

نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

## نجد

### في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي<sup>(\*)</sup>

أ. م. د. علي حسن جاسم  
جامعة تكريت / كلية التربية للبنات

بسم الله الرحمن الرحيم

#### المقدمة:

تنهض القصيدة العربية في تشكيل بنيتها الشكلية والموضوعية على عدد كبير من الظروف والعوامل ذات المساس العميق بأطراف العملية الإبداعية (المنشئ، النص، والمتلقي)، وتمثل البيئة المكانية أحد أهم المؤثرات التي كان لها دور في تكوين البنية الفنية للقصيدة العربية القديمة، إذ ينعكس في إطارها الفني ما يتصل بالبيئة من حيث الطبيعة الجغرافية، ونمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وكل ما يتعلق بها من أعراف ونظم وقيم أخلاقية أسهمت في تكوين الخصوصية المتفردة للمجتمع العربي عبر عصوره المختلفة.

وتتطوي البنية التقليدية للقصيدة العربية على مجموعة من الأطر التي عمد الشاعر العربي إلى توظيفها داخل قصيدته، لأنه وجدها الأكثر قدرة على الاستجابة لحاجات النفس، والأكثر قابلية على التعبير والانسجام مع طبيعة الحياة التي يحياها، فقد فرضت البيئة على العربي أن يحيا الحياة بين النقلة والانتجاع سعياً وراء العشب والكلأ، والبحث عن منابع المياه ومساقط الأمطار، وقد انعكس هذا الشيء على بنية القصيدة من حيث تعدد الأغراض والموضوعات، على النحو الذي يحيل على التوافق العميق بين القيم

---

(\*) بحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة: (أثر البيئة النجدية في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي - دراسة موضوعية فنية)، ميثم علي عباد، جامعة تكريت / كلية التربية للبنات، نوقشت بتاريخ ١١/٨/٢٠٠٨م.

الشكلية للنص وموضوعاته العاطفية والانفعالية والبيئية المحيطة بالشاعر وكانت سبباً في تشكيلها.

يمثل حضور البيئة ضرباً من ضروب المشترك العام ولحضور الجماعة داخل النص الشعري، إذ تخلق الإشارات البيئية المكانية مشاركة فعلية بين الشاعر والمجموع الذي يعيش معه ويوجه له الشاعر رسائله الشعرية.

تعد البيئة النجدية من أبرز المواطن العربية التي نشأ فيها الشعر العربي وترعرع في ربوعها، وقد أثرت هذه النشأة على طبيعة القصيدة وموضوعاتها، إذ أضحت (نجد) تمثل بورتها الشعرية، لاسيما وأن الشعراء عاشوا في بيئتها وافتتتوا بطيب مناخها وجمال طبيعتها، على النحو الذي انعكس إيجابياً على علاقتهم بالمكان ودوره في تفجير طاقاتهم الشعرية.

ينهض هذا البحث على دراسة أثر البيئة النجدية في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى العصر الأموي، وقد تأسس على خطة تقوم على تمهيد وخمسة محاور، تم من خلالها معالجة أثر البيئة النجدية على الإطار الفني للقصيدة العربية ابتداءً بلوحات الافتتاح، فلوحة البرق والمطر، ولوحة الظعن، لوحة الرحلة والراحلة، ومن ثم نجد في خاتمة القصيدة، عبر تحليل النصوص التي يراها البحث جديرة بالفحص والدراسة، وعلى النحو الذي يتساوق مع أهميتها وقابليتها على الإفضاء خدمة لموضوع البحث.

### تمهيد:

تعد القصيدة العربية في عصر ما قبل الإسلام بمثابة المعادل الموضوعي لحياة العربي البدوية، فالحياة في الجزيرة حياة بدوية في أغلب مناحيها، وهذا ما جعل جُل تفكيره، وما يساوره نابع من أصول تلك البيئة، فالبدو لا يعرف معنى الاستقرار، إذ يعيش حياته متنقلاً وراء العشب والكأ، ما يكاد يقيم حتى تنتهي أسباب الإقامة، ليرحل على ظهر ناقه آمن تقطع به الفيافي والقفار، ليطلع على ما أخرجته الأرض من مشاهد تُذكي جذوة نظمه.

## نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وكان لأسلوب حياته القائمة على النقلة والانتجاع أثره العميق على بنية القصيدة لديه، وإذا تأملناها نجدها تحكي قصة حياة البدوي في حله وترحاله، ويتضح ذلك من خلال تعدد الأغراض فيها وتتنوع الموضوعات، على النحو الذي يعكس الأثر البيئي على بنية القصيدة وفنياتها.

لقد تحكمت البيئة البدوية العربية بشكل القصيدة وموضوعاتها، وهذا نجده في ((معظم القصائد القديمة، إذ تحكمت بإطارها الفني جملة من العوامل التي تتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية، ومن حيث نمط حياتها الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية، وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد، وما ينتشر فيها من قيم، وبدراسة هذه الجوانب يستطيع الدارس أن يعرف الأسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه، وتتجه في بنيتها الفنية ومضمونها)) (١) هذا الاتجاه المحكم من النظم والبناء.

ومن هنا يمكننا القول بأن البناء الفني الذي انتهت إليه القصيدة العربية الجاهلية، لا بد أن يكون خاضعاً للطبيعة التي تحيط بالنص، وبذلك لا يمكن فصل النص عن الأثر البيئي الذي نتج عنه (٢).

وقد أسهب النقاد القدماء في توضيح مكونات النص الجاهلي ومفرداته الفنية التي تكاملت بها القصيدة العربية، والعوامل البيئية التي أثرت في وصولها إلى هذا الأنموذج المثالي في القول الشعري. وأول من تطالعنا نصوصه وملاحظاته النقدية حول هذا الموضوع ((ابن قتيبة ت ٢٧٦هـ)) في كتابه الشعر والشعراء، إذ أشار إلى أن أول ما يبتدئ به مقصد القصيد هو ذكر الديار، ومخاطبة الربيع واستيقاف الرفيق، لذكر من ظعن عنها (٣)، وقد بين بأن هنالك فرقاً بين نازلة العمد، ونازلة المدر؛ لأنهم يتنقلون بشكل دائم، ثم راجع فكرة النسب وأشبع قلبه منه، وتركه ورحل على ظعنه فوصفها، ووصف ما لاقاه من ظواهر محيطه به (٤)، وفي هذا القول يتضح أسلوب العيش الذي يمارسه العربي القائم على الانتقال وعدم الاستقرار وانسحابه على بنية القصيدة.

وقد اختصر محمود الجادر رأي ابن قتيبة هذا بقوله: ((إنَّ القصيدة الجاهلية تقوم على ممارسة ومعالجة ثلاث مراحل يتنامى الحدث خلالها ليؤدي أبعاد التجربة الشعرية، وهذه المراحل هي الافتتاح - والرحلة، والغرض... فهذا النتاج الفني يعدُّ محصلة الإنسان مع البيئة ومعطياتها اليومية)) (٥)، مؤكداً على أنَّ اتفاق الشعراء في عصر ما قبل الإسلام على هذا الإطار الفني إنما هو وليد طبيعة الحياة العربية في البيئة البدوية، التي أسهمت في إرساء هذه الرسوم (٦).

وإذا نظرنا إلى الموروث الشعري الجاهلي وجدنا أنَّ الشعراء الذين عاشوا في بيئة نجد واقتنوا بطيب مناخها، وجمال طبيعتها، وصفاء هوائها، ونشر الخزامى فيها، وتشوقوا إلى أرضها، قد وظفوا هذا الإحساس الإيجابي إلى أرض نجد في مكونات الإطار الفني للقصيدة الجاهلية، إذ أنَّ ظلل المكان النجدي قد شغل الكثير من قصائدهم، كذلك مفردات البيئة النجدية التي كانت واضحة في القصيدة على نحو يثير المتلقي ويستدعي تأمله.

وقد ورَّع الشعراء نتاجهم الشعري الذي ينطوي على مفردات البيئة النجدية عبر لوحاتٍ عدَّة في القصيدة الجاهلية، مما جعلها تشكل هرمية القصيدة، وعلى النحو الذي تتعكس من خلالها علاقة الشاعر بالمكان، ودوره في إثارة شاعريته.

طوَّع الشعراء الجاهليون مقاطع القصيدة لمعالجة الحالة التي يعيشونها، من حسرة على ظللٍ دائر، أو رحلة في أرض نجد، أو الحديث عن برق لاح سناه في السماء، أو عن ديمة هطلت ماءً فأغرق الأرض، وقد وجدنا أنَّ هذه الأطر تتجسد على نحو كبير في حديث الشعراء الجاهليين وهم يترنمون بهذه الأرض، مما يدلُّ دلالة راسخة على علاقة هذه الموضوعات وصلتها الوثيقة بالبيئة في نتاج الشعراء، إذ من غير المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء إلى اتجاه بعينه من دون أن تكون هناك أسباب بيئية موجبة لذلك، ف((الشعر ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء وإنما هو ثمره على شجرة تتصل بترية محيطة بها ومناخ)) (٧).

## نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وإذا انتقلنا إلى فترة عصر صدر الإسلام، فإننا لا نجد اختلافاً في البناء الفني للقصيدة العربية، وهذا ما تحدّث عنه النقاد، إذ كان شعر المخضرمون صدى في بنيته وصوره الفنية لنتاج الشعراء في عصر ما قبل الإسلام(٨)، لذلك بقيت القصيدة على إطارها القديم في هذا العصر، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى ((تمسك شعراء البادية بالأصول الفنية للقصيدة الجاهلية، وقصر الفترة الزمنية لعصر صدر الإسلام)) (٩)، وحدائث دخولهم في الإسلام، فضلاً عن انحدار البعض منهم عن الجاهلية، مما حدا بالشعراء إلى مواصلة الرّحلة، ومتابعة الخطى التي رسمها الجاهليون في الإطار العام للقصيدة، فسلكوا وواصلوا السير فيها، سيراً عكفوا فيه على التراث الجاهلي بتجلياته الشعرية كافة. على النحو الذي حدا ببعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن القصيدة الجاهلية لا تنتهي بنهاية العصر الذي نسبت إليه، وذلك من خلال رصد الآثار الفنية لشعراء جاؤوا بعد الإسلام، إذ يقول بلاشير: ((أعتقد الناس وعلماء المسلمين إنّ ظهور الإسلام بين ٦١٢م و٦٣٢م، قد أحدث انقطاعاً في توسع الأدب العربي، غير أنّ هذا الانقلاب كان له أثره على الحياة السياسية، والدينية، وإنّ هذه التغيرات لم تؤثر على النتاج الأدبي إلا بعد عشرين عاماً من وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم)) (١٠)، أي أنّ الأدب عامة والشعر خاصة قد بقى على ما هو عليه بعد ما يقارب على النصف قرن من ظهور الإسلام، ويرى بطرس البستاني أنّ الشعر المخضرم جاهلي في طبيعته (١١)، من خلال ما هو مشاهد من طبيعة القصيدة، التي تشاكل في بنيتها ومضمونها الشعر الجاهلي.

إن الإطار الفني للقصيدة العربية الذي تأسس في عصر ما قبل الإسلام قد عاش في صدر النبوة، وظلّ نتاج الشعراء يؤتي أكله في الفترة التالية، عبر توظيفهم للإطار العام للقصيدة الجاهلية، وقد بقى التعلق بالبيئة رائجاً في شعر صدر الإسلام؛ لأنّ شعراء البادية ولاسيما أهل نجد بقوا على ما هم عليه من طبيعة الحياة الخشنة آنذاك، وبقيت ظواهر البيئة والطبيعة هي الشاغل لحيزّ الفضاء الشعري في مقاطع القصيدة ولوحاتها، ولهذا نجد ((إنّ الشعراء قد أودعوا عصارة قلوبهم، وعبروا عن آلامهم، ومطامعهم في آن واحد، فجاءت أشعارهم بناءً على ذلك صورةً حيّةً تعكس علاقتهم ببيئتهم، وهمومهم بصدقٍ ووضوح)) (١٢).

إن مفردات البيئة النجدية واضحة في شعر هذه الفترة، إذ لم يكن التطور ليفصل بين البيئة والشاعر، فغدت مفردات الأرض بمثابة المسرح الذي تدور فيه القصيدة وتتكون منه مفرداتها، لذلك بقيت اللوحات الفنية في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام هي المنفذ الذي يودع فيه الشاعر زخمه الشعري، والإطار الذي يرسم فيه ما يرى من مشاهد الأرض والطبيعة النجدية (١٣)، حتى أصبحت مفردات هذه البيئة تشكل القصيدة، وتوضح علاقة الشاعر بالأرض التي تخرج من رحمها القصيدة بمعانيها ومفرداتها المتلونة بأطياف من البيئة النجدية العربية الأصيلة.

وإذا تأملنا القصيدة العربية في العصر الأموي فلا نجدها تختلف كثيراً في شكلها أو بنيتها وموضوعاتها عن القصيدة في عصري الجاهلية والإسلام، يقول الدكتور شوقي ضيف: ((لقد راجعت دواوين الشعراء في العصر الأموي فوجدت أنها احتفظت بالأصول الفنية التقليدية، وإنهم كانوا يحاكون الجاهليين شكلاً ومضموناً)) (١٤).

ويقول صلاح الدين الهادي: إذا نظرنا إلى نجد وفيها وجدنا كعب بن زهير، وإذا تأملنا شعره، فأنا لا نجد اختلافاً بين ما نظمه في الجاهلية، وما نظمه منه في الإسلام (١٥)، وحين انتهت فترة صدر الإسلام الانتقالية، وبدأ العصر الأموي واستقرّ العرب، واستأنفوا حياتهم، بقيت قوالب الشعر الجاهلي هي الأنموذج الأساس الذي جرى عليه النظم في هذا العصر، وكان من أسباب هذا البقاء، إن حياة العرب في هذا العصر ظلت متصلة ببيئتها الجغرافية، وتقاليدها القديمة، وأن الشعراء الأمويين لم يجدوا بين أيديهم سوى القصائد الجاهلية، فانكبوا عليها، وتمثلوا خصائصها الفنية ولم يكن لهم محيدٌ عنها (١٦).

وكان من أسباب بقاء هذه الأصول أيضاً أن قبائل نجد ظلت تعيش كأسلافها على إنتاج مساقط الغيث، ومنابت الكلاء، معيشة فصلتهم عن الحياة المستحدثة، مما جعلهم أكثر تمسكاً بروح البداوة ونقائنها، وظلت القصيدة قائمة على ثلاثة أبعاد: الأصول الفنية القديمة والأرض والشاعر (١٧) وما بينها من علاقات.

## نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

لقد بقي الشعر في العصر الأموي سائراً في طريقة نسجه وتركيبه على الطريقة الجاهلية نفسها، على الرغم مما أضفته الحضارة من مظاهر شكلية تتمثل في حلاوة اللفظ وطلاوة المعنى (١٨). لذا فالشعر الإسلامي لم يبلغ اكتماله الفني إلا في العصر الأموي (١٩)، وربما كان عصر بني أمية قد حصل فيه شيء من التجديد في المعاني واللفظ، ((إلا أن مستواه الفني والموضوعي بقي على ما هو عليه، ولم تلقَ محاولة التجديد هذه توفيقاً تاماً؛ لأنَّ عصر الأمويين لم يَطُل، ولأنَّه لم يكن عصر ثبات واطمئنان، وهذا ما جعل الشعراء في هذا العصر يعبرون عن واقع حياتهم كأسلافهم الجاهليين والإسلاميين)) (٢٠).

وهناك أسباب أخرى أدت إلى رواج الأصول الفنية القديمة في قصائد العصر الأموي وشيوعها، فقد اتخذ شعراء الاحتراف ((من الشعر القديم نماذج فنية يحذون حذوها، مما جعل التقليد الفني سُنَّة، يطالبُ النُّقاد (الشعراء) بعدم الخروج عليها، لذلك نجد أنَّ الإطار الفني للقصيدة العربية تأصل في عصر ما قبل الإسلام وعاش في عصر المخضرمين وتبعهم الأمويين)) (٢١). وبهذا ظلَّ شعراء البادية يحذون النماذج الجاهلية والإسلامية في جانبي الشكل والمضمون، من خلال توظيفهم اللوحات الشعرية لاستقبال زخمهم الشعري.

ومن خلال الاستقراء لدواوين الشعراء في العصر الأموي نجد أنَّ اللوحات الشعرية ما زالت متمسكةً بالأنموذج الجاهلي ولم تخرج عن صورتها الجاهلية والإسلامية، إذ ظلَّ الشعراء الأمويون يمهدون لقصائدهم بأنواع المقدمات الجاهلية، إذ ما تزال الأطلال في أرض نجد رسماً دارساً للبقاء، ومكاناً لاستيقاف الرقيق، ثمَّ يتخطى ذلك الإحساس إلى لوحاتٍ أخرى، من غزل في ربوع الأرض إلى صورة برق ومطر، ويمضي إلى الرحلة، وربما لوحات في الشوق والحنين، وهذا أكثر ما نجده عند الشعراء الأمويين، بسبب خروج الشعراء من بلاد نجد إلى الفتوحات الإسلامية، مما عزَّز القصيدة العربية بلوحة أخرى تضاف إلى اللوحات الموجودة في نتاج الشعراء، إذ يتضح أثر البيئة النجدية في كل لوحة من هذه اللوحات، ولاسيما تلك التي تستلهم مفرداتها من الطبيعة على نحو

مباشر، بما فيها من مواضع ومناخ، وصفاء هواء، يوظفه الشاعر في هذا الحيز من الفضاء الشعري.

ومما يلاحظ هنا أنّ النصوص الشعرية لشعراء العصر الأموي تحمل أكثر من دلالة لمفردات البيئة النجدية، فلم تعد نجد بالنسبة إليهم فضاءً مكانيًا مجرداً، إذ أضحت في شعرهم رموزاً تحيل على الثلاثية المتلازمة الأرض والزمان والإنسان.

إنّ البيئة النجدية لم تكن بمنأى عن صلة حاضرها بماضيها في العصر الأموي إذ بقيت الروافد نفسها منهلاً معطاءً يثير خصب ذاكرة الشاعر، وأسترجاعاته عندما يتمثل المواقف، أو يكون لمواقفه المستجدة نظائر من أستلهاماته للبيئة، أو حنينه إليها، بحيث أصبحت مفردات البيئة المكانية، وهوائها مؤثلاً يثري عاطفة الشاعر ويحفز مخيلته لإبداع نصوص شعرية تحمل في طياتها نجد ديناً وموطناً وثقافة.

### ١ . نجد في افتتاحية القصيدة:

حظيت مطالع الشعراء ومقدمات قصائدهم باهتمام النقاد العرب فأولوها عنايةً كبيرة، وأشاروا إلى الجيد منها واستحسنوه، ويأتي اهتمام القدماء من النقاد بمقدمات القصائد لأنّها أوّل ما يطرق السمع من الكلام لدى المتلقي فإذا كان ابتداء الشاعر لائقاً بالمعنى توفرت دواعي استماعه (٢٢)، إذ به يستدلّ على ما عنده من أول وهلة (٢٣).

وإذا تأملنا الصيغ الافتتاحية لقصائد الشعراء بدءاً من العصر الجاهلي فإننا نجدها تحتوي على الكثير من المفردات النجدية، إذ أثّرت تلك البيئة أنواع المقدمات بمادة الطبيعة، فالشاعر ابن بيئته يستمد منها مادته التي يشكل منها عالمه الشعري الخاص.

تعدّ المقدمات التي درج عليها الشعراء ثمرة البيئة التي نشأ الشعراء على أرضها، وتأثروا بطبيعتها، واستتطقوا مفرداتها حتى أصبحت جزءاً من تشكيل مقدمات قصائدهم (٢٤)، ومن الطبيعي أنّ لا نجد اختلافاً في افتتاحية القصائد في عصر صدر الإسلام عمّا هي عليه في الجاهلية، لأنّ شعراء صدر الإسلام كانوا مقلدين للجاهليين في



نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

منحاهم الشعري، لذلك لم تكن صورة نجد وبيئتها لتختلف عن صورتها في افتتاحية القصيدة لدى الجاهليين، بل بقى المكان النجدي والظاهرة البيئية تأخذ حضورها في لوحة الافتتاح لشعراء صدر الإسلام.

و لم تكن صور الافتتاح في العصر الأموي لتختلف عما كانت عليه الافتتاحيات في العصر الإسلامي فغدت مقلدة لها، لذلك فإنَّ الشعراء الأمويين الذين امتزجت قصائدهم بمشاهد أرض نجد وبيئتها، كانت عروةً من سلسلة تمثل الأثر البيئي الذي خلفته أرض نجد وطبيعتها الجاذبة لمخيلة الشعراء في العصر الجاهلي والإسلامي، لذلك نجد أنَّ صور الافتتاح تتمسك بالتعاليم الجاهلية، كتحديد مواقع الديار واستعجامها (٢٥)، وكانت هذه الافتتاحيات وعلاقتها بالبيئة النجدية عند الشاعر الأموي تمثل أثراً مستمداً من بيئته، متمثلةً بالأرض التي تعد بمثابة السجل الحافل الذي ينقش عليها تأريخه، وكل ما يحيط به من جبال وصحارى وأنهار ووديان ورياح وأمطار، إذ كانت تشغل حيزاً من الفضاء الشعري في لوحات الافتتاح، وهذا ما جعل افتتاح قصائدهم صدقاً لهذه البيئة، وما ترفدهم به من صور شتى قادرة على إلهام الشاعر القدرة على القول الشعري (٢٦)، وبهذا فإنَّ بيئة نجد بما رحبت به من ظواهر طبيعية قد منحت شعراءها مقاليد الشعر على مر العصور حتى ذهبوا فيه كلاً مذهب، وغدت الحالة التي يعيشها الشاعر في زمن وقوع الحدث البيئي وتأثره به تجد لها فراغاً وحيزاً في لوحة لوحات القصيدة يفرغ فيه الشاعر آلامه وما يقاسيه من هموم، مطابقاً بذلك بين اللوحة والغرض الشعري الذي يروم التعبير عنه.

## أ- نجد في لوحة الطلل:

حظيت المقدمة الطللية باهتمام الدارسين قديماً وحديثاً، ونخص بالذكر هنا النقاد العرب القدامى، إذ عدّوا القصيدة التي تخلو من هذه المقدمة بترءاء (٢٧) تفتقر إلى ركن مهم من أركانها. وإذا ما تأملنا الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام فإننا سوف نجد حضوراً كبيراً للمقدمة الطللية في قصائد الشعراء، وهذا ما يفسره لنا الدكتور عبد الحميد المسلوت بقوله: ((ويتضح أنّ أثر البيئة في العصر الجاهلي كان تأثيراً شديداً، وذلك من حيث الإكثار من ذكر الأطلال والوقوف عند الآثار، وذكر البين والفراق، والحنين إلى الأحبة، وقد أوحى بهذه الطبيعة حياتهم القائمة على الانتقال من مكان إلى آخر)) (٢٨)، فالوقوف على الطلل واستيقاف الصّحب في أصيل الخلق لدى البدوي، وعليه جبلت النفس، وهو تقليد عند أهل الحضرة (٢٩).

إنّ صورة الطلل عند الشعراء الجاهليين هي صور الديار المندرسة التي تثير بقاياها التي تعفوها الرياح والأمطار بتقادم الزمن في النّفس الحنين والشجن (٣٠)، لذا فقد أصبحت مقدمة لوحة الطلل بكل صورها وألوانها تؤدي وظيفة خلق الجو الشعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول لأنّه يصبح في حالة معاناة عندما يحتبس عليه فكره (٣١).

ولم تكن لوحة الطلل عند شعراء صدر الإسلام لتختلف عن اللوحة الجاهلية، فقد ظل الشعراء يفتتحون قصائدهم بالطلل، وكان التغيير الذي حدث على بنيتها هو أنّ شعراء هذا العصر لم يُعنوا برسم المشاهد المفصّلة لها (٣٢)، ويعود ذلك إلى طبيعة الحياة البدوية التي ما تزال مستمرة في الجزيرة وبواديها، مما جعل مفردات الصّحراء مغروسة في دواخلهم، علاوة على أنّ العصر الإسلامي لم يتغيّر إلا في الحياة الدينية، أمّا سلطة البداوة فلا زالت نافذة فيهم (٣٣).

وقد أخذت لوحة الطلل مكانها في قصائد العصر الأموي فقد كانت الرسوم الطللية لا تزال حاضرة بنوياً وأثافياً، لذلك نجدهم قد ((تمسكوا في مقدماتهم بالكثرة

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

المطلقة من التقاليد الجاهلية كتحديد مواقع الديار وسؤالها واستعجامها، كما حافظوا على العناصر البدوية مثل تعدادهم لبقايا الديار)) (٣٤).

ويعلل (الدكتور محمود الجادر)، استمرار لوحة الطلل في القصيدة العربية لعصور متتالية بقوله: ((إننا نذهب إلى الزعم بتضافر الموروث الفكري والفني وأثار الظرف البيئي على منح مشهد الطلل عوامل الحضور الدائم في النموذج الشعري)) (٣٥)، فاستمرار طابع الحياة البدوية بالنسبة للشعراء في العصرين الإسلامي والأموي، قد هياً لأن تبقى مقدمات قصائدهم تسير على نفس النهج الموروث في المقدمة الجاهلية.

ويتابع (الدكتور عبد القادر القط) هذا الاتجاه في حديثه عن الإطلال فيقول: ((إنَّ الوقوف على الإطلال لم يكن مجرد تقليد فني... للمطالع الجاهلية، بل كانت رمزاً يتلاءم مع التجربة العاطفية التي يعيشها الشاعر)) (٣٦)، فالوقوف على الطلل نابع من احترام الأرض وارتفاع منزلتها في نفس الشاعر، وإنَّ هذا الارتباط جعله موقناً بصلته بها، فهو يرتبط بالنفس والحياة والإنسان في كل موجة من موجات التدفق النفسي والتعامل الحياتي، أو التأثر الإنساني بقيمة المكان الذي تنتمي إليه أيامه الماضية، وتتصاعد هذه العواطف في رسم الصورة الوجدانية، فهي تُعدُّ انعكاسات وجدانية لونها الطبيعية (٣٧) ووسمتها بسماتها الثابتة التي ميزت شعراء هذه المرحلة عن غيرهم من الشعراء.

ولقد جرت المحاولة على ربط الطلل الموحش بالحزن والألم واليأس، فمما لا شكَّ فيه، ((أنَّ هذا النوع من ذكر أسماء المواضع أُريد به تقوية عنصر الفراق، وتأكيد الحزن واليأس، وما هو من هذا القبيل)) (٣٨).

وإذا كان الشعراء الجاهليين قد تعاملوا مع الطلل بوصفه يحيل على التذكر والإنشاد إلى الماضي، فإن الشاعر النجدي قد ارتبط شعره ارتباطاً وثيقاً بالأطلال وأمكنتها، وهي تمثل لحظات الأيام السعيدة، وذكريات اللقاء التي كانت تعقد عراها على هذه الأمكنة، فهذا (عبيد بن الأبرص) يقول (٣٩):

لمن دمنةً أقوت بجوةً ضرغد \* تلوح كعنوان الكتاب المُجددِ

لسعدةٍ إذ كانت تثيب بوّدها \* وإذ هي لا تلقاك إلا بأسعدِ

## وإذ هي حوراء المدامع طفلة \* كمثل مهاة حرة أم فرقد

في هذه المقدمة الافتتاحية يعمد الشاعر إلى استخدام الأسلوب الحوارية في حديثه مع الدمن وهو نوع من أنواع الحوار الداخلي ((المناجاة))، إذ يعمد الشاعر إلى الاستفهام عن المكان ((لمن دمنة؟)) ثم يجيب نفسه ((السعدة)) مما يعكس انشطار الذات الشاعرة على نفسها بسبب الحالة النفسية التي أثارها رؤية المكان ((جوة ضرغد)). ومما يلاحظ على هذا النص أن الشاعر مزج بين المكان النجدي وحبيبته (سعدة) النائية على النحو الذي أصبح كل منها مرادفاً للآخر، مما يعكس قوة الارتباط بين الذات الشاعرة والمكان النجدي الغزير بالذكريات التي تدخل السرور إلى نفس الشاعر. وقد استثار الطلل المقفر الشاعر (عدي بن زيد) مما جعله أسير التساؤل عنها فيقول (٤٠):

## أغشى دياراً كأنها ظلل \* أقر منها الشريف فالوشل

الشاعر في هذا البيت يستخدم التعميم فهو في ديار لم يعرفها أو يعرف من كان بها، ويستخدم لفظة (الديار) بصيغتها التكريرية التي لا تختص بشيء، على النحو الذي يشي باستغراب الشاعر لها ونكرانه لرسومها التي درست ((كأنها درست)) بسبب مرور الزمن وخلوها من السكن، إلا أن ذكره للأماكن النجدية التي شغلته ((الشريف فالوشل)) قد أزال الإبهام على المتلقي حول الديار التي خصها الشاعر بقوله ((أغشى)) وهو يربط بين هذين المكانين بشكل مباشر بحرف (الفاء) دون انقطاع، وربما دلل هذا الأسلوب عن تأثيره بهذه الأمكنة معاً.

ومن الشعراء من تعج عندده لوحة الطلل بالمكانية وتعداد أسماء المواضع التي يرومها الشاعر، و(زهير بن أبي سلمى) له الشأن الأكبر في كثرة أسماء المواضع النجدية في شعره، إذ نراه يقول (٤١):

لمن ظلل كالوحي، عاف منازلها ؟ \* عفا الرس منه، فالرئيس فعاقله

فضرغد ، فصارات ، فأكناف منعج \* فشرقي سلمى حوضه فأجاولة

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

### فوادي البدي، فالطوي، فثادق \* فوادي القنان: جزعهُ فأفاكلهُ

إن هذه المقدمة الطللية الضّاجة بالأماكن ما هي إلا صورة لارتباط الشاعر بالبيئة النجدية، حيث يبدأها بالاستفهام والتكثير ((لمن طلل؟)) ويتبعه بذكر الأمكنة، واستحضار الديار، حتى أصبح النصّ نجدي البيئة، مشدوداً إلى تفاصيل أرضها، مفردات البيئة هي التي يتوثق بها الشاعر عن غيرها، فهو لا يريد أن ينفك عن تعداد الأماكن بدليل استخدامه لحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والتعقيب فغدا زهير يترنم بهذه الأمكنة، ومن الملاحظات التي نجدها عنده هي عدم التكرار في ذكر المكان فهو يراحم في لوحة الطلل هذه بين ذكر أسماء المواضع، واستخدامه للمفردات اللفظية للمكان مثل ((حوضه))، ((أجوله))، إنَّ الوجود المكاني الذي يسيطر على هذه المقدمة الافتتاحية ما هو إلا انشغال الشاعر النجدي بمظاهر بيئته المكانية وولعهُ بها حتى أصبحت تمثل نسيج شعره ومقدماته.

ويطالعنا (لبيد بن ربيعة العامري) بكثرة الأمكنة في مقدماته الطللية فيقول (٤٢):

### درس المنا بمناح فأبان \* فتقادت بالحبس فالسؤبان

### فنعاف صارة فالقنان كأنها \* زُبُر يُرَجِّعُها وليدُ يمان

يبدأ الشاعر هذه الافتتاحية الطللية بالحديث عن ذهاب العوالم القديمة التي كانت عامرةً بقوله ((درَس)) للدلالة على ما ألم بها من خراب بفعل عوامل الطبيعة، ثم يمضي إلى رسم المواضع التي قد تأثر بها، وهو في حال ذكره للأمكنة النجدية أشبه بطريقة زهير في الترداد غير المنقطع، فكأنهُ يريد أن يشفي حزنه على اندثارها، فهي متصلةٌ بداخله، والشاعر كأنما يعزي نفسه بما جرى لهذه الأمكنة من اضمحلال، فالإحساس بقيمة الانتماء إليها وفقدان عامل الرجوع، جعل الشاعر مذرفاً لدموعه على هذه المعالم النجدية المندرسة (٤٣)، إن الرموز المكانية عندما تكون واضحةً في القصيدة فأنها تستهدف تحقيق كثافة دلالية احتمالية، فهي تمثل إشارات تثبت دلالتها إلى خارج معنى النصّ، كما إنها تعمل على بعث الإحياء داخل النصّ الشعري (٤٤).

وظاهرة الوقوف على الأطلال تمثل وفاء الشاعر لأرضه وبيئته، وهذا ما دعا (عنتره بن شداد) إلى أن يستفهم عن طلل في أرض الرُّقْمَتَيْن من ديار نجد، بقوله (٤٥):

لمن طَلَّلَ بالرُّقْمَتَيْنِ شِجَانِي \* عَائَتْ بِهِ أَيْدِي الْبَلِي فَحْكَانِي

وَقَفْتُ بِهِ وَالشُّوقُ يَكْتُبُ أُسْطَرًّا \* بِأَقْلَامِ دَمْعِي فِي رَسُومِ جِنَانِي

أَسْأَلُهُ عَنِ عِبَلَةٍ فَأُجَابِنِي \* غُرَابٌ بِهِ مَا بِي مِنَ الْهِيمَانِ

يُنوحُ عَلَى الْإِفِّ لَهُ وَإِذَا شَكَأ \* شَكَأَ بِنَحِيْبٍ لَا بِنَطْقِ لِسَانِ

يستفتح الشاعر قصيدته بهذه المقدمة الطللية التي تنهض على أسلوب الاستفهام الإنكاري ((لمن طلل بالرقمتين))، على النحو الذي يوهم السامع أو المتلقي باستغلقه على الشاعر وعدم معرفته بسبب أيدي البلى التي عاثت به وغيّرت من سموحه القديم، وجاء هذا الشاعر ليقف به وقفة حنين وشجن، ليسجل فيها أسطرًا من حكايته العائرة مع حبيبته التي جمعتها معها هذه الطلول الدارسة في يوم من الأيام.

وقد نجح الشاعر من خلال الاستخدام المجازي للغة عبر توظيف الاستعارة في قوله ((الشوق يكتب أسطرًا\*بأقلام دمعي في سطور جناني)) من تجسيد ما به من الأشواق، على النحو الذي عمق من شعرية النص وجماليته، فضلاً عن استخدامه لأسلوب التشخيص عبر استنطاق الجبل والغراب ومحاورتهما، في محاولة من الشاعر لتوفير المعادل الموضوعي داخل النص، مما يعينه على هذا التدفق العاطفي الشجي، فعمد إلى مشاطرتهما الأحران، كما هو ملاحظ في قوله: ((أسأله عن عبلة فأجابني\* غراب به ما بي من الهيمان))، وهنا لا يخفى على المتلقي حالة الإسقاط النفسي التي يقوم بها الشاعر على الموجودات من حوله. ففي قوله ((ينوح على إلف له وإذا شكا\*شكا بنحيب لا بنطق لسان))، فهو يتصور بأن نعيب الغراب بكاء على فراق أحبته، إذ يراه من منظاره شبيهاً له يندب حباً أصبَحَ حُلماً بين تلك الأطلال.

وينطوي التوظيف المجازي للغراب على قيمة رمزية تحيل على عدد من الافتراضات والتأويلات داخل هذا النص على وجه الخصوص، فالغراب هنا يحيل على

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

الفرقة بصفته أحد رموز الرحيل ومفارقة الإلف، ولاسيما وأنه لا يُرى إلا وحيداً في الدور والمواضع الخربة، وربما يدل هنا على ذات الشاعر (عنترة) نفسها، بسبب نوع من المشاكلة في اللون واللقب، لاسيما وأن عنترة يعد من أغربة العرب، بسبب لونه الذي ورثه من أمه الحبشية.

وقد استخدم أسلوب الحوار بينه وبين الطلل ((أسألهُ الحال... فأجابني)) ليُجعل لهذا الطلل صفات إنسانية تشده إليه على النحو الذي يعكس انتمائه له، كذلك الدور الجمالي لبيئة نجد وخصوصيتها الطبيعية، إذ أصبح هذا الجمال يعكس نفسه في روح المبدع وأثر في أحاسيسه وكأنه جزءاً منه، فضلاً عن ما تشكله هذه الأمكنة من مكانة تثير لدى المتلقين ضرباً من ضروب الإحساس الجمعي والمشاركة العامة.

ويقف (عروة بن الورد) على الطلل المخصوص فيقول (٤٦):

ألم تعرفِ منازل أم عمرو \* بمنعرج النواصِفِ مِنْ أبانِ  
وقفتُ بها ففاض الدَّمعُ مني \* كمنحدرٍ مِنَ النُّظْمِ الجِمانِ  
ولكن لن يلبث وصلٌ حيٌّ \* وجَدَّةٌ وَجْهه مرُّ الزَّمانِ

إذ يسأل عن منازل الحبيبة وأطلالها التي كانت في جبل أبان من ديار نجد، ولا يكاد يجد ما يمنع عيناه عن البكاء الذي شبهه بحبات الجمان المنفرطة من عقدها دون وثاق دلالة على غزارتها، ثم يضع حكمته البالغة التي تقول بأن الوصال لن يدوم ما دام هذا الزمان المر هو الذي يصنع المستقبل، وكأن الشاعر جمع حسرته وشكواه بين هذا المكان النجدي وبين انتقام الزمن.

وقد نسب الشاعر المكان إلى حبيبته ((منازل أم عمرو)) على النحو الذي يشي بعمق الصلة النفسية بينهما، ثم يصبح المكان في البيت الثاني رمزاً للحبيبة وذكرها، وغالباً ما يعمد الشاعر إلى هذا النوع من أساليب التعبير، فنمة موانع كثيرة اجتماعية، وأخلاقية تفرض عليه التعبير الرمزي، إذ يكتفي بإشارةٍ بسيطةٍ إلى الحبيبة كذكر اسمها مثلاً أو كنيته، وربما يمتنع عن ذكرها، إلا أن قرينة الحال داخل النص هي التي تحيل

عليها، ويتضح أنّ الشاعر قد استخدم معطيات بيئية محسوسة كالحبيبة والأماكن لينظمها ويحولها في أنساق شعرية لسد فراغه النفسي الذي يعاني منه.

أمّا (العباس بن مرداس) فإنّه يصور حزنه على ماضيه من الأيام ببكائه على الطلل النجدي فيقول (٤٧):

عفا مجدّ من أهله فمتالع \* فمظلا أريك قد خلا المصانع  
ديار لنا يا جمل إذ جلّ عيشنا \* رخّي وصروف الدهر للحيّ جامع  
حبيبة ألوت بها غربة النوى \* لبين فهل ماضٍ من العيش راجع

يبدأ الشاعر حديثه عن طلله هذا بصيغة الماضي بقوله (عفا) لتتلاءم مع صورة الطلل الذي خلا من أهله، وهو يجمع بين الحبيبة والطلل و يريد أن يخبرها أنّ عيشهما كان يتمتع بالرخاء وهم في تلك الديار التي أبعده عنها غربة النوى، فهذه الأمكنة النجدية التي يتألف منها الطلل أصبحت مغروسة في روح الشاعر، إذ أنّ الطلل أصبح ممزوجاً بحبيته وإنّ تفاصيله وكل ما فيه من نبات ومياه كانت تمثل انتجاع الحياة في تلك البقعة من أرض نجد، فهذا الذي يقدمه الشاعر إلى تلك الأطلال علّه يجد جواباً عن مصيره ومستقبله المجهول، والشاعر في رسمه مشهد الطلل هذا، فإنّه يعبر عن ارتباطه بالأرض وعميق صلته بها.

ويقف (جرير) عند طلل له في موضع (رامة) من ديار نجد فيقول (٤٨):

حي الغداة برامة الأطلالا \* رسماً تحمّل أهله فأحالا  
إنّ السوّاري والغواذي غادرت \* للريح مخترقاً به ومجالا  
لم أر مثلك بعد عهدك منزلاً \* فسقيت من بعد السّمّاك سجالا

في هذه اللوحة الطللية يعطينا الشاعر صورة مصغرة لواقع بيئي متكامل الأبعاد حيث رسم طلله (برامة) من أرض نجد، وهو رسم قد هجره أهله، ويصف سبب اندثاره بأنّ الرياح والأمطار كانت سبباً فيه، ولو تأملنا طريقة الشاعر في ترتيبه لمعطيات البيئة فإننا نجد أنه يقدم الريح ويجعلها سابقة للمطر من حيث التصوير الدقيق لمفردات البيئة، وأثر



نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

المكان ناتج من جماليته فالشاعر لم يجد بدلاً لهذا المكان فيما بعد فجاء بناء الصورة تماماً ومؤدياً للغرض، ((ولا شك إنَّ أفضل الأمكنة هي التي تهم في إيضاح مقاصد الفن...وتعيننا على استيعاب التجربة الحياتية بين المكان والإنسان)) (٤٩).

ويقف (الكميت بن زيد) عند طللٍ بين عدة أماكنٍ متقاربة المواضع فيقول (٥٠):

**أوقفتُ بالرسم المحيل الدارس \* بين الذنائب فالبراق فراكس**

يقدم لنا الشاعر في هذا البيت أكثر من مكان نجدي (الذنائب، البراق، راكس)، وربما جاء الاحتفاء بهذه الأمكنة النجدية دافعاً إلى ذلك، فطله المندرس الذي وقف به يقع بين مجموعة من الأمكنة التي أخذ الشاعر يرددها بنسقٍ واحد بدلالة حرف (الفاء)، إنَّ قدرة الشاعر على رسم صورة طله بشكلٍ واضح لم تكن لتتحقق لولا تأثير هذه الأمكنة النجدية في فكر الشاعر على النحو الذي انعكس صده على بنية النص شكلاً ومضموناً. ولا يقتصر التأثير النجدية على ذكر الطبيعة الصامته كالجبال والمواضع والمتحركة كالأمطار والرياح، إذ نجد من الشعراء من يقرن الأطلال في قصيدته ببعض الحيوانات التي عرفت بارتباطها بالبيئة النجدية، كما هو ملاحظ لدى الشاعر (العرجي) إذ يقول (٥١):

**خليلي عوجاً نحّي نباعاً \* وخيماته ونحّي الرّبا**

**تبدلت الأدم من أهلها \* وعين المها ونعاماً رتاعاً**

الشاعر في هذه اللوحة الطللية يدعو خليليه لتحية طله وخيماته، ويحي الرّبع فهذه الأماكن كانت مسرحاً للصّبا، وقد تبدلت أهلها بالظباء والأبقار الوحشية التي ترعى في خصبه، لقد أظهر الشاعر الدلالات الواضحة على تأثره بمظاهر البيئة النجدية فالظباء رمز لخلو المكان من أهله، إذ بوجودها مع الحيوانات الأخرى أصبح هذا المكان يوحي بالوحشة، ومن خلال ذكره لهذه الحيوانات فقد أعطى دلالات أخرى تنبئ بخلو المكان ذلك لأنَّ وجود هذه الحيوانات والإنسان على النقيض من الإقامة في مكانٍ واحدٍ، فحين يوجد الأول لا يوجد الآخر والعكس صحيح، فالشاعر أخذ جوانب المكان وأعطاهما

دلالات تعبر عما يجول في خاطره من أحاسيس ومشاعر، فضلاً عن استخدامه لعناصر البيئة التي أثرت في نفسه ليجعلها وسيلةً للحديث عما يريد البوح به.

ويبدو مما تقدم أنّ الشعراء الذين تحدثوا عن الأطلال النجدية وأسبروا الأغوار في وصفها والتزموا بتحديداتها، قد نجحوا في توظيف المكان إبداعياً، وأخرجوه من الصورة العامة إلى الخاصّة، وإظهار أثر تلك البيئة على واقعهم الشعري على مستوى الأداء الفني، وطريقة التعامل مع هذه الأمكنة الجاذبة بطبيعتها، لذلك جاء اعتزازهم بالمكان، فعبروا عنه بما يثير عاطفته ويحرك خياله، من أجل استيعابه من خلال تجربة شعرية يقدمها لنا الشاعر كونه الإنسان الذي عاش مفردات تلك البيئة وتماهى معها.

ومما يلمح في هذا الصدد الأثر النفسي الذي تركته هذه الأمكنة في نفس الشاعر، إذ كانت مشاعره طافحةً بالحزن والألم لما ألمّ بالمكان من اندثار بسبب عوامل الطبيعة، إلا أنّ ذلك لم يمحُ من ذاكرته ما جمعه بهذا الأمكنة من حالات إنسانية وعاطفية تجذرت في مشهده النفسي، إذ عاد يسترجع تلك الأيام ذارفاً دموعه عليها تارةً، وباكياً تارةً أخرى وناعياً أحياناً آخر، وهذا الأمر ظلّ دائم الصلة المتواشجة بين الشعراء في مقدماتهم من العصر الجاهلي وإلى نهاية العصر الأموي.

#### ب- نجد في لوحة الشكوى من البعد والحنين إلى المكان:

يتصل الإنسان بالمكان بعلاقات متعددة ومتباينة تعكس ارتباطه الفطري تجاهه، فبعض الأمكنة يشعر نحوها بالألفة وتربطه بها علاقات حميمة، وذلك يعتمد على طبيعة المكان والزمان الذي يعيشهما الإنسان في كلّ مراحلها، وبطلّ فيها مشدوداً إلى الأرض، فهي المسرح الذي تنشأ فيه مفردات حياته بكل أشكالها ومظاهرها، ولا يُمثل مفهوم المكان الأرض فقط؛ بل يمتد إلى المحيط البيئي بما يشتمل عليه من أرض وسماء بما رحبت، فما حول الإنسان وما فوقه يشعره بلا شك بنوع من الإطلاق (٥٢)، وهذه العلاقة المتداخلة بين الفرد والمكان تؤدي إلى جدلية قائمة على التآثر والتأثير، تنعكس من خلالها قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون بها (٥٣).

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

ويحجم هذه العلاقة يتشكل مفهوم الوطن، ويتنامى الاغتراب، وتتولد لوعة الشوق والحنين إذا ما خرج الإنسان من وطنه طوعاً، أو قسراً، إذ يصبح الحنين إلى الديار معاناة يعيشها الشاعر ويكابد قسوة مرارتها، فهو في غربته أصبح بمعزل عن أرض الطفولة وملاعب الصبا (٥٤) التي شهدت أجمل أيام حياته وأصبح جزوعاً لفراقها، فعبر عنها بقواه الشعرية في لوحات الحنين.

وتتصل مشكلة الاغتراب بمفهوم الأرض وعلاقة الإنسان الصميمة بها على نحو كبير، وقد فطن العلماء والحكماء منذ القديم إلى طبيعة هذه العلاقة وأهميتها على مستوى التكوين النفسي والفسيلوجي للفرد، فقد جمع الجاحظ آراء عدة لجملة من الفلاسفة في معنى ارتباط الإنسان بالأرض، كارتباط النبات بها إذ يقول: ((يداوى كُلُّ عليل بعقاقير أرضه، فإنَّ الطبيعة تتطلع لهوائها وتنزع إلى غذائها)) (٥٥)، ولهذا: ((ترى الأعراب تحنُّ إلى البلد الجذب، والمحل الفقر، والحجر الصلْد)) (٥٦)، فالعرب كغيرهم من الأقوام تأثروا بالطبيعة المحيطة بهم - على الرغم من قسوتها -، إذ لهم حسٌّ ولهم عاطفةٌ، وبين جنباتهم نفوسٌ تحنُّ إلى الجمال، فكانت انعكاسات تلك الأناشيد الطبيعية من مشاهد بيئية ونوح حمام وصفاء سماء على أوتار قلوبهم لتعزف أنشودة الغربة في لوحاتهم الشعرية (٥٧).

وحين نتعرض لظاهرة الغربة وما تخلفه من شوق وحنين، نجد أنَّ هذا الشعر كان يفيض فيضاً شديداً بسبب الظروف التي أحاطت بالشاعر، فقد كان محكوماً بعنصر المغادرة في الفترة الجاهلية على وجه الغلبة، فهذه المغادرة الجغرافية ناتجة من الطبيعة ولاسيما أرض نجد وفيافيها، فقد كانت بيئتها تحكم على أهلها بدوام المغادرة لأسباب معيشية، أو سياسية، والشعراء إذ كانوا يغادرون هذه البقعة من الأرض تضيق نفوسهم؛ لأنهم تركوا أشياء مادية كانت تحيط بهم، وولدت فيهم علاقة حُب، أو أصوات يأنسون بها، أو قمرٌ في السماء، أو نجم فلا يملك الشاعر عندئذ إلا ما تجود به قريحته الشعرية من تشوق إلى الديار (٥٨).

وإذا تتبعنا دواوين الشعراء - قيد الدراسة - فإننا نجد فيها الكم الكبير من النصوص الشعرية الزاخرة بالحنين إلى بيئة نجد وربوعها، ولما كان لبواديها من الشهرة بطيب أرضها وعذوبة مائها وصفاء هوائها، أثر كبير على النتاج الشعري ((مما جعلها تكون نشيداً عذباً على ألسنة الشعراء ومناراً لحنينهم، إذ باعدت بينهم وبينها أسباباً وعلاّت)) (٥٩) شتى ولدت في نفوسهم الشوق والحنين.

وقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعر في ميدان الغربة، وقد حدا هذا الأمر ببعض الشعراء إلى أن يخلق له وطناً يحنُّ إليه، وذلك لأنَّ الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشة فقد كان انتماء إلى شيء ما، ولهذا أكثر الشعراء من الحنين إلى نجد على نحو خاص ومتميز، وقد تنبّه لهذا ياقوت الحموي في معجمه، إذ أشار إلى أنَّ الشعراء لم يذكروا موضعاً كما ذكروا نجداً، وعلى من يتتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج من أنَّها لم تكن إلا رمزاً للجزيرة العربية وللنقاء الأول، وللرغبة في العودة إلى هذا النِّقاء (٦٠)، وإذا تأملنا ما قاله الشعراء الجاهليون في حنينهم إلى أرضها، لوجدنا شعرهم تعبيراً عن عواطف صادقة وذكريات عزيزة لمواضع تستثير أشواقهم، لأنَّها تمثل الماضي وعوالم الطفولة الواسعة (٦١).

وكانت صور الحنين إلى أرض نجد مكنى بحنين الإبل، وهذا ما وجدناه عند (حاتم الطائي)، إذ يقول (٦٢):

حننْتُ إلى الأَجبالِ أَجبالَ طِيءٍ \* وَحننْتُ قُلُوبِي أَنْ رَأَتْ سَوَاطِئَ أَحْمَرَ

فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ الطَّرِيقَ أَمَامَنَا \* وَأَنَا لَمُحِيو رِبْعَنَا إِنْ تَيْسَّرَا

عند تأمل هذه المقطوعة يظهر لنا الأثر البيئي واضح المعالم، وذلك من خلال إحصاء المفردات البيئية النجدية، ف(جبال طيء، وسوط أحمر) تمثل مظاهر البيئة النجدية التي يحنُّ إليها الشاعر، وقد مزج الشاعر بين شوقه وشوق ناقته في هذه اللوحة، فبرزت قيمة الأمكنة بالنسبة لهما، وبهذا أصبح المكان وضع بيئي يفرض وجوده على النص ويدخل في تشكيله، وهنا يبرز أثر المكان ودوره في الضغط على هذا النص، إذ تشكل أجزاؤه (أجبال طيء، سوط أحمر) بما تحمله من معان عميقة تتجاوز حدود المكان

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

بوصفه البيئي إلى العلاقة الحميمة بين الشاعر والمكان، بدلالة قوله ((حننت إلى...)) التي قد تتخذ بعداً رمزياً يعمدُ إليه الشاعر في التعبير المجازي، بما يسبغ على النصِّ معاني ودلالات واسعة أكبر من مجرد الحيز المكاني المفترض.

وليس حاتم الطائي وحده الذي شغفته حباً جبال نجد، فهذا (قيس بن الحداية) يتملّكه الشوق نحو جبال أخرى من أرض نجد فيقول (٦٣):

نظرت ودوني يذبلٌ وعماية \* إلى آل ناعم منظرًا متنائياً  
شكوتُ إلى الرحمن بعد مزارها \* وما حملتني وأنقطع رجائياً  
وقد أيقنت نفسي عشيةً فارقوا \* بأسفل وادي الدوح أن لا تلاقياً  
إذا ما طواك الدهر يا أم مالك \* فشان المنايا القاضيات وشانياً

في هذا النصِّ الشعري الذي يزخر بالحنين إلى الحبيبة فإنَّ الشاعر قد أدخل مفردات البيئة النجدية إلى محتوى النصِّ، ف((بذبلٌ وعماية)) أصبحت لدى الشاعر رموزاً للحبيبة، فهو يشكو إلى الرحمن ما حلَّ به من ألم الفراق، وحسرة الوجد لفراق حبيبته في وادي الدوح الذي أخذ يمثل معنى الفراق لديه، وفي النهاية يستسلم للدهر بانقضاء أجله إذا ما استمرَّ البعد بينهما، فهذه الجبال النجدية التي ذكرها الشاعر قد ألفت فيه بذرة الحب لذلك أصبح مشدوداً إليها إذ ليس من السهل أن ينسى الإنسان المكان الذي قضى فيه أيامه الجميلة، ((لأنَّ المكان الذي عشنا فيه وعانينا منه يبقى راسخاً في ذاكرتنا على الرغم من أننا لن نعود إليه إلا في الحديث عنه)) (٦٤).

وليس ذكر المنازل والحنين إليها تقليداً عند الجاهلين، إنما هو مشاعرٌ صادقة ينطقون بها في لوحاتهم الشعرية، وقد أفرغ (لييد) شوقه لحبيبته في لوحة شعرية فقال (٦٥):

بل ما تذكر من نوار وقد نأت \* وتقطعت أسبابها وزمامها  
مريّة حلت بفيدٍ وجاورت \* أهل الحجاز فأين منك مرأها  
بمشارقِ الجبلين أو بمحجرٍ \* فتضمنتها فردةً فرخامها

يتضح لنا من خلال هذا النصّ الشعري أنّ الشاعر يبدأ شوقه بالذكريات العزيرة مع نوار تلك التي تقطعت أسباب وصلها، وأصبحت بعيدة عنه فهي مريّة وأصبح محلها بصحراء فيد، وهي مجاورة للحجاز، ثم يستفهم عن مرامها، ويعود بشوقه إلى ذكر منازلها من أرض نجد فهي ((بمشارق الجبلين...)) أي أجأ وسلمى، أو بمحجر. إنّ هذه المواضيع التي تشكل أكثر مادة النصّ الشعري، نجدها قد استحوذت على بنية النصّ اللغوية، لذا أصبحت هذه الأماكن تمثل مسرح الحدث الشعري وأغنته بما يحتاج، إذ أصبح يعكس دلالة أخرى تتعلق بعلاقة الشاعر مع المكان، فجميع هذه الأمكنة التي يعددها الشاعر تثير في نفسه الحزن إذ حلت حبيبته النائية فيها ولا أمل له في وصالها، ومن ثمّ فعلاقته مع هذه الأمكنة منقطعة وتوحي بالبعد والغربة.

وتتواصل قصة الشوق إلى الحبيبة بديار نجد ليكون منها (النابعة الذيباني) لوحة شعرية أودع فيها شوقه، واستطاع أن يظهر من خلالها إدراكه لعلاقة الشاعر بما يحيط به من معالم بيئية، إذ يقول (٦٦):

وَدَّعْ أَمَامَةَ وَالتَّوَدِيْعَ تَعْذِيْر \* وَما وَداعُكَ مَن فَقَّتْ به العَيْرُ

وَما رأيتُكَ إلا نَظْرَةً عَرَضَتْ \* يَوْمَ النَمارةِ، وَالمأمورِ مأمورُ

إِنَّ القُقولِ إلى حَيٍّ وَإِنْ بَعَدوا \* أَمسوا وَدونَهُمُ ثَهْلانُ فَالنَّيْرُ

إنّ روح الشوق الجياشة التي جاء بها النابعة في هذه اللوحة تطالعنا في أول كلماتها في قوله ((وَدَّعْ أَمَامَةَ...))، إذ يستسلم الشاعر لوداعها فلا مناص من ققولها، وإن كان بينهما (يوم النمارة) بصفته يوم التوديع، لكنّ قلبه مع الذين قفلوا وإن كان دونهم ثهلان والنير، وهما جبلان بأرض نجد، وبغياب حبيبته فقد أصبحا يمثلان لدى الشاعر رمز للحبيبة الذاهبة، إذ لم يجد الشاعر سوى هذين الجبلين ليودعهما ما يعانيه بحكم علاقة التأثر والتأثير ((فأماكن الإقامة التي نعيش فيها رداً من الزمن تنشأ بيننا وبينها جدلية قائمة على التأثر والتأثير)) (٦٧) المتبادل، وفي هذا النص يتخذ المكان بعده الرمزي من خلال ما يحيل عليه من دلالات البعد والاستحالة ولاسيما وهما يحيلان بين الشاعر ومحبوبته.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

أما (ابن أحمَر الباهلي) فقد كانت (نجد) عنده هي الوطن الأول، فكان حنينه إليها تعبيراً صادقاً، فهو من قبيلة قيس النجدية وكان من أبنائها فقال (٦٨):

لقد ظننت قيسَ فألقت بيوتها \* بسنجان فالأجزاء أجزاع دوسرا  
وقد كان من الأطهار أو رمل مارز \* أو الدوم لما دنا فتصهرا  
غنى عن مياه بالمديرة مرة \* وعن خرب بنيناه قد تكسرا  
أبعدَ حلول بالركاء وجاملٍ \* غدا سارحاً من حولنا وتتشرا  
تبدلتُ اصطبلاً وتلاً وجرةٍ \* وديكاً إذا ما آنس الفجر فرفرا

إنّ ذكريات الشوق الحقيقية التي ينقلها لنا الشاعر في هذه اللوحة الشعرية نجدها قد ارتبطت أشد الارتباط بطبيعة البيئة النجدية، إذ صارت جزءاً من كيانه الشخصي، لذا أصبحت مفرداتها تفرض حضورها في النصّ فهي التي تساور زخمه الشعري المتأجج بالحنين إلى الصحراء، ((فلا شكّ أنّ العلاقة بين الكائن والصحراء علاقة مميزة وخاصة، فالصحراء تحفر صفاتها في سكانها)) (٦٩).

في هذا النص يظهر لنا المكان (نجد) بكل ألقه عبر ما يثيره في نفس الشاعر من صلات وثيقة، إذ هو صدى لكل ما أحبه الشاعر وألفه، لا بل هو مرادف للحياة ذاتها فهو المياه بصفقتها رمزاً للحياة، وهو المسكن وما يثيره من طمأنينة واستقرار، وهو الريح، وهو الغنى والرفاهية التي تتجسد في قوله: ((اصطبلاً وتلاً وجرة))، وكذلك الأوس والسعادة التي يجدها في هذا المكان، والتي تبدأ مع أول خيوط الفجر، كما هو ملاحظ في البيت الأخير ((وديكاً إذا ما آنس الفجر فرفرا)) وقد جعل الشاعر هذه العلاقة مع المكان القديم (نجد)، في مقابل المكان الجديد (سنان) و(أجزع) و(دوسرا) لبيان علاقته الحميمة بأرض نجد.

ويتخذ الشوق والحنين إلى ديار نجد بعداً جمالياً عند (جران العود) وهو يتذكر نفسه مع قومه بشعاب نجد فيقول (٧٠):

وكنا جيرةً بشعابِ نجدٍ \* فحقّ البين وأنفطعَ الجوار

## سَمَا طرفي غداة اثيفيات \* وقد يهدى التشوق إذ أغاروا

إنَّ روح الشوق التي تطالعنا في هذه اللوحة الشعرية تكشف عن مدى تعلق الشاعر بأرض الطفولة وعهد الفتوة، فهو يقرن لفظة (نجد) بلفظة (الشعاب)، أي أنَّ نجد أخذت تمثل عند الشاعر الربع، والمكان الطيب، ففيها الشعاب النَّظرة، وهي المكان الذي لا مثيل له عنده، ويكشف هذا النَّص عن التواصل الزمني الذي كان يعيشه الشاعر مع قومه بقوله: ((وكنا جيرةً بشعاب نجد))، وبذلك يوظف لفظة (نجد) لتوسيع دائرة الاهتمام بهذه البيئة، وليعطي فرصة أكثر لبيان التناقض بين ما كان عليه من رخاءٍ في العيش وسعادة في المكان الأول، وما آل إليه المصير من شتات وفرقة بعد أن ((حقَّ البين وأنقطع الجوار))، إذ أصبح طرفه لا يرى سوى بقايا أثافي مبعثرة في المكان، وقد استخدمها الشاعر كرموز مكانية ليصف تأريخه الضائع في تلك الأرض، وقد استعان الشاعر بالزمن الماضي وقرنه بالمكان (نجد) ليرسم أبعاد العلاقة الزمانية والمكانية للنص الشعري، ويبرز ما يعانيه من ألم الفراق تجاه موطنه الذي أحبه وأصبح جزءاً من تكوينه النفسي والحضاري.

ولم يقتصر الشعراء في ذكرهم لأرض نجد حول تشوقهم للمكان فقط، بل كان لطبيعتها بما فيها من أمطار ورياح، لذلك كان لها حضوراً في نتاجهم، وكان لريح الصِّبا، التي تنفرد بها نجد ذكراً واسعاً، فهذه (ماجدة البكرية) \* تقول (٧١):

ألا يا جبال الغور خُلين بيننا \* وبين الصِّبا يجري شنينها

لقد طال ما جالت ذراكنُ بيننا \* وبين ذرى نجدٍ فما نستبينها

يبدأ شوق البكرية إلى صبا نجد بحرف الاستفتاح (ألا) ويا النداء وهي تخاطب جبال الغور وتستنطقها بعد أن حالت بينها وبين صبا نجد، وكأنَّها تعاتب الطبيعة التي أرست هذه الجبال التي أصبحت تمثل حاجزاً بين الشاعرة وأرضها، فمن شدة شوقها وحبها لنجد وصباها تريد أن لا يفصل بينهما حجرٌ صلْد، فهذا الرفض لموقع الجبال جاء متولداً من الأثر العميق الذي تعكسه نجد وريح صباها الطيبة في نفس الشاعرة، ولهذا تستنكر على الجبال الإطالة في عزلها عن تلك الديار.



نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وقد مكن استخدام الشاعرة لأكثر من مفردة بيئية في إغناء النصّ بالإيحاء وعمل على إثرائه في توسيع دلالة المكان وما يرتبط به من سياقات نفسية تتسع عندها درجة تصوير الواقع الذي تعيشه. ويمكن أن نلاحظ الأثر البيئي في هذا النصّ عن طريق إدراك العلاقة بين المتشوق إلى أرض نجد وصباها وبين عناصر بيئتها المحيطة بها ((فالأثر يتشكل من كون المبدع جزءاً من البيئة لا واصفاً لها، وهذا ظاهر من خلال أسنّة \* البيئة الجاهلية في النصّ)) (٧٢).

ولا يقتصر أثر البيئة النجدية على ذكر الأماكن والجبال، إذ ينعكس على الموجودات كافة، بنباتها ومائها، فبمجرد أن يتذكر بعض الشعراء نبات نجد وماءها تغدو نفسه جياشةً في شوقها إلى ديارها، فهذا (الأسود بن يعفر) يقول (٧٣):

وتذكرت حمض الجريب وماءه \* والجزع جزع مرامرٍ والعيلما

وجبا نقيع يوم أوردَ أهله \* فكأنها ظلت نصارى صيما

تظهر في هذه اللوحة الشعرية العلاقة الوثيقة بين الشاعر ومفردات البيئة النجدية، إذ انعكست قيمتها الإيجابية على نفسه ليقوم بسردها داخل النص، ويمكن أن نلاحظ هذا من خلال تتبع مفردات البيئة التي ينطوي عليها النص، فهي تشكل الأغلبية بين مفرداته، فذكر (حمض الجريب وماءه، ومرامر، والعيلما) وهي أسماء نباتات نجدية استحوذت على خيال الشاعر، فأخذ بذكرها ليرسم الإطار العام للوحة الحنين هذه.

إنّ هذه التنقلات بين الأمكنة النجدية التي يوردها الشاعر تمثل عمق الأثر البيئي في الشاعر، فالنبات رمز مفرد للطبيعة وتنقل الأمكنة مسرح النص، ومما زاد من تعلق الشاعر بهذه الأرض جمالها المطبوع بسمات متفردة قد أثرت في نفسه المغتربة، وانعكست في نتاجه الشعري، فالشاعر العربي حسّاس بما حوله ويأسره الجمال، ولهذا نراه يتعلق بما حوله لأداء مراده الشعري، عن طريق استلهاهم معطيات الطبيعة هذه، فهي قادرة على رفده بما يحتاج إليه من رموز مكانية تتصف بقابليتها الجمالية، وتقوم باستيعاب ما يعانيه من شوق وحنين حيال المكان.

ويحسُّ (أبو زياد الطائي) إلى بلاد نجد حنيناً رقيقاً يبدأه بالاستفهام فيقول (٧٤):

أحقاً عباد الله أن لست ناسياً \* بلادي ولا قومي ولا ساكناً نجدا

ولا ناظراً نحو الحمى اليوم نظرة \* أسلي بها قلبي ولا مُحدثاً عهداً

بلاد بها نيطت عليه تمانمي \* وكان بها عصر الصبا نظراً رغدا

بلاد بها قومي وأرض أحبها \* وإن لم أجد من طول هجرتها بدأ

في هذه اللوحة يظهر الشوق الذي تملك الشاعر إلى ديار نجد، إذ يبدوها بأسلوب الاستفهام ولغة التحقيق لما هو قائم في نفسه بقوله: ((أحقاً عباد الله))، في محاولة من قبل الشاعر للإفشاء، فنراه يصف لنا شوقه لوطنه النجدي، فهو لا ينساه ولا ينسى من سكنوه، ويظهر أثر التعلق بأرضها واضحاً من خلال ترداد الشاعر لمفردات

## نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

البيئة النجدية على مدار النص الشعري، فهو يريد إخبارنا أن تماثمه قد نيطت على هذه الأرض وكانت وعاءاً لأيام الصبا، وقد انتهت بالرغد، ويبدو من شدة وجدته إن بقيت لفظة بلادي تترنم على لسانه فيكررها مرةً أخرى مضيفاً إلى معناها شوقه لقومه.

وتتطوي هذه اللوحة الشعرية على تفسير واضح لما تمثله نجد في نفس الشاعر، إذ تتجاوز العلاقة بينهما علاقة الإنسان بالأرض إلى علاقة الإنسان بذاته نفسها، متجسداً في قوله ((بلادٌ بها نيطت عليّ تماثمي))، ((وكان بها عصر الصبا نظراً رغداً))، وعلاقته بالآخرين ((بلادٌ بها قومي)) و ((أرضٌ أحبها))، وقد عمد الشاعر هنا إلى تنكير لفظة ((أرض)) في محاولة لإبراز البعد الرمزي لها، فهي هنا مرادفة للحبيبة إذ استعاض عن ذكرها بما يحيل عليه من دلالات واسعة وعميقة داخل النص ثمكّن الشاعر أكثر في إبراز شوقه للديار والحبيبة.

أما في عصر صدر الإسلام فإننا نجد أن ظاهرة الغربة قد اتخذت مجالاً أوسع لدى الشعراء، واتخذت مظاهر جديدة سواء أكان ذلك على صعيد الشكل أم المضمون، إذ كان لذبوع الإسلام وانتشاره الدور الأكبر في بروز هذه الظاهرة، فقد دفعَ بالعربي للتجوال داخل الجزيرة، ثم الخروج منها إلى العالم، لذا استمرَّ الشعراء يلهجون بذكر منازل الصبا، ويكون منازل الحبيبة تارةً ويهيج الحمام أشواقهم، وقد تهيجه ريح الصبا تارةً أخرى، بحيث أضحى نزوحهم الدائم عن أوطانهم سبباً في استمرارهم بالحنين (٧٥).

وتُعد الفتوحات الإسلامية من أبرز الأسباب التي فرضت الغربة على الشاعر النجدي، فقد كانت تجربةً مريرةً بالنسبة لهم، لأنهم لم يعتادوا البعد عن أهلهم وأوطانهم، لذلك عبّروا عن غربتهم بشعرٍ صادقٍ (٧٦)، ولم تكن تلك المسافات لتفرق بين شعراء نجد وأرضهم، فقد تعلقوا بها أيماً تعلق، فكان تأثيرها واضحاً في ذكرهم لها وتفصيل مفرداتها، إن ((لم يجد شعراء الفتوحات غير مظاهر الطبيعة من حولهم يبتونها همومهم وآلامهم، فإنها تشاركهم تجربة اغترابهم عندما انفصلوا عن بيئتهم الطبيعية، التي كانوا جزءاً منها إلى بيئة لا تجمعهم معها روابط الودِّ والتوافق النفسي)) (٧٧)، وكان لعلاقتهم الصميمية مع وطنهم النجدي سبباً في حنينهم إليه.

ولم تكن مسألة الفتوحات هي الوحيدة لرحيلهم، إذ ما زالت الهجرة القبلية موجودة في أرض نجد بحكم طابعها البدوي والذي لم يكن قد تغير آنذاك. ومن الذين تطالعنا في نصوصه نبرة الحنين إلى نجد الشاعر (عروة بن هانيء العجلاني) وكان أحد الفاتحين، إذ يقول (٧٨):

أُكْرِرُ طَرْفِي نَحْوِ نَجْدٍ وَأَنْنِي \* إِلَيْهِ، وَإِنْ لَمْ يَدْرِكِ الطَّرْفُ أَنْظُرُ  
 حَنِينًا إِلَى أَرْضٍ كَأَنَّ تَرَابَهَا \* إِذَا أَمْطَرَتْ غُودًا وَمَسَكًا وَعَنْبِرُ  
 بِلَادَ كَأَنَّ الْأَقْحَوَانَ بَرُوضَةٍ \* وَنُورُ الْأَقْحَاحِيِّ وَشَيْءٌ بَرْدٍ مَحْبَرُ  
 أَحْنُ إِلَى أَرْضِ الْحِجَازِ وَحَاجَتِي \* خِيَامَ بَنِي دُونِهَا الطَّرْفُ يَقْصُرُ  
 أَفِي كُلِّ يَوْمٍ نَظْرَةً ثُمَّ عَبْرَةً \* لِعَيْنَيْكَ مَجْرَى مَاؤُهَا يَتَحَدَّرُ  
 مَتَى يَسْتَرِيحُ الْقَلْبُ إِذَا مَجَاوَرُ \* بِحَرْبٍ وَإِمَّا نَازِحٌ يَتَذَكَّرُ

إنَّ لوحة الشوق هذه إلى ديار نجد والتي رسمها الشاعر يمكنها أن تنطق بما يعانیه من ألم الفراق، فنجده يكرر الطرف وإن لم يكن طرفه ليدرك ما يصبو إليه، فيقدر تعلقه بوطنه، جاء تخيله لهذه الأرض، وكان نابغاً من حاجته النفسية إليها، فهي الأرض التي يشعر فيها بالاستقرار والرضا وفيها من يحب، وقد شكلت قيم الارتباط بين الشاعر والبيئة التصاقاً وجدانياً عبّر عنه من خلال توظيفه للرموز البيئية، من أجل أن يوضح لنا مدى شوقه لديار أحبته، إذ إنَّ وجود أكثر من مفردة بيئية في النص الشعري تؤذن بحتمية التأثير بتلك البيئة التي امتزجت بروح الشاعر (٧٩) ولهذا نجد أثرها طاغياً على فضائه.

استطاع الشاعر من خلال الأسلوب الحكائي أن يضيف على المكان طابعاً أسطورياً من خلال مزجه بالبعد الديني المتمثل في قوله: ((أحن إلى أرض الحجاز)) - التي تتصف بمكانتها الدينية - والبعد العاطفي ((خيام بنجدٍ دونها الطرف يقصر)) إذ تحيل على الحبيبة التي تسكنها، وقد عمد الشاعر هنا إلى استثمار الصور الإيحائية في سبيل الارتقاء بالمكان من مستواه الحقيقي إلى مستوى الخيال عبر المزوجة بين الصور المرئية الزاخرة بالألوان: ((بلاد كأنَّ الأفحوان بروضَةٍ \* ونورُ الأقحاحي وشيءٌ بردٍ محبَرُ))،

نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

والصور الشمّية: ((أرض كأنّ ترابها إذا أمطرت غوداً ومسكاً وعنبراً))، على النحو الذي يثير المتلقي فيعمل على زيادة تفاعله مع النص.

ومن الفاتحين من يضيق بقيظ بعض المناطق البعيدة عن وطنه، فيتسم برد

رياح نجد، كما هو ملاحظ لدى (دواد بن بشر الكلابي) إذ يقول (٨٠):

أتبكي على نجدٍ ورِيّاً ولن ترى \* بعينيك رِيّاً ما حييت ولا نجداً  
ولا مشرفاً ما عشت أفقارَ وجرّة \* ولا واطناً من ثرٍ بهنّ ثرى جعدا  
ولا واجداً ريح الخزامى تسوقها \* رياح الصّبا تعلقو دكادك أو وهذا  
تبدلتُ من رِيّاً وجارات بيتها \* قرى نبطيات كُنَّ يُسميني مرّدا  
ألا أيّها البرق الذي بات يرتقي \* ويجلو دُجى الظلماء ذكرتي نجداً  
ألم ترَ أنّ الليل يقصُرُ طوله \* بنجدٍ وتزداد الرّياح به برداً ؟

في هذا النص يبدأ الشاعر قصيدته بأداة الاستفهام (الهمزة) في قوله: (أتبكي؟) موجهاً الكلام إلى مخاطب وهمي، في حوار داخلي (مونولوجي) طويل، يعكس انشطار ذات الشاعر وتمزقها من خلال استخدامه لضمير المخاطب (أنت) بسبب ما تعانیه من الغربة والفرق لكل من الحبيبة والأرض (نجد) فنراه يحكي تشوقه لهما فتتهيج الذكرى دموعه وجداً عليهما، فالحبيبة وأرض نجد عنده سيات في استدرار الشوق ((لن ترى بعينيك رِيّاً ما حييت ولا نجداً))، فكل منهما تشكل معادلاً للأخرى بدلالة المزوجة بينهما في كل مفصل من مفاصل القصيدة. وقد حدد الشاعر في هذه الأبيات صورة أمنيته وهي الرجوع إلى ربوع نجد بقوله: ((ولا مشرفاً ما عشت أفقار وجرّة)) فهذه أماكن نجدية تأثر بها الشاعر، فمضى يرغب بالرجوع إليها، إلا أنّ الاغتراب حال دون ذلك فبدد تلك الأمانى فأندفع إلى ذكر أماكن الصّبا، إذ تفجرت الأشواق وانحدرت الذكريات الجميلة التي عاشها في تلك الأرض التي تبدلت عليه بقرى نبطيات.

وقد أدخل الشاعر صورة البرق في لوحة الشوق هذه إذ أثار سناه المتألئ

ذكرياته الجميلة عن وطنه نجد الذي لا يحمل في ذاكرته عنه إلا المسرة، فالليل في نجد

يقصر طوله لما به من أطايب الرِّياح، ومن هنا ندرك طبيعة العلاقة بينه وبين تلك البيئة وعمقها، فانغراس مفرداتها في نفسه كانت دافعاً له لا في وصفها حسب، بل الحديث عن أثرها في نفسه (٨١)، إذ تمثل له حبيبته الغائبة الحاضرة، وبالتالي كانت الحافز الذي نبه الذاكرة وأيقظها من سباتها لتذكر الشاعر بأيام أحبته وتلك الديار.

وربما كان حنين الشاعر هذا نابغاً من ارتباطه الطفولي بهذه الأمكنة ((فالمكان حسٌ أصيل وعميق في الوجدان البشري، ويمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض- الأم)) (٨٢).

استمرت نبرة الحنين إلى المكان النجدي بما ينطوي عليه من منازل وأحبة لدى شعراء العصر الأموي، إذ انعكس استمرار الحياة البدوية في أرض نجد، والانتقال بين الحل والتَّرحال على نتاج الشعراء فهذا (الصُّمة ابن عبد الله الفشيري) يقول (٨٣):

حننت إلى ربياً ونفسك باعدت \* مزارك من ربياً وشعباكما معا  
فما حسنٌ أن تأتي الأمر طائعاً \* وتجزعُ إن داعي الصبابة أسمعاً  
قفا ودعا نجدٍ ومن حل بالحمى \* وقُل لنجدٍ عندنا أن تُودعا  
ولما رأيت البشر أعرض دوننا \* وحالت بنات الشوقِ يحننُ نزعاً  
تَلَفَّت نحو الحيِّ حتى وجدنتي \* وجعت من الإصغاء لينا وأخذعا  
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها \* عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا  
وأذكرُ أيام الحمى ثم أنثني \* على كبدي من خشية أن تصدعا  
فليست عشيات الحمى برواجعٍ \* عليك ولكن خَلَّ عينيك تدمعا

يقدم لنا الشاعر في هذه اللوحة حنيناً إلى أرض نجد ممتزجاً بلوعة الحب، فلم يصبر الشاعر على فراق حبيبته حيث غدا راحلاً عن ديار نجد، فغلب عليه الحنين، وإذا تأملنا مفرداتها وجدنا الأمكنة النجدية قد سيطرت على فضاء النَّص، إذ أنه استخدمها رموزاً مكانية ليعبر من خلالها عن جزعه لفراق أهله وشعبه في نجد، فذكر نجد بلفظها الصريح فضلاً عن تفصيلاتها المكانية ((البشر، أيام الحمى)) فهذه أمكنة محلية بالنسبة



تكشف هذه اللوحة عن تعلق الشاعر بأرض نجد فمنازل (الجناب) تذكره بالشباب الذي أثار فيه مشاعر الألم والحزن إلى ديار حبيبته وموطن صباه في أرض نجد، فالأماكن التي ذكرها مثل ((نجد، ذي خشب، ديار بني تميم)) هي أماكن ذات خصوصية لدى الشاعر بما تولده لديه من معاني الانتماء، نتيجة لرسوخ البيئة بكل ما فيها من مناظر طبيعية جميلة نرى الشاعر يرسم لوحة لحبيبته مستوحاة من واقعه البيئي، مشبها صورتها وهي تبدو بالشمس التي تبين من خلل السحاب مشرقة وضاءة.

وتتخذ الأمكنة النجدية لدى الشاعر صورة من صور الأمان والاطمئنان فأرض نجد وديار بني تميم هي أماكن جاذبة للشاعر تساعد على الاستقرار وهي تمثل لديه الملجأ والحماية التي يأوى إليها بعيداً عن صخب الحياة، وهو يصرح بانتسابه إلى هذه الأرض بقوله: ((غريب عن ديار بني تميم)) لذلك أخذت بيئة نجد وما تحمله من معطيات إيجابية صفة المنزل المفضل لدى الشاعر. وقد يكون هذا الشوق صدى لمكان قبيلته وليس صدى لنفسه، فانتفاء الشاعر إلى قبيلته انتماء إلى مواطنها بما يجعل من ذلك رابطاً يعكس صميمية الجذور التي تأصلت في نفس الشاعر، ورسخت علاقته ببيئته. ويخرج (مجنون ليلي) في علاقته بالمكان عن حدود المؤلف فيثره منظر جبل التوباد إلى حد البكاء على النحو الذي ينعكس إيجابياً على علاقة الشاعر بالمكان، وكما هو ملاحظ في قوله (٨٦):



نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وأجهشتُ إلى التوياد حين رأيته \* وهَلَّلَ للرحمن حين رآني  
وأذريت دمع العين لَمَّا رأيته \* ونادى بأعلى صوته فدعاني  
فقلتُ له أين الذين عهدتهم \* حواليك في خصبٍ وطيب زمان  
فقال مضوا وأستودعوني بلادهم \* ومن ذا الذي يبقى على الحدثاني  
وإني لأبكي اليوم من حذري غداً \* فِرَاقَكَ والحَيَانَ مؤتلفان  
سَجَالاً وتهتاناً ووبلاً وديممةً \* وَسَحّاً وتسجاماً إلى هَمَلانِ

إذ عمل الشاعر فيه على أنسنة المكان (جبل التوياد) - وهو أحد الجبال المشهورة في أرض نجد - من خلال إضفاء الصفات الإنسانية عليه فهو يهلل للرحمن وينادي بأعلى صوته ويدعو الشاعر ويحاوره على النحو الذي يدخل السكينة في قلب الشاعر، إذ ينطوي قوله: ((من ذا الذي يبقى على الحدثان)) على إشارة حكيمية تفيد بانقضاء الأجل وتبدل الأمور وهذه عادة الدهر.

وتعكس هذه المحاورة العاطفية على عمق العلاقة بين الشاعر والمكان حتى لتبدو العلاقة في هذا النص واحدة بينهما، فقد استطاع هذا الجبل أن يحقق التفرد والخلود من خلال رؤية الشاعر الإبداعية للمكان، وقد أخذ الشاعر صفة الشاهد على دياره والحببية، وبهذا خرج عن دأب الشعراء في الوصف الخارجي للجبل إذ منحه صفات إنسانية فهو يهلل، ويكبر، وينادي ويردُّ على سؤال الشاعر، وينطق بالحكمة إذ أن تجربة الشاعر الإبداعية أنطقت هذا الجبل الحكمة، ثم يتخذ صورةً لبيكائه مسجاة من الواقع البيئي إذ جاءت متسلسلةً في الغزارة بقوله: ((سجالاً ، تهتاناً، ووبلاً وسحاً، وتسجاماً إلى هملان))، فقد أخذ هذه من صور السحاب التي أثرت مخيلته.

إن اعتماد الشاعر على الأسلوب الحوارية ((نادى، فقلتُ، فقال)) في مخاطبة المكان بعد أنسنته، يدلُّ على قوة الترابط والألفة بينهما، فضلاً عما يسبغه هذا النوع من أنواع التعبير الدرامي على النص من قابلية على استيعاب التجربة الشعرية وبلورتها، إذ تعمل الاستعارات التشخيصية بما تحمله من قدرة على تحريك الجماد واستنطاقه على

ضح النص بالإيحاء، وهذا النمط من الصياغة يعني عند الشاعر دلالة تعينه على تجسيم الحالة النفسية التي يعانيتها، على النحو الذي يسهم في إثراء شعرية النص ويعمل على زيادة تلقفه.

ولم يكن حنين الشعراء إلى أرض نجد وجبالها فقط، فقد دخل النبات الذي عرفت به في لوحات الشوق، فلا عجب أن تدخل النباتات في محور ذكرى الشعراء وتحسرهم على أرض فاروقها، فتأخذ هذه الأشياء معادلاً رمزياً لأيام البهجة التي كان يشعر بها الشاعر تجاه هذه الديار، فهذا أحد الشعراء الأمويين يقول (٨٧):

بمنشط الشيخ من نجد لنا وطن \* لم تجرِ ذكراه إلا حنّ مُعْتَرِبِ  
إذ رأى الأفق بالظلماء مختمراً \* أمسى وناظره بالدّمع منتقب  
ونشقة من عرارٍ هزّ لمتته \* رويحةً في سراها مسها لغب  
تشفي غليلاً بصدري لا يرحزحهُ \* دمغ تهببُ به الأشواق منسكب

إذ يتضح مقدار التعلق العاطفي الذي يبديه الشاعر تجاه المكان (منشط الشيخ)، فبمجرد توارد الذكريات على بال الشاعر أو يسمع به حتى تنتال عليه دواعي الشوق والحنين، مقرونة بغزارة الدموع التي يحاول الشاعر أن يخفيها بظلام الليل حتى لا يراه الآخرين فيعرفوا مواطن ضعفه.

لقد أصبح الشوق مرتبطاً عند الشاعر بمفردات بيئة نجد (الشيخ) و (العرار) اللذين ينبتان في بواديهما، وإنّ الشاعر أقصى ما يتمناه نشقةً من طيب ريح هذه النباتات لما تحمله من دواعي الخصوصية البيئية، وهنا يرتبط شوق الشاعر بنباتات صحراوية معينة ألفها وتسم رائحتها، فهي وحدها تشفي غلة الشوق والفرق.

إنّ ألفة الشاعر للمكان استذكراً واستنطاقاً، وما أحاط البيئة من عوامل مضافة جعلت الشاعر النجدي أو من انتمى إلى نجد بعد نزوح، يفقد ذكرياته التي شكلت جزءاً من شخصه وتكوينه النفسي، فإذا حدث حادث البعد والفرق ترى الشاعر يشكو إلى نفسه ماضيه البعيد، فضلاً عن تشوقه بعنف إلى ديار النشأة والتكوين والحببية والمطر والمكان

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وكل إيماة تربطه بهذا الموطن حنيناً يجري معه مجرى النفس في الجسم وهذا ما أجلته النصوص التي عرضها البحث على النحو الذي تتعكس فيه نجد الرمز والمكان.

## ٢- نجد في لوحة البرق والمطر:

الماء مادة الحياة منذ أن بدأت الخليقة، والعرب يرون في الغيث الخصب والنماء الذي يعم ديارهم لتنعم بالرزق، وبخلافه فإن القحط مصيرهم، وعدم الاستقرار لذلك هم يستبشرون به، ويفرحون بنزوله، ونحن نعرف أن العرب عاشوا في ظل ظروف بيئية قاسية على الغالب الأعم في شبه الجزيرة العربية، وكان جُل اعتمادهم على الأمطار بحكم بدو حياتهم، وهذا ما دفعهم ((إلى الاهتمام بالمياه وحرصهم على المحافظة عليها، واهتمامهم بالمطر والسحاب وما يتعلق بهما من برق ورعدٍ وصواعق)) (٨٨)، وقد تحدثوا عن تأثيره في المخلوقات من حيوانات وطيور وحتى النباتات.

وقد استوحى الشعراء الجاهليون مادتهم في وصف المطر من محيطهم البيئي، وبحكم استمرار طبيعة الحياة البدوية - حتى في عصر صدر الإسلام - فقد استمرت صورة المطر كما هي عليه في الشعر الجاهلي، في ترقبه عن بعد، والحديث عن وصفه، وكان اهتمامهم هذا نابعا من رافدين هما: الموروث الفكري القديم، وتعاليم الإسلام التي نبهت الإنسان إلى دور الطبيعة المسخر لخدمة البشر، وقد امتدّت هذه النظرة الإيجابية لصورة المطر حتى في العصر الأموي، فالشعراء الذين سكنوا في بادية نجد قد شغلته صورة السحاب النجدي فعمدوا إلى وصفه بدقة متناهية (٨٩)، من خلال النظر لصوت المطر والسحاب والبرق والرعد وابتهاج الأرض به، فالصحراء بقساوتها وقلة مائها أثرت في نفسيات شعرائها، ولاسيما من سكنوا نجد فحاولوا عكسها في الفن الشعري، فجعلوا من صورها طبيعة تدب فيها الحياة.

وأول ما يطالعنا من النصوص الشعرية التي تنعكس فيها هذه الصور معلقة

(امرئ القيس)، إذ يقول فيها (٩٠):

أحارٍ ترى بَرَقًا كأنَّ وميضه \* كلمع اليدين في حبي مكلل

- يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ \* أَهَانَ السَّلِيْطُ فِي الذُّبَالِ الْمُفْتَلِ  
 قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَامِرٍ \* وَبَيْنَ إِكْمَامٍ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِ  
 وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنِ كُلِّ فَيْقَةٍ \* يَكْبُ عَلَى الْأَذْفَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ  
 كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عِرَانِينَ وَبِلِهِ \* كَبِيرٌ أَنَاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلِ  
 كَأَنَّ ذُرَى الْمَجِيمِرِ غُدَّةٌ \* مِنْ السَّيْلِ وَالْغَثَاءِ فَلَكَ مَغْزَلِ  
 وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَطِيْطِ بَعَاغَهُ \* نَزُولَ الْيَمَانِيِّ ذِي الْعِيَابِ الْمَخْوَلِ  
 كَأَنَّ سَبَاعًا فِيهِ غَرْقَى غُدِيَّةً \* بِأَرْجَاءِ قِصْوَى أَنْابِيْشٍ عُصْلِ  
 عَلَى قَطْنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنَ صَوْبُهُ \* وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّنَارِ فَيَذْبَلِ

إن المتأمل لهذه الأبيات يجد مفردات البيئة النجدية تشكل صلب نصّها، فنجد مثلاً ((المجيمر، ثبير، قطن، السنار، يذبل)) وهي أمكنة نجدية تمثل المسرح الذي أدي على أرضه الشاعر نتاجه الشعري، فالإطار العام للصورة يشكل صورة المطر الصاخبة، وحركته على المواضع التي نزل عليها، وما خلفه هذا النزول من آثار على البيئة.

ولو عدنا إلى النص نتأمل مواطن الجمال فيه نجد أنّ الشاعر قدّم صورةً بيانية رائعة للوحة السحاب والمطر، من خلال اعتماده على أسلوب التشبيه، إذ منح النصّ صوراً بلاغية تفيض حيوية وجمالاً، فوميض البرق كلمع اليدين في حبيّ مكلّل، وسناه كمصباح الراهب، وجبل ثبير وقد أغدقت عليه السحاب بالوابل، ككبير الناس في ثياب مخططة، لأنّ مياه المطر سالت عليه أوديه، وذرى المجيمر كفلكة المغزل لكثرة ما جلبته هذه السيول معها من نباتات وأشياء، فهي أشبه ببضاعة التاجر اليماني الذي يوصف بكثرة جلبه لمواد تجارته واختلافها... الخ. فالشاعر قد وصف صورة السحاب وحركة السيل بين هذه الأمكنة النجدية على النحو الذي يثير في نفس المتلقي انبهاراً بجاذبية المكان وجماله ((فالطبيعة جميلة لمن يراها بعين الفنان)) (٩١)، كما إنّها تدلّ على طبيعة العلاقة بين المكان والشاعر، إذ يُسهم كلّ منهما في الإغداق على صاحبه بألوان من الأصالة والإبداع.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وقد شغلت صورة السحاب النجدي والبرق المنبعث خلاله الشاعر (البيد بن ربيعة)، ف جاء تشبيهه له بمصباح الشعيلة في الذبال مبتكراً وطريفاً، ويقول إنّه أرق له، ثم أتى هذا البرق اللامع إلى ديار نجد بعد هدوءٍ، فالشاعر يراقب البرق وهو على بعدٍ منه، للدلالة على انشغاله واحتفائه به، فهذا السحاب قادماً بالمطر الذي يسبغ على الجو والطبيعة جمالاً يبعث الغبطة في نفس الشاعر، فيقول (٩٢):

أصاح ترى بريقاً هبَّ وهنا \* كمصباح الشعيلة في الذبال

أرقت له وأنجد بعد هدء \* وأصحابي على شُعَبِ الرِّجَال

وشغل البرق المتألئ في أرض نجد خيال (النابعة الجعدي) فهذا البرق الذي يضيء من الأعراض شجر الأثل والعرار، ثم يستمر ليضيء أكثر من مكان نجدي بحيث يببت على وادي (تثليث) من أرض نجد وينتقل قسم منه إلى (كراء، وبيشه) بنجد فيقول (٩٣):

فذر ذا ولكن هل ترى ضوءً بارقٍ \* يضيء من الأعراض أثلاً وعرعرا

يببت على تثليث أيمن صوبه \* وأيسره يعلو الكراء فكرعرا

إذ استخدم الشاعر لفظتي (أيمن، وأيسر) دلالةً على اتساع دائرة النور لهذا البرق، مما حمل الشاعر على الانشغال به، فضلاً عن أنّه قد شغل به من أول وهله بقوله (فذر ذا) فهذه الصورة المرئية التي يقدمها لنا الشاعر في لوحته هذه، تتبئ عن عميق الاهتمام الذي أولاه الشعراء بصورة البروق التي ألهمت خيالهم الشعري بمجريات الأحداث الطبيعية على واقع البيئة النجدية.

وبقدم لنا (المُتَنَحِّلُ الهذلي) صورة نجدية قد ترددت بها الرياح، وشقت مزنة السحاب وهو يصف جزئيات حال تلك السحابة حيث انقسمت إلى نصفين وإنّها لم تصبها ريح الشمال فتذهب كلها، وهذه السحابة التي قد علت في أرض نجد وأمطرت حديثة العهد بالنشوء، إذ ربطها الشاعر بصورة الناقة الحديثة العهد بالولادة، فقال (٩٤):

حارَّ وعَقَّتْ بهِ مَزْنُهُ الرِّيحُ \* قارَّ بهِ العَرَضُ ولم يُشْمَلِ

**ظاهر نجداً فترامى به \* منه توالي ليلة مظفل**

ولم تكن النصوص الشعرية في لوحة البرق تغطي الحقبة الزمنية (موضوع البحث) بأمثلة وشواهد تغني عصر صدر الإسلام والعصر الأموي لذلك اقتصرنا على أهم النصوص التي ارتبطت بالبرق المتعلقة ببيئة نجد، على النحو الذي رأيناه جديراً بالدراسة ويستحق التحليل والاستشهاد.

**٣- نجد في لوحة الظعن:**

اقتضت حياة العربي التي تقاسمها الاجتماع والرحيل، الألفة والفرق نشوء لوحة الظعن، فبعد أن تصافى الود وانتظمت دقائق الأفئدة في لحنٍ واحد، فتؤذن نواقيس الأقدار لتعلن أن موعد الرحيل قد حان، ومن أعماق هذه الأجواء المكتنزة بالحزن والألم ينبع هذا الفن الشعري الذي يستكمل عناصره من تحديد المواقع على الأرض (٩٥)، وكان السبب الرئيس لنشوء هذا الفن هو حركة الإنسان الدائمة بين الحلّ والترحال، وبمقدار تعلقه بالمكان غداً لهجره، فحياة العرب في بادية الجزيرة كانت تتحكم بها الأرض بخصبها وجفافها، وهي السرّ الكبير في حياة القبيلة في العصر الجاهلي، فتُعتقد على ربوعها علاقات التحالف فتختلف وتتحارب وتظعن وتقيم (٩٦).

وقد انعكست هذه الحال على الشاعر الجاهلي فأصبحت لوحة الظعن تمثل إحدى صيغ الافتتاح لقصائدهم، و((حين ورث المسلمون هذا التراث الشعري انتقلت هذه الصيغ إلى ألسنة الشعراء)) (٩٧)، ولما كانت طبيعة الحياة في بادية نجد مستمرة على طابعها الرعوي حتى في العصر الأموي - إذ كان يدينهم التنقل من مكانٍ إلى آخر - أخذت هذه اللوحة حيزاً في نتاجهم الشعري، يبيئونها لوعة أنفسهم وهم يرون مشاهد ظعن الحبيبية (٩٨)، وقد استنتج الدارسون المضامين الفكرية للوحة الظعن وهي: ((إعلان خبر الرحيل، ممشاة الركب والوقوف على معالم الطريق، وصف الطعائن والهواج، ذكر النساء، موقف الشاعر من الطعائن)) (٩٩)، أمّا الأمكنة فكان الشعراء يرسمونها على وجه الدقة داخل النص الرحلي.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

وقد اهتَمَّ الشعراء بصورة الظَّعن وهي تسير بأرضِ نجد، وقد ألهمت قلوبهم لواعج الشوق على حبيباتهم، وربما شغلهم حركتها وطبيعة سيرها وماهية الأماكن التي تقطعها، فهذا (زهير) يقدم لنا لوحته المشهورة في وصف الظعن فيقول (١٠٠):

تبصر خليلي، هل ترى من ظعائنٍ \* تحمَلُن بالعلياء من فوق جُرْثمِ  
عَلَوْنَ بأنماطِ عتاقٍ، وكِلَّةٍ \* وراس حواشِيها، مُشاكِهَةِ الدَّمِ  
وفيهنَّ ملهى للصدِّيقِ ومنظرٍ \* أنيقٍ، لعينِ الناظرِ المُتوسِّمِ  
بَكَرَنَ بكورا ً وأستحرنَ بِسُحرةٍ \* فَهِنَّ لوادي الرِّس كَاليدِ للِفمِ  
جَعَلَنَ القنَّانَ عن يَمِينِ وَحزَنَهُ \* وكم بالقنَّانِ من مَحَلٍّ ومُحرمِ

إذا نظرنا إلى التشكيل الخارجي لهذه اللوحة وجدناها تبدأ بفعل أمر (تَبصَّر) وكأنَّهُ يريد أن يلزم خليله بهذا الموقف العجيب، ثم يستفهم إن كان يرى الظعائن، فهو يوزع عنايته على جوانب الصورة، وهو يسير مع قافلته من مكانٍ إلى آخر، وإذا أعدنا النظر في الحيز المكاني الذي دارت فيه فكرة الشاعر، نرى أن جميعها أمكنة نجدية ك((العلياء، جرثم، وادي الرِّس، القنَّان، حزنَهُ))، إذ انطلقت هذه الظعائن من العلياء من فوق جرثم، وهي أنيقة المنظر، ثُمَّ استحرنَ بوادي الرِّس وأصبحن في قريهن منه كاليد للِفم وتابعن المسير حتى أصبحَ جَبَلُ القنَّان وحزَنَهُ عن اليمين، فالشاعر يعطينا أمكنة الصورة الرحلية لهذه الظعائن ليتمكن المتلقي من إدراك التسلسل المكاني لحركتها، فبدأ من الأعلى نزولاً، فالشاعر يحرك خياله لحركة الظعائن، وقد مثلت هذه اللوحة طبيعة البيئة وأثرها في التحكم برسم خياله، وتبدو شديدة الارتباط بهذه الأماكن النجدية لأنَّها تمثل له رحيل الأحبة، إذ تعود بالشاعر إلى ماضيه المتمثل بمرحلة الشباب.

وربَّما أودع الشاعر في لوحة الظعن ما أصابه من قلق وحزن إزاء رحيل الأحبة عنه، وهو يصور لنا حركة الظعن وتنقله بين الأمكنة النجدية فهذا (عبيد بن الأبرص) يقول (١٠١):

تَبصَّر خليلي هل ترى من ظعائنٍ \* سَلَكْنَ غَميراً دونَهُنَّ غُموضِ

## فوقَ الجمالِ النَّاعِجاتِ كواعب \* مَخامِضُ أبكارٍ أوانسُ بيضُ

فالشاعر لا يختلف عن سابقه بحركة الافتتاح لهذه اللوحة، إلا أنَّ المكان يختلف، فهنا الأظعان سلكت طريق المياه من جبلي طيء بأرض نجد في المنطقة المسماة (غمير)، ويصف الشاعر ما تحمله الجمال من فتيات حديثات العهد أبكارٍ بيض، وقد استخدم الشاعر البياض لتلاؤمه مع جنس الفتاة التي تثير إعجاب المتلقي المخصوص بالرسالة الشعرية ودهشته.

وقد أفاد الشاعر في هذا النص من محتوى بيئته عدة معطيات، مكَّنته من نسج لوحته على المنوال الذي يريد، فاستخدم الأرض، والمرأة، واللون والأمكنة حين أودعها لوحته الشعرية.

وقد تظهر علاقة الشاعر مع المكان من خلال متابعة الشاعر لمشهد سير الظعن، والقيمة الفنية المستوحاة من ذلك النص، فقد صورها (عبيد بن الأبرص) في موضع آخر وهي تقطع الأمكنة النجدية بصورة السفن العائمة في الماء لهدوئها فيقول (١٠٢):

تَبَيَّنَ صَاحِبِي أَتْرَى حُمُولًا      يُشْبَهُ سَيْرُهَا عَوَمَ السَّفِينِ  
جَعَلْنَ الفَجَّ مِنْ رُكِّكَ شِمَالًا      وَتَكَبَّنَ الطَّوِيَّ عَنِ الِيمِينِ

إذ تظهر هنا رغبة الذات الشاعرة في أن تتقاسم مع ذات أخرى همومها وآلامها لرحلة الظعائن التي تحمل بين هواجسها الحبيبية، فيعمد إلى حث صاحبه لرؤية هذه الحمول أو الأظعان التي أخذت بناظره عن طريق الحوار ((تبين صاحبي أترى حمولاً))، ولو تأملنا بنية النص اللغوية فإننا نلمح من خلال اللغة المستخدمة والأسلوب المعتمد هدوء النبرة وخفوتها إذ يتطلب الموقف ذلك، وهو يراها في مشيها تشبه السفن العائمة مما يسبغ على مشهدها صبغة جمالية، فمشهد السير يمثل بؤرة هذا النص.

ويعد هذا التشكيل الفني وليد للواقع البيئي الذي يحياه الشاعر، ولهذا فإن متابعته له وهو يقطع السبل النجدية والمواضع دلالة على محاولة الشاعر الربط بين الحبيبية



نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

والأماكن التي تحل فيها، ولهذا فقد جاء الأداء الشعري هنا منسجماً مع رغبة الشاعر في متابعة هذه الحمل، وعلى النحو الذي يعكس عمق الصراع النفسي الذي تعانیه ذات الشاعر بسبب رحيل الظعن وانتقاله.

أما (العيزار بن أحنس الطائي) فظعنه قد تحمّل بأرض نجد وقطع أكثر من مكان، فتحملت من جبل سلمى وتوجهنّ إلى جبل أجأ، وقد صورّ الشاعر حركتها هذه وهي تقطع الفيافي فغدت تلك البيئة المساحة المكانية التي تحدد صورة اللوحة، وأراد الشاعر أن يخبرنا بالمشقة التي واجهت الظعائن بقوله ((يقطعن بيذاً مهاوياً)) دلالةً على وعورة المكان، وقد نلمس الأثر الذي خلفته هذه البيئة في نفس الشاعر عن طريق ملاحظة كيفية تمثيل الطبيعة في اللوحة الشعرية، ودور المكان ودلالته في إغناء النص بالموجودات التي تجعل فكرة الشاعر واضحة جلية، إذ يقول (١٠٣):

تَحْمَلُنْ من سلمى فوجهنّ بالضحى \* إلى أجأ يقطعن بيذاً مهاوياً

ويتناول (أبو دهب الجمحي) صورة الظعن ومتابعة المسير معه فيقول (١٠٤):

ألا هل هاجك الأظعان \* إذا جاوزنّ مطلقاً

نعم! ولو شكّ بينهم \* جرى لك طائرٌ سنحاً

سلكنّ الماء من ركبك \* وضوء الفجر قد وضحا

تظهر معاناة الشاعر في لوحة الظعن هذه من أول وهلة بقوله ((ألا هل هاجك)) الذي ينطوي على استفهام حول رؤية الأظعان، فقد هيجت في نفسه لواعج الحزن واليأس لأنها قد تجاوزت في سيرها (مطلق) الموضوع النجدي، ويبدو من صيغة الاستفهام الموجود في سياق النص إن السؤال مطروح من قبل الذات الشاعرة على نفسها، إذ يعود الشاعر في الشطر الثاني ليجيب على نفسه بقوله (نعم) فهو من جنس الحوار الداخلي (المناجاة) الذي يدور بين الشاعر ونفسه، بسبب طغيان العاطفة والحزن الشديدين، فيلجأ الشاعر إلى نوع من التائب الذاتي للنفس ((هل هاجك...؟)) لحثها على الجلد والمكابرة.

قد نتج عن ولع الشاعر بهذا الظعن أن جعله منتبهاً له، فهو يذكر أن الأظعان بدأت من موقع مطلع، كذلك هو يستخدم في هذه اللوحة شيئاً من معتقدات أهل نجد وهو التيمن بالسانح، إذ كان هذا من طبيعتهم الفكرية ثم يتابع الشاعر ظعنَهُ حتى يصلُ إلى (ركك) من محال جبال سلمى، ونراه يستخدم لفظة (الفجر) دلالةً على أن الشاعر لم تغب عنه صورة الإظعان حتى في مثل هذه الأوقات، فهذه اللوحة قد أخذت آليات تكوينها من مظاهر البيئة النجدية بدليل استخدامه عنصرين للبيئة وهما المكان والمعتقد.

أمَّا ظعن (الطرماح بن حكيم) فنراه قد تيسرَ وابتعدَ عن (الحزن) - وهو ما صلب من الأرض فلا تلوهُ الإبلُ إلا بصعوبة - وقد اتجهت إلى (عوارض وعنيزتين) وهُنَّ من أخصب بقاع نجد، واصفاً ربيعها بأنه ناعمٌ منتشي النبات، وهو يريد أن يثبت أن هذا الظعن يروم الأراضي السهلة الرغده، فيقول (١٠٥):

**ظعنٌ تجاسرَ بينَ حزمِ عوارضٍ \* وعنيزتينِ، ربيعهنَّ الأغيذُ**

فقد مثلت رحلة الظعن للشاعر الجاهلي وغيره مادة تثير إحساسه وعواطفه تجاه حركة الحبيب فتظهر فيها عواطفه وتعلقه، فضلاً عن ارتباطها الكلي على نحو مباشر بالبيئة النجدية التي ظلت المسرح الذي تتحرك فيه الأحداث.

نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

#### ٤- نجد في لوحة الرحلة والراحة:

انعكست حياة العربي التي لا تعرف الاستقرار ولا تتركز إلى الثبات في نشوئها وتوطيد أركانها على جسد القصيدة العربية، ((فالإنسان العربي القديم كان محكوماً بعنصر المغادرة جغرافياً، لأنَّ البيئة شحيحةٌ ومعادية)) (١٠٦)، وكان وصف الرحلة في البداية يستند إلى هذا الواقع المُعاش، وقد يتخذ منها الشعراء رموزاً لقضايا أبعد (١٠٧)، إلا أنَّها لا تعدو أن تكون صورةً لعلاقة الإنسان بالمكان ((ففي الرحلة يجد الشاعر نفسه أمام مظاهر الطبيعة وجهاً لوجه ويصور منها ما يواجهه من مفردات بيئية)) (١٠٨)، فالرحلة هي الانتقال في الفضاء، وهي تؤطر للأحداث والأفعال، وتكمن قيمتها في الانتقال الداخلي بحيث يتغذى النصُّ الرّحلي من العنصر البيئي (١٠٩)، وهذا النوع من الارتحال هو الذي قُدِّرَ له الذبوع بعد الإسلام، أي في عصر صدر الإسلام وحتى العصر الأموي، إذ بقيت لغة الرحلة ثابتة (١١٠)، ولاسيما ونحن نتناولها في بيئة نجد التي بقيت تمارس حياتها البدوية بكل أشكالها، مما جعل حياتهم تُطبع بطابع الرحلة المستمرة، وهكذا نلاحظ اهتمام شعراءها بالبيئة النجدية بكل ما فيها من عناصر، حتى أصبح أثرها واضحاً في لوحة الرحلة.

وتظهر العلاقة بين الشاعر والبيئة التي يعيش فيها من خلال متابعة مكان الرحلة ومشهد المسير والقيمة الفنية المستوحاة من ذلك النص الذي ينتجها، فهذا (طرفة بن العبد) يصور حركة الناقة وهي تقطع الأمكنة النجدية، فيقول (١١١) :

وَإِنِّي لِأَمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ      بَعُوجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي  
أَمُونُ كَأَلْوَاكِ الْإِرَانِ نَسَائِهَا      عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجِدٍ  
جَمَالِيَّةٌ وَجَنَاءُ تَرْدِي كَأَنَّهَا      سَفَنَجَةٌ تَرْدِي لِأَزْعَرَ عَرَبِدٍ  
تَرَبَّعَتِ الْقَفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي      حِدَائِقَ مَوْلِي الْأَسِيرَةِ أَعِيدِ

في هذه اللوحة يرسم الشاعر حركته الرحلية على ظهر ناقه ضامرة بطنها، إذا ما ضاقه الهم وعلاه، واصلاً ليله بنهاره في رحلته هذه، وهو يصف ناقته بأنها مأمون عثارها، فهي تشبه تابوت الموتى الذي كانوا يحملون عليه سادتهم وكبرائهم كناية عن سعة جنبها وشدة خلقها، إذ تخالها في شدة خلقها وعدوها كالجمل أو النعامة التي تعرض للظلم الرمادي اللون فتهرب منه.

وقد استعان الشاعر في رسم لوحته هذه بالصورة التشبيهية التي أتاحها له المجاز سواء في رسم صورة الناقة أم في رسم صورة الطريق الذي يشاكل في تذليله ووضوح آثار السير عليه طرائق البرجد المخطط، وهي صور فيها من الاستطراد الذي يدخل الحركة على فضاء النص ويعمل على إثارة البهجة لدى المتلقي بسبب تداعي الصور وتنوعها.

ومما أسهم في ترسيخ الجو المبهج داخل النص إضفاء الخضرة الغناء على المكان في قوله ((تربعت القفّين في الشول))، فقد اتخذت هذه الناقة من هذا الموضع النجدي مربعاً ترتع فيه وإنما خص (القفّين) بالذكر لأن نباته أحسن من غيره، على النحو الذي جاء متماهياً مع رغبة الشاعر التي أفصح عنها في قوله ((وإني لأمضي الهمّ عند احتضاره)) للتخلص من الهم والملل في البيت الأول موضع الاستشهاد.

ومن الشعراء من يجعل رحلته إلى الممدوح بكل ما فيها من الأهوال وما يكتنفها من مصاعب ومهالك هدفاً معنوي نفسي بالدرجة الأولى، ليجب عليه حق القصد فيبعثه على المكافأة ويهزه للسماح والندا (١١٢)، وهو هدفٌ بنائيٌ أيضاً، إذ يتوصل الشعراء من خلاله إلى ربط مقدمة القصيدة بغرضها، كما هو ملاحظ في قول (زهيرين أبي سلمى) من قصيدة يمدح بها هرم ابن سنان إذ يقول (١١٣):

إلى هَرَمٍ تَهْجِيرُهَا وَوَسِيحُهَا      تُرَوِّحُ مِنْ لَيْلِ التَّمَامِ وَتَعْتَدِي  
إلى هَرَمٍ سَارَتْ ثَلَاثًا مِنَ اللُّوَى      فَنِعْمَ مَسِيرِ الوَائِقِ المَتَعَمِّدِ  
سَوَاءً عَلَيْهِ أَيَّ حِينٍ أَتَيْتُهُ      أَسَاعَةً نَحْسٍ تُتَّقَى أَمْ بِأَسْعَدِ

## نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

فقد وظف الشاعر رحلته إلى الممدوح ليخلص إلى الغرض الأساس من النص وهو مدح هرم بن سنان. ولو تأملنا بنية اللوحة الرحلية هذه فإننا نجد أنها قد جاءت منسجمة تماماً مع السياق الدلالي العام للنص، فسير الناقة في الهاجرة مسرعة كأسرع ما يكون عليه سير الإبل وهي قاصدة هرم بن سنان، واستمرارها في السير الليل الطويل بتمامه، دلالة على حرصها ومن عليها لبلوغ الممدوح وثقتها بصحة مقصدها، إذ تراه متهللاً بوجه قاصده متى جئته، أفي ساعة النحس أم في ساعة السعد، فهو لا يتغير عن طبيعته السمحة ولا عن كرمه، فهذه سجايا ثابتة في شخصه.

وقدر رمز الشاعر في قوله ((سَوَاءٌ عَلَيْهِ أَيَّ حِينٍ أَتَيْتَهُ\*أَسَاعَةً نَحْسٍ تُنْقَى أَمْ بِأَسْعَدٍ)) إلى النعمان بن المنذر الذي كان له من دهره يومان، يوم نحس ويوم سعد، فكانت الناس تنقي يوم النحس حتى لا يصيبها غضبه، وهو في ذلك على النقيض من الممدوح الذي يهتز ندى وسماحة في كل وقت وحين، فلا يهاب قاصده الدخول إليه مهما كان الوقت الذي يقصده فيه، على النحو الذي رفع منزلته فوق مرتبة الملوك والسلطين في ذلك الزمان.

وظف الشاعر في هذا النص المكان النجدي المعروف (اللوى) المعروف بكثرة الكثبان الرملية، والذي يصعب السير فيه، للتأكيد على الجهد المبذول من قبل الشاعر في رحلته هذه، على النحو الذي يشكل نوع من التفاعل بين الشاعر والمتلقي المخصوص بالرسالة الشعرية (هرم بن سنان)، لاسيما وإن كليهما ينتميان إلى المكان نفسه، وهو يثير لديهما نفس المرجعية المتعلقة بالمكان وطبيعته.

ترتبط اللوحة الرحلية في بنائها الموضوعي والدلالي على نحو كبير بالغرض أو الأغراض الرئيسية للنص الشعري القديم، وإن كان هذا الرأي لم يجد القبول لدى بعض الباحثين المحدثين (١١٤)، إلا أنه يمكن أن يجد قبولاً عند (سحيم عبد بني الحساس) في رحلته إلى (حسان بن سعد) عامل الحجّاج على البحرين، إذ يقول (١١٥):

إلى حَسَّانٍ من أطرافِ نجدٍ \* رحلنا العيسَ تنفُخُ في بُراها  
نَعْدُ قرابةً ونَعْدُ صهراً \* ويسعدُ بالقرابةِ من رعاها  
فما جِئناكَ من عَدَمٍ ولكن \* يَهْشُ إلى الإمارةِ من رآها

إذ يتحدث عن رحلته إلى ممدوحه من أول وهلة وهو بـ(أطراف نجد)، ليخبر الممدوح أنّ رحلته هذه قد قطعت كل بقاع أرض نجد، بما فيها من جبال وأودية بغية الحصول على رضاه، فرحلة الشاعر نحو الممدوح مثلت له خروج الشاعر عن نطاق المحتوى البيئي إلى فضاء رحب رَسَمَهُ لنا من خلال إدراك علاقة الشاعر ببيئته، وأخذت لفظة (نجد) لدى الشاعر الفضاء الواسع والموعر، إذ من الصعب اجتيازه إلا لمن كان أهلاً لذلك.

أمّا (الشّمّاخ بن ضرار) فكانت لوحة الرّحلة عنده من أكثر اللوحات في ذكر الأمكنة النجدية، وأشدّها تأثراً بها، فهو يَمُرُّ بأكثر من مكان نجدية، ويصف حال ناقته فيقول (١١٦):

سَرَّتْ من أعالي رَحْرَحَانَ فاصبحت \* بفيدي وبأقي ليلها ما تحسّرا  
إذا قطعت قفا كميناً بدا لها \* مساوة قفٍ بين وِردٍ وأشقرا  
وراحت رواحاً من زرودٍ فنازعت \* زبالَةَ جَلْبَاباً من اللّيلِ أخضرا  
فأضحت بصحراء البُسيطةِ عاصفا \* تُولّي الحصى سُمَرَ العُجَاياتِ مُجَمِّرا  
وكادت على ذات التناير تَرْتَمي \* بها القورُ من حادٍ حدى ثمّ بزبرا  
وأضحت على ماء الغذيب وعينها \* كوقب الصفا جليها قد تَعَوّرا

يظهر لنا في هذه اللوحة أنّ الشاعر قد تعامل في رحلته مع عدد من الأماكن النجدية ونرى ذلك من خلال مسرحة الأمكنة داخل النص، فدَكَرَ الشاعر أنه قَطَعَ المسافات خلال رحلته هذه، وهو يُفصّل لنا مفردات هذه الرّحلة، ومن الأماكن التي وردت في رحلته هي ((رحرحان، فيد، صحراء، البسيطة، زباله، ذات التناير، ماء الغذيب)) وجميعها أمكنة نجدية، وقد قَدَّمَ لنا وصفاً دقيقاً لرحلته فهي سارت من رحرحان، ثمّ

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

أصبحت بصحراء فيد، ثم إلى رحلة زباله، والى ذات التناير إلى أن انتهت إلى ماء العذيب.

ويبدو أن عناصر الطبيعة هذه قد أثرت في نفسه فدفعته إلى أن يقف طويلاً عند تصويره لهذا المشهد المكاني، كذلك لا يمكن أن نغفل التأثير الجمالي للبيئة النجدية في بناء النص الرحلي من خلال ملاحظة الانتقال المكاني داخل النص حتى أصبح هذا النص صورة واضحة لعلاقة الشاعر بما حوله من مفردات بيئية.

إن هذا التابع الرحلي يحقق للشاعر غاية في نفسه سواء أكانت مادية أم معنوية، فهو ينشأ لنا صورة تمتاز بحركة نحو اتجاه فضائي أرحب بعبوره مشاهد مكانية مختلفة تقع ضمن بقاع الأرض، ونطاق بيئة محددة لها أثرها على تغذية النص بنوع من الإيحاء والقصد.

و(جرير) تغدو رحلته بعد أن يفيض العبرة في المنازل فكأنه قد اتبعها بمشهد الطلل فهو يدعو إلى المضي في الرحلة بعد البكاء فيقول (١١٧):

فإذا أفضنا في المنازل عبرة \* مؤلية، فترؤها بسلام

وكأن رُوحتهن بين يلُم \* والنعف ذي السرحات أوب نعام

ولقد ذكرك والمطي خواضع \* مثل الجفون ببرقتي إرمام

إذا نظرنا في هذا النص نجد أن الشاعر ينطلق في رحلته هذه بعد أن أفاض عبرته في المنزل الدارس، فهو ينتقل من مقطع الافتتاح التقليدي إلى مقطع الرحلة، ويبدو أن الصورة التي أراد رسمها الشاعر في مشهد لوحة الطلل لم تكتمل ملامحها إلا بعد أن توشى بألوان مشهد الرحيل، فالشاعر يعبر عن الظرف الزماني بقوله (فتروحا) و(كأن رُوحتهن) فبعد ابتداء الرحلة بدا الشاعر بصورها وهي تقطع الأمكنة النجدية فذكر (يلمم) و(برقتي إرمام).

ويربط الشاعر بين حركة الحمول والجفون عن طريق التشبيه من خلال استخدام الأداة (مثل) ليضفي على مشهد الرحيل جمالية مضافة، فهذه اللوحة التي أودعها الشاعر

في بنائه الفني لقصيدته قد أدت وظيفتها الفنية عن طريق احتوائها الزخم الشعري الذي أراد الشاعر إفراغه فيها، كذلك استيعابها الصورة المكانية التي جذبت أنظار الشعراء في محيط بيئة نجد، من أجل تحديد أبعاد اللوحة والقيمة الجمالية لهذه الأمكنة في نفس الشاعر.

### ٥- نجد في خاتمة القصيدة العربية:

إنّ القصيدة العربية تتألف في بنيتها من ثلاثة أقسام وهي: لوحة الافتتاح، و لوحة الرحلة، و لوحة الموضوع، وقد تحدثنا عن هذه الأقسام الثلاثة فيما سبق، وقد آن لنا أن نتحدث عن القسم الأخير من التشكيل الفني للقصيدة وهي الخاتمة، فقد نالت خواتيم القصائد اهتماما كبيرا من قبل النقاد والشعراء، لما تمثله الخاتمة من قيمة بنائية شكلية وموضوعية على القصيدة ولاسيما القصيدة التقليدية، فالخاتمة ((قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الإسماع، وسيله أن يكون محكماً، لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان الأول مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه)) (١١٨)، وقد تحتم على الشاعر ضرورة الاعتناء بها، لما لها من أثر في نفسه، وهي تنبئ عن آخر ما يرتسم في نفسه وتجبر ما وقع به من التصير (١١٩)، وهي لا تقل في الاهتمام عن الافتتاح لأنّها تحمل قصد الناظم (١٢٠).

إذن فالشاعر الحاذق في نظر النقاد هو من يحسن الربط بين أقسام القصيدة من الافتتاح حتى الخاتمة، وعليه أن لا يترك قصيدته مبتورة من دون ذكر الخاتمة، حيث يقطعها والنفس بها متعلقة.

وقد نال المكان النجدي حُضاً وافراً من الذكر في خاتمة القصائد لدى الشعراء الجاهليين، إذ أفاضوا في ذكرهم للبيئة النجدية بما فيها من جبال وسهول، متخذين منها رموزاً تحيل على الدلالات الواسعة والمعقدة لمعاني النص، على نحو ما نجد لدى الشاعر (زهير بن أبي سلمى) في قصيدة يمدح بها قوم من غطفان يقول فيها (١٢١):



نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

إِنْسٌ إِذَا أَمْنُوا جِنَّ إِذَا غَضِبُوا      مُرْزَعُونَ، بِهِالِيلٌ إِذَا جُهِدُوا  
مُحْسَدُونَ عَلَى مَا كَانَ مِنْ نَعَمٍ      لَا يَنْزِعُ اللَّهُ مِنْهُمْ مَا لَهُ حُسِدُوا  
لَوْ يُوزُنُونَ عِيَارًا أَوْ مُكَائِلَةً      مَالُوا بِرِضْوَى وَلَمْ يَعْدِلْهُمْ أَحَدٌ

إذ عمد الشاعر إلى بلورة المعنى داخل النص من خلال الاستخدام الرمزي للمكان النجدي المشحون بكل مظاهر العظمة والشموخ، ف(رضوى) الجبل النجدي العظيم يعدّ لدى الشاعر مقياساً متناهيّاً من المقاييس الحسية العظيمة التي يراها في بيئته المحيطة، ولهذا فقد أسبغ على ممدوحيه في الوصف حين جعل كفة الميزان تميل بهم دون رضوى في ثقل القدر والرصانة والشموخ والعزة والمنعة.

وقد أثارت هذه القصيدة القدماء بما فيها من المعاني السامية التي نسبها الشاعر إلى ممدوحيه، ومما يروى أن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) حين أشده ابن عباس هذه القصيدة قال: ((مال هذا الشاعر... لقد قال كلاماً ما كان ينبغي أن يقال إلا في أهل رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لما خصهم الله به من النبوة والكرامة)) (١٢٢)، إذ تنطوي على قيمة رمزية كبيرة استطاع الشاعر فيها من توثيق الصلة بين فنية القصيدة والدور الفاعل الذي ينهض به المكان في بلورة المعنى وزيادة فاعليته وقدرته التأثيرية.

وتتخذ نجد بصفاتها المكانية لدى الشاعر (لبيد بن ربيعة) دلالة الاتساع والامتداد، إذ عمد على على توظيفها في خاتمة قصيدة يهجو بها (الربيع بن زياد) لدعم المعنى وتأكيد، إذ يقول (١٢٣):

لَسْتُ بِغَافِرٍ لِبَنِي بَغِيضٍ      سَفَاهَتَهُمْ وَلَا خَطَلَ اللِّسَانِ  
سَأَخُذُ مِنْ سُرَاتِهِمْ بِعِ رِضِي      وَليسوا بِالْوَفَاءِ وَلَا المُدَانِي  
فَإِنَّ بَقِيَّةَ الأَحْسَابِ مَتَا      وَأَصْحَابَ الحَمَالَةِ وَالطَّعَانِ  
جَرَائِمٍ مَنَعَنَ بِيَاضَ نَجْدٍ      وَأَنْتَ تُعَدُّ فِي الرُّمَعِ الدَّوَانِي

ففي هذا النص يفخر الشاعر بأنه وقومه الذين عرفوا بمواقفهم البطولية في كل موقعة خاضوها، قد تمكنوا من حماية بياض أرض نجد على سعته من كل من يريد به أو

بأهله الشرّ، كناية عن منعتهم وقوة شكيمتهم التي لا يدانيها أحد من الناس، ولاسيما الشخص المهجو الذي يعد في قلة قدره بعدد الزمعة أو الهناة الزائدة في قوائم الشاة كناية عن الخسة والوضاعة.

وفي قصيدة أخرى يجعل (البيد) المواضيع النجدية مسرحاً تتجسد فيه دراما الحياة، المتمثلة في صراع الإنسان مع قوى الطبيعة التي كتبت عليه الفناء، إذ يقول (١٢٤):

وَقَنَاةٌ تَبْغِي بِحَرْبَةٍ عَهْدًا      مِنْ ضَبُوحِ قَفَى عَلَيْهِ الْخَبَالُ  
نَظَرْتُ عَهْدَهُ، وَبَاتَتْ عَلَيْهِ      بَيْنَ فُلْجٍ وَاللُّوْذِ غُبْسٌ بِسَالُ  
فَابْتَعْتُهُ بِالرَّمْلَتَيْنِ ثَلَاثًا      كُلَّ يَوْمٍ فِي صَدْرِيهَا بَلْبَالُ  
ثُمَّ لَاقَتْ بِصِيرَةٍ بَعْدَ يَأْسٍ      وَإِهَابًا فِي بَعْضِهِ أَوْصَالُ

تحكي خاتمة النص بعد أن فرغ الشاعر من الوقوف على الطلل الموحش القفر ووصفه للأرام وحمار الوحش الذي يطارد الأتان، حال بقرة وحشية ظلت ترقب ابنها الصغير الذي أكلته الذئب بين موضعي (فلج واللوذ) - وهما موضعان تكثر فيهما المياه من ديار بني عامر - متأملة أن تسمع صوته ((من ضبوح)) على الرغم من هلاكه، إذ باتت منتظرة عهدها به في الرملتين ثلاثة أيام، وهي حائرة قلقة على مصيره، حتى لاقت بعد يأسها منه بقيا من إهابه المتمزق فعطفت عليه.

إن المتأمل في هذا النص يلمح القدرة على الترميز التي يتحلّى بها الشاعر، فما البقرة الوحشية إلا رمز على الذات الإنسانية التي تعاني من الصراع مع قوة الموت المهيمنة على المصائر والأجال، فحالها كحال البقرة الوحشية التي لا تعي من الأمر شيئاً حتى تلمس الدليل الحسي على هلاك وليدها، كذلك هي تظل مشدودة إلى الأمل حتى ترى النهاية المحتومة بفراق الأعزة والأحبة.

ولما كانت القصيدة الإسلامية هي امتداد للقصيدة الجاهلية بتشكيلها الفني فقد وجدنا الصّحابي الشاعر المخضرم (حميد بن ثور) في قصيدة طويلة قد بدأها بالوقوف على الربع واستنطاقه، ثم الدخول في لوحة الغزل، وبعدها شاقته الحملول ليدرك الظعن

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

ويتابع في قصيدته صوراً عدة للبادية، إذ طغت مفرداتها على طابع القصيدة من نبات وحيوانات وصفات للمرأة البدوية وختَمَ قصيدته بقوله (١٢٥):

خَلِيلِي هُبَا عَلَّانِي وَاَنْظُرَا \* إِلَى الْبَرْقِ إِذْ يَفْرِي سَنَى وَتَبَسُّمًا  
عَرُوضًا تَعَدَّتْ مِنْ تَهَامَةٍ أَهْدَيْتْ \* لِنَجْدٍ فَسَاحِ الْبَرْقِ نَجْدًا وَأَتَهُمَا  
كَأَنَّ رِيحًا أَطْلَعَتْهُ مَرِيضَةً \* مِنَ الْغُورِ يَسْعُرْنَ الْأَبَاءَ الْمُضْرَمًا

فالشاعر كان طوال القصيدة مشدوداً إلى مفردات البيئة حتى أودع خاتمتها بهذه اللوحة، بحيث استحوذ البرق النجدي المضيء عليها، فدعا خليلاه أن ينظرا إلى هذا المنظر الذي ألهم مخيلته، وأخذ يتحرك نحوه ليشغل أكبر مساحة من الأرض حتى وصل إلى تهامة.

وقد أسبغ الشاعر جماليةً على صورة هذا البرق واتساع ضوئه من خلال إضفاء الصفات الإيجابية عليه كصفة التبسم كناية عن الخير الذي يجلبه للأرض التي يمر فيها مقرونا بالغيث المنهمر، وتشبيهه له بالرياح التي أخذت بالعشب، وهذا الالتزام الدقيق في رسم الصورة إنما هو نابع من الواقع البيئي المحيط بالشاعر، والذي أمدّ قواه الشعرية بمثل هذا المشهد، حتى غدا الوسط البيئي النجدي هو المحرك الأساس لتفعيل ذاكرته الشعرية، فجاءت هذه الخاتمة تمثل صورة من صور البيئة النجدية التي عمد الشاعر إلى تلخيصها بهذه الخاتمة، على النحو الذي مكنه من التعبير عن ذاته وتطلعاتها.

أما (جميل بثينة) فصورة الحب عنده تُعد المعطي الأساس في شعره لذلك نجده في إحدى قصائده يَخْتَمُ نظمه بغزل نجدي، إذ ابتداءً قصيدته بوقوفه على الديار القديمة واستنطقها عن حبيبته وقد مضى في قصيدته يترنمُ بذكرها ويصف أطوار الحب بينهما، ثم ختم قصيدته بقوله (١٢٦):

أفي النَّاسِ أَمْثَالِي أَحَبُّ فَحَالِهِمْ \* كحالي، أم أحببت من بينهم وحدي ؟  
 وهل هكذا يلقي المحبون مثلما \* لقيتُ بها، أم لم يجد أحدٌ وجدي ؟  
 يَغُورُ إِذَا غَارَتْ فُؤَادِي وَإِنْ تَكُنْ \* بنجدٍ، يَهْمُ مِنِّي الْفُؤَادُ إِلَى نَجْدِ

إذ يتضح فيها حجم المعاناة والحيرة التي يكابدها الشاعر بسبب قصة حبه المريرة التي انعكست آثارها على بنية النص الزاخرة بالاستفهام والأسئلة ((أفي الناس أمثالي أحب...؟، أم أحببت من بينهم وحدي؟، هل هكذا يلقي المحبون...؟، أم لم يجد أحدٌ وجدي؟)) وكلها استفهامات تدل على حيرة الذات الشاعرة وعمق العذاب المتولد في نفسها، فهو يبحث عن أمثال له يتأسى بهم، ويشاركونه الهموم للوصول إلى الراحة والطمأنينة المفقودة بسبب غياب الأحبة ورحيلهم.

جعل الشاعر خاتمة قصيدته مناسبةً لتمجيد حُبِّه لحبيبته التي لا يغنيه عنها شيء في هذه الحياة، ويبدو أنَّ تعلقه بأرض نجد مرهون برحيل الحبيبة إليها، إذ يهيم به فؤاده إلى ديار نجد عندما تكون فيها، ويرتبط اهتمام الشاعر بهذه البيئة التي ضمت ما هواه مما أعطاهما لازمة لفظية جميلة ألا وهي التكرار للفظ (نجد)، إذ جمع الشاعر في هذه الخاتمة بين حبيبته وأرض نجد وهذا ما أراد أن يبيِّنَه في رسالته الشعرية.

و(مجنون ليلي) يطالعنا بقصيدة غزلية يبيثها لوعته لحبيبته وما يكابده من الهوى في سبيل نوالها، ثمَّ يختتم قصيدته بيتين يبيثهما حباً وحنيناً فيأضين إلى أرض نجد، فيقول (١٢٧):

أَحْنُ إِلَى نَجْدٍ وَإِنِّي لَأَيْسُ \* طَوَالَ اللَّيَالِي مِنْ قَقُولِي إِلَى نَجْدِ

وَإِنْ يَكُنْ لَا لَيْلِي وَلَا نَجْدُ فَاعْتَرِفْ \* بِهَجْرِي إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَالْوَعْدِ

إذا تأملنا هذه الخاتمة نلاحظ أنَّ الشاعر أودعها شعوره الصادق معبراً فيها عن حزنه لفراق نجد وهو آيسٌ من الرجوع إليها والى حبيبته التي تسكن أرضها، وقد ضمن الشاعر ما أراده في هذه الخاتمة وهو يقسم حُبِّه بين حبيبته وأرض نجد مكرراً لفظ (نجد) في خاتمة هذه أكثر من مرة، دلالةً على تعلقه بها، فهو لا يريد إلا وصالها والعيش في

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

ربوعها، فقد أصبح معنى الهجر عنده هو فراق الحبيبة والأرض التي تقطنها، والحنين عنده مرهون بالحبيبة التي تقطن تلك الديار التي لا يثنيه عن حبها حتى الموت، ولهذا فقد جعل من خاتمة القصيدة صورة معبرة عن هذا الإصرار وهذا التعلق بالأرض ومن فيها.

### الهوامش:

- ١- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية، د. محمد زكي العشماوي، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م: ٢١٧.
- ٢- ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، د.ط، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، د.ت: ٤٥.
- ٣- ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، د.ط، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣م: ١: ٧٥ - ٧٦.
- ٤- ينظر: م. ن: ٧٦.
- ٥- دراسات نقدية في الأدب العربي، محمود عبد الله الجادر، د.ط، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠م: ٥١.
- ٦- ينظر: م. ن: ١٤١.
- ٧- قضايا حول الشعر، نازك الملائكة، د.ط، دار العلم للملايين، د.ت: ٢٩٩، وينظر: (النقد الأدبي البيئي) بحث، محمد أبو الفضل بدران، مجلة العلوم الإنسانية - جامعة الإمارات، مجلد: ٢١، عدد: ١: ٢٥.
- ٨- ينظر: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، ط١:، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٠ م: ١٥٨.

- ٩- مقدمة القصيدة في العصر الأموي، حسين عطوان، ط:٢، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨٧م: ١٥.
- ١٠- تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، بلاشير، ت: إبراهيم الكيلاني، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت: ١٩٢.
- ١١- ينظر: أدباء العرب في الجاهلية والإسلام، بطرس البستاني: ٦٥.
- ١٢- تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، أحمد عفوات، د.ط، د.م، د.ت: ٣١.
- ١٣- تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، بلاشير، ت: إبراهيم الكيلاني، د.ط، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت: ١٩٢.
- ١٤- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف، دار المعارف، د.ت: ٦.
- ١٥- ينظر: الأدب العربي في عصر النبوة والراشدين، د. صلاح الدين الهادي، ط: ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م: ٣١٢-٣١٥.
- ١٦- ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الأموي: ٢٠٧.
- ١٧- ينظر: م. ن: ١١.
- ١٨- ينظر: دراسات في الشعر العربي، عطا البكري، د.ط، مطبعة الإرشاد، بغداد، د.ت: ٣٦.
- ١٩- ينظر: الإسلام والشعر، يحي الجبوري، د.ط، منشورات مكتبة النهضة، مطبعة الرشاد، ١٩٦٤م: ٣٣.
- ٢٠- حديث الأربعاء، طه حسين، ط: ١٢، د.م، د.ت: ١٤.
- ٢١- الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ١٦٢.
- ٢٢- ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، د.ط، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٧٢م: ٨٢.

نجد - في الإطار الفني للقصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

- ٢٣- ينظر: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)،  
تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ط: ٥، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨١م:  
٢: ٢٨٨.
- ٢٤- ينظر: من قضايا الشعر الجاهلي، أحمد عوين، ط: ١، دار الوفاء للطباعة  
والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢م: ٧٦.
- ٢٥- ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الأموي: ١٦٥ - ١٦٦.
- ٢٦- ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي، أحمد شحاده العالم، ط: ١، مؤسسة  
الرسالة، دار عمار، ١٩٨٧م: ١٣.
- ٢٧- ينظر: العمدة: ١: ٢٣١.
- ٢٨- الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام، عبد الحميد المسلول، ط: ١، منشورات  
الجامعة الليبية - كلية الآداب، ١٩٧٣م: ٢٨٧.
- ٢٩- ينظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، د. ط، مكتبة غريب،  
د. ت: ١٣٨.
- ٣٠- ينظر: المقدمة الطللية في شعر عبيد بن الأبرص (بحث) كامل عبد ربه، مجلة  
كلية التربية جامعة البصرة، ع ٤٤، ١٩٨٩: ١.
- ٣١- ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠.
- ٣٢- ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الأموي: ٣٥ - ٥٨.
- ٣٣- ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: ١٩٥.
- ٣٤- مقدمة القصيدة في العصر الأموي: ١٦٥ - ١٦٦.
- ٣٥- دراسات نقدية في الأدب العربي، محمود عبد الله الجادر: ١٤١، ينظر: عناصر  
الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، سعيد الأيوبي: ٢٩٩ - ٣٢٨، الأطلال في  
الشعر العربي، دراسة جمالية: ٢٣٥.
- ٣٦- دراسات في أدب ونصوص العصر الأموي، محمد عبد القادر القط، ط: ١، مكتبة  
النهضة المصرية- القاهرة، ١٩٨٢م: ٢٣٣.

٣٧- ينظر: الشعر الجاهلي مصدر من مصادر دراسة أحوال الجزيرة العربية الاقتصادية والاجتماعية والدينية (بحث) نوري حمودي القيسي، مجلة آفاق عربية: ٤٠.

٣٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، ط: ١، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٥م: ٢: ٧٦.

٣٩- ديوان عبيد بن الأبرص، تح: د. حسين نصار، ط: ١، مطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٧٧ هـ، ١٩٥٧ م: ٥٢، الدمنة: أثر السكان في الديار الجوة: القطعة من الأرض، تثيب: تكافئ بודהا، الحر: الكريمة، الفرقد: ولد البقر الوحشية، ينظر: هامش الديوان.

٤٠- ديوان عدي بن زيد العبادي، تح: محمد جبار المعبيد، د.ط، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٣٨٥ هـ، ١٩٦٥م: ١٦٠، الشريف والوشل: وسط أرض نجد.

٤١- شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلام الشنتمري، تح: فخر الدين قباوة، ط ١، المطبعة العربية، حلب، ١٣٩٠ هـ، ١٩٥٧ م: ٤٣، الرّس / وادي بنجد، الرّسيس: واد، عاقل: كذلك، ضرغد: حرة بعالية نجد، حارات: أماكن، منعج: واد بحمي ضرية، سلمى: احد جبلي طيء، حوضه وأجاوله: مرادفات للمكان، ثادق، واد يصب بالرمة، وادي القنان: اسم جبل، ينظر: م. ن: ٢٥٩، معجم البلدان: ٣: ١٤٦.

٤٢- ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق حمدو أحمد الطّماس، د.ط، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤ م: ١٣١، أبان: جبل بنجد، السويان: ماء من مياه نجد، صارة: ماء بنجد، القنان: جبل، ينظر: شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح: ١٣٧- ١٣٩، ديوان بشر بن ابي خازم، تحقيق عزة حسن: ١٠٤.



نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

- ٤٣- ينظر: الارتباط بين الزمان والمكان وأثره في الطابع الماساوي في لوحتي الطلل والرحيل الجاهليتين: ٤٥، (بحث) د. غني صكبان سلمان، مجلة واسط للعلوم الإنسانية مجلد (١) عدد (٢)، ٢٠٠٥ م.
- ٤٤- شعرية القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، د.ط، غيوم للنشر، بغداد، ٢٠٠٠م: ١٧١.
- ٤٥- ديوان عنتر بن شداد، قدم له . سيف الدين الكاتب، وعصام أحمد الكاتب: ٢٢٣، الرقمتان: جيلان في أعلى نجد، ينظر: ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم: ١٤٣.
- ٤٦- ديوان عروة بن الورد، شرح بن السكيت، قدم له: راجي الأسمر: ٨٨، ينظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي، تحقيق يحي الجبوري: ٤٩، ديوان زيد الخيل الطائي، صنعه نوري حمودي القيسي: ٧٩- ٨١، ديوان عبيد بن الأبرص: ٦٧- ٦٨.
- ٤٧- ديوان العباس بن مرداس السلمى، تحقيق يحي الجبوري، ط: ١، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، ١٩٦٨م: ٨٠، مجدل ومتالع: موضعان بنجد، مطلاء: الأرض السهلة، المصانع: مواضع الماء، جمل: اسم امرأة.
- ٤٨- شرح ديوان جرير: ٥٤١، رامة: أرض لقيس بنجد، السواري: الأمطار الليلية، الغوادي: الأمطار الباكرة، ينظر: معجم البلدان: ٢: ٣٧٥.
- ٤٩- الرواية والمكان، ياسين النصير: ٧١.
- ٥٠- شعر الكميت بن زيد الأسدي، تحقيق داود سلوم، د.ط، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩م: ٢٤١، ينظر: شعر الأحوص الأنصاري: ٩١، شعراء إسلاميون (النمر بن تولى)، نوري حمودي القيسي، ط: ٢، مكتبة النهضة العربية، ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٤ م: ٣٦٣ - ٣٦٤.
- ٥١- ديوان العرجي، تحقيق، خضر الطائي ورشيد العبيدي: ٢٥٦، ينظر: شعر الأحوص: ٧٩، ديوان كثير عزة: ١٣٣.

- ٥٢- ينظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، صلاح الدين عبد الحافظ، د.ط، دار المعارف د.ت: ١: ٨.
- ٥٣- ينظر: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، خليل شكري هياس، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ١٣٠.
- ٥٤- ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ماهر حسن فهمي، د.ط، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠م: ٦.
- ٥٥- رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط: ١، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت: ٣٨٧.
- ٥٦- م. ن: ٣٨٨، ٣٩١.
- ٥٧- ينظر: دراسات في الشعر العربي: ٢٠.
- ٥٨- ينظر: قضايا حول الشعر، عبده بدوي، د.ط، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٦م: ٦٢ - ٦٤.
- ٥٩- الأدب في موكب الحضارة الإسلامية كتاب الشعر، مصطفى الشكعة، ط: ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م: ٢٨.
- ٦٠- ينظر: قضايا حول الشعر: ٧٤.
- ٦١- ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، د.ط، دار التربية بغداد، د.ت: ١٠٩، الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي، مصعب حسون الراوي: ٤٧.
- ٦٢- ديوان حاتم الطائي، تحقيق: أحمد رشاد، ط: ١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م: ٢١، ينظر: معجم ما استعجم: ١: ٨١٥.
- ٦٣- عشرة شعراء مقلون، (قيس بن الحدادية)، صنعه حاتم صالح الضامن، د.ط، دار الحكمة، بيروت، ١٩٩٠م: ٤٤.
- ٦٤- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسة، د.ط، دار الجاحظ للنشر، بغداد، د.ت: ٤٧.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

- ٦٥- ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: حمدو أحمد الطّماس، د.ط، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٤م: ١٠٨.
- ٦٦- ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ط: ٢، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م: ٤٩، ينظر: معجم البلدان: ٢: ١٨.
- ٦٧- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: ١٣٠.
- ٦٨- شعر ابن أحمر الباهلي، جمع وتحقيق: حسين عطوان، د.ط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، د.ت، ٨٢، ١٢٤.
- ٦٩- المكان في الرواية الجديدة، خالدة حسين: ٣٤٥.
- ٧٠- ديوان جران العود النميري، تحقيق: نوري حمودي القيسي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢م: ٨٦، أثيفيات: تصغير أثافي وهي الحجارة التي توضع تحت القدر عند البدوي.
- ٧١- معجم البلدان: ٢: ياقوت الحموي (ت ٢٢٦هـ)، د.ط، دار إحياء التراث العربي، د.ت: ٤١٧، الغور: غور تهامة، شنينها: هبوبها، ينظر: م ن: ٣: ٣٩٣.
- المنازل والديار، أسامة بن منقذ: ١: ٩١.
- (\*) ماجدة / شاعرة إسلامية من أهل الحاضرة، ليس لها ديوان.
- ٧٢- النقد الأدبي البيئي: ١٩٧، ٢٤٦. \* الأسننة: هي إكساب الظواهر الطبيعية والجمادات صفات إنسانية.
- ٧٣- ديوان الأسود بن يعفر، تحقيق نوري حمودي القيسي، د.ط، جامعة بغداد، د.ت: ٥٩، الجريب: واد يصب في بطن الرّمة، مرامر: جبل، العيلما: البئر الكثير الماء، ينظر: معجم البلدان: ١: ٤٥٩، ٢: ٥١، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، عبد الله بن عبد العزيز البكري (ت ٤٨٧هـ) تح: مصطفى السقا، القاهرة، ١٩٤٥م: ٢: ٣٧٨ - ٣٧٩.
- ٧٤- المنازل والديار: ٢: ٢٤٦، وينظر: الأصمعيات: ١٥٠.
- ٧٥- قضايا حول الشعر: ٦٤.

- ٧٦- ينظر: الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، محمد إبراهيم حور: ٤٥.
- ٧٧- الغزل في عصر صر الإسلام، حسن جبار الشمسي، ط: ١، مؤسسة الوراق، ٢٠٠٢م: ١٦١.
- ٧٨- الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن الحسن البصري، تح: مختار الدين أحمد، ط: ٣، عالم الكتب، ١٩٨٣م: ٢: ١٣٥.
- ٧٩- ينظر: النقد الأدبي البيئي (بحث): ٢٤٠.
- ٨٠- الحماسة البصرية: ٢: ١٧٥، ينظر: م. ن: ١: ١٢٩، معجم البلدان: ٣: ٣٩٥، معجم ما استعجم: ٣: ٨٦٢.
- ٨١- ينظر: النقد الأدبي البيئي: ٢٢٠ - ٢٢١.
- ٨٢- جماليات المكان: اعتدال عثمان، مجلة الأرقام، ٢٤، ١٩٨٦ م: ٧٧.
- ٨٣- ديوان الحماسة، ابي تمام الطائي، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح: ٣٦٥- ٣٦٦، المزار: المكان، الشعب: شعب الحي، البشر جبل بنجد: ليتا وأخدعا: مجريان للدم في العنق، هامش الديوان.
- ٨٤- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، ط: ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٢: ٨.
- ٨٥- شرح ديوان جرير، ايليا الحاوي، ط: ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م: ٤٤-٤٥، ينظر: م. ن: ١٩٠، المنازل والديار: ١: ٦٨، م. ن: ٢: ٦٦، معجم البلدان: ٢: ١٨، شاعرات العرب: ١٤٧.
- ٨٦- ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، د. ط، دار مصر للطباعة، د. ت: ٢٧٥، التوياد جبل بنجد، ينظر: م. ن: ٢٧٨، ٢٨٤، شعر نصيب بن رباح، جمع وتح: داود سلوم، د. ط، مطبعة الإرشاد، بغداد، مكتبة الأندلس، ١٩٦٧م: ١٤٢.
- (\*) (قنبر بن ضمرة) شاعر أموي، (٩٥ هـ) ينظر: الإعلام للزركلي: ٥: ٧٠.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

- ٨٧- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: ٤٣١، ينظر: شعر الاحوص الأنصاري، تحقيق عادل سليمان جمال: ٧٤، وصف الطبيعة في الشعر الأموي: ٧٩ - ٨٠.
- ٨٨- الطبيعة في الشعر الجاهلي: ٦٠ - ٦١.
- ٨٩- ينظر: وصف الطبيعة في الشعر الأموي: ٦٩ - ٧٠.
- ٩٠- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط: ٤، دار المعارف، د.ت: ٢٤-٢٦، الفقيه: أي يسع السحاب ثم يسكن، الكنهيل: ما عظم من شجر العضاة، الدوحة: الكثير الورق والأغصان، الأنابيش: أصول ما نبش منه، العنصل: نبت بري يشبه البصل، ينظر: هامش الديوان.
- ٩١- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٢٣.
- ٩٢- ديوان لبيد بن ربيعة: ٧٠، ينظر: الحماسة البصرية: ٩١ - ٩٢، معجم البلدان: ٢: ٧٧، م: ٨: ٣٧١.
- ٩٣- شعر النابغة الجعدي، تح: عبد العزيز رباح، ط: ١، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٦٤م: ٥٠، ينظر: معجم ما استعجم: ٣: ٩٦٥.
- ٩٤- ديوان الهذليين، د.ط، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٥م: ٢: ٨-٩، ينظر: م: ١: ٤٣ - ٤٥، ديوان الطرماح: ٦٤، ديوان حميد بن ثور: ٢٧.
- ٩٥- ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون، د. محمود عبدالله الجادر، د.ط، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩ م: ٣٢٦.
- ٩٦- ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، ط: ٣، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢م: ١٩.
- ٩٧- م. ن: ٢٤.
- ٩٨- ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الأموي: ١٨٥.
- ٩٩- الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٢.
- ١٠٠- شعر زهير بن ابي سلمى: ٧.

- ١٠١- ديوان عبيد: ٧٩، ينظر: ديوان الحطيئة: ٢٢٩.
- ١٠٢- ديوان عبيد بن الأبرص، تح: حسين نصار، ط: ١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧م: ١٣٢، ينظر: ديوان جميل بثينة: ١٠٤.
- ١٠٣- شعر الخوارج، إحسان عباس، ط: ٣، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٩٧٤م: ٣٣، ينظر: ديوان كثير عزة: ٣١٣-٣١٤، الحماسة البصرية: ٢: ١٦٨.
- ١٠٤- ديوان ابو دهبيل الجمعي، تحقيق، زهير غازي أحمد: ٧٤، ينظر: شعر عمرو بن شأس الأسدي: ٦٠.
- ١٠٥- ديوان الطرماح بن حكيم: ١٣٢، ينظر: معجم البلدان: ٣: ١٣٥، شرح ديوان جرير: ٤٧١، ٧٠٢، ٧٠٨.
- ١٠٦- قضايا حول الشعر: ٦٢.
- ١٠٧- ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: ١٦٧-١٧٣.
- ١٠٨- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ٢٣٥.
- ١٠٩- ينظر: الرحلة في الأدب الجاهلي، شعيب حليفي، ط: ١، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م: ٣٤٣.
- ١١٠- ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ٢٣٤.
- ١١١- طرفة ابن العبد الشاعر الجاهلي الشاب- تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته، دكتور علي الجندي، دار الفكر العربي، (د.ط.)، (د.ت): ٣٤.
- ١١٢- ينظر: الشعر والشعراء: ١: ٧٥ ن العمدة: ١: ٢٦٦.
- ١١٣- شرح ديوان زهير بن ابي سلمى، صنعه الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن يزيد الشيباني (ثعلب)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤م: ٢٣١-٢٣٢.
- ١١٤- ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. شعيب حليفي، ط: ١، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦م: ١٧١-١٧٣.

نجد - في الإطار الفني للقصيد العربية حتى نهاية العصر الأموي

أ. م. د. علي حسن جاسم

- ١١٥- ديوان سحيم عبد بني الحساس، تح: عبد العزيز الميمني، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥م: ٤٥.
- ١١٦- ديوان الشَّماخ بن ضرار، تح: خيرو مايو، ط: ١، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م: ٥٠.
- ١١٧- شرح ديوان جرير، شرحه إلبا الحاوي، ط: ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ١٩٨٢م: ٦٢٤، ينظر: م٠ن: ٢٢١، ٤٥١، ٤٥٢.
- ١١٨- العمدة: ١، ٢١٠.
- ١١٩- ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني (ت ٧٣٥هـ) تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: ٢، بيروت، ١٩٨٠م: ١٥٥.
- ١٢٠- ينظر: الوساطة بين المتبني وخصومه، القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، د.ط، دار القلم، بيروت ١٩٦٦م: ٤٨.
- ١٢١- شرح ديوان زهير بن ابي سلمى: ٢٨٢.
- ١٢٢- م. ن: وصفته.
- ١٢٣- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: د. إحسان عباس، سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأبناء في الكويت، ١٩٦٢م: ٣٢٨.
- ١٢٤- م. ن: ٣٢٧.
- ١٢٥- ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعه عبد العزيز الميمني، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م: ٢٧.
- ١٢٦- شرح ديوان جميل بثينة، المكتبة الثقافية، د.ط، بيروت - لبنان، د.ت: ٣٥ - ٣٦.
- ١٢٧- ديوان مجنون ليلي: ١١٦.