تركيب الأغراض وطرائق التوجيه في قصائد من تجربة المتن الأموية

د. وفيق سليطين*
بثينة زهيره**

(تاريخ الإيداع 23 / 9 / 2021. قبل للنشر في 23 / 3 / 2021)

□ ملخّص □

ينشد البحث المزمع إنجازه بيان الصِّلة بين وحدات القصيدة الصُّغرى التي تقوم عليها القصيدة في تجربة المتن الأموية لخدمة الغرض الرئيس، فنظام البناء الخارجي للقصيدة التقليدية يتعين في موروثنا الشعري القديم، على أنّه جملة من الوحدات الجزئية، تشدّها صلة فكرية وعاطفية وفنية إلى وحدة كليّة منسجمة، فليس مشهد الاستهلال وما يشتمل عليه من نسيب أو ظعائن، بمنأًى عن الرؤية النفسية المهيمنة على حديث المفاوز التي قد يقطعها الشاعر على راحلته، مع ضرورة أن يتوافر لهذين الغرضين: الاستهلال والرحلة، الخيط الدلالي الذي يصلهما بغرض القصيدة الرئيس، فالنص الشعري المتكامل هو ما كان الربط محكماً بين موضوعاته، يفضي بعضها إلى بعضٍ، فيفتح على إمكان التذوق والتأثر من جهة ، وعلى المشاركة والتجاوب من جهة أخرى.

إن الأغراض الموطّئة لغرض القصيدة الرئيس في البناء النمطي القديم، لا تقلّ أهمية عن الهدف الذي توجّه إليه تلك القصيدة، بل لا بُدّ من أن تمهّد إليه، بُغية إحداث أثرٍ في نفس المتلقي، وحمله على الاستجابة لمقتضى ما يرومه الشاعر من عمله الفنّي.

الكلمات المفتاحية: غرض القصيدة ، طرائق التوجيه ، تجربة المتن

* أستاذ – قسم اللغة العربية–كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين –اللاذقية – سورية .
** باحثة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة تشرين– اللاذقية – سورية .

Composition of purposes and methods of guidance in Umayyad Body Experiment Poems

Dr. Wafik Sulaiteen*
Buthaina Zhira**

(Received 23 / 9 / 2021. Accepted 23 / 3 / 2021)

□ ABSTRACT □

The aim of the research to be carried out is to demonstrate the link between the minor units of the poem on which the poem is based in the Umayyad Body experiment to serve the main purpose, the external construction system of the traditional poem is to be found in our ancient poetic heritage, as a set of sub-units, brought together by an intellectual and emotional link within a coherent whole unit, so the scene of the initiation and what it contains in terms of poem for lover or leaving lover is not far from the psychological vision that dominates the discourse of the wasteland that the poet may interrupt during his journey, along with the necessity for these two purposes, the initiation and the journey, to have the semantic thread that connects them to the main purpose of the poem, because the integrated poetic text is what has a tight connection between its themes, leading to each other, contributing in taste and influence on the one hand, and to participate and respond on the other hand.

The purposes paving the way for the main purpose of the poem in the old traditional construction are no less important than the goal to which that poem is directed, but rather they must introduce it, in order to make an impact on the recipient's soul, and get him to respond to what the poet desires of his artistic work.

Key Words: Poem purpose, methods of guidance, Body Experiment

*professor , Arabic Language department, Faculty of Literature and Human Sciences, Tishreen University, Lattakia, Syria.
**researcher, Faculty of Literature and Human Sciences, Tishreen University, Lattakia, Syria

مقدّمة:

لقد أثارت مسألة التأليف بين الأغراض التي يقوم عليها بناء القصيدة القديمة جدلاً وافراً في الساحة النقدية بصورة عامّة، أفضى مؤداه إلى ضرورة الانسجام بين عناصر العمل الأدبي شكلاً وموضوعاً، وفيما يخصّ الشكل، فقد كان الخوض في الأغراض المختلفة في القصيدة الواحدة مشروطاً بضرورة التوازن فيما بينها، ومراعاة تناسقها الكمّي، "فالشاعر المُجيد مَنْ سَلَكَ هذه الأسالب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلبَ على الشعر، ولم يُطِلْ فَيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظَمَاءٌ إلى المزيد"[1]، وفيما يخصُّ الموضوع، كان لِزاماً على تلك العناصر أن تهدف إلى الموضوع الأصلي، وأن يُراعى الترابط بين أجزاء القصيدة، والترتيب بينها، كما يتعيّن على الشاعر أن ينتقل من غرض إلى غرض ويحقّق للقصيدة تماسكها الداخلي، والترابط بين أجزائها، فبنية القصيدة الموضوعية توجب على الناظم "أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صِلة لطيفة، فيتخلّص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق... بألطف تخلّص، وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون متّصلاً به وممتزجاً معه"[2].

وعلى الرّغم من القول بتعدّد الأغراض، فإنّ الوحدة الفنيّة التي تشتمل عليها القصيدة القديمة، ما يشي بتآزر تلك الأغراض وتعاضدها، وقد يكون تحقُّق مثل تلك الوحدة في عمل فنّي ما مُتعذّراً إن لم تَسُدْهُ وحدةٌ عاطفيةٌ تجتمع عليها وحدات ذلك العمل الجزئية، فالوحدة الفنيّة الشاملة في واحدة من أهمّ صورها هي "وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلوّن صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسيّ يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفنيّ"[3].

أهميّة البحث وأهدافه:

تتأتى أهمية البحث من كونه يتخذ من بعض نصوص الشعر في تجربة المتن الأموية مادة درسية بهدف جلاء وحدتها الفنية ، ومن محاولته إحراز علاقة بين الوحدات الصُّغرى التي يقوم عليها البناء الشعري في القصيدة الأموية وغرض القصيدة الرئيس ،وقد تخيّر البحث ثلاثةً من أهم شعراء العصر الأموي، ليقف على نماذج من شعرهم سبيلاً إلى تحقيق تلك الوحدة هم الأخطل والفرزدق وجرير.

منهجيّة البحث:

تفيد الدراسة من معطيات المنهج الوصفي الذي يقوم على ملاحظة الظاهرة واستقرائها بغية الوقوف على علاقة العناصر الجزئية التي تقوم عليها القصيدة الأموية بغرض القصيدة العام ، فالوحدة الفنية هي مبدأ تماسك القصيدة وترابطها في البناء النمطي القديم.

---

[1] **ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف،مصر،1966م،1 /75-76.**

[2] **ابن طباطبا ،عيار الشعر ، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلّام، ط3 ،منشأة المعارف، الاسكندرية، ، صـ34.**

[3] **الشورى، مصطفى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، مكتبة لبنان، بيروت، 1995م، صـ129.**

الدّراسات السّابقة:

يقرّ البحث بفضل عدد من الدراسات السابقة التي أفاد منها فأضاءت بدورها جوانب كثيرة منه ،نذكر من هذه الدراسات :(التطور والتجديد في الشعر الأموي) للدكتور شوقي ضيف ، و(في الشعر الإسلامي والأموي) للدكتور عبد القادر القط، و(الشعر الأموي بين الفن والسلطان) للدكتور عبد المجيد زراقط ،و(بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي) للدكتور وهب رومية ،يضاف إليها عدد من المصادر والمراجع التي سيتم إثباتها في قائمة المصادر والمراجع.

مفهوم المتن في البحث:

المتن، لغةً: هو "ما صَلُبَ ظهرُه، والجمع متون ومِتان... ومَتْن كل شيء: ما ظهر منه... والمتن ما ارتفع من الأرضِ واستوى، وقيل: ما ارتفع وصَلُب... والمتون: جوانب الأرض في إشراف... والمتن: الظَهْر، والجمع مُتُون"[1].

جاء في معجم مقاييس اللغة أن: "الميم والتاء والنون أصلٌ صحيح واحد يدلّ على صلابةٍ في الشيء مع امتداد وطول. منه المتن: ما صَلُب من الأرض وارتفع وانقاد، والجمع مِتان"[2]، وبذا تشير الدلالة اللغوية للدال (المتن) إلى معاني الإشراف والصلابة التي تفضي بدورها إلى إبانة الشيء، ورصانة مسلكه.

أما المعنى الاصطلاحي للمتن فهو "الجزء الرئيسي من المؤلَّف مستقلاً عن شروحه وحواشيه"[3]، و"متون الشعر هي عباراته وألفاظه وسَبْك جمله"[4]، فمتن أي علم أدبي هو النسيج اللغوي الذي يشكل النص، وهو مادته الرئيسة التي تختزل في مكوناتها اللغوية البنى التركيبية التي يقع على عاتقها حمل الرسالة المتوخى إيصالها إلى القارئ.

وسوف نستخدم المتن هنا لندل به على الشعر الرسميّ الذي نظمه فحولة شعراء بني أمية، ممن خاضوا في الأغراض الشعرية المعروفة، فشكّل شعر تلك التجربة صُلبَ المادة الشعرية في ذلك العصر.

وقد يكون من أهم ما يسم تلك التجربة، بصورة عامة، احتذاء شعرائها مثال الشعر القديم، وإحياء أساليبه، وقد عزا د.وهب رومية هذا الافتتان بالقديم إلى أمرين: أولهما اكتمال النماذج الفنية الجاهلية ورقيّها بل وكثرتها أيضاً، في حين كان الشعر الإسلامي الذي انحدر من صدر الإسلام يافعاً لم يكتمل بعد، وثانيهما عقدة تقديس القديم والقدماء[5]، فضلاً عن دور السياسة الأمويّة في الانتحاء بالشعر نحو الموروث الجاهلي، من خلال عمل تلك السياسة على إذكاء نار العصبيات القبليّة، الأمر الذي "دفع مختلف القبائل إلى البحث عن كل ما قاله شعراؤها وإعادة روايته أو تدوينه. وكثيراً ما كانت تزيد في هذه الأشعار أشعاراً شبيهة بما قاله شعراؤها وتنسبها إليهم"[6].

ومهما يكن من أمر، فإن شعراء تجربة المتن الأمويّة قد ترسموا خطا الأقدمين في بناء نصوصهم الشعريّة، فلم يحد معظمهم عن نسق القصيدة الجاهلية العام، كما اقتبسوا من صور القديم نبراساً ينهجون على هديه في تشبيهاتهم واستعاراتهم وكناياتهم.

---

[1] . ابن منظور، لسان العرب،ط2،دار صادر، بيروت، 1992م، مادة متن 398/13.

[2] . ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة،1369هـ، 294/5-295.

[3] . وهبة، مجدي ، معجم مصطلحات الأدب،مكتبة لبنان،بيروت،1974م، ص566.

[4] . مطلوب ،أحمد ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم،ط1،مكتبة لبنان،بيروت،2001 م،ص351.

[5] . يُنظر :رومية، وهب، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجاً)،دار سعد الدين دمشق،1997م، ص 337.

[6] زراقط، عبد المجيد ، الشعر الأموي بين الفن والسلطان،ط1،دار الباحث للطباعة والنشر،بيروت،1983م، ص50.

باختصار شديد، إن الشعر الذي نَهَجَ نَهْجَ القصيدة الجاهلية العام، والتزمَ مقومات تلك القصيدة، موضوعياً وفنيّاً في الأغلب الأعمّ، هو بالضبط ما نعنيه بمفهوم تجربة المتن في البحث.

تركيب الأغراض وطرائق التوجيه في قصائد من تجربة المتن الاموية :

بناءُ القصيدة النمطيّة في شعرنا القديم كيانٌ متكاملٌ تؤدي أجزاؤه وظائفَ تُفيد في خدمة هدف القصيدة، "فلا بُدّ أن تكون الصِّلة بين أجزاء القصيدة مُحكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه، ووحدة المشاعر التي تبعثُ منه، أي أنها صِلةٌ تُفضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه"[1]،وعليه؛ تغدو النظرة إلى الأغراض المختلفة في القصيدة الواحدة، بوصفها موضوعات متفرّقة لا رابط بينها، قاصِرَةً . ولئن بدا النصّ الشعري في مظهره الخارجي مُفكّكاً بفعل تجزئة الأغراض التي يتألّف منها بناؤه، لا يعدو هذا التفكّك أن يكون ظاهريّاً، ولا يعني في جملة ما يعنيه أن العمل تجزيئيٌّ تبعاً لتجزئة العقلية العربيّة، فقد أُشيعَ بأنّ قيام بناء القصيدة النمطية على وحدات جزئية يعكس نظرة العربي إلى الكون والحياة بصفتها نظرةً جزئيّة، غير أن ما يدحضُ ذاك الزّعمَ أنّ البناء العقليّ–الثقافي للمجتمع العربي يومذاك كان يعكس الواقع الاجتماعي ويوظّفه كطريقة لبناء أدبه وثقافته وإنسانيته. فالوحدة التي يُفسّر العربي بها الكون كانت وحدةً كليّة وإن توسّل إليها بأجزاء[2]. ولا بُدّ من وجود رابط دلاليّ يشدُّ هذه الأجزاء بعضها إلى بعض، موحِّداً بين لبناتِها، وإلّا فإنّ معاملة النصّ وفق منظور تجزيئي، كما يرى الدكتور ياسين نصير "يُفقده رونقه وسحره، ويدفع القارئ بطريقة أو أخرى إلى التردّد في قراءته، أو النفور منه، لأنه يُشتّت فكر المتلقي لتعدّد حقوله وفُقدانها خيط النسيج الواصل بينها"[3]. من هنا كانت القصيدة الجاهليّة "التي تبدو مُتعدّدة الأغراض هي في حقيقتها كيانٌ متكاملٌ في جانبيها النفسيّ والفنيّ، وإن لم يخلُ الأمر من تقليد نمطيّ لهذا الطِّراز الشعري عند بعض الشعراء في بعض القصائد"[4].

في ضوء هذا الفهم، دأب شاعر تجربة المتن الأمويّة، الملتزم فنّياً البناءَ النمطيَّ القديم، على الخوض في أغراض القصيدة التي تؤلّف بينها وحدة منسجمة، إذ لا مناصّ من استجابة شاعر تلك التجربة لشروط العصر الفنيّة، فمن خلال خوضه في مختلف الأغراض التي يقوم عليها البناء الشعري القديم، "يُثبتُ مهارته ويشدُّ الأسماع، ويضمن الرواية والنشر"[5] لعمله الفنّي، وقد استطاع شاعر تجربة المتن الأمويّة أن يوجّه تلك الأغراض لخدمة غرضه الرئيس في القصيدة، فبقيت تلك العناصر الجزئيّة في حدود الإحاطة بهدف القصيدة العامّ، ومدار خدمتها له، وقد يحسن بنا في هذا المقام الاحتكام إلى نصوص شعريّة بعينها، نتلمّسُ من خلالها الوحدة الفنيّة التي هي مبدأ تماسك القصيدة وترابطها.

وسنعمد إلى التمثيل لتلك الوحدة الفنيّة من خلال بعض النصوص التي تمّ تخيرها من شعر المديح، ففي قصيدة المدح أكثر ما تكون الوحدات الجزئية واضحةً نظراً لاشتمال تلك القصيدة، في الأغلب الأعمّ، على المشهد الافتتاحيّ، والرحلة

[1] هلال ، محمد غنيمي ،النقد الأدبي الحديث ، دار العودة، بيروت، 1973م، صـ395.

[2] يُنظر: نصير ،ياسين، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي،ط1،دار نينوى،دمشق،2009م، صـ65.

[3] بلّوحي ، د. محمد ، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2009م، صـ14.

[4] القط ، عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية،بيروت،1979م، صـ274.

[5] زراقط ، عبد المجيد ، الشعر الأموي بين الفن والسلطان، صـ145.

إلى الممدوح، وغرض المدح ذاته، ومن آيات الوحدة الفنيّة التي يشفّ عنها هذا الغرض في علاقته بغيره من الأغراض ما نقف عليه في مدحة الأخطل في خالد بن أسيد. يقول[1]: (الطويل)

عَفَا واسِطٌ مِنْ آلِ رَضْوى فَنَبْتَلُ ... فمجتمعُ الحُرَّيْنِ، فالصَّبْرُ أجملُ

فَرابِيَةُ السَّكْرانِ قَفْرٌ، فما بها ... لَهُمْ شَبَحٌ، إلَّا سلامٌ وحَرْمَلُ

صَحَا القلبُ إلا من ظعائِنَ، فاتَني ... بهنَّ ابنُ خَلَّاسٍ طُفَيْلٌ، وعَزْهَلُ

كأنّي، غداةَ انْصَعنَ للبَيْنِ، مُسْلَمٌ ... بِضَرِبةِ عُنْقٍ، أو غَوِيٌّ مُعَذَّلُ

صَرِيعُ مُدَامٍ، يَرفَعُ الشَّرْبُ رأسَهُ، ... ليَحيَا، وقَدْ ماتَتْ عِظَامٌ، ومَفْصِلُ

نُهادِيهِ أحْيَاناً، وحِيْنَاً نَجُرُّهُ، ... وما كادَ، إلا بالحُشَاشَةِ، يَعْقِلُ

إذا رَفَعُوا عَظماً تَحَامَلَ صَدْرُهُ، ... وآخَرُ، ممَّا نَالَ مِنْها، مُخَبَّلُ

أعَاذِلَ، إلا تُقْصِري عن مَلامَتي ... أدَعْكِ، وأَعْمِدْ للّذي كُنتُ أَفْعَلُ

وَأهجُرُكِ هِجْرانَاً جَميلاً، ويَنْتَحي ... لنا، من لَيالِينَا العَوارِمِ، أوَّلُ

فَلمَّا انجَلَتْ عَنِّي صَبَابَةُ عاشِقٍ ... بَدَا ليَ، من حاجاتِيَ، المُتأمَّلُ

إلى هاجِسٍ، مِنْ آلِ ظَمْياءَ، والتّي ... أتَى دُونَها بابٌ، بِصِرِّيَنَ، مُقْفَلُ

وبَيْدَاءَ مِمْحالٍ، كَأنَّ نَعامَها، ... بأرجَائِها القُصوَى، أبَاعِرُ هُمَّلُ

إلى ابنِ أَسِيْدٍ، خالِدٍ، أرْقَلَتْ بنا ... مَسَانِيْفُ، تَعرَوري، فَلاةً، تَغَوَّلُ

تَرى الثَّعلَبَ الحَوْلِيَّ فيها، كَأنَّهُ، ... إذا مَا عَلا نَشْزَاً، حِصَانٌ مُجَلَّلُ

---

[1] **شعره، تحقيق فخر الدين قباوة،ط4،دار الفكر–دمشق، دار الفكر المعاصر–بيروت،1996م، صـ20←33.**

– عفا: خلا، رضوى: اسم امرأة، واسط ونبتل: موضعان، المجتمع: الملتقى، الحرّان: واديان.

– السكران: موضع معروف، الرابية: موضع مرتفع ولا يكون إلا من طين، لا يكون حجراً، القفر: الخلاء، السلام: شجر صغار، والواحدة سَلَمة، الحرمل: ضرب من النبات.

– ابن خلاس (طفيل) وعزهل: تغلبيّان، قيل: هما ابنا عمّ للأخطل، وقيل: هما قسّيسان.

– الغداة: البكرة وهي ما بين الفجر وطلوع الشمس، الغوي: المدمن للشرب ههنا.

– الصريع: القتيل، الشرب: الشاربون، المفصل: العظام، ويقال: هو اللّسان، لأنه يفصِل الكلام.

– نهاديه: نُزَجّيه، الحشاشة: بقية النفس.

– المخبّل: الذي أصابه الخبل. وهو الفساد.

– الانتحاء: الاعتراض في كل أمر، العوارم: القباح ج عارمة: يريد ليالي الصِبَا، حين كانا يتهاجران ثم يرجعان.

– انجلت: انكشفت، الصبابة: هيجان العاشق.

– الهاجس: ما هجس في الصدر، وظمياء: اسم امرأة، صرّون: مكان بالشام.

– البيداء: المفازة المستوية، الممحال: الكثيرة المحل، الأرجاء: النواحي، مفردها رجا، القصوى: البعيدة، الأباعر: جمع الجمع من البعير.

– المسناف من الإبل: التي قد استرخت حبالُها وضَمَرَتَ وتأخّر رحلها، فتُسنَف: وهو أن يُشدّ خيط في جانبي رحلها إلى صدرها، فالخيط هو السِّناف، ويقال: اعروري الفرس: إذا ركبه عُرياً، والعري من الخيل: ما ليس عليه سرج، الإرقال: ضرب من العدو، تغوّل: أي تتلوّن أو تُسنقطُ الناس وتُضلّهم.

– الحولي: ما أتى عليه حول، والنشز: المكان المرتفع، والمجلل: الذي عليه الجلال.

تَرى العِرْمِسَ الوَجْنَاءَ، يَضْرِبُ حاذَها ضَئِيلٌ، كَفَرُّوجِ الدَّجَاجةِ، مُعْجَلُ
يَشُقُّ سَمَاحِيْقَ السَّلا، عَنْ جَنِيْنِها، أُخو قَفْرةٍ، بادِي السَّغَابَةِ، أطحَلُ
فما زالَ عَنْها السَّيْرُ، حتَّى تَوَاضَعَتْ عَرَائِكُها، ممّا تُحَلُّ، وتُرْحَلُ
وتَكَلِيفُناها كُلَّ نازِحةِ الصُّوى شَطونٍ، تَرَى حِرْبَاءَها يَتَمَلمَلُ
وقَدْ ضَمَرتْ، حتَّى كأنَّ عُيونَها بَقَايا قِلاتٍ، أو رَكِيٍّ مُمَكَّلُ
وَغَارَتْ عُيونُ العِيْسِ، والتَفَت العُرا فهُنَّ، مِنَ الضَّرّاءِ والجَهْدِ، نُحَّلُ
وصَارَتْ بَقَاياها إلى كُلِّ حُرّةٍ لَها، بَعد إسآدٍ، مِراحٌ وأفْكَلُ
وقَعْنَ وُقُوعَ الطَّيْرِ فيها، وما بها سِوى جِرّةٍ، يَرْجِعْنَها، مُتَعلَّلُ
وإلا مَبَالٌ، آجِنٌ، في مُنَاخِها ومُضْطَمِراتٌ، كالفَلافِلِ، ذُبَّلُ
إلى خالِدٍ، حتّى أَنَخْنَ بِخَالِدٍ فَنِعْمَ الفَتى يُرجى، ونِعْمَ المُؤَمَّلُ
أخالِدُ، مأواكُمْ لِمَنْ حَلَّ واسِعٌ وكَفَّاكَ غَيثٌ، للصَّعَالِيكِ، مُرْسَلُ
هوَ القَائِدُ المَيْمونُ، والمُبْتَغَى بِهِ ثَبَاتُ رَحًى، كانَتْ قَديماً تَزلزَلُ
أبَى عُودُكَ المَعْجُومُ، إلا صَلَابَةً وكَفَّاكَ إلا نائِلاً، حِينَ تُسْأَلُ
ألا أيها السَّاعي، ليُدرِكَ خالِدَاً، تَنَاهَ، وأقْصِرْ بَعْضَ ما أَنْتَ تَفْعَلُ
سَقَى الله أرْضَاً، خالدٌ خَيْرُ أهلِها، بِمُسْتَفْرِغٍ، باتَتْ عَزاليهِ تَسْحَلُ
لقَدْ أوقَعَ الجحَّافُ، بالبِشْرِ، وَقْعَةً إلى الله منها المُشْتَكَى، والمُعوَّلُ

– العرمس: الناقة الصلبة، الوجناء: الغليظة الشديدة، حاذها: ما عن يمين ذنبها أو شماله، الضئيل: الخفيُّ الشخص، المُعجَل والمجهَض واحد، يريد أن النوق القوية الشديدة تسقط أجنتها في هذه الفلاة لما تلقى من العناء والإجهاد.

– السماحيق: ما خرج على وجه الوليد من السلا، والسلا: غشاوة رقيقة. أخو قفرة: الذئب، السغابة: الجوع، الأطحل: الأكدر اللون كلون الطحال.

– زال: انقطع وتنحّى، تواضعت: تطامنت وانحطّت.

– النازحة: البعيدة. الصُّوى: حجارة تنصب بمنزلة المنار لئلا يُخطئ الناس الطريق والمفرد صُوَة. الشطون: البعيدة، يتململ: يتقلّب من شدّة الحرّ، لا يستقرّ.

– القِلات: جمع قَلْت وهو نُقرة في الجبل، الركي: اسم جمع ركية وهي البئر، ممكّل: منزوح.

– العُرا: عُرا الحبال. الضّراء: الشدّة والضرر. نُحّل: ضوامر.

– الإسآد: السير من أول الليل إلى آخره. المراح: النشاط. الأفكل: الرِّعدة من النشاط.

– الجرّة: ما تخرجه من بطونها من العلف تجتره، المتعلّل: ما يُتعلل به من طعام أو شراب.

– المبال: موضع البول، الآجن: المتغير الرائحة والطعم واللون، المناخ: مكان الإناخة، المضطمرات: أبعارها شبهها بالفلفل في صغرها لأنه لا رعي لها ولا ماء، المضطمرات: يعني أخلافها، والأخلاف: الضروع واحدها خلف، لأنها لم تُحلب ولم تُنْتَج فقد اسودّت.

– المُرسل: المطلق الواسع لا يحدّه شيء.

– الميمون: ذو اليُمْن والبركة. المبتغى: المطلوب والمقصود.

– المعجوم: من قولك: عجمت العود إذا بلوته وجرّبته، أي ذقته بيدك وأسنانك لتعرف صلابته.

– أقصرْ: كُف.

– المستفرغ: السحاب السريع الكثير الصبّ، والعزالي: جمع عزلاء، وهي مصبّ الماء من المزادة: تسحل: تصبّ.

– الجحّاف: ابن حكيم السُّلَميّ أحد بني ذكوانَ بنِ ثَعْلَبَةَ بن بُهْثَةَ بن سُلَيم.

فسَائِلْ بني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ ... وحبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوصَّلُ؟
لقَد كانَ للجِيرانِ ما لو دَعَوتُمُ ... بهِ عاقِلَ الأروى أتَتْكُم، تَنَزَّلُ
فإلا تُغيِّرْهَا قُرَيشٌ، بمُلكِها، ... يَكُنْ عن قُرَيشٍ مُسْتَمازٌ، ومَزْحَلُ
ونَعْرُرْ أُنَاساً عَرَّةً، يَكرَهُونَها ... ونَحْيَا كِراماً، أو نَموتَ، فنُقتَلُ
وإن تَحْمِلوا عنْهُم فما من حَمالةٍ، ... وإن ثَقُلَتْ، إلا دَمُ القَوْمِ أثْقَلُ
وإن تَعْرِضُوا، فيها، لَنَا الحَقَّ لا نكُنْ ... عنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسْألُ
وقَدْ نَنزِلُ الثَّغرَ المَخُوفَ، ويُتَّقَى ... بِنا البَأسُ، واليَومُ الأغَرُّ المُحَجَّلُ

تستقيمُ مدحة الأخطل على جملة من الأغراض الجزئية التي تنمو في القصيدة نموّاً فنّياً، فإذا الأجزاءُ مُتعاضدةٌ يأخذ بعضها برقاب بعض، بدءاً من المطلع الذي اشتمل على طلل وظعائن مرتحلة، وما أعقبهما من ذكر للخمر وللمحبوبة، مروراً بالرحلة التي وقف الشاعر فيها على بعض حيوانات الصحراء ومعالمها، وما استلزم هذا الحديث من وصف للإبل المُجدّة في السير، وهي في طريقها إلى الممدوح، وصولاً إلى غرض المدح نفسه الذي ضمّنه الشاعر عتاباً وتقريعاً لبني أُميّة، إثر عدم انتصارهم لرهط الشاعر في مواجهة عدوّهم الجحّاف في يوم البِشْر*.

إذاً، غرضُ القصيدةِ الرئيسُ، المدْحُ، وقد عقدَ الشاعر لأجل ذلك الغرض كثيراً من وحدات مدحته الجزئيّة، فخرجت بذلك هذه العناصر من دائرة التقاليد الفنيّة التي يحرِصُ الشاعر على مراعاتها في نصّه الشعري، ليُعادَ إنتاجُها بما يتوافق مع التجربة الذاتيّة، وربّما كان مشهد الرحلة من أكثر أغراض النصّ الشعريّ عوناً للأخطل في سعيه إلى التمهيد للولوج في غرض المدح فالتأثير في الممدوح، ولاسيّما ما تخلّل هذا المشهد من وصف دقيق لناقة الشاعر المُتعبة؛ إذ كان هذا الوصف استثماراً واضحاً لتلك المطيّة في التعبير عن صاحبها. ولا غروَ في ذلك، فقد مثّلت الناقة في تراثنا الشعري مُعادلاً فنيّاً للشاعر، يُحدّقُ في ذاته من خلالها، ويتوسّل بها لتحقيق مراميه[1].

– الذمّة: الجوار هنا وذلك أن بني تغلب كانوا مروانيين، وقيس كانوا زُبيريين، يحضُّ بهذا عبد الملك على قتل الجحّاف لهم، وهم في حيّزه.

– العاقل: المعتصم بالجبال العالية، والأروى: إناث الوعول.

– المستماز: المتنحّى: المَزحل: المذهب والمتنحَّى.

– نَعُرُرْهُم: نقع بهم وقعة منكرة. والعُرّ: أن تَعُرَّ الإنسان بما يكره.

– الحمالة: الديّة.

– الثغر: مكان المخافة من العدوّ، البأس: الشدّة في الحرب، الأغر المحجّل: المشهور.

*** يوم البشر: كان من حديث البشر أن الأخطل انتقص من قدر الجحّاف في حضرة عبد الملك بن مروان، فسار الجحّاف حتى أتى الرصافة، فلمّا أتاها قال لمن معه: إن الأخطل حضضني وأبَسني، أي: ذلّني، ومن كان يُحبّ أن يرحض العار ويدرك الثأر فليصحبني، فإنّي قد آليتُ ألا أغسل رأسي حتى أوقع ببني تغلب، فرجعوا غير ثلاثمائة، فسار ليلته فصبّح الرَّحوبَ، وهو ماء لبني جُشَم بن بكر رهط الأخطل، فصادف عليه جماعة كثيرة من يوم البشر تغلب، فقتل منهم مقتلةً عظيمةً. وأُخذ الأخطل فيمن أُخذ، وعليه عباءة وسخة فظنوه عبداً، فخلّوا سبيله، ورحل الجحّاف منصرفاً إلى الجزيرة، وفرّق أصحابه، واستخفى، فطلبه عبد الملك فمضى حتى دخل بلاد الروم، ولم يزل هناك حتى آمنه عبد الملك، فحمّله ديّات من قُتل. (يُنظر خبر يوم البشر: شعر الأخطل، صـ34←37، كما يُنظر: الأصفهاني، الأغاني، ط1، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، بيروت ، 1994م، 12/ 411←417).**

[1] يُنظر: ناصف، مصطفى ،دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، لبنان، 1983م، صـ246-247.

لقد بدا واضحاً اهتمام الأخطل بجزئيات الناقة؛ فالأجنّة ملقاة في الطريق قبل تمامها لكثرة التعب، والعيون غائرة، والضروع سوداء لأنها لم تُحلب ولم تُنتج. ويمكن القول باختصار: إن في تعرية الشاعر ناقته من جلباب وحدتها، مطلباً غائيّاً يفتح على إيقاع الأثر في الممدوح، فَحَمْلِهِ على التعاطف والاستجابة، وفي هذه الغاية ما يُلبي غرض المديح نفسه، دون أن يُحيد غرض الرحلة عن الغاية الكليّة التي وُجّه إليها غرضُ القصيدة العامّ.

واللافت للنظر ههنا، أن مدح الأخطل لخالد بن أسيد، بدا يرشحه لوم الشاعر للممدوح لعدم نصرة بني أُميّة لقبيلة تغلب –قبيلة الشاعر– على الجحّاف في يوم البشر، وقد "بلغ من تحرّره في التعبير عن مشاعره، أنه ختم القصيدة بتهديد البيت المروانيّ، إذا لم ينتقم لتغلب مما صنعه الجحّاف بن حكيم يوم البشر"[1].

ووفقاً للمنظور السابق، تتعدّى القصيدة كونها تمثيلاً لتجربة ذاتية مقرونة بالشاعر وحده، لتكون تعبيراً عن همٍّ جماعيّ انطلاقاً من موقف العتاب المذكور أعلاه. فهذا الموقف يمسُّ أفراد القبيلة جميعاً، وإنّ محاولة رصد بعض الخيوط النفسيّة في مطلع القصيدة، تُمكّننا من التماس النزعة الجماعيّة التي وسمت أطرافاً من المدحة، فلم يكد الشاعر يقف على رسوم الديار البالية حتى هرول مسرعاً يطلق شرارة البدء برحلة الظعائن التي بدا حديثها المُقتضب أيضاً يُعبّر عن قضية مجموع عامّ، لا عن تجربة فرديّة، نرجّح أن يكون لهذا المجموع علاقة أو صلةٌ بقبيلة الشاعر، ولاسيّما أن مَنْ يقود هذه الرحلة هما (ابن خلّاس طُفيل، وعزْهَل) رهطا الأخطل من تغلب، فضلاً عن احتواء ذلك الاستهلال –نخصُّ حديث الخمر منه– على إشارات تشي باستياء جمعيّ يعكسه الشاعر لا شعوريّاً في ذلك الحديث، ويصبُّ في موقف العتاب الآنف الذكر، فقد أقحم الأخطل خمرته على حديث الظعائن من خلال التشبيه (كأني غويّ، صريعُ مُدام) فكان هذا الإقحام قميناً بانضواء تجربة الشاعر الذاتيّة المُعيّنة بحديث الخمر تحت لواء تجربة الجماعة التي أسّست لها رحلة الظعائن.

يرى الدكتور وهب روميّة "أن الأعمال والتقاليد الجماعيّة ترتبط بضربٍ من الرؤى الجماعيّة، وتُعبّر عن حلم –قد يكون غامضاً– مشترك بين أفراد الجماعة نفسها"[2]، ولأن الأمر كذلك، فلعلّنا لا نجور إن أضفنا أنها تعبّر عن استياء مشترك بين أفراد هذه الجماعة في حالات مغايرة؛ هذا الاستياء الذي ما لبث أن فُضَّ في القصيدة من خلال أسلوب التهديد الذي وجّهه الشاعر إلى عاذلته بالهجر والقطيعة في مآل حديث الخمر المُتماهي مع الحديث عن المحبوبة.

ولمّا كانت تجربة الشاعر في القصيدة السابقة مرتبطة بتجربة الجماعة، يغدو بالإمكان أن نعدّ ذلك التهديد مُستنطَقاً بلسان تلك الجماعة، لكنّ السؤال: من تكون هذه المحبوبة التي يُهددها الأخطل ويتوعّدها بالهجران؟ نخال أن تكون محبوبةُ الشاعر هي الممدوح عينُه، يوجّه إليه الشاعر من خلالها رسالة تحذير بعصيان تغلب بني أميّة بعد عهود الولاء والطاعة لهم، وذلك إثر الطعنة التي تلقّتها قبيلة الشاعر من الجحّاف بن حكيم يوم البشر، وممّا يقوّي ظنّنا، أنّ الأخطل عبّر عمّا ترومه نفسهُ في حال من اللاوعي –هي حال المخمور عادةً– إذْ لم يلبث أن استجمع قدراته، واستعاد وعيه ليجدّ السير على مطيّته مع بداية انقشاع نشوة الخمر عنه، أو صبابة العاشق على حدّ تعبيره.

لقد استنفد الشاعر في إنجاز مدحته جملة من التقاليد الفنيّة الموروثة، لكنّ هذه التقاليدَ لم تكن بمنأًى عن الخطّ الشعوري العام المُنتهج في القصيدة، بل كانت عُرفاً أعانَ الشاعرَ في إنتاج ذلك النصّ لتحقيق الغرض المُراد. "وحقّاً لقد تكسّب الأخطل بشعره، ولكنّه استطاع –على الرغم من ذلك– أن ينحرف بمدحه عن هذا السبيل التي تمتلئ بالشعراء،

---

[1] **غازي، ، د.السيّد مصطفى ،الأخطل شاعر بني أميّة، ط2، دار المعارف، مصر، 1950م، صـ133.**

1 ــ رومية، وهب ، الرحلة في القصيدة الجاهلية،ط3،مؤسسة الرسالة،بيروت،1982م، صـ327.

سبيل التكسّب، وأن يجعل منه أولاً موقفاً سياسياً تبرز فيه المنازعات القبلية وعلاقتها بالخلافة، ومواقف هذه الخلافة منها"[1].

قد يبدو التشكيل الشعري السابق مُفكّك الروابط، ومشتّت العناصر بالنسبة إلى قارئ متعجّل، بيد أنّ قراءةً مُتأنّيةً له تُسهمُ في سبر أغواره، وتمكّننا من التماس وحدة واحدة فيه، تلتئم عليها الأغراض الجزئية المكوّنة لذلك النصّ، "فاللبنات جميعها تتسق لتؤدي غرض المدحيّة، وهذا لا ينفي أن يكون للبيت معناه الخاص المستقلّ، كما أنه لا ينفي تشكّل هذا البيت مع الأبيات الأخرى ليشكّل القصيدة ذات الوحدة التكامليّة"[2].

ولعلّنا نزداد اطمئناناً إلى هذه الوحدة بعرضنا لمدحة أخرى يتوجّه بها جرير إلى الحجّاج فيقول[3]: (الطويل)

شُغِفْتَ بِعَهْدٍ ذَكَّرَتْهُ المَنازِلُ ... وكِدْتَ تَنَاسَى الحِلْمَ والشَّيْبُ شَامِلُ

لَعَمْرُكَ لا أنسى ليالِيَ مَنْعِجٍ ... ولا عاقِلاً إذْ مَنْزِلُ الحيِّ عاقِلُ

وما في مُبَاحَاتِ الحَدِيْثِ لنَا هوًى ... ولكن هَوانا المُنْفِساتُ العَقَائِلُ

ألا حبَّذا أيَّامَ يَحْتَلُّ أَهْلُنا ... بِذَاتِ الغَضَى والحيُّ في الدَّارِ آهِلُ

وإذْ نَحْنُ أُلّافٌ لدى كُلِّ مَنْزِلٍ ... ولَمَّا تُفَرِّقْ للطِّيَاتِ الجَمَائِلُ

وإذْ نَحْنُ لمْ يُولَعْ بِنا النَّاسُ كُلُّهُمْ ... وما تَرْتَجي صُرْمَ الخليْطِ العواذِلُ

خَليليَّ مَهْلاً لا تَلومَا فإنَّهُ ... عذابٌ إذا لامَ الصَّديقُ المُواصِلُ

عجِبْتُ لهذا الزَّائِرِ الرَّكْبَ مَوْهِناً ... ومِنْ دُونِهِ بِيْدُ المَلا والمَنَاهِلُ

أقامَ قليلاً ثُمَّ بَاحَ بِحَاجَةٍ ... إلينا ودَمْعُ العينِ بالمَاءِ واشِلُ

وأنَّى اهْتَدى للرَّكْبِ في مُدْلَهِمَّةٍ ... تُواعِسُ بالرُّكْبانِ فيها الرَّواحِلُ

ولولا أَمِيْرُ المُؤْمِنينَ وأنَّهُ ... إمامٌ وعَدْلٌ للبَرِيَّةِ فاضِلُ

وَبَسْطُ يدِ الحجَّاج بالسَّيْفِ لمْ يكُنْ ... سبيلُ جِهَادٍ واستُبِيْحَ الحَلائِلُ

خَليفَةُ عَدْلٍ ثَبَّتَ اللهُ مُلْكَهُ ... على راسِياتٍ لم تُزِلْها الزَّلازِلُ

دَعُوا الجُبْنَ يا أهلَ العِراقِ فإنَّما ... يُبَاعُ ويُشْرَى سَبْيُ مَنْ لا يُقَاتِلُ

---

2 ــ رومية، وهب ، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، صـ498.

3ــ زرافط، عبد المجيد ،الشعر الأموي بين الفن والسلطان، صـ58.

4 ــ ديوان جرير، تحقيق نعمان محمد أمين طه،ط3،دار المعارف، 399/2.

– شامل: شَمِل الرأسَ: عمّه.

– منعج وعاقل: واديان.

– المنفسات: النفيسات. العقائل: الكرام.

– الآهل: العامر.

– الطّية والنية واحد: وهي وجهة القوم التي قصدوا لها. أُلّاف: مؤتلفون. الجمّالةُ: أصحاب الجمال.

– لم يولع بنا: يُقال: قد أُولعتُ بهو أُوزِعتُ به: أي لم يقع الحسد والعذل. وما ترتجي: وما ترجو. الصُرم: القطيعة.

– الرّكب: أصحاب الإبل. موهناً: بعد ساعة من الليل. البيد: ج بيداء وهي الأرض المستوية الصُلبة. الملا: المتّسع من الأرض.

– واشل: قاطر.

– المُدلهمّة: المُظلمة. المواعسة: مداومة السير.

– يُشرى: يُباع.

لَقَدْ جَرَّدَ الحجَّاجُ بالحَقِّ سَيْفَهُ لكُمْ فاستَقِيْموا لا يَمِيْلَنَّ مائِلُ
وأصبَحَ كَالبَازي يُقَلِّبُ طَرْفَهُ على مَرْبَأٍ والطَّيْرُ مِنْهُ دَواخِلُ
وخَافُوكَ حتَّى القومُ تَنْزو قلوبُهُمْ نُزاءَ القَطا ضَمَّتْ عليهِ الحَبَائِلُ
وثِنْتَان في الحجَّاجِ لا تَرْكُ ظَالِمٍ سَوِيًّا ولا عِنْدَ المُراشاةِ نائِلُ
وَمَنْ غَلَّ مالَ اللهِ غُلَّتْ يَمِيْنُهُ إذا قِيلَ أدُّوا لا يَغُلَّنَّ عامِلُ
قَدِمْتَ عَلى أهلِ العِراقِ ومنهُمُ مُخَالِفُ دينِ المُسْلمينَ وخَاذِلُ
لقدْ جَرَدَ الحجَّاجُ في الدِّيْنِ واجْتَبَى جَبَاً لم تَغُلْهُ في الحِياضِ الغَوَائِلُ
وما نامَ إذْ باتَ الحواضِنُ وُلَّهَاً وهُنَّ سَبايا للصُّدورِ بَلابِلُ
أطيعُوا فلا الحَجَّاجُ مُبْقٍ عَلَيْكُمُ وَلا جَبْرَئِيلٌ ذُو الجَنَاحينِ غافِلُ

يتسنّى لدارس شعر جرير –ولاسيّما النقائض من هذا الشعر– أن يلحظ امتناع الشاعر من الفخر بقبيلته تميم التي ينتمي إليها، إذ "لم يكن له من الشرف والسّيادة ما يعتزّ به"[1]، فجرير من كليب أحد غصون يربوع، وهو غصن يابس لم يكن له من النضرة ما لغيره من الغصون الأخرى[2]، ولعلّ عدم إحساس الشاعر بقومه، كان سبباً في أن يدّخر كثيراً من شعره للدفاع عن قيس ضد الأخطل وضد الفرزدق وتميم في نقائضه[3].

ومدحة الشاعر التميميّ في الحجّاج القيسيّ السابقة، تكريسٌ واضح لنقطة الضعف التي تلحق به من جهة قبيلته، فلا يخدعنّا ما اكتنفته القصيدة من موضوعات وأغراض مختلفة، إذ سرعان ما تتكشّف من هذه الموضوعات خيوط دلاليّة تتلاقى والتوجّه العام الذي يبتغيه الشاعر من مدحته.

لقد أيقظ مشهد الديار الدّارسة في ذاكرة الشاعر عهوداً من الزمن الجميل، أيام كان وأهله في غفلةٍ من جفوة الدّهر، فأوشك حديث الأهل أن يتفرّد بتلك المندوحة الطللية التي غاب عنها –في الوقت نفسه– كثير من رسومها المألوفة من ذكرٍ لعوامل البِلى ولآثار الدّيار الباقية، كما افتقرت إلى تعداد أسماء أمكنة بعينها، على الرّغم من أنها لم تخلُ من استيقاف الأصحاب والحديث إليهم، ثم ما يلبث جرير أن يردف مشهده الطللي بلوحة الطيف؛ طيفِ المحبوبة الزّائرة له بعد منتصف الليل، ليسرع بعد ذلك إلى ممدوحه يمنُّ عليه بطاقةٍ من الصّفات والمعاني المحدّدة، والسؤال هو: أين تكمن العاطفة الموحّدة التي عمد الشاعر إلى إشاعتها في قصيدته السّابقة؟ وما هو الرابط الدلاليّ الجامع بين هذه الأغراض؟

– المربأ: الموضع المرتفع. وقوله: الطير منه دواخل: أي مُنْجَحِرةٌ في أوكارها من خوفه.

– تنزو قلوبهم: ترتفع من الخوف. الحبائل: ج حِبالة.

– المُراشاة: أي لا ينال الرُّشا.

– غلّ: الغلول سرقة الغنائم.

– جرد سيفه: سلّه. اجتبى: جمع. الجبا: بالفتح ما حول البئر. والجِبا بالكسر ما جُمع من الماء في الحوض. تَغُلْهُ: تذهب بمائه. الغوائل: شقوق في الحوض وخُروق.

– الحواضن: العفائف. ولّهاً: قد ذهبت عقولهن من شدّة الوجد.

1ــ ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي،ط6،دار المعارف، مصر، صـ152.

1ــ يُنظر: المرجع السابق نفسه، صـ152–153.

2ــ يُنظر: ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، صـ153.

يُلحُّ الشاعر في مشهده الطللي على جعل المكان الداثر مقروناً بالأهل دون الأحبّة، إذ يقول في غير موضع من هذا المشهد: (ألا حبّذا أيام يحتلّ أهلنا)، (الحيُّ في الدار آهل)، (وإذ نحن أُلّافٌ لدى كل منزل)، وهو إذْ يقرن الديار بأولئك الأهلين، يُشْرِبُ الطلل بمعاني الألفة المُستقدمة من حال الأهل المجتمعين في ذلك المكان، وبذلك ينتزع الشاعر من طلله دلالات العُجمة والوحشة، ليتعيّن ذلك المكان بدلالات الألفة والالتئام، فاجتماع الأهل ردٌّ على ضعف الفرع الذي يُعانيه جرير في وضعه الاجتماعي بصورة عامّة.

من هنا جاء مدح الشاعر للحجّاج مُرتبطاً بقيمة القوّة، تذرّعاً بتلك القيمة في مواجهة ضعف الانتماء وهشاشته، أو لنقل بعبارة أدقّ: لقد كانت قوّة الحجّاج بالنسبة إلى جرير استنهاضاً حقيقيّاً يتوسّل به جرير لإحراز دعم ومساندة حُرمهما في الواقع، ولاسيّما أن هذه القيمة (القوّة) ما فتئت تفتح على كثير من الأبعاد والمعاني، فقوّة الممدوح حاجة دينيّة انطلاقاً من قوله:

ولولا أميرُ المؤمنينَ وأنَّهُ إمامٌ وعدلٌ للبريّةِ فاصِلُ
وبَسطُ يَدِ الحجّاجِ بالسَّيفِ لَمْ يَكُنْ سبيلُ جهادٍ واستُبيحَ الحَلائِلُ

وأيضاً قوله: (خليفة عدل ثبّت الله ملكه)، (لقد جهد الحجّاج في الدين واجتبى)، كما كانت قوّة الحجّاج حاجة سياسيّة وفقاً لقوله:

لَقَدْ جَرَّدَ الحجَّاجُ بالحَقِّ سَيْفَهُ لكُمْ فاستَقِيموا لا يَمِيْلَنَّ مائِلُ
وأصبَحَ كَالبَازي يُقَلِّبُ طَرْفَهُ على مَرْبَأٍ والطَّيْرُ مِنْهُ دَواخِلُ
وخَافُوكَ حتَّى القومُ تَنْزو قلوبُهُمْ نُزاء القَطا ضَمَّتْ عليهِ الحَبَائِلُ

وهي أيضاً حاجة اجتماعيّة، إذ يقول:

وثِنتان في الحجَّاجِ لا تَرْكُ ظَالِمٍ سَوِيَّاً ولا عِنْدَ المُراشاةِ نائِلُ
وَمَنْ غَلَّ مالَ اللهِ غُلَّتْ يمينُهُ إذا قِيلَ أدُّوا لا يُغَلَّنَّ عامِلُ
وما نامَ إذْ باتَ الحواضِنُ وُلَّهَاً وهُنَّ سَبايا للصُّدورِ بَلابِلُ

وإذا كان غرض المدح، قد اقتضى من الشاعر ولوجَه في معاني القوة الآنفة بوصفه الراعي الأهمّ الذي تُوكلُ إليه عادةً مهمّة نشر البيانات السياسية التي "تتضمّن تبنّياً لموقف ونضالاً عن مبادئ محدّدة، هي مبادئ السياسة الأمويّة"[1]، إذا كان الأمر كذلك، فإنّ جريراً سُرعان ما مدّ جسوراً تصل غرض مدحته، بمشهدها الافتتاحيّ، أو بالأصحّ: لقد أنبأ المشهد الغزلي منذ البداية بحاجة الشاعر إلى هذه القوّة، فتماهت، وفقاً لذلك، الغاية والحاجة في علاقةٍ يصعب فيها الفصل بينهما.

إن أهمية الحجّاج لدى جرير لم تقف على عتبات المديح السلطوي المسيّس الذي يبتغيه شاعر محترف وحسب، بل تتمثّل في كون الوالي الجديد ينتمي إلى قيس التي أعلن الشاعر انتماءه الشعريّ إليها، فقد أكّد الدكتور شوقي ضيف أن

1 ــ زراقط، عبد المجيد، الشعر الأموي بين الفنّ والسلطان، صـ83.

جريراً قد وهب قريحته للدفاع عن قيس في المحافل، مما يدفع إلى الاعتقاد بإيمان الشاعر بممدوحه إيماناً قويّاً، وإن كان إيماناً مرحليّاً، وباستشرافه الخير بتولّيه الولاية، ولعلّ في ذلك ما دفع الحجّاج، من نحو آخر، إلى الرضا عن جرير، فجعله شاعره الرسميّ[1].

وعطفاً على ما سبق، نتساءل: هل ينأى الحجّاج بوصفه يحمل مدلولاً تبشيريّاً للشاعر في النصّ، عن دلالة الزائر الجديد الذي اهتدى إلى الشاعر في الظلام الحالك؟ مجتازاً القفار والبيد الشاسعة في لوحة الطيف؟

مهما يكن من أمر، فإنّ ما يمكن أن نفيده من حرص جرير على التزامه التقاليد الفنيّة في قصيدته، هو هذا الربط المُحكم بين الأغراض، فكلّ جزء يمهّد للغرض اللاحق، وينتج من السابق، في علاقة اقتضاء لا تسفر في المآل إلا عن وحدة فنيّة شاملة تنصهر فيها أجزاء العمل بصورة عامّة، مع ضرورة الانتباه في كلّ مرّة، إلى أن عمليّة التقسيم التي نعمِد فيها إلى تفكيك العمل الفنّي إلى وحداته الصُّغرى، هي بداعي الضرورة، وبغرض الإحاطة بتلك الوحدة الفنيّة الماثلة في بناء القصيدة، ولعلّ دأبنا على الإلمام بهذه الوحدة يشفع لنا، فيبرّر الجور الذي نُلحِقه بتلك النصوص.

في سبيل تأكيد ما سبق من شأن الوحدة الفنيّة، نتناول إحدى مدائح الفرزدق التي نظمها في مديح الحجّاج. يقول[2]:

(الوافر)

رَأَيْتُ نَوَارَ قَدْ جَعَلَتْ تَجَنَّى، وتُكْثِرُ لِي المَلامَةَ والعِتَابَا
وَأَحْدَثُ عَهْدِ وُدِّكَ بِالغَواني إذا مَا رَأسُ طالِبِهنَّ شَابَا
فلا أسْطِيعُ رَدَّ الشَّيْبِ عَنّي ولا أَرْجُو مَعَ الكِبَرِ الشَّبَابَا
فَلَيْتَ الشَّيْبَ يَوْمَ غَدَا عَلَيْنَا إلى يومِ القِيَامةِ كَانَ غَابَا
فَكانَ أَحَبَّ مُنْتَظَرٍ إلينا، وأَبْغَضَ غَائبٍ يُرْجَى إيَابَا
فَلَم أرَ كالشَّبَابِ مَتَاعَ دُنيا ولَمْ أرَ مِثْلَ كِسْوَتِهِ ثِيَابَا
ولو أنَّ الشَّبَابَ يُذَابُ يَوماً به حَجَرٌ مِنَ الجَبَلينِ، ذَابَا
فإنِّي يَا نَوارُ أبَى بَلائي وَقَوْمي في المَقَامةِ أنْ أُعَابَا
هُمُ رَفَعُوا يَدَيَّ فَلَمْ تَنَلني مُفَاضلةً يَدانِ، ولا سِبَابَا
ضَبَرْتُ مِنَ المِئَينِ وجَرَّبَتْني مَعَدٌّ أُحْرِزُ القُحَمَ الرِّغَابَا
بِمُطَّلَعِ الرِّهانِ، إذا تَرَاخَى لهُ أَمَدٌ، أَلَحَّ بهَ وَثَّابَا
تَعَلَّمْ إنَّما الحَجَّاجُ سَيْفٌ، تَجُذُّ بِهِ الجماجَمَ والرِّقَابَا
هُوَ السَّيْفُ الذي نَصَرَ ابنَ أَرْوَى بهِ مروانُ عُثمانَ المُصَابا
شَدَخْتَ رُؤُوسَ فِتْيَتِها فَدَاخَتْ وأبصَرَ مَنْ تَرَبَّصها فَتَابَا
رَأيتُكَ حينَ تَعْتَرِكُ المَنَايا، إذا المَرْعُوبُ للغَمَراتِ هَابَا

---

2 ــ يُنظر: ضيف، شوقي، التطوّر والتجديد في الشعر الأمويّ، صـ154.

3 ــ ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه علي فاعور،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،1987م، صـ75←77.

– ضبرتُ: وثبتُ. المئون: ج مئة. القُحَم: المساعي الصعبة.

– مطلع الرهان: القائم به. ألحّ: طلب المرّة بعد المرّة. ثاب: رجع إليه الأعداء.

– ابن أروى: عثمان وأمّه أروى بنت كريز بن ربيعة.

– شدخ: كسر. داخت: لانت وذلّت. التربّص: الانتظار.

فَعَفوُكَ يا بنَ يُوسُفَ، خَيْرُ عَفوٍ، وأنتَ أشَدُّ مُنْتَقِمٍ عِقَابَا
رأيتُ النَّاسَ قَدْ خَافوكَ حتّى خَشُوا بِيديكَ، أو فَرَقُوا، الحِسَابَا

تتفق قصيدة الفرزدق السابقة، ومدحة جرير التي تمّ الوقوف عليها آنفاً، في الغرض العام، فكلتا القصيدتين في مدح الحجّاج والي العراق لعبد الملك بن مروان، لكنهما تختلفان في التوجّه الذي يسلكه مسار غرض المدح ذاته، مما يفرض تبايناً في الأثر الذي يحرزه مسار كلّ نص، تبعاً لطبيعة العلاقات التي يحرّكها النظام البنائي لكل منهما.

ينهض بناء مدحة الفرزدق بدايةً، على مشهد تقليديّ هو مشهد الشيب والشباب، وهذه الافتتاحيّة –وإن كانت لا تشذُّ عن افتتاحيات الأوائل في كثير من مفاصلها الحكائيّة المتمثّلة بموقف الزوجة اللّوامة، وتعيير الزوج بالشيب والكبر– فإنّها تشكّل، في الوقت نفسه، نقطة مركزية ومهمّة للولوج إلى عالم القصيدة الداخلي، فالإمساك بالخيط الدلاليّ الذي سيجعلنا نتبيّن كيف تندغم الوحدات الجزئيّة وتتحوّل في البناء العام ونظام الدلالة.

تتحرّك أبيات افتتاحية القصيدة في فضاء يشغله الزمن، انطلاقاً من كون حركة (الشيب والشباب) مشدودة الأبعاد إلى أساس مكين معيّن بقطبي ثنائيّة التضاد الزماني (الماضي، الحاضر)؛ التي تنتسب بدورها إلى ثنائيّة أعمّ وأشمل هي ثنائيّة (القوّة، الضعف)، وقد افتتح طرفا ثنائية (الشيب، الشباب) الصراع في المشهد الافتتاحي، فأسهم ذلك في توالد عدد من الثنائيات التي أحالت عليهما. تجلّى ذلك بوضوح في (أسطيع، أرجو)، (غدا، غابا)، (أحب، أبغض)، (غائب، إيابا).

لقد كان للتناقض الحاصل بين أطراف الثنائيات الممتدّة على أطراف المشهد الافتتاحيّ، دورٌ في إحداث توتر ما فتئ يُفْرِدُ ظلالَه على النص الشعري برمّته، إذ يستنيم الفرزدق إلى الاستمرار في إنتاج تلك التقابلات على مدار واسع من المدحة، فالرضوخ للواقع الذي يندرج تحته مدح الفرزدق للحجّاج، يأتي متساوقاً والاستسلام للشيب المذكور في المشهد الافتتاحي، وفي مقابل ذلك فإن استحضار الشاعر للماضي في الأبيات (8–9–10–11) والزهو بأمجاده فيها، يأتي ردّة فعل منه على الواقع، فكان هذا الاستحضار إعادة استنهاض الشباب الذي تُوكل إليه عادةً معاني القدرة والقوّة لمواجهة الشيب وما يكتنفه من ضعف وانكسار، فضلاً عن الحشد المكثّف من معاني القوّة التي أضفاها الشاعر على ممدوحه، وما يقابلها من ضعف مستبدّ بالرعيّة والشعب من مثل قوله: (إنّما الحجّاج سيف تجذُّ به الجماجم والرقابا)، وقوله: (هو السّيف)، وقوله أيضاً:

شَدَخْتَ رُؤوسَ فِتْيتِها فَدَاخَتْ وأبصَرَ مَنْ تَرَبَّصَها فَتَابَا
رأيتُكَ حينَ تَعْتَرِكُ المَنَايا إذا المرعُوبُ للغَمَراتِ هَابَا
رأيتُ الناسَ قَدْ خَافوكَ حتَى خَشوا بِيديكَ، أو فَرَقوا الحِسابَا

إنّ آلية المدح القائمة على استثمار معاني الترهيب والتعنيف، وإلحاقها بالممدوح، ومقابلتها بالخشوع والذلّة المستبدين بالشعب والرعيّة، كانت ناقلاً أميناً للعاطفة التي أبداها الشاعر في مشهده الافتتاحي، إذ كانت مبنية على قاعدة من التوتر والقلق، فالقصيدة تنتهج خطّاً شعورياً عامّاً، لا يني يوحّد بين أغراضها المختلفة، ويصل فيما بينها من وراء ما يبدو من التقطّع والتفكك، وهذا ما يرشح لقوّتها، ووحدتها الفكريّة.

من نحو آخر، نستطيع أن نستشعر قلق الشاعر وانفعاله انطلاقاً من معرفة نفسه التي طُبعت على التمرّد والانفعال، فلم تُطاوعه كثيراً في الخضوع للسلطان، إلّا في حالات استثنائيّة، قد تكون القصيدة السابقة واحدة منها، اتّقاءً لشرّ الحجّاج وتفادياً لطغيانه[1].

ونختار للفرزدق مدحة أخرى في الوليد بن عبد الملك، نتوسّل بها مرّة أخرى لإبراز الوحدة الفنيّة لدى شعراء تجربة المتن الأمويّة. يقول[2]: (الوافر)

إذا عَرَضَ المَنَامُ لَنَا بِسَلْمَى، فَقُلْ في لَيْلِ طَارِقَةٍ قَصيرِ
أَتَتْنَا بَعْدَما وَقَعَ المَطَايَا بِنا في ظِلِّ أبيضَ مُسْتَطيرِ
فقُلتُ لهَا كَذَا الأَحْلَامُ أَمْ لا أَتَتْني الرَّائِعاتُ منَ الدُّهورِ
فَلَما للصَّلاةِ دَعَا المُنَادي، نَهَضْتُ وكُنتُ منها في غُرورِ
نَمَاني كُلُّ أصيَدَ دارِميٍّ، على الأقوامِ أبَّاءٍ فَخُورِ
إذا اجتَمَعَتْ عَصَايبُ كُلِّ حيٍّ من الآفاقِ مُخْتَلِفي النُّجُورِ
مُلبَّدَةً رُؤوسُهُمُ، سِرَاعاً إلى البَيْتِ المُحرَّمِ ذي السُّتُورِ
رَأَوْنَا فَوْقَهُمْ، ولَنَا عَلَيْهِمْ صَلاةُ الرَّافِعِينَ مع المُغيرِ
وَرِثْنَا عَنْ خَليلِ اللهِ بَيْتاً يُطَيَّبُ للصَّلاةِ وللطُّهُورِ
هوَ البَيْتُ الذي مِنْ كُلِّ وَجْهٍ إليهِ وُجُوهُ أصحابِ القُبورِ
خِيارَ اللهِ للإسْلامِ! إنّا إلَيْكَ نَشُدُّ أنْسَاعَ الصُّدورِ
سَتَحْمِلُنا إليكَ مُبَلِّغاتٌ يَطَأنَ دَمَاً، مُكَدَّحَةُ الظُّهُورِ
لنأتِي خَيْرَ أهلِ الأرضِ حَيّاً تُحَلُّ إليهِ أحنَاءُ الأُمورِ
فما بَلَغَت بِنا إلا جَريضَاً على الأعجَازِ تُرْدِفُ كُلَّ كُورِ
ولكن يَنتَجِعْنَ بنا فُرَاتاً ونِيلاً يَطْمُوانِ على البُحُورِ
هُما في رَاحتيكَ، إذا تَلاقَى عُبابُهُما إلى حَلَبٍ غَزيرِ
رجاكَ المشرِقانِ لِكُلِّ عَانٍ، وأرمَلَةٍ، وأصحابُ الثُّغُورِ
وكنتَ جعلتَ للعُمَّال عهدَاً وفيهِ العاصِماتُ من الفُجُورِ
أميرَ المؤمنينَ، وأنتَ تَشْفي بعدلِ يَديكَ أدْوَاءَ الصُّدُورِ
فكيفَ بعاملٍ يَسْعى عَلينا يُكلِّفُنَا الدَّرَاهِمَ في البُدُورِ

---

1 ــ يُنظر: ضيف ، شوقي ،التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، صـ149.

2 ــ ديوان الفرزدق، صـ248←250.

ــ وقع المطايا بنا: نزلنا للتعريس، أي للاستراحة. الأبيض المستطير: الصباح المنتشر.

– النجور: الواحد نجر: الأصل والحسب واللون.

– الأنساع: الواحد نسع: حبل عريض طويل تشدّ به الرحال.

– المبلّغات: النياق التي تبلغ راكبيها إلى مقصدهم، المكدّحة: المخدّشة.

– الجريض: المشرف على الهلاك. الأعجاز: أراد هذه الإبل المشرفة على الهلاك تحمل على أعجازها رحال التي هلكت منها.

– العاني: الذي أصابته الهموم.

وأنَّى بالدَّراهِمِ، وهي مِنَّا ... كَرَافِعِ رَاحَتيهِ إلى العَبُورِ
إذا وَضَعَ السِّياطَ لنَا نَهَاراً ... أخَذْنَا بالرِّبَا سَرَقَ الحَريرِ
فأدخَلَنَا جَهنَّمَ ما أخَذْنَا ... من الإرْباءِ من دُونِ الظُّهورِ
فَلَو سَمِعَ الخَليفةُ صوتَ داعٍ ... يُنادي الله: هلْ لي مِنْ مُجيرِ؟
وأصواتَ النِّساءِ مُقرَّنَاتٍ، ... وصِبْيَانٍ لهُنَّ على الحُجُورِ
إذاً لأَجابَهُنَّ لِسَانُ داعٍ ... لدينِ اللهِ مِغضابٍ نَصُورِ
أمينِ الله يَصْدَعُ حين يَقْضِي ... بدينِ محمَّدٍ، وبهِ أَمُورِ

ينعقد النص السابق بغرض مدح الوليد بن عبد الملك، فيقوم لأجل ذلك الغرض، على وحدات نصية تؤسِّس بناءه على مشهد الطيف، وحديث الناقة اللذين شكّلا مهاداً يرسّخ لقبول مبدئي لدى الخليفة، قبل ولوج الشاعر في الوحدة النصيّة الرئيسة المتمثّلة بغرض المدح.

وإذا انطلقنا من مشهد المدح نفسه، لنتبيّن خطوطه الدقيقة، ألفينا لوحة يشوبها الشكوى والأنين، إذ ما يفتأ الفرزدق يجلّل شطر مدحته بعرض وافر لما ترزح البلاد تحت وطأته من الفساد والبؤس، وما تئنّ به الرعيّة من فقر وعَوَز، فالشاعر في قصيدته "يمثّل المعارضة السياسية التي لا تجد سبيلاً إلى التعبير عن آرائها إلّا من داخل السلطة نفسها"[1]، وبذا فإن الشاعر يتخذ من مدح السلطة سبيلاً إلى فضح السلطة نفسها، وهو فضحٌ يستمرئهُ الخليفة بدعوى حرص الشاعر على سيادة الدين والحقّ؛ المُوكل أمرهُ إلى الخليفة نفسه، إذ يقول الفرزدق في غير مكان من المدحة:

أميرَ المؤمنينَ، وأنتَ تَشفي ... بعدلِ يديكَ أدواءَ الصُّدورِ
فلو سمعَ الخليفةُ صوتَ داعٍ ... يُنادي الله: هل لي من مُجيرِ؟
إذاً لأجابهُنَّ لسانُ داعٍ ... لدينِ الله مِغضابٍ نصُورِ
أمينِ الله يصدعُ حين يقضي ... بدينِ محمّدٍ، وبهِ أَمُورِ

إن سراج الدين الذي عمد الشاعر إلى الاستنارة بهديه في مديحه، كان قد أوقد الفرزدق فتيله في بداية المدحة، ولاسيّما في مشهد الطيف، فعلى الرغم من أنه مشهد تقليدي يتشابه ومشاهد الأوّلين في وقت زيارة خيال المحبوبةِ الشاعرَ، وهو الوقت المحدّد بساعات الليل المتأخرة قبل انبلاج الفجر، على الرّغم من ذلك لم يلبث الشاعر أن صبغ مشهده الافتتاحي بصبغة إسلاميّة جديدة، عندما قرن وقت الزيارة بموعد الصلاة، فالاستطراد في الحديث عن بعض الملامح الإسلاميّة، ولعلّ في هذا ما منح المدحة لونها الإسلامي الموطّئ لحضّ الخليفة، وحفزه إلى إعادة ضبط عملية التزام تعاليم الإسلام، انطلاقاً من انهيار الكثير من قيمه في ظلّ القائمين على أمور البلاد، فضلاً عن أنّ حديث النوق

– العَبور: كوكب يطلع في الجوزاء، مثله الشِّعرى.
– الرّبا: الفائدة أو الربح الذي يأخذه المُرابي من المَدين، السَرَق (فارسية) الواحدة سَرَقة: الشقة من الحرير.
– الإرباء: الرّبا.
– النّصور: الناصر.
– الأَمُور: الآمر.
1ــ رومية، وهب، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، صـ618.

المُتعبة الذي تلا المشهدَ الافتتاحيّ، ما انفكّ يُستثمرُ للتأثير في الممدوح، وحمله على الاستجابة لمُقتضى ما يرومُ الشاعر. وعليه؛ تغدو القصيدة كُلاً مُتماسِكاً لا فصلَ بين مكوّناتها ولا مُجافاة، بل تشبكها وحدة واحدة تتغلغل بين أجزائها وتؤلّف بين عناصرها، "ومن هنا تكتسب التقاليد الشعريّة أهميتها، فهي ليست تكراراً ببغاويّاً فارغاً، بل إبداعٌ فنّي لا ينفي عنه تشكّله بتجربة ذاتيّة، كونه تقليداً شعريّاً، فالبناؤون جميعاً يستخدمون الحجارة في البناء، ولكنّ كُلاً منهم يقصّها بطريقته الخاصّة"[1].

إذاً، حمّل الشاعر وحدات نصّه الصغرى جملة القضايا والهموم التي شاء تسليطَ الضوء عليها في مدحته، فالنصُّ في بنيته السطحيّة أداءٌ فنيٌّ يُعنى بتعبئته عناصر تكوينيّة مألوفة، غير أن بنيته العميقة ما فتئت تكشف عن نهوض هذه العناصر بالتعبير غير الصريح عن هموم الشاعر، إذ تتكئُ ذرّائُها على ما تنطوي عليه أدوات هذا الرسم الإشاري الفنيّ من رموزٍ وإيحاءات كانت قد استقرّت في عُرف الجماعة ومخزونها اللغوي. من هنا بات واضحاً أن البناء النمطيّ للقصيدة الجاهليّة بمقدوره أن يُترجم لتجارب إنسانيّة تتعدّى حدود العصر الجاهليّ، وهذا ما يُفسّر من نحوٍ آخر، استمرار الشعراء في العصر الأمويّ على النظم في هذا البناء، "فالجماعة لن تتأثّر بالشعر إلا إذا كان يُعالج شيئاً يمسُّ حياتها. وليس من الضروري أن يمسّ الشعرُ حياة الجماعة بشكل مباشر، المهم أن يتّصلَ بحياتها بشكل أو آخر"[2].

خاتمة:

لقد ضرب شعراء تجربة المتن الأمويّة على البناء النمطيّ للقصيدة القديمة، فاستقدموا كثيراً من أغراضها الفنيّة المرسومة، لكنّه لم يكن استقداماً جامداً، بل كان خلّاقاً يُعيدُ إنتاج الدلالة بما ينسجم وغرض القصيدة الرئيس وتوجهها العامّ. فقصيدة المدح، مثلاً، تلتزم معظم أسسها وركائزها التي بُنيت عليها، وقد أُعيدَ توظيفُها من جديد بما يتناسب والتجربة الذاتيّة، مما ترتّب عليه تغيّر في الدلالات وطرائق الاستثمار.

المصادر والمراجع :

1 . الأخطل ، شعره ، تحقيق د. فخر الدين قباوه ، ط4 ، دار الفكر ـ دمشق ، دار الفكر المعاصر ـ بيروت ، 1996م .(768)

2- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلّام ، ط3 ، منشأة المعارف ، الاسكندرية . (197)

3 – ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط عبد السلام هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1369 هـ .(486)

4 . ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، 1966 م .(545)

5 . ابن منظور ، لسان العرب ، ط2 ، دار صادر ، بيروت ، 1992 م . (510)

6. أبو الفرج الأصفهاني ،الأغاني ، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 1994م.(518)

7 . بلوحي ، محمد ، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ،

1ـ عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية(الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) دار الآداب، بيروت، صـ350.

2ـ عصفور، جابر، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982م، صـ177.

دمشق ، 2009 م .(189)
8. جرير ، ديوانه ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، ط3 ، دار المعارف .(1266)
9. رومية ، وهب ، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجاً) ، دار سعد الدين ، دمشق 1997 م .(726)
10. رومية ، وهب ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ط3 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1982 م .(409)
11. زراقط ، عبد المجيد ، الشعر الأموي بين الفن والسلطان ، ط1 ، دار الباحث للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 م . (456)
12. الشورى ، مصطفى ، شعر الرثاء في العصر الجاهلي ، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1995 م . (247)
13. ضيف ، شوقي ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ط6 ، دار المعارف ، مصر .(338)
14. عصفور، جابر ،مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)،ط2 ،دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت ، 1982م.(375)
15. عوض ، ريتا ، بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ، دار الآداب ، بيروت .(404)
16. غازي ، السيد مصطفى ، الأخطل شاعر بني أميّة ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1950 م .(257)
17. الفرزدق . ديوانه ، شرحه وضبطه علي فاعور ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1987 م . (668)
18. القط ، عبد القادر ، في الشعر الإسلامي والأموي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1979 م .(451)
19. مطلوب ، أحمد ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 2001 م .(469)
20. ناصف ، مصطفى ، دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس ، لبنان ، 1983 م . (361)
21. نصير ، ياسين ، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ط1 ، دار نينوى ، دمشق ، 2009 م . (248)
22. هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، 1973م . (699)
23. وهبة ، مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 م . (610)

references

1. Abul-Faraj Al-Asfahani, Al-Aghani, 1st edition, prepared by the research office of the Arab Heritage Revival House, Beirut 1994, (518)
2. Al-Akhtal, his poetry, edited by Dr. Fakhr El-Din Qabawah, 3rd edition, Al-Fikr Publisher - Damascus, Al-Fikr Al-Moaaser Publisher - Beirut, 1996, (768)
3. Al-Farazdaq, His collection, Explained and Controlled by Ali Faour, 1st Edition, Al-Kotob Al-Ulmiah Publisher, Beirut, 1987, (668)
4. Al-Qatt, Abd al-Qadir, in Islamic and Umayyad poetry, Dar Al-Nahda Al-Arabiyya, Beirut, 1979, (451)
5. Al-Shura, Mustafa, The Poetry of Lamentation in the Pre-Islamic Era, Edition 1, Egyptian International Publishing Company, Egypt, Lebanon Library, Beirut, 1995, (247)
6. Asfour, Jaber, The Concept of Poetry (A Study in the Critical Heritage), 2nd edition, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, 1982, (375)
7. Awad, Rita, The Structure of the Pre-Islamic Poem (The Poetic Image of Imru 'al-Qais), Dar al-Adab Publisher, Beirut, (404)

8. Balouhi, Muhammad, The Structure of Pre-Islamic Poetic Discourse in Light of Contemporary Arab Criticism, Arab Writers Union, Damascus, 2009, (189)
9. Dhaif, Shawky, Evolution and Renewal in Umayyad Poetry, 6th Edition, Dar Al Maaref Publisher , Egypt, (338)
10. Ghazi, Al-Saied Mustafa, Al-Akhtal, the Poet of Banu Umayya, 2nd edition, Dar Al Ma'arif Publisher, Egypt, 1950, (257)
11. Hilal, Muhammad Ghanimi, Modern Literary Criticism, Dar Al-Awda Publisher, Beirut, 1973, (699)
12. Ibn Faris, Dictionary of Language Standards, Edited and Controlled by Abd al-Salam Haroun, Revival of Arab Books Publisher, Cairo, 1369 AH, (486)
13. Ibn Manzoor, Lisan al-Arab, 2nd edition, Sader Publisher, Beirut, 1992, (510)
14. Ibn Qutaybah, Poetry and Poets, edited by Ahmed Muhammad Shaker, Dar Al Ma'arif Publisher, Egypt , 1966, (545)
15. Ibn Tabataba, The Caliber of Poetry, Edited and Commentary by Muhammad Zaghloul Sallam, 3rd edition, Al Maaref Institute, Alexandria, (197)
16. Jarir, his collection, edited by Numan Muhammad Amin Taha, 3rd edition, Dar Al Maaref Publisher, (1266)
17. Matlob, Ahmad, The Dictionary of Ancient Arabic Criticism Terms, Edition 1, Lebanon Library, Beirut, 2001, (469)
18. Naseer, Yassin, Initiation, The Art of Beginnings in the Literary Text, 1st Edition, Nineveh Publisher, Damascus, 2009, (248)
19. Nassif, Mustafa, Study of Arabic Literature, Dar Al-Andalus Publisher, Lebanon, 1983, (361)
20. Roumieh, Wahab, The Journey in the Pre-Islamic Poem, 3rd Edition, The Message Foundation, Beirut 1982, (409)
21. Roumieh, Wahab, The Structure of the Arabic Poem until the End of the Umayyad Era (Praise Poem as a Model), Saad Eddin Publisher, Damascus 1997, (726)
22. Wahba, Magdy, The Dictionary of Literature Terms, Lebanon Library, Beirut, 1974, (610)
23. Zaraqut, Abdul Majeed, Umayyad Poetry between Art and the Sultan, 1st edition, Dar Al-Baheth for Printing and Publishing, Beirut, 1983, (456)