول أن يرصد محاولات التصنيف القديمة والحديثة، وأن يكشف عن الأسس التي قامت عليها، كما يناقش هذه المحاولات موضحا وجود مشكلات كثيرة فيها، ومقترحًا أسسًا جديدة للتصنيف حيث تبدو الفكرة صحيحة على الرغم من مشكلات التصنيفات القائمة، ومن ثم فإن الإجراء العلمي الأفضل يتمثل في إعادة التصنيف وليس في تجاهل الفكرة التي أثبت البحث أنها ذات أهمية كبيرة في دراسة عدد من قضايا الشعر الجاهلي الرئيسة.

وينقسم هذا البحث إلى أربعة مباحث، خصص المبحث الأول لعرض التصنيفات التي قدمها النقد العربي القديم، وخصص المبحث الثاني لعرض التصنيفات التي قدمها النقد العربي الحديث، أما المبحث الثالث فقد اضطلع بدراسة مشكلات التصنيفات المطروحة للشعر الجاهلي، وقام المبحث الرابع بمحاولة تجاوز هذه المشكلات وتقديم مقترح جديد للتصنيف مع القيام بدرس تطبيقي يوضح قدرة هذا المقترح وأهميته، ويساعد الباحثين على استخدام هذه الفكرة في دراسات تالية.

الكلمات الدالة :

الشعر الجاهلي - مدارس الشعر الجاهلي - تصنيف الشعر الجاهلي

اتجاهات الشعر الجاهلي في النقد العربي القديم والحديث ، المجلد السابع، العدد ١، يناير ٢٠١٨، ص ص ٥٧-١١٥.

Abstract:

This research deals with a significant topic in Arabic criticism of pre-Islamic poetry; mainly, the classification of pre-Islamic poetry into distinct trends and schools. It attempts to discuss all traditional and modern attempts of classification, and to reveal its basis showing their drawbacks. These drawbacks of current classification reflect our need to new basis for classification.

This research consists of four parts; in the first part I review the traditional classifications of pre-Islamic poetry, and the second part is devoted the modern classifications. The problems and drawbacks of current classifications are introduced in the third part. Finally, part four suggests a new classification that avoids current limitations along with an applied study that emphasizes the importance of this new suggestion.

Keywords:

Pre-Islamic Poetry - Schools of pre - Islamic poetry

Classification of pre - Islamic poetry

تعد فكرة تقسيم الشعر الجاهلي إلى اتجاهات ومدارس من الأفكار المهمة التي عني بها دارسو الأدب العربي قديمًا وحديثًا، كما تعد من الأفكار التي يمكن الإفادة من بحثها في دراسة مجموعة من القضايا المهمة المتصلة بالشعر الجاهلي، كما يمكن الإفادة في بحثها من التقدم الكبير الذي أحرزته النظريات النقدية المعاصرة، والإجراءات التطبيقية التي قدمتها، مما يعطي أهمية كبيرة لدراستها.

ويُعنى هذا البحث بتطور الفكرة في النقد العربي القديم والحديث، ويوضح أهميتها في التأريخ للشعر الجاهلي، وكيفية دراسته على نحو قد يكون حاسمًا في تقويم بعض النظريات التي ترتبط به.

وينقسم هذا البحث إلى أربعة مباحث، خصص الأول منها لمحاولات تصنيف الشعر الجاهلي في النقد العربي القديم، بينما عني المبحث الثاني بحديث الدارسين المحدثين عن مدارس الشعر الجاهلي والاتجاهات الفنية التي يمكن تصنيفه على أساسها، على حين عنى المبحث الثالث بمناقشة المحاولات السابقة وبيان الأسس التي اعتمدت عليها في التصنيف، والمشكلات التي واجهت هذه المحاولات، بينما يحاول المبحث الرابع أن يتجاوز هذه المشكلات، مقدما طريقة جديدة للتصنيف، وموضحا أهمية الفكرة في دراسة عدد من قضايا الشعر الجاهلي وتقديم إضاءات مهمة لها.

- المبحث الأول تصنيف الشعر الجاهلي في النقد العربي القديم.

تعود فكرة تصنيف الشعر الجاهلي أو تصنيف شعرائه إلى وقت مبكر من تاريخ النقد العربي القديم في القرن الثاني الهجري؛ فالأصمعي [٢١٠ه تقريبا] يقسم الشعراء إلى: فحول، وغير فحول، وأشباه فحول، وفرسان[١]، فقد روى أبو حاتم السجستاني أنه سأله عن الأعشى" أعشى قيس بن ثعلبة، قال: ليس بفحل، قلت: فعلقمة بن عبدة؟ قال: فحل، قلت: فالحارث بن حلزة؟ قال: فحل، قلت فالشماخ؟ قال: فحل، قلت: فمزرد أخوه؟ قال: ليس بدون الشماخ ، ولكنه أفسد شعره بما يهجو الناس .. قلت: فالحويدرة؟ قال: لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا، قلت: فمهلهل؟ قال: ليس بفحل، ولو قال مثل قوله: "أليلتنا بذي جُشم أنيري" كان أفحلهم، قلت: فالأسود بن يعفر النهشلي؟ قال: يشبه الفحول... قلت: فزيد الخيل الطائي؟ قال: من الفرسان ..." (٢). وقد روى الجاحظ في البيان والتبيين عن الأصمعي أنه قال: " زهير بن أبي سلمى، والحطيئة، وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جود في شعره ، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة "[٣] وكذلك روى عنه ابن رشيق أنه قال: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزانًا على قوله، والنحو، ليصلح به لسانه، وليقيم إعرابه،

والنسب وأيام الناس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم"[٤].

ويبدو من النصوص السابقة كثيرة الدوران في كتب الأدب اهتمام الأصمعي بمعيارين للتقسيم الأول: معيار كمي ، فالشاعر لا يكون فحلًا إلا إذا قال عددًا لم يحدده من القصائد الجيدة. والثاني: معيار كيفي فني يتصل بصفات معينة ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون صاحبه شاعرًا فحلًا، أهمها صفة انطباعية هي أن يكون قويًّا، أو كما يقول إحسان عباس" أن يمثل طرازا رفيعا في السبك، وطاقة كبيرة في الشاعرية"[٥] وأن يكون شعره مستويا في الجودة، وموضحا لثقافة صاحبه ومعرفته بأشعار العرب وأخبارها، كما نلاحظ أنه يضيف المعيار الأخلاقي للتقييم؛ إذ إنه رفض أن يكون مزرد من الفحول؛ لأنه انشغل بهجاء الناس رغم إقراره بأنه لا يقل عن الشماخ فنيًّا.

وتوضح رواية الجاحظ عن الأصمعي أنه أول من التفت إلى مدرسة شعرية خاصة بزهير والحطيئة وغيرهما من الشعراء المجودين، الذين أطلق عليهم عبيد الشعر. وهي المدرسة الأكثر بروزا في تصنيفات النقاد قديمًا وحديثًا.

وتستمر تلك المحاولات لتقييم الشعراء، وتصنيفهم حسب الجودة الشعرية إلى طبقات، ففي القرن الثالث يقدم ابن سلام [٢٣٢] محاولته لتصنيف الشعراء الجاهليين والإسلامين، ويجعل كلًّا منهما في عشر طبقات يقول:" ذكرنا العرب وأشعارها، والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها ... فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم، ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب، فبدأنا بالشعر. ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام المخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة، وما قال فيه العلماء. فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرًا، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات أربعة رهط كل طبقة متكافئين معتدلين. ثم إنا اقتصرنا ــ بعد الفحص والنظر، والرواية عمن مضى من أهل العلم ـــ إلى رهط أربعة ، اجتمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة، ثم اختلفوا بعد. وسنسوق اختلافهم واتفاقهم، ونسمي الأربعة ونذكر الحجة لكل واحد منهم ــ وليس تبدئتنا أحدهم في الكتاب

نحكم له ، ولا بد من مبتدأ ــ ونذكر من شعرهم الأبيات التي تكون في الحديث والمعنى"[٦].

وفي هذه المحاولة يقسم ابن سلام الشعراء إلى عشر طبقات في كل طبقة أربعة شعراء، مؤكدا أن شعراء كل طبقة متساوون تمامًا، ولا تفاضل بينهم، وأن ترتيب ذكرهم في طبقتهم لا يعنى التفاضل بينهم؛ إذ لا بد من مبتدأ على حد قوله.

وقد ذكر ابن سلام الأسس التي استند إليها. وأول هذه الأسس أساس أو معيار الفحولة، ولم يشمل كتابه كل الفحول من الشعراء، وإنما اقتصر منهم على الفحول المشهورين. واصطفى من هؤلاء المشهورين أربعين شاعرًا، ثم رأى أن يجعلهم في درجات، أو منازل طبقا لفحولتهم، أو طبقا لجودة أشعارهم. وهنا يأتي المعيار الثاني، وهو معيار الجودة الفنية حيث يميز الفحول من الشعراء في الطبقة الثانية عن فحول الطبقة الأولى، أما المعيار الثالث فهو معيار الكم؛ لأنه يذكر أحيانًا أن سبب تأخر بعضهم في الطبقات، أو الدرجات الفنية هو قلة أشعارهم، حيث نراه يؤخر مجموعة من الشعراء لقلة أشعارهم. ففي حديثه عن شعراء الطبقة الرابعة يقول" وهم أربعة رهط فحول شعراء، موضعهم مع الأوائل، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة"[٧] وكذلك في حديثه عن شعراء الطبقة السابعة " فالطبقة السابعة عنده يمثلها أربعة رهط محكمون مقلون وفي أشعارهم قلة، فذلك هو الذي أخرهم "[٨].

ويشير تتبعنا لمعايير تصنيفه إلى وجود معيار رابع، هو المعيار الموضوعي حيث جمع أصحاب المراثي في طبقة واحدة، وزادها على طبقاته العشر يقول:" وصيرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر الطبقات" ويجعل فيهم متممًا بن نويرة ، والخنساء ، وأعشى باهلة ، وكعب بن سعد "كما وضع ابن قيس الرقيات والأحوص وجميل بثينة ونصيبا معا، لأنهم يشتركون في الغزل.

ولا يخلص التصنيف لهذه المعايير إذ نجد معيارًا خامسًا هو المعيار البيئي، فقد خصص طبقة ثانية بعد الطبقات العشر، وهي طبقة شعراء القرى العربية و"هي خمس: المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين"، كما جعل شعراء اليهود في طبقة، ويمكننا عند تحليل القسم الأخير أن نتحدث عن المعيار الديني أو الثقافي، أو أن نعد هذا القسم

من ثمار الاعتداد بالمعيار البيئي إذ كان اليهود منتمين إلى حواضر ريفية خاصة بهم، في فدك وخيبر ويثرب.

وتتداخل معايير أخرى كثيرة في تصنيف ابن سلام إذ يدخل عامل السبق التاريخي، والفني عند من احتج بقولهم في تقدم امرئ القيس وتفضيله، وكذلك يدخل عامل التنوع الموسيقى والطول النسبي للقصائد، إذ يذكر أن من قدَّم الأعشى من النقاد إنما قدمه لتفوقه الموسيقى، ولطول قصائده، وأنه طرق كل موضوعات الشعر.

ونلاحظ على تصنيفه بعض الاضطراب، إذ إنه قد نص على أنه جعل الفحول من الشعراء في عشر طبقات ثم رأيناه يزيد طبقة لأصحاب المراثي، وطبقة لشعراء القرى، وطبقة لشعراء اليهود، ولا نرى مبررا لجعل أصحاب المراثي طبقة، إلا إذا كان المبرر أنهم اقتصروا في أشعارهم على الرثاء، ولم يتطرقوا إلى غيره من الموضوعات، كما أن إضافة المعيار البيئي تزيد من اضطراب التصنيف .

ورغم تأكيد ابن سلام أن شعراء كل طبقة متساوون في أشعارهم متكافئون معتدلون، وأن تقدم ذكر بعضهم على غيره لا يعنى تقدمه عليهم، فإننا نراه يفاضل بين شعراء الطبقة الواحدة. ففي حديثه عن طبقة شعراء المراثي نراه يقدم متممًا على الخنساء وغيرها ممن ينتمون إلى هذه الطبقة يقول"وأولهم متمم بن نويرة .. والمقدم عندنا متمم بن نويرة"[٩] وفي حديثه عن طبقة شعراء القرى نراه أيضا يقدم شعراء المدينة على غيرهم من شعراء القرى الأخرى" وأشعرهن قريةً المدينةُ"[١٠].

أما الجاحظ فقد اعتد بمعيار الطبع والصنعة، والشعر عنده مطبوع ومصنوع في آن،" إذ هو يقصد بالطبع تلك الموهبة أو الاستعداد الفطري لقول الشعر[١١] وبالصنعة الجهد المبذول في تجويد الشعر، فهو يرى أن الأصل في الإبداع الشعري هو الطبع، ولكنه يجعل قيمته الفنية في الجهد الذي يبذله الشاعر في إقامة الوزن، وتخير اللفظ بعد أن تتوافر له صحة الطبع.

وقد أشار الجاحظ إلى هؤلاء الشعراء الذين كانوا يعدون الشعر صناعة يقول " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولًا كريتًا، وزمنًا طويلًا يردد فيها نظره، ويقلب فيها رأيه اتهامًا لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه،

ورأيه عيارا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوله الله من نعمه، وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات والمنقحات المحكمات ليصير قائلها فحلًا خنذيذًا، وشاعرًا مفلقًا. "[١٢]

والجاحظ بذلك لا يعلي من شأن الشعراء الصانعين المجودين في مقابل المطبوعين، وإنما يتناول القضية من منظور ينفي فيه هذه الثنائية، ثنائية الطبع في مقابل الصنعة، ويجعل الطبع مرادفا للموهبة الشعرية، أو الاستعداد الأولي لقول الشعر، كما يجعل القيمة الشعرية قوامها الصنعة، أو الجهد المبذول من الشاعر في تجويد شعره، وبذلك يمكن أن نفترض أن كل الشعراء مطبوعون وصانعون في آن غير أن ثمة مجموعة بالغت في التجويد، والتنقيح حتى ترضى عن القصائد قبل أن تخرج إلى الجمهور حتى ظهرت آثار الصنعة واضحة في أشعارهم، واشتهر من هذه المجموعة زهير والحطيئة، ومن تتلمذ عليهما من الشعراء.

وقد عنى الجاحظ بالرد على الأصمعي في اتهامه اتجاه زهير بالتكلف "وذهب إلى أنه توجد سياقات تتطلب العناية بالصنعة وتجويد الكلام وطول المراجعة والتنقيح، فـ" من تكسب بشعره والتمس بشعره صلات الأشراف والقادة وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدًّا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود"[١٣]

وإذن فصنعة زهير ومدرسته لا تعني التكلف، وإنما المراجعة والتدقيق والتنقيح التي يفرضها مقام التعامل مع السادة والملوك والأشراف والإلقاء في المحافل الأدبية، ولا يعني هذا أنهم لم يكونوا من أصحاب الطبع الذين تأتيهم المعاني سهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا، فقد كانوا كذلك، لكنهم أضافوا لذلك في بعض المواقف التأني والتأنق.

ولا يكتفي الجاحظ بالدفاع عن المجودين الذين لجأوا إلى الروية والمراجعة من الشعراء، بل يذهب إلى تفضيل مذهبهم على ترك المراجعة والاكتفاء بالطبع، إذ لابد من التروي والتدقيق في مهمات الأمور، وإذ لابد من الصبر على المراجعة، ومن عقل يقود الطبع، ويهذبه يقول: " وكانوا إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومهمات الأمور ميثوه في صدورهم ، وقيدوه على أنفسهم، فإذا قومه الثقاف، وأدخل الكير، وقام على

الخلاص، أبرزوه محككًا منقحًا، ومصفى من الأدناس مهذبًا"[١٤] بل إنه يذهب إلى أنه لابد للطبع والغريزة من عقل يرتفع بهما، ويهذبهما، وينعي على من لا يصبر على المراجعة والتعقل يقول " قال سحبان وائل : شر خليطيك السؤوم المحزّم" لأن السؤوم لا يصبر، وإنما التفاضل في الصبر. والمحزّم صعب لا يعرف ما يراد منه، وليس الحزم إلا بالتجارب، وبأن يكون عقل الغريزة سلما إلى عقل التجربة[١٥]".

ونمضي في محاولات التصنيف قليلا مع ابن قتيبة (٢٧٦هـ) فنراه يعتمد في تصنيفه على ثنائية الطبع والصنعة أيضا، لكنه يخالف الجاحظ في تقييمه للصنعة، كما خالفه في أكثر آرائه لا سيما العقدية. وابن قتيبة يفرق بين نمطين من الشعراء المتكلف والمطبوع. والمتكلف هو الذي " قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة، يقول الأصمعي زهير والحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك، وكان زهير يسمي كبير قصائده الحوليات وقال سويد بن كراع يذكر تنقيحه شعره:

أبيتُ بأبواب القوافي كأنَّما أصادي بها سربًا من الوحش نُزَّعًا

أكالئها حتى أعرّس بعدما يكون سحيرًا أو بعيد فأهجعًا"[١٦]

وقد ذكروا أن هناك علامات يعرف بها العلماء المتكلف من الشعر، " لتبينهم ما نزل بصاحبه فيه من طول التفكر، وشدة العناء ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وإثبات ما بالمعاني غنى عنه"[١٧]، في مقابل ما نجده عند المطبوعين، وهم: "من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر البيت عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة. وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزجر"[١٨].

من خلال النص السابق ندرك أن صفة التكلف ترتبط عند ابن قتيبة بإعادة النظر في الشعر، وتنقيحه، وتجويده، فالشاعر المتكلف لا يكتفي بالطبع، وبالقول بالبديهة، وإنما كثيرا ما يعيد النظر في أشعاره وقصائده. أما الطبع فهو القدرة على نظم الشعر على البديهة

بسهولة ويسر، حيث تغني الموهبة صاحبها عن التدقيق، والتفتيش والتنقيح ، وطول المعالجة.

ومن الواضح في هذا السياق أن أصحاب الطبع مقدمون ومفضلون على أصحاب الصنعة المتكلفين يقول ابن قتيبة عن عبيد الشعر" وكان يقال لولا أن الشعر قد استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف، وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهلا ورهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالًا"[١٩]

ويقسم ابن رشيق الشعر كذلك إلى مطبوع ومصنوع، ويجعل الطبع هو الأصل وهو الأساس لقول الشعر يقول:" ومن الشعر مطبوع ومصنوع فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفًا تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد، ولا تَعَمُّلٍ، لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يضع القصيدة، ثم يكرر نظره فيها، خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها، في ساعة، أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه، فتباطأ عمله لذلك. والعرب لا تنظر في عطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[٢٠]

ومن الواضح أن ابن رشيق يعنى عناية شديدة بالتمييز بين صنعة المحدثين وصنعة العرب؛ فصنعة المحدثين أقرب إلى التكلف، أما صنعة العرب فهي مستويان: المستوى الأول الصنعة التي تأتي من غير قصد ولا تعمل، أي أنها الدرجة الأولى من الصنعة، أما المستوى الثاني للصنعة: فهو صنعة المراجعة والتنقيح، وأساسها صنعة زهير كما تتجلى في حولياته.

وإذن فالصنعة عند القدماء غيرها عند المحدثين؛ فصنعة العرب هي العناية بالمراجعة والتنقيح لإتقان بنية الشعر، وإحكام القوافي، وبسط المعنى وإبرازه، أما صنعة المحدثين فإنها تهدف من المراجعة إلى الزينة اللفظية من قبيل الجناس ، والمقابلة والمطابقة.

وهكذا فقد قدم لنا النقاد العرب القدامى محاولات لتصنيف الشعر الجاهلي اعتمدت على مجموعة من الأفكار نحو فكرة الفحولة عند الأصمعي، والطبقة عند ابن سلام ، والطبع والتكلف عند ابن قتيبة، والطبع والصنعة عند الجاحظ وابن رشيق ، كما قدموا لنا مجموعة من معايير التصنيف، منها المعيار الفني والمعيار البيئي، والمعيار الكمي، والمعيار الموضوعي ، كما يعود إلى هؤلاء النقاد أول تحديد لمدرسة عبيد الشعر، تلك المدرسة التي أكثر دارسو الأدب في العصر الحديث من الحديث عنها، إذ تعود تسمية هذه المدرسة، وتحديد شعرائها إلى الأصمعي.

كذلك عني النقاد القدامى ببيان أثر التلمذة الشعرية، ورواية الشعر، وحفظه على نشأة مدارس شعرية معينة، نحو ما ذكره أبو الفرج في ترجمته لجميل بن معمر، محددًا الامتداد الزماني لمدرسة عبيد الشعر التي تحدث عنها الأصمعي حيث يصل كُثَيِّرًا بزهير بن أبي سلمى مرورا بكعب والحطيئة وهدبة بن خشرم. يقول عن جميل: " شاعر فصيح مقدم جامع للشعر والرواية، كان راوية هدبة بن خشرم، وكان هدبة شاعرًا راوية للحطيئة، وكان الحطيئة شاعرا راوية لزهير وابنه. وعن جميل أخذ كُثَيِّر "[٢١]

ومع ظهور الصراع بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي أخذ تصنيف الشعراء منحى جديدا وإن كان قد اعتمد على فكرة الطبع، بيد أن المطبوع أصبح هو كل الشعر العربي القديم الذي يمثل مذهب الأوائل وعمود الشعر الذي يجب على الشاعر المحدث تعلمه، والالتزام به، أما المصنوع فهو ما خرج على هذا المذهب من شعر المحدثين ولجأ إلى المعاظلة أو التعسف في التصوير والإسراف في البديع .

وبظهور فكرة عمود الشعر توارت فكرة تصنيف الشعر الجاهلي إلى مطبوع ومصنوع، وتوحد الاتجاه القديم في مذهب الأوائل الذي يمثل المطبوع ، ويجسد عمود الشعر في مقابل مذهب المحدثين المجددين في الشعر العباسي، وبهذا اختفت الفروق بين الشعراء الجاهليين، وأصبحوا اتجاهًا واحدًا يمثل عمود الشعر، وسوى النقاد بين امرئ القيس

وزهير والأعشى والنابغة، ليمثل شعر كل هؤلاء مذهب العرب، وعمود الشعر، وضُم إليهم من كان على مذهبهم من الشعراء المحدثين في العصر العباسي وعلى رأسهم البحتري، بينما أصبح الاتجاه المقابل المصنوع، أو المتكلف متمثلا في شعر الخارجين على عمود الشعر، وعلى مذهب الأوائل، وعلى رأسهم أبو تمام. ومن هنا فقد أخذ مصطلحا الطبع والصنعة باعتبارهما صفة للشعر دلالة مغايرة لمعناهما عند الجاحظ وابن قتيبة، فارتبطت كلمة الطبع عند الآمدي بصفات بعينها منها "حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني "[٢٢] وهي الصفات التي مثلها البحتري رأس المحدثين السائرين على مذهب العرب من المطبوعين، بينما ارتبط مصطلح الصنعة بالتكلف، والمعاظلة، واستكراه المعاني، وفساد النظم، والخروج على عمود الشعر .

وبغض النظر عن تقييمنا للنقد الدائر حول المقارنة بين الشعراء القدماء والمحدثين آنذاك، فقد مثل هذا النقد نقلة مهمة في مسألة تصنيف الشعراء، حيث ربط التصنيف بشكل واضح بمجموعة من الخصائص الفنية التي توجد في قسم من الشعر، ولا توجد في قسم آخر رغم كل ما في المصطلحات المستخدمة في وصف الشعر من عمومية وانطباعية يحتاج معها تحديد محتوى معرفي واضح لها إلى مجهود كبير جدًّا، يستقرئ النصوص ويحدد صفاتها وخصائصها الأسلوبية .

غير أنه من الظلم النظر إلى هذه المصطلحات بوصفها دوال بلا مدلولات يمكن الإمساك بها، فمصطلح عمود الشعر الذي أصبح مناط تصنيف الشعراء يعني عدم مخالفة قواعد العرب في التجوز، إذا استخدمنا عبارة أحمد بن فارس الرائده في كتابه "الصاحبي" سواء كان التجوز في التركيب أو الدلالة، ويعني هذا أمرين:

- الأول على مستوى التركيب وهو استخدام الأبنية التركيبية المعروفة في العربية، فإذا كانت العربية تجيز الحذف والإبدال والتقديم والتأخير فإن هذه الإجازة ليست غير مشروطة، وإنما هي مشروطة باستخدام الأبنية التركيبية التي استخدمها العرب، وقد أكثر الشعراء المولدون من مخالفة قواعد التقديم

والتأخير ومعاد الضمير على نحو غير معهود.

- والثاني على المستوى الدلالي، وهو عدم الخروج على قواعد المجاز، فإذا كانت العربية تجيز الكناية عن معنى باستخدام عبارة يدل ظاهرها على معنى آخر، وتجيز استعارة كلمة للدلالة على مفهوم كلمة أخرى، فإن هذه الإجازة مشروطة بقوانين التجوز التي سبق أحمد ابن فارس إلى تسميتها بـ [سنن العرب في المجاز][٢٣]، والتي تجرى الآن دراسات جادة للكشف عنها، نحو دراسة محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم[٢٤]، التي كشف فيها عن قوانين الاستعارة والكناية على نحو تتضح معه كيف تكون الاستعارة ملائمة أو غير ملائمة، وقريبة أو بعيدة يصعب على العربي الانتقال فيها من المعنى الأول إلى المعنى الثاني.

وما يهمنا هنا هو بيان أن مصطلح عمود الشعر كان بالدرجة الأولى مصطلحا تصنيفيا، يفصل بين نوعين من الشعر، الأول تمثل في شعر القدماء ومن وافقهم من المحدثين في الالتزام بقواعد العربية في المجاز، والثاني تمثل في شعر بعض المولدين الذين لم يلتزموا بهذه القواعد على المستوى التركيبي والدلالي، غير أن هذا الجهد التصنيفي لا يدخل في اهتمام بحثنا الحالي، إذ إنه يسوي باعتماده على فكرة عمود الشعر بين الشعراء الجاهليين حيث يركز على أوجه الاتفاق بينهم، بينما يدرس هذا البحث تصنيفهم اعتمادًا على أوجه الخلاف.

المبحث الثاني: اتجاهات الشعر الجاهلي في النقد العربي الحديث:

توقف الدارسون المحدثون كثيرًا عند القضية ذاتها، محاولين تقسيم الشعر الجاهلي إلى اتجاهات، أو مدارس فنية متمايزة، منادين بضرورة البحث عن السمات الفنية المشتركة التي تجمع بين مجموعة من الشعراء، موضحين أهمية مثل هذا الاتجاه البحثي في معالجة بعض أهم القضايا المثارة حول الشعر الجاهلي، ولا سيما قضية الانتحال.

لقد أشار طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي" إلى ضرورة الاحتكام إلى عدة مقاييس للتحقق من صحة الشعر الجاهلي، أو الاحتكام إلى مقياس واحد مركب، بحيث

لا نعتمد على اللفظ فقط لإمكان تقليده، ولا على المعنى فقط لإمكان تقليده، إنما ينبغي أن نعتمد على معيار مركب يعتمد على اللفظ، والمعنى، ويعتمد كذلك على أشياء أخرى فنية، وتاريخية. ومن مجموع هذه الأشياء نستخلص لأنفسنا مقياسًا يقرب إلينا صواب الرأي في هذا الشعر الجاهلي المضري، أو في طائفة من هذا الشعر المضري الجاهلي.

ويضرب طه حسين مثلا بشعر زهير، موضحًا أن التحقق من نسبته إنما يكون بالتأكد من ملاءمة اللفظ والمعنى للعصر الذي قيل فيه الشعر، ولا يجب أن نطمئن إلى ذلك فقط، وإنما يجب أن ننظر إلى الخصائص الفنية التي تظهر عند الشاعر، ثم هو لا يطمئن أيضا إلى معيار الخصائص الفنية الخاصة بالشاعر؛ لأن ذلك مما يسهل على الراوي محاكاته، وإنما يجب أن نلتمس هذه الخصائص الفنية عند مجموعة من الشعراء، يقول: " أنا إذا لا أكتفي بهذه الخصائص الفنية التي توجد عند الشاعر وحده دون غيره، لأقطع بصحة شعره، أو أرجحها، وإنما ألتمس خصائص أخرى يشترك فيها هذا الشاعر وشعراء آخرون بينه وبينهم صلة ما... فإذا ظفرت بهذه الخصائص الفنية، ورأيتها مشتركة بين طائفة ما من الشعراء، رجحت أن لشعر هذه الطائفة نصيبا من الصحة، إلا أن يقوم الدليل على أن شعر هذه الطائفة كله قد نحله راو بعينه" [٢٥] .

وإذن فقضية التصنيف قد اكتسبت أهمية كبرى، إذ أصبحت أداة للتحقق من قضية الانتحال، وهي واحدة من أهم القضايا التي أثيرت حوله، وقد كانت مدرسة عبيد الشعر أول اتجاه توقف عنده طه حسين، منطلقًا مما جاء في النقد العربي القديم، من أن "زهيرًا كان راوية أوس بن حجر، وأن الحطيئة كان راوية زهير، وأن كعب بن زهير كان شاعرًا تعلم الشعر من أبيه. وإذا فبين يدي شعراء أربعة: أوس وزهير وكعب والحطيئة ... وإذا كان هذا كله حقا فإننا إزاء مدرسة شعرية معينة، أستاذها الأول أوس بن حجر، وأستاذها الثاني زهير، وأستاذها الثالث الحطيئة الذي أخذ عنه في الإسلام جميل وعن جميل أخذ كثير"[٢٦]. ومما تميزت به هذه المدرسة الاعتماد على التشبيه والتصوير المادي الدقيق الذي اقتفوا فيه أستاذهم الأول أوس، كما أنها تتميز بالاشتراك في طائفة من المعاني والألفاظ التي صارت حظا شائعا للمدرسة كلها.

وقد أسهمت فكرة تقسيم الشعر الجاهلي إلى مدارس فنية تتميز كل مدرسة منها بسمات فنية معينة تكون قاسما مشتركا مميزا لشعراء هذه المدرسة في عدول طه حسين عن تشككه في الشعر الجاهلي جملة، وجعلته يقبل شعر شعراء مدرسة زهير ويسلم بصحة نسبته، إذا اتفقت سماته الفنية مع السمات الفنية لشعر هذه المدرسة. وهو في ذلك ينطلق من الأساس الفني في تحديد شعر هذه المدرسة وشعرائها، وتتمثل هذه السمات عنده في " حسية الخيال، ومقاومة الطبع ، وعدم الاندفاع في قول الشعر مع السجية التي ترسل إرسالا، فتفيض بالشعر كما يفيض الينبوع بالماء "[٢٧]

وقد أشار طه حسين إلى أكثر من مدرسة شعرية أخرى، ولكنه لم يتوقف عند السمات الفنية المميزة لهذه المدارس، داعيا الباحثين لالتماس مدارس شعرية أخرى يقول: " وأما أنت فعليك أن تمضي في هذا البحث على هذا الأسلوب، فتلتمس المدرسة الشعرية في المدينة هذه التي كانت تتألف من قيس بن الأسلت، وقيس بن الخطيم، وحسان بن ثابت وكعب بن مالك.. وتلتمس المدرسة الشعرية في مكة، هذه المدرسة التي كانت تتألف من شعراء لم يكن لهم شأن في الجاهلية، ولكنهم ظهروا عندما اشتد جهاد قريش للنبي... ونستطيع أن نلتمس مدارس أخرى في البادية كمدرسة الشماخ بن ضرار التي كانت فيما يظهر تنافس مدرسة زهير "[٢٨]

ويبدو طه حسين في تقسيمه الذي حاوله متأثرًا بالعامل الجغرافي، أو المعيار البيئي الذي تحدث عنه ابن سلام حين جعل شعراء القرى في طبقة واحدة، وشعراء اليهود في طبقة أخرى متخذًا من البيئة معيارًا للتصنيف، وكذلك يجعل طه حسين شعراء المدينة مدرسة مناديًا بالبحث عن السمات الفنية التي تجمع بين شعرائها، كما جعل شعراء مكة مدرسة أخرى، ومدرسة البادية وشاعرها الشماخ بن ضرار التي كانت تنافس مدرسة زهير. والأرجح أن اهتمام طه حسين بالمعيار البيئي لم يكن تأثرا بابن سلام على الرغم من سبقه، وإنما تأثرا بأحد من تتلمذ على كتبه، وتحمس لآرائه، وهو الناقد الفرنسي:[سانت بيف] الذي اعتد بأثر البيئة على الشعر اعتدادًا كبيرًا[٢٩].

والملاحظ هنا أيضا أنه لم يفرق بين الجاهلي والإسلامي في محاولات تصنيفه، وذلك لأن ازدهار الشعر في مكة والمدينة كان بعد ظهور الإسلام، وكان مصاحبا للصراع

السياسي، والحربي بين المسلمين والمشركين، وإن كانت مدرسة المدينة لها تاريخ فني طويل منذ العصر الجاهلي .أما مدرسة مكة فلم يكن لها مثل هذه الشأن من قبل، وإنما ظهرت إبان صراع المشركين مع رسول الله صلى الله عليه وسلم في محاولة للنيل منه ومهاجمة الدعوة الإسلامية، فما كان من النبي صلى الله عليه وسلم إلا أن استعان بالسلاح نفسه متخذا من شعراء المدينة جبهة لمناصرة دعوته صلى الله عليه وسلم.

كذلك لم يخرج طه حسين في تصنيفة أو دعوته ومحاولته للتصنيف كثيرًا عما أشار إليه الجاحظ عندما تحدث عن هؤلاء الشعراء الذين كانوا يعدون الشعر صناعة، وأن منهم من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولًا كريتًا، وزمنًا طويلًا يردد فيها نظره، ويقلب فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات، والمنقحات. وقد اشتهر منهم زهير والحطيئة. وهو كذلك لم يفصل لنا القول في السمات الفنية المشتركة بين شعراء هذه المدرسة إلا ما أشار إليه في قوله عن حسية الخيال ومقاومة الطبع وعدم الاندفاع في قول الشعر مع السجية، وهو قول القدماء.

وما يهمنا تأكيده في هذا السياق هو أن إشارة طه حسين إلى أهمية فكرة مدارس الشعر الجاهلي في العدول عن القول بالنحل في الشعر الجاهلي كانت دافعًا كبيرًا لتلامذته وللدارسين بعده إلى دراسة هذه المدارس والكتابة عنها، حتى أصبحت من أهم الموضوعات التي توقف عندها الباحثون

وقد تأثر بقول " طه حسين" في الربط بين المدارس الشعرية والبيئات كثير من الدارسين الذين حاولوا البحث عن السمات الفنية المشتركة التي تجمع بين مجموعة من الشعراء، وقد سلكت هذه الدراسات اتجاهين الاتجاه الأول: نستطيع أن نطلق عليه الاتجاه البيئي حيث يحاول البحث عن الخصائص الفنية التي تجمع بين شعراء تلك القبيلة، حيث تعد القبيلة هي البيئة أو المكان الذي يوحد بين الشعراء ويقرب بينهم في السمات الفنية، أما الاتجاه الثاني: فهو الاتجاه المدرسي حيث يكون البحث عن مدارس فنية أو مراحل زمنية تختلف فيها خصائص الشعر من مرحلة لأخرى، حيث يكون البحث عن الشاعر الأستاذ رأس المدرسة ثم التلاميذ من الشعراء الذين تتلمذوا على يديه وساروا على نفس الخصائص الفنية لأستاذهم . وقد اتسعت دراسات الاتجاه الأول

اتساعًا كبيرًا وتشعبت بعدد القبائل العربية أو البيئات العربية القديمة، لذلك فليس بالإمكان في بحث كهذا أن نتوقف عند كل منها على حدة وإنما سنتوقف عند أبرز هذه المحاولات وأكثرها تأثيرًا.

ومن أهم هذه المحاولات دراسة أحمد كمال زكي عن شعر الهذليين، حيث قام بدراسة شعر قبيلة هذيل محاولًا أن يجعل منهم اتجاهًا فنيًّا قائمًا بذاته مثل مدرسة أوس يقول" وقد ظهر لي بعد عرض النصوص المختلفة أننا بإزاء مدرسة شعرية كمدرسة أوس بن حجر، إلا أنها مدرسة اللفظ الغريب والصورة المجسمة والعاطفة الحزينة والمنزع القصصي" [٣٠] .ويرصد د. أحمد كمال زكي هذه الخصائص وأولها ما يسميه السرعة الفنية الناتجة عن وجود عنصر الذؤبان مما أدى إلى كثرة المقطوعات " ومن هنا جاءت قصائد الهذليين قصيرة حتى لقد غلبت المقطعات على ديوانهم ... ثم إن كل ما يروى عن غزوات الذؤبان، ووصف مغامراتهم لم يكن يطول حتى إنه ليشبه في ذلك الوقت الذي كانت تستغرقه الغزوة"[٣١] ويمضي في تتبع السمات الفنية لمدرسة هذيل فيرصد عدة سمات منها التحرر من التصريع، والاعتماد على الأبحر الخمسة وهي الطويل والوافر والبسيط والكامل والرجز، وغرابة اللفظ، والواقعية والوحدة الموضوعية وغلبة السمة القصصية على أشعارهم والاعتماد على التشبيه بوصفه اللون التصويري الأكثر بروزًا والأكثر تجاوبًا مع سمة السرعة الفنية.

وفي دراسته لهذه القضية يرفض شوقي ضيف فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة؛ لأن الشعر كله صنعة يقول:" وما الطبع والمطبوعون في الشعر والفن؟! إن كل شعر متأثر بجهد حاضر، وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع. وهل هناك شعر لا يعمد فيه صاحبه إلى بعض التقاليد في أساليبه وموضوعاته ومعانيه؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلي يجد الشعر خاضعا لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء سواء في ألفاظه ومعانيه، أم في أوزانه وقوافيه، بحيث لا يذعن لفكرة الطبع وما يطوى فيها من أن الشعر فطرة، وإلهام؛ فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة، ويعملونه عملًا"[٣٢].

ولا نجد في هذا الكلام اختلافًا جوهريًّا عن حديث النقاد القدامى ولا سيما الجاحظ، ذلك أنه بعد أن يجعل الشعر كله صناعة، يجعل هذه الصنعة درجات متفاوتة، يميز فيها بين اتجاه امرئ القيس، واتجاه مدرسة زهير التي اهتم شعراؤها بالتنقيح والتجويد، والتي كانت " تعتمد الأناة والروية، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة، واتكأت في وصفها على التصوير المادي، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف. "[٣٣]

وهو يخرج امرأ القيس من هذه المدرسة، ومن سماتها الفنية، وإن كان لا يخرجه من إطار الصنعة. فالشعر ـ كما سبق ـ "كله صنعة، وكل نموذج فني هو عمل متعدد الصفات قد شقى صاحبه في إخراجه، وبذل فيه كل ما يستطيع من جهد. ونحن نصطلح على تسمية هذا الجهد في الشعر مهما يكن ضعيفًا باسم الصنعة " [٣٤] .

ويعتمد شوقي ضيف في التمييز بين صنعة امري القيس، وصنعة زهير على اختلاف طريقتيهما في التصوير يقول " قد يقول قائل وأين امرؤ القيس؟ وما موضعه من هذه المدرسة؟ وقد عرفناه يكثر من التشبيهات كما نرى في معلقته، فهو إذن رأس المدرسة، أو هو أحد أفرادها. والقياس منكسر؛ فإن الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد على تراكم التشبيهات، وأن تخرج الأبيات في صفوف منها متلاحقة، وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية ، أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة "[٣٥].

وعلى ذلك فقد اعتمد شوقي ضيف على مفهوم للصنعة الشعرية أشبه ما يكون بمفهومها عند الجاحظ الذي سبق أن عرضت له في الصفحات السابقة، وقد مكنه هذا من أن يجعل شعراء العصر الجاهلي كلهم أصحاب صنعة، وكذلك الشعراء في كل العصور، ما دامت الصنعة هي بذل كل ما يستطيعه الشاعر من جهد في إخراجه للقصيدة، كما مكنه هذا المفهوم للصنعة من تقسيم الشعراء من حيث درجة الصنعة، فميز بين صنعة امرئ القيس، وصنعة زهير وتلاميذه من الشعراء .

والملاحظ أننا حتى الآن سواء تحدثنا عن شعراء مطبوعين ومصنوعين، أو عن شعراء متفاوتين في صنعتهم لا نجد حديثا تفصيليًّا عن مدارس متعددة، واتجاهات متنوعة، ولم

يتعد الحديث عن الصنعة مدرسة زهير، فهل كانت المدرسة الفنية الوحيدة حقًّا ؟! أم أننا لم نخرج بعد عن ملاحظات الأصمعي وابن قتيبة والجاحظ. وما زلنا دائرين في فلكهم؟

ومن محاولات التصنيف الحديثة أيضا ما قدمه غرونباوم في كتابه دراسات في الأدب العربي، وهو يصل في تصنيفه للشعر الجاهلي إلى ست مدارس" تضم الشعراء الذين ولدوا ما بين سنة ٤٤٠ وسنة ٥٣٠ على وجه التقريب، على النحو التالي:

– المدرسة الأولى، في قبيلة قيس بن ثعلبة، وهي تبدأ بسعد بن مالك وتنتهي بالأعشى.

– المدرسة الثانية: وزعيمها عبيد بن الأبرص .

– المدرسة الثالثة: وزعيمها امرؤ القيس.

– المدرسة الرابعة: وهم وصافو الخيول ومنهم زيد الخيل والطفيل الغنوي.

– المدرسة الخامسة: وهم عبيد الشعر أوس بن حجر وزهير وأتباعهما .

– المدرسة السادسة: أبو دؤاد الإيادي وأتباعه: طرفة، وعدي، والمثقب.[٣٦]

ولا يعني هذا أن الشعراء جميعا يدخلون تحت ذلك التصنيف، كما يصرح غرونباوم نفسه، فثمة شعراء لديهم موهبة فردية خاصة لا يدخلون بشكل كامل في إحدى هذه المدارس، وعنده أن: "الشاعرين الصعلوكين الشهيرين تأبط شرا والشنفرى هما المثالان البارزان على مثل هذه المواهب الفردية ، ولعل من أمتع الأمور ما يتجلى في آثار تلك الفئة من الشعراء الذين عاشوا في بلاط الحيرة من مظاهر الحضارة الساسانية ، فأبو دؤاد الإيادي حوالي ٤٨٠ : ٥٥٠ والشاعر النصراني عدي بن زيد (٥٤٥)(٥٨٥) يتجلى في شعرهما خليط من العقلية البدوية والتفكير الحضري".[٣٧]

وتتداخل المعايير التي يعتمد عليها غرونباوم في تقسيمه للشعر الجاهلي فقد أشار إلى الأساس الفني في التقسيم بقوله: " ولو ذهبنا مذهب التدقيق في الظلال التي تميز شاعرًا عن آخر، أو فنًّا عن فن مقيد بمنهج التقليد في النسق والموضوع، ومضينا نحلل الخصائص الفردية التي تبدو في الصيغ اللغوية وفي الخيال لانتهينا إلى تقسيم المجموع الشعري الجاهلي الذي يبدو كأنه متجانس إلى أقسام يمكن تصنيفها بقدر معقول من الاطمئنان في مدارس أدبية متمايزة "[٣٨]

ولكنه يصرح باعتماد الأساس البيئي عند حديثه عن مدرسة أبي دؤاد الإيادي، يقول "كانت مناطق شرق الجزيرة والمناطق العراقية والحيرة .. تؤدي مدرسة شعرية بالغة التطور تتميز بالتنوع في الوزن والتعبير أحيانا عن بعض أفكار مستمدة من البداوة والظهور بلون محدد من التراث المحلي ، وما يزال أبو دؤاد أول ممثل لهذه المدرسة .. وإذا درست بقية الأشعار التي خلفتها هذه المدرسة دراسة مقارنة خرجنا منها بالترتيب الآتي ـــ المحتمل ـــ في تحديد أزمنة أولئك الشعراء الذين ارتبطوا على نحو ما بذلك المركز الثقافي : أبو دؤاد الإيادي ولد حوالي سنة ٤٨٠، المتلمس ولد حوالي ٥٣٥، عدي بن زيد ولد بعيد سنة ٥٣٥، المثقب العبدي وعبد قيس البرجمي ولدا حوالي سنة ٥٥٠، الأعشى ولد حوالي سنة ٥٦٥"[٣٩]

وقد يوحي هذا الكلام بوجود حدود واضحة تمامًا بين أشعار هؤلاء وأزمنتهم، وهذا غير صحيح، ولذلك يقول غرونباوم مستدركًا " ... غير أن بناء هذه المدرسة أكثر تداخلا مما توحي به هذه القائمة، أما في المقام الأول فإن الثقافة الشعرية لطرفة تصله بالتراث الذي تطور في بطن قيس بن ثعلبة من بني بكر بن وائل، ولا تزيد البيئة العراقية إلى ثقافته تلك إلا لمسات خفيفة، ومثل هذا الأثر متوفر أيضًا في شعر الأعشى، وإن كان شعره يحمل طابع حياة شبه مدينية من اتصاله بالبلاط أكثر من قريبه السابق، وفي المقام الثاني نجد خلافا في الروح بين أبي دؤاد والمثقب العبدي من جهة، وبين عدي بن زيد من جهة أخرى، فأما الاثنان الأولان فهما بدويان لا يرتبطان إلى الحضارة المدينية بروابط قوية، وأما عدي فإنه ابن الحيرة مع شيء من التجارب المستمدة من حياة البداوة، ويظل المتلمس منفردًا نسبيًّا داخل هذه المدرسة"[٤٠]

أما عن السمات الفنية لهذه المدرسة فأهمها يتصل بالجانب العروضي وأولها: التفنن في الأوزان الشعرية لا سيما في شعر أبي دؤاد، فقد جاء شعره على اثني عشر بحرا، وثانيهما: الإكثار من استخدام بحر الرمل .. والسمة الثالثة هي النزوع إلى استخدام بحر الخفيف"[٤١].

ومع سيد حنفي يتزايد الاهتمام بفكرة التصنيف والإحساس بأهميتها في دراسة الشعر الجاهلي وقضاياه، ولذلك يفردها بالبحث في كتابه " الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته

الفنية "وهو يقسم الشعر الجاهلي على أساسين: فني وتاريخي إلى ثلاث مراحل متعاقبة تاريخيًّا ومتطورة فنيًّا.

أ- مرحلة الطبع والتلقائية ويمكن تسميتها شعر ما قبل الاحتراف.

ب-: مرحلة الصنعة، ويمكن تسميتها مرحلة احتراف الشعر.

ج- مرحلة الجمود.

والمرحلة الأولى أو المدرسة الأولى" تتفق وطبيعة هذا الشعر الغنائية، فالشاعر منذ أول وهلة يغني لنفسه لأحلامه لآماله، ويصور هذا الغناء من تلك البيئة الفياضة بالأخيلة البسيطة الخالية من التعقيد، المعتمدة على الإدراك الحسي المباشر، ويمثل امرؤ القيس هذه المرحلة في قمتها" (٤٢)

"أما المرحلة الثانية فتتضح حين يتحول الشعر إلى تجارة، ويصبح غناء الشاعر لا لنفسه، ولكن لغيره، وربما أحس بما يغنيه، ولكن ذلك لا يعنيه كثيرًا، أمام ما يبتغيه من ثناء يرفعه على أقرانه. وقد دعا هذا الدافع الشاعر إلى أن يضع فنه بحيث يلقى قبولا، ويأخذ مكانه منافسا بين كثيرين يتربصون به، لينالوا ما قد ينال، ويحظوا بما قد يحظى به من مال أو حفاوة. ويمثل زهير بن أبي سلمى هذه المرحلة في قمتها."(٤٣)

"ثم تأتي مرحلة أخيرة يجمد فيها الشعر، وتصبح القصيدة قالبًا مرسومًا رسمًا هندسيًّا، لا يستطيع الشاعر أن يخرج عن نطاقه، وإلا اعتبر غير مجيد، ويمثل هذه المرحلة لبيد"(٤٤)

وقد عني سيد حنفي في دراسته ببيان أثر التلمذة، والعلاقة الفنية التي تربط بين شعراء كل مدرسة، فتوقف عند أثر التلمذة بين عبيد بن الأبرص الأستاذ، وامرئ القيس التلميذ، وحاول حصر تجليات هذه التلمذة في شعر امرئ القيس، وقد تبدت عنده في ثلاثة مجالات: موضوعات القصائد، الصور والأخيلة، الأوزان. وقد ضم إلى هذه المرحلة الشعرية الأولى المرقشين، وطرفة بن العبد، إضافة إلى عبيد: الأستاذ الأول في مدرسة الطبع التلقائية.

ومن اللافت للنظر ضمه الشعراء الصعاليك إلى شعراء هذه المرحلة الأولى، ولعل تأثير فكرة التكسب بالشعر وسيطرتها على تصنيفه هو ما يفسر ذلك، يقول عن

الصعاليك إنهم" بالرغم من امتداد حياة بعضهم إلى بداية الإسلام إلا أن خصائصهم الفنية هي من خصائص مدرسة ما قبل الاحتراف من تلقائية في التعبير، وعفوية في ممارسة الفن وطبيعية في الخلق والإبداع ، ويمتاز شعر الصعاليك بأنه الممثل الدقيق لشعر مرحلة ما قبل الاحتراف من بروز الفردية بصورتها الصارخة دون ارتباط بالقبيلة التي تظهر عند الشعراء الآخرين الممثلين لهذه المرحلة، وتظهر هذه الفردية في مجاليها الموضوعي والفني... فنحن إذا نظرنا من الناحية الوظيفية أو من ناحية الغرض من القول الشعري، وجدنا اتفاقًا، أو تشابها بين نهج امرئ القيس وطرفة والمرقشين، والصعاليك فالهدف فردي، فهم يعبرون عن أنفسهم كما يشعرون "[٤٥]

ولأن القاسم المشترك بين شعراء هذه المرحلة الأولى أنهم اتخذوا الشعر وسيلة للتعبير عن ذواتهم، ولم يكونوا مادحين، يرى سيد حنفي أنهم لم يعتنوا بتجويد شعرهم وتنقيحه وصنعته لأنهم لم يكونوا متكسبين به، وإنما قالوه تعبيرًا مباشرًا عن ذواتهم، وعن حياتهم، فجاء شعرهم عفويا تلقائيًّا بسيطًا، أو بمعنى أدق مطبوعًا. يقول عن السمات الفنية لشعر عبيد" والظاهرة العامة التي تطبع شعر عبيد أنه شعر فطري مطبوع، ينبع من هذه البيئة الصحراوية التي يغرف منها كل الشعر الجاهلي، ثم تلك الفطرية التي تبعد عن تكلف الصانع، وتحبير الشاعر، فهو يمثل المرحلة الأولى من مراحل الشعر الجاهلي في خصائصه الفنية، وفي ظروف نظمه البيئية.[٤٦].

وعلى أساس الفكرة نفسها كذلك يبرر اعتماد امرئ القيس على التشبيه أكثر من اعتماده على الاستعارة، وتكرار التشبيهات في أكثر من موضع في ديوانه كتشبيه وجه المرأة بمصابيح الراهب يقول" وطبيعي بالنسبة لشاعر كامرئ القيس ينشد بالفطرة أن لا يجد حرجا في أن يعيد ما نظم في قصيدة سابقة، لأنه لم يكن من أولئك المحترفين المثقفين لشعرهم المعيدين أنظارهم فيما نظموا ... فـ "الفطرية والتلقائية في الأسلوب هما الخاصتان اللتان تميزان أسلوب المرحلة الفنية الأولى من المراحل التي درج عليها الشعر الجاهلي، فلم يكن هناك إعمال للعقل في صنعة الشعر بحيث يثقفه ويقومه، ويتعمق في تركيب صوره وبديعياته"[٤٧]. وبالتالي فمرحلة الاحتراف ستظهر بظهور الشعراء المادحين

المتكسبين بالشعر؛ وعندئذ يتغير شكل القصيدة وسماتها الفنية، وتتخذ تقاليدها الفنية التي استقرت للقصيدة العربية فيما بعد .

وقد قام سيد حنفي بالمقارنة بين شعراء هذه المراحل الثلاثة، مبينًا أثر التلمذة والأخذ، فوقف عند قصائد زهير، وأوس مقارنًا؛ وَعُنِيَ بإبراز التشابه بينهما في موضوع الصيد، وكيف يتعاطفان مع الحيوان، ويمكنانه من الهرب من الصائد، وكذلك التشابه بينهما في الوصف والنسيب، وفي المعاني الجزئية داخل هذه الموضوعات، فهما في الهجاء يلجآن إلى السخرية والفحش، وكلاهما تظهر الروح الدينية في شعره[٤٨].

وهو أيضا يجعل اشتراكهما في الموضوعات أثرًا من آثار التلمذة، فقد تشابها في تناول الوصف والصيد والهجاء والغزل، واشتركا في بعض المعاني الجزئية داخل هذه الموضوعات يقول: " فقد وجدنا الشاعرين من الناحية الموضوعية قد تناولًا قصص الصيد بطريقة واحدة فكلاهما ينتصر للحيوان، ولا يجعل الصائد ينجح في مهمته، كما أنهما صورا الصائد سواء أكان إنسانًا، أونسرًا جارحًا بصورة مخيفة تجعلنا نتحيز للحيوان ضد الصائد، كما أن كلا من الشاعرين صور الحيوان بصورة المنتصر على كلاب الصياد. وهما كذلك يتفقان في تناولهما للنسيب، فالنسيب متشابه عند كل منهما فهما لا يأبهان للنساء، ولا يحرصان على رضائهن، وإذا ذكر النسيب في مقدمة قصائدهما فإنما هو لنموذج القصيدة الجاهلية. وهما لا يتشابهان في هذه الموضوعات فحسب، وإنما من الناحية الفنية كان لكل منهما اتجاه فني معين ، فكل منهما يستغرق في وصف صورته استغراقًا تامًّا، ويفصلها تفصيلًا دقيقًا، ويعرض لجزئياتها عرضًا مسهبًا يتتبع أثناء ذلك كل عناصر الصورة ، ويكاد يحيط بكل دقائقها معتمدًا على تشبيهات مادية محسوسة مستغلا حواسه استغلالًا فائقًا "[٤٩]، ويمتد التشابه بين الشاعرين والتأثر بينهما إلى التشابه في الموسيقى، فإذا نظرنا في موسيقى أوس وزهير لاحظنا شيوع أوزان معينة في شعر الشاعرين،" فالبحران: الطويل والبسيط، تتردد نغماتها في معظم قصائد الديوانين رغم ضآلة حجم ديوان أوس بالنسبة لديوان زهير، ويأتي بعد هذين الوزنين في الشيوع الوافر والكامل ... وعلى هذا فنحن نعتبر وجود هذه الظاهرة نوعا من تأثر شاعر بآخر، أي تأثر زهير بأوس "[٥٠].

أما المرحلة الثالثة فيطلق عليها مرحلة الجمود ولا تعني التسمية التوقف، أو الضعف الفني للشعر الجاهلي، ولكن تعني أن القصيدة الجاهلية في هذه المرحلة قد نضجت وأخذت شكلًا نهائيًّا لا تحيد عنه، وخير من يمثل هذه المرحلة لبيد، حيث لخصت قصائده كل خصائص الشعر الجاهلي العامة من ناحية الشكل، ومن ناحية المضمون، وأصبحت رمزًا للقصيدة الجاهلية الكاملة، فهي تامة الصياغة الفنية التقليدية، وهي قمة الحرفية، ثم هي بعد ذلك تسير وفق التتبع الموضوعي للقصيدة الجاهلية[٥١]

وبالتالي "فهذا الجمود أو الثبات لم يخل بفنية الشعر الجاهلي أو بصنعته، وإنما وصل به إلى أرقى مستوياته، حتى أننا نستطيع أن نقول إنه لم يعد هناك أمام الشاعر الجاهلي بعد ذلك سواء لبيد أو غير لبيد أن يصل بهذا الفن إلى مرحلة أخرى في نفس العصر، وبنفس الثقافات والميزان الحضاري"[٥٢].

وتتوالى المحاولات التي التقطت من إشارات طه حسين خيط تصنيف الشعر الجاهلي إلى مدارس فنية أو إلى عصور أدبية، محاولة البحث عن خصائص مميزة لقطاع من الشعراء أو لفترة من الفترات، ومن هذه المحاولات المهمة محاولة يوسف خليف في كتابه دراسات في الشعر الجاهلي، وفيه يقسم الشعر الجاهلي إلى ثلاث مدارس شعرية، وثلاثة عصور أدبية متمايزة فنيا، معتمدا في تصنيفه على أساسين: فني، وتاريخي، حيث إنه يربط ظهور هذه المدارس بأحداث سياسية أو حربية، بقدر ما يقدم خصائص فنية تميز كل مدرسة عن غيرها[٥٣] .

وعنده أن المدرسة الأولى تواكب حرب البسوس، والثانية تواكب حرب داحس والغبراء، أما المدرسة الثالثة فتتواكب مع يوم ذي قار، فهذه الأحداث الكبرى كما " تمثل معالم بارزة في تاريخ هذا العصر وحياته الاجتماعية تمثل أيضا معالم بارزة في تاريخه الأدبي وحياة الشعر فيه ... ونستطيع أن نتخذ منها حدودًا لثلاثة عصور أدبية متميزة، تطور الشعر الجاهلي فيها تطورا فنيا، ظهرت معه ثلاثة مذاهب فنية تمثل بوضوح هذا التطور. وهو تطور يمثله الشعراء الكبار الذين استطاعوا بمواهبهم الفنية، وعبقرياتهم الخلاقة أن يغيروا مجرى الشعر الجاهلي في تدفقه المتصل على امتداد عصره، وأن يتجهوا به إلى

مسالك جديدة، وأن يكون لهم دورهم الكبير في مجتمعهم الأدبي بما تركوه من بصمات واضحة على حياة الشعر فيه "[٥٤].

ويمثل امرؤ القيس وعبيد وعلقمة وطرفة والمرقشان العصر الأول أو المدرسة الأولى التي يطلق عليها مدرسة الطبع، وهي المدرسة التي تلت حرب البسوس. وقد أصل هؤلاء الرواد التقاليد الفنية للقصيدة " وأخذت القصيدة العربية في نماذجهم الناضجة شكلها التقليدي الثابت، واكتملت لها مقوماتها وعناصرها الفنية، وهي النماذج التي حددت للشعراء من بعدهم معالم الطريق، ووجهت خطواتهم على امتداد مسالكه"[٥٥]

ومع ازدهار مدرسة الطبع ظهرت بدايات مدرسة الصنعة على أيدي طفيل الغنوي، وأوس بن حجر اللذين انتقلا بالقصيدة العربية من بنائها الفطري العفوي البسيط إلى بناء أشد تعقيدا، وبدأ العمل الفني يتحول إلى صنعة دقيقة محكمة وفق مقاييس ثابتة مقررة.

أما نضج هذه المدرسة، فكان بعدما اشتعلت نيران حرب داحس والغبراء فـ " في غمرات الوقائع الرهيبة التي خاضتها القبائل التي شاركت في هذه الحرب، وفي فترات الهدنة التي تخللت هذه الوقائع لمع الشاعران الكبيران اللذان يمثلان القمة التي وصلت إليها هذه المدرسة في صنعتها الفنية، عنترة شاعر الحرب الذي يمثل القمة الفنية لصناعة التشبيه التمثيلي بين شعرائها، وزهير شاعر السلام الذي يمثل القمة الفنية لصناعة الاستعارة بينهم، ومعهما ظهر النابغة الذبياني الذي يمثل قمة أخرى من قمم هذه المدرسة."[٥٦]

ومع ازدهار مدرسة الصنعة ظهرت بدايات المدرسة الثالثة ويطلق عليها " مدرسة التقليد"وقد اختلط فيها المذهبان، وهي المدرسة التي تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الشعر الجاهلي، وبلغت قمتها على أيدي الجيل الثالث من شعراء هذا العصر، لبيد وحسان، والأعشى "[٥٧].

وتتميز كل مرحلة [= مدرسة] من هذه المدارس بمجموعة من السمات الفنية، ففي شعر المرحلة الأولى أو مرحلة النضج الطبيعي كما يسميها يوسف خليف " نرى كثيرا من آثار السرعة والارتجال والنظم على الفطرة دون عناية بتركيب الجملة، أو إحكام لصياغة

العبارة "[٥٨] "وهي كلها ترجع إلى ما قلنا من أن الشاعر في هذه المرحلة من تاريخ الشعر العربي كان يعبر عن نفسه تعبيرًا مباشرًا ينقل فيه إحساسه في غير تكلف، ويعبر عن مشاعره كما يشعر بها في غير تصنع، ويرسل العبارات كما تخطر على ذهنه دون أن يبذل في ذلك جهدا ومشقة"[٥٩] .. "ومن الممكن أن نتلمس آثار هذه المرحلة المبكرة ورواسبها فيما نراه من انتشار الزحافات في قصائد هذه المرحلة ... على نحو ما نرى في معلقة امرئ القيس، وبالذات في القسم الأخير منها الذي يصف فيه البرق والمطر"[٦٠] "وليست كثرة الزحافات فقط هي الظاهرة العروضية لهذه المدرسة، ولكن ظاهرة الإقواء أيضا إحدى السمات العروضية لهذه المرحلة الأولى"[٦١] .

وفي دراسته عن شعر الصعاليك نراه يجعلهم جميعًا في مدرسة الطبع والتلقائية؛ لأنهم لم يحترفوا الشعر ولم يدخلوا إلى عالم المنافسة الفنية في أوساط المجتمع الأدبي، وإنما كان الشعر عندهم وسيلة تعبير عن مذهبهم وعن أفكارهم وما تجيش به صدورهم. فـ "الشعر عند الصعاليك لم يكن حرفة تقصد لذاتها، ويفرغ صاحبها لتجويدها، والوصول بها إلى المثل الأعلى الذي يستطيع معه أن يدخل حلبة المباراة الفنية؛ ليقول لغيره من الشعراء: هأنذا، وإنما كان الشعر عندهم وسيلة يسجلون بها مفاخرهم، أو ينفسون بها عما تضيق صدورهم... أو يدعون بها إلى مذهبهم في الحياة... وهكذا انصرف الشعراء الصعاليك عن احتراف الشعر، ولو أنهم فكروا في احترافه لاتخذوا منه وسيلة يتكسبون بها كما تكسب بها غيرهم من الشعراء المحترفين"[٦٢].

أما عن السمات الفنية لمدرسة الصنعة فأهم " ما يلفت النظر في العمل الفني عند شعراء هذه المدرسة أنه كان عملا تظهر عليه آثار العناية والجهد والتعب ونضح الجبين التي يبذلها الشاعر في سبيله، فالشاعر في هذه المدرسة ينظم قصيدته ثم يعيد النظر فيها ليهذبها ويجودها، ويحذف ما لا يرضى عنه ذوقه، وما لا يستقيم مع مذهبه الفني"[٦٣]

ويذهب يوسف خليف إلى الربط بين كل مدرسة، وشيوع نمط بعينه من أنماط التصوير " فبقدر ما انتشر التشبيه عند شعراء مدرسة الطبع انتشرت الاستعارة عند شعراء مدرسة الصنعة، فهي اللون البارز في لوحاتهم الفنية، بل هي في الحقيقة أهم صناديق أصباغهم، أو هي ببساطة السمة المميزة لصناعتهم، وما يبذلونه في سبيلها من

جهد وأناة" [٦٤]ومن أهم السمات الفنية لشعراء هذه المدرسة اهتمامهم بسرد التفاصيل، وعنايتهم بالجزئيات، واستقصاء الصورة " ومن هنا انتشر في شعرهم التشبيه التمثيلي الذي أتاح لهم كما أتاحت الاستعارة، بل ربما أكثر مما أتاحت فرصة ذهبية لتحقيق مقومات مذهبهم الفني في قصائدهم، وبخاصة الحرص على التفاصيل، والاهتمام بالجزئيات، والعناية بوضع اللمسات الأخيرة، حتى لتبدو قطع كثيرة من شعرهم لوحات فنية متكاملة الألوان والخطوط "[٦٥]

أما المدرسة الثالثة التي واكبت العصر الثالث وهو عصر ذي قار فيطلق عليها اسم مدرسة التقليد، وقد استطاعت هذه المدرسة أن تستوعب التقاليد الفنية للمدرستين السابقتين و" أن تستوعب التراث الخصب الذي خلفه شعراؤهم، وأن تستغل الرصيد الثري الذي احتفظت به خزائن الرواة والشعراء [رصيد المدرستين] استغلالا حققت به موازنة بارعة بينهما، ارتفع بها التقليد القائم على وعي دقيق بتقاليد الشعر الجاهلي، وخبرة واسعة باتجاهاته ومذاهبه، إلى أعلى قمة شهدها بعد رحلته الطويلة منذ أن بدأ خطواته الأولى مع حرب البسوس، إلى أن ألقى عصاه السحرية مع يوم ذي قار، ليبدأ بعد ذلك رحلة جديدة مع عصر جديد. وهي قمة استقر فوقها شعراء الجيل الثالث الكبار الذين ظهر الإسلام عليهم وهم في قمة نضجهم الفني، سواء منهم من آمن به ومن لم يؤمن: حسان ولبيد والأعشى وأمثالهم من شوامخ هذا الجيل."[٦٦]

وتبدو محاولة يوسف خليف من أنضج المحاولات التي حاولت تقسيم الشعر الجاهلي إلى مدارس فنية من حيث إصرارها على أن تمسك بخصائص فنية واضحة مميزة، ومن حيث ربطها بتغييرات اجتماعية مؤثرة، لا سيما أن هذه الأحداث قد ارتبط بها فعلًا عدد من أهم الشعراء في العصر الجاهلي.

المبحث الثالث: مشكلات التصنيف وأهميته.

على الرغم من الجهد الكبير المبذول في دراسة مدارس الشعر الجاهلي نلاحظ – عند تأمل هذه التصنيفات جيدًا – وجود مشكلات منهجية في عملية التصنيف كان لها نتائج مؤثرة، تسببت في انصراف الباحثين عن هذه الفكرة رغم أهميتها، ورغم اعتمادها على

حدس كبار النقاد القدماء، ودارسي الأدب الجاهلي في العصر الحديث، وسوف تتوقف الصفحات التالية عند بعض مشكلات التصنيف، وعند أهم نتائج هذه المشكلات، ثم تحاول تقديم حلول لها نظرًا لأهمية هذه الفكرة وارتباطها الوثيق بأهم قضايا الشعر الجاهلي كما سيأتي.

فيما يتصل بمشكلات التصنيف نلاحظ أن أولها هو التساهل في إثبات الخصوصية، ولذلك نسبت لبعض الشعراء خصوصية اعتمادًا على ظواهر عامة وليست خاصة بشاعر بعينه، ففي المحاولة المبكرة لأحمد كمال زكي نجده يعتمد علي شيوع بحور الكامل والوافر والطويل والبسيط والرجز بوصف ذلك سمة أسلوبية تميز شعراء هذيل عن غيرهم، وكذلك على غلبة السمة القصصية على أشعارهم، وقد اعتمد سيد حنفي أيضًا على فكرة شيوع هذه البحور بوصفها من أهم آثار التلمذة بين أوس وزهير، ومن ثم من أهم سمات مدرسة عبيد الشعر، بينما يُظْهِرُ الدرس الإحصائي أن هذا الشيوع ليس سمة عند الهذليين، ولا عند مدرسة عبيد الشعر، وإنما هو ظاهرة عامة في الشعر الجاهلي كله؛ حيث جاء أكثر الشعر الجاهلي على هذه البحور، كما أوضح بعد ذلك عوني عبد الرءوف في دراسته عن بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، يقول" وإذا نظرنا إلى الأشعار التي قيلت قبل الإسلام وجدنا أنها نظمت غالبا في أبحر أربعة هي: الطويل والوافر والكامل والبسيط"[٦٧].

وقد عضد عوني عبد الرؤوف هذه النتيجة بتتبع محاولات إحصاء البحور السابقة عليه، فأشار إلى إحصائية شكري عياد التي ذكر فيها أن هناك أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من الشعر، وهي: الطويل والكامل والوافر والبسيط[٦٨]، وأشار أيضا إلى إحصائية «بروينلش» الذي أوضح أن شعر الرجز لم يرد إلا مرة واحدة لدى ساعدة وأبي ذؤيب وأربع مرات لدى امرئ القيس .. فالرجز فيما يذهب لم يمثل إلا ١٩/١ ٪ من الشعر الجاهلي[٦٩].

وقد توصل إبراهيم أنيس إلى نتيجة مشابهة في تطبيقه على الجمهرة والمفضليات، [وهذه عينة ممثلة ذات مصداقية] إذ توصل إلى النسب التالية: ["الطويل:٣٤ ٪، الكامل

١٩ ٪، البسيط ١٧ ٪، الوافر١٢ ٪، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل ٪ ، السريع٤ ٪ ، والمنسرح (١) ٪."[٧٠]

وإذا كان تطور البحث العلمي حول الشعر الجاهلي وتطور وأدواته الأكاديمة من قبيل الاعتماد على الدرس الإحصائي قد قاد إلى هذا التصحيح فإن هناك ظواهر ما كان يجب الاعتماد عليها في أي وقت بوصفها ممثلة لسمات أسلوبية لدى مدرسة بعينها، مثل ظاهرة انتشار القص؛ فالقص يشغل حيزا كبيرا من الشعر الجاهلي عند الشعراء كافة، وليس عند شاعر بعينه أو مدرسة بعينها، ومع ذلك نجد القص يستخدم كثيرا للتفرقة بين الشعراء والمدارس، رغم وضوح أن القصصية ليست سمة خاصة وإنما ظاهرة عامة عند الجميع.

ونحو ذلك نستطيع أن نقوله مع معظم آثار التلمذة التي ذكر سيد حنفي أنها تجمع بين أوس بوصفه أستاذ مدرسة الصنعة، وزهير بوصفه التلميذ الأهم في هذه المدرسة، ذلك أن أوجه التشابه التي رصدها هي:

١ - الموضوعات ولا سيما الصيد وكيف كانا يتعاطفان مع الحيوان ويمكنانه من الهرب.

٢ - التشابه في الوصف والنسيب فهما لا يأبهان للنساء.

٣ - كلاهما يلجأ إلى السخرية الشديدة والإقذاع في الهجاء.

٤ - الاستغراق في وصف الصورة وعرض جزئياتها.

٥ - التشابه في شيوع أوزان معينة، هي: الطويل والبسيط ثم الوافر والكامل.

ونكاد نقطع بأن أيًّا من هذه الأوجه أو المظاهر الفنية والموضوعية المشتركة لا يجوز اعتمادها بوصفها سمة أسلوبية تجمع بين الشاعرين، وتدل على علاقة تلمذة بينهما، فجل هذه الظواهر تنتمي إلى التقاليد الشكلية للقصيدة الجاهلية التي استقرت منذ امرئ القيس، فأما مسألة البحور الشعرية فقد رأينا أنها لا تصلح للتمييز؛ فهذه البحور الأربعة كانت البحور الأكثر دورانا بين الشعراء آنذاك، كما نقلت آنفا عن عوني عبد الرؤوف وشكري عياد وإبراهيم أنيس، وأما عن كونهما لا يأبهان للنساء في النسيب فهذه الظاهرة

غير مقتصرة عليهما، إذ إنها أكثر وضوحًا جدًّا عند عبيد قبلهما، ولبيد بعدهما وكثير من شعراء المجموعات الشعرية، وأما فيما يتعلق بالتعاطف مع الحيوان والعناية بتصوير الصائد وتمكين الحيوان من الهرب فهذا هو الأصل في الشعر الجاهلي كله؛ إذ إن الحيوان يهرب دائما من الصياد وكلابه ، بل لا يراهما في معظم قصائد السرد، حيث يبتعد عن الأماكن التي يوجد فيها الصياد في قصائد المدح والفخر، ويهرب أيضا لكن بشق الأنفس، وبعد معاناة ودخول في صراع يكاد يودي بحياته في قصائد الهجاء. ولا يموت الحيوان إلا في قصائد الرثاء كما نجد عند أبي ذؤيب الهذلي، وفي شعر امرئ القيس يبدو الشاعر متعاطفا مع الحيوان، حاثا له على مهاجمة كلاب الصياد، على نحو ما نجد في قوله:

وقد أغتدي ومعي القانصان ... وكل بمربأة مقتـــــــفر
فيدركنا فغم داجـــن ... سميع بصير طلوب نكر
أَلَصَّ الضروس جني الضلوع ... تبوع طلوب نشيط أشر
فأنشب أظفاره في النسا ... فقلت :هبلت ألا تنتصر
فكر إليه بمبراتـــــــــه ... كما خل ظهرَ اللسان المُجِر
فظل يرنح في غيطـــــــل ... كما يستدير الحـــــــمار النعر[٧١]

وهذه الظاهرة متكررة عند والأعشى[٧٢]، ولبيد[٧٣] وغير مقتصرة علي شعر أوس وزهير والنابغة. وإذا كان الشعراء الثلاثة امرؤ القيس والأعشى ولبيد ينتمون إلى ثلاث مدارس، وكانت هذه الظاهرة موجودة عندهم فنحن أمام ظاهرة عابرة للاتجاهات، وليست خاصة بمدرسة بعينها.

وقد نتج عن الاعتماد على أمور عامة غير مُمَيِّزَةٍ في التمييز بين الشعراء والمدارس اختلاف كبير في عدد المدارس بين الباحثين. لقد أثبت طه حسين مدرسة واحدة، هي مدرسة زهير، وإن كان قد أشار إلى احتمال وجود مدارس أخرى تمتد حتى عصر صدر الإسلام، مثل: مدرسة مكة، ومدرسة الشماخ في البادية، بينما يصل عدد هذه المدارس عند غرونباوم إلى ست مدارس.

أما شوقي ضيف فقد فرق بين اتجاهين فنيين، وفقا لمستوى الصنعة: اتجاه امرئ القيس الذي تعتمد الطريقة البيانية عنده على تراكم التشبيهات، وأن تخرج الأبيات في صفوف متلاحقة، " أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه المجمع عليه، وهو اتجاه زهير بن أبي سلمى حيث تتعقد عنده الطريقة البيانية، وتخالف ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة"[٧٤]

وفي محاولتي سيد حنفي ويوسف خليف يصل عدد المدارس إلى ثلاث مدارس، وهما يجعلان من المدح ومن التكسب بالشعر عاملا مهما من عوامل التصنيف، إذ في المرحلة الأولي كان الشاعر يغني لنفسه لأحلامه وآماله وهي مرحلة امرئ القيس، فلم يكن بحاجة إلى المراجعة والتنقيح، أما المرحلة الثانية ففيها يتحول الشعر إلى تجارة ويوجه الشاعر قصائده إلى الآخرين ويدخل منافسا للشعراء الآخرين، ويمثل هذا الاتجاه زهير، ويأتي الاتجاه الثالث أو المدرسة الثالثة " التي لخصت كل خصائص الشعر الجاهلي العامة من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون." ولا ندري كيف تم هذا التلخيص، كما لا نجد في كلامه فارقًا أسلوبيًّا أو فنيًّا أو موضوعيًّا بين شعراء المدرسة الثانية وشعراء المدرسة الثالثة.

وإذا كان ظهور المدح والتكسب بالشعر قد أثر فنيا على القصيدة فهل كان شعراء المدرسة الثالثة شعراء مداحين؟! فإن كانوا كذلك فالأولى أن يدرجوا في المدرسة الثانية وأن يعدوا امتدادا لشعرائها وخير من يمثل هؤلاء الأعشى فقد كان من أكبر المتكسبين بالشعر، فلماذا يدرج في مدرسة تالية إذا كان التكسب هو الذي أدى لظهور المدرسة الثانية.

والحق أننا نستطيع أن نذكر أسئلة جوهرية كثيرة لا إجابة لها في أعمال أساتذتنا أصحاب هذه المحاولات من قبيل: ما المقصود بمرحلة الجمود أو اكتمال الصياغة الفنية؟ وهو سؤال يكتسب قدرته الحجاجية من حقيقة أن البناء الموضوعي للقصيدة متصل منذ امرئ القيس حتى الأعشى من حيث البداية بالأطلال ثم شعر الرحلة وقصة الحيوان، كما أننا لا نجد جمودا في شعر الأعشى بل مرونة فائقة.

وقد اتفق يوسف خليف مع سيد حنفي في عدد المدارس، فهي ثلاث مدارس، ترتبط كل مدرسة بحدث تاريخي مهم في حياة الجزيرة العربية،أما الرابط الفني فيعتمد على

انتشار التشبيه في شعر المدرسة الأولى، و«بقدر ما انتشر التشبيه عند شعراء مدرسة الطبع انتشرت الاستعارة عند شعراء مدرسة الصنعة»[٧٥] أما المدرسة الثالثة المفترضة فلم تميز بنمط تصويري مثل المدرستين السابقتين لذا يبدو أن معيار التصنيف ليس واحدًا بين المدارس الثلاث.

وهكذا في كثير من الحالات لا نجد فوارق كمية مطردة دالة تمكننا من الحديث عن فوارق واضحة بين الشعراء، بل لا نجد الفوارق بين المراحل مطردة أيضا، فقد وصفت المرحلة المبكرة، بأنها مرحلة كثرة الزحافات، ووجود الإقواء وغيره من ظواهر الخلل التي توجد في البدايات، ومع ذلك فأكثر أمثلة الإقواء مأخوذة من شعر النابغة الذي لا ينتمي قطعا إلى هذه المرحلة المبكرة بل إلى المرحلة الثانية، كما أن شيوع الزحافات أمر فني يُظْهِرُ الدرس الإحصائي للشعر أنه مصدر للتنوع الإيقاعي داخل البحر الواحد، يستخدمه الشاعر للتعبير الموسيقي عن الاختلافات الدلالية بين الأبيات، ولذلك فهو موجود في كل المراحل وبدون فروق كمية بين الشعراء.

ولا نحب أن نستطرد كثيرا في مثل هذه الملاحظات ذات الطابع الاعتراضي على المنجز الذي قدمه أساتذتنا، فما لهذا يقدم هذا البحث، بل لمحاولة تنقيح هذه الفرضية التي اعتمدت على حدسهم المتميز، وهو حدس مقدر دون شك إذ تبدو هذه الفرضية في حال إثباتها قادرة على حسم عدد القضايا المهمة في الشعر الجاهلي، ومع ذلك فقد انصرف الدرس الأكاديمي المعاصر عنها بسبب هذه المشكلات، واتخذ الجهد التصنيفي عند المعاصرين منحى آخر هو تصنيف القصائد لا تصنيف الشعراء، كما نجد عند حسن البنا عز الدين في محاولته التصنيفية المهمة للقصيدة الجاهلية إلى قصيدة ثنائية، تتكون من المقدمة والغرض (كالفخر والرثاء والهجاء)، وقصيدة ثلاثية، تتوسط الرحلة فيها بين المقدمة والغرض[٧٦]، وهي محاولة مهمة جدًّا ومنتجة في فهم الشعر الجاهلي، لكنها تخرج عن بؤرة الاهتمام في هذا البحث المنصب على دراسة فكرة المدارس وتجلياتها ومستقبلها.

والحق أن وجود مثل هذه المشكلات وتوقف الباحثين عن إنتاج دراسات أكاديمية في هذا الاتجاه لا يعني أن هذه الفكرة الممتدة من النقد العربي القديم حتى النقد المعاصر قد فقدت أهميتها، أو فقدت حجيتها بشكل تام، فهذه الفكرة تستحق إعادة النظر فيها،

فقد شارك فيها عدد من أهم النقاد ومتذوقي الأدب المشهود لهم قديما وحديثًا من ناحية، كما أنها من ناحية ثانية تتداخل مع أهم القضايا النقدية المتصلة بالشعر الجاهلي، ولذلك فهي تستحق دون شك محاولة أخرى للتحقق وتجاوز المشكلات.

لقد أوضح المبحث الأول أن الاهتمام المتزايد في جيل أساتذتنا بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة بهذه الفكرة إنما نشأ عن تصريح أستاذهم: طه حسين بقدرتها على حسم الجدال حول قضية الانتحال في حال ثبوتها، فإثبات خصوصية لشعراء بعينهم يعنى وجود قدرة على تمييز شعرهم، وبالتالي تنقيحه مما وضع فيه، من خلال الدرس الأسلوبي الذي يكتشف السمات الفنية، وليس من خلال الاعتماد فقط على الثقة في الرواة.

وثم قضية أخرى تعد مسألة تصنيف الشعر الجاهلي إلى اتجاهات ومدارس حاسمة في تحقيقها، وبيان الصواب فيها هي قضية شفاهية الشعر الجاهلي، إذ تتناقض نظرية شفاهية الشعر الجاهلي مع فكرة وجود مدارس واتجاهات به، وذلك لأن هذه النظرية تقوم على هدم مفهوم الملكية الأدبية لشاعر بعينه، أو الانتماء لمدرسة شعرية بذاتها، وتثبت في مقابل ذلك الهدم وجود مجموعة من القوالب الصياغية التي يعتمد عليها الشعراء جميعا في نظم أشعارهم. وهذه الصيغ والقوالب تعد أيضًا أفكارًا عامة مشتركة لا خصوصية فيها، يقول جيمس مونرو: « إن أفكار هذا الشعر وجملة موضوعاته ودوافعه كلها تقليدية، وكلها تنتمي إلى مستودع مشترك »[٧٧]

إن الشعر الشفاهي مميز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب؛ فالقدرة على الكتابة تتيح إمكانية للمراجعة، وإمكانية لطول الجملة وتعقيدها، كما أن جمهور الشاعر الكتابي بعيد عن الشاعر، لا يتواصل معه بشكل مباشر، وعلى النقيض من ذلك يكون الشاعر الشفاهي، فهو ينظم أثناء الأداء الفعلي، أي أنه يرتجل، وينظم بسرعة؛ « إذ عليه أن يستبقي الجمهور الواقف فورا أمامه، ولكي ينجز الشاعر الشفوي هذا العمل الفذ الملحوظ لإنتاجه أشعار منتظمة ارتجالا، ومن غير مساعدة الذاكرة، فإنه لم يكن مفتقرًا كلية إلى موارد العطاء الفنية، ذلك لأنه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية، التي قد تمكن منها والتي نظمها في سرعة البرق، وذلك لإنتاج أبيات شعر منتظمة، إنه يغني بلغة متخصصة يكون القالب الصياغي فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة وليس الكلمة

المستقلة، وقد عَرَّفَ باري القالب الصياغي بأنه: مجموعة كلمات توظف بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسة معطاة "[٧٨] .

إن النظرية الشفاهية لا تعنى بدراسة ما في الشعر من تأثيرات أسلوبية ناتجة من نقله شفاهيا عن طريق الحفظ والرواية، وإنما تعنى بإثبات ما تراه حقيقة هذا الشعر، وهو أنه نتاج عقلية شفاهية لا تفكر بالكلمات، وإنما بالصيغ المحفوظة التي تستدعيها المواقف المتشابهة، إذ الصيغة طبقا لتعريف مليمان باري " تعبير مستخدم بانتظام، تحت شروط الوزن نفسها، للتعبير عن فكرة جوهرية "[٧٩]. والشاعر الشفاهي لا يصنع جمله، وإنما يستخدم صيغة مصنوعة، فليست ضرب خبرًا عن زيد بالمتكلم لا بواضع اللغة [إذا استخدمنا عبارة عبد القاهر التي أراد أن يثبت بها الخصوصية للمتكلم] وإنما بواضع الصيغ، وواضع الصيغ هو الجماعة، وينحصر دور الشاعر في" أن يتعلم كيف يستبدل الكلمات في نطاق صياغي بكلمات أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية "[٨٠]، ومن ثم فلا توجد في الشعر الجاهلي خصوصية ولا فردية، كما هي الحال في الشعر الشعبي.

ومثل هذا الكلام يتعارض تعارضًا حقيقيًا مع واقع الشعر الجاهلي رغم الإقرار بوجود تأثيرات كبيرة لأنه نقل نقلًا شفهيًّا لفترة طوية. لكن هناك فارقا كبيرا جدا بين أن نذهب إلى وجود تأثير لنقل الشعر الجاهلي اعتماد على الحفظ ، وأن نذهب إلى ربطه بالشعر الشعبي الجماعي الذي تتعاون الجماعة على مر الزمان في نظمه وإبداعه والإضافة إليه. فالشعر الجاهلي شعر شفوي تأثر الشاعر فيه بما حفظه في ذاكرته قبل أن تتفتق موهبته وينطلق لسانه بالشعر، ولكنه لم يأخذ قصائد لسابقين وينظم على منوالها فيضيف ويحذف، وإنما هو شعر فردي يعبر عن ذوات شعرائه، ورؤاهم، ومواقفهم من الحياة ومن القضايا الإنسانية الكبرى.

إننا نجد في كل ديوان من دواووين هذا الشعر طابعا ذاتيًّا شخصيًّا يبرز ذات الشاعر وعلاقاته الاجتماعية والسياسية، وما يتعلق بموقفه من القبيلة ومستقبلها وعلاقاتها بغيرها من القبائل والإمارات المجاورة، على نحو ما نجد في دواوين: امرئ القيس والنابغة وعنترة وزهير والأعشى ولبيد، وغيرهم من الشعراء؛ حيث ظهرت شخصية كل شاعر وقضايا قبيلته، وما شغله هو من قضايا.

والأمر ليس كذلك في الشعر الشعبي الشفاهي، إذ لا ملكية، ولا فردية، وإنما تعبير جماعي أو قصائد كبيرة مرنة مفتوحة قابلة للإضافة والتجديد، مادام الناظم أو المؤدي ملما بالصيغ التي يستطيع من خلالها أن ينظم ما يشاء، وعلى ذلك يكون منتج الرواية ناظمًا مؤديًا لا مبدعًا متفردًا.

إن الدارس المتعمق للشعر الجاهلي يستطيع أن يقطع بأنه شعر فردي ينسب لمبدعيه، دون أن يعني ذلك إنكار أنه يحتوي على عبارات متكررة بين الشعراء، لا سيما في الموضوعات المشتركة بين القصائد، وهي الموضوعات التقليدية مثل الطلل، والرحلة وسرد الحيوان إذ تتكرر الجمل والعبارات كثيرًا، وقد تصل إلى تكرار شطر بيت.

ولذلك فقبل ظهور النظرية الشفاهية بفترة طويلة توقف محمد محمد حسين في مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى أمام ظاهرة المعاني والألفاظ والتعبيرات المتكررة المتداولة بين الشعراء ورصد منها جانبا، لكن ذلك لم يخدعه عن حقيقة التفرد والإبداعية، رغم أنه اتهم الشعر الجاهلي بالجمود فيما يتعلق بوصف الناقة والرحلة في الصحاري، يقول: «... فالشاعر يكرر في هذه القصيدة ما قال في تلك، ولا يكاد يختلف في هذا وذاك عما قال غيره من الشعراء.. تتكرر هذه الصور بتفاصيلها ــ وبألفاظها في بعض الأحيان ــ في كل الشعر الجاهلي، ويتداولها الشعراء، ولا يجدون حرجا في التكرار... ونحن ــ وإن كنا لا ننكر ما في هذا الشعر من جمال ــ نقول إن هذا الجمال قد ضاع شطر كبير منه، وأن هذا الفن قد صار إلى جمود لا نعرف له نظيرًا في أي فن من الفنون. وقد ألغى هذا الجمود شخصيات الشعراء، فالشاعر إذا وصل إلى وصف الناقة والصحراء ، نسي فنه وشخصيته، وأنشأ في هذه القيود الضيقة وصبه في هذه القوالب الميتة، ولم تقف هذه القيود عند المعاني والصور، بل تعدتها إلى الأسلوب والطريقة.. ولهم بعد ذلك كثير من القوالب الجامدة (الكليشيهات) في مختلف الأغراض»[٨١]

لكنه يستدرك خوفا من أن يفهم هذا الكلام على نحو ينفي الخصوصية عن الشعراء، حيث إن هذه النتيجة التي لا تتحفظ عليها النظرية الشفاهية يأباها كل قارئ أصيل للشعر الجاهلي، يقول: « أخشى أن أكون قد صورت الشاعر الجاهلي نَظَّامًا، ينحصر عمله في صياغة هذه المعاني ورصفها، والواقع أن الشعراء ينفردون بعد ذلك بأساليب

خاصة، فهذا بدوي مسرف في البداوة، خشن العبارة، وذاك تبدو على شعره آثار الحضارة والرقة. وهذا تغلب عليه الحكمة والتفكير.."[٨٢]

وقد عني وهب رومية مبكرا بالرد على اتهام الشعر بالجمود والتقليدية يقول: « وليس يخدعنا أمر كما تخدعنا القراءة العجلى لهذا القصص الذي يسرده الشعراء علينا.. تخدعنا خديعة كبرى حين تتبين صلات القربى ووجوه الشبه ونغفل الفروق، فنوشك أن نضل ضلالا بعيدا، ونزعم أن كل شاعر يكرر قصته ــ أو قصة سواه ــ ذاتها على اختلاف الموطن وتباين المواقف، لا فرق بين شاعر وشاعر أو بين موقف وموقف... فنمضي في جهالتنا ونزعم أن كل شيء في هذه القصص واحد: الأحداث واحدة، والشخصيات واحدة، والصور واحدة ... وما هكذا كان هذا القصص، ولكنها مزاعم باطلة تجور على الشعر والشعراء. فما أكثر ما تختلف القصة من شاعر إلى آخر، بل من موقف إلى آخر عند الشاعر نفسه"[٨٣].

وتأسيسًا على ذلك فلا يجوز - على الرغم من وجود صيغ ارتبطت ببعض الموضوعات مثل الطلل ووصف الناقة – أن ننفي ذوات الشعراء، وشخصياتهم، وقضاياهم وقضايا قومهم التي تجسدت في أشعارهم، أو ننفي الخصوصيات الأسلوبية الموجودة في شعرهم.

وعند هذه النقطة تعود فكرة المدارس من جديد لتثبت قدرتها – إن صحت – على تقديم مقاربة جديدة لقضية محورية من قضايا الشعر الجاهلي ومن هنا تكتسب العودة إليها لاختبارها وتمحيصها مشروعية كبيرة، وإن كان علينا أن نؤكد أن البحث الأكاديمي لا يسير مع الأهواء، وإنما يخضع لضوابط منهجية صارمة، فالحماس للفكرة لا يجوز أن ينبع من قدرتها على خدمة وجهة نظر الباحث أو دعم حدسه، كما لا ينبع من أهمية أصحابها في تاريخ الدرس النقدي، وإنما يجب أن ينبع فقط من قدرتها على الصمود أمام وسائل التحقق من صحة الفرض العلمي، وهذا ما تحققه فكرة المدارس فيما أزعم إذا بُنِيَتْ على أساس جديد يتمثل في اعتماد مفهوم للصنعة يختلف عن المفهوم المستخدم في محاولات التصنيف السابقة على نحو ما ستوضح السطور التالية.

المبحث الرابع- مفهوم الصنعة ومدارس الشعر.

اعتمدت محاولات التصنيف الحديثة جميعًا على مفهوم الصنعة، وهذا المفهوم ليس وليد الدرس الحديث للشعر الجاهلي، فهو ينتمي إلى النقد العربي القديم الذي قدم مجموعة من المعايير اعتمدت عليها التصنيفات التالية. لقد كان معيارًا الطبع والصنعة أهم معيارين قامت عليهما تصنيفات الشعراء قديما وحديثا، حيث مَثَّلَ هذان المعياران اللبنة الأساسية التي قام عليها التصنيف، فمنذ الأصمعي نجد حديثًا عن مدرسة عبيد الشعر الذين وجهوا عنايتهم لتجويد قصائدهم، وإعادة النظر فيها حتى تخرج أبياتها مستوية في الجودة الفنية.

وعندما نتقدم إلى الجاحظ نجده يتحدث أيضًا عن الطبع والصنعة، والطبع عنده هو الموهبة أو الاستعداد الفطري لقول الشعر، والصنعة هي مقدار الجهد المبذول من الشاعر لتجويد شعره، وهي متفاوتة من شاعر لآخر، ومن سياق لآخر. ونحو ذلك نجده في تصنيف ابن قتيبة الشعر إلى مطبوع، ومتكلف. لكن الشاعر الصانع عنده هو المتكلف الذي يُقَوِّمُ شعره، ويعيد النظر فيه، ليتقن صنعته.

وفي العصر الحدث ميز طه حسين بين اتجاهين في الشعر الجاهلي، أحدهما قائم على الطبع، والآخر يقاوم الاسترسال مع الطبع، فيعمد إلى الصنعة المتمثلة في" حسية الخيال ومقاومة الطبع وعدم الاندفاع في قول الشعر مع السجية التي ترسل إرسالًا فتفيض بالشعر كما يفيض الينبوع بالماء"[٨٤]

وقد اتفق شوقي ضيف مع الجاحظ تمامًا في حديثه عن أن الشعر كله صنعه، ولكن درجة الصنعة متفاوتة من شاعر لآخر، ولم يختلف أساس محاولة التصنيف في محاولتي يوسف خليف وسيد حنفي عن ذلك، فقد كان معيارًا الطبع، والصنعة أساس التقسيم عندهما إلى ثلاث مدارس فنية متمايزة، وقد أضاف يوسف خليف إلى هذا المعيار فكرة الربط بين الظواهر الفنية والأحداث التاريخية، بينما أضاف سيد حنفي عاملا جديدا هو ظهور المدح، بوصف ذلك تفسيرا لزيادة الصنعة، فالمدح أدى إلى زيادة تجويد القصائد وتنقيحها بعد أن صار الشعر مصدرا للتكسب، واتفق معه جودة أمين في إضافة تأثير المدح على الاتجاه بالشعر نحو الصنعة والمبالغة في تجويده وتنقيحه لدي مدرسة عبيد

الشعر[٨٥] وقد سبق إلى ذلك الجاحظ فـ «من تكسب بشعره، والتمس به صلات الأشراف والقادة وجوائز الملوك والسادة... لم يجد بدًّا من صنيع زهير والحطيئة، وأشباههما» [٨٦].

وإذن فقد كان مفهوم الصنعة مفهومًا رئيسًا في كل محاولات التصنيف، وعندما نستقرئ مظاهر الصنعة في المحاولات السابقة نجدها تتمثل في التأنق في العبارات، والعناية بالألفاظ، وجودة التصوير، والتفصيل في جزئياته وكثرة مراجعة أركان الصورة، وكثرة الاعتماد على الاستعارات والتشبيه المفصل أو التشبيه التمثيلي في مقابل التشبيه البسيط، ومرد ذلك التجويد إلى أن الشاعر من عبيد الشعر كان « يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره .. اتهاما لعقله .. وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمنقحات»[٨٧].

ولعل هذه العناية الكبيرة من الجميع بمفهوم الصنعة قد أدت إلى نتيجة واحدة. وهي أنهم في محاولاتهم التصنيفية لم يقفوا على مدارس ذات ملامح فنية متمايزة، إلا مدرسة واحدة كانت هي النواة والمركز في كل محاولات التصنيف والتقييم، فبدت المدرسة الأكثر بروزًا منذ الأصمعي، والجاحظ إلى طه حسين وشوقي ضيف، هي مدرسة: عبيد الشعر.

وبمرور الوقت صارت الصنعة بهذا المفهوم في الدرس النقدي معيار الجودة الفنية التي تتحدد بها مكانة الشاعر، فكلما كان أكثر قدرة على الصناعة، وعلى استخدام الاستعارة وعلى مراجعة شعره وتنقيحه، والاعتماد على تفصيل الصورة الشعرية – كان أعلى درجة في الشاعرية والإبداع.

وعندئذ تظهر إحدى أهم مشكلات ذلك المفهوم للصنعة، وهي أنه يؤدي إلى أحكام مغايرة لأحكام النقد العربي القديم، على الرغم من الانطلاق من مفهوم رئيس فيه، هو مفهوم الصنعة، ذلك أن النقد القديم ظل محافظا على تصور الجاهليين أنفسهم بأفضلية امرئ القيس وطرفة، لكن هذه الأفضلية تتراجع كثيرا في النقد الحديث لصالح زهير والنابغة، كذلك تصبح الأفضلية الممنوحة – قديما – لعبيد غير مبررة في إطار هذه التصورات لتطور حركة الشعر الجاهلي، وفي ضوء هذا المفهوم للصنعة.

ويبدو أن هذا الاختلاف مع النقد العربي القديم في الحكم على الشعراء كان الدافع إلى رفض وهب رومية للتقويم من خلال مفهوم الصنعة، وهو رفض صحيح لكنه صاغه في لغة شديدة الحدة بعيدة عن اللغة الأكاديمية الهادئة، فهو يرى أننا إذا حكمنا على الشعراء من خلال مفهوم الصناعة الشعرية أفقدنا الشعر قيمته « ونزعنا من الشاعر شاعريته وحاكمناه بمعايير الشطار والمحتالين الذين يتسابقون في مضمار المدح لينالوا العطاء الموعود"[٨٨]، لا بمعيار الأدباء والفنانين الذين تختلف رؤيتهم للعالم، فهل يدرك الشاعر الطبيعة كما يدركها الإنسان العادي؟ وهل يعمد الشعراء إلى صناعة الشعر؟ وهل تقوم العملية الإبداعية على مراحل يبدو الشاعر في إحداها قد توصل إلى معنى ما ثم راح يبحث له عن صياغة ولفظة مناسبة؟ أم أن العملية الإبداعية هي التي تفرض نفسها عليه؟ في عملية الإبداع الفني لا يتوقف الشاعر ليعدل ولا لينقح، وإنما يبدأ في عملية الإبداع – كما يقول مصطفى سويف – " من فقدان الأنا لاتزانه ... فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الآخرين، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة.. وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف.. ففي لحظات الإبداع يصبح الواقع العملي تابعًا للمجال الذهني إلى حد بعيد، وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر.. فكل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف، حتى ذكرياته الخاصة. ولذلك يقول ريتشاردز: إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة ساعة حدوثها، إن الشاعر لا يغير ذكرياته، لكنها تعود إليه متغيرة، وهو لا يقصد إلى وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة ولكنها تأتيه حاملة هذه الأوصاف. وعلى هذا الأساس ينبغي أن يعالج جانب هام من جوانب مشكلة الصدق في الشعر» [٨٩] ... « والشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث له عن لفظة، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، ولكن التوتر الدافع هو الذي اختاره»[٩٠] .

والذي يبدو لي – بعد تأمل طويل في هذه القضية لعدة سنوات – أن كل المشكلات السابقة سيمكن تجاوزها عندما نعتمد على مفهوم جديد للصنعة لا يجعلها في اختيار

المفردات، والتعبير بالاستعارات، وترشيح التشبيهات، فهذه أمور جزئية مشتركة بين الشعراء، وإنما يجعلها في أمرين: الأول:

- في صناعة بناء عام للقصيدة يعبر عن فكر المبدع وموقفه من الحياة.

- والثاني في إحكام رموز النص وتغييرها بحيث تلائم الرسالة التي يريد توصيلها وتضمينها في قصائده.

إن المقدرة الإبداعية لا تتجلى في العناية بالمفردات أو التراكيب أو صناعة الصور والتفصيل فيها والاعتماد على الاستعارة لأنها أصعب من التشبيه، وإنما تتجلى في بناء القصيدة بناء محكما، يدل على معنى هو في التحليل النهائي رسالة ترتبط بتساؤلات الإنسان وقضاياه الجوهرية على مستوى الشاعر الفرد أو على المستوى الجمعي، كما تتجلى هذه المقدرة الإبداعية فيما يحويه النص من رموز فنية، وروابط خفية تربط بين موضوعاته المتعددة المتباعدة ظاهريا [كالطلل والبرق ورحلة الظعائن، وقص الحيوان].

إن معظم قصائد الشعر الجاهلي على درجة محكمة من البناء الفني؛ إذ تتضافر أجزاء متعددة في القصيدة لطرح رؤية الشاعر، ولنقل مغزى بعينه وخبرة بعينها يريد نقلها عن طريق هذه الأجزاء جميعا، بحيث يمثل كل منها إشارة إلى رؤيته، ويمثل اكتشاف هذا المغزى الخيط الذي يربط بين هذه الأجزاء التي تبدو ظاهريا مفككة متعددة الموضوعات والأغراض فـ « إذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضًا شبه محددة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء. فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال، ولو كانت كذلك لنفدت طاقتها الفنية منذ زمن بعيد، ولكنها رموز يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجددون طاقتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شتى»[٩١] .

وحين نتوقف عن فهم الصنعة بوصفها التفنن اللفظي والتأنق في التشبية، أو طرافة الصورة، وندخل في اعتبارنا هذا النوع من الصنعة، أقصد (صنعة البناء)، و(صنعة الرمز)، وحين نحاول الكشف عن العلاقات الدلالية بين الموضوعات التي تبدو مفككة متباعدة – حين نفعل ذلك سيتغير موقفنا من امرئ القيس على سبيل المثال ، ولا نستطيع بعدها أن نطلق عليه الشاعر المطبوع ، أو الأقل صنعة؛ إذ إنه من أكثر الشعرء إحكاما لباء

قصيدته، فقد توقف طويلا عند قضية المصير الإنساني متسائلا عن جدوى الحياة وعن ضعف الإنسان أمام القدر وأمام الموت وعن المصير الإنساني، ومصير الروح التي ستفارق الإنسان يوما صانعا بناء للقصيدة ينقل موقفه من كل ذلك، يستخدم فيه الطلل والقص والمغامرات بوصفها عناصر صغرى في البناء، نفهم ترابطها عند الكشف عنه، كما نفهم موقفه من الحياة الذي يريد أن ينقله عند الكشف عن ذلك البناء ومعرفة دلالة ما استخدمه من رموز.

وعندما نتبنى هذا المفهوم للصنعة بوصفها (صنعة البناء والرمز)، وليست صنعة التشبيه والاستعارة، وعندما نوجه الاهتمام إلى البحث عن الرؤى المقنعة الكامنة وراء موضوعات الشعر التقليدية ستتغير نظرتنا للشعر الجاهلي، ونخرج بمدارس جديدة، نكون معها أكثر قدرة على فهم هذا الشعر العريق، ومعرفة كيف كان تعبيرا عن حياة الشاعر الجاهلي، وعن أسئلته الوجودية الحائرة التي حاول تجسيدها في شعره من خلال بنية القصيدة ومن خلال تحويل ما يشاهده في صحرائه المحيطة به من أطلال وحيوانات وبروق وظواهر طبيعية إلى رموز ينقل بها رؤيته للحياة، ويعبر بها عن أحلامه ومخاوفه، فنحن في الحقيقة كما انتبه وهب رومية لسنا أمام شعراء يصورون الواقع أو ما يبدو واقعا من أجل تصويره، بل شعراء « ينفذون من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهم لهذا الواقع وموقفهم منه. وسوف يخدعنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهم، ومضينا نقص أثرهم دون أن نتمهل وننتبه ونكثر من الالتفات حولنا. إن كثيرا مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقرا أو كالمستقر – من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات – يحتاج إلى يقظة عالية– أكاد أقول إلى روح شاعرة– للنفاذ إلى صميمه، ومحاولة استنطاقه وفهمه» (٩٢).

إن معظم موضوعات هذا الشعر «ليست استجابة لظروف البيئة وحدها، ولا فرضها العرف الشعري وحده، بل هي على وجه التحقيق موضوعات شعرية استمدها الشعراء من البيئة أو من الموروث، وراحوا يوظفونها للتعبير عن موقفهم من الحياة، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في الحياة كانت تؤرقهم» (٩٣).

وعندما يرتبط مفهوم الصنعة ببناء القصيدة الذي يعبر عن الموقف يمكننا أن نتحدث عن خصوصية للشعراء الذين تختلف مواقفهم وآراؤهم وتأملاتهم، وكذلك عندما يرتبط هذا الموضوع باختيار الرموز وإنتاجها وتغييرها بحيث تلائم الغرض والرسالة والأهداف الخاصة بالشعراء فإن الكشف عن الخصوصية يكون ممكنا، فلكل شاعر أهدافه وأسبابه لإنتاج النصوص التي تنطلق من أحداث حياته وحياة قبيلته.

ولا تتيح ضوابط النشر الأكاديمي فرصة لوقفات تطبيقية مطولة لتبيين القدرة الكبيرة لهذا المفهوم للصنعة على بيان خصوصية الشعراء والنصوص، لكننا سنقدم نموذجين كافيين لشرح الفكرة ولإخراجها من باب الرطانة النظرية إلى المثال الذي يدلل ويثبت، بقدر ما يشرح ويوضح، ثم نتوقع أن يستثمر الباحثون بعد ذلك في دراسات أكاديمية موسعة هذا المدخل الجديد لفهم الصنعة في الشعر الجاهلي. النموذج الأول يشرح صنعة امرئ القيس في بناء القصيدة على نحو يعبر عن الموقف من الحياة، والنموذج الثاني يشرح صنعة زهير في صناعة الرموز وتغييرها لتلائم رسالة القصيدة.

ينتمي بناء القصيدة عند امرئ القيس غالبا إلى ما أُسَمِّيه (قصيدة التأبين)، وهي بناء شائع عنده وعند طرفة وقبلهما عبيد وغيرهم من الشعراء الذين يمكن نسبتهم إلى اتجاهه. يبدأ هذا البناء من لحظة مأزومة قد تكون لحظة الطلل أو المرض أو الشيب، وكلها لحظات مؤذنة بانتهاء الحياة، أما الشيب والمرض فأمرهما واضح فهما منذران بالرحيل، وأما الطلل فلأن رسالته هي أن الفناء الذي حل بالديار وأهلها سيحل بالشاعر لا محالة، يقول لبيد:

وما الناس إلا كالديار وأهلها　　بها يوم حلوها وغدوا بلاقع[٩٤]

ويقول متعجبا ممن يشاهد هذه الديار ويعرف ما حل بأهلها ثم ينتظر الفلاح أي البقاء

نحل بلادا كلـــها حُـلَّ قبلنا　　ونرجـو الفلاح بعد عاد وحمير[٩٥]

وهو المعنى الذي شرحه بعد ذلك الحكم بن عبدل الأسدي[٩٦] في عبارة واضحة:

مضوا وبقينا نأمل العيش بعدهم إلا إن من يأتي على إثر من يمضي

وإذن فالأزمة التي يثيرها الطلل ليست أزمة أصحاب الطلل وماضيهم وحزن الشاعر عليهم فقط، وإنما أزمة الشاعر ومستقبله بشكل رئيس، حيث إن الدهر الذي غالهم سيغوله:

فخلدت بعدهم ولست بخـــالد فالدهـــر ذو غير وذو ألوان[٩٧]

وإزاء هذا الموقف تأتي قصيدة التأبين التي أنتجها عبيد وأحكم إنتاجها امرؤ القيس، فما إن يأتي ذكر الطلل أو الشيب أو المرض حتى يهرع الشاعر إلى ذكرياته يستعيد منها مظاهر الفتوة والبطولة، ومظاهر البطولة عندهم هي قطع الفيافي، والشرب مع الأصدقاء، والصيد، واللهو مع الغانيات ... وتسير بنية القصيدة على هذا النحو:

[فإن يكن الموت آت لا محالة كما يقول الطلل أو الشيب أو المرض، فلربما فعلت وفعلت، أو فلقد كنت أفعل وأفعل ... وهذه هي العادة المطردة أن يبدأ كل مقطع من مقاطع مظاهر البطولة إما برب أو واو رب، أو بالمضارع مسبوقا بقد، أو بلقد].

وتفسير هذا البناء للقصيدة مصرح به في الشعر الجاهلي، إذ هو رد فعل على الموت المنذر بالفناء، بتخليد النفس من خلال الشعر الذي يعلمون أن من صفاته البقاء والخلود، فما يبقى من الإنسان هو الأحاديث والذكر، فليضع الشاعر ذكره في شعره، إذ يتجاوز الشعر حدود الزمان والمكان، يقول زهير:

ألم تر أن الناس تخلد بعدهم أحاديثهم والمـــرء ليس بخالد[٩٨]

ويقول امرؤ القيس مؤكدا وعيهم ببقاء الشعر على الزمان:

لقلت من القول ما لا يزال يؤثر عنى يد المسند[٩٩]

ويقول طرفة مؤكدًا وعيهم بتجاوز الشعر حدود الزمان وبأنه يصل إلى حيث لا يصل شئ غيره:

رأيت القوافى يتلجن مدالجا تضايق عنها أن توالجها الإبر[١٠٠]

ويصرح زهير بأن الشعر ينتشر ويبقى متجاوزًا حدود الزمان والمكان معا:

سترحل بالمطى قصائدى حتى تحل علـى بنى ورقاء

مدحًا لهم يتوارثون ثناءها رهن لآخرهم بطول بقاء[١٠١]

وما دام الشعر هو الوحيد الذي يبقى على الزمن، متجاوزا حدود الزمان والمكان، وما دام البقاء هو الهدف، فليبق الشاعر أمجاده، وليستحضر مظاهر الفتوة والبطولة في قصيدته، في مواجهة الطلل وما يشير إليه وينذر به من فناء، ولذلك فإن هذا النمط من أنماط بناء القصيدة يسيطر أيضا على قصيدة الرثاء، التي يمكن تفسير بنيتها من خلال الجملة التالية:

[لإن كان الفقيد قد مات فإن ذلك لا يعني فناءه، فلقد كان يفعل كذا وكذا، أو فلربما فعل كذا وكذا]

تقول الخنساء على سبيل المثال:

فاليوم أمسيت لا يرجوك ذو أمل لما هلكت وحوض الماء مورود

ورب ثغر مهول خضت غمرته بالمقربات عليها الفتية الصيد[١٠٢]

لقد أبدع الشعراء هذا البناء الممثل للفلسفة الجاهلية خير تمثيل. فعند غياب فكرة البعث تصبح البطولة في التزود من متع الحياة كما شرح طرفة بالتفصيل في معلقته، وكما أوضح امرؤ القيس وعنترة في قوليهما على الترتيب:

- تمتع مـــن الدنيا فإنك فان من النشوات والبيض الحسان[١٠٣]

- لا بد للعمـر النفيس من الفنا فاصرف زمانك فى الأعز الأفخر[١٠٤]

فهذا دور الجاهلي في مواجهة الفناء، أما دور القصيدة فتخليد صاحبها وتثبيت محاسنه.

إن الشاعر يُخَزِّنُ ذكراه [بقصائده] كما يُخَزِّنُ مآثر من يمدحهم أو محامد من يرثيهم بشعره، إذا استخدمنا مصطلح التخزين مع امرؤ القيس:

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه فليس على شيء سواه بِخَزَّانِ[١٠٥]

ولا نحتاج للإطالة في التمثيل فنظرة واحدة في دواوين: عبيد وامرئ القيس وطرفة تؤكد الشيوع اللافت لهذا النمط، ويكفي هنا أن نشير إلى أن معلقة امرئ القيس، والقصائد الأطول والأهم من ديوانه برواية الأصمعي، تنتمي جميعا إلى هذا النمط من البناء الذي أسميه قصيدة التأبين، أو التخليد، فعلى هذا النمط تأتي القصائد أرقام (١، ٢،٥، ٨، ٩، ١١، ١٣، ١٤) وهي ثمانية قصائد من النصوص التي تزيد على عشرة أبيات، وعددها ست عشرة قصيدة في رواية الأصمعي، والفكرة موجودة أيضًا في قصائد أخرى، وإن بوضوح أقل.

وعلى هذا النمط تأتي كثير من قصائد المفضليات، نحو قول ربيعة بن مقروم الضبي:

ألا صرمت مودتك الرواع وجد البين منها والوداع
وقالت إنه شيخ كبير فلج بها ولم ترع امتناع
فإما أمس قد راجعت حلمي ولاح علي من شيب قناع
فقد أصل الخليل وإن نآني وغبُّ عَدَواتي كلأٌ جِداع
وأحفظ بالمغيبة أمر قومي فلا يُسْدَى إلي ولا يُضاع
وماء آجن الجمَّات قفرٍ تعقم في جوانبه السباع
وردتُ وقد تهورتِ الثريا وتحت وليَّتي وهمٌ وساعُ[١٠٦]

ولدينا نوعان من القصائد داخل هذا النمط، الأول تتوالى فيه مظاهر البطولة دون إطالة في أي منها كما في الأبيات السابقة، وفي أكثر قصائد عبيد، والثاني يطول الحديث فيه عن كل مظهر، فتأتي المظاهر في قصص متتابعة كما في معلقة امرئ القيس وكثير من قصائده، وما يهمنا أن نؤكد عليه في هذا البحث هو أن الوعي بوجود نمط آخر من الصنعة [هو صنعة البناء الذي يحمل الفكر وفلسفة الحياة] يجعل امرأ القيس صانعًا من طراز فريد، ويفسر أفضليته عند القدماء، كما يفسر كونه الممثل الأهم للثقافة الجاهلية التي لا تؤمن بالبعث وتصوغ موقفا من الحياة على هذا الأساس، ومن هنا شاع أنه حامل لواء الشعراءإلى النار.[١٠٧]

ويشيع هذا النمط من البناء شيوعًا لافتًا عند امرئ القيس وعبيد وطرفة والأعشى على نحو يفسر الجمع بينهم عند القدماء والمحدثين تفسيرًا صحيحًا، فنحن إزاء مدرسة خاصة لها فلسفتها في الحياة التي صاغتها شعرًا، ولها رأيها في وظيفة الشعر الذي طبقته في قصائدها ليخلد صاحبه.

أما القصيدة عند زهير فيغلب عليها نمط آخر أفضل أن أسميه نمط (القصيدة الرسالة)، أي القصيدة التي تستخدم الشعر بوصفه رسالة تهدف إلى تحقيق هدف مباشر بعينه، وقد أدرك محمد أبو موسى فكرة هذا النمط حين ذكر أن الشعر عند زهير موجه لمصالح المجتمع، يوصل من خلاله رسائل ذات أهداف سلوكية[١٠٨]، سواء كانت مدحا لمن يحسن إلى المحتاجين، أو يوقف العداوات بين القبائل، أو كانت هجاء لمن يعتدي على الحقوق. وقصائده غالبا قصائد (ثلاثية) إذا استخدمنا مصطلح حسن البنا عز الدين[١٠٩]، تتكون من المقدمة والرحلة والغرض، لكن ما يهمنا في السياق بيان كيف تكون الصنعة من خلال الرموز والتغييرات التي يحدثها الشاعر في هذه الرموز لتلائم غرضه، وتناسب الموقف الذي يتبناه. ولتوضيح هذه الكيفية سنعرض في عجالة لكافيته الشهيرة: بانَ الخَليطُ وَلَم يَأوُوا لِمَن تَرَكوا .

تبدأ القصيدة بلوحة الظعائن التي تختلف اختلافا جذريا عن لوحة الظعائن في معلقته. إن لوحة الظعائن تستخدم كما سبق في قصائد الخلافات القبلية للتخويف من أن يؤدي قطع أواصر التحالف إلى الظعن، لكن معلقة زهير قيلت في نهاية الحرب، في وقت

كان المأمول أن يستمر الصلح الذي عقدة الممدوحين ويسود السلام، ولذلك يجمع زهير في المعلقة كل الرموز التي تجعل الظعينة آمنه، وأهمها:

١- تبكير الظعائن (بَكَرنَ بُـكوراً وَاِستَحَرنَ بِسُحرَةٍ)، والبكور علامة النجاح.

٢- وسيرهن بمحاذاة الجبال في الأماكن العالية، وهي علامة نجح شهيرة في الشعر الجاهلي.

٣- وسهولة الطريق سهولة وصول اليد للفم،(فهن ووادي الرس كاليد للفم).

٤- ووصول الظعينة إلى ماء شديد الزرقة لم يكدر قط، وهي علامة نجاح فالماء الذي لم يكدر ماء غير مورود لم يصل إليه أحد، ولم يحدث عليه صراع، وقد عبر عن هذا المعنى في موضع آخر برمز آخر هو الوصول إلى ماء يزخر بالطحالب[١١٠].

٥- وإضافة إلى كل ما سبق يغيب تشبيه الظعائن بالسفينة في المعلقة، حيث ركوب البحر أمر مخوف عند العرب، كما يغيب التشبيه بالنخيل، إذ النخيل مطموع فيها، تحتاج إلى حمايتها بالسيوف كما أوضح امرؤ القيس في رائيته: (سما لك شوق بعد ما كان أقصرا).

لقد أتقن زهير صناعة الرمز المتصل بلوحة الظعينة في المعلقة ليصنع معادلًا موضوعيًّا لفكرة السلام التي ستحمي الظعائن من الخوف المحدق فتصل آمنة وصول اليد للفم، أما في الكافية فالقصيدة في هجاء من اعتدى على إبله واستولى عليها، وأسر عبده، وهو يهدده فيها بأنه سيهجوه بقصائد تبقى على مر الزمان كما يبقى الدنس في الملابس القطنية المصرية البيضاء:

لَيَأتِيَنَّكَ مِنّــي مَنـطِقٌ قــذَعٌ ... باقٍ كَمــا دَنَّسَ القُبطِيَّةَ الوَدَكُ[١١١]

ولذلك فهو يحشد في لوحة الظعينة في الكافية الكثير من رموز الخوف على الظعينة من أن تتخطف في الطريق، وأهم هذه الرموز كما يذكر - حسام قاسم - في تحليله للقصيدة[١١٢]:

١- أنهم بدؤوا الرحلة متأخرين، يقول:

رَدَّ القِيانُ جِمـالَ الحَيِّ فَاِحتَمَلوا ... إِلـى الظَهيرَةِ أَمـرٌ بَـينَهُم لَبِكُ

وتلك علامة فشل؛ إذ ينتظر النجاح من يبدأ رحلته مع البكور أما أن يبدأ الظعن مع الظهيرة أو مع المساء فعلامة فشل ونذير شؤم، ولذلك قال الشاعر المهدد بالحرب:

لَئِن شُبَّتِ الحَربُ العَوانُ الَّتي أَرى وقَـد طـالَ إيعـادٌ بِها وَتَرَهُّبُ

لَتَحتَمِلن مِنكـــُم بِلَيـلٍ ظَعينَةٌ إِلى غَيرِ مَوثوقٍ مِنَ العِزِّ تَهرُبُ [١١٣]

٢- أنهم لم يُجْمِعُوا أمرهم، ولم يوحدوا قراراهم، وإنما ظلوا مترددين مختلفين حول الطريق التي سيسلكونها، فالأمر بينهم لَبِكُ: أي متخلط ومشترك، ولا يوجد متخذ واحد للقرار، وتلك علامة فشل كبرى فى الثقافة العربية الجاهلية، يقول:

ما إن يَكـادُ يُخَلّيهم لِوِجهَتِهِم تَخـالُجُ الأَمرِ إِنَّ الأَمرَ مُـشتَرَكُ

٣- أن الأماكن التي ساروا فيها مخوفة، فقد ذكر الشراح أنها أماكن قليلة الماء وقعت فيها حروب كثيرة، كما أن بعضها عبارة عن كثبان يصعب السير فيها وتغوص قوائم الدواب.

٤- ولذلك يحضر تشبيه طريقهم في الصحراء براكب السفينة في البحر:

يَغشى الحُداةُ بهم وَعثَ الكَثيب كَما يُغشى السَفائِنَ مَوجَ اللُجَّةِ العَرَكُ

لا سيما أن زهيرًا يجعل الحداة يركبون بهم وعث الكثيب: وهو كما ذكر الأعلم في شرحه للديوان: «اللين من الرمل الذي تغرق فيه قوائم الماشية، شبه حمل الحداة الإبل على صعب الرمل باقتحام النواتية لجة البحر بالسفن»[١١٤] .

٥- أنه أوضح استحالة لحاقه بهم من خلال ركوب ناقته والسير وراءهم(وهذا رمز لإمكانية رأب الصدع)، وسبب استحالة اللحاق بهم أنه لم يجعل ناقة قوية أمون سريعة على ما هي العادة في الشعر الجاهلي إذا كانت رحلة ناجحة أو مأمولة، وإنما جعلها ناقة تسير أردأ أنواع السير ومثلها لا يدرك راكبها هدفه أبدا، يقول:

هَل تُبلِغَنِّيَ أَدنـى دارِهِم قُلُصٌ يُـزجي أَوائِلَها التَبغيلُ وَالرَتَـكُ

قال الأعلم " التبغيل ضرب من السير ، وكأنه مشتق من مشي البغال، والرتك مقاربة الخطو فى سرعة وهو من مشي النعام، وهو ألأم مشي الدواب. وإنما أراد أن الإبل لكثرتها واختلاف سيرها كأن فيها كل ضرب من الدواب وجميع أنواع السير"[١١٥]

لكن أعجب ما في قصيدة زهير وأدله على نموذج الصنعة في القصيدة الرسالة هو وصفه للقطاة. لقد شبه ناقته بالقطاة، ثم استطرد في ذكر صراعها مع الصقر، فإذا بنا أمام صراع متفرد، وقطاة لا مثيل لها في جميع قصائد الشعر الجاهلي، فقد طاردها الصقر لفترة طويلة جدا، وكاد أن يمسك بها غير مرة، ثم إنها وقعت في يد غلام كاد أن يمسك بها أيضا، وبقي في يده شيء من ريشها، ثم عاودت الطيران والصقر من ورائها، نسمع في القصيدة صوته وصوتها، حتى نجت منه وقد كادت تقع بين مخالبه، وطمع فيها فمه وأظافره، لكنه يجعل من نجاتها موضع استفهام، فقد استغاثت بواد فيه ماء فزل الصقر عنها، لكنه وقف على مكان مرتفع يستطيع مراقبتها منه، فالنهاية مفتوحة وليست مغلقة، فقد يراها الصقر ويعود لمطاردتها من جديد، يقول:

فَزَلَّ عَنـها وَأَوفـى رَأسَ مَرقَبَةٍ كَمَنصِب العِترِ دَمّى رَأسَهُ النُسكُ

ولا يحتاج الربط بين موضوعه وهذا المشهد السينمائي للقطاة إلى شرح وإيضاح، ثم يخلص زهير من المطاردة إلى حديثه عن بني الصيداء الذين كانوا حلفاءه فغدر به بعضهم، وأسر غلامه، وأخذ إبله:

هَلّا سَـأَلتَ بَني الصَـيداءِ كُلَّهُمُ بِأَيِّ حَـبلِ جـوارٍ كُنتُ أَمتَسِكُ

ويشرع في هجاء تهديدي غير مقذع لعله يثمر، وقد أثمر فعلًا، وأعادوا له غلامه وإبله، خوف أن يكونوا مثل تلك القطاة، أو يكون مصيرهم كمصير هذه الظعينة.

إن ما يجسد صنعة زهير ليس الاستعارات، وإنما الرموز التي يوظفها في قصيدته لخدمة رسالته، وهكذا الأمر في أكثر القصائد ذات الأغراض الواضحة، إذ ترتبط الرموز في لوحة الرحلة ارتباطًا عجيبًا بغرض القصيدة.

إن الصنعة الحقيقية في الشعر الجاهلي هي صناعة البناء وصناعة الرموز. ويبدو هذا المفهوم للصنعة أكثر إنتاجًا في التفريق بين الاتجاهات والمدارس لارتباطه بمواقف الشعراء وفلسفتهم في الحياة من ناحية، ولارتباطه بأحداث حياتهم من ناحية ثانية. وهذا

المفهوم للصنعة هو الأقدر أيضًا على تفسير أحكام كثيرة قاد إليها الحدس عند القدماء والمحدثين، نحو أهمية امرئ القيس وشدة صنعته التى رأى محمد أبو موسى بحق أنها تجعله أعبد الناس لشعره، أو وفق عبارته « فإن امرأ القيس مما لا يجوز لأحد أن يكون عبدا لشعره قبله، بل إنه كان أكثر إخلاصا لشعره من ملكه، وأنه انحاز إلى الشعر أكثر من انحيازه للملك»[١١٦]

ولذلك فإن هذا البحث يدعو لاعتماد هذا المفهوم للصنعة زاعمًا أنه أكثر إنتاجًا في التفريق بين الشعراء والقصائد، وإيضاح الخصوصيات، مما يفيد في دراسة كثير من قضايا الأدب الجاهلي.

خاتمة:

حاول هذا البحث أن يقدم مراجعة استكشافية لفكرة من أهم أفكار النقد العربي قديما وحديثا حول الشعر الجاهلي هي فكرة وجود اتجاهات ومدارس متمايزة في هذا الشعر، موضحا أهمية هذه الفكرة من حيث أنها تتقاطع مع عدد من أهم قضايا الشعر الجاهلي، نحو قضية الانتحال وقضية شفاهية ذلك الشعر، وتعد حاسمة في معالجة هذه القضايا.

وقد قدم البحث محاولته تلك عبر أربعة مباحث، خصص المبحث الأول لعرض ما أنجزه النقد العربي القديم حول هذه الفكرة، ونهض المبحث الثاني ببيان المنجز الحديث في تناولها، أما المبحث الثالث فقد اضطلع بدراسة مشكلات التصنيفات المطروحة للشعر الجاهلي موضحا أن هذه المشكلات قد تسببت في انصراف الدرس الأكاديمي عن هذه الفكرة حاليا، ومثبتا في الوقت نفسه أهميتها التي لا تجعل الحل الأنسب في الانصراف عنها، وإنما في محاولة علاج المشكلات الموجودة في التصنيفات المتاحة.

أما المبحث الرابع فقد انطلق من المراجعة التي قامت بها المباحث السابقة إلى محاولة استكشاف المستقبل الممكن لهذه الفكرة، وذلك من خلال مطلبين، أوضح الأول الأساس الأبرز الذي قامت عليه التصنيفات المتاحة وهو فكرة الطبع والصنعة، مقدما مفهومها في الأعمال القائمة، بينما أوضح الثاني أن تغيير مفهوم الصنعة بحيث تكون في

بناء القصيدة وصناعة رموزها يمثل الأساس الأفضل للتمييز بين الشعراء على أساس أوجه الشبه والاختلاف، إذ يجمع هذا الأساس بين الأبعاد الفنية والفكرية، وإذ يظهر قدرة أعلى على إظهار الفروق عند التطبيق، ومن هنا أثبت ذلك الأساس قدرة تفسيرية أعلى للتفضيلات التي ذكرها القدماء والتي كانت من باب الأمور التي يدركها الحس ولا تحيط بها الصفة، لكن هذا المبحث أوضح كيف يمكن تحويل هذه الأحكام إلى أحكام يمكن وصفها والدفاع عنها.

ونظرا للأهمية التمييزية لهذا المفهوم – فيما أظن – فقد ختم البحث بجانب تطبيقي يشرح ويثبت ما خلص إليه، على نحو يمكن الدراسات المأمولة التالية من استخدام هذه الفكرة على نطاق أوسع.

* * * *

الهوامش

(١) الأصمعي: كتاب فحولة الشعراء تحقيق ش. توري ، تقديم صلاح المنجد، الطبعة الأولى دار الكتاب الجديد١٩٧١، ص:١١وما بعدها.

(٢) السابق ص: ١٢: ١٤.

(٣) البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٧،مكتبة الخانجي، القاهرة ،١٩٩٨. ٢/ ١٣.

(٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده، عني بتصحيحه السيد محمد بدر الدين الحلبي، مكتبةالخانجي، القاهرة ،١٩٠٧. ج/ ١ ص :١٣٢

(٥) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ط٤ ، دار الثقافة ، بيروت ،١٩٨٣ ،ص :٥٣.

(٦) ابن سلام الجمحي :طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،د.ت ١/ ٢٤،٢٥.

(٧) نفس المرجع ١/ ١٣٧.

(٨) نفس المرجع ١/ ١٥٥.

(٩) نفس المرجع ١/ ٢٠٤

(١٠)نفس المرجع ١/ ٢١٧

(١١) جابر عصفور : قراءة التراث النقدي ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية ،القاهرة ١٩٩٤ :١٨٥

(١٢) البيان والتبيين ٢/ ٩.

(١٣) نفس المرجع ٢/ ١٤،١٣

(١٤) السابق٢/ ١٤

(١٥) نفسه

(١٦) الشعر والشعراء ، ط دار الثقافة ، بيروت ،١٩٦٩ ص:١٦.

(١٧) المرجع السابق : ٢٢

(١٨) السابق :٢٤.

(١٩) البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون،ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٩٨، ٢/ ١٣

(٢٠)العمدة : ٨٣

(٢١) كتاب الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،٢٠١٠ :٨/ ٩١.

(٢٢) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٤ ، دار المعارف د.ت.:٤.

(٢٣) أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه العربية وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، سلسة الذخائر، العدد ٩٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، باب سنن العرب في حقائق الكلام والمجاز، ص: ٣٢١.

(٢٤) محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

(٢٥) في الأدب الجاهلي، دار المعارف القاهرة د.ت، ص:٢٨١..

(٢٦) في الأدب الجاهلي ص:٢٨٢.

(٢٧) السابق :٣٠٤.

(٢٨) السابق :٢٩٤،٢٩٥.

(٢٩) انظر: شوقي ضيف: البحث الأدبي طبيعته ومناهجه، ط٧،دار المعارف٨٦ وما بعدها.

(٣٠) أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩ ، ص: ٣.

(٣١) المرجع السابق: ٢٣٢،٢٣٢.

(٣٢) الفن ومذاهبه في الشعر : ٨ وما بعدها.

(٣٣) الفن ومذاهبة في الشعر: ٢٥.

(٣٤) السابق :٢٢

(٣٥) السابق :٢٥.

(٣٦) دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٤٥ وما بعدها.

(٣٧) السابق :١٤٠.

(٣٨) السابق : ٣٩.

(٣٩) السابق :٢٦٥.

(٤٠) السابق : ٢٦٦.

(٤١) نفسه .

(٤٢) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.:٣١،٣٢. وهي رسالته للدكتوراه نوقشت عام ١٩٦٩.

(٤٣) نفسه .

(٤٤) نفسه .

(٤٥) السابق:٩٢ .

(٤٦) السابق:٥٤.

(٤٧) السابق:٨١،٨٠

(٤٨) انظر المرجع السابق: ١٥٠ وما بعدها.

(٤٩) السابق:١٥١،١٥٠.

(٥٠) السابق : ١٥٥.

(٥١) انظر المرجع السابق٢٥٠.

(٥٢) السابق :٢٥٦.

(٥٣) انظر دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب١٩٩١، ١٩٦وما بعدها،

(٥٤) دراسات في الشعر الجاهلي ص١٩٦.

(٥٥) دراسات في الشعر الجاهلي:٢١١

(٥٦) السابق: ٢١٢.

(٥٧) نفسه: ٢١٢.

(٥٨) السابق :٧٧

(٥٩) السابق:٧٨

(٦٠) السابق :٧٩

(٦١) السابق :٨٠

(٦٢) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ط٣، دار المعارف، القاهرة، د.ت.ص٢٩٣.

(٦٣) السابق:٨٧

(٦٤) السابق :٨٧.

(٦٥) السابق:٩٢.

(٦٦) السابق :٢١٤

(٦٧) عوني عبد الرؤوف ، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ط٢ مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥. ص:١١٣.

(٦٨) السابق:١١٤، وشكري عياد موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة، القاهرة،١٩٧٨، ص: ١٣.

(٦٩) السابق:١١٥.

(٧٠) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف:١١٧، وموسيقى الشعر العربي إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية ، الأنجلو المصرية،١٩٥٢،ص:١٨٩.

(٧١) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٠ : ١٦٠:١٦٢

(٧٢) السابق : ٣٠٦،٣٠٨.

(٧٣) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب،١٩٥٠: ص: ٣٢٥، ديوان لبيد: تحقيق إحسان عباس ، سلسلة دار التراث العربي، تصدرها وزارة الإرشاد في الكويت، الكويت،١٩٦٢.ص: ٧٩، ٢٤١، ٣١٢.

(٧٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط١٠،دار المعارف د. ت.:٢٥

(٧٥) دراسات في الشعر الجاهلي :٨٧.

(٧٦) حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٨.

(٧٧) النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضل بن عمار العماري ط١ ، الرياض ١٩٨٧.ص:٣٤.

(٧٨) السابق :٢٦،٢٧.

(٧٩) الشفاهية والكتابية، والكتابية ترجمة حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة فبراير ،١٩٩٤ :٢٨.

(٨٠) السابق ٢٨.

(٨١) مقدمة ديوان الأعشى تحقيق ، محمد حسين مكتبة الآداب، القاهرة،١٩٥٠.

(٨٢) نفسه.

(٨٣) وهب رومية،الرحلة في القصيدة الجاهلية،ط٢ مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٧٩،ص:٤٠٣.

(٨٤) في الأدب الجاهلي/ ٣٠٤.

(٨٥) جودة أمين: عبيد الشعر في العصر الجاهلي ط١،دار الهانئ القاهرة،١٩٩١.

(٨٦) البيان والتبيين٢/ ١٣.

(٨٧) البيان والتبيين ج٢ص:٢١٧.

(٨٨) انظر وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة:، مارس ١٩٩٦ ص ١٤٣.

(٨٩) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة ط٤، دار المعارف القاهرة،١٩٨١ص: ٢٩٨،٢٩٩

(٩٠) السابق:٣٠٣.

(٩١) وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة آذار ١٩٩٦/ ١٨٢

(٩٢) وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة آذار ١٩٩٦/ ٣٠٩

(٩٣) السابق / ١٥٠

(٩٤) ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق إحسان عباس، سلسلة دار التراث العربي، الكويت١٩٦٢ص ٤٧.

(٩٥) السابق:٥٦.

(٩٦) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ١/ ٢٣٩.

(٩٧) ديوان عبيد، تحقيق حسين نصار، الطبعة الأولى، مكتبة البابي الحلبي١٩٥٧ص:١٣١.

(٩٨) ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة،بيروت،١٩٨٠.ص:٢٣٦.

(٩٩) ديوان امرئ القيس:١٨٦.

(١٠٠) ديوان طرفة: ١٦١

(١٠١) ديوان زهير:٢٠٣.

(١٠٢) ديوان الخنساء:٤١.

(١٠٣) ديوان امرئ القيس:٨٧.

(١٠٤)ديوان عنترة بن شداد، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان- د.ت.ص:٧٠.

(١٠٥) ديوان امرئ القيس:٩٠.

(١٠٦) ديوان المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط ٨، دار المعارف ، القاهرة: ١٨٦.

(١٠٧) الإحالة على الخبر الذي يروى على أنه حديث شريف يصف امرأ القيس بأنه (حامل لواء الشعراء إلى النار) رواه أحمد في مسنده من حديث أبي هريرة رضي الله عنه، رقم: (٧٩٨٧) غير أن في إسناده ضعفا شديدا، ولذا قال محقق المسند (شعيب الأرناؤوط) إن إسناده ضعيف جدا، وكذلك ضعفه الألباني في ضعيف الجامع،[١٢٥٠] ففي رواته أبو جهم الواسطي وهو واهي الحديث، وجهَّله الإمام أحمد، ولذلك حكم ابن حجر على الخبر بالبطلان، ومن هنا لم أذكره في المتن على أنه حديث شريف، لكنه يمثل (وإن لم يكن حديثًا) رأي القدماء في ريادة امرئ القيس وفي تمثيله للثقافة الجاهلية.

(١٠٨) محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي ومنازع الشعراء، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠١٢، ص: ٣١٩_٣٢٠.

(١٠٩) حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، مرجع سابق، ص:٧٧.

(١١٠) الإحالة على قوله: [يزخرن فوق جمامهن الطحلب] ديوانه: ص:٢٠٩.

(١١١) ديوان زهير: ٥٨.

(١١٢) انظر: حسام قاسم : العلاقة بين الجمل والفقرات: دراسة في الترابط الدلالي للنص العربي، ملحق مجلة كلية الآداب، المجلد ٦٦، العدد ١، يناير، ٢٠٠٦، ص: ٨٠.

(١١٣) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٩٤،ص:٢٤.

(١١٤) الأعلم: شعر زهير بن أبي سلمى، ص: ٨٠.

(١١٥) السابق: ٨٠- ٨١.

(١١٦) محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي ومنازع الشعراء. ص:٣٢٠

* * * *

المصادر والمراجع:

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ت السيد أحمد صقر، ط٤ ، دار المعارف د.ت.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي،الطبعة الثانية،الأنجلو المصرية،١٩٥٢.
- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ط٤،دار الثقافة بيروت١٩٨٣.
- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي ، القاهرة،١٩٦٩
- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين): الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٠.
- الأعشى ميمون بن قيس، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين/ مكتبة الآداب، القاهرة،١٩٥٠.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٠.
- بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، الطبعة الأولى ، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٩٤.

- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية،القاهرة ،١٩٩٤.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون،ط٧،مكتبة الخانجي، القاهرة ،١٩٩٨.
- جودة أمين : عبيد الشعر في العصر الجاهلي ط١، دار الهانئ للطباعة ، ١٩٩١.
- جيمس مونرو:النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ترجمة فضل بن عمار العماري ط١، الرياض ١٩٨٧.
- حسن البنا عز الدين: قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي،ط١،عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة،١٩٩٣.
- ـــــــــ: الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٨.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عيد الحميد،دار الجيل ١٩٨٣.
- زهير بن أبي سلمى ديوانه، تحقيق فخر الدين قباوة،ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت،١٩٨٠.
- ابن سلام (محمد بن سلام الجمحي): طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر،دار المدني ،جدة د.ت.
- سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي ،مراحله واتجاهاته الفنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.
- شكري عياد: موسيقى الشعرالعربي،مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة،١٩٧٨

شوقي ضيف:

- ـــــــــ: البحث الأدبي طبيعته – مناهجه،ط٧، دار المعارف القاهرة.
- ـــــــــ: العصر الجاهلي ط١٠،دار المعارف ١٩٨٢.
- ـــــــــ: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط١٠،دار المعارف د. ت.

- طرفة بن العبد: ديوانه تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق،١٩٧٥.
- طه حسين : في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة د.ت.
- عبيد بن الأبرص: ديوانه تحقيق حسين نصار،ط١ مكتبة ومطبعة البابي الحلبي،١٩٥٧.
- عنترة بن شداد: ديوانه ، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان د.ت.
- غوستاف غرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرون، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- فضل بن عمار العماري: الإبداع في الشعر العربي القديم،الإلهام والارتجال، كلية الآداب ،جامعة الملك سعود، بحث منشور بتاريخ ٢٨/ ١/ ١٤١٦.
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ط دار الثقافة ، بيروت ،١٩٦٩.
- لبيد بن ربيعة: ديوانه تحقيق إحسان عباس- التراث العربي- الكويت١٩٦٢.
- محمد رمضان زامل:رثاء الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة- عدد ٢٠١٥،٢٣١.
- محمد محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي ومنازع الشعراءط١ مكتبة وهبة، القاهرة،٢٠١٢.
- المرزباني : الموشح في مآحذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محمد علي البجاوي ، القاهرة ١٩٦٥.
- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة ط٤، دار المعارف القاهرة،١٩٨١.
- المفضل الضبي: المفضليات: شرح وتحقيق، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون،ط٨، دار المعارف ، القاهرة،١٩٨٥.
- والتر أونج: الشفاهية والكتابية ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة فبراير،١٩٩٤.
- وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد ،عالم المعرفة، مارس ١٩٩٦.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية،ط٢ مؤسسة الرسالة،بيروت،١٩٧٩،
- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ط٣، دار المعارف، القاهرة، د.ت..
- ـــــــــ: دراسات في الشعر الجاهلي،مكتبة غريب ١٩٩١.

* * * *