سلطة النص القديم في الشعر العباسي (٣٣٤هـ – ٦٥٦هـ)

م. د. ضياء عبد الرزاق أيوب العاني
قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة كويه

المهاد النظري:

يمثل التراث نقطة ثابتة يدور حولها الشعراء، وهم يقلّون قيمة بقدر ابتعادهم عن هذه النقطة(١)، ذلك لما يحمله هذا الموروث من دلالات وقيم وأيدلوجيات مختلفة تبلورت في سفر التاريخ وتغذت بأحداثه الطويلة والمتنوعة حتى غدت ألفاظه وعباراته –كما يصفها (تشارلتن)– ((كالقماقم أُغلقت في سداداتها تجارب لا حصر لها اختزنها فيها الإنسان على مرّ العصور. والشاعر البارع هو الذي يعرف كيف يزيل عن هذه القماقم سداداتها ليفرغ المكنون المدّخر فيها))(٢).

فكان حريّاً بالشاعر العباسي أنْ لا يغضَّ الطرف عنها أو يتجاهلها لأنّها تثري لغته وتمده بالصور والأفكار، ومع ذلك فإن وجود مثل هذا الكنز بيد الشاعر لا يعني حرية التصرف به فهذا الموروث يمثل سلاحاً ذا حدّين بيده فإمّا أنْ تسمو ألفاظه وعباراته بالقصيدة العباسية فتغنيها وتثريها أو تصبح خدوشاً تشوّه جسدها وتوقف نبضها وتطفيء بريقها، وقد تبلغ الخطورة مبلغها عندما تقوم باقتلاع كل الجذور التي تربط القصيدة بحاضرها لتنقلها إلى أجواء الماضي لتغدو بعد ذلك محاكاة لتلك الأجواء خالية من كلِّ قيمة فنية؛ ذلك لأنّ قيمة القصيدة تتأتى من خلال ارتباطها بحاضرها وتعبيرها عن روح العصر الذي ولدت فيه، يقول (أي.سي برادلي)، (A.C.Bradley): ((إذا أردنا للقصيدة أنْ تكون شيئاً عظيماً فيجب أنْ تكون ذات علاقة بالحاضر، ومهما يكن موضوعها فيجب أنْ تعبّر عن شيءٍ حيّ في الذهن الذي تصدر عنه، والأذهان التي تتلقاها، وأينما يكن جسمها فيجب أنْ تكون روحها))(٣)، وهذا يلقي على عاتق الشاعر مهمة كبيرة وهو يستخدم ألفاظه الموروثة ، فبدلاً من أنْ تقوده هذه الألفاظ إلى زمانها يقوم هو بقيادتها نحو عالمه وزمانه ويصهرها في تجربته الحديثة النابعة من صميم واقعه وحاضره، بحيث يلتف حول دلالاتها الموروثة ((ليحمِّلها دلالات معاصرة تتيح لها مجاوزة زمنيتها وإقامة تواصل نفسي بين حالتي الغياب والحضور ويؤدي ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه والإسهاب فيه))(٤)، وهذا يعني الخروج بها من طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة تعبّر من خلالها عن تجربة جديدة، وهذا الخروج، هو بالضبط، ما يدعوه كمال أبو ديب، خلق ((فجوة: مسافة توتر بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية))(٥)، وهنا تصبح العلاقةبين الشاعر والموروث علاقة طيبة بحيث تسمو القصيدة من خلالها وتحقق قيمتها الفنية الإبداعية والإنسانية، لأنّ الشاعر العباسي ـ وهو يصنع من حجارة الماضي تمثالاً ـ يعبّر عن روح

الحاضر، فإنّه يكون قد وصل من خلال هذه العلاقة مع الموروث إلى مستوى الإبداع، فيصبح الموروث قوة إضافية تمدّ النص العباسي بأسرار بقائه وخلوده.

المهاد التطبيقي:

لقد ظل الشعر العربي في مسيرته اللاحقة منفتحاً على الشعر العربي قبل الإسلام ومشدوداً إلى أنموذجه زمناً طويلاً، فالشاعر العباسي بعد أربعة قرون أو يزيد لم يستطع أنْ يتخلى بصورة نهائية عن الأنموذج الذي رسمه الشعر العربي قبل الإسلام واحتذاء الشعراء الأمويين له، لأنّه جزء من ثقافته وتراثه(٦) فقد استمر الماضي في وجدان الشاعر العربي المتأخر وهيمن على تصوراته بحيث شكّل لبّ اسطورته ورؤيته لذاته(٧)، من غير أنْ يعني هذا –بالطبع– نفي العلاقات الفنية للشعر العباسي واتساع آفاقه وتجاوزاته. يقول الدكتور عز الدين اسماعيل ((لا نجد ظاهرة فنية كانت تشيع في الشعر الجاهلي –أي في شبه الجزيرة قبل الإسلام– قد كفّت عن الإستمرار في الشعر الإسلامي في عصوره المختلفة، وكذلك لا نكاد نجد ظاهرة فنية في هذه العصور لم يكن لها أساس في الشعر القديم))(٨). ولعلَّنا هنا نستطيع إيراد المقدمة الطللية مثلاً يوضح قدرة الشعر القديم على بث إمكاناته الفنية لاحقاً ((بوصف المقدمة الطللية تشكيلاً فنياً مؤثراً لا موضوعاً معرفيّاً يمكن إلغاؤه أو الإنتقال عنه بيسر إلى موضوع آخر))(٩) كما حاول أبو نواس، فقيمة الإلغاء هنا قد تكون مقبولة على المستوى المعرفي على أساس أنَّ الطلل من شؤون الحياة القديمة ، لكنَّه على المستوى الفني والجمالي جزء من الصيرورة التي تشكل من خلالها الشعر الأموي والعباسي، وتشكلت من خلال ذلك ردود أفعال المتلقين والشعراء عبر عصور مختلفة(١٠).

ويمكننا أيضاً إيراد رحلة الظعن والرحلة إلى الممدوح مثلاً آخر يوضح قدرة الشعر القديم على بثِّ إمكاناته الفنية لاحقاً.

وإذا كانت المقدمة الطللية أو النسيبية تشير إلى ارتباط الشاعر بذكريات قديمة يتمكن من خلالها الإطلال على الماضي، فإنّ رحلة الظعن يمكن أنْ تكون منفذاً فنياً يهيِّئ للشاعر الأرضية التي تتيح له الخروج من عالم الذكريات الى عالم الواقع(١١)، بما يحمله من مشاهد زاخرة بالصور الذهنية التي تزيح عنه الهم، وتُنسيه عالم ذكرياته السابقة، ليدخل في عالم يفوز فيه بمظاهر الفرح، التي تبعث الأمل في نفسه من جديد، بعد أنْ كاد يتوقف عند الطلل والنسيب. إنَّ هذا يشير إلى أنَّ حديث الشاعر عن الظعن يمكن أنْ يكون استكمالاً لحديثه عن الطلل والنسيب بل هو تهيئة فنية لتصوير رحلته إلى الممدوح (١٢).

لقد تابع الشعراء العباسيون أسلافهم في هذا المشهد فمعظمهم لم ينطلقوا في تجاربهم عن ممارسة واقعية، فهم يخضعون للتقليد ويترسمون خطى السابقين، ولذلك فقد أصبحت هذه المقدمة تقليداً فنياً خالصاً لا ينبع في شعر العباسيين –غالباً– من تجارب حقيقية، ولكنَّه ينبع من ضرورة فنية. غير أنَّ هذا لا يعني التطابق التام بين المقلِّد والمقلَّد فيما طرحوا من صور ومعانٍ، وما توقفوا عنده من مشاهد ومواقف، إذ تلوح هنا أو هناك لمحات إبداعية تعبّر

عن رؤية فنيةً أوجبتها طبيعة انفعالات الشاعر وما يرتبط بها من مشاعر وإحساسات، تتجسد في تفاعلاتها ظلال من روحه وخياله. أما التفاصيل الأخرى فحسبها أنْ ترد تباعاً من خلال التحليل النصي لأمثلة مختارة ولصور متنوعة من هذه الرحلة.

والمهم هنا أنَّ مقدمة الظعن احتوت في جملتها الملامح البدوية التي صوّرها شعراء ما قبل الإسلام، ولذلك ترد صورة الظعن عند الشعراء العباسيين في شكل تركيبي مع صورة الطلل والغزل لكنَّها تمثل مكان الصدارة في القصيدة، نحو قول سِبط ابن التَّعاويذي:

لمن الركائبُ تستقيمُ وتلتوي تحْتَ الحمولِ

مثل السهامِ تُقِلُّ أمثالَ القِسيِّ من النحولِ

نهضتْ غواربُها من الأشواقِ بالعبءِ الثقيلِ

متلفتاتٍ من شَرا فِ إلى سنا برقٍ كليلِ

قفْ وقفة المتلهِّفِ الحرّانِ في عافي الطُّلولِ

واحللْ عقودَ الدمع بينَ ملاعبِ الحيِّ الحُلولِ

وعلى النَّقا من وجرةٍ بلهاءُ تلعبُ بالعقولِ
في ضمِّ ما ضمّتْ غلا ئِلُها شفاءٌ للغليلِ
بمؤزَّرٍ فَعْمٍ وخصرٍ مثْلِ عاشقها نحيلِ (١٣)

إنّ القدرة الحقيقية لجمالية المكان في القصيدة تكمن في أنساقه الفنية المنتشرة على لوحة الظعن إذ يكون جمال الواقع كله مرتكزاً في مجال صياغة هذه الرحلة القصيرة من تجربة الشاعر وذلك من خلال الدفع النفسي المركب ما بين العاطفة والعقل، وما بين الخيال والصورة الواقعية، وما بين الدمج في حلم الذكريات التي يثيرها الطلل، واستكمال بثّها من جديد على أماكن أخر. ومن خلال بيان فتنة الأشياء على الحمول الظاعنة بأهلها وهي تطوف برمال الصحراء عبر مسارات معلومة من مواطن الذكرى. ولعلَّ أول ما يلفت النظر في حديث الشعراء عن هذه

المرحلة تسمية الأماكن والمياه التي تتنكبها الحمول الظاعنة عن يمين أو شمال أو التي تقصد إليها(١٤).

وقد يكثر الشعراء من ذكر الأماكن في لوحة الظعن، بشكل يلفت النظر وربما إشارة منهم إلى شدة حنينهم إليها أو استثارة لذكرياتهم مع حبيباتهم فيها، أو تهيئة لانتقالهم إلى الأماكن الحضارية التي يمكن أنْ تكون من شأن الممدوح يقول حَيْص بَيْص:

أقولُ لصبري يوم جرعاء مالــكٍ وقد أسلمته للغرام الخــواذلُ

أظعْناً عن الحيِّ الجميع وتاركـي وهل ينفع المحزون صبرٌ مُــزايلُ

إذا أضمرَ الركبُ الدجى أظهرتهمُ شموس ضحًى أفلاكهنَّ المحامــلُ

وإنْ سلكوا بين الكناس فوجـــــرةٍ تشابه حال بالصِّريمِ وعاطلُ

---------- ----------

ومازلتُ أبكي والمطـــيُّ دوالج بمخترق الدهناءِ والصّبحُ دائلُ

بدمع إذا ما كفكف الحِلمُ غرْبه مَراهُ الأسى واستحدرتهُ البلابلُ

إلى أن تواروا بالكثيب وخفَّض الــحداةُ وحال المُنحنى والجلاجلُ(١٥) .

إنّ أماكن رحلة الظعن تشحن مخيلة الشاعر بإشراقة جمال الحياة وفتنتها ممتزجة بلوعة الفراق وأساه، وتُمدُّه بقوة خيالٍ لا حصر لها من حيث كونها ثاوية في أعماق النفس، ولها صلة مباشرة بما يحتدم في الوعي من متغيرات في الواقع لذلك تظهر كما لو أنَّها أماكن جديدة مشخصة، ويبزغ مشهد الظعن كله من خلالها أكثر ألقاً ونضارة.

لقد أُتيحت لكثير من الشعراء فرصة ((اطراح اللوحة الطللية، والإكتفاء بلوحة الظعن في حالة نفسية أو فنية يرجح فيها طابع اللذة الخفية على طابع الأسى العنيف))(١٦). أمّا خصوصيتها الإبداعية فتكمن في ذلك الخلق الجديد للوسيلة التي تعدّ مدخلا لحديث الظعائن والتي تتخذ غالباً صيغة التساؤل أو ما يقاربه(١٧)، ((والتوسل بسواه وبه في إعلان خبر الرحيل))(١٨)، لعله يصور واقعه النفسي من خلال الحوار الذي يصنعه في الأبيات، كما في مقدمة قصيدة الحاجري، وفيها يقول:

ما للدموع تسيل الـــوادي أحدا بركب العامرية حــادي؟

نعم استقلّوا ظاعنين وخلَّــفــوا ناراً لها في القلب قدْحُ زنــادِ

ما أنتِ يا كبدي التي عاهدتني فتقطّعي وجداً فذاك فـــؤادي

ما كان أطيب للوداع عناقنـــا لولم يكن منّا عناقُ بــعــادِ(١٩) .

اشتمل هذا المقطع على ثنائية عجيبة ، ثنائية الإجتماع والتفرق المبنية على التفرق، إذ يجمع الفراق العاشقين للتوديع ويفرقهما بعد ذلك ليجمع المادح والممدوح.

ومن المعلوم أنَّ الشاعر يصوّر في المقدمة الظعنيّة، ثلاثة مناظر: إستعداد القوم للرحيل، وما يسبقه من رد الإبل من المراعي، وزمّ الأمتعة، وما يشيع في أثناء ذلك من حركة وأصوات. وتبدأ القافلة فيمضي يحدد الطريق الذي يسلكونه ، ويسيرون فيه، بين السهول والجبال والرمال، فينتقل إلى وصف الهوادج وصفاً دقيقاً، وحين يفرغ من تصويرها يصف النساء بزينتهن وحليهن وعطورهن وثيابهنّ، ومفاتنهنَّ(٢٠)، نحو قول الأرّجانيّ ، حيث استوفى بمقدمة قصيدته التي مدح فيها نقيب النقباء شرف الدين الزينبيّ جميع المكونات الموضوعية لهذه المقدمة، نحو قوله:

لِمَنْ الركائبُ سَيْرُهُنَّ تَهـــــادِ مِيلٌ مسامعُهنَّ نحو الحادي؟

يَطْلُعْنَ من شَرف العُذَيبِ وهُنّ من جذْبِ الأزمّةِ ساميـاتُ هــوادِ

--- ---

لله موقفُ ساعةٍ يوم النَّــوى بمِنَى، وأقمارُ الخدور بَوادِ!

لمّا تبعْتُ –وللمشيَّع غايـــةٌ– أظعانهم وقد امتلكْنَ فؤادي

أتبعْتُهمْ عيني وقلبي واقفاً فوق الثنيّة، والمطيُّ غَوادِ(٢١) .

يستهل الشاعر قصيدته بوصف حركة الظعائن الهادئة، ووقت رحيلها كما صور قدرة النوق وتحملها المسير في عرض الصحراء وهي قاصدة مكاناً معلوماً، ومضى الشاعر مصوراً تطلّعه إليهم إذ ظلّ يتابع الركب ببصره ذارفاً دموعه ، ويمكن القول: إنَّ تلك الدموع التي ذرفها الشاعر لحظة وداعه الراحلين، هي الجرعة الأولى التي تنهل من فيضها لخياله ، فهو لا يكتفي بمراقبة مسار الراحلة بعين دامعة وقلب جريح وروح حزينة، بل يطلق العنان لخياله، كي يحلّق في فضاءات مسالك رحلتهم، ليبقى راصداً حركتهم وتنقلهم.

إنَّ البنية الفنية وإن اتسمت بنمطية الطرح والمعالجة تستجيب استجابة مباشرة لتجربة القصيدة التي يحاول فيها إسقاط حالته النفسية ومعاناته في تجربة الفراق على تفاصيل أهدافها الأخرى، فرصد لهذه المهمة ما يشكل له أرضية حرة ينطلق منها لاستقطاب المكونات الموضوعية التي تشكل الركيزة الأولى للإستغراق في موضوعات القصيدة مستمدة من مكونات الظعن الصورية والصوتية والحركية أسباب انطلاقها في التعبير، ولعلَّ استكمال جوانب الصورة وتنامي المقاطع وتوالدها بهذا الشكل توظيف من الشاعر ليجد مسوّغاً لرحلته إلى الممدوح، فهو بعد الألم ورحيل الأحبة يفقد الصبر فيلجأ إلى ظهور العيس لتلقي به على أعتاب الممدوح ، حيث الراحة والأمان.

والمناظر الثلاثة لا تظهر بوضوح في مقدمات الشعراء العباسيين ويبقى شكل الهوادج، هو الشكل الأبرز في صورة الظعائن، بل هو الجزء الأهم الذي تتكامل معه تلك الصورة سواء من حيث المساحة التي يشغلها، أم بمن يحمل في داخله من نسوة ظاعنات، ولهذا نجد أبصار الشعراء تظل معلقة بهوادج الرحلة، لأنّها ـ بسعة حجمها وانتظام شكلها– ستسهِّل عليهم متابعتها وتواصل النظر إليها إلى أقصى أمد يقدرون عليه، لهذا نجد بعض الشعراء يقفون

عندها وقفة متأنية، ليتأمّلوا ويدققوا ويديموا النظر مفصلين القول فيها.

وقد تقتصر لوحة الظعن على إيحاءات الشعراء إلى أحزانهم وهمومهم وحقيقة معاناتهم بعد فراق الأهل والأحبة والصحب، وهم يشيعونهم بعيون دامعة، وقلوب مصدعة. وفي أثناء إخبارهم عن قصة الرحيل كانوا يلتفتون إلى أحوالهم ، فيصفون معاناتهم ويفصحون عن أحزانهم وهمومهم بصور شتى نقف عند بعض نماذجها، كي نتلمس بها ملامح تلك المعاناة، يقول أبو فراس الحمداني:

لقد نزحتْ بالغيد خُوصُ الركائبِ وقد غادرتني فرصةً للنوائبِ

وما كنتُ أدري ما جنايةُ بَيْنِهمْ على القلب حتى جدّ سير الركائبِ

ولو كان قلبي من حديد أذابهُ زفير الأسى بين الحشى والترائبِ

فكيف بقلبٍ إنّما هو مضغةٌ ولوعتهُ جزءُ الهوى والمصائبِ

ولم أرَ مثل الصبر في الحبِّ عاصياً إذا ما أطاع الحبُّ نَعْبَ النواعبِ (٢٢)

وقد يكتفي الشاعر بوصف حمولة صاحباته، كما يصف تعلقه بهم وألمه المض لغرامهم، قال السَّري الرَّفَّاء في مستهل قصيدة يمدح فيها الأمير سيف الدولة الحمداني:

.

أنّى يعودُ من الصبابة مُفرِقا ولقاؤهم للبين غادره لَقَا

لم تعترض غزلانهم يومَ النَّقا إلاّ لكي يُخجلنَ غِزلان النَّقا

رفعوا القِبابَ وفرّقتْ أظعانهم فِرقاً أمرنَ الصبرَ أنْ يتفرّقا

ووراءَ همْ دمعٌ إذا أوطأتُهُ يوم النوى عَنَقَ التجلّدِ أَعنَقا

هنَّ الحيا حُرِمَ الغميمُ غمامَه وعلتْ بوارِقهُ فجُدْنَ الأَبرقا

لم يغنَ من تلك المحاسن منزلٌ إلا تقاضاهُ الفِراق فأملقا

تَرقَا الدموعُ ولي على آثارهم دمعٌ رقاه العاذلون فما رَقَا

ما أحسِبُ الأجفانَ يلقى بعضُها بعضاً إذا كان الفِراق الملتقى

أشقيقةَ الجِزعين أيّةُ لوعةٍ عُجنا عليك غداة عُجناالأيْنُقا

منحتكِ أنفاسُ الصَّبا ما استودعتْ وسقاكِ رقراق الحيا ما روَّقا(٢٣) .

وهكذا ((يختلف حديث هذه الرحلة ، فيقصر أو يطول باختلاف مواقف الشعراء بل باختلاف الشاعر نفسه))(٢٤).

تلك هي وقفات البحث عند مشاهد رحلة الظعن في الشعر العباسي، كما تناولها الشعراء في قصائدهم، وكانت وقفاتٍ متباينةً بين إطالة القول وإيجازه بمقتضى طبيعة معالجاتهم لتلك المشاهد، فمنهم من قصرت وقفته عند هذا

المشهد أو ذاك ، مكتفياً بالإخبار عنه وعرض صورته بلمحة عابرة وإشارة موجزة ، ومنهم من طالت وقفته، فراح يفصّل القول ويستقصي صوره ومعانيه ويدقق في عرض المشاهد ووقائعها، مستمدين أكثر صورهم ومعانيهم مما ورثوه عن أسلافهم.

أما فيما يخصّ الرحلة إلى الممدوح فقد بات معلوماً أنّ الشاعر البدوي حين يصف رحلة –أيا كان هدفها– يجسّد في وصفه مشاهداته الميدانية لرحلة مارسها فعلاً، فيعبّر بذلك عن تجربة حيّة تمتد تأثيراتها –لاحقاً– فتؤلف تقليداً أدبياً يأخذ مداه المؤثر، ودلالته الفنية، ليكون عرفاً شعرياً موروثاً، ويمكن القول: إنَّ الشاعر الحضري في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي التقت في شعره معالم التجربة الحيّة بهذا التقليد الأدبي، فيما صوّر من مشاهد رحلاته، غير أنَّ الأمر يختلف مع الشاعر الحضري في العصر العباسي –ولاسيما في الحقبة التي ندرسها– ، فهو يصف الرحلة ويصور مشاهدها ليؤكد التزامه بتقليد وجد له صدًى في نفسه فرغب في مجاراة غيره، مختبراً شاعريته وقدرته على التخيل والتصوير(٢٥) ، ولكن ذلك لا ينفي وجود شاعر حضري مارس الرحلة لغاية ما، فوقف على بعض معالم الصحراء وطبيعة بيئتها ومناظرها وحيوانها، فيكون قد تمثّل البيئة البدوية في شعره مجيداً التعبير عن معالمها وتصوير مظاهر الحياة فيها(٢٦)، ولهذا لا يمكن الفصل بصورة قاطعة بين شاعر حضري وآخر بدوي بوضع حدود فاصلة بينهما، لأنّ التجربة الإبداعية لدى الشاعر لا يمكن تقييدها بمؤثرات بيئية معينة، فخيال الشاعر المبدع قادر على أنْ يتمثل مكونات البيئة التي تخضع لها معالجاته لمجريات أنموذجه الشعري، بكلِّ ما تتجسد فيه من أحداث تعبِّر عن خلاصة تجربته في الحياة، وليس ضرورياً أنْ يمارس الشاعر رحلة حقيقية ، مجسِّداً في شعره تفاصيل أحداثها ووقائعها، فيأتي وصفه إياها وصفاً دقيقاً، يرسم به صورة رحلة تنبيء مشاهدها المتنوعة بممارسة فعلية لها، إذ تتفاعل حواس الشاعر كلها لتقدم تلك الصورة بكامل أبعادها وأدق ملامحها، وفي ذلك كله يبرز الإقتدار الفني للشاعر وهو يتأمل آثار سابقيه، فينعم النظر فيما قالوا وما وصفوا، ليبدع هو صورته التي نلمس في ألوانها وخطوطها ومعالمها ظلالاً من تلك الآثار التي عرف كيف يؤلف بين ما تفرق منها وما تناثر هنا وهناك ليلمّ شتاته بلمسة إبداع تحيله إلى نمط فني تداخلت فيه عناصر الموروث بما استجد من عناصر اهتدى إليها الشاعر برؤية فنية واعية ، تفعل فعلها المؤثر في توجيه مسارات التجربة الشعرية بما يستجيب لمشاعره ويلبي رغباته في أنْ يجسّد ظلالاً من روحه وإبداعه، تسم تجربته الشعرية بميسمها مؤكدة صدق انتمائها لمبدعها. وربما يترك الشاعر ما يسهل الإستدلال على ذلك بما يمكن تلمسه والإهتداء إليه من إيماءات ودلالات عرضها البحث في قليل من الأنموذجات، أمّا في الكثرة الكاثرة منها، فتبدو عملية الفصل صعبة، إنْ لم أقل مستحيلة إذا ما أردنا الدقة والموضوعية في الحكم، أما إذا اعتمدنا على التخمين ، وحكمنا بالظنَّ والإعتقاد ، فيمكن أنْ يقال في حديث رحلته مصوراً لرحلة واقعية مارس تفصيلاتها وتفاعل مع أحداثها أم كان حديثاً مجسداً لرحلة تخيلها الشاعر ونسج صورها ووقائعها باطلاق العنان لخياله الشعري في المتابعة والرصد والتقصي.

إنّ عناصر الرحلة، من وجهة نظر هذا الباحث، هي المفردات التي أسهمت في توضيح حالة الرحلة وتجسيد مساراتها وتحديد معالمها. وقد بدت هذه العناصر –المفردات– جلية لنا من خلال الصور التي رسمها الشاعر العباسي لتنقلاته، حيث تشمل مركوباته ورفاقه، فضلاً عما تشير إليه من طرق سلكها، وأماكن مرّ بها، وظروف كابد مشاقها أو استغلها مستفيداً منها سواء أكانت هذه الظروف أحداثاً طرأت عليه أم تغيرات فلكية أحاطت به. وكنّا قد عرضنا في الفصول الثلاثة الأولى من هذه الاطروحة عناصر كثيرة من هذه الرحلة لذا لا نجد ضرورة لإعادة ما قلناه آنفاً.

وهكذا فقد كان للشكل الفني للقصيدة الجاهلية، أثر كبير في الشعر العربي في رحلته الطويلة عبر العصور، ((وقد بلغ من صرامة هذا النظام الذي فرضه شعراء ما قبل الإسلام دون قصد على بناء القصيدة، أنّ أكثر نقاد الشعر في العصور العربية المختلفة قد اتخذوا منه مقياساً فنياً ثابتاً يقوِّمون على أساسه شعر الشعراء))(٢٧). وكان من أثر ذلك كله أنْ أصبح هذا البناء الشعري تقليداً فنياً خالصاً لا ينبع في شعر الشعراء العباسيين عن تجارب حقيقية، ولكنَّه ينبع من ضرورة فنية كانت تقتضي بمتابعة الشعراء في عصر ما قبل الإسلام وترسّم خطاهم.

وظاهرة أخرى نستطيع أنْ نوردها –هنا– مثالاً يؤكد قدرة الشعر القديم على بثِّ إمكاناته الفنية لاحقاً وهي ظاهرة الإغراب والتبدي في مفردات اللغة.

ومما لاشك فيه أنّ الشعر مرأة المجتمع، وصدى الزمن، يزدهر بازدهاره ، ويكبو بكبوته، كما يلبس لبوس أبناء العصر، وشعراء الجيل ، لذلك فإنّ الأحداث السياسية والإجتماعية والإقتصادية وغيرها تترك بصماتها الواضحة، على أديم الشعر ، وتطبّعه بطابعها، وتلوِّنه بأشكالها. كما أنَّ الصراع بين المجتمعات، الذي يستدعي صراعاً بين اللغات ، ينعكس أثره على طبيعة البناء الفني للشعر من غير أنْ يترك جانباً منه، بما في ذلك لغة الشعر وأغراضه ومعانيه وصوره، وربّما تكون لغة الشعر أكثر الجوانب تأثراً بتطور الحياة والحضارة.

كان الشعر في القديم صادراً عن طبيعة بدوية فيها من جفاف العيش وخشونته الشيء الكثير، لهذا اتسمت لغته بالقوة والفخامة، وكانت ألفاظه –في الغالب– وحشية غريبة. وقد ذكر قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) أنَّ الإتيان بالوحشي ((مجوز للقدماء، ليس من أجل أنّه حسن، لكن لأنّ من شعرائهم من كان أعرابياً قد غلبت عليه العجرفيّة، وللحاجة أيضاً إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب، ولأنّ من كان يأتي منهم بالوحشيِّ لم يكن يأتي به على جهة التطلّب له والتكلف لما يستعمله منه، لكن لعادته وعلى سجيّة لفظه))(٢٨).

أما في عصر ازدهار الحضارة، فقد حالت طبائع الناس إلى الرقة والدماثة، واتسمت حياتهم بالنعيم والترف، فكان لابدّ للألفاظ من أنْ ترقّ وتلين، وكان على الشعراء أنْ يهجروا الألفاظ الخشنة الجافة التي لا تنسجم مع ظروف حياتهم الجديدة، وأنْ يصطنعوا لشعرهم لغة سهلة عذبة تختار فيها الألفاظ وتنتقى.

ولذلك فقد عاب المرزباني (ت ٣٨٤هـ) الشعراء المحدثين لاستعمالهم الألفاظ الغريبة الوحشية وعلَّل ذلك بقوله:

((ولم نَعبْ من هذه الألفاظ شيئاً غير أنّها من الغريب المصدود عنه، وليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنَّها لا تجاوز بأمثالها ولا تتبع أشكالها، فكأنّها تشكو الغربة في كلامهم))(٢٩).

وقد صوّر ابن الأثير هذا التحول فقال: ((وأما البداوة والعنجهية في الألفاظ فتلك أمة قد خلت، ومع أنّها قد خلت وكانت في زمن العرب العاربة، فإنّها عيبت على مستعملها في ذلك الوقت، فكيف الآن وقد غلبت على الناس رقة الحضر؟))(٣٠). وهذه الرقة التي غلبت على الناس دفعتهم إلى النفور من الكلام الغليظ واللفظ الجاف؛ لأنَّه كان بغيظاً مستكرماً، ولهذا وجدنا النقاد القدماء يحذرون من الإغراب في اللفظ(٣١) .

وهم –بهذا– يضعون أمام الأديب الأنموذج الرفيع للفظ الشعري، ويطلبون منه أنْ يختار من ألفاظ اللغة أرقّها وأسلسها، مع الاحتفاظ بصفة الجزالة والفصاحة لهذا اللفظ، إذ ليس معنى الرقة والسلاسة ((أنْ يكون الكلام رقيقاً سفسافاً، ولا بارداً غثّاً ، كما ليست الجزالة والفصاحة أنْ يكون وحشياً خشناً ، ولا أعرابيا جافاً، ولكن حال بين حالين))(٣٢).

وعلى الرغم من كل هذا فقد كان هناك قوم مولعون باللفظ الغريب، يطلبونه ويدخلونه في شعرهم(٣٣)، ولكن بعضهم لم يسرف في استعمال هذه الألفاظ، ولم يعممها في كلّ أشعاره، وهي التي سنتخذها أمثلة لهذا المبحث.

ويُعدُّ المتنبي في طليعة الشعراء الذين غلبت على شعرهم ظاهرة الإغراب في مفردات اللغة، وكان القدماء يعرفون له هذه الرغبة ، يقول الصاحب بن عبّاد (ت٣٨٥هـ) عنه: ((ومن أهم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة، حتى كأنّه وليد خباء وغَذِيٌّ لبن لم يطأ الحضر، ولم يعرف المدر))(٣٤) وقد علَّل الصاحب لهذه الظاهرة بأنّه كان يقصد إلى التبدّي في لفظه ((والحق أنَّه لم يكن يقصد إلى التبدّي فحسب، وإنَّما كان يريد أنْ يحقق لنفسه التفوق في أوساط اللغويين من أصحاب الغريب))(٣٥). وقد أشار إلى ذلك العكبري إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) في إحدى مدائحه لكافور، وهي لفظة فصيحة إلا أنّها غريبة، فعلّق عليها بأنّه كان يأتي بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان من العلماء والأدباء(٣٦).

لقد تعددت التعليلات لهذه الظاهرة في لغته، لعل أقربها للصواب أنه جاء بغريب اللفظ وحوشي القول استعراضاً لمقدرته اللغوية وتعجيزاً لعلماء اللغة من معاصريه، ومسايرة للشعر الجاهلي في استخدامه لمثل هذه التراكيب(٣٧).

ولنتجاوز الإستغراب والتعجب مما تفسر به ظاهرة الغريب في عبارة المتنبي، ولنعرض شواهد من شعره تدلل بوضوح على تلك الصور الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التي يريد أنْ يروع بها أساتذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتيهم بمثل (جفخت) في قوله:

جَفختْ وهمْ لا يجفخونَ بهابهمْ شيمُ على الحسب الأغرِّ دلائلُ(٣٨) .

ولنقرأ أيضاً مقصورته التي يهجو فيها كافوراً فقد حشّد فيها الألفاظ الغريبة حشداً، وكأنّه ليس لـه وجهـة إلا أنْ يعبّر تعبيراً لغوياً غريباً حتى ينال إعجاب اللغويين من أصحاب الغريـب(٣٩)، ولعلـه مـن أجـل ذلـك كـان يصـوغ الأراجيز يحاكي بها رؤية والعجاج وأبا النجم وأضرابهم كما في أرجوزته التي مطلعها:

ما أجدرَ الأيام والليالي بأن تقول ماله ومالي (٤٠)

فقد حشّد فيها كثيراً من الألفاظ الغريبة والنادرة، منها قوله:

فوحشُ نجدٍ منه في بَلـــبالِ يَخفْنَ في سلمى وفي قـــيالِ

نوافِرَ الضِّـــبـــابِ والأوْرالِ والخاضبات الرُّبْد والرِّئالِ

والظبي والخنساءِ والذَّيَّالِ يَسمعْنَ من أخبـــاره الأزْوالِ

ما يبعثُ الخرسَ على السؤالِ (٤١) .

وقد ورد في شعره كثيراً من الألفاظ الحوشية كاليرمُع(٤٢)، والكَنَهْـوَر(٤٣)، والخـازِ بـازِ(٤٤) تَغَشْـمَرت(٤٥)، والخُنْزَوانة(٤٦)، وغيرها(٤٧).

ولم يقف الشاعر عند هذا الجانب بل طلب الشواذ في الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة في حـرف أو اسم إلا جلبها في شعره. وقد يكون من الطريف أن نتعقبه في شوارده اللغوية، فمن ذلك استعماله للكَيْذبان بـدلا مـن الكذاب، والتوراب بدلا من التراب، ومن ذلك أنْ يجمع داراً على (أدؤر) (وأرضاً) على (أروض) ، ومن ذلك أنْ يأتي بـ (هنّك) بدلاً من (إنّك) إلى غير ذلك من لغات شاذة(٤٨). ولولا خـوف الامـلال لاكثرنـا مـن إحصـاء هـذه اللغـات وعرضناها في أشعاره، ولكنَّها كثيرة في ديوانه ويمكن الرجوع إليها، وهي أكثر من أنْ ندلّ عليهـا، ولا غرابـة في أنْ يرث المتنبي هذا الموروث من الألفاظ الجاهلية لأنّـه درس الشـعر الجـاهلي واسـتظهره وصـار عنـده مـن أولى دعـائم ثقافته الأدبية واللغوية، فضلاً عن مشافهته الأعراب في البادية عدة سنوات.

أمّا الشريف الرضي فإنّ النزعة البدوية التي تأصلت في روحـه، طغـت علـى الكـثير مـن شـعره الحماسـي وأمدتـه بعناصر القوة، فإذا بالكثير من ألفاظه ومعانيه، بدويّة قحّة، مستمدة من روح البداوة ومن أجوائها ((ومـع بـراعتـه في نحت الألفاظ نحتاً عربياً أصيلاً، ومع تبديه المطبوع ، فإنّه لا يخلو من المآخذ، فقد يغـرب في لفظـه أو في معنـاه، إلى حد التصنّع والتكلّف))(٤٩). وقد عاب عدد من الدارسين على الرضي ميله إلى الغرابة البحتة في بعـض ألفاظـه، ذاهبين إلى أنّ سبب استخدامه لها لم يكن إلاّ تكلفاً وتقليداً تأثراً منه بشعراء سبقوه(٥٠) وانفـرد محمـد آل كاشـف الغطاء في ظنّه بأنّ تلك الغرابة كانت انعكاساً لتقربه من الملوك والخلفاء والأمراء(٥١). إلا أنّه لا يوجـد بـين أيـدينا دليل على أنَّ ثقافتهم كانت واسعة لدرجة فهم تلك الألفاظ البدوية. ومن إغرابه في البداوة وتصنّعه ، قوله:

نهيتُكُمُ عن ذي هَماهِمَ مُشْبلٍ حَمى بجنوب السَّيئِ ضالاً وغرقدا

وحذرتكمْ مغلولباً ذا غطامطٍ إذا كبَّ بوصيٌّ السفين وأزبدا(٥٢)

وقولــه:

وأبقى العواجمُ من صعدتي عَشَوْزَنةٍ تستقِلّ النيوبا(٥٣) .

أما المعرِّي فقد كان على معرفة واسعة بمفردات اللغـة وشـواردها، خـبيراً بأسـرارها، مشـغوفاً بالإخبـار والآثـار ((يتصنع الإغراب في ألفاظه، وعمّم ذلك في جميع أشعاره وكتاباته، حتى ليشعر الإنسان في أحوال كثيرة بأنّـه يقـرأ في متن من متون اللغة العويصة))(٥٤) ومحاكاته للعـرب وإيثـاره الألفـاظ البدويـة لا يمكـن حصـرها في شـعر طـور واحد، بل هما ماثلان في كل طور(٥٥) ولعل قصيدته التائية التي بعث بها إلى أبي القاسم التنوخي، والطائيـة الـتي بعث بها إلى خازن دار العلم ببغداد، دليلاً على ما كان يأخذ به نفسه من التزام القوافي الصعبة، ولذلك فهو يتشـدد في محاكـاة المتقـدمين مـن العـرب ، فيـؤثر الألفـاظ البدويـة الجزلـة، ولا يتحضـر في شـعره إلاّ إذا اضـطر إلى ذلـك اضطراراً(٥٦) ، حيث يقول في مطلع طائيته:

لمن جيرةٌ سِيموا النَّوال فلم يُنْطُوا يُظِّللهم ما ظلَّ يُنْبتُهُ الخطُّ (٥٧)

وقد أشار الدكتور طه حسين في نقده هذه القصيدة إلى استعمال ابي العلاء الغريب من اللغة والنادر ، فمن ذلك أنَّـه استعمل (أنطى) مكان (أعطى) التي بينٌ أنها لغة قضـاعية قـريء بهـا القـرآن لكـريم(٥٨). ومثلـه اسـتعماله لفظـة الصمكوك، والتي تعني اللبن الحامض الخاثر(٥٩) نحو قوله:

وسَقيتُها المحْضَ الصريحَ وطعمُهُ حلوٌ وكان لغيرها الصَّمْكُوْكُ (٦٠)

ومثله ابن أبي حُصَيْنة فقد كان ((شاعراً معجباً بجزل الألفاظ ، وفخم الكلمات والصناعات البديعة.. وهو في بعض الأحايين متفيهق مبالغ في استعمال الكلمات الغريبة ، يريد بذلك أنْ يثبت طـول سـاعده في معرفـة اللغـة والإطـلاع على الأساليب العربية القديمة ، ومعرفة الغريب النادر))(٦١). كما يتجلى ذلك في قوله:

ومائرةِ الأزمَّةِ مُبريـــــــــاتٍ كأنَّ على غواربها صِلالا

شرْبنَ الخمسَ بعد الخمس حتى ظمئن فكدْنَ يشربْنَ العُلالا(٦٢)

والشواهد كثيرة في الديوان على إغراب الشاعر في انتقاء المفردات الصعبة أو في استعمال اللغات النـادرة أو الشـاذة أو في استعمال اللهجات القليلة الإستعمال من حيث اللغة أو من حيث النحو أو من حيـث التصـريف(٦٣)، ولاشـك

في أنّه قد عمد إلى ذلك لقدرته وسعة اطلاعه.

لقد كانت اللغة في القرن السادس الهجري ((قوية في تركيبها وصياغاتها، فقد كان شعراء العصر السلجوقي –في جملتهم– عالمين باللغة ، متمكنين من أدوات صناعتهم، وكانت مفرداتهم غزيرة (معجمية) وكثيراً ما قادتهم معرفتهم التامة باللغة إلى استعمال الغريب النادر))(٦٤)، ومثال ذلك شعر الحَيْص بَيْص، إذ من يلق نظرة في ديوانه يظن أنَّ ناظمه أعرابي متبدٍ (٦٥)، ((إذ تروعه منه تلك المتانة، وشدة الأسر التي اصطنعها الشاعر في صوغ شعره، فتظن وأنت تقرؤه أنَّكَ تقرأ لشاعر جاهلي، أو أموي، فالصياغة ذات الصياغة ، واللفظ هو ذلك اللفظ ، والصورة الشعرية هي نفسها في ذينك العهدين))(٦٦) وتعليل ذلك: أنَّه اصطنع هذا الذي اصطنعه في صياغة شعره، توخّيًا لتمثيل الشخصية العربية وأبرازها بكلِّ خصائصها، في عصر كادت تنطمس فيه معالمها ، وتندثر رسومها(٦٧).

وجدير بالذكر أنَّ الشاعر أقرّ بنفسه اتخاذه من الإغتراب سبيلاً له ومطيّة ترافقه أنَّى ذهب وذلك في قوله:

ومُعنّفٍ في المجد يحرقُ نابهُ متخمّطٍ في عذله مُتنمِّرِ
قال أتخذت الاغترابَ مطيّةً فارفقْ بنفسكَ من سِفارك واحضرِ
--- ---
خِرقٌ إذا عنَّتْ وغًى وخصاصةً جاءتْ يداه بهاطلٍ مُنْعَنْجِرِ (٦٨) .

وهكذا شاعت الألفاظ الغريبة في شعره مثل. (عَصَبْصَب)(٦٩) و (سَمْعَمَع)(٧٠) و(مسْحَنْفِر)(٧١) و (القَسْقَاس)(٧٢) و (اشمعلّوا)(٧٣)، وغير ذلك كثير(٧٤)، إذ لا يستطيع دارس شعر الحَيْص بَيْص أنْ يستغني عن معجمات اللغة في الغريب اللغوي.

وهذا ابن المُقرَّب العُيوني يصور في جانب من شعره مشاهداته في البادية ومخلوقاتها بلغة بدوية جافة حاكى بها أسلوب الجاهليين ، فأتى بغريب الألفاظ التي وإنْ كانت مألوفة للبدوي إلاّ أنَّها غريبة لمن يسكن المدن والحواضر ، نحو قوله:

أمِنْ دمنةٍ بين اللِّوى والدَّكادكِ شُغفْتَ بتذرافِ الدموع السّوافِك
عفتْ غيرَ آرٍ وأوراقَ حائلٍ وأشعثَ مشجوجٍ وسُفْعٍ روامكِ
ونويءٍ كجِذْمِ الحوض غيّر رسمُهُ وجيفُ الحصا بالموجفاتِ الحواشكِ (٧٥)

وينحو الملك الأمجد في معظم شعره هذا المنحى ، فقد ((أولع بالإكثار من الألفاظ الغريبة ولعاً يلفت النظر، فجاءت قصائده محشوَّة بها حشواً، حتى لكأنَّ إيرادها غرض من أغراضه، ومقصد من مقاصده، وربَّما أراد بهذا كلِّه

أنْ يدلِّل على تمكّنه من اللغة، وإحاطته بغريب مفرداتها))(٧٦). وقد أحصى له الدكتور ناظم رشيد عدداً من هذه الألفاظ منها على سبيل المثال لا الحصر: خَرْقَد، عَيْهَم، الطِّمْل، مُثْعَنْجِر، اليرامع، الشَّيذُمان، العُتْرُفان، المَرْت، عَفَرْناة، الهِرْجاب، ذِعْلِبَة، جُرْشُع، العَساقيل، مضبّرة، ملاب(٧٧). ومن مثل ذلك ما قاله ضمن قصيدة ورد فيها الفخر بنفسه:

لقد أفنى التفرّق لاصطباري دروعاً لا ينفِّدها الطعانُ
وأعيسَ يذرع الفلوات وخْداً يطير على خطاه الهيِّبانُ
يُجاذبني الزمامَ وليس يثني عزيمتَه خِشاشٌ أو عِرانُ
ولا الهجلُ الذي تمشي المطايا بعِرْصَتِهِ تُذالُ ولا المتانُ
جزعتُ به المفاوز في ليالٍ تهيّب قطعَهنَّ الشيذِمانُ (٧٨)

فالأعيس، والهيّبان، والخشاش، والعران، والهَجْل ، والمتان، والشيذمان مفردات ليس من السهولة بمكان ادراكها وقت القراءة على أقل احتمال.

إنَّ بساطة التركيب وسهولة الألفاظ ووضوح المعاني من السمات التي تغلب على شعر الناصر داود (ت ٦٥٦ هـ) في عمومه. لكنَّ ذلك لا يعني أنّ هذه السمة تعدّ مقياساً لم يثلم مطلقاً، فقد ورد القليل جداً مما يخالف ذلك يوم لجأ إلى الإيهام والغموض المعنوي، وكذلك إلى الزخم البديعي اللفظي حين مدح الخليفة العباسي المستعصم بالله بقصيدة بائية حمّلها وعورة لفظية ومعنوية لم يعتد عليه في أغلب شعره ، منها قوله واصفاً حاله وهو يتجشم الصعوبات كي يصل إلى حضرة الخليفة:

ضربتُ إليه الدوَّ والدوُّ مجهلٌ فلا معلمٌ في طامسيٍّ سَبْسَبيِّهِ
تَلاقى به ذؤبانُ غزلانِ فأوِه وذؤبان غزوٍ في فيافٍ فليِّهِ
تُلاقي فتشكو هذه ثم هذه طوًى مستكنّاً في مطاوي طويِّهِ
إذا ما ذكتْ فيه ذُكاءَ لهيبُها رأيتُ أجيجَ النار في لهبيِّهِ(٧٩)

ومظهر آخر من مظاهر استلهام الشاعر العباسي للموروث القديم يتجلى في ظاهرة التغزل بالبدويات، فعلى الرغم من كثرة الاماء والجواري والقيان وغزوهنَّ المجتمع غزواً لم يشهد له مثيلاً والذي زاد من حركة المجون على نحو فاضح ومكشوف وبشكل يكاد ينصرف إلى ما يسمى بـ (قصائد الحاجات العضوية)(٨٠)، على الرغم من ذلك فإنّنا ما زلنا نجد عدداً كبيراً من قصائد الشعر العباسي تتغنى بالجمال البدوي، وتتغزل صراحة بالمرأة البدوية(٨١). فهذا أبو الطيب المتنبي يطالعنا في عدد كبير من المقدمات الغزلية لقصائد المديح بمظهر يشعرنا بالقوة والصلابة، مردّهُ أنَّ الشاعر وهو الذي عاش في حواضر الشام ومصر والعراق وفارس واطلع على ثقافات شتى، لا يشعرك بالجمال الأنثوي

الحضري المترف –إلاّ نادراً– بل ينقلك إلى عالم الصحراء، فيتغزل بالأعرابيات، متخذاً من ذلك مظهراً موضوعياً خالف به، ما طرأ على شعر الغزل من تطور حدث قبله بقرن من الزمان.

ويمتاز غزله في البدويات بظواهر لعلَّ أهمها تفضيله إياهنَّ على الحضريات لأنهنّ يصطنعن الجمال، فالجمال فيهنّ خلقة، كما أنهنَّ لا يعرفن التكلف كالحضريات اللاتي يحتلن على الحسن ما قدرن على الإحتيال فأين جمال الحضريات اللاتي يشبهن المعيز في الالفة من جمال البدويات النافرات وكأنهنّ الآرام على حدِّ قوله:

ما أوجه الحضرِ المستحسناتُ به ... كأوجهِ البدويات الرعابيبِ

حسنُ الحضارةِ مجلوبٌ بتطريةٍ ... وفي البداوة حسنٌ غيرُ مجلوبِ

أين المعيزُ من الآرام ناظرةً ... وغيرَ ناظرةٍ في الحسنِ والطيبِ

ثم يسترسل المتنبي في عرض صفات الجمال البدوي حيث يذكر أنّ البدويات فصيحات لا يمضغن الكلام غنجاً وتخنثاً كنساء الحضر ولا يعرفن صبغ الحواجب طلباً للزينة، وليس من عادتهنَّ أنْ يشددن خصورهنَّ، كلَّما برزن من الحمّام لتشخيص أوراكهنَّ:

أفدي ضباء فلاةٍ ما عرفْنَ بها ... مضغَ الكلامِ ولا صَبْغ الحواجيبِ

ولا برزنَ من الحمّامِ مائلةً ... أوراكهنَّ صقيلات العراقيبِ(٨٢)

ولا تخفى مبالغة الشاعر في كل هذه الأبيات، ولاسيَّما البيت ما قبل الأخير، فترفّع البدويات عن التصنّع في عصر المتنبي لا يمكن التسليم به بهذه السهولة، فنساء البادية عرف عنهنّ التزيّن قديماً، وفي عصر ما قبل الإسلام كنّ يعتنين بتكحيل الرموش والعيون، وكانت العيون المكحولة تذكر للشعراء بعيون الغزلان(٨٣).

وعند الموازنة بين صورة المرأة في الشعر الجاهلي وصورتها في شعر أبي الطيب المتنبي، لا نجد كبير فرق بينهما، ((وهذا يدل دلالة واضحة على أنّ ذوق المتنبي لم يتأثر بحضارة عصره وإنّما ظل متمسكا بالذوق البدوي، فأحبَّ صفات في المرأة أحبَّها قبله امروء القيس والنابغة والأعشى وزهير وطرفة وغيرهم من الشعراء الجاهليين ، وتعليل ذلك عندنا هي نشأته الأولى في بادية الكوفة، وتنقله في الصحراء وحياته مع الأعراب فيها))(٨٤).

وقد يتبادر إلى الذهن أنَّ هذه البدوية في عصر أبي الطيب ممجوجة ومستهجنة، فللعصر ذوقه، وللزمن سطوته، وقد سبق لشعراء أنْ هجروا بعض التقاليد الشعرية البدوية، ومن منّا ينسى ثورة أبي نواس وآخرين على المقدمة الطللية؟ لكنَّ موهبة أبي الطيب جعلت من هذه النزعة البدوية اتجاهاً سار عليه شعراء عاصروا أبا الطيب ، وآخرون جاءوا من بعده إنّها: ((أكثر الجوانب حيوية وذكاء في إبداع المتنبي، فهي الصلة الأقوى، تربط بينه شعراً خالداً وبين روح أمته))(٨٥) وهذا ما يؤكد أصالة هذا المظهر، ولذلك يرى بلاشير –ونحن معه–: ((أنَّ للبدوية

الغالبة على قسم من شعر المتنبي أثراً في نجاحه عند مثقفي زمنه والعهود التالية، فقد وجدوا فيه ذلك الطعم القديم الذي كانوا يغترفون من دواوين الشعراء الجاهليين))(٨٦).

ويمكننا أنْ نرجع هذا الأسلوب البدوي عند أبي فراس وبخاصة في شعر ما قبل الأسر وفي موضوعات بعينها كما سلف إلى اتصاله الحميم بالبادية من ناحية، وإلى اتصاله بنماذج التراث الشعري من ناحية أخرى ((فهذان هما المصدران اللذان استمدّ منهما أبو فراس معجمه اللغوي البدوي الذي اتكأ عليه في تشكيل شعره هذا))(٨٧).

وينحو السَّري الرَّفَّاء هذا المنحى البدوي تقليداً واتباعاً، ونجد في قول أبي الطيب:

هامَ الفؤادُ بأعرابيةٍ سكنتْ بيتاً من القلب لم تَمْدُدْ لهُ طُنُبا (٨٨)

صدى وضحاً في قوله:

لله أعرابية غدرتْ بـــــنـــــا إنَّ النفاق سجيّةُ الأعـــرابِ

حجبتْ محاسنها الخيام ولو بدتْ كان العفافُ لها أتمَّ حِجابِ

وأَحلّها من قلب عاشقها الهـــوى تاً بلا عَمدٍ ولا أطنـــابِ

وإذا كانت النزعة البدوية في قصيدة المتنبي تتساوق مع ما عرف به من تغليب لمظاهر العنف والقوة، فإنَّ وجودها في شعر السري ـ وهو البعيد عن مظاهر العنف وساحات الوغى– إنَّما هو محض اتباع، وتقليد يعترف به الشاعر، إذ يقول في قصيدته السابقة:

هيهاتَ ما صدرتْ عقودُ نسيبه عن لوعةٍ كَمنَتْ ولا أَوصابِ

لكنَّها فكرٌ إذا ما سُوْمِـــرتْ باتَتْ تُفتِّحُ زهـــرةَ الآدابِ (٨٩)

وتقود التلمذة الشعرية مهيار الديلمي إلى الإمتياح من المعين البدوي، مادامت هذه النزعة البدوية قد أصبحت محبَّبة في ذلك العصر، وتفرضها ثقافة عربية سادت آنذاك، وإذا كانت لأبي الطيب بواعثه الخاصة في هذه النزعة، فإنَّنا لم نجد ما يحمل مهيار عليها إلاّ نزعته في التقليد، فالبداوة حاضرة في فكر هذا الشاعر وفي مخيلته ، وهي بعيدة كلّ البعد عن واقعه.

لقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف تشبث الشاعر بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده، فذكر محبوباته الحجازيات و□□(

à □ □ ₀dž džl □ □ ٨) □ z□

□ □dž□□dž□□□dž□ㄱㅏ□ㄱ]dž□□□□

□□dž□□□dž□ㄱㅏ□ㄱ]dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaˆ

□ □dž

dž□□dž□ㄱㅏ□ㄱ]dž□□□□ à hT □ □ jpg.wilmaˆ

□ □dž□□□

dž□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à hT □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž□□□

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à□□ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□□dž□□□dž가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ gpj.amlwiʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □□ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilmaʔ

□ □dž

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□□ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilmaʔ

□

□□□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□□dž□□□dž가□기dž□□ㄴ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.ma□wi□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□□dž□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□□□ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.ma

□

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilma

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilma

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □□ jpg.wilma

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilma

□ □dž

□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□ à □ □ jpg.wilma

□ □dž

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□□□ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□□□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□ㄱ|dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□□dž□□□dž가□가dž□□ㄴ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.ma□wi

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□□□ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□□□ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□□□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□□dž□□□dž가□가dž□□ㄴ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.ma□wi□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□□dž□□dž□가□가dž□□□ □ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□가dž□□□□□ □ jpg.wilma□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□ □dž□□dž□□□dž□가□기dž□□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.ma□wi

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□□dž□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□□□ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□

□dž□□dž□□□dž□가□기dž□□□ □ □ jpg.wilma

□ □dž□□dž□ □ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□□ □

□ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □□□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □dž□□dž□□□dž□ㄱ□ㄱ|dž□□□ □ □

□ jpg.wilmaˀ □ □ ذوقها في مديحه.

وكان عصر مهيار عصر تشيع وتصوف، وهو بحكم ثقافته الشيعية وما تحمل من تأثيرات صوفية تأثر إلى حدّ بعيد بالجو الديني القائم على الهروب من فساد الحضارة ومتاعها وأ□والها ، وكان لهذا الوضع الفكري والعاطفي تأثيره على الوجهة الفنية لقصيدة مهيار بشكل مباشر أو غير مباشر.

والسبب الثالث يتمثل في تأثير عوامل التقليد في قصيدته ، فمهيار تلميذ الرضي في الشعر، وقد سار في خطى أستاذه فعارض قصائده وأعاد كثيراً من تقاليدها، إلاّ أنّه لم يحقق النجاح الذي حققه أستاذه في نهجه الفني، وتحملت قصيدة مهيار مظاهر البداوة والحضارة، وبدت هذه الظاهرة في محتوى قصيدة المديح التي جمعت بين الظاهرتين.

وهكذا لا تكاد تخلو قصيدة لمهيار –ولاسيّما قصائد المديح– من هذه النزعة التي استفاضت في شعره وأصبحت جزءاً مهماً من بنية قصيدة المديح عنده، وقد وصف الشاعر هذه النزعة في قصيدته بأنّها تبعث على الجدِّ حيث قال:

بداوتُها تستصحب الجِدَّ كلَّه وحاضرها طبعٌ يُرى أنّه الهزلُ (٩٤)

و من مظاهر استلهام التراث في تشكيل الصورة البدوية ما نجده من ظاهرة ذكر الاماكن البدوية ولا سيما في نجد و الحجاز و ترديد لعرائس الشعر في المقدمات الغزلية لقصائد المديح العباسية.

لقد اكثر جرير من ذكر الاماكن البدوية كما اكثر من ذكر اسماء الحبيبات ، و نجد في مقدماته اسماء كثيرة من لوى وواقصة وجواء و عاقل و توضح و ملحوب....و غيرها (٩٥). وقد بقيت هذه التقاليد الفنية متوارثة في القصيدة العربية .فقد الح الشعراء العباسيون على تحديد المواضع وذكر اسمائها . و قد عد الدكتور عبد الله الطيب المجذوب هذا الاتجاه الفني في القصيدة فطنة من الشعراء الذين جاءوا في العصر العباسي حيث قال : " وقد فطن الشعراء الذين جاءوا بعد جرير بدهر إلى هذه الناحية الفنية السحرية في شعره و بحسبك ان تنظر في دواوين البحتري ومهيار و الشريف الرضي فعندهم من ذكر عالج و ذي سلم و العقيق و الوى و الاجرع ما يوشك ان يوقع في خلدك انهم طوفوا افاق الجزيرة وعرفوا ما عرفه جرير، هذا و انت تعلم ان هؤلاء مولودون حضريون لم يعرفوا واحدا من هذه الموضع من غير طريق الكتب "(٩٦) ، اما الدكتور عصام عبد علي فيرى إن الفطنة لم تكن سببا اساسيا في هذا الاتجاه ، و انما هو اتجاه فني محافظ على تقاليد القصيدة العربية من الوجهة الفنية التي بقيت الانموذج الحي للشعر العربي ولم تستطع عوامل الحضارة ان تقضي على هذه التاءثيرات وهي ايضا ثمرة صورة من صور خضوع القصيدة للممدوح في ثقافته العربية الاصيلة وذوقه وما يتمنى ان يقال فيه ، وكان الخلفاء العباسيون في حضارة بغداد معجبين بالطابع البدوي طالبين له(٩٧).

وارتأينا إن نعلل هذه الظاهرة بالقول : إن هذه المواضع لا تمت بصلة لواقع الشاعر الاجتماعي ، وإنما ارتباطه بها تراثا أدبيا، فهي قائمة أذن في واقعة الثقافي لا الاجتماعي وهو يعمد الى توظيفها لتيقنه من حيويتها في تطويع الصورة الفنية للمقدمة لكي تستجيب مع عاطفة الشاعر، ولا نستبعد دورها في كشف الاحداث المسيطرة في القصيدة ولاسيما عندما ترتبط بامس الطلل او حاضره عندما يتخذها الشاعر معادلا موضوعيا يفجر مشاعره و احاسيسه، وقد يستلهم منها موردا ايحائيا يعبر فيه عن اغترابه عن وطنها الممزق او قد يؤكد هوية وحدة الامة،فيستوحي الامس ليهبه الوجود و الديمومة في زمنه الصعب ..... فاستخدام الشاعر لهذه المواضع متأت من حرصه على تسخير مكونات هذا المقطع المادية و المعنوية لبناء المظاهر النفسية للطلول و تطويعها لخلق الجو النفسي الذي تستجيب فيه المقدمة للتجربة الشعري بوصف المقطع الطللي موقفا نفسيا يقفه الانسان مع ذاته بعد اقتقاده للانسجام مع ما حوله . وقد لاحظ الناقد القديم هذا الجانب واشار اليه مفصلا القول فيه(٩٨).

ويكاد يمثل المكان أهم منفذ ادائي في نتاج شريف الرضي . و تلك حقيقة لفتت نظر الباحثين المعاصرين الذين لاحظوا تشبثه بذكر الديار العربية في نجد و الحجاز_ و التي تربو على المائة موضع _ و الحنين اليها و النسيب ببدوياتها ولاسيما في حجازياته التي بعثهم تاءمل غزارتها في نتاجه على محاولة تلمس العلة في تولية امارة الحج و كثرة اسفاره الى نجد و الحجاز(٩٩)من ذلك قوله:

ألا يا غزالَ الرملِ من بطنِ وجرةٍ إللْواجدِ الظمآنِ منكِ شُروعُ

خلا لك في الأحشاء مرعًى ترودُه وصَابكَ من ماءِ الدموعِ ربيعُ

ألا هلْ إلى ظِلِّ الأثيل تخلّـــصٌ وهل لثنيّاتِ الغويرِ طلـوعُ

وهل بليت خَيْمٌ على أيمن الحمى وزالت لنا بالأبرقينِ ربـوعُ (١٠٠)

واغتلى شوقه لمواطن لهـوه ، فـذكر في خمسـة أبيـات تسـعة مواضـع هـي: زرود، والنقـا، والانعمـين، ونعمـان، والمازمين، والجمع، والخيف، والمنى، والجمار، وذلك في قوله:

ألا غنّياني بالديارِ فإنَّـــــــني أحبُّ زروداً ما أقام ثراهـــا

وبين النَّقا والأنْعُمينِ مَحلَّـــــــةٌ حبيبٌ لقلبي قاعها ورُباهـا

ونعمانُ، يا سُقيا لنعمانَ، ماجرتْ عليه النَّعامَى بعدنا وصَباها

وللقلبِ عند المأزمينِ وجَمعِهـــــا ديونٌ ومقضى خَيْفِها وَمِناهـا

وظبيٍ بأطوار الجِمارِ، إذا غـــــدا رمى كبداً مقروحةً ورمـاهـــا (١٠١)

إنَّه التكثيف المتراكم للأماكن فزرود والنقا والانعمين ونعمان والمأزمين وجمعها وخيفهـا ومناهـا وأطـوار الجمـار هي ظاهرة مكانية نفهم منها ((أنَّ هذه الأماكن تمثّل رموزاً قومية يتذكر الشاعر خلالها مجد أمته، ويبـث حنينـه وشوقه إلى تلك الحرية التي كان يتمتع بها العربي يوم كان سيد عصره ، فهـذا الشـعر يـوازي الشـعر القـومي لكـن الشاعر بدل أنْ يقول ذلك مباشرة راحَ يعبّر عن ذلك بالطريقة التي يراها مناسبة))(١٠٢).

إنّ دائرة المكان في شعر الرضي تتسع وتتنوع وتختلف المواقع والأماكن من نص لآخر، وقد أحصى بعـض البـاحثين أكثر من مئة موضع وموقع في شعره(١٠٣)، فقد ((رسم خط سير الحجـاج ومحـط رحـالهم مـن الكوفـة والبصـرة في العراق ومن العمان والعقبة في الأردن ومن اليمامـة في نجـران شمـالي الـيمن لتصـب في البيـت الحـرام وتجـاور قـبر الرسول الكريم ( ) في المدينة المنورة))(١٠٤) وقد ذكر أماكن في نجد والحجـاز ومكـة والمدينـة والشـام والعـراق، ومحطات نزول الحجاز وأسماء الديار وكلّ ذلك أثار في نفس الرضـي ذكريـات جمـة وحـب مقـدس وعلاقـة روحيـة ربطت المكان بالحب، وربطت نجداً والحجاز ببغداد، وربطت المكان بالقلب والمشـاعر لتخلـق لنـا دلالات وضّـاءة في اعتزاز الرضي بأرضه العربية وتعلقه وانشداده لها. وهكذا نطمئن إلى القناعة بأنَّ امتـداد ظـاهرة اسـتخدام معادلـة المكان إلى عدد من نماذج الرضي سواء في حجازياته أم في غيرها. لا يمكن أنْ ينظر إليه إلا من خلال اسـتيعاب عميـق لتيار التمجد بالبداوة الذي تبلور في أدب أبي حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ) وشعر المتنبي وأبي فـراس وبلـغ نضـجه على يد الشريف الرضي(١٠٥). وهو التيار الذي سبق الدكتور إحسان عباس إلى تقويمه بقوله: ((لعلنا نسـتطيع إذا نحن لم نخطيء تقدير هذه الظاهرة أنْ نراها نزعة موجهـة لنفسيات الشعراء والأدباء في البيئات العربية التي كانت نتيجـة إلى بعث المجد العربي واستنقاذه من العنصريات المتغالبة))(١٠٦).

وكان من الطبيعي أنْ يتأثر مهيار بخُطى استاذه في مذهبه في الحجازيات على أنَّ هناك جانباً مهماً في غزلـه، هـو

ما نراه عنده من تشبثه بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده، بحيث لا يمرّ غزل في قصيدة دون أنْ نحسّ بأنَّه شاعر يقيم في نجد أو في الحجاز على الرغم من كونه لم يخرج من بغداد بعد نزوله بها قادماً من بلاد الديلم، ولم يعرف الحجاز ولا نجداً ولا تهامة ولا غيرها ولكنَّه مع ذلك أكثر من التغني بالأماكن الحجازية والنجدية فقد جرى في شعره ذكر نجد ولعلع وسلع والغوير وحاجر ورامة والأنعمين وزرود ووجرة وجَمْع والمصلّى وشرقي الحمى ونعمان وبرقة ثهمد(١٠٧) .

إنَّ مهياراً أعطى للشعر العربي مفهوماً جديداً في التزام التقاليد العربية واصطناع أصولها، ولم يكن هذا الإلتزام باللفظة العربية الأصيلة أو الصورة المركزة، وإنّما كان بالإكثار من مواضع البادية والحنين إليها وتتبع الركب فيها من ذلك قوله واصفاً ركب حبيبته ليجد مجالا للتنقل بين أماكن البادية:

سلي الأيامَ ما فعلتْ بأنسي ... وعيشٍ لي على البيضاءِ رغْدِ
وفي الأحداجِ عن رشإ حبيب ... على لونيه من صِلةٍ وصدِّ
يماطلُ ثمَّ يُنجز كلَّ دينٍ ... ولم يُنْجزْ بذي العلمينِ وعدي
تبسَّم بالبَراق وصاب غيث ... فلو ملك الفؤاد لكنتُ أفدي
ثناياه وفاه ولا أغالي ... بماء المزن من برقٍ وبرْدِ
ألا مَنْ عائدٌ ببياض يومٍ ... لعيني بين أحناءٍ وصمْدِ
وعينٍ بالطويلعِ بارزاتٍ ... على قسماتهنَّ حياءُ نجْدِ
نظرنَ –فما غزالته– بلحظٍ ... ومِسْنَ –فما أراكتهُ– بقدِّ (١٠٨)

ولا يخفى أنَّ الشاعر في هذه الصورة قد أضاع ملامح تجربته فقد تحولت كثرة الأماكن والأسماء وإغراق القصيدة بها إلى حشو وألفاظ ميتة محنطة فاقدة لايحائها تجعل المتلقي ((يتيه في مجموعة من الأماكن يربطها خيال زائر أو سفرة وهمية، ويغلب عليها مظهر الافتعال، ويضيع معها الخيط العاطفي الذي يوثق بين أجزائها))(١٠٩).

وواضح أنَّ مهياراً في إغراق قصيدته بأماكن البادية يبقى بعيداً عن التحديد والقصد، وقد يكون الإتيان بها أحياناً بسبب القافية أو الضرورة الفنية التي تحقق جناساً فاشلاً متعمداً (١١٠).

ولا شك في أنَّ التأثيرات الصوفية قد أتت بشكل واضح في نمو الأسلوب المهياري بطابعه الحجازي العفيف(١١١).

إنَّ نشدان السلوى والراحة في أحضان الطبيعة الحجازية ، حالة مألوفة لدى أغلبية الشعراء الذين عاشوا في القرن السادس الهجري وما بعده، فقد ولع هؤلاء الشعراء ((باتخاذ جزيرة العرب مسرحاً لأوطانهم المزعومة فمثَّلوها على وجرة، والعقيق، واللّوى، ونعمان...))(١١٢)، وكانوا يجدون في مناجاتها الفرصة المناسبة ليبثوا حزنهم يناظرون –فيها– بين مشاعرهم، ومنهم الطُغْرائيّ، فلكي تطبع أشعاره بطابع الجزيرة، أكثر من مفردات البادية

ومقتضيات معيشها: الخيام، والعيس، والحي، والظعن ، والدعاء بالسقيا، والأراك والرند. واتخذ الأماكن في الجزيرة مسرحاً لمغامراته يبث إليها حنينه وشكواه:

وكم حنَّةٍ لي نحو نجد وأنَّةٍ كما حنَّ مرقوعُ الأظلَّينِ رازِحُ (١١٣)

وقد يلجأ إلى التكثيف في ذكر الأماكن البدوية في القصيدة الواحدة نحو قوله:

هم الحي ما بين (العذيب) إلى (الرمْلِ) حُلولاً على (البطحاء) من ملتقى السُّبْلِ

دعاهمْ إلى (الجرعاء)من أيمن (الحمى) تخلُّجُ برقٍ مُخْفرٍ ذمّـــــةَ المَـــــحلِ (١١٤)

وهكذا يتعدد ذكر الأماكن في شعره(١١٥). وقد يُستنبط منها أنَّ الشاعر عاش في جزيرة العرب ومثَّل أطواره الكثر على مسارح الجرعاء، والحمى ونجد والحجاز والغور والعذيب ووادي العقيق.. ((وفي ذلك ضلال كبير، لأنَّ الطُغْرائيّ لم يرَ شيئاً مما ذكر ولم يعش يوماً في هذه الأماكن التي طال حنينه إليها وتعددت مغامراته في أركانها وأخذ من بيئتها تشابيهه ومن أهلها مظاهر حياتهم))(١١٦).

ولاشك أنَّ هذه الأماكن كانت قائمة في عصر الشاعر أو في العصور اللاحقة، فإنّ كُتُبَ البلدان تشير إليها وتتكلم عليها، ولكن من العبث أنْ نبحث عنها ونسأل فيما إذا كان شعراء القرن السادس أقاموا فيها أو رأوها. إنَّها لم ترد على لسانهم إلاّ على سبيل تقليد شعر سابق منحها قوة وسيرورة وشاعرية ولذلك فهي حاضرة في مخيلة الشعراء ولم تكن واقعاً عاشوه وتأثروا به.

إنَّ الشعراء لفرط ترديدهم أسماء بدوية عرضت في حياتهم الماضية كأنَّهم نسوا أنَّ هناك أماكن وبقاعاً حضرية يمكن أنْ تذكر في الغزل ، فيثير ذكرها زوابع من الذكريات الحية المعاصرة. إنَّ أسماء مثل الكرخ ودجلة والصراة والنيل –مثلاً– لانكاد نعثر عليها في غزل هذا العصر إلاّ بشقِّ الأنفس، وإذا وجدت أطلَّت علينا من بيت تلول من البداوة تخنقها خنقاً، كقول ابن التعاويذي:

وبالقصر من بغداد خَوْدٌ إذا رنـــتْ لواحظها لم ينجُ من كيدها قلــبُ

كعاب كخوط البان، لا أرضها الحمى ولادارها سلْعٌ ولا قومها كـــعــــبُ

منعَّمةٌ ، غير الهبيد طعامـــهـــــا ومن غير ألبان اللُّقاح لها شــربُ

ولا دونها بيدٌ يخاض غِـــــمارها قفارٌ ، ولا طعنٌ يخاضُ ولا ضـربُ

محلَّتها أعلى الصّراة، ودارهـــــا على الكرخ لا أعلامُ سلْعٍ ولا الهضبُ (١١٧)

فالشاعر لم يستطع أنْ يذكر بغداد والصراة والكرخ إلاّ من خلال سلع وكعب والهضب والهبيد والحمى، وهذه الفتاة المنعمة لم يجد شاعر بغداد في القرن السادس إلاّ أنَّ يصف طعامها بأنَّه (غير الهبيد) وأنَّ شرابها من غير (البان

اللقاح)، فهل يُصدَّق أنَّ البغداديات المترفات –وابن التعاويذي من بغداد ـ ليس لما يسكنَّ ويأكلنَ ويشربنَ سوى هذه الأسماء والصفات البعيدة عن القرن السادس (١١٨).

ويكفينا للتدليل على المخيلة البدوية الخصبة التي يمتلكها الحاجري، أنْ نشير إلى غزله البدوي الذي صوَّر فيه البيئة البدوية خير تصوير، وهي بيئة عرفها سماعاً ولم يألفها مشاهدة ويخبرها عياناً، معتمداً في هذا على خيال واسع ومهارة تدعمها الموهبة لاستحضار الصورة المناسبة، وهو ما يسميه النقاد بالقدرة على نقل القيم (١١٩).

إنَّ من يقرأ غزل هذا الشاعر أو ما سماه أحدهم ((بنجديات الحاجري))(١٢٠) يُخيّل له وكأنه يقرأ لشاعر حجازي البلد نجدي الديار، فهو في صحراء العرب الواسعة ينتقل بين فيافيها، ويترسم نواصيها المتباعدة، كالبدوي الذي اتحد مع صحرائه فباتت عشقه الأبدي، وأضحى ذكر: حاجر والغوير والعقيق والمحصّب والمصلّى ومنى وتهامة ونجد والعذيب(١٢١) وغيرها من المواقع الحجازية، أضحى طابعاً يترسَّمه الشاعر في هذا النهج الذي خطه لنفسه.

أمّا فيما يتعلق بالظاهرة الثانية وأعني بها عرائس الشعر فينبغي لنا أنْ نقرر ابتداءاً إنَّ استقراء النصوص الشعرية ينبيء بأنَّ الأرض والمرأة يشكلان جذور المعاناة العامة ((ولهذا فإنَّ الصيغة الطللية المهيأة بطبيعتها لحديث هاتين التجربتين ظلَّت تمثل استخداماً أشمل وتعبيراً أعمق في افتتاح مئات القصائد))(١٢٢).

ولكنَّ هذا لا يعني أنَّ صورة المرأة تبرز فيها جميعاً ، فقد يكتفي الشاعر من صورتها الجمالية بذكر اسمها ويختاره وفقا لذوقه الشخصي الذي لا يفرُّ دائماً من قيد الذوق العام، وقد يكون مدار الإختيار جانباً نغمياً صرفاً أو قد يقع الشاعر تحت تأثير سطوة الوزن أو القافية (١٢٣). وربَّما يختاره الشاعر لدلالة معناه فيوظفه كما يوظف صورة المرأة الجمالية لرسم حالاته الإنفعالية المختلفة (١٢٤). وهذه الرمزية تُفهم في قول ابن رشيق: ((وللشعراء أسماء تخفُّ على ألسنتهم وتحلو من أفواههم فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً نحو: ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء وأروى وريا وفاطمة وميّة وعائشة والرباب وجمل وزينب ونعم وأشباههنَّ .. وربَّما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة إقامة للوزن وتحلية للنسيب))(١٢٥). وربّما أفسدت بعض الأسماء النسائية جو القصيدة لغرابتها كاسم بوزع في قول السيد الحميري:

ولقد تكون بها أوانس كالدّمى جملٌ وعزّة والربابُ وبوزعُ

فإنَّه ثقيل من أجل بوزع (١٢٦). ولذلك نجد أبا هلال العسكري ينبِّه على ضرورة انتقاء أسماء عرائس الشعر إذ يقول: ((وينبغي ألاّ يذكر في التشبيب إسماً بغيضاً فقد انشد جرير بعض ملوك بني أميّة:

وتقول بَوْزعُ قد دَبَبْتَ على العصا هلاَّ هزئْتِ بغيرنا يا بَوْزعُ

فقال له الملك أفسدتها ببوزع))(١٢٧).

إنَّ أعلام النساء تحتل مكان الصدارة في المقدمات الغزلية وفي المقطوعات والقصائد الغزليـة ويكـون لاسم المـرأة دور مثير في خلق جو نفسي مبهج عند المتلقي. وقد تفنن الشعراء العرب منذ عصر ما قبل الإسلام في أختيـار أسمـاء ذات جرس موسيقي وذات مقاطع قصيرة جعلوها في مقدمات قصائدهم أو في غضونها فكانت تلك الأسمـاء وغيرهـا تشـكل مظهراً ايحائياً في بنائية القصيدة العربية . وربّما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة حتى في القصيدة الواحـدة. واسـتمر الحال بعد الإسلام فهذا عمر بن أبي ربيعة –مثلاً– ((يتقلَّب بين أربعة وثلاثين اسماً مـن أسمـاء النسـاء وخمسـة القاب... ويوشك المرء أنْ يقول: إنَّ الأسماء أو الكنى التي وردت في الديوان تكـاد تكـون في أغلبهـا غـير حقيقيـة أو رمزية اتخذ منها الشـاعر سـتاراً لإخفـاء الإسـم الحقيقـي الـذي يكـون واحـداً منهـا خـوف التشـهير بمـن بادلتـه الحب))(١٢٨). وقد يذكر الشاعر اسم امرأة أو كنيتها وهو لا يعرفها ولارآها كذكر الأحوص (ت ١٠٥هـ) أم جعفر في نسيبه:

لقد منعتْ معروفها أمُّ جعـــــفر وانِّي الى معروفها لفقـــــيرُ

وقد أنكرت بعد اعترافي زيارتي وقد وُغِرت فيها عليَّ صدورُ

أدورُ ولولا أنْ أرى أمَّ جعفـــــرٍ بأبياتكم مادرتُ حـــين أدورُ

وما كنتُ زوّاراً ولكنَّ ذا الهـــوى إذا لم يزر لابدَّ أنْ سيــزورُ .

فجاءت أمُّ جعفر بكتاب حق على الأحوص بدين حال فقبضت عليه وجعلت تطالبـه بالـدين المـذكور في هـذا الكتـاب وهو يحلف بالله أنَّه ما يعرفها ولا رآهـا قـط فقالـت لـه يـا فاسـق فأنـا أمّ جعفـر فلـم تـذكرني في شـعرك ولم ترنـي قطّ؟(١٢٩).

وفي العصر العباسي تزداد صلة الشعراء بالنساء ويعج المجتمع العباسـي بـالجواري والإمـاء والقيـان ويـزداد معـه تشبيب الشعراء بهنّ وتعج قصائدهم الغزلية أو مقطوعاتهم أو مقدمات قصائدهم بذكر نساء كثيرات ويستمر الحـال في القرن الرابع الهجري وما بعده ولنا أنْ نتساءل: هل انَّ ذكرهنّ جاء لمجرد غرض فني بحت أم لأسـباب أخـرى؟ يرى البهبيتبي ((إنَّ المرأة رمـز وأسمـاء النسـاء أسمـاء تقليديـة تجـري في الشـعر عنـد الشـعراء دون الوقـوع علـى صاحباتها ومن بينها أسماء تقليدية ترجع إلى عصور قديمة لا نكاد نعرف الآن شيئاً عن قصتها... أو لون من الـوان التصوير الرمزي لوقائع تأريخية))(١٣٠)، أو أنّها تشـير إلى شخصـيات انثويـة اشـتهرت بجمالهـا أمثـال الزبّـاء وأروى ودعد وسعدى وسواهنّ. وقد يسبق أحد الشعراء في ذكر اسم أو صفة ثـم يسـتعير الأخـرون هـذا الإسـم كقـول العباس في ذكر (ذات الخال):

أتحسبُ ذات الخال راجيةً ربًّا وقد قتلتْ صبّاً يجنُّ بها حُبّا(١٣١)

وذات الخال جارية إبراهيم الموصلي ويقال لها خنث . وهي مغنية من أجمل النساء وأكملهن سميت بذات الخال لوجود خال فوق شفتها العليا(١٣٢). وتظل هذه المرأة محافظة على فتنتها حتى عصر المتنبي ليتغزل بها بقوله:

عواذلُ ذاتِ الخال فيَّ حواسدُ وإنَّ ضجيعَ الخودِ منِّي لماجدُ (١٣٣)

ولكي تتضح لنا الصورة جليا سوف نحاول أن نرصد هذه الظاهرة عند مجموعة من الشعراء ونبدأ بأبي فراس الحمداني، فعلى الرغم من تعدد أسماء النساء في شعره، فإنَّ ذلك لا ينفي أنْ يكون قد عاش قصة حبّ حقيقية، ووهب قلبه لامرأة بعينها أو أكثر، بادلها حبّاً بحب وكنّى عنها بهذه الأسماء الكثيرة على عادة الشعراء العرب، وبخاصة في تلك المقدمات التقليدية الكثيرة ولقصائد في مختلف الموضوعات، ويؤكد هذا أنَّها جميعاً أسماء بدوية جاهلية جاوزت اثني عشر اسماً من مثل: سلمى وام مالك في قوله:

هي الدارُ من (سلمى) وهاتي المرابعُ فحتى متى يا عين دمعُكِ هامعُ ؟

ألم ينهكِ الشيبُ الذي حلّ نازلاً ؟ وفي الشيب بعد الجهلِ للمرءِ رادعُ

لئن وصلتْ (سلمى) حبال مودتي فإنّ وشيك البين لاشكّ قاطعُ

وإنْ حجبتْ عنَّا النوى (أمّ مالكٍ) لقد ساعدتها كِلَّةٌ وبراقعُ (١٣٤)

وأمُّ عمرو في قوله:

أجملي يا أُمَّ عمروٍ زادك الله جمالا

لا تبيعيني برُخْصٍ إنَّ في مثلي يُغالى (١٣٥)

وسعدى والعامرية وابنة القيسي والقترية القشيرية (١٣٦).

لقد آلى الرضي على نفسه أنْ يبعث الأنموذج الأخلاقي الموروث في غزله، فكانت المرأة البدوية هي مدار افتتاحات نسيبه، وكان له أنْ يتأمل فيها من معاني الجمال ما تأمله شعراء الغزل القدماء فإذا جنح إلى وصف هذه المغامرات الغرامية التي لا تنقصها الجرأة والصراحة تشبث بتأكيد عفافه حتى غدا التصريح بالعفاف هاجساً يستغرق مقاطع كاملة من قصائده أحياناً(١٣٧). ويتمخض بعد ذلك عن اقتصاد في أسماء المرأة في ديوانه فلا يكاد يتكرر غير اسم أميمة ولمياء وليلى صراحة ، ووصفاً بالعامرية والنوار(١٣٨). وإنْ كان اسم ظمياء هو المحبب إليه لذلك فقد كرره مرات عدة ، نحو قوله:

ولي كبدٌ من حبِّ ظمياء أصبحتْ كذي الجرح يُنكا بعدما رقأ الدمُ

أصابَ الهوى قلباً بعيداً من الهوى وما كلُّ ما يبغي السلامة يسلمُ

أُجمجمُ عن عُوّادِ قوميَ عِلّتي وحبِّكمُ ذاك الدخيلُ المُجَمْجِمُ (١٣٩)

ومهيار الشاعر المتحضر الغارق في نعيم بغداد وترفها، لم يعرف الحبّ الحضري، ولكنْ بَيّن أنَّه هام بالبادية وعشق بنات البدو، إذ تابع الشريف الرضي في أسماء المعشوقات ، فذكر ظمياء وأمامة ولمياء(١٤٠)، وزاد عليهنَّ هنداً وسليمى وسعدة وحسناء(١٤١). وأحبَّ اسم الخنساء، كما أحبَّ الشريف الرضي ظمياء، فكررها مرات في ديوانه(١٤٢)، وكنّى عن عرائس الخيال بأمّ الخشف وظبية والبيضاء(١٤٣) وغيرها. ومن أمثلة ذلك قوله:

سافر بطرفك واشترف هل تعرفُ أنَّى سرى برقٌ بوجرةَ يخطـفُ

هبّ اختلاساً ثمّ غمَّضَ موهنـــاً وعلى الرحال نواظرٌ ما تطرفُ

يشتاق صحبي أن يضيء ودونــه من شملة الظلماء سترٌ مســدفُ

فكأنَّما ضحكتْ لهم بوميضه (خنساءُ) فهو بكلِّ لحظٍ يرشفُ (١٤٤)

ومثله ابن أبي حُصَيْنة فحبيباته كـثيرات هـن: أسمـاء وسـعاد وسـلمى وربـاب وأمامـة وام عمـرو(١٤٥)، وكلـها مسميات تقليدية لها جذور قديمة في أشعار الأسبقين فحظورها في شعره حضوراً شعرياً وليس بالحضـور الحقيقـي، ولعلَّها كما يقول كروتشه: أنشودة تحمل في طياتها لحن القصيدة كلها(١٤٦)، ومن أبرز الشـواهد الـتي تـدلل علـى صحة ما ذهبنا إليه قوله:

ألا ما لقلبي كلَّما ذكرت هِندُ تزايد بي همٌّ وبرّحَ بي وجـــدُ

---------- ----------

وَبي لوعةٌ من حُبِّ دعدٍ كأنَّما يشِبُّ جحيما في الضلوع بها دعْدُ (١٤٧)

فالشاعر يجعل من مسميات شعره (هند ودعد) سبيلاً للعشق والهوى ولاشك أنَّ في ذكر ابن أبي حصيّة لاسمـين مـا يؤكد رمزية الغزل فيها، من هذا يصبح من غير الطبيعي أنْ يتغزل الشاعر العباسي –على الحقيقة– ثم يبكي أطلال أكثر من حبيبة قد يتجاوز العشر ، فهو أمر لا يمكن فهمه أو قبوله إلا من منظور الرمز ولـذلك فـإنَّ ((الإفتتاحيـة الغزلية صورة رمزية، فالمرأة في ذلك رمز وأسماء النساء أسماء تقليدية تجـري في الشـعر عنـد الشـعراء دون الوقـوع على صاحباتها))(١٤٨).

وهو رأي يتناغم مع وقائع الأسماء التي كثرت عند بعض الشعراء، وعند الشريف الرضي ومهيار الديلمي وابن أبـي حُصَيْنة وغيرهم –كما رأينا– بشكل لا يمكن أنْ يصدر عن واقع حقيقي، الأمر الآخـر أنَّ هـذه الأسمـاء مكـررة عنـد الشعراء ، وليس مصادفة أنْ تتشابه أسماء النساء المحبوبات بهذا الشكل إلاّ إذا قبلناها من قبل الرمزية(١٤٩).

ومن مظاهر سلطة النص القديم أنَّ الشاعر العباسي قد يستعمل ألفاظاً وصيغاً قَدِمَ العهد بها ترجع إلى عهود سـحيقة كأن يتداول بعض الألفاظ الجاهلية ذات الإيحاءات الخاصة(١٥٠)، وقد أشار يوسف بكـار إلى هـذه الألفـاظ بقولـه: ((فهم –أي الشعراء– في غزلهم التقليدي وفي مقدمات قصائدهم يفزعون إلى المعجـم اللغـوي القـديم ويـتخيرون منـه ألفاظهم وكلماتهم إرضاء للتيار المحافظ لما كان له من سطوة ومنعة، وأما الغزل الخالص البعيد عن الدائرة الرسميـة فكانوا ينبذون المعجم القديم ظهرياً ليعبروا عمّا في نفوسهم بلغة سهلة بسيطة))(١٥١)، وتأخذ هذه الألفاظ القديمة ((شكل كلمات معينة وعبارات ثابتة وجمل بأكملها قد تكون مصراعاً أو كلمـات متجانسـة الإيقـاع تقليديـة شـائعة وأشكال التكرار المتداخلة ولا يمكن تحديد كل منها إلاّ على وجه التقريب))(١٥٢)، ويمكن ملاحظة طائفـة كـبيرة من الألفاظ المتجانسة الإيقاع والمتشابهة التراكيب في الشعر العباسي يمكن أنْ تكون تقليداً واعياً أو غـير واع لأدبهـم

الموروث قادهم إلى استعمالها حفظهم أو مدارستهم ذلك الأدب، ومن هذه الألفاظ ما تتعلق بذكر المنازل والديار والدمن والفيافي والقيعان والركبان والمطايا وما شابه ذلك، وهي ألفاظ عتيقة عاشت في مخيلة الشعراء العباسيين وتكررت في أشعارهم ((ولا سبيل إلى إحصاء المفردات القديمة التي استخدمها الشعراء العباسيون، ولكن لا بأس بأنْ نشير وبدون استقصاء أيضاً إلى بعض الصيغ والتراكيب التقليدية التي ظلت تدور في أشعارهم من ذلك ألا أيّها الربع، وخليليَّ وسقى الله، وأبى الله، وفتلك ديارهم، وكأنَّ المطايا، وما حدت الإبل، وغدوة بسحرة ، وما أنسَ لا أنسَ، ورسيس الهوى، وغرثى الوشاح، وربّ يوم، وعفته الريح، والربع المحيل ... فهذه الصيغ والتراكيب الجاهزة كثيراً ما يتخذها الشاعر مفاتيح لبناء البيت ينير له الطريق إلى القافية))(١٥٣)

الخاتمة

ظل الشعر العربي في مسيرته الطويلة منفتحاً على الشعر العربي قبل الإسلام مشدوداً الى انموذجه زمناً طويلاً، فالشاعر العباسي بعد اربعة قرون او يزيد لم يستطع أن يتخلى بصورة نهائية عن الأنموذج الذي رسمه الشعر العربي قبل الإسلام من غير ان يعني هذا نفي العلاقات الفنية للشعر العباسي واتساع آفاقه وتجاوزاته وقد اوردنا امثلة عديدة على توضح قدرة الشعر القديم على بث امكاناته الفنية لاحقاً منها : المقدمة الطللية، ورحلة الظعن، والرحلة الى الممدوح، وظاهرة الأغراب في مفردات اللغة، وظاهرة التغزل بالمرأة البدوية، وذكر الأماكن البدوية ولا سيما في نجد والحجاز، وترديد عرائس الشعر في المقدمات الغزلية لقصائد المديح العباسية، واستعمال الفاظ قدم العهد بها وترجع الى عهود سابقة.

وبذلك فان ظهور المنهج التراثي للقصيدة العربية امر ينفي قدرة الأنماط الجديدة على ازالة القديمة الا ان تعيش معها جنباً الى جنب ان لم تؤثر فيها وتسيطر على جوانب منها.

ولذلك كان للشكل الفني للقصيدة الجاهلية أثر كبير في الشعر العربي في رحلته الطويلة عبر العصور وكان من أثر ذلك كله ان اصبح هذا البناء الشعري تقليداً فنياً خالصاً لا ينبع في شعر العباسيين في الحقبة التي درسناها عن تجارب حقيقية ولكنه ينبع من ضرورة فنية كانت تقتضي بمتابعة الشعراء في عصر ما قبل الإسلام ظلت قادرة في العصر العباسي على التعبير عن عدد من مظاهر الحياة الصحراوية والمدنية مما جعل الإحساس بها احساساً بعمق الإنتماء بالأصول وقد أدى ذلك بالطبع الى نشوء عدد من القصائد المقلدة للشعر العربي قبل الإسلام التي يمكن ان ينظر اليها– على الرغم من بقاء عدد من الملامح البيئية والاجتماعية –بوصفها سطحاً ظاهرياً دالاً على الممارسات الفنية المتميزة للشعر القديم، والقول بأنها سطح ظاهري آت من كونها لم تمارس الانتاج الفني من لحظته التاريخية، أي من خلال مجمل الشروط الاجتماعية والرؤيوية والزمنية التي انتجته في عصر ما قبل الاسلام وانما تمثلت ذلك تمثلاً، وقيمة هذا التمثل انه اسهم في تسلسل الأداء القديم سنوات طويلة.

هوامش البحث:

١) ينظر: الثابت والمتحول: ٣٧٥ .

٢) فنون الأدب: ٨٨ .

٣) الصورة الشعرية: ١١٢ .

٤) لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث: ٢٦٠ .

٥) في الشعرية: ٣٨ .

٦) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في اصولها وتطورها: ١١٠-١١١ ، وسلطة النص الشعري في المنظور النقدي والأدبي حتى نهاية القرن الخامس الهجري(أطروحة دكتوراه): ٢٤٦.

٧) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: ٢٤-٢٥ .

٨) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٠٨ ، وينظر: جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية (بحث): ٦٤.

٩) التأصيل النقدي لفنية الشعر العربي قبل الإسلام (أطروحة الدكتوراه) : ٢٢ .

١٠) ينظر: الصورة البدوية في الشعر العباسي (اطروحة دكتوراه): ١٨.

١١) فسّر بعض الباحثين المحدثين مشهد الظعن تفسيراً موضوعياً. ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: ١٠٥-١١٥، ومقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٣٧-١٤٨. وقضايا الفن في قصيدة المديح العباسية: ٢٢١. وفسّره بعضهم تفسيراً رمزياً. ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: ٦٣-٧٢، والرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٦٨، وشعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٧٩-٢٨٢ .

١٢) ينظر: قضايا الفن في قصيدة المديح العباسية: ٢٦٦ .

١٣) ديوان سِبط ابن التَّعاويذي: ٣٢١-٣٢٣ .

١٤) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٧ .

١٥) ديوان حَيْص بَيْص: ٣٦٦/١-٣٦٧ . وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ١٨٨/٣، وديوان سِبط ابن التَّعاويذي: ٢٠١، وديوان ابن الساعاتي: ١٨٢/١ ، وديوان راجح الحلي: ١٥٠، وديوان الحاجري: ١٥٨، ١٨١ .

١٦) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٧٩ .

١٧) ينظر ديوان أبي فراس الحمداني: ٣٠١/٣، وديوان الشريف المرتضى: ١٠١/٢، ١١٣، وديوان الأرّجانيّ: ٣٧٨/٢، وديوان سِبط ابن التَّعاويذي: ٢٠١، ٣٩٤-٣٩٥ ، وديوان ابن الساعاتي: ٥١، وديوان راجح الحلي: ٥٧٠، ٦٠١، وديوان الحاجري: ١٨١، ١٥٨، ٢٥٦.

١٨) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٥ .

١٩) ديوان الحاجري: ١٨٥ .

٢٠) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٤٥ .

٢١) ديوان الأرّجانيّ: ٤٣٤/٢-٤٣٥ .

٢٢) ديوان أبي فراس الحمداني: ٤٨/٢-٤٩. وتنظر أمثلة أخرى في: شرح ديوان المتنبي: ٢٥٠/١-٢٥١، ٣٤٧-٣٤٨، ٣٧٠، ٥١/٣-٥٢ ، وديوان أبي الحسن التُّهامي: ١٤٩، ١٥٦، ١٧٩-١٨٠، ١٨٧، ١٩٦، وديوان الصوري: ٣٦٢/١، وديوان ابن الساعاتي: ٦٠/١، ٨٣، ٨٤، ١٨٩، ٢٢٧، وديوان الملك الأمجد: ٩٠، ١٠٨، ١٥٧، ٢٧٤.

٢٣) ديوان السَّري الرَّفَّاء: ٤٧٧/٢-٢٧٨، وينظر في الديوان الصفحات: ٦٥/٢، ٢٤٧، ٤٠٤، وينظر مثل ذلك في: ديوان السَّري الرَّفَّاء: ٤٧/٢، ٤٠٤، ٤٧٧، ٥١٤، وديوان ابن الخيّاط: ٤٤، ٦٥،وديوان الأرّجانيّ: ١٧/١، وديوان ظافر الحداد: ٧٦، ٢٣٤، ديوان الحاجري: ٢٧٩-٢٨٠، ٣٤٤، وديوان النُّشَّابي: ١٩٢.

٢٤) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٢ .

٢٥) ومثال هذه الطائفة من الشعراء المعرِّي، تنظر أمثلةٌ لوصفهِ الرحلة إلى الممدوح في: شروح سقط الزند: ق٢٥/١-٤١، ٢٤١-٢٥٥، ٣٠٦-٣١٦، ٣٦٧-٣٨٢، ق٧٤١/٢-٧٤٥. وقد ورد في شعر المعرِّي نماذج أخرى رسم فيها صوراً مختلفة لرحلاته وهو يجوب الصحراء إلاّ أنَّ هدفها لم يكن الوصول إلى اعتاب الممدوح وإنّما لها أهداف أخرى . ينظر: المصدر نفسه: ق١٦٥/١-١٦٦ن ١٧٩-١٨١، ٤٦٤-٤٦٦، ٥٤٣/٢-٥٤٧، ٦١٩-٦٣٤، ق١١٣١/٣-١١٣٥، ١١٦٢-١١٨٦، ١٣٤٥، ١٣٥٣-١٣٥٦. وينظر: اللزوميات: ٣٣/١، ٢٦٧، ٣٦٧، ٣٧/٢، ٢٢٧، ٤٩١، ٥٦٣، ١٣٥٦/٣.

٢٦) ومثال هذه الطائفة من الشعراء المتنبي، تنظر أمثلة لوصفه الرحلة إلى الممدوح في: شرح ديوان المتنبي: ٢٦٨/١، ٢٩٧-٢٩٨، ٣٠٢-٣٠٣، ٣١٦-٣١٨، ٣٩٢-٣٩٤، ٢-٢٦-٢٨، ٢٢٧، ٤١/٣، ٨٣-٨٥، ١١٦، ٢١٩-٢٢٠، ٢٢٦-٢٣١، ٥٨/٤-٥٩، ٢٣٩-٣٣٠، ٣٥٤-٣٥٦.

٢٧) دراسات عربية: ٨٦، وينظر: اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري: ٦٦ ، وقد نبّه النقاد القدماء إلى ذلك يقول ابن رشيق القيرواني: ((وكانوا قديماً أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة؛ فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً؛ لأنّ الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلاّ أنْ يكون ذلك بعد زمان طويل)).العمدة: ٢٢٦/١.

٢٨) نقد الشعر: ١٧٢ .

٢٩) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: ٣١١ .

٣٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢٤٩/١ .

٣١) حثَّ الجاحظ على فصاحة اللفظة وألا تكون متوعرة ولا وحشية حينما تكلّم عن اللفظ فقال: ((لا ينبغي أنْ يكون غريباً وحشياً، إلاّ أنْ يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإنّ الوحشيَّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من الناس)) البيان والتبيين: ١٤٤/١. وذكر قدامة بن جعفر أنّ من عيوب اللفظ أنْ يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلاّ في الفرط ولا يتكلم به إلاّ شاذاً، وذلك هو الوحشيُّ الذي كان المتكلمون يأتون به بما ينافر الطبع وينبو عنه السمع، ينظر: نقد الشعر: ١٧٢. وكان أبو هلال العسكري يرى أنّ أحسن الشعر مالم يستعمل فيه الغليظ من الكلام لئلا يكون جلفاً بغيضاً، وعلّل ذلك بأنّ ((النفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنظر عما يضاده ويخالفه)) كتاب الصناعتين: ٦٣ وينظر: ٦٦ وكذلك اشترط ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) لفصاحة اللفظة ألاّ تكون متوعرة ولا وحشية. ينظر: سر الفصاحة: ٥٦. وحذر أيضاً أسامة بن منقذ من الإغراب في اللفظ في قوله: ((وإياك من تعقيد المعاني وتقعير الألفاظ)) ثم قال: ((وأترك التقعيب والتقعير وهو التكلم بالوحشي)) البديع في نقد الشعر: ٢٩٥.

٣٢) العمدة: ٩٣/١ .

٣٣) قال الباخرزي (ت ٤٦٧هـ) معلقاً على طبقة شعراء البدو والحجاز: ((إنَّ أحسنَ أبياتِ الأشعار ما طَلعتْ من أبيات الأشعار ورعت مع الظباء الشيح. وتزودت مع الضِّباب الريح، مستغنيةً بحسنها عن التصنُّع والتَّعمُّل، حلوة إذا ذاقها الناظر بحسن التأمُّل... وقد وقع لي من أشعار هذه الطبقة ما هو أعذبُ من الماء الزلال، وأرقُّ من الشَّمولُ صُفّقتْ بالشَّمال)) دمية القصر: ١٢٩/١ وأبيات الأشعار التي تكررت هنا يقصد بها الباخرزي الخيام المتخذة من أوبار الإبل رمزاً للبادية.

٣٤) يتيمة الدهر: ١٣٤/١ .

٣٥) الفن و مذاهبه في شرح الديوان : ٢ / ٢١ .

٣٦) ينظر: التبيان في شرح الديوان: ٢١/٢ .

٣٧) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣٢٥-٣٢٦، وأثر البادية في الشعر العربي: ٢٧٧ .

٣٨) شرح ديوان المتنبي: ٣٧٥/٣ . جفخت: فخرت وتكبرت.

٣٩) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣٣٥ .

٤٠) شرح ديوان المتنبي: ٢٧/٤. وتنظر القصيدة كاملة في المصدر نفسه: ٢٧/٤-٤٢ .

٤١) شرح ديوان المتنبي: ٣٩/٤ .

٤٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣/٣. واليرمع: حجارة رخوة.

٤٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٧٩/٢. والكَنَهْور: العظيم المتكاثف،

٤٤) ينظر: المصدر نفسه:والخازِ بازِ –ببناء الجزأين على الكسر– حكاية صوت الذباب، ثمَّ سمي به الذباب نفسه.

٤٥) ينظر: المصدر نفسه: وتَغَشْمرت: تعسَّفت.

٤٦) ينظر: المصدر نفسه: والخُنْزَوانة في الأصل: ذبابة تطير في أنف البعير فيسمخ لها أنفه ، واستعيرت للكبر.

٤٧) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٤/١، ٣٤٨، ٢٩١/٢، ٣٠١، ٣٢٩، ٤١/٣، ٣١٢، ١٣٥/٤، ١٨٢.

٤٨) ينظر في المصدر نفسه: ٣٨٧/٣، ١٧٦، ٣٨٢، ٣٩١/٤، ٣ على التوالي.

٤٩) الحماسة في شعر الشريف الرضي: ٢٢٢ .

٥٠) ينظر: شعر الشريف الرضي (بحث): ١٢٨ ، والشريف الرضي ترجمته: ١٥١ ، والحماسة في شعر الشريف الرضي: ٢٢٢ ، والشريف الرضي حياته ودراسة شعره: ٢١٧/٢–٢١٨ .

٥١) ينظر: الشريف الرضي ترجمته: ١٠١ .

٥٢) ديوان الشريف الرضي: ٢٧٩/١. والسيء من أراضي العرب، الضال. والفرقد: ضربان من الشجر. غطامط: كثير الأمواج. كبّ: قهر. البوصي: الملاح، وقيل ضرب من السفن. المغلولب: القبيلة العزيزة الممنعة.

٥٣) المصدر نفسه: ١٦٦/١ . والعشوزنة: الصلبة.

٥٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣٩٨ .

٥٥) ينظر الجامع في أخبار أبي العلاء: ٩٥٦/٢ .

٥٦) ينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٨٧ .

٥٧) شروح سقط الزند: ق١٦٤٦/٤ .

٥٨) ينظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٨٧ .

٥٩) ينظر: شرح التبريزي والخوارزمي في: شروح سقط الزند: ق١٩٤٥/٥.

٦٠) المصدر نفسه: ق١٩٤٥/٥. وهناك أمثلة كثيرة لإغراب المعرِّي ولاسيَّما في درعياته، منها على سبيل المثال ما وردت في المصدر نفسه في الصفحات: ق١٧٥٣/٤، ١٧٨١، ١٧٩٢، ١٨١٩، ١٨٢٤، ١٨٥٩، ١٩٢٨، ١٩٣١، ق١٩٩١/٥، ١٩٩٥، ٢٠٤٢، ٢٠٤٣ .

٦١) ديوان ابن ابي حُصَيْنة: ٣١/١ (من مقدمة المحقق).

٦٢) المصدر نفسه: ٢٠/١ ، المائرة: اسم فاعل من مارَ يمورُ إذا تحرك وجاء وذهب. والمبريات التي بها البرى وهي الحلق من الصفر والفضة. والخمس من اظماء الابل: وهي أنْ ترعى ثلاثة أيام وترد الرابع وهي ابل خوامس. والعُلالة ما حلب بعد الفيقة الأولى وبقية اللبن يحلب من الناقة أو أنَّه من العُلالة وهي كل ما يتعلل

به ويتلهى.

٦٣) ينظر في المصدر نفسه الصفحات: ٦/١، ١٢، ٢٣، ٤٥، ٧٢، ١٠١، ١٠٩، ٢٤٩ .

٦٤) الشعر العربي في العراق وبلاد العجم: ٤٥٧ .

٦٥) ديوان حَيْص بَيْص: ٣٤/١ (من مقدمة المحقق). ولقد أجمع مترجمو الشاعر على أنّه كان يتزيّا بزي عرب البادية، ويتكلم باللهجة البدوية الفصيحة، ويتقلَّد السيف أنَّى ذهب. ينظر: وفيات الأعيان: ٣٦٠/١-٣٦١. وشذرات الذهب: ٢٤٧/٤ . والاعلام ١٣٨/٣ .

٦٦) ديوان حَيْص بَيْص: ٤٨/١ (من مقدمة المحقق).

٦٧) المصدر نفسه: ٤٨/١-٤٩ (من مقدمة المحقق).

٦٨) المصدر نفسه: ٢١٨/١ . والمثعنجر: المنصبُّ بغزارة.

٦٩) المصدر نفسه: ٢٠٦/١ . والعَصَبْصب: الشديد.

٧٠) المصدر نفسه: ٢٨٨/١ . والسمعمع: الذئب.

٧١) المصدر نفسه: ٢١٦/١ . والمسْحَنْفر: المتسع.

٧٢) المصدر نفسه: ٣٦/٢ . والقَسْقَسه: السؤال عن أمر الناس، ورجل قَسْقاس: يسأل عن أمور الناس. والقَسْقاس أيضاً الخفيف من كلّ شيء.

٧٣) المصدر نفسه: ١٣٧/٣ . واشمعلّوا: جدّوا واسرعوا.

٧٤) تنظر في الديوان الصفحات: ١٩١/١، ١٣٩، ٢١٧، ٢٠٨، ٣٤١، ٣٨١، ٤٧/٣، ٩٧، ١٢٠، ٢٨٥، ٣٢٦.

٧٥) ديوان ابن المُقرِّب: ٣٠٥ . والدكادك من الرمل: ما تكبس واستوى أو ما التبد منه بالأرض أو هي أرض فيها غلظ. الآرى: الأخية. والأشعث المشجوج: الوتد: والسفع: أثفية من حديد أو الأثافي واحدتها سفعاء. والرمكة بالضم: لون الرماد. والرامح: المقيم بالمكان لا يبرح.

٧٦) ديوان الملك الأمجد: ٦٢ (من مقدمة المحقق).

٧٧) ينظر: المصدر نفسه: ٦٢-٦٣ وتنظر في الديوان الصفحات التي وردت فيها هذه الألفاظ على التوالي: ١٠٢، ١١٠، ١١٢، ١١٥، ١١٨، ١١٩، ١٢٣، ١٢٧، ١٣٩، ١٥٣، ١٧٦، ٣٤٧، ٣٧١، ٣٩٢.

٧٨) ديوان الملك الأمجد: ١٢٨ .

٧٩) الفوائد الجلية: ٣٠٥ .

٨٠) وفيه يصور الشاعر مغامرات لها صفتها الغريزية، وهي تكاد تقدم ايحاءاً شبيهاً بالأجواء العمرية ولكن على نحو أبعد. ينظر: رماد الشعر: ٤٤ .

٨١) ينظر: الفصل الخامس من اطروحتي للدكتوراه: الصورة البدوية في الشعر العباسي.

٨٢) شرح ديوان المتنبي: ٢٩١/١-٢٩٢ .

٨٣) ينظـــر: JacJob Georg: Alterabiches Beduinenleben, P.47

نقلا عن: حياة البداوة والحضارة في الشعر العربي القديم(بحث): ١٧٨ .

٨٤) صورة المرأة في غزل المتنبي وعلاقته بها: ٨١.

٨٥) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ٦٠ ، وينظر: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه: ٢٤

٨٦) أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي: ٥٧٦ .

٨٧) أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي: ٤٠٠ .

٨٨) شرح ديوان المتنبي: ٢٣٨/١ .

٨٩) ديوان السَّري الرَّفَّاء: ٣٠٩/١ .

٩٠) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣٦٩، وينظر: مهيار الديلمي، حياته وشعره: ١١١-١٢٩، ٢١٣-٢٣٨.

٩١) ينظر: مهيار الديلمي حياته وشعره: ٢١٦ .

٩٢) ينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٢٢٣/٢.

٩٣) ينظر: مهيار الديلمي حياته وشعره: ١٣٣-١٣٥.

٩٤) ديوان مهيار الديلمي: ٧١/٣ .

٩٥) ينظر: شرح ديوان جرير: ١٨٦/١، ١٩٦، ١٦، ٣٢٢، ٤٤٢، ٤٤٨، ٤٥٥، ٤٦٠، وغيرها.

٩٦) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: ٨٠/٢-٨١.

٩٧) ينظر: مهيار الديلمي حياته وشعره: ٢١٥.

٩٨) يقول الآمدي: ((وانما وقفوا على الديار، وعرجوا عند الاجتياز بها والاقتراب منها، لأنهم تذكروا عند مشارفتها اوطانهم فيها، فنازعتهم نفوسهم الى الوقوف عليها والتلوم بها ...)) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري: ٣٩٠/١-٣٩١.

٩٩) ينظر: الرؤى الاجتماعية في شعر الشريف الرضي: ٢٠١-٢٠٢(من كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية)).

١٠٠) ديوان الشريف الرضي: ٦٥٦/١ .

١٠١) المصدر نفسه: ٥٦١/٢-٥٦٢ .

١٠٢) الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي: ٨١.

١٠٣) ينظر: حجازيات الشريف الرضي: د.مصطفى كامل الشبيبي: ٣٠ (من كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية).

١٠٤) المصدر نفسه: ٣٠ .

١٠٥) ينظر: الرؤى الاجتماعية والأخلاقية في شعر الشريف الرضي، د. محمد الجادر: ١٠٣ (من كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية).

١٠٦) الشريف الرضي، د.احسان عباس: ٢٢٦ .

١٠٧) ينظرعلى سبيل المثال في ديوان مهيار الديلمي الصفحات : ١/ ٤٥، ١٠٧، ١٩٦، ٣٧٧، ١٤٠/٢، ٢١٢، ٢٤٢، ٣٣٧، ٨٧/٣، ٤، ٢٩٥، ٢٠٦، ١٠١/١٠٩، ١١٨، ١٦٨، ١٣٨.

١٠٨) ديوان مهيار الديلمي: ٢٦٠/١ .

١٠٩) ينظر: مهيار الديلمي حياته وشعره: ٢٢٩ .

١١٠) ينظر في الديوان على سبيل المثال الصفحات: ١٨٠/١، ١٨٨، ٢٢١ .

١١١) ينظر: مهيار الديلمي حياته وشعره: ٣٢٩ .

١١٢) شعر العصر السلجوقي، اغراضه وموضوعاته: ١٧٤ .

١١٣) ديوان الطُغْرائيّ: ١٠٨ .

١١٤) المصدر نفسه: ٢٧٢ .

١١٥) تنظر في المصدر نفسه الصفحات: ٥٩، ٦٦، ١١٥، ١٠٩، ١٣٨-١٣٩، ١٧٣، ٣٧٦، ٢٠٢،

١١٦) الطُغْرائيّ حياته، شعره، لاميته: ٧٦-٧٧ .

١١٧) ديوان سِبط ابن التَّعاويذي: ٣١ . والهبيد: الحنظل أو حبّه، كما ينظر في المصدر نفسه: ٣٤٠

١١٨) ينظر: الشعر العراقي في القرن السادس الهجري: ١٣٣ .

١١٩) ينظر: النقد المنهجي عند العرب: ٧٨ .

١٢٠) اكراد خدموا اللغة العربية (مقال): ٤ .

١٢١) ينظر في الديوان الصفحات: ١٥٠، ١٦١، ١٨٦، ١٩٠، ٢٥٥، ٢٦٨، ٢٧٣، ٢٧٦، ٣١٤، ٣٢٣، ٣٥٥، ٣٦٠، ٣٨٨. وتنظر أمثلة أخرى في:

١٢٢) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٥٧ .

١٢٣) ينظر: حول مدلولات رموز المرأة في مقدمة القصيدة العربية قبل الإسلام: ٢٢-٣١.

١٢٤) وجدنا نماذج من هذا التوظيف مبثوثة في لوحتي الطلل، والظعن.

١٢٥) العمدة: ١٢١/٢-١٢٢ .

١٢٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٢١/٢-١٢٢ . والبيت في ديوان السيد الحِمْيري: ٢٦٨ .

١٢٧) كتاب الصناعتين: ١٥١-١٥٢ . والبيت في شرح ديوان جرير: ٣٤٢/١ .

١٢٨) قراءة جديدة في شعر عمر بن أبي ربيعة: ١٠٥.

١٢٩) ينظر: أخبار أبي القاسم الزجاجي: ١٨٨ ، وينظر: الأغاني: ٢٤٠-٢٤١ . والأبيات في: شعر الأحوص بن محمد الأنصاري: ٩٧-٩٨.

١٣٠) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: ٩٩-١٠١ .

١٣١) ديوان العباس بن الأحنف: ٤٧ ، وينظر: ٣١.

١٣٢) ينظرالأغاني: ٢٢٦/١٦ .

١٣٣) شرح ديوان المتنبي: ٣٩٠/١ .

١٣٤) ديوان أبي فراس الحمداني: ٢٥١/٢ .

١٣٥) المصدر نفسه: ٣٠٢/٢ .

١٣٦) تنظر في الديوان الصفحات: ٨٧/٢، ١٠٣، ١٩٠، ٢٣٠، ٢٥١، ٣٠٢، ٣٨٤/٣.

١٣٧) ينظر: ديوان ابي فراس: ٢٢٣/٢-٢٢٤، ٣٨٥/٣-٣٨٦.

١٣٨) ينظر ديوان الشريف الرضي الصفحات: ٦٥٨/١،١٧٩،١٧٥، ٦٧٥، ٤٣/٢، ٢٩٧، ٥٤٧، ٥٦٦

١٣٩) المصدر نفسه: ٣٢٦/٢ وينظر في الديوان الصفحات: ٦٥٩/١، ٣٤/٢، ٤٧٤، ٥٧١ .

١٤٠) ينظر ديوان مهيار الديلمي: ١٦٦/١، ٣٤٢، ١٢٨/٣، ١٢٨.

١٤١) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٥/٢، ٢٥٩، ٢٦٦، ٣٦٨ .

١٤٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤٠٥/١، ١٣٥/٢، ١٨٦، ٢٦٨، ٣٠٢، ٣٢٨، ٢٤٩/٣، ٨٤/٤ .

١٤٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٤/١، ٣٠٩/٢، ٣٢٨، ١٧٩/٣ .

١٤٤) المصدر نفسه: ٢٦٨/٢ .

١٤٥) ينظر: ديوان ابن أبي حُصَيْنة: ١٠/١، ١١٩، ١٢٠، ١٣٢، ١٣٥، ١٥٢، ٢٠٨، ٢٧٠، ٣٠٧. وتنظر أمثلة أُخرى في: ديوان الشريف المرتضى: ١٧٨/٣، ١٨١، ١٩٦، ٢١١، وديوان الصوري: ٩٩/١، وديوان ابن حيُّوس: ٣١٢/١، ٣٣٤، وديوان الأرّجانيّ: ١٧/١، ٤٩، ٨٧، ٤٢٣/٢، ٦٩٧، ٨٣٣، ١٤٠/٣، ١٤٢٠، ١٤٤٢، وديوان عرقلة الكلبي: ٢٥، ٣٨، وديوان عماد الدين الأصبهاني: ٣٩٧، وديوان ابن الساعاتي: ٥٠/١، ٧٠، ٨٦، ١١٧، ١٥٧، ١٦٢، ٢٥٢، وديوان فتيان الشاغوري: ٣٣، ٦٢، ١١٨، ٤٢٥، ٤٩١، ٥٣٧،

١٤٦) ينظر: الشعر واللغة: ٨ .

١٤٧) ديوان أبن أبي حُصَيْنة: ٧٠/١ .

١٤٨) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: ٤٦ .

١٤٩) لعلَّ إشارة بعض الشعراء قد تقطع في هذه المسألة كما في قول البحتري:

جنونيَ في (ليلى) و (ليلى) خليَّـــةٌ وصفوي إلى (سُعْدى) و (سُعْدى) تَجنَّبُ

إذا لبستْ كانت جمال لباســـــها تسلب لبَّ المُجْتلي حين تُســـــــــلَبُ

وسمَّيتُها من خشية الناس (زَيْنَبا) وكم سترت حبّاً على الناس (زينـــبُ)

ديوان البحتري: ١٣٤/١ .

١٥٠) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص: ٦١ .

١٥١) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: ٢٥٨-٢٥٩ .

١٥٢) الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد (بحث): ١٦-١٧ .

١٥٣) في الشعر العباسي الرؤية والفن: ٤٢٢-٤٢٣ .

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: الكتب

- أبو فراس الحمداني ، الموقف والتشكيل الجمالي ، د.النعمان القاضي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٢م .
- أخبار أبي القاسم الزجاجي ، عبد الرحمن بن إسحاق النهاوندي الصبيري (ت٣٢٧هـ) ، تحقيق: عبد الحسين المبارك ، دار الرشيد للنشر ، ودار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د.عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦م .
- الأغاني ، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) ، تحقيق : لجنة بإشراف : عبد الله العلايلي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣م .
- البديع في نقد الشعر ، أسامة بن مرشد بن علي مقلد بن نصر بن منقذ (ت٥٨٤هـ) ، تحقيق: د.أحمد أحمد بدوي ، د.حامد عبد المجيد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٦٠م.
- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام هارون : مطبعة الخانجي ، مصر ، د.ت .
- تأريخ الحلة ، يوسف الكركوشي الحلي ، المطبعة الحيدرية ، النجف الأشرف ، ط١ ، ١٩٦٥م

- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، نجيب محمد البهبيتي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م .
- التبيان في شرح الديوان ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري (ت ٦١٦هـ) ، تحقيق : مصطفى السقا ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد الحفيظ شلبي ، دار المعرفة ، لبنان ، ١٩٧٨م .
- تجديد ذكرى أبي العلاء ، د.طه حسين ، مطبعة المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٣٧م .
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م .
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، د.شكري فيصل ، مطبعة جامعة دمشق ، دمشق، ط٢، ١٩٦٤م .
- الثابت والمتحول ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤م .
- الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره ، محمد سليم الجندي ، علّق عليه وأشرف على طبعه: عبد الهادي هاشم ، مطبوعات المجمع العلمي العربي ، دمشق ، ١٩٦٢م .
- الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، ١٩٧٤م .
- حول مدلولات رموز المرأة في مقدمة القصيدة العربية قبل الإسلام ، د.محمود عبد الله الجادر ، فرزه من مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد ٣١ ، الجزء ٤ ، ١٩٨٠م .
- خريدة القصر وجريدة العصر، عماد الدين الاصبهاني (ت ٥٩٧هـ)، (القسم العراقي الجزء الاول) ، تحقيق: محمد بهجة الأثري، د. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٥م. (القسم العراقي الجزء الثاني)، تحقيق : محمد بهجة الأثري ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٤م. (القسم العراقي الجزء الثالث والرابع) ، تحقيق: محمد بهجة الاثري، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد، ١٩٧٦،١٩٧٣على التوالي. (قسم شعراء الشام الجزء الثاني والثالث) ، تحقيق: د. شكري فيصل، مطبوعات المجمع العلمي العربي ، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٩، ١٩٦٤م. (قسم شعراء مصر)، نشره : د. أحمد أمين، د. شوقي ضيف، د. احسان عباس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٥١م.
- دراسات عربية(الشعر ، القصة، التاريخ،) د.إبراهيم عبد الرحمن، د. عفت الشرقاوي، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٧٧م.
- دمية القصر وعصرة أهل العصر،علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي (ت٤٦٧هـ) تحقيق : د.سامي مكي العاني ، مطبعة المعارف بغداد ، ١٩٧٠م .
- ديوان ابن أبي حصينة ، سمعه وشرحه أبو العلاء المعري ، تحقيق : محمد أسعد طلس ، مطبوعات المجمع العلمي العربي ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ١٩٥٦م .
- ديوان ابن حيّوس ، عني بنشره وتحقيقه : خليل مردم بك ، مطبوعات المجمع العلمي العربي ، المطبعة

الهاشمية ، دمشق ، ١٩٥١م .

- ديوان ابن الخياط، رواية تلميذه أبي عبد الله محمد بن نصر القيسراني (ت٥٤٨هـ) ، تحقيق : خليل مردم بك ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ١٩٥٨م .
- ديوان ابن الساعاتي ، عني بتحقيقه ونشره : أنيس المقدسي ، المطبعة الأمريكانية ، بيروت، ١٩٣٨م .
- ديوان ابن المقرَّب ، تحقيق وشرح : عبد الفتاح محمد الحلو ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ١٩٦٣م
- ديوان أبي الحسن التهامي ، تحقيق : أبو بكر نهر شاويش ، منشورات المكتب الإسلامي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٤م .
- ديوان أبي فراس الحمداني ، عني بجمعه ونشره وتعليق حواشيه ووضع فهارسه: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٤٥
- ديوان الأرّجاني ، تحقيق : :د.محمد قاسم مصطفى، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩م .
- ديوان البحتري ، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣م .
- ديوان حيص بيص ، حققه وضبط كلماته وشرحها وكتب مقدمته : مكي السيد جاسم ، وشاكر هادي شكر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤م .
- ديوان سبط ابن التعاويذي ، أعتنى بنسخه وتصحيحه: د.س.مرجليوث ، مطبعة المقتطف ، مصر ، ١٩٠٣م .
- ديوان السري الرفاء ، تحقيق ودراسة :د.حبيب حسين الحسني ، دار الرشيد للنشر ، جمهورية العراق ، ١٩٨١م .
- ديوان الشريف الرضي ، دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦١م .
- ديوان الشريف المرتضى ، حققه ورتب قوافيه وفسر ألفاظه : رشيد الصفار ، مراجعة : د.مصطفى جواد ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٥٨م .
- ديوان الصوري ، تحقيق : مكي السيد جاسم ، وشاكر هادي شكر ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- ديوان الطُّغرائيّ ، تحقيق : د.علي جواد الطاهر ، د.يحيى الجبوري ، دار الحرية للطباعة ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٦م .
- ديوان ظافر الحداد ابن الاسكندرية ، تأليف : د.حسين نصّار ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٩م
- ديوان العباس بن الأحنف ، شرح وتحقيق : د.عاتكة الخزرجي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤م .
- ديوان الملك الامجد ، تحقيق : ناظم رشيد شيخو ، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٢م .
- ديوان مهيار الديلمي ، تحقيق : أحمد نسيم ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٥م

- ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، عبد الوهاب عزام ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٦٨م .
- الرحلة في القصيدة الجاهلية ، وهب رومية ، مطبعة المتوسط ،مصر، ط١ ، ١٩٧٥م .
- سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) ، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة دار الكتب العلمية ، بيروت –لبنان ، ط١، ١٩٨٢م .
- شرح ديوان جرير، تحقيق : محمد إسماعيل عبدالله الصاوي، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ١٣٥٣هـ .
- شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، ط٢ ، ١٩٣٨م .
- شروح سقط الزند ، للتبريزي والبطليوسي والخوارزمي ، تحقيق : مصطفى السقا ، وعبد الرحيم محمود، وعبد السلام هارون، وإبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، بإشراف : د.طه حسين ، (القسم الاول) طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥م . (القسم الثاني) ، طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦م . (القسم الثالث) ، طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٧م . (القسم الرابع والخامس) ، طبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٨م .
- الشريف الرضي ، د.إحسان عباس ، دار بيروت ، دار صادر ، لبنان ، ١٩٥٩م .
- الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية ، مجموعة من الأساتذة ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥م .
- الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه ، أميلو غرسيه غومس ، ترجمة : حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٢، ١٩٥٦م.
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين ، دراسة تحليلية ، د.محمود عبدالله الجادر ، دار الرسالة للطباعة بغداد ، ١٩٧٩م .
- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ، د.علي جواد الطاهر ، دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٥م .
- شعر العصر السلجوقي ، أغراضه وموضوعاته ، ضمن مقالات د.علي جواد الطاهر ، ساعدت وزارة المعارف على نشره ، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد ، ١٩٦٢م .
- الشعر واللغة ، د.لطفي عبد البديع ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ط١ ، ١٩٦٩م .
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ، د.محمد حسين الأعرجي، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت – لبنان ، د.ت.
- الصورة الشعرية ، سي–دي لويس ، ترجمة : د.أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان حسن ، مراجعة : د.عناد غزوان ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م .
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، د.علي البطل ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨١م

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو علي الحسن من رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ط٤، ١٩٧٢م .
- فنون الأدب ، هـ.ب تشارلتن ، تعريب : زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٤٥م .
- الفوائد الجلية في الفرائد الناصرية ، داود بن عيسى الأيوبي (ت٦٥٦هـ) ، تحقيق : د.ناظم رشيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د.مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢م.
- قراءة جديدة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، د.نوري حمودي القيسي ، فرزه عن مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد ٤١ ، العدد ٣ ، ١٩٩٢م .
- قضايا الفن في قصيدة المديح العباسية : دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز ، د.عبدالله عبد الفتاح التطاوي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١م .
- كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق : د.علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٢م .
- اللزوميات ، أبو العلاء المعري ، منشورات مكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٤٣٢هـ .
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، د.رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٥م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت٥٥٨هـ) ، تحقيق : د.أحمد الحوفي ، د.بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،ط٢ ، ١٩٧٣م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د.عبد الله الطيب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٠م .
- مع شعراء الأندلس والمتنبي ، أميلو غرسيه غومس ، نقله إلى العربية : د.الطاهر أحمد مكي ، مكتبة وهبة ، مطابع سجل العرب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤م .
- قدمة القصيدة في العصر الجاهلي ، د.حسين عطوان ، دار الجيل ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧م .
- مهيار الديلمي ، حياته وشعره ، د.عصام عبد علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦م.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (ت٣٧٠هـ) ، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف ، مصر، ط٢، ١٩٧٢.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ،

ط٣ ، ١٩٧٩م .

- النقد المنهجي عند العرب ، د.محمد مندور ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت.
- الواضح في مشكلات المتنبي ، أبو القاسم عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني ،تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، سلسة نفائس المخطوطات ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٦٨.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن أبي بكر بن خلكان (ت٦٨١هـ) . تحقيق: د. احسان عباس، دار الفكر، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢م.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي (ت٤٢٩هـ) ، حققه وفصله وطبعه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٦ .

ثانياً : الرسائل الجامعية

- التأصيل النقدي لفنية الشعر العربي قبل الإسلام، عبد القادر علي محمد باعيسى، اطروحة دكتوراه، كلية التربية ، جامعة الموصل، ٢٠٠٠م.
- ديوان الأبله البغدادي ، تحقيق سعاد جاسم محمد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥م .
- ديوان الحاجري دراسة وتحقيق : صاحب شنون ياسين الزبيدي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة بغداد ، ١٩٨٨م .
- ديوان راجح الحلي ، تحقيق ودراسة : أميرة محمود عبد الله ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٧م .
- ديوان النُّشّابي دراسة وتحقيق : عبدالله محمود طه ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب، جامعة الموصل ، ١٩٨٥م
- الصورة البدوية في الشعر العباسي "٣٣٤هـ – ٦٥٦هـ"، ضياء عبد الرزاق العاني، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م.
- الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي ، حامد كاظم عباس ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٤م .

ثالثاً : البحوث المنشورة في الدوريات

- أكراد خدموا اللغة العربية ، د.محسن جمال الدين ، جريدة العراق ، العدد ٢٧٧٦ في ١٩٨٥/٣/١٨م .
- الجبال والأمكنة والمياه ، محمد علي إلياس العدواني ، مجلة المورد ، المجلد ٦ ، العدد ٣ ، العراق ، ١٩٧٧م .
- جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية ، د.شكري محمد عياد ، مجلة فصول ، تراثنا النقدي ، الجزء ١ ، المجلد ٦ ، العدد ٢ ، مصر ، ١٩٨٦م .

- حياة البداوة والحضارة في الشعر العربي القديم ، حسين بيومي ، مجلة بحوث اليرموك ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد ٢١ ، جامعة حلب ، سوريا ، ١٩٩١م .
- الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري – لورد ، د.عادل سليمان جمال ، مجلة المورد ، المجلد ١٣ ، العدد ٢ ، العراق ، ١٩٨٢م .
- شعر الشريف الرضي،خليل يعقوب الخوري ، مجلة المقتطف ، المجلد ١٢ ، مصر ، ١٩٠٩م .
- صورة المرأة في غزل المتنبي وعلاقته بها ، د.حسن محمد الشماع ، مجلة المورد ، المجلد ٩ ، العدد ٣ ، العراق ، ١٩٨٠م .