

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

مقالة ريناتا: بدايات شعر الغزل: ابو ذؤيب الهذلي.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بحوث في التاريخ المبكر لقواعد الكتابة والاملاء العربية.

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

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

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

اللغة الدارجة ولغة الكتابة.

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

اللهجات العربية القديمة.

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

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

(اللغة العظمى واللهجة في العربية).

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

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

(إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بشكل الرجز وتطابقه مع الوزن الايمبي الثلاثي التفعيلة، وهذا رأي "تكاتش". ولكن رأيه هذا رده "فاجنر" لاستحالة أن يصل العروض اليوناني - وعن أي طريق - إلى العروض العربي مع اختلافهما من حيث القافية والموضوعات.

أما تخمينات "بنفنيست" و "شفارتس" و "غرريلوم" يمكن أخذها مأخذ الجد في أن بحوراً محددة - المتقارب والخفيف والرمل - يمكن إرجاعها إلى أوزان فارسية وسطى، أو أنها تطورت عن اوزان عربية موجودة - على الأقل -، لأن هذه الاوزان قليلة نسبياً في الشعر العربي القديم - بخلاف الرمل عند امرئ القيس - سواء أظهر ذلك في الجودة المتأثرة بالفارسية أو في شعر الغزل الاموي في الحجاز كما جاء في دراسة روبكا^(١).

ويقدم "فاجنر" في موضع آخر ما يريد بيانه عن القصيدة العربية في: "قطع وقصيدة*": بعد ان طرح فيما سبق ازدواجية شكلية القصيدة من حيث الوزن والقافية، يطرح - هاهنا - ازدواجية أخرى فيما يخص شكل القصيدة أيضاً من حيث انها أما "مقطوعة أو قصيدة" ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات . فمصطلح القصيدة لم يستخدم إلا لقصائد متعددة الموضوعات، أما القصائد الاحادية الموضوع فإنها تحدد حسب مضمونها، من مثل قصيدة هجاء، قصيدة رثاء، قصيدة طرد أو فخر .

فالقصيدة المتعددة الموضوعات قد نشأت في نهاية التطور الملموس للشعر العربي، وأما ذات الموضوع الواحد فلم تكن في الاصل الا مقطوعات من قصائد كانت كاملة، ولا يطرد هذا دائماً على المقطوعات لأن ما جاء في حماسة ابي تمام

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

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

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

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

(٢) هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها اذ نأتك مصروم

أما قصيدة الأعشى فمطلعها:

(٣) ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل تردّ سؤالي

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

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

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

(بعض ملحوظات حول الشعر العربي).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(نشيد الأناسيد: جورج ياكوب).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يا عينُ مالكِ لا تبكين تسكابا	اذ راب الدهرُ، وكان الدهرُ ربابا
فابكي أخاكِ لأيتامٍ وأرملةٍ	وابكي أخاكِ، اذا جاورت أ جبابا
وابكي أخكِ لخيْلِكِ القِطَا غُصْباً	فقدان لما ثوى سيباً وأ نهابا

إلى أن تقول:

خطابُ محفلةٍ، خراجُ مظلمةٍ إن هابَ معضلةً سنَى لها بابا

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

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

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

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

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

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

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

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

(١) ديوان الخنساء، تحقيق: لويس شيخو.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

جعل البيت المفرد موضع اهتمامه^(١).

ومن ثم تحدث "ت. كوالسكي" عن البنية الجزئية "للشعر العربي القديم، وفي رأيه أن الوضوح المثير للعجب للملاحظات المفردة والاضطراب في تواليها ظاهرة تسم مجال الادب العربي بأكمله : "ففي الشعر الواصف أيضاً تلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذي يقدمه الموضوع ذاته"، ويبدو كأن الشاعر العربي-مع كل حدة لحاسة بصره- لم يكن مستطيعاً أن يلاحظ في م وضوعات الوصف شيئاً آخر غير الجزئيات البسيطة ولكنها مهمة حيث استنفذ ذكاؤه البالغ الروعة في أن يجد الشكل اللغوي المناسب بعناية شديدة لتلك النظرات الجزئية... وبذلك تكون رخاوة التأليف خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية القديمة"^(٢).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(دراسات حول شعرية القصيدة العربية).

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

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

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

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

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

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

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

(الحكايات الخرافية وأساطير الحيوان في الأدب العربي القديم).

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

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

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

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

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

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

(١) ديوان الهذليين، تحقيق: فراج ٤٢٢.

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

مقالة الفرت (ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة).

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

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

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

وإحسان عباس: ملامح يونانية في الادب العربي: ٧٣.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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