شعار النابغة الجعدي
رؤية وفن

إعداد
حسام الدين فلاح محمود كاظم الدليمي

إشراف
الدكتور: محمد محمود العمرو

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والتقنية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

عمان

شجر النابغة الجعدي
الرؤية والفن
Al-Nabigha Al-Ja’di’s Poetry
(Vision and Art)

إعداد
حسام الدين فلاح محمود كاظم الدليمي

إشراف
الدكتور: محمد محمود العمرو

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والفنية في جامعة العلوم الإسلامية العالمية

عمان
The World Islamic Science & Education University
Faculty of Graduate Studies
Literal and Critical Studies

Al-Nabigha Al-Ja’di’s Poetry
(Vision and Art)

Prepared by:
HUSSAMALDINE FALAH MAHMOOD AL-DULAIMI

Supervised by:
Dr. Mohammad Al-Amr

This Thesis was submitted as fulfillment requirement of Master degree in the Department of Arabic Language and its literature, the critical and literary Studies in The World Islamic Science & Education University.

Amman
(25/03/2015)
شَجْرَة َالنَّاِبِيْةُ َالجَعْدِي
الرَجْهَةُ وَالفَنُّ

Al-Nabigha Al-Ja’di’s Poetry
(Vision and Art)

إعداد الطالب

حسام الدين فلاح محمود كاظم الدليمي

إشراف

د. محمد العمرو

نوقشت هذه الرسالة وأُجِيِّزت بتاريخ (٢٥ / ٣ / ٢٠١٥م)

أعضاء اللجان المناقشة:

التوفيق

الجامعة

الدكتور

١. الدكتور محمد محمود العمرو (رئيساً) جامعة العلوم الإسلامية العالمية

٢. الدكتور عبد الكريم أحمد الحباري (عضو) الجامعة الأردنية

٣. الدكتور موفق رياض مقدادي (عضو) جامعة العلوم الإسلامية العالمية
قُلِ ِّإِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَلَهُ عِظَامُ اللَّهِ
الإصداء

إلى أبي وأمي بِرَّةً بِهِما وَفَقْهَةً جَدَّاهِ لِصَلَا،
إلى أم سيده الدين زوجتي الحبيبة .. التي هاركتني أعماى هذه الرحلة.
و أطفالي ..
طيور الصحبة في سمائي (سيده الدين و رتبتي)
إلى إخوتي وأخواتي إنظموه ووفاة
إلى كل من له حق علي
أصدقي إليه ثمرة عملي هدا.
شكر وعرفان

لأستاذي الفاضل الدكتور محمد العمر الموسره الذي تابعت عملى منذ أن كان فكرة حتى استقامت على سقوط، فما بخل على وجه وما ضنث مشورة مما يجعلني مديناً له ما حبيت.

لأستاذي الراحل الدكتور ناهي العليدي الذي وجهني لاختيار هذا الصحيح الجليل
فجزاه الله خيراً.

لأستاذي الجليل الدكتور عبد القادر الزراعي على توجيهاته القيمة واهتمامه
بالمواضيع وسؤاله الكريم.
لأستاذي الفاضل رئيس قسم اللغة العربية الدكتور موقف المقدادي عرفاناً بفضله.
ورعايته.

لأساتذتي الكرام الذين جلست بين أيديهم وألفضوا عليّ بعلمهم أخص بالذكر
منهم الدكتور سمير القطامي، والدكتور عبد الحليم الهروط، والدكتور عبد الحميد
المعيني، والدكتور جهاد المجالي، والدكتور ناصر التعيمي عرفاناً لهم بالجميل.

لموظفي مكتبة كلية الآداب في جامعة العلوم الإسلامية لتعاونهم وكرم أخلاقهم في
تقديم الخدمة لطلاب العلم وأنا منهم.

لكل من قدم لي المساعدة ولو بكلمة طيبة.
ولهم جميعاً حب بين جنبي مقيم........

الباحث
المحتويات

<table>
<thead>
<tr>
<th>الصفحة</th>
<th>الموضوع</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>ب</td>
<td>إقرار</td>
</tr>
<tr>
<td>ب</td>
<td>تفويض</td>
</tr>
<tr>
<td>ج</td>
<td>الآية</td>
</tr>
<tr>
<td>د</td>
<td>الإهداء</td>
</tr>
<tr>
<td>ح</td>
<td>شكر وتقدير</td>
</tr>
<tr>
<td>ط</td>
<td>قائمة المحتويات</td>
</tr>
<tr>
<td>ح</td>
<td>الملخص باللغة العربية</td>
</tr>
<tr>
<td>د</td>
<td>الملخص باللغة الإنجليزية</td>
</tr>
<tr>
<td>ح</td>
<td>المقدمة</td>
</tr>
</tbody>
</table>

الفصل الأول: الرؤية
المبحث الأول: الرؤية الدينية
المبحث الثاني: الرؤية السياسية
المبحث الثالث: الرؤية الاجتماعية
المبحث الرابع: الرؤية الذاتية (الأنا)
الفصل الثاني: الصورة والخيال
المبحث الأول: التشبيه
المبحث الثاني: الاستعارة
المبحث الثالث: المجاز
الفصل الثالث: بنائية اللغة
المبحث الأول: الجملة - التقدم والتأخير -
المبحث الثاني: الزيادة
المبحث الثالث: التكرار
المبحث الرابع: التوازي
المبحث الخامس: الإيقاع
الخاتمة بالنتائج والتوصيات
المصادر والمراجع

11-1
31-12
43-32
74-44
79-70
86-80
98-87
100-99
113-106
118-114
125-118
134-126
142-130
153-143
177-154
181-178
198-182
المشخص
شعر النابغة الجعدي
الرؤية والفن

إعداد: حسام الدين فلاحة محمود المصري
إشراف الدكتور: محمد محمود العمرو

تاريخ المناقشة: 25/3/2015

تهدف هذه الرسالة الكشف عن خفايا النابغة الجعدي، وشواطئه العميقة من خلال البحث في دواوينه، حيث أننا خوضنا معركة مالحة، وقد حرصت على تحليل هذه المفاهيم التي تتشكل منها الفعالات النصية من خلال ألقام الضوء على أربعة مباحث تتضمن بالرؤية الدينية، والسياسية، والاجتماعية، وتجربة الرؤية الثقافية، وهذه الرؤية تمت من خلال قراءة النص الشعري الشاعر، وكانت طرائق الدخول إليه واكتشاف ألمته وعلاقته التي هي مصدر البيئة الاجتماعية وكانت نتيجة محاولة الشاعر في إبراز الوضعية التي سادته من خلال نصه الشعري، فيرتكز التحليل على أحواله وصرفه وفق هذا التوجه، وكانت هذه المراكز تبحث عنوان الرؤية في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فقد كان الشكل الفني الذي تركته من الصورة الشعرية، والتي تتخلد من الألفاظ والعبارات بعد تنظيم الشاعر لها في سياق بدياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في قصائده كي يمنحها المعنى والنظام، وقد تمثلت في التشكيل في المبحث الأول، والاستعارة في المبحث الثاني، والمجاز في المبحث الثالث.

وفي المبحث الثالث درست بناء اللغة كونها الوسيلة لنقل التجارب وأداة للتواصل بين المبدع ومحيطه الخارجي، وجد طريقة استخدام اللغة واحدة من أهم النصات الأدبية التي تتميز الشعر، وتشكل بناء اللغة من حيث التقدير والتأثير الذي تظهر المواهب والقدرات لكونه دلالة على تمكين الشاعر من الفصاح وحسن التصرف ووضعه الموضوع الذي يقتضيه المعنى، وكذلك الأنزاح في المبحث الثاني كونه من الظروف المهمة في الدراسات الحديثة التي تدرس النص الشعري على أنه نقد غير مألوف وملائم للأسلوب والمادة، حيث يؤدي ما ينبغي به أن يتصف به إبداع وقوة مذبحة وأمر، أما المبحث الثالث فقد كان التقرار كونه يبرز تناولماً موضوعياً وخطاباً شعرياً متجانساً كتجارة الأفكار وإعدادها، أما نظام التوازي فقد كان في المبحث الرابع وذلك كونه يكشف عن البنية المسئولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والإبداعية داخل العمل الفني، حيث يعمل على الازدواج والتقابل اللغوي يسيطران على العبارة والجملة، وفي الإيقاع نرى كيف أدف النص المبدع أحد عناصر الموسيقية الثالثة للحن، والإيقاع والإنسجام من خلال نظام الموسيقى الخارجية والداخلية، حيث يكمن في ثناياها روح الشعر وجماله وإحساسه، مما يدل أيضاً على عدم الكثافة وسوء الرفعة، وهكذا الشعرية التعبيرية، و وكل هذه العوامل تشبع من ثقافته البلاعبة وقدرته الإبداعية التي يمتلكها من خلال نصوصه الشعرية، بحيث أن جعل من تلك النصوص حلاً فنية موشية بتشى الأنماط البديعية.
Abstract

Al-Nabigha Al-Ja’di’s Poetry (Vision and Art)

Prepared by: HUSSAMALDINE FALAH MAHMOOD AL-DULAIMI

Supervised by: Dr. Mohammad Al-Amr
(25/03/2015)

This thesis aims to find the secrets of Al-Nbegha Al-Ja’di, and his remarkable works through investigating in his poetry collection. These works reveal his urgent obsessions. They analyze these concepts which pose textual characteristics through high lightening four studies summarized by religious, political, and social perspective and combined in the self perspective. These perspectives are viewed through reading the poetry text of the poet. They are the methods to enter the text and to find its systems and relations which are the source of the social environment. They are the accomplishment behind the poet’s attempt to show its status through the poem’s text. The analysis concentrates on its conditions and its conducting upon this direction. These bases become under the title of vision in the first chapter.

In the second chapter, the art form of the poetry that is shown through words and phrases after the poet wrote in a specific metaphoric context to show an aspect of the poetry experience in his poems to give them the meaning and organizing. They are represented in the first study as simile. In the second study it is represented as allegory. Also, it is represented in the third study as metaphor.

In the third chapter, I discuss the linguistic structure as the way to transform experiences and a tool to communicate between the creator and his external surrounding. The way using language is one of the most important art style characteristics which distinguish the poet. It
involves the linguistic structure as it is advancing and delaying which show the talents and abilities to be an evidence of the poet’s ability in eloquence, good conduct and using the meaningful language. Also using the unfamiliarity in the second study as an crucial feature in the modern studies which study the poetry text as unfamiliar language and contradicts the familiar and normal. This leads be characterized as powerful, creativity, and attraction. The third study, frequency is what I discuss since it makes musical rhythm and poetry discourse that homogeneous as words. Furthermore, paralyzing is the discussion in the fourth study since it shows the structure that responsible for distributing the linguistic, artistic and semantic components in the artistic work. It makes duplicating and corresponding which control the statement and the sentence. We see how the creator composes through rhythm one of the three musical components which is tune, rhythm and homogeneous through the eternal and external musical structures. It has the poetry’s spirit, beauty, and sensation. This indicates lack of burden, high status, and the expressive sensation. All these factors reveal the rhetorical and creative ability which is shown through his poetry text. All his poems have various creative linguistic styles.
المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ صلى الله عليه وسلم _ سيدي المرسلين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وأصحابه الغر الميامين.

ويعد...

فالطالب حين يكمل ما عليه من موال دراسية يظل حيا من الدهر باحثا عن موضوع يتوج به مسار دراسته، ويكون جواز سفره إلى عالم البحث العلمي، إنها رحلة تمضى الفواد، وتلقق الروح، وينبت الفرح خلف مراياها.

وكان لابد أن أقطع تلك الرحلة، حتى استقرّ بي الرأي واختار أن يكون عنوان رساليتي (شعر 소يا دجيدي الروية والفن)، وكان اختياري هذا الشاعر بالذات لأنه علم من أعلام العرب وفشل من فحولهم، ولهذا قمت بتسليط الروية عليه ودراسة شعره، وقد ابتعدت في تحليل النصوص واستطلاعها المنهج الفني الذي يبحث عن القيم التعبيرية وما تحوي من فن ورؤى.

لقد بحثت عن الدراسات السابقة ووجدت ما يرفد هذه الدراسة وكانت أهمها:

1. الأعلام من الأدباء والشعراء، النابغة الجعدي، حياة وشعره، أحمد حسن

2. البئسية الأدبية في شعر النابغة الجعدي، ياسر أحمد مناف، ومها فوزي، مجلة جامعة الأزهر للعلوم الإنسانية، العراق، 2002م، العدد الرابع المجلد الأول.

وبلست أفتتح وأتمل أيضاً في طيات ديوانه كي أوجه الروية إلى القيم الجوهرية التي تساعد هذه الدراسة للوصول إلى غايتها.

انتظم البحث في مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة اشتملت على نتائج وتوصيات، تلتها قائمة بمصادر البحث وقراءة الدراسات.

كان الفصل الأول مدخلاً في الروية ومفهومها، للكشف عن النظرة الحسية الوجدانية للشاعر التي التقطت المظاهر الخارجية للحياة بكل معانيها، وتسليط الروية عليها من خلال النص الشعري، ثم انتقلت إلى البحث الأول حيث رؤيته الدينية وتأثيره بالإسلام كونه معمراً، وتناولت في البحث الثاني الروية السياسية وما شملت
من قيادة والتزام، ثم المبحث الثالث الرؤية الاجتماعية للحياة ونقله إلينا بواقع الحس الفضري الصادق، أما المبحث الرابع فكان الرؤية الذاتية وتعبيرها عن حالة الشاعر، أفكاره وأحساسه، وعواطفه وانفعالاته، وتصوير لما يحيط به، وتقرير حالة.

أما الفصل الثاني فقد كان الصورة والخيال وما جمع ديوانه من صور فنية، فاقتصرت دراستي على التشبيه في المبحث الأول، ثم الاستعارة في المبحث الثاني، وكذلك المجاز في المبحث الثالث.

وقد انتظم الفصل الثالث في بنائية اللغة وتركيبها، وكان المبحث الأول التقدم والتأخير وما له من أهمية وعناية وتخصص، ثم انطلقنا إلى المبحث الثاني فكان الانزياح ودراسة ما خرج عن المألوف، ثم التكرار في المبحث الثالث وما له من بعد دلالي، وقد أثرت تقسيمه إلى (تكرار الحرف، تكرار الألفاظ)، ثم التوازي في المبحث الرابع وقد حددت أهم ما جاء فيه وكان (التوزيو الصوتي، والنحوي الصريفي، والتوزيي القائم على التقابل الدلالي، والتوزيي القائم على الوصول للذروة، والتوزيي التركيبي)، بينما خصص المبحث الخامس لدراسة الإيقاع بشقيه الخارجي والداخلي، أما الخارجي فقد شمل: (الوزن والفاعلي)، والداخلي كان التأكد على مكانة الأصوات في صياغة الإيقاع الداخلي للنصوص الشعرية إحساس الشاعر بدورها، وقد أبرزت المهارات الفنية في شعره وكانت أهمها: (الجنس، والطبق، ورد المجز على الصدر، والتدوير).

وخاتمًا أقدم شكري لأستاذي الفاضل الأستاذ محمد العمرو المشرف على الرسالة، إذ لم يأل جهداً في توجيهي تارةً، وزرع الناقة بنفسي تارةً أخرى فجزاه الله خيراً.

شكرني وتقديرى: لرئيس لجنة المناقشة وأعضائها، وأرجو أن يستحق عملي هذا عناء قراءتهم، ومشقة سفرهم، وستكون ملاحظاتهم التقويمية تاجاً مكمل هامة بحثي هذا، وأرجو أن يكون العمل محققاً للغرض والغاية وبذلك توفيق من الله وفضله، وإن كان غير ذلك فمن نفسي ومن الشيطان.
الفصل الأول

المبحث الأول: الرؤية الدينية.
mبحث الثاني: الرؤية السياسية.
mبحث الثالث: الرؤية الاجتماعية.
mبحث الرابع: الرؤية الذاتية (الأنا).
الفصل الأول
الرؤية

إن الرؤية من الموضوعات الأساسية في العملية الإبداعية ولاسيما في الكتابة الشعرية، وقد ظل هذا المفهوم زمناً طويلًا مكتنفاً بالغموض والانطباع، وإن تناولت أعلام الباحثين الرؤية بالدراسة والتحليل لتجعلها أداةً أو منهجاً أو معاذاً للتكوين المضموني للأدب، فتكاد تتفق المعالم اللغوية حول تحديد مفهوم الرؤية مع تبيان الفرق بينه وبين مفهوم الرؤية (1).


(1) ينظر: صباح، محمد عبد الرضا، الرؤيا الشعرية بين التصورين الغربي والعربي، صحيفة الحوار، المتمنى 3007، العدد 1915.

(2) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، النروق اللغوية، علق عليه وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، عام 2010، باب (الواو والباء)، فصول (الراء).
فيه، ورأيته تزنيتة: عرضتها عليه، أو حبستها له ينظر فيها، وترائيت فيها وترائيت؛ والرؤية: ما رأيتها في منامك (1).

أما في مختار الصحاح فنقراً: «الرؤية بالعين، تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، ورأى يرى رأيا، ورؤية وراءة مثل: زاغة، ورأى في منامه "رؤية" على فعلي بلا تنوين، وجمع الروأ زورى بالثنين بوزن رعي، وفنان مني "بمرأى" ومسمع أي حيث أراه وأسمع قوله» (2).

أما في مقدمة ابن خلدون فقد جاءت الرؤية: «حقيقةها مطالعة النفس الناطقة في ذاتها الروحانية لحمة من صور الواقعات» (3).

وبعد هذه الرحلة اللغوية أقفر على رأي صاحب القاموس الذي يوافق أن الرؤية: "النظر بالعين وبالقلب" (4)، وكذلك قول ابن خلدون «الرؤى اعتقادا ومطالعات تكون حقيقتها في النفس البشرية» (5)، وذلك كون الرؤية هي النظرية الحسية الوجدانية التي تلتقط المظاهر الخارجية للأشياء وخصوصاً في مجال الإبداع الشعري.

---

(1) الفيروز أبادي، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوني، مؤسسة الرسالة للنشر، دت، فصل (الرآي).
(2) الزراوي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983م، مادة رأى.
(3) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، دار الكتب اللبنانية، بيروت، 1956م، ص 44.
(4) الفيروز أبادي، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوني، مؤسسة الرسالة للنشر، دت، فصل (الرآي).
(5) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، دار الكتب اللبنانية، بيروت، 1956م، ص 44.
يقول إسماعيل دندي: "إن الرواية تمثل الرحلة التي تتكمل الانتقال من الخوض إلى الوضوح، ومن اللبس إلى الالتماس، ولهذا فقد توسعت بعض المعامين الحديثة في تحديد معاني الزويا" (1).

إن من هذه المعامين التي أشار إليها دندي في تحديد معاني الزويا ( المعجم الفلسفى) لجمال صلبيا الذي يقول: "إن الزويا ما يرى في المنام، وجمعة رؤي، وقد يطلق لفظ الزويا على أحلام البقعة، والفرق بين الزويا والزويا، أن الزويا مختصة بما يكون في النوم، على حين أن الزويا مختصة بما يكون في البقعة، فالزويا بالخيال، والزويا بالعين والرأي بالقلب، ومنه رؤى المصلحين الاجتماعيين، وأحلام الفلسفة، وإذا أطلقت الزويا على المشاهدة بالنفس سميت حذسا، وقد تطلق الزويا على مشاهدة الحقائق الإلهية، أو على المشاهدة باللوعي، أو على الإدراك بالوهم، أو المشاهدة بالخيال" (2).

هكذا يتجلى المعنى لمفهوم الزويا لدى العرب من خلال وجهة النظر المعجمية المصرفية، كما اقتضت الحدود بينه وبين مفهوم الزويا، كون الزويا تحدث في المنام، أو عبر الخيال، فيما تكون الزويا في البقعة وبواسطة العين.

الآراء الغربية:

نقل لنا محي الدين صبحي في كتابه الروايا في شعر البيني عن موسوعة برنستون للشعر والنظريات الشعرية مفهوم الزويا بأنه: "الكلمة المفضلة في مفردات الشعراء لكنها لم تشع

(1) دندي، إسماعيل، الزويا والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ديسمبر 1991م، العدد 399، ص. 146.

(2) صلبيا، جميل، المعجم الفلسفي بالآلفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتب اللبنانية، بيروت، 1982م، باب الراية، مادة رأى.
في النقد إلا في الفترة الحديثة، فهي كلمة مفهومة بالغيروض والإضافات المعنوية التي غالباً ما تولَّد تناقضات في السياقات التي تستعملها، فهناك رؤية العين المجردة (1).

ويرير الشاعر العربي كورلنج رؤية: "هي إدراك تقوده وتؤديه ملكة عقلية عليا" (2)، فالرؤية توجي بالمحسوس الحي، كما توجي أيضاً بالنموذج البدني، والمثالي، والروحي (3).

بطل تعريف كورلنج جزئياً بالنسبة لمحي الدين صبحي، لأنه يرى أن "الموسوغة أرجعت الرؤية كلياً إلى الكاتب، في حين هي من طبيعة الأدب (1)، وبلا شك أن كل أدب يحمل رؤيا دون قصد الأدب وإلا كان مجرد ألغاز، وذلك كونه تمت استنتاج الحقائق والمشاهدات والاحساسات وفوق كلها من طبيعة الأدب، فيوظف من خلالها ما شاء من التعبير والصور والتركيب (4).

يقول محي الدين صبحي: "إن أهم النقاد الذين اهتموا بالرؤية وطبيعتها علاقة بالأدب هو نورثروب فريج الذي يستعملها بمعنى موسوع يجعله مراذا للأدب أو المكون المضموني له، لأن الأدب عند فريج هو: حلم الإنسان وإمتصاص تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه، وبناءً

---

(1) نقاش عن صبحي، محي الدين، الرؤية في شعر البيتى عن ملحق موسوعة برستون للشعر والنظرات الشعرية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ط1، ص112.

(2) المصدر نفسه، ص21.

(3) ينظر: شياغ، محمد عبد الرضا، الرؤية الشعرية بين التصورين الغربي والعربي، صحيفة الحوار المتمدن، 2007م، العدد 9، ص.9.

(4) ينظر:، شياغ، الرؤية الشعرية بين التصورين الغربي والعربي، ص112.

(5) ينظر: محمود، حبيب، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1994م، ص131.
على فлан جميع الأعمال الأدبية إذا أخذت معًا، تؤلف رؤية إجمالية، رؤية نهاية الصراع الاجتماعي، رؤية الرغبات المشتركة في عالم يرى، رؤية المجتمع الإنساني الحر (1).

إن التعرف لرؤية، يجعل الانطلاق مبناً على تصوير له أسس العلمية وحتجه المعرفية التي بها تأتي خطوات الرؤية الذاتية المعرفية للنابه الجعدي، والتعرف من خلالها للكشف عن معهشة، وتوجهه وموهله من خلال النص الشعري الذي تولد من شخصيته الفنية كونه شاعراً، وكذلك حياة ومسيرته التاريخية وما حدث من أثر ووقائع وأحداث، وهذا ما يمكن تحديده من البيئة والدين والتربيه والمهارات الذاتية، ويمكن أيضاً للقياس عليه من المجتمع الذي عاش فيه وما وجد فيه من الأمور الدينية والسياسية والاجتماعية.

فكل ما وضعت من رؤية في هذه الدراسة هي عبارة عن كشف لحال الشاعر وواقعة كما ذكرت أعلاه، كانت هذه الرؤية الشاملة الواضحة للدلائل والمعالم هي المعادلة للتكوين المضموني للأدب، إذ تتخذ أبعاداً أكثر استغراقاً واستباناً عند الناخب الجعدي، ولهذا كان من أشهر الشعراء المختارين الذين تناولوا موضوع الحياة الواقعة ومعاناتها، فكان من الذين لهم رؤية مستقبلية بعيدة يتطلعون إلى حفظ القبيلة وبقاها، لهذا أصبح سيئاً في قومه، فهو لسانهم والمدافع عنهم.

لذا نجد تصوير الناخب الجعدي وتطبيقه للأحداث ورؤيته المستقبلية جاءت لتحقيق ذاتي، وهو أن يكون رانياً بكل ما حوي من مهارات ذاتية وتطععات معرفية قد شاهاها ومستها حواسه.

إن مفهوم الرؤية يتعلق بكشف الأسرار التي يكتبها الشاعر في القصيدة وما لها من آثار نفسية ودينية واجتماعية وسياسية، فتظل الرؤية فيها محاطة بطلال القراءات للوصول إلى فعلها الناجز في هذه الكتابة.

الأثر
إن المواقف والأراء العربية حول مفهوم الرؤية وعلاقتها بالممارسة النصية الشعرية لم تكن جميعها متفقة، بل إن الرؤية الشعرية تزايد اقتراحاً من الواقع (1). (صحي، محي الدين، الرؤيا في شعر البياني، ص. 22)
يرى ناصر هاشم أنها: "فلسفة عقلية إبداعية" (1)، ويقول محي الدين صبحي: "أما الزويا في الشعرية - في نظرية - فإنها تعمق لحة من اللحات وتقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يفسر الماضي ويشمل المستقبل" (2).

ويذهب أدونيس في الاتجاه ذاته في توظيفها، ولكنه يختلف في وجهة النظر، حيث يقول: "أنني لا أبحث عن الواقع الآخر لكي أغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والزوية، إنني أستعين بالخيال والحلم والزوية؛ لكي أتكلم واقعي الآخر" (3).

وتقول خالدة سعيد هي: "الحلم الإبداعي الذي يصور للعالم...، فنطلق من رغبات الإنسان العميقه الأصلية في غياب كل شكل من أشكال التسلس، والظلم والاستغلال والإذعان للأمر الواقع" (4).

إذاً هي إصدار عن حلم مبني نُسج بذلك الخيال، وأعرب بتصوير على شكل طموح معر بعند الحياة الواقعية، فهي تصدر عن قصيدة لها أهدافاً محددة من الوصف المنتقل عن ذلك الواقع بكل معانيه وما حوى من صراع يبحث عن خلاصة عن ذاته، والدفاع عن أهل استقلال قبيلته، وإثبات وجودهم ومضمون عبر المسارات التي يرسمها النابغة الجعدي بالخيال والصورة.

ولهذا يرى النقاد أن الرؤية أصبحت تشكل موقفاً جديداً من العالم والأشياء (5)، إلى حد قد صار من تلك الجذور الأصلية العظيمة فروعاً جديداً في العمل الفني كشعر الحداثة، ويقول أحمد صبحي، محي الدين، الزويا في شعر البهاتي، ص 42.

(1) شياع، الزويا الشعرية بين التصورين العربي والغربي، العدد 1915.
(2) بدأ ناصر هاشم، رؤية إخراجية لقصيدة (تصويم لسرير فارغ) للشاعر كاظم المجحب، مجلة البصرة، 1418/2011، العدد 12، ص 092، 142.
(3) صبحي، محي الدين، الزويا في شعر البهاتي، ص 82.
(4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989م، ص 82، 87.
(5) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، بيروت، دار الفكر، ط 3، 1986م، ص 135.
الطريسي: "فالرؤية الثقافة شعري وجدان للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويمجاز حدود العقل والحدود الذاكرة والحس؛ ليخلق عوالم جديدة تصور فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعاً وتجرية المشتاق باعتباره مشاركًا" (1).

أنواع الرؤية:

إن الرؤية ألواناً وديباجًا تتألق بها الأمام فتكسبها جمالاً يبهرنا، وهذا يقول عفيف بهنسيعن الفنانة البصرية: "يعتبر هذا الفن، الذي يعمر منذ العصر الإغريقي الكلاسيكي على المنظور الجاني في التصور، بينما يعتبر الفن الصيني على المنظور الطبيعي، أما الفن فيعمد على المنظر الروحي" (2).

ويشير بهنسي إلى أن المنظر الروحي أصدق في كونه يقوم على التصور التشبيهي والمشاهدات للواقع، حيث يقول في ذلك: "ويبدو المنظر الروحي مطلقاً في الفن العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعة مجرد مطلقة عندما تنقلب أشكالاً هندسية تسخيناً فيها، حيث تساهم جمالية جملة منفصلة نهائية عن مدلولها وعن نسبتها، إذ لم تزدها إلى البداية أو النهاية، أو إلى أي إسقاط أو إدماج في تكوين هذه الأشكال المجردة، على أن مسألة المنظر تبدو أكثر وضوحاً في مواضيع التصور التشبيهي نظراً لعلاقته بالواقع، ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام، وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فإن الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظاً بطابعه الروحي القديم، منذ بداية ظهور..." (3)

(1) ينظر: الخوايا، مياء، الجدانية الحديثة في شعر الثقافي، جريدة الحياة، السعودية، 2013م، العدد: 18316، ص 42.

(2) أعرب، أحمد الطريسي، التصور المنهجي، مؤتمرات الإدراك في العمل الشعري، شركة بابل للطباعة والنشر، الكويت، 1989م، ص 32.

(3) بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978م، ص 34.
الفن العربي في الألف الثالث قبل الميلاد، وقد تجلى هذا بطبع رسم الأشخاص والأشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم المنظور الروحي(1).

ثم يؤيد بهنسي على التصور العربي الذي لم يعتمد مطلقًا على منظور خطي بل يصف بأنه نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة الفنية وكأنها هي مصدر الروحية حيث يقول: «فإن تأمل التصور العربي مما كان نوعه، ومن أي عصر كان؛ بين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي، فلما وجود لخط أفق معين، كما لا محل لنقطة هروب، بل أن كل عنصر من العناصر صورة ما يقع من خلالها على خط أفق خاص، وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسطاف فنا في الفن العربي على العكس نرى نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلهها، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الروحية»(2).

إذاً رؤى النابية الجعدي قد تركبت من منظور روحى كونتها حب القبيلة وقوسة الصحراء القاحلة فكانت بين اثنين:

الأولى: كونت المعاني الإنسانية وساطتها وفطرتها، فقد قيل في شعرهم إنه ديوان العرب الذي صور لنا حياتهم وأحاسيسهم الصادقة وضيقهم(3)، فقال أبو هلال: «كذلك لا نعرف أنساب العرب وتواريخها وأيامها ووقائعها إلا من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب وخارطة حكمتها، ومستنبث أدابها ومستودع علومها»(4).

والثانية: إسلامية محدودة قد حنكت بحلو الإسلام والإيمان ريقها، وكحلا بالتوران والقوى غايتها.

(1) بهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي ص. 24.
(2) المصدر نفسه، ص. 35.
(3) بليط: الجبروي، يحيى، الشعر الجاهلي خصائصه وفتوحه، مؤسسة الرسالة، ط. بيروت، 1983م، ص 127، وينظر: ضيف، شوق، العصر الجاهلي، دار المعارف، بلا ط، مصر 1961م، ص. 183، 188.
(4) العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق علي حمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الباجي المحلي وشركاؤه، ط. القاهرة، 1966م، ص. 138.
فكان تصويرهما ورسم ملامحهما بأجمل الألوان وأبهائها، وتلك الألوان الخالية كانت عاكسة للعصور، حيث ألبست كل منهما حلية تليق بها، فقد كانت الحلية الأولى: إحياؤهم لأعمالهم وتجارتهم بمجمدهم من خلال ما واجهوه بكل جوانب الحياة وسماستهم، أما الثانية: فكانت متأثرة بُسينا محمد صلى الله عليه وسلم ومعجزاته التي لم يتوقف عندها الشعراء والصحابة والبلغاء فحسب بل العالمين أجمعين.

يصور الشعر حقيقة أهلها، فهو الفن المأخوذ من الواقع الفظي الذي يستولي على الإنسان ويجعله أداته، ليسجل المواطف والمأثأر والمخاوف فيه، وبذلك يقول بحبه الجيوري:

«فهو سجل المواطف والمأثأر والمإلاخ، وشعر يصور حقيقة أهلها ونفسية قاتلهم بكل مالهم من بطولات وأمجاد وقبيل ويثده وغضب، وكرم ووفاء، فيصور فيه خصال الخير كما بين دواعي الشر، ويسجل أفعالهم، ووقائعهم، وأصالهم، وانسابهم، فهو على ذلك ديوانهم»(1).

ومن هنا انتقلت إلى هذه الشخصية العظيمة التي واقعت الاعتقادات والمطالعات منذ كانت في الجاهلية حتى أدرك الإسلام، فقد جعلته البيئات المختلفة حكماً معمراً، وسيداً في قومه، ومجالس للملوك، وشاهراً ملقاً(n) وما عبر شاعرنا عن أحبسه في اليواء بل من إحساسات سابقة مختلفة مر بها فاختزلها عقله، ووظفها ضمن المقام، وهذا يقول مجاهر عبد المنعم: «الفنان ليس شخصاً مزدماً بحرية الإرادة يبحث عن غاياته لكنه شخص يسمح للفن أن يحقق أغراضه من خلاله وهو كفنان إنسان جمعي للبشرية)(2).

إن العصران الجاهلي والإسلامي هما التعبيران الخاصان اللذان يرتبطان برؤى الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره من زواياها المختلفة، ويستند فيهما إلى الحقائق المتعارف عليها بين الناس، مع توظيف طاقاته وقدراته التخيلية في نقل الحقائق وتصوير الطبيعة، ونقل العادات

__________________________
(1) الجيوري، الشعر الجاهلي، ص 129.
(2) نظر: الفاعل، مصطفى صادق، تاريخ أداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 2005 م، ج1، ص 36.
(3) عبد المنعم، ماجد محمد، أبعاد الإغراب، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997 ص 17.
والمهارات الذاتية والاجتماعية وغيرها، ثم أجد الترابط بين الحقيقة للعصرين منذ قدمهما وأصلاتها قدم قيسياً فطريًا دون تكلف، فخرج منها النابغة الجعدي بأجمل فن وأصدق المعاني.

لقد كانت دراسة الروية في شعر النابغة الجعدي مرآة انعكست في صفحتها ملامح الشعر الجاهلي والإسلامي، والتحول العظيم الذي شهده العرب من عبادات مختلفة وما شملت من الأندام وعبادة النار وغيرها إلى التوحيد والتوحيد وعمل الخير وتجنب الوعود، كما توجهت الروية إلى الانقسامات في عهد معاوية بن أبي سفيان.

 فالرواية بشكل عام كاملة أو ناقصة، ناجحة أو عارضة، وسيلة أو ذمعية، حيث يكمن البحث في الكشف على الصور والعلاقات والأحداث والمهارات الفنية الذاتية التي نقلت عن شخصية النابغة الجعدي من خلال شعره.

إن الروية في دراستي هذه كانت مركزة قد أخذت من شعره وما حملت من الإبداع الفني الجمالي والاستشارة بها؛ لتبنت تلك الملامح المتأصلة بالمجتمع المحلي بالناخبة، كونه وليدها ونتاجها، والكشف عن مركزات الشاعر وتوجهه وموصوله، والخروج بها إلى الدراسة، وذلك كون النص يوضي بالدلاتات التي تحتاجها في تحليل هذه الروى ولهدى يقول يوسف: "للتنزويق مع الأغراض التي تتحرك إليها الدراسات يجب الالتزام بالمنهج الموضوعي كاشفًا عن القيم الجمالية التي ينطوي عليها النص الأدبي" (1).

إن الشاعر الجعدي ترك لنا زوايا مفتوحة وخطوطاً عريضة، سواء أكدها أو كررها في شعره، ففي كلا الحالتين أشار إليها، حتى جاءت الروية تستلذ أشعتها عليها، وتقوم على إبرازها، وتجعلها مسألاً للدارسين.

فكانت تلك الروية بشخصية عظيمة كالنابغة الجعدي التي جاءت على أنماط لها تقلها وتأثيرها في العصرين الذين مر بهما.

(1) أبو العدس، يوسف، البلاغة والأسلوبية، دار الأهلية للنشر، الأردن، عمان، ط1999 م، ص165.
المبحث الأول
الرؤية الدينية

كان معظم العرب وثنيين يعبدون الأصنام التي ألقوا عليها آبانهم وإجادتهم كما يقولون، ومن أشهرها: «هيل_اللات_العازى_مناة» (1)، وبالرغم من وجود هذه الأوثان إلا أن العرب كانوا يؤمنون بوحدة الله سبحانه وتعالى، وكان بمعتقدهم أن هذه الأصنام أرواح تقريبهم إلى الله زلفا، وهذا مذكور في قوله تعالى: «وَأَلَّذِينَ أَتْخَذُوا مِن دُونِهِ أُنْعَمًا مَا تَعْبِثُمْ إِلَّا ليُخْرِبُونَ إِلَى اللَّهِ زَلْفًا» [الزمر: 3]، وقوله تعالى أيضاً: «وَلَيْنَ سَأَلَتْهُمْ مِن خَلْقِ السَّمَاءاتُ وَالأَرْضِ وَسُحْرُ الشَّمَسِ وَالْقُمَّرِ» [الأنعام: 57]، و«يَقُولُونَ اسْتَنْشَقُ الْأَحْرَامَ» [الروم: 11]، و«وَيَقُولُهُ رَبُّهُ إِنِّي لَا يُحَدِّثُونَ اسْتِنْبَاطًا وَلَنْ يُسْأَلُنَّهُمْ مِنْ ذَرَّةٍ مِنْ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ مِنْ تَحَصُّلٍ مِّنْهَا» [التكب: 11 -13].

إن من جهالة العرب تدين الأصنام التي كانت في نظرهم آلهة لها المقدرة والشفاعة، ولهذا يقول صاعد الأدناسي: «وجميع عبادة الأوثان من العرب موحدة الله تعالى، وإنما كانت عبادته ضررا من الدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام المماثلة بها في الهيكل، لا على ما يعتقد الجهال بدياناتهم وآراء الفرق من أن عبادة الأوثان ترى أن الأوثان هي الآلهة الخالقة للعالم ولم يعتمد قط هذا الرأي، والدليل على ذلك قوله تعالى في سورة الجهالين الذين يتقربون إليه بأسلاءهم: "وَعَمِدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لَهُم مَّا لا يَضْرِهُمْ وَلَا يَنفعُهُمْ وَيَقُولُونَ هُؤلاء شفاؤنا عند الله" [يونس: 18] (2).

(1) ينظر: يسيح، أحمد حسن، الأعلام من الأدباء والشعراء، الدار البيضاء، عمدة حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994، ص 112. ينظر: ابن الطائي، هشام بن محمد بن سعيد، الأصنام، تحقيق: أحمد زكي، دار الكتب المصرية، 1944، ص 37. ينظر: مستفي، شوقى، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف القاهرة، 1971، ص 89.
(2) ابن عبد ربه، سعد بن أحمد الأندلسي، ملقيات الأمة، ص 34. ينظر: الجبوري، يحيى، الشعر الجاهلي، خصائصه، وقرونه، ص 103، 104.
ومن العرب أيضا من عبد الشمس والتمر والنجوم، وكانت هذه الديانة في اليمن والشام وحزان، وكذلك عرفت الديانة الزرادشتية نسبة إلى زرادشت، وهي ديانة فارسية تقول يوجد أهلهم أخذاً للخير والآخر للشر، وانتشرت في بلاد فارس والبحرين وبلاد العرب (1).

وكان جزء من العرب يهوداً يسكونون في اليمن، ومنهم تجمعات أخرى في مدن كالحجاز مثل: "خير، وتبسما"، وقد برز شعراء منهم "السمنوئ بن عابد"، وإن من أهم القبائل اليهودية قبائل "بنو النضير، وبنو قينقاع" (2).

وذلك من العرب نصارى كثيلة "تغلب، وغسان، وقضاء" في الشمال، وكذلك في نجران واليمن، وعرف مذهب للنصارى هما: "النسطورية" وكانوا في (الحيرة)، و"اليعقوبية" في (غسان وسائر الشام)، وتعتبر نجران أهم موطن للنصارى في هذه الحقبة، وكان أهلها من ذوي الحرف وأهل الصناعة كالمساجد الحريرية، وعرفوا بتجارة الجلود والسلاح، وقد برز من النصارى طائفة من الشعراء جمع أخبارهم الأبد (لويس شيخو) في كتاب سماه (شعراء النصرانية قبل الإسلام) (3).

فهؤلاء الجاهلون لم يكونوا على بصيرة وفهم لشريعتهم، ومع هذا نجفه من عقلاهم العرب لم تستغبهم شخكات الوعي ولا عبادة النار وغيرها، وكانوا يدعون إلى رفض الفساد، وعاقبون البناء، وشيوع الربا وغيرها من خوارم المرعبة كالبيضاء، وشرب الخمر، وما جرى خلالها من مخالفات للشرع النصاري، بل هدتهم فطرتهم الصافية فعلموا عن عبادة الأصنام والسكر، وإن كان غير محرم على سائر الناس في ذلك الوقت، فبعد الله الواحد الأحد الفرد الصمد الذي لم يلد ولم يولد ولم يكن له كنوا أحد، وهم بذلك على ملة النبي إبراهيم عليه السلام.

إن هذه البلدة تسمى بالأحناف أو الحنفاء، ولم يقتفعوا باليهودية والنصرانية، ومنهم (فس بن ساعدة اليدي) الذي شهد النبي صلى الله عليه وسلم خطأً في سوق عكاظ قبل البعثة الشريفة فقال خطأه المشهورة: "أيها الناس أسمعوا وعوا من عاش مات ومن مات فات

(1) يُ鬃ِح ، أَحْمَد حَسَن ، الأَعْلَم مِن الأَدْبِاءَ وَالشَّعْرَاءَ ص، 12.
(2) يَنْظَر : المُصْدِر نَفْسُه ، ص ١٢.
(3) يُ鬃ِح ، أَحْمَد حَسَن ، الأَعْلَم مِن الأَدْبِاءَ وَالشَّعْرَاءَ ص، 12.
 وكل ما هو آتٍ آت في السماء لخيراً وفي الأرض لعبرأ (1) ، ونجد من بينهم أيضا: ورقة بن نوفل، وأبو بكر الصديق، وكذلك الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم الذي كان يتعبد في الغار على الملحة ذاتها (2).

وفيما توصلت إليه من خلال دراستي إلى (النافقة الحديدة) كان من عدلاء العرب الذين لم تعجيهن سخافات الوثنية وباقي العبادات الدخيلة ، بل إنه كفم بن ساعدة الإبادي ، وهو ممن يتفكرون ويتأملون ، ويذكر ذين إبراهيم والحنفية ، وإنه يصوم ويستغرق ، ويتوقي أشياء لعواقبها ، وكان موحدا (3) ، ودعاً إلى التوحيد حامداً الله تعالى مقرراً بوحدانيته ، وكأنه عرف بالجنة والجحور موقف أن هناك حساباً ولقاءً مع الله تعالى.

إن الشرائع السماوية مكملة لبعضها وهي سلسلة متصلة ، حيث حمل النفس البشرية من الانحلال ودفعتهم إلى التحنيب والباقيد والتسليم الله سبحانه وتعالى ، وإنما جاء به إبراهيم عليه السلام والأبيناء من بعد كان مؤهلاً للتعليم ، فقد نسخت شرائعها في قلوب الناس من خلال فطرتهم التي فطرهم الله عليها ، ولا سيما الذين يخافون لقاءه.

ولهذا فإن الدين الحنيفي كان مؤهلاً لما ختم به الرسول صلى الله عليه وسلم ويمكن لمس هذه المعالم من خلال المفاهيم الموجودة لدى البلاغة والحكام ، ولا سيما الشعراء في تعظيمهم الله تعالى ، والإقرار له وهذا ما استشهدنا به الكول أوس بن حجر، والنافقة الأذيني ، وكذلك أهل الدين المعونيون ، ويمكن لنا تحديدها أيضاً من خلال استيعابهم لمعجزات الرسول صلى الله عليه وسلم والقرآن أعظمها ، صدقي فيه أهل الشرع السابقة كورة بن نوفل ، وغيره من البلاغة والحكماء من دهاء عصرهم (4).

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبني، تحقيق: عبد السلام هارون ، ط: الجالي، مصر 1945، ص: 301؛ وينظر: حسين حسن الحاج، أدب العرب في عصر الجاهلي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيرتو، ط: 32، 1997، ص: 263.
(2) ينظر: ابن هشام المعاصر، أبي محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: صدقي جميل العطار، والنشر: محمد الحماد، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، باطني: 2002، ص: 156.
(3) ينظر: الأصلاني، أبو فرج بن الحسين الأموي (ت: 326 هـ)، الأغاني، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، طبعة ساس، د: 93، ص: 9.
(4) ينظر: ابن هشام، عبد الملك، السيرة النبوية، ص: 155، ص: 156.
ولهذا فإن هذه الضرائب التي جاء بها العرب الجاهليون، ولاسيما الشعراء من ذاكرة
كانت قد انتظمت على الروبيئة للذات الإلهية، فقد اكتسبوا الرفاه وآكسبهم غيورهم، ولكن ما
جرى في نشر رسالته العطرة صلى الله عليه وسلم كان يصعب على الجاهليين تغيير
رؤيتهم وتقاليدهم الدينية التي ألقى بها، لأن قريش كانوا أصحاب سيادة ومبادئ، ولاسيما أن
الإنسان كان من أعظم تلك الموائد وأساسها، وللهذا يشير صاحب كتاب الأعلام إلى المعوقات
التي تمنع رؤيتهم الدينية في قوله: "من أبلغ وأعظم تلك المعوقات التي تمنعهم لتغيير رؤيتهم
الدينية هو التزامهم بالهود والمواثيق وكان جزء منها لكل قبيلة من القبائل صنم في الكعبة
ينتمون إليها".1

ثم أخذ دلالة أخرى على اتفاق الشرائع السماوية من خلال المفاهيم الموجود عند
العرب الجاهليين ولاسيما الشعراء، لما وفدت الوفود على رسول الله صلى الله عليه وسلم
من أجل الإسلام، جاء الباقي الجعدي وهو على رأس قومه معلنين إسلامهم سنة تسع للحجرة،
فعدخوه على الرسول أنشد قصيدة بين يديه صلى الله عليه وسلم يقول فيها من
الطويل (2):

بلغنا السماء مجندة وجدناها، وإننا نترجو قوى ذلك مظاهر

قال له صلى الله عليه وسلم: "إلى أين المظهر يا أبا ليلى؟، فأجابه قائلا إلى الجنة
يا رسول الله، فقال له صلى الله عليه وسلم: "قل إن شاء الله، فقال: إن شاء الله"، ثم
تابع الأبواض بين يديه صلى الله عليه وسلم من الطويل قائلاً:2

ولا خير في حلم إذا لم يكن له
بواض تحمي صفوة أن يقدر

خلاص إذا ما أورد الأمر أصدرا
ولا خير في جهل إذا لم يكن له

فأعجب الرسول بشعره ومنطقه وقال له: "لا يُفضّل الله فاكه".1، وقد عاش بعد ذلك ما
عاش، ولم ينفض من فيه سن.

(1) سباح، أحمد حسن، الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 11.
(2) الجعدي، ديواناته، ص 201.
(3) المصدر نفسه، ص 201.
(4) المصدر نفسه، ص 201.
فأجاد لفظة "الجنئة" لشاعر جاهلي يدخل على نبي الرحمة بأول لقاء ويسأل عن شعره
لتكون الإجابة بها، إضافة إلى ذلك تشجيع الرسول العظيم صلى الله عليه وسلم في قوله:
"قل إن شاء الله، وكذلك دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم له، وإجابته به.

وأجاد أيضاً تأثره بالإسلام وهذا ما لمسته من خلال ما نقل عنه في السير والتراجم.

ولذلك الأعمال التي قام بها بعد إسلامه توجيه بذلك ومنها:

1- لم يرجع مع قومه، بل أقام في المدينة مهاجرًا.

2- انتظره للفتوحات الإسلامية حتى إذا جاءت الفتوحات خرج نحو الشرق والغرب.

ففتحاً ماجهداً في سبيل الله لنشر دين الحق.

3- كان تقلي متواضعًا يرجو رحمة ربه ورضوته، وهذا ما أشار إليه شوقي ضيف.

ويمكن لنا تصوير رؤيته الدينية أيضاً من خلال دخول الإسلام، والقياس عليه بما قال من الأبيات التي تكشف عن حقيقة رؤيته الدينية الإسلامية وهي كالآتي حيث قال من الطويل (1):

"طيبت رسول الله إذا جاء بالهدى
بجاهذة حتى ما أحس ومن معي
أقم على التقوى وأرضي ب filhoها
ويظل كبيبا كالحجارة نيرًا
سحينا إذا ما لاح تغطررًا
وكانت من النار المخوية أو جرى
فكلمة (أرجأ) تعني الخائف المذهور، وهذه دلالة الثقة قبل الإسلام وهذا ما لمسته في قوله (كنت) لأنه كان يعلم بلقاء الله وأنه سيؤتي الأنس حقوقياً، وإن الجاحدين في النار لا محاولة.

فأجاد أن تعاليم الإسلام قد تمت فيه من خلال شعره، وإن الإسلام زاد من تقواه وخشتيه من الله، فزادت رؤيته الدينية روعة وألست حبجاً جميلاً، وهذا ما جاء في قوله من الرمل (1)

(1) ينظر: الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي محمد البجاوي، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1966، ج1، ص 1.
(2) ينظر: ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، ص 101.
(3) الجامعي، نبوءات، ص 206، 2007.
(4) المصدر نفسه، ص120.
وأشار شوقى ضيف أنه دائم الحديث عن نعمة الله عليه بالإسلام، ومدى خشيته من الله
ومدى تأثره فيه من خلال قوله: «ومن المحقق أن النامبعة الجدعي كان أحد الشعراء الذين
استضموا بالإسلام وتعاليمه الروحية، وقد خرج يجاهد في سبيل الله وهو يتو القرآن آناء الليل
وأطراف النهار وهو دائم الحديث عن نعمة الإسلام»(1) ثم استشهد بقول الجدعي من
الكامل(2):

ونظرت حتى جاء أخذ بالهدى
وقوارع تُقَلِّب من الفُرَقَان
ولَبِسْتُ مِّي الإسلامَ ثوبًا واسعًا
من سنَبْ لحَرم ولي منان
فيماست النامبعة الجدعي في عبادته وتقواه وورعه حتى لقاءه بخليفة رسول الله الخليفة
الثاني سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فاستمع لبعض شعره وسأله عن عمره فرد
ورد من حديث «الفضل عن قرة بن خالد بن عبد الله بن يحيى، قال: قال عمر بن الخطاب
للنامبعة الجدعي: أسمعني بعض ما عافاك الله عنه من هؤلاء، فأسمعه كلمة فقال:
لقالها؟ قال: نعم، فقال: لما غنت بها خلف جمال الخطاب(3) وقائد عن عمره،
فاجاب بالأبيات السينية قائلاً من المتقارب(4):

لَبْسَةَ أَنَاسَ أَعْفَنَيْتُهُم
وأَقَنْنَ أَنَابِس أَنَاسًا

(1) ضيف، شوقى، العصر الإسلامي، ص 103.
(2) الجدعي، دراية، ص 177.
(3) ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه: أحمد أمين
(4) أحمد الزين، إبراهيم الإبراهيمي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج 2، ص 1639 للعام 1974.
(5) فيض: الأصبهاني، علي بن الجنسين، الأغاني: 175، مطبعة دار الكتب والوثائق والدراسات، مصر.
(6) نظير: سنديس، حسن، أخبار النواحي وأثرهم في الجاهلية وصدر الإسلام، مطبعة الاستمتاع، دولة
النافورة، 1793.
فاجد قول سيدنا عمر رضي الله عنه: الناقد لشعر الجعدي يجب بأجمل الكلمات وأرها ليدي الإعجاب به.

إن الرؤية الدينية للناقدة الجعدي قد اكتسبت حلقاتها بالرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، والاتحاق بركيه فاصبح صحابيا جليلا صاحبا قيرا ورعا خالسا لله تعالى ماجدا في سبيله فاتحا لبلاد الإسلام معلنا كلمة الحق، ففي رؤيته ومسيرته الدينية قد وضع بصمته الذهبية في تاريخ الإسلام الذي تشه بدموع العيون وبلخ الجفون، وما جاشت به النفوس البشرية من الأهل والمال والولد لأجل إرضاء الواحد الأحد.

لذا ترك الصحابة أوطانهم لأجل طاعة الله ورسوله ومن أجل الفتحات الإسلامية، ولهدف آخر يتمثل في أن الوطن المسلم هو ما يستمثبه دينه، وبالرغم من ذلك يظل هذين الوطن في القلب لأنه حب غريزي فطري كحب الحياة، ولذا قال تعالى في حق اليهود:

«وَأَلْقُواٰ عَلَيْهِمَا الْقُلُوبَ أَنْ أَفْلَحُواْ أَنْ أَخْرُجُواْ مِنْ بَيْتٍ مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِّنْهُمْ وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُواْ مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَبَرَ أُهُمْ وَأَضْعَفُ صَبْرُهُمْ (72) وَإِذَا كَانُواْ أُجَابُواْ عَلَيْهِمْ مَنْ أَتىّا أَجْرًا عَزِيْزٌ»

[النساء: 72]، فقوله تعالى: «ما فعلوه لأن التنزل بالنطاق الواضح غريزي طبيعي، وذلك أنه فطرة متمركزة في قلب البشر.

إن الإسلام يقرر بشدة عميق صلة الإنسان بوطنه ولا ينكرها، فهذا الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم الذي لنا فيه أسوة حسنة يقول لملكة: «ما أطيبل من بلدة وأحبها إلى ولولا أن قومي أخرجوني منك ما سكتت غيرك».

فغرس الله بعد ذلك حب المدينة في قلوب الصحابة والمسلمين من بعدهم أبد الدهر، ولا سيما النابة الجعدي الذي اشترى الأخرى بالدرب ، فترك ماله وأهله ابتداعه مرضوا الله فقد كان حنين النابة الجعدي في العودة إلى موطنه الأصلي بعد أمد طويل حيث البادية التي تكمن فيها الطبيعة والأهل والمال والولد؛ نعم هي الأطلال التي يقف عندها كل أصحاب العقول، فتد وصل الحنين به إلى ما وصل إليه فهو يستأنف سيدنا عثمان بالذهاب إلى الديار، فقد ورد في حديث ابن سلام قال: «ذكر مسلمة بن مهارب عن أبيه قال: دخل النابة الجعدي على عثمان».

(1) ينظر: ابن حبان، محمد البصري، صحيح ابن حبان بترتيب ابن بلبان، تحقيق: شعبان الأرنونث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1414 هـ، رقم الحديث: 16582، ص 376.
بن عفان، فقال: أستودعك الله يا أمير المؤمنين وقرأ عليه السلام، قال عثمان: لم، فقال الجعدي: أنكرت نفس، فأردت أن أخرج إلى إبلي فأشرب من ألبانها، وذكر بلده، فقال عثمان: يا أبا لبلي! أما علمت أن التعريب بعد الهجرة لا يصح؟ قال الجعدي: لا والله ما علمت، وما كنت لأخرج حتى استذانك. فأنزل له، وضرب له أجناب (1)، وفي اعتقاد أن لحنينه أمر فيهم حا:

الأول: أعتقد أن وضعه الصحي كونه كبيرا في السن، أما الثاني: فقد ترك أهلا وبيتا وإبلًا، فإن في كلا الرأيين إشارة إلى الغريزة القطرية التي تدعو حبه واشتياقه للوطن حيث الأفلاج ولاسيما المال والأهل، وعدها راحة النابغة.

وتذكر هذه الواقعة أيضا إلى مدى التزام النابغة في إطاعة خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم_

أما فيما يخص الاختلاف في تحديد الوقت الذي نظمته فيه القصيدة الميمية اكتانت في الجاهلية أم في الإسلام، فهي من المنصرح كما جاء في قوله (2):

لا شرريك له
الله لا إله إلا هو
ومع لي لفي الليل
فإن لي نهارا يفرح الظلماء
أرض ولم ين بين تحتها نعماء
الخليفة لما سماه على الريح ماه حتى يصير دما
الخليفة البخاري المصور في الين
نفضفة قد قدريها

(1) ينظر: مجموع، أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم البصري (ت 123 هـ)، تبادل قحول
(2) الجوادي، ديوانه، ص 147، 148، 127.
لقد تساءل إبراهيم عوض عن نظمها أو كان في الجاهلية أم في الإسلام ؟، فقال:

"الأرجح أن قالها في الإسلام لوجود الكثير من المعالم الإسلامية".

في القصيدة أبابت فيها من المعالم الإسلامية وهذا دليل على تأثر الجعدي بالإسلام، وسأقوم بتصنيفها كالتالي:

1. المعاني القرآنية كمثل قوله (1):

المؤولج الليل في النهار، وفي الليل نهاراً يفرج الطُّلُما
فإن هذا المعنى قد أخذ من الآية القرآنية في قوله تعالى: "اللَّهُ تَأْمَرَ أن اللَّهُ يُولِّجَ الليل فِي النَّهَارِ وَيُولِّجَ النَّهَارِ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالقَمْرَ كَانَ يَجِرُي إِلَى أَجْلٍ مَّسْمَى وَأَن اللَّهُ يَسْتَخْلِصَهُ بِنُورٍ حَيْثَ لا تَشَاءُ احْتِيَاءً" (القمر: 29)، فتلك صفة خاصة بذاته تعالى لا تتوفر في غيره، هنا أرى أن الجعدي قد أخذ المفهوم ووظفه ضمن المقام، ومن الأدلة الأخرى قوله (2):

أرض ولم تَثْبَتَ دعُما
فاضته أسمن خاصين لله تعالى (الخاضع الراقي)، فيما منسقان تسقيع أسامه الحسن، فقد جاء بهما ليستدله على بناء السماء دون عمد، وانبسط الأرض، وهذه دلالة أخرى أن القصيدة قيلت في الإسلام.

2. الألفاظ القرآنية الصريحة وقوله أيضاً (3):

الخاضع الراقي المصور في الن أرحام مباءة حتى يصير دما

(1) عوض، إبراهيم، التابعة الجعدي وشعره، دار النهضة العربية القاهرة، 1993، ص.15.
(2) الجعدي، ديوانه، ص.148؛ الوروج: النبوءة، يفرج: يكشف، الظلم: جمع ظلبه وهو ذهاب الليل.
(3) المصدر نفسه، ص148.
(4) المصدر نفسه.
أجد هذه الأبيات مستمرة من قوله تعالى: «وَلَقَدْ خَلَقْتَ الْإِنْسَانَ مِن سَلْطَةٍ مِن طَينٍ (۱۲) فَخُلِقَتْ لَعْدَةٌ فِي قَرْرٍ مَّكِينٍ (۱۳) فَخُلِقَتْ عَلَّةً فِي قَرْرٍ مَّكِينٍ فَخُلِقَتْ مَضْغَةً فَخُلِقَتْ عَلَّةً فِي قَرْرٍ مَّكِينٍ» (المؤمنون:۱) 
فَإِنَّ الحَقَّ لَا تَزِيفٌ، فِي هَذِهِ الْتَّقْسيَةَ كَثِيرٌ مِن المعاني تتوافق معاني القرآن الكريم،
وَهَذَا لَا يَمْنُعُ مِن أن تكون المفاهيم موجودة في شريعة أبناء إبراهيم عليه وعلى نبيها أفضل الصلاة والسلام، والدليل على ذلك نجد في رثاء ورقية بن نوقل بن أسد لزيد بن عمرو بن نفيل مفاهيم الشروان السابقة موجودة في عقول الناس حيث يقول (۲):
وَإِذْرَكَ الْأَنْبِيَاءِ الَّذِينَ طَلَبَتْهُ وَلَمْ تُجَدِي زَكَّى سَأَجِيًا

__________

(۱) ينظر: مخلف، حسين محمد، مقتني الديار المصرية السابق، صدقة البيان لمعاني القرآن، ط:۳، ۱۳۷۷هـ، بلا دار، ص:۱۷۱.
(۲) ينظر: الجعدي، ديوانه، ۱۴۸.
(۲) ينظر: ابن هشام، السنة النبوية، ص:۱۸۵.
ويمكن لنا أن نأخذ دليلاً آخر لنربط صحة ما نقل عن النابغة الجعدي ومشابهته بشخصية دينية أخرى لتمام الرواية إلا وهو زيد بن عمرو بن نوفل؛ حيث نقل في السيرة ابن هشام أن زيد لم يدخل في اليهودية ولا النصرانية وفارق دين قومه، فاختزل الأواثان والمنتنة والمغو ونها عن قولهأنه يعبد رب إبراهيم، وبئس قومه بعيوب ما هو عليه (1)

لقد نقل ابن هشام في السيرة النبوية، عن حديث هشام بن عروة عن أبيه الزبير، عن أمه أسماء بنت أبي بكر، رضي الله عنها، قال: (لقد رأيت زيد بن عمرو بن نوفل شيخًا كبيرًا مسناً ظهره إلى الكعبة وهو يقول: يا معشر قريش، والذي نفس زيد بن عمرو بيده ما أصبح منكم أحد على دين إبراهيم غيري، ثم يقول: اللهم لو أنني أعلم أي الوجه أحسب إلى بكبيك به، ولكن لا أعلمه، ثم يسجد على راحته) (2)

هذا يثبت صحة القول وقد تعلقت مسحورة الله الحكمة من أن تكون هذه المناهج موجودة في عقول الناس ويفطرهم، لأن الله قد قال ببعث رجال صالحين في كل الأمم كأمثلة الكفء والحوازيين، وكذلك الأحناف وغيرهم لإنكار البشرية من الجهالة والضلالية إلى بر الأمان.

إن القرآن الكريم يتفنن في التعبير عن وحدة الشرائع من حيث الأصول والمبادئ، واختلافها شكلًا بتصوير الدين نهأ كأبياً يجري فيه ماء الحياة المعينة، والأمم كلها قاطبة، على ضفة هذا النهر يردونه ويصرفون عنه، ويتمسكون حسب حاجاتهم وقضاياهم، وكل ظرف يستدعي حكماً فرعيًا خاصًا، ولذا قال المولى سبحانه: (لكن جعلت منكم شرعةً ومتناهياً وَلِبَأْسٍ إِنَّ اللَّهَ لَجَعَلَكُمْ مَأْمَأً وَاحِدَةً) (المائدة: 48).

ومن هنا أثبت أن هذه الروية الدينية للنابغة الجعدي لم تأت من فراغ بل من الله سبحانه من خلال تطهيراته إلى شرائع الأمم السابقة، فكانت رؤية الشاعر لشرح الشرائع وعرضها

(1) الحمودة: في الناقة تولد للرجل فيخشى من عمار إذا أسرت في غزوة أو ما شبه ذلك، وكذلك الرازي بالباطن، وإن كان أكثر من رجلات العرب في كل الأيام يخططون لوالدتهما المال لينفق عليها إذا كانت رغبتها في وادها خشية إطعامها، ولذلك قال القردنق في قصيدة له وهو يبني جها صمصة بين معاوية فقال: ومخا راية فل مل يوفى، ومنه الذي منع الواكيدات

(2) النبوة، ص 181، أسفل الحائطية.

(3) إذا لم يكن في عهد من كان على الحكمة الإبراهيمية ليشرده إلى طريق العبادة، ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ص 181، أسفل الحائطية أيضا.
سهماً واعفنا في جاهله، حيث كانت لكل أمة قابلية ومواهب فلا تسعدها إلا الشرعية التي تناسبها وتتجاب معها، ولذا اختفت الشروان من حيث الشكل والعرض، ولكنها لم تختلف من حيث الجوهر وهو التوحيد والثناء والصفات الإلهية، وهذا هو الهدف المنشود.

لقد أى الشاعر بمعن يقص فيها القرآن الكريم، تعظيم الرسول صلى الله عليه وسلم، منذر البشرية، وقد ورد في قوله من البسيط (1):

في غرة الدهر إذ نعمان ذو تنغ فينأ وَكِنْنا بِقَرْآنِ الْأَمْرِ جَهَأَلا
حتى أني أحذر الفقران بقائمة

نجد هنا مدى النور السماوي الذي حقق وجود الحبيب صلى الله عليه وسلم، ومعجزته التي أنزلت إليه من ربه ليملا الأرض عدا، وليخرجهم من الظلم إلى النور، ومن عبادة العباد إلى عبادة رب العباد، وهذا بدأ واضحًا للأنام ولاسيما بالناشفة الجعدي الهمام الذي كان مسلاً لأمر الله وقضائه، قد جاء في قوله من الطويل (2):

ولا تسألا إن الحيىة قصيرة
فتربها لروعة الحوادث أو قدرا
فإن جفاء أمر لا تطيقان دفعة
ولا تجزعًا ممًا قضي الله واصبرا
ألا تعلم أن الملامة نفته
قليل إذا ما شيء وتأخير
تهيج اللحاء والملامة تمت ممت
تقرب شيئًا غير ما كان قديرا
لوى الله علم الغيب عمن سيواء
ويعلم منه ماما مضى وتأخرا

(1) الجعدي، ديوانه، ص 127.
(2) المصدر نفسه، ص 55.
إن التسليمة لأمر الله وقضاياه من الإيمان، ومشروعات الحوادث ما يخفى منها ويروع، ويجب أن يكون فيكم الوقار والحلم والرزانة، وإن اللوم بعد فوات الأوان لا يجري نفعا، وإنها لا تغير في أمر قدره الله، وهذا ما أشار إليه الجعدي.

ومن دراعي التأثر بالإسلام الثناء على الله، وذكر نعمة الإسلام قبل الهون والضياع، فقد جاء في قوله من البسيط (1):

فالحمد لله إذ لم يأتي أجلي
حتى ليست من الإسلام سيربلا
يصور الشاعر ببيته السابق حمده الله عز وجل الذي أطل عمره حتى بلغ الإسلام قبل أن ياتيه الأجل.

وأرى أيضاً إن الدفاع عن الحرمات والغضب لأجلها أمر أكده المؤلف فقال: "يا أليها الذين آمنوا اصبروا وصبروا وربابطوا وأنتما الله تعلكم فطلكون" [العمران: 200]، فقد ورد هذا المفهوم في قوله من الطويل (2):

{عُزِّانَا حفاظًا والجفاظ مُهَـئـَـِّـِـٰـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّـِـِّ~

---

(1) المصدر نفسه ، ص 284.
(2) المصدر نفسه ، ص 142.
(3) المصدر نفسه ، ص 288.
(4) الجعدي ، ديوانه ، ص 122.
هاجرُوا يطلبون ما وعد الله قبائنا وجارهم غير قال
فسلام الله يغفو عليهم وقُيّوء الفُزْدَوْسَ ذات الظلال


فدخلت الله يزيد الجنان
جذلان في مدخل طيب

فأوجد الجنة في تأملات النابِع الجعدى، وهذا ما تبين من خلال تأثره في القرآن الكريم وفهمه له، وكان قول الله لم يفارقه فقد ذكر المولى في ذلك: «إِنَّ المَكْتُوبَ في جَنَّاتٍ وَنَهْرٍ في مَقْعَدٍ صَبِّقَ عَنْدَ ملِيكٍ مَقْتِدٍ» [المورق: 54-55]، وأرى أن هذا السرور يقوله (جذلان) نابع من الشوق، وهذه دلالة على الإيمان الحقيقي في صدق رؤيته الدينية.

أما ذكر النار فقد وظفها في نسق آخر ليبلد بها على همم الأعداء من صورة مستمرة من قوله تعالى: «فُسَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الحَيْبِمٍ (42) فُسَارِبُونَ شِرْبُ الهَيْمٍ (43) هذا نزلهم يوم الدين» [الواقعة: 56]، فقد استمد هذه الصورة في قوله من الطويل (2):

فَلَمَّا جَزَى الماء الحَيْبِمَ وأذَرْتُ هُزَيَمَةُ الأولى التي كنت آلت
قريش جَهَازُ النُّبَاس حَيَاً وَمَيْتاً فَمَن قال كلاً فَالْمَكْتُوبَ أَكْبَرُ

يمكن أن نرى مدى تأثر النابِع الجعدى بالقرآن ليجيء بهذه الألفاظ الدقيقة، فيصف وكأنه ذاكهم من تلك الهزيمة الماء الحار والعرق، وكانهم في موقف يرنون له من جراء أخطائهم، فوضعهم في تلك الهزيمة كمجرم يوم القيامة وكان تقديرهم بسبب أعمالهم، فقد كانت تلك الصورة وفق التأثر الديني الواضح في كتابته رضي الله عنه.

(1) المصدر نفسه، ص 29.
(2) المصدر نفسه، ص 45.
وكذلك يتوجب على المسلم أن يكون صبوراً إذا مسه الضرر، وإذا مسه الخير لا يتكبر، فقد وصف نابغتنا ذلك في قوله من المتقارب (1):

إذا مسسه الخير لم يَ كَبِب
وإن مسسه الشَّر لم يُسْجِب

فكان الروية مستوحاة من قوله تعالى: "إذا مسسه الشَّر جزعاً (2) وإذا مسسه الخير مثولاً" (3) [المعراج]، فأبج الخير بيد الرحمن الذي يجري به الجنان، وإن من الخير والشر قد وظف في شعر النابغة الجعدي ليكون دلالة أخرى على تأثره بالقرآن الكريم.

ذكر نابغتنا الجعدي الأمانة، ووصفها أكثر من الجبال فقد جاء في قوله من المنسرح (4):

أمانة الله وهي أعظم من حضب شروزى والركن من خيم

تحمل الأمانة كل معاني الإخلاص والصدق سواء كان في حفظها أو أدائها، وإن الموالي جل في علاه قد ذكرها في القرآن لتعظيمها وتقديمها، فقال: "إني عرشتُ الأمانة على السماوات والأرض والأجيال قلبي أن يحيطَنا واحشِنَّ منْهَا وخُلِقَنا الإنسان إنه كان طُلُومًا جَهَولًا" [الأحزاب: 27]، فأبج موقف الجعدي في الأمانة مستمد من كتاب الله عز وجل، فإن ذل على ذلك فإنه يدل على أمانته وصدقه.

إن القرآن الكريم ذكر الأقوام السابقة وأفعالهم التي أهلهم الله بسبيباً، حيث جاءت ليعتبر الناس، ومن هذه القصص (سدى)، فقد وصف الجعدي ذلك في قوله من المنسرح (5):

مَن سَبأ الحاضرين ماربَ إذ
اللهون وذَاقُوا البساتين العذما
فَرَقُوا في السَّبَلِ وَاعتِزَزُوا
وُلُّوا السَّبَدَ والآراك بِالْمَرْحَمَّة

(1) الجعدي، ديوانه، ص 44.
(2) المصدر نفسه، ص 33.
(3) المصدر نفسه، ص 163.
(4) المصدر نفسه، ص 149.
إن هذه الحادثة قد ذكرت في القرآن الكريم في قوله: «أَلَمْ تَرَ أَنَا لَيْسَ بِهِ مَسْتَعِبًا، آية مَّثْلًا عَن بَيْنِي وَشَهَّمْنَا كُلُّهَا مِن رَّبِّي زِيَمًا وَأُشْكِرْنَا هُدًى بَلَدَةً مَّيْتَةً وَرَبَّ عُفُورًا»، فقد أُعْطِيَتْهُمْ فَأَوْفَارَتْهُمُ السُّرَّانُ سُلَّمُ الْعَرَبِ وَبَدَّلْنَاهُمُ بَنْيَانِ نَجَّيَتِنَاهُمُ دُوَّارًا أَكْلِيُّ خَمْصُ وَأَتْلُ وَشَيٍّ، مِنْ بَدْرٍ قَلِيلٍ، ذلك جَرِيَّةَ نَافِعَةً بَمَا كَفَّرُوا وَهُمْ نَجَّارُ إِلَّا الْكَفُورُ» (سَابْ: 15، 17)، ومن خلال هذا التناص، أُخذ أُخبار الأمم السابقة لانطلاق عن رؤى الشاعر.

وأصبح رحلة البحث هذه والكشف عن الأبيات التي جاءت فيها التعاليم الإسلامية يمكن أن تقول: إن النافحة الجدوي قد تأثر بالإسلام تأثراً جلياً، ولاسيما بالقرآن الكريم ومعانيه وألفاظه التي بدأ واضحة في شعره، وهذا يدل على صدقه والتزامه بهذه الشريعة بكل معاييره، لجأ إلى بر الأمل، فاتخذ من الإسلام سرباً ليقتي به من عذاب الآخرة، ومن جهة أخرى فقد ليس الشعراء ثوباً جديدًا، وهو ثوب الإسلام، ومن الواجب عليهم أن يوظفوا شعرهم ضمن المقام، وطريق النافحة ورؤيته كانت منذ البداية واضحة من خلال صومه واستغفاره منذ الجاهلي، وهذا ما نقل عنه في السير والتراجم.

أما الرؤية الإيمانية للنافحة الجدوي وموثقه من الجهاد (رضي الله عنه) فإن ما يدل على أسما إيمانه إقامةه في المدينة ليجاوز الرسول العظم من المتاعب للهجرة (130م) إلى سنة الثامنة عشرة للهجرة عام (137م) أي بوفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، وممارسته للخلفاء الراشدين، رضي الله عنهم، بداية من الخليفة الأول أبي بكر الصديق (137م)، والخليفة الثاني عمر بن الخطاب من (135م) والخليفة الثالث عثمان بن عفان من (145م)، والخليفة الرابع علي بن أبي طالب من (156م)، رضي الله عنهم.


عنهم أجمعين (١)، وهذا ما يقارب ثلاثين عاماً فهو بعد ذاته عمر جهادي طويل قلي في سبيل الله تعالى، وكان انتظاره لذلك الفتحات المباركة ليخرج ماجاذاً في سبيل الله تعالى.

كذلك أجد حبه لبني صلى الله عليه وسلم، وآل بيته رضي الله عنهم من خلال موقفه ذلك وإنجازه إلى علي بن أبي طالب في (صفين)، ومجاهديه في سبيل الله بنفسه أولاً، وهذا ما جاء في قوله من البسيط (٢):

ما كنت أُعرج أو أعمي في عيني أضَمارًا من ضنى لم يستطع جولاً

فهذا التحدي الكبير لنفسه له أبعاد كثيرة منها الإيمان الحقيقي الذي جاء بعد الاعتمان واليقين وإن بذلك قد أمتثل لقوله تعالى: "ذين قال أنهم الناس إن الناس قد جمعوا أنكم فأخظهم فرآدهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل" [آل عمران: ١٧٣].

إن الإيمان يقف على الأوال والأفعال التي تقرئها النفس الإنسانية، وقد كشف لنا ربا الآحاد قولًا: "إنما المؤمنون الذين آمنوا بِالله ورسوله ثم لم يرتابوا وجاجذوا بِأنتميهم وأنفسهم في سبيل الله أولئك هم الصارمون" [الحجرات: ١٥]. وأرها أن هذه الآية فيما يوفق إيمان الجعدي، فقد آمن بعد انقطع الشك باليقين، وكذلك بقي في المدينة بعد إسلامه ليجاهد في سبيل الله تعالى، وأعتقد أن الروية الدينية قد صدقته بإيمانه وكشفها تقرير أفعاله والله أعلم.

كان النابغة دافعاً في ذكر نعمة الإسلام وهذا مقام الحمد الذي يؤدي إلى الاستسلام والإتقان له فقد قال المولي جل في علاه: "قل إن هدى الله هدى الهدى وأمرنا أن نسلم إِرْبَاعُ العُلَمَاتَ" [الأنعام: ٢١]، وإن من زيادة الإيمان (العمل) حيث يقول محمد نعيم: "إن الإكثار من العمل الصالح والطاعة يزداد اليقين ويأتي الإيمان باذال تعالى، والإيمان بالله هو الإقرار له باللهوية، والإخلاص له بالعبودية، وإنه هذا الإقرار والاعتراف نوعان هما: الأول: اعتراف نظري قائم على التصديق، والثاني: اعتراف عملي بالطاعة والتطبيق، فمن أقصر على

(١) ينظر: زيكي الحاج، جورج، في أدب العربية، سلسلة الحكمة، مكتبة صادر، بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٩١.

(٢) الجعدي، ديوانه، ص ١٣٨؛ ينظر: المنقري، نصر بن مزاحم، وقعة صفين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لاط، ١٩٩٠.
الأول كان إيمانه بالله نافصًا، ويقدر ما يزداد من الطاعة يزداد من الإيمان، ولا بتأتم الإيمان من النوعين كليهما » (1).

لقد وافقت اعتراضاته النظرية التصديقية أفعاله التطبيقية من خلال تأثره بالإسلام، وأقامته في جوار الرسول العظمى صلى الله عليه وسلم، ولاسيما جهاده وشعره اللذان كان لهما موقف مشرف في تاريخ الإسلام، وتضحيته في أهل أيضاً وحجر الدنيا بما حوت إرضاء المولى جل في علاه والخروج في سبيله، فاراد النابغة الجعدي رضي الله عنه أن يخرج للجهاد، فناشدته زوجته أن يعده، وذلك لحرصها على قربه وخوفها من فقدته؛ فأجابها قائلًا من البسيط (2):

ما يتشون في جزء من شأنيهما سبلاً
والدموع ينهرن بالله فقاعة
يا بنات عمري كتاب الله أخرجني
عنكم وحيد أمين معلومن الله ما فعل
وإن رجعت قرب الناس يرجعني
فإذا تأملنا هذا نجد المعالم المحبوبة بكتاب الله الذي جاء به وسر عبادة كأنهم جنود مجندة يعملون بوفق شريعته، فإذا دفعت ساعة الجهاد تركوا الدنيا لأداء فرضين كتب عليهم، فكان شأنه شأن الصلاة وباقي العبادات.

إن صدق إيمانه وجهاده في سبيل الله تعالى كان نابعًا عن صدق نيته ورضي الله عنه، وفي ذلك قال المؤلِف جل في علاه: "إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأنهم أتَّهَم الجهَّة بِقَبَلَتْنَى في سبيل الله قبَلَتْنَى وَقَبَلَتْنَى وَجَعَلَنَّهَا عَلَى حُجَّةٍ في الْيَوْمِ الْأَخِيرِ إِلَى الْقُرَّانِ مَنْ أُوْقِى بِجَهَةِ مِنَ اللهِ فَلَسْتُمْ بَيْضَاءُكُمْ نَذْيَّبُنَّهُمْ بِهِ وَذَٰلِكَ هُوَ الْقُرْطُبُ الْفَظِيمُ [التوية: 111]، وعند حديث عبد الله بن مسعود: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "ما من نبي بعثه الله في أمة من قبل إلا كان له من أمته حواربور وأصحابٍ يأخذون بسنته، ويقصدون بأمره، ثم إنها تختلف من بعدهم خلف يقولون ما لا يفعلون، ويفعلون ما لا يؤمنون، فمن يأخذهم بيده فهو (1) بناسين، محمد نعيم، الإيمان أركانه، حقائقه نواقضه، ص 132.

(2) الجعدي، ديوانه، ص 138، 132.
ؤمن، ومن جاهدهم بلسانه فهو مؤمن، ومن جاهدهم يقلبه فهو مؤمن، وليس وراء ذلك من الإيمان حبة خردل.(1)

إن هذه مظاهر الإيمان التي أشرت إليها في شخصية التابعية الرباعي فهو من الرجال الصادقين الذين تخرجوا من المدرسة المحمدية، فقد قال الله تعالى: ﴿من المؤمنين رجال صدوقاً مغاربة على الله عليه فصدوقاً من فضلاء حبب وصدوقاً من ينظر وصدوقاً يذبّلون﴾ * ليجري الله الصادقين بصدقاتهم ويعذب المُفتقرين إن شاء أو ينوى على هم إن الله كان غفوراً رحيمًا* [سورة الأحزاب: 33-42] فقد شهد عصر الرسول الكريم والخلفاء.

أما الفتوحات الإسلامية فكان من أهمها: فتح (فارس) وحادثة (صقين) (2) وقيل إنه نُقل إلى الرفاق الأعلى في أصفهان (سنة 58ه) في عام عبد الله بن الزبير، وهذا ما ورد في تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام قوله: ﴿وقد أمتدّ به العمر حتى شهد فتنة ابن الزبير التي وقعت في جمادي الآخرة سنة ثلاث وسبعين للهجرة﴾ (3).

كان الجعدي من الرجال البواسل الذين يشهد لهم بالشجاعة، وفي اعتقادي أن هذه القوة جاءت من تلك البادية المُخفَّفة حيث الصحراء والتنقل المتواصل، فمن هذه البسالة قوله من الطويل (4):

إذا ما التحقنا أن نُقود خيّسنا وإن شاء أن نُقوده،
وثلث رؤوُّه ألوان خيّسنا من الطَعن حتّى تصبج الجُْون أُشقاً
صحاحًا ولا مِستنكرًا أن نُلقّنًا

(1) القشيري، الإمام أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، المطبعة المصرية، (بلا، ت)، ج 2، ص 272.
(2) ينظر: بسيح، أحمد حسن، الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 35.
(3) الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن علي بن الجهمي (976هـ)، تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام، عن نسخة دار الكتب المصرية، مطبعة السعادة، مصر، 1368هـ، ج 3، ص 175.
(4) الجعدي، ديوانه، ص 89، 760.
وهكذا قضى حياته مدافعاً عن دينه وإيمانه مجاهاً في سبيل الله لإعلاء رايتة، فقد مضى صابراً ورعاً تقباً يرجو رحمة ربه، فكل هذه دلالات على حسن الرؤية الدينية الإيمانية الصادقة، ولهذا يقول صاحب الأعلام من الأدباء والشعراء: "لم ينسى أصلاً في متابعتنا الجهل والفساد، ورفض الأوثان ولم يعدها حتى أكرمه الله بالإسلام، فأرادت فضائله وتأصلت نزعة الخير التي حملها منذ زمن" (1)، ويقول شوقي أيضاً: "أكرمه الله بالإسلام فازداد خوفاً من الله وعمق في الدين، فكثيرة ما يتحدث عن النزوى ويستمع معانيه من القرآن والسنة النبوية الشريفة" (2).

كانت هذه شذرات قد عبرت في الكشف عن رؤيته الدينية وما حملت من تطلعات لكتب سماوية لأنواعها بهذه الرؤية، فأول أن يكون قد سددت في تحقيقها وفق هذا البحث.

---

(1) يسح، أحمد حسن، الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 77.

(2) ضيفي، شوقي، تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص 101.
المبحث الثاني
الرؤية السياسية

إن النابغة الجعدي من الكيان الأول الأبناء الخلاص، إذ تعود جذوره إلى هوازن وهذا ما سأليبه فيما بعد وفق الرقعة الجغرافية والانتماء، ويمكن لنا أن نحدد الوقت والمكان الذين كثرا فيهما تلك الأحداث لتنضج لدينا الرؤية السياسية لناشأتنا وما شهدت من تقلبات.

كان القرن السادس الميلادي وهو الزمن الذي جرت فيه الأحداث، وكانت بادية (نجد) هي مسرح الأحداث التي تدور حولها سياسة العصر، وتتأثر ببعض القبائل التي سكنت هذه المنطقة، وإن كان آثار الأحداث تتجاوز هذه البقعة ويتعدى منها إلى الجوانب المحيطة بهذه الأقاليم، حيث «الحباز، وبلاد الشام، والعراق، والبحرين، واليمن».

إن نجى مدار بحثنا في الكشف عن تواجد قبيلة نايفتنا الجعدي، وكذلك لبيض بن ربيعة بن مالك أبو وقيل العامري من سكان المنطقة، حيث تبين أن جذريهما تصل إلى (عمر بن صعصعة)، وكان لبيد أيضًا أحد الشعراء الفرسان الأشراط في الجاهلية، وهو من الذين أدركوا الإسلام.

إن القبيلتين من بطون «هوازن العدنانية» (1)، وديارهم (الأفلاق) حيث البداية التي تقع (جنوبي نجد) تحديدًا، فجميع الباحثون عليها، وأكثرهم المصادر أن سكنها بنو (كعب) وقبائلهم: ( جعدة، وفقيه، والحرير، وبنو وقيلين)، فإن النابغة الجعدي في ذلك من الرجيز (2).

نحن بنو جفدة أرشي الفلق
نحن منفنا سبالة حتى اعتقل

(1) ينظر: الجبري، بحبيه، الشعر الجاهلي، خصائصه وفونه، ص 38.
(2) ينظر: المنسي، أبو حسين عبد بن يوسف بن رسول (ت 296هـ)، طرق الأصحاب في معرفة الأساب، حقيقة: لوسترلينغ، مطبعة الترقيق بدمشق، 1946 م، ص 17.
(3) ينظر: الجموعي، مجمع البلدان، ج 4، ص 271 (فلج)؛ وينظر: الجباد، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة 알خافي، ط 2، 1989 م، ج 9، ص 521.
وقد جاء في تاريخ العرب قبل الإسلام: «أن التابعة الجعدي من الفلج جنوب نجد، وكان يورب بن لحم في الخيره» (1)، كما ذكر البيكراي: «أن قيائل بن عامر بن صعصعة كثير الرحل، فقد كانوا يصيرون في الطائف لطبخ هوانها وشرابها، ويستثنون في بلادهم من أرض نجد لستتها وكثرة مراعيها ومراء كأنها، فلما قوى أمر تقيد أهلهم عن الطائف» (2).

إن السياسة التي شهدها العصر وما ألمت من غارات على القبائل، أدت إلى ازديادهم وتفكيك شملهم، وهذا ينافي انصهارهم من حيث الأصول والعروق، ويمكن لنا أيضا أن نرى مدى أهمية النظام الإسلامي الإنساني وفضله في حفظ دم البشرية، وتوحيد الأمة تحت راية السلام، وانقادها من التشتيت والضياع.

ومن الواضح أن النظام القبلي هو الوسيلة الوحيدة لأجل البقاء، حيث يدعو إلى العصبية القبلية كونها الشعور بالتماسك والتماسك والتضامن والإلحاح فيما بينهم، وهي على هذا النحو مصدر (القوة السياسية والدفاعية) التي تربط بين أفراد القبيلة، مما يدعوهم إلى الأخذ بالثأر ورفض الالتباء لأنها تعني الجبن والعار، وهذا يقول ابن خلدون: «العصبية هي: النعرة على ذوي القربي وأهل الأرحام أن ينالهم ضيم أو تصيرهم تأكث، وتكون العصبية بين أهل السب الواضح أي: القرابة الظاهرة ومن صغيرهم، أو ينتمي اليهم بالولاء أي: دخل في حمايتها، أو أصبح رقيقاً عندهم، أو الحلف أي: المعاهدة» (3)، فتلك العصبية لا تسهم بالتنزيل ولا الانخراط بنظامها كونها مرتبطة بوجودهم وكانها خط أحمر لا تسحب بتجاوزها، وخير من صورها دريد بن الصمة في قوله من الطويل (4):

وأما أنا إلا من غزية إن غوت غوت فإن تردغ غزية أشرد

(1) علي، جواد، المنفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبعة دار العلم للعليين، بيروت، ط. 1، 1972م، ص 848.
(2) البكري، محمد، ما استجم من أسماء البلاد والمواضع تحقيق: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، ط. 3، 1983م، ص 29.
(3) ابن خلدون، المقدمة لأنين خلدون، مطبعة دار القلم، بيروت، 1968م، ص 56.
(4) الجسمي، دريد، ديوان دريد بن الصمة، دار صبح، بيروت، 1981م، ص 47.
ففه ولرلسة مربتة بعشيرته (غزة)، فإن ضلعت ضل معها وأمعن في ضلاله، وإن
اهتدى اهتدى معها وأمعن في الهدية، وهذا يوهي بأن القبائل انتظمت في الجاهلية وفق نظام
ذاتي يحكمون أنفسهم بأنفسهم خاضعين مسانيدين له، كونه الدستور الذي يحمي حقوقهم،
وجوههم في هذه الصحراء التي يسودها الموت.

لقد كان نابغتانا الجعدي في الجاهلية ممن شهد تلك الحياة التي سادها الفوضى والضياع
والموت المحقق، فكان ذلك سبابة عظمى، حيث أنه لسان قومه والناطق الرسمي باسمهم، وأن
قومه لا يقطعون أمرًا إلا وهو يعودون إليه، وهذه الخاصية لم تلبق إلا بروئا القروم وقادتها، فقد
قيل في حقها: «كان الجعدي سيدًا في قومه لا يقطعون أمرًا دونه» (1)، فهذا دليل على أنه جمع
من الصفات التي تلبث به تتلمذ للقلب.

أما قول صاحب الأناشة: «نقصه وحفت رتبته» (2)، ففي اعتراض هذا الكلام تقليل
المقام، والدليل على ذلك أن القبيلة إذا ورد فيها شاعر، فإنها القبائل الأخرى تتحلي بها، لأنه
لسان القروم الذي يذكر جدهم ومفاخرهم ومواقفهم، فالشعر عرف رتبة ورفعة.

أما الدليل الآخر فإنما أن نأخذ بالقياس على شخصية أهله صاحبها لقيادة وهو عمر
بن الخطاب رضي الله عنه، الذي جمع من الصفات والأسلوب والمهارات ما تكمله لأن
يكون سفيراً للرسى، حيث كانت تبعته قريش لخصومهم، فإن رضي عمر رضي قريش
بقعه، وإن أبيات انتقضت لأمره، وذلك كونه سيداً، وعرفًا في سياسة القروم، وله من
الصشاحة، والبلاغة، وفهم الشعر، والتجارة كذلك (3)، وهذا يعني أن كلما جمع المرء من
المهارات تجعله بارزاً، وكذلك يحتاج الناس في أغلب جزئيات الحياة، وليس الشعر نقصًا،
بل من صفات الكمال، وذلك لحب العرب له.

إن النابغة الجعدي له من تلك الصفات ما يكمل بأن يجعل منه سيدًا وقائداً ونافذاً رسمياً
للقلب، فتلك مكامات تجذب شخصية القائد، وكل هذا يحيطنا علماً بأنه ذو مكانة في رفعة في
مجلع العصرين الذين مر بهما، وخصوصاً العصر الجاهلي الذي جرت فيه أحداث عدة،
ويمكن لنا الكشف عن الرؤية السياسية التي تمثلت بالأتي:

(1) القاضي، أبو العباس، أحمد بن علي، صبح الأعيشي في صناعة الأناشة، نسخة مصوراة عن الطبعة
الأمريكية، مطبعة كوبنهايم وشركائه، القاهرة، 1933م، ج1، ص821.
(2) المصادر الفنية، ص318.
(3) ينظر، الصواحب، علي محمد، عصر الخلافة الراشدين، فصل لخطاب في سيرة أمير المؤمنين عمر بن
الخطاب شخصيته وعصره، نشر الوزيع والنشر الإسلامي، مصر، 2002م، ص1621.
أولاً: العصر السياسي في الجاهلية:

يمكن لنا الكشف عن الرؤية السياسية للناخبة الجعدى في هذا العصر لنرى مهاراته الواسعة ودقتها في اتخاذ القرارات السليمة التي تخدم القبيلة، وهذا ما لمسته من خلال حادثة (المتسارع البدائي) حينما خرج ليغير على اليمن، فوجد بني جعدة قد كتلو ابنا له يقال له (بيدان)، فلما علم المتسارع بالخبر أغار على بني جعدة، ثم أغار على بني سببع فقتل منهم ثلاثة نفر، فلما فعل ذلك، تصدعت (بدائية) لحلقت فرقة منهم وقال لها بني وائل بعثقل بن خويلد العقيلي، ولحقت فرقة أخرى بناهم لهم بنو تربة وعلى جبل البدائي بزيز بن عمر بن الصنع الكلازي، فأغارهم يزيد، وأغار بعثقل ووائل، فلم أراه فتولى بني جعدة أرادوا قتالهم، فقال لهم الناخبة الجعدى كونه سيدهم: "لنا نتهاونهم فقد أجرتهم؛ فأما أحد الثلاثة القتلى منكم فهو بالمقتول، وأما الآخران فعلياً عقيلة، قالوا: لا نقبل إلا القتال ولا نريد من وائل غيرة (بني الدنيا)، فقال: لا تفعلا فقد أجرت القوم، فلم يزل حتى قبوا الدنيا".

فقال الناخبة الجعدى في قصيدته التي ذكر فيها عقلا من الطويل:

"باسلة أفاضلها أن خطة داهس
نجزي عينا ووائلا بدمابان
كلبيب لعمري كان أكثر ناصراً
رمى ضرع ناب فاستمر بعثة".

"ولا يشعر الرمح الأصم مُكوبية
قلس جسامي أغتي بشريبة"

"فقال: تجاوزت الأخص وماء ح".

نجد هنا من خلال هذه الواقعة التي ألمت بهم دلالة على الرؤية السياسية العميقة للناخبة الجعدى، إذ تظهره محنكاً، والدليل على ذلك عدم استياده الرأي، وكذلك استخدامه سياسة الإقناع وهي أسم صفات السياسة، وهذه المشورة في البحث عن الصواب كونها من الطرق الأساسية الناجحة لتفادي الأخطاء، وبعد هذه المشاورات نظر إليهم بحقهم لدعائهم في القبيلتين، وهي نظرية المصلحة العامة التي تتضمن حماية القبيلة، حيث وجدتهم يتكلمون بالعصمية القبلية، فلما كونوا إلى ما سيحكم من إراقة دماء، فقد سدد قراره الحكم بإجراء القوم، وقد

(1) الجهاز، ديوان، ص 220.
(2) المصدر نفسه، ص 166.
قبل قومه بحكمه، وكذلك تذكر عقال بن خويلد أن يصبيه ما أصاب كليب وائل، وأن يقع بينهم ما وقع بين عبس وذبيان في حرب داهس والغبراء.

فكتانت الروية السياسية النابغة الجعدى أوضح من ضيق ما رآه القوم، وأعتقد أن هذه الآيات جاء بها لتذكر قومه إلى ما سيحصل جراء هذه الحرب إذا ما وقعت، وأرى أيضاً أنه صاحب كلمة لا ترد، وميثاقه لا ينقض، وهذا ما وجدته في قوله: "أجرت القوم" فلم يزل بهم حتى قبوا الدنيا، فهذه دالة على طوирован الشخصية ورفعتها في القوم.

ويمكن لنا أن نبحث في أصول رؤيته السياسيّة التي قدرتها مهاراته الذاتية لنكشف عن حقيقته، حيث أرى أنها اكتسبت في الجاهلية من خلال مجالسته للملوك، فقد ورد أنه زار ملوك الخمين بالحيرة (1) وقد صرح النابغة في مديحة لهم قائلًا من الطويل (2):

"تذكر شيخًا قد مضى لسيببه، وسمي حاجزة المحزون أن يذكر
نداماه عند المنذر بن محرق، أرى اليوم منهم ظاهر الأرض مُغفرًا.

يبدو أن ذكر المنذر بن محرق في شعره لا علاقة له بتلك吔 لال ملائمة للبر ما يكون له علاقة بالمجالسة والوداد لهم، وإنه يتأسس عليهم، ولهذا يبدوا على سمو النابغة ورفعته فيهم، حيث أجد هذه المخالفة للملوك بشكل عام تلهم صاحبها أمور الحكم وسياسة الناس، فيرتي برؤيته إلى أسمى غايات السياسة، والوصول إلى الحقوق التي تفي بالغرض.

ومن الواضح أيضاً أنه وصل إلى نجران (3)، فيذكر ملكاً كريماً قد ورد المجد من جهة أخواله آل جفنة فقال فيه من الطويل (4):

"وأما دلت أسى بين باب ودارة
وأعمى آن امرئ القيس أزهرا
مُرسة عالية كاسحة وشواهة
بنجران حتى خفت أن انصرأ".

(1) نظر: برولمان، كايل، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، مطبعة دار المعارف، ط 4، ج 1، ص 232.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 57.
(3) نظر: الجعدي، ديواه، ص 58 نجران: مدينة كان أولها على النصرانية قبل ظهور الإسلام واشتهرت بسماها.
(4) المصدر نفسه، ص 58.
إن آل جفنة هم ملوك الغساسنة، والمنذر بن أمرئ القيس الملقب (المحترق) وهو:
أحد ملوك اللحميين في الحيرة، حيث تشير هذه الأبيات إلى مواصلة الجعدي لهؤلاء الملكين ليطعنوا من خلالها على رؤية السياسة العميقة الصادرة عن مجالسة أخرى، والنظر إليهم في تسبيس أمرور الدولة، وفي اعتقادي أن إدراة سلطة القبيلة وشؤونها كانت بحاجة إلى مثل هذه الشخصية، فقد تصدر الجعدي لها، ويبقى هذا واضحاً من مكانه وثقله في بني جعدة.

ثانياً: العصر السياسي في صدر الإسلام:

أحدث الإسلام انتقالاً جذرياً في بلاد العرب، حيث دمر المفاهيم السيئة السابقة وما حملت من عصبية جاهلية، فكانت الرؤيا السياسية في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم قائمة على الإيمان بالله ورسوله وتمسك بالعقيدة الإسلامية التي كانت أهم دعائمها المساواة، ونشر راية الإسلام وإعلان غايتها، حيث خطط الرسول صلى الله عليه وسلم في بناء مسجد ليكون مقرآً لرئاسة الدولة، وفيه يعقد مجلس الحكام والقضاء، ومجلس شورى الدولة وإدارة شؤونها، ومقرًا للجناح العسكري الذي يتم من خلاله الفتوحات، ومجلساً للتعليم، ومكاناً لنحوي النفس وتهديها من خلال الصلاة والاعتقاف.

لقد شهدت الأبية تحولات بعد إسلامه في السنة التاسعة للهجرة، فقد ساهم في فتح بلاد فارس، ومعركة صفين، حيث تجلت الرؤية السياسية في الكشف عنها بنختنا في العصر الإسلامي كونه عسكرياً، فحينما طلب الإذن من القائد العام لقيادة الجيش (عثمان بن عفان) الخليفة الثالث بالنزول لأهل في البادية، وقد مضت عليه مدة طويلة في المدينة مجاهاً لرفع راية الإسلام، فهذا دلالة على رؤيته السياسية وهو في الجناح العسكري من خلال هذا الاستئناف الذي يحمل في ثناياه الكثير من الصفات الحميدة، حيث كان أكثر دقة وهذا ما جاء في قوله: «وما كنت لأخرج حتى أستأنفك» (1).

إن نابغتنا سياسي محترق قبل أن يكون عسكرياً، لأن الجناح العسكري هو السلطة التنفيذية، فترتك الواجب أو الإهمال صفات لا تليق بسيد بني جعدة ولسانه؛ فكان استئنافه دلالة على التزامه، ووفاته بواجه المنوط بها وصداقته في الأداء، وهذه دلالة أخرى على

(1) الجمعي، طبقات فحول الشعراء، حقاً: محمد محمد شاكر، مطبعة المدني نشر العباسية، القاهرة (دب)، السفر الأول، ص 127.
كفء ثقافته الذاتية من خلال، بعد النظر الذي جبرته رؤيته السياسية العميقة، فعبرت عنها أفعاله لتكون شخصيته بارزة بين الشخصيات السياسية المؤثرة عبر العصور اللذين مر بهما.

أما فيما يخص معارضة سيدنا عثمان بن عفان له بعدم النزول فقيل لنا المستشرق الإيطالي المشهور كارلو قائلاً: "وفي إكثار عثمان على النابثة فنعلن، لأن الخليفة كان يجد شوق العرب إلى باديهم حطرأ على الدولة، إذ إنهم لو رجعوا إلى مماربةهم لعدواه عن ضبط الأمصار، وأنفوا الجهاد فيقوم عليهم أعداؤهم، ويسترجعون منهم الأمصار التي فتحوها، فحتى يتم الحذر من هذا الخطأ أمر الخلفاء الراشدون بأن لا يدفع العالم لغير المهاجرين" (1).

وأعتقد أن هذا الرفض الواضح له خلقية سياسية سابقة، فقد ورد في مسند الإمام أحمد بن حنبل عن منع الرسول لهم بالخروج من المدينة، حيث قال صلى الله عليه وسلم: "من بدأ جها" (2)، فقد سمح الخليفة عثمان بن عفان له بالنزول فنعلن لنظره الاستثنائي الصحي بالمرتبة الأولى واللي أعلمه.

وخلاصة القول إن السياسة في العصر الإسلامي توجهت إلى إنقاذ البشرية ونبذ المصالح الذاتية، حيث عرفت العرب شكلًا متقدماً من أشكال الحكم، فوجدت حكومة مركزية، ودولة قوية لها أنظمتها التي تعتمد على القرآن الكريم، وتستمد منه الأحكام في الشؤون المختلفة وهذا ما أثر في ذلك سابقاً، مما يمكن لنا توجه الناس إلى العبادة والقوى والجهاد كونه فريضة كباقي القوائم.

أما العصر السياسي الثالث:

فقد شهد هذا العصر الصراعات والحروب وهي نقطة مهمة في تحول المجتمع الإسلامي، حيث ظهرت فرقتان عظيمتان تضم كل فرقة منهما من بناه، فكانت الأولى بقيادة معاوية بن أبي سفيان، والثانية بقيادة علي بن أبي طالب.

(1) تالينتو، كارلو، تاريخ الأدب العربي من الجاهلية حتى عصر بني أمية، انتبعت بنشرها: مريم ناليتو، تقديم:
(2) طه حسين، دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت)، ص 145.
(3) ابن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل ج 2، ص 371، 372، 440.
إن مدار بحثنا في تحديد الرؤية السياسية للنابعة الجعدي الوقت الذي دارت فيه معركة صفين سنة (736هـ)، (بعد موقعة الجمل بسنة تقريبا) بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان، فقد فاز علي بن أبي طالب في معركة الجمل، وانتهت الأخرى بالتحكيم، حيث شهدتها النابعة الجعدي (1).

لقد وقف نابغتنا في هذه الصراعات السياسية والعسكرية إلى جانب علي بن أبي طالب

_ رضي الله عنه _ ليشارك بجماعين مهمين هما:

الأول: الجناح الإعلامي: تمثل في الدفاع عن علي بن أبي طالب، وتأييده له بشعره، فيكو بذلك لسان حزبي وممثلة ضد الحزب الأموي، حيث نقل لنا صاحب الأغاني: لما خرج علي بن أبي طالب _ رضي الله عنه _ إلى صفين خرج معه نابعة بني جعدة، فأنشد قائلًا من الرجز (2):

قد علم المصري والعراقي
أن علماً فحلها البتيت
أبيض جحاجخ له رواي
وأمه غالية بها الصدايق
أكرم من شد به نطاق
إن الألم جاروك لا أوافقوا
لهم سبياق ولنك سباق
قد علمت ذلك الرفاق
سقتم إلى نهج الهدى وساقوا
إلى النتي ليست لها عراق
في ملة عادتها النفاق

(1) الجندي، ديوانه، ص9، 119، أسلول الحائشة.
(2) ينظر: الأصفهاني، الأغاني: ج، ص، 30، 343؛ وينظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب، ولب لباب لبنان العربي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة دار الكتب العربي، القاهرة 1968م، ج، ص، 171؛ وينظر: بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ص، 421؛ و الجعني، ديوانه، ص، 99.
إن المصريين أراد بما البصرة والكوفة، وإن علياً هو الكريم الأصيل، والجمال هو السيد الكريم، له الرواق أي مقدمة البيت، ويبقى أن شاعراً قد أتيت هذه المقدمة ليكشف عن رؤيته السياسية التي تمتزج في قوله: شهد النطق، وهي كتابة عن العهود والمواثيق في رئيس الحزب العلوي وصدقته في تأليها، وبهذا يشير إلى تميزه والأولوية بالخلافة عن غيره، وكذلك الآثري أي: المناصرة له والواقفون بجانبه و الجعدي منهم، وهذا ما عنيته بالجناح الإعلامي من حيث المدى والتآيده له في الوقت نفسه، وأرى أيضاً من حكمته ينطلق إلى الرفاق وهم المناصرون من الطرفين وإرشادهم بأنها قنطة، وأن كلا الطرفين يظن نفسه على حق، وأنهم سيصلون إلى حد الطرف والنهجية فما يبلغوا الغاية، وإنهم يد هؤلاء المناقنين والقتلة الذين حرضوا على القتال، فقال من الرمل (1):

أ נשذ الناس ولا أُنشذهم
و قطان الأمر الله الأجمل
ما يظن الناس قَسَطْتُوا
أهل صفين وأصحاب السجول

تظهر الرؤية السياسية للناشئة الجعدي من خلال هذه الأبيات التي تدعو إلى الأمان، ونبيذ الفتنت التي تمزج وحدة الصف وساحة الدماء، فهو يريد ويطلب الخيرين من الناس ولا يريد من أصل منهم لإنكارهم عن الأمر العظيم الذي انكشف على حقيقته وهو الخسارة لكلا الطرفين، وإن هؤلاء الذين تسبوا في هاتين الحاناتين مندونون.

ثم تكشف لنا رؤيته السياسية أيضاً عن حال أهل الفتنت وأشكالهم وحقيقةهم، لتتصرت الناس وترعيهم، فقال في القصيدة ذاتها (1):

أينما إذا ما ظلموا
يبتئون بخوف و وجوه
ولهم سبما إذا نصيرهم

إن الرؤية السياسية التي يمتلكها الشاعر كشفت حال المغضرين الذين يحاولون تمزق الصف والوحدة وقد حذر النابغة منهم، لأنهم يشكلون خطراً على المجتمع الإسلامي.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 119.
(2) المصدر نفسه، ص 120.
الثاني : الجناح العسكري : تمثل بمشاركته ووقوفه بجانب علي بن أبي طالب وموارزته، وشد عزمه ليقض على خصم، فقد قال من الطويل (1).

فإنّ يأخذّوا أهلي ومالى، وظنة في حرب الرجال مجري، يروي ابن سلام أنّ معاوية بن أبي سفيان أمر يأخذ ماله وابنه، وهذا يعني أنه من خصم، ففتكمة الرؤية السياسية لنائبة الجعدي في الدفاع عن علي بن أبي طالب، حيث أنه سيكمل حتى النهاية وإن كان الأمر التضحية بالمال والولد (2).

وموقفه من علي بن أبي طالب وتأييده له لا يحول عنها، وهذه دلالة على الشجاعة، فلما قدم معاوية الكوفة، دخل النائبة الجعدي عليه فقال من الطويل (3).

أمّ تأتّ أهل المشرقين رسالتي وأيّ نصح لا يبعث على غيب.
لنّ لنتأعركم خلّوم بني حرب
منكّتم فكان الشر آخر عهدكم.

إن أهم أسس السياسة القوة التي تنفض بها وتعذب، وتقوم على جعل المقابل أدائه، ومن هذا فإنّ لسان الجعدي قد بدأ برسالة التهديد التي لا يبعث بعدها، ودعا قادة الحزب الأموي إلى الإقدام بأعداد معاوية من بني حرب لما لهم من الحلم والحكمة والفنّة.

أن سياسة التهديد قد انتهت بالوعيد لمعاوية بن أبي سفيان، وكأنّها اللغة ستعل عليه، وسينصب عليه غضب السماء، إذا ما رد حق النائبة إليه، فقيل من الطويل (4).

صَبْبُرَّ على ما يكرهُ المرء غميّة سِبوى الظلم. إنّي ظلّمت سأغضب.
حيث ذكر الأصفهاني أن النابغة الجعدي عندما دخل على معاوية وقد ذكر هذا البيت، انتقد معاوية حينئذ إلى مروان بن الحكم فقال: "أما ترى؟"، قال: أرى أن لا ترد عليه شيئاً. فقال معاوية: ما أهون والله عليك أن ينجرر هذا في غار، ثم يقطع عرضي علي، ثم تأخذ العرب فترىوه. أما والله إن كنت لمتم يرئي، أرد عليك كيف شيء أخذ منه" (1).

فخشي معاوية إن لم يرد عليه ماله وأهله أن يهجوه بكلام تتحدث فيه العرب، فأمر بإن يرد عليه كل ما أخذ منه، هنا سر قوة الرؤية السياسية لدى نابغتنا في الحصول على مراكز من خلال التهديد الذي يجر خلفه هجاية قد تذكره وتردهه العرب للإساءة، ويبدو للباحث أن هذه الواقعة تشير إلى نقل حال أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان مع واحد من رعيته، حيث تغير حالت المغلوب إلى غالب وأقوى وأقدر منه، وكذلك دلالة حلم معاوية وسياسة أخرى أيضاً، وتبين أن هذه المهارة التي امتلكها الجعدي كشفت لنا أيضاً مدى قوة النابغة الجعدي في سياسة الناس مما اختلفت مقاماتهم، وكذلك اختيار الوقت والأفاظ معاً وهذا دلالة على متمكنه من حسم المواقف لجانبه.

ويمكن لنا أن نضع النابغة الجعدي في ذلك المسار الصحيح من خلال المفاهيم التي تدعو إلى العدالة، وطاعة الحاكم غير المستبد برأي، ووصف عكسه بأنه أمر الناس، وهذا جاء في قوله من البسيط (2):

وَمَا ٱلصِّدَادُ أَيْمَرًا ٱلْمُنْتَهِمٍ

إن هذه دلالة أخرى على صفاء ونقاء الرؤية السياسية للنابغة الجعدي، حيث إنه لا يبحث عن الجزائر ولا الخروج عن قبضة الأمير العادل.

وأ Bard أيضاً النابغة الجعدي ينتقد المنهج السياسي المستبد الخاطئ الذي انتجه أبو موسى الأشعري حينما بعث بطلب المعم، وكان الجعدي على رأسهم، حيث يصفه ببكر بني تمود وهي الناقة التي عقرت وتحلق القوم بسببها، حيث قال من الواقف (3):

(1) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 31 و 32، ديوانه، 32.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 140.
(3) المصدر نفسه، ص 173.
رأيت البكر بكر بني ثمود
وأنت أراك البكر الأشعيئا

ويبدي أن ما جاء به الجعدي دلالة على الروية السياسية المطلقة على الأحداث السابقة،
وأن المنهج الذي سار عليه الأشعيئا من الاستبداد، والعقوبة بجلد الجعدي ستكون عواقبها
وخيمة حيث عذاب الأخيرة أو قد يكون عذاب الضمير، وفي هذه دلالة على عدم مساحة
الجعدي للأشعيئا، ثم أجهد يفاضل بذكر أمام عثمان بن عفان ورحمته بالبرعية ومن
الأشعيئا، وكأنه يوجي بالدعاء عليه بعدم مجيء الله به لإيائه الجعدي، فقد ورد في
القصيدة ذاتها قوله (1):

فإن يكن ابن عفان أمينا
فلم يبعث بك البلء الأمينا

ثم يكمل شكاوه إلى النبي صلى الله عليه وسلم جراء هذا الاستبداد حيث قال(2):

فيا قبر النبي وصاحبه
ولا صلى على الأمراء فينا
ألا يا غوثنا لو تسمعنا
ألا صلى إليكم علـكم

إن التأبيج الجعدي صاحب سياسة قوية يوجهها الحلم، حيث أن الصلاة في قوله
تعني الرحمة (3)، فهو يستغيث لوقوع جريمة حلت به بسبب هذه السياسات التي انتهجها
الأمراء، ومن جهة أخرى تدعو رؤيته السياسية توجيه السياسيين والأمراء إلى عدم الظلم
والرحمة بالشعوب ومراعاتهم.

إن هذه الفئات ترشدنا إلى سياساته الحكيمة من خلال تعامله مع مفردات الحياة التي
أهلت رؤيته السياسية من أن يكون سيداً في قومه، ثم اندماجه في الجناح العسكري في عصر
الرسول والخلفاء، ثم انتقاله إلى الحزب العلوي ليكون في جانب سيداً على ضد معاونة بن
أبي سفيان، ثم نجد رسالته السياسية ورؤيته بكل وضوح من خلال موقف أبي موسى
الأشعيئا معه، ولهذا فسياسة الجعدي قد تنتجت عن عبقرية علمته إياها المجالس.

(1) المصدر نفسه، ص 173.
(2) المصدر نفسه، ص 172.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 173، أسفل الحاشية.
المبحث الثالث
الرؤية الاجتماعية

عاش شاعرونا في العصر الجاهلي، وقد عَرَف أيضًا لِيْثَيِّد العصر الإسلامي حيث التهذيب المحمدي، وتأثر الكتاب السماوي الذي هدى الناس إلى طريق الحق السوي، ثم انطلق لِيْثَيِّد الفتنة والنزاع السلطوي بين الحزب العلوي والأموي.

أخذت الرؤية الاجتماعية للنبابة الجعدي ألوانًا مختلفة؛ فكل حياة لونًا يميزها عن الأخرى، وكذلك لها نتائجها ومقاصدها وأطرافها الخاصة، وقد تمثلت بالعصر الجاهلي الأول حيث الطبيعة المفتوحة التي هدتها إلى تعاليم الحياة، والتجارب العملية النظرية، فعرفوا في ذلك العصر كثيرًا من العلوم كالنجوم ومواقفها، والألوان وأوقاتها، واهتدوا إلى نوع من الطب حتى توارثو جيلا بعد جيل، وكان لهم سبق في علم الأناس والفراسة، إلى جانب درايةهم بالتيقن والكفاءة، وتميزوا بالذكاء وحضور البنية وفصاحة القول، لذلك كان أكبر مظاهر حياتهم الفكرية لغتهم وشعورهم وخطبهم ووصفهم وامثالهم.

إن العرب كانوا يعيشون قبائل متتابعة، لا يعرفون فكرة الأمة، إنما يعرفون فكرة القبيلة، وهم بذلك ينقسمون إلى قسمين:

الأول: حضر وكثروا قلة، حيث إنهم يعيشون في بيوت مبنية مستقرة، ولهم أعمالهم الخاصة الثابتة المستقرة، وألوان تلقي ببناتهم الاجتماعية التي تحتويهم، فكانت من تلك الألوان اهتمامهم بالتجارة والزراعة والصناعة، وهؤلاء الحضر يحبون حياة مستقرة في المدن والقرى الأمنة، ومن هذه المدن مكة وطائف، وسكان مدن اليمن كصنعاء وفيهم سبا والمعين، ومملكة المنذرة والحضر في العراق وملكة الفاسة في بلاد الشام وكندة في وسط شبه الجزيرة العربية.

أما الثاني: فأهل البادية وهم سكان الصحراء، وكانت حياتهم حياة ترحل وراء منابع العشب لأنهم يعيشون على ما تنتجه أنعامهم، ومن هنا نحن أن النابجة الجعدي من سكان البادية الذي كان يحيا وفق هذا المجتمع، وهذا القسم كانوا يحتضرون الصناعة، ويعتصمون للقبيلة ظالمة أو منظومة.

(1) نظر: الجبري، يحيى، الشعر الجاهلي، شخصياته وفنونه، ص 16.
(2) المصدر نفسه، ص 16، 18، 19.
إن التمسك بالتعاليم الاجتماعية ساعدت هذه المجتمعات في مواصلة الحياة، ولا سيما حب الوطن الذي يعيشون فيه، والناخب الجعدي في مجتمع يتبع بدياره وأهله، فيحب ترحيلهم وسياحتهم، حيث كانوا يصبحون في الطايف لمتبله هواهم وثمارها ويشتراك في الفُن لسعتها وكثره مراحها. فهو يُغني بمياء قومه كباقي الشعراء حيث أنها من عادات المجتمع ونظامه.
ولهذا يقول شوقي ضيف في حقه: "إنه مثل ليبدع يُغني بمياء قومه" (1).

أما العصر الإسلامي فقد كان هذا العصر على تجربة الناس وتحريهم إلى الفضيلة، وتغيير مفاهيم المجتمع السبعة إلى الحسن، ولذا قد أحصى الإسلام تحولاً عظيمًا في بناء المجتمع وتوزيع الأمة، فقد بُعث الله سببان اتفعل من ينقذ الأمة بالرسول صلى الله عليه وسلم، وقد قال في كتابه: "هو الذي يُبعث في الأمهات رسلًا منهم ينص على إماهم وتزكيهم ويُعلهم الكتاب والجماعة وإن كانوا من قلبي ضللاً مُبينًا" (الجامعة: 3)، وقد أجارهم صلى الله عليه وسلم قولًا وفعلًا وعِملاً من ذلك التيه والتشتت كأوزن البنات والغزو والسبل والنهب والجرائم وغيرها.

إن الإسلام جعلهم أمة واحدة وليس مجتمعات متفرقة، فقد أفْتَى بين قلوبهم فأصبحوا بنعمته إخوانا، الله شاكرين. بعث في الطائفة على دقة التزام المجتمع الإسلامي المحمدي ولاسما الشاعر، ورؤيته من حيث الألفاظ والتعبير في الشعر، فإن تأثرهم بالرسول العظيم صلى الله عليه وسلم وتمتعهم بنعمه الإسلامية والقرآن بما واضحاً، كثوله من الكامل (1):

وقارع تناثر من الفرقان
وقرأ ثمن هدى
ولعبس م الإسلام نبأً واسعاً
وقد كما أنت من البسيط (2):

فقال: الله أدت لم يثبت أثب
حتى ليثبت من الإسلام ضابئًا

---

(1) شوقي، شوفي، العصر الإسلامي، ص 100، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 127.
إن التعمير والانتظار الطويل حتى يشهد الإسلام وتصوير الأبيات لباس الإسلام للإنسان لباس الدين أمراً غايته الروحية، حيث تشير هذه الأبيات إلى تنوع المجتمع بوجود الرسول العظمى صلى الله عليه وسلم وتخليصهم من الضياع.

دعاء الإسلام المجتمعي إلى التكشف والإقلاع عن الدنيا والزهد فيها؛ وإن شاعراً قد مر في مراحل مختلفة الأولوان بيوست مجتمعات متغيرة وقد بلغ من العمر عنياً، مما قررت إليه الحقائق الإنسانية ونهبتها حتى وصل به الحال إلى أن الدنيا أصبحت تزعجه، وهذا ما أقر به قوله من مجزوء الكامل (1):

ة وطول عيش قد يضرره
بندع خلو العيش مشره
فُقى بشاشته وينفي
وُتسوؤه الأيام وختى
ثم وققان ين لهك
فَم شامبَتْ بي إن هلك

إن الإسلام فضلاً كبيراً على المجتمع ولاسيما الشعراء فقد ارتقوا إلى المستوى الذي دعا إليه الرسول صلى الله عليه وسلم، وكان ذلك من خلال الانقياد والتسليم للشريعة الربانية المحمدية وحيبهم إليه فجاء نتيجة ذلك الرقى.

ويمكن لنا معرفة أهم مركّبات الرؤية الاجتماعية لنابة الجعدي والكشف عنها من خلال عادات المجتمع وما حدث من تقاليد، فقد وصف الأحاسيس والمشاهدات، وكذلك الحكمة والخواطر والرثاء والقليل من الهجة، واللحم، وله في اللهو والغضبيات وإن كانت قليلاً، وكذلك العلاقات الاجتماعية المتراكبة كونه سيداً ووجهياً وشاعراً وناطقًا ببسان قومه.

فالحياة الاجتماعية الأولى كانت في البادية حيث العصبية القيلة، واتصاراتهم في حروبهم، ويهجون خصومهم شمامة بهم وتحقيراً لهم، ولاسيما أن الجعدي سيف قيبليه، ولا ينفك عنها فقد كانت الرؤية الاجتماعية متجهة إلى أهم مركّباتها كالفخر مثلاً أنظر إلى قوله من الرجز (2):

نحن بثل جمة أرباب الفلج
نحن منغنا سبالة حتى اعتنق
نضرْب بالبيض وئرْجو بالفرج

(1) الجعدي، ديوانه، ص 92، 93.
(2) المصدر نفسه، ص 488.
فيمضي مجدداً متفاخرًا بأعمال قومه البطولية ضد خصومها من القبائل الأخرى ذاكراً لوقائع القوم ومثالهم قائلاً من الطويل (1):

وَخَنَّ خَذِّلْنَا رَهْطُ سَامَةٍ بَعَدًا
وَمُسَاءَلَتُهُمَا مُدْخَلًا مُّقْدِرًا (1)
وَمَدَّنُوْنَانَ أَسْقَفَيْنَا السَّمَامَ وَجَمَعَيْنَا

وقال أيضاً بنجار بن جعديدة على عيسى إذ كان لهم يوماً مشهوداً من الوافر (2):

وَمَن أَبَنَنَا عَجِيبً
شَهِينَا بِأَقْرَبَيْنَا
فَلَمَّا أَنْ تَقَلَّنَا ضَخْمُيَا
وَقَدْ حَظَّوْا البصاع على الذراع
لِسَاعِتِيْنَ فَأَزَا قُسْيَوْدِيْع

فهذا انجازات قومه وما فعلوه بالقبائل الأخرى، حيث أشاروا إلى مواقيثها وربطوا على نجران ومنعوا الماء عن الأعداء، وهي أيضاً نتائج صادرة عن ذكاء القبيلة ووضعها الاجتماعي المتماسك، فتلك القوى الجسدية والعقلية التي حملها مجتمعه جعلتهم لأن يكونون بارزين.

ويمضي قلماً في مدحهم وذكر انتصاراتهم حيث قال من الطويل (1):

وَعَلَّقَتْهَا الْجَغَّاَبِ أَذَرَّكَ رَكَضُنَا
وَذَنَّي بِأَيْنَانِ وَإِنَّ الْجَنَّ نَفْسًا مَّدْفُوْرًا
أَرَزَنَا مُغْدَأً مَّنْ شَرَاجُيْلِ بَعْدًا

ثم نجد الشعراء ذاهبًا عندما أراد النزول في عهد سيدنا عثمان لحنينه ونشباقه لموطنه البادية ومنسكة بها (1)، وأجد التمتك باللهجة حتى في الإسلام وذلك ورد عن الهيثم بن عدي أنه

(1) المصدر نفسه، ص 72.
(2) المصدر نفسه، ص 72.
(3) المصدر نفسه، ص 72.

(4) المصدر نفسه، ص 72.
قال: "رعت بنو عامر بالبصرة، فبعث أبو موسى الأشعري في طلبهم، فتشارخوا: يا آل عامر، يا آل عامر، فخرج النابغة الجعدى ومعه عصبة له، فأتى به إلى أبي موسى الأشعري. فقال له النابغة: ما أخرجه؟ قال الجعدى: سمعت دعاء قومي، فضربيه أبو موسى أسوأطا" "(1)، فدفع النابغة الجعدى لأن يهجوه فقال من الوافر: 

"رايت البكر بكر الأشعري
فإن بن سبعين بني أمين
ألا يَحنو أنت ل تسمرغت
ألا صني على أمراء فتى
لَّهَا يَفْرَض بون ولا شراء
وانت أرَك بكر الأشعري
" (2)

وذاه ارى حال النابغة ووضعه الاجتماعي الذي يرتى له، وأرى أن رأه الأشعري في فعله جاء تعريفا لما فعله النابغة الجعدى لمنع تلك النهرة المصيبة لأن تعود، وهذا ما وجدته في مسنود الإمام أحمد كما هو مبين في الحاشية لأن ما نباه الإسلام ليس هبنا، إضافة إلى ذلك أن هذه الحالة غير لائقة، وكونه صاحبيا جليا له مكانته، فجعل تلك العقوبة جراء ما حصل.

ومن أشعاره الاجتماعية تفاخره بابيه، وهذه عادات عربية أصيلة، فهو السيد المطاع الذي له شرف في أهله، وهو الذي زاد في رقي قبليه من جراء فعله؛ حيث قال أبو عمرو: "(3) وكان عبد الله بن جعدة سيداً مطاعاً، وكانت له إثباتاً بعكاظ بليته بهذا الحي من الأزر وغبرهم، فجاء شعير بن سلمة الشريشي وعبد الله جلاس في ثوب قبلي ضعفت له من إثباته، فأنزله عنه وجلس مكانه؛ فجاء رياح بن عمرو بن ربيعة بن عقيل وهو الخليع، فقال للقشيري: مالك وشيكن تذيله عن إثباته وإنها هنا حوله، فقال القشيري: كنت يا له..."
ثم مد التشريعي رجله فقال: هذه رجلي فاضربه إن كنت عززاً، قال: لا لعمري لا أضرب رجلك، فقال التشريعي: فامدد لي رجلك حتى تعلم الضربة أم لا، قال: ولا آدم لك رجلاً، ولكن أفعل ما لا تتكرره العشيرة وما هو أعز لي وأذل لك، ثم أهوى إلى رجل التشريعي فسحبه على قفاه ونحاه، وأuder الله بن جدعة مكانه»(1).

ونجع دلالة أخرى تتمثل في أن عبد الله بن جدعة الذي يتفاخر به قد زاد في رقي قبيته من جراء فعله فهو أول من صنع آلة الحرب التي بطلق عليها المعاصران (الدبابة)، وكان السبب في ذلك أنهم اتجهوا نحو البحرين، فهجموا على عبد رجل يقال له (كودن في قصر حسين)، ففجع عبد ودعما الناس والصبيان، فظنوا أنه يطعمهم ثرياً، وقام عبد ومن معه على شرف القصر، فجعل لا يبدو منه أحد إلا رماة، فلما رأى ذلك عبد الله بن جدعة صنع دبابة على جذوع النخيل وأتسبيها جلوس الإبل ثم جاء بها والقوم يحملونها حتى أسفندوها إلى القصر، ثم حفوره حتى خروجه، فقيل العبد، ومن كان معه واستنفدت صبيانه ونساءهم(2)، وقد تفاخر النابغة الجدعي بما فعل والده فقال من الطويل(3):

فخافوا أدى الذراعي ثريداً مفتئلا
فويل ذئبا ولدكم عبد كأژَدؤن
وقي ابن زياد وقى عفقة خيركم
هنيزة(4) ينزو في الحديدي مسكباً

ومن مفاخره يوم (شراحيل بن الأصبغ الجفني) هو يوم تفخمه به مضر كُلها، هذا اليوم الذي خرج فيه شراحيل سريحاً ومعه جمع عظيم من اليمن لغزو العرب، وأنه على علاقة جيدة ببني عامر، فخرج في بعض غزواته فألغى، فبعد عودته مر على (بني جدعة) فقرته ونحبت له، فعمر نأس من أصحابه سفهاء فكانوا إبلا لبني جدعة فتحرواها، فشكت ذلك بنو جدعة إلى شراحيل، فقالوا: قد ضربنا وآمنا ضيافتك لم تمنع أصحابك مما صنعوا، فقال لهم: إنهم قوم مغيرون، وقد أسأروا تمري، وإنما يقومون عندكم يوماً أو يومين ثم يرجلون عنكم، فقال: الرقاب بن عمرو بن ربيعة بن جدعة لأخيه ورد بن عمرو وقيل: بل قال ذلك لابن أخيه

(1) الجعدي، ديوانه، ص 215.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 215.
(3) المصدر نفسه، ص 216.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 216، وهيئة بن عامر بن سلمة بن فثير.
الجد بن ورد: دعني أذهب إلى بني قشير (1) فأدعوهم، واصنع أنت هذا إشراحل طعاماً حسناً كثيراً، وأدعه وادعه إليه فقالن: فإن أنت إلى انتهى، فإني إذا رأيت الدخان أتبتك بهم فوضعنا سيفوا على القوم، فعمد ورد: هذا إلى طعام فماصلي، ودعا شراحل ونساء من أصحابه وأمه ونبي عمها، فجعلوا كلما دخل البيت رجل، قلته ورد: حتى انتصف النهار، فقرأ أصحاب شراحل يبتونه، فقال له ورد: ارحلوا فإن صاحبكم قد شرع وشموخ رفعوا، ودقن ورد: وجاءت قشير، فقلتوا من أدركوا من أصحابه، وسار سائرهم، وبلغهم قتل شراحل؛ فعلوا على بني عقيل وهم إخوته، فقالوا: لنكون مالك بن المنافق، فقال له مالك: أنا أتكرم بوري، فركب بني عقيل إلى بني جعدة وقشير ليعطيهم وردًا، فامتعاهم من ذلك وسروا، فأجمعهم فذرتوا عن عقيل، حتى تفرق من كان مع شراحل (1)، فقال في ذلك بشير بن عبد الله بن سلمة (2):

أحبب اليلك أم حيًا هلال
لعلك قاتل وردًا وسنما
سما السمخ بالأمن النهال
أما ينال وحذ السواك أقصى
ومن منازره (يوما رحجان العظمان) وهما يومان: الأول: حيث وادي نساح إذ قتل علامة الجعفي، وكان بعث الحارت بن ظالم، واليوم الثاني: حيث أغاد الطماح الحنفي في بني حنيفة وبيت قيس بن ثعلبة، على بني الحريش بن كعب وبيت عبادة بن عقيل، وطوانف من بني عبس، قال لهم بنو حذيفة، فركبت بنو جعدة وبنو أبي بكر بن كلاب، ولم يشهد ذلك من بني كلاب غريب أبي بكر، فأنكروا الطماح من يومهم، فاستقنعوا ما أخذوا وأصابوا ما كان معه، وقتلوا عدداً من أصحابه وهزمهم، فقال النابغة الجعدي متفاجأاً في قوله من البسيط (3):

نحن الفوارس يؤمن رخرجان وقد ظلّت هوازى أن العرب قد زالاً

(1) ينظر : الجعدي، ديوانه، ص 212؛ وجدعة وقشير أخوان لأم وأب، وأيما ربيعة بنت قلوف بن مالك بن عوف بن عروة القيس بن بنت بنت ملجم بن منصور.
(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 313.
(3) المصدر نفسه، ص 312؛ رحجان: جبل قريب من عكاظ خلف عرفات.
فيضي قدمًا أيضًا في ذكر الأعمال البطولية التي قام بها قومه، حيث قال أيضًا من الطويل:

وما علمنا من مصحة عربية
أبصينب سبأ أو أرادة تخفى
وأينه من طرئنا الصراحة
وأينه من طرئنا الامرأة

فكان هذا تفاخره كشاعر ينطق بلسان قومه الذين يحبون هذه الصفات، ولكن تميزه بذكر قومه وموجهه دائماً لدلاة أخرى على ولائه الوثيق وحبه المتواصل لمجتمعه الذي عاش فيه ولديماً أهل الذين يمثلون الكثير في حياته.

أما الصحيح: فهو من أهم الفنون التي نجدها لدى الشعراء الجاهليين،
كونه يعتمد على دقة ملاحظات الشاعر في نقل المحسوسات والمرئيات وتجسيمها بطريقة فنية عن طريق الشعر، وهذه الصفة نجدها عند الجاهليين صادقة المشاعر والأحاسيس، ولم يختلف التابع الجعدي عن المجتمع الجاهلي المحيط به؛ فقد تتفوق في وصف الطبيعة ولاسيما الحيوانات، ووصف من الطبيعة أجمل شيء وهو ( قطرات السند) التي شاهدها بحبات الورد من اللؤلؤ، قال من الطويل:

يُزل الله في مديريها كأنه جمان جري في سلكه ففتحن م
تمثل الوصف في تشبيه المطر الذي يتعذر عن قرين النور باللؤلؤ الذي اقطع سلكه
ففرق، وهي صوره جميلة أعربت عن مهارة الشاعر في تكوينها.

أما وصف الحيوانات فقد أعدد الجعدي في وصفها، حيث أنها شاركته قسوة الحياة فقد وصفها وصفًا دقيقًا، ولاسيما السورس الذي عد بشهادة التقاد أجمل وأدق وصف قام به الجعدي، حيث نقل ابن سلام أنه "وصف الناس للفرس"(1)، فقد قال الجعدي في ذلك من المتقارب:

(1) الجعدي، ديوانه، ص 70.
(2) المصدر نفسه، ص 26.
(3) الجمعي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمد شاكر، ص 54، والسوق ليونس بن حبيب النحوي، مطبعة الدين، القاهرة، (دم).
(4) الجعدي، ديوانه، ص 34.
وارحاء سيد إلى هضبة
ر يضربين ضرية لم يضرب
لا ظين وأصبح بلغب

هذه صورة حركية في وصفه لفرسه، فالإخاء هو ضرب من السير فهو يشبه بالسيد
وهو الأسد أو الذنب، وإذا ما لجأ إلى شيء ذهب بسرعته القصوى، حيث يصف هذه السرعة
بحبوب التلوج المتساقطة وسرعة المذهب من الماء، وإذا سيفت الخيول فرسه ليس بحاجة إلى
الضرب فإنه مرح ونشيط، وكذلك إذا تعبت الخيول فإنه لم يتعب، واهتمام شاعرنا بهذا الفرس
لوجود دلاله تدعو إلى ذلك منها الأصالة والرشاقة في العدو.

وقال أيضاً من المتقارب (1):

كان تماثيل أرساغه
رقاب وعوالي لدید مشرب
خضين وإن كان لم يغصب
فاله مدرآ، نشيف وأرساغه غليظة منحنية غير منتصبة حتى إنها لتشبه رقاب
الوعول التي مدتها لتشب، والحوافر سود كأنها مخصبة بلا خضاب.
فيمني الجدي في وصف الفرس ولا تترك صغيرة ولا كبيرة إلا وصفها وجمالها،
فينتقل إلى وصف (صوته وحضوره) للدلالة على قوته وانضاجه على العدو بصورة حركية
أخرى، وهي صورة انضاج الصقر على طرديته الأرب، فقد وصفه قلنا من
المتقارب (2):

صبعه في مثلي جوف الطوي
هوي الفظائي للأرب

الطوي هذا البئر المروية والمعرن الذي يملك الخيول العربية الأصيلة والعرف بها،
حيث يصف شاعرنا صوته فرسه بالصوت الخارجي من البئر، وكأنه يعبرا بأن فرسه أصيلة
ومعروفة من صوته، والوصف جميل وهو بذلك قد يدل على تعلق التابعة الجدي، به، إذ

(1) ينظر: الجعدي. بيانات ص: 43, لغين: تعين.
(2) المصدر نفسه، ص: 25.
(3) ينظر: المصدر نفسه، وعول: جمع وعل وهو ذكر الأروي، الأرساغ: رسغ، مابين الحاف والوظيف.
(4) المصدر نفسه، ص: 28.
(5) الهوي: السقوط، والقطامي: الصقر.
وصل به الحال على تمييزه بين الخيول، وأعتقد أيضاً أن هذا الاهتمام ليس فقط للنابعة الجعدة بل للمجتمع، وهذا ما استنتجته من خلال لفظة (المعرض) ليكون دلالة على فهم المعرض الذي يعني الإفصاح، وحاجتهم إلى هذه الفروسية التي يمتلكها الخيل ولاسيما هذا النوع.

وقد وصف (حنين الخيل) الذي وصفه (يفحّي الأفعّا) قاتلاً من الطويل (1):

وأمّها في ذهن كأن خينيناتها فجّح الأفعاّ أُغْلِثُتْ أنّ نُحْجَّرًا

يفحّي الشاعر الخيل إذا حل الظلام دخلت في أممته، فوصف دخولها وحنينها كدخول فحّي الأفعاء في جحرها، وأرى هذه دلالة على نباهة هذا الحيوان، حيث يوجي بأن حنينها كصوت الجرس المنبهة لغيره وهي صورة عجبية دلت على أبداع الناشر في رسمها.

وقال أيضاً في قصيدة أخرى يصف الخيل السريعة المجهزة للقتال وهي الكرامة الأصلية، ويخص منها بالذكر فرسين مشهورين لبني جعدة (لفاض وسيل) وهما من أبرز خيلهم: فقد جاء في قوله من الرمل (2):

وعناجيج جياد نجيب
فأثار الصّنّاع علّيهم دايمة
أرنتُونهمُّ لم يُلوظها الهخل
لهم في الأصوات منهنّ صهيل
فجري من منخره ربيِّد

فالخيل العربية أصلية كريمة قوية، إذا صوتت جماعة منها أجباتها جماعة أخرى، واهتمام واكتفاء المجتمع بتربيتها هذا النوع ولاسيما قبيلة النابعة الجعدية للدلالة على التميز

(1) الجعدي، ديوانه، ص ٢٧.
(2) المصدر نفسه، ص ١١٤، ١١٥.
(3) عناجيج: جياد الخيل، الواحد عنجوج. فراض: اسم فرس لبني جعدة، وسُبِّل كذلك.
(4) ينظر: الجعدي، ديوانه، ص ١١٤، ١١٥٠. النّيل، والهبل: الكسل، ومسكة: مجلة الأطراف.
(5) عزيز الجبن: صوته. الصخيل: اللّبقة.
(6) الحُمْطُس: من البقول لها ثمر أحمر.
والأساسة، وهذا ما كشفته لنا رؤيته الاجتماعية يبدو من خلال لفظة (قصر الصنف عليها) معرفتهم بها وانتشارهم وتبريدها وتميزهم عن غيرها بها ثم يكمل الوصف بсостоя صميمه إذا نادى جاويته الخيل الأصلية المرحلة النشيطة، ممسكة الأصابع مطلقة الأسباب التي لم يلوجها ويجير لونها الكشلا والإقبال، وهذا النداء دلالة على القوة والنشاط، وكان صميمه جرس آخر يسأل من خلاله عن نشاط الرفط منتظرأ الإجابة، ثم يصف الجدوع الإيقاع باختلاف الأصوات من خلال إجابة النداء مثل عرف القن، وصلصلة الحديد إذا تصادم، وصوت الرعد إذا كان صافيًا، وهذا يشير أيضاً إلى اهتمام المجتمع بهذه الصفات لإخافة العدو، فيكمل هذه الصورة بجري الزبد من منخرتي فرسه، فلونه أحمر كالدم ليدل على شدة نشاطه وخفته.

ومن خلال ما قدم يظهر أن الرؤية الاجتماعية كشفت عن اهتمام المجتمع بهذه الخيل الأصلية الكريمة وتفاصيلها، وذلك كونها رفيقة الإنسان في السلم والITIVE، وأنيسة الترحال وتاريخ الفرسان.

ومن وصفه أيضاً للحيوانات (البقرة الوحشية) التي أضاعت ولدها فطافتها تطلبه ثلاث ليال وليامها، ولا تملك شيئًا إلا أن تصبح، فقول من الطويل:

"فيضت ثلاثينًا بين بـمـمـمـوم وليلته، وباختنآت كان كشيحها طبى ربطته إلى راجع من ظاهر الرمل أعفرًا."

يصف النابع الجعدى حالة أليمة أصابت الأم يفقد ولدها، وكأنه أعتى بهذا الألم من قبل بفقد ولده محارب فوصفه بهذا الوصف الدقيق، ويبدو أيضاً عدم التقرب إليها في هذا الحال خوفاً مما يصدر منها من فعل غير متوقع.

أما الناقـة: وصف الشعراء الناقة وربطوها بالأطلال والرحلة والصيد، فهي الوسيلة المثلى لتغريجهم الهوى والكراب والحزن، وكان وصف الجعدى للناقة لأنها شاركته قسوة الحياة ولأنها شاركته مهمة التنقل في الصحراء القاحلة، يشذ عليها راحله ليتنقل عليها من مكان.

(1) الجعدى، ديوانه، ص 81.
(2) بنظر: المصدر نفسه، ص 81، الكشيح: البطن والخاصرة، الريشة: ملاءة ذات لفتين أو ثوب لين رقيق.
الثانية: مهماً يراها بحرية رجينة

فالهواجاء هي الناقة السريعة وكأن بها هوجاً، والنجاة السريعة لأجل النجاة، فيصف الشاعر صورة الناقة بالقدرة وهي الناقة الوحشية التي ترعى بجانب الحرم الوحشية، ووصف الناقة الهواجاء مرتبط بالرؤية الاجتماعية وذلك لاستخدامها للعذور السريع في المسافات الطويلة كونها حازمة على السرعة واستخدام هذه السرعة لأجل النجاة كونها جاهزة مفتوحة على ذلك، ومستعدة إلى مواجهة الخطر دون خوف.

أما النحل: فكان من اهتمامات النابة أيضاً حيث وصف جموعها وانتشارها وهي تبعث درويو ووصف العامل الذي يجمع العسل بأنه قوي شنوة، وان مشيته واتزانه كحشرة الوبر، وأن النحل قالت أباه من قبل، حيث قال من الكامل:

قرع الرؤوس لصوتها زجٌجٌ
بكرت تفي الخير في سُبٍبٍ
حتى إذا غلت وخافها
صار أسيد من شوبهاء مشن
يضحي بمحتجه وقربته
فاصب غرثها ولو شحمرت
حتى تحفر من منزلها

إن قرع الرؤوس هو النحل، والزجل هو أزيزها في النبع وهو شجر عوده صلب يستخدم للقسي والسهام، والحكام نبات يبني النحل منه العسل وكذلك السدر، والوصف مرتبط بالرؤية الاجتماعية من حيث اهتمام العرب بهذه الصناعة، واختيار الشخص المناسب لها والدقة.

(*) المصدر نفسه، ص 93.
(*) المصدر نفسه، ص 25.
(*) الجعدي، ديوانه، ص 25.
(*) ينظر: المصدر نفسه، ص 25، والمئدة: جميع معاً وهي الناقة الوحشية.
في تعاملها، فإن عكس ذلك قد يسبّب له الموت، إضافة إلى ذلك تهيئة الظروف المناسبة للنحل. كتوفر المكان وإيجاد النبات الذي يجي النحل منه العسل وأهمّة المجتمع بهذه الحالة، ويدل هذا الوصف عن إبداع الفن الناتج من نقل المحسوسات في الحياة.

أما الحكمة: فهي اللغة مشتقّة من الجذر (حكم) الذي هو بمعنى المنع، فإن الحكم العدل مانع من الظلم، ويسمي اللجام الذي يوضع في الفم البلاط والدواب (حكمة) لأنه يمنع الحيوان عن مخالفة رأيه، وعلى هذا الأساس شُمّي العلم حكمة لأنه يمنع من الجهل (1)، وقال المولى سببه : "يُؤتي الحكمة من يشاء وَمِنْ يُؤتِّهِ الحكمة فَقَدْ أُوتِيَ خَيْراً كَثِيراً وَما يَذْكُرُ إِلَّا أُولَّوَا الأَلْبَاب " [البقرة : 269]، فيؤتي الحكمة أي: العلم النافع المؤدى إلى العمل "وَما يَذْكُرُ إِلَّا أُولَّوَا الأَلْبَاب " أي: أصحاب العقول.

يكون اتصال الحكمة بعدن من العلوم والقوى الخلقية والمتعلقة بفهم المحيط واتخاذ القرار الصحيح، وإن النابغة الجعدي حكيم مجري قد عملته تعاليم الحياة الطويلة حتى كتبته من خلال المجتمعات المختلفة ومجاساته بعلة القوم كالملوك والوجهاء وعامتهم الفقراء، ونجد أيضا قبته وسياسته للقابلة وترحال السياحي ونبوغه المتنفر عن شاعريته وأحساسه بالحياة القاسية ومشاركته بالحروب، وعصره الذي قطع شوطاً كبيراً في فقه التجارب الحياتية فكل هذه رؤى حول التعاليم والتقاليد تجارب الحياة وخشونتها، فاحتاجت القبلة لأن يكون النابغة الجعدي عماده وحكيمها، فأراد أن يجمع من معلقات الحكمة ما يجعله قادراً على الوعظ بعيداً عن التكلف والعناء، فعاجلت الحكمة مفعمة بعنصر الخير داعية إلى المكارم والفضائل بكل معانيها تاركاً الرذائل التي تخفِق الإنسانية، فكان يدعو إلى الحكم في عصر ساد فيه الجهل حيث قال من الطويل (2):

<table>
<thead>
<tr>
<th>حلمي إذا ما أورد الأمر أصبر</th>
<th>ولا خير في جهل إذا لم يكن له</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>بواتر تُحمى صفوة أن بكدرًا</td>
<td>ولا خير في حلم إذا لم يكن له</td>
</tr>
<tr>
<td>وفي الجهل أحياناً إذا ما تعذراً</td>
<td>ففي الحكم خير من أمرٍ كثيرة</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(1) الحاء والكاف واليم أصل واحد وهو المنع، وأول ذلك الحكم وهو المنع من الظلم. وسميت حكمة الدابة لأنها تمنعها، والحكمة هذا قياسها لأنها تمنع من الجهل، ينظر: أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا (395)، مجمع مفاتيح اللغة تحقيق: عبد السلام هارون، نَدوَر الجيل، بيروت 1999م، ج 2 ص 91.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 86، 87.
فالنابغة الجعدي من عقلاء القوم، وكانت رؤيته للأمور لا تقف على مرتكز واحد بل تأخذها بكل جوانبها، وهذه الصفة دلاله على الحكمة التي جاءت من هذا الحلم، فوصف الشاعر بأن الجهل هو الإسراع بالأخذ القرارات دون دراستها، وهذا عكس الحلم الذي يكون على بيئة واطلاع موسع فكا اتخذ قرارة معينة ينبغي أن يقوم بدراسة قبل الإقرار به وأخذ الأصول لتحقيق الغاية، والإسراع في البوادر التي تثبت في علاتها، وإن هذا الأمر دل على حاجة المجتمع إلى من يقدد تلك القرارات وهم عليه القوم وحكمانها، وإن للنابغة الجعدي رؤية اجتماعية موسعة النطاق أطلعته على تفحه بالأمور وعدم أخذ العجلة بالرأي أو الحكم إلا بتأنٍ وتركيز، فإذا تعذر الحلم فلا بد للجوء إلى العنف ولكن الحلم أفضل لأن الخبر فيه.

ومن حكمة تناول حياة الفقر والمره، فعبر عمّا يوزع المرء ويقبض راحته، والبحث عن السبيل الذي لا يوقعه في الحاجة أو الشكوى، حيث قال من الطويل (1):

و لا يرضا في عيش بدون ولا تلمف
فصر في بلاد الله والناس الغني

وكيف بنام الليل من بات مصرا
تعش ذا يسار أو تموت فتعترا

إن الرؤية الاجتماعية ارتبطت بكراهة الإنسان، وتدعو إلى الترفع عن مده للناس، بل يدعو للعمل ويجهد الإنسان نفسه معتدناً على الله المستعان، والعرب لا تجب من يستجي إن كان بإمكانه العمل، فالرؤية المجتمعية لا يحب هذه الشريحة وهي صفة مدومة فيهم، ويفهم من ذلك أيضاً أن حكمة النابغة تكمن في كسب المال الحلال والسعي خلفه، يجب أن يكون هدفه في الحياة بحثاً عن العمل وتطور الحلال حتى تتعلم الأجيال في كسب أرزاقها، وإن لم يستطيع فعله أن يقنع أصدقاهه، وأن يضر بالأعداء فإنه خير له، فيقول من الطويل (2):

بُنيَت الفتى كيف يضاوء وينفع
فإذا أنت لم تتفع فضر فإما

و قال النابغة الجعدي فيمن يتتبع أو يسير خلف المغريات من المنكروب (3):

(1) الجعدي ، ديوانه، المكتب الإسلامي ، ١٩٦٤، ط١، بيروت، ص٣٢، ونظر: بسيح، كتاب الأعلام من الأدباء والشعراء، ص٥٩
(2) المصدر نفسه، ص١٠٨
(3) المصدر نفسه، ص٥٣
وما البنى إلا على أُهماله
ترى الصُنعان في عُفُون الشُباب
زمانه من الدُهر ثم الْلَّغَتْلُؤ

إن شغف الشباب والشجاعة في هذا السن فيه المزيد من التقدم والازدهار، وجاء باللون الأخضر به ليديل على الحيوية، فإن تقدم به العمر أصبح اللون الأخضر أشرحًا للدلالة على الباش وذهب المزايا التي ذكرت في سن الشباب وهي مرحلة عجز الإنسان في الحياة، وبناءً عليه يجب على الإنسان أن يسعى إلى الخير، ويبدو أن النابغة المطاعن في السن يشير إلى أن حياة الإنسان تمر بعدة مراحل وبناءً عليه لابد أن يتجهوا يعمل الخير لأنه خالد ويثر الخير.

الرثوانة: وهو من الفنون الشعرية القديمة عند العرب، وقد
عرف العرب البعث منذ العصر الجاهلي إذ كان النساء والرجال جميعًا يبدعون الموتى.
كما كانوا ي повышен على قبورهم مبينين أحزانهم مذنبن على خصائصهم، وقد يخلطون ذلك بالتفكير في مأساة الحياة وبيان عجز الإنسان أمام الموت، وإن ذلك مصير محتمل؟(1)
فكان رثاؤه يدور حول قئ قمة الآخ، وفي ذلك يقول من الطويل(1):

فما لك مئة اليوم شبيه ولا ليست
وكان ابن أمي والخليط المصاحب(2)

ومن قبلي ما قد رزنت بوحوج

فهنا الأثنان قد قصمو ظهره بقليلهما وفقدانهما، فالأول: خليل ورقيق وفي وصديق حميم، والأخ الحدق الذي يشد به الأثر، والثاني: قرة العين وحبيب القلب وزينة وتفاخر فهو الولد الذي هو أعظم من المال، فهذه دلالة على الحزن الشديد الذي أنتاب النابغة الجعدي بفقد الأثنين عزيزين مهمين من الأهل وهمو الأخ والولد، وهذة الفاجعة ليست بئينة عليه، فقد أخذ بعدد

(1) المصدر نفسه: ص 187، الرزق: المصيبة. رزنت: أصبت. والضمير في (قيله) يعود إلى ابنه محارب الذي ذكره في بيت سابق.

(2) ضيف، شوفي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، 207.

(3) الجوادي، ديوانه، ص 187.
مناقب أخيه وحوجه ، وأنه لا يترك المال لنفسه حيث يقسمه بين القراء ، فقد رثاه الجعدي قائلاً:

من الطويل(1):

فتنى كلمتُ أخلاقُهُ غير أنة
جوذاً يبقى من المال باقيا

يدعو التابع الجعدي المجتمع ليتمثل به ، ولاسيما الخلق والكرم كونهما صفات تعبيران
عن أسما صفات المثل ، وعلماً ما يثبت كلامي ذكر كرم أخيه ، ودعوته إلى إكرام الضيف ،
وبذل ماله على القراء ، ولا يرضى أن يلومه أحد فقال من الطويل (2):

قولن لمن بلحا في بلد ماله
ما أنفع؟ يا أمي واترك ممالي
يرد العروق بالسان ويشترى
من الحمداً ما يبقي وان كان مالاً

فتلك المثل الحميدة الأصولية التي حملها أخيه وحوجه كانت تستحق الرثاء، إضافة إلى ذلك
فالثراء قد تأصل في نفوس الجاهلية فأصبحت عادة يعتدون بها.

وبما أن التابع الجعدي عرفي سيد في قومه ، مقدم عندهم ، فلا بد أن نجهد يقف في
مصعب القبيلة يرثي من يموت منهم ذاكراً مناقبهم ، وذلك أن سوقة قومه أخير وإنهم يكرمون
النبل ، ويجبرون المستغثين فهم رجال المكارم وسوس الحروب ، وقد تجلت مظاهر صانتهم
بالقباب ، ولديهم حل الثروة العظيمة من الإبل، وذلك أرضهم التي تتميز بكثرة الرعاة ، وأرى
أنه يرثي تلك الأيام بالرد على من سأله عن قومه فاجابه: قد حطمهم الدهر ولم يبق منهم إلا
قلة ، فقال من الرمل (3):

إذا ماعني ذو اللب سال
سأنتي جارتي عن أمنتي
شرب الدهر عليهم وأكل
سانتي عن أناس هلكوا
للكتب وانتهى ذاك الأجل
طلبوا المجذ فلما أدركوا
فأراهُ لم يغادر غير فل
وضع الدهر عليهم بركه
طرب البالغ أو كالمختل
وأراني طرياً في إثرهم

(1) الجعدي، توراه، ص 188.
(2) المصدر نفسه، ص 189، ص 118.
(3) المصدر نفسه، ص 118.
إن الرؤية ترثي المجتمع الذي كان يألهه الجعدي، فهو يتآسف للحال من خلال السؤال عنهم، ثم أخذ الحزن والانفعال خصوصاً في الصورة الأخيرة التي أفقهته صواعبها وحيس وصف الدهر وشدوته على قومه كبروك صدر الجمل على الأرض، ومن جراء هذا الفعل والنقل الكبير قد فل القوام منه للدلالة على التفرق والشتات، فأصبح بعد هذه الحالة كالمختل مفاقد عقله، ويبدو أن هذه الكلمات بكل معانيها دلالة على تأسفه لضياع مجتمعه الذي اعتاد على رؤيته، ومن جهة أخرى أرى أيضاً أن الرؤية الاجتماعية توحى بحب النابغة لقومه وجودهم، ويشير إليهم بالتوفد وعدم التفرق وشد الأزر.

أما الهجججججامة: فهو من الأغراض الشعرية التي أنكتها الحياة الجاهلية بما فيها من متنافرات وصراعات بسبب العصبية القبلية، ولما جاء الإسلام دعا الناس إلى ترك تلك الجrubة وما حملت من حقد وعداوة، وإن النابغة أدرك ذلك جيداً ولكنه لم يستطع التخلص من عواطفه ورواسب ماضيه نحو عشيرته التي أدى بها الحال إلى حدة التعصيب، وهذا ما أدى إلى عقبة من أبي موسى الأشعري والبصيرة عندما خرج يمثل آل عامر ومعه العصبة فلقي جراء فعلته جدةً من الأشعري فقد هجاه قائلً من الوافر (1):

وانت أراك بكر الأشرينا
رأيت البكر بكر نمود
فإن يكن ابن عفان أمينا
فية قبر النسب وصاحبه
ولا صلى على الأمراء فينا
لا صلى إليكم عليهكم

حيث يصفه بكر بني نعمة وهي الناقة التي عقرت وذلك القوم بسبها، وإنه ليس من الأمانة في شيء فيستغاث بالنبي وصاحبه، ومن الطبيعة تأثره بالقبلية التي أفقهته صواعبها، وكأن هذا مخالفاً لقانون الإسلام، ومن جهة أخرى أن المجتمع قد عاش مراحله انتقالية سادها الفوضى قبل وفاة سيدنا عثمان بن عفان الخليفة الثالث، مما يوحي لنا سوءة الأمراء على الرعية، وهذا ما كشفته لنا الرؤية الاجتماعية التي أقرها النابغة الجعدي في قوله: ولا صلى الأمراء فينا أي رحمونا.

(1) الجعدي، ديوانه، ص. 172.
وهماً أيضاً لأوس بن مغراء وذلك أن بني عوف اتهموا رجلاً من بني جعدة يدعى
(مزاحماً)، فقال وبر بن أوس يحترض بني عوف على مراحم فقال (1):

**بِيْعُمُونَ يَزْغَعُونَ الْنَّجِيْلَ وَأَلْثَمَّ**

تَهْنِىَ لَكُمْ كَلَّابُ مَراَحِم

فـَرّد عَلَى الناـيْبَةُ الـجـعـدي بوصفه أنه أخزى قومه جراء ما جاء
به من كلام، حتى أصبح هذا الخزي كالجسم لا يزول كالضيفين المتصليين بجبل شمام عن
موضعها، فهناك مـن الواقـر قائلًا (2):

لَعْمَرُ أَبِيَكَ يا وَيْرُ بِنْ أَوْسٍ
لَعْدِ أَخْزَيْتُمُ الْخَزَيْخَ مِنْ أَبَا شَمَام

لقد أخزيت قومك في الكلام
مقيماً ما أقام أبا شمام

وقد ترك القوم الذين قتلوا هنالك ولم يدرك بثأرهم منهم، وجاء ليؤل علـى بني جعدة
وطلب الثار لتقلى من جذام، ففئ ما أصابهم منكروه عند ذلك يحق لهم المطالبة به
وإدراكه، حيث قال (3):

مَتَى أَكْلَتْ لَحْوُمُكَ كَلَابِيُّ

أَكْلَتُ بَيْدَةً مِنْ جَرْبَ تَهَامِي (1)

وقول أوس من الصفات النديمة في حق بني جعدة لإشعال الفتنة، وخصوصاً أنه أمر لا
يسكت عنه، فقد رشّي القيادة الاجتماعية للتوضيح وكشف الحقائق على لسان الناـبـيـة الـجـعـدي في
dفاع عن قبيلته كونه الناطق الرسمي باسمها، وإن الأمر مجرد إدعاء لا صحة فيه.
وأورد أيضاً صاحب الأغاني: «أن الناـبـيـة الـجـعـدي هاجى أوس بن مغراء ؛ قال: ولم
يكن أوس مثله ولا قريبًا منه في الشعر ؛ فقال الناـبـيـة الـجـعـدي: إن وراءه لنبتور بيتاً، أيها سبّ
إليه غلب صاحبه، فلما بلغ إليه قول أوس (4):

---

(1) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 11، النجيل: جنس من الحمض.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 154.
(3) المصدر نفسه، ص 154.
(4) بسيح، الأعلام من الأدباء والشعراء الناـبـيـة الـجـعـدي، ص 42، و تهامي: نسبة إلى تهامة، و وبر هو
أوس بن مغراء.
(5) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 12.
لعنكم ما تبلى سرابيل عامر من اللوم ما دامت عليها جلودها
قالت الجعدي: ذلك البيت الذي كنا نبتدر إليه. فغلب أوس عليه (1)، وكذلك لبليت
الأخيلية التي سيأتي ذكر هانها.

وقد التقى به أيضاً مرة في البصرة بسوق المرد فقتناها وتهتجا، وقد شهدها من
الشعراء العجاج والأخطل وكعب ووجعيل، قال أوس (2):

لما رأيت جعدة منا ورداً
وولوا تعااماً في البلاد ربيداً(3)
كاهله وركنها الأشداً(4)
إن لنا عليك معداً

إن أوسا يتلث من شأن بني جعدة ويظلم من قبيلته بني معد، وإن هذا الهجاء في هذين
القبائلين أمر طبيعي لوجود خلاف سابق بينهما في ذلك، وقد دعت القبائل شعراءها إلى الاستمرار
بمنافخها ووجه خصومهم كونهم الناطقين باسمهم.

فققال العجاج (5):
كل ما يعمد له بما استعدا

وقال الأخطل (1):
وإني لقاض بين جعدة عامر
وسعد قضاء يتبع الحق فيصلي
وعوف بن كعب أكرم الناس أولاً
أبو جعدة الذين الحبيب طاعمه.

(1)الجعدي، ديوانه، ص 12.
(2)الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 24، ومصفر: يسمع، الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 61،،،،
(3)مصدر سابق.
(4)الورد: الجيش، وربما من النثر، ما كانت سواد اللون مختلط بيضاء أو غيره.
(5)مصدر: من أحداث العرب، والثلثر ينشب أوس بين مغراء.
(6)الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 12، مصدر سابق، ومصفر: يسمع، الأعلام من الأدباء والشعراء.
(7)المصدر نفسه، ص 42.
إن الشعراء قد اجتمعوا لإطالة بالتابعة الجعدية، وذكر هذه الأبيات للسخرية، وإن كعب بن مجيل هو الآخر قد أدلى بهدوه وناصر رفاقه وأعانهم على الجعدية حيث قال (1):

من أقوم وألم يلحد إليّ أو؟
ولا أجور ولا أيغي على أحـيدـ
كما تنبكُما بعس بني أسـدـ
إن لي قضى قضاء سوف يتبعه
فصال من القول تتأم القضاء به
ناكت بنو عامر سعدا وشاعرا

فقد أظهر هؤلاء به وتفقوا عليه، فالتثلثة أومونا بينما كان هو علويًا وإن الإسلام قد نزه الأفواح عن القول الفاحش حيث تخرج الجعدية من المدرسة المحمدية التي كان دستورها القرآن، فقد أفقي حياته لإرضاء الله تعالى، وكل هذه الأشياء التي كان لها الأثر البالغ في رده من البسيط (2):

يا بن الحيا إنني لؤلؤ الله وما قال الرسول لقد أنستكك الخالا

وقيل إن رجلاً من قشير اسمه ( سوار بن أوفى بن سهره ) ويدعى باسم أمه (ابن الحيا) قد هجا وسب أقواله من أزد في أمر كان بين قشير وبين جدة مثابهان متالاويون (3)، فرد عليه النابعة بقصيدة غرفت باسم (الفاضحة) لأنه ذكر عيب ومساوئ قشير وعقيل، فقال من الطويل (4):

جهلتك عليّ ابن الحيا وظلمتي
وجمعت قولة جاء ببنت مرضتلا
بذاك ولم أزلفك عن ذاك ماضملع
عندت قشيرة إذ فكرت فلم أسا

فرى الجعدي بيتهم خصمه بالجهل والظلم، وقد فاخره بكترة سادة قشير، وهو يعلم بأن قوم الجعدي أعز وأكثر وأنه لا يعبر اهتماماً لخصمه لأنه يعرف منزلته وقمه في المجتمع المحيط به، وإن لم يشتهي إلا من أراد حظ منزلته الشعرية والتقليل من شأنه، وأن هجاءه سوار بن سيرا جاء ردًا على هجاء أخواله الأزديين.

(1) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 12، وينظر، سبب الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 2746، 476، والأود: الأعجاج.
(2) الجعدي، نظائه، ص 12، 13.
(3) الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 13.
(4) الجعدي، نظائه، ص 128.
أما هجاوته للليلة الأخيلية فإن ما وقع بين النابغة الجعدي وسوار بن أوفي كان سبباً للهجاء الذي وقع بينه وبين ليلة الأخيلية، والسبب من ذلك هو تدخلها في هذا الموقف لأن الحوار كان بين الجعدي وسوار، حيث أدت الأخيلية بدلها لتحدي الجعدي والتنزيل من قدره لإعلان ما شأن سوار، وتقول بعض التراجم أن سواراً زوجها على ما يبدو (1)، واعتقد أن هذا الدفاعة من باب العاطفة كونه الحبيب والزوج، وهذا ما دعت الرواة إليه من خلال الأبيات، وقد تغلب أيضاً في ديوان ليله الأخيلية: «لعل سواراً زوجها الثاني، إذ ما نكاد نبلغ قصة ليلي مع النابغة الجعدي... حتى نجدها تدافع عنه بحرارة وتكرها عند شر الجعدي» (1)، فقالت تخاطبه أنه لن يسكع عن هجائه يريد عليك ويتاخر بقكما كما تفاخرت، حيث قالت (2):

تنافر ستاراً إلى المنجد،
واضق حفاً فإن فعتل ليفعلا

فرد الجعدي عليها قاتلاً من الطويل (1):
قد ركبت أمراً أغراً محججاً
ألا حنيتا ليلى وقولوا لها: هلا
على أذعمي يملأ استك فشيللاً
دعي نكله تهجه الرجال واقبلي
بشرني بل البرخان تفرها وقعد
شربت في أول الصيف أيهاً
نكتت شر لا خليل أخنيلا
وقد أكلت بقلاً وخيمت نباته وقد
ثم يمضي الجعدي في الهجاء ويصفها بالإقبال على تضخيف في شأنها شاعرة هذه صفاتها
قالاً من الطويل (1):

وكيف أهاجي شاعراً رحمة أستئة
خضيب البنان لا يزال مكرحا
وزيضاً وإعطاء الحقين مجنلا
فل تخميسي جري الزهان ترفشاً

(1) نظر : الأصفهاني الأغلاني، ج5، ص13، 14، مصدر سابقWebSocket若输入的文本包含数字，请用英文标点符号。}

(1) الأخيلية، ليلي بن كلاب بن أحمد بن عبد الله بن الرواح بن شداد بن كعب من بني عامر بن صبيحة، ديوانها، تحقيق: خليل إبراهيم المطلق، جليل العلمية، مطبعة دار الجمهوريه، بغداد، 1976، م ص، 25.
(2) المصدر نفسه، ص 58.
(3) المصدر سابق، ص 13.
(4) المصدر سابق، ص 13، مصدر سابق، والأخيلي: جمع نحيل، بنو الأخيل هو: حي من بني عامر، رهط ليلي الأخيلية. ترقش: تزين.
(5) الأغلاني: نسبة إلى أذله بن شداد وكان نجاح وتيش: رأس الذكر.
(6) المصدر سابق، ص 13، مصدر سابق، والأست: العجز.
أرى هنا أن الألفاظ والسياق قد خرجا عن التعاليم الإسلامية وتغيرت عن مسارها فهذا الأسلوب الفاضح والألغاز الفاحشة قد نهي عنها الإسلام، وهذا ما جاء في قوله ( هلا )، والألغاز الأخرى التي يقبح ذكرها ولا شك أن هذه الحادثة وقعت في العصر الإسلامي، فهو بذلك يخالف التعاليم الإسلامية لأنها من المحرمات، فليس المسلم بطعن ولا لعان ولا فاحش ولا بذيء، وبالرغم من ذلك فقد تغلبت عليه بالرد العنيف وحثت من شأنه ووصفته باللوم قائلةً: 

**قالت (1):**
- أنغابٌ لم تبغ ولم تك أولاً
- اللؤمك الأوَّلَ مغةً مغِّبَعًا
- وأي جواب لاحق لِها هُنَّا
- وما كنت لوقاذفة جل عشريتي

فلما أتى بني جعدة قولها هذا، أجتمع ناس منهم فقالوا: "والله لنأتي صاحب المدينة أو أمير المؤمنين، فليأخذ لنا بحقنا من هذه الخبيثة، فإنها قد شتمت أعراضنا وافترت علينا، فتهروا لذلك، وبلغها أنهم يريدون أن يستعدوا عليها!"(2)، فردت عليهم بقصيدة منها (3):

**قالت (3):**
- ليسجتلو لي ساء ذلك مجمالاً
- يعيش أيوهم في ذراو مغفلًا
- على غير جرم، غير أن قلت: عمهم
- بروح وغدوا وفدهم بصحيفة

فتدع عن نفسها يرفع الذنب عنها بطريقة سخرية الموقف، حيث تتنم أباهم بالغضلة وهو يعيش في ذرى عمهم.

ومن الهجاء أيضاً هجاوه للسعدى الذي جاء تنكيلًا له، فقد قام الجعدي بالانتقاص من قيمة السعدى وحث من مكانته، حيث إن الكمال الله وحده سبحانه جل شأنه وإن ما سواه ناقص، وقد تفاخر السعدى بحالة، والوصول إلى المجد فليس بإمكانه، وقد وصف الجعدي باللوم حتى أصبح كالوسم يصعب إزالته حيث قال من الوافر (4):

(1) الأخيلية، ديوانها، ص 102، 103.
(2) الأخيلية، الأصبهاني، الأغاني: ج 17، ص 152، مصدر سابق.
(3) الأخيلية، ديوانها، ص 72، مصدر سابق.
(4) الجعدي، ديوانه، ص 77، مصدر سابق (السعدى): هو رجل من بني سعد.
فقد كان ذلك من أشد أنواع الهجاج وتاثيرا بالمحفوظ، وخلاصة القول أن القليل من الهجاج في شعر الجعدي جاء للدلالة على الخلق القوي ومعرفة الثقافة الاجتماعية، فقد رفعته من كل انحطاط خلقه إلا موقفه مع الأخيلة، والأنفاظ التي قيلت من حيث الروية الاجتماعية الإسلامية يصعب ذكرها، ومن منظوره هي هفوة لا شبيهة لها، ولا يمكن القيام على خلقه الذاتي الرفيع، والتشويه به من خلال هجائه للبلبلية الأخيلة، وهي أول من أدلة بدلاً للإقبال من قيمة الجعدي ورأينا كيف كان القدر عليها، وهذا يوحي لنا أن التلبية الجعدية لم يهجم إلا من هجاء وتمثال عليه وعلى قومه فلم يبدأ أحداً إلا من بداه، وهذه دلالة عن ترفه من فاحش القول والرذيلة، إضافة إلى ذلك لم يهجم أحداً إلا وغيب(1).

وأرى أيضاً أن الرؤية الاجتماعية الدينية قد كشفت لنا عن دلالات عميقة في الوقت نفسه الذي كان منها الورع وهو من أسس صفات المؤمنين، فقد رفعته عن الهجاء الفاحش ليحوي لنا بالالتزام.

أما الغزل: فهو اللون المميز الذي لا ينفك عنه الشعراء في العصر الجاهلي لارتباطه بالمرأة حيث تمثل رمزًا للفرح وهي الريفة وحبية الأم والأخت، فلتغزلوا بها ووصفوا جمالها وتنوا بمفاتحتها، وتمثل الأمهات في حياتهم حيث جعلوا افتتاح القصائد بها، وأرى أن حياة الجعدي لم تكن حياة ترف ورفاهية بل كانت حياة جد ومصائب حيث غرف بالهيبة والسيادة، ويبعد أن غزله كان تقليدياً، جاء في بعض المطالع أو ضمن القصائد، وقد ورد أيضاً في شعره أسماء النساء عدة منها سلمي، وسليمي، وأمامة، وأمامة، وليلي التي ذكرها كثير من الشعراء العرب، والتي اقتتل بها قصيدته له جاء فيها من الطويل (2):

---

(1) باب : الأصفهاني، الأغاني، ج 5، ص 13 - 14؛ وينظر: أي من منظور محمد بن مكرم، مختار الأغاني في الأدب والتنان، ج 2، ص 28 - 42. 
(2) الجعدي، ديوانه، ص 20.
تأبّد من ليلة رماح قنابٍ
واقف معنِّي خلقًا التناضجٍ

لقد ذكر شاعرنا مكانيين هما: (رماح) وهي دار لربعة بن مالك بن زيد بن تميم,
(عذاب) وهي دار بني يشكر وهم جيران تميم، وذكرهما ليحدد مكان محبيته ليلى بينهما,
وكذلك أنه قد وضعها في ديارين مجاورين ليبدع عنها أصابع آتاه ال góم وعيونهم.
و سُلّمَـمَـيًا أيضاً ذكر ديارها من الطويل (١).

أبا دار سلمي بالحرورية أسلمي
إلى جانب الصُّمَّان فالمثلثم (٢)

ذكر سلميي أيضًا التي تصف له مهابة ناصية الرأس من الفرس وهو الشعر في
مقدمة بقولة من المتقارب (٣): وقال سلميي آرى رأسه

كناصية الفرس الأشوه
أرى دقة الصورة ووجود الألوان بقولة الأشوه وهو الفرس الذي اختلف بيضاء بسواده. 
وهذا البيت جاء للتفاخر بخيله الأصيلة مع تعزيز أعجاب المحبوبة وذلك لتميز فرسه عن غيره
من الخيول.
أما أمينةً التي أحبته واستلواً عشقها على القلب فسرعان ما ذهبت، وكان لها
دور في حياته العاطفية، فقد قال فيها من الطويل (٤):

تذكّرت ذكرى من أميمة عنـاءٍ
لقيت عنةً من أميمة عـنـاءٍ
ولا أستطيع أن أرد شــبـابـية
فلا هي ترضي دون أمرد ناشـٍ

(١) نظر: المصدر نفسه، م، التناضج: أرض يثبت فيها التناضج، وهو شجر ضخم كالسربع عيدانه بيضاء
ناعمة، وله جمي يكل ويشبه العنب.
(٢) المصدر نفسه، م، جدويه، ص، ١٤٢.
(٣) المصدر نفسه، م، المثلثم: موضوع نجد إلى تهامة.
(٤) المصدر نفسه، م، ص، ٣١.
(٥) المصدر نفسه، م، ص، ١٨٦.
وأُمَانِيَةُ الَّتِي تَسْأَلُه عَنِ الْعَمَرِ وَقَدْ بَلَغَه بِعَتْيَةٍ، فَيَقُولُ فِي هَٰذَا
الكَلاَمُ (١): قَالَتْ أَمَامَةٌ كَمْ غَمِرتُ زَمَاتٍ
وُثِبتَ مِنْ عَنْرٍ عَلَى الْأَوْثَانِ
اعْتَقَدَ أَنَّهَا الْأَسْمَاءِ الدَّائِلَةِ عَلَى الْمَحْبُوْبَةِ غَيْرُ حَقِيقِيَّةٍ، وَإِنَّمَا يَوْمَهُ السَّاعَمُ عَنْ أَسْمَاءِ
الحَقِيقِيَّ، وَالدِّلَائِلِ عَلَى صَحَّةِ الْقُوَّلِ قُولُ النَّابِيَةِ مِنْ المَنْضَرِ (٢): أَكْنِي بِغَيْرِ أَسْمَاهَا وَقَدْ
يَاكُنَّ الْخَفِيَّاتُ كُلُّ مُكَتَّبَةٌ
وَيُطَجِّرُ فِي هَٰذِهِ عَوْانَ الأَفْكَرِ
ذَكَرَ أُبُو فَرْجٍ الْأَسْفِهَانِيَ فِي كِتَابِهِ الْأُغَانِيَ قَالَ: «أَخْبَرْنِي عَلَى بِنْ سَليمَانِ
أَخْفِقْنَ قَالَ لَيْ أَبُو الْعِيَاسِ مُجَدِّدٍ بِنْ يَزِيدٍ قَالَ قَالُ النَّابِيَةِ الجِدِيدِ: أَكْنِي بِغَيْرِ أَسْمَاهَا وَقَدْ
وَهُوَ أَسْبِقُ النَّاسِ إِلَى هَذَا الْمَعْنَىِ، وَأَخْذُوهُ جَمِيعًا مِنْهُ، وَأَحْسَنُ مِنْ أَخْذِ أَبُو نُؤَاشِ حَيْثُ قَالَ
مِنَ الْخَفِيَّ: كَيْفَ خَلَفَتِ أَبَا عَمْرَيْنِ
أَسْلَمُ الْقَادِمِ مِنْ حَمَّامٍ
وَأَبَا مِيَةِ الْمَذْهَبِ وَالْمَهْمُرُ
فِي قَوْلُهُمُ لِجَنَّةٌ كَمَا سَمَأَرَ
كَيْفَ لَمْ يَبْقَ اِلَّهُ فِيهِمْ
مَا لَهُمْ لَيْ يَبَارِكَ اِلَّهُ فِيهِمْ
كَيْفَ لَمْ يَعْدِدُ هُمْ كُتْبَاهُنَّ» (٣).

وَمِنْ هَذَا الْمُنْتَلِقِ أَجَدَ أَبِنَ الْرَّشِيقِ قَالَ: «وَلِلنَّشَأَةِ أَسْمَاءٌ تَخْفِيفُ أَلْسِنَتِهِمْ
وَتَحْلُوُّ فِي أَفْوَاهِهِمْ، فَهُمْ يَأْتُونَ زُورًا نَّحوَ الْلِّيْلِ، وَهَنْدُ، وَسَلْمِيَ، وَلَبْنِيَ، وَعَفْرَاءِ، وَأَرَوْيِ
وَرَيْلَ، وَفَاطِقَةَ، وَالخَ... وَرَبَّ أَتِيّ الْشَّعْرَاءُ بِالْأَسْمَاءِ الْكَثِيرَةِ فِي الْقَصِيَّةِ، أَقَامَةً لِلْوَزْنِ،
وَتَحْلِيَةً لِلنِّسَبِ» (٤). (١)
(٢) المَصْدِرُ نُسِهْ، ص ٤١٧.
(٣) المَصْدِرُ نُسِهْ، ص ١٧٦.
(٤) الجَمِيدُ، دُوَانٌ، ص ١٧٦.
وقد ترتبط أيضاً صورة المرأة في العصر الجاهلي بدولات ميثولوجية تصل بالخصب والحياة والفناء(1)، وإن كانت المرأة رمزًا للبحث عن الجمال الخالد فهذا أمر يحتاج إلى كثير من الإيضاح، وذلك لأن الشعر الجاهلي يركز على الحسات بشكل واضح، ولهذا يقول يوسف اليوسف: "إذ إن الأبد الروحاني للمرأة في الشعر الجاهلي ليس له حضور كبير: فقد ظل هذا البعد غالبًا تمام الخراب تقريبًا(2)". ومن هنا فإن في الروية دلالة على سيميائية السكان والمقصود بها الأطلال والحب لها، فريق شاعروا هذه الأمكاس بأسماء النساء التي شاعت في هذه الأمكاس فقتسها على ما أعتقد الله أعلم.

أما كُمرياته فإن وصفه للخمرية كان صادقًا في العصر الجاهلي، فهو كالغزال.

«وجدته ورفقته الشاعر أين ما حل تواسه وتسنه الهوم» وهي من الرفاهية والمناخ، فالشعراء منهن يذكر المرأة والخمر لأنهما طويلات الشاعر، فهما ينقلانه من عالمه إلى عالم آخر، ولعل سبب نظم الجدوي يعود إلى أن وصف الخمر كان شائعًا في المجتمع الجاهلي، فنجد سائرًا على ما سار فيه بعض الشعراء من وصفها وذكر معاقوتها في القول لا في العمل(3)، وأراه يصف

(1) ينظر: عبد الرحمان، نصيحت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، ص 102، وينظر: عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص 172، 174، 179، دار الن חלק، بيروت، 1987، وقلي حسن، الشعر الجاهلي في الشعر العربي، منشورات الملكية الحديثة، طريقة، د.ه، وينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة الصور، المجلد 3، العدد 13، أبريل 1981، ص 132، 133، 134، وينظر: أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر العربي، المجلة 3، العدد 13، وما بعدها.

(2) يوسف اليوسف، يديف، بحوث في الملقانات، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، 1978، ص 151.

(3) وفيما يخص ذلك نقل الحموي، يقابل في مجم عمان في ج 5، ص 232، 243، 245، مصدر سابق، لما فتح عمر بن الخطاب ميسان وهي إحدى المحافظات العراقية على تاريخها النشأة بن علي بن نضير بن عبد العزيز بن حارث بن عيوب عبد بن عيوب بن عيوب بن عيوب بن غالي وكان من مهاجري الحبشة، ولم يزل عمر بن الخطاب من ينشأه عليه عندما ما في نفسه صلاحًا، ولم أراد التنازل امرأته معه والخروج معه إلى

هذا السبب وكتب لها التنازل أيها جاه: 

ببرساً غالبًا في زجاج وحضرت

وتحريحة جوزًا على حرف من

استغنى ولا تنحت بالعصر المظلم

تائماً في الجواف المتصوّر.

إذ إن الشمس أن حلّت لها

فإن كانت تمشي باليكًار

على أمير المؤمنين يسوء

فبلغ أمر المؤمنين عمر بن الخطاب أوكته إليه:

بهم الله الرحمن الرحيم: 

حمر، تتزور الكتب من الله العزيز العلمي، غفر الله ذنب وقابل التوب شديد العقاب، ذي الطول لا اله إلا هو،

أما بعد فقد بلغى قوله:

أعلم أمير المؤمنين يسه.

تائاماً في الجواف المتصوّر.
مجالس اللهو والخمر وإن كان مابين أيدين قليل من خمراته، ولكن على قلتها تعطينا صورة واضحة عنه، وفي اعتقادي أن الجعدي بين رأيين:

الأول: قد يكون الوصف في القول فقط كظاهرة شاعت، وتبدأً لذلك أنه قد أنكرها في الجاهلية. فقد كان يصوم وينصرف، وإنما ذكر عنه يخالف سيرته الذاتية، حيث لم تكن حياته حياة رفاهية وطمعة كامرأة القيس، بل فاسية جدية وقعت بين سيادة وقيادة، وما وصلنا من إنكاره لها كان يمنحه من احتساها، فكان في القول فقط، ويمكن القياس على شخصيته بشكلية زيد بن عمر بن نواف (1) كما أشرت مسبقاً في المنبحث الأول الرؤية الدينية (2).

أما الثاني: فقد يكون بأنه مر في مرحلة وجيزة من الزمن في اللهو والسكر، ثم رجع إلى عقله ورشده، والدلالة على ذلك قلة خمراته قياساً بباقي الشعراء الذين عاصروه، وهذا ما أشار إليه إبراهيم عوض في قوله: "إنه كان عارفاً بالخمر جد بصيره" (3)، ثم يخالف المعاصرين الذين يجمرون على أنه لم يكن يحتسب الخمر فيفصل دعواه بقوله: "والواقع أن هذه مجرد دعوى مرسلة لا دليل على صحتها" (4).

وفي اعتقادي أن إبراهيم عوض استند إلى ما جاء في قول الجعدي وهو ينادم المنتذر بن محربق بن إمرى القيس قائلاً من الطويل (5):

ندائنا عند المنتذر بن محربق
أرى اليوم منهم ظاهر الأرض مقفرا
ف يعني ما يثبت قولي حيث جاء في المبهر أنه يقول: "وأرى أن ما ورد هنا من أنه كان
نديماً للمنتذر بن محربق، مخالف لما جاء عن سيرته حيث قبل عنه إنه: حرم الخمر والسكر

و أيه الله أسفانتي في ذلك وقد عزتك؛ فلما قدم قال له: والله ما كان من ذلك شيء وما كان إلا فصل من
شعر وجدت وما شربتها قط.
قال عمر: أظن ذلك ولكن لا تعمل لي عملاً أبداً.
(1) نظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ص 185، 186.
(2) عوض، إبراهيم، النابغة الجعدي وشعره، ص 12، 13، 14، دار النهضة العربية، القاهرة، 1993م.
(3) والمعاصرن هم: هريجي زياد، والشيخ خان أحمد الإسكندري، ومصطفى عابدي، والسيد أحمد الهاشمي,
وتحقيق الديوان ناثان، وعبد العزيز بن رباح، وعك Rita borgi، ومحمد طاهر درويش، وعمر فروخ,
ومحمد خضر، وعبيط عبد الرحمن، وحسن أبو ناجي، وخليل إبراهيم أبو ذياب، وعلي ضيف، وغيرهم
من المصادر والمراجع القديمة والتراث.
(4) عوض، إبراهيم، النابغة الجعدي وشعره، ص 12.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 87.
والاؤول في الجاهلية﴾، وهذه إشارة إلى صحة القول إن الخمر تدل على المفاخرة والاستنكان، وأن قول الجعدي كان في القول فقط، وهذا ما أشارت إليه مسبقًا من قول عمر بن الخطاب ووالي ميسان.

فأولى الأول قوي الحجة وهو الإنكار للخمر مع أنه ظاهرة شائعة كالغزل وهما من المفاخر وهذا ما يؤكده قلة خرائيته.

لقد ورد الخمر في شعره كونه من الظواهر التي سادت في المجتمع، فهو مثة الشعراء ورفيقهم، وقد ورد في قوله من الرمل (١):

(١) ولقد أخذوا بشرب أنفث
(٢) تسبق الأكمل من رطب وءرش
(٣) فنزلنا بملع مقفر مكسومة
(٤) ضحمة الأرداف من غير نفس
(٥) ولدينا قينة مكسومة

فالشاعر مع جماعة من الشاربين كما وصف، فتتوجه إلى المفارة حيث خلو المكان من آثار الماء وفيه بعض الأعشاب، ويصبحبهم وفاء الخمر المعصور من العنبر وبعض النباتات، ومعه سهمة جميلة وهي سفيرة تجمع من خروج النخيل فيوضع عليها من الماكولات الرطب والبابس، ونزلوا برفع وهي الصحراء التي لا نبات فيها ولكنها باردة بسبب المطر الذي رطبهما، وكذلك رغم المستمر فجوة جميلة، وعندية خسئان تطربهم، وختام يقوم بخمتهم.

المجتمع إذا أراد الله والمتعة استعدوا بالذهاب إلى هذه الأماكن مع وجود الجو الملائم لها ليساعدهم على قضاء أجمل الأوقات فيها، وهذا ما بينه لنا الرؤية الاجتماعية.

١) الهاشمي البغدادي، أبو جعفر محمد بن حبيب أبي بكر بن عمر (ت ٢٥٤ هـ)، المحرر، رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، اعتنت بصحيحه: أبرز ليلة شتاتير، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ع.), ص ٢٣٨، ٢٣٨.

١) الجهد، ديوانه، ص ١٣٠.

١٣) الشرب : اسم جمع لشارب. العشب والنبات.

١٤) شهبة: خوص يجعل شبيهاً بسره. الأكمل ما يؤكل. ظهور البابس.

١٨) مليع مفارة. الندى. الدجن: المطر الكثيف والغيم المظلم. الرش: المطر الخفيف.

١٩) قينة: مغنية.
الناحية الجعدي يميز لها نوعاً من الخمر فريداً وثميناً جداً على ما يبدو، حيث يئتي به من دارين وهذه البلدة في البحرين، وقد اشتهرت به والمسك الجيد أيضاً، حيث إن الخمر إذا بيع يكال بالفلج وهو مكبلاً ضخم، وقد قال الشاعر بهذا من المنسرح (1): 

ألفي فيها فلجان من مسك دارين وفلج من فلكلة ضرم

يصف الشاعر هذا الصنف من الخمر بأنه يوجد فيه نكهات متفاوتة وكنت أبرزها مذقاً المسك وحرارة الضرم والفلفل ليختلط الحلاوة بالمرارة والحرارة، وكأنه يصف الخلطة لذيذة ولا مثل له.

ومن الشواهد الطريقة أيضاً فيما يخص المسك ودارين نجد شبه البيت عند النابغة الشيباني الذي يقول من الطويل (2): 

كان رضاب المسك فوق لثاثها وفاقوري داري ورحاً تصفقُ

فالداري هو العطار المنسوب إلى دارين، والراح هو الخمر، فهي صورة شبيهة بسياقها.

وعشنا نطرق إلى تخزينها وحفظها في التراب، بعد وضعها في الدن، وخمته فقال من المنسرح (3): 

ردى إلى أكَْفَفٍ الممَّاناكِ العرسومٍ مقيم في الطين مُحتدم

إن الأكَفَف هو ذن الخمر ووعانه الذي اختلط بيضاء بسواه، والرسوم عليه النقوش، والمحتدم هو المليء، وأرى هنا أن النابغة يشير إلى الوعاء الجميل المنقوش الذي ملاز صاحبه وطلاه بالطيب ليوحي لنا أن هذه الطريقة المثلى لتجلل الوعاء محافظاً على بروده، ومن جهة أخرى أجد في نظرة المليع التي ذكرت في الآيات السابقة وهي الأرض التي رطبتها الأمطار تعمل على حفظ برودتها، وهنا تتبينا لنا أن النابغة الجعدي قد نقل لنا الطريقة

(1) الجعدي، ديوانه، ص: 159، الفيلج: مكيل.
(2) الشيباني، أشتاد بن مخارق (ت: 125 هـ)، ديوانه، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم يعقوب، وزارة الثقافة، دمشق 1987 م، ط1، ص: 44.
(3) الجعدي، ديوانه، ص: 159، أكَفَف المتاكب: كتابة عن الدن، مرسوم مختم بالرسوم.
المؤلف للمجتمع في الحفاظ على الخمر وبرودته من خلال الرؤية الاجتماعية التي تجعل وعاء الخمر في الطين ليقوم على تبريده.

ثم ينطق شاعرنا لشببه جون الخمار فلا تجد فيه حامضاً ولا هو منكسر وهذه دلالة على جودة هذا الوعاء في تخزين الخمر فقال من المنسرح (1):

جوان كوجز الخمار جزدة
الخرسان لا نافض ولا قرم

ثم نجد النابغة الجعدي يغني بلونه الأحمر، وقوله من الطويل (2):

وصَبَحَاء لا تخفي القذى وهي دونه تصافق في راووقها ثم تقطب
شربت بها والديك يدعو صباحها
إذا ما بنو نعشي ذنوا قصصتبا (3)
فتبذوا الزجاجة صافية نقية، وأنا شنأ من القذى سقط في الزجاجة وهذا ما بدأ واضحاً
لشدة صفائها، فلا يملها حتى الصباح، حيث تدعو فتاة للبقاء معها فيفرع عن ذلك.

ومن الجدير بالذكر أن الأعشى كان ممن سبقه إلى هذا المعنى في الجاهلية حيث قال (4):

صباحاء صافية إذا ما استويت
شجيت غوائها بناء غوادي
صب الحبك يا جميلة صادي
إن كنت لا تستتين غلبة غاشية
وعصف الأعشى مجالس الخمار قائم لا (3)

وكأس كعين الديك باكرت حدا
يصفق في ناجوتها ثم تقطب (1)

(1) الجعدي، ديوانه، ص 116، الجوهر: الأسود، جوز الشيء، وسط الينين، الخرسان: صانع الدنان،
وأكل ما تكونن من الفخور، والنافض: الحامض، الهزم: الفاتر.
(2) المصدر نفسه، ص 42، صباحا: خمرة منعثرة، القذى: ما استقبتها، الرافعا: ميروق الخمرة.
(3) بنو نعشي: الأضل بانه نعشي: سبعة كواكب، تصوبوا: دنا منافق للغروب.
(4) الأعشى الأكبر، ميمون بن قيس بن جندل، شاعر الخمر الأول في الجاهلية، ديوان الأعشى، شرح
وعليه: محمد محمد حسين، مكتبة الأدب بالجامعيز، المطبعة النموذجية، القاهرة 1950م، ص 129.
(5) المصدر نفسه، ص 32، 2002.
فالمجتمع المحيط ولا سيما شعراء عصره ساروا على المنوال نفسه، وجعلوا للخمر ألواناً من النشوة والسرور والتلاخير فقد وصفوها وصفاً حسياً، ولذا يقول أحمد حسن:
ولينظر في ذلك الأخطار من شعراء العصر الأموي، وأبو نواس من بعده، الذي طور القصيدة الخمرية وجعلها فناً مستقلًا، وجعلها إطاراً لبث فيه مذهب فكري ودبي وفلافي، وشتان بين هذا الأخير وبين الجعدي، الذي عبر عن سروره ولهوه بالبساطة الممكنة دون اللجوء إلى تحميل الألفاظ أكثر مما يتحمل، كما أنه لم يلجأ إلى التعقيد، بل حافظ على العفوية والبساطة (1) ، فالنايحة الجعدي وصف الخمر بالفاظ سهلة وبسيطة لتكون دالّة على التفاخر تحديداً في القول لا في العمل.

---

(1) السلافل خلافة الخمر، والعلم: شجر له عروق حمر يصبغ به، والناجود: وعاء الخمر، وتصنيف الخمرة: تزييفها وتصنيفها، وقطب الخمر: مزجها.
(2) بسبيح الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 231، مصدر سابق.
المبحث الرابع
الرؤية الذاتية

تندرج هذه الشخصية في أدق التفاصيل الحياتية وكانت أدق انشغالات رؤية الشاعر وأخطرها ليس على الصعيد الشعري فحسب بل تمتد في إشكالاتها إلى كل الأماكن والحضارات التي اتصل بها النابغة الجعدي اجتماعياً وسياسياً، وما حملته أيضًا ثقافته الذاتية من اعتقادات فكرية ودينية، فهو ذو رؤية واسعة النطاق وواضحة المعالم.

أما كيف ينطوي لنا فحسب تلك الشخصية والكشف عنها فتمكن تحليلها من خلال شعره الذي شهد الأحداث وتجلى بالتفاصيل، وترى من خلاله قابلية الشاعر الجعدي على التصرف بمائه وخلق معناه على نحو يتعلق فيه منطقة الكشف بما يسهم في دمج (أنا الشاعر) بذات الشعر بحيث يمكن الاتصال بمقابلة العناوين وأنية الشعر ذاتية شعره.

إن الجعدي واسع المنطاق والفعاليات، وكان ذلك من خلال ما يمتلكه من ذكاء سياسي كتباذي وسبد في بني جعدة، وكذلك العلاقات الواسعة والترحالات الاجتماعية مع الملك والخلفاء وشيوخ القبائل، وثقافته الذاتية التي حملت ألوان الشعر واطلاع على الأديان الأخرى التي أكسبته هذا الظهور العظيم، والبروز الرائع في أهل وخصوصه من القبائل العربية، وهذا نتج عن الحاسة الخصبة والدقة الحرفية في ترجمة الأمور والأحداث.

ثم كان له قابلية على التصرف باللغة والأنفاظ عبر استلهام محتوى التجربة الشعرية والشيوخ به، وكذلك إدراك المواصفات التي مر بها عبر حياته من خلال الرؤية الذاتية التي ذُكرت آنفا في تغطية الأحداث وأحاطتها بالمواصفات، فدل على علو شخصيته، وأفلس لنا أيضا بالكشف عن تلك الحقائق والأحاسيس التي سمت بالمستوى العالي من التفكير والتصميم والتصوير من خلال ما قال في شعره الذي تضمن:

1. الطبيعة وما حول حيوانات ولاسيما الفرس الذي هو رفيقه في تلك الصحراء القاحلة(1).

(1) ينظر: الجعدي، ديوانه، ص ٣٤.
2. العصبية القبلية والرد على خصومهم من التبائل الأخرى فكان أعظم هذه الردود الهجاء وإن كان قليلاً.

3. العاطفة بفقد الأخ والابن.

4. السيادة والأساس في وفاته للقبيلة ودفاعه عنهم عبر العصور ولاسيما في حادثة أبي موسى الأشجعي وجلده له وكان في ذلك تعزيزاً له.

5. العلاقات الاجتماعية الواسعة النطاق مروراً بالمنذر والرسول العظيم والخلفاء وابن الزبير.

6. الصراع السياسي وانتماؤه إلى الحزب العلوي في مجتمع اشتدت فيه القناع والتقلبات والاحزاب.

7. الفقر بعد الغني ففي عصر ابن الزبير اشتد به الحال.

8. الالتزام魔鬼ي وهذا ما بدا واضحاً في شعره وتقديه لهذا الدين العظيم.

9. الصراع والشجاعة من خلال مجابهة الأعداء منذ الجاهلية، وكذلك ترك الأهل في الإسلام للجهاد في سبيل الله والجنة وواجهة معزية بن أبي سفيان لإرجاع حقه بالتهديد والوعيد.

10. الحضور الفكري وتطوراته المستقبلية التي شملت جميع الصور التي مر بها في أخذ القرارات الصارمة التي جمعت عن تأمل وتفكير بحيث لا عودة فيها.

فهذه الخصائص والألوان قد وقعت بين عصور مختلفة، ولكن لم تكن انعكاس الفروق البيئية والمعتقدات سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية كبيرة في شعره.

(1) بنظر: الجعدي، ص. 154.
(2) بنظر: المصدر نفسه، ص. 187.
(3) بنظر: المصدر نفسه، ص. 151.
(4) بنظر: المصدر نفسه، ص. 122.
(5) بنظر: المصدر نفسه، ص. 22.
(6) بنظر: المصدر نفسه، ص. 137.
(7) بنظر: المصدر نفسه، ص. 128.
(8) بنظر: المصدر نفسه، ص. 42.
أن الشعر الجاهلي وصدر الإسلام واقعي يعبر عن البيئة التي صدرت عنها، وقد كانت الروزية رؤية الواقع ولهذا أجد الأسلاوبي الذي استخدمه فطري دون تكلف، وهناك اختلافا في الحكم على شعره فمنهم من رأى شاعراً مفضلاً (1)، ومنهم يقول بأن في شعره جيد وردي (2)، وفي رؤيته الذاتية أقول أن لكل مقام مقال، ولكل عصر ألوانه الخاصة المتمثلة بالعادات والتقليد والتجارب الحياة التي تقيده الناس بها، ولاسيما شاعرونا فلا أرى عيباً فيها.

وذلكلنا لا يمكن أن نجعل هجاءه للملكة الأهلية محملًا سلبًا يعكس سلبًا على شخصيته التي تمثل الكثير من خلال مسيرته الحياتية في الجاهلية وماتباهه بالإسلام من تضحيات، وكذلك الجهد في سبيل الله تعالى وخدمة الدين وكان نتيجة ذلك صدقه ومحبة الله ورسوله، ولم يجد التصميم والتكلف في استخدام الألفاظ بل كانت من سجيه والتعبير عن أحاسيسه فكان ذلك يمتئي البراعة والإبداع حيث العرفية، وأخذ الأثر الفني في القصيدة والمقابلات في قوله (3).

"إذا مسه الشر لم يكتب وإن مسه الخير لم يعجب"

إن النابغة ينصح الإنسان إذا مسه الخير لا يتكبر على الناس وكذلك لا ينقطع من رحمة ربه إذا أصابه السوء، فأحد هذه التعبير عن المطرود الذاتي بسيطة دون تكلف، وهي من تجارب الحياة فلا تحتاج إلى تأويل ولا سيمانية بل استخدامها من السجية التي لا تحتاج إلى التكلف.

ويمكن لنا أيضاً إعداد شعره والاستفادة منه كونه ذكى فيه الأحداث وكتفتها لنا سطوره فهو المعمور والناطق الرسمي باسم قبيلته، فقد سجل أسماء فرسانهم كما أثبت أسماء خصوصهم وصور الوقائع والأحداث وكيف دارت، كما سجل أحداث لم يشهدها، وهذه الثقافة التاريخية المتصلة بأيام العرب وخصوصهم، ومن ذلك ذكره قصة كليب وسبب.

---
(1) سبيحة، الأعلام من الأدباء والشعراء، ص 80.
(2) عوض إبراهيم، النابغة الجعدي وشعره، ص 62.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 44.
مقتله(1) حيث أوردها للوعظ والنصبح، وقد تقصى هذا الحديث للإشارة عما لقي من ظلم فإن أنه ينذر مثل ذلك، ومن الشواهد في هذا علال بن خويلد العقلي حين أجاز بني وائل بن معن بن مالك بن أعصر فاقهته النافعة الجعدي(2).

فهذه الشخصية العظيمة توجد فيها الكثير من الفنون والرؤى المختلفة، فإن ما وصل إلينا قليل من شعره ولكن إذا ما بحثنا في شعره لوجدنا من الفنون والرؤى المختلفة الدالة على ثقافته الذاتية التي أهلته الكثير من الفنون المعبرة التي جاءت من طول العمر وقوس الحياة وتعدد العصور والتطلعات السياسية والاجتماعية والدينية مما أكسبه المهارة الثقافية والفنية الشعرية التي أوصلته إلى النشوء والقيادة، وفي رؤيته أن هذه الرؤى التي جمعت في شخصية عظيمة كالجعدي هي مراحل الوصول والتجويم في العمل الفني والتي تطلبت إظهار وبرز الرؤية الذاتية.

ولهذا يقول أحد النقاد: إننا لكي نكشوف عن روح شاعر ما، أو على الأقل عن شواعه العظمى، علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دورةً، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسنا الملحة(3).

وتأسناً إلى ما ذكر أحد اهتمامه بالقبلية أشعله عن كل شيء وهذا ما لمسته في كثير من أغراضه الشعرية كالمدح والمفاخرة، وهاتان صفتان من طبقات العرب اللتان لا نتاش فيهما وكذلك رئاؤه لهم(4).

لقد كانت هذه الرؤى توثيق للواقع الذي مر فيه وما شمل من عصور مختلفة وثقافات متعددة، والدعوة من خلال هذه الشخصية العظيمة إلى التفاوت بالنصر، والبيكن بالوصول إلى

---

(1) ينظر: النمامي، أبو عبيدة معمر بن متي (520 هـ)، نقطش حرير والفرزق، مطبعة بريل في مدينة ليدن المسيحية 1905، ص 206، أعادت براهين مكتبة المثلي، بغداد(د.ت)، ج 2، ص 306، 49، ينظر: النمامي، أبو عبيدة معمر بن متي، أيام العرب قبل الإسلام، تحقيق: عادل جاسم البياني، مطبعة دار الحافظ للطباعة والنشر، بغداد 1382، القسم الأول، 545.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 211.
(3) ينظر: سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1990، ص 49.
(4) الجعدي، ديوانه، ص 118.
بر الأمان، وشرع الارتقاء إلى المجد الصمود والصبر والتمسك وصفاء الرؤية إلى الواقع ونقتله بكل معانيه الصادقة.

ويخاطب أيضاً من هذا الباب الأشخاص الذين يعانون من الاضطهاد والظلم ويستغفهم عليهم الصمود والتحمل، وذلك من خلال الإنسان بالمبادئ والقيم الإنسانية، وقد عَيْر المؤلف عن هذا التنبؤ بلغة رمزية، وهذه ما نُذكرآناً مع الأشعرى (1).

فهذه الرموز توجي الرؤية بالظلم، ولكني دعت القراء المعاصرين لتأمل فيها وقد احتاجت إلى هذه دراسة والتعمل فيها لفهم المعنى وما يشمل من مصطللات والكتشيف من خلالها عن رؤيته الذاتية.

والحق أن هذه الرؤى الجديرة بالكتابة كانت في هذا الأثر الفني المسوغ بعناية، حيث كانت عاريةً من أثوابها الجميلة الدالة على الحقائق الذاتية المعرفية، والتي لا تحتاج إلى الأغلفة الفنية لتجلبها مسماً مبتغاة. وإن من أسباب الاستعاسة أن الشاعر كان ممسكاً بعنوان جواده الإبداعي، فلم يتفصّل كل الأحداث التي ذكرت وبدأت التفاصيل، مُنصرفًا تصرّف الروائي العالم بكل شيء.

لقد حقق النابغة الجعدي غلته الإبداعية في إن يضع نصب عينيه تبتدي لجعل الأحداث تتألى بعد مهارات وإرادات تأخذ بيد القارئ شيئاً فشيئاً وهو يسير في ذكرها، بحيث يرحب بأحداث حياته حديثاً حديثاً، وهذا يجعلنا نعيش ما حصل مع تحقيق الواقعية الصادقة والبساطة.

(1) المصدر نفسه، ج. 5، ص. 202، والمري، رسالة الغرائ، تحقيق بنت الشاطلي، دار المعارف، مص. 1982، م. 212، وما جاء في الحديث أن رجلاً صاح (بالبصرة) يا آله قيس فجاء النابغة الجعدي بقصص له فأخذه شرف (أبي موسى الأشعرى) فجعله؛ لأن النبي صلى الله عليه وسلم قال: (من تعرى بعزاء الجاهلية فليس منا)، وقد جاء في مسند أحمد بن جريج، ج. 5، ص. 134 (إن رسول الله صلى الله عليه وسلم أمرنا إذا سمعتم من يتعزى بعزاء الجاهلية فأعضوه ولا تكوه)، والجعدي، ديوانه، ص. 172، 174.
الفصل الثاني
الصورة والخيال

المبحث الأول: التشبيه
المبحث الثاني: الاستعارة
المبحث الثالث: المجاز.
الفصل الثاني
الصوره والخيال

إن الباحث عز نظم الشعر عملية صناعة وإبداع، وهذه الصناعة لا تكتمل عنده جودتها ما لم يتواجد فيها التصوير، ومما يؤكد كلامه هذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني عندما قال: "إن سبيل الكلام التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار".  

وتقوم الصورة على أساس الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، ولا تتفو عند حدود الرؤية البصرية؛ بل تنتها إلى خيال الشاعر الواعي وقدرته على تشكيل صور رائعة فضلاً عن صور أخرى معروفة، وهي الصور الناتجة عن استخدام فنون بلاغية متنوعة.

فالصوره على ما تقدم هي تشكيل لغوي ناجم عن المخيلة المبدعة، وتتفاوت عناصرها بين الحسية والمعنوية، والشاعر حين يرسم الصورة كما قال علي كمال: "فهو يعبر عن إدراكه للحقائق بالرؤية البصرية أو بالمحاكاة سواء بالوقوف عند حدود الظواهر ونقلها إلى الواقعية بصورة المحكية روجاً مع التفسير والحضور، أو يتلذذ فيها الجزيئ والكلام ويؤدي فيها بين المتناقضات".

وحسب ما جاء عند النقاد فإن الصورة تعد عنصراً مهماً من عناصر الفن الشعري، ومقياسًا لجودة الشاعر وقدرته على نظم الشعر.

---
(1) الجرجاني، عبد القاهر، دولل الإعجاز في علم المعاني، شرح ياسين الأولوي، المكتبة المصرية، بيروت، 2002، ص 255.
(2) نظر: سيل، دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيب الجنابي، و مالك ميري، وسلام حسن إبراهيم، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت (د.ت) ص 27.
(3) ينظر: البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، 1980، ص 32.
(4) ينظر: الفهد، علي، كمال محمد، الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام، دراسة فنية فكرية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990، ص 52.
والقادم القدماء اعتنا بالصورة دون أن يطلقوا عليها "مصطلح الصورة" بل كانوا يستخدمون "مصطلح المعني أو المعاني للدلالة عليها"(1)، وهذا يقول الناقد محمد حسین: "إن حديث نقادنا القدماء كان عن التشبيه والاستعارة والكتابة والمجاز وهو حديثنا اليوم عن الخيال وعن الصورة الشعرية"(2).

ويذكر نجد القرطاشي يشير إلى "أن المعاني هي الصورة الحاصلة في آذهان المستمعين عن الأشياء الموجودة التي يمكن أن تدرك، وهذه الصور الذهنية تشكلت بفعل الألفاظ الموضحية والمعرفة عن هذه الصور التي هي وسيلة الشعر لإفهام المستمعين"(3).

إن أغلب الصور الشعرية هي صور كونتها الفنون البلاغية والتي استخدمها الشعراء، وكان القصد منها هو إفهام السامع والتاثير فيه عن طريق المعاني الواضحة التصويرية إلى الذهن، مما يزيدها وضوحاً مما يضيفها عليها من سخافة جمالية(4)، غير أن هذا لا يمنع من وجود صور نفسية وعقلية كونتها مخيلة الشاعر دون استخدام فنون بلاغية(5).

ولهذا تتفاوت الصورة الفنية لدى الأفراد باختلاف استعداداتهم، ولهذا يرى المتحدثون في ذلك كعبد القادر الأبيبي أن الصورة هي: "الوسيلة الأهم عند الأدبى لكي يعبر عن تجربته وعواطفه وحتى تحقق الصورة غايتها المنشودة تلك فإنها تؤول الصورة الجزيئية في العمل الأدبي ككل لتكون الصورة الكلية في الجزيئية وتتلقى لنا نقداً واقعاً صادقاً"(6).

ولذلك فقد حازت الصورة الفنية مكانة عالية ومهمة في الدراسات النقدية الحديثة، لكونها رئيسة في الإبداع الشعري، ولأنها وسيلة جمالية تمنح صاحبها التميز والتفرد، لن تمتلك الصورة مفهماً دامياً للتوجد، كونها: "مستمددة من التفاعلات القابلة على النمو من نسق".


(2) الصغير: محمد حسين، "الصورة في الشعر"، دار الثقافة، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1992م، ص 15.

(3) القرطاشي، "الشعر"، مهربة البلاغة وسراج الأدباء، تحقيق: محمد حبيب الخرجة، دار الأدب العربي، تونس، 1966م، ص 19.

(4) نظر: طولوب، أحمد، "فنون، المباني والبياترة"، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975م، ص 27.

(5) نظر: إسماعيل، عز الدين، "القضايا النفسية للأدب"، دار المعارف، مصر، 1963م.

(6) الربيعي، عبد القادر، "الصورة الفنية في النقد الشعري"، ص 53، مصدر سابق.
داخلي بشكلها، تبعاً لمركزات دلالية ونفسية وجمالية فهي المادة التي ت تركب من اللغة و دولارتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين منصات، ومن هنا فقهنا مفهوم الصورة ودورها الأساسي في تكوين الصورة الشعرية، و ما تمثل من تفاعلات دلالية و نفسية في الشاعر نفسه وجمالية من حيث التركيب و ذلك كونها الروح التي تحمل بها القصيدة.

أما الخصائص فهي شريك في خلق تلك الصور فإن مفهومه كما عرفه (سي دي لويس) في كتابة الصورة الشعرية: "بأنه عامل خلاق في الإبداع الشعري لأنه نشاط استثنائي يعمل بصورة لا واعية بدون أن يدرك في حلمه وما مادته لخلق الحقيقة."(1)

ويقول أحد نصيبه بأنه: "عملية ليست مدبرة تدريباً إرادياً أو منطقياً بحيث تجمع الأوصاف انتمارياً لنفسها"(2)، ويقول أيضاً: "هو الذي يكسر الحاجز الذي يبدو عصياً على العقل والمادة فيجعل الخارجي داخلياً والداخلي خارجياً، ويجعل من الطبيعة فكرها ويجعل الفكرة إلى طبيعة، وهذان موتان السر في الفنون"(3).

إن عنصر الخيال يلعب الدور الرئيسي في خلق الصورة الفنية، إذ إن هناك علاقة خاصة بدراسة هذا العنصر من النقاد ومعظم الباحثين فهم عنصر ناجح لنفسه في مختلف أشكاله، ولذا يقول شوقي ضيف: "الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهؤلاء لا يؤلفونها من الهواء، وإنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها فاختزلها عقولهم وظلل كامنة في مخايلهم حتى حين الوقت، فتألفوا الصورة التي يريدونها"(4)، ونجد ونجد بعض النقاد يصفه بأنه: "القوة التركيبية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة"(5).

وأما أننا قد تعرفنا على مصطلح الخيال، فلا بد من أن نفهم مصطلح التخيل كونه: "مصطلح في التراث العربي القديم، والخيال يقابل كلمة التخيل التي كانت في الموروث.

(1) الشبيب، أحمد، مصطلح التخيل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1944م، ص 248.
(2) سبيل، دي لويس، الصورة الشعرية، ص 23، مصدر سابق.
(3) الجربشي، أحمد نصيف، الرواية الشعرية المعاصرة، دار النشر، مصر، 1975م، ص 32.
(4) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، ط 3، بيروت، 1983م، ص 27.
(5) ضيف، شوقي، النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1944م، ص 176.
(6) أريشا، منج، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتفسير مصطلح بدوي، مراجعة: لويس عوض، مصر، (د.ت)، ص 311.
النقد والبلاغة بعمليات المخادعة والإبهام والسحر والغلو والأفواه الكاذبة الباطنة، وكذلك يثبت أمرًا هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويرلي ما لا يرى.

يرى عبد القادر الرباعي: "أن الخيال قرينة للشعور، المنتج وهو لا يكون بهذه الصفة إلا في حالة تأمل العواطف الذاتية وهذا ما يسمى بالانفعال الجمالي، فالنثر يثير في الملتقي قدراً من الشعور يساير تجريته الذاتية وليس شرطاً أن تتساوى التجارب في الناس جميعًا.

ومن هنا نجد الهدف المشود فتلك الأبقرية في عمل النابع الجعدي المبني على الخيال الواسع الذي له روابط جذرية مع العوامل والعلاقات الأخرى، وهي عبر عنها بكل صدق ومنتهي الجدية، حيث سمح له إبداعه وعيزريته بالتنويع عليها وإنتاج نصوص جديدة قد نتجت من قرئ شعوره.

لقد كان لناختنا الجعدي ذخر فياض عارم من الشعر الأصيل، والذي انطلق من منابعه البعيدة الموعودة عن الواقع المحيط به وما حمل من تقابل، فأخذ يترفي من مثابة، ويلائم بين مختلف النفوذ وصولاً، ويوافق بين الاتجاهات لاحتفظ بالقوة التذكيرية في القصيدة، فقد ساعدته ثقافاته الذاتية المتمركزة مابين سماحة سيادته وسياسته وحكمته وأصالته ونطاقاته وعلاقاته الواسعة وتجارب الحياة الطويلة، ليخلق صور فنية فعالة لإيجاد دوره في تجسيد الموقف، وبلورة الأفكار، وما شملت من أحاسيس الروحية.

إن المواهب متعجقة في ذاته فقد فجرها نيوغ وسلسلتها بنيات أفكاره، وخطط خياله وفيضها إحساسه وعواطفه، فكان الشعر منبناً صافياً وناقلًا للألوان معبراً عن القضايا والواقع الذي عاصره.

ومن هنا نجد أن الخيال والصور الفنية التي شكل من خلالهما التصاند بعطيان للنص صلاحية التعبير عن القضايا المختلفة، وعليه فقد امتدت تجربته لتشمل واقعاً عاش فيه، أو

(1) مصادره، نادر، شعر المعبان، دار الكتاب للطباعة، 1998، ص: 134.
(2) نظر: الجرجوني، عبد القادر، أسرار البلاغة، دار الجليل، ط: طهر، مبروت، 1991، ص: 211.
(3) الربيعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعر، ص: 81، مصدر سابق.
مجموعة من التجارب لم يعشنها، ولكنه تفاعل معها وعبر عنها بصورة فريدة، فأصبحت تجارية شخصية لـما أودع فيها من رؤى وآفكار وعبارات واتجاهات، لوحات فنية، ورؤى تاريخية، وحكم منطقية.

أن المؤثرات التي سيطرت على الشاعر وما حوله من المعاناة وأحاسيس ملломسة كانت واضحة في خياله وانتهوا شعره والدليل قول محمد زغلول: "أن العواطف تكون أدعى إلى استجابته لها، فتتفاعل معها وتتفاعل معه وتثير مجموعة من الأختلاط يحس معها بالذل والألم"(1).

إن الصورة كما يبدو لنا ما هي إلا مظهرًا من مظاهر الخلق والإبداع الفني ليصل الشاعر إلى الآخرين من خلالها، وفي كلا الحالتين تظل مخيلة الشاعر الحافظ، والمثلى للصور والكمال.

يقول أحمد الشابي: "إن الخلق الإبداعي ينشأ في عبارة خيالية تخلق استجابة خيالية صرفة تتخطى حدود الموضوع إلى التجربة الإنسانية في جميع الجوانب"(2)، وبذلك يكون الخيال على ثلاث:

1- الخيال التوليدي: وهو يشبه بما ذكره كولرجب بالوهم(3).

2- الخيال الإنتاجي: الذي يسميه كولرجب بالخيال الأول، إذ يعمل بين الإدراك الحسي والفهم، فتمكن الأخير من أداء عمله في التعليل المتئلي، بحيث يمثل جسرًا يربط بين الفكر وعالم الأشياء.

3- الخيال الجمالي: وهو إنتاجي، متمردد من القوانين التي تحكم العقل لأنه غير مقيد بعالم التجربة الحسية(4).

ويمكن لنا أن نحدد مسار الجذري وفق الخيال الواقعي الإنتاجي، حيث جمع من الروابط الجذرية مع العلاقات الأخرى، فكان ابننا للواقع الذي يحيا بكل ما فيه من جدة وحضارة، والمعبّر عمّا يعتري واقعه من مُشكّلات وقضايا، وكذلك ابن للماضي أيضاً.

---
(1) سلام محمد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط: 91، 1932م، ص: 242.
(2) الشابي، أحمد، أصول النقد العربي، ط: 1993، ص: 223.
(3) إسحاق، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط: 13، بغداد، 1986م، ص: 7.
(4) المصدر نفسه، ص: 7.
ولاسيما المجال الشعري الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومُخياله وثقافته بشكل عام، فالتقاطعات في ذاته تظل مُراقبة للشاعر ليضفي إليه عدداً من الروافد والقيم الفنية التي تكون منها الصور، والتي استطاع من خلالها أن يعبر عن المأسى والقضايا الإنسانية التي تلم بالمجتمع والأمة في العصورين فوضعها بين الإدراك الحسي والفهم العميق.

لقد نقل إلينا الجعدي صور إحساساته الداخلية الذاتية المكونة بالكلمات الشعرية التي يختارها، فكانت ببيانة وواقعة ذهنية مستمدة من الحواس الخمس، حيث تمثلت بالصور التي جمعها خياله الواقعي، وهي القوة التراكيبية التي تكشفت لنا عن ذاته في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات والمعالجة الذهنية للصور الحسية، وخاصة في حالة غياب المصدر الحسي الأصلي وهذا ما رأينا بوصفه السيل العرمر ورده لعبد الله بن جعده صانع الدبابة والده.

ولذا فقد اعتمد عنصر خياله بصورة أساسية على قدراته الذاتية، ولقد أصبح خياله مرآة صادقة لحياته وموافقة للواقعة عن طريق كلماته المشحونة بالأحاسيس الجياشة والعواطف الفيضية، وكذلك الألوان الزاهية الخاصة التي جاءت بما يخدم طاقاته في الوصف ويقوي نصه، فاتخذت صورة الشعور والحس في شعره العواطف القوية التي تُساعد إلى حقائق الحياة، فقد أصابت النابغة الجعدي بذلك الهدف المشروود الذي يسعى إلى تحقيقه بواسطة سمو الخيال الواقعي الإنتاجي.
المبحث الأول
التشبيه

يشكل التشبيه ظاهرة بارزة في شعرنا العربي، حيث تقى عناية كبيرة من لدن البلاغين القدماء فقد جعلوه بديلاً عن الشاعرية، ومقياساً تعرف به البلاغة، والبحث عن الصلات التي تربط التشبيه به غيره من صور البيان محاولة لكشف عن الظل الجمالية وراء هذه الصور

البيانية.

يري الرمائي أن التشبيه هو: "العقل على أن أحد الشوينين يسد مصد الأخر من حس، أو عقل"، ويقول الجراحاني: "أن يثبت لهذا معنى من معاني ذلك، أو حكماً من حكماه".

ويعني هذا وجود طرفين هما (المشبه، والمشبه به)، يشتركان في المعنى أو الكل، حساس أو عقلاً.

وفي رأي ابن رشيق هو: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لا ناسبه مناسبة كثية لكلماً إياه، إلا أنت أثرى أن قولهم: خد كالورد، إنما أراد حمرة أوراق الورد، وطرابتها، لا مسوى ذلك من صفرة وسطه، ونضرة كماثلها".

أما السكاني فتتشبيهه عنده: "مستدع الطرفين، مشابهًا ومشابهًا به، واشتركاً بينهما وجه وافترقة من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة، أو بالعكس، أو الأول

(1) ينظر: إبراهيم، إيان عبد المجيد، البناء الفني في شعر البئلاني (دراسة تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2000م، ص 333.
(2) ينظر: وافي، عمان، من قضايا الشعر والثر في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة، الجامعة الإسكندرية، 1975م، ص 151.
(3) الرمائي: أبو الحسن، علي بن عيسى (ت 1387م)، النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقّق: محمد أحمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م، ص 74.
(4) الجراحاني، عبد القاهر، أسوار البلاغة، شرح وتحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، و عبد العزيز شرف، دار الجيل، ط 1، 1991م، ص 82.
(5) الفقيروني: أبو علي الحسن بن رشيق الأوزدي (ت 645م) المدح في محسن الشعر وأدابه، ونفده، تحقّق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1981م، ج 1، ص 282.
كالإنسانين إذ اختلفا طولا وقصراً، والثاني كالطويلين إذا اختلفا حقيقة إنساناً وفرساً، إلا فاينت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه يأتي التعدد فيبطل التشبيه". 

ويصفه فيحي بن حمزه بأنه : "بحر البلاغة وأبو عذرتها وسراح ولبابه ونسان مقتله". 

ومصطلح التشبيه وتعريفاته عند المحدثين ظل يحمل الملائم التعريفية القديمة نسناً، إذ عرفه الدكتور أحمد مطرب بأن: "ربط شينين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر"، وأشار أيضاً أحمد التعيمي أنه أولى مراحل التصوير الشعري(1)، ويراه أيضاً بعض المعاصرين كالهاشمي الذي قال: "هو عند مماثلة بين أمرين أو أكثر، قد اشترىهم في صفة أو أكثر بدأة لغرض يقصده المتكلم" (2)، وكذلك يرى أبو العدوس: "هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بدأة من أدوات التشبيه مخفظ أو ملحوظ" (3).

وبعد الرحلة لهذه التعريفات أرى أن المعنى العام للتشبيه هو: "اشتراك طرفين في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات، أو الأحوال من دون أن يعني تطابقهما، إذ يظل كل واحد منهما غير الآخر، ويظل التمييز قائماً بين المشبه، والمشبه به، وتعاد أداء التشبيه المظهر العملي لهذا التمييز؛ لأنه بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويفهم لهما صفاتهما الذاتية المستقلة" (4).

(1) السكاكى، أبو يوسف محمد بن علي، مقتاث العلم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف بدار الرسالة، ط1، 1981م، ص859.
(2) العلوي، يحيى بن حمزه (1745-1814م)، الطراز المتصور لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الإعجاز، مطبعة المكتبة، مصر، 1914م، ج1، ص226.
(3) مطرب، أحمد، مجمع المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م، ج1، ص173.
(4) مطرب، أحمد، مجمع المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1991م، ص418.
(5) الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والهدف، تحقيق: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م، ص246.
(6) أبو العدوس، يوسف، البلاغة والأسلاوية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان _ الأردن، ط1994م، ص98.
(7) عصام، صابر، الصورة الشعرية في التراث الندوي والبلاغي عند العرب، ط1994م، ص173.
وأما أن الكلام مستمر عن التشبيه فيجيب الإشارة إلى جانبين يتعلقان بصورة 
التشبيه هما:
الأولى: الفاعلية المعنوية أو الوظيفة المعنوية، والثانية: الفاعلية النفسية أو الوظيفة 
النفسية(1).

حيث تتعلق الأولى بالانطباع العامي للصورة في سياقاتها، وهذا الجانب لابد أن يتميز 
من الإبلاغ العادي النفي، لأنه إبلاغ شعري، ومرتقب في مرتقب من حيث جماليته(2).

أما الثانية: فتعلق بالفاعلونية النفسية وهي رؤية الشاعر الذاتية الخاصة به ومجسدة 
لوقته من طرف التشبيه، ولكني فقد ندد صورة التشبيه غريبة، وغير منسجمة مع منطق 
العقل، وقد مرت الإشارة إلى أن الشعر ليس انعكاساً لواقع ما، ولا يسعى إلى الكشف عن 
الحقيقة الواقعية المعاهشة فعلاً، بل يهدف إلى توصيل المعنى بمنظور الشاعر نفسه (3) من حيث 
حيث تجمع الأوصاف انتظاراً لنفسها(4).

لذلك فإن صورة التشبيه كما في أنواع الصور الأخرى قائمة على الإفراط والجزئية، 
والتشبيه لا يحمل الحقيقة ذاتها، ولذا يقول إيليا الحاوي: "بالتشبيه على الحقيقة ويوهم 
بها، وعملية المشابهة في جانب من جوانبها تتسم عن القصور في إدراك المعنى الحقيقي للشيء 
الموصوف، لأنها تختصب جزءاً من المفهوم عن جزء آخر يمثله، فالجزء المقصود في هذه 
الحالة ليس حاضرأً في عملية التوصيل بل ما يقترب منه"(5).

ومن المعلوم لدى النقاد أن الصورة الأدبية تؤدي مهمتين الأولى: تقرب المعنى من 
المحسوس، والثانية: الجمع بين معنيين متبعدين(6)، والتقريب يعني اجتباب جزء من حقيقة 
المقرب.

---

(1) ينظر: أبو ديب، كتاب جملة الحفاء والتجلي، دار العلم للstialين، ط2، 1976 م، ص 22.
(2) ينظر: الجبالي، أحمد نصيف، الرؤية الشعرية المعاصرة، دار النشر، مصر، 1975 م، ص 23.
(3) ينظر: أبو ديب، كتاب جملة الحفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط 2، 1974 م، ص 22.
(4) ينظر: الجبالي، أحمد نصيف، الرؤية الشعرية المعاصرة، دار النشر، مصر، 1975 م، ص 23.
(5) ينظر: الحاوي، إيليا، الرمزية والسريلية في الشعر العربي و العربي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1983 م، ص 115.
(6) ينظر: عيد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 56، ط 1، مكتبة زهراء الشرق، 1998 م.
ومما يتعلق بالوظيفة المعنوية للصورة كون المعنى المراد توصيله مثالاً لوجهة نظر الشاعر نفسه وليس بالضرورة بمثل الحقيقة، فقد يستطيع المتكلّم البلغ أن يوصل المعنى الحقيقي كما هو فعلًا، ولكن بلغة ذات أسلوب بلغ، بخلاف المعنى الشعري فإنه يمثل وجهة نظر الشاعر، واللغة التي تحمله لغة شعرية متميزة.

ومن جهة أخرى إن النظرية النقدية السائدة الآن تؤكد أنه: «كلما كان طرفا التشبيه المشبه والمتشبيه متباعدين Manifest متباعدين من المبتدع، والمتألف والمؤلف لهما عوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب»(1)

إن الناظر في شعر النابغة الجعدي يجد قد فاض بصور التشبيه، ولا نكاد نجد قصيدة قد خلت من تشبيهات، وفي سياقات شتى ومعانٍ مختلفة ابتداءً من وصف المديان والرحلة وطريقها الوعر إلى وسائل التنقل كالفرس الذي أُبرع في وصفه وباقي صفات الحياة وما واجبه فيها من عنا، فكل ذلك جاء فيه التشبيه يوصفه وسيلة تقريب المعنى وإبلاغه عنه، وعرضه في شكل جمالي لوصوله لنا على شكل صور فنية بارزة، ولهدأ جميع في العلمه قوله: "هو الخروج من الغموض إلى الوضوح وله بقرب المعنى»(2).

لقد امتازت في شعره الفاعليّة المعنوية والفاعليّة النفسية، لنتج تصور التشبيه المختلفة، فأعطت الإفراز له في مجال الإبداع الشعري حيث أن له اللون الخاص الذي ينفرد به عن غيره، إضافة إلى ذلك لديه جوانب أخرى من نواحي النظم كونه الموهوب الذي له القدرة على أن يرى بين الحقائق الموجودة في البادية وما أخاطتها من عادات وتقاليد، وكيانه الواسع ليوانين بينهما ولهذا نراه يرسم بالحسية البسيطة ذات الطابع الإنساني.

لقد كان التشبيه أكثر الصور وأوروبا في شعره، فهو نتاج عن الحياة الحسية البسيطة التي شكتت عقليّة بسيطة تسعى لتحسين الأشياء وكأنها مائلة أمام عينيك.

(1) الحاري، إيليا، بدر شاكر السياب (شاعر الأندلس والمراثي)، دار الكتب اللبناني، بيروت، (د. ت)، ج.3، ص 117.
(2) القيرواني، المهد في محاسن الشعر ونقده ج.1، ص 287، مصدر سابق.
ومن تشبهاته الطريقة أنه يصف أرسلاب جواهدي في غلطتها وانحنائها برقب وعول مدتها
لشرب الماء، فقال من المنظور (1):

كانَ تماهي أرسلاب رقابٌ وعولٌ لدى مشرب
لقد رسم النابغة صورة حية مجسدة لوهل تد معانها أي تيسير الجبال في حالة شرب
الماء بإزراء صورة أرسلاب الجواد وغلطتها، وأرى أن دقة المطابقة بين صورة المشية
والمشية به تدل على واقعية الصورة، وفي اعتقادي أنه رأى تلك الصورة وإلا ما كان
ليصورها بذلك البراعة، وشهيدها بفرسه المراقب له.
ثم شبه جواهدي بصورة حركية فاعلة وكأنه الصقر الأصبه والأسد الأغلب، حيث قال
من المنظور (1):

فأخذَّهمْ أيُّنَّ الساعي،
ن أصبهَ كالأسد الأغلب
إن الأجدال هي صفة الصقر للدلالة على الشدة والأصبه الذي اختلط احمراره ببياضه،
وصورة الأسد غليظ الرقبة، وهي صورة عجيبة تدل على القوة والشجاعة التي يمتلكها فرسه
مع سرعة تقدمه، ولهذا شبهه خليه بالأجدال لتكون دلالة الشدة، وكذلك تمييزه باللوني الأبيض
والأحمر المقصود بها الأصبه لتكون دلالة على شكله، وقد أتاج النابغة في هذا التشابه
الأجمل من ناحيتين الأولى وهي القوة، والثانية تنسيق الألوان بين الصقر والفرس المقصود به
من حيث المعنى.
ثم شبه فرسه بین الخيل بالأفضل وهي صفة للفرس إذا خالطته الغيرة، حيث إنه
قام وانتفاض بهيئة القهقر أي تراجع على قفاه حتى يتبين هذا الحضور وكأنه الحجر الأمثل
الأسود الصلب الذي يدل على الشدة والقوة، حيث قال من الطويل (2):

أباخرَ كالفهير يُفرغُ رأسه
أمام رغال الخيل وله تُفرج
إن النابغة قد جاء بصورة تشبه حركية وخصوصاً في قوله وهي تقرب أي يرفع الجواد
يده معًا ويبنمها كذلك، وهذه الصورة تدل على أسرار هذه الشجاعة المنبعثة من حيوية هذا
الحيوان وهذه جزئية منها.

(1) الجملدي، ديوانه، ص 36.
(2) المصدر نفسه، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص 29.
ثم يمضى بتشبيه شكله وهو يثور على العدو، وهذه صورة شبيهة لسابقتها، حيث قال من المتقارب (1):

ويبذل الجبال بقرنيبه
وتأوي إلى خضر ملتهب

يصفه هنا أنه يغلب ويسبق وأن القريب أن يرفع الجواد يديه مع وضعهما معا، فيثير الدخان بهذه الصورة عندما يرى العدو أمامه، وأرى في هذه الصورة دلالة على شراسة وغيّرة هذا الحيوان.

ثم يمضى في وصف ذكاء الفرس وسرعته فتائه كالقطامي الذي ينقض على العدو، ويفضل بصورة المريخ السهم الطويل الذي أصوره الجند اليسرى فضادف اتجاهه مع اتجاه الريح.

فتضاعفت القوة، فقال من الطويل (2):

وذكرته في أول الجزء باسمه
وابلته حتى أفقه وأصير
فظل يُبِارِجُهِمْ كَانَ هُوَ يَرَاهُ
هوُيٌّ قطامي من الطير أمَّراً
نزاع ما ضمّ الخييس وضماراً
أَرَّعُ بَلَافِ الزَّمْهِ لَهُيْهِ سَابِقًا
شمال عبادٍ على الرُيح أَصِيرًا
يَمْرُ كِرْمِيْخُ المَغَالِي ينْحَبَ بِه

وهنا على ما يبدو قوة تركيز الفرس وإطاعته لصاحبه، وذلك بمناداته بكلمة (أَلِيه) التي تعني (ألها)، فيمجرد سماع النداء جاء وأمثّل للأمر وكان النابغة يفتتا الصورة، فإن سرعة مجيئه كالقطامي الذي ينقض على الفرسة يفضل عينيه الحادة، فإن السرعة الشديدة توجت للناظر أيضاً كان لونه أَمْر وهو اللون الأحمر الذي يميل إلى الشفافو وكان حماره مغرة، وعلى هذه الحالة حيث تبين دقة التشبيه بالحركة مع تناسق الصورة.

أما التشبيه في الفخر فإنه اختار من تلك الأيام التي مرت على قومه بحاشية الثوب المصييغة بالأرجوان، وهو اللباد الأحمر الذي يستخدم في الصياغة فشيئه به لشدة سيلان الدماء، ويمكن لنا أن نوجه الرؤى إلى حاشية الثوب الذي وصف لموضحة ومول هذا اليوم،

(1) الجمدي ديوانه ص 42
(2) المصدر نفسه ص 26
وذلك حتى يعطيها وقعًا في النفس، كما شبه السيف بالكوباك وسماه بالأزرق، فقال في ذلك
من المتقارب (1):

وَقَوْمٌ كَحاَشِيَّةٌ الأَرْجُوَانُ
نُمٌّ مِّنْ وَقَعٍ أَزْرُقٍ كَالَّكَوْبَك
فيمكننا أن نتخيل هذا اليوم الذي هو كحاشية الأرجوان وشديد الحمرة، والتشبيه الآخر
صنفاء السيف وزرقتة، وانقضاضه كالكوباك ليدرك جمال التصوير ودقته وهوله.

ثم يصف أيضًا يوم حرب شديد الهول، حيث لا يمكن أن يتحمله إلا الأبطال الشجعان،
فقال في ذلك من الطويل (2):

أُصُمَّ مَعَهُ مِّنْ كَانَ يُحَسِّبُ رَقَابًا
ْيَقْبُ عَلَى مَنْ حَيَّٓا مَّتَّنَّا
ْوَقَدَ بَلْغَتْ مِنْ النَّفْسِ عَرَاقًا
رَفَعَهَا مَّطْحَأً بِالْخُمُّ مَقَّرَتِ

أرى أن هذه الصورة مخيفة وقد احتملت وجهين إما النهاة أو الموت، فأشار النابغة في
هذه الصورة إلى جهود القوم وما بذلوا في هذا اليوم من خلال أنيق الرجال، وكان أرواحهم تكاد
تخرج من أقولهم لشدة القتال، فقد شاهد هذا بصورة الوادعة السرة، بما يوفي للباحث أن هذه
السيرة كانت تستحق هذا الاهتمام من قبل النابغة حيث كان يقف خلف مجازها النجاح والفوز،
وكذلك دلالته على تحمل القوم وشجاعتهم للوصول إلى الغاية والمجيد.

ثم يشبه شجاعة قومه بصورة الأسد الغليظ الرقية وشدته قاتل من المتقارب (3):

وَخُمْرُ مِّنَ الطَّفْقِ غَلِبَ الرَّقَابَ
بِكَالْأَسْدِ يَقْبُ عَلَى أَقْبِرَتِ

تميزت الصورة اللونية عند النابغة كونها ذات دلائل وأيحاءات نفسية خاصة يجسدها في
شعره، وتأتي الألوان مؤكدة للشاهد، وهذا التأكيد هو الذي جعل الصورة تخرج وهي أكثر
حيوية حيث لها ثلاثة أجزاء تشكلت في (اللون + المشهد + الدلالة)، وبها يكون لنا صورة
أكثر واقعية وقراءة لدى المتلقى، ومن هنا أخذ لون الدماء وشراسة قوم النابغة في طعن
أعدائهم، وكذلك تشبه سلطتهم كافتار الأسد على فريسته لدلالة على العنف والشراسة،
وبهذا كان النابغة يشير إلى شجاعة القوم وسياستهم من خلال ما قدموه من مثير وجعل كلمة
الطعن شارة لهم فمثت ذكرت أثير إليهم.

(1) المصدر نفسه، ص 190.
(2) المصدر نفسه، ص 42.
(3) المصدر نفسه، ص 99، الغلب: جمع أغبل وهو غليظ الرقية، والأغلب الأسد كثيف شعر من الرقية،
والهالب السيد الفوقار الشديد الهيبة.
ومن وصفه بالتسلل بالنساء يشبه تسمية المحبوسة بالسنا الذي يتداوي ويتكل به، وكذلك النعامة ريح الجنوب الرطبة الطيبة التي تستريح لها الألم فقد من المتقارب (1)

كان تَسْمَهَا مُؤْهَنَةً
سناء المالك حين تَجَسَن النعامية
و هذا التسمى الذي يمثل لشعراءنا العودة إلى الحياة من خلال هذه الحالة، حيث توجي للباحث أن النابغة كان بانتظار هذه اللحظة منذ زمن، ليبرتق بعدها شيء آخر قد يكون بداية للحياة جديدة.

ثم يصف فاها وعطرها وتسمها وهي تستاك بصورة أوسع، حيث قال من المنسرح (2)

كَانَ قَاَفاَهَا إِذَا تَسْمَ مِنَ الطِّيب مَشْمَ وقَحْسٍ مَنْتَسِم
تَسْتَنَدُ بالفطَر وَنُمْتَرَأَن أَوْ هُيَلَان أَوْ نَأَضَرِ مِن النَّمْث

وهذه الصورة تروق للنابغة الجعدي، فالشكال والابتسامة ورانحة الفم صورة يظهر من خلالها الحب والسعادة اللذان يغمران الجعدي بلقاء المحبوسة، ويرى الباحث أن النابغة قد جمع في هذين البيتين صورة الأولى الصورة البصرية في البيت الأول كونها أكثر الحواس تستمتع بإدراك جمال الموجودات (3) ولهذا يقول وحيد صبحي هي: "أدق الحواس حساسية وتاثيراً بالواقع المحيط، فمن طريق العين يكمن الاحتكاك مباشرةً بموضوع التحرية (4)، والثانية الصورة الذوقية في البيت الثاني كونها اعتمدت على تذوق المحبوسة وهي تستاك بعيدان شجر الككماء، وهذه الصورة للبيتين بشكل عام جاءت بدلات توحدي تتأثرها في إحساس المتلقي، وتجعله يتذوق الطعم الذي أحسه الشاعر أثناء تجربته التي مر بها.

ثم يكمل صورة المحبوسة بالليلة المقرمة، ولهذة الليلة قيمة ومكانة في نفوس العرب، حيث الصحراء التي حوت الحيوانات المختلفة الضارة والمفترسة، وكان لذلك النور من طلوع

١٥٠.
(1) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(2) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(3) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
(4) المصدر نفسه، ص ١٥٨.
القمر هو محو تلك الوحشة والظلم الخيف، ونابعنا يجعلها وكأنها المحيوية بعينها، حيث
أبدع صورة جديدة ناطقة بالجمال الحسي المصير، فقال من المنسرح (1):

"زراعة ثلاثية المباركة الفجر
روم تهدى أواخر الظلم"

هنا تظهر قدرة الشاعر على رؤية الأشياء التي تمثلت في صورة (القصاء) عروس النور بعد أن أبلغ على صفة من الصفات الإنسانية الوجدانية وهي الظلم، وقد أجاد الشاعر في الصياغة في إظهار الليلة المباركة التي تجلب السعادة والحظ وتقتل الحزن والحُزَاف جراء هذا الظلم، وأمعن في ذلك إلى حد جعل صفة الحياة مع تميزها بالغراء التي تدعو إلى الحضور والانبهار، وهذا ما أطلق عليه المحدثون (التشخيص) (2).

ثم أحد البقيرة الوحشية التي اقتصر ولدها الذنب لا ينكذ في وصفها، حيث قال من الطويل (3):

"خاضعة من وحش حمَّل حَرَّة
أنتم لذى الذئبين بالفاب جَوْدًا" (4)

يرسم الجعدي صورة الأم الموجودة المفجعة بقصدها، وهي أشد حالات الفاجعة في عالم الأحياء، وقد نجح الجعدي في وصفها ونقل حالاتها للباحث في كثير من المواضع، وفي موقف آخر يصف البقرة وتقللها من أرض إلى أرض بسبب فقد ولدها بذي الذئبين أي الصيف، ثم قال في موضع آخر من الطويل (5):

"كم فقد في الوحش حَرَّة
أنتم بذي الذئبين بالصيف جَوْدًا" (6)

ولعل كثرة وصف تلك الحالة المتكررة في الديوان جاء معبراً عن الحالة النفسية من فقد الأخ والولد، والدليل على صحة القول أحساس الشاعر المترفط بهذه الحالة والذي كشف حاله التكرار في أغلب قصائده.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 158.
(2) صص. 158، جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث التقليدي والبلاغي، صص. 526، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 59، حملة، اسم رمزية لبني يربوع ونفي آدم.
(4) المصدر نفسه، ص 80، ذو الذئبين: مكان دو الجذور: ولد البقيرة الوحشية.
ومن الحيوانات أيضا الذنب الخبيث الذي أكل ولد البقرة المتوحشة فقال فيه من الطويل:

رآى خييت أقسم اللؤون باسما
خريصاً ينمل الشياطين نهسرار
طويل القرا غاري الأشاعة شاهب
كشف العصا فقوة إذا ما تضورا

والنهسر الذنب وقيل ولده من الضبع ووصف لونه بالأسود الأخير، فهذه صفاته الخبيثة إذا انقض على فريسته، واري أن الوصف مطابق الألوان لصورته المرعبة وخصوصا أنه أسود أظهر، وأرى أيضا أنه إذا ما تضرع جوعه ولقي فريسته ظهرت عروق اليد والكف وشتدته، وبهذا الوصف تكون دلالة على شدة وشراسة حراسة على عدم فقدان طريده.

ثم يأتي ليكمل هذا المشهد بنقل صورة الذنب بصورة مخيفة وهي انقضاض الذنب على فريسته وإسكاتها مدى الحياة، حيث قال من الطويل:

أصاب مكان القلب منة فقرفرا
إذا ما رآى منة كزاعا تحركت

أرى هذه الصورة من منظورين الأولى حزينة كانت بسبب ضعف الفريسة بيد طريدها، والثانية توهي بمدى فهم وشراسة هذا الحيوان باستخدام مهارته بضربة على مكان يوقف جميع الأعضاء، وقد أبدع في وصفه من خلال هذه الصورة الحركية.

ثم يمضي بوصف المشهد بانتهاء البقر الوحشي ولقاء مصروعه حيث قال من الطويل:

فقدت بيانتا عند أخذت مغهد
إفاحاً ومغبوطاً من الجوف أحمرا

يكم المنهاج السابقة بوجود هذه الضحية في المكان الذي عهدته، فإن السبع قد أكملها فما يقي منها إلا الإهاب أي جلدها والمعبوط من الدم الطري فقد وصفت بطريقة حزينة جداً.

(1)المعهد، ديوانه، ص 30.
(2)المصدر نفسه، ص 30.
(3)المصدر نفسه، ص 31.
ويصف صورة الضحية التي أكلها السبع بصورة بشعة وهي دخول الأم للمنزل ووجود ولدها

بهذه الصورة الحزينة المؤلمة، فيصورها ويصف حالها قالاه قائل من الطويل (١):

وردواً في قصيدة الفتيان مlwاء
إليها ولم يترك لها整改措施ٍ
فَقَطَافَتْ ثَلَاثَاتَينَ بِيَوْمِ وَلَيْسَةٍ
وكان النزير أن Tracea وَتَجَازَأٍ

أجد تشبه الخد وما حمل من بيضاء ومواد يبرق بالفتاة، لأن الفتيات يزين براقهن، وأن
بقر الوحش لا سوا فيزا إلا في قوامها وخدودها وأكاليلها (٢)، فهو وصف في قمة الإبداع
والبراعة، وأراه ينتقل من جمالها إلى حالها بفائد ولدها ببدأتها وتهذو أحوالها ثم ينتقل بصورة
 أخرى وهي ضعفها بعد عدد حيلتها في البيت الثاني، وما كان حالها إلا الإنقاز لهذه الواقعة
والإشفاق، حيث ما بالحيد حيلة إلا أن تجار بصياحها على ولدها في البيت الثالث، ولذا فقد جاء
الجدوى يوصف وكأنه مشهد حي وهنا بيت القصيد وكانت هذه الحالة التي أثرت إليها من
فقدان الأحبة والألم الذي خلفوه في نفسه، وإلا ما كان هذا المشهد بهذه الروعة.

ومن التشيبيه نجد الغزلان والضبي بصورة حرفيّة رائعة كما جاء في قوله من الطويل (٣):

فَتَخْرِجْهَا مِنْهُ وإن كان مُظْهِرًا
وتيتُ يَبْقَى الصَّرِيمُ كَنَاسَةً

لا، هذه الصورة الطبيعية وصف الغزلان التي جاءت بصورة رائعة وكأنها صورة مجسمة
بتسجي الواقعة للدلالة على دقة الوصف وإخراجه بهذه البراعة، وهذه الصورة الجميلة في خفة
الغزلان وجمال أمرها، وهي عبارة عن نقوش جمالية أتي بها الشاعر للجمال أولاً ثم ليقتني
أثرها.

١ الجعدي، ديوانه، ص ٦١.
١ بنظر المصدر نفسه، ص ٦١، أسفل الخلافة.
٣ المصدر نفسه، ص ٥٩، واليعقوب: نوع من الغزلان، الصريج: الأرض السوداء والقطعة من الرمل و
الكسان: بيت الطبي بين الأشجار الكثيفة، المظهر: المختبئ عند الظاهرة.
فأوجد التشبيه قد أخذ الكثير من شعره، فقد كان إحساسه بما حوله واضحًا أمامه، وجسم خياله المدرك لهذه الأجساد بوصف تلك الصور والمشاهد سواء شهدها أم لم يشهد، وكان لها هذا البروز في دقيقتها فإن كان يناعن شيء فإنه ينم عن براعة الشاعر في وصف المحسوسات وتلوبها بالحركات والتنقلات، والخروج بها على شكل هذه الصور الرائعة.

وهذا دليل على أن النابغة كان مولعاً بوسائل التصوير الشعري، ومناقتا استعمالها، والتشبيه واحد من أقوى الوسائل التصويرية التي يمكن استعانتها بها لإبراز الصورة الفنية في النص الشعري، ولاسيما أن الشاعر قد استوحى تشبئاته من مشاهد البيئة المتنوعة ومن واقعه المادي المحسوس، فقد زخرف تلك الصور بالألوان الواقعية التي تعكس لنا الإحساس الصادق للجيش بالعاطفة، فضلاً عن ذلك فإن: «التشبيه يبني القارئ بمدى القدرة الشعرية التي يمتلكها الشاعر على الإتيان بصورة شعرية جميلة بالفاطرها ومعانيها وقفة سكباها»

إن وفرة صور التشبيه في شعر النابغة الجعدي تؤكد أهمية هذا الفن، وذلك لأنه من «أقدم صور البيان ووسائل الخيال، وأقربه إلى الفهم والأذان»، فهو: «المجال الرحب لانسحاب الصورة واستحداثها في الشكل، بل هو الكاشف عن حقيقة الصور الأدبية، ولعله من أهم مقومات النقد الشعري».

(1) الفروطوني، أحمد عبد حسين، البناء الفني في شعر الرمادي الأندلسي، رسالة ماجستير، كلية التربية بن الرشد، بغداد، 2006م، ص126.
(2) مطلوب، أحمد، فون براخة: البيان والبدع، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1975م، ص27.
(3) الصغير، محمد حسين علي، الصورة الأدبية في الشعر العربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1975م، ص44.
المبحث الثاني

الاستعارة

إن الاستعارة هي نقل العبارة عن موضوع استعمالها اللغوي إلى غيره لشرح المعنى أو تأكيده، والبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ (1)، وقد عرفها السكاني في قوله: «أن تذكر أحد طرف التشبه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه به ما يخصّ المشبه» (2).

وهناك من يرى أن ثمة علاقة بين الاستعارة والتشبيه وارتباطهما بالتطبيق، وهذا جاء على يد القاضي عبد القادر الجرجاني بقوله: «هي ضرب من التشبه، ومنقط من التميل، والتشبيه قيس، والقياس يجري فيما تعي القلوب، وتدريسه القول، وتستنفي فيه الأفهام والأذهان، وأما التطبيق فامرأة بين، وكونه معلوماً أجل وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده، والتمضاد بين الألقان المركبة محال وليس لأحكام المقابلة ثم محال (3).»

أما أركانها الثلاثة هي: (مستعار منه وهو المشبه به، ومستعار له وهو المشبه، ومستعار وهو المتنقل) (4).

تبرز الاستعارة في دلالة فظة ضمن تركيب غريب عنها، والأمر الذي يشكل تصادماً بين دلائليها المبكرة، والدلالة التي تحملها(5)، بيد أن الجرجاني ذهب في الدلالات إلى إنهاء «آداء معنى الاسم للشيء» (6)، وهذا يجعل اللفظ المستعار محتملاً دلالته الأصلية غير منفصل عنها، ولكن ما يصلنا إلى الاستعارة كما يقول رياض الديار: «نعاش في الاستعارة تلاقياً بين سياقي ودلالتين، فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساسي» (7).

(1) ينظر: أبوبلاع الحسن بن عبد الله، الباحث الأثري، تحقیق: علي حمد الباجي، ومحمود أبو الفضل
(2) ينظر: مطيعة القاضي المكي، وشوكا، القاهرة، 1971م، ص: 267، ونفر: الزويمي، طالب محمد، وحلال، ناصر، البذارة العربية (البيان والدبيع)، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية التربية، 1991م، ص: 27.
(4) الجرجاني، عبد القادر، أسراة البذارة في علم البيان، ص: 200، مصدر سابق.
(5) المصدر نفسه ص: 37.
(6) ينظر: نادرة، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص: 12.
لا تتالف دلالاتها وتتحول، بل هي أطلال السياق القديم، وتكتسب من هذا الإطار الدالالي الجديد
تقدمو كلمة جديدة (1).

وإن من شأنها أيضاً: "أنك كما زدت أرادتك التشبيه إخفاء فانزادت الاستعارة حسناً،
حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً، وإن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه
خرجت إلى شيء يلفظه السمع (2)."

ويبدو أن الاستعارة أصبحت في البلاغة الحديثة لا تدور في مدار واحد، فهي الآن مدار
النظرية في علوم اللفظ والشعرية والمنطق والموضوع بها الأسلوبية ولهذا يقول كمال أبو ديب:
"إن الاستعارة قدرة على اكتساب علاقات جديدة بين الأشياء المتينية، أي مساعد على
اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء، ومساحة التوتر (3)، حيث انتشرت الاستعارة في شتى أنواع
الختاب، إلا أنها تظل في الخطاب الشعري أكثر فاعلية حيث تتزاور العلاقات اللغوية داخل
السياق، فيصل بعضها بما هو محتوى، وبينهما بضرورة الحلول الذي يتطلبها الشعر (4).

وتتأتي أهمية الاستعارة كونها تشكل أحد الأسس الفنية التي تنقل الكلام من حيز المباشرة
إلى الخيال، ولأشياء في الشعر إذ تمتزج الحقيقة بالخيال كما أشار إليها جان كوهين بقوله:
"ليست مجرد تغيير في المعنى، بل إنها تغيير في الطبيعة، أو في نمط المعنى وانتقال معنى
المعنى المفهوم إلى المعنى الإفتعالي (5)."

ومن خلال ما تقدم يتبين استعمال النابغة الجعدي للصور الاستعارية في تشكيل الصورة
الشعرية ككل وأعراضها المختلفة والمعرفة عن المواقف والأحاسيس والمشاهدات التي واجهها
وصورها في شعره، فكان التحويل في رسما لمخاطري لتوحي مبادئها بطاقات إيحائية تشد
المتلقى للصورة وتثير انفعاله ليشارك الشاعر حالته النفسية، وواجهته الفنية التي تحمل المعاني
الراجعة.

(1) الداءية، فايز، جملات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 120.
(2) الجرجاني، عبد القادر، "دلالة الإعجاز"، ص 45، مصدر سابق.
(3) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتصفي، دار العلم للنازلين، ط 1، 1979، ص 140.
(4) منظر: خطابي، محمد، "طبيعت النص: مدخل إلى أسس الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت،
ط1991، ص 247.
(5) كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العلي، ومحمد المسرى، دار توبال للنشر، المغرب،
ط 1961، ص 51.
يقول أحمد مطلوب: "إن في تراكيبها تمثل واقعاً شخصياً وطبيعة ذاتية وجماعية يحفزها فكر الشاعر وخياله، فلا يملك إلا الإفصاح عنها وتصويرها في رؤيته الفنيّة، على أن تلك الصور في الأعم الأغلب طبعت بطبع البساطة والتقليلية، وتستند في طبيعتها إلى الإطار التصويري التقليدي الذي استند إليه كثير من الشعراء، فكانت آلة الشاعر في توظيف الصورة الاستعارة المكشوفة من الفن، وامتزاج الخيال بواقع المجتمع، ولذا ما أن الاستعارة تعد أسمى وأرفع من التشبيه في التصوير، والخلق في ذلك لتوازي جانب التخيل فيها".

وتعمق أهميتها في جانبها الدلالي والإيحائي وهي تصور ما يروم الشاعر عرضه محاولة منها أن تبث فيه حيوية ونشاطاً، فتصبح من الوسائل المهمة التي بواسطتها يجمع الذهن أشياء مختلفة في الشعر لا توجد بينها من قبل علاقة أو ترابط، وكل ذلك من أجل التأثير في الموقف، ولا بد أن هذا التأثير يكون ناتجاً عن ترابط هذه الأشياء المختلفة.

ويرمي مصطفى الرافعي إلى الإلحاح في الاستعارة وفهمها لغرض بيان المعنى من خلال جمال الصباغة، حيث قال: "منتلج في فن الاستعارة لمعرفة ما أضافه هذا الأسلوب الرائد إلى فن المفارقة من إبانة في المعنى، وجمال في الصباغة ساعدته في ذلك الشاعر بنزعته الفطرية، التي دفعته إلى تصوير المعاني وتجسيمها، وإضفاء الحياة على ما لا حياة له مثابة.

ولذا فقد استعان الجعدي بالاستعارة لغرض توضيح المعاني وتجسيمها لأنها: "تعد من محاسن الكلام إذا وقعت موضوعها، ونزلت موضوعها"، والاستعارة التي وجدت عند النابغة الجعدي في شعره بارعة غير متكيفة، وسيحاول الباحث أن يستعرض عددًا من الشواهد التي

---

(1) مطلوب، أحمد، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، عام 1983م، المجلد الرابع، العدد الثالث والرابع، صفحة 32-73.
(2) نظر: إبراهيم، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى، مراجعة: لويس عوض، مصر (د.ت)، صفحة 321.
(3) الرافعي، مصطفى، صادق، تاريخ الأدب العربي، ج 3، 142، 214.
(4) ابن رشيق، القرآني، العمة، ج 1، صفحة 218.
تضمنت الاستعارة، فيصف الصباح للدلالة على العدل والليل للظلم، وذلك عند منحة لعبد الله بن الزبير فقال من الطويل (1):

وَسُؤِيت بين الناس في الحق فأستروا 
فَعد صُبَاخًا خَالِقُ اللَّيل مَظُلِمٌ

لقد كان الليل والنهار نصيب من الاستعارة في شعر الجعدي، وذلك فهو يستحضر الظواهر الكونية ب грَمْب الصورة، ويبعث برويته الفنية الاستعارية لبيت جوانب من العاطفة التي يضخها في الظاهرة اللغوية، وهنا ما يراه عبد السلام المسدي في قوله: «لتَحْشِنَ بها مُتلقي الخطاب الشعري في استعماله اللغوي الخاص، باعتِها في الحياة والأمل، وروح التفاوَل» (2)، وإن اختبار الشاعر هذه الاذدواجية بين الحقيقة والواقع، ليه من الفنون التي تثير الأحاسيس والمشاعر، وتبني لنا الفوارق، وهذا أجذ الصباح الذي يمثل الإشراق والنور الساطع، وهو الحق الذي قضى على الليل الذي يمثل الظلم والقبح في نظره، وهي صورة استعارية ملونة بدقة وعالية الجودة.

ومن الاستعارة المكنية أن الدهر يَّحْطِم الهاكَكَين ويَبْحَطِ عليِهم، وبهذا لم يغادِر منهم غير قِلَة منهزمة، حيث قال من الرمل (3):

فَأَثيروا لم يَغَادِر غَيْرَ فَلَنّ
وَمضِع الْدَّهْرِ عَلَيْهِمْ بِرَكَةٍ

ويأتي الشاعر بصورة استعارية وهي صورة الدهر الذي قضى على الهاكَكَين وبرك عليهم كبروك الجمل الذي يَّبْحَط بصدده على الأرض، ويبدو أن الشاعر يريد بدءهم جملة وتفصيلا وليغادر منهم إلا الفئة القليلة التي فلت.

ومن الاستعارة المكنية أيضاً يصف الدهر وكأنه رجل، حيث قال من الرمل أيضاً (4):

سَأَلَتْنِي عَنْ أَنَاَم هَلْفَتْوا
شرِّبَ الْدَّهْرِ عَلَيْهِمْ وُقِلْنَ

البيت كتابة عن قضاء الدهر عليهم فلم بق فيهم أحد، وهَينْما يقول أجل الزمان أو الدهر عليهم وشربه فهو يكتن بهذى الصورة عن هلاكهم وفقاتهم، ونجد براعة وفصه بذالب أَنَاسه بصورة استعارية حزينة.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 152، مصدر سابق.
(2) المسدي، عبد السلام، الأسولية والأسلوية، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ط 2، 1982.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 118.
(4) المصدر نفسه، ص 118.
وانظر إلى تصوير أحد أيام قومه من الباب ذاته، حيث قال من الطويل:  

فلقد أيوَّماً كان أكثر بكائناً وجهاً ترى فيه الكتابة مختلَّى

لقد استمتع النابغة البكاء للدلالة على شدته، مما يوجِّي للباحث أنهم لم يمثلوا الصعدين كما ذكر أعلاه بل يمثلوا الكثير الكثير له، وهذا يعني أصالة النابغة ووفاته لهم حتى وإن غابوا عنه.

ثم يأتي بصورة أخرى يصف فيها الحرب تستغرق بعد أن تكون متوقعة بصورة استعارية أخرى وهي تشويل الناقة ذنبها حتى تبدو أنها ملحة وليس فيها عمف قباس من الكامل: 

واسأل بهم أينما إذا جعلت خرب العذو تشويل عن غفَّم

واعتقد أن الشاعر يشير في هاته الصورتين إلى حزم القوم في الشدائ، ليدل على جاهزيتهم واستعدادهم في كل وقت.

ثم يأتي باستعارة مكنية وهي قذف الخصوم كما تطرح العين القذى وترميها، حيث قال من الطويل: 

وكل دُعَّب كأثب بالعقيق مقيمة، وعَك فِكَّلَا قد طَخِّرَنا مَطْحَرَا

إن كندة مملكة في شمال نجد، والعقيق اسم لمكان، وعَك اسم لقبيلة، ويبدي هنا أن الشاعر يتفاخر بقومه ولاسما أنهم قد طرحوا خصومهم وقذفوه بهذه الصورة، وهذا يوجِّي أنهم قد تسبيبا بالأثم الكثير وجاء الوقت لتطهير المكان، والناجحة جاء بهذه الصورة الاستعارية ليشبه الخصوم بقذى العين للدلالة على الكراهية والقدرة.

__________________________
(1) الجعدى، ديوانه، ص: 120، والمجلس: النظر والرؤية.
(2) المصدر نفسه، ص: 120.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص: 122، أسفل الحاشية.
(4) المصدر نفسه، ص: 272.
ونجد أيضا من الاستعارات الممكنة أيضا ا أنه وصف الأمم البائدة وصورهم كصحيفة مزقت ووجه بباحة ذوقية لينذوقوا العذاب بسبب ما قدرت أيديهم، فقال من المنسرح: 

الهوى وذاقوا البأساء والعدما 
فَمَثَّلَهُمُ الَّذِينَ بَذَلَوْا 

اعترفوا الهوى أي: عرفوا حياة الذل، والقصود هنا قوم سنأ الذين سكنوا اليمن في بلد مأرب، وهو بلد مشهور بسنه حيث أرسل الله سبأ فهمه، ولقد استعار الشاعر للقوم الصحيفة الممزقة التي لم يبق لها أثر، لكنه لم يأت بالمشبه مصرحا به وإنما جاء بشيء من لوازمه يدل عليه وقد في الألفاظ التالية (فَمَثَّلَهُمُ الَّذِينَ بَذَلَوْا، إذ قال: "هم الَّذِينَ بَذَلَوْا فَمَثَّلَهُمُ الَّذِينَ بَذَلَوْا 

ومن الصور الاستعارية الممكنة أيضا وصف الحب ودخول وقت الصباح بصباح الديك بصورة أخرى ودنا بني نعش التي هي بسعة كواكب ودناها من الأفق ساعة الغروب، حيث قال في ذلك من الطويل: 

شَرَبْتُ بَيْكَ وَالْذِيْكَ يَدْخَعُ صَبْحًا 
إِذَا ما يَذْهَبُ نَفْوًا فَتَصْبُبُوا 

يشير الشاعر في هذه الصورة الاستعارية إلى أن دخول وقت شربها في ساعة الغروب. حتى آخر الليل ويستغفر عنها وجود الجرس المنبه وهو صباح الديك، ولقد استعار الشاعر المنبهات في تحديد الوقت شربها، ودخولها في بنات نهذ ساعة الغروب، وانتهائها بجرس المنبه وهو صباح الديك. 

ومن الاستعارات يصف الحبيرة بالداء والدواء معا في صورة واحدة، حيث قال من المنسرح: 

إِن شَفِّفَانِي وَأَصْلَ ذَابِي 
لَشَيْةٌ واحِدٌ وَهُوَ أُكْبَرُ السقَمِ 

(1) المصدر نفسه، ص 125. 
(2) المصدر نفسه، ص 157. 
(3) الجعدي، ديوانه، ص 149.
لقد أستعار الشاعر في هذا البيت لفظة (شفاني، ودوني) وبهذا يكون حبيبه داًو دواًو في أن معاً، فأجري المشبه به الذي صرح بذكره على المشبه الذي أخفاه، وبلاغة الاستعارة التصريحة إنها تجعل المشبه عين المشبه به من غير واسطة.

ومنه الاستعارة التصريحة للمحبوبة التي تمثل له الحياة والسعادة فأجاد قائلًا من الطويل (1):

إذا ابستمت في الليل والليل دؤبها
أضيء ذجى الليل البهيم ابستمها

فأرى الجمال في هذه الصورة الاستعارة الوصفية التي تمثلت لحظة تسمى تكون إشارة للظلم حتى وإن كان في دياجير الليل بدعو من تسمبها، وهذا يدل على سعادته بوجودها.

إن انعكاس هذه الأساليب البيانية البلاغية الاستعارة يرتفع بالمضمون البلاغي للخطاب الشعري إلى فضاء الإبداع، والتالق ليكشف عن براعة وفقرات شاعرنا وما حملت شخصيته ومن ثقافات وتطععات قد وظفت في النص الشعري، وقد أفضحت الاستعارة عن نفسه الشاعر، وانفعالاته، وارتباطه بالطبيعة من حوله، وذلك من خلال محاولة عقد صلة بين حاله وخياله وواقعه، فكانت الاستعارة الوسيلة الفنية التي يصور بها.

(1) الجعدي ، ديوانه ، ص 153.
المبحث الثالث
المجاز

إن علم البيان المعروف بأنه: "علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"، وتير السكافي: "هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مائعة عن إرادته عن إرادته في ذلك النوع"، ويزيد الفرويني في ذلك تفصيلاً يقوله: "هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب على وجه يصح مع قرينة عدم إرادته".

يطلق عليه المحدثون: "دلالة اللغز على غير ما وضع له في أصل اللغة"، ويستدرك المجاز في بعد نفسي عام كما أشار عبد القاهر الجرجاني في قوله: "إثبات المعنى وتأكيد في نفس المنتقى دون المعنى نفسه"، وهو يمثل: "العناصر المكونة لملكة التشخيص في الخاطب الشعري".

ويأتي المجاز على نوعين: المجاز لغوي، ومجاز عقلي.

1. فالمجاز اللغوي: هو استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوطة أو محذوفة.

(1) الفرويني، التلخيص، ص 235، مصدر سابق.
(2) السكافي، مقناع العلم، ص 153، مصدر سابق.
(3) الفرويني، الإيضاح، ص 274، مصدر سابق.
(4) الزروعي، خالد محمد، والتحوي، ناصر، البلاغة العربية البيان البديع، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، 1991، ص 43.
(5) الجرجاني، دليل الإعجاز، ص 118، مصدر سابق.
(6) ناجي، مجد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية وما بعدها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 4، لبنان، 1984، ص 177.
(7) أبو العدس، يوسف، البلاغة والأسلوبية، ص 108، مصدر سابق.
المجاز العقلي: هو إسناد الفعل أو ما هو في معناه «أي المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل الخ... إلى غير صاحبه لعلة مع قريبة تمام أن يكون الإسناد حقيقياً» (1)، وسمي عقلياً لأن التجزؤ فيهم من العقل لا من اللغة كما في المجاز اللغوي، وقد تناول الجرجاني هذا النوع من المجاز بالتفصيل في مقاله «وقد أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه في العقل لضروب من التأويل فهي مجاز». (2)

ويعد الزمخشري أول من وقف على علاقات هذا النوع من المجاز المعروفة عند أهل البلاطة (3).

ثم يفسر يحيى بن حمزة العاملي آثار الصورة المجازية في خلق الاستجابة والمعتة والتآثر في نفس المتلقي بقوله: «إن النفس إذا وقفت على كلام غير تام بالمقصود منه تشوقت إلى كماله، فلو وقفت على تمام المقصود منه لم يبق لها هناك تشوق أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال، وإن لم تلف على شيء منه فلا شوق لها هناك، فإما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فإن القدر المعلوم يحصل شوقاً إلى ما ليس بمعنوم، فإذا عرفت هذا فقول: إذا غُرِّب عن المعنى باللفظ الادل على الحقيقة حصل كمال العلم به من جميع وجهاته، وإذا غُرِّب عنه بمجاز لم تعرف على جهة الكمال فبحصل مع المجاز تشوق إلى تحصيل الكمال». (4)

فالمجاز عند الشاعر المبدع الذي له القدرة على استخدام العقل للتأمل في جواهر ما وراء الطبيعة مثل الحب والعدل والتجربة الإنسانية، والشعرية حسب هذا المفهوم وذلك كونه: "الحركة الاستغاثية، بمعنى أنها فاعلية تنطغ من سبتم التحية واللغة كونها...

(1) أبو علي، محمد ريكات حمدي، البلاطة العربية في ضوء منهج تكامل، دار البشير، الأردن، ط 1992، ص 127 و 128.
(2) أبو العبد محمد بوساف، البلاطة والأسلوبية، ص 108، مصدر سابق.
(3) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، صبحه السيد محمد رشيد، ط 1، القاهرة، 1959، ص 323.
(4) يحيى بن حمزة الطارق، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 1288 هـ)، الكتاب عن حقائق وفوائد التحرير وعوون وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، طبعه دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د (7)، ط 1، ص 162، 112، 89، 10، 782، مطبعة المكتبة، دمشق، 1914 م.
مادة غير متجازئة تفعل عن طريق تنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها حول أطرابها، وتقييّها حول قطبيّن يفصلهما بدورهما، مسافة التوتر»(1).

وذلك فإن شاعرنا في معظم نصوصه تتمازج وتتداخل لديه صور الحس المختلفة، لتتشكل لوحة متشابكة الطلائل والألوان، ويستخدم المجاز من بين هذه الألوان كونه أسولب خاص في الإدراج وتشكيل المعنى نفسه، وخلق معاني ودلاليات جديدة مبتكرة بالتصويف لخلق المعنى من عدم(2).

ولقد تأترت مع نابغتانا عناصر البلاغة الأخرى كالتشبيه والاستعارة والكتابة في النص الشعري ويستخدمن المجاز في التعبير عن بعض المعاني والأفكار والألفاظ ذات البعد الذاتي، وهو القيم الفنية التي توحٍّي بقدرة الشاعر وموهبه من خلال جمعها وتحقيقها في النص.

ومن باب المجاز فقد عرّف الزمخشري ليوضح لنا من الألفاظ البلاغية التعبيرية ذات البعد الذاتي، فأنه أجاد في ذلك قائلاً(3):

غضنّ خذ كمين الناس وجبهت، وقفننا خذ فلا خذ

أي طبيعة وطائفة وناحية من الناس، ومن هذه الألفاظ ذات البعد الذاتي فإن الجعدي يرجع في استخدام المجاز، وخصوصاً هذه اللفظة في قوله من الطويل(4):

وهيئنا لقوم فيها الميئين وغائرون

مقلبنا خذ من الناس عيّلاً وغيّلا

ومغادرة هذه الطبقة من الناس قد استخدم لهم كلمة مجازية وهي (خد) للدلالة على صحّة القول باستخدام العرب مجازاً لها(1)، فجاء الجعدي بها ليستدله من يأتي بعده عليها.

---

(1) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1408 هـ، ص 497.
(2) بنظر: عصفر، جابر أحمد، الصورة الفنية في النثر الأول والبلاغة عند العرب، مرار المعارف، القاهرة، 1977 م، ص 139.
(3) الصاويوني، مصطفى الجويني، ألوان من التذوق الأدبي، دار المعارف، الإسكندرية 1972 م، ص 464.
(4) ونظر: الزمخشري، أساس البلاغة، مادة: خذ، ج 1، ص 217، مذر ساقيق.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 42، الخذ: الطبقة والطائفة والفئة من الناس. عيل: جميع عائل وهو الفقير المحتاج. ينظر الصفحه ذاتها أسفل الحائطية.
ومن المجاز أيضا كلمة ( الوذائية) التي تعني الأمر العظيم المنكر، فقال الجعدي في ذلك من الطويل أيضاً:

- وودرية غنياء صمامة مذكَر
- ينير يسمٌ من نم يتحلي

وودرية هي: المصيبة الشديدة التي تحل بالرجل الذي ولدته ناقته ذكرًا(1)، وذلك أن العرب كانت تكره أن تنتج الناقة ذكرًا فضروبا الأذكار مثلا لكل مكره.

وقولهم أيضاً من المجاز: بلغ الأمر المذمر وهذا مثل قولهم: بلغ المخنق، وقد جاء الجعدي بها قائلا من الطويل (2):

- إذا بلغ الأمر العمام المنمر
- وحَيَ أبِي بَرَر وَلا حَي مَكَّنُهَم

فالمنمر هي كلمة مجازية أعطاها العرب لدلالة على الأمر المقدر المخنق (3) جراء الحرب الشديدة التي تعني العمام أيضاً.

وفي باب (فور) فقد جاء في المجاز: فأزغ الغضب وأخفى أن تفور عليّ، وقال في فوره الغضب، وينبر فإن فور عليّ قدرهم (4)، فقال الجعدي في ذلك من الطويل (5):

- تفور علينا قدرهم أقبلهم عنا إذا خمّنها علا

فالقدر وفوره أي حربيهم، فثنا القدير: أي أسكن غليانها حين تفور بماء بارد، فاستخدم الجعدي هذه اللغة المجازية التي تداولها العرب للتعبير عن غضب القوم وشدةهم.

---
(1) الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة خدد، ج1، 217، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص26.
(3) ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ذكر)، ج1، ص299، 320.
(4) الجعدي، ديوانه، ص85.
(5) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ذمر)، ج1، ص320.
(6) المصدر نفسه، مادة (فور)، ج2، 217.
(7) الجعدي، ديوانه، ص130.
ومن المجازات أيضاً قول النابغة الجعدي المعمر من المتنبي (1):

لست أنا أثناه أثناه،
ولكن الله هو المستثنى-
قلت المعتاش فينها خمساً
وعشت بجفنتين إن المثنى

أرى أن الاستعمالات المجازية في قوله (لست وأثناه) وكان الله هو الكفيل والمعوض لما فاته، وكان الاستعمال المجازى لهذه الكلمات (لست) التي فيها تأملات كثيرة ومنها عايشت وعاصرت ورآيت، وكل دلالة لها ارتباط بهذا المعنى، وكلمة (أثناه) كذلك تعني بقيت بعدهم وشهدت وفاتهم، وغيرها من دلائل كما ذكرت أعلاه، وله من خلال هذا المجاز أيضاً يحاول وضع إجابة مقنعة لما أصابه من حوادث وинаوائح تتنقل (أو تكاد) مع معتقداتهم وأعرافهم، والحقيقة التي تختفي خلف هذا المجاز هي تلك الأحداث والنصوص المسماة التي تسبر بالناس نحو الموت وفي ذلك من الواقف قوله (2):

وشر بعده ذلك وخفث من
كما أثث من السيف النبكي
إذا جمعت بقلمه البدان
ال آخر سمي كيبر السين فأثث

إن الحجة هي السنة، وأرى أن رغم صروف النصر التي أثنت كاهلته فإنه مازال كالمراوي اليمني في الغرض من تقدم عنده بالقتل، وهي صورة مجازية تدل على مشاهدة ومشاركة تلك الأحداث، وقد يكون بوصف نفسه ومضي الدهر عليه تمثيلاً لسوء حالته المادية أو المعنية أو كلاهما بصورة مجازية أخرى يتقلل ويتقلل حدة السيف من طول القتال ولكنه متأثر بقي أثره ورونه، فهذه صورة أخرى من صور الجعدي الموجودة في الكلام الدالة على بLAGA في استخدام الألفاظ ذات البد الديلي.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 178، 179
(2) المصدر نفسه، ص 168، 169
ومن المجاز قول العرب: "بلغ قدفنة الجبل، قدفنة وقذفاته، وأقنعه: أفعاليه ونواحيه البعيدة" (1)، فقال الجعدي في ذلك من الطويل (2):

"فطليعة القوم أو خميسم غرمزم، كسيل الأنبياء ضمة القدفان.
فطليعة القوم أي مقدمتهم، والخمسين الجيش الجرار، والحمرم أي الكثير من العناد، والسيل الأنبياء من بعيد إلى مكان لا مطر فيه والقذفان جانباً الوادي (3)، وأرى هنا أن استخدم صورة الجند ومقدمتهم وهم كثيرو العدد بصورة مجازية، وكأنهم سيل نزل من الوادي أو النهر وسرعة جريانه إلى أرض يابسة لا مطر فيها وهي صورة سريعة جميلة مهيبة عبر فيها حضور القوم وشجاعتهم.

ثم أجد من المجازات أيضاً يصف الجيد الأصيلة التي لا ينحاه إلا فح كريم، فيخرجها لنا بصورة مجازية وهي المحسنات شريفات الأصل، فيصف من الطويل قائلاً (4):

"سنيدس لليس غيتموس شملة، تبار إليها المحسنات النجابب.
إن السديس الذي نبت له من ساحة بعد الرباعية، والديس هو السمن المكتنز من النوق، والعيطصوس الخاصة الحسانة، والشمعة السريعة، وتبار تكسد وتتهلك، والمحسنات التي صنعتها شملة لا يضيرها إلا فح كريم، وأرى من خلال هذه الصورة المجازية أن هذه المحسنات وهي النوق فيها من المميزات التي تدفع العرب وتدفعهم للحفاظ عليها، وذلك يقول لها بنت الفحل وبيت الفاله، وبيت النجانب، وكنيتها أم حارام، وأم حوراء، وأم السقاب، وأم مسعود، وأما الجبل كريم فهو من الإبل ومنزلة الرجل يختص بالذكر، وجمعه جمال وأعمال وأجمل وجماله وكتينته أبو أيوب، أبو صفوا" (5).

(1) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (قذف). ج2، ص، 238، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص، 182.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص، 182.
(4) المصدر نفسه، ص، 22.
(5) وجدلي، محمد فريد، موسوعة القرن العشرين، المجلد الأول، ط3، دار المعارفة للطباعة والنشر، بيروت 1971م ص، 320.
ثم يصف بصورة مجازية أخرى ويصف الناقة بامرأة وهي تدر الحليب لولدها الذي شق نابه فتقطمه منها ويدول لها بصيغة الممبسق قائلا من الطويل (1):

وَلَمْ يَكُنْ فِيْهَا لِلْمُبْسِسِينَ مَخْلُبٌ

رَثَّمَّ إِذَا لَمْ تَرَّأَمُ الْمَيْلَةَ الْأَ حْرَى

رئم الأنف أو الفم أي أصابه بجرح حتى يقطر منه الدم، والرآم عطف وحن، ومنها الأم الرزوم التي تطفف على ولدتها، والبازل وهي الناقة التي شق نابها، والممبسق جمع مبس وهو الذي يقول للناقة بس حتى تدر الحليب، فهذه الصورة وكأن الشاعر يصف صورة مجازية ناعمة حيث يشبهها بالعفيفة التي يشرف عليها رضاعتها واحد من محارمها أو بمعنى الأصح ربيتها، ولما هذه الصورة دلالات إبداعية تشير إلى براعة النابغة الجعدي ولاسما في هذا المجال.

ومن المجازات أيضا يصف اليوم الذي أمسكه بني أمية وجمع الناس إليه بالموت الأحمر.

وإخراج هذا اليوم كما يخرج الرجل عريان فيفصبه بصورة أهوج فقال الطويل (2):

فَجَنَّا إِلَى الْمُوْتِ الصَّمْهَايِيَ بَعْدَمَا ُتْجَرَّدَ عَرْيًا مِنَ الْفَرْيَ أَخْذَبَ

ويمكن لنا أن نربط هذا الحال بالأبعاد النفسية في الخطاب التي تتمثل بتآكيد المعنى في النفس، فتوجه إلى خلاصة فحوى المراد، وهو أبلغ من الحقيقة. يقول أحد الباحثين: "أن الأسلوب المجازي، من أقدر الأساليب البيانية على تحقيق الوحدة والتماريز بين مظاهر الحياة المادي والمعنوي، وعلى التعبير عن المعاني المجردة بالمعاني الحسية، وتنسيق عناصر الصورة وفق ذينبات النفس الشعورية، لا وفق واقعها العرياني المرصود" (3)، فاستخدم هذا الموت واخراجه بهذه الصورة المجازية المجمعة، وهذه دلالة على براعة الشاعر في الإعراب عن قدرته الفنية.

__________________________
(1) الجعدي، ديوانه، ص 242.
(2) المصدر نفسه، ص 28.
(3) ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص 216، مصدر سابق.
ومن المجازات وصف ما أصاب قومه وبقائه وحيدًا، فيخرج لنا صورة مجازية يصف حاله كصيصر القرن المكسور وحيدًا لا أخ له ولا رهط يستند إليهم أمام زمانه فقال في ذلك من المتقارب(1): 

٤٠٠٨مًا زاهدان حتى بقي

تبود هذه صورة منكسرة فجسمها الشاعر لتوحي للقارئ أن السن قد طعن وأن الحياة مريرة وخصوصًا أنه أصبح كالصيصر المكسور الذي لا فائدة فيه بينما كان في السابق أداة حادة لها بروزها وموقعة عند الحاجة، وأعتقد أن هذه صورة توفي بالألم.

لقد كان المجاز عند الجعدي جمالياً مسماً مرتكرًا على المحسوسات القائمة على التصوير، فزاد هذا من جمال الصورة الشعرية، ولذا يقول أحد الباحثين: "إن المجاز لغة عالمية أو كونية، ومما يعزز كونيته أنه غالباً ما يأتي بوصفه تعويضاً لنفساً جمالياً في عالم يقترب إلى اللذة والجمال ويعزز فيه القصر وكل مؤهلات التمزيق، أو بوصفه تصويراً متوتراً لداخلية تتوافق إلى اللذة والجمال فسماً ما بابنها من قلق وانخلاع، وفي الحالين نرى أن أرقى المجازات ما كان مترعاً بالعنصر الماسوي، الخالق الأعظم للقيمته الفنية" (1).

وهكذا تظهر قيمة المجاز وتنوع دلالة التركيب لدى شاعرنا من خلال تنقل اللغة من معنى إلى آخر لإعطاء النص القوة التعبيرية، كون هذا الفن متسعاً رخباً، يناسب ليجسد ما يدور في الكون من مدخلات، فيجسد المشاعر والأفكار بلا عائق من قيد لغوي غير الذوق السليم والأسلوب العربي الأصيل الذي يرسم شواهد الفنية وأسس التعبير وسبيلاً للفن.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 31
(2) اليوسف، يوسف، الغزل العذري، دراسة في الحب الممقوط، دار الحقائق، ط 2، 1982، ص 131.
الفصل الثالث
- بنائية اللغة -

المبحث الأول: الجملة - التصديم والتأخير.
المبحث الثاني: الانزيلام.
المبحث الثالث: التكرار.
المبحث الرابع: التوازي.
المبحث الخامس: الإيقاع.
الفصل الثالث

بنانية اللغة

لقد تميز البشر عن سائر المخلوقات الأخرى باللغة، بها يتكلمون ويستطيعون أن يعبروا عن مشاعرهم وعواطفهم، ولما كان الشعر وسيلة من وسائل التعبير المتميزة، كان حرياء بالشاعر أن يستعمل اللغة، ولكن بطريقة تختلف عن المألوف والمعقل، لأنها في الشعر ليست وسيلة لنقل الأفكار فحسب، وإنما هي خلق فني في ذاته (١)، كما أصبح من الأمور المصلحة أن اللغة هي الأداة الإبداعية للشاعر، وأنها المادة الأولية للإدب (٢).

وكمن إبداعيتها حينما يطوعها الشاعر، ويستعملها في سياق فني تختلف درجاته بحسب مقدرتها الفنية، وتقع فكرية الخاصة والعامة، بهدف جمالي مؤثر، يتضمن رسالة يروم نقلها إلى المتلقي، ولكنها ينقلها منسقة بصورة، لذا تكون مؤثرة إيجابية، والإستعمال الشعري للغة بهذا الاتجاه له شأن آخر، إذ يجعل من اللغة ذات شخصية كاملة تنقل الأثر الفني من المبدع إلى المتلقي نقلًا أمينًا (٣).

إن اللغة تنقل أحساسي الشاعر وعواطفه وأفكاره حينما يذكر ويحب ويكره ويغضب، ولقد استغل الشاعر هذه المرونة موظفة فيها طاقته الإبداعية، ليخلق منها لغة تميز بالخصوصية، وهذا يعني أن تميز اللغة الشعرية بهذه الخصوصية جاء نتيجة الجهد الإبداعي الذي بذله الشاعر في توظيف هذا اللغة، ويرى عمران الكبيسي (٤) أن لغة الشعر ليست شاعرية إلا بطريقة التناول والاستخدام الفني حيث يفاضل الشاعر عليها من روحه.

١) ينظر: الشماوي، محمد زكي، قضيا الشاعر الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.

٢) ينظر: مدن، عبد الإله، الأب والنقد، ص. ١٢، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٥٢.

٣) ينظر: إسماعيل، عز الدين، الأمثلة المعمارية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، صص. ١٣٤٨، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٨.

٤) ينظر: الشماوي، محمد زكي، قضيا الشاعر الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.
ويستكض عليها أنفسه، ويمسها بعواطفه، ويخرجها بخياله، فتظهر مصوغة في إطار علاقات
لها مستويات متعددة، نحوية وصوتية ودلاليّة، فأصبحت لغة إيحائيّة (1).

إن العلاقة بين الشعر واللغة علاقة جدلية، فالشعر يستعمل اللغة، ولا غنى لها عنها،
فليس هناك شعر من دون لغة؛ لأنها الوسيلة في التعبير، وحين تقول لغة الشعر لا نقص ما
يمكن أن يفسد حسب المفهوم المعجمي، إنما نعني طاقة القصيدة الشعرية، وإمكانياتها الجمالية
الخلاقة (2).

ويمكن عدها واحدة من أهم مكونات البناء الفنيّ للقصيدة فلا يمكن الحديث عن العناصر
والمكونات من دون أن تحظى لغة القصيدة بالعناية الأولى من جهد المتحدث (3).

وأما أن اللغة؛ ((كائن حي يخضع لما يخضع له الكائن الحي في نشأته ونموه و
تطوره، وهي ظاهرة اجتماعية تتغير بتطور المجتمع فترتيق برقيه وتنحّط بانحلاطه (4));
فقد انتهى الباحثون لأسما الأدباء الاعتناء باللغة، لأنها مجموعة الألفاظ المفردة التي تتألف
فيما بينها لتعتبر تركيب لها مدلولاتها خاصة في تشكيل حسائها المهنية وهو الهدف المطلوب
من استعمال اللغة.

ويتفاوت الشعراء في نظم ألفاظهم وتوضيح تركيبهم، وهذا ما أشار إليه القاضي
الجرجاني بقوله: ((فرق شعرهم، ويُصلب شعر الأخرى، يسيح لفظ أحدهم، ويتوزر
منطقة غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبيعة وتركيب الخلق، فإن سلامة النطق تتبع سلامة
الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق (5)).

(1) الكبيسي، عمران خضير حمدي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط.1،
1982، ص.311.

(2) ينظر: الأروي، سعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1984، ص.57.

(3) ينظر: الزيندي، مرشد، بناء القصيدة الفني في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، دار

(4) عبد الغواضب، رضوان، لحن العامه والتطور اللغوي، المجلة العراقية، القاهري، 1976، ص.30.

(5) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (396هـ)، الوسطاء بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل
إبراهيم، وعلى النجاح المكتبة المصرية، بيروت، 1976، ص.8.
إن الشاعر يخلق لنفسه مجموعة من القواعد الخاصة التي يطوع من خلال اللغة، ويعد بناءها على وفق خياله وأفكاره بما يحقق الشعرية المطلوبة التي تنضم مع تجربته الوجدانية فهو: (لا يحكم اللغة إلا ليعيد بناءها) (1).

وهذا يبين لنا أنه يغوص في أعماق اللغة لينتقى من الألفاظ التي يرد بها نصه الأدبي، منتأثراً بمحيطه الأولاً، والموروث الثقافي والحضاري ثانياً، وبالمستوى الثقافي الشخصي ثالثاً، يجمعها تطويره لهذه الألفاظ، ليخلق منها نسيجاً متكاملاً وبناءً رصيناً يتصف بالإيقاع والحركة، باعتناء في شعوره وإحساسه، لأن الشاعر يعد إلى استعمال اللغة استعمالاً حاصداً، ينتمي بشيء من الإيحاضة والجمال (2).

ومع ذلك ما تقدم يوسم ان نحن الذين نسعى أن نجمع أهمية اللغة وأثرها في المهمة التعبيرية في القصيدة العربية، حيث أن الجعد السني لم يأت بال aflafs جديدة لا يعرفها العرب، وإنما الجديد في تطبيق الاستعمال كونه دونيز بديلاً: (تخليق في كل لغة بعداً يوحي بأنها تتناسخ في الألفاظ عدة، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب، أو تبتين اللغة الأولى) (3).

للغة الشعرية طريقة ترتيبية خاصة عن اللغة تتفرد بها عن اللغات الشائعة، وفي المجال الشعرية تحدثناً وذلك تكونون أسلوب خاص تتفرد به عن غيره، وتكون قائمة على التأثير بمخزون خاص، حيث أن هذا الإبداع حيوية الخاصة، وشكل يمشي ومضمونه، ولما قد قسمت بنائية اللغة الجعدية إلى خمسة مباحث نرى من خلالها القوة الإبداعية الفنية البلاشفية في اختيار كل ما ينسب هذه المباحث من خلال النصوص الشعرية.

(1) كهين مجان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي وحمد العمري، دار توبال للنشر، المنرب، 1961م، ص 125.
(2) ينظر: دو. إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذكروه، ترجمة: ابراهيم الشوش، بلا طبیعت، 1961م، ص 125.
(3) دونيز، الثابت والمتحول (بحث في الألباب والإبداع عند العرب)، دار العودة، بيروت، 1983م، ص 110.
المبحث الأول
التقديم والتأخير

يعتبر أسلوب التقدم والتأخير من الأساليب المهمة التي يغطي بها النحويون، كجزء من اهتمامهم بالمستوى التركيبي، فبعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من أشار إلى التقدم والتأخير إذ تظهر تلك الإشارات من خلال دراسته للتراث في أسلوب التقدم والتأخير (1).

يقول عبد القاهر الجرجاني: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصروف، بعيد الغلبة، ما يزال يُفتح لك عند بدويه ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعرا يرقاك ممسعا وليطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد أن رائق ولطفك عندك، أن قُدم فيه شيء وحمل اللطف من مكان إلى مكان» (2).

إن التقدم والتأخير هو تمييز عبارة عن أخرى وقد ذكر سبيوي أن العرب يتقمنعون للأهمية والعناية فقال في ذلك: «كانهم إذا دائمون الذي ببانيه أهم لهم وهم ببانيه أعمى، وإن كانا جماعا يهمهان ويخيبانهم، حيث قال تعالى: وآفوا الصالحة واتقوا الزكاة [البقرة: 42]» (3).

ونجد أنه جل وعلا شأنه قد قدّم أيضا الصلاة لبيان أهميتها (4)، والعرب في استعمالهم التقدم للبيان والاهتمام به، وقد ذكر المرزب التقدم والتأخير فقال فيه: (وإنما يصالح التقدم والتأخير إذا كان الكلام موضعً عن المعني) (5)، فالمراد من قول هو التوضيح وعدم اللبس في الكلام من خلال التقدم والتأخير، حيث تابع المبرد في قوله: «عن تقدم شيء وغيره أحق منه بالتقدم نحو: ضرَبَ زَيَّدَ عُمْرا» (6).

---

(1) ينظر: سبيوي، أبو بشر عمو بن عثمان بن قتيبة (180 هـ)، كتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1998 م، ص 172.
(2) الجرجاني، عبد القاهر، دلال الإجعاز، ص 176، مصدر سابق.
(3) المصدر نفسه: ج 1، ص 43، مصدر سابق. وينظر الزركشي، برده، محمد محمد بن عبد الله (ت 749 هـ).
(4) البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مصر، ط 3، 1984 م، ج 3، ص 270.
(5) ينظر: البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص 256، مصدر سابق.
(6) المبرد، أبو السبع محمد بن يزيد (728 هـ)، المفصل، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة التراث الإسلامي، مصر، مجلل الأعلى للشؤون الإسلامية، ط 3، 1994 م، ج 3، ص 95.
وعال بن جنی التقديم والتأخر في كلام العرب لأسباب نفسية ومعنوية وكذلك بياتية(1)،
ومن الأسباب النفسية والمعنوية قوله: [إياك نعبد وإياك نستعين] [الفاتحة: 4]، وتقديم المفعول به وجوبًا على فعله لعلاقة خطيرة وهي تخصيص العبودية للواحد الأحده ولن يقم المفعول به على فعله وجوبًا لكن هناك خلل واضح ولكلم المعنى نعبد غيركم من الموجودات كالشجر والحجر والأصنام وأنت يا رب ضمن المعابدات، وهذا يكون دين الجاهلية على صحة وهو محال في قول الله تعالى أولاً ثانياً نجد هنا أن التقدير قد كان له تميز مهم عند العرب سابقاً وإلا لما خصصت الآية في فاتحة أم الكتاب التي تدل على الحمد والثناء على ملك الموجودات وخلاصة(.).

وقال ابن فارس: "إن من سنن العرب تقدير الكلام وهو المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم(2)"، وأما ابن الأثير فقد ذكر أن التقدير يستعمل عنه على وجهين: "أحدهما للاختصاص، والأخر مراعاة لنظم الكلام وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقدير، وإذا أخر المقدم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكر من الاختصاص(3)."

وقد ذكر القرطبي: "أن التقدير يعود لأسباب منها العناية والاهتمام، فالعرب من شانها تقدم الأهم في كلماتها فذكر لنا في تفسيره قصص الأساس إعرابياً سبباً آخر فأعرض عنه الموضوع فقال السبب: إياك أعني، فرد عليه الآخر، وتعليم أعراض إذ تلاحظ أن كلاًً منهما قد قدم الأهم(4).

أما المحدثون ومنهم تتم حسان فيره أن التنول البلاغي للتقديم والتأخر يتم في مجال الرتبة غير المفهومة في النحو: رتبة المبداء والخبر ورتبة الفاعل والمفعول به الضمير والمرجع ورتبة الفاعل والتمييز بعد عظم ورتبة الحال، الفعل المتصغر، ورتبة المفعول به والفعل(5).

(1) ينظر: ابن جني، أبو العفان عثمان (ت 391هـ)، الخصائص المحققة: محمد علي النجدي، دار الكتب المصرية، 1432هـ.
(2) ينظر: ابن زكريا، أبو الحسن أحمد بن فارس (ت 379هـ)، الصاحب في فقه اللغة العربية وسائرها ومن سنن العرب في كلها، على تدرب: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1416هـ.
(3) ينظر: ابن الأثير، مماثل الدين (ت 377هـ)، المتن السائر في أدب الكتب والشاعر، المحقّق: أحمد الحوفي، ودوي الطبلة، دار النضج، القاهرة، مصر، 26، (د.ب)، ج 1، ص 112.
(4) ينظر: تفسير القرطبي: 45، نقاً من المصدر نفسه.
(5) ينظر: الحسان، تمام اللغة العربية معناها وبياناتها، دار الثقافة، دار البيضاء المغرب، 1994، ص 206.
وأما عبد العزيز عتيق فيعرض في حديثه عن أهمية التقدم والتأخير وأثره في تكوين المستوى الفهيسي، وأن الكلام جميعه خاضع لهذا الأسلاوب المتبع في الكلام فقال: "إن تقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بالاغي أو داع من دواعيها... ينبغي التنبه إلى أن ما يدعو بالاغياً إلى تقديم جزء من الكلام هو ذاته ما يدعو بالاغياً إلى تأخير الجزء الأخري".(1)

ويتبين مما تقدم أن أساليب التقدم والتأخير قد وظف توظيفاً نفياً وبنانياً وهذا ما يبين في شعر الجعدي، فاللغة العربية بما تمتتع به النذر الكبير من الحرية في الحركة داخل إطار الجملة وما التقدم والتأخير إلا: "أصل من أصول عربتها".(1)

إن مسألة التقدم والتأخير وأصلها يقدم الفعل على الفاعل والمبتدأ على الخبر فضلاً عن ذلك فإن الكلمة في الجملة العربية وما تحمله من دلائل ووظيفة فيما يدل على وظيفتها النحوية على أثر ما يظهر عليها من حركات إعرابية، إذ تتولى هذه الحركات مهمة بيان الموقع الوظيفي للكلمة في الجملة، مما يتيح وببتي لها حرية ومرونة في الانتقال بين أبعاد السياق اللغوي فتقدم وتأخير تبعاً للمعنى المقصود.(2)

وإن من أهم أساليب التقدم والتأخير هو الاهتمام والاختلاف كما ذكر أعلاه، فقد قام شاعرنا بالمغافلة جميلة مقدماً المفعول به على الفاعل والفاعل وذلك أنه قد استكمال الحديث عنهما في البيت الأول، حيث قال من الطويل (3):

لِأَخْتَلاَفَ الْزَّمَامِ كَأَنَّا
مُضْرَّبِيْنَ فِيَذَلِّكَ عَطْرَبَ أَخْضَرًا
وُعَلِّقْتَا الْجَعْلِيَ أَمْرًا عُرْضَنَا
مُصَبِّبِيْنْ خُرْصَانَ الزَّمَامِ كَأَنَّا
وَكَلْ مُغَلِّبَ ذَيْ عَطْرَبَ أَخْضَرًا
عَلَى الْحَذَلِ إِذْ صَامَ النهَارِ وَهَجْرًا

(1) الهاشمي، أحمد، علم المعاني والبيان والبدع، ص 132، مصادر سابقة، وينظر، الصديقي، يوسف، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع، المكتبة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والتشرب، القاهرة، ط3، 1999م.
(2) ينظر: المصطفى، إبراهيم، إحياء اللحو العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والتشرب، القاهرة، ط1، 1992م، ص 105-106.
(3) ينظر: ابن جني، الخصائص، ج3، 84، ص 242، مصادر سابقة.
(4) الجعدي، ديوانه، ص 36-37.
يعد الشعر في البيت الثاني والثالث إلى الانحراف المقصود بتقديم المفعول به وذلك لإلقاء نظرة مقارنة بين كلا الخصمين، وتفصيل أحدهما على الآخر، فقدم (كل) وهو المفعول به الثاني و (علقة) هو رأس الخصم في البيت الثالث وهما متأخرين رابطًا، وحتى إذا أتمنا في البيت الأول نجد بحذف الفعل والفاعل والمفعول به تقدير (تلقان) أو (تذنا)، ويدكر الحال (مصاحبين)، ولا آل الكلام إلى المذكور كشف عن السيل الدفاع مع الاعتزاز بالنفس والتقديم لها، فهم صدر الناس ومدار شجاعتهم وبسالتهم، حتى أنه يسكل هذا المعنى عندما يفصل بين اسم (كان) وخبرها، فالاسم هو الصميم العائد للمتحدث يقاله الشعر مباشرة بشبه الجملة من الجار والمجرور (الأعدانه) ثم يأتي بصفة (ذكبة) وهي الخبر، إن هذا الفصل جاء لعلة بيانية فهو لم يجعل (ذكبة) صفة مباشرة وخيراً منتصلاً بالإسم، بل فصله ب (الأعدانه) احتراماً.

ثم أعد أيضاً في موضع آخر يقدم المفعول به على الفاعل لغرض الاهتمام بالمكان فقال من الطويل أيضاً (1):

تدارك اعدان بن مَّرَّة رَكُضُهُم
بقراء أهوى والخوالج تخلج

فلقد المفعول به (عماران) على الفاعل (ركضهم) للاهتمام بالمكان الذي فيه القارة والتي تعني الأرض المطمنة، ووجود الأهوى الذي يعني به شاعرنا جبل في أرض اليمامة وجود الشوايع للاهتمام بهذا المكان.

ثم يمضي أيضاً في التقديم لغرض الاهتمام في المكان بالبيت الذي يليه في تقديم الجار والمجرور على الفاعل فقال من الطويل (2):

بارعن مثل الطَّوْفَة تَحْسَبُ أَنَّهُم
وُقُوفَت لَخَاج وَالرّكابُ تُهَمْلُج

يتفح تقديم الجار والمجرور (بارعون) على الفعل (تحسب) حيث أراد الاهتمام والعناية بإخراجها صورة عبقرية تمثّلت من خلال التقديم بوصف الجيش الكبير بالأرعن وهو الجبل.

(1) الجعدي، ديوانه، ص 49.
(2) المصدر نفسه، ص 49.
الذي له أنف وأنهم نواح وأنهم يقونون لمن يحتاجهم، وهي صورة رائعة تستحق التقدير من أجل العناية والاهتمام.

وفي موضع آخر قدم الجار والمجرور على الفعل ليراد به التخصيص فقال من الطويل (1):

على نار حيّة يصطلون قلتهما
جمال طلاتها باللغة مُهرج

حيث قدم الجار والمجرور (على نار حيّة) على الفعل (يصطلون) حيث أراد تخصيص النار على اصطلاحهم.

وفي موضع آخر أيضاً أراد التخصص بالتقديم فقال من الطويل (1):

جلا حينى عن جل الوجه فأسفرت
وكتبت عليها هيئة ما تبتلى

إن سبب تقديم خبر كان شبه الجملة (عليها) على اسم كان (هيئة) المراد منه التخصص، وملازمة هذه الوجه التي لم يعد يفارقها العار والغيرة وكأنها وصمة على جبينهم. ثم يمضي شاعراً ليجعلنا نخوض لفهم معانيه وقصده بهذا التقدير والتأثير ليكشف لنا عنبلاغته وبراعته في استخدامها ولاسما هذا المجال الذي يجب أن يكون فيه الدقة باستخدام التخصص أو التوكي، وهذا ما جاء في قوله من الرجز (2):

إن الألي جاروك لا أفقوا
لهم سياق و لكم سياق

حيث قدم التالية شبه الجملة من الجار والمجرور (لهم ولكم) في محل رفع خبر مقدم وجوباً على المبتدأ (سياق) حيث أفاد بالتخصص التخصص بالسياق لكم ولهم.

------------------------
(1) المصدر نفسه، ص 11.
(2) المصدر نفسه، ص 49.
أجد التقديم أيضاً في موضوع آخر لمتده الرجل الذي يهب لنجدة الصديق ويخلج من الاستغاثة فقال في ذلك من الطويل (1):

فَتَيْنَ كَانُ يُذْنِبُهُ الْجِنَّيَ مِنْ صَنِّيْقِهِ
إِذَا مَا هُوَ اسْتَغْتَثَّ تَوْبَتهُ

حيث قدم المفعول به الضمير المتصل (الهاء) في (ببعد) على الفاعل (الفقر) لإفادته التوكيد.

وفي موضوع آخر قال من الكامل (2):

مُتَسِرِّبُلَ أُنَّمَ أَلَى الصَّدْرَ
حَتَّى إِذَا عُفَضَتْ وَخَالفَهَا

أرى أنه قدم المفعول به الضمير المتصل (الهاء) في الفعل (خالف) على الفاعل المؤخر (المتسرِب) لعلة الختام في رداء جاكي العسل ليلقي وُخُز النحل.

وفي موضوع آخر في التقديم لعلة العناية والاهتمام والاختصاص حيث قال من المتقارب (3):

ثَلاَثَةَ أَمْلَىٰ أَفْنَشَيْتُهُمْ
وَكَانَ الْإِلَهُ أَقْرَبُ مَثَلَّهُمْ

حيث قدم (ثلاثة) وهو مفعول به منصوب على الاستغاثة وعلى الفعل (أفنى) لبراد بها الثلاثة من الاهتمام والعناية والاختصاص كما ذكرت أعلاه، فكان تأذرهم أنه شهد الأقوام الثلاثة ووفاتهم.

ومن باب التقديم الجانبيات حيث أفاد فائز (4) من الطويل:

ثَلَاثَةَ فِي قَدْرًا
فَاكِهَةٌ فِيهِ الزَّمْحُ حَتَّى تَفْطَّرًا

(1) المصدر نفسه، ص 91.
(2) المصدر نفسه، ص 92.
(3) المصدر نفسه، ص 98.
(4) المصدر نفسه، ص 73.
حيث قام الضمير المتصل (اللهاء) الذي محله مفعول به مقدم على الفاعل (فاسن) لعله التوكيد أيضاً.

وفي باب التقيد جوياً لغرض علة التوكيد الذي يرع فيه قائله من الوافر (1):

ومن أيامنا يوم عجيب شهيدنا بأقرية الزراع

لقد عمد الشاعر بتقديم شبه الجملة الجار والمجرور (ومن أيامنا) وهو خبر مقدم جوياً على المبدأ (يوم) لفائدة التوكيد والغرض منه الاقتراح، حيث إن تقوم بني جيدة يوم مشهود بانتصارهم على بني عيسى في ديارهم موضع الراع.

وهكذا رأينا أن التقيد والتأخير لم يأت اعتباطاً بل لوجود علة بيانية جاء بها شاعرنا، وكان لما أورده من عنابة واهتمام وتخصص قائم على الوجوب في مواعظ، وأخرى قائمة على الجواز ليراد توكيد الكلام أو نكائية بالقيم أو ما شابه ذلك.

ومن جهة أخرى عمل من هذا اللون ما يناسبه لدلالة على همته اللغوية الذاتية في الشعر لأن: (التقديم والتأخير، زيادة على أنها توقف الصلة بين ركيبي الجملة الرئيسيين، ويتوفر عليها فهم كثير من الأحكام النحوية، ومن دونها لن يكون هناك نظام ترد عليه اللغة وتؤدي بتأثيره وظائفها المختلفة) (2).

وكذلك يرى قدمه بن جعفر في هذا الموضوع لم يأت حاجة لاستقامة الوزن ويدعو الشعراء إلى الحنكة والاهتمام وهو بذلك يقول: (وحتى يتحقق انتلاف الفظ مع الوزن ينبغي أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقية كما بينت، ولم يضطرك الوزن إلى تأخير ما يجب تقدیمه، ولا إلى تقدیم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر إلى إضافة لفظة أخرى فتلبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدماً، والصنعة مقتولة عليها) (3).

(1) الجعدي، ديوانه، ص 107.
(2) ينظر: ابن جني، الخصائص، ج 1، ص 35، مصدر سابق.
(3) ابن جعفر، قامة، جواهر الألفاظ، تحقیق: محمد محي الدين، مكتبة الكاتبي، القاهرة، 1350هـ-1932م.
وأقول إن الشعراء كلامهم لم يكن قرآناً مننزلًا ولكن يدلنا إلى مدى براءة وثقافة المجتمع الذي ولدوا في أحضانه وتربوا عليه الفضارة والبلاغة، وإن التقدم والتأخير منها، وهذه دلالة على سمو الموضوع ورفعته في نفوسهم ليستخدموه للبيان، وإلا لما حظى بهذا الاهتمام والعناية.

وأرى أيضا أن من الأدلة على صحة القول وهو الفيصل بيننا آيات الذكر الحكيم التي ذكرتها في بداية القول، ولو كانت الغاية إقامة الوزن فقط لما حظوا باهتمامه أهل الاختصاص من العلماء كالجرجاني وغيره، بل بحثنا علماء بحاجة العرب إليه ولاسيما الشعراء وأخص الجعدي منهم الذي عني وقصدي وتمسك بالوضع ليطلعنا على اهتمامه فيما يحب وتوكيده لما يريد.

وفي نهاية الحديث لم يفصل الباحث الكلام على التقدم والتأخير كتقديم الخبر على المبتدأ وتقديم المفهوم على الفاعل أو على الفعل والفاعل أو تقديم الحال على صاحبه لأنه الجانب الدلالي فيها مقتصر على المعاني البلاغية وهي الاهتمام والعناية بالاختصاص والتوثيد كما ذكرت أعلاه، وذلك كونها معاني موجودة في كل أنواع التقدم.
الإنزياح من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية والأنسنية الحديثة التي تدرس النص الشعری على أنه لغة غير مألوفة ومختلفة للمالوف والعادی؛ فالإنزياح هو: "استعمال المبدع لل młodzież متراكب وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي عليه أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر، وبذلك يكون الإنزياح هو فصل ما بين الكلام الفني وغير الفني" 

يقول عباس رشيد: "إن الإنزياح اختراع مثالية اللغة والتجزء عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو إلى العدل في مستوى اللغة الصوتي والدالائي عما يليه هذا النسق".

ويقول محمد هادي: "لقد أعتقد جان كوهين أن الإنزياح وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي بيد أن هذا الإنزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله خاصاً من غير المعقول؛ وذلك كونه يعود في لحظه ثانية لكي يخضع لعملية التصحیح، ولعدم الکلام انسجامه ووظیفته التواصلیة"، وبذلك يكون الإنزياح الإستراتيجیة الشعریة عند کوهین في طورین:

أولهما: سلیب یحیث في النص عن سبيل القاعدة المثلی، ویخرق القانون فتتبثق في هذا الطور المنافرة حيث يعرض الإنزياح.

(1) ويس، أحمد محمد، الإنزياح في الدراسات النقدیة والبلاغیة، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، سوريا، 2002، ص 5.
(2) رشيد الدده، عباس، الإنزياح في الخطاب النقدی والبلاغی عند العرب، دار الشؤون الثقافیة، بغداد، ط 1، 1999، ص 15.
(3) مرازي، محمد هادی، و مجيد قاسمی، ردی على منظوری انزایاچیة الأسلوب (روزیة نقدیة)، مجلة إضافات نقدیة، العدد الخامس، 2012، ص 3.
والطوير الثاني: إيجابي تفقد فيه المناقية ميدانها لصالح الملاءمة حيث نفى الأنزياح الذي تستعيد فيه اللغة انسجامها والذي تخلت عنه في الطور الأول، فتم عندها آلية الواقعة الشعرية (1).

ويقول أحمد محمد ويس: «والحق أن النقد العالمي منذ أرسطو وحتى اليوم ما فتى يؤكد تصريحاً أو تلميحاً ضرورة الأنزياح، ولم يخفف نفذا العربي القديم عن ذلك». (2)

وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمه الشعرية والخروج به عن المألوف، فإننا وقفاً هذا المفهوم درسنا الاستعارة والتشبيه وكذلك المجاز حيث تظهر قوة هذه المواضيع على النص ودلالاتها التي يتبين من خلالها قوة الشاعر، وقردته الإبداعية في النص الشعري، فتوجي الصور باشتعال المنطقة الدلالية ووصلوها إلى القمة التي تتعالى فيها صراع الأحداث داخل النص وكان هذا كله في الفصل الثاني.

ولم يبق لنا في هذا المقام إلا (الكتانة) التي نرى منها خلالها ما تحمل من وظيفة توصيلية باللغة الدقة وفق المفهوم الأنزياح التي تسكن فيه دوافع المبدع للاختيار والثنايا في التوزيع الإبداعي ضمن النصوص، وبهذا يكتمل لنا (الانزياح الدلالي)؛ حيث اقتصرت دراستي عليه وعلى (الانزياح التركيبي) ولم أستغن عن (الانزياح الصوتي) الذي سيتم ذكره في البحث الخامس من الفصل الثالث نفسه وهو (الإيقاع) الذي يمثل اللغة الافتتاحية كما أخبر أحمد محمد ويس (3).

إن الكتابة في النص لها دورٌ بالغ الأهمية في الكشف عن قدرة الشاعر ومهاراته وقائعته، وهذا يتوقف على براءة القارئ وقردته في فهم المخفيات من الأمور وذلك: «عن طريق لمسة دالة واحتصار وتلوين يعرف مجازاً ومعناه بعد من ظاهر نظمه». (4)

---
(1) ينظر: مرادي، محمد هادي، ومطبه قاسم، القد على منظور الأنزياح (رواية نقدية) ص 5.
(2) ويس، أحمد محمد، الأنزياح في التراث التقليدي والبلاغي، ص 5، مصدر سابق.
(3) ينظر: ويس، الأنزياح في التراث التقليدي والبلاغي، ص 31، مصدر سابق.
(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، المقدمة في مهاسن الشعر ونقده، تحرير: عبد الحميد القدادي، مكتبة المصرية، بيروت، 1980م، ج 1، ص 216.
إن تشخّص الكَتَابِي يوصفها منهاً أسلوباً مهمّاً إلى جانب الاستعارة والتُّشبه في وصف أدوات النص التي يُطْلِح إليها الشاعر وذلك: "ليذرن الشيء فيجاوزه ويذكر ما يتبعه في المصفة ويتبّع عنه في الدلالة عليه".

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "إن الكِتَابِي أبلغ من الإفصاح والتعرّيض أوقّع من التصريحة".

إن المبدع عندما ينظم النص يحاول أن يضيف لمسات النْفْسِيَة التي تبرز إبداعه وتيميّه، وممّا ما تمكن الشاعر من أدواته وأحسن الظن بقائرة شعره ومتقوّه ضمن هذا الشعر أنواعاً إبداعية، وهذا ما لجأ إليه النابِعَة الجعدي في مثل قوله من السِبيط:

*فَإِنَّكَ قَصَرْتَ نَبِيًا أَيْتَابًا فَلا،
وَصَدَّفْتَ أَخْشَىَ الجَائِلِينَ صَلَاً،
أَلَّا تَهْيَّمْ فِي النَّاقَصاتْ وَقَد،
لِيُرْكُبْ لَهَا إِلَى الدِّينَ إِخْبَارًا.*

لقد أبدع النابِعَة الجعدي في هذه الأبيات حيث إنه يكّن في قومه ورفعتهم واتتّصَارهم على خصمهم في البيت الأول ولاسماً في كلمة (أنكّل) بدلاً من أن يصرح بذلك لعله أن التلميذ أجمل من التصريحة وأقوى، ولهذا جاء بهذه الكلمة. لأنها تتنقل بالأسرى وتنعّم من الحرية، وقد جاءت في قوله تعالى: "لَوْ أَنَّكُمْ أَنَكَلُوا وَجَهَّرُوا" [المُرْسَل: 14]، وكذلك في البيت الذي يليه حيث يمل الشاعر إلى الكتابة عن طريق استخدامه للفظة (صخرّتَنَا) وذلك لتكون دلالة عن المجد والعزة، ويكفّد دلالاته حين يذكر (الإبخان) وهو أن يُغمِّع الرجل البعير ليبركه ويجزّه وبره وينفتح به ثم يرده كتابة عن الانتقاص من حقه فيه.

وفي البيت الثالث يكّن في فشل الخصم في غلبه وتفجّض أركانه بقوله: "رَكُتَ مَعَالَة خَصَماً مَفْلَةً، والخَمُشَ من خَمْعِ المَولِ عَلَى أَلَا من الْحَديِّد ينثّر بِهِ الصَّخَر وَتَحْرِث بِهَا الأَرْض".

---

(1) ابن شقيق القروائي، المدة في متاح الشعر، تحقّق: عبد الٍحَمِيد الهنداوي، ص ۲۷۷.
(2) الجرجاني، دلالات الإجازة، تلقّى عليه: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدة ۱۴۸۷، ص ۷۸.
(3) مصدر سابق.
(4) الجعدي، نحوه، ص ۱۳۲، مصدر سابق.
(5) نظير: الجعدي، نحوه، ص ۱۳۲، مصدر سابق.
(6) نظير: المصدر نفسه، ص ۱۳۲، أسلوب الحاشية.
أي صار مفرطًا مفلاً، والصلاة هو صوت الصليل الذي يحدثه الخزع الجديد، والجال هو الناحية من البند. وهذه الصورة تحوّي للباحث أن هذا التكثيف المضاعف في اللجوء إلى سمة دون سواها أفاد كثيرا في تعزيز الدلالة والعزف على الوتر ذاته ليزيد من تناغم النص.

وتكن براحة الشاعر تكن في التجبير عن المعاني لا يصبح لفزها بل بما يكون لأزمة من لوازم ذلك اللفظ، ومن هذا قوله من الواقع (1):

أثانيُّ نصّهم وهمّ بعيدٌ
بلادُهم بلاد الخيزران.

لقد كنّا الشاعر عن بلاد الروم بقوله (بلاد الخيزران) - لأن: (الأعراب يعملون خيامهم من نبات الأرض التي ينزلونها، فإذا رحلوا تركوه واستأثروا غيره من شجر البلد الذي ينزلون به) (2)، وذكر محقق الديوان واضح الصمد: (أني الخيزران نبات لين القضاء أملس العيدان) ، لا يتنبّي بلاد العرب... اراد بذلك أنه كان ببالادية وأن قومه الذين اختصروا وكانوا في الأرياف والحوارض أي أنه بعيد من قومه كبعده عن بلاد الروم (3)، وهذا البيت قد أحتوى من الأدوات الفنية في التعبير الدال على براحة الشاعر وذلك عن بعده عن قومه وإياصل المعنى إلى الملتقي ليفهم (معنى المعنى) وهو أن يعقل من اللفظ المعنى ثم يفضّي به ذلك المعنى إلى معنى آخر (4)، وهذا ما استفاد منه الشاعر بصورة كثائبيّة أيضاً، وهذا ما جاء في قوله من البسيط (5):

وشر حشو جيّاه أنت مولّجة
مجنونة هُتِّبَاء بنت مجنون
وتضمّح الحب صرفاً غير مظلّون
تسخّبت الوطن لم تّفصّل مريرته.

إن قراءة النص وفهم غايته هو عمل إبداعي يوازي إنتاج النص، فإذا كان المبدع قد وضع نصب عينيه فكرة الانصار على خمول الملتقي، وحدث ذلك الأمر بفك القارئ لشفرات النص، وبهذا تكون العملية التواصلية حينئذ قد وصلت إلى ذروتها.

---
(1) الجعدي، ديوانه، ص 182.
(2) الفيرواني، المعمد، ج 1، ص 280، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 187، أسفل الحاشية.
(4) بنظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 263، مصدر سابق.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 176، 178.
ومن خلال فك شفرات النص تبين أن النابعة الجعدي يستخدم الكتابة في البيت الأول في قوله (حسو خباء) ليقصد به المرأة المستمرة في خدراها، والهناء عن الحمقاء، فهو بذلك يصف هذه المرأة بأنها تجد وطب اللبن خيباً قبل أن تحل رباطه وتحكم على ما فيه، وتأكل الحب غير المطعون وعندما يستسيغ كتابية عن شرائها، وهذا الأسلوب أطلف من التصريح.

وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد ثم عن طريق مخالفة المعتاد وهذه سمة أسئلية تعتد على اللاتوق فأن عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفتحه، وهذا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدى لتوفيق شدة النطقية مع شدة الإرسال.

أما النوع الثاني فهو (الانزياح التركبي) :

لقد أخذنا في المبحث الأول من القول الثالث (التقديم والتأخير) في الجملة مع الدقة في نسج الموضوع لإبراز جوائز على سبيل التوكيدي أو الوجوب لغرض التخصص والاهتمام، ورأينا كيف لعب دوراً مهماً في بنائية اللغة حيث إن تغيير الترتيب (بالتقديم أو التأخير) إذ يمثل عدولاً عن هذا الأصل المثالي، واحترافاً للحركة الأفقية المنظمة السليمة على البنية العميقة، تبعاً لعنصر القصد عند المبدع، حيث تتواجد البنية السطحية المختلطة مع اتجاه الحركة الذاتية عند المبدع (1)، وذلك: "أن التقدم والتأخير يرجع إلى كنية الأدب، وهذه الفنون المتداخلة مع حسن الشعري واللاشعوري، التي تدخل في التركيب اللغوي للعبارة" (2).

وهكذا رأينا سياقات الموضوع تتراوح عند البلاغيين لسوغاته بين الجرير أي أنه الأصل المثالي ولا مقضي للعدل عنه، وكذلك الاختيار أي قصد المبدع واحتياجات المتلقي، وفقنا في المبحث السابق الغرض منه حيث لم يبق لنا إلا (الالتفات) ومدى أهميته في مفهوم الانزياح.

لقد حظي موضوع الالتفات من أهل اللغة والبيان بكثير من العناية والاهتمام، وكانت بوادر ذلك مبكرة نوعاً ما؛ فأول من ورد عليه هذا المصطلح على ما يبدو الأصعبي، إذ نراه

---

(1) رياضي، مختارات، تفسير تحليل الأسلوب، ترجمة: حمد الجمالي، دار النجاح الجديد، الدار البيضاء، 1993، ص: 27.
(2) رياضي، مختارات، تفسير تحليل الأسلوب، ترجمة: حمد الجمالي، دار النجاح الجديد، الدار المصرية، 1988، ص: 188.
(3) عبد الراوي، في البلاغة العربية، القاهرة، مؤسسة كليوباترا، سنة 1983، ص: 49.
يسأل إسحاق بن إبراهيم الموصلي قائلاً: «أتعرف الثقات جرير؟. يقول له: وما هي؟:
فينشده قائلاً: (1). أتنسي إذ تعودنا سلتيك؟ يعقوب بثامنة سفتي النضال
يقول الأصولي: ألا تراه مقيلاً على شعره ثم الثقة إلي النضال فدعنا له» (1).

ومن عرض له في هذه الفترة الباركة أيضاً ابن قتيبة دون أن يمنحه اسماً ما وإنما جعله في باب (مخالفة ظاهر النظم معنا). حيث قال (2): ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء، ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغانب كقول الله تعالى: حتى إذا كتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحنا بها» [سورة يونس: 22]، ولا يرى الدكتور أحمد محمد وبس لابن قتيبة محاولة لتبيان غاية ما وراء الاتفاقات (3)، بل يشير إلى قول أبي على للاتفاقات في قوله: «هو أن يكون الشاعر أخذًا في معنى فيعدل عنه إلى غيره، قبل أن يتم الأول، ثم يعود إليه فتيمه، فيكون فيما عدل إليه مباحة في الأول وزيادة في حسناته» (4).

إن هذا النوع من محاكاة الشعر واعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود الشاعر إليه فيتمم مره واحدة فهو بعد ذاته إبداع وقدرة ومهارة ليتميز بها عن غيره، والاختلافات لون من الألوان الفنيّة التي استخدمها النابغة الجعدي لحرب عن مهارته في رسم المعاني والإغراض البلاغية، وهذا يوجب للباحث أن استخدام مثل هذه التقنّيات في المواضيع التي طبّتها أفكار الشاعر دالة على إمكانيته في نسج الأفكار والفن معاً، فأصبحت النصوص بشكل المتكامل والمتماسك، وقد أجاد النابغة فيها، ومنها قوله (5):

لا زعت بنو سبباً باني ثأراً - لا كتُلو كبيِّر السن فاني

(1) ابن رشيق الثقوبي، الممدة، ص 239، مصور سابق.
(2) المصدر نفسه، والشام وهو شجر طيب طيب الرج يستال به، وقيل إذا جرح خرج منه لين أبيض، ينظر: الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مكتبة لسان، بيروت 1988، مادة ب، ص 22.
(3) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تأويل مثلث القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1954، ص 223.
(4) ينظر: ويس، الأزياح في القرآن النافذ والبلاغي، ص 175، مصدر سابق.
(5) ينظر: المصدر نفسه، وينظر: الحنفي، أبو علي محمد بن الحسن، حلقة المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر كتاني، دار الرشيد، بغداد 1979، ج 1، ص 157.
(6) الجعدي، ديوانه، ص 179، مصدر سابق.
قول: (ألا كذبوا) اعتراض بين أول الكلام وآخره، وفيه مبالغة فيما أراده، وقال واضح
الصدمة: "البيت شاهد على ما يسمى في علم البلاغة بالاحتراس، وهذه الجملة الاعتراضية ألا
كذبوا" (1).

ومن قوله أيضاً في الالتفات عن المستقبل إلى الماضي والفائدة منه (تأكيد حدوث الفعل
لا محلة) واستدللاً لقول ابن الأثير في قول الله تعالى: "ويلو ينفع في الصور ففز من في
السماروات ومن في الأرض [النمل: 87]. فقال: (فز من) بلغ الماضي بعد قوله (ينفع) وهو
مستقبل للإشارة بتحقيق الفزع، وأنه كان لا محلة؛ لأن الفعل الماضي يدل على وجود
الفعل وكونه مطوعاً به" (2).

ومن خلال هذه التصنيفات التي أقامها ابن الأثير على الالتفات القرآن لوجود معان
ودلالات وما فيها من دقة، ومن هذا المنطلق وجدت الجديدي بحث على الالتفات ذاتها فقال:

الحديث: "لا شريك له، من لم يقبلها فنقضها ظلماً.
فلتتم في هذا البيت الالتفات التي تتبه الشاعر إلى قردة الله عز وجل في تفسير
هذا الكون الواسع الفسيح، وبدائع خلق السماوات والأرض، وأختلف الليل، والنهار،
ليكتمل الإنسان، ويدبر في عظمة الله، وهذه الالتفات من الشاعر للقول الصادق إذ انحرف
عن العبادة لبراد التصديق والتخليق معاً، وربما شغل التخليق عن الالتفات إلى التصديق
والشعور به، فجاء بلغة المستقبل (بقلها) وهي للإشعار والتحذير بلغة الماضي (ظلماء).

وعلماً ما يؤكد هذا التفسير قول السعد التفتاوي: "إن الالتفات هو التعبير عن معنى
بطرق من الطريق الثلاثة ... بعد التعبير عنه باشرت أن يكون الثاني على خلاف ما
يقتضيه الظاهر ويترقبه السامع" (3)، ويبسج الدكتور أحمد محمد يس بتحديد ما قال
التفتاوي في لفظه: (ويترقبه السامع)، حيث يشير إلى ما يمكن أن يكون في الالتفات من

------------------------
(1) ينظر: الجعدي، ديوانه، ص 179، أسفل الحاشية.
(2) ابن الأثير، حديث الدين، المثل السائر، ج 2، ص 11، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 147.
(4) السبكي، بهاء الدين، مختصر السعد على تلخيص المناجر، المطبعة الأميرية بيروت، 1317ه، ج 1،
ص 126.
مفاجأة للمتلقين، أو من خيبة له على حد قول ريفاتير (1)، فأنا هنا إشارة واضحة إلى أهمية ما يقوم عليه الالتفافات من مخالفة لما يترقبه السامع.

ومن هذه الالتفافات أيضاً التي هي بخلاف ما يترقب السامع قول الجعدي الذي يثير الانتباه إلى قوله (2):

وَلَوْ دَامَ مِنْهَا وَصُلَّنَّهَا مَا قَضِينَّهَا وَلَكَنَّ كَفَا بِالْهَجْرِ لِلْلَّهِ شَافِئًا

هذا الأسلوب الفني الذي يدعو إلى شرط ديمومة اللقاء وإلا فإنه سيكرههما بسبب عدم الوصول، ولذا جاء ب (لَوْ) كونه حرف امتناع لوجود، وهنا يبرز لنا التمييز الدلالي وهو ألفات الحب بالهجر لعرض نسب المحبوبة واستدراك الأمر ب (لكن) ليدخل على الهجر، ويكون القصد منه أن في بعدها شفاء الشاعر مما عانى من واجد، ومن هذا أرى قوة تركيب وتنسيق البيت باستخدام هذه التفنيات التي تشير إلى حذق الشاعر وقوة تصرفه.

ومن التفنياتاته أيضاً قوله (3):

فَقَلَّنا لَهُمْ طُرْقِيَّ نَسَبًا فَقَالُوا أَلَئَنَا كَلَا فَقَلَّنَا لَهُمْ بَلَى

أرى أن الالتفات من المتكلم إلى الغائب وذلك بخو أهلها واعتقد أنها دلالة على التمييز، ومن الناحية التركيبية نجد (كلا) بمعنى (لا) بدبل قوله فقلنا لهم بل، وبلى لا تأتي إلا بعد نفي (4)؛ وهذا قوله أيضاً (5):

فَقَرَّبَ جَهَازُ النَّاسِ خَيّْاً وَمَيِّناً فَمَنْ قَالُ كَلَا فَأَلْهَمْكَ أَفْتَكُبُ

ومن خلال ما تقدم أرى أن الانحرافات التركيبية بتمثل تفنيات أسلوبية يعتمدها الناخب المبدع لإثراء النص بالالتفافات الدلالية التي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لرتبة النص الذي يكمن

(1) ينظر: ويس، الإنشاية في الترات البديع والبلاغي، ص 185، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ص 187.
(3) المصدر نفسه، ص 129.
(4) المصدر نفسه، ص 3.
(5) المصدر نفسه، ص 3.
بنسيج أهداف ومقاصد المبدع إذ إنه: «حدث نتيجة لعال بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه» (1).

وخلاصة القول إن هذا المفهوم بذوره وأجزائه ومسمياته لم يغلب عن أذهان المبدعين القدماء ولاسمي النابغة الجعدي منهم، فهذا تراث تأصل في نفس العرب الجاهلية، وأكدها القرآن الكريم الذي أعجز البلاغة والشعراء، وبين لنا أساليبهم التي تميزوا بها في الشعر والنثر، مع إدراكهم على نحو جلي أن الشعر طريقة معينة تميزه من لغة النثر، وأن لهذه الطريقة الفضل في قدرة الشعر على التأثير ولاسمي من هذه الأساليب الفنية (الانزياح) الذي يعني لهم المفاجأة، ورأينا أيضاً دقة توظيفه في النص الشعري لدى الجعدي اختلاف مواعظه الذي يعني الكثير من الدلالات المرتبطة بينه وبين النص وبين المتلقي.

---

(1) على، عكاب طرموز، الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الأزهر، 2002، ص 189.
المبحث الثالث
التكرار

يمثل التكرار باختلاف مستوياته البنائية عامل إثراء المنظومة الشعرية، إذ يفرز تناغماً موسيقياً وخطابياً شعرياً متجانساً كتجانيات الأنفاظ وإعاداتها؛ لأن تناوب الأنفاظ وإعاداتها في سياق التعبير يشكل نغماً موسيقياً يتصدى الناظم (1)، فهو وسيلة من الوسائل التعبيرية التي تؤدي في القصيدة دوراً موسيقياً واضحًا وذلك لأن التكيف المتعدد في استعمال هذا أو ذلك من العناصر اللغوية يجعل من ذلك العنصر مثالاً لملاحظة كما يجعل منه عنصراً نشطاً من الوجهة البنائية (2).

إن تكرار لفظية ما أو عبارة ما يؤدي إلى تقوية النغم في الكلام فضلاً عن أنه يكشف لنا عن البؤز التي يهتم بها الشاعر أكثر من غيرها في عبارته لأنه يشك في أصداء لنفسه ونفقه لأنه: "الشاعر لا ي廿ط الضوء على لفظ ما ويلح عليه التكرار إلا إذا كان مهماً به من دون سواه بل يعني أن التكرار يلعب في أبيضنا مفتاحاً للفكرة المنغولة على الشاعر أو نقل فإنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة بحول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما (3).

ويعود التكرار واحداً من الخصائص الأسلوبية في شعر الجعدي لأنه يمثل عند غيره انحرافاً عن اللغة الاعتبانية وتقليداً للمألوف بطريقة مدهشة ومؤثرة، كما يعد رحلة من وسائل تعميق إيقاع الكلمات، وإكمال الكلام قوةً وجمالاً كي يؤثر في نفس المتكلم بإعطائه القدرة على فهم المعنى، وتبيل النغم لما فيه من تنظيم وترتيب، لأن التكرار يفعتل حركة الإيقاع الداخلي للقصيدة ويسير إلى الإحساس المهيمن على الشاعر لحظة الإبداع ولأن: "اللغة الشعرية تتجلى (4).

(1) بنظر: هلال، ماهر مهدي، جرس الأنفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والتقدي عند العرب، دار الريش ، بغداد ، 1980، ص 239.
(2) لوشنان، بوري، تحليل النص الشعري: ترجمة محمد فتحي: النادي الأدبى الثقافي، جدة، ط 1، 1999، ص 133.
(3) الملاحظة، نازم، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للمل皆さん، بيروت، د.ت، ص276، 277.
كلمة قد رُشِّبت على نحو خاص، بحيث تتردد أصوات معينة بصورة أكثر أو أقل مما هو معتاد في غرفة اللغة (1).

ويأتي التكرار لأغراض كثيرة، منها إبراز المعنى وتكريره في النفس واستمالة المخاطب، فهو ضمن الإيقاع الداخلي للنص على مستوى البيت أو الأبيات، وهذا التكرار ينجح في كسر رتبة الإيقاع الخارجي، مما يجعل القصيدة سيمفونية ممتدة الألحان (2).

ومع ذلك فإننا نرى أن التكرار في حقته الإلحاح على جهة مهمة في العبارة، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالات نفيسة قيمة (3).

إن ظاهرة التكرار ليست حلقة لفظية تزيد النص قطع، ولا عملاً عشوائياً يأتى به الشاعر كيما يظهر، إذ إن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وربما النبذه كان يدرك الأثر الفني المتولد من استخدام هذه السمة الفنية داخل نتاجه الشعري، فكان باعتُباً على حضور ظاهر التكرار الفني المتغير داخل معظم قصائده بأشكال وصور متنوعة، وقد ضم ديوان الجعدي صياغة مختلفة من التكرار منها ما يكون بالحرف ومنها ما يكون باللفظة، وفيما يأتي بيانه هذه النوعين اللذين نرى من خلالهما إبراز النبذه الجعدي لغة التكرار الموسيقي والمعنوي، وما يخلفه هذا الأسلوب من أثر واضح ومتميز في نفس المتنقي فكاننا على النحو الآتي:

1. تكرار الحروف:

إن تكرار الحروف هو الأكثر شيوعاً في الشعر والأصغى مساحة (4)، فضلاً عما له وقع جميل على الأذن إذ أنه: «يدق اللفظ بعدما يتمكر أبواب القلوب موجهاً بالاهتمام الخاص بالمدلول فشيع شعور المخاطب، إن كان خافتاً، ويوظف عاطفة إن كانت غائبة» (5).

(1) لطامن، بوري، تحليل النص الشعري، ص 132، مصدق سابق.
(2) نظر: عفيف، أحمد، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة جامعية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين 2000، ص 59.
(3) الملاكية، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للطبع، بيروت، 1967، ص 276.
(4) نظر: السيد علي، عز الدين، التكرير بين المثير والتآثر، عالم الكتاب بيروت، ط 21986، ص 11.
وأنه يستعين شاعرونا بإشاعة موسيقاه الداخلية بتردد حرف معين في سياق الشعر، أو لمجموعة من الحروف التي تجمعها ميزة أو خاصية معينة كأن تشتراك في كونها شديدة، أو مجهورة، أو رخوة، أو مهمومة إلى غير ذلك، بحيث يصدر من هذا التكرار نغمة موسيقية واضحة، يثير اعتباه السامع، أو يشد إليه، ويثير محمد رضا في قول: "فاستخدام الحرف ينطوي على شيء أشبه بالسحر، وهو السحر الصوتي المنجم مع معنى القصيدة، هذا هو السحر الصوتي الذي لا يمكن معرفته بدقة". (1)

وعمد النابغة إلى تكرار حرف واحد أو عدة حروف، ليظهر قدرته على تنسيق الحروف بنحو موسيقي، ويقول عبد الرضا علي: "فتردد بعض الحروف يكسب الشطر لوناً من الموسيقي، تستريح إليه الأذن وتبقي عليه". (2)

ويقول حسام سعيد: "إن تكرر صوت ما كان يكون حرفاً أو حركة، فلا بد أن تكون له دلالته المعنوية فضلاً عن جريمه الموسيقي، فكل صوت أو حرف من حروف المعجم له دلالته الذاتية على معنى من المعنائي، يكتسبها من خواص في النطق، كالخرج والشد والرخوة، وتحته جرس مختلف ودلالة مختلفة عن بقية الحروف". (3)

إن لهذه الظاهرة أثر في توجه النصوص بملابسات التجربة الشعرية، إذ أفادته في توكيد المعنى الذي للح الشاعر على إظهاره، فضلًا عن الترجمة الموسيقي بين الأبيات والنصوص، ولكن لا ينبغي النظر لهذه السمة بشكل من السياق الذي وردت فيه، وذلك لأنه يفقد هذه الظاهرة التراث البشري والداللي ويجعل منها تكراراً لا يحمل أي معطيات فنية أو ظيفية، وسيقف الباحث عند هذا النظام الموسيقي الداخلي الذي ينتمى منه أبعاداً داللية مختلفة سواء أكان تكراراً حرفيًا أم لفظياً ومن ذلك قوله من الطويل. (4)

(1) السيد علي، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ص198.
(2) مبارك، محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1993، ص192.
(3) علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر قديمته وحديثه: دراسة وتطبيق في الشطرين والشعر الحر، ص14.
(4) الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، عام 1997.
(5) التحدي، حسام م 이루، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص80.
(6) الجدي، ديوانه، ص29.
فلما قضيت كل وثر وودمنة
وذكرت كل خلق الجواهر المجرد
علينا وكان الحق أن نتقربوا
على كل حال بالورى يتقلب

إن البنية الصوتية للمقطوعة تقوم على تكرار صوت (اللام) الذي ترد في هذه الأبيات
(27) مرة ، وإن الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف ضمن النص يكشف عن حالة انفعالية
ونفسية خاصة عاشها الشاعر، فوضعت أمامه صورة الميل عن جادة الصواب نصب عينيه، فما
انفك يكرر هذا الحرف ليكشف عن مقدار الأسوأ والليونة وخبثة الأميرة التي أصابته وكأنه ينزاق
من قمة الحرف ليستقر في القاع، فتجده في موضوع الشدة حين يخرج من الغيب إلى الهجاج
قائلًا: (وأل الولاء بالبلاء فلغم) وفي موضوع الانكسار والخصوم لسلطة الدهر حين يقول:
(على كل حال بالورى يتقلب) ، فهذا التكرار الصوتي خرج من نفس قلقة مترامية بين الواقع
وما يجب أن يكون عليه (1).

ونراه يكرر في قواميه من الألف ليحدث النغم الموسيقي لغرض لفت الانتباه في الحرف
ذاته لدى شاعرنا فقوله من الطويل (2):

وَلَمْ تَقْتُ بَيْنَ مَا أَخْذَتْ الْدَّهْرَ أَوْ نُّورًا
خَلَيْلًا غَضَنّ سَاَعَةَ وَتَهْجَرَا

كرر شاعرنا صوت الألف (سبع مرات) ، مازحاً الصوت بأصوات أخرى ليؤثر بينه
الشعر بالإطار الموسيقي منظم ، ولاسيما الألف الذي يتميز بالثقل، مما حقق تأنعاً صوتيًّا
قوياً في البيت ، وأجد هذا التكرار الذي قد يمثل له التميز في الألف تحديداً قوله من الطويل
أيضاً (3):

فَقَدْ زَكَّبَ أُمْرًا أَغْرَ مُحِجَّلا
ألَّا خَيْبًا لَّيْلًا وَقُوْلًا لَّيْهَا هَلَا

(1) (ينظر: قضيب، ياسر أحمد، ومها فوزى، البنى الأسومية في شعر النابغة الجعدي، ص 97.)
(2) (الجعدي، ديوانه، ص 45.)
(3) (المصدر نفسه، ص 132.)
فقد أثمنا في التكرار الذي ذكر في الألف (ثمان مرات) الذي يوحي بأنها خاصية تميز
شاعراً عن غير بصورة ملحوطة ليكون هذا الترصيع كما جاء في المدة وقوله: «وهو ما
كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته» (1) ، فهو (مساواة أجزاء
البيت لبعضها وزناً وفاقية بحيث تبدو متساوية أو شبه متساوية» (2).

ويبع هذا اللون من ألوان الإيقاع الداخلي الذي أدب البلاطين نوعاً من أنواع إقتدار الشاعر
وسعة بحره إذ يقول عنه قدامة بن جعفر: «إن فحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين
يتخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه» (3).

ومن خلال حلية الترصيع تميز الجعدي باستخدام الأحرف المناسبة ذات الدلالات الرائعة
ولاسيما في التكرار بل أجزه بكرر في بعض قاويه مع ألف الإطلاق حرفًا آخر، ليكون منه
ترجعية في الحروف تزيد من موسيقية القافية وتتأثرها في النفس، وقد لزم فيها ما لا يلزم غيره
كطوله من الطويل (4).

وينقل يَمْعُرُُّ قال الرؤوَُُّ أَلْوَانَ خُبْيَة
من الطَّفْنُ حَتَّى تَضْعَبُ الحُجُّود أَشْقَرَنا
صباحًا ولا مستمركة أن فلاَّدَرًا
وليس يُغَرُفُ لنا أن نُرَدُّها
(5)

أجد في تكرار الواق (ثمان مرات) ، والالف (عشر مرات) ، والراء (سبع مرات) وهي
أبرز حروف التكرار في البيتين، وكان أعظمها ذكرًا اللون فقد ورد ذكره (أحد عشر موضعًا)
إذ نعم الشاعر إلي خلق تناقص إيقاعي، وإحدى جرس موسيقى داخل بنية البيت الشعري من
خلال تكرار الواق واللف يمكن مزكاً على اللون مما زاد جمالاً في الإيقاع، وواقعة في
tصيرور.

وقد أشرت في القول أعلاه إلى الخاصية الجميلة التي يستقلها الجعدي عن غيره في
استخدام هذه التقنية حتى بتواصق أعداد الحروف المكررة في صدر البيت وعجزه فإن دالة ذلك

(1) القيرواني، أحسن بن الرشيق، المدة في محسن الشعر ونثده ، ج 1، ص 173، مقدر سابق.
(2) الممثل السائر ، ج 1، ص 298.
(3) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، مصر 1963م، ص 51.
(4) الجعدي ، ديوانه ، ص 70.
على براعة وإمكانية الشاعر المبدع في تكوين الإيقاع الداخلي بكل سلاسة وسهولة ومنه قوله من الطويل:

تذكّرُ عِنَاءً من أميّةٍ غائياً

لقد كرر الجعدي حرفاً (الميم) ثلاث مرات في صدر البيت وثلاثة أخرى في عجزه وهذا ما يلفت الانتباه إلى تمكنه في وضع النغم الموسيقي في أي موضع شاء، ولم تكن هذه الحالة الوحيدة بل هناك مواضع أخرى تدعو إلى التأمل في قياس استخدام الجرس الموسيقي ليس على مستوى القصيدة فحسب بل على مستوى البيت الواحد ومنه قوله من المنسرح:

غلّتُ به قرفق سلامةً إنس
فُنُّذ عفّار قِيَّمَةُ الندم

يظهر إبداع النابغة في توازن الجرس الموسيقي بحرف (القاف) الذي ذكر في صدر البيت مرتين وفي عجزه مرتين ليعطي لنا النغم الموسيقي المنتناق، ومن جهة أخرى يوجه إلينا هذا النسق الناتج عن الدقة وتمكن الشاعر في استخدام الجرس الذي يعطيه تناغماً خاصاً يميزه عن غيره.

2. تكرار الألفاظ:

هو النوع الذي: "يقرع الأسماع بكلمة مثيرة يؤدي بها الشاعر معان أكثر اتصالًا بخلجات النفس والحواس في الغرض الشعرى" (5)، حيث يقوم الشاعر بتكرار لفظة بعينها في البيت الشعرى الواحد، أو ما بعده من الأبيات لغرض زيادة النغم وتقوية الجرس (6) وإظهار السمو العاطفي في النصوص الشعرية (7).

(*) الجعدي، ديوانه، ص 186.
(1) المصدر نفسه، ص 189.
(2) الملاكية، نازك، قضايا الشعر المعاصر: مكتبة النهضة، بغداد، ط 2، 1965، ص 247.
(3) ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاعبة وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983، ص 383.
(4) ينظر: عبان علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرواية وجماليات النسيج)، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص 312.
قيد أن هناك غاية ثابتة معنوية من التكرار تسهم في تمييز المعنى المكرر، وزيادة بيانه، وربما لا تحلى الغاية من التكرار، إذ نجد أن هناك تكراراً لا يلقي زيادة في النغم أو تقوية للجرس الموسيقي ودقاته، إلا أن التركيب الفني للقصيدة أو متقيمات اللغة تستدعي عدا التكرار، ليكون مكملًا لحشو البيت الشعري (1)، كما أن الكلمة المكررة تحقق دلالة شعرية يستجيب لها وجدان الشاعر وإحساس المتلقي (2).

لقد اعتمدت النابضة الجعدي على هذا الأسลอง البلاغي في شعرها ليضيف قيمة جمالية تتأنى من خلال المعاني التي يبحثها عن طريق الإيحاء، ومن ذلك قوله من الطويل (3):

- ولا خير في حلم إذا لم يكن له
- ولا خير في جهل إذا لم يكن له،

كرر شاعراتنا في البيتين الألفاظ التالية: حرف العطف (الواو)، (بلا) حرف النفي، وكذلك لفظة (خبر)، (وفي) حرف الجزء، و (إذا) أداة الشرط، (وأم) أداة الجزم، و (ينب) الفعل المضارع، (وأنه) الجار والمحور ليُعمد على خلق تواصل إيقاعي جميل، وهذا تكرار مزدوج فقد بثت شاعراتنا من خلال هذا التكرار موسيقي رائع في بنية النص الشعري، حيث جاءت نتيجة التماثل النغمي الذي أحدثه تكرار الألفاظ والمعاني، فأعطى الموسيقي انسجامًا إيقاعياً بين جملها.

وعند التكرار ليكون متوافقًا مع الراحة الإقناعية للشاعر وخصوصاً لإنسان قريب على قلبه لتكوين العناية به لأنه محور الاهتمام فقال من الطويل (4):

- فتى مُستوى أخلاقه غير أن،
- فتى تم فيه ما يسر صديقه،
- على أن فيه ما يسوء الأغاباء،
- ألقع أيامي وأترك مالياً،
- يقول لم يلحا في بذل ماله.

(2) ينظر : السيد، شيل، أسس التكرار بين تنظير البلاغين وإدراك الشعراء، مجلة إدراك، العدد 6، السنة الثانية، 1984، ص 19.
(3) المعدى، ديوناه، ص 85، مصدر سابق.
(4) المصدر نفسه، ص 188.
إن خلق هذا النوع من التوازن ليورد البيتين مكررون صوتيًا وتركيبياً ودلاليًا محدقًا
اسمجاراً صوتيًا، وقد حقق النابغة فيما الحاجة الشعورية التي يقتضيها الموقف الشعري، إذ
يبرز في هذا التشكيل المدموح (فتي) بالصفة مكرراً للتركيز عليه، وإن تكرير اسم المدموح
تنويه به وإشارة بذكره وتفخيم له في القلوب والإسماع.(1)

ولم يكتف الشاعر بإعادة الصفة فحسب بل كرر الضمير العائد للمدموح (7) مرات، وهذا
النمر الإيقاعي كتائب الدلالة ضمن النص وأعطى قيمة معنوية ذات بعد نفسي أثرت في استجابة
الحالة النفسية للمович والمدموح، وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر عمد إلى تكثيف التكرار لأكثر من
مرتكز فقد كرر (المال) ثلاث مرات في ( المال، ماله، ماليًا) وذلك لوضع المدموح في مواجهة
المال الذي لم يكن ذا بال عند هذا الجواد الكريم.

أن الموسيقى التي يضفيها الشاعر على أبياته بمنتهى الروعة، كونها تحمل طابعاً من أن
العمر أعظم بكثير من المال للدلالة على الترف، وإن الإساءة إلى الأعداء كتابة عن الشجاعة
فضلاً عن بيان حالته النفسية بين فدان أخيه والبقاء وحيداً في هذه الحياة، وهو بذلك يمنح أبياته
إيقاعاً خاصاً يشعروننا بلئتين هما فخره بأخيه ومراحة الأمل بفقدانه، ومن جهة أخرى نلاحظ
فيهما دلائلين على رفعة وقوة توازن الحالة الشعورية.

وهناك أماكن كثيرة أكثر فيها التكرار سواء في الحروف أو في الكلمات وهو بذلك يزيد
من موسيقية شعره، يجعله أكثر وقعاً وتأثيراً في النفس والأنذ، وهذه قد زادت هذه الأمور من
حلوة شعره وموسيقيته، وانسجامه، ووقعه، وكذلك تناسق الأبيات فيما بينها.

(1) القيرواني، الحسن بن الرشيق، المقدم في مجازات الشعر، ونقده، ج2، ص93، مصدر سابق.
المبحث الرابع
التوازي

لعب التوازي دوراً كبيراً في الدراسات الأدبية، وذلك كونه يكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والدلالية داخل العمل الفني، شعرًا كان أو نثرًا.

لقد أرجع الباحثون نشأة التوازي إلى ملاحظة ذلك النوع من الإنشاد خاصة للعهد القديم، حيث كان الازدواج والتقابل يسيطران على العبارة والجملة، فقد كانت: "البنية التكوينية للجملة الشعرية تقوم على أساس التسامي فيما بينها، أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة، وربما تتعود ذلك أحيانًا إلى وجوده في سطرين متتاليين يربط بينهما المعنى فتتوارى أو تتشابه وتتعادل المعاني غالبًا مع المعاني، وأيضاً الكلمات مع الكلمات، في نسق ملائم، كما لو كانت محاكمة بقاعدة معروفة أو بنوع من القياس الذي لا تستطيع أن تحدود عنه".

ولهذا فقد اهتم الباحثون بدراسة التوازي خاصة في الشعر حيث إن التوازي سمة فنية معروفة للشعر، وأنه صوت متكرر لصورة متساوية بشكل معين بين عنصر الجملة، وقد ظل مصطلح التوازي مرتبطاً باسم رومان ياكسون الذي جعل منه الخاصة المميزة للشعر، وفي هذا الصدد ننص على أن التفاعلي ليست إلا حالة خاصة لأنه شكل جوهري في الشعر، وذلك كونه: "تماثل أو تعامد المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات الواقعة على الازدواج الفني".

وقال ياكسون: "إن التوازي يكون في النص إذا كان كل مقطع في الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتابعة، وكل نبض يفترض أن يكون مساوياً لنهر كلمة أخرى، كذلك فإن المقطع غير المتبع يساوي المقطع غير المتبع، والطويل عرضياً يساوي الطويل.

(1) اللامي، محمد عبد الله، التكراارات الصوتية في لغة الشعر، تقديم: زياد فلاح الزعبي، عالم الكتب الحديثة، إيريد (الأردن)، 2010، ص10.
(2) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، مكتبة ومطبعة الإشاعر الفنية،")\\n(3) مصر، الطبعة 1999، ص2.
الطويل، والقصير يساوي القصير، وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة، وغياب الحدود يساوي غياب الوقف 
(1). ومن هنا يقترب مصطلح التوازي من مصطلح التكرار غير أن التكرار يتطلب التماثل فقط، والتوازي لا يتطلب ذلك فالتوأزي أعم من التكرار والتكرار أخص من التوازي، لذلك لأننا في الأثر المبينة على التوازي، نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، وتكون العلاقة بينهما 
هي علاقة الاختلاف أو الاختلاف بالثابت، فالتوأزي هو توزيع للثوابت والمتغيرات (2)، وإذا كان 
التكرار قاسماً على مبدأ التماثل فإن التوازي يقع في إحدى خصائص التكرار حتى يمكن دراسته 
على أنه صنف تكراري كما أن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنفها 
 ضمن أشكال التوازي (3). 

إن التكرار في أصنافه المختلفة يعدّ إعراضاً في المتن الشعري، خاصة وأن التوازي في 
صنفيه: الصرفي النحوي القائم على التنقل الدلالي يركز في أغله على التكرار، وهذا ما 
أشار إليه ياكوبسون من جعل التوازي الطابع المميز للشعر ضعى إلى معاييته في أدق المكونات 
الشعرية (4). 

ورى الناقد العراقي فاضل ثامر أن التوازي: "نسق التحريب والمقابلة بين محتويين أو 
سردتين بهدف البرهنة على تشابههما واختلافهما حيث يتم التشديد على تطابق أو تعارض 
الطرفبين بواسطة معاداة إيقاعية أو تركيبة" (5). 

ومن النسق الرائع الذي تمثل في البعد الدلالي والإسلام الفني الإبداعي بكل معانيه، وقد 
جاء على أنواع: 

1. التوازي الصوتي: 

(1) ياكوبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988، ص 47. 
(2) ينان: الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، ص 18، مصدر سابق. 
(3) ينان: كتوني، محمد، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد صدقي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1977، ص 116. 
(4) ينان: ياكوبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص 74. 
(5) ثامر، فاضل، مدارس نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987، ص 237.
اتفق النقاد على أن للصوت أثرًا بالغًا في تشكيل بنية التعبير الشعري، وإن دراسة أي عمل إبداعي لا يمكن لها أن تنتمي بالتخصص ما لم تنم الأصوات ومنسيقها قسطًا وافًا من الاهتمام والعناية، وذلك لأن جوهر الشعر هو الصوت(1)؛ لأن النص الشعري ما هو إلا شكل صوتي متكرر(2)، ويؤمن الباحث بأن الشاعر لا يتعدى في أغلب الأحيان الإتيان بأصوات معينة متوازية، وذلك لأن هذه مما جادت به سلبيته الفطرية، مع عدم الإشراك لقدرته والذكورة كونها عالية الجودة في صناعة التوازي الذي يكون متعددًا في كثير من الأحيان.

ويبدو أن أول من تحدث عن التوازي الصوتي، خاصة التوازي العروضي في التراث النقدي والبلاغي عند العرب بشكل منظم وواضح هو الفناج (قدامة بن جعفر)، فهذا نص من كلامه يبرز إمكانات التوازن الصوتي في الشعر العربي حيث قال: \(\text{فالتصرف أن تكون الألفاظ متساوية البناء، سلسلة من غير الاستراحات وتشابه التصاعد والاستراكاه،}
\)

يت특ى في كل جزء منهما متوازية أن يكون لهما جزءان متقابليان، وتقامهما في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع، من غير استراحات ولا تعصف كقول بعضهم: حتى عاد ترعى ثقيفًا وصار تمريرك تصحيحاً، فهذا أحسن المنازل(3).

وقال المصري: \(\text{استواء آخر جزء في الصدر، وأخر جزء في العجز في الوزن،}
\)

والإعراب واللغة(4)، وبهذا يقسم التوازي الصوتي إلى:

أ- التوازي بالسمط:

إن صور التوازي القائم على التماثل الموقع مع تكرار حروف التلفظ الداخلية هو النوع نفسه الذي يعرف بالتوازي بالسمط، والسمط في عرف البلاغيين والنقاد هو أن يعتمد الشاعر تصوير بعض مقاطع الأجزاء أو كلاها في البيت على سجع يختلف قافية البيت(1).

(1) ينظر: الزيدي، توقيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للطباعة، طرابلس 1988م ص 61.
(2) ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987، ص 390.
(3) ابن جعفر، قدامة، جوهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العلمية، بلاطات، ص 3.
(4) المصري، ابن أبي الأصفهان (ت 126 هـ)، تحرير التحقيب في صناعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن، تحقيق: حنفي محمد شرف، دورة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط 1، 1382هـ، ص 500.
وقد كثر التوازي من هذا النوع في شعر النابغة الجعدي، ومن أمثلة هذا النوع من التوازي قوله من الرمل (1):

أيّد الكاهل جدل بزل
أخف البزل عاماً أو بزل

يتضح أن التوازي قام على تكرار وحدات البيت تكراراً تماثلياً في قوله (بزل، البزل).

تكراراً، وقام على تقابل الوحدات الزمنية (أيّد، أخف، بزل) أنظر إلى المخطط:

أيّد----------------------------------- الكاهل جدل بزل
أخف----------------------------------- البزل عاماً أو بزل

لقد خلق الشاعر توازيًا بين الأفعال قائماً على وحدتي الزمن اللتين تجسدان حالتين في الزمن الماضي (أيّد)، والثانية (أخف)، واسم الفاعل (الكاهل، البزل)، واسم الفاعل:

بزل مع الفعل بزل ليكون معادلة متوازية الأطراف، فكان التطبيع كالتالي:

أيّد الكاهل فاعلاً / هل جدل فاعلاً / بزل فاعلاً
أخف البزل فاعلاً / زل عاماً فاعلاً، أو بزل فاعلاً

ب- التوازي بالتشطير:

إن هناك نوع آخر من التوازي الصوتي يقوم على تطعيم البيت على وحدات مسجوعة وسمي التوازي بالتشطير (2)، وهذا النوع من التوازي قريب جداً من التوازي بالتمييز، فكلا النوعين يبرزان معاني الوحدات ويصوغانها في قالب واحد كأنهما وحدات متشابهة.

والمقصود بالتشطير هو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتبادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهم بنفسه واستغناء عن صاحبه (4)، وفي هذا التعريف شيء من العموم إذ يمكن أن

(1) ينظر : المصري، تحرير التحبير، ص 295، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 115.
(3) ينظر: الناصري، محمد عبد الله، التكرارات الصوتية، ص 39.
يدخل تحته أنواع أخرى من التوازي الصوتي، لذا كان تعريف ابن حجة الحموي لتشتير أكثر
دقه حيث قال: "هو أن يقسم الشاعر بئته إلى شطرين ثم يصرع كل شتر منهما، لكنه يأتي
بكل شتر من بئته مخالفًا لقايفية الآخر ليتميز كل شتر عن أخيه" (١).

ومن صور التوازي بالتشتير وفق رأي ابن حجة الحموي قول الجمعي من الوافر (٢):

انتظرنا مضتراً قتلوا هذيلاً
وتوعيني بقلى من جذاذ

انقسمت في هذا البيت الموسيقى إلى قسمين، في كل شتر من البيت قسم، حيث جعل
الشاعر في الشتر الأول الموسيقى تقع بين الشتر الأول (أترك معشراً) والشتر الثاني
(توعيني بقلى) حيث خالفت القافية في الشتر الأول القافية في الشتر الثاني فانظر إلى
المخطط:

أنت فعول / ك معشرا مفاعل
وتوع فعول / دني قتلى مفاعيل
فالروي المكرر في الشتر الأول من البيت هو الراء، والروي المكرر في الشتر الثاني
من البيت هو التاء.

ومن ذلك قوله أيضاً من الطويل (٣):
غاذا فتيا ذه كفربا عليههم
نهاه وليل يلتحان القوالب

يرى الباحث أن موسيقى الشاعر قد توزعت بين قافتتين مختلفتين، أنظر إلى المخطط:

غاذا فعول / تيا دهر مفاعيل
نهار فعولن / وليل بيل مفاعيل

(١) ابن حجة، تقي الدين الحموي، خزانة الأدب، والتيابة المطوية الخيرية، مصر، ١٣٠٤، ص ١١٣.
(٢) الجمعي، ديوانه، ص ١٥٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٥.
ويهذا رأينا اختلاف الشطرين، وهو من الطويل أيضاً، حيث أتي بكل شطر من بيته مخالفاً للفائدة الأخر ليتميز كل شطر عن أخيه، ويدعو توازيه إلى التشتيط.

2. التوازي النحوي الصرفي:

وهو هذا النوع من التوازي يتم فيه المتواضعة وفق الصورة النحوية نفسها التي تتنظم في صيغ متوازية، وقد كثر في شعر النابغة الجعدي فمنه قوله من الطويل (1):

بومر تحمي صفاءَ أن يَكُنْ له
ولا خير في جهل إذا لم يكن له
ولا خير في حلم إذا لم يكن له
حلمي إذا ما أورد الأقر الأصدرا

إن بناء النص قائم على تكرار الوحدات النحوية والصرفية في الشطرين من البيتين تكراراً تماثلياً يجسده قوله: "ولا خير في حلم إذا لم يكن له" مكررة مرتين لتقابل "ولا خير في جهل إذا لم يكن له" وهذا تكرار محض، وهناك تواز نائم على تكرار الوحدات النحوية والصرفية بأشكال متداخلة متداخلة كما في المخطط التالي:

الحلم ——————————————————— الجهل
تحمي ——————————————————— يكدرا
أورد ——————————————————— أصدرا

فالأفعال (تحمي، يكدرا، أورد، أصدرا) جاءت في المكان الإيقاعي نفسه في الأبيات فشطرها في التفعيلة الثانية من الشطر الأول والشطر الآخر في التفعيلة الثالثة، ومن هنا يكون التوازي أكثر وضوحاً مما لو جاءت في أماكن مبتعثة عوضياً، انظر التنقيط:

ولا خي فعولان / رفي حلم مفاعل
يكدرا مفاعلاً

(١) نوز: كونوي، محمد، اللغة الشعرية، ص ١١٩، مصدر سابق.
(٢) رد: الجعادي، ديوانه، ص ٨٥.
نجد هنا وجه الاتفاق بين التفعيلين الأوليّ في الشطر الأول، والتّفعيلة الأولى من الشطر الثاني وهي (فَعَّالٍ)، والاختلاف بين التفعيلين الثاني من الشطر الأول والتفعيلة الثالثة من الشطر الثاني المبتهلة وهي (مفاعِلٍ)، وكان من المفترض أن يأتي ب (مفاعِلٍ) وليس (مفاعِلٍ).

ومن ناحية، من خلال التخطيط أن الأفعال جاءت مفصّبة بين التفعيلين الثانيّ والثالث، وأن فاعلها يكون الجزء المتّبِق من التفعيلة الثالثة بتقدير (هو) مما أضف على الأبيات توازيًا إيقاعيًا أكثر وضوحاً وقد جاءت بصيغة (فعل + فاعل مستمر)، فالتواري الأول قائم على تبدل الأفعال ومفعولاتها بصيغ مختلفة متوازنة عرضًا والتواري الثاني قائم على تبديل الأفعال بفاعل مستمر.

وذلك قوله من الطويل (1):

۳. التواري القائم على تقابل دلالي:

يتم هذا النمط يوجد تقابل دلالي بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتي متوالية، وثانيًا، فإن النقاد يسعفون من عدد من أليات التواري النحوي معرفًا بإباع بناءً على الشطر الثاني معارضاً لموقف الشطر الأول، أو نافياً لما فيه من موقف، ونجد في شعر الجعدي كثيراً من هذا النوع من التواري حيث قال من السبيط (2):

ألا زعمت بُرو ستغت بَاني
أكلبوا كبير السن فاقي

(1) الجعدي، ديوانه، ص 186، مصدر سابق.
(2) الجعدي، محمد، اللغة الشعرية، ص 21، مصدر سابق.
(3) بناي: كلاوي، اللغة العربية، ص 11، مصدر سابق.
(4) بناء أنطلق، مدارس تقنية (في إشكالية النقد والحداثة والابداع) دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 214، و ينظر: العيسي، شيماء سالم محمود خطاب البنية الإيقاعية في شعر شربى البستاني، رسالة ماجستير إلى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف: عبد الله قطب الظاهر، 2010، ص 125.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 179، مصدر سابق.
قول: (لا كنذوا) اعترض بين أول الكلام وأخره، وفيه مباغة فيما أراده، وقوله في ذلك (تأكيد حدوث الفعل لا محالة) ومنه استدلاب ابن الأثير لدلالة على قول الله تعالى: 
(وَيُؤْمَنُ فِي الْخَوْفِ، فَقَضَعْ رُبُوبَةَ فِي السَّمَوَاتِ وَمِن فِي الْأَرْضِ) [النمل: 7] فقال: (ففنع) بلغت الماضي بعد قوله (ففنع) وهو مستقبل للإشعار بتحقيق الفنع، وأنه كان لا محالة، لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطعا به.

وفي الباب ذاته قوله من الطويل

لَوَّهُ اللَّهُ عِلْمَ الْغَيْبِ غَيْبًا سَوَاءً
وَيُظْهَرُ مِنْهَا مَاضِيًا وَتَأْخِيرًا

يفضح أن علاقة واضحة نسبيا في هذا البيت حيث تكرر فيها الفعل (علم)، يعلم.

فضلاً عن مواجهة (مضى، وتأخير)، وذلك ليكون التوازي أكثر وضوحأ، ولكن لكل ظرف دلاليته الخاصة به، والتوازي قائم بين دلالات الظروف المختلفة بما يوحي بأحوال مختلفة تحمل ألوانها الخاصة، ومنها قول الجعدي من المتب european (3):

أَذُوَّمُ عَلَى الْعَهْدِ مَائَامَ لَيْ
فَإِنَّ خَالِصَتُ وَلَمْ أُذُيَّ

لقد تكون هذا البيت في مطلعه الفعل المضارع (أذوام، وفاعل مستمر) والفعل (مادام العهد) ولأن وجدت الخيانة سيؤلي بمعناه ما قولت به وهو مقول الفعل، ولذا فإن التوازي قائم على تكرار هذه الوحدات تكراراً تماثلأناً سويا في جزء من مقول الفعل، ثمة تناوب لفظي بين (أذوام، ومادام)، وبين مغالفة العهد بوفرع الشرط (إبن خانت)، وهذه التقنية التركيبية المجتمعية أدت إلى أن يناعم إيقاع التوازي الأدنى بكل سهولة، ومن جهة أخرى قابل الحال بدلالة زمنية وما تخلله من دوام أو خيانة وملامته لها.

4. التوازي القائم على الوصول للذروة:

---

(1) ينظر ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، ج 2، ص 17، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 55.
(3) المصدر نفسه، ص 93.
وفي هذا النوع من التوازي يسرر النغم بصورة متوازية إلى الأعلى والجهد وإلى
غاية ما في القمة يهدف إليها الشاعر، لذلك فإن المتلقي يقترب إليها مرفوعاً بباحج السلم فهو:
«جسد منقطع بظر الإيقاع الشعري وحاسس متشنج بإسرا الخنون» (1).
ويعتبر هذا النوع من التوازي على تصاعد الدلالة وانفصاله باتجاه الذروة، ويحاول
الشاعر الوصول إلى قمتها إذ يصف الشاعر دلالة النص سبأ رداً نحو القمة المستهدفة أي إن
دلالة النص تتصاعد تدريجياً (2)، ومنها قول الجهيد من الطويل (3):

رکیبی‌الامورَ، صَعیبَه‌ها وَ ذُلِلَه‌ها
ثَبُتَ رَسُولُ اللَّهِ إِذَا جَاءَ بِالْمِهِدَاءِ
وَ جَاهِدَتْ حَتَّیَ ما اجْتَمِعَ عَمَّنْ مَعِی
آَقِیَّ عَلَى النَّقِیةَ وَ أَرَضَیَ بِفْعَهَا

وقَسَیمْنَ اِیامًا ثَمِینُبیَّةَ الْجَزَآءِ (4)
وَ بِیَلْوَرَ کَانَ النِّجَامْ مَجَآءَةً ثَیِّبَا
سَهْیَلًا اذَا مَا لَحَتْ عَمْرَةُ
وَ کَثِیْتَ مِنَ النَّارِ المُکَوَّقَاةَ أَوْ جَرَّی (5)

يريد الشاعر أن ينقل إلينا مشاعر الفرح بالإيمان والتقوى التي بات ينعم بظلمها بعد طول
ضلال وثبي موسمًا الحال الذي كان عليه وذلك بقوله: "ريكيب الأمور" فهو الآن فرح يصف
الحالة الإيمانية بأوصاف مختلفة متصاعدة نحو الذروة وهي: "ثبت رستنا الحفص" بما جاء به
من الحق، "وجاهدت" متميّزة ولا أبالي بشيء، و"أقم على التقوى" للقاء الله والخوف منه
تجنبًا من ناره وطماعاً ببنته وهي غاية الإنسان منه، و"أرضي بفعله" أي: أعمل به متميّزاً.
ففي النها كان التباع وهو المرحلة الأولى، ثم تطور نحو التدرج فصارت جهاداً، إلى
أن وصلت للذروة فوصفها بأنها أغلى وأعلى وهي مرحلة التقوى واليقين.

إن التوازي سار رويدا نحو الهدف الذي يركز في الذروة، مركزاً في سيره على
ثلاث وحدات دلالية هي: ركيث، جاهدت، ثالثة الأولى تكرر الضمير المتصل نفسه
تكراراً تاماً، وفي الأفعال التي ذكرت هي الوصول للذروة لذلك اختلاف اتجاه الكلام
 فقال: "أقم على التقوى" وهي غاية الغايات.

(1) العلاق، على جعفر، هل نجح قراءة الشعر حقاً؟، مجلة عمان، أيلول 1999، ص 51.
(2) بنظير: البدري، محمد جواد، التوازي وأثره الإيقاعي والداللي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير
أوانها)، لعبد العزيز، مجلة أدب الرافدين، جامعة الموصل، ص 108.
(3) الجهيد، ديوانه، ص 95، مصدر سابق.
(4) بنظير: المصدر نفسه، الجوّرزا: الغلام الذي اشتد وقرر عودة.
5. التوازي التركيبي:

يرى الكثير من الشعراء المعاصرین أن مفهوم التوازي قد تم اكتشافه باعتباره أداة للتحليل لإعادة الاعتبار للظواهر المتعلقة بالمستوى الصرفي التركيبي، ودرجة أقل للمستوى المعجمي الدلالي.

إن المقصود بالتوازي التركيبي كُل دراسة تسعى إلى إبراز مختلف المقولات النحوية التي تشکل ما يمكن تسميتها بالصور النحوية، مثل: مقولات العدد، المفرد، المثنى، الجمع، والجنس، وثبوت، الزمن، مضارع، أمر، نفي أو تأكيد، أفعال منصرف، وأفعال غير مصرفية، بناء للمعلوم ونبأ للمجهول، أسماه جنس وأسماء آدم، أدوات التعريف، والتصنيف، وغيرها من البنية التركيبية التي تسمى بتكونك المجموعة النصية إلى وحدات صغيرة تقوم بإبراز النص من الداخل أو تغيير باسبوين إبراز أدبية اللص.

ومن صور التوازي التركيبي في شعر النابغة الجعدي قوله من الطويل (١):

كلم أجد الأخوان إلا صاحبة
وتم أجد الأخوان إلا مثلياً

ويمكن النظر إلى البيت المذكور من زوايا مختلفة ومعتمدة، وهي زوايا تعمل على إبراز التوازي إما بالتكثيف الصوتي والإيقاع، وإما بالتماثل الموقعي بين عناصره، وقد صنفت هذا البيت ضمن التوازي التركيبي لأن الشاعر هرس على تقسيمته إلى أربع وحدات أساسية: التزم الشاعر كل وحدات بقافة مسجوعة، فأولها: (قل) ولم، ثانياً: (أجد، أجد)، وثالثهما: (الأخوان، الأهل،) ورابعهما: (إلا، إلا)، حيث تحمل كل واحدة من هذه الوحدات الأربع وجهة للمرتبة، مما زاد في ترتبع هذه الوحدات الأربع وتلاحماها، وكأنها وحدات مشابهة، تنتمي الموقع النحوي نفسه والصيغة التركيبية نفسها، ونسق إيقاعي موحد وهو فعالون مفاعلين.

ويستطيع الباحث أن يقول إن هذا البيت وما يشتبه قد حقق آمنوج مثالياً للتوازي التركيبي التام عند البلاطيين العرب، والدليل قول ابن حجة الحموي: «التوازي التام الذي يجعل كل وحدة كلامية في القسم الأول تعادل وحدة كلامية في القسم الثاني أفضل من التوازي.

(١) نظر: القاسمي، محمد عبد الله، التكرارات الصوتية ص، ٤٩، مصدر سابق.
(٢) الجعدي، ديوانه، ص ١٩١.
الجزئي الذي يقوم على التقابل بين أجزاء الأطراف المتعادلة (1)، والتوزي التركيبية هنا يسيطر سيطرة ثانية على جميع أجزاء البيت الشعري ولكنه كلمة في الشطر الأول ما يعادلها ويوازيها في الشطر الثاني، كما في المخطط الآتي:

<table>
<thead>
<tr>
<th>الأطراف المتعادلة A</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الأطراف المتعادلة B</td>
</tr>
<tr>
<td>الموقع النحوي</td>
</tr>
<tr>
<td>أدوات الجزم</td>
</tr>
<tr>
<td>فعان</td>
</tr>
<tr>
<td>مفعولا</td>
</tr>
<tr>
<td>أدوات الاستثناء</td>
</tr>
<tr>
<td>اثنان</td>
</tr>
<tr>
<td>مجزومان</td>
</tr>
<tr>
<td>حرفان</td>
</tr>
<tr>
<td>مستثنين</td>
</tr>
<tr>
<td>اثنان</td>
</tr>
<tr>
<td>له</td>
</tr>
<tr>
<td>مثائلا</td>
</tr>
<tr>
<td>لن</td>
</tr>
<tr>
<td>الأهلين</td>
</tr>
<tr>
<td>لم</td>
</tr>
<tr>
<td>الجذ</td>
</tr>
<tr>
<td>إلا</td>
</tr>
<tr>
<td>صحاية</td>
</tr>
<tr>
<td>إلا</td>
</tr>
<tr>
<td>الأخوان</td>
</tr>
<tr>
<td>الف</td>
</tr>
</tbody>
</table>

فالتماثل بين الأطراف المتعادلة قد أنشأ تماثلات دلالية بين وحدات الشطرين فهما أن تكون تراثية فيما تقابلية، وتمه هذا النوع من التوازي كثيرا في شعر النابغة الجعدي.

وهكذا تأتي من توازيه إثارة السمع لدى المتلقي بوضع متناسق أنبقي لمنع الحيوية والتجديد في نصه الشعري، فإن ما وقع في نصوصه المتوازية من مهارة قد أكسبت التعبير جرضاً موسيقياً جاء من بواعث الإيقاع، وبذلك قد أثر في إضاءة الإيقاع المتوازن، من خلال النغمة الموسيقية للعبارة من تكرار الأجزاء المتوازية في النص، ومن جهة أخرى إبعاد الشاعر وإشارة إلى القيم الصوتية والتركيبية في أجزاء النص الشعري لتكون دلالية على اهتمام العرب لما له وقع في نفوسهم.

(1) ابن حجة الحموى، تقي الدين، خزانة الأدب وغاية الأدب، ص 242، مصدر سابق.
البحث الخامس
الإيقاع

إن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينها(1)، حتى يؤلف المبدع بين أحد عناصر الموسيقى الثلاثة اللحن، والإيقاع، والإنسجام.

وإيقاع النغم يعتمد على النغمة الخاصة بكل وتر من أوتار الآلة الموسيقية، ويقابله في الشعر والنثر، تقول روز غريب: "هو الإيقاع الناشئ من جمع حروف ذوات قيمة إيحائية وتكرارها" (2).

وقيل بأنه: "اجتماع أزمنة عديدة تحتفل فيما بينها بنظام ما، وببعض النسب" (3)، وفي النقد الحديث يعرف: "بالتنوع مع الوحدة بالإيقاع أو الهرموني" (4).

إن الإيقاع: "يتناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستيق حدوثه" (5)، وهو مادة الفنون جمعاً ووجه من وجه النظام أو الوحدة (6).

لذا فإن أفضل وسيلة لتعريف الإيقاع هي: "تلك التي تجمع بين عنصري الحركة والتنظيم معاً، بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الجوي، والتنظيم تعبيراً عن عنصر الذهن أو الروحي، فالحركة بدون تنظيم لا تكون إيقاعاً، وليس الوزن وحده الذي يحدد، فهو مستوى من مستويات الإيقاع، وذلك من خلال بنية القصيدة، ونحوها، وعلاقاتها.

---
(1) غريب، روز، "النغم" في "النقد الحديث بدار المكتوب" طبعة بيروت، 1971م، ص 9.
(2) غريب، روز، "النغم" في "النقد الحديث بدار المكتوب" طبعة بيروت، 1971م، ص 9.
(3) بيرنار، سوزان، "النغم" في "النقد الحديث بدار المكتوب" طبعة بيروت، 1971م، ص 9.
(4) المصادر نفسه، ص 1.
(5) المصادر نفسه، ص 1.
(6) المصادر نفسه، ص 1.
المتشابكة (1)، حيث إن أجمل الإيقاع هو: «ذلك الذي يكون خليطاً من عناصر متتالية، تتقلب فيما بينها تبعاً لنسب معينة» (2).

ومن هنا يتبين الإيقاع بأنه: «الثقة على النغم في أزمة محدودة المقدار والنسب، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقة على أضواء مترا دفة في أزمة تتوالى متساوية» (3).

ويأتي الإيقاع في مقدمة الخصائص الجمالية للفُل الغريبة، لأن معرفة صناعة الشعر موقعة على معرفة جهات التناسب في تأليل بعض المسموعات إلى بعض، وضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة (4)، فالشعر نبوءة اللغة وطفلة المفنخة الذكاء، وهو يمتلك إيقاعاً خاصاً بالقدرة، وقدر ما ينمو فأنه ينفجر ذكاءً ويتألق إيقاعاً، إنه قول موقع بالضرورة، وكل مستوى من مستوياته لا يمكنه عملياً أن يصبر بالشاعرية إلا بما يعززه إيقاعياً (5).

إن الشاعر شأنه شأن أي مبدع فإنه يحاول لخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقع الموسيقي الذي يعد أساسياً في كل عمل في (3).

إن الإيقاعات الموسيقية التي خلقها شاعرنا وأعدا لنا بشكل سليم لتوحي بأنها تخلق بينه وبين الألفاظ تناغماً موسيقاً، مما يعكس على العمل الإبداعي للشاعر وعلى نفسية المثلقي أيضاً لشعره بصدق العواطف ودقة التعبير التي بنيت الشاعر من خلال الإيقاع ليحرك به الإحساس وتنشوق إليه الأذن.

---

(1) الخوري، أياد، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 11979، ص 62.
(2) يمام قطوف، اللحن الإيقاعي في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) مجلة اليرموك، مجلد 9، عدد 10، 1991.
(3) دونيس، الشعر العربي، دار الآداب، ط 3، بيروت 1985، ص 20.
(4) ينظر: نافذ، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المعارف، الرزقية، الأردن، 1985، ص 49، تألّف: القرطاجي، محمد بن حسن بن حسن، منهج البلاغة وسراء الأدباء، تحتوي: محمد الحبيب بن الخوجة تونس 1972، ص 22.
(5) ينظر: عبد الله مصباح، المختل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، منشورات الاتحاد العام للإدباء والكتاب في العراق مطبوع دار المركز الثقافي العامة، بغداد، 2000، ص 24.
(6) ينظر: إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، فضاءاته وظواهره الفنية والمعنوية، دار المضية، ط 3، بيروت 1981، ص 124.
وفي كل قصيدة عربية طواعر موسيقية سار عليها القديماء والمحدثون وهي على ضربين:

1. الإيقاع الخارجي:

تشكل الموسيقى الخارجية جزءاً من عملية الخلق الشعري ذات الأثر المهم في البناء.

ينبعث عنها المعنى (1)، كما إنها الموسيقى المتناثرة من نظام الوزن العروضي والتي يخطع أطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ويحكمه العروض وحده، متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما الوزن والقافية (2).

وهما لا ريب فيه أن ما يتركه النص الشعري من طرب وتأثير في الملتقي يعود إلى البنية الإيقاعية للنص التي هي جزء من عملية الخلق ذات التأثير الكبير والواضح في البناء الفني للقصيدة يتجاوز المبعد من خلالها حدود الوعي على نحو لا تستطيع معه الكلمات المنثورة أن تبلغها، وإنما تبلغ الكلمات المنظومة ذات الموسيقى الشعرية الخاصة (3)، المتناثرة من طريق البحور والقوافي التي تعد حد الشعر الذي عرف بأنه: "كلام موزون مفقى يدل على معنى" (4).

ولا بد لنا أن نقف على هذين الركنين (الوزن والقافية) لتوضيح أثارهما وانعكاسهما على الموسيقى الشعرية.

أ. الوزن:

(1) بنظر: داروين أوستن، ويليام رينيه، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، مطبعة خالد الطراش، (د.ف)، 1972م، ص504، ونظر، ضيف، شوفي، فصول الشعر ونقد، مصر 1971م، دار المعارف، ص280.

(2) بنظر: الحسيني، راشد بن حمد، البنية الأسلوبية في النص الشعري (دراسة وتطبيق)، دار الحكمة ط1، 2004م ص29.

(3) بنظر: النوبوي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م، ص508.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة 1949م ص14.
هـ - 157 -

يتمثل الوزن الموسيقي الخارجي للشعر خير تمثيل فيه بشكل الإطار الخارجي الذي يحافظ على نظام القصيدة (١) ومنذ أن وجد الشعر وجد معه الوزن (١).

وقد عد ابن رشيق الوزن بأنه: «أعظم أركان حد الشعر وأولاهما به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجابل لها الضرورة» (٢).

إن الوزن من عناصر العمل الفني لأنه ينظم الخصائص الصوتية للغة ويضبط الإيقاع في النثر ويقيبه من التساوي في الزمان وهو يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية (٣).

ولهذا فقد أخذ النقاد القضاء على عقلهم دراسته وإدامة النظر فيه (٤)، لاهتمام الشعراء الجاهليين بالوزن ومجاسته مع الإيقاع الداخلي للقصيدة كونه وحدة موسيقية فعالة في إبراز اللغة وتجانسها الصوتية.

ويلاحظ أن الوزن هو: «الروح التي تكرب المادة الأدبية ويصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصبع الموسيقي ونبض في عروقنا الوزن» (١).

ويرى الدارسون أن الوزن يأتي تبناها للحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر في أثناء النظم وتبعا للغرض الذي نظم فيه أي: أنه لأي فرض فرضاً (٣)؛ لأن الشاعر عندما ينظم قصيدته على وفق تجربته الشعرية فإنه يراعي حالتاه الشعرية وما يشعر به من مشاعر فياضه وإحساس داخلي، وهو بذلك قد لام بين هذا الشعر وبين الوزن العام للقصيدة.

والوزن في هذه الحالة يعمق حالته ويزيدها المتلاقي بشكل جلي فيجيل صوره إلى تحفة فنية تتفق فيها الألفاظ والترانيم مضيفة إليها خيالاً الواسع وذوقه الرفيع.

---

(1) نظر: عزيز محمد، الشعر والنحو، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥، ص. ٢١.
(2) نظر: سلوم، داوود، النقد الأدبي، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨٦، ص. ٧٢.
(3) ابن رشيق الفيرواني، العدة، ج.١، ص.١٣٤، مصدر سابق.
(4) نظر: رحيلي وليلك، واسطن واسطن، نظرية الأدب، مصر، مصدر سابق.
(5) نظر: القرطاجي، حازم، منهج البلاغة، مصدر سابق.
(6) الملاكمة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط. ١٩٥٢، ص. ١٩٣.
(7) نظر: مطابع، أحمد، دراسات بلاغية وتنمية بدار الرشيد للنشر، بغداد، ط. ١٩٨٠، ص. ٤٥٥.
فالوزن كما رأينا يلعب دوراً مهماً في إبراز الخصائص الصوتية في القصيدة العربية، ولكن الفصل بين الوزن والشعر، فالفصل بينهما يكاد يشبه إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة، والوزن يساعد على تجسيد الاهتزازات العاطفية وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد.

إن دراسة التشكيل الوزني لدى النابغة الجيدي يلاحظ أنه يستخدم أوزاناً في بعض الأغراض أكثر من غيرها، فكان البحر الطويل هو البحر الأكثر شيوعاً في شعره فقد شكل حوالي 50%، بينما جاءت البحور الأخرى وفق الترتيب التالي:

المتقارب 12%، الوارف 7%، البسيط 6.5%， المنسرح 5%، الرمل 5%، الكامل 5%، الرجز 2%، الخفيف 1%， مجزوء الكامل 0.7%， المديد 0.5%， مخلع البسيط 0.2% (1)، وللذى فقد اقتصرت دراستي على أكما:

- البحر الطويل:

إن النسبة التي احتلها هذا البحر في النتاج الشعري لدى النابغة الجيدي تناسب مع نسبة النتاج الشعري لدى شعراء الأدب العربي فهو أكثر انتشارا واستعمالاً (2).

وإن لهذا النوع قد احتل ثلاثة الشعر العربي حيث كان القدماء يؤثرون عليه غيره من البحور ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، والأخص في الأماز الجدية الجليلة الغناء (3).

---

(1) نظر: الصانع، يوسف، التشكيل الإيقاعي، دراسة معمارية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، 2008، ص 12.
(2) نظر: اللويبي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الكحلاوي، دار الفكر، ط 2، 1971، ص 28.
(3) نظر: فضائل، ياسر أحمد، ومها يوسف، البنية الأسلوبية للناجم الجيدي، مجلة جامعة الأزهر، ص 35.
(4) ص 41، ص 28.
(5) نظر: الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم شعر العرب، ج 1، ص 201، ص 191.
(6) نظر: أنجب، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنبلاجية المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط 3، 1965، ص 191.
ولذا فقد وصف بأنه: «بحر عظيم الأبهة، وفيه حديثه، واليه يعمد أصحاب الرصانة، والفصاحة الشعرية» (1)، وذلك كونه بحر: «يبيض بالرصانة والجلال في نفحات وذنباته المناسبة الهادئة، وهو أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي أكثر منها العرب كالمدح والرثاء» (2).

وذلك عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية أكبر تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة، لذا نجد معلم هذا البحر متوازنة في شعر النابغة الجمدي، وقوله من الطويل (3):

أعدّت ذوي الأحلام، منها التجارب
فهلكهم، والسباحات، التجارب
ضيبياً بها، والحب فيها الحراق
لهم تظلموا ما ترزاً الحرب أهلها
وتنسبب الدهم التي كان ربعها

وتقيمه العروضي:

فروع مفاعيل فصول مفاعيل
فصول مفاعيل فصول مفاعيل
فصول مفاعيل فصول مفاعيل
فصول مفاعيل فصول مفاعيل

إن الأبيات التي تم تقطيعها تضم (4) تفعيلة، تسع منها قد أصابها زحف القبض، فقد أصاب (فصول) وتحولت إلى (فصول) في ثلاث منها، والست الأخرى هي (مفاعيل) التي تحولت إلى (مفاعيل).

(1) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص126، مصدر سابق.
(2) الرأسي، عبد الحميد، شرح تهفة الخليل في المعروض والقوافي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط 1975، ص 104.
(3) الجمدي، ديوانه، ص 126.
وقد عمد الشاعر إلى الزحافات ليلون الإيقاع ويخلق جواً تناضلياً يتناسب مع الغرض الشعرى وذلك كونها : «إحدى الوسائل التي تقضي على رزمة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواءك»(1).

وربما قد يُكسب ذلك التغيير المقاطع الصوتية حسنًا في الإيقاع لا يتحقق من أداء التفعيلة بصورة الأصلية، كما أن هذه التغييرات في التفاعلات العشر تمنح الشاعر حريةً في التوثيق الإيقاعي بما يتناسب مع موضوعه، وحالته النفسية واللغوية، وهذه التغييرات أيضاً هي السبب الرئيس في التعدد الفني في أغراض وأضرب البحور في الشعر العربي.

ولا شك أن في ذلك فسحة للشعراء الجامِهين ولاسيما النايف الجعدي، حيث يكون تمكيناً لهم من صؤل تجاربهم بالشكل النغْمي المؤثر، وأوجه أن الشاعر في حديثه عن الحرب وأرزاقها المتعددة أثر أن بعدد طرق التنويع الصوتي، فوزره بين أربعة تفاعيل الأصل منها (فعلون، مفاعلين) والبدائل هي (فعلون، مفاعلان)، وهذا الأمر ساعد الشاعر في التعبير عن انفعالاته(2).

ولهذا يقول عبد العظيم رهيف: «فموسيقي الشعر تقول الكلمات ما لا تقول له لم تتحم تحت هذا النظام المسمى بالوزن، والذي له القدرة على نقل روح الشاعر، أو جزء منها، تلك الروح التي قد يصعب على الألفاظ نقلها»(3).

إن الشاعر في حالة مزجية من اليأس والجزاء، وكان عليه أن يختار وزناً طويلًا كثيراً المقاطع ليفكآمه وأحزانه، وللهذا يقول إبراهيم أنيس: «إن الشاعر يحتاج وزناً طويلاً كثيراً المقاطع ليصعب فيه أشجانه وليفنيع عن جزءه وزجنه(4).»

---

(1) عصامر، جابر أحمد، مفهوم الشعر (دراسة في التراث الندقي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ت)، ص 398.
(2) نظري: فياض، باهر أحمد، وما يوسف، البني الأسلوبية للفية الجعدي، مجلة جامعة الأزهر، ص 350، مصدر سابق.
(3) مسيرات، رهيف، عبد العظيم، البناء الفني للفن المسرحي بالأسواق، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، 1994.
(4) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 196، مصدر سابق.
ولهذا فقد نظم الشاعر أطول قصيدة من قصائده على هذا البحر وقد بلغ عدد أبياتها منة واثنين وعشرين بيتاً، مما يوجي للباحث أن حيته لم تكن حياة ترف ولهو بل حياة جادة ملأها الحزن والألم (1).

5. البحر المتقارب :

يحتل هذا البحر المرتبة الثانية وبنسبة 12% من النتاج الشعري للشاعر، ويمتاز بالسماوية الإيقاع الذي لا يجيد إلا الشاعر المتمكن من أدواته لأن صلابته توقع الصغار من الشعراء، أما الكبار فإنهم يتحاشونه، لأنه يتطلب إنتاجًا وراء النغمة كما ينفع التيار في غير توقف (2)، ومن أمثلة توظيف الشاعر لهذا البحر قوله من المتقارب (3):

لست أنا فائقين هم
والله الذي هو المُفلاش
وتعلق المشاعر فيها خصائص

وتقطيعه المروعي :

فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ
فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ
فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ
فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ

لقد تمكن الشاعر من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته لاسيما: (ان للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء وكذلك الجانب النفسي (2))، فقد تضمن النص (24) تفعيلة أصاب القلب (3) منها، فتحولت (فعولن) إلى (فعولن)، وأصاب الحذف (2) منها: فتحولت (فعولن) إلى (فعولن).

(1) ينظر: الجعدي، ديوانه، ص 98، ص 37، مصدر سابق.
(2) ينظر: الطيب، عبد الله، المرشد إلى قبيش أشعار العرب، ج 1، ص 312، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص 98.
(4) فرحان، نواف، خلف التشكيل الإيقاعي ودلالاته في شعر رشدي العاملي، رسالة ماجستير، كلية التربية – جامعة الأزهر، 2005، ص 37.
وقد تنااسقت هذه التفاعيل في مواقعها ضمن الأبيات وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعل لتجنب الشاعر إطالة الزمن الذي يتبرم منه، مما منح النص بعداً إيحائياً ودلالياً، فالسياق يتطلب السرعة إذ إن الوقت يداهم الشاعر، ويجبره على استغلال الوقت المتبقى استغلالاً سليماً بغاية الدقة والرشاقة ليعطي المجال لانفعالاته بالظهور السريع بأقصر زمن صوتي.

لقد نظم شاعرنا أطول قصيدة على هذا البحر حتى بلغت واحدة وثمانين بيتاً، وهذا نكتفي في البحرين الأكثرين ذكرهما في ديوانه حتى لا يطول هنا المقام حيث أننا كنا ذكرنا ذلك خلالهما.

حالة النفسية وهذا ما لمسناه من خلال الشيوع وخصوصاً في البحر الطويل.

ب. القافية:

بعد أن تحدثنا عن الوزن ونبّثنا أهميته في عملية الخلق الشعري وما يعنيه من حالة نفسية لدى شاعرنا ننتقل إلى عنصر آخر لا يقل أهمية عن الوزن، وهو القوافي التي تمثل جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي الركيزة المكلفة للايقاع التتاح والتي تتضاعف أحياناً مع المتغيرات الأسلوبية الداخلية لتنحي النص بعداً دالياً وإيحائياً.

إن القافية: " مركز الشعر وتقطة تسامى وعليها حريته، تعظم بها الموسيقى وتتنامي فيها حوافر الشعر، وهي جزء لا يتجزأ من المعنى فهي متمة له"(1).

ولو تفقد موسيقية لا بد ليرتاح فيها القارئ، ويجد متعته في كمالاتها(2)، لأنها: "فواصل موسيقية يتوقع الساعم ترددها؛ ويتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في قترات زمنية منتظمة"(3).

---

(1) إبراهيم، إبراهيم عبد المجيد، النداء الفني في شعر الهذليون (دراسة وتحليل)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط، 1400 م، ص، 23.
(2) ينظر: خلصصوي، صفاء، في التطور الشعري، مطبعة المعارف، بغداد، 1963 م، ص، 22.
(3) أسى: إبراهيم، موسيقى الشعر، ص، 24، مصدر سابق.
وكذلك لها الأهمية في التطبيق كإشارة أو ما يشبه إعادة الأصوات من الناحية الجمالية وتنظيم الوزن الذي يقوم عليه البيت الشعري من خلال ضرباتها المنتظمة في القصيدة فتكون المهمة الأساسي لها (1).

وقد سار الناقد الجعدي في اختيار قوافي قصائده على لون البينة التي عاش فيها وسار على نهج الشعراء الذين عاصره فضلًا عن ذلك عدم إلى اختيار القوافي التي يقبلها الذوق العربي.

إن القوافي سمات خاصة ترتبط بالبناء العروضي في القصيدة، ولعل أبرز هذه السمات:

حرف السلوى:

من المعلوم أن حرف السلوى أحد حروف القافية، إذ تبني عليه القصيدة، ويلزم القافية من أول القصيدة إلى آخرها، ومكانه في آخر القافيا إلا ما كان تتويجا أو بدلاً من التنوين أو كان حرفًا إشاعياً (2)، والأهمية حرف السلوى شديدة، حيث القطانس، فتكون القصيدة لامية أو ميمية أو نونية (3).

ولكن في الوقوف على روي الشاعر لنعرف كيف كان شاعرا ندأقوه من خلال ما ينتج فيه من حروف السلوى، فكان الاستمرار الشامل لديوان الناقد الجعدي تبين أن أكثر الحروف وقوعاً في هذا الموضوع هي: (الباء، واللام، والميم، والباء) ثم تلتها: (الباء، والباء، والسين، والسين، والقاف، والجيم، والميم، والباء، والباء).

وأرى أن هذه الحروف تتكرر وتتداخل مع القيمه الدلالية للسياق، مما يمنح هذه الأصوات طبيعة إيحائية، والناظر إلى هذه الأصوات وفقاً لمخارجهما يجد أنها تمتاز بالشدة والرخوة إذا فهي تتوافق مع المواقف الملائمة والعواطف الجاشئة.

(1) ينظر : الإقاع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب أبو القاسم إسماعيل بن عباس، تحقيق: محمد حسن آل بكر، مطبعة المعارف، بغداد، 1960، ص8.
(2) ينظر: ابن رشيق القرواني، المجمل، ج1، ص154، مصدر سابق.
(3) ينظر: الهامش، أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،دار الكتب العلمية، بيروت، 1979، ص114.
وتتشارك هذه الأصوات في كونها من الأصوات المجهورة التي تخرج من حيز الأسنان والشفتين وأبرز خصائصها الشدة في السمع، وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثراً ومثلاماً مع قوة أغراره وموضوعاته، وسنقف عند بعض هذه الحروف ومنها الراء في قوله من الطويل:

فما وجدت من فرقة عريضة
كفيلاً دناً مثاًً أعرً وانصرا
أصابت سياءً أو أرادت تختيراً
وجدر أن لا يتركو عانياً لهم

إن النظرة التأملية للنص تكشف عن الحضور المكثف لحرف الرا (الراء) الذي تكرر (١٧) مرة، وهذا التكرار ساعد على زيادة النغم الصوتي وزاد من النبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد.

إن الصوت عندما يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه، فضلاً عن الاحياء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية وطائفة تنغمية مما يساهم في إحداث المعنى المراد وتأكيد(١)، بينما أن صوت الرا هو صوت تكراري مجهور فقد تناسب مع المعطيات الدلالية التي تجسد حالة الفطر والانتصار والجهر بالمناقب والآثار.

وهكذا يبدو واضحًا أن الجعدي ناسب بين هذه الصفة مع ما انتباهه من أخصائيات واحتياجات، فكان مجاسته مجازفة موقدة في التزواج بين صفة الصوت والمعنى المراد إيضاحاً، وكان صوت الرا معادًا عاكسة لتكرار المعاني في داخله.

و يأتي صوت اللام بالمرتبة الثانية وهو صوت مخرج من: "للة من طرف اللسان ...، فهو مجهور متوسط" (٢)، وكذلك يتضمن بالوضوح في السمع مما يجعله تالياً لأصوات اللين، والمعرفة طبيعية توظيف اللام حرفاً للروي تلخيص قوله من الرجل (٣).

---
(١) الجعدي، ديوانه، ص٨٣.
(٢) ينظر: نحلة، محمود أحمد، "لغة القرآن الكريم في جزء عماد النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص٤٢٧.
(٣) مختار، أحمد، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط١١، ١٩٧٢، ص٢٧.
(٤) ينظر: نائب، إبراهيم، "الأصوات اللغوية، مطبعة لجامعة البيان العربي، القاهرة، ط١١، ١٩٦٣، ص٢٧.
(٥) الجعدي، ديوانه، ص١١٨.
إِن صوْتُ (اللام) يَفْرَض وَجُودِهُ عَلَى النَّصِ عَن حَرَف الْرُّوِيِّ الَّذِي تَعَاضَد مَع
الدُّوَالِ اللَّغوِيَّةُ دَاخِل النَّسِيج الشعري، فتُكرِّر (١٩) مَرَةٌ، مَما يَوْحِي بِهِ هَذِهِ الدِّينَةُ المَعْمَدَة
عَلَى ترْفِعِ الصوْتُ تَحْمَل النَّصْ مَضْمُومًا إِيْجَاَدًا، فَاللَّامُ بِكَوْنِهِ مَقْرُونًا بِمَعْنِي الْعُجُودِ وَالفَنُّ.
وَهَذَا ما يَنَسْجُ فِعْلًا وَالحَالَةُ الشَّعريَّةُ الَّتِي يَعْبُرُ عَنْهَا الشَّاعِرُ وَهْوَ يُرَادُ حَرَكةَ الْدُّهْر
وَتَقْلِبَاتِهِ فَلَا يَمْكِلُ إِلَّا أَنْ يَبْدِئَ مِنْ رَوْعَةِ وَأَنْ يَخْضَعَ لَسْلُطَتِهِ دُونَ مَقَاوِمَةٍ، إِنْ مَوَاجِهَةَ
مِن هَذَا النَّوعِ غَيْرِ مُجَدِّدَةُ وَلِبِسُتُّ فِي صَالِحِهِ عَلَى الإِلَكَاءِ، فَضَايْعًا عَمَّا فِيهَا مِنْ زِيَادَةٍ إِيْقَاعِيَّةٍ
تَعْمَلُ عَلَى رَفْعِ الْمَسْتَوِى الصوْتِيِّ وَفَاعْلِيَّتِهِ الشَّعريَّةِ مِنْ خَلَالِ صوْتِ الْلَّامِ المَتوَسْطِ لَذَا كَانَ
جَلِيهَا لِدِيْ الشَّاعِرَ مَنَاسِبَةُ الصوْتِ المَتوَسْطِ لَلَّيْسُ بِمَيْرَضِ بُحُوجَةِ الْبَخَالِيَّةِ، فَجَانِس
وَماَزِجُ أَعْطِيَ لِلْمَلِكِيَّ نُقَمَّةً موْسِيَّقِيَّةً بَانْتَظَامُ تَجْعِلَهُ يَقَاسُ أَهَاتِهِ(١)، وَأَرْى أَيْضاً أَنْ هَذِهِ
الجُمُوعَةُ الإِبْداعِيَّةِ الَّتِي شَمَلَتِ الشَّعورِيَّةَ وَالإِيْقَاعِيَّةَ مَعَا كَانَتُ عَبْرَةً عَنْ ابْتِكارِ المَبْدِعِ
يَضْعُفُ فِي الْبَرَعَةَ وَالدِّينَةِ الَّتِي وُلِدَتُ بَنِيَاتُ أَفْكَارِهِ وَالْمَتَوَقِّعَةُ عَلَى خَيْلِهِ الرَّواصِعِ، وَلَهَذَا وَقَدْ حَقَّقَ
شَاعِرُهَا هَذَا التَّكْنِيَّةُ وَالنَّتاَسِقُ الجَمِيلِ.
٥٠-

فِي حَرَكةِ الصُّوْتِيَّةِ:

مَنْ الْمَعْلُومِ أَنْ إِذَا حَرَكَ حَرَفُ الْرُّوِيِّ فَإِنَّ الْقَافِيَةَ تَكُونُ مَطلَقَةً وَسَكَّونُهُ يَجْعَلُهَا
مَقْتِدَةً، وَالشَّاعِرُ الْعَرَبِيُّ بِلْجَا إِلَى الْقَافِيَةِ المَطلَقَةُ أَكْثَرُ مِنْ الْقَافِيَةِ المَقْتِدَةَ، وَقَدْ شَكَّلَتْ الْقَافِيَةُ
المَقْتِدَةُ عَنْذَا الْبَلَاغَ الْجَعْدِيِّ (٧٠٪) مِنْ مُجْمُولِ شَعْرِهِ، وَمِنْهَا قَوْلُهُ مِنْ الرَّمْلِ (١)
وَمَا الْبِيْغِيُّ إِلَّا عَلَى أَهْلِ الْبِيْغِيَّةِ؛

١١- يَنْظُرُ فِي أَمْرِ: يَاسِرُ أُحَمَّدُ، وَمَهَا يَوْسُفُ، الْبَلَاغَةُ الْإِلْسَوَبِيَّةُ لِلنَّبِيَّةِ الْجَعْدِيَّةِ، مَجْلِسُ جَامِعَتُ الْأَلْبَارِ ص٤٣٥،
مَصْرِقُ سَاقِ.
١٢- الْجَعْدِيُّ، دِيوانُهُ، ص٣٣٥.
ترى القفص في عذاب الشيا
فمدة إلى صقرة فكان كسر
ب يهتز في بهجة خضر
زماناً من الدهر ثم المسطوى

وإذا تأملنا في النص نلاحظ لجوء الشاعر إلى القافية المقيدة مع حرف الروي
الانجليزي لعبنا لنا عن أمرين مهمين: هما الانفعالات والتسكن. واعتقد بأن النايجة أراد
الحكمة، فقد على التوازن بين الانفعال من خلال حرف الروي والمقصود به عنفون
الشباب، وكذلك أشار إلى السكون لكون الشيخوخة، وهذا القدر المشترك بين الناس، وقد لجأ
إلى السكون ليقطع الأمل في البقاء وليوقف كل ماله صلة بالرقاء، فالحياة متوهجة ذات يوم لا
مجالة فاسبها هذا الوقوف على صوت الراء التكراري الانجليزي.

أما القافية المطلقة ذات الروي المفتاح فهي الأكثر شيوعاً في ديوان النايجة الجعدي فقد
شكلت حضوراً مكثفاً جاوزت نسبة النصف تقريباً تلتها القافية المكسورة بنسبة 29%، ثم
ذات الروي المضمون فهي: "تشعر بالنخامة والقوة".

لقد شهد النايجة الجعدي تجارب الحياة، وذات ألوان المعانات، وأن أعظمها ألماً فقد
الأجحة، وإن تطاول عمره خلف له الأسى والحزن في مواصلة الحياة، ولكن رغم هذا الأمر
لم يكن منكسرًا بل دعا للانتفاح وتقبل الحياة كما هو، فهو يقول من الطويل:

ولا تسأل أن الحياة قصيرة،
فطيرًا لرعود الحوادث أو قرآ،
إلا تجزع ممًا قضى الله واصبرًا,
لن تعلما أن اللمحة تفجعها.

أرى آلام شاعراً من خلال تجاربه وكان الكثير قد فاته، ولكن رغم الألم بدعونا إلى
تقبل الحياة كما هي، وقد اختار من الناحية القافية المطلقة متصلاً بالألف، وكان هذا الحركة
هي آه ممدوحة تترد في نهاية كل تجربة يمر بها الشاعر ويتجاوزها.

(1) ينظر: فياض، ياسر أحمد، ومها يوسف، النهاي الأسبوعية في شعر النايجة الجعدي، مجلة جامعة الأدب
   ص.1355، مصدر سابق.
(2) الطيبي، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص.281، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص.55، مصدر سابق.
وجاءت القافية المكسورة بالمرتبة الثانية لتعبر عن حالات يسودها الحزن والألم، ومجيء الرومي مكسورًا يوحي بحالة نفسية مكسورة (1)، يقول النابغة الجعدي من الطويل (2):

إلا يا ديار الحي بين مُحرجٍ
ولا اليأس يشفى حائجته المستكتر
تجلّى على ما يحدث الدهر واصفر

تمثل هذه الأبيات انكساراً نفسياً عند الجعدي، والصوت والمعنى أدى إلى خلق جو دلالي

وإيقاعي قادر على الانسجام، والكشف بها عن الحالة التي تناسب تماماً مع القافية المكسورة.

بينما جاءت القافية المضمومة بنسبة أقل قياساً بالقافية المفتوحة والمكسورة، وكثيراً ما جاءت مرتبطة بحرف الفاء منها قوله من الطويل (3):

وأقرر ممن حلحين التناسب
فأصبح قارات الشغور بسالاً
لقد امتدت هذه القصيدة سبعة عشر بيتاً، وقصيدة أخرى امتدت إلى ثلاثة وثلاثين بيتاً،

ومنها قوله من الطويل أيضاً (4):

فلمَّا جرى الحميم وأدرككت
قريش الناس حياً وميتاً
على وإن الشر لاهو يرثتـبُ

أعتقد أن قلة القافية المضمومة التي أبت للفخر تدل على الحالة النفسية الهرمية المتعبة

الحال الشاعر كونه عاش تجارب الحياة القاسية، وأن الفخر زال لم تتجاوز قياسياً بالتقاليد التي

(1) ينظر : عواد، عيّاش تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرواية وجماليات
التسيج)، منشورات وزارة الإعلام، 1975م، ص 209.
(2) المصدر نفسه، ص 225.
(3) المصدر نفسه، ص 29.
(4) المصدر نفسه، ص 274.
عدها في الحروب، ولهذا كان الأسد أكثر فوائدة القافية الحال، وهي غاية المعنى والمقام، وهذا لا ينتمي به شاعراً عن غيره.

2. الإيقاع الداخلي:
ليس الوزن، والقافية هي المكونين في موسيقى الشعر فحسب؛ بل للشعر فئون من الموسيقى تبخر في حوجته، وبذلك تحتضن موسيقى الإطار موسيقى الحشو، فتبرز وتظهر بالذات وأنغم منهيدة (1)، وهي: "اختيار الكلمات وترتيبها وتأتي متوافقة مع اللحظة الشعرية" (2).

إن الشاعر لا يحقق موسيقته بمحض الموسيقى الخارجية من يحققها من موسيقى الداخلي (3)، فإذا كانت التراجات الموسيقية التي توجد في الإيقاع العام المتمثل بالوزن والقافية فإن البلاغة تحقق إيقاعاً خاصاً، وأيضاً يقول عبد المجيد: "فمن خلال هذا الدور الإيقاعي البندي تبرز أهمية المحسنات الديعية باعتبارها أدوات لغوية يلجأ إليها الإيقاع الداخلي في القصيدة ليضيف قيمة إيقاعية جديدة لموسيقى الشعر" (4).

إن الإيقاع الداخلي ينبع عن قدرة الفنان الشاعر على إقامة البناء الموسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو وتلطف، تصنى أو ترق، تنفصل أو تتحدد لتكون مجموعها لحناً متسقاً أقرب إلى الإطار السفوني (5)، وهذا يقول رجاء عبد المجيد: "إن الموسيقى الداخلي تتأسس بالاعتماد على موسيقى القصيدة، ليعتمد بناء القصيدة على تكرار الأشعر وتكرار الكلمات ضمن مجموعات مختلفة" (6).

(1) ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقي، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981، ص. 19.
(2) إبراهيم، إيار عبد المجيد، البناء الفني في شعر الهنلدين، ص. 23، مصدر سابق.
(3) ينظر: الصاغن، عبد الاله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، (منحنى تطبيقي شعر الأعشى الكبير)، دار الشروط القافية العامة، بغداد، ط 1987، ص. 229.
(4) إبراهيم، إيار عبد المجيد، البناء الفني في شعر الهنلدين، ص. 23، مصدر سابق.
(5) ينظر: عبد المجيد، الشعر والنغم (دراسة في موسيقى الشعر)، دار الثقافة، القاهرة 1985، ص. 15.
(6) عبد المجيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث (دراسة تأسيسية تمييزية بين التقدم والحديث)، دار المعارف، دار المعارف 1977، ص. 228.
أما من حيث الإيحاء فقد الموسيقى الداخلية للألفاظ والجو الموسيقى الذي يحدثه عند النطق بها يعد من أهم المباني المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة، كما له إيحاء خاصًّ إلى مخيلة المتلقي والمتكلم على السواء.

وهناك عناصر من التشكل الموسيقي تسهم في الإحساس بالنوش والجمال في القصيدة العربية وهو ما يسمى بالفنون البديعة كالتجنيس وما يدور في فلكها من الوسائل البيانية التي تعتمد على إعادة النظف، أو منتجاته إبرازًا للدور الصوتي في التركيب النغمي (1)، وبهذا يحقق الموسيقى الإنسجام الداخلي والصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ببعض.

لقد شكلت موسيقى الإيقاع الداخلي جزءًا فعالاً حرص الناخب الجعدي على توفيره في شعره، إذ مال إلى محساته البديعة الفطرية لإحياء الموسيقى داخل النص الشعرى، وكان ذلك من خلال مجموعة من النصوص وكانت أهمها: "التكرار والموازي" اللذان مع ذكرهما، فكان التكرار يفرز تناغماً موسيقياً وخطابًا شعرياً متجانساً كتجارب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، ولذا: "يشكل نغمه بتجسده الناطم" (2).

وكان التوازي في مهمة إثارة السمع لدى المتلقي بوضع متناسق أنيق، ومنح الحيوية والتجدج لشكل النص، وذكرت أيضاً التصوير ضمن التوازي في البحث الرابع من الفصل الثالث، والذي يعد عصرنا مكماً من عناصر الموسيقى الداخلية التي يلجم إليها الشاعر ليحقق: "باستخدامه نسقاً في البنية الشعرية، فجعل الألفاظ القصيدة أشد تماسكاً ويسهم في زيادة موسيقى البيت، مما يحسن من موضعه في الأسماع" (3)، وكان هذا من خلال استواء آخر جزء في صدر البيت وعجزه.

(1) نظر : ناجي ، مجيد عبد الحميد ، الأساليب النصية لأعمال البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1984م ، ص 38.

(2) نظر : المقالة ، عبد العزيز ، الشعر بين الرواية والتشكل ، دار طالس للدراسة والترجمة والنشر ، دمشق ، ط 2 ، 1985م ، ص 132.

(3) نظر : هلال ، ماهر مهدي ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والمثلي ، دار الرشيد ، بغداد ، 1986م ، ص 139.

(4) نظر : الخيلكي ، عهد عبد الواحد ، الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، رسالة ماجستير جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1991م ، ص 211.
وذلك الترتصيع جاء ضمن التكرار في المبحث الثالث من الفصل الثالث، وهو من جميل
الفنون البديعية التي لها الميزة في إضفاء جرس موسيقي على الأيات، وقد جاء به لمسواة
أجزاء البيت وبعضها ورناً وقافية حتى بدت مسجوعة أو شبهها، ليخلق مادة صوتية منظمة
لإيقاعه، يعذب النص الشعري وقوته اللغويه، لذا قد تكونت روايات الإيقاع الداخلي فم
يبد لنا إلا بعض المحسونات وكانت كالتالي:
أ. الجنين: 

يعد الجنس من الفنون الإيقاعية المستحابة لدى المنظرين فهو: "نوع من أنواع
التكرار المؤكد للنغم (1)"، وهذا قال فيه ابن الأثير: "أعلم أن التجنمي غرة شاذة في وجه
الكلام وقد تصرف العلماء من أرباب هذه الصناعة في فرغوا وشرقوا، فنصف الناس فيه
كتبًا كثيرة وجعلوه أبوايا متعددة (2)، لذا فهو: "آن تجيء الكلمة فتجانس أخرى في بيت
شعر وكلام"، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها (3).

وقد سمى الجنس جنساً لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد، ومادة واحدة ولا
يشترط تماثل جميع الحروف بل يكتفي في التماثل ما تقرب به المجانسة، وتشير هذه الفائدة
في ذكر حدوته وكشف ماهيته (4).

لقد كان التأريخ الجعدي مبديعاً في تناوله التجنمي في مختلف ضروب الجنس وطروح
أبياته الشعرية حليقة فاكسته من خلالها إيحاءات نغمية تثير الخيال، وتحرك الذهن من
خلال النغم الصوتي الذي تحدثه، وكانت هذه الضروب كالتالي:

5. الجنس التثام: 

(1) نظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ص 404، مصدر سابق.
(2) هلال، ماهر، مدي، جرس الألفاظ ودلالاتها، ص 284، مصدر سابق.
(3) ابن الأثير، الملل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 153، مصدر سابق.
(4) ابن السعدي، عبد الله (ت 219 هـ)، كتاب البديع، تحقيق: أغطيطوس كراتشوفسكي، دار المسرة،
بيروت، ط 1، 1985 م، ص 25.
(5) نظر: الصندي، الشيخ صلاح الدين بن أبيك (ت 748 هـ)، جنان الجنس في علم البديع، تحقيق: سمر
حسن حليبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1987، ص 21، 25.
وأجد هذا النوع ورد كثيراً في شعر الجعدي وفيما يأتي نماذج من صور الجنس التام التي جاءت في شعره لزبد من خلاله الإيقاع الصوتي الداخلي خلاوة ليطرب بها آذان السامعين و هذا قوله من الطويل (1):

إذا ابتسمت في الليل والليل دونها أضاء دجي الليل البهيم ابتساماً

لقد جات كلمته (الليل) في ثلاث مواضع لشد أذهان السامعين وآذانهم لانسجام الجرس الموسيقي من خلال التجامعت التام في نوع الحروف وهويتها وسكاتها.

ونجد الكثير من هذا النوع في شعره لما له من تأثير في وقع النفس البشرية القائمة على المرسل والمتقلي، وحتى لا يطول بما في ذلك فقد اكتشف بهذا النموذج لأنتقال إلى محرر آخر ساهم في تقوية الجرس الموسيقي الداخلي ألا وهو:

الجنس غير التسخيم: ما أختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهويتها (2)، وهو على أنواع توافر جلها في أشعار النابغة الجعدي حيث تمثلت بالجنس الناقص:

هو اختلاف اللفظين في عدد الحروف (3)، فقد كان في قوته من المتقارب (4).

بأساس غير أنس القراف:
تخلط بالأس من شمسها نلاحظ زيادة (الأنس) على لفظة (أنس) بالألف واللام وبذلك حقق هذا التقارب في اللفظ ضربات موسيقية يبدعها تكرار الحرف مخفياً نغماً ساعد المتقلي في فهم أبعاد الصورة الشعرية.

والجنس المضارع: «وهو أن يجمع بين كلمتين متجانستين لا تتفاوت بينهما إلا بحرف واحد من الحروف المتحدة في المخرج أو المنقارية فيه من غير زيادة في العدد» (1)

(1) كمثل قوله من الطويل (2):

(1) الجعدي، ديوانه، ص 152، مصدر سابق.
(2) التزويدي، جلال الدين، أبو عبد الله محمد بن سعد (ت973م)، التلخيص في علوم البلاغة، ص 39.
(3) مصدر سابق.
(4) التزويدي، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 1998، ص 218.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 100.
مرجع طروحة تبحث الورق بعدما
فالجنس المضارع وقع بين (مرجع ، وطروج) فالاختلاف في حرف واحد وهما (الميم ،
والطاء) كما هو واضح في بداية الكلمة، وما شكل جنساً مضارعاً، وكذلك قوله من الطويل
أيضاً)؛

سنيس نديس عيطوس، شمالة تبار إليها المحصنت النجارب

فأجد الجنس المضارع وقع بين (سنيس ،ولديس) ، والاختلاف في حرف واحد وهما
(السين ،واللام) كما هو واضح في بداية الكلمة، مما شكل جنساً توافر فيه جمال الإيقاع
الموسيقي.

والجنس الاشتقاقي: (وهو جمع بين لفظتين أصلهما واحد في اللغة ، ثم
اختتانا في حركتهما وسكتهما ، وأن يجمع بين اللفظين في الاشتقاق )، كما جاء في قوله
من الطويل (3);

وأوائل طرية في اثرهم طرب الوالد كالخميبل

وهنا يجمع بين اللفظين (طربة ، وطرب) فإجاء المفردة الأولى صفة مشبهة على وزن
(فعل) والمفردة الثانية على وزن (فعل) ، والأمر الذي أفاد الشاعر في تحقيق قيمة فنية للبيت
وفي ترسيخ الصورة وتوجيه عناية المثلي عليها ، وقد أعطى نبر الصوت قيمة نغمية في
البيت الشعري لكونه: « يقرب من مدخل اللفظ وصوته من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه
اللفظ من جهة أخرى» (1)

وذلك نرى أن الشاعر أحسن استعمال فن الجنس من خلال قدرته الفنية النثرية فقد
أظهر مواهب فذة في التصرف بالألقاب المجازة ، وأبدع في استعمال ضروبه وألوانه

---

(1) العلوي ، يحيى بن حمزة (ت 745هـ) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز مطبعة
المطنطف ، مصر ، 1914م ، ص 625.
(2) الجدعي ، ديوانه ، ص 95 ، مصدر سابق.
(3) المصدر نفسه ، ص 22.
(4) الترويةي ، جلال الدين ، الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي ، ص 203 ، مصدر
سابق.
(5) الجدعي ديوانه ، ص 82.
(6) الطيب ، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج 2 ، ص 108.
المختلفة، وقد كان وسيلة لتوضيح المعنى وإبراز صوره وأفكاره بشكل يثير فيها الإعجاب لما يتضمنه من تناغم إيقاعي متجانس في المعاني والصور.

ب. الطباق:

هو فن من الفنون المهمة في بناء الصورة الشعرية لأنه يخلق نوعاً من المنافسة والتحدي بين المعاني والمنافسة بالظهور، وأنه مقابلة الشيء، وضده، وعلى الرغم من أن الطبق من المحسنات المعنية ألا أنه: «يتضمن أصواتاً تتصال اتصالاً وثيقاً ببحث موسيقى الألفاظ».

ظهر الطباق في شعر النابغة الجعدي الذي احتوى على المتانقدين بين السلم والإيجاب، أو الإثبات والنتيجة، لذلك ظهر في الأبيات ذات الصورة البلاغية المطلقة، ولأجل تقوية جرس الألفاظ وتنغمها فكان ذلك قوله من الطويل:

وععلم أن الخبر ليس دائمًا عيننا وأن الشيء لا هو يرثب
وبهذا فالشاعر طابق بين مفردتين ( الخير والشر) وذلك بولد حالة التضاد بينهما ليلفت الذهن معززاً الجرس الموسيقي به.

وكل ذلك في البيات ذاته قوله من الطويل:

وأيسره يطلع الكراء فكركرا

لقد طابق الجعدي بين (أيمن، وأيسر) فكانت الأولى في صدر البيت، والثانية في عجزه لزيادة حسنًا في توجيه عناية المتالقي نحوها.

وقد جمع أيضًا بين النظر و المنفيه أي (طباقي السلم) و قد جاء ذلك قوله من المتقارب:

غدا مرحًا طربا قلبه
نفب وأصبح لم يلبغ

(1) ينظر: الشابب، أحمد، الأساليب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.8، 1988، ص.188.
(2) أيزيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص.84، مصدر سابق.
(3) الجعدي، ديوانه، ص.20.
(4) المصدر نفسه، ص.19.
(5) المصدر نفسه، ص.34.
لقد كان الطبق في بي (لم يغضب) ولا شك أن هذا البيت لا يخلو من قدرة الشاعر الفنية لتحقيق الغاية الإيقاعية والجرس الصوتي.

وقوله أيضاً من المتقارب (1):

كَأَنَّ حَوَافِرَةً مِنَ أَرْبَابِاءٍ
خَبَضُينَ وإن كَانَ لم يُخَضَّب

فقد جمع بين (خضين) (لم يخضب) مثل ما جاء فيما سبق، وهكذا لاحظنا جميع النابجة لهذه الأبيات الدالة على مهارة شاعرنا المبدع وقدرة الأفكار ومناسباتها مع الغرض وتوظيفها بهذا الشكل الموسيقي.

وقد جاء في شعره ما يسمى (بطاق المقابلة)، وهذا ما ورد في قوله من المتقارب (2):

فَإِنْ خَانَ فَخِذْتَ وَلَمْ أَكُنْ أَكُن

إن طبقات المقابلة فيه (أدوم على العهد) ليقابل (دام لي)، و (خنت) لياقابل (خان)، ويرى الباحث في هذا توليفة جميلة فيها نوع من التوازن الإيقاعي الموسيقي من خلال هذه المقابلة.

وفي الباب ذاته قوله من الطويل (3):

فَتَنَى ثَمَّ فِيهَا مَا يُسْوِي الأُعْدَاء
عَلَى أَنْ فِيهَا مَا يُسْوِي الأُعْدَاء
فَنَجَدْهَا أَنَّ الطِّبِقَ في (بسر، يسوء) و (صديق الأعذاب)؛ وبهذا النوع دعا إلى التأمل في هذه التقابلات لما وآدت من دلالات فنية وإبداعية رسمتها مخيلته ونفذتها أملها وناغتها موسيقاه.

ج. رد الحسنؑ علی المصدر:

وهو ضرب من ضروب التكرار، يرد في الشعر؛ لإحداث نغمة موسيقية في حشو البيت الشعري، وقد رأى البلاغيون في رد العجز على المصدر أنه من فنون البيع المستقلة عن التنين، غير أن بعضهم ذهب إلى مذهب آخر فرأى أن رد العجز على المصدر ضرب من

(1) المصدر نفسه ص 188.
(2) المصدر نفسه ص 39.
(3) المصدر نفسه ص 25.
ضروب التجنس (1)، فهو: "أن يرد أعجز الكلام على صدوره، فيدلب بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافيق الشعر إذا كان كذلك وتقيسها الصناعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً ودبيجة، وزيادة مائية، وطلوبة" (2).

ويعد هذا النوع من أبرز الوسائل الذي يعود إليه الشاعر لخلق توازن موسيقي فإنه بذلك: "يضفي درجة عالية من الموسيقى الحرفية، تلف البيت وتغوط أجزائه، كما يكشف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي" (3)، وقد قسمه ابن المعتز على ثلاثة أنواع رئيسية (4)، وقد وردت هذه الأنواع في شعر النابع الجعدي وكانت كالآتي:

1. ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في الشعر الأول، ومنه كقوله من الوافات:
   "فإن يكن ابن عفان أميناً فلم بعث بكَّ الَّبَرُ الأمينا"

وفي هذا الموضوع رد الجعدي فيه عجز البيت على صدره بلفظين متشابهين تحديداً في نهاية الشعر الأول (أمينا) ليوافق آخر البيت باللفظة ذاتها (أمينا)، وبهذا يدعم الإيقاع الداخلي والخارجي مما يعطي بعداً مؤكداً لدلالة الأولى، وجاء باللفظة الثانية لتؤكد الأولى.

2. أن يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه كقوله من الطويل (%).

تذكر شيئاً قد مضى لسبيله، ومن حاجة المحزون أن يتذكر: إن الكلمة الأولى واقف الكلمة الأخيرة في البيت، وهو ما يسمى بالترشيح. أي: أن يكون أول البيت شاهداً بفاقته ومعناها متعلقاً به حتى الذي يعرف قافية القصيدة إلى البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته (1).

(1) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ص 479، مصدر سابق.
(2) ابن رشيق الفرواني، العمة 2، ج 3، مصدر سابق.
(3) عطوان، علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص 199، مصدر سابق.
(4) ابن المعتز، كتاب البديع، ص 484، وينظر: علم البديع في البلاغة العربية، عبد العزيز العتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م، ص 216.
(5) الجعدي، ديوانه، ص 174.
(6) الجعدي، ديوانه، ص 57.
أن يوافق آخر كلمة في البيت أي كلمة في الحشو، وقد ورد في شعره كونه من البسيط (1).
وشر حشو خيام أنت موجبة من مجنون
مجنونة هباء بنت مجنون
فأرى هنا أن وقود التصدير في حشو الكلام في قوله: "مجنونة، ومجنون" مولداً إيقاعاً نغمياً يجذب انتباه السامع، فضلاً عن إثراء الجانب الدلالي في البيت الشعري أعلاه.

وهكذا رأينا كيف شاع جو الموسيقى داخلياً، نتيجة تشابه الكلمات وتماثل كلماتها تماثلاً يكاد يكون تماماً، وهذا ما تعشقه الأذن وتطرف له النفس وحرك أمطر القلب، مما حقق نغماً موسيقياً عمى على تقوية الإيقاع الداخلي للبيت وربط شتره بتناسكهما.

د. التصوير:

هو استراح صدر البيت مع عجزه، قطع الشطر الأول بجزء من الشطر الثاني (1)، فقو: "مظهر تعبيري يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها" (1)، أي تكون عروض البيت مشتركة بين الشطر الأول والثاني، فهو: "يترأ كسر النثر ويكتب من دون الفصل بين مسرحيته" (1).

والتمدد فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجه الشاعر، وذلك أنه يسعى على البيت غنائي وليونة لأنه يمد ويطيل نغمته (1)، وقد استعمل النابغة الجعدي هذا النوع من الموسيقى الداخلية في كثير من نصوصه الشعرية، ونستطيع أن نلاحظ ذلك في بعض أبيات من نصوصه الشعرية عند استقراء شعره من ذلك قوله من المتقارب (2):

ب كالأسد يفترسون افتراساً
وحمر من الطعن غلب الرقاً
هل تفاقوا يسرى كياساً
(1) ينظر: قامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ص 168، مصدر سابق.
(2) الجعدي، ديوانه، ص 177.
(3) اليماني، أ. عبد الرحمن، مجمع مصطلحات العروض والقوافي، مطبعة جامعة بغداد، ص 1، 1986، ص 91.
(4) عبد راجح محمد، الشعر والنغم، ص 184، مصدر سابق.
(5) الشيخ، أحمد محمد، البحار الصقار في العروض الأدبية، منشورات الجامعة، 1993، ص 34.
(6) ينظر: الملكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 91، مصدر سابق.
(7) الجعدي، ديوانه، ص 99 مصدر سابق.
لقد عمد الشاعر إلى جعل لفظتي (الرقاب، الحياة) رابطًا عضوياً وموسيقياً بين البيتين، مما جعل النص الشعري متماسكاً على صعيد الصوت والدلالات. وقوله أيضاً في الباب ذاته من المتنية (1):

ب من يأتي بلق طفأ خلاصاً
أي الجعدي قد جعل من لفظة (العقاب) رابطاً موسيقياً بويح البيت بشطره ويمنحه امتداداً نغمياً، ومن هذا الوتر الجميل قوله أيضاً من الخفيف (1):

باب لا عزل ولا أكفان
 فيه هواج الأقوال
 لا أرى مثله ولو قندف الأعام
 من كهول غلب ملاوي ثقاط
 رب من خاف في رؤوس الجبال
 وهم مهربي اللذلين كما يهت
 يتضح التدوير في هذه الأبيات بتألقي أنت: (التوبية، الأدعاء، قطاعين، يهرب)، وذلك لربط شاعراً بها أفكاري المتتابعة ومن أجل مواصلة وترابط بداية البيت ونهايته، فلا وصل ولا قطيعة بينهما، لغاية اتحاد الأحاسيس على وتر تنسج معه فتصدر التدوير الفكري لدى نابغتنا ليخلق منها غاية البراعة والإبداع.

لقد أبدع الجعدي في هذا الفن وأجاد حيث نجد الموسيقى حسب المقام، حيث يكمن في تدانيها روح الشعر وجماله وإحساسه، مما يدل أيضاً على عدم التكلفة ونمو الرفعة، ولقد كانت هذه الأمثلة وقعتها تصور لنا هذا الفن الرائع من خلال التنسيق الإبداعي في استخدام الكلمات واللون الذي يناسب أي البحور وكذلك الموسيقى التي تلمنها، وهذا كله لم يرتبط بمدرسة تعليمية وإنما هي القدرة الفنية التي أمثلها نابغتنا.

وبعد أن تابعت النابغة أحسن استخدام الإيقاع لخلق التأثير في شعره، وأن حدا من القصائد الطوال كانت تمتاز بكثافة التوظيف البديع الفكري الذي زادت القصيدية حسناً وجمالاً، وقد عبرت عن قدرة شاعرة وإبداعه، وكذلك الشعورية التعبيرية، وكل هذه العوامل كشف عن ثقافتها البلاغية التي يمتلكها من خلال نصوصه الشعرية، بحيث جعل من تلك النصوص حلقة فنية مشوقة بشتى الأشكال البديعية التي ياحتها الدارسون.

(1) الجعدي ديوانه، ص 101
(2) الجعدي، ديوانه، ص 141
الخاتمة
الخاتمة

الحمد لله جهداً كثيراً طيباً مباركًا فيه يليق بجمال وجهه وعظم سلطانه على ما من علي
بختام هذه الرسالة، واسأل أن يمن عيلي بحسن الخاتمة.

بعد أن أنهيت هذه الرسالة بحمد الله تعالى وفضل منه ؛ أرى من المهم ذكر النتائج التي توصلت إليها الدراسة وكانت كالتالي:

أولاً. إن الجعدي شاعر عربي مخضرم قضى حياته بين سيادة وصحبة ووفادة.

ثانياً. يتمتع بشخصية عظيمة يتنسج التراث العربي الأصيل فيها من خلال الدفاع عن القبيلة التي لا ينتمي إليها والتمسك بها حتى في الإسلام، وتمثلها الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية.

ثالثاً. الحضور الفكري وتطعيمه المستقبلي الذي شملت جميع الصور التي مر بها في أخذ التراثات التي تأتي عن تأمل وتفكير بحيث لا عودة ولا ناقش فيها.

رابعاً. شعره وثيقة تاريخية شهدت أحداثاً كثيرة، كونه متأثراً فقد سجل أسماء فرسانهم كما أثبت أسماء خصومهم وصور الوقائع والأحداث.

خامساً. كان شاعراً متألقاً بلغة صافية لا يشبها الكلف، وجاءت صوره المبتكرة والمتنوعة حية نابضة بالحياة والشعر، وكان التراث حاضراً على مساحة شعره. حضوراً مشكلاً بفرشة الشاعر رؤوس الشعرية الفطرية، ولذا فإن الاهتمام بأسلوب الجملة في نصوصه الشعرية تحمل في طياتها معاني كثيرة.

سادساً. كان القرآن الكريم مصدرًا من مصادر شعره ليقتبس من خلاله الصور والمعاني الإسلامية فضلاً عن صور الوقائع والأحداث.

سابعاً. عبرت الموسيقى في شعره عن التجربة الشعرية للشاعر والعاطفة التي فاضت بها جوانبه والمشاعر القتالية، وكانت الموسيقى تتفقف تدفقاً هنا ورصيناً لتعبير عن تلك الحالات وتضطرد وتنسل صوتها لاضطراب شاعرنا لهذا تباعت استعمالات الشاعر للبحور التي سار

الحمد لله جهداً كثيراً طيباً مباركًا فيه يليق بجمال وجهه وعظم سلطانه على ما من علي
بختام هذه الرسالة، واسأل أن يمن عيلي بحسن الخاتمة.

بعد أن أنهيت هذه الرسالة بحمد الله تعالى وفضل منه ؛ أرى من المهم ذكر النتائج التي توصلت إليها الدراسة وكانت كالتالي:

أولاً. إن الجعدي شاعر عربي مخضرم قضى حياته بين سيادة وصحبة ووفادة.

ثانياً. يتمتع بشخصية عظيمة يتنسج التراث العربي الأصيل فيها من خلال الدفاع عن القبيلة التي لا ينتمي إليها والتمسك بها حتى في الإسلام، وتمثلها الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية.

ثالثاً. الحضور الفكري وتطعيمه المستقبلي الذي شملت جميع الصور التي مر بها في أخذ التراثات التي تأتي عن تأمل وتفكير بحيث لا عودة ولا ناقش فيها.

رابعاً. شعره وثيقة تاريخية شهدت أحداثاً كثيرة، كونه متأثراً فقد سجل أسماء فرسانهم كما أثبت أسماء خصومهم وصور الوقائع والأحداث.

خامساً. كان شاعراً متألقاً بلغة صافية لا يشبها الكلف، وجاءت صوره المبتكرة والمتنوعة حية نابضة بالحياة والشعر، وكان التراث حاضراً على مساحة شعره. حضوراً مشكلاً بفرشة الشاعر رؤوس الشعرية الفطرية، ولذا فإن الاهتمام بأسلوب الجملة في نصوصه الشعرية تحمل في طياتها معاني كثيرة.

سادساً. كان القرآن الكريم مصدرًا من مصادر شعره ليقتبس من خلاله الصور والمعاني الإسلامية فضلاً عن صور الوقائع والأحداث.

سابعاً. عبرت الموسيقى في شعره عن التجربة الشعرية للشاعر والعاطفة التي فاضت بها جوانبه والمشاعر القتالية، وكانت الموسيقى تتفقف تدفقاً هنا ورصيناً لتعبير عن تلك الحالات وتضطرد وتنسل صوتها لاضطراب شاعرنا لهذا تباعت استعمالات الشاعر للبحور التي سار
عليها فجاء بحر الطويل بالمرتبة الأولى ثم المتقارب، وكذلك نوع قسادته بقوافي متنوعة
فجاءت المطاطة أكثر من المميزة.

ثانياً. ظهر التناسب الصوتي بين الحروف ومخارج أصواتها مما انعكس على الإيقاع الداخلي في تقويته إلى أساليب عدة كالتكرار الذي شكل نغما موسيقيا في خلق التناسب السياقي لحاتمه الشعرية مما أدى إلى إثارة الحماس في ذهن المتلقي نحو الغرض الذي قدصه من خلال القصيدة، فضلا عن كثره المحسات البديعية كالجناس والطيب والشقر الذي كان لها تأثير كبير في أذن تجربته الشعرية بمعطيات وسياقات تعبرية منحت قسادته التناسب والتلاحم بينه وبين القصيدة.

تاسعاً. كان خيال شاعرنا الأساس الأول في تشكيل صوره الشعرية فضلا عن دوته وحسه للمدركات المحيطة به، فجاءت الصورة الشعرية معبرة ومتقبزة بالانفعال وحالات الحزن والفرح وأعمال المدركات إلى صور شعرية متفقة بالحياة كونها جسدا بلا روح وأسعفه الخزي في اللغوي النظري وذكرته القوية على تحويل رموز هذه الصور إلى رموز تعبرية تهدف إلى التأثير في القارئ، هذا التأثير أدى إلى تنوع الصورة الشعرية وأنماط تشكيلها وبرزت الصورة البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة والكتابة والمجاز، فقد أبدع الجعدي في هذه الفنون بحيث أنها لم تتفصل عن دورها الحيوي في الصورة العامة كوصف الأحداث وشجاعة قومه ويطشينها في الأعداء ووصف الحيوانات وشيئا فشيئا، فقد لونت بألوان الفطرة.

وأخيراً، أقول إن هذه الدراسة جاءت لتكتشف عن أهم الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية من خلال النصوص الشعرية النابضة بالجود، ودراسة العمل الأدبي من جوانبه المختلفة لإبراز المقدرة الإبداعية الفنية والوسائل الذهنية في رسم الصورة الشعرية.
الوصيات:

إن النابغة الجعدي رضي الله عنه، صحابي جليل، وله فضل على الأمة الإسلامية، وأرى من واجبنا أن نهتم بكل خلفه من فضل وأول التوصيات هي:

أولاً، أن ديوان النابغة يحتاج إلى عناية كبيرة لما له من ثروة أدبية وذروة تاريخية أرى من خلاله عمل دراسة موسمة، وتطبيق المناهج الحديثة، كأن تشمل السيميائية وغيرها من الدراسات.

ثانياً، إن أغلب العوام لا يعرف النابغة الجعدي كونه صحابياً معماراً ولم تطلع على سيرته الذاتية وشخصيته كونه سياسي واجتماعي فضلاً عن شاعر، فأدعو الدارسين إلى توجه الدراسة في توجهها توجهاً تجاهه حتى يكون اسمه كحسن بن ثابت وذهب بن زهير رضي الله عنهما وغيرهما من الشعراء، ونقل ديوانه إلى سطور الباحثين.

ختاماً: أسأل الله تعالى أن يجعل هذا البحث خالصاً لوجهه الكريم، وأن يجعله في ميزان حسناتي يوم لا يدفع مال ولا بنون إلا من آتي بقلب سليم.

والحمد لله رب العالمين، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.
المصادر والمراجع
المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. إبراهيم، إدريس عبد المجيد، البناء الفني في شعراء الذهبيين (دراسة وتحليل)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1977.

2. ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637 هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، و بدوبي طباعة، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1422 هـ.


5. ابن المعتز، عبد الله (ت 726 هـ)، كتاب البديع، تحقيق: أغناطيوس تشاوفسكي، دار الميسبة، بيروت، 1982.

6. ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت 926 هـ)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952.

7. ابن حجة، تقي الدين الحموي، خزانة الأدب وغاية الأدب، المطبعة الخيرية، مصر، 1304 هـ.

8. ابن حجر العسقلاني، أحمد بن علي، الإصابة في تميز الصحابة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، تصوير عن طبعة كلكتا، 1953.

9. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت 808 هـ)، مقدمة ابن خلدون، دار الكتب اللبنانية، بيروت، 1956، و مطبعة دار القلم، بيروت، 1978.

10. ابن رشيق القرواني، أبو علي الحسن الأردي، (ت 456 هـ)، العدة في محسن الشعر، وآدابه ونقده، تحقيق: محمد نحي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981.

11. ابن زكريا، أبو الحسن أحمد بن فارس (ت 395 هـ)، الصاحبي في فقه اللغة العربية وسائلا وسنن العرب في كلامها، علق عليه: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1997.
12. ابن عبد البر يوسف عبد الله، الاستياع في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة هضبة مصر القاهرة، لا طالات.

13. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري (276م)، الشعر والشعراء، تحقيق هشام الدانوري، إصدار الشروق، القاهرة 1977م.

14. ابن قتيبة، أبو محمد، عيون الأخبار، ج 1، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة 1930م.

15. ابن قتيبة، أبو محمد، تأويل شكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1954م.

16. ابن منصور محمد بن مكرم (ت 711هـ)، مختار الأخبار في الأخبار والتراث، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى الباجي الحلبي، القاهرة 1965م.

17. ابن هشام، أبي محمد عبد الملك بن هشام المعارفي (ت 218هـ)، السيرة النبوية، تحقيق صديق جميل العطار، ويسعد محمد اللحام، ج 1، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت 2002م.

18. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (595م)، معجم مقالب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت 1999م.

19. أبو العباس يوسف بن السلامة، البلاطة والأسلوبيات، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 1999م.

20. أبو ديب، كمال، خدمة الخفاء والتجلي، دار العام للملامين، ط 1، 1979م.

21. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش 30م، ط 1، 1987م.

22. أبو علي، محمد بركات حمدي، البلاطة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشیر، الأردن، 1992م.

23. أحمد محسن دیر الملاک (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر)، منشورات وزارة الإعلام - دار الرشيد للنشر، بغداد 1982م.

21. أدبيات، الثابت والمتحول (بحث في الأدب والتجديد عند العرب)، دار العودة، بيروت 1983م.
_ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985م.
_ اريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقويم مصطفى بديوي، مراجعة: لويس عوض، مصر، (د.ت).
22. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963م.
_ إسماعيل، عز الدين، الأساس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986م.
_ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر،قضايا وطروحات الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981م.
23. الأصفهاني، أبو فرج علي بن الحسين (356 هـ)، الأغاني، دار الكتب القاهرة، طبعة ساس (د.ت)، نظرة من النقد، دار الكتب المصرية، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1983م.
24. الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه (278 هـ)، العقد الفريد، شرحبيل، وضبطه وصححه: أحمد أمين، أحمد الزين، وإبراهيم الإباضي، ج 2، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1967م.
25. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجولا المصرية، طبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965م.
_ أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، طبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1961م.
26. البحري، أسامة، البنية المحولية في البلاغة العربية، دار العلم والتوزيع، النشر، (د.ت).
27. بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، طبعة دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
28. بحري، البكاء، لمحة في الأدب العربي، بغداد، 1943م.
29. بحري، البكاء، لمحة في الأدب العربي، بغداد، 1943م.
30. بسيح، أحمد حسن، الأعلام من الأدباء والشعراء، الناشرة الجعدي، عصره حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، 1964م.
1. البصري، عبد الجبار داود، القمح والموسيقى، دار الجمهورية، بغداد، 1967م.
2. البطل، على الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، 1982م.
3. البغدادي، أبو جعفر محمد بن حبيب أبي ابن أبيه ابن عمرو الهاشمي (254هـ)، المحر، رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، اعتنت بصحيحه: إيليزه ليختن شتير، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).
4. البغدادي، عبد القادر بن عمر (339هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لبنان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط3، 1989م، وطبعة دار الكتب العربي، القاهرة، 1988م.
5. البيركي، أبو عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي، معجم ما استعمل من أسماء البلاد والمواضيع، تحقيق، مصطفى السقا، ج1، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1945م.
6. وطبعة عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983م.
7. البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر (279هـ)، أنساب الأشراف، تحقيق: محمد حمد الله، نسخة مصورة عن طبعة دار المعارف، 1950م.
8. البلاذري، أحمد بن يحيى، فتح البلدان، ج1، دار الكتب المصرية، 1932م.
9. البهبيتي، نجيب محمد، تاريخ الأدب العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م.
10. البهبيتي، عفيفي، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1978م.
11. التيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنى (404هـ)، أيام العرب قبل الإسلام، القسم الأول، تحقيق: عادل جاسم الياباني، مطبعة دار الجاحظ، للطباعة والنشر، بغداد، 1976م.
12. التيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنى (404هـ)، النقوش جبريل والإلكان، مطبعة بريل، مدينة ليدن المسيحية 1906م، أعطت بلا وفسيت مكتبة المثنى، بغداد (د.ت).
13. الجاحظ، أبو عنان بن بحر (355هـ)، الخيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج2، مطبعة مصطفى البابي الحليبي، مصري، ط2، 1965م، وطب. الحليبي، مصر، 1964م.
42. الجبوري، يحيى، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1983.

43. الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت 471 هـ- أو 444 هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم الخفاجي، والعزيز شريف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ونسخة تصحيح السيد محمد رشيد، القاهرة، ط1، 1959م.

_الجرجاني، دلالات الأعجاز، أقرأ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، المؤسسة السعودية بمقصورة، القاهرة، نسخة للشرح: ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، بيروت، 2010م.

44. الجعدي، قيس بن عبد الله بن عيسى بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صمصمه، ديوانه، تحقيق: واضح الصمد، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988م، والمكتبة الإسلامية، ط، بيروت، 1964م.

45. الجمحي، أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبد الله بن سالم البصري (131 هـ-420)، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، تحقيق: محمد محمد شاكر، مطبعة المدنى شارع العباسي، القاهرة (د1)، وطبعة ط دار المعارف، مصر، 952م.

46. الجنابي، أحمد نصيف، الرواية الشعرية المعاصرة، دار النشر، مصر، 1975م.

47. الحاتمى، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر (1488 هـ)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979م.

48. الحاج حسن، حسين، أدب العرب في عصر الجاهلي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1997م.

49. الحاوي، إيليا، بدر شاكر السباع (شاعر الأناشيد والمراثى)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ت).

_الحاوي، إيليا، المرزبة والسراليات في الشعر العربي والعبري، دار الثقافة، بيروت، 1983م.

50. الحسن، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء المغربية، 1994م.
51. الحسيني، راشد بن حميد، البناء الأساسي في النص الشعري (دراسة وتطبيق)، دار
الحكمه، ط. 1، 2004 الم.

52. خطابي، محمد، المضامين في النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي
العربي، بيروت، 1991 الم.

53. الخطابي القرزوني، أبو عبد الله جلال الدين محمد بن سعد الدين (ت 739 هـ)، التلخيص
في علوم البلاغة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1932 الم.

54. خلوصي، صفاء، فن التقليد الشعري، مطبعة المعارف، بغداد، 1963 الم.

55. الخوري، آلياس، دراسات في النقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1979 الم.

56. داروين أوستن، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي،
ومراجعة: حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت، 1972 الم.

57. درو، الزيابيث، الشعر كفيف نفهمه وتنتظره، ترجمة: إبراهيم الشوش، بلا طبى،
بيروت، 1961 الم.

58. الذيباني، زياد معاوية بن ضياء بن جنات بن يربوع (ت 602 هـ)، ديوان النابغة
الذيباني، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة بيروت، 1968 الم.

59. الرضاوي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت،
1983 الم.

60. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت،
لبنان، 2005 الم.

61. الرفاعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم السعودية،
1405 هـ.

62. شهيد الددة، عباس، الانزايح في الخطاب التقديم والبلاغي عند العرب، دار الشؤون
الثقافية، بغداد، ط. 1، 2009 الم.

63. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت 816 هـ)، النكت في إعجاز القرآن (ثلاث
رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق: محمد أحمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار
المعارف، مصر، 1976 الم.
24. رفاط، مخاليل، معالج تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد الحمدي، دار النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1. 1993م.
25. الزبيدي، محمد مرتضى (ت1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، طبعة دار صادر، بيروت، تصويرًا عن المطبعة الخيرية بمصر سنة 1360هـ.
26. الزبيدي، مرشد، بناء القصيدة الفيني في النقد العربي القديم والمعاصر، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.
27. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت749هـ)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، مصر، ط3، 1984م.
28. زكي الحاج، جورج، في أدب العربية، ج1، سلسلة الحكمة، مكتبة صادر، بيروت، ط1، 1983م.
29. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (628هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأفاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د). 1984م.
30. الزبيدي، طالب محمد، وحلاوي، ناصر، البلاغة العربية (البيان والبديع)، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، 1991م.
31. الزبيدي، توفيق، آثار اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتب، طرابلس، 1984م.
32. سالم، السيد عبد العزيز، تاريخ شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، مؤسسة شباب الجامعة، القاهرة، 1999م.
33. السبكي، بهاء الدين، مختصر السعد على تلخيص المفتاح، المطبعة الأميرية، بولاية.
34. سعيد، خالدة، حركة الإبداع، ص125، بيروت، دار الفكر، الطبعة الثالثة، 1986م.
35. السكالي، أبو يوسف محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الرسالة، ط1، 1981م.
36. سالم، محمد زغلول، آثار القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1961م.
37. سلوم، داود، النقد الأدبي، المطبعة العراقية، بغداد، 1986م.
78. سليمان، فتح الله أحمد، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع 1990 م.

79. السندوسي، حسن، أخبار النوابق وأثرهم في الجاهلية وصدر الإسلام، مطبعة الانتقامة، القاهرة (د.ت).

80. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (180 هـ)، الكاتب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط، 3، 1998 م.

81. السيد علي، عز الدين، التكريم بين المثير والتاثير، عالم الكتب بيروت، ط 2، 1982 م.

82. سيل، دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، والاك ميري، سليمان حسن إبراهيم، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت (د.ت).

83. السبوسي، عبد الرحمن بن كمال، شرح شواهد المغني، دار مكتبة الحياة بيروت (بلاط، بلات).

84. الشاب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1964 م.

85. الشاب، أحمد، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط، 8، 1988 م.

86. الشريفي، أحمد بن إبراهيم بن عيسى، شرح قصيدة ابن القيم، المكتب الإسلامي، ط 1، 1962 م.

87. الشريف المستضيء، علي بن الحسين الموسيري العلوي (ت 321)، أمالي المستضيء، غزر الفوائد وددر الكلام، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الكتب العربي، ط 2، 1967 م.

88. الشبيبي، أحمد بن محمد بن حنيل بن هلال (ت 214 هـ)، مسند أحمد، دار إحياء التراث العربي، بيروت 1414هـ.

89. الشيخ، أحمد محمد، البحار القصص في العروض الأدبية، منشورات الجامعة، 1993 م.

90. الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتفاوض، كلية التربية، جامعة الأسكندرية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط 1، 1999 م.

91. شيخو، لويس، شعراء النصرانية قبل الإسلام، دار المشرق، 1967 م.
1. الصاحب ، أبو الفضل إسماعيل بن عباس ، الإقلاع في العروض وتخرج القوافي ،
تحقيق : محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1960.
2. الصاوي ، مصطفى الجويني ، ألوان من التذوق الأدبي ، المعارف ، الإسكندرية ،
1977.
3. الصانع ، عبد الله ، الصورة الفنية معياراً نقدياً (منحى تطبيق على شعر الأعشى الكبير) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1982.
4. صبحي ، محي الدين ، الرؤية في شعر البيني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987.
5. الصغير ، محمد حسين علي ، الصورة الفنية في المثل القرآني ، دار الهادي ، بيروت ،
6. الصناعي ، الشيخ صلاح الدين بن أبيك (ت 576ه) ، جنان الجنس في علم البديع ،
7. الصلاوي ، علي محمد ، عصر الخلافاء الراشدين ، فصل الخطاب في سيرة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب شخصيته وعصره ، دار التوزيع والنشر الإسلامي ،
مصر ، 1997.
8. الصلاوي ، علي محمد ، السيرة النبوية ، ج 1 ، مدار الفجر ، 1992.
10. الصميلي ، يوسف ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية ،
صيدا ، بيروت ، لبنان ، 1999.
11. ضيف ، شوقى ، تاريخ الأدب العربي العصور الإسلامية ، ج 2 ، المعارف القاهرة ،
1997.
12. الطائي ، أبو تمام حبيب بن أوس بن الحارث ، ديوان الحماسة ، تحقيق : علي شعلان ،
الصاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت ، 1950.
13. الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير (ت 310ه) ، تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك) ، ج 1 ، نسخة عن طبعة أوريا ، بلا سنة.
13. الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.

14. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 3، دار الفكر، بيروت، 2 ط، 1970م.

15. عبد التواب، رمضان، لحن العامة والتطور اللغوي، د لا دلا ط، القاهرة، 1967م.

16. عبيد، محمد صابر، المتخليل الشعرى، أساليب التشكيك ودلالات الروية في الشعر العراقي الحديث، منشورات الاتحاد العام للأدب والكتاب في العراق، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.

17. العبيدي، رشيد عبد الرحمن، معجم مصطلحات العروض والقوافي، مطبعة جامعة بغداد، 1 ط، 1986م.

18. العتيبي، عبد العزيز، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م.

19. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (604هـ)، الفروعية اللغوية، علق عليه ووضع حوافيته، محمد باسل عيون السودان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2010م.

20. العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

21. عصفور، جابر، الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف، القاهرة، 1974م.

22. العقاد، عباس محمود، اللغة الشعرية مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، صيدا (د.ت).

23. علوان، علي عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الروية وجماليات النسج)، منشورات وزارة الإعلام، 1985م.

24. الطويلي، فيحت بن حمزة (ت 1275هـ)، الأطراف المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1914م.

25. علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبعة دار العلم للعلميين، بيروت، 1 ط، 1972م.
١١٦. علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في الشطرين والشعر الحر، الشروط للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١٩٧١.

١١٧. عرض، إبراهيم، النابق الهجري وشعره، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٣.

١١٨. عيد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة زهار الشرق، ط ١٩٨٤.

١١٩. عيد، رجب محمد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والحديث)، دار المعارف، ١٩٧٧.

١٢٠. غريب، روز، تمييز في النقد الأدبي الحديث، ط ١، دار مكشوف، بيروت، لبنان، ١٩٧١.

١٢١. الغسابي، أبو حفص عمر بن يوسف بن رسول (ت ٦٨٦هـ)، طرفة الأصحاب في معرفة الأنساب، حلقه: ك، وسترستين، مطبعة الترقي، دمشق، ١٩٦٧.

١٢٢. الغطافاني، زهير بن أبي سلمي ربيعة بن رباح المزني (ت ٦٩٠هـ)، شرح ديوان زهير، صنفه: أبي العباس تغلب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤.

١٢٣. الفاضل، ثامر، مدارس نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

١٢٤. الفتحي، محمد، تحليل الخطاب الشعري (سراجية التناص)، دار التوثير للطباعة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

١٢٥. القيروان، محمد عبد بن طاهر محمد بن يعقوب الشرازي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العروسي، مؤسسة الرسالة للنشر، ٢٠٠٠.

١٢٦. ألكاسي، محمد عبد الله، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، ترجمة: زياد فلاح الزعبي، جامع الكتب الحديثة، برجر، الأردن، ط ١، ١٩٠٠.

١٢٧. قدامة بن جعفر (١٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٤٩.

١٢٨. القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جميرة أشهر العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط ٢، ١٩٨٦.

١٢٩. القرطاجي، محمد بن حسن بن حازم (١٨٤٤هـ)، منهج البلاغة وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦.
120. المشير، الإمام أبو الحسن مسلم بن الحاج، صحيح مسلم بشرح النووي، ج 2، المطبعة المصرية، بيلا (ت).

121. القاضي، أبو العباس أحمد بن علي، صحيح الأحسى، في صناعة الإنشاء، نسخة مصورة عن الطبعة الأمبرية، مطبعة كوسنكومس وشركاه، القاهرة، 1963م.

122. التلمودي، مهناً، في الأدب والمحاكاة، مكتبة الحلي، القاهرة، 1952م.

123. الكرماي، عمران خضير حمدي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1982م.


125. كوني، محمد، اللغة الشعرية (دراسة في شعر حمدي سعيد)، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، العراق، 1997م.

126. كوهين، جاك، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبال للنشر، ط 1، المغرب، 1981م.

127. لوتنان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد قفوح: النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1999م.

128. مبارك، محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النصي العربي، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ط 1، 1993م.

129. السمرد، أبو اليعاس محمد بن يزيد (685هـ)، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق، عضو، لجنة التراث الإسلامي، مصر، المجلي الأعلى للشؤون الإسلامية، 1994م.

130. مجاهد، عبد المنعم، أبعاد الإغتراب (فليسفة الفن الجميل)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

131. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط 1، 1986م.

132. محمد، الوليد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنتدي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990م.

133. مختار، أحمد، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1976م.
144. مخالف، حسن محمد، صفوة البيان لمعاني القرآن، ط، 3، بيروت، بلا دار.

145. المدنى، علي بن محمد بن معصوم (ت 1118م)، أنواع الريغ في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النهامة، العراق، 1987م.

146. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، تونس، دار العربية لللكتب، ط، 3، 1982م.

147. المصري، ابن أبي الأصبغ (ت 1645م)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والثدر، بيان إعجاز القرآن، تحقيق: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط، 1، 1992م.

148. المصطفوي، إبراهيم، إحياء النحو العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط، 2، 1992م.

149. مطروح، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج، 1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م.

150. العربي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاي (ت 737هـ)، رسالة الغدان، تحقيق: بنت الشاطئ، مطبعة دار المعارف، مصر، ط، 2، 1950م.

151. المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرواية والتشكيل، دار طلасс للدراسة والترجمة، والنشر، دمشق، ط، 2، 1985م.

152. الملائكة، نازك، فضايا الشعر المصاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط، 3، 1965م.

153. منصور، محمد، الأدب والنقد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1952م.

154. المنtiği، نصر بن مزاحم، وقعة صفين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990م.

155. ناجي، مجيد عبد الحميد، الأسس النقدية لأسلوب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط، 2، 1984م.

156. ناصيف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، ط، 3، بيروت، 1983م.

157. نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر يشار، دار الفكر للنشر، عمان، 1983م.

158. ناليو، كارلو، تاريخ الأدب العربي من الجاهلية حتى عصر بني أمية، انتش. بنشرها: مريم ناليو، تقديم: طه حسين، دار المعارف، مصر، ط، 2 (د.ت).
161. النحاة، محمود أحمد، لغة القرآن الكريم في جزء عم، دار النهضة العربية، بيروت, 1981 م.
162. نصر عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الشركة المصرية للنشر لونغمان، القاهرة, 1976 م.
163. النحاس، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، دار سيناء للنشر، القاهرة, 1999 م.
164. النحاس، أحمد، دراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني دار الرشيد
165. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر, 2007 م.
166. هلال، ماهر مهدي، جرذ الألفاظ ودلاليها في البحث البلاغي والنقد عند العرب، دار الرشيد، بغداد, 1980 م.
167. الهندي، الحسن بن أحمد بن يعقوب (132)، صفة جزيرة العرب، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، إشراف: أحمد الجاسر، دار اليمامة، السعودية, 1974 م.
168. وافي، عثمان، من قضياء الشعر والنثر في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة، الجامعة الإسكندرية, 1975 م.
169. الورقي، سعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت, 1984 م.
170. ويس، أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، سوريا, 2002 م.
171. ياقوت الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين بن عباد الله الرومي، معجم البلدان، دار صادر بيروت, 1995 م.
172. باسبون، رومان، قضياء الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب, 1988 م.
الرسائل الجامعية

1. الحدراني، محمد جواد، شعر السياق دراسة إيقاعية، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب / جامعة البصرة 1999.

2. رهيف، عبد العظيم، البناء الفني للفقد جرير والأخط، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، 1990.

3. الصانع، يوسف، التشكيل الإيقاعي ودلاليته في شعر، إثير شكري شاكر النعيمي، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة الأنبار، 2008.

4. الصغير، محمد حسين علي الصورة الأدبية في الشعر الأموي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1975.

5. الحديدي، شيماء سالم محمود خطاب البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني، رسالة ماجستير إلى مجلس كلية الآداب / جامعة الموصل، إشرف: عبد الله فتحي الظاهر 2010.


7. علي، عكاب طوموز، الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الأنبار، 2007.


9. الفرطويسي، أحمد حسنين، البناء الفني في شعر الرمادي الأندلسي، رسالة ماجستير، كلية التربية من الرشيد، بغداد، 2006.

10. الفهادي، علي كمال محمد، الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام، دراسة فنية فكرية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990.
المجلات والدوريات

1. الدوريات: محمد جواد، التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقيّة في ديوان (فوضيّ)
في غير أوانها) لحميد سعيد، مجلة أداب الرافدين/جامعة الموصل.
2. نسختي قطوس، البنية الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) مقال مجلة
البرموك، مجلد 9، 1991.
3. درويش، أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، 1982.
5. ربيع، محمد محمود، مجلة الربيع، موسوعة العلوم السياسية، فترة (78)، إصدار جامعة
الكويت، 1993.
6. السيد، شفيق، أساليب التكرار بين تنظير البلاغين وإداع الشعراء، مجلة إداع، العدد 6،
السنة الثانية، 1984.
7. العالم، إسماعيل أحمد، الصورة الشعرية في شعر طرفة بين العبد موضوعها ومصادرها،
mجلة جامعة دمشق، المجلد 18، العدد 2، 2000.
8. عبد محمد صابر، نداء الشعراء الأذاعرتاء، جريدة الأديب، العدد (11)، السنة الثانية، 2
آذار 2005، عرض وتقديم مصطفي غالب.
10. فياض، ياسر أحمد، ومها فوزي، البنية الأسلوبية في شعر البابية الجعدي، مجلة
جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، العراق، 3، 2003، العدد الرابع، المجلد الأول.
11. مرادي، محمد هادي، ومحمد قاسمي، الرد على منظري انتزاحية الأسلوب (رؤية
نقديّة)، مجلة إضاءات نقدية، العدد الخامس، 2012.
12. مطلوب، أحمد، الشعرية، مجلة المجتمع العلمي العراقي، بغداد، المجلد الرابع،
العدد الثالث والرابع، 1989.