البعد الجمالي للفضاء في شعر زهير بن أبي سلمى

أ. نادية حديدان
جامعة تبسة
الجزائر
dianahadidene@gmail.com

ملخص:

تقتضي القراءة السيميائية لشعرية الفضاء في شعر زهير بن أبي سلمى أن نذكّر بأهميّة البعد الجمالي الذي يعدّ من اللوازم الأساسية المساعدة على فهم القصيدة الجاهلية وتبيان خصائصها، ومن ثمّة محاولة إدراك رؤية الشاعر للحياة والكون انطلاقا من الفضاء وملابساته المتنوّعة.

الكلمات المفتاحية: الفضاء – شعرية – الصورة الشعرية – علامات الفضاء – البعد الجمالي .

Abstract:

The semiotic reading of space poetry in the poetry of Zuhair bin Abi Salma requires us to recall the importance of the aesthetic dimension, which is one of the basic supplies that helps to understand the pre-Islamic poem and clarify its characteristics, and then try to understand the poet's vision of life and the universe from space and its various circumstances

Keywords:

space - poetry - poetic image - space signs - aesthetic dimension

.

مقدمة:

تبدو العلاقة بين علامات الفضاء للوهلة الأولى علاقة تباعد وانفصال ولا رابط يشدّ بعضها إلى بعض، ولكنّها في الأصل علاقة قوية متينة ، والبحث في أحد العلامات يتطلّب بالضرورة النظر في بقية العلامات الأخرى المتصلة بها ضرورة مع مراعاة ما يكون من تماسك في مستوى بنائها فلا معنى لأيّ علامة أو أيقونة ما بمعزل عن بقية العلامات والأيقونات الأخرى مهما اخلفت وتباعدت، وتقتضى الرؤية السيميائية في ديوان زهير بن أبي سلمى التعامل مع عناصر الفضاء المختلفة وما اتصل بها من علامات فرعية تعاملا شموليا يراعي ما تتصف به من ترابط عضوي يجعل البحث في الأصول والفروع بمثابة البحث في بعدها البنائي الذي يستقطب جميع العناصر ويضفي عليها نوعا من التآلف والانسجام بعيدا عن كلّ تفكك أو تنافر، بالشكل الذي تصبح معه مُجمل العلامات والأيقونات المكانية والزمانية وكأنّها علامة كبرى متماسكة العناصر والأجزاء أو هي كتلةً شعريةً واحدةً، محكمة السَّبك بعيدةً عن التَّنافر والتَّشرذم، متآلفة منسجمة، آخذ بعضها برقاب بعض، أو هي كما قال ابن طباطبا: "تقتضي كُلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها"[1].

والناظر في ديوان زهير بإمكانه أن يظفر بالعديد من الأمثلة الشعرية التي تجسّد ذلك الترابط بين العديد من العلامات من ذلك ما يظهر في علاقة الأطلال المرأة وغيرها، فالظاهر أنّ هذه العلامات متباعدة لا رابط يشدّها ولكنّها متماسكة أشدّ ما يكون التماسك خصوصا عندما نتتبّع نسيجها الداخلي حيث تبرز أمامنا سلسلة من الثنائيات على غرار الخصب والجدب البقاء والفناء، الموت والحياة ... وغير ذلك من الثنائيات التي تختزل دورة الحياة والموت وتعبّر عن حركية الوجود، وقد تجسّم- وبحسب عبارة الحلواني- "الصِّراع السَّرمديّ- في نفس الإنسان- بين الحياة والموت، فتعكس تمثّلاً للكون أساسه مُساءلة مكوّنات الوجود: جدبًا وخصبًا، موتًا وانبعاثًا، شجْوًا وَشَدْوًا، بنيَّة الإقبال على الحياة واستئناف الرِّحلة فيها"[2].

وبهذا الاعتبار يصبح ديوان زهير بن أبي سلمى وكأنَّه لوحة فنية متماسكة البناء وقد توفّرت على صورة شعرية واحدة تعبّر بدورها عن موقفه ونظرته لجدليَّة الفناء والبقاء... أو بتعبير آخر إنّها تبرز مدى وعيه بتعاقب أطوار تاريخ الوجود.[3] بل تكاد معظم القصائد التي نظمها هذا الشاعر الجاهلي تكشف عن رؤيته للكون والوجود وتظهر درجة وعيه بمنزلة الانسان فيه وذلك من خلال بُنيةٍ شعريَّة متماسكة، قوامها توظيف "العبارة الواصلة بين الطّلل والمرأة والنَّسيب واللَّيل والصَّيد والمطر والسَّيل والطَّير وصلاً ينتظم القول فيه انتظامًا"[4] أو على حدِّ تعبير ابن طباطبا "ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسْجًا وحُسْنًا [...] وصواب تأليف."[5]

وحين نعاود النظر في أشعار زهير نجد أنّ "معلَّقته"- على سبيل المثال لا الحصر- قد استقطبتها" العلامة المكانية " فأصبحتْ خيطًا ناظمًا لبنائها، فمن الوقوف على الأطلال– الَّذي هو من متعلقات المكان يكون الانشغال بعلامة المكا ن في قوله من الطويل:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم بحومانة الدّراج فالمُتثلّم

ودار لها بالرقمتين كأنّها مراجيع وشم في نواشر معصم[6]

ثم يقوده التراسل أو الفيض اللّفظي والدَّلالي إلى الرحلة ومُساءلة الخليل عن حركة الظعائن المرتحلة في المكان فيقول:

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن تحمّلن من فوق جرثم

علون بأنماط عتاق وكلّة وراد حواشيها مشاكهة الدم

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسّم[7]

ثم يتدرّج البناء بعد هذه الرحلة في المكان إلى أن يصل الجمع مورد المياه حيث الراحة والاستمتاع بمنظر المياه الجارية، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بقوله:

كأنّ فتات العهن في كلّ منزل نزلن به حبّ الفنا لم يُحطم

فلمّا وردنا الماء زرقا جمامه وضعن عصيّ الحاضر المتخيّم[8]

لستحيل بعد ذلك الخطاب مدحا وإظهارا للخصال الحربية والتفاخر بها بين القبائل، على أنّ زهير يغتنم نهاية المعلقة ليذكر بعض الحكم التي تمثّل خلاصة رأيه في الواقع والوجود كاشفا بذلك

عن عميق خبرته في الحياة ومدى تمرسه بآفات الزمان وتقلّبات الدهر. يقول في نهاية معلقته:

وَمَن هابَ أَسبابَ المَنِيَّةِ يَلقَها وَإِن يرق أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ
وَمَن يَعصِ أَطرافَ الزُجاجِ ينلنهُ يُطيعُ العَوالي رُكِّبَت كُلَّ لَهذَمِ
وَمَن يوفِ لا يُذمَم وَمَن يُفضِ قَلبُهُ إِلى مُطمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمجَمِ
وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوّاً صَديقَهُ وَمَن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ[9]

وما نخلص إليه في هذا المستوى أنّ مسألة البناء هامة وأساسية ولقد حرص زهير بن أبي سلمى على إيلاء البنية اهتماما خاصا نظرا لوعيه بدورها في النظم من جهة ثمّ في تحقيق التماسك بين أجراء القصيدة بما يضمن جودتها وشعريتها لاسيما أنّ البنية هي جزء من جمالية الخطاب الشعري برمته. على أنّ جمالية الخطاب في ديوان زهير تكمن أيضا في جملة الصور الفنية الكثيرة التي تحمل في طيَّاتها إبداعًا جماليًّا؛ خوّلها لأنْ تكون صورًا ناطقةً بالحياة والحركة.

فاحتواء الشعر على ما يُعرف بالصُّورة الشَّعرية من شأنه أن يحوّل الكلام من سياقه المألوف العادي إلى الفضاء الاستعاري المفارق حيث الصّور الفنيّة المبتكرة؛ فيغدو بذلك الخطاب أكثر جمالاً وأبعد وقعًا في المتلقي ذاته.

وقد أدركَ النُّقاد القُدماء ما للصورة الشِّعريّة من أثَر جماليٍّ مُحقق، فابن رشيق يؤكّد أنّ الشعر لا يتوّج بتاج الجمال، ولا يبلغ درجة الكمال إلاّ إذا اشتمل - حَسْبَ رأْيه- "على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتَّشبيه الرائق"[10] ولعلّ الّذي يمنح الصُّورة الشِّعرية هذا الدَّور الأبرز هو ما تحققه - بحسب سعيد بكور- "من توسع في الكلام ... وإغناء الدِّلالة، وخَرْق للعلاقات المنطقية، واستفزاز للمتلقي الَّذي يسعى جاهداً إلى إيجاد العلاقة بين مكونات الصورة[11] ولذا فقد حازت الاستعارة عند القدماء المنزلة الأرقى بين فنون التعبير والتصوير، ومن المفيد أن نشير في هذا المقام أنّ ابن رشيق جعلها "أفضل المجاز وأوّل أبواب البديع، وليس في حُلى الشِّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلتْ موضعها"[12]ولا يقف كلامُ ابنُ رشيقٍ عند الاستعارة وحدودها؛ بل يتعداه إلى التَّشبيه وماله من عظيم الأثر، لكونهما - حسب رأيه- "يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقرّبان البعيد"[13].

ولقد حُظيت الصورة عند الدارسين على اختلاف تصوراتهم ومذاهبهم بمنزلة مُعتبرة، أظهرت في كثير من الأحيان شغفهم بعالم الصور وذلك لما وجدوا فيه من عمق ومتعة وقدرة على التعبير والتأثير والتواصل. والمتتبّع لأهّم تلك المواقف ، والناظر في أبرز المقاربات من شأنه أن يلاحظ أشكال الاختلاف والتباين في آراء الناس حول هذا المبحث الفريد، ذلك أنّ مسألة الصورة مسألة متشّعبة تتقاطع عندها حقول معرفية متنوّعة لاسيما وأنّها مبحث الفيلسوف والأديب والناقد والمتلقيّ وكلّ له منظاره الذي به يرى ويتفاعل. واعتبارا لاتساع مجال الرؤى الفلسفية والنقدية وكثرتها حول التصوير ممّا قد يحول دون الالمام بها في هذا الحيّز المحدود من البحث، فإنّنا اخترنا أن نورد بعض الآراء حول الصورة على سبيل التمثيل لا الحصر دون أن يعني ذلك إغفالا لبقية التصورات الأخرى التي اشتغلت على هذا المجال وأفادت فيه.

وبالعودة إلى الفترة الاغريقية مثلا نجد أنّ الصورة كانت موضع نظر الفلاسفة، ولعلّ من أشهر المساهمات التي اعتنت بمجال التصوير وقضاياه في هذه المرحلة مساهمة كلّ من أفلاطون (428 ق م-348ق) وأرسطو (384 ق م – 322 ق م) ولوكراس (98 ق م – 55 ق م) وكانتيليان وغيرهم.

وتحسن الإشارة في هذا السياق إلى كون أفلاطون قد نزّل التصوير ضمن فروع المحاكاة واعتبره ضربا من الخداع والمغالطة وهو يصدر في ذلك عن تصور مفاده أنّ خلق الأشياء تعود في الأصل إلى خالق أوحد يتولّى إبداع الخلق الأوّل ليفسح المجال بعد ذلك إلى صنّاع آخرين بإمكانهم أن يخرجوا تلك الأشياء إخراجا جديدا يكون نابعا من الخلق الأوّل وشبيها به، ولا يعدو كونه تجليا للشّكل الطبيعي في أصل خلقه، ومن بين الصنّاع المؤهلين لإنجاز هذا الاجراء فئة النّجارين والرّسامين.[14] فإذا كان الإله هو الذي يخلق الشيء أوّل مرّة فإنّ مهمّة النّجار لا تتجاوز كونها محاكاة وتجلّيا يكون فيها فعل صنعه شبيها بالخلق الأوّل، أمّا الرّسام فيقتصر دوره على محاكاة ما صنعه النّجار فيكون بذلك عمله بمثابة محاكاة المحاكاة.

والحاصل من ذلك أنّ فعل التصوير حسب أفلاطون إجراء خادع ليست له صلة بالواقع، بل إنّه ينهض أساسا على التّضليل، وهو بذلك يتناسب مع أعمال السفسطائيين وممارساتهم التي وجد فيها هذا الفيلسوف وهما زائفا.

وإذا كان أفلاطون في "جمهوريته" ينكر المحاكاة ويقلّل من شأنها، فإنّ أرسطو في كتابه " فنّ الشعر" نجده يعترف بها ويرفع من منزلتها، وهي عنده أنواع: فمنها ما يكون أشعارا ومنها ما يكون صورا وألحانا. وهو يقول:" فكما أنّ بعضها يحاكي بالألوان والرّسوم كثيرا من الأشياء التي تصوّرها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت"[15]. بل إنّه جعل للمحاكاة وسائل ومواضيع ووظائف: وهو يعتبر أنّ الألوان والرّسوم تصلح للتّصوير، والأصوات تناسب الموسيقى، في حين اعتبر اللّغة والايقاع وسائل ملائمة للشّعر. وبخصوص مواضيع المحاكاة فإنّ الشاعر له أن يحاكي من كان أفضل منه أو كان أسوأ منه، كما يمكن له أن يحاكي المساوين له في الدّرجة. أمّا وظائف المحاكاة فتتداخل فيها الأبعاد النفسية والجمالية والحسيّة والعقلية وغيرها، وهو يجعل للتصوير وظيفتين أساسيتين: فنيّة تُحقّق الإمتاع "فالكائنات التي تقتحمها العين حين تراها في الطبيعة تلّذ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أُحكم تصويرها"[16] وتعليميّة تُحقّق الإفادة فنحن " نُسرّ برؤية الصور لأنّنا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدّل عليه."[17]

أمّا الصورة عند "لوكراس" فتنشأ من عملية التّقارب بين حاسة البصر وسائر المحسوسات الموجودة في الواقع، وينتج عن عملية التلاقي والتّماس بين هذين القطبين ضربا من التمازج والتّداخل بموجبه يحصل الاندماج بين الحسيّ ذي البعد الواقعي من جهة والخيالي ذي البعد الفكري من جهة ثانية، وعليه فإنّه إذا كان الحسّ مصدرا للصور فإنّ الخيال يكون مصدرا للأفكار[18].

وتجدر الإشارة إلى كون كانتيليان قد استفاد من نظرية أرسطو في المحاكاة، لكنّه استطاع أن يضيف إليها فكرة العرض المفصل المليئ بالجزئيات التي ستمكّن من رؤية الوقائع بشكل أوضح "إلى حدّ يجعلنا نتوهّم أننا نراها". والملاحظ أنّ هذا الانتقال في التعامل مع الوقائع من الرؤية القائمة عل النقل المباشر إلى فكرة وهم الرؤية قد ساعد بدوره على إرساء ما صار يُعرف عند البلاغيين القدامى بـ "الأكفرازيس" والتي تعني " العرض المفصّل والتّصوير الدقيق".[19] وقد شهد هذا المفهوم بدوره تطوّرا في القرن الثاني للميلاد خصوصا مع البلاغي الاغريقي هوموجين والذي دقّق مفهوم الاكفرازيس معتبرا أنّ الأشياء لا تُرى فحسب بل يمكن أن تحيا وتتحرّك أمام أعين المتقبلين وهو ما صار يصطلح عليه في التراث البلاغي الإغريقي بـ " الأنرجيا"[20].

إنّ ما يمكن استخلاصه من التصوّرات السابقة حول التّصوير هو أنّ الصورة لا تخرج عن مجال المحاكاة، فسواء أكانت وهما كما اعتقد أفلاطون أو كانت متعة وتفكيرا مثلما تصوّرها أرسطو، أو كانت انسجاما حسّيا كما أرادها لوكراس فإنّها جميعا تبدو نابعة من المحاكاة منغرسة فيها، بل هي تصوّرات متجانسة وإن بدت مختلفة من جهة المنظار والتصوّر، على أنّها كانت مهمّة من جهة كونها تعبّر عن رؤية أهل الإغريق وما بلغته حضارتهم من قدرة على التّفكير والتأويل.

ولقد اعتنى العرب القدامى كذلك بمسألة الصورة وتشكيل الصور ودققوا النظر فيها. ويعدّ الجاحظ (ت 255 هـ) من أبرز المهتمين بهذا المبحث، ويظهر ذلك في قوله الشهير " الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[21] وهو بهذا الفهم يكاد يكون الأوّل في تاريخ النقد العربي الذي يطرح فكرة التصوير بشكل واضح ويجعلها سمة مميزة لفهم الشعر وتذوّقه. ويرتكز تصوّر الجاحظ على ثلاثة مبادئ أساسية أوّلها أنّ للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على اثارة الانفعال لدى المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أنّ أسلوب الشعر في جانب من جوانبه يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية أي أنّ التصوير يترادف مع ما يسمّى التجسيم' أمّا ثالث المبادئ فيتمثل في أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قرين الرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلف معه في المادة التي يصوغ بها موضوعه ويصوره.

ومن المفيد أن نشير إلى كون الجاحظ حين يستخدم مصطلح التصوير في كتاباته المختلفة كالحيوان والبيان والتبيين والرسائل وغيرها فهو يستعمله بأشكال مختلفة ففي أحيان كثيرة يستعمل هذه العبارة ليشير بها إلى الصياغة والتشكيل وهنا يكون التصوير

مرادفا للصنع ويصبح الفعل "صور " مرادفا للفعل "صنع" وتصبح كلمة "الصورة" مرادفة "للشكل" والهيئة او الصفة. وقد يستخدم الجاحظ في مرات أخرى الكلمة ليشير بها إلى التشكيل المخادع حيث يقدم الشيء على أنّه شيء آخر أو يتشكّل في هيئات غير حقيقية، وهنا يترادف التصوير مع مصطلح التخييل وهو مصطلح آخر يستخدمه الجاحظ في الحيوان ليشير به إلى توهّم كائنات أو أشياء غير حقيقية مثل "الغيلان أو عزيف الجنّ أو ما أشبه.[22] وفي هذا المجال قد يُوصف عمل الشاعر على أنّه تصوير الباطل في صورة الحق.[23] وهذا المعنى يتوافق مع قدرة الشعر على كونه صياغة فاعلة من شأنها أن تؤثر في المتلقي وتستميل عقله الى موقف من المواقف. وهي فكرة تعود جذورها الى الخليل بن احمد الفراهيدي الذي كان يعتبر الشعراء على أنّهم " يصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل".[24] وقد يشير مصطلح " تصوير" الى تجسيد المعاني أو الدلالات في صورة شكل أو هيئة حسيّة وهو ما يقودنا إلى معنى آخر يتصل بمجال الصورة حيث يكون " التصوير في معنى رسم لوحة أو تشكيل تمثال"[25] وفي هذه الحالة يصبح معنى الصورة مرادفا للوحة من اللوحات المرسومة على هيئة من الهيئات. وللإشارة فإنّ هذه المبادئ التي ينهض عليها مصطلح التصوير عند الجاحظ ليست منفصلة عن بعضها البعض وإنّما هي متداخلة وقد يفضي أحدها إلى الآخر ويعضده ويتقاطع معه، فمبدأ الصياغة المؤثرة التي تستميل المتلقي يمكن أن تتداخل مع عملية التجسيم الحسي، وقد يتقاطع التجسيد الحسي بدوره مع المبدأ السابق لاسيما وأنّ عملية الاستمالة لا تتم الاّ عبر مبدأ التجسيم، وكذا تكون علاقة هذين المبدأين بالمبدأ الثالث على أساس أنّ كلا من الشاعر والرسام يقدّم المعنى المراد بطريقة بصرية مما يعني أنّ مصطلح التصوير عند الجاحظ يدل على قدرة الشاعر على صنع الصور وابتكارها من جهة وهو يستعين في صناعته بوسائل تصويرية لها أن تقدّم المعاني بشكل حسي مما يجعل الشاعر مثيلا للرسام أو يجعل صنعه شبيها بصنعه.

إنّ ارتباط المحسوسات بفكرة التوضيح مبحث ازدهر أساسا في أواخر القرن الثالث للهجرة والذي أفاد منه العرب نتيجة اطلاعهم على التراث اليوناني بوجه خاص ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عن هذه المعارف ولعلّ فكرة الرماني[26] في هذا السياق خير دليل على ذلك حيث درس التشبيه والاستعارة واعتبر أنّهما يخرجان الأغمض من المعاني إلى الأوضح ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة ممّا لا تقع عليه والمشاهَد أوضح من الغائب كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح في العقل والاستعارة المرتبطة بالحسي المشاهد اقرب على الافهام والتأثير".[27] ولقد حذا العديد من البلاغيين القدامى حذو الرماني في تصوره وظل كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة في الشعر بقدرتها على تجسيم المعاني وتقديمها في صور حسية. ويُذكر أنّ الرماني قد توقف عند استعارات القرآن واعتبر أنّ الاستعارة القرآنية" تبدأ من المعنوي العقلي وتنتهي إلى الحسّي العيني" [28] فقوله تعالى في وصف نار جهنّم " تكاد تميّز من الغيظ" أبلغ من أيّ تعبير آخر لأنّ مقدار شدّة الغيظ على النفس محسوس"[29] كما أنّ قول الله عزّ وجلّ في كتابه الكريم " ويبغونها عوجا" هو كلام " أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس"[30] وقد أخذ أبو هلال العسكري(ت395 هـ) عن الرماني لكنّه كان يلّح على التقديم البصري للمعاني، ومن ثمّة فقد كان يعتني بأفعال الرؤية والمشاهدة، وعليه فإنّ بلاغة الاستعارات باتت مركزة على اخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى وهو يقول في هذا السياق: "والاستعارة أبلغ لأنّ الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه وللعيان فضل على ما سواه"[31].

أمّا أبو علي المرزوقي (ت 421 هـ) فإنّه يأخذ - في شروحه للشعر- فكرة الرّماني ويفيد من تطبيقات أبي هلال العسكري وفي كثير من الأحيان "يقترن التشبيه عنده بالتصوير أو يجري مجراه أو يكون من باب التصوير."[32]

وترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) بقدرتها على التصوير والتجسيم الحسي للمعاني حيث يعتبر الاستعارة لها من الخصائص ما يجعلك " ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية...وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنّها جسمت حتّى رأتها العيون".[33]

ويبدو أنّ تركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى لا سيما في التصوير الشعري جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام على أساس أنّ الشعر والرسم يتماثلان كثيرا يقول: فكما أنّ تلك تعجب وتخلب ...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني".[34]

بهذا الاعتبار وجدنا أنّ العرب كغيرهم من الأمم قد أولوا مجال التصوير عناية واضحة وما هذه الآراء وغيرها إلاّ دليلا على اهتمامهم بهذا المشغل. والحاصل من كلّ ما تقدّم أنّ العلاقة بين التصوير والتشكيل الحسّي في الشعر علاقة متينة وهي قد أخذت في الاتساع والتّبلور شيئا فشيئا نتيجة الحوار الثقافي الذي أفاد منه البلاغيون والنقاد والفلاسفة في عصروهم المختلفة خاصة ما يتصل منه بالموروث اليوناني. ولئن اختلفت الرؤى في مقاربة هذا المبحث الواسع وتغايرت المواقف بشأنه، فإنّ الثابت الذي تكاد سائر الآراء تجمع عليه هو الإقرار بأنّ التصوير مقوم من مقومات الكتابة الأدبية عموما وهو عماد فن الشعر وجوهره على وجه الخصوص. كما يعدّ التشكيل البصري آلية أساسية من آليات بناء الصور وإنتاج الدلالات، وهو أمر يزيد في اعتقادنا من عسر مهمة المتلقي الذي ينبغي عليه أن يفتش أوّلا في طبيعة الروابط الظاهرة والخفية بين فنّ التصوير وآلياته والتي يعتبر التشكيل البصري أحدها، وهو مدعو ثانيا إلى الوعي بصعوبة مبحث التشكيل البصري ذلك أنه مبحث متشّعب تتجاذبه فنون متنوّعة لاسيما الرسم والنحت والسينما وسائر الفنون البصرية، وما يزيد المهمّة عسرا هو أنّ الشعر يتداخل بدوره مع تلك الفنون، والمتلقي باعتباره شريكا في العملية الإبداعية لن يكون طرفا محايدا بل عليه أن يقرأ ويؤول من أجل أن ينتج دلالة ما يقرأ على ضوء ما تسمح له رؤيته البصرية، والنّص الذي يحتوي على تشكيل أو تشكيلات بصرية يُرَاهنُ فيه ربّما على عين ذلك المتلقي وبصيرته أكثر ممّا يُراهن فيه على رؤية المبدع نفسه.

وقد استطاع زهير بن أبي سلمى استثمار علامات الفضاء في الكثير من التشبيهات والاستعارات... فهو لا ينفك يستمدّ صوره البلاغيّة من المحسوسات[35] البصرية، واللّمسية وغيرها.

فعندما يقف على الأطلال ليودّع من خلالها الأهل والأحبة تكون العلامة المكانية ممثلة في" الدمن" أو الربع أو الديار والعلامة الزمانية متمثلة في "الليل أو الابكار أو الصبح أو في غيرها من العلامات" وهما الرّافد له في إظهار تلك الصُّورة الشِّعرية في أبهى حُلِيّه وهو يقول:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم بحومانة الدّراج فالمتثلّم

ديار لها بالرقمتين كأنّها مراجيع وشم في نواشر معصم[36]

كما يرى بعض النُّقاد[37] أنّ زهير كان من أبرز شعراء الجاهلية الّذين اتخذوا التشبيه ركنًا أساسًا في رسم صورهم الجمالية والفنيّة حتى لتبدو أشعاره صفوفاً متلاحقة لكثرة ما زرع بها من تشبيهات على مساحات واسعة.

واستدلالاً على قدرة هذا الجاهلي على حسن توظيف فنِّ التَّشبيه يمكن أنْ نستحضر بعض الصّور الفنيّة الّتي كان له فيها ابداع واضح، ومن ذلك قوله في وصف الممدوح من الطويل:

تراه إذا ما جئته متهلّـلا كأنّك تعطيه الذي أنت سائله

فلو لم يكن في كفّه غير نفسه لجاد بها فليتق الله سائله[38]

ولعلّ من السياقات التي تظهر فيها إجادة القول والإصابة في الوصف ما يظهر في وصف الفرسان في ساحة الحرب فالشاعر لم يجر التصوير بالتشبيه المألوف فحسب بل إنّه تعمّد حذف أدوات التشبيه، ومع ذلك فقد أنشأ صورة رائعة لهؤلاء الفرسان حيث يقول من الطويل:

عليها أسود ضاريات لبُوسُهم سوابغ بيض لا تخرّقها النبل

وفيهم مقامات حسان وجوهم وأندية ينتابها القول والفعل[39]

فَحين تعود به الذِّكرى للحظة الزمن الماضي السعيد فيكون فعل التذكّر القادح الأساسي للرجوع إلى أيام الصبا وما فات من لحظات سعيدة فيستبد بالعاشق الحنين فيهيج فؤاده وقد يجد نفسه يرغب في البكاء وهو يقول في هذا السياق من البسيط:

هل في تذكّر أيام الصبا فند أم هل لماَ فات من أيامه رِددُ

أمْ هل يُلامَنّ باك هاجَ عبرتَه بالحجر إذا شفّه الوجدُ الذي يجدُ[40]

وأمّا حين أراد الشاعر أنْ يصف لنا معاناته بسبب تمنع الحبيبة معترفا لها بحبّه الذي استبّد به، فيقول معبّرا عن هذه الحالة من الطويل:

وكنت من سلمى سنين ثمانيا على صير أمر ما يمرّ وما يحلو
وكنت إذا ما جئت يوما لحاجة مضت وأجمّت حاجة الغد ما تخلو
وكلّ مُحبّ أحدث النأيُ عنده سلوّ فؤاد غير حبُّكِ ما يسلو[41]

وهو حين ينتقل إلى وصف فرسه الخارق فإنّه يعمد إلى حسن الوصف والإصابة في التصوير من ذلك قوله:

لقد لحقت بأولى الخيل تحملني لمّا تذاءب للمشوبة الفزع
كبداء مقبلة وركاء مُدبرة قوداءُ فيها إذا استعرضت خضع[42]

لقد كان لهذا التشبيه الرائع أبلغ الأثر في إظهار جماليّات الصُّورة في أبهى حُلِيّها(43).

ويبدو جليًا قدرة الشاعر على استثمار علامات الفضاء في رسم اللوحات الفنيّة - خلال وصفه لحبيبته قبل موعد رحيلها- وقد بدا ذلك المشهد غاية في الجمال معبّرا عن حركة العاشق وهو يستمتع بالوصل في لحظة من غفلة الواشي والرقيب. يقول من الكامل:

خود منعمة أنيق عيشها فيها لعينك مكلا وبهاء
وكأنّها يوم الرحيل وقد بدا منها البنان يزينه الحناءُ
برديّة في الغيل يغدو أصلها ظلّ إذا تلع النهار وماء[44]

كما استطاع الشاعر- بقوة خياله- أنْ يصف كلَّ ما تقع عليه عينه الثّاقبة وصفًا جعل من الشَّيء السَّاكن متحرّكا؛ حتى غدا الحجر الأصمُّ بليغًا ناطقًا، إنّه بذلك يتخطّى حواجز المرئيات والمشاهدات العاديّة إلى كُنْه الأشياء والغوص في أعماقها؛ وهو بذلك يتجاوز مرحلة "الوصف التَّعبيريّ" إلى مرحلة "الوصف المُنتج أو المُنْجِب" الّذي يُضفي على الصُّورة جماليَّةً مخصوصةً فيجعل منها صورةً غير معهودة لغرابتها وطرافتها.(45) محاولاً بذلك رسم واقعٍ جديد للكون والوجود يدعو الناس إليه؛ متخذًا من الصورة الشعرية سبيلاً إلى غايته، فكانت هي مطيَّتُه في سَفَرِهِ الوجوديّ، وسلَّمه في مدرج الكمال الإنسانيّ الَّذي يرنو إليه، بدءًا بالتفكير في واقع وجوده وصولا إلى خلق واقع جديد لابّد أنّه أرحب وأفضل، أو كما عبَّر عنه الفيلسوف الألماني هيدغر بـ" الوجود الماهويّ" ومن جملة ما يعنيه هذا الوجود هو "أنّ الماهية الحقيقة لوجود الإنسان هي بتجاوز ذاته المستمر نحو الممكن..."(46)

يبدو جليًّا إذن أنَّ أبرزَ ما يَسِمُ أساليب الشّاعر في بُعدها الجماليّ هو إصراره - كما يرى باسم قاسم- على "اتخاذه موقف المجابهة والتحدي للموت واليقين من سمو الوجود الذاتي لذلك الإنسان والمحفز له لتحقيق وجوده الأصيل".(47)

ومن خلال هذا الجَدل المتناميّ بين هذه الثنائيّات... يلتقي الشِّعر والوجود مغامرةً أنطولوجيّة دائبة، تنطبق بكينونة الإنسان وهو يتقلّب في منازل الوجود ومراتبه بين الحياة والموت ولذا فقد كان زهير حريصًا على زرع علامات الحياة في معظم مفاصل أشعاره عبر علامة المكان بأيقوناته المختلفة، متحدِّيًا بذلك كُلَّ عوامل الدّمار والفناء والخراب، ومحاولاً إخراج تلك الصورة من رحم الموت إلى إشراقة الحياة إخراجًا جماليًا يرتقي إلى مستوى الكمال، ممّا يجعلها صورة فريدة مفعمة بالدّلالات وآية ذلك ما نجده في قوله:

لمن طلل كالوحي عاف منازله عفا الرّسّ منه فالرّسيسُ فعاقله
وغيث من الوسميّ حوّ تلاعه أجابت روابيه النِّجا وهواطله[48]

فالشاعر يسعى إلى مواجهة الموت ويحاول الانتصار عليه من خلال تحويل مشهد الضعف والهزيمة والجدب إلى صورة نابضة بالحياة عبر استداء فعل المطر لهذا المكان وقد عفا وغمره الموت من كلّ جانب فيستحيل بذلك الأمر إلى ضرب من التناوب بين فعلين متقابلين هما فعل الجدب والموت ممثلا في هذا الطلل المقفر، وفعل التّجدد والخصب ممثلا في حدث مجيئ الغيث الذي سيحول المشهد برمته من من حال إلى حال فيخرج بذلك الحي من الميت.. والشاعر إذْ يتفنن في رسم هذا المشهد فهو يحاول أن يرسم بالشعر حركة الكون والوجود نفسه ويعبّر بالتالي عن مدى وعيه به، فيتحول بذلك الخطاب الشعري من مجرّد تعبير فنّي بسيط إلى تفكير و تأمل فلسفي عميق يرصد حركة الكون في تبدّل أحواله. وهذا التأمل في كنه الوجود هو ما يروم زهير بن أبي سلمى بلوغه، فيغدو الشِّعر إذن - وكما يرى باسم قاسم-"هو المعرفة الوجوديَّة، وسبيل إلى فلسفة العلو و(التجاوز)."(49)

يقودنا البحث في البعد الجمالي إلى كون مبحث الجمالية هو من المباحث الشاسعة التي يصعب حصرها أو تنميطها وفق أنساق معلومة، وذلك لاختلاف زوايا النظر وتعدّد المرجعيات والمقاصد،

على أنّ هذا الاتساع في المدى لا يحجب عنّا رؤية ما ابتكره العديد من الشعراء الذين يشهد لهم النقاد القدامى والمحدثين بفضل السبق والتميّز على غرار زهير بن أبي سلمى الذي استطاع أن يشغل النّاس بشعره، وقد تفنّن في نحته واخراجه معولا في ذلك على ما تجيده قريحته من بديع الصور التي تبدو في بنائها وتشكّلها كأنّها الفسيفساء تناسقا وانسجاما، وذلك بما توفرت عليه من بليغ التشابيه وجليل الاستعارات. وهو ما كان له بعيد الأثر في نفس المتلقي، حتّى كأنّ الشاعر وهو يبتكر الصور والمعاني كان يتوقع رأي سامعه فيزداد حرصا على التحسين والتّجميل متجاوزا بذلك الوظيفة التعبيرية للخطاب معتبرا أنّ غاية المبدع هي المدى وربمّا بلوغ مراتب بعيدة قد لا يقدر عليها إلّا من كان في مثل منزلة الشعراء الفحول بتعبير القدماء.

إنّ هذا الوعي بعسر فنّ الشعر وامتناعه هو من جنس الوعي بغموض الكون وتشعّب منازله، لذلك لم يكن تصور زهير بن أبي سلمى للكون مجرد تصور انفعالي عابر وإنّما بدا لنا نظره بعيدا يرصد علامات الفضاء ويستثمرها بشكل عميق ينّم عن وعي أصيل بذلك التكامل بين الكون الشعري وعلاماته، وبين الوجود ومشاغله، وعليه لم يكن المقال الشعري عنده إحصاء ووصفا لتلك المكونات والعلامات بل كان خلقا وإبداعا وتفنّنا في نحت الصور وإخراجها أيضا.

وبهذا تغدو معلّقة زهير بناء هندسِيًّا مُحْكَماً[50]، وليست أجزاءً مُبعثرةً لا رابطَ يجمعها على حَدِّ قَوْلِ بعض النُّقاد المعاصرين[51]. وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ عنصر الطلل يُعدُّ من العناصر الأساسية التي حازت نصيبا وافرا في الديوان مقارنة ببقية العناصر الفضائية الأخرى، فلا يكاد الشاعر يستفتح قريضه إلاّ ويكون هذا العنصر أو أحد متعلقاته حاضرًا، فكأنّه العنصر المرجع أو هو قطب الرَّحى ومركز الاستقطاب الّذي تدور عليه محاور القصيدة كلّها حيث ترجع إليه كلّ المعاني رجوع الفرع إلى الأصل.

كما يقدّم الشاعر صورة أخرى للأطلال يتجلّى فيها البعد الجمالي لأبياته بأبهى صوره، وهذه الصورة متصلة اتصالا قويًا بلحظة البكاء الأطلال وارتحال ظَعن الأحبة عنها وهي سنة مألوفة عند سائر شعراء الجاهلية يقول من الطويل:

لسلمى بشرقي القنان منازل ورسم بصحراء اللّبين حائل
عفا عام حلّت: صيفُهُ وربيعُهُ وعام وعام يتبع العام قابل[52]

إنّ هذه الثُّنائية القائمة بين ذكر الديار وارتباطها بالمحبوبة إنّما هي تأكيد على جدلية الحياة - في نظر الشاعر- القائمة في أساس تكوينها على الفناء والبقاء، فالأطلال هي رمز للفناء والدّمار والخراب، والمرأة هي رمز للخصب واستمراريّة الحياة الّتي يجابه بها الشاعر الخوف الكونيّ [الموت] يقول: البسيط

متى ترى دارُ حيّ عهدنا بهم حيث التقى الغور من نعمان والنُّجُدُ
لهم هوى من هوانا ما يقرّبنا ماتتْ على قربه الأحشاء والكبدُ[53]

أو قوله من البسيط:

كأنّ ريقتها بعد الكرى اغتبقت من طيب الرّاح لما يعد أن عتقا
شبح السقاة على ناجودها شبما من ماء لينة لا طرقا ولا رنقا[54]

وهو حين يعقد ذلك التشبيه بين دموعه المنسابة والماء الّذي ينساب من أدوات السقي، إنّما يروم أنْ يجتلبَ أدقَّ صور الاستسقاء وأقربها إلى الذِّهن؛ تأكيدًا منه على الإقبال على الحياة واشتهاء ديمومتها، بعد أن أجهده تفكيره في فناء الدِّيار وزوالها(55) جاعلاً من الفضاء المكاني بأيقوناته المختلفة خيطًا يربط بين أجزاء النَّص ليبدو كأنّه قطعةً فنيّة فريدةً كلّما أمعنا فيها النظر ازدادت جمالا وبهاء. ولعلّ من أبرز الصور على هذا الترابط بين السياقين ما ذكره زهير من البسيط وهو يرسم حركة الدموع وهي تنساب معبرة عن مدى العشق فإذا هي دموع حبّ فاضحة:

كأنّ عيني وقد سال السليل بهم وجيرة ما هم لو أنّهم أمم
عرب على بكرة أو لؤلؤ قلق في السلك خان به رباته النّظم[56]

ومما يؤكد هذا الرَّأي في وحدة القصيدة جمال صورها المتناسقة ما ذهب إليه أبو علي الحاتمي(ت383هـ) بقوله:

"مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال أعضائه ببعض؛ فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وبايَنَهُ في صحَّة التَّركيب، غادر الجسم ذا عاهةٍ تتخوَّنُ(57) محاسنه، وتعفّي معالمهُ؛ وقد وجدتُ حُذَّاقَ المتقدمين وأربابَ الصِّناعة من المحدَثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسًا يجنّبهُم شوائب النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقع الاتصالُ، ويُؤْمن الانفصال، وتأْتي القصيدةُ

في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرِّسالة البليغة، والخُطْبَة الموجزة، لا ينفصل جزءٌ منها عن جُزْء..."[58]

وإذْ يُورد الحاتمي هذا التشبيه الّذي يعقده بين أعضاء الجسم وأجزاءِ القصيدة، إنّما ليؤكد على ذاك النَّسيج المحكم الّذي ينبغي أن ينطوي عليه النَّص بحيث يغدو كاللُّؤلؤ المنظوم في العقد المنتَّظم.[59]

خلاصة:

من الواضح إذن أنّ ديوان زهير تحكمه شبكة من الأبعاد بينها علاقات مُتماسكَة. فهو الديوان الأصغر ضمن الديوان الأكبر. والقصيدة عند هذا الشاعر أشبه ما تكون بلوحة تلتقي فيها كلّ الأبعاد وتتقاطع لتجسّد حياة البشر في مختلف أشكالها، فيكون بذلك القول الشعري تعبيرا عن انفعالات الإنسان وعواطفه ومواقفه، وتأصيلا لوجوده وكيانه، وضربا من النسج والتصوير الجمالي لمواقفه وانفعالاته وأفكاره. فقصائد زهير بن أبي سلمى إذن ليست قطعا شعرية معزول بعضها عن بعض وإنّما هي بمثابة المشاهد الفنّية التّي تتناظر فيها الصور والمعاني وتتقابل، لكنّها في النهاية تتكامل لترسم لوحة فنيّة كبرى تتجاورُ فيها الأبعاد الإنسانية وتتحاورُ، وهو ما يجعل تلك الأبعاد على اختلافها تلتقي في بعد شامل يختزل رؤية متكاملة إزاء الذات والكون والوجود.

الهوامش

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم، ط1، 1405هـ، ص: 213.

[1]- للتوسع ينظر: نصرة الزُبيدي، الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي دراسة تحليلية، الأردن: عالم الكتب، ط1، 2016م، ص: 55-57.

[3] - عبدالله الفيفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقدية جديدة، عن نادي جدّة الأدبي، ط1، 2001، ص: 25-29.

[4] - عامر الحلواني، شعرية المعلقة، ص: 80.

[5] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 213.

[6] - زهير بن أبي سلمى، الديوان ص102.

[7] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[8] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[9] - المصدر نفسه، ص 111.

[10] - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج90/1.

[11] - سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجية وجماليات تلقيه، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط1، 2013م، ص: 74.

[12] - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1/ 186.

[13] - المرجع نفسه، ج1/ 200.

[14] - Platon, la République librairie Générale, Française, 1995.p.p 441-445 .

[15] - Aristote, Poétique, 1996 p 82.

[16] - ibid, p56

[17] - ibid, p57.

[18] - الحبيب الدريدي، الصورة في الشعر الجاهلي، رسالة دكتورا نسخة ورقية مرقونة، جامعة تونس 2016، ص 28.

[19] - بسمة نهى الشاوش، الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، مسكيلياني للنشر، ط1، تونس،2010، ص 19.

[20] - المرجع نفسه ص 19.

[21] - الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، ج 3، سنة 1965، ص ص 131 -132.

[22] - الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص ص 379 ،380.

[23] - الجاحظ، البيان والتبين، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط 7، سنة 1998 ج 2.ص 113.

[24] - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، الدار العربية للكتاب، بتونس، ط.3 ،2008، ص 144.

[25] - في هذا الجانب الدلالي للمصطلح يروي الجاحظ اشتهار الهنود مثلا بعملية" خرط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ " (انظر رسائل الجاحظ الجزء الأوّل ص 223.) أو يتحدث عن الفرق بين الدمية والجثة ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ولم تأنقوا في التصوير. (راجع في هذا السياق: الجاحظ، الحيوان ج 1، ص ص، 5، 6.) أو كيف يتميّز سكان الصين بأنّهم " أصحاب السبك والصياغة والافراغ والإذابة والأصباغ العجيبة وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير" (انظر الجاحظ ج 1، ص29).

[26] - هو أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (296هـ/909م - 384هـ/994م) مُفَسِّر وفيلسوف معتزلي، ومن كبار النحاة، كان مُتَبَحِّراً في علوم الفقه واللغة والكلام والفلك، ألَّف ما يقارب مائة كتابٍ. عاصر أبا علي الفارسي= =وكان وأبي سعيد السيرافي .له *الجامع في القرآن* .وقيل في أسلوبه يمزج النحو بالمنطق. كان من تلاميذه أبو حيان التوحيدي.

[27] - جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي" ط.3، بيروت، ص 272.

[28] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[29] - الرمّاني، النكت ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط.3 سنة 1976، ص84.

[30] - المرجع نفسه ص 80.

[31] - أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي، ط.1، 1952 ص 271.

[32] - أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، ط. 1، سنة 2003 ج 1، ص90.

[33] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط.1، سنة 1988، ص،41.

[34] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط.1، سنة 1988ص، 317.

[35] - للتوسع ينظر: محمد الصباغ، فنُّ الوصف في مدرسة عبيد الشعر، بيروت: المكتب الإسلامي، ط1، 1403هـ، ص: 312 ومابعدها. وينظر: إسماعيل عبد العاطي، الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، القاهرة: نهضة مصر للطباعة، ط1، 2006م، ص: 177.

[36] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص102.

[37] - يوسف خُليف، دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة: دار غريب للطباعة. د ط، د ت، ص: 74.

[38] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 92.

[39] - المصدر نفسه، ص84.

[40] - المصدر السابق، ص 42.

[41] - المصدر نفسه، ص 83.

[42] - المصدر نفسه، ص 65.

[43] - للتوسع ينظر: نصرة الزبيدي، الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي، ص 149.

[44] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص،22.

[45] - للتوسع يُنظر: عامر الحلواني، الشِّعر العربيّ القديم ورهانات النقد الحديث، الدمام: نادي المنطقة الشرقية، ط1، 1436هـ، ص: 36-37.

[46] - باسم قاسم، الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 12.

[47] - المرجع نفسه، ص: 17.

[48] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص 89.

[49] - باسم قاسم، الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية، ص: 112.

[50] - يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، بيروت: دار الأندلس، ط2، 1403هـ، ص: 275-315. للتوسع ينظر: عامر الحلواني، شعرية المعلقة، ص: 81.

[51] - للتوسع ينظر: جيمز مونرو، النظم الشفوي في العصر الجاهلي، ترجمة: فضل العَّماري، الرياض: دار الأصالة، ط1، 1407هـ، ص: 18-19. و – طه حسين، في الأدب الجاهلي، مصر: دار المعارف، ط9، 1969م، ص: 204-205.

[52] - زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص97.

[53] - المصدر نفسه، ص 42.

[54] - المصدر نفسه، ص 73.

[55] - للتوسع ينظر: مصطفى جياووك. الحياة والموت في الشعر الجاهلي. منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2008. ص: 164.

[56] -زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص،114.

[57] - تتخَّون محاسِنَهُ: تتنقصها.

[58] - الحصيري، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: يوسف الطويل، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1417هـ، ج16/2.

[59] - للتوسع ينتظر: سعد العريفيّ، نسيج القصيدة الجاهلية، بيروت: مؤسسة الانتشار العربيّ، ط1، 2011م، ص: 13ومابعدها.