مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2709-0302 (online)
ISSN: 2617-5908 (print)

رحلة توظيف التراث من الشعر القديم إلى الحديث(*)

أ.د/ قردان المليود
أستاذ اللغة والأدب العربي - جامعة تيسمسيلت -الجزائر
kardanemiloud@yahoo.com

*) تاريخ تسليم البحث 28/9/2024 تاريخ قبوله للنشر 3/11/2024
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

رحلة توظيف التراث من الشعر القديم إلى الحديث

د/ قردان المليود
اللغة والأدب العربي جامعة تيسمسيلت - الجزائر

الملخص

عند الاطلاع على السّيرورة التّاريخية للقصيدة العربيّة، وتدرجها من عهد إلى عهد، نلاحظ أنها في كلّ عصر تكتسب سمات جديدة تمهد لاكتساب النص الشعري العربي لخصائص فنية تميزه عن شعر غيره من الأمم، ومن الخصائص المميزة للنص الشعري العربي هو ظاهرة توظيف التراث واستحضاره، ليكون هذا التوظيف شاهدا على التطور الطبيعي للقصيدة العربية عبر العصور الأدبية من الجاهلية حتى العصر الحديث، الأمر الذي مهد لنهضة شعرية حديثة ومعاصرة تتقبل التّحولات السّياسيّة والاجتماعيّة الّتي شهدها العالم العربي مع بداية النّهضة حيث وجد الشّاعر نفسه مجبرًا على أنْ يثري أعماله الإبداعية بطاقات تعبيريّة جديدة، وأشكال فنّية مستحدثة رفيعة، فاتجه إلى التّراث بمفهومه الشّامل واستحضره بحقيقته وخياله، واتكأ عليه يستمد منه الصّور والتّعابير والأخيلة.

الكلمات المفتاحية: التراث، الشعر القديم، الشعر الحديث، الاقتباس، الاستلهام.

The journey of employing heritage from ancient poetry to modern

Pr. Dr. Kardane Miloud
Arabic Language and Literature - Tissemsilt University- Algeria

Abstract

Looking at the historical process of the Arabic poem, and its gradation from era to era, we notice that in each era it acquires new characteristics that pave the way for the Arabic poetic text to acquire artistic characteristics that distinguish it from poetry.

Others Employment testifies to the natural evolution of the Arabic poem through the literary ages from the pre- Islamic era to the modern era, which will pave the way for a modern and contemporary poetic renaissance accepting the political and social transformations whose Arab world at the beginning of the Renaissance, where the poet found himself forced to enrich his creations with new expressive maps, and forms.

He turned to heritage in its global sense and evoked it with his truth and his imagination, and pressed on him, drawing images, expressions and fantasies.

Keywords: Heritage, ancient poetry, modern poetry, quotation, inspiration

مقدّمة:

علاقة الشّاعر بالتّراث علاقة قديمة، ولدت مع الشّعر ذاته؛ فالشّاعر بمجرد أن يبدأ في قرض شعره يتناص مع التّراث في موروثاته اللّغوية والأسلوبيّة والموسيقيّة، ومن ثمّ تتحرك علاقة به عبر كل العصور، وفي كلّ المذاهب والمدارس فالشّعر الحديث والمعاصر لم يشكل السابقة الشّعريّة الأولى في توظيفه لهذا التّراث، فقد كان شعراء من الرعيل أوّل سبقوا في هذا الميدان، وتبدأ علاقة الشّاعر بالتّراث عند اللّحظة الأولى التي يجرب فيها أدواته المشكلة للنص الشّعري، وهي علاقة لا تتوقف لأنّها علاقة جدل دائم مع موروثه الخاص من التّراث ككل، وهذه العلاقة الّتي يعتبرها النّقد الأسلوبي الحديث تداخلًا نصيًا بين النّصّ التّراثي والنّصّ الشّعري، تأخذ أشكالًا مختلفة يمكن حصرها في الشعر القديم فيما نسميه "الاقتباس"، سواء كان اقتباسًا صريحًا مباشرًا أو غير مباشر، وهو الذي نجده مدروسًا في كتب البلاغة تحت مسميات كثيرة منها ما يتصل بالسرقات الشّعريّة، وفي الشعر الحديث نسميه بالاستلهام ومنه فالسؤال الذي يُطرح في هذا المقام هل بقي توظيف التراث مجرد اقتباس أم تطور ليصبح في الشعر الحديث استلهامًا واعيًا لحضور التراث في الشعر العربي سيمهد لقيام حركة شعرية كبيرة تعرف بالشعر المعاصر؟

١- الشّعر الجاهلي والتّراث:

الشّعريّة العربيّة نتاج عربي خاص، فقد نما النّصّ الشّعري قبل الإسلام في صحاري نجد، وحمل موروثاته فيما بين الشّعراء، حتى أصبح النّصّ السابق بمثابة "التّراث" للنص اللّاحق. فالشّعر العربي لم يكن كالطّب والفلسفة، وسائر العلوم التي انتقلت بفعل التّرجمة إلى العرب من الحضارات السابقة، كاليونانيّة والهنديّة والفارسيّة، وإنّما نما من رحم توافق الطّباع العربيّة بسبب تشابه مفردات الثّقافة حتى أضحت القصيدة الجاهلية «المرجع اللّغوي والأسلوبي والدّلالي للغة العربيّة فيما بعد... بل أحد أصول الاحتجاج اللّغوي في القرون التّالية»[١]، وأصبح الشّاعر ينطلق من هذا المرجع الشّعري، لأنّه النّموذج الموجود لديه، وتصور نقطة البداية لتحديد النّموذج التّراثي الأوّل أمر صعب، لكن لا يجب إنكاره أو تغافله، فقد وصلت القصيدة العربيّة الجاهلية نضجها عند امرئ القيس الذي «يعد صورة معدلة لما قبله من صور الشّعر والشّاعر»[٢]، ووصول القصيدة مع شعراء المعلقات إلى هذه الدّرجة الكبيرة من النّضج الفني واللّغوي ، لا يمكن أن يكون الحلقة الأولى في تاريخيّة الشّعر العربي « إذ ليس من طبائع الأشياء أن ينشأ فن ما، ويصل إلى مثل هذه المرحلة من الاستقراء فجأة ، وفي مثل هذا الزمن القصير، دون أن تسبقه مقدمات طويلة من الارتقاء والتّطور والتّهذيب»[٣]، فالتّراث بمفهوم تناص اللّاحق مع السابق، وبمفهوم الاقتباس والتّضمين هو الذي أرسى نموذج "القصيدة المثال – القصيدة المعلقة-". وتحولت النّصوص الشّعريّة سواء النّموذج كالمعلقة أو غيرها، كشعر الصّعاليك من غير أصحاب المعلقات إلى وشائج لغويّة وأسلوبيّة، هندسيّة وتاريخيّة واجتماعيّة، أصبحت في النّهاية مستودعا للتراث، وأضحى الشّاعر لصيقا بها إلى حدّ لا تفرق فيه بين مقولة شاعر وآخر بسبب التّعالُق الحادث بين النّصوص في المعلقات أو غيرها، ويمكن تقسيم موقف الشّاعر الجاهلي من التّراث الشّعري – بحسب الدّراسات القديمة- إلى قسمين:

أ- الموقف الأوّل: موقف الشّاعر المستسلم لمن سبقه، وهو موقف امرئ القيس، إذ يقول:

دارٌ لِهِندٍ وَالرَبابِ وَفَـــــــرتَنى وَلَميسَ قَبلَ حَـــــــوادِثِ الأَيّامِ

عُوجا عَلى الطَلَلِ المِحيلِ لِأَنَنا نَبكي الدّيارَ كَما بَكى اِبنُ خِذامِ(٤)

و" ابن خزام أو حذام" هنا استحضار تراثي، وفي هذا الاستحضار إشارة إلى المحافظة على تقاليد النّصّ الشّعري الموروث، فالشّاعر يبكي على الدّيار كما بكى عليها سابقوه.

ويقول الشّاعر التّغلبي عمرو بن كلثوم معبّرا على هذا الالتزام:

وَرِثنا مَجدَ عَلقَمَةَ بنِ سَيفٍ أَبَاحَ لَنا حُصونَ المِجدِ دينا

وَرِثتُ مُهَلهِلاً وَالـــــــخَيرَ مِنهُ زُهَيراً نِعمَ ذُخرُ الذاخِـــرينا

وَعَتّاباً وَكُلثـــــــــوماً جَميعاً بِهِم نِلنا تُراثَ الأَكـــــرَمينا

وَمِنّا قَبلَهُ الســــــــاعي كُلَيبٌ فَأَيُّ المِجدِ إِلّا قَـــــــد وَلينا

وَرِثناهُنَّ عَـــــــن آباءٍ صِدقٍ وَنُـــــــــورِثُها إِذا مُتنا بَنينا(٥)

فالتّراث هنا مجد متوارث من شعر وشجاعة يجب الدّفاع عنه، ويعدد شخصيات هذا المجد من فرسان الشّعر والسيف، ثمّ يأتي بمصطلح "تراث الأكرمين" إشارة إلى التّداول المستمر لمجد الشّجاعة والشّعر والذي سيورث بعد الموت للأبناء.

ب- أما الموقف الثّاني: فليس موقف إشارة، وإنّما موقف نظام يتبعه الشّاعر لا يستطيع الخروج عليه، فهو مضطر أن يقول مثل سابقيه، وهذا ما عبّر عنه عنترة بن شداد في مطلع معلقته:

هَل غادَرَ الشّعَراءُ مِن مُتَرَدَّمٍ أَم هَل عَرَفتَ الدّارَ بَعدَ تَوَهُّمِ(٦)

يرى عنترة أنّ الشّعراء قبله لم يتركوا موضعا مسترقعا (المتردم) إلاّ وقد رقعوه وأصلحوه. والاستفهام بهل؟ يتضمن معنى الإنكار؛ أي لم يترك الشّعراء شيئا يصاغ إلّا وقد ذكروه، فأين الجديد في أقوالنا «وإنْ حُمّل (التّردم) على معنى ترجيع الصّوت مع تحزن، كان المعنى: أنّهم لم يتركوا شيئا إلاّ رجعوا نغماتهم بإنشاد الشّعر، وإنشاده في وصفه ورصفه»(٧)، وهذا الإحساس بأنّ الشّعراء قالوا في كلّ المعاني، والأوزان يستوجب على "عنترة" السير على هدي هذا التّراث.

إنّ الشّفاهيّة في رواية الشّعر الجاهلي تشير إلى أنّه تراث موسيقي، وبما أنّ الشّفويّة تفرض السماع. فالصّوت يستدعي الأذن أوّلا، ولهذا كان للشفويّة فنٌ خاصٌ في القول الشّعري، لا يقوم في المعبّر عنه، بل في طريقة التّعْبِير، خصوصًا «أنّ الشّاعر الجاهلي كان يقول، إجمالا، ما يعرفه السامع مسبقا: كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره...ويمكن القول أنّ الشّاعر الجاهلي لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة...كان الشّاهد المنشد. ولا يجوز أن نستغرب تلك المفارقة في القول الشّعري الجاهلي: وحدة المقول، وتعدد القول».(٨) ومن هنا لا نستطيع أن نتحدث عن قديم وجديد في الشّعر الجاهلي، إنّما هو نصّ واحد ذو صور متعددة وهو الذي يتحول بكليته الشّعريّة إلى نموذج شفاهي يقيس به اللّاحق شعره عليه، وعليه أنتج النّقاد واللّغويون مقاييس معيارية، لا يجب أن

يخرج عليها الشّعر والشّاعر، عرفت بعمود الشّعر[٩]، وهذا واضح في تكرار الشّاعر صيغا بعينها ورثها عن غيره. فطرفة بن العبد يقول في البيت الثّاني من معلقته:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسـىً وَتَجَلَّدِ[١٠]

والزوزني عند شرحه لهذا البيت يقول: «تفسير البيت هنا كتفسيره في قصيدة امرئ القيس»[١١] يقصد قوله:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ[١٢]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

فَلَمّا عَرَفتُ الدّارَ قُلتُ لِرَبعِها أَلا عِم صَباحاً أَيُّها الرَبعُ وَاسلَمِ[١٣]

وهو ترجيع لقول عنترة:

يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاسلَمي[١٤]

ولا يقف توظيف التّراث عند حدّ الاقتباس أو "التّناص"؛ بل نجده حاضرا في كثير من الصّور، كصور الطّير والحيوان والطّبيعة، وهي صور ارتكزت عليها الدّراسات النّقدية الحديثة في البحث عن علاقة الشّاعر بمعتقداته، وتصويره لحياته الدّينيّة ردا على الذين شككوا أصلا في وجود شعر جاهلي، كطه حسين في كتابه "في الشّعر الجاهلي"، الذي يقوم على «فكرة واحدة هي: أنّ الشّعر الجاهلي لا يمثّل حياة العرب قبل ظهور الإسلام.. إذن هو شعر مصطنع منتحل»[١٥]، فسعت هذه الدّراسات إلى "مقاربة المكون (الميثيوديني) للصورة في الشّعر الجاهلي، ومن الصّور التي وردت بشكل مطرد في هذا الشّعر، والّتي ترجع إلى أصول تراثيّة دينيّة، صورة المرأة والحيوان، وبعض مظاهر الكون"[١٦]، كالشّمس والقمر.

أ- صورة المرأة:

تربط الدّراسات الحديثة صورة المرأة في الشّعر الجاهلي بأصول دينية ذات بعد أسطوري. فعند معاينة صورة المرأة عبر بلاغة التّشبيه القائم على تكرار بعض الصّور، كتشبيهها بالدّمية والشّمس والغزالة والمهاة، ندرك أنّهم أرادوا لها صفة القدسيّة، لأنّ تلك الصّور كلّها كانت معبودات عند العرب في جاهليتهم، وفي عهود سبقت الحقبة المقصودة؛ فكثيرًا من الطّقوس الدّينية قد اندثرت، ولم يبق منها إلا آثارًا مطموسة في الممارسات التّعبدية، ولكنّها صور مترسبة في الشّعر من الدّين القديم، هي آثار تقليد لنماذج سابقة بشكل غير واع، فمثلا حين تشبيهها بالشّمس، فقد جمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة، التي ارتبطت بالربة "الشّمس" في الدّين القديم[١٧]، ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس :

وَإِذ هِيَ تَمشي كَمَشيِ النّزي فِ يَصـرَعُهُ بِالكَثيبِ البُهُر

بَرَهرَهَةٌ رَودَةٌ رَخـصَةٌ كَخُـرعوبَةِ البانَةِ المنفَـطِر

فُتورُ القِيامِ قَطيعُ الـكَلامِ تَفتُرُ عَن ذي غُروبٍ خَصِر[١٨]

ويركز «علي البطل، من خلال هذا النّموذج على خاصية التّصوير التي عمد إليها امرؤ القيس في رسم صورة المرأة؛ حيث يكاد يقيمها جسدًا حيًا متحركًا والسبب بدانتها التي يحرص الشّاعر على إبرازها، لأنّه يحتذي صورة

مثالية لامرأة كانت تقدس فيها صفة الخصوبة، خصوبة جنسيّة تؤدي إلى الأمومة، التي هي الوظيفة الأساسية للإلهة الأم»[١٩]، فالوصف حسبه يحمل جذورا تراثية، وإن كانت غير واعية.

ب– صورة الحيوان:

الحيوان في الشّعر الجاهلي لا يقل حضوره عن المرأة، حيث وقفت أغلب القراءات ذات المنحى الأسطوري عند صورته في الشّعر الجاهلي، وراحت تبحث عن المكون الأساسي له في أصوله الميثيودينية، خصوصا وأنّ الكثير منها عبده الإنسان كالثّور.

وإذا كانت هذه القراءات ركزت على حيوانات شائعة الذكر في النّصّ الشّعري الجاهلي كالفرس والنّاقة، وحمار الوحش؛ فإنّ هناك حيوانات أخرى ارتبطت بالمأثور الشّعبي الجاهلي، وتعلقت بمعتقداته، منها النّاقة "بلوى" و"الهامة أو الصّديّ"، وهو طائر اقترن ذكره بالثّأر كمعتقد قامت عليه الحياة الجاهلية

يقول ذو الأصبع العدواني:

يا عَمرُو إن لا تَدَع شَتْمي وَمَنقَصَتي أُضْربكَ حَتى تَقولُ الهامَةُ اِسقُوني[٢٠]

فالهامة طائر تزعم العرب أنّه يخرج من رأس القتيل الّذي لم يأخذ بثأره، فيزقو عند قبره ويقول: اسقوني من دم قاتلي.

ويقول لبيد بن ربيعة في رثاء أخيه:

وَلَيسَ النّاسُ بَعـــــــــــدَكَ في نَقيرٍ وَلا هُم غَـــــــــــــيرُ أَصداءٍ وَهامِ[٢١]

أي يردّدون صياح طائر الهام أو البوم.

ومثله قول ذو الرمة:

قَد أَعسِفُ النّازِحَ المِجهولَ مَعسِفُهُ في ظِلِّ أَغضَفَ يَدعو هامَهُ البومُ[٢٢]

وسواء كان البوم طائرا حقيقيًا، أو الهامة طائرا أسطوريًا يخرج من رأس الميت، فإنّنا أمام تراث يوظف، قابع في ذاكرة الجماعة رمز من رموز الظلام والعطش والموت، وواسطة بين عالم الموتى وعالم الأحياء[٢٣].

ج– مظاهر الكون:

ربطت القراءة الأسطورية بين مظاهر الكون وصورة الحيوان وصورة المرأة، واعتبرت مظاهر الكون من شمس وقمر تصوير أسطوري يجمع بين الشّمس والمرأة، وبين القمر والثّور الوحشي، فكل من علي البطل، وإبراهيم عبد الرحمن، ومصطفى عبد الشّافي، ونصرت عبد الرحمن، يقاربون صورة المرأة المثال الخادمة بصورة الشّمس المعبودة، ويعدونها رمز لها، أما القمر فقد ارتبطت صورته الميثيودينية بصورة الثّور الوحشي، فعلي البطل يؤكد ربط العرب القدماء بين الثّور الوحشي والقمر، جاعلين منه رمزا على الإله "وذ" أو "سينْ" أو "شهرْ" الذي كان من صفاته أنّه "كهلن" أي القدير[٢٤].

إذاً فعلاقة الشّاعر الجاهلي بالتّراث، علاقة استمداد واستحضار وتفكير، ثمّ هو من اللّحظة سيتحول بدوره إلى تراث ونموذج سيضيف إليه شعراء الإسلام.

٢- شعر صدر الإسلام والعصر الأموي والتّراث:

ظلت فترة صدر الإسلام تضع الشّعر الجاهلي بين قوسين، تأخذ منه تراثه الهندسي، وتتحاشى السفه والطّيش، الذي من أجله سميت تلك الحقبة بالجاهلية، وأصبح القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف، وعقيدة التّوحيد هي المرتكز التّراثي للنص الشّعري. ولم يخرج عهد الخلفاء على هذه الخصائص، بل زاد عليه ظهور شعر الفتوح الّذي وسم القصيدة بسمات ملحمية لا تخرج عن ذكر البطولة ووصف الانتصارات، ودخول النّاس إلى الإسلام أفواجا.

وعندما تولّى الأمويون مقاليد الحكم عاد حبل الوصال بالشّعر الجاهلي، ونظم الشّعراء في أغراض غابت في صدر الإسلام كالغزل بأنواعه، وأصبح الشّاعر الأموي صورة مطورة من الشّاعر الجاهلي، وتواصل شعر هذه الحقبة بالموروث الجاهلي، وعاد إلى ترجيع نماذجه، ولو «نظرنا إلى ديوان عمر بن أبي ربيعة، أو جرير، أو الفرزدق، أو أي شاعر أموي من الطّبقة الأولى، لوجدنا أنفسنا أمام شاعر جاهلي من فحول الجاهليين»(٢٥)، فعمر بن أبي ربيعة في قصائده الغزلية الفاحشة يستحضر فحش فحول الجاهلية كامرئ القيس والأعشى، ومن أمثلته قوله:

فَحَيَّيتُ إذ فاجَـــــأتُها فَتَوَلَّهَت وَكادَت بِمَخفوضِ التّحِيَّةِ تَجهَرُ

وَقالَت وَعَضَّت بِالبَنانِ فَضَحتَني وَأَنتَ اِمرُؤٌ مَيسورُ أَمرِكَ أَعسَرُ(٢٦)

ومن صدى البيتين ينطلق صوت امرئ القيس القائل:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِـــــدرَ خِدرَ عُنَيزَةٍ فَـــــقالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكَ مُرجِلي

تَقولُ وَقَد مـــــالَ الغَبيطُ بِنا مَعاً عَقَرتَ بَعيري يا اِمرَأَ القَيسِ فَانزِلِ(٢٧)

وحين يقول عمر بن أبي ربيعة:

يَمُجُّ ذَكِيَّ المِسكِ مِنها مُـــــــــفَلَّجٌ رَقيقُ الحَواشي ذو غُـــــروبٍ مُؤَشَّرُ

تَراهُ إِذا تَفـــــــتَرُّ عَنهُ كَـــــأَنَّهُ حَـــــصى بَرَدٍ أَو أُقحُـــــــوانٌ مُنَوَّرُ(٢٨)

يتردد قول امرئ القيس:

إذا قامَتا تَضَوَّعَ المِسكُ مِنهُما نَسيمَ الصّبا جاءَت بِريحٍ مِنَ القُطُر

تَراهُ لـــــــهُ إذا افتَرّ عَنهُ كَأَنَّهُ حَـــــصى بَرَدٍ أَو أُقحُـــــــوانٌ مُنَوِّرُ (٢٩)

فالشّـاعر يمارس كتابة النّصّ الشّـعري من خلال تقاليد لغوية وفنية وأخلاقية عبر الموروث الشّـعري الجاهلي، وهذا الوفاء سيغيب مع انفتاح الشّاعر على ثقافات أخرى.

٣- الشّعر العباسي والتّراث:

لم يصطدم التّراث في تاريخه حتى الآن بفكر يعارضه سواء بوعي أو بدونه، حتى وصـــل إلى العصر العباسي، فأدت التّغيرات السـياسـية والاجتماعية إلى تغير نظرة الشّـاعر إلى تراثه وموقفه منه، فبعد أنْ كان الشّـعر الجاهلي المثل الأعلى، وقصـــيدة المعلقة القصـــيدة النّموذج، أصـــبح ينظر إليها بعين الغرابة؛ على أنّها نموذج للتخلف والقهقرى، وبرزت ثنائيات الصّـــراع: قديم وجديد، بداوية ومدنية، طلل وعمران، عربي ووافد غير عربي، شـــعوبي ومســـلم...وأدى هذا إلى « تغير في الإحســـاس بالواقع وإدراكه، وتغير في أدوار الذات من ناقلة إلى فاعلة»(٣٠)

فالتّعرف على الواقع وإدراكه بعمق يفرض مقارنة الحاضر بالأمس، فيصبح الحاضر جديدا، والأمس قديما موروثا يفرض نفسه علينا بالقوة، فيولد الحساسية لكل تراث، وبهذا الموقف بدأ الشّاعر العربي يحدد علاقته مع التّراث الشّعري، فحاول الشّاعر العباسي أن يستبدل شعر تراث البادية بلغته وصوره وموسيقاه بلغة وصور الحاضرة و«كان بشار بن برد في أساس الخروج على الشّفوية الشّعرية الجاهلية، وابتكار لغة الشّعرية الكتابية، أو لغة الحاضرة بديلا للغة البادية»[٣١]، فتكون الحاضرة رمز الجديد، والبادية رمز القديم.

لقد بدأ الشّاعر يثور على عمود الشّعر، ويسخر قريضه لخدمة حاضره وفق رؤية الآن، فجاءت الإحالات التّراثية في نص هذه المرحلة قليلة، لأنّها تقف من الماضي موقف النّقيض « ومن ثمة خرج هؤلاء الشّعراء من ربقة التّراث، وأصبحوا واعين به، وبالعناصر التي يجب أن تستمر معه والتي يجب ألا تستمر حتى تهمل ويخرج مكانها عناصر جديدة من حياة جديدة»[٣٢]، فبرز عالم الشّاعر الجديد حاملا معه بديل التّراث الذي أصبح رمزه شكل القصيدة الجاهلية وفي مقدمتها الطّلل، وخصمه العصر المختلف ورمزه الخمرة والإباحية، وكان زعيم هذه الثّنائية الشّاعر "أبو نواس" الذي خرج على العرف العربي والإسلامي والفني وشكّل قصيدة التّجديد «من ثنائية ضدية أساسية هي: الطّلول والخمرة، وتمثل الطّلول كونا متكاملا ذا أبعاد متصلبة إلى حد بعيد في التّراث الشّعري النّفسي والفكري، أما الخمرة فأنّها تجسد الكون البديل الذي تحن القصيدة إلى بلورته وتأسيسه .. ومن هنا تأتي الخمرة في القصيدة باعتبارها تشكل حركة الوجود الدّاخلي المضاد لحركة الطّلل بوصفه وجودًا خارجيًا»[٣٣]، وهذا الجديد سيَحْمِل الشّعراء على السير في طريق التّجديد حتى يعم الأشكال والمضامين، فيظهر شعراء الخمرة والغزل الحسي، والزندقة والزهد، والمديح.

وخلاصة "التّجديد" في هذا العصر أنّ القصيدة خرجت عن حمل المعاني السامية إلى حمل الأغراض الفنية، وأصبح النّاس لا يلتفتون إلى المعاني بقدر ما يلتفتون إلى حسن التّأليف. ولما أهملت المعاني صار كل مضمون صالحا للفن حسب اتجاه الشّاعر الّذي تغنى بانحرافاته الدّينية والخلقية والجنسية. وتبعهم النّقاد، فمنذ القرن الثّالث اتجه النّقاد من الأدباء إلى «نظرية الفن للفن، والدّفاع عنها، وتقويم كل أثر فني قديما كان أو حديثا على ضوء هذه النّظرية التي تعطي الأولوية للتأليف؛ لأنّ النّاس ينتظرون من الشّعراء أن يقدموا لهم متعة فنية لا أفكارًا قديمة»[٣٤]، ولأجل هذا طرحت بحدة فكرة "اللّفظ والمعنى" في نقد القرن الثّالث الهجري عندما أصبحت أهمية التّأليف أكبر من أهمية المعاني. يقول الجاحظ: «والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخير اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع وجودة السبك. فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»[٣٥]، والقول يرفع من قيمة اللّفظ مقارنة بالمعاني.

وقد شذّ بعض الشّعراء على قاعدة التّجديد التي أرسى قواعدها بشار وأبو نواس، وعرفوا بالمحافظين؛ وهم شعراء حاولوا التّجديد لكن داخل موروث عمود الشّعر دون خروج على قواعده. فكان تجديدهم ذا صلة بعناصر التّراث الشّعري السابق عليهم، ومن هؤلاء "البحتري" الّذي يحدد علاقته بتراثه من الشّعر بقوله:

لَمْ أَستَعِر حِليَتَها يَـــوماً وَلا أَغَرتُ حـــينَ قُلتُها عَلى الكُتُب
جاءَت كَدُرٍّ في سِمــاطِ لُؤلُؤٍ في جيدِ خَودٍ أَو كَعِقيانِ الذَهَب
سِحرٌ حَلالٌ لَمْ أُؤَلِّف عِقدَهُ إِلّا لِتَعـــــلو رُتبَتي عَلى الــرُتَب(٣٦)

وفي القرن الخامس الهجري (بداية نهاية العصر العباسي) يبرز شاعر أعلن ولاءه للتراث، ودافع عنه ووظفه، وردّ الشّعر إلى أصوله الأولى وفق نظرة "فلسفية عقلية". أنّه أبو العلاء المعري؛ الذي أسس لعلاقة جديدة بين الشّاعر وتراثه، وهي ليست علاقة سخرية كما عند أبي نواس، ولا علاقة تجاوز على مذهب أبي تمام، وإنما علاقة احترام للتراث، والاختلاف معه اختلافا عقليا يواكب مستجدات العصور، وتغير الظروف الإنسانية.

٤- شعر عصر الدّول المتتابعة والتّراث:

اتجه الشّعر العربي بعامته في العصرين المملوكي والعثماني نحو الانحدار والجمود، فجفت قرائح الشّعراء، وقلت معانيهم، فاتجهوا نحو التّراث الشّعري القديم يقلدونه، وينسجون على منواله، ولكن تقليدًا مشوهًا يغلب عليه الإغراق في استخدام البديع؛ حتى أصبحت مهارة الشّاعر متوقفة على مدى ما يستطيع الإتيان به من صنوف المهارات اللّفظية.

وتقف علاقة الشّاعر بالتّراث في أضيق حدودها؛ لأنّ التّراث لم يعد مادة للكتابة، وإنما أصبح مادة توظف للزخرفة الشّعرية عن طريق الاقتباس والتّضمين والاستشهاد. ويعد هذا العصر «من أغزر عصور الأدب العربي معارضات شعرية، بسبب ضعفه السياسي والحضاري، الذي انعكس ضعفا فنيا، فتوخى الشّعراء فيه سابقيهم يعارضونهم ويحاكونهم»(٣٧). ومن نماذج هذا قول البوصيري صاحب البُرْدة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) التي قلّدَ فيها كبار الشّعراء كحسان بن ثابت، وكعب بن زهير، وابن الفارض والمتنبي:

ولا أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى ضَيفٍ أَلَمَّ بِرَأْسِي غـــــيرَ مُحْتَشِمِ

فالبيت يتناص مع قصيدة مشهورة لأبي الطّيب المتنبي، يقول فيه:

ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَـــــــيرَ مُحتَشِمِ وَالسَيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللّمَمِ(٣٨)

وهذه المعارضات ستساهم في بعث الشّعر مع شعراء الإحياء في العصر الحديث، وستكون بداية الانطلاق للتّحرر من الضّعف الّذي رافق القصيدة لسنوات طوال.

٥- الشّعر العربي الحديث والتّراث:

استمر التّدني والإقفار في الشّعر العربي حتى الحملة الفرنسية على مصر بقيادة "نابليون"، ومجيء "محمد علي" معتليًا عرشها، ومنبها المصريين إلى تلك الفجوة الهائلة بين ما لحِقَ الفرنسيين من تقدم علمي مدهش، وبين ما هم عليه من جمود وتخلف أغراهم باستعمارهم، واستثمار خيراتهم، ووضع خطة علمية لتغيير الواقع. بدأها بإرسال البعثات العلمية إلى أوروبا، وبناء المدارس، وإنشاء المطابع، فنشطت الحركة العلمية، ورافقتها موجة ضخمة لتحقيق التّراث وطبع كتبه، كردة فعل أمام الحضارة الغربية في مجال الفكر والثّقافة «هكذا كان الاتجاه إلى التّراث فكرًا وأدبًا وحضارة»(٣٩)، فأدبيا تصالح الشّاعر مع تراثه، بعد أن شوهت القرون المملوكية والعثمانية تواصلهما، وبذلك كانت

بداية القرن التّاسع عشر الميلادي بداية لمرحلة طويلة من الإحياء للصالح من التّراث، واجتمع أقطاب عملية الإحياء: "التّراث والشّعر والشّاعر"، وتحول التّراث الشّعري إلى نموذج يحتذى به، لكن دون تبعية عمياء «وساعد على ذلك أنْ نشرت أهم دواوين الشّعر العربي، ابتداء من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي...وتبنى الشّاعر هذا التّراث ليرفع به جمود وسلبيات الشّعر المتخلف»(٤٠) الّذي مثله الشّعر العثماني خصوصًا.

وعرف رواد هذه الحقبة بـ"الإحيائيين"، الّذين أصبح التّراث المرجع النّموذج لقصائدهم في المعجم اللّغوي، والأسلوب، والبديع، والتّصوير، والموسيقى. وترتب عن هذا أنْ تحول التّراث إلى لبنات في بناء الشّعر الإحيائي رافقه الوعي به، وبالواقع المعيش، وساعد على الوعي استفادة الإحيائيين من ازدواج الثّقافة «بين شعبية ورسمية، عربية قديمة وأوروبية نهضوية حديثة. فمهدت لهم هذه الازدواجية الارتباط بالتّراث الرسمي والشّعبي، والانغماس في العصر والاستفادة من الآخر»(٤١)، فقد استفاد الشّاعر الإحيائي من كل الحقب الزمنية، ولم يفضل شاعرا على آخر «وإنما كانوا في نظمهم للشعر يحتذون سابقيهم في معانيهم، ولم يضعوا أمامهم نموذجا واحدا يحتذونه، يحورون في صياغته، ويفرعون ويولدون معانيه، ويتصرفون في صوره...فيشرعون في التّصرف بها على نحو إرادي واع، كثيرا ما كان يجور على اللّاوعي الذي يحفظ للعملية الشّعرية توازنا وحيوية»(٤٢)، وأحسن مثال نسوقه لإثبات هذا الوعي، موقف "محمود سامي البارودي" من التّراث في أزهى عصوره، فقد تحاور معه حوارًا جادًا وضع فيه نفسه مقابلًا له قاصدًا بهذه المقابلة حضور الخصوصية والعصرية التي تؤمن بأنّ القدامى تركوا لنا ما يمكن أن نقوله، على عكس ما زعم عنترة يقول البارودي:

كَمْ غادَرَ الشّعَرَاءُ مِـــنْ مُتَرَدَّمِ وَلَـــــــــــرُبَّ تَالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

فهذا البيت يتناص في شطره الأوّل ببيت عنترة الّذي أعلن فيه ترجيعه لشعر القدماء، لكنه في شطره الثّاني يفاخر بالمحدثين وبمقدرتهم على تجاوز القدماء، وهذا التّصور نفسه نجده عند حافظ إبراهيم في قوله:

مَعانٍ وَأَلفاظٌ كَما شاءَ أَحمَدٌ طَوَت جَزلَ بَشّارٍ وَرِقَّةَ مَهيار(٤٣)

ولذلك لما هضم شعراء هذا الاتجاه التّراث الشّعري جعلوه قنطرة إلى التّجديد، كالإعلان عن ميلاد المسرح الشّعري الذي أسس له أحمد شوقي، ثمّ عزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير.

إنّ التّجديد عند الإحيائيين أساسه التّراث، فقد رجع شوقي إلى التّاريخ يستقي منه مواضيع مسرحياته الأولى، فكانت مضامينها مستمدة من الماضي العريق، من تاريخ مصر الخاص منذ عهد الفراعنة إلى أواخر القرن الثّامن عشر وتاريخ العرب القديم منذ الجاهلية إلى عهد ملوك الطّوائف(٤٤).

وإذا كان الإحيائيون قد رجعوا إلى تاريخهم واكتفوا به، فقد عاشر شوقي ظهور اتجاه أدبي جديد سينفتح على التّراث الإنساني بعمومه هو "الاتجاه الرومانسي" الذي يمثّله كبار الشّعراء أمثال: العقاد والمازني وإبراهيم ناجي ومحمود طه.

فقد نقل الرومانسيون الشّعر العربي إلى عالم جديد هو عالم الشّعور والإحساس والوجدان، وجعلوا للعاطفة المقام الأوّل. وها هو عبد الرحمن شكري يعبّر عن هذا الاتجاه بقوله:

أَلَا يَا طَائِرَ الفِرْدَوْ سِ إنَّ الشِّعْرَ وِجْدَانُ[٤٥]

وبهذا التّجديد تطورت الذات الشّعرية واتسع مفهوم التّراث، حيث «أتى الشّاعر الرومانسي بتراث بديل حديث في آن، حين حول ما أعطاه الشّعر القديم له إلى دلالات جديدة، وعالم جديد، نقلت الشّعر من محاكاة الأشكال إلى التّعبير عن الذات، ومن تراث لأناس ماتوا إلى تراث لأناس أحياء، إذ حول الأطلال المادية إلى أطلال نفسية...وحولت كل عناصر الحياة المادية والروحية إلى رموز وعناصر شعرية ذات دلالات جديدة في نص شعري جديد»[٤٦]، وكانت بداية انطلق هذا الجديد بإعلان القطيعة مع الشّعر القديم، وإعلان الحرب على الإحيائيين، وقد كشف العقاد عن هذه القطيعة حين هاجم أمير الشّعراء أحمد شوقي بقوله: «فاعلم أيّها الشّاعر العظيم؛ أنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها. وأنّ ليست مزية الشّاعر أنْ يقول لك عن الشّيء ماذا يشبه، وإنّما مزيته أن يقول: ما هو يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»[٤٧]، والقول نقد لاذع يشمل الإحيائيين، ويتجاوزهم إلى الشّعر القديم الّذي يعتبره سطحيا ولا يكشف عن أسرار الحياة، ونفس الرأيّ يتبناه أبو القاسم الشّابي عند حديثه عن الخيال الشّعري عند العرب فيقول: «كل ما أنتجه الذهن العربي القديم في مختلف عصوره، قد كان على وتيرة واحدة ، ليس له من الخيال الشّعري حظ ولا نصيب. وأن الروح السائدة في ذلك هي النّظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق»[٤٨]، والهدف من هذا رغبة ملحة في ترك القديم، والسير نحو شكل جديد متحرر من ربقة التّقليد.

ورغم هذا العداء للتراث الشّعري؛ فإنّ الرومانسية العربية هي الإرهاصات الأولى لعلاقة الشّاعر بالتّراث كما سنلحظه مع الشّعر المعاصر. لأن الرومانسيين في الوطن العربي أو في المهجر الأمريكي كانوا سببا مباشرا لتفتح النّصّ الشّعري على التّراث الغربي، ما أغنى النّصّ الشّعري العربي، وتعريف "ميخائيل نعيمة"- منظر الرومانسية المهجرية- للشاعر يكشف عن هذا الغنى والتّنوع الذي فتح للشاعر مجالات الدّين والقوى الروحية، والفلسفة والفنون الجميلة والكهانة وأسرارها، والكون برحابته، يقول: «الشّاعر نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن.. والشّاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم»[٤٩]، وهذا الانفتاح على التّراث الإنساني والقومي هو ثمرة انفتاح أصحاب هذا الاتجاه على الآداب الغربية، وهذا ما يصرح به العقاد: «إنّ الجيل النّاشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية...وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشّعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطّليان والروس واليونان واللّاتين الأقدمين»[٥٠]، وأكثر ما لفت انتباه هؤلاء الشّعراء والنّقاد في الفكر الغربي عالم الأسطورة كتراث إنساني خالد، يخفي في طياته الكثير من الدّلالات والإيحاءات.

ومن أوائل من نَبّه إلى ضرورة انفتاح الثّقافة العربية الحديثة على الثّقافة اليونانية العريقة الأديب طه حسين واعتبرها من الأسس الهامة للثقافة المعاصرة في العالم كله، وهي «دعوة صريحة للرجوع إلى الأدب اليوناني القديم ممثلًا في روائع المسرح التّراجيدي المليء بالأساطير والأجواء الساحرة»[٥١]، ووجدت هذه الدّعوة صداها عند شعراء المدرسة الرومانسية الّذين أقبلوا على الأساطير يتخذونها «مادة للتلميح والإيحاء و إغناء العمل الأدبي بطاقات رمزية

جديدة كاستخدام جبران خليل جبران لأسطورة أدونيس وعشتروت في "لقاء دمعة وابتسامة، وعلي محمود طه في "أرواح وأشباح"»[٥٢]، لكن توظيفهم لهذا التّراث الإنساني الثّري لم يكن استلهاما بقدر ما كان مجرد إشارات أو نقل، على نحو ما نجده في بعض أعمال علي محمود طه الّذي يعتبر من الشّعراء الرومانسيين الّذين تأثروا بالتّوظيف الأسطوري، ورأوا فيها مادة خصبة لنقل تجاربهم الشّعرية. يقول في "أرواح وأشباح" مقدما لمسرحية طويلة: «هذه الأرواح تهيم أشباحا، ويدور حوارها في صفحات هذا الكتاب .. يعيش بعضها في عالم الحقيقة، ويضطرب البعض الآخر بين عالمي الأساطير والخرافات؛ لم اسع إليها عن عمد، ولم ألقها مصادفة، ولكني تبينتها صورا يتمثلها خيالي، وحديثا يتردد في خطرات نفسي، فوجدت مطابقة بينها وبين أشخاص قرأت لهم وسمعت عنهم ..»[٥٣]، وبعد هذا التّقديم يتعرض لكل الأسماء الأسطورية التي وردت في المجموعة ، معرفا بها من "هرميس": الإله القوي العابث إلى "مانا": آلهة الطّابو المقدس عند قبائل العاج الإفريقي...ثم تأتي القصيدة منها قوله:

هَرميسْ: تُرِيدِينَهُ صُورَةً أمْ فَتى تَهَلّلَ فِيهِ الحِجا وابْتَسَمْ؟.
سَافو: رَأيْتُ الرّجُولَةَ كُلّ الجمَالِ هُو الــرّجُلُ الفَرْدُ في المزْدَحَمْ
تَرَاهُ على النّبْع يُعْــــــــلي الغِطَاءَ ويُدْلي الــــــدّلاءَ ويَسْقي الغَنَمْ
ويَحْدُ العَذَارَى إلى دارِهِــــــــــــنْ حَيي الخُطَى "مُوسَوِيّ" القَدَمْ
هَرْمِيس: لَشَدّ الّذِي قُلْتِهِ يَا ابْنَتِي كَلامًا تَوَهّجَ مِــــــــنْهُ الحَنِينْ
تَعَالي هُنا والنُّمي جَــــــــــــبْهَةً هَزَأْتِ بها وَهي حُــلْمُ السّنِين[٥٤] .

ففي هذا الحوار بين الإله "هرميس" و "سافو" ربة الشّعر الغنائي والأماديح، يستحضر الشّاعر قصة نبي الله "موسى –عليه السلام– في أرض "مدين" وقد سقى لفتاتين بعد أنْ رفع غطاء مورد الماء، وأعجبت به إحدى الفتاتين فتزوجها. والمطابقة أنّ "سافو" وجدت في محبوبها ما في موسى – عليه السلام– من شهامة وقوة، فالتوظيف هنا هو مجرد تشبيه لا يرقى إلى صورة الاستلهام.

ومن النّماذج التي نراها تتسامى على ذلك التّوظيف السطحي الإشاري توظيف إلياس أبو شبكة لأسطورة "شمشون ودليلة" *• في ديوانه أفاعي الفردوس ليعبّر بها عن خطورة فتنة المرأة، وفجورها والّتي يقول فيها:

مُلّقيهِ بِحُسنِكِ المأجــــــــورِ وَادفَعيهِ لِلانتِقامِ الكَبيــــــرِ
إنَّ في الحُسنِ يا دَليلَةَ أفعى كَم سَمِعنا فَحيحَها في سَرير
أسكَرَت خدعَةُ الجَمالِ هرقَلاً قَبل شَمشونَ بِالهَوَى الشّرّيرِ
وَالبَصيرُ البَصيرُ يُخدَع بِالحُسـ ـنِ وينقادُ كَالضّريرِ الضّريــــرِ
ملقيهِ فَاللّيلُ سَكــــــــرانُ واهٍ يَتَلّوَى في خِدرِهِ المسحــــــــورِ
وَنسورُ الكُهــــــوفِ أوهنها الحُـ ـبُّ فَهانَت لَدَيهِ كَالشّحــــــرورِ
وَعنا اللّيثُ لِلبوءَةِ كَالظَبـ ـيِ فَمــــــــــــا فيهِ شَهوَةٌ لِلزَئيرِ[٥٥]

"دليلة" المرأة الآثمة خدعت "شمشون" رجل القوة والبأس فوقع في الأسر وخدعت "هرقل" قاهر الوحوش الأسطورية فوقع في حبالها، حبال الحسن المتبطن بالشّر الّذي أوصله إلى الانتحار.

اختار الشّاعر أسطورة "شمشون" ليعبّر عن تجربة خاصة وموقف رومانسي غربي، فهو «لم يتخط الأطر الرومانسية المرسومة لمشكلة المرأة، فثمة فئة من الشّعراء تمجد المرأة وتتبتل لها...وثمة فئة أخرى ملحدة من شعراء اللّعنة تواقعت مع المرأة تواقع الغريزة والشّهوة، فنفث هؤلاء حقدهم وغضبهم، واتهموا المرأة بكل ريبة»(٥٦)، والشّاعر من شخصيات الفئة الثّانية الّتي نظرت دائما للمرأة أنّها مصدر للشرّ ولا يرجى منها الخير أبدا.

ويرى أنس داود أنّ «إلياس أبا شبكة قد حرص على صياغة الأسطورة كما وردت في الأصل دون تحليلها أو اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية من خلالها، أو إضافة عناصر فنية أخرى إليها، مما جعلها خطابية الطّابع كالأحكام المجردة»(٥٧) أما كاملي بلحاج فيرى أنّ أبا شبكة «لم يكن – في نظرنا– بصدد تحليل أسطورة شمشون ودليلة بقدر ما كان يهدف إلى نقل موقف معين وتجربة معينة...فقد استطاع أنْ يتقدم خطوة إلى الأمام في استخدامه للتراث الشّعبي مقارنة مع شعراء عصره، لأنّه حاول أن يوحد بين الأسطورة والتّجربة في لحمة شعرية واحدة»(٥٨)، فالنّموذج رغم كونه أرفع من الأوّل، غير أنّه لا يسمو إلى صورة توظيف الشّاعر المعاصر للتّراث الإنساني.

ومن خلال هذه النّماذج – وعلى قلتها يتضح لنا أنّ مرحلة شيوع الشّعر الرومانسي وعلاقته بالتّراث، هي مرحلة متقدمة في التّعامل معه والذي حققت أسبقية الانفتاح على الآداب الغربية بعد عصر النّهضة خصوصا الآداب الإغريقية اللّاتينية القديمة، وإنْ اقتصر التّوظيف التّراثي في الشّعر الرومنسي على السرد القصصي، أو التّشبيه السطحي، فإنّه يعتبر مرحلة تمهيدية انتقالية كانت الإرهاص الأوّل للشعر المعاصر في طريقة تعامله مع التّراث الغربي الذي سيتعدى مرحلة التّوظيف السطحي إلى مرحلة الاستلهام، بتجديد التّراث وزرع الحياة فيه.

خاتمة:

بعد استعراض لمراحل حضور التراث في الشعر العربي قديمة وحديثة، فالملاحظ هو النقلة والتحول الكبير في توظيف التراث واستلهامه فبعدما كان قديما مجرد تقليد اللاحق للسابق في استحضار المعتقدات والأقوال حسب ما تأسس في بناء القصيدة شكلًا ومضمونًا. صار عند شعراء العصر الحديث توظيفًا واعيًا بأهمية الاستحضار لتعميق المعاني وتوضيحها، فما يُذكر لشعراء هذه المرحلة من مزية، هو اتساع مفهوم التّراث عندهم ليتعدى الحدود الإقليمية والوطنية إلى آفاق إنسانية، وهذا أسهم في إغناء التّجربة الشّعرية في الشّعر المعاصر، وساعد على حل إشكالية اللّغة وعجزها على حمل المعاني– متأثرين في ذلك بالمذهب الرمزي.

الهوامش:

١ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ١١٣.

٢ – المرجع نفسه، ص: ١١٣.

٣ – علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي في آخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص: ٣٣.

٤ – امرؤ القيس، الدّيوان، شرح عبد الرّحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤، ص: ١٥١.

٥ – عمرو بن كلثوم، الدّيوان، تحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، (م س)، ص: ٨٠، ٨١، ٨٦.

٦ – عنترة بن شداد، الدّيوان، مجلس المعارف، بيروت، د.ط.ت، ص: ٨٠.

٧ – الزّوزني، شرح المعلقات السّبع، نشر وتوزيع المكتبة الأموية، دمشق، د.ط، ١٩٦٣، ص: ٢٦٤.

٨ – أدونيس، علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص: ٦.

٩ – عند المرزوقي سبعة أبواب هي: شرف المعنى وصحته، جزالة اللّفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التّشبيه، التّحام أجزاء النّظم، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللّفظ للمعنى.

١٠ – طرفة بن العبد، الدّيوان، شرح عبد الرّحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٢٥.

١١ – ينظر: الزّوزني، شرح المعلقات السّبع (م س)، ص: ١٣٨.

١٢ – امرؤ القيس، الدّيوان، (م س)، ص: ٢٤.

١٣ – زهير بن أبي سلمى، الدّيوان، شرح وترتيب، حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٦٥.

١٤ – عنترة بن شداد، الدّيوان، (م س)، ص: ٨٠.

١٥ – غازي التّوبة، الفكر الإسلامي المعاصر – دراسة وتقويم– دار القلم، بيروت، ط٣، ١٩٧٧، ص: ٩٢.

١٦ – محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي المعاصر في مقاربة الشّعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السّياقية، مكتبة الرّشاد، سيدي بلعباس الجزائر، ج١، د.ط، ٢٠٠٤، ص: ١٠٦.

١٧ – ينظر: المرجع السّابق، ص: ١٠٨.

١٨ – النّزيف: المنزوف عقله بالسّكر فلا يقدر على الإسراع – البهر: انقطاع النّفس – البرهرهة: الملساء– رؤدة: النّاعمة– الخربوعة: القضيب الغض– فتور القيام: المتراخية– قطيع: القليل– الغروب: بياض الأسنان. ينظر، امرؤ القيس، الدّيوان (م س)، ص: ١٠٦.

١٩ – محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي المعاصر (م س)، ص: ١١١.

٢٠ –ذو الأصبع العدواني، الدّيوان، شرح حمدو وطاس، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٢١.

٢١ – لبيد بن ربيعة، الدّيوان، شرح حمدو وطاس، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص: ١٣٠.

٢٢ – ذو الرّمة، الدّيوان، شرح عبد الرّحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص:٢٤٩.

٢٣ – ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص: ٣٣٤، ٣٣٥.

٢٤ – ينظر: محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي المعاصر في مقاربة الشّعر الجاهلي، (م س)، ص: ١٣٢.

٢٥ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث، (م س)، ص: ١٣٤.

٢٦ – عمر بن أبي ربيعة، الدّيوان، تنظيم غسان شداد، دار نوبليس بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٢٠١.

٢٧ – امرؤ القيس، الدّيوان (م س)، ص: ٢٧،٢٩.

٢٨ – عمر بن أبي ربيعة، (م س)، ص: ٢٠٢.

٢٩ – امرؤ القيس، الدّيوان (م س) ص: ٩٩.
٣٠ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ١٤٧.
٣١ – أدونيس، الشّعرية العربية (م س)، ص: ٥٢.
٣٢ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ١٤٨.
٣٣ – هواري بلقاسم، الشّعر العباسي والمقاربات الحداثية، مكتبة الرّشاد، سيدي بلعباس، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٦، ص: ٦٢، ٦٣.
٣٤ – موهوب مصطفاي، الرّمزية عند البحتري، الشّركة الوطنية للنشر، الجزائر، دط، ١٩٨١، ص: ٢٤٣، ٢٤٤.
٣٥ – الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، تح عبد السّلام هارون، ج٣، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ص ١٣١.
٣٦ – البحتري، الوليد بن عبيد، الدّيوان، مطبعة الجرائب، القسطنطينية تركيا، ط١، د.ت، ص: ٧٥.
٣٧ – محمد عزام، النّصّ الغائب، تجليات التّناص في الشّعر العربي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠١، ص:٦١.
٣٨ – المتنبي، أبو الطّيب، الدّيوان، شرح اليازجي، ج١(م س)، ص: ١٣٥.
٣٩ – إبراهيم السّعافين، مدرسة الإحياء والتّراث _ دراسة في الشّعر العربي_ دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ط.ت، ص: ٣٩.
٤٠ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ١٨٩.
٤١ – المرجع نفسه، ص: ١٩١.
٤٢ – إبراهيم السّعافين، مدرسة الإحياء والتّراث، (م س)، ص: ٢٩٤.
٤٣ – حافظ إبراهيم، الدّيوان، شرح أحمد أمين، ج١، دار العودة بيروت، د.ط.ت، ص: ١٢.
٤٤ – ينظر: أحمد الطّويلي، أبحاث في الأدب والتّاريخ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٧٩، ص:٨٧
٤٥ – عبد الرّحمن شكري، الدّيوان، دار الكتاب العربي بيروت، دط ت، ص: ٢٦٦.
٤٦ – مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ٢٠٦.
٤٧ – نقلا عن: محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتّلاشي في النّقد والشّعر، دار سراس للنشر، د.ط، ١٩٩٢، ص: ١٣.
٤٨ – المرجع نفسه، نفس الصّفحة.
٤٩ – نقلا عن: مدحت الجيار، الشّاعر والتّراث (م س)، ص: ٢٢٠.
٥٠ – نقلا عن:محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتّلاشي في النّقد والشّعر، (م س)، ص: ٤١، ٤٢.
٥١ – كاملي بلحاج، أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، (م س)، ص: ٢٠.
٥٢ –المرجع نفسه، ص: ٢٥.
٥٣ – علي محمود طه، الدّيوان، دار العودة، بيروت، د.ط، ص: ٣٨٣.
٥٤ –المرجع السّابق، ص: ٤٥٨.

● * جاء في الفصل السّادس من سفر القضاة، أن شمشون أحد ملوك الرّومان أحب امرأة في وادي "سويرق" اسمها دليلة، فصعد إليها أقطاب الفلسطينيين، وقالوا لها اخدعيه وانظري مكمن قوته. ففعلت وأدركت أنّ قوته في شعره، فلما سكر ونام حَلقتْ رأسه، فضعف، وتمكن منه أعداءه وقتلوه. ينظر: جورج غريب، إلياس أبو شبكة، دراسات وذكريات، دار الثّقافة بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص: ٢٩٤.

٥٥ –إيليا الحاوي، إلياس أبو شبكة، شاعر الجحيم والنّعيم، ج٢، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص: ١٣٣.
٥٦ – المرجع السّابق، ص: ٥٤.
٥٧ – نقلا عن: كاملي بلحاج، أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، (م س)، ص: ٢٦.
٥٨ – المرجع السّابق، نفس الصّفحة.