الأسلوب البلاغي عند شعراء المعلقات في دراسات المستشرقين

أ.م.د. حيدر صاحب شاكر
كلية الآداب/جامعة سامراء
م. د. شيماء عبد الرحيم صالح
وزارة التربية/المديرية العامة لتربية صلاح الدين

ملخص

جاءت عناية المستشرقين فاعلة وملموسة في الأدب الجاهلي بعامة، والشعر الجاهلي بخاصة، وأخذت تلك الجهود طريقها في المنجز الأدبي، وهو ما سجلته دراسات المستشرقين المحدثين في الدراسات الأدبية والفنية.

وتناول المستشرقون الأسلوب، ولاسيَّما البلاغي في موضوعات عدة، ومنها ما يتعلق في الجانب الموضوعي كالنسيب والمديح...ومنها ما يتعلق في الجانب الفني كالتشبيه والاستعارة والكناية، وفي المقابل كانت مظاهر الطبيعة المتحركة كالحيوانات كالناقة والحصان تشبيهًا ووصفًا، ومناظر الصيد في المفاخرة وغيرها من الموضوعات التي أثارها المستشرقون في دراستهم الاستشراقية بحثًا وعرضًا وتوجيهًا ودراسة، وحاول المستشرقون الربط في أغراض الشعر ومنها الغزل والفخر وغيرها، وبدوره يفضي إلى تغيير في حيثيات القصيدة، وبأفانين البلاغة.

The Rhetorical Style of the Poets of the Pendants in Orientalist Studies

Asst. Prof. Hayder Sahib Shakir (Ph.D.)
College of Arts/ University of Samarra
Lect. Dr. Shayma Abdul-Raheem Salih (Ph.D.)
Ministry of Education/ General Directorate of Education, Salah al-Din

ABSTRACT

The orientalists' attention is effective and tangible in pre-Islamic literature in general, and pre-Islamic poetry in particular, and these efforts took their way to literary achievement, which was recorded by the studies of modern orientalists in literary and artistic studies.

Orientalists deal with the method, especially the rhetorical method, on several topics, including those related to the objective aspect such as kinship and praise...and some related to the artistic aspect such as simile, metaphor and metonymy. On the other hand, the manifestations of animated nature such as animals such as camel and horse were analogy and description, and hunting scenes in bragging and other topics. Which orientalists raised in their Orientalist study in research, presentation, guidance and study, and orientalists tried to link in the purposes of poetry, including spinning, pride and others, and in turn leads to a change in the merits of the poem, and the techniques of rhetoric.

المقدمة

جاءت عناية المستشرقين فاعلة وملموسة في الأدب الجاهلي بعامة، والشعر الجاهلي بخاصة، وأخذت تلك الجهود طريقها في المنجز الأدبي، وهو ما سجلته دراسات المستشرقين المحدثين في الدراسات الأدبية والفنية.

ولقد استقطب الشعر الجاهلي قديمًا وحديثًا عناية المستشرقين، ولا غرو أن ذلك جليًا في الدراسات الاستشراقية التي قامت حوله، بحثًا ودراسة ونقدًا وتوجيهًا، وما لبثت أن اتسعت دائرة العناية فدارت((حركة علمية غزيرة ودراسات عميقة شكلت أثرا بالغا في دراستهم للحضارة الاسلامية بعامة والشعر الجاهلي بخاصة , وكان لعشقهم للغة العربية وانبهارهم بأسرارها دوراً فاعلاً في اصدار عشرات الدواوين، ترجمة وعناية وفهرسة, وكتب التراث, ونفائس المخطوطات مما جاء من جهد المستشرقين أمثال: كرنكو, ولايل, وبيفان, ونيكلسن، وبلاشير وغيرهم, وما زالت تلك الدراسات تشكل مصدرًا مهمًا في قراءة التراث العربي من وجهة نظر استشراقية فيها من الجدَّةِ والعمق في التحليل, والتمحيص, والاستنباط وما يُثيره أدبنا العربي المتمثل بالشعر الجاهلي من معطيات فكرية وثقافية ولاسيَّما مما جاء من وقفتهم عند المعلقات وما دار حولها وفيها من دراسات كثيرة وأبحاث تباينت الآراء بدءًا من تسميتها وعددها وأصحابها وصحتها وروايتها الى رصد الجوانب الموضوعية فيها، وبعض الملامح الفنية في أبياتها))[1].

ويمضي اهتمام المستشرقيين بالدراسات الاستشراقية بكلِّ جوانبها، لتشمل الحديث عن المعلقات، ويطالعنا في هذا الشأن (جاكوب) (Gacob) (1862-1937م)، فقد ذهب في دراساته الكثيرة إلى أن الشعر في العصر الجاهلي عند شعراء البدو والحضر من الأهمية بمكان، ولم تقف العناية عند هذا الحد فحسب؛ وقد أفصحت الدراسات الاستشراقية عن قيمته الأدبية والفنية، وأثره عند المتلقي كونه يمثل الهوية للشاعر العربي في ذلك العصر، بل شمل البحث في أوليته، وكيفية إنشاده، فقد توصَّلت تلك الدراسات إلى أنَّ((مصدره في الأصل الارتجال, وقد نقل إلينا المؤرخون المسلمون بروح مجاملة لا تخلو من سذاجة، طائفة من النوادر الدالة أن البدو في القرن السابع رجالاً ونساءً، كباراً وصغاراً، وعلى اختلاف أوضاعهم، كانوا يرتجلون الأبيات التي عُدت موضع إعجاب الأجيال المقبلة))[2]، ولا نذهب بعيدًا فقد أكَّدت مصادر النقد الأبي ارتجال الشعر لشعراء الجاهلية، وعُدَّ خبر ارتجال الحارث بن حِلِّزة اليشكري في معلَّقته الطويلة والتي دُعِيَتْ باسمه ارتجالا مستحسناً من أروع ما جاء بشأن الشعر المرتجل[3]، وعزَّز تأكيد ارتجال الشعر المستشرقون فقد كان بلاشير (BLachere) (1900-1973م) من ألمع من أكّد ذلك الأمر، وعُدَّ ذلك ضرباً من الحقائق المقررة[4].

---

(1) يُنظر: شعراء المعلقات في دراسات المستشرقين، رسالة ماجستير تقدمت بها: شيماء عبد الرحيم صالح، إلى مجلس كلية التربية/جامعة سامراء/وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: أ.م. د. محمد أحمد شهاب،1437 هـ، 2016م، ص: 28.

(2) **Jacob**(G) AILarpisches Beduinenlebn. Berlin 1897,177 ،
نقلاً عن: تاريخ الأدب العربي، بلاشير1/113-115.

(3) الشعر والشعراء،197/1، وينظر: العمدة في محاسن الشعر 190/1.

(4) ينظر تاريخ الأدب العربي، بلاشير 114/1.

وإذا بحثنا في شأن قيمة النتاج الأدبي، ووسائله، وسبل إذاعته، نجد أن ما يمنحه من إضفاء جاذبيته لدى المتلقي، قد انسحب تأثيره على مشاعرهم، وهو ما أكده المستشرقون بَيْدَ أن كل نتاج أدبي، قد مرَّ بمراحل أخذت دورها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، فأثرت المدونة الأدبية، عمقاً في الدلالة والتأثير، وانسحب تأثيره على متذوقي الأدب بعامة والشعر بخاصة، ومن ألمع هؤلاء المستشرق موسيل (Musil) (1868-1944م) إذ ذهب إلى ذلك[1]، في عرض النتاج الأدبي ومراجعته وتقيمه وتهذيبه؛ ليكون أكثر دلالة، وأعمق نضجاً.

وتابع بلاشير أقرانه المستشرقين في هذا المضمار، ولاسيَّما في الدراسات الفنية، فقد ذهب إلى أن غاية الشاعر الجاهلي كانت هي البقاء لقصائده، وعُلُوق القصيدة في أذهان الناس، من دون إرادة صاحبها، وقد أورد اللغويون العرب أواخر القرن الثامن الميلادي خبرين مثيرين عن الشاعرين الجاهليين زهير والحطيئة[2]، إذ كان الأول يشرع في نظم شعره لحولٍ كامل قبل إذاعته على الناس، يضمنه صورًا فنية مثيرة، وأما الثاني فلسان حاله[3] يقول:((خير الشعر الحوليُّ المحكَّك المنقَّح))[4]، وحيال ذلك قال بلاشير: ((إن هذه الطريقة هي وحدها معقولة في حال نظم القصائد الطويلة، وهي شبيهة بالطريقة المتبعة في أيامنا، فإن الشاعر البدوي في وقتنا الحاضر لا ينظم القصيدة الطويلة دفعة واحدة، بل يضع مجموعة عادة بعض الأبيات ثم يعرضها على أصحابه؛ لتثبيتها في أذهانهم، ثم يضع مجموعة أخرى من الأبيات يضيفها إلى الأولى إلى أن تتم القصيدة كلها، ناظراً في كل ذلك بعين الاعتبار إلى الملاحظات التي يبديها السامعون))[5]، وهو بهذا يقرر أن نضج الشعر العربي الجاهلي مرَّ بمراحل عدَّة حتى وصل إلى ما وصل إليه، فكانت صوره الفنية تحكي تلك الدقة في تخيُّر اللفظ، وإثرائه بالمعاني السامية.

الأسلوب لغة واصطلاحا:

الأسلوب/ لغة:

وإذا بحثنا في دلالة هذه الكلمة في الموروث العربي نجد لفظة (أسلوب) في كلام العرب جاءت بمعانٍ عدة منها **الطريق، والوَجْهُ، والمذهبُ، فالأُسلوبُ**: ما((يقال للسطر من النخيل: أُسلوب، وكُلُّ طريق ممتدٍّ فهو أسلوب، والأُسلوبُ هو: الطريق، والوَجْهُ، والمذهبُ، ويُجْمَعُ على (أساليب)، والأُسلوبُ: هو الطريق تأخذُ فيه، والأُسلوبُ: الفنّ، يُقالُ: أخذَ فلانٌ في أساليب من القول، أي: أفانين منه))[6]، وهذه المعاني اللغوية التي يطرحها

---

(1) ينظر: **Musil** (A)Arabia petraea T ll vienne 1908 The Manners and customs of the customs of the customs of the Rwala Bedouins,New ork 1928 ,233 ,Caussin de Perceval: Essai sur I histoire el pendant I époque de mahomet_2 edition paris 1902 ,213 , البتراء: 233 , وشاهد سوسان هذه الظواهر ديوان 3/2، **(موسيل)**

ولوسرف: 8 لاحظ المؤلف هذه الاختلافات من أفواه الشعراء أنفسهم ، نقلاً عن: تاريخ الأدب العربي، بلاشير،115/1.

(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي، بلاشير,115/1.

(3) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) الشعر والشعراء،17.

(5) تاريخ الأدب العربي، بلاشير,115/1.

(6) يُنظر: لسان العرب 473/1، مادة (سَلَبَ).

مفهوم الأُسلوب، تقترب كثيرًا من المعنى الاصطلاحي التي خرجت إليه دلالة الأُسلوبُ في معناه الاصطلاحي. فأضحى عندهم قريبًا من المعنى اللغوي.

وهذه المعاني اللغوية التي يطرحها مفهوم الأُسلوب، تقترب كثيرًا من المعنى الاصطلاحي التي خرجت إليه دلالة الأُسلوبُ في معناه الاصطلاحي. فأضحى عندهم قريبًا من المعنى اللغوي.

الأسلوب/اصطلاحا:

الأسلوب يعني ((طريقة الكاتب أو الشاعر أو الخطيب في إيجاد الأفكار وتوليد المعاني وإبراز الصور، بحيث تكون كثيرة القرب إلى السامع أو المخاطب))[1]، وتُعَدُّ كلمة الأسلوب قديمة الاستعمال، وقد نقل الجاحظ في كتابه(البيان والتبيين) من كلام الهنود بعضاً من خصائص الأسلوب[2]، وقد وردت لفظة (أسلوب) في كلام أرسطو إذ أراد به طريقة التعبير فقال:((حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي؛ لما كانت لنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن علينا أن لا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيءٍ سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم بحاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة))[3].

واتسع مدلول هذه المعاني عند النقاد، فذهبوا إلى ربط معناها باتجاهات عدّة، فدلَّ الأسلوب عند بعضهم على طريقة العرب في إداء المعنى، ولا سيَّما عند ابن قتيبة((فالشاعرُ المُجِيْدُ من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام))[4].

وتناول المستشرقون الأسلوب، ولاسيَّما البلاغي في موضوعات عدة، ومنها ما يتعلق في الجانب الموضوعي كالنسيب والمديح...ومنها ما يتعلق في الجانب الفني كالتشبيه والاستعارة والكناية. وفي المقابل كانت مظاهر الطبيعة المتحركة كالحيوانات كالناقة والحصان تشبيهًا ووصفًا، ومناظر الصيد في المفاخرة وغيرها من الموضوعات التي أثارها المستشرقون في دراستهم الاستشراقية بحثًا وعرضًا وتوجيهًا ودراسة.

ولم تقف عناية المستشرقين عند هذا الحد بل انسحبت دراستهم لتشمل القصص التي نتحدث عنها أو من خلال إبراز عنصر أو حذف آخر كما في قصص الحب عند امرئ القيس، وغدت محورًا رئيسًا لهم، ولا سيَّما في مشاهد الصراع القصيرة في معلقة عنترة في أنها قصص خاصة، وهناك بعض الأحداث يصعب تصنيفها من لقاء النابغة للمرأة في سوق ذي المجاز، إذ يجسِّد خصائص أسلوبية للحدث المتواصل، ولا نعثر على قصة كاملة إلَّا في حالات نادرة جداً كما في المواضيع التراثية، وعني الشعراء بمشهد الظعائن، وما تخلله من رحيل المحبوبة عن الرجل[5]، كقول امرئ القيس[6]:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... سوالك نقبًا بين حزمي شعبعب
علون بأنطاكية فوق عقمة ... كجرمة نخل أو كجنة يثرب
فلله عينا من رأى من تفرق ... أشت وأنأى من فراق المحصب

وقول زهير[7]:

---

(1) محاضرات في علم البيان-الاستعارة- :6، بحث مخطوط على الآلة الكاتبة، للأستاذ محمود شريف الخياط، نسخة خاصة بالأستاذ الدكتور أحمد حمد محسن الجبوري، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت، العراق.
(2) ينظر: البيان والتبيين،92/1.
(3) النقد الأدبي الحديث،116.
(4) الشعر والشعراء77/1.
(5) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية،187، وجهود استشراقية،124-125.
(6) ديوان امرئ القيس،43.
(7) شرح شعر زهير بن أبي سلمى،19-20.

تبصّـر خليلـي هـل تـرى مـن ظعـائن تحمّلـن بالعليـاء مـن فـوق جـرثم
عَلَـونَ بِأَنمـــــــاطٍ عِتـــــاقٍ وَكِلَّـةٍ تَحَمَّلـنَ بِالعَليـاءِ مِـن فَـوقِ جُـرثُمِ
وَفـيهِنَّ مَلهـىً لِلصَديـقِ وَمَنـــــــظَرٌ أَنيـــقٌ لِعَـــينِ النـــاظِرِ المُتَوَسِّـــمِ

وفي نظرة متأملة لشعر امرئ القيس نجد له حديثاً مثيراً حيال الظّعن، وامتد حديثه ليضمَّ مغامراته وقصص الحب المثيرة، التي شغلت حيّزاً غير قليل من شعره، فقال[1]:

أفـاطِمَ مهـلًا بعـضَ هـذا التَّـدَلّلِ وَإن كنـتِ قـد أزمعـتِ صَـرْمي فـأجملي
أغَـرّكِ منـي أنّ حبّـكِ قاتِـــــلي وَأَنّـكِ مهمـا تأمـــــري القلـبَ يَفْعَـلِ
وَمـا ذَرَفَـتْ عَينـاكِ إلا لِتَضْـرِبِي بسَـهمَيك فـي أعشـارِ قَلـــبٍ مُقَتَّـــلِ

ونشير بوضوح إلى وجود خصائص أسلوبية في القصة، وبأفانين البلاغة، فقد استعار لِلَحْظِ عينيها ودمعهما اسم السهم لتأثيرهما في القلوب وجرحهما إيَّاها، فكما أن السِّهام تجرح الأجسام وتؤثر فيها، كذلك لَحْظُ عينيها فيه من التأثير عليه وما يسبّبُه من ألم وجرح عميق في قلبه لا يأتلم، ويمضي تأثير لحظ عينيها عليه كالسهام يقطّعُ قلبه قطعًا، قطعًا إلى أجزاء متناهية في الصَّغر، عبَّر عنها بالأعشار والأعشار من قولهم: برمة أعشار إذا كانت قطعًا، ولا واحد لها من لفظها، على سبيل المبالغة فيما يعانيه من ألم ولوعة وحزن مرير، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتترى الأساليب البلاغية لدى المستشرقين، من خلال صور الطبيعة المتحركة والثابتة ومنها صورة للحيوان متنوعة شواهد كثيرة، ففي هذه الأبيات التي قدَّمتها **رينانا** حول بقرة وحشية فقدت أبنها[2]، فقال زهير[3]:

وَلَـم تَـدرِ وَشـكَ البَـينِ حَتّـى رَأَتهُـمُ وَقَـد قَعَـدوا أَنفاقَهـا كُـلَّ مَقعَـدِ
وَثـاروا بِهـا مِـن جانِبَيهـا كِلَيهِمـا وَجالَـت وَإِن يُجشِـمنَها الشَـدَّ تَجهَـدِ
تَبُـذُّ الأُلـى يَأتِينَهـا مِـن وَرائِهـا وَإِن تَتَقَـدَّمها السَـوابِقُ تَصـطَدِ
فَأَنفَـذَها مِـن غَمـرَةِ المَـوتِ أَنَّهـا رَأَت أَنَّهـا إِن تَنظُـرِ النَبـلَ تُقصَـدِ
نَجـاءٌ مُجِـدٌّ لَـيسَ فيـهِ وَتيـرَةٌ وَتَـذبيبُها عَنهـا بِأَسـحَمَ مِـذوَدِ
وَجَـدَّت فَأَلقَـت بَيـنَهُنَّ وَبَينَهـا غُبـاراً كَمـا فـارَت دَواجِـنُ غَرقَـدِ

نجد في الأبيات السابقة هيمنة الجملة الفعلية عليها، إذ وردت بصيغة الفعل المضارع، وتكون مترابطة بـ(الواو) و(الفاء)، وترى فيها الاستغلال الذي يبدو واضحاً، وتشير نهاية البيت على نهاية خطوات الحدث، ويمكن للأرداف المهيمن على تلك الأبيات ينقطع بواسطة الجمل المركبة، فضلاً عن تواجد جملة شرطية[4]، ومنه قول زهير[5]:

وَثاروا بِها مِن جانِبَيها كِلَيهِما وَجالَت وَإِن يُجشِمنَها الشَدَّ تَجهَدِ

---

(1) ديوان امرئ القيس،43، يقول: يا فاطمة دعي بعض دلالك وإن كنت وطّنت نفسك على فراقي فأجملي في الهجران، قد غرك مني كون حبك قاتلي وكون قلبي منقادًا لك بحيث مهما أمرته بشيء فعله. وألف الاستفهام دخلت على هذا القول للتقرير لا للاستفهام، ذرف الدمع ذريفًا وذرفانًا وتذرافًا إذا سال، ينظر: شرح ديوان امرئ القيس، 43.

(2) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،181، وصبا نجد،81-86.

(3) شرح شعر زهير،165.

(4) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،181، وجهود استشراقية،66.

(5) شرح شعر زهير، 165.

وترتبط بعض القصص بروابط مثل إذا ولما وأيضاً (حتى)[1]، كما في قصيدة زهير[2]:

لِحَيّ حِلالٍ يَعْصِمُ النَّاسَ أَمْرُهُمْ إذا طَرَقَتْ إحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَـــم

وقوله[3]:

يَطعنُهم ما ارتَمَوْا حتى إذا اطّعنوا ضارَبَ حتى إذا ما ضاربوا اعتنَقا

وقوله[4]:

وَلَم تَدرِ وَشكَ البَينِ حَتّى رَأَتهُمُ وَقَد قَعَدوا أَنفاقَها كُلَّ مَقعَدِ

ويمكن أن يصل التركيب إلى عدّة أبيات، وأن إضافة جملة أسمية أو أكثر[5]كما في قول زهير[6]:

نَجَاءٌ مُجِدٌّ لَيسَ فِيْهِ وَتيرَةٌ وَتَذْبِيْبُهَا عَنْهَا بِأَسْحَمَ مِذْوَدِ

وقوله[7]:

هَذَا وَلَيْسَ كمن يعيا بخطته وسط الندي إذا مَا ناطقٌ نطقا

وحيال ذلك تحدثت **ريناتا** عن((عرقلة في مسار الحدث، وفي مثل هذه الحالات يكن الوقف على حدِّ البيت الشعري نهاية للتركيب، كما يمكن هنا تحقيق شيء من الخلخلة في مجرى الحدث الصارم من خلال الصور، والتي تأتي في الغالب في الشطر الثاني من البيت، بينما يتضمن الشطر الاول لحظة من لحظات الحدث))[8].

وتطرقت **ريناتا** في حديثها عن شعر امرئ القيس إذ توجد موازاة حية غير منظمة لغوياً مشابه أخذ من تشبيه الثور الوحشي[9]، فيقول امرئ القيس[10]:

وَأَيْقَـــنَ إِنْ لَاقَيْنَـــهُ أَنَّ يَومَـــهُ بِـــذِي الرِّمْـــثِ إِنْ مَاوَتْنَـــهُ يَـــومُ أَنْفُـــسِ

وفي الوقوف على مضمون الأبيات بقراءة فاحص متأمل، نستشرف أنها شخَّصتْ جانب الانعكاس في الحدث، ونرى أن البقرة الوحشية قد أنهت الصراع ولاذت بالفرار، وتتهيأ حالات موازية لهذا الحدث، في أغلب القصص التي تحوي الجانب الدرامي، إلى جانب الحدث، وحدثاً مضاداً ولكن هذا النموذج يختفي عند المناظر الأقل حركة ، كتشبيه الحمار الوحشي[11].

ونلحظ أن المؤلف آثر الحديث المباشر في القصة في فصله الأول؛ لأنه يتميز بالحيوية والتأثير كما في قول الصيادين: فقلنا لقد كان صيداً لقانص، وأخذ الحديث المباشر

---

(1) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،181، وبحوث ألمانية، 119-128.
(2) شرح شعر زهير،33.
(3) المصدر نفسه،51.
(4) المصدر نفسه،165.
(5) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة،181، ومرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي،128.
(6) شرح شعر زهير، 166 .
(7) المصدر نفسه ،51 .
(8) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،182 ، وأسس الشعر العربي القديم،175.
(9) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،181.
(10) ديوان امرئ القيس،104.
(11) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،182، ومرايا الاستشراق الألماني المعاصر،128.

حيزاً واسعاً، ويأخذ المكانة الكبيرة كما في قصة الحب عند امرئ القيس عندما تعبر المحبوبة من عدم فائدة المكابرة ، وتنوي الاستماع للشاعر ، كقول امرئ القيس[1]:

فَقُلْنَا أَلا قَدْ كَانَ صَيْداً لِقَانِصٍ فَحَيُّوا عَلَيْنَا كلّ ثَوبٍ مروَّقِ

وإذا توافرت أنسنة الحيوان، من خلال الحديث المباشر، في حين كانت في السابق عبارة عن تأملات متخيلة عند البقرة الوحشية، أو الثور الوحشي فجاءت على منوال الطريقة في ملاحظة الصيد للنسر والقطاة، وبخاصة في أحاديث عن القطا، كانت واسعة الصدر، وعلى علم بسرعتها، مما جعل النسر يقترب منها[2]، إن تلك الأحداث تشير أن السلوك الذي يقوم في الأوقات الحرجة يصبح سلوكاً نفسياً مبرراً، وهي صفة بارزة؛ لتكوين القصة، وإن الأشكال اللغوية القديمة، والأوسع شهرة في قصص الحيوان هو الحديث المباشر أيضاً[3].

وأثارت **ريناتا** مسألة الصور الأسلوبية:((نفترض أن الشعراء الجاهليين لم يستعملوا الصور الأسلوبية المختلفة للتوازي والتكرار؛ لأسباب تتعلق بعذوبة اللحن، أو الشكل الجمالي فقط، ولكنهم استعملوها في الوقت نفسه وهم يهدفون إلى ضمان ترابط الأبيات وتسلسلها، مما يدعم هذه الفرضية أن ورود مثل هذه الأدوات الأسلوبية لم يكن إلا قليلاً وصدفة، في بعض المقاطع التي يقوم فيها تسلسل الأبيات من خلال ترابط المحتوى))[4].

أما بالنسبة إلى الأسلوب الوصفي، فإن القصيدة شبهت في القرون الوسطى بعقد الجواهر، وإن استعمال التشبيه في موضع الوصف يكون أسهل؛ لأنّه يولّد أداة فكرية، وإن الشعراء وجدوا وسائل نحوية؛ ليتمكنوا من بناء جملاً طويلة وموثوقة مع بعضها البعض، وكان الوصف الأسلوبي أكثر وضوحاً في أوصاف المحبوبة والحصان والناقة فنرى الشاعر في المديح والمفاخرة يصف فضائله أو غيره[5].

وتناولت **ريناتا** خصائص كل أسلوب مستعينة بالشواهد الشعرية والمتسلسلة جملها، تسلسلاً نمطياً، إذ يتناول كلّ بيت أوصافاً جديدة كما في أبيات امرئ القيس التي يصف بها محبوبته[6]، فقال[7]:

مُهَفْهَفَةٌ بَيضاءُ غَيرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مَصقولَةٌ كَالسَجَنجَلِ
تَصُدُّ وَتُبدي عَن أَسيلٍ وَتَتَّقي بِناظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ
وَجيدٍ كَجيدِ الرئمِ لَيسَ بِفاحِشٍ إِذا هِيَ نَصَّتهُ وَلا بِمُعَطَّلِ
وَفَرعٍ يَزينُ المَتنَ أَسوَدَ فاحِمٍ أَثيثٍ كَقِنوِ النَخلَةِ المُتَعَثكِلِ
غَدائِرُها مُستَشزِراتٌ إِلى العُلا تَضِلُّ العِقاصُ في مُثَنّىً وَمُرسَلِ
وَكَشحٍ لَطيفٍ كَالجَديلِ مُخَصَّرٍ وَساقٍ كَأُنبوبِ السَقِيِّ المُذَلَّلِ

---

(1) ديوان امرئ القيس،175.
(2) ينظر : دراسات في شعرية القصيدة ،182، وأسس الشعر العربي،174-175.
(3) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة،182، وأسس الشعر العربي، 177.
(4) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة ،183.
(5) ينظر: المصدر نفسه، 184.
(6) ينظر: المصدر نفسه،185، وينظر: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، موسى ربايعة،113.
(7) ديوان امرئ القيس،15-17، والصدُّ والصدود: الإعراض والصدُّ، الإبداء: الإظهار، الأسالة: امتداد وطول في الخد ، الاتقاء: الحجز بين الشيئين، يقال: اتقيته بترس أي: جعلت الترس حاجزًا بيني وبينه. وجرة: موضع، المُطفِل: التي لها طفل. الوحش: جمع وحشي مثل زنج وزنجي وروم وروميّ.

تميزت هذه الأبيات بمميزات عدّة ولاسيَّما في أسلوبها الوصفي، إذ جسَّد تتابع الصفات من النعوت استهلالا لوصف أطول، وبأفانين البلاغة وعلى سبيل التشبيه، فيقول: تعرض العشيقة عنّي وتظهر خدًّا أسيلًا، وتجعل بيني وبينها عينًا ناظرة من نواظر وحش هذا الموضع التي لها أطفال، شبهها في حسن عينيها بظبية مُطْفِلٍ أو بمهاة مطفل، فهي تعرض عنَّا فتظهر في إعراضها خدًّا أسيلا ذو امتداد وطول ناعمًا كالحرير، وتستقبلنا بعين مثل عيون الظباء أو مهاها واللواتي لها أطفال، وخصَّهُنَّ لنظرهُنَّ إلى أولادهن بالعطف والشفقة وهي أحسن عيونًا في تلك الحال منهن في سائر الأحوال، ثم إنها تبدي عن عنق كعنق الظبي غير متجاوز قدره المحمود إذا ما رفعت عنقها، وهو غير معطل، عن الحلي، فشبَّه عنقها بعنق الظبية في حال رفعها عنقها، ثم ذكر أنه لا يشبه عنق الظبي في التعطل عن الحلي[1].

وقوله أيضاً[2]:

هَصَرتُ بِفَودي رَأسِها فَتَمايَلَت عَلَيَّ هَضيمَ الكَشحِ رَيّا المُخَلخَلِ

ولقد أشارت **ريناتا** إلى النزعة المشابهة في إيجاد نعوت قصيرة وسهلة في المقدمة، وإن مجيء الصيغة البلاغية التي يمثل فيها المثبت بضده المنفي بشكل كثير(Litotes) في أبيات القصيدة كلها يرجع إلى أسباب تكتيكية متعلقة بالوزن والقافية[3].

وفي قراءة أخرى للأبيات نجد أن عدداً من الصفات قد ارتبطت مما جاء من تعلق الجانب الإعرابي فيها، ولا سيما الموصوف إذ شكل ركناً اساسياً فضلاً عن الصفة المسيطرة على حيثيات النص الشعري ، ونلحظ ذلك جليا في وصف الحصان في القصيدة نفسها[4]:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَردٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ
كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَن حالِ مَتنِهِ كَما زَلَّتِ الصَفواءُ بِالمُتَنَزَّلِ
عَلى العَقبِ جَيّاشٍ كَأَنَّ اِهتِزامَهُ إِذا جاشَ فيهِ حَميُهُ غَلَيُ مِرجَلِ
مِسَحٍّ إِذا ما السابِحاتُ عَلى الوَنى أَثَرنَ غُباراً بِالكَديدِ المُرَكَّلِ

وتتواصل السلسلة فنرى في (الغالب بيت) مع جملة مستقلة تحوي جملا قائمة بحدّ ذاتها ومثل هذا النعت لا تكون الأبيات ثابتة في تسلسلها من خلال مضمونها وتركيبها، وتوجد أيضاً أداة تركيبية تقدم وصفا للصفات الجسدية من ضمن سلسلة الأبيات بوسيلة غير مترابطة وهي الجمل الأسمية المرتبة بـ(له ولها)، وهذا النمط يكون محبباً ويضمُّ غالباً بيتاً واحداً، ولكن باستطاعته أن يوسع[5]، كما جاء في وصف علقمة للحصان الآتي[6]:

لَهُ حُرَّتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهِما كَسامِعَتي مَذعورَةٍ وَسطَ رَبرَبِ
وَجَوفٌ هَواءٌ تَحتَ مَتنٍ كَأَنَّهُ مِنَ الهَضَبَةِ الخَلقاءِ زُحلوقُ مَلعَبِ

(1) ينظر مقدمة شرح ديوان امرئ القيس،15-17.
(2) ديوان امرئ القيس،15.
(3) Nasib، دراسات في شعرية القصيدة العربية،185، وأسس الشعر العربي،152.
(4) ديوان امرئ القيس،19-20.
(5) دراسات في شعرية القصيدة العربية،184-188، وأسس الشعر العربي،161.
(6) ديوان علقمة،89-91.

قَطـــاةٌ كَكُـــردوسِ المَحالَـــةِ أَشـــرَفَت إلـــى سَـــنَدٍ مِثـــلِ الغَبـــيطِ المُـــذَأَبِ
وَغُلـــبٌ كَأَعنـــاقِ الضِـــباعِ مَضـــيغُها سِـــلامُ الشَـــظى يَغشـــى بِهـــا كُـــلَ مَركَـــبِ
وَسُـــمرٌ يُفَلِّقـــنَ الظِـــرابَ كَأَنَّهـــا حِجـــارَةُ غَيـــلٍ وارِســـاتٌ بِطُحلُـــبِ

فيمثل المبتدأ من هذا المكان نقطة بداية السلسلة ويوجد إلى جانب الاصناف الكثيرة لنمط الحيلة المتسلسلة يجيء في الوصف نوع جميل من تناسق أبيات ما زيد بواسطة التضمين وخاصة بتوسيع التشبيه وتداعي الافكار، ذلك التشبيه الذي يحوي جملاً قائمة بذاتها مثال ذلك قول النابغة[1]:

كَـــأَنَّ مُشَعشَـــعاً مِـــن خَمْـــرِ بُصْـــرَى نَمَتـــــهُ البُخـــــتُ مَشـــــدودَ الخِتـــــامِ
نَمَـــيْنَ قِلالَـــــهُ مِـــــن بَيـــــتِ رَأسٍ إِلـــــى لُقمـــــانَ فِـــــي سُـــــوقٍ مُقـــــامِ
إِذا فُضَّـــــت خَواتِمُـــــهُ عَـــــلاهُ يَبِـــــيْسُ القُمَّحـــــانِ مِـــــنَ المُـــــدامِ

فترى أن الجمل القائمة بذاتها مرتبطة مع المشبه من خلال الضمير العائد في كلمتي (قِلالَهُ، خَواتِمُهُ) وأن التشبيه ذاته قد أُلِّف بطريقة مستقلة كما في الوصف، فنجد ترابط الجمل غير مستقل نحويا باستثناء المثال الأخير، إذ أن الأبيات تشبه حلقة منظمة، ويتكون نفس الانطباع من قبل الجمل المبنية بناءًا متوازياً، وهذه السلسلة المترابطة يكون تأثيرها الذي يمتد؛ ليشمل مجموعة من الأبيات يكون ضعيفاً[2]. وترى في أبيات امرئ القيس لوصفه الناقة والتي تتكون من ثمانية عشر بيتاً، أن نصف هذه الأبيات يبدأ بـ(لها) إذ يترك الوصف الذي يأتي بتركيب واحد انطباعاً، له وتيرة واحدة كما، قال امرئ القيس في وصف الناقة[3]:

بأدْماءَ حُرْجُوجٍ كَأَنّ قُتُودَها على أَبْلَقِ الكَشحَينِ ليسَ بمُغرِبِ

ويكونَ هذا نقيضاً لاندماج بيتين في وصف الناقة عند طرفة، إذ يبدأ التوازي في آخر الشطر الأول[4]:

أَمِـــرَّت يَـــداها فَتـــلَ شَـــزرٍ وَأَجنَحَـــت لَهـــا عَضُـــداها فـــي سَـــقيفٍ مُسَـــنَّدِ
جُنـــوحٌ دِفـــاقٌ عَنـــدَلٌ ثُـــمَّ أُفرِعَـــت لَهـــا كَتِفاهـــا فـــي مُعـــالىً مُصَـــعَّدِ

فترى **ريناتا** ((أننا نفقد في كلّ انجاز لغوي لتراكيب التوازي تناسب الفكرة، الذي يربط من خلال الأسلوب البلاغي المتمثل بالتضاد مجموعة من الأبيات ربطاً مضمونياً، ويأتي استعمال الجمل المتوازية في الوصف استعمالاً داعياً على أنها أداة أسلوبية، لكن وظيفتها تفتقر في الغالب على الترابط الظاهري للأبيات))[5].

ويتضح مما سبق أن الشاعر الجاهلي لديه الإمكانيات التركيبية والأسلوبية من خلال تلاحم وترابط الأبيات، وتسلسها في وصف طويل، لكنه لم يستعملها بصورة دائمة فتوجد أوصاف يعمل فيها كل بيت بمفرده إذ نشاهد أن الأبيات أما تبدأ بسلسلة من النعوت ويحتوي على تشبيه قائم بنفسه أو مبدوءاً باسم عضو من أعضاء الجسم دون معرفة سبب تعلقه مع ما

---

(1) ديوان النابغة 131-132.
(2) دراسات في شعرية القصيدة العربية،187،وجهود استشراقية،124-125.
(3) ديوان امرئ القيس،45، الأدماء: الناقة البيضاء. الأبلق: الذي فيه بياض وسود. الكشحين: الخاصرتين المغرب: الحمار الوحشي، ينظر: كلام شارح الديوان،45.
(4) ديوان طرفة،35.
(5) دراسات في شعرية القصيدة العربية ، 187، وجهود استشراقية،124-125.

يسبق من له أو لها، ويحدث ان يحصل حدوث خلل في مثل هذه الحالات في تسلسل الابيات كما ذكرت في الاصل هذا من جانب ومن جانب آخر لا يوجد سبباً للاعتقاد بذلك فالوصف الوحيد الذي عرف من خلال تتابع الابيات المميز، وهو وصف طرفة صورة لغوية لا يمتلك وحدة بنائية فهناك الكثير من الابيات جعلت مع بعضها البعض من غير وجود ترابط مما يدعو الى الشك في تسلسلها ، فيقول طرفة[1]:

أَصَحَوتَ اليَومَ أَم شاقَتكَ هِر ... وَمِنَ الحُبِّ جُنونٌ مُستَعِر
بَينَ أَكنافِ خُفافٍ فَاللِوى ... مُخرِفٌ تَحنو لِرَخصِ الظِلفِ حُر
تَحسِبُ الطَرفَ عَلَيها نَجدَةٌ ... يا لِقَومي لِلشَبابِ المُسبَكِر

فإلى جانب مدح الشاعر لصفات جسدية يراها في محبوبته وناقته نرى أيضاً:((البطل البدوي سواء أكان الشاعر نفسه أو الممدوح يمدح في سجاياه الشخصية وسلوكاته الحميدة، وغالباً ما كان يكتفي في قصيدة الذكرى، يذكر ملذات الحياة التي كان ينغمس فيها الشاعر مما جعل التشكل اللغوي يقدم إلى جانب النعوت التي تعزى للبطل في العادة وصفا مختصرا لوصفه بحيث يلقي ضوءا على سلوكه))[2].

وتضيف **ريناتا** في عرضها عن تركيب الجمل فتقول:((إن تصوير الأوضاع المنفردة – وأيضاً أوصاف الحيوان أو أي شيء آخر بطريقة جزئية-يكون مختلفاً في طوله، ففي بعض الاحيان يكتفى ببيت واحد لرسم صفة ما للبطل، وهناك إمكانية أخرى لوصف المواقف تتمثل بتركيب الجملة مع إذا أو إن الذي يمكن أن يمتد؛ يشمل أبياتاً كثيرة، وأذكر هنا بوصف المطر المفصل الذي جاء به في الفخر بالقبيلة عند طرفة بحيث احتوى التركيب خمسة أبيات، وإن مثل هذا التركيب للجمل يكون مميزاً للفخر بالقبيلة أو المديح))[3]، فيقول طرفة [4]:

إِنّا إِذا ما الغَيمُ أَمسى كَأَنَّهُ ... سَماحيقُ ثَربٍ وَهيَ حَمراءَ حَرجَفُ
وَجاءَت بِصُرّادٍ كَأَنَّ صَقيعَهُ ... خِلالَ البُيوتِ وَالمَنازِلِ كُرسُفُ
وَجاءَ قَريعُ الشَولِ يَرقُصُ قَبلَها ... إِلى الدِفءِ وَالراعي لَها مُتَحَرِّفُ
نَرُدُّ العِشارَ المُنقِياتِ شَظيُّها ... إِلى الحَيِّ حَتّى يُمرِعَ المُتَصَيَّفُ
تَبيتُ إِماءُ الحَيِّ تَطهى قُدورَنا ... وَيَأوي إِلَينا الأَشعَثُ المُتَجَرِّف

وتتوصل **ريناتا** في خلاصتها لموضوع الاسلوب الوصفي ومحوره الأساسي والمهم هي الجمل النمطية المتسلسلة والتي تحتوي على عدد من الأبيات غير المحددة لمعرفة تسلسلها وبالإمكان إضافة عنصر جديد في مقدمة كلّ بيت أو بداية الشطر، وبالإمكان أن يبدو التوازي هو البديل كأن يكون في تتابع مباشر لبيتين أو أكثر أو يكون على هيئة سلسلة مترابطة تمتد أجزائها كمشهد صغير إلى عدد من الأبيات المشابهة للقصة[5].

---

[1] ديوان طرفة،63.
[2] دراسات في شعرية القصيدة العربية ، 188، وصبا نجد،85-86.
[3] دراسات في شعرية القصيدة العربية،188، وصبا نجد،185-186.
[4] ديوان طرفة،136.
[5] دراسات في شعرية القصيدة العربية،189، وأسس الشعر العربي،185-186.

ويستمر الحديث بذلك الموضوع عن الأسلوب القصصي في أنه:((ينشا تطابق أكثر مع الأسلوب القصصي في ظل غياب صيغ الزينة والتأثيرات النغمية وغيرها، باستثناء بعض الصفات المقفاة التي تكون داخلة في طبيعة الوصف، وبالإضافة إلى ذلك يأتي الثراء في الصور التي تملك هنا وظيفة خاصة، ويمكن أن يقال بشان وظيفتها الأسلوبية قد قيل مسبقاً في الفصل الثاني، وعلاوة على ذلك أصبح واضحاً أن الشعراء لم يهتموا بشكل تام بقضية تسلسل الأبيات في تشكيل المقاطع الوصفية الخالصة، ولأجل هذا يخشى من حدوث التعديل أو سقوط أبيات أو أضافة أخرى، بالإضافة إلى انعدام موثوقية الرواية في هذا الجزء من القصيدة، ويسري هذا أيضا وبشكل كبير على وصف البطل في المفاخرة والمديح، بينما يعوض غياب تتابع الأفكار في الرسالة أو في النسيب))[1]، من خلال الأدوات اللغوية التي تسعى لتكثيف الأسلوب القصصي، وإضفاء وسائل التأثير النغمي في النص الأدبي.

أما حديثنا عن الأسلوب البلاغي، فنرى أنه يشكِّل منعطفاً مهماً في النص الشعري بعامة، وغرض المديح وبقية الاغراض بخاصة، فضلاً عن دور الأسلوب البلاغي في تكثيف في المعنى في موضوعات الحب والفراق والوجد في النسيب وغيرها، ويعد مديح البطل ملمحاً من ملامح البلاغة يسعى المبدع (الشاعر) أن يرقى إلى أسلوب مميز يجعله ذا شانٍ مهم، ونلحظ ذلك في قصائد شعرية كثيرة في غرض المديح وغيرها لشعراء لهم الدور الفاعل في النتاج الشعري والإبداعي على سبيل الذكر لا الحصر نذكر من هؤلاء النابغة في قصيدة له التمس فيها أن يكون له موقعاً مهماً فيها، حيال الحاكم –الملك-ابتدأها بخطاب مهم[2]وهذه الأبيات الآتية:[3]

لَعَمــري وَمــا عُمــري عَلَــيَّ بِهَــيِّنٍ ... لَقَــد نَطَقَــت بُطــلاً عَلَــيَّ الأَقــارِعُ
أَقــارِعُ عَــوفٍ لا أُحــاوِلُ غَيرَهــا ... وُجــوهُ قُــرودٍ تَبتَغــي مَــن تُجــادِعُ
أَتــاكَ اِمــرُؤٌ مُســتَبطِنٌ لِــيَ بِغضَــةً ... لَــهُ مِــن عَــدوٍّ مِثــلَ ذَلِــكَ شــافِعُ
أَتــاكَ بِقَــولٍ هَلهَــلِ النَسـجِ كــاذِبٍ ... وَلَــم يَــأتِ بِــالحَقِّ الَّــذي هُــوَ ناصِــعُ
أَتــاكَ بِقَــولٍ لَــم أَكُــن لِأَقولَــهُ ... وَلَــو كُبِلَــت فــي ســاعِدَيَّ الجَوامِــعُ

وهذه الأبيات كانت بمثابة الدفاع عن الشاعر بطريقة أكثر ذهولاً ومتعة، وحاول الشاعر أن يرفع منزلته ويسمو بها بذكاء حاد وتلطيف، ونجد أن النص الشعري جاء بأسلوب الخطاب المثير متكئاً على أدوات مهمة فأخذ القسم نصيباً مهماً في هذا النص فكان فاتحة للخطاب الشعري الموجه ثم توالت الأساليب البلاغية، بعد ذلك فكان الاستفهام والنداء وأداة التأكيد (اللام) أدوات أسلوبية مثيرة ومهمة للخطاب المباشر والمؤثر، ولا شك أن مقاطع القصيدة اصطبغت بصيغة بلاغية فكان المعنى مكثفا فيه، ففي البيت الاول الذي افتتحه بالقسم (لعمري) ؟جاء هذا القسم؛ ليمثل أداة اسلوبية وركيزة في البيت يدور جول هذا القسم

[1] دراسات في شعرية القصيدة العربية،189، وبحوث ألمانية، 67-68.
[2] دراسات في شعرية القصيدة العربية،190، وجهود استشراقية،95.
[3] ديوان النابغة،34-35.

هدفا مهما هو اسم المحبوبة[1] وترتبط بالأدوات المميزة للتأكيد، وهذا الأسلوب يستعمل بطريقة لا تزيد شيئا لمعنى القول المراد كقول زهير[2]:

غَشـــيتُ دِيـــاراً بِـــالنَقيعِ فَنُهمَـــدِ ... دَوارِسَ قَـــد أَقـــوَينَ مِـــن أُمِّ مَعبَـــدِ
أَرَبَّـــت بِهـــا الأَرواحُ كُـــلَّ عَشِـــيَّةٍ ... فَلَـــم يَبـــقَ إِلّا آلُ خَـــيمٍ مُنَضَّـــدِ
وَغَيـــرُ ثَـــلاثٍ كَالحَمـــامِ خَوالِـــدٍ ... وَهـــابٍ مُحيـــلٍ هامِـــدٍ مُتَلَبِّـــدِ
فَلَمّـــا رَأَيـــتُ أَنَّهـــا لا تُجيبُنـــي ... نَهَضـــتُ إِلـــى وَجنـــاءَ كَالفَحـــلِ جَلعَـــدِ
جُمالِيَّـــةٌ لَـــم يُبـــقِ سَـــيري وَرِحلَتـــي ... عَلـــى ظَهرِهـــا مِـــن نَيِّهـــا غَيـــرَ مَحفِـــدِ

وعلى العكس جاء النابغة ليؤكد قسمه بمنحيين، الأول من خلال التكرار لنفسه والثاني منح لكلمة القسم المستهلكة معنى آخر إذ كررها حرفياً، وينتج بين شطري البيت السادس عشر تواز بسيط على الرغم من التركيب المختلف، فنرى وجود لام التوكيد في البداية في مقابل مجيء حرف الجر نفسه (عليَّ) في النهاية تقريباً وفي نفس الموقع العروضي[3]، يقول النابغة[4]:

لَعَمري وَما عُمري عَلَيَّ بِهَيِّنٍ ... لَقَد نَطَقَت بُطلاً عَلَيَّ الأَقارِعُ

وتؤكد **ريناتا** في حديثها عن اللطائف في البلاغة العربية أنها:((لم تاتِ عند النابغة صدفة بأي حال من الأحوال، وإن صورة تشابه الأطراف في عجز البيت السادس عشر وصدر البيت السابع عشر كانت هي الأداة الأمثل لربط البيتين معا، إذ إنها لا تمتلك هنا معنى ظاهرياً أو شكلياً؛ لكنها تمثل هنا اسم العدو الذي يفترض أنه هو الذي ملأ صدر الملك حقداً على النابغة، وبعد الطبيعة الشريرة لهذين البيتين تبدأ في البيت التالي قصة اللوم كما يراها الشاعر، وترتبط الأبيات (18-20)[5] من خلال تكرار البداية ارتباطاً وثيقاً، وكذلك وُسِّع أسلوب التوازي في البيتتين التاسع عشر والعشرين، وإن هذه الأداة الأسلوبية(التوازي).

تظهر في الشعر الجاهلي بشكل كبير، لكنها يمكن أن تدرك على أنها رتيبة في الغالب، ولكن على النقيض من هذا فان التوازي عند النابغة يمتلك أهمية ووزناً بحيث لا يمكن التغاضي عن الالحاح المتزايد في طلبه))[6].

ولقد استعمل النابغة في هذا المقطع عناصر تنتمي[7]إلى الأسلوب البلاغي الأكثر استخداماً، وعلى العكس من بعض الشعراء البارعين فقد جاء النابغة بأدوات واستعملها بطريقة جيدة ومعروفة، فالجمل القصيرة والعناية المميزة بالوقف، يظهران في هذا المضمون متلائمين بوجه خاص إذ ينمّي هذا الإحساس لدى السامعين ويرسخ في أذهانهم،

---

(1) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية،190، وبحوث ألمانية،96.
(2) شرح شعر زهير160-161.
(3) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية،190، وجهود استشراقية،69.
(4) ديوان النابغة،34.
(5) ديوان النابغة، 34، أَتاكَ اِمرُؤٌ مُستَبطِنٌ لِـيَ بِغضَةً لَهُ مِن عَدوٍّ مِثلَ ذَلِكَ شافِعُ
أَتاكَ بِقَولٍ هَلهَلِ النَسجِ كاذِبٍ وَلَـــم يَأتِ بِالحَقِّ الَّذي هُوَ ناصِعُ
أَتاكَ بِقَولٍ لَم أَكُن لِأَقولَـــهُ وَلَـــو كُبِلَت في ساعِدَيَّ الجَوامِعُ
(6) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية،19، وجهود استشراقية،72-73.
(7) ينظر: المصدر نفسه،191-192.

وإن الأحداث والوقائع الذي يحصل في وقت الجملة ويمتد لأبيات كثيرة يرجع الى القدرات الأسلوبية التي يجيدها النابغة، فنجد جزءًا من الأبيات يأتي في القصيدة نفسها، قال النابغة[1]:

فَـإِن كُنـتُ لَا ذُو الضِّـغْنِ عَنّـي مُكَـذِّبٌ وَلا حَلِفْـــي عَلَـــى البَـــراءَةِ نَـــافِعُ
وَلا أَنـــا مَـــأمونٌ بِشَـــيءٍ أَقولُـــهُ وَأَنـــتَ بِـــأَمرٍ لا مَحالَـــةَ واقِـــعُ
فَإِنَّـــكَ كَاللَّيـــلِ الَّـــذي هُـــوَ مُـــدرِكي وَإِن خِلـــتُ أَنَّ المُنتَـــأى عَنـــكَ واسِـــعُ

وأشارت **ريناتا** فيما يتعلق بالأسلوب البلاغي إلى التكرار والنداء ولام الأمر وهذا الأسلوب له حضور في الرسائل العدوانية، وفي المديح، وحديث الحب والفراق وفي النسيب، كما في أبيات النابغة السابقة[2].

أما أن تكونا ذات طابع ملحمي، وإن أبيات امرئ القيس في وصف المرأة، وزهير في وصف البقرة الوحشية التي فقدت إبنها، لا تكشف ملامح أو مميزات الطابع الملحمي، وإن أبيات زهير أقرب إلى الطبيعة الدرامية؛ لوجود الأحداث والأشخاص، وهذه الظاهرة الدرامية وجدتها **ريناتا** بارزة في أبيات النابغة مع أنها أقرب إلى أبيات زهير، وإن الدافع لدى **ريناتا** لهذا التقسيم الذي اعتمد الأسلوب، ولقد حاولت أن تدرك النوع الأدبي للقصيدة على أساس وصفي مثل: ملحمي episch درامي dramatisch أو غنائي Lyrisch ولهذا لا يمكن أن تكون القصيدة ملحمية أو غنائية أو درامية، ولكن يمكن أن توصف بها، فقد اعتدت في حديثها على كتاب **إميل شتايجر** مبادئ الشعرية[3] : Emil staiger Grundbegriff e der poetic والذي قام بتصنيف الأنواع الأدبية على أساس أسلوبي، وفي ضوء هذا التصنيف فإن إطار الأنواع الأدبية يصبح مرناً، وبمقدرة الإنسان أن يطبِّقَهُ على الآداب الأجنبية غير الآداب الأُوربية، وحسب تصنيف **شتايجر** فإن القصيدة الجاهلية لا يمكن أن تصبح ملحمة أو دراما أو غناء ولكن ربما تكون ملحمية أو درامية غنائية[4].

وحسب تقسيم **ريناتا** للشعر الجاهلي بتقسيماته الوصفية الثلاثة الملحمي، والدرامي، والغنائي، يمنح للمرء سؤال عن سرَّ إضفاء الغنائية عند **ريناتا**[5] فهل يدل أن الشاعر الجاهلي تجاهل ذاته ولم تكن له عاطفة أو وجدان، ففي القراءة الأولية للقصائد الجاهلية توضح إلى أن الشاعر الجاهلي كان لديه اهتمامات بذاته ويلجأ إليها بشكلٍ صريح، ونرى أن بعض المستشرقين يطلق على النسيب (الحب الغنائي)[6]، فتأتي **ريناتا** بقولها((أن الشاعر يبتعد عن الحديث عن ذاته واحساسه ويصف الأشياء أكثر مما يصف نفسه، ولذلك يمكن أن يظهر الشعر الجاهلي خصائص ملحمية أكثر مما يظهر خصائص غنائية؛ لأن الشاعر

---

(1) ديوان النابغة،37-38.

(2) Renate Jacobi : studien zur poeyik der altarabischen Qaside, p,209 ،وينظر: الاستشراق الالماني المعاصر والشعر الجاهلي، 114-115، والأبيات: لَعَمري وَما عُمري...

(3) ينظر: مناقشات اميل شتايجر: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور 3386-3900، وكتاب نظريةالادب ومجموعة الباحثين السوفيت، 28-30 ،و82-85، وينظر: الاستشراق الألماني المعاصر، 115-116.

(4) ينظر : مفاهيم نقدية ، ريتيه وبليك، 386، نقلا عن الاستشراق الألماني المعاصر، موسى ربايعة،115-116

(5) ينظر: J. christoph Burgel Die beste Dich tung is die Lungnereichste orienes 23-24 ,1974, p. 26 وكتابة Dieekpha rastischen Epigramme des abu Talib al-Mammani Gottingen 1965. P.226 نقلا عن: الاستشراق الألماني، 116.

(6) IIse Lichten stadeter: Das Nasib der aitarabische Qaside isiamica vdume 5 ,1592 .p.18 نقلا عن الاستشراق الالماني،116.

الملحمي لا يركز على المزاج والشعور، وإنما يبقى بعيداً عن هذه الأشياء فهو ينتقل من موضوع إلى آخر))[1]،وان السبب الذي حدا **بريناتا** أن تنفي عن الشاعر الجاهلي الغنائية حسب رأيها أنه لم يكن لديه العواطف الجياشة والمشاعر المرهفة؛ ليتحدث به؛ لأنَّه لا يعطي أهمية لذاته إلا قليلا لكن لماذا نرى الشاعر الجاهلي يقف على الأطلال ويبكي على حبيبته الراحلة؟ فهذه صور من الوجدان الإنساني والإحساس المرهف الذي يمتلكه الشاعر الجاهلي، وكذلك حديثه عن قصص الحيوان لا يكون منفصلاً عن ذاته، بل هو لَصِيْقٌ بتجربة الشاعر وزاوية رؤيته[2].

فنرى أن **بريناتا** سعت إلى أن تجعل الشعر الجاهلي خاضعاً إلى الأنواع الأدبية الغربية مستندة على ما قدمه **شايجر** الذي يرى:((أن الشعر العربي يجب أن يُصَنَّف ضمن إطاره الخاص به ، لانه شعر يحتوي على خصوصية تميزه عن الشعر الغربي ، ولذلك فالأجدر أن يصنف حسبما فعل نقاد العرب القدماء مثل المدح، والهجاء، والرثاء، والوصف، وغير ذلك من تعدد الموضوعات))[3].

وحيال ذلك حاولت **ريناتا** الضغط على الشعر الجاهلي لكي يتماشى مع رأي **شتايجر** ولكن محاولاتها أوقعها في مطبَّاتٍ ومشاكل كثيرة؛ لأن المستشرقين الذين سبقوها برهنوا أن الشعر الجاهلي منه جانب غنائي وهي بهذا أرادت أن تخرج بنظرية جديدة، لكن الشعر الجاهلي رفض ذلك لأنه لايستوعبها[4].

وفيما يخص موضوع اللغة وأساليب الشعراء ولاسيَّما البلاغي، نرى من المستشرقين من أشار إلى ذلك، ومنهم **فاجنر** إذ يرى أن ((لغة الشعراء العرب القدامى بلغة فنية مختلفة عن اللغة السائرة، تعلو اللهجات؛ تلك اللغة كانت مفهومة متجاوزة حدود اللهجات، ومنحت الشعراء أنفسهم، بشكل متساو مكانةً اجتماعية مرموقة، وكان الفهم العام لهذه اللغة وتوقيرها الأساس؛ لأن يوحي القرآن بهذه اللغة، وهذا بدوره ما حمَّل اللغويون العرب على جعل لغة الشعراء أساس تقعيدهم النحوي، وهذا هو القاعدة التي لم تتغير إلى اليوم))[5].

وتترى أساليب البلاغة لدى الشعراء، فيستعمل المؤلفون مفهوم الصيغة الذي يعني ((مجموعة من أجزاء النص المتشابهة ببعضها بعض، وهذه الأجزاء يستعملها مؤلفون عدة، في نصوص أدبية مختلفة؛ لإحالة المتلقين كل مرة إلى أجزاء النص الأخرى))[6].

أما كلمة الصيغي فيتمثل ((في بيت أو شطر إذا ما تضمن صيغة حسب التحديد السابق وبالمناسبة يمكن أن ترد أحوال من التناص المقصود وغير المقصود في الوقت نفسه أيضاً، إذا ما بدأت قصيدة بصيغة، ولكن مطلع القصيدة إلى جانب العنصر الصيغي يشير إلى وحدات مشتركة أخرى مع مطلع قصيدة أخرى، تستخدم الصيغة نفسها، ومن ناحية أخرى تكون هذه

---

(1) Renate Jacobi : Studien Zur poetic der altara bischen Qaside p. 38-39 نقلا عن: الاستشراق الألماني، 116.

(2) ينظر: الاستشراق الألماني، 116، وجهود استشراقية،76.

(3) الاستشراق الألماني،117، وأسس الشعر العربي،257.

(4) ينظر: المصدران نفسهما، الموضعان118، و258.

(5) أسس الشعر العربي،80، وينظر: إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية، نولدكه، 1- 5.

(6) الصيغة والاقتباس لونان من التناص في الشعر العربي القديم، توماس باور، ضمن بحوث ألمانية،102,

الوحدات معاً في هاتين القصيدتين فقط، ولكن في مثل هذه الحال سيلحق الشاعر اقتباسات أخرى ورموزاً، ببداية كل قصيدة من شعره؛ ليوضّح قصده توضيحاً كافياً))[1].

ويجب هنا توضيح مفهوم الصيغة وهدفها، فإذا كان ثلث مطالع القصائد العربية القديمة مبدوءة بداية صيغية، فلابدَّ أن يكون عند السامعين السابقين شيء من التذوق الجمالي، الذي يتخذه الشعراء أسلوبًا من أساليب البلاغة، ووجه من وجوه البراعة، ولتحديد أي جانب يمكن أن يكون هذا فيجب أن تكون هناك نظره جديدة إلى الأبيات المقتبسة، والتي تبدأ بـ(لمن الدار)[2]، كقول عبيد بن الأبرص[3] :

لِمَنِ الدارُ أَقفَرَت بِالجَنابِ غَيرَ نُؤيٍ وَدِمنَـــةٍ كَالكِتـــابِ

أو تبدأ بـ(لمن طلل) كقول امرئ القيس[4]:

لِمَـــنْ طَلَلٌ دَاثِرٌ آيُـــهُ تَقَادَمَ في سَالِـــفِ الأَحْـــرُسِ

وقول لبيد[5]:

لِمَـــن طَلَـــلٌ تَضَـــمَّنَهُ أَثـــالُ فَسَـــرحَةُ فَالمَرانَـــةُ فَالخَيـــالُ

ويبدو أن الشعراء يفتقرون إلى إمكانيات كثيرة لملاحظة مطالع القصائد التي جاءت على صيغة (لمن الديار) ويذكر مفردتان لهذا الأمر هما: المعرفة الجغرافية للحالة من خلال معرفة أسماء الأماكن وإعطاء صوره للأماكن من خلال التشبيه فترى أن صيغة (لمن الديار موجودة في نصف الأبيات بواسطة حرف الجر (بـ) أسماء الأماكن مباشرة كقول زهير[6]:

لِمَن طَلَلٌ بِرامَةَ لا يَريمُ عَفا وَخَلا لَهُ حُقُبٌ قَديمُ

ونرى في الحالة المشابهة ذكر مرة واحده لكلمات : برقة، وروضة، وقنه، وهض، أو أسماء مختلفة كما في بيت عبيد بن الأبرص، إذ يقول[7]:

لِمَنِ الدِّيارُ بِصْاحَةٍ فَحَرُوسِ دَرَسَتْ مِنَ الإِقْفَارِ أَيَّ دُرُوسِ

ويوجد نوعان من مطالع القصائد الأولى مطالع غير[8]صيغية، والثاني مطلع عبيد بن الأبرص[9]:

إِنَّ الحَـــوادِثَ قَـــدْ يَجِـــيءُ بِهَـــا الغَـــدُ وَالصُّـــبْحُ وَالإِمْسَـــاءُ مِنْهَـــا مَوعِـــدُ

وكذلك مطلع قصيدة لبيد[10]:

دَرَسَ المَنـــــا بِمُتـــــالِعٍ فَأَبـــــانِ وَتَقَادَمَـــــت بِـــــالحُبسِ فَالســـــوبانِ

ومطلع معلقة عنترة بن شداد[11]:

هَـــل غَـــادَرَ الشُـــعَراءُ مِـــن مُتَـــرَدَّمٍ أَم هَـــل عَرَفـــتَ الـــدارَ بَعـــدَ تَـــوَهُّمِ

---

(1) فن الشعر العربي، توماس باور، نقلاً عن: الصيغة والاقتباس لونان من التناص،103.
(2) ينظر: الصيغة والاقتباس لونان من التناص,103.
(3) ديوان عبيد بن الأبرص،21.
(4) ديوان امرئ القيس،339، الطلل: ما شخص من الأثر، داثر: ممحوّ، الأحرس: الدهر، ينظر: شرح الديوان.
(5) ديوان لبيد،267.
(6) شرح شعر زهير،152.
(7) ديوان عبيد بن الأبرص،67.
(8) ينظر: الصيغة والاقتباس،113-114.
(9) ديوان عبيد بن الأبرص،42.
(10) ديوان لبيد،138.
(11) ديوان عنترة، 92 .

فقد سعى الشاعر لتحقيق غير الصيغية للمطالع ويترك الموضوعات التقليدية باستثناء مطلع معلقة عنترة وهذا المطلع يرمز إلى الجهد في الأخذ بالموضوعات التقليدية، ووضع حلولاً بطريقة جديدة أصلية[1]، فالشعراء الذين ساروا على منهج عنترة في ابتداء قصائدهم، ببداية غير مألوفة يرون أن هذا الإبداء غير صحيح، فيجعلوا بعد الأبيات المخالفة للموضوعات التقليدية المألوفة مطلع تقليدي، وقد يأتي نسيب كامل ويتضمن[2]، التصريع على الأغلب كما فعل عنترة بعد مطلع معلقته، إذ قال[3]:

يـــا دارَ عَبلَـــةَ بِـــالجَواءِ تَكَلَّمـــي وَعَمـــي صَـــباحاً دارَ عَبلَـــةَ وَاِســـلَمي

ويتطلب من الشاعر أن يكون مبدعاً في اختياره للنصوص التي تمثل رؤيته فتتجسَّد لديه جمالية الخطاب البلاغي من أجل تحقيق التواصل الاجتماعي في نتاجاته من خلال ((اعطاء إشارة إلى المتلقين بطريقة مناسبة، ومثل هذه الاشارة بارزه بروزاً مختلفاً من الناحية التقليدية والتاريخية، وإليها ترجع اشارات تنتمي اشارات الافتتاح والخاتمة , كما ترد في النصوص الأدبية بوصفها عبارة تقليدية مثل قولنا: " حدث مرة ..." وإن لم يكونوا موتى...))[4].

وتواصل **ريناتا ياكوبي** حديثها حول الأسلوب الأكثر استعمالاً في الشعر العربي فتقول:((أهم سمة له هي نمط الجملة المصفوف، الذي يدمج مجموعات من الأبيات دون تحديد تسلسلها، وفي ذلك يدخل عنصر جديد في السلسلة دائماً في صدارة البيت أو الشطر، وثمة بديل هو التوازن دون التبعية النحوية، أما في تتابع مباشر من بيتين أو عدة أبيات، أو في صورة سلسلة ممتدة عناصرها تمتد في الغالب بوصفها مناظر صغيرة عبر بعض أبيات، وعناصر الأحداث متشابهة، ويكمن اتفاق محدد في أسلوب الحوادث في غياب صور الزخرفة، وتأثير الوقع على الاستماع ....الخ، باستثناء زوج من الصفات المرصوفة التي تعدُّ ماهية الوصف))[5]

وتتابع **ريناتا ياكوبي** الحديث عن الأسلوب البلاغي قائلة:((على النقيض من البناء غير المحكم في الحادثة والوصف، يجد المرء تقسيماً متماسكاً بناءًا مختلفاً للجمل ذا تبعية تركيبية، تعالقاً واضحاً للجمل وعناصر الجملة من خلال التوازي والتكرار، وتوجد إلى جانب التكرار، الذي يُعزَى إليه دور محوري، وسائل بلاغية أخرى، ويقابلنا الأسلوب البلاغي بوجه خاص، في قصائد الرثاء وفي الرسائل الأُحادية الموضوع، وفي أجزاء الرسالة في القصيدة))[6].

---

(1) ينظر: الصيغة والاقتباس لونان من التناص, 115.

(2) تُعَدُّ معلقة عمرو بن كلثوم مثالاً على ذلك، إذ بدأت بنسيب حقيقي بعد مقدمة خمرية تحتوي على تسعة أبيات ينظر: الصيغة والاقتباس لونان من التناص,116.

(3) ديوان عنترة بن شداد،183.

(4) أبيات النسيب الصيغية وغير الصيغية، بوصفها مقدمة القصيدة للشعر العربي القديم، توماس باور،27- 29، ضمن كتاب بحوث ألمانية في الأدب العربي القديم, 119-120.

(5) أسس الشعر العربي،258.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخاتمة

أسجل في خاتمة البحث أهم ما توصَّل إليه البحث من نتائج، وهي :

1. لم يغب أسلوب التكرار عن ناظري الشاعر الجاهلي فقد شكَّل تكرار الحروف الصحيحة، حيّزاً واسعاً من اهتمامته، ولاسيَّما تلك التي تحكي أصوات واقع مرير عاشه الشاعر وطغت عليه كثيراً مما يعانيه من أوضاعه المعيشية، فيتبادر للذهن كأنه يسمع الأنين والأسى، ويواصل حديثه عن سمات فرسه فيسمع وقع حوافره.
2. القصيدة العربية كانت متعددة الأغراض، وذات قافية ووزن واحد، إذ بدأت بالنسيب، ويعقبه موضوع أو عدة موضوعات، ويكون في النسيب المحزن والمؤلم في الأوقات الماضية في علاقة تقابل متغيرة.
3. حاول المستشرق الربط في أغراض الشعر ومنها الفراق بالفخر، وبدوره يفضي إلى تغيير قرار المحبوبة.
4. أخذ وصف الجمل مساحة ليست بالقليلة في أشعار الجاهلية؛ لأنه يمثل الرمز للبدوي، وأعز ما يملك.
5. ولقد شكَّل(النسيبُ)و(المديحُ) في موضوعاتِ القصيدةِ الجاهليةِ بعامةٍ، والمعلقاتِ بخاصة، وجوهاً كثيرة وأنهما من العناصرِ الجوهريةِ في القصيدة، وإن موضوعَ الناقةِ يُعَدُّ من أهم أساسياتِ الفخرِ القبلي، وأوسعِها في قصيدةِ المديحِ
6. انه يبدو انشغالُ الشاعرِ بالبيئةِ وجعلِها متنفساً له في قصيدة النسيبِ وبأفانين البلاغة فكان أمرٌ لابُدَّ منه فهو "بينما هي مع البيئةِ "بيئةُ الشاعرِ، بيئة المحبوبة" للوصولِ إلى واقعيةٍ حقيقيةٍ تعبّرُ عن انسجامِ الشاعرِ الكلي مع محيطِهِ"، وفي بعضِ الأحيانِ يفضّلُ الشَّاعرُ أن يصفَ الآثارَ بشكلٍ مفصلٍ فتيذكر الأثافي والنؤي.

المصادر والمراجع

المصادر العربية

1) أبيات النسيب الصيغية وغير الصيغية، بوصفها مقدمة القصيدة للشعر العربي القديم، توماس باور، ضمن بحوث ألمانية في الأدب العربي القديم, بيتر هاينة وآخرون , ترجمة د. محمد فؤاد نعناع, دار البشائر, دمشق, ط1, 2008م.
2) الاستشراق الألماني المعاصر، موسى ربابعة: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية , الأردن , ط1 , 1999 .
3) أسس الشعر العربي القديم الكلاسيكي, إيفالد فاجنر, ترجمة وتعليق د. سعيد حسن بحيري, كلية الألسن, جامعة عين شمس , مؤسسة المختار للنشر والتوزيع , القاهرة , ط1, 2008.
4) إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية، نولدكه، د.ط، د.ت.
5) بحوث ألمانية في الأدب العربي القديم, بيتر هاينة وآخرون , ترجمة د. محمد فؤاد نعناع, دار البشائر, دمشق, ط1, 2008م.
6) البيان والتبيين, لأبي عمرو بن بحر الجاحظ (ت255ه) , تحقيق عبدالسلام هارون ,مطبعة دار الجيل , بيروت, 1985.
7) تاريخ الأدب العربي، بلاشير(1900-1973م), ترجمة د.ابراهيم الكيلاني , منشورات وزارة الثقافة, دمشق,1973.
8) جهود استشراقية، جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم, ريناتا ياكوبي, ترجمة د. عبدالقادر الرباعي, دار جرير للنشر والتوزيع, عمان ط1, 2008.
9) دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية, ريناتا ياكوبي, ترجمة د.موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع, عمان, ط2، 2011 .
10) ديوان امرئ القيس, تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم, دار المعارف، مصر,1958.
11) ديوان طرفة، بن العبد، شرحه الأعلم الشنتمري(410-476ه)-, تحقيق : دُريَّة الخطيب , ولطفي الصَّقَّال, دار الفارس للنشر والتوزيع , الاردن, ط2 , 2000م.
12) ديوان عبيد بن الأبرص, تحقيق : السير تشارلز ليال(1845-1920م), سلسلة جب , لندن، 1913.
13) ديوان علقمة الفحل، للأعلم الشنتمري، تحقيق: دُريَّة الخطيب, ولطفي الصَّقَّال, دار الكتاب العرب, حلب، سوريا, ط1, 1969.
14) ديوان عنترة بن شداد, تحقيق محمد سعيد مولوي, مطبعة المكتب الاسلامي, لبنان، بيروت,1970م.
15) ديوان النابغة الذبياني, رواية الأصمعي (ت216ه) تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف, مصر, 1977م.
16) شرح ديوان لبيد بن ربيعة, تحقيق: د. إحسان عباس, وزارة الارشاد, الكويت,1962.
17) شرح شعر زهير بن أبي سلمى, صنعة أبي العبَّاس ثعلب(ت291ه), تحقيق: د.فخر الدين قباوة, منشورات دار الآفاق الجديدة, بيروت, ط1, 1970 .
18) شعراء المعلقات في دراسات المستشرقين، رسالة ماجستير تقدمت بها: شيماء عبد الرحيم صالح، إلى مجلس كلية التربية/جامعة سامراء/وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: أ.م. د. محمد أحمد شهاب،1437 هـ، 2016م.

19) الشعر والشعراء, لابن قتيبة(ت276ه), تحقيق : أحمد محمد شاكر, مطبعة دار المعارف, مصر,1964م.
20) صبا نجد, ياروسلاف ستيتكيفيتش, ترجمة د. حسن البنا عز الدين , مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض, 2004م.
21) الصيغة والاقتباس لونان من التناص في الشعر العربي القديم، توماس باور، ضمن بحوث ألمانية في الأدب العربي القديم , بيتر هاينة وآخرون , ترجمة د. محمد فؤاد نعناع, دار البشائر, دمشق, ط1, 2008م.
22) العمدة في محاسن الشعر وآدابه, لابن رشيق القيرواني(ت463ه), تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد, مطبعة: دار الجيل, بيروت, ط4, 1972.
23) لسان العرب, لابن منظور لأبي الفضل جمال الدين بن مكرم الافريقي (ت711ه), دار صادر, لبنان، بيروت, ط 1, د. ت .
24) محاضرات في علم البيان-الاستعارة- :6، بحث مخطوط على الآلة الكاتبة، للأستاذ محمود شريف الخياط، نسخة خاصة بالأستاذ الدكتور أحمد حمد محسن الجبوري، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت، العراق.
25) مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي,ترجمة: د. موسى ربابعة، مطبعة دار جرير للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2011.
26) نظرية الأدب, وليك, دينيه, واوستن وارين, ترجمة: محي الدين صبحي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط3, د.ت.
27) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال, مطبعة: دار العودة, بيروت,1973م.

المصادر الأجنبية:

1) **Jacob**(G) AILarpisches Beduinenlebn. Berlin 1897,177 ،
2) :**Musil** (A)Arabia petraea T ll vienne 1908 The Manners and customs of the customs of the customs of the Rwala Bedouins,New ork 1928 ,233 ,Caussin de Perceval: Essai sur I 'histoire el pendant I'époque de mahomet_2 edition paris 1902 ,213 , 233 **(موسيل)** , البتراء:
3) Renate Jacobi : studien zur poeyik der altarabischen Qaside, p,209
4) J. christoph Burgel Die beste Dich tung is die Lungnereichste orienes 23-24 ,1974, p. 26 وكتابة Dieekpha rastischen Epigramme des abu Talib al-Mammani Gottingen 1965. P.226 نقلا عن: الاستشراق الألماني، 116.
5) IIse Lichten stadeter: Das Nasib der aitarabische Qaside isiamica vdume 5 ,1592 .p.18.116 نقلا عن الاستشراق الالماني،
6) Renate Jacobi : Studien Zur poetic der altara bischen Qaside p. 38-39