٣٠٩٥٦

المورد

مجلة تراثية فصلية

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ الجمهورية العراقية
رئيس مجلس الادارة الدكتور محسن خليل الموسوي

دار الحرية

المجلد التاسع عشر
ربيع ١٩٩٠
العدد الأول

رئيس التحرير طراد الكبيسي

سكرتيرة التحرير هدى شوكت بهنام

www.dorat-ghawas.com

المحتوى

البحوث والدراسات

١ ـ الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد ..... د. عادل سليمان ٥ ـ ٢٠

٢ ـ قراءة جديدة لـ (عيار الشعر) لابن طباطبا ..... طراد الكبيسي ٢١ ـ ٢٧

٣ ـ الاصول الاكدية لعدد من المفردات والمصطلحات المندائية ..... د. صبيح مذلول ٢٨ ـ ٣٥

٤ ـ الغزالي من الاكاديمية الانسايكلوبيدية ..... مدني صالح ٣٦ ـ ٤١

٥ ـ الخط والريازة في العمارة العربية الاسلامية ..... محمود حمدي ٤٢ ـ ٤٧

٦ ـ جهود الخلافة للتحرر من النفوذ السلجوقي ..... د. نافع توفيق العبود ٤٨ ـ ٥٥

٧ ـ كتاب الفخري في الاداب السلطانية لابن الطقطقي ..... د. ناجي التكريتي ٥٦ ـ ٦٩

٨ ـ الجانب العلمي في كتاب الحيوان للجاحظ ..... د. جليل ابو الحب ٧٠ ـ ٧٦

٩ ـ المنسوجات والسجاجيد العربية الاسلامية ..... د. صلاح حسين العبيدي ٧٧ ـ ٨٤

١٠ ـ الشعراء السفراء في عصر ما قبل الاسلام ..... احمد اسماعيل النعيمي ٨٥ ـ ٩٩

النصوص المحققة:

١١ ـ اعلام النساء في الاندلس من كتاب التكملة لابن الابار ..... د. منجد مصطفى بهجت ١٠٠ ـ ١٢٤

١٢ ـ مواد البيان لعلي بن خلف الكاتب ـ القسم السابع والاخير ..... د. حاتم صالح الضامن ١٢٥ ـ ١٥٥

١٣ ـ رسالة ابن قتيبة في الخط والقلم ..... هلال ناجي ١٥٦ ـ ١٧٠

١٤ ـ يحيى بن ماسويه في الجنين وكونه في الرحم ..... محمود الحاج قاسم ١٧١ ـ ١٧٣

١٥ ـ أنشاد النابغة امام النبي (ﷺ) ..... د. مخيمر صالح ١٧٨ ـ ١٨٣

١٦ ـ الكتاب ـ الكتاب سيبويه ـ مقدمة الكتاب ..... د. محمد كاظم البكاء ١٨٤ ـ ٢٠٦

الفهارس والبيليوغرافيات

١٧ ـ الشعراء التعليميون والمنظومات التعليمية ..... د. رزوق فرج رزوق ٢٠٧ ـ ٢٢٦

١٨ ـ مصادر الصغاني وموارده لمؤلفاته اللغوية ..... د. احمد خان ٢٢٧ ـ ٢٤٣

ندوات

١٩ ـ عبد الحق فاضل ـ الباحث اللغوي ..... د. محمد الطوكي ٢٤٤ ـ ٢٤٩

رأي

٢٠ ـ اللام المفخمة فونيماً ..... سعيد الغانمي ٢٥٠ ـ ٢٥٢

عرض ونقد

٢١ ـ كتاب الدلائل للحسن بن البهلول ..... د. كمال السامرائي ٢٥٣ ـ ٢٥٥

٢٢ ـ قراءة في كتاب ـ فصول التماثيل في تباشير السرور ..... د. يونس أحمد السامرائي ٢٥٦ ـ ٢٦٨

٢٣ ـ ملاحظات على ما أنفرد به القراء ..... د. علي حسين البواب ٢٦٩ ـ ٢٧١

٢٤ ـ تصحيح كتاب التعريف لابي عمرو الداني ..... د. حسام النعيمي ٢٧٢ ـ ٢٨٠

مناقشات وإستدراكات

٢٥ ـ تعقيب على مفهوم التراث العلمي العربي ..... طاهر التميمي ٢٨١ ـ ٢٨٦

٢٦ ـ إستدراكات على (ببليوغرافيا عن الرحلات الى العراق) ..... سلمان هادي طعمة ٢٨٧

٢٧ ـ اخبار التراث العربي ..... اسامة ناصر النقشبندي ٢٨٨ ـ ٢٩٢

٢٨ ـ ندوات حول التراث ..... هدى شوكة بهنام ٢٩٣ ـ ٢٩٧

٢٩ ـ رسائل جامعية ٢٩٨

www.dorat-ghawas.com

الشعر الجاهلي
في ضوء نظرية باري ـ لورد
نظرة جديدة

دراسة
د. عادل سليمان جمال
جامعة أريزونا

نظرية باري ـ لُورْد عن الشعر المَرْوِيّ

في خلال الثلاثين عاما الماضية استطاع الأستاذان مِلْمان باري وألبرت لُورْد أن يهتديا إلى الأساليب الفنية (Techniques) للشعر المَرْوِيّ التي يستخدمها الشاعر الراوي في نظم الأشعار. بدأ باري أولا [1] بتطبيق فكرة الـ formula ـ وهي مجموعة من الكلمات تُستخدَم في بحر مُعَيّن لتُعطِي معنىً محددا ـ على شعر هوميروس وانتهى إلى ان هوميروس كان شاعرا راويا. ولمّا لاقى رأيه هذا قبولا من المهتمين بالدارسات الأدبية، اتجه إلى دراسة شعر ملحمي مرويّ معاصر، وهو الذي تناقله المنشدون الأميون في يوغوسلافيا وأضافوا إليه. وكان باري يأمل بدراسة هذا الشعر الحيّ أن يستكشف الأسلوب الذي يتبعه المنشد في نظمه للشعر. فقام هو ولُورد بتسجيل هذا الشعر على آلات تسجيل، وعكفا على دراسته وتحليله، وضمَّنا ما انتهيا إليه في كتابهما المشهور «المُنْشِدون القُصّاص»[2]. وتتلخص نظريتهما في أن الشعر المروي مُباين للشعر المكتوب متميِّز عنه. فالشاعر الكاتب ـ في أي عصر عاش وفي أي حضارة نشأ ـ يُديم النظر في معانيه ويتعهد بالصقل ألفاظه قبل ان يُخرِج شعره للناس، وهو يفعل ذلك في غيبة عن قارئيه وبعيدا عن سامعيه. أما الشاعر الراوي فعلى نقيض ذلك، فهو ينظم الأشعار خلال إلقائه، أي يرتجل (imporovise) دون إعداد سابق، ويتم ذلك في سرعة ومهارة حتى لاينصرف عنه جمهور السامعين. ويُسْعِده على إنجاز هذا العمل اعتماده على مَخْزُون هائل من كلمات معيَّنة وعبارات محددة (formulas) يؤلِّف بينها في سرعة البرق، جاعلا منها أبياتا من الشعر، فالوحدة اللغوية عنده إذن ليست مطلَقَ الكلمات، وإنما هي هذه الكلمات المعينة والعبارات المحدَّدة (formulas). وهذه الكلمات والعبارات قد زِيد فيها وعُدِّلَت، ونُقِّحت وأُحكِمت خلال قرون من استعمال متّصل لم ينقطع، ومحاولة دَءُوب لم تَفتر حتى تهيّأت منها مجموعة ضخمة تزّود الشاعر الراوي بمَدَد غير محدود.

هذه النظرية قد طُبِّقت بنجاح على الآداب القديمة وآداب العصور الوسطى. فوجد المؤلفان أن الأشعار التي تتكرر فيها كثيرا كلماتٌ بأعيانها وعباراتٌ بذاتها هي أشعار مرتَجلة (Orally Composed)، بينما الأشعار التي ينعدم فيها مثل هذا التكرار أو يكاد هي أشعار مكتوبة، وبمعنى آخر فأن الشعر المرويّ يعتمد على هذه الكلمات والعبارات الثابتة، في حين أن الشعر المكتوب لايستند إلى ذلك أصلا. وليس للشعر الذي يُحْفَظ شِفاها نصٌّ ثابت محدَّد، حتى يُدوَّن، أما قبل ذلك فمضمونه يتنقل من فم إلى

www.dorat-ghawas.com

فيم، وفي كل مرة يُرْوَى يدخله تغييرٌ وتبديل ويطرأ عليه زيادةٌ ونقصان، بل قد يُصاغ كله صياغة جديدة من أوله إلى آخره. فالشاعر الراوي إذن يخلق مادته خَلْقا جديدا عند كل إنشاد، لايعتمد على ما حَفِظه لفُحُول المنشدين. بل لا يستعين بما نَظَمه هو في مرات سابقة، ومن ثم فَمَحْفُوظ الشاعرِ يجب أن يُستبعدَ كلية عند النظر في كيفية نظمه للشعر. فإن كان ذلك كذلك، فما هو الأسلوب الفني (Technique) الذي يصطنعه الشاعر الراوي في تأليف الشعر؟.

جواب ذلك أنه يعتمد على امتلاك ناصية عدد هائل من المعاني والأفكار والمواقف وأسماء الأعلام، ومَخْزُون لاينْفَد من كلمات معينة وعبارات محددة (formulas).

ويبدأ الشاعر الناشئ بالاستعانة بذلك كله حتى تزداد خِبْرته وتستوي مَلَكَته، ويستتبع ذلك أن فُحُول الشعراء يكونون أكثر مهارة وأَمْكَنَ فناً من الشعراء الشُّبان مع أن الفريقين جميعا يستمدّان من مَعِين واحد.

ولما كان المنشد يعتمد على مادة يتداولها غيرهُ من شعراء عصره، انتهت إليهم جميعا من أجيالهم السابقة كان لزاما أن تكون لغته شعريةً متخصصة يغلب عليها الجُمود والسُّطْحية، تخلُو من اللهجات، وتفهمها الجماعات التي تُظِلّها ثقافةٌ واحدة، دون اعتبار للمكان الذي تقيم فيه أو القبيلة التي تنتمي إليها. ولما كانت هذه اللغة الشعرية تَتكوّن أساسا من كلمات محدَّدة وعبارات ثابتة (formulas) موروثة تُستعمَل في إطار بحُور معينة، أدّى ذلك إلى أن تكون أشدَّ محافظة من لغة الحديث المحلِيّة التي تعيش معها جنبا إلى جنب. وقد تتسرب بعض اللهجات المحلّية إلى اللغة الشعرية إذا لاءم إيقاعُها بحرا ما، وتصبح جزءا منها بالرغم من أن هذه اللهجة قد تختفي تماما ويتوقّف استعمالُها كلغة للتخاطب، ومن ثم فاللغة الشعرية تضمّ كلمات قديمة (archaism)، يُسْتَغْلَق فَهْمُها حتى على المنشد وسامعيه.

هذه هي خلاصة نظرية باري ـ لُورْد عن الشعر المروي، بذل صاحباها جهدا شاقا لإثباتها، متّخذيْن من الشعراء الغنائيين في يوغوسلافيا مجالا لبحثهما

وقد أفاد مؤرخو الأدب من هذه النظرية وطبقوها على أشعار أمم مختلفة بنجاح كبير، كالشعر الأنجلو ـ ساكسوني[٢]، والشعر الانجليزي[٣]، والشعر الفرنسي[٤]، والشعر اليوناني[٥]، والشعر العبري[٦]، وغيره[٧].

دفعت هذه النظرية ـ خاصة عندما طُبِّقت بنجاح على الآداب القديمة وآداب العصور الوسطى ـ بعض الباحثين الأمريكيين المهتمين بالدراسات العربية إلى النظر إلى الشعر الجاهلي في ضوئها. فكتب الدكتور جيمس مُنْرو مقالة بعنوان (Oral Composition in Pre — Islamic Poetry) نشرها في العدد الثالث Journal of Arabic Literature سنة ١٩٧٠، ثم كتب الدكتور مايكل زِوتْلَرْ كتاباً كاملا نشرته جامعة أُهايُو ١٩٧٨، تناول فيه بالتفصيل الشعر الجاهلي في ضوء نظرية لُورْد، وأكدّ ما انتهىٰ إليه الدكتور منرو، أنّ الشعر الجاهلي ـ مثل شعر هوميروس ـ شعر مرويّ.

وسأحاول في الصفحات التالية أن ألخص ما انتهىٰ إليه هذان الباحثان وما استعانا به من دراسات أخرى، خاصة ما كتبه سارجنت ـ وسوف أتكئ خاصة على ما كتبه الباحث الأول.

وأرجو أن يثير هذا البحث ردود فعل لدى الدارسين العرب، فيناقشوا ما جاء فيه.

الشعر الجاهلي شعر مَرْوِيّ

١ ـ الأدلة الخارجية:

كان الشعراء الجاهليون أُمّيين، وغَنِيّ عن البيان أن علماء العصر العباسي جمعوا الشعر ـ عندما نشأت حركة التدوين ـ من رواة البادية. وبالرغم من ثقافة هؤلاء العلماء وسعة اطّلاعهم فقد غابت عنهم هذه الحقيقة البالغة، وهي أن الشعر الجاهلي شعر مرويّ، كما خفِيَت عليهم الأساليب الفنية (techniques) لهذا الشعر. استفرغوا جهدَهم في تحقيق الأشعار وتوثيقها، وبدلا من أن يسألوا أنفسهم عن مبعث اختلاف أبياتها عددا وترتيبا ورواية، اساءوا الظن بالرواة، وجَرحوا بعضَهم ورفضوا أنْ يأخذوا عنهم.

وفي القرن الثامن والتاسع الميلاديين قويَت الحركة الشعوبية المعادِيَة للعرب. وعاب أصحابها على البدو اعتمادَهم على القِسِيّ في خطابتهم وإنشادهم، واستعمالهم للعِصيّ تأكيدا لعباراتهم، وتجسيدا لإيقاع أشعارهم. غير أن أمر الاستعانة

www.dorat-ghawas.com

بالعِصِيّ عظيم الدلالة إذا عرفنا أنه كان شائعا في الجاهلية بين الشعراء والحكماء.

وهذه الوسائل التي تساعد على تجسيد الإيقاع لها دور فعّال في عملية تأليف الشعر المرويّ. وقد لاحظ لُورْد أن المنشد اليوغوسلافي إذا نُزِعَت منه آلته الموسيقية، يفقد قدرته على النظم وتأتي أبياتُه مضطربة، نِصْفها منثور لايتلاءم مع بحر القصيدة[9].

ومن حسن الحظ أن الشعوبيين سجّلوا لنا هذه الظاهرة عندما سخروا من أتيان العرب اليها. وقد تصدّى الجاحظ للرد على الشعوبية، مدافعا عن العرب، وفي معرض كلامه نراه يفرق تفريقا واضحا بين نظم الشعر المعتمد على الرُّوِيّة والتفكير ثم الكتابة، وبين تأليف الشعر الصادر عن العَفْوِيّة والارتجال، يقول: (إلا أنّ كل كلام للفرس، وكل معنىً للعجم، فانما هو عن طُول فكرة وعن اجتهاد رأى، وطُول خَلْوه، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكّر ودِراسة الكُتب، وحكايةِ الثاني عِلْمَ الأوّل، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثِمار تلك الفِكَر عند آخرهم. وكلُّ شيْ للعرب فإنما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنّه إلْهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مكابَدة، ولا إجالةُ فِكْر ولا استعانة، وإنما هو أنْ يصرِف وَهْمَه إلى الكلام، وإلى رَجز يوم الخِصام، أو حين يَمْتَح على رأس بئر أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المُناقلة، أو عند صِراع أو في حرب، فما هو إلاّ أنْ يصرِف وَهْمَهُ إلى جُمْلة المَذْهب، وإلى العَمُود الذي اليه يقصد، فتأتيه المعاني أرْسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انْثيالا، ثم لايُقيّده على نفسه، ولا يَدْرُسُه أحد مِن وَلَده. وكانوا أميّين لايكتبون، ومَطبوعين لا يَتكلّفون، وكان الكلامُ الجَيّد عندهم أظْهَر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقْهَر، وكلُّ واحد في نفسه أنْطق، ومَكانهُ من البيان أرْفَع، وخُطباؤهم للكلام أوْجَد، والكلامُ عليهم أسْهَل، وهو عليهم أيْسَر مِن أنْ يفتقروا إلى تَحفُّظ، ويحتاجوا إلى تدارُس. وليس هم كَمَن حَفِظ عِلْمَ غيره، واحتذى على كلام مَن كان قبلَه، فلم يحفظوا إلا ما عَلِق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتّصل بعقولهم من غير تكلُّف ولا قَصْد ولا تحفُّظ ولا طَلَب. وإنّ شيئا هذا الذي في أيدينا جزءٌ منه؛ لَبالِمقدار الذي يَعْلَمه إلاّ مَن أحاط بقَطْر السحاب وعدد التراب[10].

ولحسن حظّ الباحثين المُحْدثين فإن طريقة نَظْم الشعر الجاهلي المعتمدة على الارتجال لازالت ـ بعد خمسة عشر قرنا من عصر امرئ القيس ـ حيّةً لم تَمُت. غير أنها لم تَنَل من اهتمام الدارسين إلا شيئاً يسيرا، ويرجع ذلك الى وَهْم تَرَدّى فيه الدارسون، حيث آمنوا بأنّ الأدب الحق هو الشعر الجاهلي القديم، وأما الشعر الشعبيّ المُباين لتقاليد الشعر الجاهلي، فهو ـ وإن كان نوعا أدبيا ـ لا يَرْقى إلى مرتبة الشعر الجاهلي، وغير جدير بالدراسة الجادة. ولكن بمُضيّ الوقت بدأ مفهومُ الشعر في التغير، وابتعد شيئاً فشيئا عن التقاليد القديمة. ولاشك أن ماكتبه سارجَنْت يعبّر عن هذه النظرة الجديدة التي طال توقعها، قال: آن لنا ـ في القرن العشرين ـ أن نأخذ الشعر الجاهليّ والأموي إلى الجزيرة العربية لدراسته وشرحه[11] لنرى ما هي النتائج التي يُقدّمها مثل هذا المنهج، الذي يجب أن نتوخى الحذر في تطبيقه. ومن المحتمل أن نظفر لكثير من الأشعار بشروح أدقّ وأوفى من تلك التي توصل إليها النحاة في العصر العباسي[12].

والملاحظات التي سجلّها العلماء عن الجزيرة العربية لاتؤيّد كلام الجاحظ فحسب، بل توضح الطريقة التي يتّبعها الشاعر العربي في تأليف الشعر المروي. وبالرغم من أن العلماء الذين قاموا بأبحاث ميدانية في الجزيرة العربية كانوا غير مُلمّين بنظرية باري ـ لورد، فإنّ ملاحظتهم الكثيرة تتفق مع هذه النظرية في كل نواحيها. ويعتقد هؤلاء العلماء أن الأشعار التي جمعت حتى الآن من وسط الجزيرة العربية وشمالها وجنوبها تنتمي من الناحية الفنية إلى الشعر الجاهلي[13]، فهي ـ من ناحية ـ تستخدم نفسَ البحور القديمة، وهي ـ من ناحية أخرى لاتختلف في لغتها عن لغة الشعر الجاهلي إلا بمقدار ما دخل اللغة من تطور خلال القرون الخمسة عشر الماضية[14] ولغة هذه الأشعار تخلو من اللهجات القَبَلية ويفهمها جميع سكان الجزيرة حتى الأميون منهم[15]، وغالبية الشعراء الذين يستعملون هذه اللغة الموحّدة لايعرفون القراءة والكتابة، ويعبّرون عن عملية نَظْم الشعر ـ كما كان الشأن في القديم ـ بقولهم «قلتُ قصيدة» ولايقولون أبدا «كتبت قصيدة»[16]، ويرتجلون الشعر ارتجالا، ونادرا ما يُقيّدونه، وإنما يحفظ أصدقاء الشاعر أجزاءاً منه. وإذا كُتِب فيكون ذلك من صدور الحافظين، وبذا تكون الكتابة قد حلّت مكان الراوي[17]. وهؤلاء الشعراء الأميون لادراية لهم بعلم العروض، ولكنّ لديهم إحساسٌ غريزيّ بالإيقاع. وقد لاحظ الدارسون أنه

www.dorat-ghawas.com

عند كتابة الشعر من الإملاء حيث يسوده البُطء، فإن الشاعر العربي ـ وكذلك أيضا اليوغوسلافي كما ذكر باري ولُورْد ـ يفقد قدرته الفنية على نظم الشعر، فيضطرب الإيقاعُ ويختلّ الوزن، وعادة تختفي هذه الأخطاء بعد التدوين[١٨]. وأفكار هذا الشعر وعباراته وصُورَه تقليدية مستمدة من مَعين واحد[١٩]. كما لاحظ الدارسون أيضا أن الشاعر إذا اتُّهم بسرقة أشعار غيره ـ وذلك شيء كثير الحدوث ـ فإنه يدافع عن نفسه دِفاعا مُبْهَما[٢٠]. فالسرقات الشعرية ألصق بالأدب المرويّ الذي يستمد من الوجدان الجماعي، ولا يعترف بملكية الأدب لكاتب ما. ولغة هذا الشعر تتألف من كلمات معينة وعبارات ثابتة (formulas)[٢١]. وبعض الموضوعات الجديدة التي طرأت عليه يمكن تحديد تاريخها، فموضوع «شُرْب القهوة» مثلا لابد أن يكون حديثا فهو غير معروف في الأدب القديم[٢٢].

وخلال تناقل الأشعار يدخلها غيرُ قليل من التغيير في كلماتها وعدد أبياتها وترتيبها[٢٣]، ومن ثم لا يستطيع أيّ شخصين يحفظان قصيدة ما أن ينشداها بتطابق تام، بل إن الشاعر نفسه يغير في قصيدته عند أنشادها في كل مرة، وإذا وُوجه بالروايات المختلفة للقصيدة لايستطيع لها تعليلا، وقُصارَى ما يمكن أن يقول إنها جميعا جيدة[٢٤]. وهذا يقود إلى نتيجة هامة، **وهي أن «النص الأصلي» لقصيدة ما لا وجود له، وأن محاولة تعقّبه ضَرْب من العبث**[٢٥]، لأن الشعراء **أنفسهم غالبا ما يَنسَوْن ما نظموه، وكثيرا ما يضطرون إلى إنهاء قصائدهم قبل تمامها عندما يحسون بملَل سامعيهم وضجرهم، ولهذا تختلف نهاية القصيدة في كل مرة تُنْشَد فيها، بينما تكاد بدايتُها تتماثل، ويسودها الاستقرار**[٢٦].

ويحلو للشعراء أن يستخدموا نوادر الكلمات تَشَبُّها باستعمال «الغريب» في الشعر القديم. وبعض هذه الكلمات مُعْرِقَة في القِدَم، أو لهجاتٌ محليةٌ صارت جزءً من اللغة الشعرية مع الزمن، واستغلق فهمُها على الشاعر نفسه، غير أن مَهَره

٢ ـ الادلة الداخلية:

يعتمد الشعر ـ إلى حد ما ـ على ضرب من التكرار، غير أن الشعر المروي في أي عصر وفي كل أمة ـ بما في ذلك الشعر الجاهلي ـ تزداد فيه نسبة هذا التكرار زيادة كبيرة. وهذا التكرار له أشكال أربعة:

١ ـ كلمات مُعَيّنة وعبارات ثابتة (Formula Proper).

٢ ـ جمل بأكملها قد تكوّن مصراعا (Formulaic system).

٣ ـ كلمات متجانسة الايقاع (Structural Formulas).

٤ ـ ألفاظ تقليدية شائعة (Conventional vocabulary). ويجب أن نلاحظ ـ تحاشيا للوقوع في الخطأ ـ أن الأساليب الفنية للشعر المروي ليست أداة آلية جامدة تجعل من الشاعر عقلا آليا، بل أداة مَرِنة طَوْعَ الفنان المُبدع. وأشكال التكرار الأربعة متداخلة، ولايمكن تحديد كل منها إلا على وجه التقريب، فهناك بعض الأمثلة التي تلائم أكثر من ضرب من ضروب التكرار. ومن ثم يجب اعتبار هذا التقسيم وسيلة نسبية تسهّل التفريق بين أشكال التكرار.

١ ـ الكلمات المعينة والعبارات الثابتة:

هذه الكلمات والعبارات ـ حسب تعريف لورد ـ ثابتة لا تتغير، يتراوح عددها بين كلمتين وثلاث كلمات وقد تزيد حتى تكون شطرا كاملا. ومن أمثلة ذلك:

عَفَتِ الديارُ

معلقة لبيد[٢٧]، البيت: ١

عفت الديار

ديوان امرئ القيس[٢٨]، ص: ١٤٤، بيت: ١٠

لِمَنْ طَلَلٌ

ديوان زهير[٢٩]، ص: ٩٩، بيت: ١

لمن طلل

ديوان لبيد[٣٠]، ص: ١٢٧، بيت: ١

بالجَلْهَتَيْنِ

معلقة لبيد، البيت: ٦

فوَقَفْتُ فِيها

المفضليات، ص: ٨٢٧، البيت: ٦

فوقفتُ فيها

ديوان عنترة، ص: ٤٥، بيت: ٦

ذِكْرَى حَبِيبٍ

معلقة امرئ القيس، البيت: ١

www.dorat-ghawas.com

ذِكْرى حبيب

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

ذكرَى حبيبٍ

المفضليات، ص: ٥٤٦، البيت: ٦

وحانَ مِن الحَيّ الجميع

المفضليات ص: ٦٠٢، البيت: ١

وحان من الحي الجميع

المفضليات ص: ٨٨٩، البيت: ١

وقد أغتدِي والطيرُ في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٩٦، بيت: ١

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٨، بيت: ١٥

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٤، بيت: ٤٧

وقد أغتدى والطير في وكناتها

ديوان علقمة[٣٠]، ص: ١٠٤، بيت: ١٩

إذا قامَتا تَضَوّع المِسْكُ مِنْها

معلقة امرئ القيس، بيت: ٨

إذا قامتا تضوع المسك منها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢٤، بيت: ٧

وُقُوفا بها صَحْبِي على صحبي عليّ مَطِيَّهم

يقولُونَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَمّلِ

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

معلقة طرفة، بيت: ٢

ب - عبارات كاملة قد تكوّن مصراعا:

اذا زاد الخلاف اليسير الموجود في المثلين الأخيرين نتج عنه هذا النوع من العبارات[٣١] فهي مجموعة كبيرة من الكلمات المختلفة تربط بينها كلمة - على الأقل - متشابهة فيها جميعا، وتستعمل في بحر واحد. وهذا النوع من التكرار إذن ينْجم عن إحلال كلمة محلّ أخرى. وتحتوي لغة التخاطب على مجموعات كثيرة من الكلمات المتجانسة تخضع لقواعد نحوية، أما لغة الشعر المروي فهي تضم عددا أقل من مثل هذه المجموعات، ولابد لها أن توافق بحرا من بحور الشعر. والشاعر الراوي المقتدر لايقنع بنَقْل هذه الكلمات المعينة والعبارات الثابتة في كل مرة كما هي دون تغيير. فلو فعل لنفذ ما يختزنه منها ولعجز عن التعبير عما يريد، ومن ثم فقد مَرِن على أن يحلّ كلمة لها نفس الإيقاع محلّ أخرى، وهذا يؤدي إلى خلق نوع جديد من الكلمات والعبارات مشتقّ من النوع الأول «الكلمات المعينة والعبارات الثابتة» ويمكن تمييزه وردّه إلى النوع الأول عن طريق وجود كلمات متشابهة تماما داخل نفس البحر، بل في موقع التفعيلة من البحر (أي التفعيلة الأولى أو الثانية أو الثالثة في الشطر الأول أو الثاني)، وأحياناً يصعب التمييز بينهما، ومن أمثلة هذا النوع:

ياعَمْرُو

يابُؤْس

المفضليات، ص: ٣٢١، بيت: ٣

ياذاتَ

بالدارِ

لاالدارُ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

المفضليات، ص: ٨٨٦، بيت: ١

ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

أوْدَى الشبابُ الذي

إنَّ الشبابَ الذي

هو الجوادُ الذي

لولا الهُمامُ الذي

المفضليات، ص: ٢٢٦، بيت: ٣

المفضليات، ص: ٨٤٨، بيت: ٥

ديوان زهير، ص: ٩٧، بيت: ١٣

ديوان النابغة، ص: ١٦، بيت: ٩

عَفَتِ الديارُ

عفت الديار

معلقة لبيد، بيت: ١

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، بيت: ١٠

www.dorat-ghawas.com

أَسَلِيُ الدِّيارَ

ديوان عنترة، ص: ٤١، بيت: ٢

نَبْكِي الديارَ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٧، بيت: ٤

هل بالديارِ

المفضليات، ص: ٤٨٥، بيت: ١

لِمَن الديارُ

ديوان زهير، ص: ٨١، بيت: ١

لِمن الديارُ

المفضليات، ص: ١٩٠، بيت: ١

لَمَن الديّارُ

المفضليات، ص: ٢٦٣، بيت: ١

لِمَن الديارُ عَفَوْنَ بالجِزْعِ

المفضليات، ص: ٨٢٦، بيت: ١

لَمَن الديارُ غَشِيتُها بالأَنْعُم

المفضليات، ص: ٦٧٧، بيت: ١

ألا ياديارَ الحَيِّ

المفضليات، ص: ٥٢٠، بيت: ١

غَشِيتَ ديارَ الحيِّ

امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت، ١

غَشِيتُ ديارَ الحَيِّ

لبيد، ص: ٢١٢، بيت: ١

تَبِيتُ إماءُ الحَيِّ

ديوان طرفه، ص: ٦٦، بيت: ٥

وجالَتْ عَذارى الحيِّ

ديوان طرفة، ص: ٦٦، بيت: ٧

وقال العَذارَى

ديوان زهير، ص: ٩١، بيت: ٣

كَمَشْيِ العذارَى في المُلاءِ المُهَدَّبِ

ديوان علقمة، ص: ١٠٥، بيت: ٣٢

كمشي العَذارى في الملاء المهدبِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٤

عَذارَى دُوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

معلقة امرئ القيس، بيت: ٥٨

رَواهِبُ عيدٍ في مُلاءٍ مُهَدَّبِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٣

وظَلَّ نِساءُ الحَيِّ

المفضليات، ص: ٣١٨، بيت: ١٣

يظَلُّ نساءُ الحيِّ

ديوان طرفة، ص: ٧١، بيت: ٣

لَعَمْرِي لنِعْمَ الحيِّ

ديوان النابغة، ص: ٨، بيت: ٥

لعمري لنعْم الحيِّ

معلقة زهير، بيت: ٣٣

وحان مِن الحيِّ الجَميع

المفضليات، ص: ٦٠٢، بيت: ١

جـ ـ كلمات متجانسة الإيقاع:

إذا حلّت كلمة من عبارة ما محلّ أخرى في عبارة ثانية وكُرِّر هذا الإحلال كثرة مفرطة، وخلت العبارتان من كلمة متماثلة في كلتيهما تربط بينهما، لَقيلَ إنَّ ذلك أبعد ما يكون عن مفهوم «الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas). غير أننا كثيرا ما نجدّ عبارتين تخلوان من هذه الكلمة المشتركة، ولكن يمكن استخدام كلّ منهما على زنة تفعيلة[1] ما وفي إطار قاعدة نحوية واحدة[2]. مثل هذه العبارات يطلق عليها «كلمات متجانسة الإيقاع (Structural Formulas)»[3]. ولما كانت اللغة العربية تعتمد أساسا على الاشتقاق فقد شاعت فيها بوفرة «الكلمات المتجانسة الإيقاع» وإذا اسْتُخدِمَ من هذه الكلمات المتجانسة في سياق نحوي واحد لَنَجَم عن ذلك ما يُسَمَّى بـ (Structural Formulas)، كلمات متجانسة الإيقاع:

عَفت الديارُ

معلقة لبيد، البيت: ١

عفت الديار

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، البيت: ١٠

لَعِبَ الزمانُ

ديوان زهير، ص: ٨١، البيت: ٢

طَرَق الخيالُ

المفضليات، ص: ٥١٥، البيت: ١

www.dorat-ghawas.com

زَعَم الغُدافُ

ديوان النابغة، ص: ٩، البيت: ٣

زَعَم الهُمامُ

ديوان النابغة، ص: ١٠، البيت: ٢٢

حانَ الرحيلُ

ديوان النابغة، ص: ٩، البيت: ٥

كَذَبَ العَتِيقُ

ديوان عنترة، ص: ٣٥، البيت: ٣

سَقَطَ النَّصِيفُ

ديوان النابغة، ص: ١٠، البيت: ١٧

على ظَهْرِ أرضٍ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، البيت: ٦

على ظَهْرِ بازٍ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٤

على ظَهْرِ ساطٍ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٣

على ظهر مَحْبُوكٍ

ديوان زهير، ص: ٩٢، البيت: ٢١

على فَرْجٍ مَحْرُومٍ

ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٠

على كلِّ مَقْصُوصٍ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠، البيت: ٤٨

إلى كُلِّ مَحْبُوكٍ

ديوان لبيد، ص: ١٩٧، البيت: ٢٦

إلى جِذْرٍ مَدْلُوكٍ

ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٤

وبيتٍ يَفُوحُ المِسْكُ في حَجراتِهِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤١، البيت: ١٤

وبيت يفوح المسك من حجراته

ديوان امرئ القيس، ص: ٢٠٦، البيت: ١

تَرَى بَعَرَ الآرامِ في عَراصاتِها

معلقة امرئ القيس، البيت: ٣

نِيافاً تَزِلُّ الطيرُ عن قُذُفاتِهِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٣١، البيت: ٦٠

تَزِلُّ الوُعُولُ العُصْمُ عن قُذُفاتِهِ

ديوان النابغة، ص: ١٢، البيت: ١٥

عَليهِنَّ المَجاسِدُ والبُرودُ

المفضليات، ص: ٤٦١، البيت: ٦

عليهن المجاسد والحريرُ

المفضليات، ص: ٨٣٥، البيت: ٢٠

بها تَرْبُوُ الخواصِرُ والسُّنامُ

المفضليات، ص: ٦٥٤، البيت: ١٩

ذَكَرتُ به الفَوارِسَ والسُّدامَى

ديوان لبيد، ص: ١٢٣، البيت: ٣

فَيُمْنٌ فالقَوادِمُ فالجِناءُ

ديوان زهير، ص: ٧٥، البيت: ١

٤ - كلمات تقليدية شائعة:

يمتلىء الشعر الجاهلي بكلمات معينة، وأخر تعود في اشتقاقها إلى أصل واحد يستخدمها الشعراء كثيرا ليعبروا بها عن صور تقليدية وأفكار معينة، ومن الصعب أحيانا أن تتوافر أمثلة من هذه الكلمات مستخدَمةً داخل نفس الوزن الشعري، حتى يَصِحَّ أن نسميها Formulaic، وأحيانا أخرى قد تُستعمَل كلمةٌ ما مع مجموعة معينة من الكلمات في بحر ما من بحور الشعر، ثم تظهر نفس هذه الكلمة ولكن في سياق مجموعة أخرى من الكلمات وفي بحر مباين تماما للبحر الذي اسْتُخدِمت فيه الكلمةُ من قبل. وكثرة دوران مثل هذه الكلمات وارتباطها دائما بأداء معانٍ متشابهة يُوحِيَ بأنّ انتظامها في Formulaic Construction أمر قريب الاحتمال.

عندما قام العلماء بتحليل شعر هوميروس كانت أمامهم مادة غزيرة قِوامها سبعة وعشرون ألف بيت، أما الشعر الجاهلي فهو شديد القِلّة، محدود التّنوع. ولم يتيسر للدراسة سوى خمسة آلاف بيت، ولو أتيح لها أكثر من ذلك لكانت نسبة الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) أكثر وأظهر، ولأمكن سَلْك كثير من الكلمات في إطار نوع جديد من الـ Formulas. ولكن لما

www.dorat-ghawas.com

كانت طبيعة هذا النوع من الكلمات لم تتحدد بوضوح بعد فسوف تُذْكَر فيما يلي كنوع مستقل قائم بذاته:

بِمَنىً تَأَبَّدَ
(كامل) معلقة لبيد، البيت: ١

تأبّدَ
(وافر) ديوان النابغة، ٢٠، البيت: ٣

فوقَفْتُ أَسْأَلُها
(كامل) معلقة لبيد، البيت: ١٠

فوقفْتُ فيها كَيْ أُسائِلَها
(كامل) المفضليات: ٨٢٧، البيت: ٦

وقفتُ أسائِلُها ناقتي
(متقارب) المفضليات: ٣٥٥، البيت: ٣

بِسِقْطِ اللِّوَى
(طويل) معلقة امرئ القيس، البيت: ١

فَسالِ اللِّوَى لَهُ
(طويل) معلقة امرئ القيس: ١٣٨، البيت: ٥

بَيْنَ اللِّوَى فَضَرِيمَةٍ
(طويل) ديوان امرئ القيس: ١٢٥، البيت: ١١

بِالضَّرِيمَةِ فاللِّوَى
(طويل) المفضليات: ٤٢٢، البيت: ٣

بالشَّرَبَّة فاللِّوى
(طويل) ديوان زهير: ٨٣، البيت: ٩

سارتْ ثلاثاً مِن اللِّوَى
(طويل) ديوان زهير: ٨٠، البيت: ٢٩

يُمْنَعرِجِ اللِّوَى
(طويل) المفضليات: ٢٣، البيت: ٦

ومن الأمثلة السابقة يتضح أن (الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) في الشعر المرويّ لاعلاقة لها بتفعيلات العروض التي أوجدها الخليل بن أحمد، فليست كل منها على زنة تفعيلة محددة، لأن الشاعر الراوي لاعلم له بتقطيع الشعر. ولكنه حين يضبم هذه الكلمات وتلك العبارات بعضها إلى بعض مُراعيا في ذلك الإيقاعَ تتكوّن لديه أبياتٌ من الشعر،

فمثلا كثيرا ما يحتوي البحر البسيط على اثنتين من الـ Structural Formulas (أي الكلمات المتجانسة الإيقاع) هما:

(١)

غُلْبٌ سَواجِدُ
ديوان لبيد: ٥٦، البيت: ٧

خَلْفَ العَضارِيط
ديوان النابغة: ١٤، البيت: ٥

سُودُ الذَّوائبِ
ديوان لبيد: ٥٥، البيت: ٤

(٢)

مَحْمُودةٌ مَصارِعُهُ
ديوان لبيد: ٥٨، البيت: ٢١

مَنْكُوباً دَوابِرُها
ديوان زهير: ٨٥، البيت: ١٨

مَرْفُوعاً نَصائِبُهُ
المفضليات: ٨٤٨، البيت: ٧

ومزج هذين النوعين يؤدّي إلى خَلْق بمصراع من البسيط:

شِيبِ المبارِكِ مَذْرُوسٍ مَدافِعُهُ
المفضليات: ٢٤٢، البيت: ٢٨

وكذلك تتردد في البحر الكامل ثلاثة نماذج من الـ Formulas ترددا واسعا، هي:

(١)

عَفَتِ الدِّيارُ
ديوان امرئ القيس: ١٤٤، البيت: ١٠

أَسَلُ الديارَ
ديوان عنترة: ٤١، البيت: ٢

نَبْكِي الديارَ
ديوان امرئ القيس: ١٥٧، البيت: ٤

(٢)

أَرْضِها وسمائِها
المفضليات: ٤٧٩، البيت: ٤

حَيِّها ونسائِها
المفضليات: ٤٨٠، البيت: ٥

كَهْلُها وَوَلِيدُها
المفضليات: ٣١١، البيت: ٢٧

www.dorat-ghawas.com

(٣)

غَـلَلاً تَـقَـطُّعَ

المفضليات: ٥٥، البيت: ٨

جُـرْد تَـكَـدُّسُ

المفضليات: ٧١٩، البيت: ٩

هَـضْـب تُـقَـصِّرُ

المفضليات: ٢٢٣، البيت: ٣٨

وبتعديل طفيف لهذه النماذج الثلاثة استطاع لبيد أن ينظم البيت الأول من معلقته

عفتِ الديارُ مَحَلُّها فَمقامُها بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

١ ٢ ٣ ٢

ويجب أن نتنبه إلى أن (الكلمات المعينة والعبارات الثابتة ـ Formulas) ليست قاصرة في اللغة العربية على الصفات والنعوت، بل هي أوسع من ذلك مدى، فتشمل كل شيْ في العربية: الأسماء والأفعال والحروف. وهي تكثر (أي الـ Formula) في شعر بعض الشعراء دون البعض الآخر، وقد وجد لُورْد ـ أثناء دراسته للشعر اليوغوسلافي المرويّ ـ أنه بالرغم من توفّر (الكلمات والعبارات ـ Formulas) وشيوعها، فإنّ الشاعر لايحيط بها جميعا ولايستخدمها كلها[٤٣]. كما أثبت منديز بدال من دراسته للشعر الغنائي في أسبانيا أن عدد الـFormulas وتنوعها في الشعر يختلف من منطقة إلى أخرى، ومن ثم فإنّ الشعر المرويّ يعكس الخصائص المحلية والمكانية والقَبَلية ويبين عن أسلوب ناظمه. ودراسته (الكلمات والعبارات Formulas) في الشعر الجاهلي تؤكد هذه النظرية وتدعمها. وقد قسّم فون جرنباوم الشعراء الجاهليين إلى ست مدارس واتخذ الأسلوب والمعنى واللغة أساسا لهذا التقسيم[٤٤]. والتشابه الذي أظهره بين أسلوبيْ امرئ القيس وعلقمة، وهما من أوائل الجاهليين (ولد كلاهما سنة ٥٠٠م) يتضح الآن ويتأكد تماما في ضوء نظرية الـ Formula. كما أن بعض متأخري شعراء الجاهلية كالنابغة وزهير ولبيد قد استعملوا نفس (الكلمات والعبارات ـ Formulas) وقد تتيح لنا الدراسة المنظمة (للكلمات والعبارات — Formulas) في العصر الجاهلي أن نحل مشكلة ترتيب الشعراء في مدارس حسب أزمانهم.

ولو فرضنا أن جميع المنشدين لايستخدمون (كلمات وعبارات ـ Formulas) واحدة، فمن الممكن إدراج هذه «الكلمات والعبارات» المختلفة في نوع من الـ (Formulas) أعم وأشمل، تتكشف لنا من خلاله العلاقات الدقيقة بينها، وانتماؤها إلى أصل أدبي واحد. وأكثر هذه «الكلمات والعبارات» وضوحا وثباتا تلك التي تعبر عن معان مطروقة في الشعر، وهي ـ أي الكلمات والعبارات ـ تظهر في أوائل القصيدة لأن الشاعر قد لايتاح له أن ينشدها إلى آخرها بسبب ملل المستمعين أو انصرافهم. وكل قسم من أقسام القصيدة العربية يختص (بكلمات وعبارات Formulas)، فلِقسم «النَّسيب» مثلا كلماتهُ، ولقسم «الرحيل» عباراتهُ، وهكذا، ولكم من الممكن سَلْك ذلك كله في مجموعات ضخمة من الكلمات والعبارات تعود في أصولها إلى اشتقاق واحد، ومن ثم فإن إحلال كلمة محلّ أخرى شيْ جوهري للشاعر الراوي لأن ذلك يتيح له أن يستخدم قدرته الفنية بطريقة خلاّقة بدلا من أن يعتمد أساسا على ما اختزنه في ذاكرته.

واستعمال الكلمات المعينة والعبارات الثابتة Formulaic Process في الشعر الجاهلي لايشيع فقط في البيت أو شطره، بل في التفعيلة نفسها أيضا، لأن الشاعر إذا استخدم كلمات ذات إيقاع معين أعاد تكرارها في المصراع التالي، وهكذا نجد أسماء وأفعالا وأدوات وعبارات كاملة تُسْتعمل في المصراع الأول ثم تتكرر بأعيانها في أول المصراع الثاني، كما يتضح من الأمثلة التالية:

فلَمْ أَرَ مَعْشَراً أَسَروا هَدِياً ولَمْ أَرَ جارَ بَيْتٍ يُسْتَباءُ
وجارُ البيتِ والرجلُ المنادِي

(ديوان زهير، ص: ٧٨، ب: ٥٢، ٥٣)

وقد غَدَوْتُ على قِرْني يُشَيِّعُني
وقد عَلَوْتُ قُتُودَ الرحْلِ يَشْفَعُني

(ديوان علقمة، ص: ١١٣، ب: ٤٤، ٤٥)

منعتَ الليثَ من أَكْل ابن حُجْرٍ وكاد الليثُ يُودِي بابنِ حُجْرِ
مَنَعْتَ وأنتَ ذو مَنٍّ ونُعْمَى

(ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٢، ب: ١ـ٢)

www.dorat-ghawas.com

مُجاوِرَةُ بني شَمَجَى بن جَرْمٍ
ويَقْنُصُها بنو شَمْجَي بن جرم
(ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٣، ب: ٢، ٣)

زَعَمَ الغُدافُ بأنَّ فاها بارِدٌ
زعم الغُداف ولم أَذُقْهُ أنهُ
زعم الغداف ولم أذقه أنه
(ديوان النابغة ص: ١٠، ب: ٢٢، ٢٣، ٢٤)

من المعروف أن كل بيت في القصيدة يتنهي بنفس القافية، ولكن الصلة الموسيقية بين نهاية البيت وبداية الذي يليه تكاد تنعدم في الشعر الجاهلي، لذا يربط الشاعر بين أبياته بحروف العطف، أو بتكرار كلمة جاءت في بيت سابق. وهذه سمة من سمات الشعر المرويّ، كما لاحظ لُورْد[١٦].

ولكن كيف استطاع الشاعر الجاهلي أن يمتلك هذا المخزون الهائل من الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ويستخدمه بأقتدار في بحور الشعر كلها؟ هل لكل بحر من هذه البحور كلمات معينة وعبارات ثابتة لا تُستخدَم ألا فيه؟ أم أن هذه الكلمات والعبارات سابقة في الوجود على زمان البحور؟ يبدو أن الفرض الثاني أقرب إلى الإحتمال، فترتيب الكلمات والعبارات ترتيبا معينا ينتج عنه نشوء بحر من البحور.

وقد اختار الدكتور منرو أربعة من أكثر بحور الشعر دوراناً في العصر الجاهلي وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط، ثم أخذ من كل بحر عبارات معينة، وقابلها على عدد ضخم من الأبيات على نفس البحور، فوجدها متشابهة (Formulas)، كما يتضح من الأمثلة التالية:

أَرْضِها وسَمائِها
الكامل (المفضليات: ٤٧٩، ب: ٤)
بَدْئِها وعِيادُها
الطويل (المفضليات: ٧٤٨، ب: ٢٠)

بالجَلْهَتَيْنِ
الكامل (معلقة لبيد، ب: ٦)
بالجَلْهَتَيْنِ
الطويل (ديوان لبيد: ١٩٦، ب: ٧)

ذِكْرَى حَبِيبٍ
الطويل (معلقة امرئ القيس، ب: ١)
ذِكْرَى حَبِيبٍ
البسيط (ديوان امرئ القيس: ١٢١، ب: ١١)

وَقَفْتُ بِها
المتقارب (المفضليات: ٨٣٧، ب: ٣)
وَقَفْتُ بِها
الوافر (ديوان النابغة: ٣٠، ب: ٣)

وبتعديل طفيف في هذه العبارات يَصْلُح استعمالُها في بحر مختلف، فالعبارة الأخيرة مثلا «وقفت بها» إذا أُضِيفت لها «فاء» في أولها، وأشبعت «الكسرة» في «بها» لتصبح «فيها»، دخلت في بحر الكامل:
فَوَقَفْتُ فِيها
الكامل (المفضليات: ٨٢٧، ب: ٦)
فَوَقَفْتُ فِيها
الكامل (معلقة عنترة، ب: ٣)

ومن هنا قد يصح الاستنتاج أن ترتيب الكلمات والعبارات (Formulas) هو الذي يحدّد البحر. ومن الملاحظ أن هناك كلمات بأعيانها تتكرر كثيرا في بحور بذاتها، وهذه الظاهرة من العلاقات المميزة للشعر المرويّ، فقد لاحظ باري أن هوميروس يستعمل بكثرة كلمات مترادفة في بحور معينة، بينما يستخدم مترادفات أخرى في بحور مختلفة[١٧]. وهذا يعني أن استعمال المترادفات لم يكن لمجرد التأثير، ولكن كان لغرض محدد. وغنيّ عن البيان أنّ الشعر الجاهلي يزخر بالمترادفات، ولو أنعمنا النظر في هذه المترادفات لوجدناها تدور كثيرا في بحور معينة دون اخرى، فمثلا كلمة «طَلَل» ومترادفها «دِمَن» تقعان كثيرا في البحر الطويل والبحر الوافر، بينما تحيْ كلمة «الديار» في البحر الكامل:
لِمَنْ طَلَلٌ
الوافر (ديوان زهير: ٩٩، ب: ١)
لمن طلل
الوافر (ديوان لبيد: ١٢٣، ب: ١)

www.dorat-ghawas.com

لمن طلل

لِمَنْ دِمَنْ

الطويل (ديوان زهير: ٩١، ب: ٥)

الطويل (المفضليات: ٥٥٩، ب: ١)

لِمَن الديارُ

الكامل (ديوان امرئ القيس: ١٥٧، ب: ١)

لمن الديار

الكامل (ديوان زهير: ٨١، ب: ١)

لمن الديار

الكامل (المفضليات: ١٩٠، ب: ١)

الكامل (المفضليات: ٢٦٣، ب: ١)

ولما كانت الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) سابقة في الظهور على البحور، يمكن تعديلُها أحيانا باستعمال المترادفات لتناسب بحرا ما. ومما لاخلاف فيه أن هذه الكلمات والعبارات مختزنة في ذهن الشاعر قبل أن ينظم بيت شعر، وبمساعدة الإيقاع يسلكها في نَسَق معين يتولّد عنه بحر من بحور الشعر. فإذا صح هذا الكلام، أمكن تفسير اضطراب الأوزان في الشعر العربي تفسيرا أبسط مما قدمه العروضيُّون ولنأخذ مثالا ببحر الكامل، فكل تفعيلة فيه تبدأ أما بمقطعينْ قصيرين، أو بمقطع واحد طويل. ويشيع في البحر الكامل التركيب التالي: فِعْل + أداة التعريف + اسم على هذه الصورة:

ـ ـ ـ ـ ـ ال ـ ـ ـ ـ ـ ، مثل

لَعِبَ الزمانُ

طَرَقَ الخيالُ (ديوان زهير: ٨١، ب: ٢)

(المفضليات: ٥١٥، ب: ١)

ولما كان المفرد المذكر للغائب في الفعل الماضي الأجوف هو ـ ـ ـ، لا ـ ـ ـ ـ كالفعلين في المثالين السابقين، فكثيرا ما يحل الفعل الأجوف محلّ الفعل الصحيح، مثل:

حانَ الرَّحِيلُ (ديوان النابغة: ٩، ب: ٥)

وإحلال كلمة محل أخرى تساويها أو تقاربها في نفس السياق النحوي أمر شائع في اللغة العربية، وهذا يؤدّي بدوره إلى خَلْق كلمات وعبارات (Formulas) تتميز باضطرابات عروضية بسيطة لايستطيع الشاعر الراوي أنْ يتلافاها، فلا وقت لديه لمراجعة شعره وصقله.

ومن الجدير بالذكر أن ابن خلدون قد تنبّه إلى الأساليب الفنية التي يستخدمها الشاعر الراوي، قال:

ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه. ولايرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه... وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيْ، وإنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبُّع التراكيب في شعر العرب، لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر[١٨].

فابن خلدون يرى أن الأسلوب الشعري لاعلاقة له بالنحو أو البلاغة أو العروض، وهي العلوم الثلاثة التي كان للشاعر العربي أن يحيط بها. وإنما الأسلوب الشعري هو اقتدار الشاعر على استدعاء الكلمات والعبارات (Formulas) وإحلال إحداها محل الأخرى.

«تحليل إحصائي للشعر الجاهلي»

لما كان جَمْع كل الشعر الجاهلي أمرا بالغ الصعوبة، فقد اكتفى الدارسون بشعر الشعراء الستة الذين نَشَر ألْوَرْد ديوانهم: النابغة، عنترة، طرفة، زهير، علقمة، امرؤ القيس، ثم ديوان لبيد وكتاب المفضليات. ورأوْا أن هذا الاختيار ملائم، لأنه

www.dorat-ghawas.com

ـ يشمل قرنا من الزمان أو يزيد: من بداية القرن السادس حتى أوائل القرن السابع. ولكن ـ على هذه الملاءمة ـ أعربوا عن خشيتهم أن التحليل الإحصائي لن يكون دقيقا أو مُبينا لأن عدد الأبيات التي اعتمدوا عليها قليل بالقياس مثلا إلى شعر هوميروس. وبينما استطاعوا عرض عشرة أبيات من البحر الطويل كنموذج على ٢٥٢٠ بيتا من نفس البحر، فإنهم لم يتمكنوا إلاّ من مقابلة عشرة أبيات من الكامل على [١١٥٧] بيتاً فقط من نفس الوزن، هي كل ما وجدوه، وبالتالي كانت نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) في كلا البحرين ٨٦,٨٩٪ و١٢,٨٢٪ على الترتيب، ولو كانت الأبيات المتاحة في البحر الكامل أكثر لكانت النسبة أعلى. والتحليل الإحصائي كما يلي:

١ ـ أُخِذ نموذج من شعر امرئ القيس ولبيد وزهير والنابغة من البحر الطويل والبسيط والكامل والوافر. واختيرت هذه البحور بالذات لأنها أكثر استعمالا في الشعر الجاهلي من غيرها، فقد وجدتْ الباحثة ماري بْسون أن البحر الطويل يشكّل نسبة ٤١,٥٠٪ من مجموع الشعر الجاهلي، بينما يمثل الكامل ٥٣,١٧٪، أما البسيط والوافر فيمثلان ٧٧,٢٤٪[١٩].

٢ ـ قُوبلت الأبيات العشرة الأولى من معلقة لبيد على [١١٥٧] بيتاً من البحر الكامل، جُمعت من ديوان لبيد نفسه، ومن أشعار النابغة وعنترة وعلقمة وطَرَفة وزهير وامرئ القيس، ومن أشعار شعراء آخرين عاشوا في نفس الفترة. كانت نتيجة هذه المقابلة أن ٨٢,٨١٪ من شعر لبيد ـ الذي أُخِذ كنموذج ـ تشيع فيه كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٣ ـ عُورِضت الأبيات العشرة الأولى من معلقة امرئ القيس بـ ٢٥٢٠ بيتا من نفس البحر، أُخِذت من ديوان امرئ القيس ومن دواوين الشعراء الستة، ومن أشعار سائر الشعراء الجاهليين. أوضحت هذه المعارضة أن ٨٦,٨٩٪ من أبيات امرئ القيس تحتوي على كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٤ ـ قُورِنَت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة رقم: ١٨ في ديوان زهير بثمانمئة بيت من نفس البحر الوافر، تضم كل شعر زهير ـ الذي على هذا الوزن ـ وأشعار الستة الجاهليين وغيرهم أسفرت هذه المقارنة أن ٥٩,٩٢٪ من شعر زهير ـ الذي أُخِذ كنموذج ـ يتضمن كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

٥ ـ ضُوهِيَت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة الخامسة في ديوان لبيد، وهي من البحر البسيط بـ ٦٤٦ بيتا من نفس البحر، تتضمن كل شعر لبيد الذي جاء على هذا الوزن، وشعر الشعراء الستة الجاهليين، وغيرهم. أوضحت هذه المضاهاة أن ٦٢,٨٥٪ من شعر لبيد المضاهي هو كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formulas).

يعتقد بعض الدارسين أن الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ما هي إلا شيْ مفروض على الشاعر، تُمْليه عليه طبيعة البحر، أي أن البحر هو الذي يحدد هذه الكلمات والعبارات. ولو صح هذا، لكانت نسبة الكلمات والعبارات التي تجيْ في شعر الشاعر الراوي (أي الأمّي) والشاعر الكاتب (الذي يعرف القراءة والكتابة) واحدةً. أما إذا قَبِلنا النظرية التي تقول إن الشاعر الراوي يستعمل كلمات معينة وعبارات ثابتة ليخلق بحراً من البحور، بينما الشاعر الكاتب يستعمل كلمات ـ يأتي بها هو ـ في بحور موجودة فِعْلاً، اذا قبلنا هذه النظرية وجدنا أن نسبة شيوع الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) أعلى بكثير بين الشعراء الأميين منها بين الشعراء بين الشعراء الكاتبين.

ولاثبات هذا الغرض أخذ الدارسون الابيات العشرة الاولى من معلقة امرئ القيس وقارنوها بـ ٥٧٤ بيتاً ـ على نفس الوزن ـ من الشعر الجاهلي، فوجدوا أن نسبة الكلمات المعينة والعبارات الثابتة فيها هي ٢٤,٣٣٪، ثم قارنوا هذه الأبيات العشرة نفسها بـ ٣٤٨ بيتا من شعر أبي نؤاس والمتنبي وابن زيدون والبارودي ـ وكلهم شعراء كاتبون ـ فوجدوا أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٢٢,٩٪ فقط.

ثم اتبعوا نفس الطريقة في البحر الكامل، فعارضوا الأبيات العشرة الاولى من معلقة لبيد بـ ٢٩٩ بيتا من الشعر الجاهلي من نفس الوزن، فأستبان لهم أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٣٢,٣١٪، بينما لم تتجاوز هذه النسبة ٦٤,٩٪ من شعر الشعراء الكاتبين المذكورين قَبْلُ.

بلغت نسبة الكلمات والعبارات التي فُحِصَت هنا ٥٤,٨٧٪ وانطبقت على ٣٨,٩٥٪ من الشعر الجاهلي. ولو نظرنا إلى هذه الكلمات والعبارات التي استعملت في البحر الكامل لوجدنا نسبتها هي ٣٢,٣١٪ من الشعر الجاهلي كله، ولكنها لاتشكل إلا ٦٤,٩٪ من شعر الشعراء الكاتبين. ومن ثم

www.dorat-ghawas.com

يمكن القول إن الشاعر الأمّي الجاهلي يستعمل الكلمات والعبارات (Formulas) ثلاثة أضعاف استعمال الشاعر الكاتب لها.

* * *

والكلمات والعبارات (Formulas) التي استعملها الشاعر الجاهلي مستمدة من تراث تكاتفت أجيال على خلقه بحيث أصبح مَعِينهُ طَوْعَ الشعراء، وليس الأمر كذلك مع الشعراء الكاتبين، أيْ أن الشاعر الجاهلي يعتمد على وسائل فنية جماعية قد هُيِّئَت وأُعِدّت له، لا على كلمات يستمدها من ذات نفسه. ولاشك أن عدم تميز الشاعر الجاهلي عن غيره في أسلوبه وخصائصه. على عكس ما نجد عند أبي نؤاس والمتنبي مثلا ـ يدل على هذا المصدر الجماعي الذي استقى منه الجميع، وهذا بدوره سمة بارزة من سمات الشعر المرويّ.

ومن هنا يمكن القول بأن الشعراء الجاهليين كانوا رواة، يعتمدون على هذا المخزون الهائل من الكلمات والعبارات (Formulas)، ويرتجلون أشعارهم خلال وقت الإنشاد، لا أنهم يحفظون أشعاراً بعينها يردّدونها كما هي، على عكس شاعر العصر العباسي الكاتب الذي من خلال مراعاته الدقيقة لقواعد النحو والعروض والبلاغة استطاع أن يخلق لنفسه أسلوبا متميزا وخصائص متفردة. وفي حين استعمل الشعراء الجاهليون بحرية نفس الكلمات والعبارات لأنها ليست ملكاً لأحد وانما حقٌ مُشاع للجميع، وجد الشاعر العباسي الكاتبُ نفسَه أمام نقّاد يتهمونه بالسرقة إنْ أجتلب كلمة أو عبارة أو فكرة من شاعر آخر. ويجب أن نفسّر الكلمات المتجانسة الإيقاع (Structural Formulas) التي تشيع في شعر الشعراء الكاتبين بأنها تقليد واع أو غير واع لأدبهم الموروث، أعْداهم على استعمالها حِفْظُهم ومدارستهم لذلك الأدب.

وكان بعض النقاد يرون أن الأصالة الحقّة في الشاعر تكمنُ في مقدرته على تجديد أو إضافة لصورة من صور الشعر القديم، وطالبوا الشاعر أن يتمسك بشكل القصيدة الجاهلية وبالموضوعات التي عالجتها، ولكن كان عليه ان يعبر عن ذلك بكلمات وعبارات مغايرة لما يقلده وإلا اتهموه بالسرقة. ولهذا اجتهد الشاعر العباسي الكاتب في أن يستمد لغته وعباراته من نفسه، ويتحاشى ما أنهاه إليه الجاهليون. والمعروف أن أباتمام والمتنبي قد جدُّدا في أشعارهما والمعروف أيضا أنهما قد أتيا في هذه الأشعار بما استهجنه النُّقاد كقول المتنبي في ختام مديحه لهارون الأوراجي:

لولَمْ تَكُنْ مِن ذا الوَرَى اللّذ مِنْكَ هُو
عَقِمَتْ بِمَوْلِدِ نَسْلِها حَوّاءُ

والبيت من الكامل، وشطره الأول وَعْر خَشِن، لايحتوي على أيه كلمات أو عبارات (Formulas) مستمدة من العصر الجاهلي، أما شطره الثاني فيحتوي على واحدة فقط «نسلها» جاءت في معلقة لبيد، أعادت للبيت سلاسته. وقد ساعدت هذه الكلمة ـ لأنها مستمدة من تراث قد جُرِّب وقبل ـ على أن تحفظ توازن البيت وتَعْدِل كِفّة الخشونة في الشطر الأول. ولما هجر الشعراء استعمال صيغ الشعر المرويّ فيما بعد نظراً لشيوع الكتابة، واتجاههم إلى الخلق والابتكار، أصبح لكل منهم أسلوبه المتميز.

وبما أن الشعراء المحدثين لم يستوعبوا الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) التي استعملها الجاهليون، وبما أنهم جددوا وابتكروا وأوجدوا لانفسهم أسلوبا متميزا، يحق لنا أن نقول إن الشعر الجاهلي صحيح، ولم يكن في مقدور هؤلاء الشعراء الكاتبين أن يزيفوه.

والشعر المرويّ في كل الآداب ليس له «نصّ» ثابت، فالشاعر عند كل إنشاد يدخل تعديلات قد تقل أو تكثر على القصيدة. والقصيدة نفسها يطرأ نوع من التغيير على مدى الزمن المتطاول وتبعا لتغيّر ثقافة الأمة عبر هذا الزمن، ولكنها ـ رغم هذا التغيير ـ تحتفظ بجوهرها وموضوعاتها الأساسية. فمثلا في الشعر الملحمي، تبقى «العُقْدة» كما هي مهما تبدلت أجزاء الملحمة. والشعر الأنجلو ـ ساكسوني السيمي يستعمل نفس الكلمات والعبارات (Formulas) التي استخدمها الشعر الأنجلو ـ ساكسوني الوثني قبل المسيحية، ولكن المسيحية هذبت من هذه الكلمات والعبارات بما يتمشى مع عقيدتها، ولذا نرى في قصيدة بِيوُلْف Beowulf التي أُلِّفت قبل ظهور المسيحية، عناصر مسيحية واضحة. ونرى في الشعر القصصي الأسباني المسيحي الذي يتناقله اليهود في المغرب آثارا واضحة لتخليصه من السمات المسيحية. هذه المرونة لِتَقَبُّل كل جديد مع الاحتفاظ بالجوهر والأصل القديم سمة بارزة من سمات الشعر المرويّ. وعلى هذا

www.dorat-ghawas.com

الضوء يمكن القول إن الأمر كان كذلك في الشعر الجاهلي، ومن ثم يمكن تفسير لماذا يشيع فيه ذكر «الله» والقسم به، ولماذا يحتوي على عبارات تكاد تكون آية قرآنية بنصّها. فالشعر الجاهلي قد استوعب عناصر إسلامية خلال القرون الاسلامية الأولى ليتخلص من العناصر الوثنية.

خاتمة

لم تُطَبّق نظرية باري ـ لُورد حتى الآن بصورة عامة إلا على الشعر الملحمي، أي الأشعار الطويلة ذات الطابع القصصي. ولعل طول القصائد المفرط هو الذي جعل ظهور أسلوب «الكلمات والعبارات ـ (Formulas) أمرا ضرورياً، فأعتماد الشاعر على الذاكرة وحفظه للقصيدة كاملة أمر لا يكاد يكون. ولكن الشعر الجاهلي شعر غير قصصي. وإنما هو في جملته شعر غنائي وَصْفيّ، تتراوح طول قصائده بين بضعة أبيات إلى مائة بيت أو ما يقاربها. فالشعر الجاهلي ـ مثل الشعر القصصي الأوروبي وأغاني تودا الهندية ـ قليل عدد الأبيات بحيث يسهل حفظها، ومن ثم فإن أمر الاعتماد على الذاكرة في حفظه وتداوله يبدو أمرا مقبولا غير مدفوع. ومن ثم فلا بد من تعديل طفيف في نظرية باري ـ لُورْد فيما يختص بتطبيقها على الشعر الجاهلي.

لقد أوضحت هذه الدراسة أن الشعر الجاهلي شعر مرويّ، يحتوي على نسبة عالية من الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) ولايعني اختلاف الروايات واختلاف ترتيب الأبيات في النسخ المختلفة للديوان الواحد أن ذلك الاختلاف ناشئ عن تغيير وتبديل في الكلمات والعبارات (Formulas)، كما أشرنا عن الشعر الملحمي. فهذا الأمر في الشعر الجاهلي يدل على استقرار في «النصوص» لايعرفه الشعر الملحمي الطويل. وهذه الظاهرة ـ أي ظاهرة الاستقرار ـ يرى لُورْد أنها تميّز الشعر الملحمي القصير الذي يُغَنّيه القصاص دواماً. في هذه الحالة يحفظ المنشدُ الشعرَ، ولكن هذا الحفظ غير مقصود لذاته، ولايكون إلا بعد اللجوء الى الوسيلة الفنية لتأليف الشعر المرويّ، أي اللجوء إلى الارتجال اعتمادا على الكلمات والعبارات السابقة الوجود (Formulas). فالحفظ والارتجال للأشعار القصيرة ليسا شيئين متناقضين، بل هما متلازمان يتمان بطريقة واعية حتى يستقر «النص» في ذهن الشاعر. وسواء كان الحفظ أو لم يكن، فالذي يجب أن نضعه نصب أعيننا هو أن الارتجال المعتمد على الكلمات والعبارات (Formulas) هو الطريقة الوحيدة المتاحة للشاعر الأميّ بغَضّ النظر عن نوع هذا الشعر (قصصي ـ غنائي ـ وصفي . . الخ) والشكل الذي يتخذه. فمثلا لاحظ الدارسون أن الشعر الأسباني في العصور الوسطى سواء ملحميا أو قصصيا أو غنائيا استخدم كله نفس الكلمات والعبارات (Formulas). ولكن لمّا انقرضت طبقة الشعراء المحترفين الذين أجادوا فن الارتجال، مات معهم الشعر الملحمي، بينما استمر الشعر القصصي والغنائي نظرا لقصر قصائده التي يسهل حفظها في الذاكرة.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الشعر العربي، فهناك الرواة الذين صانوا الشعر عن طريق حفظهم له، ولكن كان ذلك في مرحلة تالية لمرحلة خُلِقَ فيها هذا الشعر بالطريقة التي حاولت هذه الدراسة إثباتها هنا. وبعض هؤلاء الرواة لم يكونوا رواة فقط، بل كانوا شعراء مبتدئين، روَوْا شعر شاعر للتلمذة عليه، فلما استكملوا الأداة واستحكم فنّهم أصبحوا شعراء مشهورين كما نعرف عن كعب بن زهير. ونرى أن الشاعر خلال فترة التلمذة هذه يكتسب الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formulas) التي سيستعملها فيما بعد.

وبناء على ما قُدِّم هنا يكون الشعر الجاهلي صحيحا غير منحول، ولكنه لم يصل إلينا بالصورة التي كان عليها عندما نظمه الشعراء، وإنما على صورة قريبة دخلها تغيير وتبديل نتيجة للرواية، ومحاولة نزع العناصر الوثنية منه. لذلك يجب أن ندرس الروايات المختلفة لأي قصيدة على ضوء تاريخ ظهور هذه الراويات، وحسب التنقيح الذي أدخله صانعو الدواوين. وإذا اتضح أن هذه الاختلافات نتيجة لأختلاف المصادر التي استقى منها صانعو الدواوين، فيجب أن نقبل هذه الاختلافات على أنها كلها صحيحة، لأن البحث عن «نص أصلي» في الشعر المرويّ جهد ضائع لا محصّل وراءه.

وبعد، فهذه خلاصة النظرة الجديدة إلى الشعر الجاهلي، عرضتها كما هي. ولم أتدخل فيها، ولي ردّ مُفَصّل إن شاء الله في القريب. وآمل أن يتصدى لها الدارسون بالبحث والنقد.

www.dorat-ghawas.com

المصادر والهوامش

(1) Milman Pary, l'Epithete traditionelle dans Homere (Paris, 1928); Les formules et la metrique d'Homere (Paris, 1928); (Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making I: Homer au Homeric Style), Harvard Studies in Classical Philology, XLI (1930), PP. 74—147; (Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making II: the Homeric Language as the Language of Oral verse), HSCP, XLIII (1932).

(2) The Singer of Tales (Cambridge, Mass. 1964).

(3) Donald K. Fry (ed). The Beowulf Poet:A Collection of Critical Essays, (Englewood Cliffs, N.J), 1968.

(4) James H.Jones. (Commonplace Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads,) Journal of Americon.

(5) Joseph Duggan. (Formulas in the Conronnement de Louis,) Romania, 1966, PP. 315 — 344, Tatiana Fotitch, (The Chanson de Geste in the Light of Recent investigation of balkan Epic Poetry,) Linguistic and literary Studies in Honor of Helmut A. Hatefeld, ed. A.S.Grisafulli, (Washington D.C) 1964.

(6) W.E.Meleod, (Oral Bards at Dalphi) Transcations of the American Philological Association, Xcil, 1961, PP.317-325— James A.Notopoulos. (The Homeric Hymns as Oral poetry.) American Journal of philology, LXXXIII, 1962, PP. 334 — 368; Joseph A.Russo, (The Structural Formula in Homeric Verse.) Yale Classical Studies, XX: Homeric Studies, ed G. S. Kirk (New Haven), 1966, PP. 219 — 240.

(7) William Whallon, (Formulaic Poetry in the Old Testament,) Comparative literature, XV, 1963, PP. 1 — 14; (Old testament poetry and Heroic Epic,) Comparative Literature, XVIII, 1966, 113 — 131.

(8) James Ross, (Formulas Composition in Gaelic Oral Litera- : انظر مثلا
ture, Modern Philology LVII, 1959, PP. 1 — 12.

9) The singer of tales PP.126 — 127

(١٠) انظر البيان والتبيين للجاحظ ٣ : ٢٨ ـ ٢٩ (تحقيق عبدالسلام هارون، ط. ثانية ١٩٦٠)

(١١) يعني سارجنت أن تدرس الشعر الجاهلي في ضوء ما ينظم الآن في الجزيرة العربية، حيث أن الطريقة التي نظم بها الشعر الجاهلي لم تتغير حتى الآن.

(12) R.B.Serjeant, South Arabian Poetry: I,Prose and Poetry from Hadaramawt (London, 1951), P.3.

(13) Serjeant, Ibid, PP.3,8,13,57; Albert Socin, Diwan aus Central — Arbaien, Abhandlungen der philologisch —historischen Classe der Koniglich sachsischen Gesellschaft der Wissenschaft, XIX (Leipzig 1901), P.46.

(14) Serjeant, op. cit, PP. 76 — 85; Socin, OP. citl, P.48.

(15) serjeant, Op. cit, P.8.

(16) Alois Musil. The Manners and customs of the Rwala Bedouins (New York, 1928), PP.283—284.

(17) Blachere, Histoire de la literature Arab des Origines a la Fin du Xv siecle de J.C. (Paris), 1952, vol.1, PP. 92—93.

(18) Serjeant, op. cit. Pp. 12, 76.

(19) Ibid. P.8.

(20) Musil, Op. Cit. P. 284.

(21) Serjeant, Op. cit. p. 26.

ويعطي الدكتور جيمس منرو مثالا لتأكيد ما ذهب إليه سارجنت، فيقول أن كثيرا من القصائد الحديثة في الجزيرة العربية تبدأ بهذه العبارة: «ياراكبا».

(22) Serjeant, op. cit., P.13.

(23) Musil, OP. cit., P.284, serjeant, OP. PP. X, XI.

(24) Musil, Op. cit., p. 284.

(25) Ibid., P. 284.

(26) Socin, OP. cit., P.6.

(27) Musil, OP. cit., P. 284; Serjeant, OP. cit., P.X.

(28) Musil, OP. cit., P. 283;Blachere OP. cit., vol.2, P.357.

(29) Lord, OP. cit., P.37.

٢) يقول جيمس منرو ـ تدعيما لهذا الرأي ـ أن الطريقة الغريبة التي كان البدو ينهون بها أشعارهم قد تنبه إليها ابن رشيق وعابها ونال منها، قال: (ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها، والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتمم جعله خاتمة). انظر العمدة (١ : ٢٤٠، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ط. رابعة ـ لبنان ١٩٧٢. أقول: وابن رشيق لم يعد ذلك عيبا. بل قال:

(كل ذلك رغبة في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر «كأن السباع . . .» فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها).

www.dorat-ghawas.com

(٣١) شرح القصائد السبع لابن الأنباري ـ تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف ١٩٦٣.

(٣٢) ديوان امرئ القيس (ضمن العقد الثمين)، تحقيق ألورد، لندن ١٨٧٠.

(٣٣) ديوان زهير (ضمن العقد الثمين).

(٣٤) ديوان لبيد ـ دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

(٣٥) المفضليات ـ تحقيق ليال، اكسفورد ١٩٢١.

(٣٦) ديوان عنترة (ضمن العقد الثمين). (٣٧) ديوان علقمة (ضمن العقد الثمين).

(٣٨) ديوان النابغة (ضمن العقد الثمين).

(٣٩) Lord, OP. cit., P. 35.

(٤٠) داخل أي بحر من بحور الشعر.

(٤١) فتكون كلتاهما فاعلا أو مفعولا أو منادى.. الخ.

(42) Nagler. Op. cit., Russo, p. cit.

(43) Lord. OP. cit., PP. 49 — 50, 63 — 65.

(٤٤) دراسات في الأدب العربي (ص: ١٨٣)، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت.

(٤٥) انظر لهذين البيتين خاصة ديوان امرئ القيس ص: ١٤٣، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة.

(46) The Singers of Tales, oP. cit. P. 54.

(47) M. Parry, (Studies I) HSCP, XLI, 1930.

(٤٨) مقدمة ابن خلدون، ٤: ١٢٩٠ ـ ١٢٩٣، تحقيق علي عبدالواحد وافي. لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٢.

(49) Mary Catherine Bateson, Structural Coninuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre — Islamic Arabic Odes (Paris, 1970), P.30.

* * *

أيها القارئ الكريم..

لتطلّ على الماضي، والحاضر، والمستقبل من نوافذ واسعة وأمينة..
ولتطلّ على حركة الثقافة والأبداع في الوطن العربيّ والعالم..

إقرأ .. وإشترك ...

بالمجلات التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

- **المورد:** ..... تعنى بالتراث العربي ـ الاسلامي
- **الأقلام:** ..... تعنى بالأدب الحديث.
- **الثقافة الاجنبية:** ..... تعنى بالأدب في العالم
- **الطليعة الأدبية:** ..... تعنى بأدب الشباب
- **التراث الشعبي:** ..... تعنى بالتراث الشعبي
- **آفاق عربية:** ..... مجلة فكرية عامة
- **علوم:** ..... تعنى بآخر الأنجازات في العلم والتكنولوجيا

www.dorat-ghawas.com