# تنامِي الفِكر الإنساني في شعر زهير بن أبي سُلمى وأبي تمّام
## (قراءة في التكامل البنيويّ بين المقدّمة ومضامين النَّصّ الشِّعريّ)

الأستاذ المشارك الدكتور
عاطف محمّد كنعان
أستاذ الأدب القديم والنقد المشارك
قسم اللغة العربيّة وآدابها- كُلّيّة الآداب والعُلوم - جامعة البَترا
akanan@uop.edu.jo

**المُلخّص**:

سَعى هذا البحثُ إلى قراءة الفِكر الإنسانيّ في النّصّ الشّعريّ العربيّ، وحَدّد موضوعَه في شعر كلّ من زُهَير بن أبي سُلمى، وأبي تَمّام، وقَرَأ في إطار ذلك التكامل البنيويّ بين مقدّمة القصيدة ومضامين النَّصّ الشِّعريّ في نماذج من شعر الشّاعريْن. قدّمَ البحث قراءةً في مقدّمة النّصّ الشّعريّ العربيّ، درَس فيها رأي النّقّاد الأوائل والمُحدثين في المقدّمات الشّعريّة، ثمّ درسَ تأسيس الفكر الإنسانيّ، وعلاقة التَّجربة الفنيَّة بالتَّنمية المعرفيّة في شِعر زهير، ثمَّ قرأ البحث ازدهار الفكر الإنسانيّ في شعر أبي تمّام، وعلاقة التَّجربة الفنيَّة بالتَّنمية المعرفيّة في شِعر أبي تمّام.

الكلمات المفتاحية : التنمية المعرفية - الأبعاد النفسية – الطلل - المقدمة الشعرية - الصورة الفنية – الظعن – الثقافة – المعتصم - زهير بن أبى سلمى - أبو تمام - هرم بن سنان .

**منهَج البحث**:

اعتمد البحث منهج الدّراسة البنيوية المعرفيَّة، فقرأ نصّيْن لزهير بن أبي سُلمى، ونصّين لأبي تمّام، بيّن في كلّ نصّ منها التَّلازم البنيَويّ بين التَّجربة الفنّيَّة والتَّنمية المعرفيَّة، وأثر ذلك على تنامي الفكر الإنسانيّ في شِعر هذين الشّاعرين، وفي إطار ذلك، تناول البحث التّكامل البنيويّ بين المقدّمة والمضامين الشّعريَّة في سياق النصّ عند الشّاعرين، وقدّم البحث مُوازنةً بين آراء النّقّاد الأوائل والمحدَثين في المُقدّمة الشّعريّة في النّصّ الشّعريّ العربيّ، وقد راعى أنْ تكون في القراءة البنيويّة النّصّيَّة إجابةً عن

الإشكاليّة النقديّة التي تشير إلى أنّ المُقدّمات الشعريّةَ في شِعرِنا القديم لم تنَل العِنايَة الكافِيَة من الدّراسة اللغويّة النّقديّة الحديثة .

كما درَس البحث نماذج شعريّة أخرى للشّاعريْن لاستكمال الكشف عن الأبعاد الإنسانيَّة، وللإضاءة على التّجربة الشّعريّة عند كلّ منهما، و ركَّز البحث على استقصاء الطّاقات الفنيّة والجماليّة التي استثمرَها الشّاعرُ في البَوْح عن الأبعاد النّفسيَّة والمَعْرفيّة المُكْتَنَزَة في نفسه، ونفوس أبناء مُجتمَعه، وجاء كلُّ ذلك في إطار مُوازَنة بين مرحلتيْن من مراحِل النمُوّ المعرفيّ في مجال الفكر الإنسانيّ في النّصّ الشعريّ العربيّ هما: مرحلة تأسيس الفكر الإنسانيّ في عَصر زُهَير بن أبي سُلمى، ومَرحلة ازدِهار الفِكر الإنسانيّ في عَصر أبي تَمّام.

**الدّراسات السّابقة:** لم نجِد فيما نعلَم دراسةً تناولَت تنامي الفِكر الإنسانيّ في المقدّمات الشّعريّة عند زُهَير بن أبي سُلمى، وأبي تَمّام، ولكنّنا رأينا من واجبِنا أنْ نُراجع الدّراسات التي تقاطَعَت مع جوانبَ من بحثِنا، فجاء ذلك على النّحو الآتي:

**أولا: دِراساتٌ تناولت المقدّمات الشّعريّة، وهي:**

١- دراسة حسين عَطوان، المَوسومة بـ "**مقدّمة القصيدة العربيّة في العَصر الجاهليّ**"(١)، تناوَلت هذه الدّراسة بلاد العرب جَغرافيّا واجتِماعيّا، ونشأة المُقَدّمات، واتّجاهات المقدّمات ومُقوّماتها، ودراسة فنيّة للمُقدّمات، وتفسير ظاهرة المقدّمات.

٢- دراسة حسين عَطوان، المَوسومة بـ "**مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ**"(٢)، تناولت هذه الدّراسة نُموّ المُقدّمات التّقليديّة، ومُقدّمات الفُحول، ومُقدّمات ذي الرّمّة، ومُقدّمات الرّجّاز، ومُقدّمات سائر الشّعَراء.

٣- دراسة مُخَيمر صالح الموسومة بـ "**مقدّمة القصيدة الجاهليّة بين النّمطيّة والتنوّع: المُقدّمة الطّلليّة أنموذَجًا**"(٣)، وهي دراسَةٌ إحصائيّة للمقدّمات الطّلليّة، ركّز فيها الباحِثُ على أن الشّعراءَ الجاهليّين اختَلفوا في تَصوير الأطلال، وجعَل ذلك تحت عنوان: صورة الأطلال بين النّمطيّة والتنوّع.

٤- دراسة مُنى بشلَم الموسومة بـ "**الفضاء المحتمَل في مُقدّمة الظعائن عند زُهَير بن أبي سُلمى: دراسة سيميائيّة لأدواره العامِليّة**"(٤)؛ تركّز الباحِثةُ في هذه الدّراسة على

صفات المرأة في المقدّمة الطّلليّة، فالمرأةُ وَفقَ دراستها لمقدّمة زُهَير تَعني (حياة حيوانيّة – رَمز الجَمال – رَمز الآلهة – رَمز الأمومة – رَمز الخصب).

٥- دراسة صلاح نيازي، الموسومة بـ "**قراءة في قصيدة قديمة: مقدّمة معلّقة زُهَير بن أبي سُلمى**"(٥)، اعتمَد الباحثُ فيها على تَحليل كلمات المقدّمة التي اشتَقّ منها ألوانًا مُتعدّدة، بَنى في ضوئها دراستَه، وأجمَلَ ذلك بقَوله: يُمكنُ قراءةُ مقدّمة المعلّقة فنّيًا بأنها رِحلةٌ من اللون الأسوَد، والدّمَن المُتغفّرة الجافية في البداية، إلى اللون الأزرَق، والماء الصّافي، والخِيَم الخافقة بشؤون الحياة.

٦- دراسة يوسف خليف الموسومة بـ: **دراسات في الشّعر الجاهليّ**، (٦)، أحال فيها مقدّمة القصيدة إلى ثلاثة اتجاهات أساسيّة هي: الخروج إلى الصّحراء للرحلة، أو الصّيد والالتقاء بالرفاق لشُرب الخمر، أو لعب الميسر، والسعي خلف المرأة طلبا للحبّ والغَزَل، ثمّ إنه يُعيد تفسير مقدّمة القصيدة الجاهليّة تفسيرًا واقعيا مرتبطا بطبيعة البيئة التي ظهرت فيها من ناحية، وطبيعة الحياة الاجتماعية التي عاشت في ظلها من ناحية أخرى، ثم يذكر أن هناك صورا أخرى للمقدّمات غير المقدّمة الطللية وإن كانت أكثرها شُيوعا وانتشارا، فهناك مقدّمات غزلية، ومقدّمات خمريّة، ومقدّمات فروسيّة، ومقدّمات في البُكاء على الشباب الضائع، ومقدّمات تدورُ حول زيارة طيف الحبيبة في إطار دراسته للشّعر الجاهليّ.

٧- دراسة عناد غزوان الموسومة بـ: **المرثاة الغزليّة في الشّعر العربيّ**، (٧)، تناول فيها إدماج الغزَل بالرّثاء في مقدّمة القصيدة .

**ثانياً**: **دراسات تناولت شعر كلّ من زهير وأبي تمّام دراسة شاملة وهي**:

١- دراسة أسعد أحمد علي، المَوسومة بـ "**الإنسان والتّاريخ في شِعر أبي تَمّام**"(٨)، رسَم الباحثُ خُطّة دراسته في تمهيدٍ، وقِسمَين، وخاتمة، تناول في القسم الأول الإنسان في شِعر أبي تَمّام، أمّا القسم الثاني، فخصّصه للتاريخ في شِعره، وضمّن القسم الأول دراسة لأبعاد الإنسان في مجالات: (العلم، والتجدّد، والدّهر).

٢- دراسة عبد القادر الربّاعي الموسومة بـ"**الصّورة الفنيّة في شِعر زُهَير**"(٩)، جعَل الباحثُ هذه الدّراسة في أربعة فصول، تناوَل فيها زُهَيرًا الإنسان والشاعر، ومصدرَ

الصورة الفنيّة عنده، ورؤيا الشاعر، والتّشكيل الفنّي عند زُهَير؛ وتتقاطعُ هذه الدّراسة مع دراستِنا في جانبَين اثنَين هما: الجانب الإنسانيّ والجانب الفنّيّ عند زُهَير، وكانت دراسةً لشعر زُهَير بشكل عام، ولم تكُن مُحَدّدة بتنامي الفكر الإنسانيّ والتكامل البنيويّ بين النّصّ الشّعريّ ومقدّمته كما هو الحال في بحثنا هذا.

٣- دراسة عبد القادر الربّاعي المَوسومة بـ "**الصّورة الفنيّة في شعر أبي تَمّام**"(١٠)، جعل الباحثُ هذه الدّراسةَ في بابَين: خصّص البابَ الأول لدراسة موادّ الصورة في شعر أبي تَمّام تناول فيه موضوعات الصورة، وفلسَفة الشاعر في قضايا الوُجود، واللاوَعي عند الشاعر، ودرَس في الباب الثاني بناء الصورة الفنيّة عند أبي تَمّام، تناول فيه البِنية العَينيّة للصّورة المُفرَدة، والبَناء الكلّي للقصيدة، والموسيقى الشّعريّة فيها؛ وتتقاطَع هذه الدّراسة مع دراستِنا في الجانب الفنيّ، وفي البَناء الكلّي للقصيدة عند أبي تَمّام، مع أن دراستَه شمَلت كلّ شِعر أبي تَمّام، في حين حُدِّدت دراستُنا في الفكر الإنسانيّ وبناء النّصّ كما تقدّم.

٤- دراسة ماهِر المبيّضين، وإبراهيم عبد الجواد، الموسومة بـ"**شِعريّة الحَذف في ديوان زُهَير دراسة أسلوبيّة**"(١١)، تهدف هذه الدّراسة إلى استِجلاء صورة شعريّة الحَذف في شعر زُهَير، وقدرتِه على تكثيف درجة الشّعريّة في شِعره، مُتمثّلة بأنماطٍ متنوّعة من الحَذف في التراكيب اللغويّة، مثل: حَذف المبتدأ، وحَذف الخَبر، وحَذف الفِعل. ويغلِبُ على المجموعة الأولى من هذه الدّراسات، أنها تتناوَل جوانبَ مُحدَّدة في موضوعات مُعيّنة، **وأنها غيرُ معنيّة بدراسةِ تنامي الفِكر الإنسانيّ والتّكامل البنيويّ في النصّ الشّعريّ العربيّ، وهو الموضوع الذي قامت عليه دراستُنا في بحثنا**. وتتقاطَع المجموعة الثّانية من هذه الدراسات مع دراستِنا في الجانبَين الفنّي والجَماليّ، **ولم تكن معنيّة بقراءة النموّ المعرفيّ والبُعد الإنسانيّ في المُنتَج الفنّي والجماليّ الذي تنامى عند زُهَير، وأبي تَمّام**. وسينتفع البحثُ بكلّ هذه الدّراسات في الجوانبِ التي تتقاطَعُ فيها مع دراستِنا.

## المَبحَث الأوّل

## قراءة في مُقدّمة النصّ الشعريّ العربيّ

**أوّلاً: رأي النّقاد في المُقدّمات الشّعريّة:**

**١- النُّقاد الأوائل:**

يرى ابنُ قُتيبَة في معرِض تعليقه على المقدّمة الشّعرية الجاهلية أنّه " ليس لمتأخّر الشّعراء أن يخرُجَ على مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام، فيقِفَ على منزِل عامِر، أو يبكيَ عند مَشيد البُنيان؛ لأنّ المُتقدّمين وقفوا على المنزِل الداثِر والرّسم العافي، أو يرحلَ على حِمار، أو بغلٍ، أو يصفهما؛ لأن المتقدّمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يَرِدَ على المياه العِذاب الجواري؛ لأن المتقدّمين وردوا على الأواجِن والطوامي، أو يقطعَ إلى الممدوح منابتَ النّرجس والآس والورد؛ لأن المتقدّمين جرَوا على قطع منابتِ الشّيح، والحَنْوَة، والعَرار"(١٢). ويرى ابنُ رشيق القيروانيّ أنّ المقدّمة في القصيدة أمرٌ لازم، فلا يجوزُ أن "يهجُمَ على ما يريدُه مُكافحة، ويتناوله مُصافحَة" (١٣)، وهو يرى أن الشّعراء لهم " مذاهبُ في افتِتاح القصائد بالنّسيب؛ لما فيه من عَطف القلوب، واستِدعاء القبول بحسب ما في الطّباع من حبِّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأنَّ ذلك استِدراجٌ إلى ما بعده" (١٤). أمَّا ابن الأثير، فإنه لم يرتَضِ إلزامَ الشعراء المتأخّرين بالمُقدَّمتيْن الطللية والغزلية، وذهب إلى أنَّ " القاعدة التي يُبنى عليها أساسُ الشّعر أنه يجبُ على الشاعر إذا نظَم قصيدة أن ينظُر، فإذا كانت مديحًا صِرْفاً لا يختصُّ بحادثَة من الحوادث، فهو مُخيَّر أن يفتتحَها بغزَل أو لا يفتتحها بغزَل، بل يرتجِلُ المديحَ ارتجالاً من أفكاره" (١٥).

وتجدُر الإشارة هنا، إلى أنَّ النُّقاد الأوائل لمْ يتناولوا (المُقَدّمة) مفصولةً عن جسم نَصّها، بل هي مُقدّمة (القصيدة) كما تقدّم عند ابن رشيق القيروانيّ "المقدّمة (في القصيدة ) أمرٌ لازم " وهي (فاتحة ) النَّصّ كما يرى ابن الأثير ينبيها الشّاعر وَفق ما يقتضيه موضوع القصيدة و "هو مُخيَّرٌ أن (يفتتحَها ) بغزَل أو...)، ولا نعتقد أنَّ ابن قتيبة يذهب إلى فصل المقدّمة عن جِسم نصّها.

لقد نجمت هذه القراءة النَّقديَّة الصّارمة للمقدّمة في رَأينا، عن قناعة النُّقاد بقيمة النَّصّ الشِّعريّ القديم؛ فهو وثيقةٌ مرجِعيَّةٌ ثقافيَّة لا يجوز تغييرها ولا تحريفُها، ونسيَ

أصحاب هذا التّفكير أنَّ من حقِّ الشّاعر المعاصر أنْ يبنيَ تجربته الشّعريَة لِتكونَ وثيقةً مرجعيَّةً عن عصره.

ونرى في هذا البحث، أنَّ هذه الصَرامة النَّقديَّة لا تتناسب مع مبادِىء النَّقد الحديث؛ لقد أصْبحت التّجربة النَّفسيَّة المعرفيَّة للشّاعر أمراً مُقَدّرا، والشّاعر يبني هذه التّجربة وَفْقَ طاقاته بإخراجها في حُلَّتها الفنيَّة الجماليَّة، ووفق ذائقة من يتذَوّق الفَنَّ والجمال في عصره.

**٢- رأي النُّقاد المُحدثين**:

يرى يوسف بكّار أن "المقدّمة " لم تنل، وهي ظاهِرة كُبرى من شعرِنا القديم، من جُهد نقّادِنا القُدماء العناية المرجُوّة" (١٦)، واستَثنى من النقاد ابن قتيبَة، وابن رشيق القيروانيّ، وابن الأثير، ويُرجّح يوسف بكّار رأي ابن الأثير، ويستشهِد ببَعض القصائِد التي بَنى عليها ابن الأثير رأيه في القواعِد الصّارِمة التي رأيناها عند ابن قتيبَة، ومن بين هذه القصائِد قصيدة أبي تَمّام في مديح المُعتصِم بعد فتْح عمّورية: (١٧)

السـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـن الكتُـب  في حـدِّه الحـدُّ بـين الجـدِّ واللَعـبِ

وقصيدته في مَدح المعتصِم وذكْر الأفشين:(١٨)

وتجدر الإشارة هنا، إلى أنَّ النُّقّاد المحدثين لم يعمدوا إلى قراءة القصيدة مفصولة عن جسم نصّها، لكنّهم وجدوا في المقدّمات موضوعات تستحقُّ أنْ تُعالج معالجةً موضوعيَّةً موضِعيَّةً حديثة ؛ فدراسة مُخَيمر صالح عُنيت (**بالنّمطيّة والتنوّع) في المُقدّمة** (١٩)، وكانت دراسة مُنى بشلَم (**دراسة سيميائيّة) لِمُقدّمة الظعائِن عند زُهَير بن أبي سُلمى** (٢٠)، وركّزت دراسة صلاح نيازي على رموز كلمات المقدّمة التي تُمثّل رِحلةً من ( اللون الأسوَد إلى اللون الأزرَق، والماء الصّافي)، وهذا يعني انتقال حياة النّاس من المعاناة إلى حياة الرّخاء والاستقرار (٢١) . ومثل هذا يُقال في دراستَي: يوسف خليف، وعِناد غزوان فهذه المناهج النَّقديَّة إذنْ، نجمت عن سلسلة من المراحل التي مرَّ بها نُقّاد النَّصّ الشّعريّ الحديث، فقد جاء مصطلح ( الوحدة الموضوعيَّة) لِتفادي قراءة النَّصِّ الشّعريّ قراءةً مُجزّأة تغفل الانسجام والتَّماسُك في نسيجه الفنّيّ والمعرفيّ، وجاءت بعد ذلك ( الدّراسات الوصفيَّة) التي عمدت إلى دراسة النَّصّ الشّعريّ دراسةً موضوعيَّة

تقارب وصف الأبعاد الفنيَّة والمعرفيَّة كما يرصدها الدّارس في النَّصّ، وفي بداية القرن الحادي والعشرين اشْتُهِرت دراسات (لسانيّات النَّصّ) التي أفادت من دراسات اللسانيّات ( العامَّة/ والتَّطبيقيَّة)، فأخذت تقرأ الأبعاد اللغويَّة في إطار انسجامها مع الأبعاد الفنيَّة في النَّصّ، وتُسْتَحدَث في أيامنا هذه ( دراسات مَعْرفيَّة) تقرأ النَّصَّ على أنَّه قاعدة بيانات معلوماتيَّة، ثمَّ تقرأ التّجارب الفنيَّة والمعرفيَّة في النَّصّ؛ لتقف على مستوى الخبرة والمعرفة التي أبدعها النَّصّ، ثمَّ تَتَّخذُ من كلِّ ذلك مُنطلقاً لإبداعٍ مَعْرفيٍّ جديد. وقد حَرَصْنا في بحثنا هذا، أنْ ندرس الأبعاد النَّفسيَّة والمعرفيَّة في النَّصِّ الشِّعريّ في إطار دراستنا للأبعاد الفنيَّة والجَماليَّة التي أبدعها الشّاعر فيه؛ لِينطلق الدّارسون من بعدُ إلى إبداعٍ فنّيٍّ مَعْرفيٍّ جديد.

**ثانيًا: موضوعات المقدّمة**

١- **في الشّعر الجاهليّ:** تجلَّت في مقدّمات القصائد الجاهليّة موضوعاتٌ اكتسَبت صفة أنماط شبه ثابتة، من أبرزها:

أ- **المقدّمة الطلليّة:** وقد انتشَر هذا الاتّجاه في شعر شُعراء البادية والحاضِرة، ومن أمثلته قصيدةُ الأعشى التي يمدَح فيها الأسود بن المُنذِر اللخميّ: (٢٢)

ما بُكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ ... وسؤالي فهل تردّ سؤالي

دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تعاوَرَها الصّـ ... ـيفُ بِريحَين من صَبًا وشمالِ

لاتَ هَنّا ذِكرى جُبَيْرَةَ أو ... مَن جاءَ منها بطائفِ الأهوالِ

وقد يصوِّر الشاعر صاحبتَه إلى جِوار صورة الأطلال، ومن ذلك قولُ حاتم الطائي:(٢٣)

أتَعْرِفُ أطْلالاً ونؤيًا مُهَدَّماً ... كخَطِّكَ في رِقٍّ كتابًا مُنَمْنَما

أذاعَتْ به الأرواحُ بعد أنيسِها ... شُهوراً وأيّاماً وهَوْلاً مُحرَّما

وغيَّرها طولُ التّقادُمِ والبِلى ... فما أعْرِفُ الأطلالَ إلاّ توَهُّما

تَهادى عليها حَلْيُها ذاتَ بَهْجَةٍ ... وكَشْحاً كَطَيِّ السّابِرِيّة أهْظَما

ونَحْرًا كفَى نورَ الجبين يزينُهُ ... توقُّدُ ياقوتٍ وشَذْرٍ مُنَظَّما

كجَمْـرِ الغَضـا هبَّـتْ بـه بعـدَ هَجْعَـةٍ  مــن اللّيْــلِ أرواحُ الصَّــبا فتبَسَّــما

وهناك شكلٌ ثالث من المقدّمات الطلليّة، يُصَوِّر الشاعر في الجانب الأوّل منه حالَ الأطلال وما اعتراها من البِلى والأرواح والدّيَم، عن طريق السؤال الذي تكون فكرتُه " كامنة في داخل المقدّمة الطلليّة، وأنها تمثّل بأبعادها المُختلفة بعضَ المعالم الأساسيّة للمُقدّمة" (٢٤) ثم يُقدّم بعد ذلك صورة جديدة يصف فيها الظُّعن تسيرُ في شعاب الصّحراء، وقد تميَّزَ زُهَير بن أبي سُلمى بأنه أطال الوقوفَ عند هاتين الصورتين، وسنرى ذلك حينما نستعرِضُ شعرَ زُهَير في الصفحات القادمة إن شاء الله.

ب- **المقدّمة الغزليّة:** وتتضمّنُ غالباً، حديثاً عن صدّ المحبوبة وهجرِها، ومَطْلِها وقلَق الشّاعر بها، وشوقِه المُستبدّ إليها، ومن أمثلة ذلك قولُ الأعشى في مطوّلته المشهورة: (٢٥)

ودِّعْ هُريــرَةَ إنَّ الرَّكْــبَ مُرْتَحِــلُ  وهَــلْ تُطيــقُ وَداعًــا أيُّهــا الرّجُــلُ

غَــرَّاءُ فَرْعــاءُ مَصْــقولٌ عَوارِضُــها  تَمشـي الهُـوَيْنى كمـا يَمْشـي الـوَجِي

كــأنَّ مِشْــيَتَها مــن بَيْــت جارَتِهــا  مَــرُّ السَّــحابَةِ لا رَيْــثٌ ولا عَجَــلُ

ج- **مقدّمة الظّعن:** التي يصوّر فيها الشّعراء عادة مناظِرَ التحمُّل والارتحال، ومثالُ ذلك قصيدة المُرقّش الأكبر: (٢٦)

لِمَــنِ الظُّعْــنُ بالضُّــحى طافِيــاتٍ  شِــبْهُها الــدَّوْمُ أو خَلايــا سَــفينِ

جــاعِلاتٍ بَطْــنَ الضِّــياعِ شِــمالاً  وبِــــراقَ النِّعــــافِ ذاتَ الــــيَمينِ

رافِعــاتٍ رَقْمًــا تُهــالُ لــه العَيْــ  ــنُ علــى كُــلِّ بــازِلٍ مُسْــتَكينِ

ومن ذلك مقدّمة قصيدة عبيد بن الأبرص، الذي يعدُّه ابن سلَّام من فُحول الجاهليّة؛ فهو عنده: قديم، عظيمُ الذِّكْر، عظيمُ الشّهرة (٢٧)، ويصِفُ عبيد بن الأبرص الهوادجَ، وثيابَها، وألوانَها، يقول: (٢٨)

لِمَــنْ جِمــالٌ قُبَيْــلَ الصُّــبْحِ مَزْمومَــةْ  مُيَمِّمــاتٌ بِــلادًا غَيْــرَ مَعلومَــةْ

عــالَيْنَ رَقْمًــاً وأنْماطًــا مُظــاهَرَةً  وكِلّــةً بعَتيــقِ العَقْــلِ مَقْرومَــةْ

فـالعَبْقَرِيُّ عَلَيْهـا إذ غَـدَوْا صُـبَحٌ كأنّهـا مِـن نَجيـعِ الجَـوْفِ مَدْمومَـةْ

د-وهناك **مقدّمات أخرى**، كالبُكاء على الشّباب والشّكوى من الشّيب، والمقدّمات الخمريّة، وإن كانت هذه المقدّمات أقلَّ ظهوراً في الشّعر الجاهليّ من المقدّمات الأولى، التي تكاد تغطّي معظمَ مقدّمات القصائد الجاهليّة.

**٢- في الشّعر الأموي**

درس الدكتور حسين عَطوان المقدّمات في العصر الأمويّ، وهو يرى أنَّ الألوانُ الجاهليّة من المقدّمات قد ازدهرَت على أيدي الشّعراء الأمويين، وأنَّ الشعراء الفُحول: جرير، والفرزدَق، والأخطل أهمّ من بعَثوا الحياة في المقدّمات الجاهليّة، أما المقدّمات التقليديّة سوى الطلليّة والغزَليّة الأخرى فلم يحتفِظوا بها، وقد افتتحوا قصائدَهم بتصوير الظّعن، وبوَصْف الطّيف، سوى ابن قيس الرقيّات، فإنّه استهلَّ مدحةً من مدائحه... بوَصْف الظّعن المُرتحِلات بالسّفُن لا على ظهور الإبل، وذكر بأنّه ليس في دواوينهم ما يدلّ على أنهم قدّموا لقصائدِهم بمقدّمة الشّباب والشّيب، ولا بمقدّمة الفروسيّة(٢٩). وينبغي أنْ نبيّن هنا، بأنّ بعض قصائد عَديّ بن الرّقاع العاملي قَد افتُتحتْ بمقدّمة الشيب، ففي مَطْلع قصيدةٍ يمدَح بها عمر بن الوليد بن عبد الملك يقول:(٣٠)

عَلانـي الشَّـيْبُ واشـتَعَلَ اشـتِعالا وقـد غَشِـيَ المَفـارِقَ والقَـذالا

وفي قصيدته رقم (١٥) في ديوانه يقول: (٣١)

نَـزَعَ الفـؤادُ عـن البَطالـةِ والصّبا وقَضـى لُبانَتَـه فاقْصَـرَ وانْتَهـى

إلى أن يقول في البيت الرابع من هذه القصيدة:

والشَّـيبُ يخـتلِسُ الشّـبابَ تخوّنـاً حتّـى يعـودَ المـرءُ مُنْـتَقِضَ القُـوى

ويفتتح القصيدة رقم (٢١) بقوله: (٣٢)

أهـمٌّ سَـرى أم عـادَ لِلعَـيْنِ عـائِرُ أم انْتابَنـا مـن آخِـرِ اللَيْـلِ زائِـرُ

إلى أن يصل إلى البيت الرابع من هذه القصيدة:

فبِـتُّ أُلهّـى في المَنـامِ كمـا أرى وفي الشّيب عـن بعـض البطالـة زاجـرُ

أما مقدّمته في القصيدة رقم (٢٤) التي يمدح فيها الوليدَ بنَ عبد الملك بن مروان، فقد كانت أبياتها الثلاثة الأولى:(٣٣)

طـــالَ الكـــرى وألمَّ الهَـــمُّ فاكْتَنَعـــا وما تـذكَّرَ مَـن قـد فـاتَ وانْقَطَعَـا
كـــان الشّـــبابُ رِداءً أسْـــتَكِنُّ بـــه وأسْـــتَظِلُّ زَمانًـــا ثُمَّـــتَ انْقَطَعَـــا
وبُـدِّلَ الـرّأسُ شـيْبًا بعـد داجِيَـةٍ فَيْنانَـةٍ مـا تـرى في صُـدْغِها نزَعَـا

وكذلك تبدأ قصيدتُه رقم (٢٧) بمقدّمة عن الشّباب والشّيب، وهي في مدْح الوليد بن عبد الملك: (٣٤)

أحـــبَّ ذا لِقرينَـــةٍ لم تَصْـــحَبِ وحَبـــلٍ مـــن اللبانَـــة لم يُقضَـــبِ
وقَـــد وخَـــطَ الشّـــيْبُ في لِمّـــتي بِشَـــيءٍ مـــن الشَّـــعَرِ الأشْـــهَبِ
وأقْصَـــرَ عنّـــي جُنـــونُ الشّـــبابِ بَعْـــدَ غَرانِقِـــه المُعْجِـــبِ

ويمكن أن تُعدَّ بعض مقدّمات الكُمَيت بن زيد من أقدم الدّعوات، وأوائلِها إن لم تكن أبكرَها لنَبْذ المقدّمة الطلليّة: (٣٥)

طَرِبْتُ وما شَوْقاً إلى البِيضِ أطْرَبُ ولا لَعِبًـا منّـي وذو الشّـيبِ يلْعَـبُ
ولم يُلْهِـني دارٌ ولا رَسْـمُ مَنْـزِلٍ ولم يَتطـــرَّبْني بَنـــانٌ مُخَضَّـــبُ

وقوله:(٣٦)

أنّـــى ومِـــن أيْـــن آبَـــكَ الطّـــرَبُ مِـــن حَيْـــثُ لا صَـــبْوَةٌ ولا رِيَـــبُ
مـــا لـــي في الـــدّارِ بعـــدَ ســـاكِنِها ولـــو تَـــذكّرتُ أهْلَهـــا آرَبُ

وينبغي أنْ نؤكّد هنا بأنَّ دراسة النَّصَّ الشّعريّ تأخذ اليوم منحىً فنيًّا معرفيًّا يؤهّلها أنْ تكون شريكاً فاعلا مع كلّ الأنظمة الفاعلة في إنتاج التّنمية المعرفيَّة التي تُثري الفِكْرَ الإنسانيَّ في كلّ العصور.

## المبحَث الثّاني

### تأسيس الفِكر الإنسانيّ في شعر زُهَير، في قصيدته في آل حصن، ومطلعها

عَفَـــا مِـــن آلِ فاطِمَـــةَ الجِـــواءُ فَـــيُمْنٌ فـــالقَوادِمُ فالحِســـاءُ (٣٧)

سنقرأ هذا النَّصَّ وَفقَ مرتكَزيْن أساسيَّيْن على النَّحو الآتي:

**١- المعاناة والقيادة الحكيمة**

تُمثّل هذه القصيدة بتَمامها نسيجًا حيّاً ينبض بحياة الإنسان وهو يُعمّر الحياة في الصّحراء. يُدمج النَّصُّ هنا معاناة الإنسان في معاناة الحيوان، فنجده يُحرِّك في كل فِقرة، تجربةً إنسانيّةً وجدانيّةً حقيقيّة، صدَرت من مُعاناة نفسيّة ومُناجاة داخليّة.

بُنيَ هذا النَّصُّ انتصاراً لإنسانٍ رأى الشّاعرُ أنه مظلومٌ من (آل حصن)، فإذا كان الشّاعرُ يستحضرُ آل حصن في ذهنه، فإن حضورَهم هذا ليس كحُضور ممدوح يفرِضُ لُغةً مطلوبَة، وقيَمًا خاصّة، ومَدْحًا مُناسبًا لفكر الممدوح، ومركزِه الاجتماعيّ، فحُضورُ آل حصن في ذهن الشّاعر يُحرِّك حيالَه حركة هُجوميّة انفعاليّة، وهذا يحرِّك لغة الشّعر حركَة إيجابيّة؛ لأنّها تمارِسُ قُوَّتَها في دَفع الظّلم عن النّاس في أرضٍ تكثرُ فيها الوُحوش.

هذا الفَهمُ يجعلُنا نَحكُم على هذه اللغة بصدق التّجربة الشّعوريّة، وفَهمُ هذا الصّدق يعتمد على قدرتنا في الوصول إلى أعماقِ النَّصّ، وذلك لا يكونُ إلاّ بتدبُّر التمثيل الدّلاليّ في لغة الشِّعر في نَصِّه، إذ إن اللغة هي "أداة زمانيّة؛ لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المُقطّعة إلى المقاطع تمثّل تتابُعًا زمنيّا لحَركات وسَكَنات في نِظام اصطلَح الناسُ على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المَعنى تكون اللغةُ الدالّة تشكيلًا مُعَيّنا لمجموعة المَقاطع أو الحَركات والسّكَنات خلال الزّمن، أو هي في الحقيقة تشكيلٌ للزّمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة مُعَيّنة" (٣٨).

نُلاحظُ في الفقرة الأولى من مُقدّمة النَّصّ كثرةَ الأماكن: (الجواء، القوادم، ذوهاش، عُرَيتنات، ذروة الجناب). ويُلاحَظُ أنّ هذه الأماكنَ قد خلَت من حياة البشَر (آل فاطمة)، وحلَّت محلّهم حياةٌ أخرى هي حياة (بقر الوحش). ومع أنَّ الشّاعرَ شبّه ألوانَ هذه الحيوانات بالحَرير، فربَط بينها وبين الإنسان بذكر ملابسه، إلّا أنّنا نجِد في نفس الشاعر مزيجًا من الألم والقلق والرّفض لهذا الانقلاب الطبيعيّ، يظهَر هذا القلَق في استقصاء أسماء الأماكن التي كانت تُقفِر من الحياة فينتقل عنها أهلُها ولا يستقرّون في أيٍّ منها.

ومع ذلك، نجد النَّصَّ يعرِضُ في آخر بَيت في الفقرة صورة مُنسجِمة بين بقر الوَحش الذي ينظُر إلى البَرق بفزَع، والمَطَر الذي هو رمزُ الحياة يغسِلُ وجهَ هذه المخلوقات

الطبيعيّة وحواجبَها، لقد عادت الأمورُ إلى توازُنها؛ فبعد أن أخلى الإنسانُ هذه الأماكنَ عمّرها الحيوانُ البرّيّ الذي هو جُزءٌ من الحياة البَريَّة، ومُكوّنٌ من مكوّناتها الطبيعيّة. وهكذا استطاع النّصُّ أن يُقنعَنا بأنَّ الإعمارَ الطبيعيّ للحياة شَرطُه الطبيعيُّ أنْ ينسجِم الإنسانُ مع باقي المخلوقات الحَيَّة في هذا المكان، فالمكان "ليس شيئا موضوعيا واقعيا، كما أنه ليس جوهرا، ولا عرَضا، ولا رابطة، بل هو صورة تخطيطيّة ذاتيّة تصوريّة تنبُع من طبيعة الذهن، وتجعل في الإمكان تحقيق الترابط، أو التآزر بين جميع موضوعات الحساسيّة الخارجيّة" (٣٩).

آنَ لنا الآن أنْ نضَعَ أيدينا على رُموز الصّورة في مقدّمة هذا النَّص؛ فالمرأة تمثّل الحياة الإنسانيّة، والأمل، والسّعادة التي يتشبّث بها الشاعر؛ لأنّ روحَه تتألّق حينما تستقرّ في لَحمها ودَمها؛ فهيَ قُرَّةُ عَينِه ومُستَودَعُ سِرِّه، والظباء (بقر الوحش) تمثّل حياة الطبيعة، وتمثّل جمالَها، والطّبيعة هي ملاذُ الإنسان يهرُب إليه ماديّا ومعنويّا (نفسيّا) إذا اعتراه سوء. ونُلاحظ أن (الإنسان) راحِلٌ من الدّيار، وسنُلاحظ بعد قليل، وفي كثير من قصائد الشاعر اللاحقة، أن (بقرَ الوحش) مطارَدٌ هو الآخر، هذا الإحساسُ بالرّحيل الحقيقيّ وعدم الاستقرار في حياة الإنسان، والمطارَدة التي تنتظِرُه في ملاذِه، هذا الإحساسُ الصّحيحُ الصادقُ من الشّاعر يُثير لديه إحساسًا بالقلق والتشاؤم. وفي هذا يرى شوقي ضيف أن زهيرا حين يتحدث عن المرأة والحب والغزل، إنما " يتحدث في ذلك مترسّما سُننا موضوعة كي يُظهرَ قُدرتَه على التصوير الفني، ولعله من أجل ذلك ملأَ مقدّماته الغزلية بوَصف الظّعن، وكأنه يُريد بها أن يتلافى ما يفوته من وصف الحب والصّبابة"(٤٠).

أما الناقة، فإنها تُمثِّل الوسيلة التي يتحقّق بها الأمل، أو هي الوسيلة التي تُمَكّن الإنسان الذي كُتِبتْ عليه مأساة الرّحيل المُستمرّ والقلق الدائم، تمكّنُه من تجاوز المِحنة المُنتظَرة في كلّ حين. فالشعراء الجاهليون "لم يصِفوا شيئًا إلا قرَنوه بما يُماثلُه، أو يُشبِهُه من واقعهم الحسّي، وكأنهم قد صوّروا كل شيء وإن انصرَفت عنايتهم إلى الإبل، والخَيل، والمرأة" [٤١]

يحاول النَّصُّ بمهارة فائقة أن يمزِج، بوَعي أو بغير وَعي عناصِر رموزِه، ففاطِمة تُشبِه المَها والظّبية بجيدها وعَينَيها، ولونُ بقر الوحش يُشبِه الحريرَ الذي قد ترتديه فاطِمة،

والناقةُ تُشبه حيوان الصحراء/ الظليم، حمار الوحش التي ربَط بينَها وبين فاطمة قبل قليل، فلا عجَب أن تحمل الناقَةُ فاطمةَ إذن، فهذه كلُّها عناصرُ حياةٍ واحدة متكاملة تتبادَل وظائفَها في إعمار الحياة، وإن كانت مختلفةَ الخصائص، وقد نحا الشاعر الجاهلي إلى أن ينقل "بعضَ ملامح الطّلل إلى صورة الظّعن، حيث يشبّه النّساء الظاعنات بالبقر والظباء الوحشيّة، وهي حيوانات تلزَم الدّيار المُقفِرة بعد رحيل أهلِها عنها، فتلكَ الحيوانات وحشيّة ثابتة في الطّلَل، إنسانيّة متحرّكة في الظعن" (٤٢).

ومقابل الصورة التي وجدنا فيها حيوانَ الطّبيعة يحلّ محَلّ الإنسان، نجِدُ صورةً أخرى على شكل صراعٍ داخليّ بين حمار الوحش، أو ثَور الوَحش وإناثه، ولكنّ النَّصَّ يخفّف وطأة هذا الصّراع إذ يجعلُه متجانسًا طبيعيّا يتحرّك باتّجاه مصلَحة (الجماعة)، وينطلِقُ من فكرة الإحساس بالمسؤولية التي يَحسّ بها قائدُ السِّرب تجاه سربه، والأمر المهم، في نفس الشّاعر مصلحة السِّرب وسلامة جماعته، ولا بأس عنده أنْ يتعلّم القائد الإنسانيُّ الحكيم من تجربة القيادة التي صَقلتها الفِطْرةُ وعلّمتها الطَّبيعة. وبهذا استطاع زهير أن "يصوّر الهيئات الجسدية والأحوال النفسيّة فيما يصفه، وكأنما كانت له عَين كبيرة تعرِفُ كيف تلتقطُ قسَمات الجسَد وسرائر النفس، لا نفس الإنسان وحدَه بل أيضا نفس الحيَوان وما يلمّ بهما جميعا من وساوسَ وهواجِس" (٤٣).

**٢- الحَقّ والعدل و التّنمية المعرفيّة**:

استطاع النَّصُّ أنْ يُكسبَنا في مُقدِّمة القصيدة خِبرةً مَعرفيَّة في المؤهلات الطبيعيَّة للقيادة، وقد جلّى ذلك في صورة (قائد الظِّباء) الذي كان يجوب الفيافي ويتحمّل المشَقّات؛ ليَشربَ مع سِربه ماءً زُلالاً صافيا بعد طول بحثٍ وشِدَّة عناء، واسْتَثْمَرَ ثَقافَةَ مجتمعه في حُرْمَةِ ( الجار) وهي ثقافةٌ راسِخَةٌ في أعماق النُّفوس لدى كلِّ أفراد المُجْتَمَع، وفي ضَوءِ ذلك انبرى ليعالِجَ ما اعوجّ من سُلوك أفراد المجتمع في تكملة القصيدة . خَصَّصَ النَّصُّ تكملته كلَّها( الأبيات : ٣٠-٦٣) لحل إشكاليَّة نفَرٍ من النّاس خرجوا على أعراف المجتمع واخترقوا حُرُمات قوانينه، إنَّهم آلُ حِصْنٍ، نَكثَوا العَهدَ مَعَ جارهم الّذي كانَ لهم عَوْناً في أيّام شِدَّتهم، فلمّا انقضت الشِّدّة انقلبوا عليه وانتهكوا حُرمته:

فجـــاورَ مُكْرَمًـــا حتّـــى إذا مـــا دعـــاه الصَّـــيْفُ وانصَـــرَمَ الشِّـــتاءُ
ضَـــمِنْتُم مالَـــهُ وغَـــدا جميعـــاً علـــيكُم نَقْصُـــه ولـــهُ النَّمـــاء
فلـــمْ أرَ مَعْشَـــرًا أسَـــروا هَـــدْيّاً ولم أرَ جـــار بيـــتٍ يُسْـــتَباءُ

ويقدّم لنا النّصُّ هنا مُسَلَّمةً اجتماعيَّةً يعْرفُها كُلُّ الناسِ في عَصْرِه، وذلك بأنَّ الجارَ وجَليسَ النّادي (الرّجل الذي يُجالسُ كِبارَ القَوْم وحُكَماءَهم في النّادي) لهُما العَهدُ بأنْ تُحْفَظَ كرامتُهما مُدَّةَ إقامتِهما في الحَيّ:

فَجـــارُ البيْـــتِ والرَّجـــلُ المُنـــادي أمـــامَ الحَـــيِّ عَهْـــدُهُما سَـــواءُ

يُحيل الشّاعر آلَ حِصْن إلى مَجْلِسِ القَضاء؛ لأنَّ إحقاقَ الحَقِ ودفْعَ الظُّلم شِفاءٌ لكلِّ أفراد المُجتمع، وهنا تظهر مكانة الشّاعر زهيرٍ بين سادةِ العرَبِ وقادتهم وحُكَمائهم؛ فهوَ الذي يتولّى مُحاكمةَ أل حِصْن، وهنا تظهرُ مكانة (مَكّة) المُكرَّمَة وقداستُها عند العرب قبل الإسلام؛ فهي المكان الذي يؤدّي فيه المُتخاصمون (القَسَم) :

فَتُجْمَـــعُ أيْمُـــنٌ مِنّـــا ومِـــنكم (بِمُقْسِـــمَةٍ ) تمـــور بهـــا الـــدّماءُ

وتَتَجلّى هنا ثُنائيَّةُ ( الظّلْم / والعَدْل) عند العرَب؛ فالظُّلم مَرَض( جَرَب) ينخَر جسم المُجتَمَع ويؤذي روحه، والعَدل هناءٌ له وسعادَةٌ ونماء:

فَـــأُبْرِئُ موضِـــحات الـــرَّأسِ منـــه وقَـــدْ يُعْفَـــي مِـــنَ الجَـــرَب الهنـــاءُ

أصْبَحَت هذه الثُّنائيَّةُ قاعِدَةً قانونِيَّة تؤسّس لتّنمية التفكير الإنسانيَّ في المُجْتَمع، وكلُّ من يَخْرجُ عليها يُرْفعُ له لِواءُ الخِزْيِ والعار، ويتبرّأُ منه النّاس، ويُشَهَّرُ بِهِ في كُلِّ مَجْلِسٍ من مجالسِ العَرَب:

فـــإنْ تَـــدَعوا السّـــواءَ فلـــيسَ بـــيْني وبيـــنَكُمُ بـــني حِصْـــنٍ بَقـــاءُ
وتوقَـــدْ نـــارُكُم شَـــرَراً ويُرْفَـــعْ لكُـــم في كُـــلِّ مَجْمَعَـــةٍ لِـــواءُ

لم يذكر لنا الشّاعر اسم هذا الجار الذي احتفل بجواره على مساحة القصيدة كُلّها، ويبدو أنَّه فعل ذلك ليُعلّمنا بأسلوب (التنكير للتّعميم) بأنَّ حُرْمَة هذا الجار وكرامته الإنسانيَّة تنسحب على كلّ فرد من أفراد المُجتمع. فالاعتقادُ السّائدُ لدى الناس أنّ "وجودَ الأشخاصِ مُرتَبِطٌ ارتباطًا متينًا ومُباشِرًا بالبِنيات الاجتماعيّة" (٤٤) وهكذا، فقد

مَثَّلَ هذا النَّصُّ مَرحَلةً من مراحل تأسيس الفكر الإنسانيّ في النصّ الشّعريّ العربيّ، وسنتّخذ من نصوص زهير الآتية روافدَ تُجلّي فكرة هذا الموضوع وتُنير جوانبه.

**ثانيًا: التَّجربة الفنيَّة والتنمية المعرفيَّة في شعر زهير**

**أ) الإنسان بين الأمل والمعاناة - قصيدته في مَدْح هَرِم بن سِنان**: (٤٥)

غَشِـيتُ دِيـارًا بـالبَقيعِ فثَهْمَـدِ ... دَوارِسَ قـد أقـوَيْنَ مـن أمّ مَعْبَـدِ

وأرْبَـتْ بهـا الأرواحُ كُـلَّ عَشِـيّةٍ ... فَلَـمْ يَبْـقَ إلّـا آلُ خَـيْمٍ مُنَضّـدِ

وغَيْـرُ ثـلاثٍ كالحَمـامِ خَوالِـدٍ ... وهـابٍ مُحيـلٍ هامِـدٍ مُتَلَبِّـدِ

يلاحَظُ الفرْق بين المقدّمة الطلليّة التي استهلّ بها الشّاعرُ هذا النَّصّ، و مثيلتها في النَّصّ الذي سَلفَ، فلم يُكثر الشّاعر من ذِكر الأماكن هنا كما أكثر هناك، واكتفى بذِكر البقيع وثَهمَد، وقد ركّز النَّصُّ هنا على إبراز صورة البِلى والخَراب الذي حلّ بالدّيار؛ فهي (دوارِسُ) وقد (أقوَيْن)، و(أرْبَت بها الأرواحُ)، و(لم يبق إلا آل خيم مُنَضّد) ولم يبق إلاّ حِجارة القدر المتمسّكة بالأرض (ثلاثٌ كالحَمام خوالد)، ورَماد (مُحيلٌ هامدٌ متلبِّد)، وهذا كُلُّه إشارةٌ إلى القضيَّة الإنسانيَّة الكبرى التي شَغَلت نفس الشّاعر وروحَه؛ إنّها مأساة حرب الإبادة بين قبائل قومِه، هذه هي الحرب التي أهلكت الإنسان ودَمَّرت المكان:

تـداركتُما عَبْسًـا وذُبيـانَ بعـدما ... ( تفـانَوا) ودَقّـوا بينـهم عِطْـرَ مَنْشِـمِ

ذكرَ الشّاعر صاحبتَه (أمّ معبَد) دون أن يُقرنَها بأهلها كما فعَل في النَّصِّ السّابق عندما ذَكَرَ (آل فاطمة)، وذلك لأنَّه قصَد أن يحرِّك نفسَه في هذه الصورة الفنيّة باتّجاه أم مَعبَد مباشَرة (غشيتُ ديارًا... من أمّ معبَد)، فهي أملُه الذي يمثّل بهجَة الحياة ومَسرّتها، وهذا التفسيرُ يتناسَبُ مع فَهمنا للقصيدة السّابقة، فالشّاعرُ إذن منسَجمٌ مع نفسه، إضافَة إلى أنّه منسجِمٌ مع غرَضِه الشّعريّ، فهو يسعى إلى (هرِم) يمدحُه وفي نفسه رجاءٌ كبير بأن يُنقذَ إنسانَ قومه من بلاء الحَرب ومِحنتِها، وهذا الأمَلُ يتناسَب مع حركته باتّجاه (أمّ معبَد) وهي الأمل والرّجاء، ومن هنا نفهَمُ استفتاحَه بكلمة (عفا من آل فاطمة الجِواء) في النَّصّ السّابق، فهو هناك متوجّه إلى قوم يهجوهم ليس فيهم رجاء ولا أمل، ونفهَمُ في نصّه هذا استفتاحَه بكلمة (غشيتُ ديارًا من أم مَعبَد) بأنَّه يتحرّك وفي نفسِه رُعْبٌ

من الواقع/ المأساة التي تتكرّرُ في النَّصّيْن: خلوّ المكان من الأهل الذين عمّروه، واضطرّتهم قسوة الحياة إلى رحيل مُستمرّ، ويُحيلُنا النَّصُّ هنا، إلى هَمَّيْن يعتريان النّاس في عصره حَربٌ / و رحيل، لكنَّه يصطحبُنا في رحْلة أملٍ لا تُفارق طموحَه النَّبيل. ونلاحظ هنا، أن الممدوحَ يُشكّل المقابل النفسيّ لفُقدان الحبيبة، فهو الأملُ البديلُ وهو يفزع إليه في اللحظة التي ينقطع فيها الرّجاء من أمله الأوّل:

فلمّـــا رأيـــتُ أنّهـــا لا تُجيـــبُني نَهَضْـتُ إلى وَجْنـاءَ كالفَحْـلِ جَلْعَـدِ

وحتى لا يفوتَه هذا الأمل الجديد، نراه يتمسّك بصلابة وسيلته آلة رحلته لتحقيق هدفه الإنسانيّ النبيل يشترط فيها صفات القوّة والجَلَد، والقُدرة على المتابعة والاستمرار والتحمُّل، تلك هي ناقته التي صوّرها بشكل مباشر في ثمانية أبيات، ومنها :

جُمالِيّـةٌ لم يُبْـقِ سَـيْري ورِحلَـتي علـى ظَهرِهـا مـن نَيّهـا غَيْـرَ مَحْفَـدِ

تُبـــادِرُ أغـــوالَ العَشِـــيِّ وتَتّقـــي عُلالـــةَ مَلْـــوِيٍّ مـــن القِـــدّ مُحصَـــدِ

فهي كالفحل في عظم خلقها وكَمالها، بل هي تَماماً كما يريدُها صاحبُها:

كَهَمّـــكَ إن تَجْهَـــدْ تَجِـــدْها نَجيحَـــةً صَـــبوراً، وإن تَسْـــتَرْخِ عَنهـــا تَزَيَّـــدِ

لا يكتفي الشاعر بهذه اللغة المباشرة في الوَصف، فيعْمَد إلى مُستوىً شعريٍّ أعمق يُحقق به أعماقَه النفسيّة، فاختار الأنموذج الذي يصوّر القُدرة على الصّبر والمُعاناة والجَلد، صورة تُناسب قسوة الحياة وعُنفوانَها، وهَولَ الصحراء وكابوسَها الذي يتحدّى قدرة البدويّ، والصورة التي اختارها هذه المرّة من جنس حياة الغاب في البَيداء، صورة حيوان الصحراء: حمُر الوحش، وبَقر الوحش، والظّباء. وكما يرى الجبوري أن الشعراء الجاهليين "افتتنوا في الأوصاف، فبيّنوا أحوالَ الحيوان النّفسيّة، ومثلوا مخاوفَه وعواطِفَه وهواجسَه، وإن لم يُهمِلوا هيئته من وصف لأعضائه وحُسنِ شِياتِه، وهو مذهبُهم العام في الوصف" (٤٦).

استخدم زهيرٌ هذه الصورةَ ذاتَها في النَّصّ السابق؛ ليُعلّمنا أصول القيادة الحكيمة، وهو يتوسّل بها هنا؛ ليبوح لنا بأنْ لا يَيْأسَ الحُكماءُ من قدرة مجتمعاتهم على إخماد نار الحروب التي تهلك المجتمعات وتُذلُّها، بدأ الشاعر يطمئنّ إلى وسيلته التي تُحقّق الهدَف البديل حينما أخذت صورة النّاقة تتحوّل إلى بقرة الوحش:

كَخَنْســاءَ سَــفعاءَ المَلاطِــمِ حُــرَّةٍ مُســـافِرةٍ مَـــزْؤودةٍ أمِّ فَرْقَـــدِ
غَـــدَتْ بِســـلاحٍ مثلُـــهُ يُتّقـــى ويُــؤمِنُ جَــأشَ الخــائفِ المُتوَحِّــدِ
وســامِعتَينِ تَعْــرِفُ العِتْــقَ فيهمــا إلى جَــذْرٍ مَــدْلوكِ الكُعــوبِ مُحَــدّدِ
ونـــاظِرَتَينِ تَطْحَـــرانِ قَـــذاهُما كأنّهُمـــا مَكْحولَتـــانِ بإثْمِـــدِ

فهي تتميّز بقرنين، وسامعتين، وناظِرَتين من نوع فريد، إضافة إلى شُحنة نفسيّة لم ينسَ النَّصُّ أن يَبوحَ لنا بها فجعلها (أمَّ فَرقد) لتبقى مشبوبَة الشّوق إلى ولدِها. وينتقِل النَّصُّ إلى مستوى نفسيّ أعمَق حينما اطمأنّ إلى قُدرة آلته، فبدأ يكشِف بصراحة عن هَول الحياة التي يُعاني منها كلّ مَخلوق حيّ في الصّحراء، إنها رحلةُ الإنسان وهو يَتجاوز أسباب الشّقاء مُتَشَبِّثا بأمَل البَقاء بل هُوَ صراع الحياة مع الموت. ومَثَّل النَّصُّ لفكرته هذه بصورة بقرة الوحش التي غفلت عن ولدها فوقع بين مخالب السّباع، ووقعَت هي في كَمين الصيّادين، وانكشفَت صورة النّضال في الحياة على حقيقتها (كلابٌ خلفَها) تُحاول أن تتجاوزَها، وأخرى أمامَها تذبُّها عن نفسِها بقرونِها، ورماة الصيّادين من البَشر عن اليمين وعن اليسار يتربَّصون:

فَجالَــتْ علــى وَحْشِــيِّها وكأنّهــا مُسَـــرْبَلةٌ في رازِقـــيٍّ مُعَضَّـــدِ
ولم تَـدْرِ وَشْـكَ البَـيْنِ حتّـى رأتْهُـمُ وقــد قعَــدوا أنفاقَهــا كــلّ مَقْعَــدِ
وثــاروا بهــا مــن جانبَيهــا كلَيهِمــا وجالَـتْ، وأن يُجْشِـمْنَها الشدَّ تَجْهَـدِ
تَبُــذُّ الألى يأتينَهــا مــن ورائِهــا وإن تَتقــدَّمْها السَّــوابِقُ تَصْــطَدِ

تراكَم شَقاء الرِّحلة فوقَ شقاء الحرب، فنهدَ الشاعر الحكيم يتلقّى هذه المعركة الحامية يعالجُها بشَهد كلماته يفرّغها من قطَرات نفسه، فتصرَّف بالصورة بما يحقّق له أملَ الخلاص من الهمّين( شقاء الحرب/ وقلق الرّحيل)، لقد استَحقت هذه البقرَة القويّة البصيرة السّمّيعة النشيطة المُثابرة أنْ تفوز بالحياة من جديد:

فأنقــذَها مــن غَمــرَةِ المَــوت أنّهــا رأتْ أنّهــا إن تَنْظُــرِ النّبْــلَ تُقصَــدِ
نَجــاءُ مُجِــدٍّ لــيس فيــه وتــيرَةٌ وتَــذْبيبُها عنهــا بأسْــحَمَ مِــذْوَدِ
وجــدّتْ فألفَــتْ بَيــنَهُنّ وبَيْنَهــا غُبــارًا كمــا فــارَت دَواخِــنُ غَرْقَــدِ

تخلصت البقرة من هذه المأساة؛ لأنها أُنموذَج يستحقّ الخلاص، فرسَمها النّصُّ في آخر ملمَح من الصورة: ناجيةً، قوائمُها تسبَح في الفضاء، رافعةً رأسَها تستقبِل الحياة بقوّة وأمل:

بِمُلتَئِمـــاتٍ كالخَـــذاريفِ قوبلَـــتْ إلى جَوْشَـنٍ خـاظِي الطّريقَـةِ مُسْـنَدِ

تجَدَد الأمل ولم ينقطع الرّجاء، وبدأت مرحلة نضالٍ جديدة يستخدِم فيها الإنسان كلَّ أدوات: الخبرة، والمعرفة، والحِكْمَة، فيصنع الحياة من جديد. ويناضِلُ زُهَير مع وحوش الصّحراء لِينشد بهذا التناسق الجمالي الطبيعيّ نَغَماً خالداً تتجاوَبُ فيه أنغامُ الطفولة البشَريّة مع أنغام مَها الصّحراء وظبائها. هذا هو النّضالُ الذي يُخلّص به الشاعر الحكيم إنسان مُجتمعه من مآسي الحياة رافع الرأس يحفِزُه أمل كبير، وتنتظرُه عِزّة وسعادة؛ إنَّه يبحثُ عَن الإنسان الذي يُساعِده في تخليص ناس قومِه من مهالك الحَرب، إنَّه هرم بن سنان:

إلى هَـــرِمٍ تَهْجيرُهـــا وَوَسِـــيجُها تـــروحُ مـــن ليـــلِ التّمـــامِ وتغتَـــدي

إلى هَـرِمٍ ســارَتْ ثَلاثـاً مـنَ اللـوَى فَـــنِعْمَ مَســـيرُ الوَاثِـــقِ المُتَعَمِّـــد

فالقائدُ الحكيم ليسَ بغافلٍ عن رَعيَّته ولا هو بمضيع لهم، هذه هي الحكمة التي تتلازم على توصيفها المقدّمات مع مضامين نصوصها، والحكيمُ المنشود هنا هو هرم بن سنان. كَرّرَ النصُّ قوله:" إلى هرم"؛ ليؤكِّد بأنَّ هذا الرَّجل يستحقُّ أنْ يتوجّه إليه الحُكماء، وتكَرَّرَ الاستفهام التَّقريريّ (أليس بِـ...؟) ليجيبَ من يعرف هرماً بقوله: بلى هو ضرّابُ الكُماة، فكّاك أغلال الأسرى، يداه فيّاضتان بالمال على اليتامى، كأنَّه ماءُ السّحاب في السّنين المُمحلة، يقول:

أَلَـــيسَ بِضَـــرّابِ الكُمَـــاةِ بِسَـــيفِهِ وفَكّـــاكِ أغْـــلالِ الأسِـــيرِ المُقَيَّـــدِ

إلى قوله:

أَلَـــيسَ بفَيّـــاضٍ يَـــداهُ غَمَامَـــةٌ ثِمـــالِ اليَتَـــامَى في السّـــنينَ مُحمّـــدِ

نعم، فالقائدُ الحكيم في عصر زهير، قويٌّ، منيع الحِمى يشُدُّ أزرَه فرسانٌ مُقَرّبون، كأنَّه أسدُ الغاب في عرينه تخاف منه ومن أشباله كلُّ الوحوش الكاسِرة، وقبيلة القائد المنشود (هرم) تقدّم مبادراتٍ ريادِيَّةً في بناء المَجد :

إذا ابتَدَرَتْ قيسُ بنُ عَيلانَ غايَةً مِنَ المجدِ مَن يَسبِقْ إليها يُسوَّدِ
سَبَقْتَ إليها كُلّ طَلْقٍ مُبَرِّزٍ سَبُوقٍ إلى الغاياتِ غَيرَ مُجَلَّدِ
تَقِيٍّ، نقيٍّ، لم يُكَثِّرْ غنيمةً بِنَهْكَةِ ذي قُربَى ولا بِحَقَلَّدِ

يتنافس الفُرسان في حَلبَة المجد، ومن يسبق يُصبح سيِّداً للقبيلة، والسيِّد المنتظر في رأي زهير هو (هرم)؛ لأنَّه تقدّم على أمهر المتنافسين. يُرَصِّع النَّصُّ هذه الصّورة بتوريتيْن مُثّلتا بكلمتَي جَواد/ وعَفو:

كفَضْلِ جَوادِ الخَيلِ يَسبِقُ عَفوُهُ الـ سِّراعَ وإن يَجْهَدْنَ يَجْهَدْ ويَبْعُدِ

فالجوادُ هو الحصانُ السّريع وهو المعنى الظّاهر في النَّص، والجواد هو الإنسانُ كثيرُ الكرم، والعَفو صفة لسُرعَة الحصان، فالخيلُ في التراث القديم "أحسَنُ ذوات الأربع صورة، وأفضلها وأشبهُها في الكرم وشرف النّفس وعُلوّ الهِمّة" (٤٧)، والمقصود هنا أنَّ الحِلم والمَغفرة صِفتان راسختان في سلوك هرم الذي هو المركوز في نفس الشّاعر، ويمضي النَّصُّ في حِوار داخليّ يجعله جوابا عن السّؤال: ما الذي يُخلِّد الإنسان بعد موته؟ ويفصّل النَّصُّ: إنَّها صِفات السُّلوك الإيجابيّ الخالد الذي قدَّمه الإنسان في حياته لمجتمعه:

سوى رُبُعٍ، لم يأتِ فيها مَخانةً ولا رَهَقاً مِن عائذٍ مُتَهَوِّدِ
يطيبُ لَهُ، أو افتراصٍ بسَيفِه على دَهَشٍ في عارِضٍ مُتَوَقِّدِ
فلو كانَ حَمْدٌ يُخلِدُ الناسَ لم تَمُتْ ولكنَّ حَمْدَ الناسِ ليسَ بِمُخلِدِ

ويختتم النَّصُّ حكمته بطلبٍ جعله في صيغة أمر، قدّمه نصيحةً لكلّ من يرجو سمعةً طيِّبَةً بعد موته:

ولكنّ منه باقياتٍ وراثةً فأورِثْ بنيكَ بعضَها، وتَزَوَّدِ
تَزَوَّدْ إلى يَومِ المَماتِ فإنّهُ ولو كرِهَتهُ النّفسُ، آخرُ موعِدِ

وهكذا تكاملت صورة الإدارة الحكيمة والقائد الحكيم في مقدّمة النَّص ومتنه، وجاءت التَّجربة الفنيَّة الجماليَّة منسجمة مع الحاجات النَّفسيَّة المعرفيَّة التي مثّلت مأساة ( الحَرب/ والرَّحيل)، كما مثّلت المساعي التي أنجَزها السّادة الحُكماء لحلّها.

**ب- التّجربة والمعرفة في نماذج من شعر زهير**

تتجدّدُ الخبرة كُلَّما تَجَدَّدَت التّجربة، فَتُنتِجُ كلُّ خِبرةٍ جديدةٍ مَعرِفَة جديدة، وهذا ينسحِبُ على التّجربة المعرفيَّة النَّفسيَّة التي تنتُجُ عنها تجربةٌ فنيَّةٌ جماليَّة، وهذا هو الحالُ

أيضًا في التّجْربة الشّعريَّة، فقد " كان الشعرُ في كثير من الأحيان بَعْثًا للُغة، وأحسن الطرق المُمكنة لفَهم جوانبها الصّعبة الدّقيقة" (٤٨). وفي ضَوء ذلك سنقرأ بعض التّجارب الفنيَّة الجماليَّة؛ لنرى كيف أنجزَها زُهير لتمثّل مستوى تطوّر الفكر الإنسانيّ في عصره:

١- **في اختلاف زمن التّجربة**: (٤٩)

صَحا القلبُ عن سَلمى وقد كادَ لا يسْلو وأقفَرَ من سَلمى التّعانيقُ فالثقْلُ
وقد كُنْتُ من سَلمى سنينَ ثَمانيًا على صِيرِ أمْرٍ ما يمُرُّ وما يَحْلو
وكُنْتُ إذا ما جِئْتُ يَوْمًا لِحاجَةٍ مَضَتْ وأجَمَّتْ حاجَةُ الغَدِ ما تَخْلو

وقوله: (٥٠)

صَحا القلبُ عن سَلمى وأقْصَرَ باطِلُهْ وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحِلُهْ
وأقْصَرْتُ عمّا تَعْلَمينَ وسُدِّدَتْ علَيَّ سِوى قَصدِ السّبيلِ مَعادِلُهْ
وقال العَذارى: إنَّما أنْتَ عَمُّنا وكان الشَّبابُ كالخَليطِ نُزايلُهْ
فأصْبَحْتُ ما يَعْرِفْنَ إلّا خليقَتي وإلّا سَوادَ الرَّأْسِ والشَّيْبُ شامِلُهْ

إنَّ الافتتاح مشترَك في اللفظ بين النَّصيْن، إلا أنّ هناك اختلافاً كبيراً في الفكرتين، وفي الصّورتين، وفي التّجربتين، فنحن نراه في الصّورة الأولى لا يسلو: (٥١)

وكُلّ مُحِبّ أحْدَثَ النّأيُ عِندَهُ سُلوَّ فؤادٍ غيْرَ حُبُّكِ ما يَسْلو

بل يتأوّبه حبّها في نَومه: (٥٢)

تأوّبَني ذِكْرُ الأحبَّةِ بعدَما هَجَعْتُ ودوني قُلَّةُ الحَزْنِ فالرَّمْلُ

ونجدُه في صورة التّجربة الثانية قد سَلا، وأصبح غير مستعدٍّ لرحلة اللهو: (عُرّي أفراس الصّبا ورواحله)، وذلك لأمر بسيط هو أن الصورة الأولى تمثّل تجربة الشباب، في حين تمثّل الصورة الثانية تجربة الشيب: (فأصبحت: ما يعرفن إلا سواد الرأس والشيب شامله).

فسَلمى في النَّصّ الأول رمزُ الحياة، لكنّها في النَّصّ الثاني رمزُ الذّكريات، ذكريات الحياة التي لا ينبغي للإنسان أن يتعطّل بسببها عن مُمارسة حياة جديدة، ولذلك، رأينا الشاعر في النَّصِّ الثاني يقومُ هو برحلة الصّيد، ويشجّع غلامَه على مطاردة بقر الوحش

واقتناصه، مع أنّنا كنا نراه في نصٍّ سابق يُشفق على بقرة الوحش، فيُخلّصها من حبائل الصّيادين وكلابهم، وهذا يدلّ على قُدرته على تجديد الرّمز كما تقتضي التجربة الجديدة، وتجديد الموضوع بما يتناسَبُ مع زمان التّجربة وتطوّرها من ناحية أخرى، وهكذا صارت التّجربةُ النّفسيّةُ المَعرفيّة الجديدة تتحوّل إلى تجربة فنيّة جماليّة جديدة.

**٢- الاختلاف والائتلاف في مطالع النُّصوص**

من ذلك قول زُهير بن أبي سُلمى: (٥٣)

بانَ الخليطُ ولَم يأووا لِمَن تَرَكوا ... وزَوّدوكَ اشتِياقاً أيَّةً سَلَكوا

وقوله: (٥٤)

إنّ الخَليطَ أجَدَّ البَيْنَ فانْفَرَقا ... وعُلِّقَ القلْبُ من أسْماءَ ما عَلِقا

وقوله: (٥٥)

أمِنْ آلِ لَيْلى عَرَفْت الطُّلولا ... بذي حُرُضٍ ماثِلاتٍ مُثولا

وقوله: (٥٦)

أمِنْ أمِّ أوفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمانَةِ الدّرّاجِ فالمُتَثَلِّمِ

نُلاحظ الفَرق بين قوله: (بان الخليط)، وقوله: (إن الخليط)، ففي الجملة الأولى نرى عدم مبالاة بالشاعر الذي تحقّق لديه أنَّ المُغادرين لا يرحمون حبَّه، أمّا في الجُملة الثانية، فهناك حاجة إلى التأكيد بـ (إنَّ) على مرارة الفراق، ونُلاحظ الإيحاء الذي خلَّفته عبارتُه البسيطة المُبهَمة (وعُلّق القلبُ ما علقا !)، هذه المُبالغة في الإبهام اللفظي مقابِلٌ للمبالغة في هُموم الشاعر. ومثل ذلك يُقال في قوله: (أيَّة سلكوا !). ويمكن أن نفسّر الفرق بين قوله: (أمن آل ليلى؟)، و(أمن أمّ أوفى؟) عندما نربط المطلَع مع البيت الذي يليه، فهو يحسب (طلول آل ليلى رَقّاً محيلا)، بينما نراه يتصوّر دمنة (أم أوفى)، (مراجيع وَشم في نواشِر معصَم).وبهذا، فقد "حقّق الشاعر بإقامة الحوار في القصيدة مزيدا من القُدرة على تسلسُل المعاني والصّوَر، وساعَد على تنامي الحدَث" (٥٧).

فهو يقرأ أطلال قومه كما يقرأ سُطور كتاب قديم، وهذه إشارةٌ إلى مرحلة إنسانيَّة حضاريَّة مرَّت بها هذه الجماعة، وهذه انتباهَة رائعَة من زُهَير تدل على أن العرَب عرفوا الكتابة والكتُب، وأن هذه الكتُب ترتبِط في ذهن الشاعر مع حركة

الجماعة التي ينتمي إليها، أمّا في النَّصّ الثاني، فهو يربط صورة أطلال أمّ أوفى، وهي الرّمزُ الذي يمثّل حياة الشاعر الخاصّة يربطها بشخصيّة المرأة وجمالها، وهذا ينسجم مع طبيعة هذا الرّمز الذي يمثّل بهجة الحياة الإنسانيَّة وسعادتَها، وجاء كلُّ ذلك مُنسجماً مع مقتضيات وَعي الشّاعر والحركة الوجدانية المتنامية في لُغته، إنّها مقابلةٌ متكاملةٌ إذن بين المرحلة الحضاريَّة التي مثّلتها سطور الكتاب، والحياة السّعيدة التي مثَّلها الوَشْيُ المُنمنَم على أيدي فتيات الحَيّ. وهذا كُلُّه ينسجم ويتماسكُ مع سعادته الكُبرى بِتَحَقُّقِ هدفه الإنسانيّ البّبيل (موضوع النَّص)، وهو إخماد الحرب بين أبناء قومه:

وما الحَرْبُ إلّا ما علِمْتُمْ وذُقْتُمُ ... وما هُوَ عَنها بالحَديثِ المَرَجَّمِ
متى تَبْعَثوها تَبْعَثوها ذَميمَةً ... وتَضْرَ إذا ضَرّيْتُموها فَتَضْرَمِ
تداركتُما عَبْساً وذُبيانَ بعدما ... تفانَوا ودَقّوا بينهم عِطْرَ مَنْشِمِ

بهذه اللغة البسيطة استطاع زُهَير أن يقدّم لنا بناء شعرياً إنسانيّاً راقياً. فقد ذهب نصرت عبد الرّحمن إلى أن زُهَيراً كان "يغترف صوَرَه من حياة الحيوان، وأعضاء الجسم البشريّ ذاته، ومن أدوات الحرب" (٥٨). ونحن هنا، نرى أن تجديد رموز النَّصِّ بما يتناسب مع موضوعاتها الجديدة، وانسجام ذلك مع البِنية النفسيّة التي كان زُهَير يعيشها في كل لحظة من لحظات بناء القصيدة، كل ذلك كان يوجّه بناء الصورة بَين يديه، فتأتي مناسبة للمعنى مُحكَمة البِناء، ومن أمثلة ذلك:

وما كانَ البِلى هَجْراً ولكِنْ ... كأنْ خُنْسَ النّعاجِ بها المُلاءُ
كأنّ أوابِدَ الثّيرانِ فيها ... هَجائِنُ في مَغابِنِها الطِّلاءُ
كأنّ سَحيلَهُ في كُلّ فَجْرٍ ... على أحساءِ يَمْؤودٍ دُعاءُ

انظُر إلى مكوّنات الطبيعة: الإنسان، والظباء، والنَّحل، التي يُحلّها الشاعرُ محلّ الطّلل، إذ كان في حُسبانه ألّا يُميت الطّلل، أو يَهدِمُه على رغم خُلوّه من أهله، فأحلّ به أهلا آخرين حرصًا منه على إبقاء الحياة قائمة فيه، وبهذا لم يعُدِ الطّلل "مكانا مهجوراً كما نتوهّم، إنه يُعيدُ تشكيلَ حياته من جديد، وإذا كانت هناك قُوى متعدّدة تعمَلُ على هَدمِه وطَمْسِه مُتمثّلة في هذه السّيول والأمطار، فما ذلك إلا لكي يبدأ حياة

جديدة، فقد رحَل الإنسان، وأقبَل الحيوان ليأخَذ مكانه" (٥٩). وانظر كيف يُدمج النَّصُّ جمال عيشها بجمال الطبيعة بين السّماء والأرض في قوله:

يَشِـــمْنَ بُروقَـــه ويَـــرُشُّ أرْيَ الجَنــوب علــى حواجِبهــا العَمــاءُ

فالسّحاب كان يغسل حواجبَ الظِّباء وعيونها بماء كأنه العسل، وهي تنظُر بدهشة إلى البرق.

إنَّ كل الصور هنا، تُمثل حياة الإنسان في البادية بكل جوانبها، وانظُرْ إلى هذه الصّورة الحضاريَّة الجديدة، إنّها صورةٌ متطوّرة لإنسان عصر زهير، فهو يُشير إلى فلاحة، وريٍّ، وزراعة متطوّرة: (٦٠)

وقابِـــلٌ يتَغَنّـــى كُلّمـــا قَـــدَرَتْ علــى العَراقِــي يَــداهُ قائمًــاً دَفَقــا

يُحيــلُ في جَــدْوَلٍ تَحْبــو ضَــفادِعُهُ حَبْــوَ الجَــواري تَــرى في مائِــه نُطُقــا

فهذا القابِلُ يصبّ الماء في الجدول وهو يغنّي، وتسبَح الضفادعُ في هذا الجدول كما تسبَح الجواري وهيَ تلعب كالصّبيان في الماء. إنَّنا نجد موازنةً واعيَة في صور زهير، بين حَركة الإنسان الحضاريَّة المُتجدّدة، وحركة الحيوان والطّير المُتجدّدة بين السّماء والأرض، حركةٍ تمتلِىء بالحيويَّة والإثارَة والبهجَة، ومن أمثلة ذلك صورة قطاة تُكافِحُ في فِرارِها من صَقرٍ جارِح، يُحرّكها الشّاعر كما يحرّك الفنّان ريشتَه وهو يرسُم نفسَه في لوحة فنيَّة: (٦١)

أهــوى لهــا أسْــفَعُ الخَــدّيْنِ مُطَّــرِقٌ ريــشَ القَــوادِمِ لم يُنْصَــبْ لــه الشّــبَكُ

لا شَــيْءَ أسْــرَعُ منهــا وهــي طَيّبَــةٌ نَفْسًــا بمــا سَــوْفَ يُنْجيهــا وتَتّــرِكُ

دون السَّــماءِ وفَــوْقَ الأرْضِ قَــدْرُهُما عِنْــد الــذُّنابَى فــلا فَــوْتٌ ولا دَرَكُ

وتأمَّل هذا الإدماج بين المعاناة والإصرار على الحياة في وقت واحد، فلا الصّقر يُدرِك القَطاةَ ولا هي قادِرة على أن تتجاوزَ بذيلها مخالبَه ومنقارَه، (يكاد يخطِفها طوراً وتهتلِك)، (حتى إذا ما هوَت في كفّ الوليد طارت وفي كفّه بعضُ ريشِها).

إنّها قَصَصٌ شعريّة مثيرة، أبطالُها من الحيوان والطّير، لكنّها تقُصُّ سيرةَ الإنسان في عصره، ترصُد الإنسان وآماله، كما ترصُد أساليب تفكيره التي يعالج بها مُرَّ الحياة

وحُلوها، تَحبك كلّ ذلك براعةٌ فنيَّةٌ مُتناهية، تجمع البساطة والفِطرة والواقع الذي يعيشُه إنسانُ عصْر الشّاعر، تجمعها في وشْي حُلَّةٍ من سِحْر البيان.

لقد علّمنا زهير كيف تتنامى التَّجربة الفنيَّة الجَماليَّة مع التّجربة النَّفسيَّة المعرفيَّة، وكيف ينتفع الفكر الإنسانيُّ بهذا التّنامي لاستكمال مسيرته في الحياة بوعيٍ مستنير. ويُحقّق هذه الغايةَ كما يقول إبراهيم عبد الرحمن محمد "عن طريق نوعين من الصّوَر: الأولى صُوَر كليّة كانت تتجلّى في أشعاره إلى صُور جزئيّة عديدة تأخُذ بالمَعنى من جميع جوانبه، وفي أبعاده المُختلفة؛ والثاني صُوَر جُزئيّة عديدة تتجمَّعُ وتتواصَلُ لتُكوّنَ في آخر الأمر هذه الصّورة الكُليّة الجامعة" (٦٢).

## المبحث الثّالث:

## ازدهار الفكر الإنسانيّ في شِعر أبي تمّام

**أولاً: الإنسان والمكان والإدارة الحكيمة في قصيدته التي يمدح فيها المعتصم، ومطلعها:**

رقَّتْ حَواشي الدّهْرِ فهْي تَمَرْمَرُ وغَدا الثّرى في حَلْيِه يَتَكسَّرُ(٦٣)

نستطيع أنْ نُجْملَ المرتكزات الأساسيَّة في النَّصّ على النّحو الآتي:

١- أدمَجَ النَّصُّ الزّمان بالمكان للإضاءة على التطَوُّر الذي يجري في البلاد في أطرافها البعيدة إضافة لما يجري في حواضرها ومراكزها على مرّ الزَّمن، لقد حرّك الشّاعر صُوَر النّعيم التي كان الإنسان يعيشها في أطراف بلاده، وجعلها سِجلاً مُضيئاً في تاريخ أمّته (رقَّتْ حَواشي الدّهْرِ). فمن "الحقائق الأساسيّة الخاصّة بالصورة في الشعر ظاهرة التكثيف الزّماني والمكاني في انتخاب مُفردات الصورة وتشكيلها، ففي الصورة الشّعريّة تجتمعُ عناصرُ مُتباعِدة في المكان وفي الزمان غاية التّباعُد، لكنها سرعانَ ما تأتلفُ في إطار شُعوريّ واحِد" (٦٤).

٢- أضاءَ النَّصُّ على تكامل الأداء في إدامة الحياة وازدهارها؛ فظهر الانسجام بين أداء النّاس انسجاما بين أداء الفُصول، وهذه إشارة إلى تكامل أداء أهل البلاد على تنوّع وظائفهم في كلِّ مراحل حياتهم؛ فمقدّمة المصيف تبذل، ويدُ الشتاء تُعطي ولا تنكر، والشتاء يغرِس بكفّه، مما يجعَل المصيف يتفادى مُقاساة الهشائم، ويتخلّص من المَحْل

والقحْط، ويتحوّل إلى (غيث مُضمَر) من الثمرات والعطاء، تلك هي صفة "العمل الفنّي تكون له قيمة سَويّة، أي يكون جميلا عندما يكون مطابقا لوظائفه النفسيّة والاجتماعيّة الخاصّة بتحقيق الانسجام" (٦٥).

٣- في النَّصِّ إشارة واضحة إلى تنَوُّع مصادر الإنتاج التي تؤدّي إلى تنوّع الازدهار في بيئات المجتمع ؛ و لذلك نجد الشاعر يتصرّف (بالماء) رمزِ الحياة تصرّف العارف الخبير، فهو (مَطر، وغَيث، ونَدى) يحرّك المكان: فتصوغُ بطون الأرضِ نَوْراً تستنير به ظُهورها، وهذه إضاءةٌ على المستوى المعرفيّ الذي وصل إليه علماء العصر في العَلاقة بين عمليات ( تجْذير) النبات تحت سطح الأرض بعمليات ( التمثيل الضَّوئيّ ) فوقها، وهي إشارة متقَدّمة إلى معرفة العلاقة بين ما أصبحنا نسمّيه ( البنية التّحتيّة) ومعمار حياة الإنسان على الأرض.

٤- ركَّزَ النَّصُّ على تكامل الأداء بين السّماء والأرض وهذه إشارة إلى قناعة الشّاعر بأنَّ رضا اللّه عن سلوك الإنسان على الأرض يفتح للإنسان أبواب الرّزق وأبواب النّعمة والكرامة.

تتفاعَل السّماء وَفق هذه الرُّؤية من أقصى عليائها مع الأرض في أعمق إمكانيّات الحياة فيها، فهذا الماء (وسيلة السّماء في إحياء الأرض) تتعانَق قَطَراتُه بذرّات التّراب وتمتزِج روح السّماء بروح الأرض، فتتفتّق البُذور، وتمدّ ذِراعًا في أعماق الأرض تُثبّت به أصالتها، وذِراعًا أخرى تشُق وجه الأرض وترتفع إلى السّماء، فتُزهِر وتُثمِر لعلّها تقدّم تحيّة شُكر للخالق الذي برأها في مزاج هذا التفاعل المُعجِز.

وفي هذا المقام تتجلّى عبقرية النَّصّ الشّعريّ في توظيف الثنائيّات: (مطر يذوب الصّحو منه)،( صحو يكادُ من الغضارة يمطِر)،(غيث ظاهرٌ)، و (غيث مضمَر)، وينجُم عن كل هذا التفاعل وهذه الحركة (ربيع)، هذا الرّبيع ليس (مزهرًا) وإنما هو (أزهر) لأنه أفضلُ ربيع، وحواشي الدّهر قد رقّت، وهي لا (تمرّ) وإنما (تَمْرَمِرُ)، وجنَبات الثّرى لا تنكسِر وإنّما(تتكسَّرُ) في حليها، كلّ ذلك لتخفّ وطأة الصيف، ولولاه (لَقاسى) المصيف وتحوّلت الكائنات فيه إلى هشيم بدلاً من أن تتحوّل إلى عَطاء، ونشرٍ يتضوّع من أكمام الزّهور كما هو الحال في عصر أبي تمّام. وهو بهذه اللغة في رأي أدونيس "مسكونٌ بهاجس الفنّ، فالشعرُ عنده ليسَ أسيرَ الحياة، بل آسرَها، يُكَيّفها ويختارُها ويخلقها على

مثال فنّي خاصّ ... وهو بغُموضه الغنيّ الشّفّاف وصُوَره المُتضادّة لا يَوجّه النّظر إلى مادّة القصيدة فحسب، بل يُوجّهه كذلك إلى كيفيّتها: شكلها وصناعتها" (٦٦).

٥- أضاء النَّصُّ على مفهوم كلمة ( الإمام) في عصر أبي تمّام ؛ ففي هذه الكلمة إشارة إلى الشَّخص الذي يؤمّ النّاس في الصلاة، ويُستَحْسَن في رأي العلماء أنْ يكون هذا الشَّخص أكثرَ المُصلّين فِقْهاً ويُسمّى القائدُ الأعلى للمجتمع إماماً من أجل أنْ تتحقّق للمجتمع إدارة حكيمة توجّه سلوك النّاس لإنجاز أهدافهم، وهذه إشارة أخرى من أبي تمّام إلى المعتصم أو لمن يقوم مقامه؛ بأنّه من الحكمة أنْ يحظى الحاكم برضا الله من أجل أنْ يكون قادراً على إدارة حياة النّاس بحِكْمَة. وعلى هذا النّحو، يكون الشخصُ "سلسلة من الأفعال الإراديّة اختَلطَ بعضُها ببعض، ورمّمها مجهودٌ واحدٌ بين مراحل الحياة المُتتابعة، كما وحّد بين الأهواء العَديدة والإشارات والفَعاليّات الماضية ... وتجارب النّجاح والفشَل والأهداف المُختلفة التي يرمي إليها الأنا" (٦٧).

وفي إطار هذا الفهم، صوّرَ لنا أبو تَمّام (ربيعَه) في السّنة التي تولّى فيها المعتصِم، فالرّبيعُ هو (المقابل) لخُلُق المعتصم، وهَدْيِه وسلوكه، فهو منّة الله إلى الناس مثلما كان الرّبيع منحة السّماء إلى كل الكائنات.

ويحاولُ النَّصُّ أن يعيدَنا إلى أرض الواقع قبل أن تجمَح بنا التصوّرات: (لو أنَّ حُسن الرّوض كان يُعمَّر!)، بهذا الانسحاب البارع قابَل الشاعر بين بهجة الناس في عمُر (أيام) المعتصِم مهما طالت وعمُر الزّهر الذي لا يدوم، و بين الأشياء التي إذا تغيّرت سمُجت و الأرض التي تزداد حُسنًا كلما تجدّدت الحياة عليها واختلفَت، ويكاد سحرُ البيان في شعر النَّصّ يشي في نفوسنا يقول: سُبحان الذي يدومُ ولا يتغيّر، وهنيئاً لمن يفهَم في حياته قيمَ الجَمال فيُجمّل بسلوكه حياة الإنسان في كلّ مكان ؛ لِيُرضي مَنْ بَرأَ الكونَ والحياة مِنْ أجْلِ أنْ يسعدَ الإنسان .

٦- أدمجَ النَّصُّ مكوّنات الطَّبيعة في الإنسان للإضاءَة على جَدَليَّة التَّنمية المعرفيَّة بين الإنسان والطَّبيعة، ويمكن أنْ نقرأ ذلك في ملمحَين من النَّصّ :

الأول؛ يُدْمِجُ النَّصُّ نباتَ الأرضِ في الإنسان تارةً، ويدمجُ الإنسان بنبات الأرضِ تارةً أخرى؛ (فالشَّجَرةَ ) المُزْهِرَة التي يَنِزُّ النَّدى من (عيونِها) إذا هَبَّتْ عليها رياحُ

الرّبيع سُرْعانَ ما تَتَحوَّلُ إلى (غادةٍ ) عَذراء تُزْهِر وتُثْمِر وتختَفي بين أفراد مُجْتَمعها تُشاركُهُم في صناعَة ربيع الحَياة.

والآخر، يكمُنُ في السّياق نفسه، إذ نَجدُ النَّصَّ يَسْحَبُ ربيعَ الحياة هذا على مُرتَفعات بلاده ومنْخَفَضاتها، فهو يَشُدُّنا لنَستمتعَ معَهُ، فَنَرى تُراب الأرض في الوديان والجبال ينتَفِضُ فَينْبُتُ منْه فئتانِ من النّاس يكْتَسي كُلُّ فردٍ من أفرادهم حُلَّةً من حُلَلِ الرَّبيع، ويَتَبَخْتَرُ مَعَ فئته في مَسيرَة شُكْرٍ للخالق الذي أسْبَغَ على كلِّ فئات البشَرِ هذه السّعادَةَ الغامرَة، و نجد النَّصَّ هنا يستنسخ نفَسَ الشّاعر وروحَهُ بعمليّة التجريد التي تمثّل فرحته الكُبرى: (يا صاحبيَّ تقَصّيا نَظَريْكُما...)، ويكشف النَّصُّ عن فهمٍ شَفّاف للنَّفس البشريَّة التي لا تطيق العُزلة عن نفوس بني البشَر إذا حَلَّ بها فَرَحٌ أو تَرَح، وهوَ هنا يشير إلى قوله تعالى:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَآءً ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِي تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ۝١ ﴾ (٦٨).

نحن إذن، بين يديْ نصّ شكّلت فيه بِنيةُ (المقدّمة) أساسَ بِنيةَ (النّصّ)، إنّها تجربة إبداعيَّة جديدة تُمثّل تجربةً إنسانيَّةً متجدّدة، ونستطيع أنْ نُجْمِلَ بعض ملامح هذه التجربة على النَّحو الآتي:

١: موضوعُ هذا النَّصّ جديد على الشّعر العربيّ، وهو أن يستغل الشاعر مظاهرَ الطبيعة وظواهرَها في مقدّمة قصيدة، ثمَّ ينسحب بناء المقدّمة عل مساحة نصٍّ كاملٍ متكامل. وقد كان لهذا الإبداع الفنّيّ أثرُه في الأنماط الشّعريَّة التي جاءت بعده كما نُلاحظ عند البُحتريّ: (٦٩)

أتاك الرّبيعُ الطّلقُ يَختالُ ضاحكًا ... من الحُسْنِ حتّى كادَ أن يَتَكَلَّما

٢- يستخدِم هذا النَّصّ لغةً شعريّة متميّزة، وقد أثارت هذه اللغة الجديدة عاصفةً نقدية لم يستطعْ أنصارُها أن يدافعوا عن سمات التَّجديد فيها؛ لأنّهم تصوّروها مجرّد لفظ (بديع) تارة، أو مجرّد صُوَر جزئية (بديعيّة) تارة أخرى، ولم يستوعبوا شعرَ الفكرة الكُبرى والصّوَر الكليّة التي أبدَع النَّصُّ في رسْمِها بلغته الشعريّة، ولم

يستطع خصومُها أن يفهموا ذلك أيضًا، فضيّعوا التّجربة بين اللفظ والمعنى. ولعلّ هذا يتّفقُ مع قول (تي. إي هيون): " ثمّة بيننا وبين الطبيعة، بل بيننا وبين وعينا حجاب، وهو حجاب كثيف لدى الرّجل العادي، وشفّاف لدى الفنّان والشاعر... والفنّان يستطيع أن يستخلِص من الحقيقة شيئًا عجَزنا نحن، للتصلّب الذي في إدراكنا، أن نراه بأنفُسنا".[٧٠]

نعم، هكذا جاء النصُّ الشّعريُّ عند أبي تَمّام، لقد استطاع بلُغته الشعريّة أن يكشف أمام أعيُننا حقائق فكريّة لم نكن نستطيعُ أن نفهمَها بقراءة أسطُح نصوصها، ولم تكن آلة النَّقد آنئذ قادرة على الغَوْص إلى أعماقها.

٣: أدمج النَّصُّ وصف الرّبيع بموضوع القصيدة (مدح المعتصِم) فظهرَ الموضوعان كأنهما وجهان لموضوع واحد، بل هما في هذا النّصِّ كذلك، فالمعتصِم هِبَة من الله، وخُلُقه وسُلوكُه (ربيعٌ) ماديّ ومعنويّ لأبناء الأمّة.

٤: بنى النَّصُّ مُعْجَمًا شعريًا متميّزا، فلا يخلو بيتٌ من كلمة متحرّكة أو مُضيئة، و يَصعُب أنْ نجدَ فيه جملةً تخلو من صورة مُعبّرة، وتتضافَر كلّ الأبنية فيه لتشكّل البناء الكبيرَ الذي يُكوّن الفكرة الكليّة التي تُبرزها صورة كليّة كُبرى هي موضوعُ النَّصّ، ففكرة المعنى كما يراها مصطفى ناصف "تُكتسَبُ عن طريق المُلاحَظة والتّفرِقة بين الصّفات الجُزئيّة والعرضيّة والصّفات المُشترَكة" ([٧١]).

٥: يعالِج النَّصُّ قضيّة إنسانيّة أساسيّة هي سعادة الأمة، بالتّركيز على السُّلوك الإيجابيّ المُثْمِر وعلى قِيَم العطاء والتجدّد والحركة والفعل المستنير المِعطاء، ويشكّل النَّصُّ بهذا التوجّه رُكْناً أساسيّا في مِعمار الشّعْر العَرَبي يُضيء على الحاجة الإنسانيّة للعمران، ويؤسّس لمبدأ فكريّ سليم عنوانُه (كُنْ ربيعاً حيثما كنت).

٦: يقدّم النَّصُّ بعض صفات (الإنسان الأنموذَج) التي تمثّلت في المعتصِم فأبرزَ النَّصُّ هذه الصِّفات، ووضّحها، وربَط بينها وبين الطبيعة، ثُمَّ ربَط بينها وبين أزهار الرّبيع، بل جعلها حلقَة الوصْل بين السّماء والأرض، فهي قطرَة الماء التي كانت وسيلة تُحيي الأرض بعد موتِها، وكذلك الإنسانُ الفاعل يجدّد الكون ويُجَمِّلُ الحياة.

**ثانياً: التّجربة الفنيّة والتّنمية المعرفيَّة في شعر أبي تمّام**

نقرأ في ما يأتي قصيدة أبي تمّام في فتح عمّوريّة ونأمُل أنْ تُجلّيَ هذه القراءة أبعاد الإدارة الحكيمة في الحرب ؛ لتتكامل مع قراءَتنا للإدارة الحكيمة في السّلم التي تمَّت مقاربتها في النَّصّ السّابق( رقّت حواشي الدَّهر...) في عصر أبي تمّام، وسنجعل مقاربتنا هذه في إطار المرتكزات الآتية:

**١- صَوابيَّة المعرفة**:

جَعَل النَّصُّ قراءَته الفنيَّة تمثّل الأبعاد المعرفيَّة التي ازدهرت في عصره، ثُمَّ وظّفها لصالح الإنسان في مجتمعه، وقد قامت بِنيته على رُكْنيْن أساسيَّيْن هما: صَوابيَّة المعرفة، والثُّنائيّات المُشْبَعَة بالدّلالة المُضيئة. وقد يستطيع القارىء أن يكشف "شبكَة العلاقات الدّلالية والتركيبيّة على ضوء تحديد الرّسالة وخصائصِ حوامِلِها اللسانِية، ومَرجِعياتِها التواصُلِيّة التي يحتمَلُ أنها أنشأته" (٧٢).

جعل النَّصُّ مقدّمته موازَنةً بين العِلم الحقيقيّ والعِلم المَشوبِ بالشَّعْوَذَة، وجاءَت الثُّنائيَّةُ الكُبرى ( السَّيْف / والكُتُب) لتكشف عنُ صوابيَّة التَّفكير العِلْميّ الجادّ لدى الخُبَراء المعْرفيّين وهَزْليَّة التَّفكير لدى أدعياء عِلم الفَلَك المُشَعْوَذين، فالسّيفُ وكتب المُنجّمين "لم تعُدْ ماديّات في تجرِبة الشاعر هنا، وإنّما أصبحت مسارِبَ روحيّة مُتداخلة بل مُتصارِعة" (٧٣)، ثم أصْبَحَ التَّمييز الدّلاليُّ واضِحاً (بيْن الجِدِّ واللَّعب) وقد تمثّل ذلك في استفهامٍ ساخر يكشف عن الجِدِّيَّة الواعيَة في مقاربة الفنّ لإشكاليّات العصْر وقدرة العُلماء على حلِّها: (٧٤)

أيْـنَ الرِّوايَـةُ؟ بـل أيْـنَ النُّجـومُ ومـا صاغوه مِن زُخْرُف فيها ومِن كَـذِبِ؟

أخَذَت كلمةُ السّيف تُفرز دلالاتها المُضيئة لِتُحَرّكَ موضوعات النَّصّ في نسيجٍ بِنيويٍّ متكامل؛ فَهِيَ قُوّة العلم في مجلس الشّورى قبل المعركة، وهي قوّة المَرجعيَّة الثَّقافيَّة التي يستند إليها القادة والفُرسانُ في ساحة المعركة، وهي كذلك قوَّة الحَقَّ التي تدافع عن كرامة الإنسان وكرامة المكان في ثُغور الوطن، إضافةً إلى أنَّها قوَّة القِيادة الحكيمة التي تسترشِدُ بكلّ الطّاقات المعرفيَّة الاجتماعيَّة لِحلِّ الإشكاليّات وتحقيق النَّصر.

**٢- استثمار الثّقافة**

أقام النَّصُّ معركة عمّورية بين حشْدين: حَشْدٍ ظالم يتخطّى حدود بلاده ليعتَديَ على ثُغور جيرانه، ويهينَ أهلها، وليس لَهُ هدفٌ إلاّ الهيمنةَ والكسْبَ الحرام، وحَشْدٍ يدافعُ عن ثغور وطنه وكرامة أهلها:هَيْهات! زُعْزِعَت الأرضُ الوَقورُ بِهِ... مِن غَزْوِ (مُحتَسب) لا غَزوِ (مُكْتَسب).

مَدَّ النَّصُّ جِسْرَ صِلَةٍ بين قبيلة (بَكْر) ومدينة (عمّوريَة)، و(الأمَّ ) التي تستصرخ المعتصم:

بكْـرٌ فمـا افْتَرَعَتْهـا كَـفُّ حادثَـةٍ ... ولا تَرَقَّـتْ إليهـا همَّـةُ النُّـوَبِ

أمٌّ لهـم لـو رَجَـوْا أنْ تُفْتَـدى جعلـوا ... فِـداءَها كـلَّ أمٍّ مِـنْهُمُ وأبِ

يـا يـوم وقْعَـةَ عمّوؤيَّـة انصَـرفَتْ ... عنـكَ المُنـى حُفَّـلاً مَعْسـولَةَ الحَلَـبِ

رَكَزَ النَّصُّ موضوعه في لُبِّ القصيدة، ونَصَّبَ بطَلَه الشّاعرَ مُمَثّلاً عن كلّ فردٍ من أفراد المُجْتَمَع، فقام يُلقي كلمةَ شُكْرٍ بينَ يَدَيْ قائده المُنتَصر:

لَبَّيْـتَ صَـوتاً زِبَطْرِيّـاً هَرَقْـتَ لَـهُ ... كَـأْسَ الكَـرى وَرُضـابَ الخُـرَّدِ العُـرُبِ

عَـداكَ حَـرُّ (الثُّغـورِ المُسْتَضـامَةِ) عـن ... بَـرْدِ الثُّغـورِ وعـن سلسـالها الحَصِـبِ

انْقلَبَ مُحْتوى الكؤوس بينَ أيدي الظّالمين والمَظلومين؛ سَقى الظّالمونَ المُعْتَدونَ أهْلَ عَمّوريَّة كأساً ممزوجَةً بِسُمِّ المَرارَة والإهانة، فأرسَل الله إليهم جُنوداً شَربوا على نُصْرَة المظلومينَ كأساً مزاجُها ( الحليب بالعَسَل)

استثمر النَّصُّ كلَّ الأبعاد الإيجابيَّة في ثقافته (الثَّقافة: القبليّة، والقوميَّة، والدّينيَّة)، ثُمَّ جَعَلَ بصيرة قائده الحكيم وتَدْبيرَه امتداداً طبيعيّاً لهذه الثَّقافة، فجاء النَّصْر ثَمَرة وَعْيٍ إنسانيّ مُتميِّز. لقد مزج النّاس عقيدتهم بثقافتهم فتجلّت مرجعيَّتهم الثَّقافيَة المتميِّزة في السّعادة والنَّصر:

بَصُـرتَ بالرّاحَـة الكُـبرى فلـم تَرَهـا ... تُنـالُ إلاّ علـى جِسْـرٍ مـن التَّعَـبِ

تَـدْبيرُ مُعْتَصِـمٍ باللّـه مُنْـتَقِمٍ ... للّـه مُرْتَقِـبٍ في اللّـه مُرتَغِـبِ

خَليفَـةَ اللّـه جـازى اللّـهُ سَـعْيَكَ عـن ... جُرْثومَـة الـدّينِ والإسـلامِ والعَـرَبِ

**٣- تقويم التَّجربة والتَّنمية المعرفيَّة**:

يقرأ البحث في ما يأتي بعض ملامح الانسجام بين الأبعاد الفنيّة والأبعاد المعرفيَّة في النَّص.

أ- جعل النَّصُّ خاتمة التّجربة الواقعيَّة فاتحةً لتجربته الفنيَّة، فبدأ بإصدار الحُكم على آراء المُنَجّمين لقد أثبتت نتيجةُ المعركة أنَّ العلماء الذين درسوا الأبعاد الواقعيَّة للمُشكلة هم الذين ساعدوا القيادة الحكيمة في التَّوجُّه إلى النَّصر، وقد ثَبتَ وَهْمُ الذين راهنوا على النُّجوم. ومن هنا نُدركُ أن العناصر اللغوية في هذه القصيدة "تتمَحورُ حول الرؤية التحليليّة للفرق بين الكلام والفعل، الكتُب والسّيف، بين الإيدولوجيا والواقع، الرواية والنّجوم والزّخرُف والكذب والأحاديث المُلَفّقة من ناحية، والفتح من ناحية ثانية" (٧٥). استغلَّ النصُّ الفِقرة التي تمثِّل هذه الفِكرة بمقدّمة مَنطقيَّة واقعيَّة:

والعِلــمُ في شُــهُبِ الأرمــاحِ لامعــةً  بَــيْنَ الخَميسَــيْنِ لا في السَّــبْعةِ الشُّــهُبِ

وعرضت الفقرة بعد ذلك توصيفاً لخِطاب المنجّمين فجعلته:

تَخَرُّصــــاً وأحاديثــــاً مُلَفَّقَــــةً  لِيْسَــتْ بِنَبْــعٍ إذا عُــدُت ولا غَــرَبِ

وقد بيَّنت الفقرة أثَر هذا الخِطاب الوهميِّ على النّاس:

وخَوّفــوا النّــاس مــن دَهيــاءَ مُظْلِمَــةٍ  إذا بــدا الكوكَــبُ الغَرْبــيُّ ذو الــذَّنَبِ

وفي ختام الفقرة، يقدِّم النَّصُّ حُجَّةً يستندُ فيها إلى خِبرات النّاس الواقعيَّة؛ فهذه النُّجومُ لم يسبق أنَّها أنْبأت أحداً عن الأحداث العظيمة قبل وقوعها:

لــو بَيَّنَــتْ قَــطُّ أمــراً قبــل موقعــهِ  لم تُخْــفِ مــا حَــلَّ بالأوثــانِ والصُّــلُبِ

ولا يخفى أثرُ علم المنطِق الذِّهنيّ في هذه الفقرة، كما لا يخفى رَجحان كفَّة العلم التجريبيّ الواقعيّ الذي ينسجِم معَ ثقافة المُجتمع وحياته الواقعيَّة. فكل هذه الأمور كما يرى عبد القادر الربّاعي "مظاهرُ خارجيّة لا تُرادُ لذاتِها، وإنما جيء بها لإثارة قِيَم روحيّة أبقى وأخلدُ" (٧٦).

ب-يمثّل النَّصُّ أنموذجاً فنيّاً معرفيّاً لمجتمع عصره، فيعرض بينَ أيدينا الشّاعر الفنّان الحكيم والقائد المُستَبْصِر، والمُجتمع المُؤمن؛ فالشّاعر يعرف ما الذي تعتزُّ به نفسُ القائد:

رمـــى بـــك اللهُ بُرجَيهـــا فهدّمَـــهُ ولـــو رمـــى بـــك غـــيرُ الله لم تُصِـــبِ

يستمدُّ هذا القائدُ بصيرته من عقيدته ومن النُّخَب الواعية في مجتمعه المؤمن، ويتَّخذ القرار مَع أولي العلم والحكمة الذين استبصروا العلاقة التَّكامُليَّة بين سعادة الإنسان ومعاناته في الحياة، فجاء النُّجْحُ على مستوى المعاناة والصَّبر:

بَصُـرْتَ بالرّاحـةِ الكُـبرى فلـم تَرَهـا تُنـالُ إلاّ علـى جِسْـرٍ مـن التَّعـبِ

لقـــد تركـــتَ أمـــيرَ المـــؤمنينَ بهـــا للنّـار يومـاً ذليـل الصَّـخر والخَشَـبِ

ج- أفاد النَّصُّ من تُراث ثقافته في إظهار سُمعة القائد وهيبته في نفوس الأعداء، ويحضُرنا هنا حديث الرّسول صلّى اللّهُ عليه وسلّم" نُصِرْتُ بالرُّعْب..." كما يُذَكِّرنا التّاريخ بسمعة خالد بن الوليد وهيبته في نفوس جُنود الأعداء وقادتهم، ويقدِّم لنا المعتصم في هذا السّياق:

لم يَغْـزُ قومـاً ولم ينهَـدْ إلى بلَـدٍ إلاّ تقدَّمَـهُ جَـيشٌ مـن الرُّعُـبِ

ويستمرُّ بنا الامتداد الثَقافيّ في هذا المَلمَح الفنّيّ المعرفيّ إلى أنْ يصِلَ بنا إلى المُتنبّي الذي صوَّر سيف الدّولة الحمدانيّ في عيون جند الروم جيشا مستقِلاً يزحف أمام جيشه:(٧٧)

فلمّـا رأوْهُ وَحْـدَه قبـلَ جيْشِـهِ دَرَوْا أنَّ كـلَّ العـالمين فُضـولُ

ولْنَنْظُرْ إلى صورة ( ثيوفلس) قائد جيش الرّوم في عصر أبي تمّام:

لّما رأى الحربَ رأي العينِ( ثوفلسٌ) والحَربُ مُشْتَقَّةُ المعنى من الحَرَبِ

ولّـى وقـدْ ألْجَـمَ الخَطِـيُّ مَنْطِقَـه بِسَـكْتَةٍ تحتهـا الأحشـاءُ تضـطَرِبُ

إنّنا نجد الصّورة ذاتها تتجدّد في عصر سيف الدّولة، فهذا هو المُتنبّي يُوبِّخُ (الدُّمُستُق) قائدَ جيش الرّوم الذي هرب وتركَ ابنه في ساحة المعركة: (٧٨)

أتُسـلِمُ للخَطِّيَّـةِ ابنـكَ هاربـاً ويسْـكُنُ في الـدُّنيا إليْـكَ خليـلُ!

وهذه النصوص الشعرية في مستواها الفني المعرفي على اختلاف ثقافة قائليها، تبقى خاضعة على مستويات متعددة من التأويل، فكلما "تباينَتْ ضُروبُ التأويل باختلافِ

الثقافات ازدادَ الفنّ قيمة، وارتفَعَ مقامًا، فكُلّ أثر فنّي هو حمّالُ أوجه، ولِمَن شاءَ أن يفهمَه كيفما شاء، ونُقطةُ المُلتقى هي النّشوةُ الفنّية الخالصة" (٧٩).

د- نَسَبَ أبو تمّام للمعتصم صفات: (الإمام)، و( أمير المؤمنين)، و(الخليفة)، وسنُقارب في قراءة هذه الصِّفات على النّحو الآتي: ذُكِرت كلمة ( خليفة) في القرآن الكريم :

﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾ ٨٠.

وقد فُهم معناها هنا، أنَ آدمَ عليه السّلام هو خليفة الله في الأرض، وأنّه مكلّف بإدارة الحياة في الأرض باسم الله، ولّما توفيَ الرّسول صلّى الله عليه وسلم أُطلقت هذه الصِّفة على أبي بكر رضيَ الله عنه الذي صار خليفةَ رسول الله؛ أي إنّه مكلّف بإدارة شؤونَ المسلمين على منهج رسول اللّه، وأطلقت هذه الصِّفة على كلّ الخُلفاء من بعده بهذا المعنى. وقد اشتُهِرَت صِفَةُ (أمير المُؤمنين) في عهدِ عمرَ بنِ الخَطّاب رضيَ الله عنه، ونحن نعتقد أنّها جاءت نتيجةَ وعي النّاس حينئذٍ بقوله تعالى" ﴿ ۞ قَالَتِ ٱلْأَعْرَابُ ءَامَنَّا ۖ قُل لَّمْ تُؤْمِنُواْ وَلَٰكِن قُولُوٓاْ أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ ٱلْإِيمَٰنُ فِي قُلُوبِكُمْ ۖ وَإِن تُطِيعُواْ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ لَا يَلِتْكُم مِّنْ أَعْمَٰلِكُمْ شَيْـًٔا ۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿١٤﴾ ﴾ (٨١). لقد شعَر النّاسُ في عهد عمر أنَّ الإيمان قد دخل في قلوبهم، فاطلقوا هذه الصِّفة على أميرهم؛ ليشيروا إلى مستوى وعيهم جميعاً بدينهم.

كما اشتُهِرَت صِفَةُ (الإمام) في عهد عليّ بن أبي طالب رضيَ الله عنه، وهذا يعني كما نرى، أنَّ هؤلاء المسلمين المؤمنين أصبحوا يرجونَ في أميرهم أنْ يكون عالماً بالدّين، فقيهاً فيه ليتقدّمهم في إدارة شؤونهم كما يتقدّمهم (إماماً) في صلاتهم. إنها إذن، صفات تتجدّد فيها دلالة التّرادف وَفقَ تجدُّد وعي النّاس بدينهم وحياتهم، وقد استحَقَّ المعتصم في رأي النَّصّ، أنْ يحوزَ هذه الصِّفاتِ جميعَها؛ لأنَّ سَعْيَهُ الحكيم في إدارة شؤون النّاس أهَّلَه لذلك:

خليفَــةَ الله جــازى اللهُ سَــعْيَكَ عــن ... جُرثومَــة الــدّينِ والإســلامِ والعــرَبِ

٤- ظهر التّكامل البنيويّ بين مقدّمة النّصّ وموضوعه؛ وهذا يؤيّد ما ذهب إليه محمد بنّيس، حين وصَف هذه القصيدة بأنها "خاضعة لتَبنين صارم، يعتمدُ النّمو والتّكامُل والتّجانُس" (٨٢). فالمعتصِم بطَل أحداث النّصّ تحوّل إلى رمزٍ كبير جسّدته أوّل كلمة في القصيدة (السّيف)، فهو سيفٌ من سيوف الله ينتقِم للمظلوم من الظّالم، وهو أميرُ المؤمنين وخليفةُ الله الذي يلهَج النّاسُ بحُسْن سعيِه يدعون ربَّهم أنْ يُجازيَه أحسنَ الجزاء لبلائه في الدّفاع عن الدّين، والإسلام، والعرب، كما جاء في لُبِّ النّصّ وخاتمته. وأصبحَ نداءُ الاستغاثة (وامُعْتَصِماه) رَمْزاً يَفْزَعُ إليه أنينُ الثّكالى، واليُتَّم عبْرَ العُصور. فالسّيف الذي ورَد فاتحة للقصيدة "هو القوّة، وهو يتكرّر كلما أرادته العدالة أن يتكرّر، ولكن السّيف أو القوّة العادلة لا يُحقق بنفسه شيئا... إن الذي يفعل ذلك هو خادم القوّة التي أوجَدَت العَدل.. إنه خليفةُ الله الذي هيّأته القوّة الإلهيّة إلى أن ينشُرَ العَدلَ والحقّ، ويمحَقَ الكُفرَ والبَغيَ، فانصاعَ يُلبّي إرادتَها"(٨٣)

٥-هذه إذن بعضُ صفات الإنسان الأنموذج الذي يسعى النَصُّ واعياً إلى تحقيقه، وعلى مساحة هذا الإطار الكبير، أخذ يرصّع جناسَه وطِباقَه وتشبيهاتِه واستعاراتِه وصُورَه، لعلّها تكون في جسم القصيدة قبَسًا يستنير به الهُداة، أو رسالة من روح الشاعر( الفِكر، الكَون، الحياة، التّجربة) تمسَح آلامَ المتألمين وتجبُر خواطرَهم، وتشدّ على زُنود العاملين، وتقوّي من عزائمهم، وتُحلّق أمام الطامحين المُبدِعين ترسُم لهم أو تلمّح إلى الأمل المنشود والسَّعي المُستنير. ويرى عزّ الدين إسماعيل أن أبا تمّام في قصيدته (فتْح عمّورية) قد سجّل قصيدة طويلة من أروَع ما قيلَ في شِعر الحَرب ... بل لوّن بمَشاعِره الخاصّة العناصرَ المعنويّة التي كانت تُمثّل الدّافع الحقيقيّ وراء ذلكَ الصّراع (٨٤).

**ثالثا: نماذج فنيَّة- معرفيَّة من شعر أبي تمّام**

**١- تجديد الرّحلة وتجديد المعرفة:**

أهُــنَّ عَــوادي يوسُــفَ وصَــواحِبُه  فَعَزْمــاً فقِــدْماً أدْرَكَ السُّــؤْلَ طالِبُــهْ

إذا المَـرْءُ لمْ يسْـتَخْلِصِ العَـزْمَ نَفْسُـهُ فَذُروَتُـــه لِلحادِثـــاتِ وغارِبُـــهْ
أعــاذِلَتي أنْ أجْعَــلَ اللّيْــلِ مِرْكَبًــا وأخْشَــنُ منــه في المُلِمّــاتِ راكِبُــهْ
ذريـــني وأهـــوالَ الزمـــان فإنّهـــا وأهوالهـــا العُظمـــى تليهـــا رغائِبُـــه

جعل هذا النَّصُّ نفسه امتدادا ثقافيّاً لسيرة يوسُفَ عليه السّلام في القُرآن الكريم، واستخدم كلمة عُروة بن الوَرد( ذريني) في خطابه لزوجته التي حاولت تثبيط هِمَّته عن تحقيق هدفه: (٨٥).

ذَريـــني أطَـــوّفْ في الـــبِلادِ لعَلّـــني أخَلّيكِ أو أغنيكِ عن سوءِ مَحْضَري

بيَّنَ النَّصُّ بذكر يوسف وصويحباته، أنَّه يتبنّى رسالةً سماويَّة، وهكذا استطاع أنْ يُعدّل فكرة( عُروة الذي قد يُفهم من خِطابه أنَّه يسعى إلى الغِنى الماديّ، وهكذا اكتسبت كلمة( ذريني) في نصّ أبي تمّام معنىً ساميا امتدّ أثرُه إلى نَفس أبي القاسم الشّابيّ في القرن العشرين، فصَدَحت به روحه:

ومـــن لا يُحِـــبُّ صـــعودَ الجبـــال يعِـــشْ أبَـــدَ الـــدّهر بـــين الحُفَـــر(٨٦)

فإنسانُ هذا النَّصّ يستخلص العزمَ، ويركَبُ الليلَ، ويُقارع أهوال زمانه العُظمى، وبذلك يُصبِح أخا النُّجح الذي يُحَقّقُ رغائبه السّامية، وهذا ينسجم مع السَّعي الدّؤوب في شعر أبي تمّام؛ فالإنسان هنا، لايستقرُّ في المكان؛ لأنَّه يطَوِّفُ في كلّ آفاق الأرض، يبحث عن معرفة جديدة يجَدّدُ بها حياةَ الإنسان وسعادتَه: (٨٧).

وطـولُ مُقـامِ المَـرْءِ في الأرضِ مُخْلِـقٌ لديباجَتَيْـــهِ فـــاغْتَرِبْ تَتَجَـــدَّدِ
فـإنّي رأيـتُ الشّـمْسَ زيـدَتْ مَحَبّـةً إلى النّـاس إذ ليْسَـتْ علـيهم بِسَـرْمَدِ

فقد تمّ تجديد الوسائل لتكون على مُستوى الأهداف الجديدة، ويمكِن أن يندرِج في هذا الإطار تجديدُ الرّحلة على دفّة سفينة :(٨٨)

حَمَلَـتْ رجـايَ إليـكِ بِنْـتُ حَديقـةٍ غَلبـــاءُ لم تُلقَـــحْ لِفَحْـــلٍ مُقْـــرِفِ
نُتِجَتْ وقـد حَـوَتِ الهُنَيْـدَةَ وابْتَنَـتْ في شَـــطْرِها وتَبَوّعَـــتْ في النَّيِّـــفِ
فأتَـتْ مَحَلّـي وهـي حَمْـلُ بَناتِهـا تَسْـري بِقـائِمَتَي خَريـقٍ حَرْجَـفِ
فاعْتامَهـــا ذو خِبْـــرَةٍ بِفُحولِهـــا نَـــدَسٌ بِجِبْلَـــةِ خَلْقِهـــا مُتَلَطِّـــفِ

تَنْسَـلُّ في لُجَـجٍ حكَـتْ أغْمارُهـا فِعْـلَ المُحَمَّـدِ في الزّمـانِ المُجْحِـفِ

الكلمة المركزيَّة في هذا النَّصّ هي (بنت حديقة) فهي وصفٌ نسبه النَّصُّ للسفينة، وهذا ينسجم مع قوله:( تنسَلُّ في لُجَجٍ)، فهي تجري في لُجَجِ البحر، كما تنسجم مع قوله:( فاعتامها ذو خِبْرَةٍ)، وهذه إشارَةٌ إلى رُبّان السَّفينة الخبير بأجهزتها التي تُمَكِّنها من العَوْم على سطْح البحر، وهاتان الكلمتان:(حديقة – سفينة) تنسجمان مع الكلمة الأساس(ربيع) التي تمثّل تَجَدُّدَ الحياة الإنسانيّة في شعر أبي تمّام.

تشير العلاقة بين السَّفينة والحديقة إلى وَعْي العلاقة بين التطَّوُّر الزراعيّ والتَّطَوُّر الصّناعي في هذا العصر؛ فالنّاسُ يومئذٍ كانوا يزرعونَ أشجاراً خاصَّةً بصناعة السُّفن، كما يدلُّ النَّصُّ على أنّ التَّجربة الفنيَّة الشِّعريَّة كانت تواكِبُ هذا المُستوى المَعْرفيَّ الرّفيع. وسَفينة أبي تمّام هنا، تذكّرنا بناقة زُهَير، ويُبدع النَّصُّ في إدماج الفِطْرَةِ في الصّنعة؛ فهذه السَّفينةُ (آلةٌ: لم تُلْقَحْ لِفَحْلٍ مُقْرِف)، وهذه أفضل صِفَة كان يرجوها زهير لناقته، وآلة أبي تمّام تسري بقائمتيْن صناعِيَّتَيْن مُخْتلفتيْن عن قائمتي ناقة زهير الفطْرِيَّتَيْن؛ فهنا مجدافانِ مَرِنانِ يتناسبانِ مع حركة أمواج البحر، وهناكَ قائمتان صُلبتان بِخُفَّيْن يتناسبان مَعَ طبيعَةِ رِمالِ الصَّحراء، إنّها رِحْلَةُ الإنسانِ بيْنَ الأصالَة والمعاصَرة.

**٣- السَّعي إلى تجديد الخطاب المعرفيّ**:

**أ- الأنموذج المُتَميِّز (إنسان الأمل المنشود)** (٨٩):

أبـــو عَلـــيٍّ أخلاقُـــهُ زَهَـــرٌ غـــبَّ سمـــاءٍ وروحُـــه قُـــدْسُ
يشـــتاقُهُ مِـــن كَمالِـــه غـــدُهُ ويُكْثِـــرُ الوَجْـــدَ نحـــوَهُ الأمْـــسُ
أيّامُنـــا في ظِلالِـــهِ أبَـــدًا فَصْـــلُ ربيـــعٍ ودَهْرُنـــا عُـــرْسُ
لا كَأُنـاسٍ قَـدْ أصْـبَحوا صَـدَأ الـ عَيْـشِ كـأنَّ الـدّنيا بهـم حَـبْسُ
القُـرْبُ مـنهمْ بُعْـدٌ مـن الـرّوح والوَحْشَـةُ مـن مِـثلِهِمْ هـيَ الأُنْـسُ

يوازن هذا النَّصُّ بين أنموذجيْن( إيجابيّ / وسلبيّ)، فقدّمَ الأنموذج الإيجابيّ وتوسّعَ في توصيف سلوكه، ووسّع مفهوم الجَمال فجعله يغطّي كلَّ سِمات الأخلاق الإيجابيَّة التي يتحلّى بها الإنسان، وأصبح الجَمالُ زَهَراً ينبجِس من تلك الأخلاق؛ فحياة النّاس

تزدهر بهذا النّمّط الإنسانيّ المتميِّز، فهم يعيشون بوجوده بينهم فصل ربيع. و يكاد سِحْر الشِّعر في هذا النَّصّ ينبعث من وجداننا إلى أسماعنا يقول: وأنت يا أخي الإنسان تستطيع أنْ تكونَ ربيعَ المكان في كُلِّ زمان. أخّر النَّصُّ الأنموذج السّلبيّ، فجاء منهجُه مُنسجماً مع منهج التّربية القُرآنيَّة في هذا المقام: ﴿ وَأَنَّ هَٰذَا صِرَٰطِى مُسْتَقِيمًا فَٱتَّبِعُوهُ ۖ وَلَا تَتَّبِعُوا۟ ٱلسُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِۦ ۚ ذَٰلِكُمْ وَصَّىٰكُم بِهِۦ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴿١٥٣﴾ ﴾ (٩٠) . ولعلّ الحكمة من ذكره كانت للتّمييز المعرفي الذي يجلّيه قوله تعالى" وهديناه النَّجدين فَإمّا شاكراً وإمّا كفورا:

**ب-إنسان المستقبل**

مـــن لـــي بإنســـانٍ إذا أغضـــبتُهُ ... وَغَضِـبتُ كـانَ الحِلْـمُ ردَّ جوابِـهِ

وإذا طَرِبْـتُ إلى المـدامِ شَـربْتُ مـن ... أخلاقِـــهِ وسَـــكِرْتُ مـــن آدابِـــهِ

وتَـــراه يُصْـــغي للحـــديث بِقلبِـــه ... وبســـــمعِهِ ولَعلَّـــــهُ أدرى بِـــــهِ

جعل هذا النَّصُّ صِفةَ ( الحِلْم) مُرتكزاً أساسيّاً للحُكْم على سلوك إنسان المُستقبل، ثُمَّ انطلق يُحلِّلُ المهارات اللّغويَّة الفِطريَّة لهذا الإنسان فركَّز على ( الاستماع / قبل التَّحدُّث)، لقد أفاد النَّصُّ من تربيَة عباد الرَّحمن في القرآن الكريم ﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ﴾ (٩١). كما أفاد من توصيف سلوك المؤمن( السَّميع البصير) عند الاستماع إلى آراء العارفين ﴿ وَٱلَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا۟ بِـَٔايَٰتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا۟ عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا ﴾ (٩٢). فإنسان المُستقبل في هذا النَّصّ لا يُستثار، بل يستقبل الاستفزاز بحلمه عند الحِوار، يصغي هذا الحليمُ بِسَمعه وبقلبه إلى مضامين خِطاب المُحاور، فيتشكّل من صِدق هذا الإصْغاء جِسرٌ من الثِّقة يلتقي فوقه كلُّ الصّادقين على مسالك أهل المعرفة أهل اليقين. وبعدُ، فإنَّ البحث لَيرجو أنْ يكون بقراءة هذه النماذج الفنيَّة المعرفيَّة، قد استكمل الإضاءَة على المنطلقات الأساسيَّة التي

نمت في تُربتها الأبعاد النَّفسيّة المعرفيَّة، فأنجَزَت الفَنَّ والجمال في هذا العصر الذي اختار أهله أنْ يُسَمّى عصرَ ربيع الحياة الإنسانيَّة.

**الخاتمة**

نُجمِل في ما يأتي النتائج الأساسيَّة التي توصَّل إليها البحث:

١- تجلّى التَّكامل المعرفيّ والفنّيّ بين مُقَدّمة النّصّ الشّعريّ وجسمه في نصوص كلّ من زهير وأبي تمّام.

٢- تجلّت الطّاقات الإبداعيّة في الخطاب الشّعريّ العربيّ، فهو خِطاب إبداعيٌّ أصيل مُتجَدّد.

٣- الطّبيعةُ في نصوص زُهير مصدرُ إلهام، استثمره لِيَنشُرَ بين أفراد مُجْتمعه معرفتَه، ومعرفة الحُكماء في عصره. أمّا أبو تَمّام، فقد كانت الطَّبيعَةُ مُنْتَجاً معرفيّاً له وللحُكماء من أبناء عصره وقد انعكس هذا المُنتجُ ربيعاً في حياة كلّ فرد من أفراد مُجْتمعه.

٤- رأينا في النّصوص زراعة متطوّرة في عصر زهير ظهرت في صورة ( القابل: المُزارع) الذي يستخدم أساليب الرّيّ في زراعته، ورأينا صناعة متطوّرة في عصر أبي تمّام الذي جعل سفينته بنت( حديقة)، وهذه إشارة إلى أنَّ النّاس في عصره، أصبحوا يزرعون أشجاراً خاصَّةً بصناعة السُّفن.

٥- زهير بن أبي سُلمى صاحب قضيّة إنسانيَّة عاشها مجتمعه بين( عناء الرّحيل/ وإشكاليّات الحرب)، ولذلك وجدناه يستثمر منظومة القِيَم الإنسانيَّة التي ورثها مع حُكماء قومه وكُرمائهم، ويُدْمِجها في طاقاته الفنيّة الإبداعيَّة لتحويل تلك القِيَم إلى سُلوك اجتماعي إنسانيّ يقوّم به النّاس ما اعْوَجَّ من سلوكهم، ويطوّرون في ضَوئه حياتهم.

٦- عالج زهير قَضايا الحَقِّ / والعدل في إطار مفهوم الجِوار في مجْتمعه، واستطاع أنْ يُبيِّنَ أنَّ استِضْعافَ الإنسان القَوِيِّ للإنسان الضَعيف أصْبَحَ مرفوضاً في عَصْره.

٧- أضاء زُهيرٌ على مفهوم القيادة الإنسانيَّة، واستلهم من كائنات الطّبيعة أنّ القائد الحَكيمَ لا يَرْضى لِنَفْسِه أنْ يكونَ مُضَيِّعاً لِسِرْبِه، أو غافِلاً عنه، وهو يتحَمَّل أقسى

المشقّات مُناضلاً للوصول إلى منابع المياه الصّافية؛ ليرتَوِيَ كلّ أفراد مُجتمعه فَيَرتَوِيَ مَعَهم.

٨- عرضت النّصوص عصرَين مختلفَين في كلّ شيء؛ بداوةً، وحضارةً، آلامًا، وآمالاً، فكراً ومُعتقَداً، وظهر هذا جليّاً في:

أ- طبيعة الفكر أو العقيدة التي توجّه كلاً منهما في صياغة حسّه، والتّعبير عن مكنونات نفسه، فبينما كان أبو تَمّام ذا عقيدة دينيَّة واضحة، وصاحبَ قناعة برسالة سماويّة سامية، كان زُهَير يحومُ بروحه في أطُر من القيَم الروحيّة التي يشوبُها الغُموض، ولذلك انطبعَت صورُه بالقلق والحَيرة، والتناقُض في بعض الأحيان.

ب- كان زُهَير ينظُر إلى الحَرب على أنّها دَمار وقتْل وصِراع داخليّ، أهلكَت القبائل، ومزّقت شمْل النّاس، وقد ظهرَ ذلك في صوَر الصّراع التي ركّبها في الرّحلة صورة الصّقر، والقطاة (وصورة بقرة الوحش والصيّادين)، وغيرها. أمّا أبو تَمّام، فكانت الحَرب عنده (سيف) الله الذي يحمي الأمّة، ويُدافع عن حُقوقها، وعن فكرِها وقيَمِها.

ج- أرَّخَت نصوص الشّاعرين للفُروق الحضاريّة بين مُجتمع الحَرب، ومجتمَع السِّلم، ونظرة الناس إلى الحياة والإنسان في كلّ مجتمع، ودَور الأدَباء والحُكماء في تنمية التَّفكير الإنسانيّ في كلِّ عصر.

د- وبالرَّغم من الانسجام والتّماسُك اللَذيْنِ ظهرا بين الآلة والهدف، والصّورة الفنيَّة في نصوص الشّاعرين، إلاّ أنّنا نجد فرقاً واضحاً بين الآلتيْن؛ فآلة زهير تُناضل وتُعاني بشدّة وقلق قبل أنْ تصِل إلى هدفها، لكنّنا نجد آلة أبي تمّام تُحَقِّق هدفها بسهولة ويُسْر، وتتحرّك بثِقة، وتتصرّف بهيْبة تخاف منها الشَّياطين.

٩- مثَّل شعر زهير مرحلة ظاهرة المعالم من مراحل تأسيس الفكر الإنسانيّ في النَّصّ الشّعريّ العربيّ، ومثّل شعر أبي تمّام مرحلة ازدهار الفكر الإنسانيّ.

١٠- مثَّل شعر كلٍّ من الشّاعريْن مُواكبةَ التَّجربَة الفنيَّة للتَّجدُّد المعرفي، وقد واكب هذا التَّجدّد تطوّرَ الإدارة الحكيمة في عصرَي زهير وأبي تمّام.

١١- نلمس في نصوص زهير أملاً يمتزج بالشّوق والرَّجاء بأنْ يتحقَّق في مجتمعه الأمن والاستقرار، والكرامة الإنسانيَة.

١٢- وتعلّمنا نصوص أبي تمّام أنَّ الإدارة الإنسانيَّةَ الحَكيمة تجعل حياة النّاس ربيعاً دائماً.

**Abstract**

The present research has aimed at reading the humanitarian concept in the Arabic poetic discourse and has delineated themes at the beginnig of the poems by Zuhair Bin Abi sulma and Abu Tammam It has furnished a critical reading in the poetic lines of the Arabic poems and has studied man and life in those in sample Introductory lines , especially by Abu Tammam and has addressed the critical problems posed by the modern critics concerning the poetic beginnings old poetry which have not received sufficient attention in modern linguistic criticism. The research has revealed that Zuhiar and Abu Tammam have established an artistis , cognatre milestone in the human thought which can be invested by generastions of knowledgeable and men of letters and pared the way to developing human it Arian fruitful thought.

Key words : Knowledge development ، Psychological dimensions ، remains of important sites Poetic introduction ، artistic image ، travelers zuha ، the culture،al-mu'tasim، zuhaur bin abee - sulma ، Abu tammam ، harim bin Sinan .

## هوامش البحث:

(١) عطوان، حسين، **مقدّمة القصيدة العربيّة في العَصر الجاهليّ**، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م.

(٢) عَطوان، حسين، **مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ**، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م.

(٣) صالح، مُخَيمر **مقدّمة القصيدة الجاهليّة بين النّمطيّة والتنوّع: المُقدّمة الطّلليّة أنموذَجًا**، المنارة، جامعة آل البيت، المجلّد ١٣، العدد ١، ٢٠٠٦م.

(٤) بشلَم، منى، **الفضاء المحتمَل في مُقدّمة الظعائن عند زُهَير بن أبي سُلمى: دراسة سيميائيّة لأدواره العامليّة**، جامعة منتوري، قسَنطينة، مجلّة أصوات الشمال، مجلة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة شاملة، ٢٠١٦م.

(٥) نيازي، صلاح، **قراءة في قصيدة قديمة: مقدّمة معلّقة زُهَير بن أبي سُلمى**، جريدة المدى، العراق، العدد ٣٧٦٨، ٢٠١٦م.

(٦) خليف، يوسف، **دراسات في الشّعر الجاهليّ**، مكتبة غريب، ١٩٧٣، انظر: ص ص ١١٠، ١١٨، ١١٩.

(٧) غزوان، عناد، **المرثاة الغزليّة في الشّعر العربيّ**، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤م.

(٨) علي، أسعد أحمد، **الإنسان والتّاريخ في شِعر أبي تَمّام**، ط١، دار النّعمان، لبنان، ١٩٧٠.

(٩) الربّاعي، عبد القادر، **الصّورة الفنيّة في شِعر زُهَير**، ط١، دار العلوم، الرياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، ١٩٨٤م.

(١٠) الربّاعي، عبد القادر، **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تَمّام**، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت،١٩٨٠م.

(١١) المبيّضين، ماهر؛ عبد الجواد، إبراهيم، **شِعريّة الحَذف في ديوان زُهَير: دراسة أسلوبيّة**، مؤتة للبُحوث والدّراسات، المجلد ٢٥، العدد ١، ٢٠١٠م.

(١٢) ابن قُتَيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص ص ٧٦-٧٧.

(١٣) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص٢٣١.

(١٤) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر**، مرجع سابق، ج١، ص٢٢٥.

(١٥) ابن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط١، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٢، ج٣، ص٩٦.

(١٦) بكّار، يوسف، **قضايا في النقد والشعر**، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ص٥٢.

(١٧) **ديوان أبي تمّام**، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤، ج١، انظر القصيدة كاملة: ص٧١-٧٣.

(١٨) **ديوان أبي تمّام** بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، مصدر سابق، ج٢، ص١٩٨.

(١٩) صالح، مُخَيمر **مقدّمة القصيدة الجاهليّة بين النّمطيّة والتنوّع: المُقدّمة الطّلليّة أنموذَجًا**، مرجع سابق.

(٢٠) بشلَم، مُنى، **الفضاء المحتمَل في مُقدّمة الظعائِن عند زُهَير بن أبي سُلمى: دراسة سيميائِيّة لأدواره العامِليّة**، مرجع سابق.

(٢١) نيازي، صلاح، **قراءة في قصيدة قديمة: مقدّمة معلّقة زُهَير بن أبي سُلمى**، مرجع سابق.

(٢٢) **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمّد محمّد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، القصيدة رقم ١، ص٣٩.

(٢٣) **ديوان حاتم الطائي**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص٧٩.

(٢٤) عز الدين، حسن البنا، **الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٥٧.

(٢٥) **ديوان الأعشى**، مصدر سابق، القصيدة رقم ٦، ص٩١. وانظر القصيدة رقم ١٠، ص١١٩، القصيدة رقم ٢٠، ص١٨٩

(٢٦) الضّبّي، المُفضّل، محمد بن يعلى، (ت ١٧٨ هـ)، **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السّلام هارون، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤، ص٢٢٧. وانظر: عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**، مرجع سابق، ص١٣٩.

(٢٧) الجُمحي ابن سلّام، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج١، ص ص٤٨، ١٣٨.

(٢٨) **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق وشرح حسين نصّار، ط١، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧، ص١٢٧.

(٢٩) عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي**، مرجع سابق، انظر: ص ص١١ -١٣.

(٣٠) **ديوان شعر عديّ بن الرقاع العامليّ**، تحقيق نوري القيسي، حاتم الضامن، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧، ص١٠٨.

(٣١) **المصدر نفسه**، ص١٦٥.

(٣٢) **المصدر نفسه**، ١٩٧.

(٣٣) **ديوان شعر عديّ بن الرقاع العامليّ**، تحقيق نوري القيسي، حاتم الضامن، مصدر سابق، ص٢١٦.

(٣٤) **ديوان شعر عديّ بن الرقاع العامليّ**، تحقيق نوري القيسي، حاتم الضامن، مصدر سابق، ص٢٣٢.

(٣٥) **شعر الكُميت بن زيد الأسدي**، جمع وتقديم داود سلّوم، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٧، ج٤، ص١٨٣.

(٣٦) **شعر الكميت بن زيد**، مصدر سابق، ج٤، ص ص١٩٧-١٩٨، وقد استشهد بهذه الأبيات عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول**، دار المعارف، بيروت، ١٩٧٤، ص٩٩.

(٣٧) **شعر زُهَير بن أبي سُلمى**، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠، انظر القصيدة كاملة، وهي واحد وستون بيتا، ص ص١٢٢- ١٤٦. وقد اخترنا منها هذه الأبيات التي تنسجم مع موضوع البحث.

(٣٨) إسماعيل، عزّ الدين، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، مكتبة غريب، القاهرة، ص٤٧.

(٣٩) إبراهيم، زكريا، **كانت أو الفلسفة النقدية**، ط٢، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٢، ص٧١.

(٤٠) ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، ط٧، دار المعارف بمصر، مقدمة الطبعة ١٩٦٠. ص٣١٥.

(٤١) شبلي، أسعد إسماعيل، **الأصول الفنية للشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ص٨٨-٨٩.

(٤٢) عز الدين، حسن البنا، **الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية**، مرجع سابق، ص١٤٨.

(٤٣) ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، مرجع سابق، ص٣٢١.

(٤٤) الحبابي، محمد عزيز، **دراسات في الشخصانية الواقعية، من الكائن إلى الشخص**، ط٢، المعارف بمصر، ص١٠٣.

(٤٥) شعر زهير، **مصدر سابق**، انظر القصيدة كاملة: ص ص ١٧٧ – ١٩١، وعدّتها أربعة وأربعون بيتا.

(٤٦) الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه**، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص٢٢٠.

(٤٧) الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، تحقيق محمد بهجة الأثري، ط١، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٤ ج٢، ص٧٥.

(٤٨) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص١٥٤.

(٤٩) **شعر زُهَير بن أبي سلمى**، مصدر سابق، ص٣١.

(٥٠) **المصدر نفسه**، ص ص٤٥-٤٦.

(٥١) **المصدر نفسه**، ص ٣٢.

(٥٢) **المصدر نفسه**، ص ٣٢.

(٥٣)**شعر زُهَير بن أبي سلمى**، مصدر سابق، ص٧٨

**(٥٤) المصدر نفسه**، ص ٦٣.

(٥٥) **المصدر نفسه**، ص١٩٢.

**(٥٦) المصدر نفسه**، ص٩.

(٥٧) السّعودي، فاطمة، **الاغتراب في الشعر الأموي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص٢٧٥.

(٥٨) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ط٢، الجامعة الأردنية، ١٩٨٢، ص٩٧.

(٥٩) زيدان، عبد القادر، **الغربة والتمرد في الشعر الجاهلي**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، (د. ت)، ص٢١٢.

(٦٠) **شعر زُهَير بن أبي سلمى**، مصدر سابق، ص٦٨.

(٦١) **المصدر نفسه**، ص ص ٨٣ – ٨٤.

(٦٢) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص١٤٨.

(٦٣) **ديوان أبي تَمّام بشرح الخطيب التبريزي**، تحقيق محمد عبده عزام، مصدر سابق، ج٢، ص ص١٩١-١٩٧. وعدتها اثنان وثلاثون بيتا من الشعر. وقد أخذت منها الأبيات التي تصلح شواهد ينتفع بها البحث.

(٦٤) إسماعيل، عز الدين، **التفسير النّفسي للأدب**، مرجع سابق، ص١٠.

(٦٥) لالو، شارل، **مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)**، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٩، ص٣٨.

(٦٦) أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ط٤، دار العودة، بيروت،١٩٨٣، ص٤٦.

(٦٧) الحبابي، محمد عزيز، **دراسات في الشخصانية الواقعية، من الكائن إلى الشخص**، مرجع سابق، ص٨٧.

(٦٨) **سورة النساء**، الآية ١.

(٦٩) **ديوان البحتري**، شرحه وعلّق عليه محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤، ج٢، ص ١٠٦٧.

(٧٠) خير، كمال، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الفكر، ١٩٨٦، ص١٨٤.

(٧١) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، مرجع سابق، ص٧٢.

(٧٢) مداس، أحمد، **لسانيات النص**، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٧، ص٧.

(٧٣) الربّاعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٢٤.

(٧٤) **ديوان أبي تمّام**، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، مصدر سابق، ج١، ص ١-١٧، وسيكتفي البحث بهذا عن الإشارة إليه في كل بيت من الأبيات التي سنستشهد بها في الصفحات القادمة.

(٧٥) بنّيس، محمد، **حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربيّة في الشعر والثقافة**، ط١، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٥.

(٧٦) الربّاعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، مرجع سابق، ص٣٢٥.

(٧٧) **ديوان أبي الطيّب المتنبي**، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ج٣، ص١٠٤. وانظر القصيدة التي أخذ منها هذا البيت ص ص٩٥ – ١١١.

(٧٨) **ديوان أبي الطيّب المتنبي**، مصدر سابق، ج٣، ص١٠٦.

(٧٩) محمود، زكي نجيب، **فلسفة وفنّ**، مطبعة الإنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص٢٣٤.

(٨٠) **سورة البقرة**: الآية ٣٠.

(٨١) **سورة الحجرات**: الآية ١٤.

(٨٢) بنّيس، محمد، **حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربيّة في الشعر والثقافة**، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٨٣) الربّاعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، مرجع سابق، ص٣٢٧.

(٨٤) إسماعيل عزّ الدين، **في الأدب العباسي، الرؤية والفنّ**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥، انظر ص ص ١٤٦-١٤٧.

(٨٥) **ديوان عروة بن الورد**، بشرح ابن السكّيت، تحقيق عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ص٦٧.

(٨٦) **ديوان أبي القاسم الشابي**، تحقيق يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٩٠.

(٨٧) **ديوان أبي تمام**، مصدر سابق، ج٢، ص٢٣.

(٨٨) **ديوان أبي تمّام**، مصدر سابق، ج٢، ص ص٣٩٦-٣٩٨.

(٨٩) **ديوان أبي تمام**، مصدر سابق، ج٢، ص ص٢٣٠-٢٣١.

(٩٠) **سورة الأنعام**: الآية ١٥٣.

(٩١) **سورة الفرقان**: الآية ٦٣.

(٩٢) **سورة الفرقان**: الآية ٧٣.

## قائمة المصادر والمراجع

وخير مانبتدىء به القرآن الكريم.

١- ابن الأثير، **المثل السائر**، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط١، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٢م.

٢- إبراهيم، زكريا، **كانت أو الفلسفة النقدية، ط٢**، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٢.

٣- أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، ط٤، دار العودة، بيروت،١٩٨٣،

٤- إسماعيل، عزّ الدين، **في الأدب العباسي، الرؤية والفنّ**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥.

٥- إسماعيل، عزّ الدين، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، مكتبة غريب، القاهرة.

٦- الألوسي، محمود شكري، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، عُني بشرحه وتصحيحه وضبطه محمد بهجة الأثري، ط١، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٤.

٧- بشلَم، منى، **الفضاء المحتمَل في مُقدّمة الظعائِن عند زُهَير بن أبي سُلمى: دراسة سيميائيّة لأدواره العامِليّة**، جامعة منتوري، قسَنطينة، مجلّة أصوات الشمال، مجلة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة شاملة، ٢٠١٦م.

٨- بكّار، يوسف، **قضايا في النقد والشعر**، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م.

٩- بنّيس، محمد، **حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربيّة في الشعر والثقافة**، ط١، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، ١٩٨٥.

١٠- الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة ط٣، ١٩٨٢م

١١- الجُمحي، محمد بن سلّام، (ت ٢٣١ هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

١٢- الحبابي، محمد عزيز، **دراسات في الشخصانية الواقعية من الكائن إلى الشخص**، ط٢، دار المعارف بمصر،

١٣- خليف، يوسف، **دراسات في الشّعر الجاهليّ**، مكتبة غريب، ١٩٧٣م.

١٤- خير، كمال، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الفكر، ١٩٨٦م.

١٥- **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمّد محمّد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت.

١٦- **ديوان البحتري**، شرحه وعلّق عليه محمد التونجي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

١٧- **ديوان أبي تمّام**، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.
١٨- **ديوان حاتم الطائي**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣م،
١٩- **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق وشرح حسين نصّار، ط١، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧م.
٢٠- **ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي**، تحقيق نوري القيسي، حاتم الضامن، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.
٢١- **ديوان عروة بن الورد**، بشرح ابن السكّيت، تحقيق عبد المعين الملوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، (د. ت).
٢٢- **ديوان أبي الطيّب المتنبي**، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت.
٢٣- **ديوان أبي القاسم الشابي**، تحقيق يحيى الشامي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٩٠.
٢٤- الربّاعي، عبد القادر، **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تَمّام**، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت،١٩٨٠م.
٢٥- الربّاعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.
٢٦- الربّاعي، عبد القادر، **الصّورة الفنيّة في شِعر زُهَير**، ط١، دار العلوم، الرياض، المملكة العربيّة السّعوديّة،١٩٨٤م.
٢٧- زيدان، عبد القادر، **الغربة والتمرد في الشعر الجاهلي**. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر
٢٨- السعودي، فاطمة، **الاغتراب في الشعر الأموي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٢٩- شبلي، أسعد إسماعيل، **الأصول الفنية للشعر الجاهلي**. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧.
٣٠- **شعر زُهَير بن أبي سُلمى**، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
٣١- **شعر الكُميت بن زيد الأسدي**، جمع وتقديم داود سلّوم، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٩٧.
٣٢- صالح، مُخَيمر **مقدّمة القصيدة الجاهليّة بين النّمطيّة والتنوّع: المُقدّمة الطّلليّة أنموذَجًا**، المنارة، جامعة آل البيت، المجلّد ١٣، العدد ١، ٢٠٠٦م.

**٣٣-** الضّبّي، المُفضّل، محمد بن يعلى، (ت ١٧٨ هـ)، **المفضليات،** تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السّلام هارون، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م.
**٣٤-** ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، ط٧، دار المعارف بمصر، مقدمة الطبعة ١٩٦٠.
**٣٥-** عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ط٢، الجامعة الأردنية، ١٩٨٢.
**٣٦-** عز الدين، حسن البنا، **الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨م.
**٣٧-** عَطوان، حسين، **مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ**، ط٢، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨٧م.
**٣٨-** عطوان، حسين، **مقدّمة القصيدة العربيّة في العَصر الجاهليّ**، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م.
**٣٩-** عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول**، دار المعارف، بيروت، ١٩٧٤.
**٤٠-** علي، أسعد أحمد، **الإنسان والتّاريخ في شِعر أبي تَمّام**، ط١، دار النّعمان، لبنان، ١٩٧٠م.
**٤١-** غزوان، عناد، **المرثاة الغزليّة في الشّعر العربيّ**، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤.
**٤٢-** ابن قُتَيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦.
**٤٣-** القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٤٥٦ هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.
**٤٤-** لالو، شارل، **مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)**، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٩م.
**٤٥-** المبيّضين، ماهِر؛ عبد الجواد، إبراهيم، **شعريّة الحَذف في ديوان زُهَير: دراسة أسلوبيّة**، مؤتة للبُحوث والدّراسات، المجلد ٢٥، العدد ١، ٢٠١٠م.
**٤٦-** محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
**٤٧-** محمود، زكي نجيب، **فلسفة وفنّ**، مطبعة الإنجلو المصرية، ١٩٦٣م.
**٤٨-** مداس، أحمد، **لسانيات النص**.ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٧م.
**٤٩-** ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
**٥٠-** نيازي، صلاح، **قراءة في قصيدة قديمة: مقدّمة معلّقة زُهَير بن أبي سُلمى**، جريدة المدى، العراق، العدد ٣٧٦٨، ٢٠١٦م.