اللغة والأسلوب (دراسة لغوية)

(الدكتور عبد المحسن القيسي)

مقدمة

إن لكل فن أداة يكشف بها واقعه، ويجّسم مضمونه، والشعر فن[1] أداته اللغة[2] حتى قيل: (للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها)[3]. لأنهم يركزون على جوهر مادتهم ويجسدون خلجاتهم ويمعنون النظر في نسيجهم معتمدين على أصالة اللغة وبيانها، وقد وصل بعض النقاد إلى الحقيقة القائلة: (أن للشعراء ألفاظا وتعابير يديرونها في أشعارهم، وقد يقلّد الخلف بها منهم السلف، وربما قلّده في أتباعها من غير أن يعرف لتقليده، أو لأتباعه سبباً، أو يعرف لألفاظه معنى غير أن يرى أن هذه ألفاظ الشعر وتعابيره، وعليه أن يأخذ بها، أو أن يرى شعره نابياً إنْ هو حاد عنها إلى غيرها، ومن هنا كان للشعر لغة خاصة به[4].

ولعلنا نجد في لامية زهير توكيداً لما ذهبنا إليه:

صحا القلبُ عن سلمى واقصرَ باطلُه وعُرّى أفراسُ الصِبا ورواحلُهْ

وأقصر عمّا تعلمين وسُدّدَتْ عليّ سوى قصدِ السبيلِ معادلُهْ[5]

لأنه استخدم ما جاش بصدر الطفيل الغنوي:

صحا قلبُهُ اليومَ باطلُه وانكرْنَ زيغَ الرأس والشيبُ ساملُهْ

---

[1] مقدمة في النقد لأدبي،١٣، والشعر والمسرح الدكتور علي الزبيدي ٥ -٦٢، والشعر والمسرح ليوسف عبد المسيح ص:١٣٥.

[2] الأدب وفنونه،١١١، والشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية ٦٤.

[3] العمدة: ١٢٨/١.

[4] لغة الشعر ٤، وينظر لغة الشعر بين جلين ٢٢، ومن أسرار اللغة ٣٣٦.

[5] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى،١٢٤.

وكنتُ كما يعلمنَ والدّهرُ صالحٌ كصدرِ اليماني أخلصتْه صياقِلُهْ
وأصبحتُ قد عنتتُ بالجهلِ أهلَهُ وعَري أفراسُ الصّبا ورواحِلُهْ[٦]

هكذا نرى في الأبيات ألفاظاً مكررة أمثال (صحا قلبه) و(صحا القلب) ولا غرابة حينما تكرر شطر بيت بكامله في مطلع قصيدة زهير من محور موسيقى قصيدة الطفيل الغنوي، وليس يضير الشعر أن تستعار موسيقاه[٧] من قصيدة إلى أخرى، وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن[٨] ولا عجب إذا ما عدّ حكم الجاحظ معياراً للغة الشعر حينما قال: والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حّول تقطيع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب[٩] وبهذا تبدو لغة الشعر بموسيقاها ودقة نظمها بناءاً فنياً متكاملاً.

١ – لغة الشعر وأغراضها

ومما لاشك فيه أن لكل غرض من أغراض الشعر لغة تشاكله وتعابير تفصح عنه، فلغة المديح غير لغة الهجاء، ولغة الغزل غير لغة الرثاء[١٠] وللحكمة لغتها أيضاً.

إن ما يميّز لغة الحكمة من سواها من الأغراض هو دقة الاختيار المقرون بالموازنة كما في قول أوس:

وليس أخوك الدائم العهد بالّذي يَذُمك إنْ ولّى ويُرضيك مقبلا[١١]

---

[٦] ديوان الطفيل الغنوي ٨١.

[٧] موسيقى الشعر ٢١.

[٨] موسيقى الشعر، ٢١.

[٩] الحيوان ٧٥/١.

[١٠] الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ٢٤٣، الغزل في العصر الجاهلي ٤٠٣، المرثاة الغزلية في الشعر العربي ٢٩، وشعر الرثاء في العصر الجاهلي ٢٤٢.

إن تلك المزية تضفي دلالات فنية تتعلق بالأعراف التي تكتسب أبعادها من خلال طريقة كل شاعر، ولذلك حدد بعض النقاد الحالة بقوله: إن أول ما يلقانا في نصوص الشعر ألفاظه، وهي ليست ألفاظاً محددة الدلالة، يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي، فأنهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية، وإنما يعبرون عن واقعهم النفسي، وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس.

٢ – لغة الحكمة وأسلوبها

أ – لغة الحكمة وأساليبها: واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته وهي ماهيات غير متناهية، وما لاتناهى له لا يدرك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع لفظ محدد بأزائه[١٢] وعلى ذلك يكون لكل شاعر سبيل في رصد الكلمات وبناء جملة لكي يضمن الانسجام مع الحالة المعاشة التي صيّرت تجربته ومعاناته تراكيب تبوح عمّا يكمن وراءها من خلال الأساليب التي تحدد كل غرض، ومما لاشك فيه أن للحكمة أساليب تحقق ماهيتها وغايتها وأن أول ما يميّز الحكمة من غيرها أسلوب التوكيد بنوعيه اللفظي والمعنوي، ولا سيما المعنوي الذي شخص في أسلوب الحكمة، فاللفظي كقول ربيعة بن مقروم الضّبي:

أخوكَ أخوكَ من يَدنُو وترجُو مودّتَهُ وإنْ دُعيَ استجَابا[١٣]

---

[١١] ديوان أوس بن حجر ٩٢.

[١٢] في النقد الأدبي الدكتور شوقي ضيف ١٢٩.

[١٣] شعر ربيعة بن مقروم الضبي ٣٥٦.

ب – التكرار من أساليب التوكيد: فالتكرار توكيد يبين صورة الأخوة وأثرها في العلاقات الاجتماعية، بيد أن ثّمة توكيداً معنوياً يحقق ما تبتغيه نفسية المتلقي وقد يكون أحد أصنافه التوكيد بـ (إنّ) المكسورة الهمزة كما جاء في قول بشر بن أبي خازم:

ألاّ إنّ خيرَ المالِ ما كفّ أهلَهُ عن الذمِ أو مالٌ وقى سوء مطعَمِ[١٤]

فحينما عقد بشر المفاضلة ترك الأفضلية للمؤكد ليكون المتلقي أكثر استقراراً في لجوئه إلى المفضل، وقد يبدو أسلوب التوكيد أكثر توكيدا من خلال تكراره لكلمة (إنّ) في قول طرفة بن العبد:

إنّ التكلفَ داءٌ لا دواءَ لهُ وكيفَ آمنُ داءً لا أداويهِ

إنّ الفتى ليسَ في الأشياء يفضحهُ إلا تكلُّفُهُ ما ليس يعنيهِ

إنّ الصديقَ لأهلٌ أن تواسيه ولن يَودكَ إلا من تواسيهِ[١٥]

فضلاً عن التكرار مجيء لام التوكيد في كلمة (لأهل) وقد بات التوكيد أكثر إصراراً على ثبات الحكم لوجود القسم زيادة على التوكيدين السابقين في قوله:

لعمرُك ما أدري وإنّي لَواجلٌ أفي اليومِ إقدامُ المنيةِ أو غدِ[١٦]

لقد اطّرد التوكيد بـ (إنّ) في أسلوب الحكمة في الشعر العربي قبل الإسلام[١٧] وقد يكون التوكيد بالقصر موازياً للتوكيد بإنّ في لغة الشعر الحكمي وأسلوبه، وممّا لاشك فيه أن القصر "هو تخصيص شيء بشيء بمعنى إثباته له ونفيه عن كل ما

[١٤] ديوان بشر بن أبي خازم ١٩٤.

[١٥] ديوان طرفة بن العبد ٢٣٤.

[١٦] ديوان طرفة بن العبد ١٧٧.

[١٧] ديوان المتلمس الضبعي، وديوان المثقب العبدي، وديوان عنترة، وديوان الطفيل الغنوي، وديوان عروة بن الورد، وشعر زهير بن أبي سلمى.

عداه[١٨] وعلى الرغم من أشكاله المختلفة، تبقى دلالة التركيب موحية بما ذهبنا إليه كما في قول عمرو بن قميئة حينما استخدم القصر بما وإلاّ:

وما عيشُ الفتى في الناسِ إلاّ كَما أشلْتَ في ريحٍ شهابا[١٩]

وكقول طرفة:

لعمرك ما الأيام إلاّ معارةٌ فما اسطعت من معروفها فتزودِ[٢٠]

وكقول المتلمس:

فما الناسُ إلاّ مَا رَأوا وتَحدّثوا وما العجزُ إلاّ أن يُضاموا فَيَجلِسوا[٢١]

وكقول عبيد بن الأبرص:

يا عمرُو ما راحَ من قومٍ ولا ابتكروُا إلاّ وللموت في آثارهم حَادي[٢٢]

أو بـ (لن) و (إلاّ) كقول طرفة:

إنّ الصديقَ لأهلٌ أن تواسيهِ ولن يَوَدّكَ إلاّ مَنْ تواسِيهِ[٢٣]

أو بـ (لا) و (إلاّ) كقول طرفة أيضاً:

لا يوجدُ الخيرُ إلاّ في معادنِهِ أو يجري الماءُ إلاّ في مجاريهِ[٢٤]

أو بـ (ليس) و (إلاّ) كقول طرفة أيضاً:

لن يرضكَ النّكسُ إلاّ حين تُسخطهُ وليس يُسخطُ إلاّ حينَ تُرضيهِ[٢٥]

وقد جاء القصر بـ (هل) التي تتضمن النفي و (إلاّ) كقول عبيد بن الأبرص:

هلْ نحنُ إلاّ كأرواحٍ تمرُ بها تحت التراب وأجسادٍ كأجسادِ[٢٦]

---

[١٨] دلالات التراكيب دراسة بلاغية٢٤.

[١٩] ديوان عمرو بن قميئة ١٨٧، وديوان قيس بن الخطيم ١٥٥.

[٢٠] ديوان طرفة بن العبد ١٧٨.

[٢١] ديوان المتلمس الضبعي ١٢٢.

[٢٢] ديوان عبيد بن الأبرص ٤٨.

[٢٣] ديوان طرفة بن العبد ٢٣٥.

[٢٤] المصدر أعلاه ٢٣٥.

[٢٥] المصدر أعلاه ٢٣٥.

وكقول زهير في لاميته:

وهل ينبتُ الخطّيَ إلاّ وشيجُهُ وتُغرَسُ إلاّ في منابتِها النّخلُ[٢٧]

وكقول لبيد:

هل النفسُ إلاّ مُتْعَةٌ مستعارةٌ تُعارُ فتأتي ربّها فرط أشهرِ[٢٨]

وقد طرقت الحكمة أيضاً أسلوب القصر الآخر ألا وهو القصر بـ (إنّما) كقول امرئ القيس:

ألا إنما الدّهرُ ليالٍ وأعصُرٌ وليسَ على شيءٍ قويمٍ يستمرُ[٢٩]

فحينما لجأ امرئ القيس إلى أسلوب القصر لم يكتف بذلك الأسلوب بلْ أراد إرساء الحقيقة بأسلوب آخر لعلها تبدو أكثر وضوحاً وبياناً.

لكن أميّة اكتفى بالقصر وحده في قوله:

حيّاً وميتاً لا أبا لكَ إنّما طولُ الحياةِ كزادِ غَادٍ يَنفدُ[٣٠]

وكقول لبيد بن ربيعة:

إنّما يحفظُ التّقى الأبرارُ وإلى اللهِ يستقرُ القرارُ[٣١]

مما يؤكد به (قد) التي عرفت بالتحقيق كما في قول عامر بن الطُفيل:

لقدْ كانَ فيما مضى عبْرَةً وبالعلمِ يَعتبرُ المبصِرُ[٣٢]

فضلاً عن (قد) التحقيقية كان للقسم المحذوف أثر آخر يزيد التوكيد توكيداً بدلالة اللام الواقعة في جوابه، ولم يترك لبيد تلك الظاهرة في قوله:

---

[٢٦] ديوان عبيد بن الأبرص ٤٨.

[٢٧] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى١١٥، وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ٤٤. ومعنى كلمة الخطي: الرمح نسبة إلى الخط وهي جزيرة في البحرين ترفأ إليها سفن الرماح، والوشيج: القنا واحده وشيجه.

[٢٨] شرح ديوان لبيد بن ربيعة ٥٧. وينظر الحارث بن ظالم المري ٣٧٤.

[٢٩] ديوان امرئ القيس ١٠٩. وينظر ديوان الحارث بن حلزة ١٩.

[٣٠] أمية بن الصلت حياته وشعره ١٨٤.

[٣١] شرح ديوان لبيدبن ربيعة ٤١. وينظر شرح ديوان الخنساء ٥٩.

[٣٢] ديوان عامر بن الطفيل ٦٩. وينظر ديوان أوس بن حجر٥٢.

وَلَقَدْ بَلَتْ إرَمٌ وعَادٌ كَيدَهُ وَلَقَدْ بَلَتْهُ بعدَ ذَاكَ ثَمُودُ[٣٣]

وقد أخذتْ الحروف الزائدةُ نصيبها أيضاً في أسلوب التوكيد كما في قول عمرو بن قميئة:

فَيَا دَهْرُ قَدْكَ فاسجعْ بِنَا فَلَسْنا بصخرٍ ولَسْنا حَديدا[٣٤]

وكقول امرئ القيس:

وما المرءُ ما دامتْ حشاشةُ نفسهِ بمدركِ أطرافِ الخطوبِ ولا آلِ[٣٥]

إنّ ورود (لا) زائدة في قول امرئ القيس فضلاً عن الباء زيدت في خبر ما تضارع الباء التي زيدت في فاعل صيغة التعجب في قول عمرو فضلاً عن الباء التي زيدت في خبر ليس، بيد أن أوساً يحقق التوكيد بالباء التي زيدت في خبر ليس:

وليس أخوك الدائمُ العهد بالذي يَذُمُّكَ إن ولّى ويُرضيكَ مُقبِلا[٣٦]

وكذلك في قول النابغة:

ولستُ بِمُستَبقٍ أخاً لا تلمهُ على شعثٍ أيّ الرجالِ المهذبُ[٣٧]

ولنون التوكيد نصيب أيضاً كما في قول امرئ القيس:

ولا تزهدَنَّ الدّهرَ في نصح مُقترٍ مُقِلٍ ولا يعجبك إنْ كانَ ذا غِنىً[٣٨]

وقد حدد السمؤال تأمله بنون التوكيد فضلاً عن منفي (لا) النافية للجنس في قوله:

لا تَبْعُدَنَ فَكُلُ حَيٍّ هالكٌ لا بُدّ من تلفٍ فبنْ بفلاحِ[٣٩]

---

[٣٣] شرح ديوان لبيد بن ربيعة ٣٤.

[٣٤] ديوان عمرو بن قميئة ١٨٨. ومعنى كلمة قدك: حسبك، ومعنى كلمة فاسجع: حسن العفو.

[٣٥] ديوان امرئ القيس ٣٩. ومعنى كلمة لا يألوا: لا يترك جهداً في الطلب.

[٣٦] ديوان أوس بن حجر ٩٢. وينظر ديوان قيس بن الخطيم ٢١٥.

[٣٧] ديوان النابغة الذبياني ٧٤. ومعنى كلمة لا تلمه: لا تصلح من أمره وتجمعه، والشعث: الفساد والتفرق.

[٣٨] ديوان امرئ القيس ٣٣٦. ينظر شعر بشامة بن غدير المري ٢١٩.

[٣٩] شعر السمؤال ٣١.

إنّ أشدّ الكلمات وقعاً حينما يريد الشاعر أن ينقل ما يعانيه، هي تلك الكلمات التي لازمت شعوره منذ صباه أو طفولته[٤٠] ولذلك جاء في قول المتلمس الضبعي مستمداً من العرف العربي الموروث عن السلف:

فلا تقبلَنْ ضيماً مخافةَ ميتةٍ ومُتَنْ بها حُراً وجلدُكَ أملَسُ[٤١]

لكنّ عبيد بن الأبرص يجسم مشاعره من خلال التجربة التي كشفت مصداقية حكمة المؤكد بنون التوكيد في قوله:

لا أعرفنَكَ بعد الموتِ تندبُني وفي حياتي ما زودْتَني زادِي[٤٢]

وحينما لجأ أوس إلى نون التوكيد كان قاصداً المعيار الحقيقي في تقويم العلاقات الإنسانية المتمثلة بأصحابها في قوله:

لا تُضهِرَنْ ذّمَ امرئٍ قبلَ خبرٍ وبعدَ بلاءِ المرءِ فاذمُمِ أو احمدِ[٤٣]

لكن أمية بن أبي الصلت جعل من نون التوكيد بصرية في اكتساب أفضل التجارب:

لا يذهبَنَّ بكَ التفريطُ منتظراً طولَ الأناةِ ولا يطمح بكَ العجلُ

فَقَدْ يزيدُ السؤالُ المرءَ تجربةً ويستريحُ

إلى الأخبارِ مَنْ يَسلُ[٤٤]

وحينما دعت الحاجة عامرَ بن الطفيل إلى القطع والحسم المطلق لجأ إلى نون التوكيد فضلاً عن أسلوب القصر في قوله:

أبوكَ أبو سوءٍ وخالُكَ مثلُهُ وهل تشبهَنْ إلاّ أباكَ وخالكْ[٤٥]

---

[٤٠] ينظر دلالة الألفاظ ١١، والتحليل النقدي والجمالي للأدب ٧٥. ووظيفة الأدب بين الالتزام الفني والإنفصام الجمالي ٧٤. وما الأدب ٩ – ١٣.

[٤١] ديوان المتلمس الضبعي ١١١.

[٤٢] ديوان عبيد بن الأبرص ٤٨.

[٤٣] ديوان أوس بن حجر ٢٧.

[٤٤] أمية بن أبي الصلت حياته وشعره ٢٤٨ – ٢٤٩.

ويعدّ القسم ركنا أساسياً في أسلوب التوكيد، لذلك لم تخل الحكمة من أسلوب القسم، وما هذا الضرب من التوكيد إلاّ قرينة تجلي المعتم وتبعد ما يراود المتلقي من شكّ كما في قول الشنفرى الأزدي:

لعمركُ ما في الأرضِ ضيقٌ على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ[٤٦]

وقد شخص في شعر الحكمة في عصر ما قبل الإسلام أسلوب الشرط الذي ظل مزية للشعر الحكمي وخاصة إذا كانت من اسم الشرط كما في قول المتلمس:

وَمَنْ يبغِ أو يَسْعَى على النّاس ظالماً يقعْ غيرَ شَكٍ لليدينِ وللفَمِ[٤٧]

ويبدو أسلوب الشرط معياراً للحذر مما عرفت حقيقته لذلك يصير أسلوب الشرط عرفاً ولا سيما المبدوء بـ (من) وقد تجلّى الحكم في قول عدي:

وَمَنْ لا يُوَرّع نفسَهُ يَتْبَع الهوى وَمَنْ يتبعِ الحرباءَ يغشَ القنانِعا[٤٨]

ولا غرابة إذا ما قلنا أن زهيراً ظل سيداً في هذا الأسلوب، ولا سيما مطولته التي طرّزتها (من) الشرطية إحدى عشرة مرة ابتداء بقوله:

رأيتُ المنايا خَبْطَ عشواءَ من تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطِيء يُعَمّرْ فَيَهرِمِ[٤٩]

وانتهاء بقوله:

وَمنْ لا يَزَلْ يستحملُ النّاسَ نَفْسَهُ ولا يُغنِها يوماً مِنَ الدّهرِ يسأَمِ[٥٠]

وجاءت (من) في قول الخنساء محققة موازنة مستقرة بين الفروسية – المتمثلة باقتدار الفارس – والإصابة:

---

[٤٥] ديوان عامر بن الطفيل ٨٨.

[٤٦] أعجب العجب في شرح لامية العرب١٨. وينظر شرح لامية العرب١٧. واللاميتان : لامية العرب ولامية العجم٣. وديوان طرفة بن العبد١٧٧. وديوان أوس بن حجر ٣٦.

[٤٧] ديوان المتلمس الضبعي ٣٢٣ وينظر ديوان بشر بن أبي خازم١١.

[٤٨] ديوان عدي بن زيد العبادي ١٤٦، ومعنى كلمة القنانِعا: القبيح.

[٤٩] شعر زهير بن أبي سلمى ٢٥.

[٥٠] المصدر نفسه ٢٩.

وَمَنْ ظنَّ ممّنْ يُلاقي الحربَ بِأن لا يُصابَ فقط ظنَّ عجزا[٥١]

وقد وردت أدوات الشرط الجازمة الأخرى في الشعر الحكمي في عصر ما قبل الإسلام كقول عمرو بن قميئة:

إنْ سرهُ طولُ عيشهِ فَلَقَدْ أضحى على الوجه طُولُ ما سلما[٥٢]

ج – متى الشرطية: لكن قيس بن زهير يجعل من (متى) الشرطية رابطاً بين صيرورة الظلم وكينونة الحبار في قوله:

مَتَى تتحزمْ بالمناطقِ ظالماً لتجري إلى شأوٍ بعيدٍ وتسبحِ

تكنْ كالحبارى إنْ أصيبتْ فَمثلُها أصيبَ وإنْ تفلت من الصقرِ تسلحِ[٥٣]

في حين جعل زهير (مهما) سبيلاً بين نفسية المتلقي وطبيعة المرء في رصد مالا يود رصده:

ومهما تكنْ عند امرئٍ من خليقةٍ وإنْ خالَهَا تخفى على الناسِ تُعلَمِ[٥٤]

وقد شاع في شعر الحكمة في عصر ما قبل الإسلام أدوات الشرط غير الجازمة، ولا سيما (إذا) كما في قول امرئ القيس:

إذَا المرءُ لم يَخْزُن عليهِ لسانَهُ فليس على شيءٍ سواه بِخَزّانِ[٥٥]

وكقوله:

إذَ ما اتقى اللهَ الفَتَى ثم لم يكُنْ على أهلهِ كَلاً فقد كمل الفتى[٥٦]

وكقول أوس:

---

[٥١] شرح ديوا ن الخنساء ٥٩.

[٥٢] ديوان عمرو بن قميئة ٥٢ وينظر ديوان عدي بن زيد العبادي ٤٠ – ٤١. وديوان ذي الأصبع العدواني ٩٦. وديوان عبيد بن الأبرص ٣٤. وديوان النابغة الذبياني ٩٠. وديوان أوس بن حجر ١٤.

[٥٣] شعر قيس بن زهير ٥٤. وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ١٧٨.

[٥٤] شعر زهير بن أبي سلمى ٢٨.

[٥٥] ديوان امرئ القيس ٩٠.

[٥٦] المصدر السابق ص ٣٣٦.

إذَا الحربُ حلّتْ ساحةَ القومِ أخرجَتْ عيوبَ رجالٍ يعجبونَكَ في الأمنِ[٥٧]

وكقول أمية بن الصلت:

إذا اكتسب المالَ الفتى من وجوههِ وأحسنَ تدبيراً له حينَ يجمعُ

وميزّ في انفاقِهِ بين مصلحٍ مَعيشتَهُ فيما يضرُّ وينفعُ

وأرضى به أهلَ الحقوقِ ولم يُضعْ به الذّخر زاداً للتي هي أنفعُ

فذاك الفتى لا جامعُ الوفرِ ذاخراً لأولادِ سوءٍ حين حَلّوا وأوضعوا[٥٨]

إن هذا الأسلوب قد اطرد في الشعر الحكمي في عصر ما قبل الإسلام[٥٩] فضلاً عن الأداة التي شاركت (إذا) كقول امرئ القيس:

ولو عن نشا غيره جاءَني وَجُرْحُ اللسانِ كجُرحِ اليدِ[٦٠]

وكقول حاتم الطائي:

فلو كان ما يُعطي رياءً لأسكت به جنبات اللّومِ يجذبنَهُ جذبا[٦١]

وكقول زهير بن أبي سلمى:

فلو كان حَمْدٌ يُخْلِدُ الناسَ لم يَمُتْ ولكنّ حَمدَ النَاسِ ليس بمُخلدِ

ولكنّ فيه باقياتٍ وراثـةٌ فأورث بنيكَ بعضَها وتزودِ

تَزَود إلى يومِ المماتِ فأنـهُ ولو كَرِهَتْهُ النفسُ آخِرُ موعدِ[٦٢]

---

[٥٧] ديوان أوس بن حجر ١٣٠.

[٥٨] أمية بن أبي الصلت حياته وشعره ٢٣٣.

[٥٩] ينظر ديوان بشر بن أبي خازم ٢٦. وديوان الأفوه الأودي ٢٤. وديوان المثقب العبدي ٢٦٧. وديوان عدي بن زيد العبادي ١٣٩. وشعر قيس بن زهير٥١. وديوان عنترة ٣٣٤. وديوان عروة بن الورد ٢٩. وديوان حاتم الطائي ٣١. وديوان قيس بن الخطيم ٢٣٠. وشعر ربيعة بن مقروم ٣٥٠. وديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ٤٢.

[٦٠]ديوان امرئ القيس ١٨٥.

[٦١] ديوان حاتم الطائي ٤١.

[٦٢] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ٢٣٦. وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ١٩٠ – ١٩١.

د – أسلوب الطلب: بيد أن أسلوب الطلب لا يختلف عن أسلوب الشرط شيوعاً في شعر الحكمة، وأن أكثر أنواعه شيوعاً هو صيغة فعل الأمر كما في قول بشر بن أبي خازم:

سائِل تميماً في الحروب وعامراً وهل المجَرِّبُ مثل مَنْ لم يَعلمِ[٦٣]

وكقول السمؤال:

إرفَعْ ضعيفَكَ لا يُحريكَ ضَعْفُهُ يوماً فتدرِكهُ العواقبُ قَدْ نَمَا

يَجْزيكَ أو يُثني عليكَ وإنّ مَنْ أثنى عليكَ بما فَعْلتَ فَقَدْ جَزَى[٦٤]

وكقول طرفة بن العبد:

خالط النّاسَ بخُلقٍ واسعٍ لا تكنْ كلباً على الناس تَهِر[٦٥]

وقد ظلت صيغة الطلب لازمة تعبيرية مثلها مثل الوصية يقتدى بها وشعيرة من الأعراف التي لازمت طبيعة العربي الفردية والقبلية. وجّسدَ المتلمس بعض الطبائع الفردية في قوله:

تجاوزْ عن الأدنين واستبقِ وُدّهُمْ ولن تستطيعَ الحِلم حتى تَحَلّما[٦٦]

وقد جّسدَ الطبائع القبلية أيضاً في قوله:

أبلغْ ضبيعةَ كَهلهَا ووليدَها والحربُ تنبو بالرجالِ وتضرسُ[٦٧]

بيد أن المثقب العبدي يجنح بالصيغة إلى الجمع بين ما فصل بينهما المتلمس الضبعي:

فعالجْ جسيماتِ الأمورِ ولا تكُنْ هبيت الفؤادِ هَمّهُ لِلوسائدَ[٦٨]

---

[٦٣] ديوان بشر بن أبي خازم ١٨٠.

[٦٤] شعر السمؤال ٣٢.

[٦٥] ديوان طرفة بن العبد ١٨٣.

[٦٦] ديوان المتلمس الضبعي ٣١٢، وتنسب إلى حاتم الطائي ينظر ديوانه ٧١.

[٦٧] المصدر نفسه ٢١٥.

[٦٨] ديوان المثقب العبدي ٢٦٧ وتنسب إلى عنترة ينظر ديوانه ٣٤٤.

وقد وردت الصيغة نفسها في قول عدي داعية الخلق العربي القويم وزاجرة لما لم يكن مألوفاً بينهم:

وَقُلِ المعروفَ فيمَنْ قالَهُ وامنعَنْ نفسَكَ من قيلِ الفَنَدِ[٦٩]

وقد أكدتْ نون التوكيد صيغة الزجر فضلاً عن قوله:

وأطفِ حديثَ السُّوءِ بالصمتِ إنّهُ متى يُؤرَ ناراً للعتابِ تَأَجّجَا[٧٠]

ولا غرابة حينما تسمو صيغة الأمر في تأمل عدي المقرون بحسن التعليل المواكب لنون التوكيد:

اذهبي إنّ كُلَّ دنيا ضلالٌ والأماني عُقْرُها للتّبابِ

لا يروقَنْكَ صائرٌ لفناءٍ كُلُّ دُنيا مصيرُها للترابِ[٧١]

وقد تكون الصيغة معياراً للزجر والابتعاد عمّا يدنّس العرف العربي الأصيل المتمثل بخلقه:

اجتنبْ أخلاقَ من لم ترضَهُ لا تَعِبْهُ ثُمَّ تقفو في الأثرْ[٧٢]

وكقول عنترة:

احذرْ مَحَلَّ السَوءِ لا تحللْ بِهِ وإذا نبا بكَ منزلٌ فتحوّلِ[٧٣]

وكقول ذي الاصبع العدواني:

إعمدْ إلى الحقِّ فيما أنتَ فاعِلُهُ إنّ التّخلّقَ يأتي دونَه الخُلُقُ[٧٤]

وكقول النابغة:

---

[٦٩] ديوان عدي بن زيد العبادي ٤٣.

[٧٠] المصدر نفسه ١٢٠.

[٧١] المصدر نفسه ١١٧.

[٧٢] المصدر نفسه ١٢٩. ويبدو مضمون بيت أبي الأسود مأخوذ من قول عدي:

لا تنه عن خلق وتأتي مثله عارٌ عليك إذا فعلتَ عظيم

[٧٣] ديوان عنترة ٣٣٨.

[٧٤] ديوان ذي الاصبع العدواني ٦٨.

واستبقِ وُدّكَ للصديقِ ولا تكُنْ قَتَبا يَعَضُّ بغاربٍ مِلْحَاحَا[٧٥]

هـ – صيغة النهي: بيد أن صيغة النهي لا تختلف عمّا أشرنا إليه وقد اطردت هذه الصيغة في الشعر الحكمي كما في قول عدي بن زيد:

و لاتفشيَنْ سِرّاً إلى غيرِ حِرْزَةٍ وَ تُكْثِرِ الشّكوى إلى غير عابدِ[٧٦]

وكقوله أيضاً

ولا تَكُ في الالحاح في إثرِ فائتٍ تحاولُ مِنهُ فلتاً لَيسَ يُطلبُ

كصانعةِ القِّزِ التي كُلّما ارتَدَتْ بصنعتِها كانت إلى اللّبثِ أقربُ[٧٧]

وقد جّسد بشامة بن الغدير الصيغة معتمداً التكرار فضلاً عن صيغة فعل الأمر نفسها التي قررت قيمة العلاقة المثلى بين ذوي القربى في قوله:

لا تظلمونا ولا تسنوا قَرابتنا أطّوا إلينا فَقِدْماً تعطفُ الرَّحِمُ

لا تَرْجعُنَّ أحاديثا وتنتهكُوا مِنّا ماحرمنَا قد تُتَقى الحُرُمُ[٧٨]

إنّ الحالة التي أقرّها بشامة بن الغدير لم تكن غريبة عن الذهنية العربية، بيد أنها جاءت مؤكدة فضلاً عن استخدامه (قد) أراد الكثرة وليس القلة، لأن الحرم لها حصانتها في الوسط العربي يومئذٍ – ولا يزال الحكم قائماً – لم يخل شعر زهير الحكمي من هذا النهج، فحينما لجأ إلى صيغة النهي، جّسم الحقيقة بأسلوب آخر، ألا وهو التوكيد بالأحرف الزائدة في قوله:

ولا تكثرْ على ذي الضغن عتباً ولا ذِكْرَ التجرُّمِ للذنوبِ

وتَسْألهُ عّما سوف يُبدي ولا عن عيبهِ لك بالمغيبِ[٧٩]

---

[٧٥] ديوان النابغة الذبياني ٢٠٠.

[٧٦] ديوان عدي بن زيد العبادي ٩٧. كذلك ورد مضمون البيت في شعر كعب بن زهير ٢٥٧ من ديوانه.

[٧٧] المصدر أعلاه ١١٦.

[٧٨] شعر بشامة بن الغدير المري ٢١٩ – ٢٢٠. وينظر ديوان عبيد بن الأبرص ٥٦.

[٧٩] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ٣٣٢ – ٣٣٣. وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ٢١٥.

بيد أن أوسا يجسد الحقيقة بنون التوكيد فضلاً عن صيغة النهي في قوله:

لا تُظهرَنَّ ذمَّ امرئٍ قبلَ خبرِهِ وبعدَ بلاءِ المرءِ فَاذمُم أو احمدِ[٨٠]

وقد ورد الأسلوب الطلبي بصيغة (اسم فعل) كما في قول عنترة:

تعالوا إلى ما تعلمون فإنني أرى الدّهرَ لا يُنجي من الموتِ ناجيا[٨١]

وكقول أبي زبيد الطائي:

عليكَ برأسِ الأمرِ قبلَ انتشارِهِ وشرُّ الأمور الأعسرُ المتدبّرُ[٨٢]

٣ – خلاصة لغة الشعر

وهكذا تكشفت لغة الشعر، وأسلوبه، فباتا واضحي المعالم غير معقدين، رقيقي العبارة، نظراً لأن الحكمة بوصفها غرضاً متأصلاً في النفس العربية، تغلغلت في أعماق ذات الشاعر العربي، فظهرت على لسانه حكمة ناصعة البيان، والغاية التربوية المقصودة من ورائها، فلا غرابة إذا ما اطّرد في لغتها أكثر من أسلوب لغوي، أو نحوي، كالتوكيد، والطلب، والشرط، والاستفهام، والتكرار لأنها – أي الحكمة – تخاطب العقل، والعاطفة، على السواء، لذلك كان للحقيقة والمجاز دورهما الفاعل في خلق هذا الخطاب العقلي أو العاطفي.

٤ – الصورة وتقويم الشعر العربي

الصورة بوصفها أحد المعايير الفنية المهمة لتقويم الشعر[٨٣] فهي تمثيل وقياس لما نحمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا[٨٤] وهي إحدى الوسائل التي تنقل فكرة

[٨٠] ديوان أوس بن حجر٢٧. وينظر ديوان عبيد بن الأبرص ٥٦.

[٨١] ديوان عنترة ٢٢٧.

[٨٢] شعر أبي زبيد الطائي ٧١.

[٨٣] ينظر الحيوان ١٣٢/٣ والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ٣١.

الأديب وعاطفته إلى متلقيه[٨٥] ولا شكّ في أنها تعبّر عن ذهنية الشاعر ونفسيته من خلال استيعاب أبعادها المتمثلة بالخيال[٨٦].

شكلت الصورة بعداً رئيسياً في الشعر العربي بوصفها قوامه[٨٧] ولا سيما الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام، فقد زخر شعر هذا العصر بالصور الشعرية، لأنها أداته في رسم خياله المتجسم بأبعاد تلك الصور المتأتية من بيئة الشعراء المحيطة بهم، وتتجلى تلك البيئة في رسومها الماثلة أو الدارسة مستخلصة أحاسيس تتكّفل بتحديد الأبعاد مكتملة تتملاها البراعة الفنية المتمثلة بصفاء الذوق ورقة المشاعر حتى تفيض ارتباطاً بواقعه ومحيطه اللذين يعيش فيهما يومياً، لذلك نجد الصور الحسيّة، ولا سيما البصرية أكثر تغلغلاً في صدره لتنتزع مشاعره شوقاً يسيل حنيناً ورغبة، أو غضباً يفيض خشية أو رهبة.

فصورة الكرامة باتت تحت سقف خيمة العربي وبين أهله فحينما ينشدها يجسم حقيقة الإنسان الذي يأبى الذل والهوان:

إنّ الهوانَ حمارُ الأهلِ يعرفُهُ والحرُّ يُنكِرُهُ والرِسلَةُ الأجُدُ[٨٨]

كونُوا كبكرٍ كَما قَدْ كَانَ أوّلُكم ولا تكونُوا كعبدِ القيسِ إذْ قعدُوا

يعطون ما سُئلوا والخطُّ منزلهم كما أكبَّ على ذِي بَطنِهِ الفَهَدُ

ولن يُقيمَ على خسفٍ يُسامُ بِهِ إلاّ الأذلاّن: عيرُ الأهلِ والوتدُ

هذا عَلَى الخَسفِ مربوطٌ برُمَتِهِ وَذَا يُشَجُّ فَمَا يَرثِي لَهُ أحَدُ[٨٩]

---

[٨٤] دلائل الإعجاز ٣٣٠.

[٨٥] ينظر أصول النقد الأدبي ٢٤٢. ورثاء الأبناء في الشعر العربي ١٥٣.

[٨٦] ينظر الشعر والتجربة ٦٧ – ٦٨، ومقدمة لدراسة الصورة الفنية ٤٢ – ٤٣. وأصول النقد الأدبي ٢٤٣ والنقد الأدبي أصوله ومناهجه ٥٤.

[٨٧] ينظر فن الشعر الدكتور إحسان عباس ٢٣٠.

[٨٨] يعرفه: يصبّره، الرسلة: السهلة ويقال نوق مراسل، الأجد: الموثقة الخلق ويقال ناقة أجد أي متصلة الفقار تراها كأنها عظم واحد، والأجد اشتقاقه من الأجاد، والأجاد كالطاق القصير، وجاء في اللسان: ولا يقال للجمل "أجد".

[٨٩] الرّمّة: القطعة من الحبل البالي.

فإنْ أَقَمتُم على ضيمٍ يُراد بكم فإنّ رحلي لكم والٍ ومُعتَمَدُ
كونوا كسامة إذْ شَغْفٌ منازِلُهُ إذْ قيلَ جَيشٌ وجَيشٌ حافظٌ رَصَدُ
شَدَّ المطيةَ بالانساعِ فانحرفتْ عَرضَ التنوفةِ حتى مَسَّها النجدُ[٩٠]
وفي البلادِ إذا ما خفَت نائرةً مشهورةً عن ولاةِ السَّوءِ مُبتعَدُ[٩١]

استقر العرف في حقيقة الحياة المستمدة أمثلتها من البيئة التي صيّرت أشكالها سبلاً يسلكها العربي قبل الإسلام، فالصورة التي ربطت قرينة الذل بمحور الحياة صيّرت معادلاً موضوعياً للقلق الدائم الذي تتنازع هواجسه مع البقاء إذا استجابت ذاتية الذليل لنداء المعادل، وإلاّ فالرفض هو كينونة العرف إنْ لم نقل جوهره، فالصورة التي رسمها الضبعي حددت بعدين أساسيين مقترنين بمصير الإنسان العربي، بعد المجد وبعد الذل والهوان، مشكلين الألوان التي شخّصت المعيار الأخلاقي الذي يرفض الاستكانة ويمجّد الإباء الكامن في بصيرة الأحرار من خلال العلاقة العضوية التي وازنت بين أذل المخلوقات والهوان في إطار الصورة الكلية التي تمثلت بالبعدين السالفين، فصورة الهوان المرتبطة بمصير السوام المنتهي إلى الوتد، والعلاقة التي لازمت عير الأهل والوتد مثلتا عدسة البصر، لتنتقي منها نقيض المجد والعفة والإباء، وما نقيض تلك الخصال إلاّ باعث الظلم والاستمرارية في العدوان، لكي يبقى الخنوع قابعاً على صدر الحياة، فمن أبعاد تلك الحقيقة وذلك العرف العربي الأصيل تنتفض صور أخرى ترتدي الاستعداد الممتطي جواده والتأهب الممتشق سيفه والرّد المستل سهمه كما في قول قيس بن زهير:

إذا أنتَ أقررتَ الظُلامة لامرئٍ رماك بأخرى شعبها متفاقمُ
فلا تبدُ للأعداء إلاّ خشونةً فما لكَ منهم أنْ تمكنَ راحم[٩٢]

[٩٠] الانساع: جمع النسع، وهو سير تشدّ به الرحال، التنوفة: الفلاة. النجد: العرق والكرب، يقال نجد الرجل ينجد نجدا فهو منجود، والمنجود: المكروب.

[٩١] ديوان المتلمس الضبعي ٢٠٣ – ٢١٣.

فهذه الصورة مزجتها حاستا السمع والبصر بدم العربي، لأنه يبين بصورة الموت الحياة بدلالة الفناء والبقاء وقد صور عدي بن رعلاء الحقيقة في قوله:

ليسَ من ماتَ فاستراحَ بميتٍ إنّما الميْتُ مَيّتُ الأحياءِ

إنّما الميتُ مَنْ يعيشُ ذليلاً سيّئاً بالُهُ قليلّ الرّجاءِ[٩٣]

وقد أكد ربيعة بن مقروم الصورة نفسها، بيد أنها بألوان مغايرة لألوان سابقتها:

وللموتِ خيرٌ من تخشّع ذي الحجى لذي مِنّةٍ يزورُّ للؤمِ جَانبُهْ

له كُلُّ يومٍ نزحةٌ وغضاضةٌ إذا ما انزوى أنفُ اللئيمِ وحاجبهْ[٩٤]

إنّ ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس[٩٥] فالحياة التي خيّم عليها الذل موت، بدلالة صورة الحرب التي طرقها عدي الغساني حينما تفرعت إلى صور: صورة الذل وصورة الموت وصورة الحياة على وفق معطيات المحيط والجّوْ النفسي المستدل إليه بذات الحالة المعاشة، لأننا نلمس في نتيجة الصورة الكلية اندفاع الذات والتصميم على خوض المعركة واستمرار لدوران رحاها، ولو عدنا إلى النص ثانية لأدركنا تركيز الشاعر على الموت ودلالته المعنوية من خلال التأمل والتفكير اللذين صيّرها النص حكمة لأمور دنيا الشاعر المتلخصة في النص تجاه ثوب الذل الذي يكسو الحياة، فعندئذ تكون الحياة موتاً ويكون الموت حياة، فصورة الحرب بمعيار عدي غير التي صوّرها زهير بن أبي سلمى فضلاً عن كون الصورتين مؤشراً حقيقياً لمجتمع العربي في عصر ما قبل الإسلام[٩٦]. فيقول في الحرب:

---

[٩٢] شعر قيس بن زهير ٥١. وينظر شعر تأبط شرّاً ١٣٩:

إذا الحرب أولتك الكليب فو لّها كلبيكَ واعلم أنها سوف تنجلي

[٩٣] الأصمعيات ١٥٢.

[٩٤] شعر ربيعة بن مقروم الضبي ٣٥٠.

[٩٥] نظرية الأدب ٢٤١.

[٩٦] ينظر دراسة الأدب العربي ٩٥.

وما الحربُ إلاّ ما علمتمْ وذقتم وما هو عنها بالحديثِ المرجّمِ
متى تبعثُوها تبعثُوها ذميمةً وَتَضرُ إذا ضرّيتموها فَتَضرمِ
فتعرككمْ عركَ الرحى بثفالها وتَلقح كشافاً ثم تُنتجْ فتتئمِ
فتنتج لكم غلمان أشأمَ كلهمْ كأحمر عادٍ ثم ترضعْ فتفطِ[٩٧]

٥ – تصوير الحكمة في الشعر

لقد بث الشاعر زهير بن أبي سلمى الروح في حكمته وجعلها امرأة ولوداً بيدَ أنّ أبناءها لا يفوح منهم إلاّ عطر شؤم، فمن خلال هذه الملامح التي حدد زهير صورته بها تتقرر الصور المتفاعلة مع ذهنيته المستقرة ورجاحة عقله حين جعل البشاعة والدمامة ألواناً تحف بالحرب التي تأملّها، ولا غرابة حينما يكون تذمر الشاعر نتيجة لسوء عواقب الحرب ونتائجها المزرية عندما بات اضطراب الشاعر النفسي وقلقه الروحي متدفقاً مع مضمون الصورة المتشبثة بالحياة ومن خلال تلك الملامح تتكامل صفة التوازن بين الحياة والسلم وتستقر الاحساسات المتميزة تجاه الإنسان وقيمته الإنسانية، لذا بقيت الصورة محتفظة "بدلالات قيمة تشير إلى منابع الموهبة الشعرية"[٩٨] التي حددت مسارات الشاعر، فدلالة الحرب التي تشكل الفروسية محورها الأساسي نتيجة لا تتجاوز الموت أو الحياة[٩٩] النصر أو الهزيمة، فتراها مرّة بأبهى صورة كالتي حددها عدي وربيعة أو بأبشع صورة كما حددها زهير في قوله:

---

[٩٧] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ١٨ – ١٩ وينظر شعر زهير بن أبي سلمى .

[٩٨] مدخل إلى الأدب الجاهلي ٩٦.

[٩٩] ينظر عيون الأخبار١/١٦٥ وحماسة الظرفاء ١/٣٠.

رأيتُ الجبانَ يرى أنـهُ سيُقتلُ قبل انقضاء الأجل
فقد تدرك الحادثاتُ الجبانَ ويسلم منها الشجاع البطل

إذا لقحتْ حربٌ عوانٌ مضرّةٌ ضروسٌ تهرُّ الناسَ أنيابُها عُصْلُ[١٠٠]

إن الصورة التي شخصها زهير بلغت الدمامة على أقبح أشكالها تتقزز منها النفوس إذا شبّ أوارها، فهي بعير بلغ من الكبر عتيا تعاقبت الأنسال عليه، سيء الخلق هاج وهيّج الجمال معه، معوجة أسنانه، إذا دخلت جسد الإنسان لا محالة من قتله، إن مثل هذه الصورة لا تستوجب التوضيح، لأنها اكتملت بمعالم التحديد والأبعاد المطلوبة ولهذا تبدو الصور منسجمة مع طبيعة العربي التي تكره الاستقصاء والاطناب والحشو والتحليل[١٠١] وهكذا تستقر صورة الحرب في ذهنية العربي عن طريق استئصال الجذور الحقيقية للموقف المتأخم لعقلية الشاعر لأنها "لا تفد إلى الخيال عفو الخاطر وإن كانت تبدو كذلك"[١٠٢] كما صورها عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

الحربُ أوّلُ ما تكونُ فتيةً تسعى بزينتها لكُلِ جَهُولِ
حتى إذا استعرتْ وشبَّ ضرامُها عادتْ عجوزاً غيرَ ذاتِ خليلِ
شمطاء جَزّتْ شعرَهَا وتنكّرتْ مكروهةً للشمِّ والتقبيلِ[١٠٣]

إنّ الصورة التي رسمها عمرو بن معد يكرب الزبيدي صيّرت المعيار الحقيقي للفارس ضرباً من الاقتدار، بيد أنه لم يهمل الألوان التي ما فتئت مقترنة بمعاناته وتجاربه حتى تمخضت عنهما هذه الحصيلة المتأججة لدى ريعان الشباب وعنفوان الفتوة المقترنتين بالصورة الكلية التي هيأتها براعة الشاعر حينما انحصرت العلاقات البصرية في عقد موازنة بين جمال الفتاة – وعبثية الجهول – واحساسات التعقل

[١٠٠] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ١٠٣. وينظر ديوان المتلمس الضبعي ٢١٥.
أبلغ ضبيعة كهلها ووليدها والحرب تنبو بالرجال وتضرس
[١٠١] ينظر الشعر الجاهلي، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ٣١١.
[١٠٢] مقالات في الشعر الجاهلي ١٥١.
[١٠٣] ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ١٥٦ وينظر ديوان امرئ القيس ٣٥٣، لأن القصيدة تنسب للشاعرين.

المستقر على وفق الأعراف المقننة نتيجة للتحصيل من خلال بشاعة الصورة المنبوذة والمستقاة من واقعه، تدل دلالة حقيقة الشعر، لأنه "تعبير عن الحياة سواء كان واقعياً أم ملوناً بالخيال"[١٠٤] وهكذا تجسم الصورة الحقائق المنبثقة من محيط العربي والمستقرة في ذهنيته يومئذٍ، فالمحيط والخيال يشكلان المعاني "وهي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[١٠٥] فالدلالة المستقاة تتناسب تناسباً طردياً مع واقع الشاعر وإدراك المتلقي، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات لاجتماع القبض والبسط والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر يبسط النفس ويؤنسها بالمسرّة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف[١٠٦] كما صورها عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ولا أظن أن تصويره لم يكن معبّراً عن نفسيته المتقززة من تلك الدمامة المتهرئة المتمثلة بذات الحرب، لأنه أدرك كل المآسي التي تخلّفها، فلا غرابة حينما جعلها قيس بن زهير "تقطع الوشائج والأرحام بين ذوي القربى"[١٠٧] إذْ يقول:

يودُّ سنان لو نحاربُ قومَنَا وفي الحربِ تفريق الجماعةِ والأزل[١٠٨]

يدّبُ ولا يخفى ليفسدَ بينَنَا دبيباً كما دبّتْ إلى حجرِها النمل

فيا ابني بغيض راجعا السلمَ تسلما ولا تشمتا الأعداء يفترق الشّمل

وإنّ سبيل الحربِ وعرٌ مضلةٌ وإنّ سبيلَ السلمِ آمنةٌ سهل

---

[١٠٤] الصورة في شعر الأخطل ٧١، وينظر نظرية الشعر عند الشعراء النُقاد في الأدب العربي ٣٠٧.

[١٠٥] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٨ – ١٩.

[١٠٦] المصدر أعلاه ١١.

[١٠٧] الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي ٣٥٠.

[١٠٨] شعر قيس بن زهير ٤٦.

٦ – تجسيد الصورة في الشعر

فالشاعر بات ملازماً لصلة رحمه فضلاً عن تذمّره من الحرب التي لا تبقي ولا تذر، وما الموازنة التي صيّرها بين الصور الفرعية (الأمن والسلم) والصورة المقصودة صورة الحرب، إلاّ دليل على إدراك العربي للحقائق لذلك ظل إدراكه معياراً للموازنة بين الموت والحياة، وبين الحرب والسلم بمنظار الظرف المقرر للصورتين المتناقضتين سلباً أو إيجاباً، لأننا رأيناه وعرفناه حينما حقق الاستقرار بصورة السلم فضلاً عمّا جاء في قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

السلمُ تأخذُ منها ما رضيتَ بهِ والحربُ يكفيكَ من أنفاسها جُرَعُ[١٠٩]

لأن كأس الموت في ساحة الوغى تسقي حتى الأبطال الصناديد:

ومن يضرب الأبطال لابدّ أنه سيلقى بِهِم من مصرعِ الموتِ مصرعا[١١٠]

فمن صورة التلاحم تنبثق صورة الوصل وصورة عناق الأخوة اللتان توحيان بدلائل تصويرية أخرى قوامها البساطة والعاطفة والحركة والاستقرار والهدوء يستمدها المتلقي من القيمتين الفنية والموضوعية المتمثلتين بصورة الاختلاف:

متى يشتجرْ قومٌ يَقلْ سرواتهم همُ بينَنَا فهم رضاً وهُم عَدْلُ[١١١]

ومن هنا تصبح المتخيلة الإنسانية مقيدة دائماً بالعقل، فهو الذي يوجه مسارها ويحدد لها الاتجاه الذي ينبغي أن تسلكه نظراً لخطورة الدور الذي يمكن أن تقوم به في توجيه السلوك الإنساني وهو دور ينبغي أن يسير بداية وفقا لما يقتضيه حكم العقل[١١٢].

---

[١٠٩]ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي ١٩١. وينظر ديوان العباس بن مرداس السُلمي ٨٦. لأن البيت ينسب للشاعرين.

[١١٠]شعر تأبط شرّاً ٤٠.

[١١١]شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ١٠٧. وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ٣٨. ومعنى سروات: جمع سراة وهو الشريف.

[١١٢]نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد٦١.

ولعل أبرز هذه الصفات التي استقاها العربي عصرئذٍ هو تحديد مساراته التصويرية لتعكس بدلالتها حياة العرب البسيطة، فجاءت صوره سهلة لعناء فيها بعيدة عن الإغراق في الخيال والاتجاهات الفلسفية، فصوره تتحدث عمّا يقع أمام بصره لذلك تتدفق تلك الصور الشعرية حياة طافحة بالصدق وما ذلك الصدق إلا الأمانة التي شكلت أبعاد نفسية العربي وخلجاته في نقل الصور التي تُعّبر عن حياة العرب، ولذلك بقيت الصور البصرية محوراً أساسياً ترتكز عليه طبيعة خلجاتهم بمدلولاتها ومعانيها المتمثلة بالمتعة الذهنية المستقطبة التصوير الحسي للصورة المرئية الملموسة، لأنها تخلق مركبات جديدة تؤدي إلى إثارة التأمل والانتباه المستمرين دون الابتعاد عن حقيقة الخيال الذي تحققه تلك الصورة، بحيث يبقى الجوّ العام للصورة مشكّلاً خلاصة الأمر الذي تبغيه من الشكل الذي صيّر قيمة في خيال الشاعر، ومن هذه الدلالة امتزجت بالمضمون الحكمي الذي صيّر جوهره مرآة للحياة، لأن القصيدة صورة الحياة ذاتها كما تتمثل في حقيقتها الخالدة[١١٣].

المدلولات البصرية في الخيال الشعري:ولأنها خلق للأفعال وفقاً للأشكال التي لا تتغير في الطبيعة البشرية[١١٤] التي استقرت مدلولاتها البصرية في أفق الخيال الشعري المستقطب الإحساسات المؤثرة في ذات الصورة الممكّنة، وانطلاقاً من هذا المنظار والرؤية جعل رتشاردز "لكل إحساس ممكن صورة تطابقه"[١١٥] كما في قول عبيد بن الأبرص:

والخيرُ لا يأتي على عَجلٍ والشّرُّ يَسْبِقُ سيلُه مَطَره[١١٦]

---

[١١٣] مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ١٨٣.

[١١٤] المصدر نفسه ١٨٣.

[١١٥] مبادئ النقد الأدبي١٧٤. لقد سبق ابن رشيق والقرطاجني رتشاردز كثيراً حينما قررا هذه الحقيقة، ولأجل إعطاء كل ذي حقٍ حقه ذكرتُ رتشاردز. ينظر العمدة ١٢٨/١.

[١١٦] الوحشيات ١٣٧.

نجد في قول عبيد العلاقة بين الإحساس المتمثل في مخيلته والصورة المدركة التي تطابق ذلك الإحساس لتحقيق الاستجابة المتوخاة نتيجة للصورة المتمثلة بالصبر، والأخرى المتمثلة بالعجالة المقترنين بالغيث والمطر اللذين يدرك تأثرهما عاجلاً كالمطر أو آجلاً كالغيث فضلاً عن ماهية الخير حينما يمكث صاحبه للراحة بعد عناء وجهد طويلين كما حدد طرفة بن العبد:

الخيرُ خيرٌ وإنْ طالَ الزمانُ بِهِ وَالشّرُّ أخبثُ ما أوعيتُ من زادِ[١١٧]

حين يرتبط الإحساس بالصور المرئية يكسب التجربة أبعاداً تمنح العمل الفني دلالات موحية تمّكنه من الظواهر وتنظيمها على وفق العلائق الكامنة بين كينونة العين في إيعازها لحركة الإحساس المستقطبة استقرار الشاعرية إن لم نقل خيالها والصورة المطابقة لاستجابة النفس عن استيعاب عناصر الصورة.

ولا غرابة حينما يستوعب الشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام دلالة الصور الحسية بعد تمكنّه من الصور البصرية، وقد جسّدَ النابغة الذبياني الصورة معتمداً على إحساسه فضلاً عن تجارب الصور البصرية في سبر أغوار النفس ومعطياتها عندما صّور صراع الدهر ضربا من الحرب المتمثل بالنكبات التي يصب الدهر حممها فيتلقاها بنو الإنسان – لا حول لهم ولا قوة – مستجيبين لنداء تلك المخالب التي انتصبت بكفّ الدهر المستمدة مما لازم العربي عصرئذٍ صورة الواتر والموتور، فكل الأعداء بالوتر مطلوبين إلا الدهر فهو غير مطلوب:

من يطلبِ الدَّهرَ تدركهُ مخالبُهُ والدّهرُ بالوترِ ناجٍ غيرُ مطلوبِ[١١٨]

٧ – انغماس الحكمة وأعراف الحياة

[١١٧] ديوان طرفة بن العبد ١٧٤. وينظر جمهرة أشعار العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ٥٨/١ حيث نسبها القرشي إلى هاتف، وديوان عبيد بن ألأبرص ٤٩.

[١١٨] ديوان النابغة الذبياني ٢٢٧.

لقد حققت الصور التي ارتكز عليها الشعر الحكمي استقراراً نتيجة لانغماس الحكمة في أعراف الحياة، لذلك جاء تفاعل الشعراء مع معطيات الحكمة تفاعلاً يكاد يكون بمقدار استجابة متلقي الحكمة بما يحس أو بما يريد أن يحدث عن نفسه، فمن ذلك التفاعل ترجمت الحكمة أحياناً الصورة الجاهزة والمستقرة إلى واقع أدركه الشاعر مسبقاً،ألا وهو حتمية الموت،مع متلقيه في آن واحد، بين أن ذلك المدرك بات مألوفاً بما هو عليه – الموت – لذلك لجأ الشعراء إلى أشكال لم تكن غريبة على متلقيهم إلاّ أنها تبدو أكثر إيقاعاً لشدّ الأسماع إليها، كما اختار عمرو بن قميئة النار والريح في تحديد ماهيّة الصورة قبل اختيار العنصرين – النار والريح – وبعد نتيجة مفعوليهما:

وما عيشُ الفتى في النّاسِ إلاّ كما أشعلتَ في ريحٍ شِهاباَ

فيسطعُ تارةً حَسناً سَناهُ ذكّيَ اللّونِ ثُمَّ يصيرُ هاباَ[١١٩]

فمن خلال العلائق التي شكلتها صورة الموت بين مخيلة الشعراء والأشكال المستمدة تكمن هيئات الصور المرئية المحصورة أبعادها بدلالات استقرت معانيها في صورة المصير المنتظر، وتتجسم بعض تلك الدلالات في قول امرئ القيس:

ألا إنّما الدّهرُ ليالٍ وأعصُرٌ وليس على شيءٍ قويمٍ بمستمر[١٢٠]

وهكذا تتجلى الأبعاد الفنية التي لا يدركها الحصر في مخيلة الشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام وإبداعاته المعروفة بخياله، وليس المقصود بالخيال البعد عن الحقائق والجري وراء الأوهام والمعميات والاختلاق والتزييف، إنما يقصد به تجسيم الحقائق وتكبيرها بقصد التوضيح والتزيين وإضافة بعض الأصباغ إلى الصورة الأم والحقيقة الأساس لتقوية المعنى وإيقاظ المشاعر وتنبيهها ولفت انتباهها[١٢١].

---

[١١٩] ديوان عمرو بن قميئة ١٨٧.

[١٢٠] ديوان امرئ القيس ١٠٩. وينظر شرح ديوان امرئ القيس ٨٣.

[١٢١] اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٩٧.

مما لا شك فيه هو أن تلك الأبعاد تمنح صفاء الفكرة ذروة الخيال لتكسف عمق دلالة المعنى فضلاً عن بقاء أساس المتلقي مستوعباً قيمة الهيكل الجديد ودلالته الفنية والمعنوية والصورة الأساسية معا، ومن هذا المعيار نرى الدلالة التي شكلتها الألوان المختلفة التي يضفيها الشعراء من خلال الرؤية الخاصة التي تتمثل بتجربتهم الحكمية ومنهجية حياتهم حينما وازنت الحكمة بين تحويل خصوصية تجاربهم إلى عموم المتلقين والدلالة الجديدة التي حققتها الصور المرئية في دلالتها الفنية والمعنوية بمعيار التجانس القائم بين الألفاظ ومعانيها لأن أحسن الشعر كما يقول ابن طباطبا "ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له ويكون شاهدها معها لا يحتاج إلى تفسير من غير ذاتها[١٢٢] .

ويؤكد القاضي الجرجاني هذه الظاهرة بقوله: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب[١٢٣].

٨- حقيقة صورة الموت في ذهن الإنسان

لم تكن صورة الموت المستقرة، بوصفها حقيقة ثابتة، في ذهن الإنسان عموما والشاعر خصوصاً غاية الاستقراء، ولكن تكمن غاية الاستقراء وراء الأشكال التي لونتها بمعزل عن ذات اللفظة نفسها فضلاً عن سهولتها على وفق ما يحدده الإحساس تجاه طبيعة مدلول التعبير أو الهيأة الدالة على شكل الموت المدرك بعدا وحقيقة كما يتصوره الشاعر فكراً وعاطفة في إحصاء الظاهرة:

وأجملُ موتِ المرءِ إنْ كان ميتاً ولا بُدّ يوماً موتُهُ وهو صابرُ

[١٢٢] معيار الشعر ١٢٧. وينظر تربية الذوق الفني ١٢٧.

[١٢٣] الوساطة بين المتنبي وخصومه ٣٣.

وَخَفّضَ جَأشِي أن كلّ ابنِ حُرّةٍ إلى حيثُ صرتَ لا محالةَ صائرُ[١٢٤]

فالموت منهل الناس جميعا منذ الأزل، وكل نفس شاءت أو أبت لابدّ من نهل المنهول، لأن الموت آتٍ لا محالة اليوم أو غدا كما بيّن طرفة بن العبد:

أرى الموتَ أعداد النفوسِ ولا أرى بعيداً غَدَا ما أقربَ اليومَ من غدِ[١٢٥]

فلو تأملنا الصورة قليلاً لأدركنا المواكب المنتظرة دورها لكي تنهل من ذلك المنهل آجلاً أو عاجلاً، ولا سيما البعد الثاني للمؤجل الذي يحققه الشاعر في تحديد مسالكه لأنه قريب جداً مهما نأى ومهما بعد "ما أقرب اليوم من غد" فيعني ذلك أن الإحساس قد استقطب كل الإيحاءات التي بينتها دلالة الصورة المطابقة، فحينما تتجلى الصور يكون المحيط الاجتماعي محطّة الخيال الحكمي ومنفذا لانتقاء صوره التأملية، لأن صور الشعر الحكمي لها علائق وثقى بمعطيات الحياة، ويبدو ذلك المفهوم جلياً في قول طرفة بن العبد عندما هيأ الأداة المعروفة (الطّول) وصيّرها إلى المصير المنتظر المؤكد بدلالة القسم:

لعمرُكَ إنّ الموتَ ما أخطأ الفتَى لكالطّولِ المرخى وثنياه باليدِ[١٢٦]

فالصورة التي استقاها الشاعر حققت في مضمون الصورة بعداً آخر مع ديمومة الصورة المرئية يكشف علائق محيط الشاعر ومتلقيه المحدد بربق العبودية المستوعبة دلالته من صورة الألفاظ المتمثلة بالبيت السابق أو بقوله:

متى ما يشأْ يوماً يقدْهُ لحتفِهِ ومن يكُ في حبلِ المنيّةِ يَنقَدِ[١٢٧]

---

[١٢٤] شعر تأبط شرّا ٨٦.

[١٢٥] ديوان طرفة بن العبد ٦٦.

[١٢٦] ديوان طرفة ٥٣.

[١٢٧] المصدر نفسه ٥٤. وينظر ديوان النابغة الذبياني ٢١٨.

وكلُّ فتى وإنْ أمشى وأثرى ستخلجه عن الدنيا منون

فصورة الحياة تتلاشى حينما يهيمن الموت على منافذها، ومن خلال تلك الحالة توخّى إحساس طرفة الصور الباعثة تهيّجا وتفاعلاً يدرك أبعاد الصور الحكمية إن لم نقل الشعر العربي قبل الإسلام برمته، لأنه استمرار لديمومة التفاعل الحيّ بقيمة الصور البصرية:

أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلُّ ليلةٍ وما تنقصُ الأيامُ والدّهرُ يَنفَدِ[١٢٨]

لكن الصورة التي علقت في أذهاننا هي قول الأفوه الأودي فضلاً عن الشعر العربي:

إنّما نعمةُ قومٍ متعةٌ وحياةُ المرءِ ثوبٌ مستعار[١٢٩]

تعبير صادق عمّا توسل إليه بعض النُقاد[١٣٠] المعتمدين على وصف الصور التي تؤلف "البناء الشكلي" المستمد من ايحاءاتها السمعية المتمثلة بهيأة الكلمة التي أطلق عليها اسم الصور الكلامية فضلاً عن البعد المنظور لقيمة الإحساس المجسم بدلالة قول النابغة:

إنّي وجدتُ سِهامَ الموتِ معرضةً بِكُلِ حتفٍ من الآجالِ مكتوبِ[١٣١]

٩ – البناء الشكلي والإيحاء السمعي

بيد أن الصور الأخرى التي لازمت الحياة والموت بمضمار معيار الشعر الحكمي دعت المتلقين إلى نقل تجارب الشعراء من عالم الخصوص إلى عالم المجموع لكي يمثل الاستجابة بمفهوم الإحساس، ولأنّ التصوير يعلق الشعر بالحياة التي تدل

[١٢٨] المصدر السابق ٥٤.

[١٢٩] ديوان الأفوه الأودي ١١.

[١٣٠] ينظر مبادئ النقد الأدبي ١٥١.

[١٣١] ديوان النابغة الذبياني ٢٢٧.

على الخيال الشعري المنتهي إلى الحالة المعبّرة عن خلجات النفس المحققة دقة التصوير وإصابة التشبيه[١٣٢].

فمن صورتي الحياة والموت نستمد صورتين ملازمتين للحياة التي تركت في نفوس الشعراء صوراً دلّت على مفاهيم العربي في عصر ما قبل الإسلام لبعدي الحرب اللذين يوازيان البقاء والفناء المتمثلين بقول النابغة حينما يربط المتغير بوميض الدهر المتأجج مرّة وبعتمته مرة أخرى لكي تتحقق مصداقية حواره مع الهمام المتشبّث بصدى الزمن الذي ما قلبّه قط:

قُلْ للهمامِ وخَيرُ القولِ أصدقهُ والدّهرُ يومضُ بعدَ الحالِ بالحالِ[١٣٣]

وقد أكدتْ الخنساءُ الصورة نفسها في قولها:

لا خيرَ في عيشٍ وإنْ سرَّنَا والدّهرُ لا تُبقى له باقيَهْ

كلُّ امرئٍ سُرَّ بِهِ أهلُهُ سوفَ يُرى يوماً على ناحيَهْ[١٣٤]

إن ما يمنح الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس[١٣٥] لذلك تكون الصورة السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحاً[١٣٦] لأنها تجسّد الشكل المستقر في ذهنية المتلقي الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من مشاهدات وتأملات أو لما عاناه من تحصيل وتفكير[١٣٧] ومن خلال الأعراف المقررّة كينونته يتقرر نوع

---

[١٣٢] ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه٣٣ وشرح ديوان الحماسة ٩ وشرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام ٨٤ – ٨٥.

[١٣٣] ديوان النابغة الذبياني ١٦٥ وينظر شعر الفند الزماني ٢١.

وما تُبقي صروف الدهرِ إنساناً على حالِ

[١٣٤] شرح ديوان الخنساء ١٠١ وينظر شعر الخنساء ٢٠٧.

[١٣٥] نظرية الأدب ٢٤١.

[١٣٦] مبادئ النقد الأدبي ١٧١.

[١٣٧] الصورة الأدبية ١٢ وينظر دراسات فنية في الأدب العربي ٢٥٩.

العرف المهيمن على رؤية الشاعر المستمدة من متطلبات الحياة كقول حسان بن ثابت قبل إسلامه:

لما صَحَا وتراخَى العيشُ قلتُ لهُ إنّ الحياة وإنّ الموتَ مِثلانِ

واشربْ من الخمرِ ما آتاك مشربُهُ واعلمْ بأن كلُّ عيشٍ صالحٍ فانِ[١٣٨]

فصورة الصحوة المتمثلة بصورة الحياة تؤدي إلى صورة الخمرة المرتبطة بصورة الموت ومن ثم تنتهي مجموعة الصور التي حددها الشاعر فضلاً عن تداخل أبعادها في مصبّ الصورة الكلامية قبل استقطاب الصورة المقطوعة من الفناء ألا وهي صورة العيش الصالح التي بوساطتها ندرك البعد المقصود الذي جسّمه حسان بن ثابت الأنصاري على وفق العرف والرؤية الثابتين آنذاك.

تستقي الحكمة صورها من تغيير الأحوال وتقلباتها التي لا تغيب عن عالم التأمل وبقيت توحي بخلجات الشعراء المتأملين دنياهم وصروف الدهر اضطراب النفس وقلقها[١٣٩] لذا نجد خيطا رفيعا يجمع بين صورة ونقيضتها في غرض الحكمة مقرّراً التوازن لاستقرار الحالة المطابقة للعرف، وعندئذٍ تتلاشى الحالة المناقضة للعرف، لذلك تجعل المشاكلةُ الصورةَ أكثر التصاقاً بكينونة التأمل وأكثر إيحاءاً وجمالاً[١٤٠]. فالبواعث المتحققة تصيّر الصورة على قدر من الاحساسات الموحية للعقل في "قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة[١٤١]" لأنها معيار التناسب بين مخيلة الشاعر والحالة المعاشة التي تمنح الصورة أدق تفصيلاتها فضلاً عن المعاناة التي

---

[١٣٨] ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ١٤١ وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ٤٧٢.

[١٣٩] ينظر الأصمعيات ١٤٦:

أرى أم صخرٍ لا تجف دموعها وملّتْ سليمى مضجعي ومكاني

وما كنتُ أخشى أن أكون جنازة عليك ومن يغتر بالحدثانِ

فأيُّ امرئ ساوى بأم حليلة فلا عاش إلا في شقا وهوانِ

[١٤٠] ينظر الخطابة ١٨٨.

[١٤١] أصول النقد الأدبي ٢٥٠.

حققت للتجربة "صورة كبيرة ذات أجزاء، هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي .. وإذن فالصورة جزء من التجربة[١٤٢]" وتدل دلالة صادقة عن الصلة بالمحيط وتتجلّى تلك العلامة حينما تترك أثراً في الذاكرة حتى يستقر ذلك الأثر فيصبح منظاراً يبصر من خلاله كقول علقمة:

فإن تسألُوني بالنّساءِ فإنَّني بصيرٌ بأدواءِ النساءِ طبيبُ
إذا شابَ رأسُ المرءِ أو قلَّ مالُهُ فليسَ لهُ من ودّهِنَّ نصيبُ
يردْنَ ثراء المالِ حيثُ عَلِمنَه وشرخُ الشبابِ عندَهُنَّ عجيبُ[١٤٣]

إن الصورة التي جعلت علقمة يبوح صادقاً بمشاعره تدل على إحساسه بالخيبة وإن هذه الدلالة النفسية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعالمه الداخلي، لذا نجد شبح الخوف الذي طارد علقمة محيطاً بالصورة التي شكلتها مداركه الشعورية في إطار المرأة التي صبّ جام غضبه عليها نتيجة لمعاناته وآلامه المستقرة في ذهنه، فالصورة دلّت تلقائياً على حقيقة المعاناة والآلام، إن لم نقل امتثلت الصورة الشعورية للهيئة التي وصل إليها علقمة، بيد أن الصورة المحيطة بالنص استوعبت مثالين متقابلين عكستهما الصورة الشعورية المتداخلة في الصورة الحسيّة التي حققها خيال الشاعر التصويري بوصفه محيط الذاكرة وهو ضرب من الخيال، "وليس الخيال نفسه إلا عملاً من أعمال الذاكرة[١٤٤]" فمن هذه الزاوية يرى علقمة نفسه في تأملات الآخرين، فلا يعني أن النتيجة غير المرضية هي التي حققت الحالة الانفعالية، بل الصورة الجزئية المتمثلة بالشطر الأول من البيت الثاني – (إذا شاب رأس المرء أو

---

[١٤٢] النقد الأدبي الحديث ٤٤٢.

[١٤٣] ديوان علقمة الفحل ٣٥ وينظر شرح ديوان علقمة الفحل ١١ وديوان امرئ القيس ١٠٧
أراهنُ لا يحبين من قل ماله ولا من رأين الشيب فيه وقوّسا

[١٤٤] الصورة الأدبية ٣١.

قل ماله) شخصت رجلاً أكل الدهر عليه وشرب، خمصه الجوع – تداعت مراراً في محيط ذاكرته فجاءت استجابة لتغيّر الحالة المحسوسة ولصيرورة التأمل المستمد من رصيد الذاكرة كما صّور الحارث الأسدي:

تَهَزّأتْ أنْ رأتْني لاَبِساً كبراً وغايةُ النّاسِ بينَ الموتِ والكبرِ
فإنْ يكنْ قَدْ عَلا رأسِي وغيرَهُ صَرْفُ الزمانِ بتغييرٍ من الشَّعَرِ[١٤٥]

إنّ المستشف من هذه الصورة ضرب من الانفعال، إلاّ أنه لم يكن نتيجة الجوع وإنما هو النتيجة التي صورها عمرو بن قميئة في قوله:

على الراحتينِ مرّةً وعلى العَصَا أنؤُ ثلاثاً بعدهنَّ قيامي[١٤٦]

فمن هذه الحالة تستقر دلالة الصورة وتبين في هيئة التشكيل المتأتي نتيجة للتجربة المعاشة، بينما نجد الطفيل الغنوي وزهيراً محاطين بكياسة الحكماء وبهدوء القضاة فضلاً عن الوقار الذي حدّد بدلالة الصورة المستقاة من أفق تجربتهما، فحينما واكبا الحقيقة ملاّ الحياة أو كادا، ولذلك يكون الشعور في سياق التجربة محكوماً باستقراء الصور المتراكمة دون تجاوز للزمان والمكان لأنهما كفيلان في تحديد ظاهرة التخيّل المستمدة من محيطه الاجتماعي والبيئي:

صحا قلبُهُ وأقصر باطِلُهْ وأنكرَهُ ممّا استفادَ حلائلُهْ[١٤٧]
يربْنَ ويعرفْنَ القوامَ وشيمتي وأنكرْنَ زيغَ الرَّأسِ والشّيبُ شاملُهْ[١٤٨]
وأصبحتُ قد عَنفْتُ بالجهلِ أهلَهُ وَعُرّي أفراسُ الصّبا ورواحلُهْ[١٤٩]

[١٤٥] الممتع في صنعة الشعر ١٣٦.
[١٤٦] ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم عطية ٣٨.
[١٤٧] أقصر: ترك، استفاد: استحدث من الشيب.
[١٤٨] شيمتي: طبيعتي، زيغ الرأس: بياض الرأس.
[١٤٩] ديوان الطفيل الغنوي ٨١ –٨٢. عنفت: لمت، وينظر ديوان الأعشى الكبير ٢٧٧.

فلو تأملنا الأبيات لوجدنا النتيجة التي توصل إليها علقمة والتجربة ذاتها، بيد أن علقمة كان أكثر دقة في تحديد أبعاد التجربة، لأنه استخدم المباشرة في اتخاذ الحكم، بينما يعيد الغنوي أشكالاً بارزة من ماضيه فهمها وأدرك كنهها في كنف المحيط، تكتنفها عوالم محسوسة أزاء تحرّك الحواس في تقبّل الصورة فضلاً عمّا أتيت حاسة البصر من قدرة في مداعبة المشاعر والأحاسيس وإظهار علامات التأثير والتأثر في خلاصة التجربة المدركة بإيحاءات الوجه حينما تكون الحالة الانفعالية دلالة على عمق التجربة، فعند استقرار هذه الأمثلة من الصور، ندرك "أن للخيال والذاكرة موضوعات مشتركة وأنهما يرجعان إلى جزء واحد من النفس باتخاذ الوظيفة والمعنى فيهما وبأن الصور التي تكونها الذاكرة هي التي يكّونها الخيال[١٥٠]" فضلاً عن الحقائق التي تتجلى في أفق المحسوسات المسترجعة بمدلولات جديدة، بيد أنها ليست بديلاً عن الصورة البصرية، لأن الصورة البصرية هي التي أوحت تخيّلاً ممتزجاً بالصورة الشعورية كما يبدو في محصلة الصورة الكلية المنتمية إلى الشعور والموضوع المرتبطين بكينونتها، ولذلك نرى زهيراً ينؤ بثقل السنين العجاف التي يحملها على منكبيه، متعباً منها، كلفا بها، أرهقته تباريحها وما في التباريح من شجون وذكريات، وآلمته بشيخوخته والشيب يكسو لمته ويغطي مفرقه، ويكلل رأسه، وعذّبته الحسان حين حسرن الطرف دونه، ولم يبصرن إليه، ولم يجدن الاستقرار في شيخوخته ولا الراحة، إنما هنَّ منصرفات عنه غير مباليات، وعلى غيره مقبلات، حاملات في زهو وفخر ودلال، وصخب وكبرياء آمال الشباب، وأطياف اللقاء، وكأني بهنّ في انصرافهن عن الشيخ الوقور، يلتمسن منه في غير رجاء، ويطلبن إليه في شيء من جفاء، أن ينصرف عن لهوه وحبّه وقلبه بعد أن بلغ من الكبر عتيّا، وبلغ من الشيخوخة مبلغاً، وأنه يحمل — في دفتي ذكريات

[١٥٠] الخيال مفهوماته ووظائفه ٤٦ وينظر الصورة الشعرية ٧٣.

الأيام – حوادث الدهر ووقار التجارب بعد أن خبت نضارته، وذبل شبابه الذي كنّ يصاحبنه ويرغبن فيه[١٥١]

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلُهْ وَعُرِّيَ أفراسُ الصّبا ورواحلُهْ
وأقصرَ عمّا تعلمينَ وَسُـدِدَتْ عليَّ سوى قصدِ السبيلِ معادلُهْ
وقالَ العَذارى إنّما أنتَ عَمتَّاَ وكانَ الشبابُ كالخليطِ نزايلُهْ
فأصبحنَ ما يعرفنَ إلاّ خليقتي وإلاّ سوادَ الرأسِ والشيبِ شاملُهْ[١٥٢]

تكاد تكون هذه الصورة مطردة عند الشعراء[١٥٣] بيد أنها تختلف بالدلالات اللغوية الصرف المستعملة في تركيب البناء التصويري للتجربة، وبهذه الحالة صارت الصورة إطاراً لمشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام[١٥٤].

إن الصورة المدركة تحقق إحساساً ذهنياً يساوي انطباع صورة المحسوس في أعضاء الحواس[١٥٥] فحينما تثار النفس تحاط بهيمنة العقل، ولا سيما البواعث الذهنية عندما تترجم الخيال المستساغ صورة حسيّة بوصفها معيارا للانفعالات، ومن تلك الدلالة تعدّ انفعالات طرفة بن العبد صورة حسيّة للعرف العربي فضلاً عن شبابه الطامح في قوله:

وظلمُ ذَوي القُربى أشدُّ مضاضةً على المرءِ من وقعِ الحُسامِ المهّنّدِ[١٥٦]

العرف دستور: لأن العرف العربي ظل دستوراً للحياة الرشيدة، ولذلك جاء توكيد قيس ابن زهير الصورة ذاتها دليلاً على أصالة العرف وصلاحيته:

---

[١٥١]الشعراء الأعلام العصر الجاهلي ٥٨.

[١٥٢]شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ١٢٤ – ١٢٥ وينظر شعر زهير بن أبي سلمى ٤٥ – ٤٦.

[١٥٣]ينظر ديوان المثقب العبدي ٧٤ وديوان الأسود بن يعفر ٢٠ – ٢١ وديوان النمر بن تولب ٩٦ وديوان المزرد بن ضرار الغطفاني ٣٢.

[١٥٤]ينظر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ٢٨٢.

[١٥٥]ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب٥٣.

[١٥٦]ديوان طرفة بن العبد ٥٧.

إذا أنتَ أقرَرْتَ الظُلامةَ لامرئٍ رَمَاكَ بأخرى شعبُها متفاقِمُ[١٥٧]

وقد وجد زهير بن أبي سلمى في الصورة ذاتها ما وجده طرفة وقيس، إلاّ أنه منح الصورة بعداً ذهنياً محاطاً بحاستي السمع والبصر، لكي تكون علامات الأمان نصيب الصورة المتوخاة التي "لم يصنعها خيال الشاعر إلاّ ليتحدث عن مشاعره[١٥٨]:

وَمَنْ لا يَذُدْ عن حوضِهِ بسلاحِهِ يُهدَمُ ومَنْ لا يَظلِمِ النّاسَ يُظلمِ[١٥٩]

بيد أن أوس بن حجر لم يكن جاحداً ذوي قرباه وأبناء عمومته حينما طرق صورة الظلم كان أكثر دقة في تحديد أبعاد تلك الصورة فضلاً عن كشف مصادرها الرئيسة، لكي تتوازن الصورة مع رجاحة عقله وسعة صدره وبعد بصيرته ورؤيته:

ألا اعتبُ ابن العَمّ إنْ كان ظالماً واغفِر له الجهلَ إنْ كانَ أجْهلا[١٦٠]

فلا يعني ذلك أنه مغاير للعرف العربي، لأن أصلة العرف تعدّ شخصية العربي في كل مكان وزمان، وقد جاءت الصورة التي استقاها حاتم الطائي من المعين الذي استقاها منه أوس توكيداً للعرف وأصالته:

ولا أظلمُ ابنَ العَمّ إنْ كانَ اخوتي شهوداً وقد أودى باخوتهِ الدّهرُ[١٦١]

لقد ربطت الصورة في الشعر الحكمي في عصر ما قبل الإسلام الشاعر ببيئته سواء أكانت حسيّة أم بصرية فضلاً عن أنها لم تتخلّ عن الجانب العقلي المنطقي في تحديد الصورة الشعرية.

---

[١٥٧] شعر قيس بن زهير ٥١.

[١٥٨] التفسير النفسي للأدب ٩٢.

[١٥٩] شعر زهير بن أبي سلمى ٢٧.

[١٦٠] ديوان أوس بن حجر ٨٢.

[١٦١] ديوان حاتم الطائي ٤٣.

فالصورة كما تبدو من هذا التحليل شعرية في معناها ومبناها أي أنها ليست معياراً أو مقياساً نقديا، بل هي ظاهرة أسلوبية من ظواهر البناء الفني لشعر الحكمة، ومن هنا فالصورة الشعرية الحكمية هذه هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجرّدة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها فينشدّون انشدادا واعيا أو غير واع إلى فكرة حكمتها.

١٠- الأشكال البلاغية في الشعر العربي

حفل الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام بما عُرف بالصور البيانية أو الأشكال البلاغية بعد تدوينه شاهداً أو مثالاً فنياً رائعاً، وظل الأساس الذي اعتمد عليه البلاغيون العرب في استنباط الأحكام البلاغية بعد القرآن الكريم.

أدرك الشاعر العربي قبل الإسلام قيمة الأشكال البلاغية فطريا[١٦٢] من خلال موهبته الشعرية وقدرته العفوية على التعبير الفصيح فضلاً عن الآثار التي تتركها مثل تلك الأشكال والصور في نفسيته ومتلقيه، على الرغم من أنه يدرك مصطلحات تلك الأشكال[١٦٣].

لغرض الحكمة نصيب من تلك الأشكال البلاغية، فقد باتت تلك الأشكال تطرّز ديباجتها لتكون أكثر وقعاً في نفس متلقيها، وإذا ما قلنا: أن المجاز يجعل متلقيه أكثر استجابة وأسرع تفاعلاً مع المضمون المتوخى[١٦٤] لأنه يبقى قريب المأخذ، لا يجد الشاعر مشقة في استحضاره ولا يجد القارئ جهداً في تذوقه،

[١٦٢] الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، ١٢١ – ١٥٦.

[١٦٣] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيه،٢٦٣.

[١٦٤] الخطابة،١٨٨، واللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ٣٧.

لذلك سادت الاستعارة في الشعر العربي، ولا سيما الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام[١٦٥] وباتت الحكمة ملازمة لها كما في قول طرفة بن العبد:

إذا المرءُ لم يغسلْ مِنَ اللّومِ عِرْضَهُ وَلَمْ يُنْقِهِ لَمْ يُغْنِ عنهُ بهاؤهُ[١٦٦]

فحينما صير طرفة الغسيل ضرباً من الحيوية والإباء تجد المتلمس الضبعي جعل الحرب ذات أنياب في قوله:

أبلغْ ضبيعةَ كهلَهَا ووليدَها والحربُ تنبو بالرّجال وتضرسُ[١٦٧]

وقد اطردت الاستعارة في شعر ما قبل الإسلام[١٦٨] وتتجلى في قول حاتم الطائي:

أُضاحكُ ضيفي قبل انزال رِحله وَيخصِبُ عندي والمحلُ جديبُ

وما الخصبُ للأضياف أن يكثر القِرى ولكنّما وجه الكريمِ خصيبُ[١٦٩]

أ – فن التشبيه في الشعر العربي: ولفن التشبيه نصيب أيضاً في الشعر العربي، بيد أن نصيبه لم يكن كنصيب الاستعارة، وعلى الرغم من ذلك فقد كان التشبيه معياراً للموازنة بين طرفي التشبيه وقدر الشاعر ومتلقيه في آنٍ واحدٍ، فحينما جعل امرؤ القيس المساواة بين طرفي التشبيه وقدر الشاعر قيمة للعرف، ترك لبساطة الصورة تقنين العرف في قوله:

ولو عن نثا غيره جاءني وَجُرْحُ اللسانِ كَجُرحِ اليدِ[١٧٠]

غير أن الممزق العبدي جعل العجز معياراً للاستحالة لما صيّر البديل قريناً للمعيار في قوله:

---

[١٦٥] فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد،٢٩.

[١٦٦] ديوان طرفة بن العبد ١٦١.

[١٦٧] ديوان المتلمس الضبعي، ٢١٥.

[١٦٨] ديوان لبيد بن ربيعة العامري،٢٤٦.

[١٦٩] ديوان حاتم الطائي، ٢٣.

[١٧٠] ديوان امرئ القيس ١٨٥، نثا: نبأ للخير والشر.

ولنْ يَستطيعَ الدّهر تغيير طبعه لئيمٌ ولا يستطيعُهُ متكرّمُ
كما أنَّ ماءَ المزنِ ما ذيقَ سائغٌ زلالٌ وماءُ البحرِ يلفظُهُ الفمُ[١٧١]

إنّ تمكّن الشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام من إيجاد وجه الشبه بين طرفي التشبيه صيّر حكمته مقياساً للواقع المألوف كما في قول عدي بن زيد:

ولا تكُ في الإلْحَاحِ في إثْرِ فائتٍ تحاولُ منه فائتاً ليسَ يُطلبُ
كصانعةِ القزِ التي كلمّا ارتدتْ بصنعتِها كانتْ إلى اللّبثِ أقربُ[١٧٢]

لكن قيس بن زهير منح المشبه به بعدين يلتقيان عند نتيجة المشبه في موازاة العرف في قوله:

متى تتحزّمْ بالمناطقِ ظالماً لتجري إلى شأوٍ بعيدٍ وتسبحِ
تكنْ كالحُبارى إنْ أصيبتْ فمثلُها أصيبَ وإنْ تفلتْ مِنَ الصقرِ تسلحِ[١٧٣]

وقد جسّم الربيع بن ضبيع الفزاري الموازنة حينما جَسدَّ المشبه به للعيان، من خلال قيمة السلاح المتجلّية يومئذٍ:

أخاكَ أخاكَ إنّ من لا أخاً لَهُ كساعٍ إلى الهيجا بغيرِ سلاحِ[١٧٤]

ومن الأمثلة المتقدمة يمكننا إدراك ظاهرة التشبيه المحققة وجه الشبه المنتزع من اللوحة التصويرية التي جسمها طرفا التشبيه.

ب – **الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار**: إنّ ما حققه البديع في تبيان معاني الشعر، كان موازياً لما حققه البيان، وكذلك يشكل البديع دوافعه في تقرير الحالة المعاشة حينما تكون استجابة المتلقي ضرباً من تلك الحالة فضلاً عن

[١٧١] الحماسة البصرية ٤٨/٢، ومثل ذلك ينظر ديوان طرفة بن العبد ٢٤.
[١٧٢] ديوان عدي بن زيد العبادي،١١٦، ومثل ذلك ينظر ديوان بشر بن أبي خازم،١٦.
[١٧٣] شعر قيس بن زهير،٥٤.
[١٧٤] الربيع بن ضبيع الفزاري شاعر الحكمة والتجربة الطويلة،٢٢٧.

الإيقاعات اللفظية التي تتناسب مع طبيعة الشعراء الفطرية ومتلقيهم لأنها تمنح المتلقي دقة الانتباه، وطبعاً لصوت الكلمات دور مهم وبارز في: (معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة[١٧٥] وتبدو الحقيقة جلية إذا ما قلنا أن الشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام كان قد جسد هذه الظاهرة بمعايير الذوقية، وتتجلى تلك الحالة في المحسنات المعنوية: (كالطباق والمقابلة أولاً ثم المحسنات اللفظية كالجناس).

فحينما جعل الشاعر العربي في عصر ما قبل الإسلام لوقع اللفظة استئناساً للنفس لأن (الألفاظ في الأسماع كالصور في الابصار)[١٧٦] كان مستوعباً ما يهز النفوس في ضروب التجارب من جهة وفي ألوان التعبير من جهة أخرى، لذلك كان للطباق أثره في تجسيم المضمون، ويبدو ذلك جلياً في قول طرفة بن العبد:

وقرافُ من لا يستفيقُ دَعَارةً يُعدي كَمَا يُعدي الصحيحَ الأجرَبُ[١٧٧]

يكاد يكون الطباق مطرداً في الشعر العربي[١٧٨] كما في قول عدي بن زيد:

لا أرى الموتَ يسبقُ الموتَ شيئاً يزور الموتُ ذا الغنى والفقيرا[١٧٩]

وقد حققت المقابلة ما حققه الطباق أيضاً، غير أنها أقل استعمالا[١٨٠] منه كقول طرفة بن العبد:

والصدقُ يألفُهُ اللبيبُ المرتجى والكَذِبُ يألفه الدّنيّ الأخيبُ[١٨١]

---

[١٧٥] منهاج البلغاء وسراج الأدباء،٢٦٦.

[١٧٦] العمدة، ١٢٨/١.

[١٧٧] ديوان طرفة بن العبد، ٢٤، ومعنى القراف: المداناة والملابسة والمخالطة، ومعنى الدعارة: بفتح الدال وكسرها الخبث والفسق.

[١٧٨] ينظر ديوان الأفوه الأودي، وشعر زهير بن أبي سلمى، والسليك بن سلكة أخباره وشعره، وأمية بن أبي الصلت، حياته وشعره، وديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، وديوان حسان بن ثابت.

[١٧٩] ديوان عدي بن زيد العبادي، ٦٥.

[١٨٠] ينظر ديوان المثقب العبدي ٢٢١ وديوان النابغة الذبياني ٩٧ ,امية بن أبي الصلت حياته وشعره ٣١٣ وديوان قيس بن الخطيم ١٥٦

[١٨١] ديوان طرفة بن العبد ٢٤.

وكقول أوس:

وليس أخوكَ الدائمُ العهدِ إنْ ولّى بالذي يذمُكَ إن ولّى ويرضيكَ مُقبِلا[١٨٢]

بيد أن المجانسة بين الألفاظ تمكن الشاعر من نصرة المعنى[١٨٣] وقد جسّد طرفة بن العبد ذلك في قوله:

أرى الدّاءَ يشفيه الدّواءُ وإنّني أرى الحمقَ داءً ليسَ يُرجى شفاؤه[١٨٤]

وكان للجناس دورٌ مهمٌ في كشف دلالة الحكمة في قول زهير، فضلاً عن الطباق الذي ورد في صدر البيت:

ومَنْ يَغْتَرِبْ يحسبْ عدواً صديقَهُ وَمَنْ لا يكرِمْ نفسَهُ لايُكرّمِ[١٨٥]

الخاتمة

إذا كانت لغة الحكمة في ضوء هذه المقالة تجربة فردية وعامة ذات هدف فردي له أبعاده الاجتماعية المعروفة، فإنّ هذه التجربة يتحتم عليها في بعض الأحيان أن ترسم هذه التجارب بكلمات فنية خلقتها فحولة الشاعر العربي قبل الإسلام، هذه الفحولة التي صارت مصدرا مهما من مصادر بلاغتنا بمعناها الاصطلاحي في العصور الأدبية اللاحقة، ولا سيما نهاية العصر الأموي وأوائل العصر العباسي، لذلك فإن الأشكال البلاغية التي مرّت الإشارة إليها، هي في حقيقتها صور منتزعة من واقع الشاعر الثقافي والاجتماعي قبل أن تكون مصطلحات معروفة ومستقرة في المعجم البلاغي العربي.

---

[١٨٢] ديوان أوس بن حجر ٩٢.

[١٨٣] ينظر أسرار البلاغة ٨، ودلائل الإعجاز ٣٤١.

[١٨٤] ديوان طرفة بن العبد ١٦٢.

[١٨٥] شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ٣٢ وينظر ديوان عمرو بن قميئة ٥٢ وديوان النابغة الذبياني ٩٧ وأمية بن أبي الصلت حياته وشعره٢٤٣ وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ٤٦.

المراجع والمصادر

ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٤م.

ديوان الأفوه الأودي، تحقيق عبد العزيز الميمني، ضمن الطرائف الأدبية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٧م.

ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٤، مصر ١٩٨٤م.

ديوان أوس بن حجر، تحقيق د. محمد يوسف نجم دار بيروت لبنان ١٩٨٠.

ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق د. عزة حسن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي السوري دمشق ١٩٦٠م.

ديوان حاتم الطائي، تحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة، دار مكتبة الحياة، الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤م.

ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، تحقيق هاشم الطعان مطبعة الإرشاد بغداد ١٩٦٩م.

ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور وليد عرفان، دار صادر بيروت ١٩٧٤م.

ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ت٢٣١هـ برواية أبي منصور موهوب بن أحمد الجواليقي ٥٤٠ هـ تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح دار الرشيد للنشر ١٩٨٠م.

ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد ط١، بيروت ١٩٦٨م.

ديوان طرفة بن العبد، تحقيق د. علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٨م.

ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٧٠م.

ديوان المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٧١م.

ديوان عنترة بن شداد، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ١٩٧٠م.

ديوان عروة بن الورد، تحقيق عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٦٦م.

ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط١، مصر ١٩٥٧م.

ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٨٥م.

ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعيبيد، دار الجمهورية بغداد ١٩٦٥م.

ديوان ذي الإصبع العدواني، تحقيق عبد الوهاب محمد علي العدواني، ومحمد نائف الدليمي، مطبعة الجمهور الموصل ١٩٧٣م.

ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعه هاشم الطعان، مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٠م.

ديوان العباس بن مرداس، جمع وتحقيق د. يحي الجبوري، دار الجمهورية بغداد ١٩٨٦م.

ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية معهد المخطوطات العربية ١٩٦٩م.

دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ط٣، ١٩٦٣م.

دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني تعليق محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦١م.

دلالات التراكيب، دراسة بلاغية ،د. محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط٢ القاهرة ١٩٧٩م.