



الشعر الجاهلي

يستوطن الشعر الجاهلي التجارب الانسانية العميقة ، ويكشف عنها من خلال التشكيل اللغوي الذي يتميز بمزاياه وخصائصه ، ولقد كان مفيداً ان نقدم لهذا الشعر وجوده التاريخي والاجتماعي ، إذ لا يصح ان ندرس نصوصاً شعرياً ولسنا متأكدين من وجوده الحقيقي ، وانه قد ابدعه شعراء حقيقيون عاشوا في مرحلة تاريخية محددة ، كذا الامر يتصل بالسياقات الاجتماعية التي ابدع فيها هذا الشعر . إذ انه ليس صحيحاً ان يكون نصاً بلا سياق . ان بحثنا لم تستهلكه الدراسة التاريخية ، إذ هذا ليس من شأننا الا بمقدار ما يساعدنا في الكشف عن النص الشعري واهمية وجوده ، لان هدفنا الحقيقي هو الكشف عن قضايا الشعر وظواهره ، وكان الدرس التحليلي هو الغاية والمعيار في آن واحد . وانه من المستحيل الاحاطة بكل التجارب الانسانية في الشعر الجاهلي ، غير ان ما تم التأكيد عليه انه يكشف عن رؤى متعارضة واساليب متغايرة ، يكتنفها هذا النص العميق الذي نطلق عليه الشعر الجاهلي . فلقد كان يعبر عن حالات عابثة مرة وبطولات فردية مرة اخرى ، واجتماعية مرة ثالثة ، مع الاخذ بعين الاعتبار الكشف عن حالات التشظي التي عانى منها الشاعر العابت والشاعر الصعلوك وحالات الاندماج الاجتماع القبلي . وكشف هذا الكتاب عنصورت للحياة والموت والخصب والنماء ، كما انه كشف عن جوانب بالغة الاهمية عن القيم الفنية والمعرفية في الصورة والايقاع وغيرها

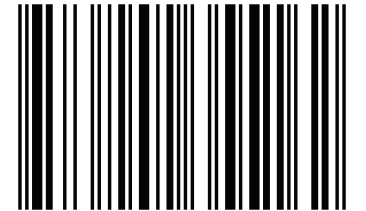
د كريم الوائلي ، كاتب وناقد ادبي وتربوي ، الامين العام للجنة الوطنية العراقية للتربية والثقافة والعلوم ، عمل استاذاً في عدد من الجامعات العربية ، تقلد مناصب ادارية رفيعة في وزارة التربية العراقية ، منها ، مدير عام العلاقات الثقافية ، عميد الكلية التربوية المفتوحة ، ومدير عام الاشراف التربوي ، له كتب نقدية كثيرة ، والف كتاب منهجية في وزارة التربية



كريم الوائلي

الشعر الجاهلي

قضايا وظواهره الفنية



كريم الوائلي
الشعر الجاهلي

كريم الوائلي

الشعر الجاهلي

قضاياها وظواهره الفنية

Noor Publishing

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

Noor Publishing

is a trademark of

International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-2-35516-2

Copyright © كريم الوائلي

Copyright © 2018 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group

All rights reserved. Beau Bassin 2018

الشعر الجاهلي
قضاياه وظواهره الفنية

الأستاذ الدكتور
كريم الوائلي

المقدمة

يظل الشعر الجاهلي ثرياً، لا يمكن أن تحيط به دراسة، أو أن يلم بمعضلاته كتاب، ولقد تابعت على دراسته مناهج متعددة، ابتداءً من المنهج التاريخي وانتهاءً بالمنهج البنوي، ولقد أسهمت هذه المناهج في إضاءة جوانب غامضة منه، ولا تزال جوانب أخرى بها حاجة إلى الدرس والتحليل .

وينطوي الشعر الجاهلي على معضلات تعترض المتلقي إذ يلتقي بنصوص أدبية، فيها قدر من الصعوبة والغموض، وتشتمل على قدر من الخصائص الفنية والجمالية التي لها أهميتها وقيمتها، وكان المنهج التاريخي هو المهيمن على اغلب الدراسات ، وكانت الدراسات تتجه نحو المؤثرات التي أسهمت في إبداع النص الأدبي، وليست دراسة للنص الأدبي ذاته .

ويطرح هذا الامر سؤالاً محيراً، أيهما أجدى للمتلقي أن يتلقى معرفته في الشعر الجاهلي من خلال الرصد التاريخي، بحيث تسلط الأضواء على الشعراء وحياتهم ودواوينهم، والتحدث عن الأغراض الشعرية دون التوقف عند تحليل النصوص الشعرية والكشف عن معطياتها وتجلياتها الفنية، أم نترك ذلك كله فندرس النصوص الأدبية وكأنها لا علاقة لها بأي سياق تاريخي أو اجتماعي ؟ .

والحق إنَّ في الشعر الجاهلي معضلات تاريخية لا بدَّ من التوقف عندها والكشف عن إجابات مقنعة لها، وهي درس تاريخي محض، وهذا أمر لا مفرَّ منه وبخاصة فيما يتصل ببعض القضايا، كقضية الانتحال مثلاً، غير أنَّ دراسة الشعر الجاهلي كله على هذا النحو دون غيره تقليل من قيمة الشعر الجاهلي وأهميته، ولذلك يستحسن أن يتم قدر من التوازن بين البعدين، بطريقة تجمع إلى الإيجاز العمق والوضوح، وتحاول تنمية الحاسة النقدية عند المتلقي .

ولذلك اشتمل هذا الكتاب على موضوعات تاريخية حاولت اختزالها الى اقصى درجة دون ان تخل بمضامين القضايا المطروحة ، ومن ثم اتجه الكتاب الى دراسة

موضوعات وظواهر فنية ، ولذا كانت دراسة ، العبث ، والبطولة ، والتمرد ، والموت ، والصورة ، والايقاع ، ويشتمل على تحليل لنصوص لها اهميتها وقيمتها .

أ. د . كريم عبيد هليل الوائلي

بغداد

التمهيد
الأدب مهمته وماهيته

(١)

شُغِفَ الإنسان منذ القدم بالكشف عن الغامض والمجهول فقادته هذا إلى لون من المعرفة، وحقق له أنماطاً من الوعي، ويمثل الكشف، ابتداءً، إشباع حاجة ما في الإنسان لأنه جُبِلَ على أن يكون أفضل مما هو عليه، بمعنى أنه يسعى لدرجة من التكامل من جهتي بناء ذاته وتفاعله مع بني جنسه، فضلاً عن محاولته لتكوين تصور عن العالم الذي يعيش فيه، ومن ثم في تحديد موقف منها جميعاً .

وعلى الرغم من الخصوصية الفردية التي يتسم بها الإنسان فإنه لا يركن إلى الوحدة إذ لا بد من تحقيق وجوده وذاته في واقع اجتماعي معين، فهو من هذه الناحية يسعى إلى تمزيق كل محاولة تتسلل فيها الغربة أو الاعترا ب ليندمج في الواقع الاجتماعي، وهذا بحد ذاته تجاوز لفردية الإنسان إلى حالة تواصل مع الآخر وتوازن معه، أي تجاوز الفردية إلى لون من الاندماج الاجتماعي .

إن الإنسان بفعل تحركه في الواقع الاجتماعي يكتشف ذاته والعالم الذي يعيش فيه، بمعنى أنه يكتشف « الأنا » و « الآخر » ويبقى الإنسان في حالة تلقٍ مستمر من واقع يتفاعل معه ويؤثر فيه، غير أن تجربة الإنسان مهما كانت متراكبة ومكثفة وغنية فإنها لا تغنيه عن تجارب الآخرين، معاصريه، وسابقه، ولذا فإنه يحقق متعة الكشف كشف ذاته، وكشف الآخر من خلال ما يبدهه الآخرون، وهذا من شأنه أن يزوده بنمط من الوعي، ويدفع به إلى لون من التكامل، لأن الإنسان طموح إلى أن يصل إلى هذه الدرجة .

إن الإنسان لا يستطيع أن يحقق هذا التكامل، أو أنه لا يستطيع الوصول إلى هذه « الكلية إلا إذا استولى على تجارب الآخرين التي هي بالقوة تجاربه هو »^١ وإذا

^١ أرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٩ .

تحولت هذه القوة إلى الفعل تزود الإنسان بالوعي وتحققت لديه المعرفة، متعة الكشف، لأنه يرى ذاته بمرآة الآخرين، كما أنه يرى بمرآته نوات الآخرين، وكذا العالم الذي يعيش فيه. ويسعى الإنسان لتحقيق جزء من هذا بالأدب، بمعنى أن الأدب يمثل وسيلة يسهم في تحقيق التوازن بين « الأنا » و « الآخر »، ويسهم في الكشف عن جوانب غامضة من الواقع، وإذا كان ما سلف مدعاة إلى تحقيق التواصل والكشف فإنه في الوقت ذاته مدعاة لاستمرار إبداع الأدب .

ونلتقي بتصورات متفاوتة في تحديد دور الأدب وطبيعته، فناقده العصر الفيكتوري ماثيو آرنولد تنبأ « بأن الشعر سيسود كل الأنواع الأدبية، وكذا اهتمامات الفكر الإنساني بعامة، وسوف يكون البديل الحقيقي عن « الدين » و « العلم » معا، وبأنه سوف يعبر عن « الحقيقة » كاملة، ويقدمها للإنسانية التي طال ترددتها بين هذين القطبين »^١ غير أن هذه النبوءة لم تتحقق، إذ لا يزال الشعر يحتل موقعاً يتجاوز فيه مع الدين والعلم، وليس بقادر على أن يحل محلها، فضلاً عن أن يكون بديلاً عنهما، بل قد يتأخر عنهما خطوات بسبب دوافع علمية وروحية .

أما الرسام « موندريان » فقد تنبأ بسبب التطور الكائن في أنساق المجتمع الحديث بأن « الفن سيختفي بمقدار ما تحقق الحياة مزيداً من التوازن »^٢، فانعدام التوازن بين المتلقي والواقع هو السبب الأثير الذي يجعل الأدب ضرورياً، وبمجرد أن يتطور المجتمع ويصل إلى درجة يتوازن فيه الإنسان مع العالم الذي يعيش فيه تختفي الفنون، غير أن ناقداً نمساوياً أرنست فيشر يرى أنه « من غير المستطاع الأمل بأن يسود توازن دائم بين الإنسان والعالم الذي يحيط به حتى في المجتمع الأكثر تطوراً، فإن

١ علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٦.

٢ أرنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٧ .

هذه الفكرة توحي أيضاً بأن الفن لم يكن ضرورياً في الماضي وحسب، بل سيبقى كذلك في المستقبل أيضاً وعلى الدوام»^١.

وليس التقليل من شأن الأدب غريباً على تراثنا العربي، أو الفكر الإنساني، ففي تراثنا النقدي يلفت أنظارنا عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ هناك قوماً يذمون الشعر من أجل ما يجدونه فيه «من هزل وسخف وهجاء وسبّ وذم وباطل على الجملة»^٢، ويمائل هذا تصور ينقله «جيرالد ليروي» عن أناس يرون أنّ الأدب ليست له قيمة ولا مغزى، وأنّ الشاعر كاذب، وأنّ الأدب إما مضيعة للوقت، أو أنه شيء خطير في حياتنا، ويرى «ليروي» أن هذه النزعة قد أيدها بعض المتشددين إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا^٣.

وترجع جذور هذا التصور في الأقل لدى الأوروبيين إلى أفلاطون الذي كان يهدف إلى إرساء مدينة فاضلة يحكمها الفلاسفة، ويمثل العقل معيارها في الحكم على الأشياء ويعود تصور أفلاطون لتحديد ماهية الفن ووظيفته إلى نظريته في «المثل» ومفادها أنّ «العالم الحقيقي الوحيد هو عالم الأفكار العامة، أو عالم المثل، أما عالم الأشياء فليس سوى ظلال وانعكاسات للعالم الحقيقي»^٤ وتأسيساً على هذا فإنّ الشعر يتعد عن الحقيقة، لأنّ الشاعر يحاكي ما حاكاه غيره، ومن أجل توضيح ذلك، يضرب أفلاطون مثلاً بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثل الذي خلقه الله، والسرير الثاني الذي صنعه النجار، وهو محاكاة للمثال، والسرير الثالث الذي رسمه الفنان، وهو محاكاة للمحاكاة، ويخلص من هذا إلى أنّ «هذه المحاكاة بعيدة ثلاث مرات عن الحقيقة»^٥، ويعمد أفلاطون إلى تأكيد وظيفة تربوية تحاول السمو بالإنسان نحو الرقي والسعادة، ولما

١ نفسه، ص ٨٠٧.

٢ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٧.

٣ Leroy, Gaylord, *Marxism and Modern Literature*, p ٦

٤ محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ١٦.

٥ أفلاطون، جمهورية افلاطون، ص ٥٣٤.

كان الشعر « يغذي الانفعال بدلاً من أن يُضعفه، ويجعل له الغلبة مع أن الواجب قهره » فإنه لذلك يرى «وجوب طرد هذا الفن»^١ من جمهوريته .

إذن فالشعر يفسد عقول الناس، ويثير اللذة والعواطف، ويقلل من العناية بالجوانب الأخلاقية، وأن ما يقدمه لا يعدو أن يكون مجرد أوهام وأشباح يخدع الناس، بمعنى أن تأثيره بالغ السوء في الطبيعة الإنسانية، ولذلك وضع أفلاطون رقابة على النتاجات الأدبية، لأول مرة في التاريخ على ما يبدو بحيث لا يصور الأدباء العالم الآخر إلا بأجمل الصور، يقول : «وإذن فلا بد أن نفرض رقابة على رواة هذا النوع من القصص، وأن نطلب إليهم أن يصوروا العالم الآخر بأجمل الصور بدلاً من تلك الصور الكالحة الكئيبة التي تشيع بيننا اليوم ما دامت قصصهم لا تتطوي على نصيب من الحقيقة، ولا يفيد أناساً مهمتهم ممارسة الحروب»^٢ .

إن موقف أفلاطون النقدي هذا « ليس إلا ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية التي كانت من أهم سماتها التمسك بالاتجاه العقلي والتشدد الأخلاقي والقضاء على كل اندفاع وجدان أو حماسة»^٣، وإذا كان التصور السابق يقلل من أهمية الأدب فإن تصوراً آخر يجعله ذا علاقة وثيقة بالحقيقة، ولكنها ليست الحقيقة المنطقية، ولكنها حقيقة من نوع آخر، ولعل أرسطو أقدم من قرن الشعر بالمعرفة، حين اعتبر الشاعر أكثر تفلسفاً من المؤرخ، لأن الشاعر شأنه شأن الفيلسوف يُعنى بالكليات، في حين لا يُعنى المؤرخ إلا بالجزئيات، ذلك أن المؤرخ والشاعر في تصور أرسطو « لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما يروي

١ نفسه، ص ٥٤٦ .

٢ نفسه، ص ٢٥٠ .

٣ أميرة حلمي مطر، أفلاطون، ص ٦ .

التاريخ الجزئي»^١، وقد عرض كولردج لهذا الرأي في أثناء وصفه للخيال على أنه قوة العقل الخلاقة، فالخيال يمكن الشاعر من رؤية حياة من خلال الأشياء، بينما يقوم التخيل بمجرد اختيار الصور وربطها ببعض، ويصر المدافعون عن نظرية كولردج بوجه عام على أن الحقيقة التي يقدمها الشعر لا يمكن أن تكون هي الحقيقة ذاتها التي نصل إليها عن طريق العقل^٢.

وإذا كان الأدب في هذا التصور يزود المتلقي بالمعرفة فإنه سيلتقي مع ألوان المعرفة الأخرى، كالفلسفة، والتاريخ، كما أشرنا لأنها جميعاً تحقق هدفاً واحداً هو إعطاء دراية ما بالواقع، غير أن الأدب يُمكن المتلقي من فهم أشمل للعالم، ويمثل أحد الوسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم أنفسنا والعالم الذي يحيط بنا.

ويقودنا هذا إلى الحديث عن الفوارق بين العلم والأدب من حيث الغاية والمنهج فمما لا ريب فيه «أن غاية العلم اكتشاف الحقيقة، وغاية الفن التعبير عن الجمال، وإذا كان منهج البحث العلمي يقتضي أن يجرد الباحث نفسه من أهوائه وأخيلته... فإنَّ عمل الفنان... لا يكتمل إلا بإدخال خياله وعواطفه في التعبير عن موضوعه... إنَّ جمال القطعة الفنية لا يقاس بمدى مطابقتها للواقع، فإنَّ هذا معيار الصدق في العلم لا في الفن»^٣.

وهذا يعني أنَّ الموضوعية هي التي تتحكم في تحديد غاية العلم ومنهجه، في حين تعد الذاتية المحور الجوهرية الذي يحكم إبداع النص الأدبي، إذن فالعلم يعتمد وصف الأشياء وتقرير حقيقتها، كما هي عليه في الواقع، أو أنَّ العلم «يعلل الحادثة انطلاقاً من سوابقها العلية»^٤ في حين يعبر الأديب عن الواقع من خلال انفعاله به،

١ ارسطو، فن الشعر، ص ٢٦.

٢ Leroy, Gaylord, *Marxism and Modern Literature*, p ٦

٣ توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص ٣٨٨ ٣٨٩.

٤ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ١٥.

ولذلك جاء التأكيد على الخاصية الفردية في الأديب لأنها تميز أديباً عن آخر «فالشخصية الفردية في الفنون تحتفظ بذاتها على مر الزمان، ومن هنا قيل في التفرقة بين شخصية الفنان وشخصية العالم : الفن أنا، والعلم نحن»^١، وهذا يعني أنّ الخصائص الفردية وتباينها بين الناس تمثل المعول الذي يتمايز به الفن عن العلم، ليعتمد الأخير على الأدلة الموضوعية والبراهين التي يختبر بها صحة الافتراضات في ضوء الوسائل العلمية المعروفة^٢.

وهناك تصور آخر يرى أنّ الأدب ينطوي على قيمة مقصودة لذاتها، وليس أداة تحقق غاية معينة، سواء أكانت معرفية أم أخلاقية، وعندئذ تتجلى قيمة الأدب في طبيعته الخاصة، أي في تشكيله اللغوي، وفي ضوء هذا يكون للنص الأدبي وجوداً موضوعي مستقلاً عن الوعي، وإن قيمته الجمالية الكائنة فيه ليست نسبية، وإنما هي موضوعية محددة، يمكن الكشف عنها والتحدث عن خصائصها ومكوناتها، ويرتكز هذا التصور على مقولات جمالية معينة ترى « أنّ للجمال وجوداً موضوعياً، ولهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى جميع الناس في كل زمان ومكان، فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال ... صفةً حالةً في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها^٣.

إنّ الآراء السابقة على تفاوتها تؤكد أمراً مفاده أن هناك شيئاً ما في الأدب « يعبر عن حقيقة ثابتة»^٤، وإن جزءاً من هذه الحقيقة ينطوي على هذا السحر الذي يبهر الإنسان، ويجعل الأدب ضرورياً، ومما يثيرا لانتباه أنّ ثمة دراسات تؤكد أن الفن ومنه الأدب كان في نشأته ضرباً من السحر، وكان أداة من أجل السيطرة

١ توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص ٢٠٧ .

٢ محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص ٣٢ .

٣ توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص ٣٦٥ .

٤ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٢ .

على نزوعات العالم الفعلي^١، ويبدو أن تصورات معاصرة^٢ في الوطن العربي تَهَبُ الأدب الخصائص ذاتها التي تميز بها في النشأة، وإن كانت على نحو آخر، فالفن والأدب في نشأتها إنما يمثلان أداتين تعمدان إلى إخضاع الواقع بفعل أداة سحرية كائنة فيهما، ويسهم الأدب اليوم بشكل أو بآخر من أجل إخضاع الواقع والإسهام في تغييره، وقد تمتزج هاتان النظرتان في تصوري على الأقل ليصبح الفن ومنه الأدب ضرورياً من أجل أن يفهم الإنسان ذاته وعالمه، ويسعى من أجل تغييره، وهو ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه^٣.

(٢)

و يضعنا الحديث عن ماهية الأدب أمام الكم الهائل من التعريفات التي أفرزها الفكر الإنساني، وهي بأسرها تمثل محاولة للاقترب من طبيعة الأدب، ولم يبخل علينا تراثنا النقدي بتعريفات متعددة للشعر والأدب، وقد تفاوتت بحسب العصور أولاً وبحسب المؤثرات كالمؤثرات الفلسفية التي ألقت ظلالها على النقاد ثانياً، ولسنا في سياق حصر التعريفات كلها، كما أننا لسنا في سياق تحليل أبعادها، غاية ما في الأمر تأكيد تفاوتها في تحديد ماهية موضوع واحد، وإن كل واحد منها ينظر لهذا الموضوع من زاوية معينة، وقد يلتقي مع أخريات، أو لا يلتقي .

يقول أبو أحمد الرازي « ٣٢٢ هـ » : « إنَّ الشعر « الفطنة بالغوامض من الأسباب » وسمي الشاعر شاعراً « لأنه كان يفطن لما لم يفطن له غيره من معاني

١ نفسه، ص ١٥ .

٢ ينظر : عبد المحسن بدر، الروائي والأرض، ص ١١_ ٤٠، وكريم الوائلي، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، ص ١٧٧ وما بعدها.

٣ يرى أفلاطون : « ان الشعر كان ينطوي على سحر يؤثر في الناس » جمهورية أفلاطون، ص ٥٤٧ .

الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتنقيفه « ويقول ابن طباطبا العلوي « ٣٢٢ هـ .
 : «الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم
 بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق « ١،
 ويقول قدامة ابن جعفر « ٣٢٦ هـ . « : إنَّ الشعر « قول موزون مقفى يدل على معنى «
 ٢ ويقول علي بن عبد العزيز الجرجاني « ٣٩٢ هـ . « : « إنَّ الشعر علم من علوم العرب
 يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن
 اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز « ٣ ويقول أبو هلال العسكري « ٣٩٥ هـ .
 إنَّ « الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه
 ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ
 فيكون مهلهلاً دوناً « ٤، يقول الفارابي « ٣٩٩ هـ . « : إنَّ الأقاويل الشعرية « تؤلف من
 أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول « ٥ .

ويقول ابن سينا « ٤٢٨ هـ . « : إنَّ « الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء
 ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به ... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن « ٦،
 ويقول ابن رشيق القيرواني « ٤٥٦ هـ . « : «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي :
 اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس

١ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٤١ .

٢ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٤ .

٣ الجرجاني، الوساطة بين المتنبئ وخصومه، ص ١٥ .

٤ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٦٠ .

٥ الفارابي، كتاب الشعر، ص ٩٣ .

٦ ابن سينا، فن الشعر، ص ١٦٨ .

بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم»^١.

ويقول حازم القرطاجني « ٦٨٤ هـ »: « الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يوجب إلى النفس ما قصد إليها، ويكره ما قصد تكريهه»^٢.

ويقول ابن خلدون « ٨٠٨ هـ »: « إنَّ الشعر هو « الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة »^٣.

ونقتطف مجموعة من التعريفات الأجنبية والعربية المعاصرة : يقول ادجار آلان بو إنَّ الشعر هو « الخلق الموقَّع للجمال »^٤، ويطلق كارليل على الشعر عبارة « الفكر الموسيقي »^٥، ويعرفه هيجل بأنه «فن الكلمة، وهو بمثابة حد أوسط، كلية جديدة تجمع بين القطبين المتمثلين بالفنون التشكيلية وبالموسيقى »^٦، ويعرّفه ونترز بأنه « تركيب من الألفاظ حول تجربة إنسانية »^٧، ويعرّفه رينية ويليك بأنه « شكل من أشكال

١ ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، ١١٩/١ .

٢ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص ٧١ .

٣ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١١٠٤ .

٤ نقلا عن : محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص ٨ . ٩ .

٥ نفسه .

٦ هيجل، فن الشعر، ص ٧ .

٧ Winters ,Yvor, The Function Of Criticism ,P١٨ .

المعرفة»^١، ويعرّف ارشيبالد مكليش الشعر بأنه «لا يصنع من الأفكار، انه مصنوع من الأشياء، أو من كلمات تدل على أشياء»^٢.

ويعرّفه عباس محمود العقاد من خلال حديثه عن الشاعر بقوله : « إنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنَّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه، وإنما مزيته أن يقول ما هو وكشف عن لبابه وصلة الحياة به»^٣، ويعرّفه علي أحمد سعيد (أدونيس) بأنه « رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها»^٤.

إنَّ كل تعريف من التعريفات السابقة إنما يسلط الأضواء على جانب أو أكثر من جوانب الأدب في مرحلة تاريخية معينة، وفي سياق اجتماعي وفكري معينين، ويمكن القول إنَّ الأدب بوصفه نتاجاً إنسانياً يتأبى على التعريف والتحديد، بفعل أبعاد معقدة تتدخل في تكوينه، منها الواعية وغير الواعية، وبفعل طبيعته الخاصة، وبسبب تجدده وتغيره على مر العصور، لدرجة تصدق مقولة هيجل إنَّ « لكل عصر شعره »^٥، ولذا ألفينا كل جيل يتحدث عنه بطريقته الخاصة، ولسنا في سياق وضع تعريف جامع مانع للأدب، لأنَّ هذا مما يستعصي فعله، ولكن من الضرورة بمكان أن نتحدث عن مكونات الأدب وخصائصه، لأنَّ الحديث عن مكونات الشيء تُقرب المتلقي من إدراك ماهيته .

ومن أجل أن نتوقف عند الأدب ذاته، وليس عند المؤثرات الفاعلة فيه، فإنَّ الأدب يتميز بأن له وجوداً موضوعياً مادياً مستقلاً عن الوعي الإنساني، فالقصيدة

١ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٣٢ .

٢ ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٣١ .

٣ عباس محمود العقاد، الديوان، ص ٢٠ .

٤ أدونيس « علي أحمد سعيد »، زمن الشعر، ص ٩ .

٥ هيجل، فن الشعر، ص ٢٩ .

والملمحة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة تتسم كل واحدة منها بأن لها وجوداً موضوعياً قبل أن يبدأ المتلقي بقراءتها . كما أنّ لها وجوداً مادياً وهو الذي يوصلها إلى المتلقي، وسنطلق على هذين الوجودين الموضوعي المادي « التشكيل اللغوي » مؤثرين هذا المصطلح ومستعيرين دلالاته من الفنون التشكيلية، لأننا نرى أنّ العمل الأدبي عملٌ واعٍ يعتمد فيه الأديب إلى تشكيله بكيفية لإحداث أثر ما، إذن فالعمل الفني بعامة والأدبي خاصة، لا بد أن تكون له « بنية مكانية » تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لا بد له أيضاً من « بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً »^١.

إن الوجود الموضوعي للأدب المتمثل بالتشكيل اللغوي ودراسته تقربنا كثيراً من التصنيف الذي أرساه الناقد الألماني « لسنج »، والذي اعتمد فيه على تصنيف الفنون من خلال الوسائط التي تستخدمها هذه الفنون، فتوزعت الفنون لديه إلى مجموعتين : «مجموعة الفنون التشكيلية... المعتمدة أساساً على المكان، وأشهر هذه الفنون : العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية ... المعتمدة أساساً على الزمان »^٢.

فالفنون المكانية تحتل حيزاً مكانياً في الوجود، ويتمثل الوجود الموضوعي للنحت مثلاً بمادة خام هي كتلة الحجر التي مر عليها إزميل النحات فحولها من كتلة صماء إلى موضوع فني له أبعاده الجمالية، ولسنا بصدد التعرض إلى الفوارق الجوهرية بين كتلة الحجر قبل أن يمر عليها إزميل النحات وبعده، أي بعد أن تتحول إلى موضوع فني جمالي لأنّ التحدث عن هذا الموضوع سيدفعنا إلى معالجة عملية « تشكيل » كتلة الحجر وتحويلها إلى تمثال فني، وسنتناول هذا الموضوع في الأدب لأنه مجال بحثنا، غير أنّ ما أريد تأكيده أنّ الفنون المكانية، وإن كان لها وجود موضوعي مكاني فإنّ إدراكنا إيها وتذوقنا لخصائصها الفنية يتم من خلال حاسة البصر، فإننا لا نستطيع تذوق

١ زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص ٣٢ .

٢ اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص ١٣٢ .

هذه الفنون سماعاً، ومن ثم يمكن إدراك الفنون المكانية مرة واحدة، إذ ترى التمثال إجمالاً مرة واحدة أو ترى اللوحة الفنية دفعة واحدة، ولذلك فهناك خاصية مشتركة بين الفنون المكانية في كونها تحتل وجوداً موضوعياً مادياً يأخذ حيزاً مكانياً في الوجود، وكان هذا الوجود الموضوعي مادة خاماً تدخل فيه الإنسان فحولها إلى موضوع فني، وإنها جميعاً النحت والرسم والعمارة يمكن تذوقها بحاسة البصر، بحيث تتجلى كاملة أمام البصر دفعة واحدة .

ولا يعني هذا أنّ الطبيعة لا تتطوي على جمال بذاتها، وبخاصة أننا نلتقي بتشكيلات في الحجر والصخور نحتتها الطبيعة تشتمل على أشكال لها جمالها، غير أنّ هناك فرقاً جوهرياً بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفنون التي يبدعها الإنسان، لأنّ الجمال في الطبيعة لم يحدث بقصد التأثير الفني والجمالي، في حين تمت في الحالة الثانية بقصد التأثير الذي عمد إليه الفنان، ولذا فإنّ التعبير الفني المقصود هو الذي يميز العمل الفني عن الجمال الذي نلمحه في الطبيعة، وهذا يعني أنّ إرادة الإنسان وذوقه وأفكاره وخبرته هي التي تنعكس في الفن، وتتطوي على جمال له خصائصه وميزاته .

أما الفنون الإيقاعية فإنها تعتمد على أساسين هما : الصوت والزمن، فالأصوات هي المادة الخام التي تعتمد عليها الفنون الإيقاعية، وإن تدخل الإنسان في توزيعها بطريقة معينة يخلع عليها قيمتها الجمالية، ولذلك قيل إنّ الإيقاع « هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية ... وهو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعه الأذن كلما أن أوانها »^١، وفي ضوء هذا يجمع الإيقاع بين عنصري الحركة والتنظيم معا بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي في الإيقاع والتنظيم تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي «^٢، فالموسيقى أصوات متعاقبة بكيفية معينة وتحدث في زمان محدد، ولذا فهي فن زمني بخلاف الرسم وتقتضي وقتاً كي يتم

١ فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٠ .

٢ نفسه، ص ٦١ .

تذوقها، لأنَّ الضربات الإيقاعية المتتالية إنما تحدث في زمان محدد، وتكون الأذن الحاسة التي يستخدمها الإنسان في تذوق الموسيقى .

فالفنون الإيقاعية إنما تتسم بخاصية مشتركة في كونها تعتمد الضربات الإيقاعية المنتظمة بطريقة وبكيفية معينة، ويحدثها الإنسان قاصداً التأثير الجمالي بالمتلقي، وهي لا يتم حدوثها إلا في إطار زمني، وتكون الأذن الحاسة التي توصل تأثير هذه الفنون، ويتم من خلالها تذوقها، وحين نصنف الأدب بحسب أدواته، وهي الوسيط المادي، فإننا سنضعه مع الفنون ذات الطابع الإيقاعي الزماني، لأن مادة الأدب الخام هي اللغة، واللغة تتسم بخاصيتها الزمانية، وهي، في تراثنا اللغوي، لدى ابن جني مثلاً « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »^١، إذ يحدد للغة طبيعتها الرمزية المعتمدة على الأصوات اللغوية ويمثل هذا البعد المادي للغة، وينطوي في الوقت نفسه على الدلالات والمعاني وتكون وظيفة اللغة توصيل الأفكار بين الإنسان والآخرين، وبهذا يلمح ابن جني إلى الطبيعة الاجتماعية للغة . ويعرفها فردينان دي سوسير بأنها « نظام إشارات تعبر عن الأفكار »^٢، فهي جزء من نظام أشمل يطلق عليه السيمولوجيا، وتنطوي على نظام يتحكم في تحديد الإشارات، أو يتحكم في الوحدات الصوتية لتدل على دلالة معينة . وسواء أخذنا بتعريف ابن جني، أو بتعريف دي سوسير فإن اللغة ذات طابع زماني، فلو توقفنا عند بيتي المتنبي :

وَقَفْتُ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لِرَاقِفِ

كَأَنَّكَ فِي جَهَنِّ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمٌ

١ ابن جني، الخصائص، ٣٣/١ .

٢ روبرت شولز، البنيوية، ص ٢٨ .

تَمْرُ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَا هَزِيمَةً

وَوَجَّحْتُ هُكَّ وَضَّاحٍ وَنَعَزْتُكَ بِأَسْمُ

نلتقي بأصوات متعاقبة منتظمة بكيفية معينة، وتتطوي في الوقت نفسه على دلالات اتفق الناس عليها، وهذه الأصوات تتألف في زمان، وتدرکها الأذن، أو على وجه أدق يتم إدراكها عبر حاسة الأذن، ومن هنا يصح القول « إنَّ اللغة حقاً أداة زمانية لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكياً معيناً لمجموعة من المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكياً يجعل له دلالة معينة، تماماً، كما أنَّ الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالة » ١ .

وعلى الرغم من أنَّ هذه الأصوات والمقاطع التي تابعتها في بيتي المتنبّي إنما يتم تأليفها في زمان معين فإنها في الوقت ذاته تنطوي على خصائص مكانية، يتم تمثيلها عبر التخيل، فالمخيلة تتخيل من خلال تتابع هذه المقاطع الصورة التي رسمها المتنبّي لسيف الدولة، ومن هنا يتداخل بعدا الزمان والمكان في اللغة، فاللغة من هذه الناحية «تشكيل صوتي له دلالة مكانية، والشاعر حينما يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في « الزمان » والتصوير يتمثل في التأليف في « المكان » فإنَّ الشاعر يجمع الخاصتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو أن شئت العكس، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير » ٢ .

١ عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٥٥ .

٢ نفسه، ص ٥٦ .

وإذا كانت اللغة مادة الأديب، وإذا كانت كتلة الحجر مادة النحات، فإنَّ هناك فرقاً بين اللغة والحجر يشير إليه رينيه ويليك في أن «اللغة ليست مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية»^١، هي من هذه الناحية لا تتسم بمرونة الحجر لأنَّ كل كلمة تحمل معناها لقرون طويلة، حتى لم يعد بالإمكان استعماله في قصيدة دون أن يوحي بذلك المعنى المعين^٢ وبالإضافة إلى ما سبق لابد من الإشارة إلى أنَّ الكلمات إنما هي أدوات يشير بها الإنسان إلى الأشياء، وأنه ليست هناك علاقة مباشرة بين الدال بوصفه رمزاً، والشئ الكائن في الخارج الذي عبر عنه، وهذا ما أشار إليه الشيخ عبد القاهر الجرجاني في أثناء حديثه عن نظم الحروف، وهي تعني لديه «تواليها في النطق» ، ثم أكد اعتبارية العلاقة بين الدلالة من ناحية، وتوالي الحروف في النطق من ناحية ثانية «فلو أن واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»^٣.

إنَّ الكلمة لا تحمل دلالة ثابتة على نحو مطلق إجمالاً وحتى في الدلالة المعجمية التي يبدو ظاهرها الثبات والاستقرار فإنها تنبئ عن معانٍ عديدة منتزعة من سياقات مختلفة كما أنَّ قيمة الكلمة وتأثيرها ودلالاتها الدقيقة لا يتحدد إلا في ضوء وضع الكلمة في سياق ما، وفي ضوء تجاورها مع كلمات أخرى، لدرجة أنَّ «تعبيرين في لغة واحدة ينقلان خبراً واحداً فانهما دون شك يختلفان في تركيبهما اللغوي، ومن ثم يختلفان من حيث الأسلوب»^٤، ولذلك ألفينا من يؤكد «أنَّ تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات التي ترد هذه الكلمة بينها، فالكلمة التي يلتبس معناها وهي بمفردها يتحدد

١ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ٢١ .

٢ ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص ٢٧ .

٣ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٢ .

٤ Chatmen , Benjamin ; Literary Style , p ١٣٣ .

معناها حينما ترد في سياق ملائم، وهذه هي الحال دائماً، فتأثير أي عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التي توجد معه»^١.

إن فالقيمة الدلالية والجمالية قرينة تأليف الوحدات الصوتية بعضها بجوار بعض ولذلك فإنّ الوحدات الصوتية للكلمة تفتقر للدلالة في حالة استقلالها وانفرادها، ويلتقي الدرس الأدبي مع الدرس اللغوي في العناية بالجانب الرمزي من تأليف الوحدات الصوتية، ومن الجلي أن العلاقة بين الدال والمدلول بوصفهما وجهي العلاقة الرمزية بين تأليف الوحدات الصوتية وما تتطوي عليه من معان علاقة تلاحم عضوي، لأنه إذا أزيل أحدهما انتفى وجود الآخر، ولذا شبه دي سوسير العلاقة بينهما «بورقة يكون الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر، ولا نستطيع فصل أحد الوجهين من دون الآخر في آن»^٢.

إنّ هذه الإمكانيات التي تحتويها الألفاظ لا تتجلى تأثيراتها في الكلام العادي الذي يستخدمه الناس في مخاطباتهم، كما لا تتجلى آثارها وملامحها في الكلام ذي الطابع العلمي، بشكل واضح، وإنما تتجلى هذه الملامح بدرجات متفاوتة في ميدان الإبداع الأدبي بعامة والشعري بخاصة .

ونحن لا نعلم في الحقيقة تفاصيل العمليات التي تسبق ولادة القصيدة، بوصفها تشكيلاً لغوياً، وإن كنا ندرك إجمالاً أنها خليط من مكونات واعية وغير واعية وتلتقي فيها خبرة الإنسان، وثقافته، وانفعاله، وخواطره، وأحلامه، ويضعنا هذا من ثم في مجال خصوصية الأديب وفرديته، وهي خصوصية تتعامل بكيفية معينة مع الألفاظ اللغوية، وعندها لا تحدد قيمة الشاعر فيما يرى ريتشاردز كمية الألفاظ التي في متناوله « وإنما

١ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ٢٣٦ .

٢ فردينان دي سوسير، محاضرات في اللسانية العامة، ص ١٣٨ .

الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ على تعديل بعضها البعض وتجميع تأثيراتها المنفصلة في العقل واتخاذها موضعها المناسب في الاستجابة ككل^١. ونخلص من هذا كله إلى أنّ طبيعة الأدب لا تحددها المكونات الخارجية، وإنما هي منحصرة في الوجود الموضوعي المادي للأدب، أي في التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ويخضع هذا التشكيل لخصوصية الأديب وفرديته، ويتلّون في ضوء تجربته الانفعالية، ومدى تأثره بالواقع الذي يعيش فيه .

^١ ريتشاردز، العلم والشعر، ص ٤٦ .

الفصل الأول

قضايا الشعر الجاهلي

الجاهلية

تُثير كلمة « الجاهلية » قضايا عديدة، فهي في الحقيقة مصطلح مستحدث أطلقه الإسلام على المرحلة السابقة للبعثة النبوية، فهو من هذه الناحية تكتفه الدلالة الدينية، مما دفع بعض الباحثين إلى القول : إنَّ مصطلح الجاهلية « مصطلح ديني له غاية محددة حين ظهر الإسلام ، هي حث العرب على التخلص من كل نقيصة كانت لهم في عهد ما قبل الإسلام، بل تنفيرهم من ذلك وترغيبهم فيما جاء به الإسلام من خلق سوي أراد الله تعالى لهم »^١، ويعمد باحث آخر إلى النأي عن استخدام مصطلح «الجاهلية» لأنه في تصويره مصطلح مضلل، ويؤثر استبداله بمصطلح آخر هو «مرحلة ما قبل الإسلام» لأنه يرى أنَّ مصطلح الجاهلية « قد ارتبط بفكرة سائدة وغير حقيقية ترى في هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة، فهي من الجهل والجهالة العمياء، وكثيراً ما يؤكد هذا المعنى في قولهم « جاهلية جهلاء وضلالة عمياء » على حين انه كان للعرب حضارتهم المتطورة قبل الإسلام بزمن طويل، فالتسمية بالجاهلية تسمية دينية قصد منها التنفير من هذا العهد وآثاره، وليست تسمية علمية»^٢ .

وتشتمل كلمة « الجاهلية » على دلالات متعددة، فهي مرة تدل على « الجهل الذي هو ضد العلم، ومن الجهل بالقراءة والكتابة، ولهذا ترجمت اللفظة في الإنكليزية *The Time Of Ignorance* وفهمها آخرون أنها من الجهل بالله وبرسوله وبشرائع الدين واتباع الوثنية والتعبد لغير الله، وذهب آخرون إلى أنها من المفاخرة بالأنساب والتباهي بالأحساب والكبر والتجبر »^٣ .

١ محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص ١٤ . ١٥ .

٢ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٣٣ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١/٣٨ .

والجهل كما يرد في لسان العرب « نقيض العلم... الجهالة أن تفعل فعلاً بغير العلم... والمعروف في كلام العرب جهلت الشيء إذا لم تعرفه، غير أن هذه الكلمة تتضمن دلالات أخرى، فهي قد تدل على « نقيض العلم » أو قد تدل على « الجهل الذي هو ضد الخبرة، يقال هو يجهل ذلك أي لا يعرفه »^١، وقد أكد ابن منظور أن الجاهلية « زمن الفترة ولا إسلام... وهي الحال التي كان عليها العرب قبل الإسلام من الجهل بالله سبحانه ورسوله وشرائع الدين والمفاخرة بالأنساب والكبر والتجبر وغير ذلك »^٢.

وقد توقف المستشرقون عند كلمة الجاهلية، فالمستشرق جولد تسيهر يرى أن الشواهد التي وردت في القرآن الكريم لكلمتي « جاهل » و« جاهلية » « قلما تسمح للمرء بأن يحدد معنى الكلمتين تحديداً دقيقاً، على أن الجاهل في شعور المسلمين والمفسرين هو ضد العالم، والجاهلية هي ضد الإسلام، وإذ لم يؤخذ بمعنى التسليم لله بل بمعنى معرفة الله »^٣، وهو يرى أن كلمة « الجاهلية » تعني « عصر الجهل خلافاً للعصر اللاحق وهو عصر العلم »^٤، ويميل رجييس بلاشير إلى أن « كلمة الجاهلية تضم جميع مظاهر العنف والوحشية والتعسف والزهو والتبجح التي حد الإسلام منها، أو قضى عليها بغية إيجاد فضائل أكثر اتزاناً وإنسانية »^٥، ويرى المستشرق هيوارث « أن ليس الغرض من الجاهلية النسبة إلى الجهالة المناقضة للعلم والمعرفة، وإنما الغرض منها السفاهة التي كانت مؤدية إلى الهمجية وانتشار الضلالة، وعبادة الأوثان والإسراف في القتل واستباحة

١ نفسه .

٢ ابن منظور، لسان العرب، مادة : جهل .

٣ جولد تسيهر، دائرة المعارف الإسلامية، ١٧/١١ .

٤ رجييس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٤٦/١ .

٥ نفسه .

الزنا والخمر وانتهاء هذا كله بتأريث العداوة وقيام الحروب وتفرق القبائل « ١ .

وقد أثر عدد من الدارسين العرب معنى مماثلاً لهذا، إذ يرى جواد علي أنّ «الجاهلية من السفه والحمق والأنفة والخفة والغضب وعدم الانقياد لحكم وشريعة وإرادة إلهية وما إلى ذلك من حالات انتقصها الإسلام»^٢، ويرى شوقي ضيف أنّ «كلمة الجاهلية التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو ضد العلم ونقيضه، وإنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق، فهي تقابل كلمة الإسلام التي تدل على الخضوع والطاعة لله جل وعز، وما ينطوي فيها من سلوك خلقي كريم»^٣.

ويؤكد هذا المعنى عدد من المفسرين من قدامى ومحدثين، فالطبري في أثناء تفسيره لكلمة الجاهلية يرى أنها تدل على أهل الشرك يقول: «وأما قوله «ظن الجاهلية» فإنه يعني أهل الشرك»^٤، ويؤكد هذا محمد الطاهر بن عاشور، فالجاهلية هي «المدة التي كان عليها العرب قبل الإسلام... والجاهلية نسبة إلى الجاهل، لأنّ الناس الذين عاشوا فيها كانوا جاهلين بالله وبالشرائع» ويؤكد في موطن آخر المعنى ذاته يقول: إنّ الجاهلية «نسبة إلى الجاهل الذي لا يعلم الدين والتوحيد، فإنّ العرب أطلقت الجهل على ما قابل الحلم، قال ابن الرومي:

١ نقلا عن: عبد العزيز نبي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ١٧ .

٢ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٤٠/١ .

٣ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٣٩ .

٤ الطبري، تفسير الطبري، ١٤٢/٤ .

بِجَهْلٍ كَجَهْلِ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ مُنْتَضٍ

وَحَلْمٌ كَحَلْمِ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ مُغْمَدٌ

وأطلقت لفظة الجهل على عدم العلم، قال السموأل:

فَلَيْسَ سَاءَ مَا عَـلِمَ وَجَهْلٌ

وقال النابغة:

وَأَلَيْسَ جَاهِلٌ شَيْءٌ مِثْلَ مَنْ عِلْمًا

وأحسب أنَّ لفظ الجاهلية من مبتكرات القرآن وصف به أهل الشرك تنفيراً من الجهل وترغيباً في العلم، ولذلك يذكره القرآن في مقامات الذم « ١ ».

إنَّ هذه الدلالات المتعددة لكلمة « الجاهلية » قد أريكت بعض الدارسين ودفعتهم إلى المقارنة بين هذه الدلالات وحال العرب قبل الإسلام، وأخذوا يترددون بين استخدام هذا المصطلح الذي يبدو عندهم مضللاً، أو استخدام مصطلح آخر أقل لمعاناً وبريقاً وهو مصطلح « مرحلة ما قبل الإسلام » .

إنَّ مصطلح « مرحلة ما قبل الإسلام » الذي أثره بعض الباحثين، على الرغم من دعاوى التبرير التي يعرضونها فإنه لا يُعنى إلا بتحديد البعد الزمني لمرحلتين إحداهما سابقة للإسلام وأخرى لاحقة للبعثة النبوية، ويعضد أصحاب هذا الرأي موقفهم في أنَّ مصطلح الجاهلية مصطلح مضلل، ويصل وصفه إلى درجة المبالغة في أنه يرى في « هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة » ٢، ويتساءل باحث آخر في قوله : « إذا صح أن نطلق على هذا العصر لفظ الجاهلية من وجهة نظر دينية

١ نفسه، ٤/١٣٦ .

٢ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٣٣ .

فهل يصح أن نعتمه من وجهة نظر علمية»^١، ويؤكد أنه لا يستطيع أن ينفي عن هذا العصر « صفات السفه والحمق والأنفة والاستجابة السريعة للغضب وعدم الانقياد والتعصب القبلي والتسلط والتجبر والكبر عن مجتمع هذا العصر، لأن أدبه قد جاء معبراً عنها ومؤكداً لها »^٢، ولكنه يرى « أن مصطلح الجاهلية قد لا يصلح من وجهة نظر علمية أن نطلقه على ما صدر عن هذا العصر من معارف وآداب »^٣، ومع هذا فإن الباحث استخدم مصطلح الجاهلية في ثنايا كتابه على الرغم من عدم توافقه من وجهة علمية، وذلك لإيمانه بعدم « جدوى تغييره بعد أن أصبح شائعاً على السنة المشتغلين بالأدب وفي بطون كتب السلف والخلف »^٤.

إن استخدام مصطلح مرحلة ما قبل الإسلام إنما يؤكد الفاصل الزمني بين مرحلتين، ولا يتضمن دلالة أخرى، في حين يتميز عليه مصطلح الجاهلية، فضلاً عن شيعوه واستقراره وثباته وبريقه في أنه يشتمل على التحديد الزمني الذي يتضمنه مصطلح «مرحلة ما قبل الإسلام» من ناحية، ويؤكد أن المرحلة السابقة للإسلام « الجاهلية » تمثل طوراً حضارياً متغائراً عن الطور الحضاري الإسلامي من ناحية أخرى .

ولا يعني هذا أن الطور الحضاري السابق للإسلام لا علم فيه ولا حضارة، وهو ليس إظلاماً تاماً، وإنما هو طور حضاري له خصائصه وسماته وميزاته، وهو يختلف عن طور حضاري آخر أكثر منه رقياً وتقدماً، ولهذا أؤثر استخدام مصطلح « الجاهلية » على مصطلح «مرحلة ما قبل الإسلام» للأسباب التي ذكرتها.

١ محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص ١٥ .

٢ نفسه، ص ١٨ .

٣ نفسه، ص ١٧ .

٤ نفسه، ص ١٨ .

الكتابة عند العرب

عرف العرب الكتابة في الجاهلية على نحو نادر في البادية وموجود في الحاضرة، ومما يدل على معرفة العرب لها ورودها في بعض قصائد الشعراء الجاهليين، فلقد وردت الكتابة ونقوشها في سياق تشبيه الأطلال ورسوم الديار، ومن ذلك قول المرقش الأكبر^١:

هَلْ بِالـدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ

لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَأَمِّ

الـدَارِ قَفَرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا

رَقَشَ فِي ظَهْرِ الأَدِيمِ قَلَمٌ^٢

ويقول امرؤ القيس:

قَفَا نَبِيكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ

وَرَسْمٍ عَفَّتْ آيَاتُهُ مِنْذُ أَزْمَانِ^٣

أَتَتْ حَجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ

كَخَطِّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَانِ^١

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٣٧ .

٢ رقص: زين وحسن، الأديم: الجلد .

٣ عرفان: أي ما عرف به من علامات الدار، عفت آياته: أي تغيرت علامته ودرست .

ويقول سلامة بن جندل : ٢

لَمَنْ طَالَ مَثَلُ الْكِتَابِ الْمُنْمَقِ

خَلا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلَيْبِ فِمُطْرِقِ ٣

ويقول لبيد بن ربيعة العامري :

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَخَلَّهَا فَمَقَامُهَا

بِمَنْى تَأْبَدَ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا ٤

فَمَدَّافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا

خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَجِيءُ سِلَامُهَا ٥

وَجَلَا السَّيُوءُ عَنِ الطَّلُولِ كَأَنَّهَا

زُبُرٌ تُجْدُ مَثْوُونَهَا أَقْلَامُهَا ١

١ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٨٩ . أتت حجج : يصف قدم الدار .

٢ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٣٢ .

٣ الطلل : ما شخص من آثار الديار، المنمق : المحسن الموشى، الصليب ومطرق : موضعان .

٤ عفت : درست، المحل من الديار : ما حل فيه لأيام معدودة، المقام : ما طالبت إقامته به، منى : موضع، تأبد : توحش، الغول والرجام : جبلان.

٥ المدافع : أماكن يندفع عنها الماء من الربي، الريان : جبل، الوحي : الكتابة، السلام : الحجارة .

إنَّ هذه الأبيات الشعرية تدل على أنَّ الكتابة كانت معروفة في الجاهلية، وأنَّ الشعراء كانوا يشبهون بها الأطلال بخاصة، ولا يعني هذا أنَّ الشعراء كلهم كانوا « يتقنون الكتابة، كما أنها لا تدل على أنهم «كانوا يعتمدون على الكتابة في نظم الشعر وروايته، وإنما تدل فقط على أنَّ رسوم الكتابة وصورها والزخارف التي تصنع منها كانت معروفة لبعضهم على نحو من الأنحاء، وأنهم لم يكونوا يرون فيها سوى زخارف أو نقوش مزينة ورموز غامضة لا يتيبها المرء إلا بصعوبة وبعد جهد جهيد»^٢، كما أنَّ اقترانها بتشبيهه الطلل يدفع إلى القول بأنها كانت شكلاً من التعبير المألوف الذي تحول إلى تقليد يعمد الشعراء إلى تكراره وإعادته .

ولم تكن الكتابة قد وردت في شعر الشعراء فحسب، بل أنَّ هناك أخباراً تؤكد استخدام العرب لها في كتابة العهود والمواثيق، وليس أدل على ذلك من صحيفة قريش التي قاطعت فيها بنى هاشم وعلقوها في جوف الكعبة، يقول ابن هشام « فلما رأَت قريش أنَّ أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم قد نزلوا بلداً أصابوا منه أمناً وقراراً... وجعل الأسلوب يفشو في القبائل، اجتمعوا وانتمروا بينهم أنَّ يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بنى هاشم وبنى المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم ولا يبييعوهم شيئاً ولا يبتاعوا منهم، فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة ثم تعاهدوا وتوافقوا على ذلك ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة تأكيداً على أنفسهم »^٣.

ويبدو أنَّ الكتابة قد استخدمت في تدوين بعض آثار الشعراء الأدبية، ولكنه استخدام لم يرق إلى درجة الشيوخ والكثرة، بحيث يصدق أنَّ نقول إنه الطريقة المثلى في انتقال الشعر الجاهلي إلى الأجيال اللاحقة، على الرغم من أنَّ هناك من يميل إلى هذا

١ جلا : كشف، الطول : جمع طلل، الزبر : جمع زبور وهو الكتاب، تجد : تجدد .

٢ عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٥٩ .

٣ ابن هشام، السيرة النبوية، ٣٧٥/١ .

الرأي^١، إذ يذهب الدكتور ناصر الدين الأسد إلى ترجيح استخدام الكتابة في تقييد بعض الشعر في المرحلة الجاهلية، ويعضد وجهة نظره مرةً بأَنَّ الشعر الجاهلي حافل «بذكر الكتابة وصورها، والإشارة إلى أدواتها، وتشبيه الأطلال والرسوم ببقايا الخطوط على الرق أو المهارق أو سائر أنواع الصحف، مما يدل على أَنَّ هؤلاء الشعراء الجاهليين كانوا على علم دقيق بأنواع الكتابة والحروف»^٢ ويستدل مرةً أخرى بأن القبائل العربية كانت تقيّد عهودها ومواثيقها «أفليس من الطبيعي إذن أَنَّ يقيّد شعر شعرائها الذين يدافعون عن حياضها، ويذودون به عن أمجادها، ويسجلون به وقائعها وأيامها، ويعددون فيه انتصاراتها ومآثرها»^٣.

إنَّ أحكام الدكتور ناصر الدين الأسد بعد عرضه لأدلته العقلية والنصية تدل على التقليل من شأن تقييد الشعر الجاهلي وتدوينه، فهو يقول: «وبعد أن استوفينا هذه الأدلة العقلية التي استنتجنا أَنَّ بعض شعراء الجاهلية ربما استخدموا الكتابة في تقييد بعض شعرهم، انتقلنا إلى ذكر الأدلة الصريحة المباشرة، فأوردنا ما يزيد على عشرين نصاً وروايةً، لمنا نثارها، وجمعنا متفرقها، ونظمناها في سلك واحد لنرى أنها واضحة صريحة في أَنَّ بعض الشعر الجاهلي كان يقيّد، سواء أكان الشعراء الجاهليون أنفسهم يقيّدونه بخط أيديهم، أم كانوا يستكتبون غيرهم لتقييد شعرهم»^٤.

وترد روايات تقيّد أَنَّ الجاهليين كانوا يدونون أشعارهم، إذ ينقل السيوطي في المزهَر «عن حمّاد الراوية قال إنَّ النعمان بن المنذر أمر فنسخت له أشعار العرب في الطنوج أي الكراريس، ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن أبي عبيد الثقفي،

١ ومن هؤلاء : نجيب البهيتي، ينظر : عبد المنعم خضر الزبيدي، مقمّة في لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٨٥ - ٨٦ .

٢ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص ١٢٢ .

٣ نفسه، ص ١٠٦ . ولمزيد من التفصيل، ص ١٠٨ . ١٣٢ .

٤ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص ٦٣٢ .

قيل له إنَّ تحت القصر كنزاً، فاحتفزه، فأخرج الأشعار، فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة»^١.

إنَّ هذه الرواية لا يؤكدها دليل، ولعل واضعها كان يريد تأكيد أهمية مدرسة الكوفة في نشر الشعر الجاهلي وإشاعته، وقد فطن إلى هذا رجبس بلاشير بقوله « ولعل هذا الخبر موضوع لتفضيل الكوفيين على البصريين في الخلافات التي نشبت بين البلدين فقسمت الناس إلى معسكرين متناظرين »^٢ ويذهب الدكتور جواد علي إلى نفي هذا الخبر لأنه « لا يعقل ... تصور انفراد حمّاد وحده بمعرفة أمر ديوان النعمان بن المنذر دون سائر الرواة وعشاق الشعر وفيهم من كان لا يقل حرصاً ولا تتبّعاً له عن حمّاد... ولو كان عند آل مروان ذلك الديوان حقاً، لافتخروا بوجوده لديهم، ولعرضوه على الناس، ولأخذوا منه شعر القديم، ولما استعانوا بالرواة من حمّاد وأمثاله ليرووا لهم الشعر الجاهلي وليجمعوا لهم ذلك الشعر »^٣.

وقد ورد أنَّ العرب قد علقوا بعض قصائدهم بين أستار الكعبة، وقد أذاع هذا الخبر ابن عبد ربه، حيث يقول « كان الشعر ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيله له أنَّ عمدت إلى سبع قصائد تخيرت من الشعر القديم . فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال مذهب امرئ القيس، ومذهب زهير»^٤ وهي سبع قصائد، إضافة إلى معلقتي امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى . يذكر ابن عبد ربه : معلقة طرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، ولبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة اليشكري .

١ السيوطي، المزهر في علوم اللغة، ١ / ٢٤٩ .

٢ رجبس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١ / ٢٤٦ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٩ / ١٥٩ .

٤ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٥ / ٢٦٩ .

وقد أكد ابن خلدون خبر تعليق المعلقات بأركان البيت الحرام مشيراً إلى أنه «كان يتوصل إلى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه من مضر»^١، وذكر أصحاب المعلقات: امرأ القيس، والنابغة الذبياني، وعترة بن شداد وطرفة بن العبد، وعلقة بن عبدة، والأعشى، وقال ابن رشيق القيرواني «وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة»^٢.

ويقول البغدادي «إنَّ العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعباُ به، ولا ينشده أحد حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قریش، فإنَّ استحسنوه روي وكان فخراً لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعباُ به، وأول من علق شعره في الكعبة: امرؤ القيس، وبعده علقت الشعراء وعدد من علق شعره سبعة: ثانيهم طرفة بن العبد، ثالثهم زهير، رابعهم لبيد بن ربيعة، خامسهم عنترة، سادسهم الحارث بن حلزة، سابعهم عمرو بن كلثوم، هذا هو المشهور»^٣.

وإذا كان القدامى قد ورد عنهم خبر تعليق بعض القصائد على أستار الكعبة فإنَّ هناك من القدامى وهو ابن النحاس، وهو عالم معاصر لابن عبد ربه، ينفي أن تكون المعلقات قد علقت على أستار الكعبة، بل يؤكد أنَّ حماداً هو الذي جمعها، ويقول ابن النحاس «وأما قول من قال إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة وأصح ما قيل في هذا: إنَّ حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورة لهذا»^٤.

١ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١١٢٢ .

٢ ابن رشيق القيرواني، العمدة ٩٦/١، وذكر هذا النص البغدادي، خزنة الأدب، ١٢٦/١

٣ البغدادي، خزنة الأدب، ١٢٦/١ .

٤ ابن النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات، ٦٨٢/٢ .

وقد توقف المستشرقون عند تعليق المعلمات على أستار الكعبة، إذ يرى «نولدكه» أنّ المؤرخين العرب قد استعملوا كلمة علق بمعنى عقد أي سمط عنوانا لكتبهم، وهذا ما جرى للمعلمات التي سميت بالسموط^١، ويرجح ليال « أنّ المعلمات مشتقة من العلق، وهو ما يضمن به من الأشياء والحلي والثياب »^٢، ويعتقد فون كريمر «أنها مشتقة من علق، أي كتب، لأنّ هذه القصائد ظلت تنتقل عن طريق الرواية الشفوية ثم انتهت بها الأمر إلى التدوين، وهو تعليق يرد عليه أنّ استعمال الفعل علق بمعنى «دوّن» متأخر وكان مقصوراً في استعمال العصور الوسطى على أوساط النساخ»^٣.

ويذهب من العرب المعاصرين الدكتور شوقي ضيف إلى تأكيد نفي أسطورة تعليق المعلمات في الكعبة، وهو بهذا يتابع آراء المستشرق ليال في تصويره هذا، ويؤكد لو أنّ الباحثين تنبهوا إلى المعنى المراد بكلمة المعلمات ما لجأوا إلى هذا الخيال البعيد، ومعناها المقدمات والمسمطات، وكانوا يسمون قصائدهم الطويلة الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما^٤ ويؤكد في مكان آخر أنّ هذه القصائد « لم تعلق بالكعبة كما زعم بعض المتأخرين، وإنما سميت بذلك لنفاستها أخذاً من كلمة العلق بمعنى النفيس »^٥.

ويظن الزبيدي « أنّ فكرة التعليق هذه نشأت عن تفسير كلمة « السموط » التي عرفت لها عند بعض الرواة الأوائل، وتعني « القلائد المعلقة » أو «المعلمات » إطلاقاً وقد نسي بمرور الزمن معنى الكلمة الأصلي، وأصبحت كلمة «المعلمات » هي اللفظ الشائع، فدعا ذلك القصاص إلى ابتداع فكرة تعليقها على الكعبة

١ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١/١٦١، والطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٤ .

٢ نفسه .

٣ الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٤ .

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٤٠ .

٥ نفسه، ص ١٧٦ .

في محاولة لتفسير اللفظ الجديد، فصادف ذلك قبولاً بين عامة الناس أو أوساطهم^١، أما ناصر الدين الأسد فقد بقي متردداً بين النفي والإثبات ولذلك فهو يقول إننا « لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات أو النفي، ولا نحب أن نعتسف الطريق ونقتحم كما يقتحم غيرنا وكل ما نستطيع أن نقوله إنَّ الاعتراض الذي قدمه القدماء كاعتراض ابن النحاس، والذي قدمه المحدثون لا يثبت - في رأينا - للتحقيق والتمحيص، فإذا ما استطعنا أن ننفي هذا الاعتراض بقي القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها - سواء في الكعبة أو خزنة الملك أو السيد - قولاً قائماً ترجيحاً لا يقيناً. إلى أن يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبته»^٢.

ويرى الطاهر مكي « أن هذه القوائد المختارة قد أخذت أكثر من اسم حسب العصور أو الشراح، فهي « المعلقات » أو «القوائد السبع » أو « السبع الطوال الجاهليات » أو « القوائد العشر » ومن بين كل هذه التسميات فإنَّ اسم « المعلقات » هو الذي أثار كثيراً من الجدل والخلاف وصيغت حوله قصة لا تزال موضع الشك بين العلماء والباحثين »^٣.

ونخلص من هذا كله أنَّ هناك جدلاً حول تسمية المعلقات وخبر تعليقها، وأميل إلى أنَّ هذه القوائد لم تعلق على أستار الكعبة، لأن خبر تعليقها قد ورد أول مرة عند ابن عبد ربه الأندلسي، ومن ثم تردد أكثر لدى باحثين مغاربة مثل ابن رشيق وابن خلدون ولذلك ألفينا من يعد كتابة القوائد بماء الذهب إنما هي تفاوتيه أندلسية «اخترعوها لتفسير تسمية غامضة لا يعرفونها » بدل أن يقولوا « الله أعلم » وكان الأندلسيون بحكم موقع بلادهم، في بعدها عن الشرق، وطبيعتها، وتعدد مناخها، وتنوع جوائرها من سيول

-
- ١ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ١١٦ - ١١٧ .
 - ٢ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ١٧٠ .
 - ٣ الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص ١٠٢ .

وأمطار، ورعود وفيضان، يميلون إلى الغرائب والعجائب، ويؤخذون بها، ويبالغون في روايتها، حتى لو تجاوزت الممكن وتجافت الواقع»^١.

ومن الجدير بالذكر أنّ عالماً معاصراً لابن عبد ربه وهو ابن النحاس قد نفى أمر تعليقها على أستار الكعبة « ولعل أهم ما يقدر في خبر تعليق هذه القصائد على جدران الكعبة خلو مصادر القرون الأربعة الأولى بعد الإسلام منه وظهوره متأخراً في المصادر التالية، هذا فضلاً عن خلو أخبار فتح مكة من أخبار هذه القصائد، إذ لو كانت معلقة على جدران الكعبة ابان الفتح لورد ذكرها »^٢ ويضاف لهذا أنّ « اختلاف رواة الشعر في ضبط أبيات تلك المعلقات، دليل في حد ذاته على عدم صحة التعليق، إذ لو كانت تلك القصائد معلقة ومشهورة، وكانت مكتوبة لما وقع علماء الشعر في هذا الاختلاف »^٣ يضاف إلى ذلك أنّ بعض هذه القصائد - وبخاصة قصيدة امرئ القيس - كانت تشتمل على فاحش الكلام، مما لا يليق بالعرب أن يعلقوا هذه القصيدة في مكان يقدسونه ويحجون إليه . كما أنه من المؤكد أنّ حماداً الراوية هو أول من جمعها، فكيف يصح أن تكون معلقة على أستار الكعبة، وقد عمد حماد إلى جمعها وإذاعتها بين الناس .

إنّ ما سبق ذكره لا يعني أنّ العرب لم يدونوا إطلاقاً بعض أبيات شعرائهم، لكن

هذه الطريقة لم تكن المثلى في انتقال الشعر الجاهلي، وذلك لعدة أسباب: ٤

• صعوبة استخدام أدوات الكتابة، إذ كان العرب يستخدمون الجلود والعظام وجريد النخل .

١ نفسه، ص ١٠٣ . ١٠٤ .

٢ عبد العزيز النبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ٧١ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٥١٤/٩ .

٤ ينظر بالتفصيل : شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٤٠، وريجيس بلاشير، تاريخ الأب العربي، ١١٣/١ .

• إنَّ القرآن الكريم، وهو كتاب المسلمين المقدس، لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة الرسول، كما أنَّ الحديث النبوي بقي معتمداً في أغلبه على الرواية إلى مرحلة لاحقة .

• ليس هناك أي دليل مادي قاطع يؤكد أنَّ العرب قد كتبوا قصائدهم، وانتقلت إلى الأجيال اللاحقة، وأنَّ « ما يذكر من أخبار عن كتابة بعض شعرائهم لمقطوعات لهم ان صح، فانه لا يدل على أنهم فكروا فعلاً في تدوين أشعارهم إنما هي قطع تكتب على رحل أو حجر أو جلد لأبناء القبيلة أو بعض أفرادها بحدث »^١ .

ومثل هذا ما يذهب إليه بلاشير على الرغم من أنه يؤكد « أنَّ بعض الرواة في بعض المراكز الحضرية قد دونوا كتابة بعض القصائد الجاهلية، ولكن ذلك يعوزه الدليل حتى لو سلمنا بصحة وقوع ذلك فإن التدوين لم يشمل إلا جزءاً من آثار الشعراء الحضريين أما البقية فقد سارت في الصحراء عن طريق الرواية الشفوية . و خلاصة القول فإنَّ الرواية الشفوية وحدها تؤلف الطريقة الأساسية لنشر « الآثار الشعرية » منذ اللحظة التي قذف فيها الشاعر وروايته تلك الآثار في خضم الجماهير »^٢ .

ويذهب عبد المنعم الزبيدي إلى أنَّ « ما يؤكد أنَّ نظم الشعر وروايته قبل الإسلام كانا قد قاما على المشافهة دون الكتابة هو أنَّ الخطوط التي عرفها العرب آنذاك لم تكن تصلح لتدوين الشعر، وبخاصة تدوين القصائد الطوال منه . فالخط النبطي الشمالي المشتق من الآرامي ... يخلو من الإعجام أو النقط ... ومن رسم الأحرف الصائتة القصيرة المعروفة بالحركات ... ومن علامة التنوين ... إنَّ هذه النواقص الخطيرة في الخط العربي أو النبطي المتأخر ... كان لابد لها أن تحول بين هذا الخط

١ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٥٨ .

٢ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١/١٠٩ .

واستعماله في تدوين القصائد الجاهلية ... ومن العسير جداً قراءة قصيدة طويلة قد دونت بهذا الخط وفهمها على النحو الذي أراده صاحبها أو على نحو قريب له « ١ .

١ عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص ٥٠ .

توثيق الشعر الجاهلي

(١)

لا ريب أن الشعر الجاهلي يثير معضلة تتجلى واضحة في تفاوت أساليب المقطوعات الشعرية والقوائد الجاهلية، وتظهر أيضاً في ترتيب الأبيات الشعرية واختلاف الروايات في مفرداتها وتراكيبها وصياغاتها . وهذا من شأنه أن يثير الشك حول صحة الشعر، من حيث نسبته إلى صاحبه، أو إلى زمانه، أو إلى مكانه. ولم يكن الأدب العربي بدعة في هذا السياق، إنما هي ظاهرة عانت منها آداب الأمم الأخرى في مراحلها التي سبقت التدوين، ولذلك فإنّ الأدب الإغريقي، وبخاصة في ملحمتيه الإلياذة والأوديسا قد تسرب الشك إليه في توثيق النصوص ونسبتها إلى مؤلفيها^١.

وقد شاع استخدام مصطلح الانتحال ليدل على قضية الشك في الشعر الجاهلي ويؤثر بعضهم استخدام مصطلح النحل ويحدده بأنه « وضع قصيدة ما أو بيت أو أبيات وإسناد ذلك لغير قائله »^٢، ويذهب آخر إلى أنّ «معنى انتحله وتتحله ادعاه لنفسه وهو لغيره... ويقال نحل الشاعر قصيدة، إذا نسبت إليه، وهي لغيره »^٣، وقد ميز باحث آخر بين ثلاثة مصطلحات، وهي: النحل، والانتحال، والوضع، فالوضع لديه « هو أن ينظم

١ ينظر تفصيلاً عن ذلك : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٢٨٧ وما بعدها .

٢ محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص ٧٥ .

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٥٥/٩ .

الرجل الشعر ثم ينسبه إلى غيره لأسباب ودواع، والانتحال هو ادعاء شعر الغير...
والنحل أن ينسب الرجل شعر شاعر إلى شاعر آخر»^١.

ويمكننا إيجاز مفهوم الانتحال بأنه نسبة الشعر لغير قائله، سواء أكان ذلك بنسبة شعر رجل إلى آخر، أم أن يدعي الرجل شعر غيره لنفسه، أم أن ينظم شعراً وينسبه لشخص شاعر أو غير شاعر، سواء أكان له وجود تاريخي أم ليس له وجود تاريخي.

وقد التفت علماء العربية إلى هذه الظاهرة وأولوها عناية وبحثاً، إذ يؤكد ابن سلام الجمحي ذلك حين يقول: « وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج»^٢، وإذا كان ابن سلام قد أجمل الحديث - هنا - عن الظاهرة بأسرها فإن من علماء العربية من تحدث عن مفرداتها وجزئياتها، إذ يرد عن الأصمعي أنه قال: « إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه»^٣.

ولم يكن الأمر مقتصرًا على علماء العربية القدامى فلقد أسهم المستشرقون بذلك وأدلى بعضهم بآراء خطيرة، وخالفهم أو تابعهم بعض الباحثين العرب المعاصرين . وسنتوقف في الصفحات التالية عند ابن سلام الجمحي بوصفه أبرز من تناول ظاهرة الانتحال عند القدامى، ثم نتناول الحديث عند المستشرقين، ونتوقف عند صموئيل مرجليوث بخاصة، لتبنيه تصورات خطيرة في قضية الانتحال، ونتوقف أخيراً عند طه حسين الذي أثار ضجة كبيرة في كتابيه الشعر الجاهلي والأدب الجاهلي، في تناوله لقضية الانتحال في الشعر الجاهلي.

١ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ٨٩ .

٢ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢٦/١ .

٣ المرزباني، الموشح، ص ٣٤ .

(٢)

يؤكد ابن سلام الجمحي وفرة الشعر الجاهلي ولكن ما وصل إلينا منه قليل، إذ يروي عن أبي عمرو بن العلاء قوله: « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاهكم علم وشعر كثير »^١.

ويرجع بعض ذلك - فيما يرى ابن سلام - إلى انشغال العرب بعد مجيء الإسلام بالجهاد، وقد هلك كثير من الناس مما أدى إلى ضياع كثير من الشعر يقول ابن سلام: « فجاه الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب وأفلوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم كثير »^٢.

إن الشعر الذي وصلنا من الجاهلية قليل وقد ضاع أكثره، ويؤكد ابن سلام أن في هذا القليل مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، مما يدفع إلى ضرورة تنقيته وعزل صحيحه عن زائفه، فهو يقول: « وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء »^٣.

وقد اختلف العلماء في الشعر صحيحه وزائفه، ويرى ابن سلام أن ما اتفق عليه العلماء لاجدال حوله ولانقاش فيه، أو على حد تعبيره « ليس لأحد أن يخرج منه »^٤.

١ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ١ / ٢٦ .

٢ نفسه، ١ / ٢٥ .

٣ نفسه، ١ / ٤ .

٤ نفسه، ١ / ٦ .

ويعي ابن سلام الجمحي أنّ هناك أسباباً دفعت إلى نحل الشعر ووضعه، ويمثل العامل القبلي واحداً من الأسباب التي أدت إلى تزايد القبائل في نسبة الشعر إلى شعرائها في الجاهلية والإسلام، لأن العرب حين راجعت « رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والشعراء، فقالوا على ألسنة شعرائهم » ١.

ويختلط بالعامل القبلي أحياناً بعد سياسي، فقريش قد وضعت على حسان بن ثابت قصائد عديدة لم يقلها، لدرجة يصف ذلك ابن سلام بأنه « قد حمل عليه ما لم يحمل على أحد، لما تعاضت واستتب، وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقى » ٢.

وإذا كان العامل القبلي - هنا - يختلط ببعد سياسي فإنه يختلط أحياناً ببعد ديني، ففي حديث ابن سلام عن أبي طالب يصفه بأنه كان « شاعراً جيد الكلام، أبرع ما قال قصيدته التي مدح فيها النبي صلى الله عليه:

وَأَبْيَضَ وَيُسْتَسْقَى الْعَمَامُ بِوَجْهِهِ

رَبِيعُ النِّيَامِ عِصْمَةٌ لِلرَّامِلِ

وقد زيد فيها وطولت ... وقد علمت أنّ قد زاد الناس بها، ولا أدري أين منتهاها، وقد سألتني الأصمعي عنها فقلت: صحيحة جيدة فقال: أدري أين منتهاها، قلت: لا « ٣. وقد أسهمت الرواية في وضع الشعر الجاهلي ونحله، فلقد عبث الرواة كثيراً في الشعر الجاهلي، ونسبوا إلى الشعراء ما ليس لهم، ويمكن تصنيف الرواة إلى فئتين:

١ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٤٦ / ١.

٢ نفسه، ٢١٥ / ١.

٣ نفسه، ٢٤٤ / ١، ٢٤٥.

الفئة الأولى: رواية الأخبار والسير والقصص وأيام العرب

وهؤلاء يفتقرون إلى العلم بالشعر وخصائصه ومذاهبه، ففي حديث ابن سلام عن الشاعر أبي سفيان بن الحارث يثبت له شعراً « كان يقوله في الجاهلية فسقط ولم يصل إلينا منه الا القليل، ولسنا نعد ما يروي ابن اسحق له ولا لغيره شعراً، ولأن لا يكون لهم شعر أحسن من أن يكون ذلك لهم »^١، ومحمد بن اسحق هذا أحد رواة السيرة النبوية، وقد شئنا عليه ابن سلام هجوماً عنيفاً لإفساده ما حمله من غث الشعر ومنحولة، وقد قال عنه ابن سلام « وكان ممن أفسد الشعر وهجَّنه وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحق بن يسار ... وكان من علماء الناس بالسير.. فنقل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر، اتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذراً فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك عاد وثمود »^٢.

ويستدل ابن سلام الجمحي في الرد على محمد بن اسحق في شأن القصائد الشعرية الكثيرة التي وردت عن عاد وثمود، بالدليل النقلية، مستشهداً بآيات قرآنية كريمة تقر وجهه نظره ويعجب عن « حمل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين، والله تبارك وتعالى يقول «فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا»^٣، أي لا بقية لهم، وقال أيضاً «وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى ﴿١٠﴾ وَثَمُودَ فَمَا أَبْقَى»^٤، وقال في عاد: « فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ »^١،

١ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢٤٧/١ .

٢ نفسه، ٨/١ .

٣ سورة الأنعام، آية : ٤٥ .

٤ سورة النجم، الآيتان : ٥٠ . ٥١ .

وقال « وَقُرُونَا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا »^٢، ويتوهم ابن سلام دليلاً تاريخياً ليؤكد أنّ لغة عاد وثمود لم تكن اللغة العربية، وهذا حق، غير أنّ الدليل الذي يستدل به أمر يجافي طبيعة نشأة اللغة وتطورها إذ يؤكد أنّ « أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه إسماعيل ابن إبراهيم صلوات الله عليهما »^٣، ويتكئ ابن سلام من ناحية أخرى على مقولة لأبي عمرو بن العلاء تؤكد أنّ عربية حمير ليست بعربيتنا، فكيف بقصائد عاد وثمود التي تماثل قصائد شعراء العرب الجاهليين من حيث التراكيب والصيغ والأساليب، يقول ابن سلام : «وقال أبو عمرو ابن العلاء في ذلك : ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما على عهد عاد وثمود مع تداعيه ووهيه »^٤.

ويعتمد ابن سلام من ناحية الثالثة على تصورات كانت شائعة في البيئّة البصرية تؤكد قصر عمر الشعر الجاهلي، بحيث لا يمتد إلى أكثر من ثلاثمائة عام قبل الإسلام وكون الشعر في نشأته القصيرة هذه لا يعدو أن يكون سوى مقطوعات قصيرة، ثم طولت بعد هذا التاريخ، يقول ابن سلام: « ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصِدَتْ القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على اسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع»^٥، ويقول أيضاً إنّ أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي، في قتل أخيه كليب بن وائل»^٦.

١ سورة الحاقة، آية : ٨ .

٢ سورة الفرقان، آية : ٣٨ .

٣ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٩/١ .

٤ نفسه، ٢٦/١ .

٥ نفسه .

٦ نفسه .

الفئة الثانية: رواية متخصصون عابثون

وقد عمد مجموعة من الرواة إلى نحل الشعر قاصدين، ومن هؤلاء حماد الراوية وخلف الأحمر، أما حماد الراوية فهناك تأكيد على علمه بالشعر وبكلام العرب، إذ يقول الهيثم بن عدي « ما رأيت رجلاً أعلم بكلام العرب من حماد »^١، ويؤكد ذلك الأصمعي، ولكنه يتحرز من وضعه ونحله الشعر على الشعراء يقول « كان حماد أعلم الناس إذا نصح يعني إذا لم يزد وينقص في الأشعار والأخبار فإنه كان متهماً لأنه يقول الشعر وينحله شعراء العرب »^٢ ويؤكد ابن سلام الجمحي أن حماداً الراوية « غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار »^٣، وكان يونس يقول : « العجب لمن يأخذ عن حماد، وكان يكذب، ويلحن، ويكسر »^٤.

إنَّ خطورة حماد الراوية أنه كان شاعراً، وكان عالماً بالشعر ومذاهبه، فينحل الشعراء قصائد ينظمها على طرائقهم في النظم ومذاهبهم في الإبداع، ولذلك حمل المفضل الضبي عليه حملة شعواء، قال « قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أخطئ في رواية أم يلحن ؟ قال ليته كان كذلك، فإنَّ أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيها، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك

١ . ياقوت الحموي، معجم الأديباء، ١٦٥/١٠ .

٢ . نفسه .

٣ . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٤٨/١ .

٤ . نفسه، ٤٩/١ .

عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد وأين ذلك»^١.

وإذا كان المفضل الضبي متشائماً في شأن حماد الراوية وأضرابه لأنهم أفسدوا الشعر فلا يصلح أبداً، فإن ابن سلام الجمحي يرجع ذلك إلى أهل العلم، ويرى أنهم قادرون على تمييز الصحيح من الزائف، وللعلماء رأيهم في ذلك، فإذا أجمعوا على إبطال شيء من الشعر فليس أمام أحد إلا أن يقبل هذا، ولا يخرج عنه^٢ ويؤكد أنه « ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضع المولدون »^٣.

ويدخل في هذا السياق ما يزيده أبناء الشعراء في أشعار آبائهم، وكيف يكشف العالم صحيحه من زائفه، إذ يروي ابن سلام عن أبي عبيدة أن « داود بن متمم قدم البصرة ... فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته، وكفيناها ضعيفته، فلما نفذ شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار، ويضعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهداها، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »^٤.

(٣)

وقد تعرض المستشرقون لقضية الانتحال، ويبدو أن المستشرق الألماني تيودور نولدكه أول من لفت الأنظار إلى هذه القضية سنة ١٨٦٤ م، فقد تحدث عن « تضارب الروايات واختلافها في نصوصها، وعن رواة الشعر الجاهلي، وعن تداخل الشعر بعضه

١ . ياقوت الحموي، معجم الأديباء، ١٠/٢٦٥ . ٢٦٦ .

٢ . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٤/١ .

٣ . نفسه، ٤٦/١ .

٤ . نفسه، ٤٧/١ . ٤٨ .

في بعض الأحيان، بحيث يدخل شعر شاعر في شعر غيره، أو ينسب شعر شاعر لغيره ثم عن تغيير وتحوير الأشعار المقالة بلهجات القبائل لجعلها موافقة للعربية الفصحى»^١.
وبعد بثماني سنوات نشر المستشرق ولیم الوارد دواوين الشعراء الستة الجاهليين : امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، وعنترة بن شداد، وتوصل إلى نتيجة مفادها « أنَّ القصائد المروية غير موثوق بصحتها سواء من ناحية المؤلف، أو ظروف النظم، أو ترتيب الأبيات »^٢، ويتقرر بالنتيجة « أنَّ عدداً قليلاً من القصائد صحيح، ولكن الشك يخيم على ترتيب الأبيات وشكل كل واحد منها، أما بقية الآثار فإنَّ الشك فيها محتوم لا مناص منه »^٣.

أما كارل بروكلمان فإنه يؤكد ابتداء أنَّ العرب قد عرفوا الكتابة، سواء في شمال الجزيرة العربية أو في جنوبها، ولكنه يؤكد أنَّ « أهل اليمن يعرفون الكتابة ويستعملونها في نقش الآثار الدينية والقانونية على الحجارة منذ ألف عام على الأقل قبل الميلاد، ولا ندري هل استعملوها أيضاً في أغراض الحياة الخاصة أو في تسجيل الفن الكلامي بوجه خاص، على مواد أكثر تعرضاً للتلاشي والضياع من الحجارة »^٤.

وتعرض بروكلمان إلى أثر الرواية الشفوية في السقط والتغيير والتحريف، على الرغم من « أنَّ ذاكرة العرب الغضة في الزمن القديم كانت أقدر قدرة لا تحد على الحفظ والاستيعاب من ذاكرة العالم الحديث »^٥، وإذا كان ما سلف يحصل سهواً أو نسياناً، فإنَّ بعض الرواة غير « بعض أشعار الجاهلية عمداً، ونسبوا بعض الأشعار القديمة إلى

١ نقلا عن : جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٣٧٠/٩ .

٢ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١٨٢/١ .

٣ نفسه .

٤ كارل بوكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٦٣/١ .

٥ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٦٥/١ .

شعراء من الجاهلية الأولى، كما يمكن أن يكون وضع أشعار قديمة منحولة على مشاهير الأبطال في الزمن الأول لتمجيد بعض القبائل، أكثر مما نستطيع اثباته»^١
إنَّ هذه الأفكار تكاد تقترب من أفكار ابن سلام الجمحي ليصل بروكلمان إلى نتيجة تكاد تماثل النتائج التي توصل إليها ابن سلام، يقول بروكلمان « إنه بالرغم من كل العيوب التي لم يكن منها بد في المصادر القديمة، يبدو أنَّ القصد إلى التشويه والتحريف لم يلعب إلا دوراً ثانوياً»^٢.

أما وليام مارسيه فإنه يذهب إلى القول في « إنَّ كل شيء في الأدب الجاهلي غير موثوق به، فالتاريخ نزوي، ونسبة الآثار إلى أصحابها مترجمة واعتباطية إلى حد بعيد، كما أنَّ صحة أبيات عديدة، أو قصائد برمتها لا يعول عليها»^٣.

ويؤثر بلاشير تكرر وتطویر بعض مقولات المفضل الضبي ووجد نفسه عاجزاً عن التفريق بين ما قاله حماد الراوية وخلف الأحمر، ويخلص من ذلك إلى النتيجة التي توصل إليها المفضل الضبي، في عجزه عن التمييز بين الصحيح والموضوع من الشعر^٤، إنَّ حقيقة الشعر الجاهلي تكمن في أنَّ بلاشير يرى أنَّ ثمة عدداً كبيراً من النصوص الشعرية الصحيحة قد أفسدتها الرواية الشفوية والتدوين، فامتزجت بأثار شعرية منحولة تحاكي في طبيعتها وخصائصها النصوص الشعرية الجاهلية، وليس هناك مجال لتمييزها بخلاف قطع منحولة صنعت بسذاجة وقلة دراية، بحيث يمكن لتجربة قليلة تكشف عن حقيقتها^٥.

١ نفسه .

٢ نفسه، ٦٦/١ .

٣ نفسه، ٨٨/١ .

٤ نفسه .

٥ نفسه، ١٨٩/١ .

ويتوقف بلاشير عند المقلدات، وهي القصائد المطولة التي تحاكي الشعر الجاهلي ومن الغريب أنه يعدها « أكثر أصالة من الأصيل »^١ لأنَّ المشكلة تكمن في الحقيقة في كيفية التمييز بين الأصيل والمنحول، ولأنَّه من أجل تحقيق هذه الغاية « وجب أن يكون في حوزتنا آثار غير مشكوك في صحتها يمكن أن تتخذ معياراً إذا صح التعبير »^٢.

إنَّ المبالغة في اختلاط الصحيح بالمنحول دفعت بلاشير إلى حكم مبالغ فيه أيضاً ولعل مقولة المفضل الضبي التي يتحدث فيها عن إفساد حماد الراوية للشعر بحيث لا يصلح أبداً قد أثرت في تفكير بلاشير وتصوره، مما دفعه إلى تأكيد اختلاط الصحيح بالمنحول لدرجة يتعذر التمييز بينهما، والحق ان لدينا قصائد صحيحة وصلت إلينا من رواة ثقة يمكننا الاطمئنان إلى صحتها إجمالاً، مما يعني أنَّ حكم بلاشير يشتمل على مبالغة كبيرة.

ويخلص بلاشير من هذا كله إلى أنَّ « قسماً ضئيلاً من الشعر الجاهلي وصل إلينا وأنَّ كل ما أوجدته الظروف الخاصة فهو من انتخاب الرواة وجامعي المختارات الشعرية أو العلماء . إنَّ هذه النصوص تستحضر صورة جزئية جامدة عما كانت عليه الحياة الأدبية في ذلك العصر »^٣.

ولعل أخطر ما تعرض إليه بلاشير في قضية الانتحال تأكيده على الاختلاف اللهجي، فهو يرى « أنَّ لغة الشعر الجاهلي قد أصابها تحريفات متعددة قبيل تدخل الكتابة، ففي النصوص المذكورة استعمل الشعراء، أي كان عصرهم أو قبائلهم لغة موحدة، منزهة بصورة عامة على كل أثر لهجي، خاضعة لقواعد تركيبية هي إجمالاً قواعد نحاة

١ نفسه، ١٩١/١ .

٢ نفسه، ١٩١/١ .

٣ نفسه، ١٩٢/١ .

البصرة، ولاشك في أنّ القوائد الجاهلية قد جردت بتأثير الرواة الكبار من كثير من الظواهر اللهجية»^١.

ولعل أخطر من تعرض لقضية انتحال الشعر الجاهلي هو المستشرق صموئيل مرجليوث^٢ الذي نفى أنّ يكون الشعر الجاهلي الذي بين أيدينا معبراً عن العصر الجاهلي وإنما هو - في رأيه - نتاج مرحلة تالية لظهور الإسلام .

وعلى الرغم من تأكيد مرجليوث أنّ الشعر موجود في العصر الجاهلي، بدليل ذكره في القرآن الكريم، فإنه يثير شكاً في كيفية انتقاله إلينا من هذه المرحلة، وهو يفترض أنّ هناك طريقتين لا ثالث لهما : الكتابة أو الرواية الشفوية، أما الكتابة فلم تكن وسيلة ممكنة في نقل الشعر، وهذا ما يؤكد علماء العربية القدامى والمعاصرون، وأما الرواية الشفوية التي يؤكدونها العديد من القدامى والمعاصرين فإن مرجليوث يثير حولها شكوكاً، ويبيّن شكه على أساس عدة أسباب منها إنّ نقل القوائد بالرواية الشفوية يقتضي وجود حفظة ينقلونها، «وليس لدينا ما يدعوننا إلى الظن بأن حرفة مثل هذه قد وجدت أو انها

١ نفسه، ١٩٢/١ . ١٩٣ .

٢ نشر المستشرق الإنجليزي ديفيد صموئيل مرجليوث مقال «نشأة الشعر العربي» في «المجلة العربية الآسيوية» في عدد يوليو سنة ١٩٢٥، ينظر نص ترجمته كاملة في كتاب : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، من ص ٨٧ . ١٢٩ ، ومن الجدير بالذكر ان مرجليوث قد بدأ نشر دراساته عن الإسلام سنة ١٩٠٥ بكتابه «محمد ونشأة الإسلام» ثم نشر سنة ١٩١١ كتابه «الإسلام» ونشر سنة ١٩١٤ محاضراته التي كان قد القاها سنة ١٩١١ بعنوان «تطور الإسلام في بدايته»، ويصف عبد الرحمن بدوي . وهو معجب بالمستشرقين . أنّ «هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير علمية أو متعصبة مما جعلها تثير السخط عليه، ليس فقط عند المسلمين بل وعند كثير من المستشرقين» ص ٣١٨ . وقد أفدنا من الدراسات التي تعرضت لمناقشة آراء مرجليوث نذكر منها : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٥٢ وما بعده، وشوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٦٦ وما بعدها، وريجنيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١ / ١٨٣ وما بعدها وابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١١٠ وما بعدها .

بقيت خلال العقود الأولى من الإسلام»^١، كما أنّ الإسلام كان يحث على نسيان القوائد التي كانت تعبر عن انتصارات القبائل بعضها على بعض، لأنها تثير النفوس وتهيج الدماء»^٢.

ويؤسس مرجليوث شكه من ناحية أخرى على أساس المماثلة بين لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي، متخذاً من هذا التماثل دليلاً على أنّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي إنما هو وليد مرحلة لاحقة لظهور الإسلام، يضاف إلى هذا أنّ مرجليوث يلمح ملاحظات تتجلى في طبيعة القصص الديني والألفاظ الإسلامية التي تشيع في الشعر الجاهلي فضلاً عن خلوه من الآثار الدينية الوثنية.

أما عن الشك في الرواية الشفوية فقد سبق لنا تناولها، وأكدنا أنّ الشعر الجاهلي والصحيح منه بخاصة، قد وصلنا بها وقد أحاط بهذه الطريقة رواة ثقة وعلماء محققون ومما لا شك فيه أنّ هناك نصوصاً شعرية وفيرة من الشعر الجاهلي تعبر عن المرحلة الجاهلية، وتدل على أصحابها، ومعبرة عن الواقع الاجتماعي في إطار سياقه التاريخي .

أما عن تماثل لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي أمر يدحضه أنّ اللغة العربية الموحدة أخذت بالاستقرار والتوحد بوقت غير قصير من ظهور الإسلام، وإن الشعراء أخذوا ينظمون قصائدهم بها، كما أنّ الشعر الجاهلي لا يخلو من مفردات وتراكيب تعبر عن خصائص لهجية معينة، وهذا يعني أنّ هناك توحداً ليس على مستوى اللغة وحدها، ولكن هناك «مزاجاً حضارياً عاماً قد أخذ منذ أواخر العصر الجاهلي ينتظم هذه البيئة الجاهلية، يقودها إلى التطلع إلى حياة جديدة، وهو مزاج أو قل نقلة حضارية قد قادت إليها ظروف عديدة : سياسية واقتصادية واجتماعية كانت في الحقيقة إرهاباً بهذا التغيير الضخم الذي أحدثه ظهور الإسلام وتمهيداً له»^٣.

١ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٣٥٦ .

٢ نفسه .

٣ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١١٧ .

وكان الشعر الجاهلي معبراً عن حياة وثنية وعابثة في العديد من نصوصه، فضلاً عن تسرب الكثير من الآثار الأسطورية التي هي امتداد لتصورات موعلة في تاريخ الجزيرة العربية .

(٤)

أما طه حسين فقد أثار ضجة كبيرة بعد صدور كتابه « في الشعر الجاهلي » الذي ألب عليه العديد من الدارسين، فضلاً عن المحافظين، لأنهم رأوا فيه طعناً في الدين والعقيدة، وتتجلى بعض ملامح هذا الطعن في تعرضه لشخصيتي إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، وتأكيدهما أنهما لا يعدوان أن يكونا مجرد شخصيتين أسطورتين، على الرغم من أن القرآن الكريم قد أشار إليهما وتحدث عنهما يقول طه حسين: « للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن، لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها، ونحن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى»^١.

ومن ملامح الطعن التي أخذوها عليه أيضاً، ما كان يراه طه حسين في شأن القراءات السبع، لأنه يرى أن هذه القراءات ليست «من الوحي في قليل ولا كثير وليس منكرها كافراً ولا فاسقاً ولا مغتمراً في دينه، وإنما هي قراءات مصدرها اللهجات واختلافها»^٢.

١ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ٢٦ .

٢ نفسه، ص ٩٧ .

وقد أعاد طه حسين النظر في كتابه هذا، وفصّل فيه القول في كتابه « في الأدب الجاهلي » وأكد أنّ « الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منحوّلة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، ولا أكاد أشك في أنّ ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي »^١.

وقد تفاوتت آراء الدارسين بين من يرى أنّ طه حسين قد تأثر بالمستشرق صموئيل مرجليوث وبين من يرى أنّ عدة أشهر بين صدور بحث مرجليوث « أصول الشعر العربي » وصدور كتاب « في الشعر الجاهلي » لا تؤكد هذا التأثير لأنّ « تأليف طه حسين لهذا الكتاب قد مر بمراحل معينة لها أهميتها في الكشف عن طبيعة الصلة بين كتابه وبحث مرجليوث، فقد كان مشغولاً بتدريسه للطلاب في شكل محاضرات ظل يرددها على مسامعهم عاماً بعد عام، حتى إذا ما ثبت له صحة ما انتهى إليه من الآراء في هذا الشعر وروايته أذاعها بين الناس »^٢.

ومما لا ريب فيه إنّ طه حسين كان يطلع بنهم على آراء المستشرقين إلى حد يعرب فيه عن ثنائه وإعجابه الشديد بهم، وفي معرض حديثه عن أحدهم يقول « إنني شديد الإعجاب بالأستاذ « هوار » وبطائفة المستشرقين، وبما ينتهون إليه في كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي »^٣.

وهذا يعني أنه يتأثر خطاهم ويستفيد من مناهجهم بعامة ومن مرجليوث بخاصة على الرغم من قصر الفترة بين نشر بحث مرجليوث وصدور كتاب « في الشعر

١ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ٦٧ .

٢ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ١٣١ . ١٣٢ .

٣ طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص ١٤٤ .

الجاهلي» لأنَّ هناك تطابقاً وتشابهاً بين تصوريهما، بل نستطيع القول إنَّ طه حسين فصلَّ القول في النقطتين الجوهريتين اللتين تعرض لهما مرجليوث وهما :

• إنَّ الأدب الجاهلي لا يصور حياة العرب الجاهلية الدينية والسياسية والاقتصادية ولذلك فإنه من أجل دراسة حياة العرب الجاهلية فإنه لا يرجع إلى الشعر لأنه لا يعبر عن هذه الحياة، ولذلك فهو ينكر أن يمثّل هذا الأدب الحياة الجاهلية، ولذلك فإنه لا يسلك إليها طريق امرئ القيس والنابعة والأعشى وزهير وإنما يسلك إليها طريقاً آخر « في نص لا سبيل إلى الشك في صحته... (هو) القرآن »^١.

• إنَّ الأدب الجاهلي لا يعبر عن لغة العرب الجاهلية واختلاف لهجاتها، ويستدل على ذلك بقراءة الملاحظات - مثلاً - التي هي في حقيقتها لشعراء من قبائل متعددة، ويرى أنها صورة للغة واحدة وليست ذات خصائص لهجية مختلفة، إذ يرى « أن كل شيء في هذه المطولات يدل على أن اختلاف القبائل لم يؤثر في شعر الشعراء تأثيراً ما فنحن بين أثنين : إما أن نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان لا في اللغة ولا في اللهجة ولا في المذهب الكلامي، وإما أن نعترف بأنَّ هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل، وإنما حمل عليها بعد الإسلام حملاً، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى »^٢.

ولا نريد أن نكرر القول في الرد على هاتين النقطتين، فقد سبق أن تناولناهما في أثناء حديثنا عن المستشرقين بعامة، ومرجليوث بخاصة، ولكن من المفيد أن نؤكد أنَّ منهج طه حسين كان يفتر إلى مقومين أساسيين وهما :

• فساد المقدمات التي أرسى في ضوئها تصوراتها مما أثر في صحة النتائج . ومما يدخل في هذا السياق تغيير طه حسين للنصوص التي يقبسطها من كتب القدامى لتعضيد وجهة نظره، فهو ينقل عن ابن سلام الجمحي رواية عن أبي عمرو بن العلاء

١ نفسه، ص ١٤٠ . ١٤١ .

٢ نفسه، ص ٩٦ .

مفادها « ما لسان حمير بلساننا ولالغتهم بلغتنا »^١ و«صوابه « ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا »^٢ .

• افتقار منهجه إلى استقراء كامل للنصوص الشعرية مما جعل أحكامه أقرب إلى الظن منها إلى اليقين^٣ .

ويكرر طه حسين بعض آراء ابن سلام الجمحي ويضيف إليها أخريات، مما لا مبرر لإعادة الحديث عنه أو التفصيل فيه، و كأن طه حسين يتحدث عن أسباب النحل فيرجعها إلى أسباب سياسية ودينية أو يرجعها إلى الرواة أو إلى أثر القصص أو إلى الشعبية .

١ نفسه، ص ٨٣ .

٢ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢٦/١ .

٣ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص ١٠٢ .

أولية الشعر العربي

حاول الإنسان، في أول نشأته، السيطرة على موارد الطبيعة واستغلالها لصالح احتياجاته، وقد تمكن من اكتشاف الأداة التي أخذت تنمو وتتطور باستخدامها في العمل ثم استدعى التطور « وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان، وهو لم يتطلب تلك الوسائل، بل ساعد على نموها أيضا ... لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات، وليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال »^١.

وكانت اللغة تؤدي وظيفة توصيلية يراد منها إفهام المتلقي، وإيصال الدلالات المراد التعبير عنها، وكان التأكيد على القضايا النفعية يعني أنّ اللغة تشير إلى الدلالات الحسية، مطلقة الأسماء على الأشياء، ولم تكن اللغة في مراحل تطورها الأولى قادرة على تجاوز هذه المسميات إلى تكوين المفاهيم والرموز، ويتأتى هذا لأنّ الإنسان قد ألقى الأشياء بالتدريج « وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة، يحاكي فيها أصواتها بقدر ما يستطيع ... وكان ذلك ضرباً من الإيحاء يتأزر فيه الجسم والحركات »^٢ وحتى في الحالة التي تشتمل فيها اللغة على بعض الدلالات الجمالية في هذا الطور الحضاري، فإنها لا يراد منها أساساً، الغاية الجمالية، وإنما المراد منها المنفعة وضرورة توصيل الدلالة، لأنه لم يكن « التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائماً، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في أكثر الأحوال. إذ كانت جميع ضروب القول تجري على صورة من الرمز

١ احسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص ١٧ .

٢ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٢٨ .

التلقائي وكان التعبير في أكثره مجازياً، والخيال دوماً حاضر ليصف عالم الحقيقة ويفسره»^١

وإذا كانت عناية الإنسان بزخرفة الوعاء الذي يأكل فيه، أو السهم الذي يستخدمه في القتال، قد جاءت متأخرة فلقد استخدم اللغة أول الأمر لمجرد التوصيل والمنفعة، ولم يكن يهدف منها تأدية دلالات جمالية معينة . ومن الجدير بالإشارة أن نؤكد فرقاً جوهرياً بين الأدوات التي يستخدمها الإنسان سواء أكانت لغاية نفعية أم جمالية وبين اللغة، في أن اللغة «تختزن سياقاً تاريخياً واجتماعياً أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضوياً، وذهنياً، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها»^٢ . إنَّ هناك نظاماً يحكم قوانين اللغة ويحدد مكوناتها، مهما كانت اللغة بسيطة أو بدائية، ويتحدد بهذه القوانين طبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، غير أنَّ هناك تشكيلاً لغوياً - فنياً - خاصاً، له قوانينه الخاصة التي لا تخرج عن قوانين اللغة تلك، ذلك أنَّ التشكيل اللغوي الفني يمثل نظاماً خاصاً في بنية اللغة، من حيث استخدام الإيقاع، أو توظيف التصوير، وهذا يعني أنَّ هناك تطوراً في وظيفة اللغة وثراء في طبيعتها وتغيراً في مكوناتها الإشارية، أي أنَّ «التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الأعلام والأخبار إلى الوفاء بوظيفتي التصوير والصياغة»^٣ .

واقترنت نشأة الشعر منذ أقدم العصور برحلة العمل الجماعي، سواء أكان في رحلة للصيد، أم لجني الثمار، أو بتأدية عمل لا يمكن أن يؤديه فرد واحد . ان العمل

١ ديفيد ديتشيس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ١٧ .

٢ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ .

٣ نفسه، ص ٢٣ .

الجماعي يوحد الأفراد ويقلل من تعبها ويقرب من تحقيق هدفها^١، وقد قاد هذا إلى «التحام حركة الفرد بحركة زميله فكانت قوة إنجاز عملي، لذلك كانت أغنيات البدائيين نداءات، وكان إيقاعهم «تنظيماً» لحركات الأداء العملي»^٢.

و تولد من العمل الجماعي محاولات إيقاعية تنتظم بها الكلمات بطريقة معينة لأن هذه الحركات الإيقاعية «تساعد العمل، وتنسق الجهد، وترتبط الفرد بفتة اجتماعية . وكل انقطاع في الإيقاع إنما هو ممجوج، لأنه يحدث خلافاً في عمليات الحياة والعمل وهكذا نجد الإيقاع متمثلاً في الفنون، بوصفه تكراراً لعنصر ثابت، وبوصفه تناسباً و تناظراً»^٣.

إذن كان الإنسان بحكم طبيعته الفردية، وبحكم طبيعته الجماعية، يميل إلى التغني مع أداء أفعاله الجماعية بخاصة، سواء أكان نقل حجر كبير، أم جذع شجرة، أم حفر بئر، أم بناء سور، أم في شروعه في الحروب والغارات، فالفعل الجماعي يقتضي إيقاعاً معيناً وأصواتاً وكلاماً ينظم وحدة العمل، ويدفع إلى تساوق الفعل وانتظامه . ومن هنا يمكننا القول « إن عملية العمل الجماعي تتطلب إيقاع عمل ينسقها ويساعد هذا الإيقاع ترتيب جماعي ملفوظ إلى حد ما »^٤ وبمثل هذه الإيقاعات التي ترافق العمل «يساند الفرد الروح الجماعي حتى وإن كان خارج الجماعة»

ان الإنسان في مراحل تطور المجتمع الأولى كان جزءاً من كيان جماعي، وليس بقادر على الخروج عن الجماعة، أو التعبير عما يضادها، لأن الخروج عليها وعلى روابطها يعني نفياً للإنسان عن الجماعة، ومن ثم فناء لوجوده وكيانه، ولا بد له أخيراً من التكيف مع الجماعة، والتحرك في ضوء أساطيرها وعقائدها وأفكارها فلقد « كان الساحر

١ نفسه، ص ٤٨ .

٢ نفسه، ص ٤٨ .

٣ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٤٢ . ٤٣ .

٤ نفسه، ص ٣٥ .

في المجتمع القبلي البدائي، ممثلاً للجماعة وخادماً لها بكل ما في الكلمة من معنى وكانت قدرته السحرية تدفعه إلى مجازفة التعرض للموت، إذا لم يستجب مراراً عديدة لتحقيق ما تتوق إليه الجماعة»^١ وقد نشأت الفنون في هذه المرحلة تعبيراً عن حاجات الجماعة، وتلبية لرغباتها وأساطيرها وعقائدها، وكان التعبير الفني يؤدي جماعياً، ولم تعرف الفنون الاستقلال الذي تميز بالعصور اللاحقة، فالمسرحية الإغريقية مثلاً نشأت أول أمرها نشأة غنائية جماعية، وتقترن بأبعاد دينية، فهي من ناحية تعبر عن الروح الجماعية التي يؤديها أفرادها جميعاً، وتعبر من ناحية أخرى عن طقوس دينية فلقد اقترنت بعيدتين دينيين يمجدان إله الخمر والكروم «ديونيزوس»، وهي طقوس عبادة أسطورية تعنى بحياة ديونيزوس وموته، وقد تمثل موته في جفاف الكرم وذبوله، وتمثلت حياته في عودته إلى النماء من جديد، وكانت الاحتفالات يرافقها ضجيج وفوضى، وتتسم بوحشية وتحلل أخلاق، وكانت تؤدي بوصفها طقوساً جماعية وقد تحولت بمرور الزمن إلى جماعات تؤدي أفعالاً يقوم بقيادتها بعض الأفراد وأن «هؤلاء القادة هم الذين تحددت شخصياتهم الفنية فيما بعد، وأصبحوا بمرور الزمن بحكم وظيفتهم في الاحتفالات الجماعية، الممثلين الذين انفصلوا عن هذه الوظيفة التمثيلية الجماعية، ليقوموا هم بتمثيل هذه الأناشيد، بدلاً من مجرد إلقاءها في مسرحيات أخرى لها أصولها وقواعدها الفنية المعتمدة لدى كتاب المسرح ورواده من الشعب اليوناني»^٢.

وجاءت مرحلة حاول فيها الإنسان التعبير عن فرديته، ولكنها حركة في إطار حركة الجماعة، وتتمثل هذه المحاولة في شخصية الساحر الذي يزعم أنه يمتلك خصائص لا يمتلكها سواه، وتتجلى أبرز ملامح السحر في استخدام اللغة بكيفية معينة لتجلب القوى الغامضة التي تحقق الأفعال التي يروم الساحر تحقيقها. ويؤدي الساحر

١ نفسه، ص ٥٠ .

٢ إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص ١٧٧ .

وظيفة العراف والفنان والشاعر، فهو يعمد إلى خلق النبوءة والكشف عنها، ويستخدم اللغة بكيفية معينة تتجاوز التوصيل المقصود لذاته .

وبقيت آثار الوظيفة السحرية مرافقة للشعر في مراحل لاحقة، ويتجلى ذلك في أثر المدح والهجاء في الإنسان، ولقد كان المدح والهجاء يلعبان دوراً خطيراً في حياة العرب منذ مراحل سحيقة وإلى يومنا هذا، وهذا يدل على أن ثمة صلة وثيقة بين الشعر والسحر، سواء أكانت هذه الصلة في مراحل نشأة الشعر، أم في الكيفية التي يتضمنها الشعر من التأثير في الناس لدرجة تشبه أثر السحر . ولذلك فليس غريباً أن نجد من يؤكد « أن الشعر هو فن من الفنون التي كان يمارسها السحرة في التأثير في مشاعر الناس وكانوا يتخذونه وسيلة من وسائل التأثير في النفوس، لما يستعملونه فيه من كلام مؤثر ساحر يترك أثراً خطيراً في نفس سامعه»^١.

ويؤكد بروكلمان أن الهجاء قبل أن يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء « كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير شعري .ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زياً خاصاً شبيهاً بزى الكاهن »^٢.

ويؤكد هذا ما يذكره الشريف المرتضى في أن الشاعر إذا أراد الهجاء « دهن أحد شقي رأسه وأرخی إزاره وانتعل نعلأ واحدة »^٣ ويعلق أحد الباحثين بأن « حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكان شاعر الهجاء يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر »^٤ ، وهذه الطقوس تدل على أن فعل الهجاء لا بد أن ترافقه

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦٩/٩، وينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ١٤٦/١

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٤٦/١ .

٣ الشريف المرتضى، امالي المرتضى، ١٩١/١ .

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٩٧ .

حركات وأفعال تؤدي إلى تأثير الفعل . إنَّ الهجاء في هذه الحالة يشبه تماماً الرقية التي يصنعها الساحر، ولا بد للساحر من أداء طقوس ترافق الرقية، وبذا يتداخل الأداء الصوتي والحركة الجسمية، تماماً كما لو كان الشاعر الجاهلي يدهن أحد شقي رأسه ويرخي إزاره وينتعل نعلأ واحدة، فالساحر من أجل ان تحدث الرقية مفعولها» يقلد سلفاً الاحتضار من المرض الذي ابتلي به الشخص المعني، فيتمرغ على الأرض، ويصيح متشنجاً بشدة، وبذلك وحده، وعقب تقليد دقيق لنتائجه تستطيع الرقية أن تفعل فعلها « ١ .

ولم يكن الرثاء بعيداً عن أجواء السحر، بل لعله يتنفس في أجواء السحر أكثر من الهجاء، لأنَّ الغاية من المرثية « أن تطفئ غضب المقتول، وتنهاه أن يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين»^٢ وقد أسهمت المرأة في النواح والبكاء مع طقوس ترافق ذلك، ويقال « إنهن كن يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن والنعال والجلود وكن يصنعن ذلك على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام، ولعل في حلق رءوسهن ما يجمع بينهن وبين الهجائين ... وما يشهد بأن هذا الرثاء إنما تطور عن تعويذات كانت تقال للميت وعلى قبره حتى يطمئن في لحده»^٣ ومثل هذا ما ينقله ابن طباطبا العلوي من «أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها « ٤ .

إنَّ هذه التقاليد التي رافقت أداء الهجاء أو المرثية إنما تدل على تداخل السحر بالأسطورة بالشعر، ولذلك ليس غريباً أن تجد من يؤكد « أنَّ الشعراء إنما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة : الشعراء الأوائل، ومن الكهنة، لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشعر

١ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٤٠ .

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٤٨/١ .

٣ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٢٠٧ .

٤ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٧٣ .

وينشدونه على هيئة خاصة، يلبسون فيه أردية خاصة ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر»^١.

ولقد تطور الشعر العربي من أشكال إيقاعية قديمة، لا نمتلك دليلاً يحدد كقيمتها غير أنّ حكماً ظنياً يعتمد قاعدة التطور من البسيط إلى المركب يمكنه أن يرجح الإشارة إلى الأشكال الإيقاعية التي تطور عنها الشعر. ويبدو أنّ الإنسان العربي القديم قد لجأ إلى بعض عبارات موقعة - قد تكون ذات طبيعة سجعية أو لا تكون - استجابة للحظات انفعالية، ربما تكون مرتبطة بطقوس دينية أو سحرية، أو بكليهما معاً، حين كان السحر والفن والدين تلتقي في الخصائص والوظائف، وقد تكون هذه الأشكال الإيقاعية مرتبطة بحالة هياج انفعالي لحادثة، أو موقف قتالي، أو انفعال بفعيلة ميت، أو أداء طقوس هجائية، أو جنائزية، أو نحو ذلك .

ويذهب عدد من الباحثين إلى تأكيد أنّ السجع هو الشكل التعبيري الذي تطور عنه الشعر، فالسجع فيما يرى - بروكلمان - قد ترقى «إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد يسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس، وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر، وفي الواقع يبدو أنّ الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة الا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني، أما الأوزان العروضية فلا ريب أنّ بناءها تم بتأثير فن غنائي وإن كان بدائياً»^٢.

ويظهر أنّ بروكلمان لا يؤكد اقتران السجع هنا بطقوس دينية أو سحرية، في حين أكد ذلك بلاشير و غرونباوم، إذ يرى بلاشير أنه « كان للعرب منذ زمن قديم جداً نثر مسجوع، موقع، ذو صلات وثيقة بالسحر، وقد تكون هذه الطريقة التعبيرية - كما يرى

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨٦/٩ .

٢ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

بعضهم - نقطة انطلاق الشعر العروضي والنظمي «^١ ويرى غرونباوم أن هناك قوة سحرية في الكلمة أدت إلى شيوع « العزائم » و « الرقى » و « اللغات » التي وردت أولاً في كلام مسجع، ثم في سجع موزون وهو شعر الرجز «^٢، إن الشعر من هذا المنظور قد تطور من السجع، وهو « النثر المقفى المجرد من الوزن »^٣، كما يصفه بروكلمان في حين يتصف السجع عند بلاشير « باستعمال وحدات إيقاعية، قصيرة اجمالاً تتراوح بين أربعة وثمانية »^٤.

ومن الجدير بالذكر أن « أدونيس » يقسم السجع إلى أنماط متعددة: الأول يكون فيه الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، والثاني: تكون فيه ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة، فيكون الكلام كله سجعاً، والثالث تكون فيه الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج، إذا لم تكن من جنس واحد^٥.

ولم يكن المستشرقون هم الذين انفردوا بالاعتقاد بأن أوزان الشعر العربي قد تطورت من السجع إلى الرجز، بل ذهب بعض الباحثين العرب إلى متابعة هذه التصورات وتأكيداها مع مزيد من التفصيل، إذ يتابع محمد عثمان علي آراء الطاهر أحمد مكّي في أن القصيدة الجاهلية بدأت بشيوع العرافة واتخاذ العرافين والمحكمين الكلام المسجوع، ثم

١ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٢/١ .

٢ غرونباوم، دراسات في الأدب العربي، ص ١٣٦ .

٣ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

٤ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٣/١ .

٥ أدونيس، الشعرية العربية، ص ١٠ . ويرى جواد علي أن « السجع وإن ظهر في عربيتنا كلام موزون مقفى خال من الوزن، إلا أنه في الواقع كلام موزون روعي فيه أن يكون الشطر الثاني من الجملة موازياً، أي مساوياً للشطر الأول منها بحيث يكون بوزنه وبقيافته » المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٣٧/٩ .

السجع الموزون وسيلة للتعبير عن تنبؤاتهم وأحكامهم، ومن السجع الموزون إلى الرجز ومن الرجز إلى الشعر، وإذا كان السجع أداة الكهان فإنَّ الرجز قد أصبح غناء الحداة حراس القوافل، ثم تطور هذا الرجز فاستعمل في أغراض من الشعر مختلفة «^١.

والحق أنَّ هذه التصورات للمستشرقين والعرب إنما هي فروض ظنية، لأننا لا نملك دليلاً يؤكد أنَّ العربي قد بدأ بالسجع أولاً، ثم بالسجع الموزون ثانياً، أو أنَّ الرجز قد تطور عن السجع الموزون، ومن ثم تفرعت عنه البحور الشعرية، فقد يكون ما حصل خلاف ذلك، إذ يذهب أحد الباحثين إلى القول بأن بعض القدماء والمحدثين قد زعموا «أنَّ الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وأنه تولد من السجع، مرتبطاً بالحداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراها في الصحراء، وقد تولدت منه الأوزان الأخرى غير أنَّ هذا مجرد فرض . وكل ما يمكن أن يقال هو أنَّ الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعاً في الجاهلية، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى»^٢.

إنَّ ما أميل له وتطمئن إليه نفسي أنَّ هناك أشكالاً تعبيرية ذات طابع إيقاعي هي التي تطورت بمرور الزمن، فتولدت عنها الأوزان العربية . ولعل هذه الأشكال التعبيرية كانت تختلط بأشكال أولية إيقاعية للأوزان العربية، ولعل أوزاناً شعرية عديدة قد ضاعت لم تصل إلينا، لكننا لا نستطيع الجزم، وحتى إمكان الفرض المؤكد بأن الشعر قد تطور وفق سلسلة معينة على أساس تطور منطقي : من السجع، فالسجع الموزون فالرجز، فالأوزان الشعرية الأخرى . ولا نستطيع التأكيد أنَّ الشعر الجاهلي القديم كان محافظاً على الوزن والقافية « إذ من الجائز أن يكون على شاكلة الشعر القديم الذي نظمته الشعراء الساميون، من عدم تقيد بالقافية وبوزن الأبيات، كما نجد ذلك في العبرانية وفي اللغات السامية الأخرى، وإنما كانوا يراعون فيه النغم بحيث يتغنى به، أو بتأثير

١ محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص ١٠١ .

٢ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ١٨٥ . ١٨٦ .

العواطف، بمراعاة نسق الكلام المبني على البلاغة، ولهذا عد السجع نوعاً من أنواع الشعر، لأنَّ في السجع من الوصف والعاطفة والحس ومعالجة الموضوع ما يجعله شعراً، وفي بعضه نغم يجعله صالحاً لأن يتغنى «^١ . ولعل الاستشهاد بخطبة قس بن ساعدة يدل على اختلاط الأشكال الإيقاعية المختلفة، سواء أكانت سجعا، أم سجعا موزوناً، أم وزناً شعرياً، في خطبة واحدة، يقول :

أيها الناس

اسمعوا وعوا

انظروا واذكروا

من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت

ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج

الا ان أبلغ العظائم، السير في القلوات، والنظر إلى محل الأموات

إن في السماء لخبراً، وأن في الأرض لعبرا

مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون

أرضوا هناك بالمقام فأقاموا أم تركوا هناك فناموا

يا معشر إياد !

أين الآباء والأجداد، وأين المريض والعواد، وأين الفراعنة الشداد ؟

ابن من طغى وبغى، وجمع فأوعى، وقال أنا ربكم الأعلى

الم يكونوا أكثر منكم أموالاً، وأطول منكم آجالاً

في الذاهبين في القرون لنا بصائر

لما رأيت مواردًا للموت ليس لها مصادر

ورأيت قومي نحوها تمضي الأصاغر والأكابر

^١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٢٤/٩ .

لا يرجع الماضي إلي ولا من الباقيين غابـلر
أيقنت أنني لا محالة حيث صار القوم صائر

أقول لعل هذا يدفع إلى ترجيح التصور الذي أميل إليه، وقد فطن إلى هذا التصور مصطفى عبد الشافي الشورى حيث يقول إنَّ هذه الخطبة تبدأ « بالسجع المتوازن، ثم تتسع الفواصل في بعضها وتتقارب شيئاً فشيئاً في ترتيب وقع النغمات حتى تصبح الجمل مقاطع متعادلة الطول، متوافقة في موقع النبرات، فتتحول إلى أشطر عروضية تامة وتتحول مواقع السجع إلى قواف سوية، فينتهي الإنشاد بالشعر الموزون كما نفهمه الآن»^١.

إذن يمكننا القول أخيراً إنَّ الشعر قد بدأ « بداية متحررة فلم يكن الإنسان في بادئ أمره بالشعر يتقيد بالوزن والقافية، وإنما كان يميز بينه وبين النثر بالنغم الذي يجعله فيه وبالنبرات التي يخرجها مخارج الغناء، ولهذا تجد المقطوعات الشعرية القديمة التي وصلت إلينا مدونة في كتابات مختلف الشعوب لا تشبه الشعر المعروف، إذ فيه تحرر، وفيه اعتماد على الترزم والإنشاد وعلى فن الإلقاء، أما الاعتبارات الفنية المعروفة، فهي من عمل الشعراء المتأخرين الذين أحلوا الوزن محل الإلقاء، ووضعوا قواعد معينة في نظم الشعر . فلم تكن الأبيات الشعرية في الشعر القديم متساوية، ولم تكن هناك قواف بالضرورة، حتى أنك لا تستطيع تمييز القطعة الشعرية عن غيرها إلا بالإنشاد»^٢ .

١ مصطفى عبد الباقي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٧٦

٢ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١/١٢٥، ١٢٦ .

الفصل الثاني

العبث

تؤكد الروايات التاريخية التي رصدت حياة امرئ القيس أنه كان يعيش بعيداً عن البناء الاجتماعي القبلي الذي تحكمه مقومات طبقية، تعلوها طبقة الأحرار، وتقع في قاعها طبقة العبيد، وأنه كان يعيش مع مجموعة من الصعاليك يماثلونه في الحياة والسلوك أي أنّ امرأ القيس أصبح يعيش خارج إطار الجماعة القبلية، فلقد طرده أبوه لأسبابٍ تتفاوت المصادر التاريخية في تحديدها، إذ يؤكد بعضها أنّ الطرد كان بسبب احتراف الشاعر إبداع الشعر، بحجة أنّ «الملوك تأنف عن ذلك»^١، أو لأنّ الشاعر كان لا يُعنى بما يُعنى به فتيان القبيلة «إذ كان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ العرب من طيء وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد، فتصيد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانته، ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير، ثم ينتقل عنه إلى غيره»^٢ ويؤكد ابن رشيق القيرواني أنّ سبب طرد امرئ القيس، ليس لقوله الشعر، وإنما يرجع ذلك لأنّ الشاعر كان «خليعاً متهتكاً، شبيب بنساء أبيه، وبدأ بهذا الشر العظيم، واشتغل بالخمير والزنا عن الملك والرياسة، فكان إليه من أبيه ما كان ليس من جهة الشعر، لكن من جهة الغي والبطالة، فهذه العلة، وقد جازت كثيراً من الناس، ومرت عليهم صفحاً»^٣.

وتشير روايات أخرى - إن صحت - إلى هذا المعنى، فالشاعر «كان عاشقاً لابنة عم له يقال لها عنيزة، وأنه طلبها فلم يصل إليها، وأراد أن يتزوجها فلم يقض له حتى إذا كان يوم الغدير - وهو يوم دارة جلجل - احتمل الحي متقدمين، وخلفوا النساء والخدم والعسفاء، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف عن رجال قومه، فكمّن في غيابة من الأرض،

١ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٨ / ٦٥ .

٢ نفسه .

٣ ابن رشيق القيرواني، العمدة، ١ / ٤٣ .

حتى مرت به فتيات فيهن عنيزة، فلما وردن الغدير نحين العبيد عنهن وتجردن، ودخلن الغدير، فخاتلهن امرؤ القيس فأخذ ثيابهن فحملها، وأقسم ألا يعطي جارية فيهن ثوبها حتى تخرج كما هي فتأخذ ثوبها، فأبين ذلك حتى تعالي النهار، وخشين أن يقصرن عن المنزل الذي يردنه، فخرجت إحداهن، فوضع لها ثوبها فأخذته، وتتابعن على ذلك حتى بقيت عنيزة، فناشدته أن يطرح لها ثوبها فأبى عليها، فخرجت، فنظر إليها مقبلة ومدبرة، فأخذت ثوبها فلبسته «^١ وتابعه الرواة بالاختلاق حتى في تفسير مماته إذ يحكون أنه عشق ابنة قيصر، مما تسبب في وفاته بالحكاية المعروفة .

ولم يقتصر أمر الشاعر على طرده من البناء الاجتماعي بل تجاوز ذلك إلى أمر قتله إذ أمر أبوه أن يُقتل بسبب فجوره وتعهره، ومن الطريف في هذا السياق أن نشير إلى بعض ملامح يتماثل فيها امرؤ القيس بأوديب الملك، فكلاهما كان خارجاً عن المألوف في تعهره بأمه، أو بنساء أبيه « وكان امرؤ القيس طرده أبوه لما صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقا، فطلبها زماناً فلم يصل إليها، وكان يطلب منها موعداً حتى كان منها يوم الغدير بدراة جلجل ما كان، فقال :

قَفَا نَبِكِ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلِ

فلما بلغ ذلك حجراً دعا مولى له يقال له ربيعة، فقال له :اقتل امرأ القيس وانثني بعينيه فذبح جؤذراً فأتاه بعينيه، وندم حجر على ذلك «^٢، وكذا أوديب الذي دفع به أبوه الملك لايوس إلى راع» عجوز وأمره أن يقتله ليتاح له بذلك التغلب على ما دبرته الآلهة من عقاب وكانت الآلهة بالطبع على علم بما يدبر « لايوس » فتدخلت للمحافظة على حياة الطفل وتمَّ لها ما أرادت، إذ تركه الراعي على قمة الجبل بعد أن قيده من رجليه وعلقه

١ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ١١ . ١٣ .

٢ عيد القادر البغدادي، خزنة الأدب، ١ / ٣٣١ . ٣٣٢ .

على شجرة، ويحدث لسبب أو آخر أن ينقذ الطفل من الموت راحٍ آخر من مدينة أخرى»^١ .

وقد قادت خصوصية الشاعر في حياته وإبداعه، لتجاوزه ما ألقه الناس في الحياة وما اعتادوا عليه في الإبداع، إلى القول بخروجه على معطيات متعددة، إذ يشير أدونيس إلى خروج امرئ القيس عن النموذج الأخلاقي، ونموذج المعاني، فأما من جهة خروجه عن النموذج الأخلاقي فيؤخذ عليه « فجوره وعهره، وقيل عن المعنى في شعره حول المرأة بأنه « معنى فاحش »، وبأنه « قصد للحبلى والمرضع دون البكر.... ما فعل هذا إلا لنقص همته » فالزواج من البكر دليل على « علو الهمة » وقد خالف امرؤ القيس هذه القيمة فاتهم بنقص الهمة «^٢. وأما من جهة خروجه عن نموذج المعاني فيشير إلى قصة تحكيم أم جندب زوج امرئ القيس، فلقد « حكمت بينه وبين علقمة، وفضلت علقمة عليه، وقد استندت في حكمها إلى قصيدتين بموضوع واحد وقافية واحدة وروي واحد وإلى مقياس هو المثال - النموذج للأفراس العربية - كما يترسخ في ذهنها : الفرس الذي يسرع دون أن يزجر ودون أن يتعب، وقد خالف امرؤ القيس في وصفه هذه الصورة النموذجية، بينما جاء وصف علقمة مطابقاً لها، وهكذا فضلت علقمة، فالمطابقة مع النموذج هي الأفضل، ولذلك فإنَّ الشاعر الذي يستعيد النموذج أفضل من الشاعر الذي ينحرف عنه أو يشوهه «^٣، وأما من جهة الخروج عن نموذج التعبير فيشير إلى أنَّ امرأ القيس يحيد باللفظة عما وضعت له أصلاً .فكما انه لا يطابق بين المعنى ونموذجه فإنه كذلك لا يطابق بين اللفظة ومدلولها الأصلي ثم انه لا ينقيد بنسق التعبير ... عاب عليه الأصمعي قوله :

١ إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص ٣٠٢ . ٣٠٣ .

٢ أدونيس، الثابت والمتحول، ١ / ٢٠٧ . ٢٠٨ .

٣ نفسه، ١ / ٢٠٨ .

وأركبُ فـي الرّوع خيـفانـةً

كسـا وجـهـها سـعـفٌ منتـشـرٌ^١

وذلك أنّ الشّعْر في ناصية الفرس إذا غطى وجهه «لم يكن كريماً» وهذا نقد يفسر اللفظة بمعناها الظاهر الحرفي، وهو قائم على القول بالمطابقة بين اللفظ كدال والمعنى كمدلول»^٢.

إنّ هذا كله يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم خاص للعبث الذي يتحدد معناه في المعجمات اللغوية في دلالات محددة، إذ يورد ابن منظور أنّ «العبث مصدر للفعل عبث ... عبثاً : لعب»^٣، ويورد الزبيدي أنّ «عبث به كفرح عبثاً فهو عابث: لاعب بما لا يعنيه وليس من باله، ... وقيل العبث ما لا فائدة فيه يعتد بها أو ما لا يقصد به فائدة»^٤، وقد يأتي العبث بمعنى الخلط، أو الاستخفاف، عبث بالدين وغيره استخف به، والعبث ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة أو ليس غرضاً صحيحاً لفاعله^٥.

وفي ضوء هذا تتحدد دلالة العبث في المعجمات اللغوية في: اللعب، والخلط والاستخفاف، وكأنّ اللعب يمثل فعلاً يؤديه الإنسان لإثبات ذاته ومحاولاته أداءه لتحقيق قدر من التخطي والتجاوز، سواء أكان للعب غاية أم كان خالياً من المعنى، كما أنّ الخلط يعني الغاء لجوانب الثبات والمعقول، أي الجمع والمجاورة بين أشياء لا يمكن

١ الروع : الفرع، الخيفانة : هنا الفرس السريعة الخفيفة، كسا وجهها سعف : أراد الناصية شبهها بسعف النخلة المنتشر : المتفرق .

٢ أدونيس، الثابت والمتحول، ١ / ٢٠٨ .

٣ ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث .

٤ الزبيدي، تاج العروس، مادة : عبث .

٥ ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث، والزبيدي، تاج العروس : مادة عبث .

الجمع بينها منطقيا وعقليا، أما الاستخفاف فهو التقليل من قيم الاشياء المتعارف عليها، ومن ثم فإنه يمثل شكلا من أشكال المواجهة العاجزة، ومن الواضح أنّ « اللعب، والخلط والاستخفاف » كلها تعبر عن تجربة ذاتية خاصة .

أما دلالة العبث الفلسفية فإنها لا تكاد تبتعد كثيرا عن الدلالة اللغوية، إذ يصدر عبث الإنسان حين يحس بعجز فعله الإنساني، وتتأتى فلسفة العبث من خلال صراع الإنسان مع أنماط القسر التي تحيط بالإنسان وتكتفه، إذ يعيش الإنسان قُدراً من التمزق إزاء واقعه ١ .

إن مفهوم العبث أخذ بالتطور والتبلور مع الوجوديين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، وكان الفيلسوف الدنماركي كيركغارد يؤكد « أنّ المسيحية هي عبث لأنه ليس من إنسان يستطيع أن يدّعي تبرير مبادئها عقلا نياً ٢ »، فالإنسان عند الوجوديين ثائر ضد كل ما يعارض حريته، ويتبدى العبث بوصفه نتيجة لهذا التعارض، أو عن « عدم مقدرة العقل على تفسير الوجود ٣ »، كما أنّ الحياة هي الأخرى تخلص من أي معنى، وليس بالإمكان تفسيرها أو إخضاعها للمبادئ العقلية والقوانين المنطقية، إنّ الإنسان يحاول تجاوز ذاته وتجاوز الآخرين في آن، ويشتمل ذلك على تمرد ورفض لكل مألوف، لأنّ المألوف لا تحكمه أسس وقوانين مبررة عقليا، ومن ثم فإنّ « الإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعي، فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنه يفقد شيئا، بل على العكس يشعر أن يتحرك ويحيا - ولذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت.

طبيعي أن يتجاوز الإنسان الذي يعيش هذه التجربة، أحكام المنطق العادي ويدخل في عالم يرفض الأحكام التي تكبحه، سواء كانت اجتماعية أو دينية . ويكون

١ ينظر : معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص ٥٧٩ .

٢ نفسه .

٣ نفسه .

جموحه قويا بقدر ما يكون الكبح قويا . ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحرية يكون الجموح بالضرورة فوضى، فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة . وهكذا يكون المجون تعويضا عن غياب الحياة. بل يصبح هو نفسه الحياة « ١ .

ويمكننا القول بمفهوم عام « للعبث »، لأنَّ دلالاته وبعض مكوناته قديمة، ترجع إلى أعماق التاريخ لدى الفلاسفة والأدباء « ففي الفكر القديم تكلم الأبيقوريون عن الآلهة التي تدير ظهرا للناس، إذ إنَّ أمامها أعمالاً أهم من الاهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم أما الشعراء فلقد عبر العديد منهم عن تجربة العبث، تجربة اللامعنى الكامل للحياة، فشكسبير مثلا يقول في مسرحية « مكبث » الحياة قصة يرويها معتوه، مليئة بالضجيج والغضب وتخلو من كل معنى « ٢ .

إن هناك تصوراً عاماً يكتنف مفهوم العبث ويحدد أبعاده ويتجلى بخلو « الحياة من أي معنى، وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية ولقوانين ثابتة بين طموحات الإنسان وواقع الحياة ليس هناك أي انسجام « ٣، إنَّ هذا التصور يتجلى - كما أشرنا - عند الأبيقوريين، والوجوديين مثل كيركيغارد وسارتر، وكما تبلور عند البير كامو الذي وصل مفهوم العبث لديه إلى درجة من النضج، بحيث أخذ يدل على البطلان المنطقي لأي فكرة كانت ٤. إن العبث ليس فكرة ذهنية مستقلة عن الوجود الإنساني وأفعاله، ولكنه جزء من ممارسته في الحياة، لأنها تهدف فيما تهدف إليه تجاوز الذات إلى حد إنكارها بالانتحار كما يؤكد ذلك

١ أدونيس، الثابت والمتحول، ٢ / ١١٤ .

٢ معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص ٥٧٩ .

٣ نفسه .

٤ ينظر : يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص ٢٨ .

البيركامو في قوله « فإذا كنا لا نؤمن بشيء، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأي شيء »^١.
ومن يتتبع حياة امرئ القيس وشعره يجد أنه يصدر عن « أنا » متضخمة تكتنفها الحرية من ناحية، والتمرد من ناحية ثانية، وتحقيق اللذة من ناحية الثالثة، وكأنَّ « الأنا » تقع في قلب « مثلث » تمثل أضلاعه هذه المكونات الثلاثة، إنَّ هذه المكونات - الحرية، والتمرد، وتحقيق اللذة - تعبر عن تجربة فردية خاصة ومن ثم فإنها تعضد هذه « الأنا » التي يصدر عنها الشاعر، فالحرية وممارستها والتعبير عنها لا يعدو في جوهره أن يكون عملاً فردياً، كما أنَّ التمرد، هو الآخر، يعبر عن هذه الخصوصية في إحداث الفعل وإيقاعه في الواقع، وعلى الرغم من أنَّ للحرية وللتمرد أبعاداً قد يدلان بها على تجاوز فردية الشاعر وخصوصيته، ولكنهما - في الحقيقة - لا ينفكان في جوهرهما عن إحداث الفعل الفردي وتحقيق اللذة، وبخاصة في مجالها الحسي الجنسي، فإنها أكثر تعبيراً عن خصوصية الشاعر وفرديته .

وقد دفعت هذه المكونات الشاعر ليعبر عن نزعة إباحية تحاول تحقيق اللذة من أي وعاء أتت، وكأنَّ الشاعر يهدف إلى تحقيق وجوده وذاته من خلالها جميعاً، ويؤكد في الوقت نفسه أنَّ الحياة تخلو من أي معنى، وأنها لا تخضع لأية قواعد أو قوانين عقلية بمقدار ما تخضع لهذه الرغائب الفردية بأبعادها المتعددة .

ومن المظاهر التي تتبدى في شعر امرئ القيس في هذا الإطار العام للعبث تكرار مفردات لها دلالتها العميقة في الكشف عن هذه النزعة، وتظهر فرديته وخصوصيته بجلاء، وهذه المفردات هي : اللهو، والتمتع، واللذة، يقول امرؤ القيس^٢ :

١ البيير كامو، الانسان المتمرد، ص ١٠ .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ١٣ .

وبيضة خدرٍ لا يُرامُ خباؤها

تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِ بِهَا غَيْرَ مَعْجَلٍ ١

ويقول :

أَلَا زَعَمْتُ بِسَبَابَةِ الْيَوْمِ أَنْنِي

كَبُرْتُ وَأَلَّا يُحْسِنُ اللَّهُ وَ أَمْثَالِي

كَذِبْتِ، لَقَدْ أَصْبِي عَلَى الْمَرْءِ عَرِسَهُ

وَأَمْنَعُ عَرِيسِي أَنْ يُزَنَّ بِهَا الْخَالِي ٢

وَيَا رَبِّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلِيَةَ

بِأَنَسَةٍ كَأَنَّهَا خَطُّ تِمثالٍ ٣

ويقول :

١ بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها النالخدر لأنها

مكونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .

٢ أصبي : أذهب بفؤادها، يزن : يتهم، الخالي : الذي لا زوج له .

٣ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٢٨ . أنسة : أي امرأة ذات أنس، خط تمثال : أي نقش

صورة .

كأنني أـم أركب جـواداً للذة

ولم أتبطن كاعباً ذات خـال^١

ويقول :

تمتّع من الدنيا فإنك فان

من النشوات والنساء الحسان^٢

إنّ هذه المفردات الدالة قد اقترنت بتعبير الشاعر عن فرديته وخصوصيته، سواء أكان ذلك من خلال الضمائر المتصلة بالفعل مثل: « تمتعت » و « لهوت » أم من خلال السياق الذي يحيط هذه الدلالات، وهو سياق يعبر عن هذه الفردية، ويقيم الشاعر علاقة بين الشيخوخة والعجز من ناحية والصبا والفعل من ناحية ثانية، وتتجسد ملامح القوة والفتوة والفعل في الجانب الحسي الجنسي بخاصة، كما أنّ هذا يتحقق في بعدين: لذة الفروسية ، ولذة العلاقة الجسدية بالمرأة، وهي شأنها شأن كل متعة لا بد أن يغتنمها الشاعر مادامت النتيجة الفناء، إنّ الشاعر يدفعه - هنا - الإحساس بالفناء والتلاشي وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر يهدف إلى الانتشاء في هذه الدنيا .

ولم يقتصر الأمر على المفردات الدالة، بل تجاوزه إلى قصائد تشتمل ضمناً عليها من خلال أفعال يؤديها، وتتجلى فيها الفردية والخصوصية بجلاء، يقول امرؤ القيس:

١ نفسه، ص ٣٥ . أتبطن : أي جعلت بطني عليها .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص ٨٧ .

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا

سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ ١

فَقَالَتُ : سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي

أَلَسْتَ تَرَى الشُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالٍ ٢

فَقُلْتُ : يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا

وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي ٣

حَافَتْ لَهَا بِاللَّهِ خَلْفَةَ فَاجِرٍ

لَنَامُوا فَمَا إِنَّ مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَّالٍ ٤

١ سموت : نهضت، حباب الماء : طرائقه .

٢ سبأك الله : باعدك وفضحك .

٣ يمين الله أبرح : أي لا أبرح، الأوصال : جمع وُصل، وهو كل عضو ينفصل عن الآخر .

٤ فاجر : كاذب، الصالي : الذي يصطلي بالنار .

وَصِرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا

وَرُضْتُ فَذَنْتُ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلَالٍ ١

فَأَصْبَحْتُ مَعْشُوقاً وَأَصْبَحَ بَعْلُهَا

عَلَيْهِ الْقَتَامُ سَيِّئَ الظَّنِّ وَالْبَالِ ٢

ويقول:

نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِهِ تَمَائِلٌ

تُرَاشِي الفُوَادَ الرِّخْصَ أَلَا تَحْتَرَا ٣

أَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُهَا قَد تَغَيَّرَا

سَنُبْدِلُ إِنْ أَبَدَتْ بِالْوَدِ آخِرَا ٤

وعلى الرغم من أنَّ امرأ القيس يؤكد أهمية الخمر بوصفها إحدى المتع، فإنه انصرف باتجاه المرأة كثيراً، وكأنَّ نزعتة العابثة تتحقق أبعادها: حرية، وتمرداً، وتلذذاً من خلال المرأة، وفي ضوء هذا تمثل المرأة عنده غاية يتحقق وجوده وذاته عبرها، غير أنَّ

١ وصرنا إلى الحسنى : أي إلى ما نحب، رُضت : لينت .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٣١ . القتام : الغبار .

٣ النزيف : السكران، الوجه : ما يتوجه إليه، تراشي تعطي الرشوة، التخرت : الفتور والكسل .

٤ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٦١ .

هذا لا يشبع إلا رغائب جسمية، وتضخيم ذات تتجلى من خلالها أبعاد نرجسية فقصاده يتجلى فيها الشاعر « وقد أغرى المرأة وأدرك منها غاية، فهي متميمة به، مقبلة عليه، يلقاها حيناً بالشوق والمودة، وحيناً آخر، يتواقع معها تواقع فحش وفجور يصرّح به وبعلمته عبر إطار من الواقعية السافرة»^١، ومما يؤكد هذا تلك القصص الفاحشة التي يتباهى الشاعر بها، إضافة إلى تغزله بالعديدات، فهو لا يستقر على واحدة، إذ يطفح ديوانه بالعديد ممن تغزل بهن، وهو لا يقتصر على الباكر، بل يتجاوزها إلى ذات البعل والمطفل، مما دفع باحثاً إلى القول: إنه كان « إباحياً، تبع نساء، يتقل فيهن، وأنه كان ينظر إلى المرأة نظرة مادية تغلب عليها المتعة العابرة، كأنها أداة من أدوات اللهو، يستكمل بها عدة المجون والتهتك»^٢، وإذا كان الحب عند الشاعر العذري غاية تتجسد فيها: العفة والتوحد، والديمومة^٣، أي العلاقة العفيفة بين العاشق والمعشوق، وكونها الحبيبة الوحيدة التي لا يتجاوزها إلى غيرها، ومن ثم ديمومة هذا الحب حتى موت العاشق، فإنّ الحب عند امرئ القيس الوجه الآخر المضاد لرؤية العذري، إذ تتجسد فيه المادية والحسية، وتعدد الحبيبات، وكون الحب عارضاً وطارئاً، ولذلك فإنّ امرأ القيس لا يحب المرأة لذاتها، أو لشوق يدفعه إليها، وإنما يحبها لأنها تحقق له رغبة عارضة هي إرواء لذته فالحب لديه «نشوة عابرة يتبعها شعور بالمرارة يدفع إلى اقتناص نشوة أخرى، إنه لذة تعدُّ بإرواء ظمأ لكنها لا تروي أبداً...والجنس كلذة خالصة يتضمن إنكار الآخر كشخص، ولا تعود المرأة في هذا المنظور إلا واحة وراحة للعاشق، فالعاشق هنا يبقى في حدود أناه، وفي حدود إرواء نهمه الجنسي، ولذلك لا يصل إلى المرأة، ولا يصل إلى الكون من خلال المرأة وهكذا حين يصور لنا شعر امرئ القيس كيف تغلت منه المرأة يصور لنا في الوقت

١ إيليا الحاوي، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ص ٣٨ .

٢ نفسه، ص ٥ .

٣ لمزيد من التفصيل، ينظر : شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٢٨٧ .
٢٨٨ .

ذاته كيف يفلت منه الوجود، فحين يحول الرجل المرأة إلى وسيلة للذته، ولا يفصل عنها
كآخر وحسب، وإنما يفصل كذلك عن الكون»^١ .

ويدعم هذا حالات المجون التي كان يتباهى بها امرؤ القيس في معلقته ولاميته
بخاصة، فهو لا يأسر قلب الفتاة البكر، بل يأسر قلب المتزوجة والمرضع، وكان يقتحم
العقبات من أجل تحقيق بغيته، فهو يتجاوز حراساً لو ظفروا به لقتلوه :

وبيضة خدرٍ لا يُرامُ خباؤها

تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مَعْجَلٍ^٢

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً وَأَهْوََالَ مَعْشَرٍ

عَلَيَّ حَرَاصٍ لَوْ يُشِيرُونَ مَقْتَلِي^٣

وفي ضوء هذا فإن اللذائذ بغية امرئ القيس، فأخذ يعبُّ منها متتبعاً مظانها
ومتقبلاً في جنباتها، فنراه لاهياً ماجناً تتعدد حبيباته، ويلهث وراء المتعة سواء أ جاءت من
قريبة له أم من بعيدة، ولا يردعه رادع، إنَّ امرأ القيس منح نفسه « حرية » تجاوزت
المألوف، وكسرت المعتاد. إنَّ عبث امرئ القيس لا يصدر عن موقف تأملي عميق للحياة
والوجود، أي أنه ليست هناك قضية وجودية أو فكرية ملحة أملت عليه هذه النزعة
العابثة، غاية ما في الأمر أنه أعطي ذاته المتضخمة زمام الأمر فتحركت به نحو ما هي
راغبة فيه، إنَّ امرأ القيس في علاقته بالمرأة لا يشغله الحب وإنما هي

١ أدونيس، الثابت والمتحول، ١/ ١٥٣ .

٢ بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها الناخدر لأنها
مكونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .

٣ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ١٣ . يشرون : يظهرون .

« مسألة لذة وامتلاك لما يحقق هذه اللذة . المرأة هنا وسيلة وهي إذن شيء يمتلك، أي أنها شيء يستهلك... إن امرأ القيس لا يبحث عن امرأة يحبها وإنما يبحث عن السيطرة والامتلاك »^١، وإذا صحَّ ما نقله عنه الرواة بشأن وصية أبيه الذي أوصى أن يعطى حامل وصيته دروعه وأسلحته لمن لا يجزع من أبنائه، فجزع أبنأؤه جميعاً « حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النرد، فقال له :فُتِل حجر ، فلم يلتفت إليه، وأمسك نديمه، فقال له امرؤ القيس: اضرب فاضرب حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك، ثم سأل الرسول عن أمر أبيه كله فأخبره، فقال الخمر والنساء حرام حتى أقتل مائة من بني أسد وأجز نواصي مائة»، مما يدل على أنه كف عن حالة العيب التي عاشها بعد أن علم بمقتل أبيه، وأنَّ حالة العيب على الرغم من أصالتها فيه لم تكن مؤسسة على تصور تأملي عميق .

أما الأعشى فلم يكن العيب عنده قائماً على رؤيةٍ مسبقة أو معضلة وجودية يعاني منها، ولكنه أرسل نفسه على سجيتها نحو متع الحياة، وهي تنحصر لديه في إطاري الخمرة والمرأة، وهما يمثلان لديه وجوده وحياته .

ويتكى الأعشى على مغامرات غرامية لا تختلف في مضمونها عن غراميات امرئ القيس، ويعمد في تصوير ذلك على القصة الشعرية، إذ يكون الشاعر مفتوناً بفتاة صغيرة، ويرسل من أجلها رسولاً خاصاً، ثم يتجه بعد ذلك إلى زيارتها، ويسهب في وصف مغامرته تلك، يقول :

١ أدونيس، كلام البدايات، ص ٤٧ .

وَلَقَدْ غَبَاكَ الكَاعِبُ

تِ أَحْظُ مِنْ تَخَابِيهَا ١

وَأَخُونُ غَفَاةَ قَوْمِهَا

يَمَشُّونَ حَافِيَّاتِهَا

حَافِيَّاتِهَا أَنْ تُرَى

أَوْ أَنْ يُطَافَ بِبَابِهَا

فَبَعَثَ جَنِيًّا لِنَا

يَأْتِي بِرَجْعِ خُطَابِهَا ٢

فَمَشَى وَلَمْ يَخَشِ الْأَيْدِيَّ

سَفَرَهُمْ وَخَلَا بِهَا

فَتَنَازَعَ سِرَّ الْحَدِيدِ

تِ فَانْكَرَتْ فَزَابِهَا ٣

١ الكاعب : الفتاة في أول بلوغها، أحظ : أطلب الحظ، التخاب : الفساد .

٢ الجني : الرسول الفطن، الخطاب : الرسالة .

٣ نزا بها : أذاع سرها وذكرها به .

عَضِبَ اللِّسَانَ مُتَّقِنًا

فَطِنَ لِمَا يَعْنَى بِهَا ١

صَنَعَ بِلَيْحِنِ حَدِيثِهَا

فَدَنَّتْ عُرَى أَسْبَابِهَا

قَالَ ت: قَضَيْتَ قَضِيَّةً

عَزَلًا لَنَا يُرْضَى بِهَا

فَأَرَادَهُ كَيْفَ الذُّفُو

لِ، وَكَيْفَ مَا يُؤْتَى بِهَا

فِي قُبَّةِ حَمْرَاءَ زِيًّا

نَهَا إِئْتِ تَلَاقُ طِبَابِهَا ٢

وَدَنَّا تَسْمُعُهُ الِى

مَا قَالِ، إِذْ أَوْصَى بِهَا

إِنَّ الْفَتَاةَ صَغِيرَةً

غَرَّ فَلَئِنْ دَى بِهَا ١

١ عضب اللسان : سليط اللسان .

٢ الالتحاق : التناسق، الطباب : القناطر ومفردها طبة .

ويستكمل الأعشى مغامرته هذه باقتحامه خيمتها، ويتم ذلك بحديثه عن الخمرة،
و كأنَّ الخمرَةَ والمرأة وجهان لمتعة واحدة عند الأعشى، يقول :

وَإِذَا لَنَا نَامُ _____ وَرَةٌ

مَرْفُ _____ وَعَةٌ لِشَرَابِ _____ هَا ٢

وَتَطَّلُ _____ لَ تَجْرِي بَيْنَنَا _____

وَمُفْ _____ دَمَّ يَسِي _____ قِي بِ _____ هَا ٣

هَ _____ زَجَّ عَلَيهِ التُّومَتَا _____

نِ، إِذَا نَشَاءُ عَ _____ ذَا بِهَ _____ هَا ٤

إن متعة الأعشى تتحقق من خلال التلذذ بهذين البعدين، في إطراب موسيقي يتجلى من خلال بعدين، مجزوء الكامل بإيقاعه الراقص، وحرف اللين « الألف » الذي كثر في قافية القصيدة، فالقصيدة ذات وصل بالألف، ومردفة بالألف، وقد أسهم هذا كله في تحقيق توازن بين تجاريب الغزل والخمرة والإيقاع .
ويصل عبث الأعشى حداً يجاهر فيه بلهوه وعبثه، يقول :

فَقَدْ أَخْرَجُ الكَاءِ _____ بَ المُسْتَرَا

ةً، مِمَّنْ خِذْرَهَا وَأَشْيَعُ القِمَارَا ١

-
- | | |
|---|---|
| ١ | الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٦ . ١٧ . الغريرة : الفتاة في أول صباها. |
| ٢ | النامورة : وعاء الشراب. |
| ٣ | المقدم : الأبريق . |
| ٤ | الhezج : صاحب الصوت المبحوح، التومتان : القرطان المعلقان في الأذن. |

وَذَاتِ نَوَافٍ كَلَامِ الْفُصُولِ

ص، بَاكَرْتُهُمَا فَادَمَجْتُ ابْتِكَارًا ٢

وتمثل الخمرة متعة الشاعر يعاقرها، لأنها لذته، ويشرب الكأس، ويتداوى من الأولى بأختها، يقول :

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ

وَأَخْرَجْتُ تَدَاوِيَّ مِنْهَا بِهَا

لِكَيْ يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي امْرُؤٌ

أَتَيْتُ الْمَعِيشَةَ مِنْ بَابِهَا

كُمَيْتٍ يُرَى دُونَ قَعْرِ الْإِنَا

كَمِثْلِ قَدَى الْعَيْنِ يُقْدَى بِهَا ٣

وَشَاهِدْنَا الْوَزْدَ وَالْيَأْسِمِي

نُ، وَالْمُسْدَ مِعَاثُ بِقُصَابِ ٤

١ المسترأة : المنتقاة .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٧٣ . ذات نواف : الخمرة، الفصوص : جمع فص، وهو الحجر الكريم .

٣ الكميت : الخمرة المائلة إلى السواد .

٤ المسمعات : المغنيات، قصابها : النافخون في مزاميرها .

وَمِرْهُرْتَا مُعْمَلٌ دَائِبٌ مَّ

فَأَيُّ التَّلَاثَةِ أُرَى بِهَا ١

تَرَى الصَّنَجَ يَيْكِي لَهْ شَجْوَهُ

مَخَافَةَ أَنْ سَوَفَ يُدْعَى بِهَا ٢

مَضَى لِي تَمَانُونَ مِنْ مَوْلِي

كَذَلِكَ تَقْصِبُ حُسَابِهَا

فَأَصْـبَحْتُ وَدَعَيْتُ لَهْـوَ الشَّبَا

بِ، وَالْخَنْدَرِيْسَ لِأَصْحَابِهَا ٣

إنَّ الأعشى كان يبدأ بالغزل أولاً، ثم يعرج إلى الخمرة ثانياً، ومن ثم ينتقل إلى الغرض الشعري الذي يرومه .

ومن مظاهر فتنة الأعشى بالخمرة أنه كان يصف لونها ورائحتها، يقول :

وَكَأْسٌ كَعَيْنِ الدِّيكِ بَكَرْتُ حَدَّهَا

بِفَيْئَانِ صِدْقٍ وَالنَّوْاقِيسِ تُضْرَبُ ١

١ المزهري : العود، أزرى : أعاب .

٢ الصنج : من آلات الطرب .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٢٩ . ٣٠ . الخندريس : الخمرة.

سُلَافٍ كَأَنَّ الرَّعْفَ زَانَ، وَعِنْدَمَا

يُصَقِّقُ فِي نَاجُودِهَا ثُمَّ تُقَطَّبُ ٢

لَهَا أَرْجٌ فِي الْبَيْتِ عَالٍ كَأَنَّ مَا

أَلَمَّ بِهِ مِنْ تَجْرِ دَارِينِ أَرْكَبُ ٣

ويقول :

وَكَأْسٍ كَمَاءِ النَّيِّ بَاكَرَتْ حَدَّهَا

بِعَرَّتِهَا إِذْ غَابَ عَنِّي بُعَاثُهَا ٤

كُمَيْتٍ عَلَيْهَا حُمْرَةٌ فَوْقَ كُمَيْتَةٍ

يَكَادُ يُفْرِي الْمَسَكَ مِنْهَا حَمَاتُهَا ٥

ومن الجدير بالذكر استكمالاً للتصور أن نعقد مقارنة مع شاعر جاهلي آخر -
طرفه بن العبد - لم يكن العبث لديه مجرد نزعة دفعته إليها « أنا » متضخمة فحسب
وإنما دفعه لذلك تأمل لطبيعة الوجود والحياة، ويظهر أن قلق الشاعر إزاء الموت وتأمله

١ كأس كعين الديك : صافية كل الصفاء .

٢ السلاف : أول الخمر، الناجود : إناء الخمر .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣١ . ٣٢ . الأرج : رائحة الطيب، التجر : التجارة، دارين : بلدة في البحرين تنسب إليها الخمرة الجيدة .

٤ ماء الني : ماء اللحم الذي لم يطبخ ويشبه لونه بلون الخمر، الغرة : البغثة .

٥ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٣٥ . الكميت : الخمرة المائلة إلى السواد، حماته : حرارتها.

إياه قد دفعه إلى موقفه العايب، والفرق بين امرئ القيس وطرفة بن العبد أن كليهما يلتقيان في ضرورة التمتع بلذات الحياة، غير أن طرفة بن العبد يفوق امرأ القيس في قلقه وتأمله، ومن ثم يتجاوزها في عرض المعضلات التي تعترض حياته، وليس غريباً على طرفة بن العبد أن يتأمل الموت، وهو في حساسية شاعر، فلقد وُلِدَ طرفة يتيماً « أي أنه فجع بفاجعة الموت، وهو حدث فساء ظنه بحكمه الحياة والموت، وأن فكرة الموت ولجت إلى ضميره بعقدة العدم والعبث واللاجدوى »^١، فقد لاحظ طرفة بن العبد أن قبور الناس تتماثل بعد الموت، فلا فرق بين قبر الكريم وقبر البخيل، مادام الموت نهاية الرحلة، ولما كان الأمر كذلك فلماذا يبخل الإنسان؟ ولماذا لا يستمتع بلذات الحياة؟ يقول:

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ

كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدٍ^٢

تَرَى جُثُوثَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا

صَفَائِحُ صُصِّمٍ مِنْ صَفِيحٍ مُنْصَدِّدٍ^٣

أَرَى الْمَوْتَ يَغْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي

عَقِيْلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ^٤

١ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٢٣٧ .

٢ النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

٣ الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

٤ بعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

أَرَى الْعَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ

وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالذَّهْرُ يَنْقُودُ

لَعَمْرُكَ ! إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى

لَكَ الطَّوْلُ الْمُرَحَّى وَتَثِيَاهُ بِالْيَدِ ١

إنَّ هناك علاقة بين الحياة والزمن والموت، فالحياة لدى طرفة تمثل كنزاً، ويمثل الكنز قيمة كبرى تعتربها حوادث الزمان بالنقصان، وكلما مر يوم فقد الكنز قسماً منه حتى يفنى، ولذا فإن حركة الزمن تعبت بالحياة، وتحيلها إلى فناء، وهذا الإحساس بالضياح والفقدان الذي يفعله الزمن يدفع إلى استغلال الكنز قبل أن يفنى من أيدي الناس إذ ليس الزمن إلا طريقاً تقود إلى الموت، فالقلق إزاء الموت وخوفه من نهايته المحتومة دفعته إلى اللهو والعبث، مما دفع ناقداً إلى القول: بأن أسى الشاعر « ميتافيزيقي فلسفي ... فليس ثمة شيء ذا قيمة ما دام الموت يحيله، ولقد ترددت فكرة الموت في معلقته جميعاً حتى يخيل إلينا أنه كان يتراءى له أبداً في قعر الكأس، وأنه لم يكن يدمن على شرب الخمرة إلا للتهرب من مواجهة جمجمة العدم » ٢، ويبدو أنَّ دافع الموت كان يفيض من ثنايا ثالوثه المقدس : الخمرة، والجنس، والفروسية، يقول :

وَأَوْلَا ثَلَاثَ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى

وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُودِي ٣

١ الزورني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠ . ٩١ . الطول : الحبل، ثياه : طرفاه .

٢ ايليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٥٧ .

٣ وجدك : أي وعمرك، لم أحفل : لم أبال، عودي : من يحضرني في مرضي .

فَمِنْهُنَّ سَبْعٌ بَقِيَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِّهِ

كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُغَلَّ بِالْمَاءِ تُزِيدُ ١

وَكِرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنَّباً

كِسِيدِ الْعَصَا نَبَّهَتْهُ الْمَتَى وَرَدِ ٢

وَنَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالِدَجْنُ مَعْجَبٌ

بِنَهْكَاءٍ تَحْتِ الخِبَاءِ الْمُعَمَّ ٣

كَزَيْمٍ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ

سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدي ٤

وقد يبدو مألوفاً أن يعاقر الجاهلي الخمرة، ولكنها عند طرفة ابن العبد تمثل إحدى اللذائذ التي تحقق وجوده، وتثبت «أناه» المتضخمة، إذ تتحول الخمرة من كونها شراباً يسكر إلى غاية تمتع الإنسان وتحقق أمانيه وأحلامه . أما التواصل مع المرأة فإن الشاعرين - امرأ القيس وطرفة - يلتقيان فيه على نحو من الأنحاء، لأن التواصل مع المرأة يشبع لذة فيهما، ويحقق وجودهما الذاتي، غير أن

١ كميته : خمر تضرب إلى السواد .

٢ كرى : عطفي، المضاف : الخائف، المحنّب : الفرس في يده انحناء .

٣ الدجن : الغمام، النهكنة : الفتاة التامة الخلقة .

٤ الزوزني، شرح المعلمات السبع، ص ٨٧ . ٨٩ يرؤي نفسه : أي من الخمر، الصدي : العطشان

فرقاً جوهرياً بين الشاعرين، لأن طرفة بن العبد يصدر عن نظرة تأملية كان الموت دافعاً إليها ولم يكن هذا جلياً عند امرئ القيس، « إنَّ طرفة ذو اتجاه فلسفي واضح يقترب إلى النزعة الإلحادية المعاصرة . لقد كان طرفة يفخر بشربه للخمر والتفاخر بهذه العادة كان وجهاً من وجوه الفروسية الجاهلية »^١.

إن العبث تجربة شخصية فردية، وقد عبر امرؤ القيس وطرفة ابن العبد عن هذه التجربة الشخصية الفردية، فهما لا يعبران عن القبيلة ولا عن الانتماء القبلي، كما هو الحال عند عمرو بن كلثوم الذي يفخر بالقبيلة والتعبير عن طموحاتها بضمير الجماعة بحيث أصبحت معلقة نشيداً ترويه القبيلة وتتباهى بحفظه، في حين كان التعبير بضمير المفرد طاغياً على تجربتي امرئ القيس وطرفة بن العبد، كما أنهما كانا متمردين على القبيلة وقيمها، وإذا كان امرؤ القيس قد طرده أبوه أو أمر بقتله، لتشيبيه بنساء أبيه أو لسيرته الأخلاقية السيئة فإن طرفة بن العبد يماثله بطرد آخر تزداد فيه معاناته بغربة جلية واضحة، يقول :

وَمَا زَالَ تَشْتَرِي رَابِي الْخُمُورَ وَلَأَنْتِي

وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرَفِي وَمُتَأَدِّي^٢

إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْقَبِيلَةُ كُلُّهَا

وَأُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبِّ^٣

١ ايليا الحاوي، الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، ص ٤٠ .

٢ التشراب : الشرب، الطريف : المال الحديث، المتاد : المال القديم الموروث .

٣ المعبد : المطلي بالقطران .

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكاً
مَتَى أَدُنُّ مِنْهُ يَنْبَأَ عَنِّي وَيُعْجِدُ
يُلُومُ وَمَا أُدْرِي عَلامَ يُلُومُنِي
كَمَا لَامَنِي فِي الْحَيِّ قُرْطُ بْنُ مَعْبُدٍ^١

ولم تكن نهاية الشاعرين بأقل من حياتيهما في الغموض والاضطراب، فلقد مات امرؤ القيس عند جبل في أقصى أراضي العرب ونسجت حوله قصة عشقه لابنة قيصر وكيف مات بارتدائه حلة وشي مسمومة منسوجة بالذهب بعثها إليه قيصر، أما طرفة فلقد قتل لأن عمرو بن هند حمّله كتاباً يوحى بجائزة سيتلقاها من عامله في البحرين فقتله عامل البحرين، لأنّ الرسالة تتضمن مقتله .

^١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠. ٩٢ .

الفصل الثالث

الزمن وجدلية التواصل والانقسام
في معلقة امرئ القيس

يتأمل الشاعر الزمن بوصفه حركة في الأفق المكاني وما يعتري الإنسان من تطور وتغير وصيرورة، ينتقل فيها من الضعف إلى القوة فالضعف، ضعف في طفولته وقوة في رجولته، وضعف في شيخوخته، غير أن تطوراً تصاعدياً يرافق هذا التغير، إذ يمر الإنسان بمراحل من النضج كلما تقدمت به السن، تطوراً نحو الأعمق والأفضل، هذا إذا استثنينا أرذل العمر، فالزمن يترك آثاره في الإنسان من ناحيتين : جسدية وذهنية، أما الجسدية : فتتجلى في تحول جسم الإنسان من الضعف إلى القوة فالضعف، وأما الذهنية فتتبدى في تراكم المعرفة الإنسانية على مستوى الإدراك والخبرة .

إن الإحساس بالزمن يمثل بعداً ذاتياً فريداً لدى الإنسان، غير أن الشاعر يختلف في الدرجة أحياناً، وفي النوع أحياناً أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماضٍ إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أن الزمن يتحول إلى بعد ذاتي يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد .^١

ولسنا في سياق الحديث عن تجليات « الزمن » في إطار دلالاته النحوية التي يدل عليها «الفعل» لأن صيغة الفعل الماضي لاتعني دائماً أن الحدث قد تم في الماضي، كما أن استخدام الفعل المضارع لايعني أن الحدث قد تم في الحاضر، أو أنه سيحدث في المستقبل. إن حديثنا عن الزمن، إنما هو حديث عن مدى إحساس الشاعر به، وتحوله من بعد خارجي إلى بعد ذاتي داخل الإنسان .

^١ للزمن دلالات متعددة ، منها ما يعبر عن الزمن الكوني المرتبط بحركة النجوم والكواكب ، وهو زمن فيزيائي ، لا دخل للإنسان فيه ، بل هو خاضع تحت سيطرته ، وهناك زمن داخلي ذاتي ، يخضع لمعطيات الانسان الداخلية ، وهو في حالة صيرورة مستمرة ، ينظر : احمد علي الزبيدي ، تحولات الزمان في مقدمة القصيدة الجاهلية ، دراسة تحليلية في شعر زهير بن ابي سلمى ، مجلة التراث العلمي العربي ، العدد: ٢ ، سنة ٢٠١٣ ص ١٧٩ وما بعدها .

ويبدو جلياً ان الزمان لا يمكن تمثله بدون المكان لان المكان « هو الاطار الذي تقع فيه الاحداث »^١ فالطلل مكان تتجسد ملامحه عبر مواقعه المتعددة ، ف سقط اللوى والدخول وحومل وتوضح والمقراة كلها تعبر عن ملامح وجودية مكانية ، الذي حوله الزمن الكوني بصيرورته الى مجرد ظلل يعاينه الشاعر ويستحضر ماضيه البعيد^٢

وأول ما يبده المتلقي بإحساس الشاعر العربي - الجاهلي بالزمن هو وقوفه على الأطلال، بوصفه معبراً عن مشاعر الشاعر الذاتية الخاصة^٣ إذ يمثل الطلل مثيراً حاضراً دالاً على زمن ماضٍ، فوقوف امرئ القيس في الحاضر على الطلل يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته، أو حبيباته، ومما يثير الانتباه أنَّ الشاعر يذرف دموعه عند ظلل مجذب يخلو من كل مظهر من مظاهر الحياة، نباتية أو حيوانية، وحتى قيعانه تخلو من المياه، إذن هناك ظلل مجذب وشاعر يبكي، و رفاق يواسون أو يعذلون، يقول امرؤ القيس :

-
- ١ سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ، ص ٧٦ .
 - ٢ حبيب مونسي ، المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٢١ وما بعدها .
 - ٣ سعيد محمد الفيومي ، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي ، مجلة الجامعة الاسلامية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، ٢٠٠٧ م ص ٢٤٦ .

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلِ

بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنِ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ ١

فثَوْضِحَ فَالمِقْرَةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا

لَمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَائِلِ ٢

تَزَى بَعَرَ الأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا

وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهَا حَبُّ فُلْفُلِ ٣

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا

لَدَى سُمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ ٤

وَقَوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئِهِمْ

يَقُولُونَ : لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ ١

١ اللوى : ما التوى من الرمل، وسقط اللوى : منتهاه، الدخول وحومل وتوضح والمقراة : أسماء أماكن .

٢ لم يعف : لم يمح، النسج : من نسجت الريح إذا ضربته فانسجت له طرائق كالحبك .

٣ الأرام : جمع رئم الطبي الخالص البياض، العرصات : جمع عرصة : فناء الدار .

٤ تحمّلوا : ارتحلوا، سمرة : جمع سمرة : نوع من الشجر، نقف الحنظل : شقه واستخرج حبه، وناقف الحنظل ينهمر دمه لشدة حرارته .

وَأَنَّ شِـفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَمِعْتَهَا

وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعْوَلٍ ٢

كـدِينِكَ مِنْ أُمِّ الْخـُوَيْرِثِ قَبْأَهَا

وَجـَارِثَهَا أُمُّ الرِّبَابِ بِمَأْسَلِ

فَفَاضَتْ دَمَوْعَ الْعَيْنِ مَنِّي صَبَابَةً

عَلَى النَحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مِحْمَلِي ٣

إن الطلل بوصفه مكانا لاقيمة له إن كان محايداً، ولكنه ليس كذلك عند امرئ القيس، إذ يمثل مثيراً له دلالاته العاطفية والوجدية، وإذا كان للمكان وجهان - كما يرى أدونيس - وجه يجذب ووجه يخيف فإن الطلل يمثل الوجه المخيف لأن الشاعر يرى الأشياء تتهدم وتغيب ومن ثم تتدخل قوة الدهر « القوة الخارقة التي لا تمكن مقاومتها تأخذ كل شيء وتغير كل شيء، وأمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولاحيلة له . إنها ليست قوة الموت، بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب - غياب

١ وقوفا علي : أي واقفين لأجلي، المطي : ماتمطى وتركب .

٢ عبرة : دمعة .

٣ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤ ص ٩٠٨ . الصبابة : الشوق، وللمحمل : حمالة السيف .

الحبيبة والأهل والقبيلة، إنه شيء خفي يأتي من الخلف مفاجئاً لا يغلب، ومجيؤه حتمي الآن أو غداً أو بعد هنيهة . هذه القوة ليست ظاهرة عابرة وإنما هي نمط الحياة «^١ .

ويكشف الطلل « المكان » عن زمانين :حاضر وماض، ولكل منهما دلالاته النفسية، ففي الزمان الحاضر يتجلى الطلل بخلوه من كل شيء سوى آثار بقايا الضياء، فهو مجذب مقفر لآحياة فيه، ويوحى بموعد الرحلة إلى الموت، وكأنَّ موت الطلل موت للإنسان، إنَّ أثر الموت في الطلل دفع الشاعر إلى البكاء، وموت الطلل الحاضر يقابله إحساس الشاعر بالأسى، ومن أجل أن يتجاوز الشاعر ذلك يعمد إلى التشبث بالبقاء وكسر حالة الجذب ولا يتم تجاوز الحاضر بقساوته المتجلية في الطلل المجذب والحالة النفسية البائسة إلا من خلال استعادة الذكريات، أي أنها عودة للماضي في إطار المكان نفسه، فهي شكل من أشكال المقارنة بين الماضي والحاضر، حاضرٌ لا تواصل فيه، وماضٍ تم فيه التواصل .

ان الطلل يشتمل - هنا - على بعدين ، اولهما : انه مكان مفتوح لانه اصلا يقع في ارض ممتدة في الصحراء ، وثانيهما : يعيد للشاعر ماضيه ، بوصفه مكانا قد الفه ، والمكان المؤلف - بحسب باشلار - هو الذي « مارسنا فيه احلام اليقظة فالمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا او تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة »^٢

إن الشاعر بفعله هذا يعمد إلى استيعاء الزمن ومحاولة صنعه من جديد، ولكنه يصنعه هذه المرة بالحكاية، وكأنَّ الحكاية وسيلة لتجسيد الماضي، أي تأكيد التواصل

١ دونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ، د.ت ، ص ١٥ .

٢ باشلار ، غوستان ، جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٤ م ص ٦ و ص ٣٥ وما بعدها .

ومحاولة الخروج من أزمة الانفصام والأسى، وتحقيق شكل من أشكال التفريغ عن الانفعال، كما أنه يمثل لونا من التعزية في حاضر قاس مجذب .

إن حديث الشاعر عن الطلل يشتمل على بعدين :أحدهما: يدل على رغبة الشاعر الجامحة للحياة، تفاعلاً مع معطياتها، وتواصلًا مع الآخرين، و الآخر : يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء، لأنَّ الشاعر يعيش حالة من الخوف والفرع من الهرم ومايعتريه من عوامل الضعف والانقراض، لأنَّ الزمن يحول كل شيء من حال إلى حال، وهذه الصيرورة هي التي دفعت الشاعر - كما أشرت - إلى إعادة الماضي ومحاولة خلقه من جديد من خلال الحكاية .

إن إحساس الشاعر بالمكان ليس منفصلاً عن إحساسه بالزمان، صحيح أن المفردات الدالة على الزمان في المعلقة أقل من المفردات الدالة على المكان بمقدار النصف تقريبا، غير أنَّ هذا لا يقلل من أهمية الزمن في المعلقة، لأنَّ الزمن يكتنفها بمقاطعها المتعددة كما أنَّ الإكثار من المفردات الدالة على المكان له ما يسوغه عند شاعر بدوي تحيط به الصحراء من كل جانب، فضلاً على أنَّ الإحساس بالمكان أقرب وأكثر لصوقاً بالإنسان إذا ما قسنا ذلك بإحساس الإنسان بالزمن الذي يأتي لاحقاً .

وكانت « الحكاية » أداة الشاعر في كسر الحاضر، وإعادة صنع الزمن من جديد ويتجلى هذا بوضوح من خلال تأكيد الزمن الماضي بذكر مفرداته مثل كلمة «يوم» الدالة على الماضي، وقد تكررت في الحكاية الأولى خمس مرات، يقول امرؤ القيس:

١ يصيح الماضي - كما يقول جلال الخياط - بديلاً « ولكنه لا يحمل سوى الذكريات ، وبين الذكرى والحلم والرحلة الدائمة عاش ذلك الإنسان الذي وقف واستوقف وبكى واستبكى وترك لنا اثرا باقيا مازلنا نحكي عنه ونتأمله » جلال الخياط ، الشعر والزمن ، وزارة الاعلام ، بغداد ،

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ

وَلَا سَيِّئًا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ

وَيَوْمٍ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيئًا يَـ

فَيَا عَجَبًا مَنْ رَخِلَهَا الْمُتَحَمِّلُ ١

يَظُلُّ الْعَذَارَى يَـرْتَمِينَ بِلِحْمِهَا

وَشَحْمِ كُهُدَابِ الدِّمَقْسِ الْمُفْتَلِّ ٢

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ غُيَوزَةٍ

فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي ٣

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًا

عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزَلِي ٤

١٩٧٥ م ، ص ٢١ ، ويشير عبد الرحمن بدوي الى دور الذاكرة في الربط بين الافعال في

الشعور بطريقة متصلة ، ينظر : الزمان الوجودي ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٣ م ص ٢٤٢

١ العذراء : البكر ، المتحمل : الحمل .

٢ الهداب : ما استرسل من الشيء ، الدمقس : الابريسم .

٣ الخدر : الهودج ، الويل : شدة العذاب ، مرجلي : أي جعلها راجلة .

٤ الغبيط : ضرب من الرجال ، عقرت بعيري : أدبرت ظهره .

فقلْتُ لها سـيـري وأرـخي زـمـامـة

ولا تُبـعـدني مـن جـناك المـعـال^١

ويومـاً عـلى ظـهـر الكـثـيبِ تـعـذرتُ

عـلـيَّ وآلـتُ خـلفـةً لـم تـحـال^٢

ولم يكتف الشاعر امرؤ القيس بحكايته مع « عنيزة » بل تجاوزها إلى حكاية أخرى مع فاطمة التي تبدو متأبية على الشاعر بتدللها وتمنعها، ولكنها في الحقيقة لاتقل عشقاً للشاعر من عنيزة، كما أن امرأ القيس يتجاوز عنيزة وفاطمة إلى « بيضة خدر» وهي حكاية تالفة يحاول فيها كسر الحاضر، وكأن حكاية واحدة لا تكفي لإرواء ظمأه من حالة الانفصام التي يعيشها الشاعر في الزمن الحاضر، يقول :

أفاطـمَ مـهـلاً بـعـضَ هـذا التـدـلِ

وإن كنت قد أزمعتِ صرمتِ فـأجـمـلي^٣

١ المعلن : المكرر مرة بعد أخرى .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص ١٠ . ١٢ . الكتيب : رمل كثير، التعذر : التشدد .

٣ مهلاً : رفقا، أزمعت الأمر : وطنت نفسي عليه .

وإن كنت قد ساءت مني خليقة

فسلي ثيابي من ثيابك تنسل^١

أغرك مني أن حبك قاتلي

وأنتك مهما تأمري القلب يفعل

وما ذرفت عيناك إلا لتدحي

بسهميك في أعشار قلب مقتل^٢

وبيضة خدر لايرام خباؤها

تمتعت من لها غير معجل^٣

تجاوزت أحراساً وأهوال معشر

علي حراساً لويشرون مقتلي^٤

١ الخليقة : السجية، سلي ثيابك : فارقيني .

٢ أراد بالأعشار : أجزاء قلبه، المقتل : المذلل كل التذليل .

٣ بيضة خدر : المرأة المخدرة .

٤ المعشر : القوم، يشرون : يظهرون .

إذا ما الثريا في السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل^١

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها

لدى الستر إلا لبسة المنفضل^٢

فقلت : يمين الله مالك حياة

وما إن أرى عنك العماية تنجلي^٣

خرجت بها تمشي تجر وراءنا

على أثرينا ذيل مرط مرحل^٤

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحي

بنا بطن حقف ذي ركام عققل^٥

١ التعرض : الاستقبال، الأثناء : النواحي .

٢ نضت : نزعت، المتفضل، الذي يلبس ثوبا واحدا حين يأوي إلى فراشه .

٣ اليمين : الحلف، الغواية : الضلالة .

٤ المرط : كساء بنقوش تشبه رجال الأبل .

٥ الحقف : رمل مشرف معوج، العققل : الرمل المنعقد المتلبد .

إذا التفتت نحوِي تَضَوِّعَ رِيحُهَا

نَسِيمِ الصَّابَا جَاءَتْ بِرِيَا القَرْنَفَلِ

إذا قَلَبْتُ هَاتِي نَوَّلِي نِي تَمَايَلْتُ

عَلِي هَضِيمِ الكَشْحِ رِيَا المُخْلَلِ ١

مُهْفَهْفَةٌ بِي ضَاءِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ

تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَلِ ٢

كِبْرِ المَقَانَاةِ البِيضِ بِصُفْرَةٍ

غَذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ غَيْرُ المَحَلِّ ٣

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَن أُسَيْلٍ وَتَقِي

بِنَاظِرَةٍ مَن وَحَشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفَلِ ٤

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّمِّ لَيْسَ بِفَاحِشٍ

إذا هَمِي نَصَاتُهُ وَلَا بِمُعْطَلِ ١

١ هضيم الكشح : دقيقة الخصر، ريا المخلل : ممتلئة الساق، موضع الخلال .

٢ مهفهفة : ضامرة البطن، غيرمفاضة : غير مسترخية اللحم، الترائب : موضع القلادة من الصدر السججل : المرأة .

٣ المقناة : الخلط، يخلط بياضها بصفرة، النمير : الصافي، المحلل : الذي كدرته الإبل

٤ تصد : تعرض، تبدي : تظهر، المطفل : التي لها طفل .

وفرعٍ يغشى المَتنَ أسودَ فاحمٍ

أثيثٌ كقَفْوِ النخلةِ المتعكَلِ ٢

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْرَاتٌ إِلَى الْعُلَى

تَظُلُّ الْمَدَارِي فِي مُتْنِي وَمُرْسَلِ ٣

وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيدِ لِ مَحْصَرٍ

وساقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقِيِّ الْمُدَلِّ ٤

وَتَعْطُوبٍ بِرِخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ

أَسَارِيعُ ظَبْيِي أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْحَلِ ٥

١ نصته : رفعته، المعطل : الذي لا حلية فيه .

٢ الفرع : الشعر التام، أثيث : كثير، متعكَل : ذو أقناء أي عثاكيل، وهي في النخيل كالعناقيد في العنب .

٣ الغدائر : الخصلة من الشعر، مستشزرات : مرتفعت، المداري : الامشاط .

٤ الجديل : الوشاح، السقي : نبات يسقى كثيرا، أراد ساقا بضة، المذل : اللين .

٥ العطو : تناول، رخص : لين ناعم، شثن : خشن، أساريع : دود ابيض أحمر الرأس، تشبه به الأنامل المخضبة الأطراف، اسحل : شجر يستاك به .

تضيء الظلام بالعشاء كأنها

منارة مُمسِي رَاهِبٍ مُتَبِتِلٍ^١

وتضحى فتيتُ المسكِ فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل^٢

الى مثلها يرنو الحليمُ صبايةً

إذا ما اسبكرت بين درعٍ ومجول^٣

تسات عمياتُ الرجالِ عن الصبا

وليس صباي عن هواها بمنسل^٤

١ المنارة : المسرحجة، الممسي : بمعنى الامساء، المتبتل : المنقطع عن الناس.

٢ الفتيت : اسم لدقاق الشيء .

٣ اسبكرت : اعتدلت، درع المرأة : قميصها، المجول : ثوب تلبسه الجارية الصغيرة

٤ عميات : الغواية والضلال، منسل : سال .

ألا رُبَّ خصمٍ فيك ألوى رددتُهُ

نصيح على تعذاله غير مؤتل^١

ومن الجدير بالذكر أنّ امرأ القيس قد عمد - هنا - إلى القصة الشعرية التي تتجلى فيها نزعتة العابثة . إنّ الوقوف على الطلل كان « مثيراً » دفع إلى ثلاث حكايات متعددة تؤكد التواصل في الماضي، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

المثير الأول: الطلل الأبيات : ١ - ٨

نوعه : مكاني

علاقته : جذب

الزمن : الأنفصام

التجاوز : الحكاية

الحكاية الأولى : الأبيات : ٩ - ١٤

الحكاية الثانية : الأبيات : ١٥ - ٢١

الحكاية الثالثة : الأبيات : ٢٢ - ٣٠

لوحة مثال الجمال للمرأة

الأبيات : ٣١ - ٤٠

الزمن : الماضي

لدلالة : التواصل

^١ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص ١٢ . ١٨ .

إنّ سلوك امرئ القيس مع المرأة - كما يقول أدونيس - « سلوك فارس مع فريسة تستسلم له، لكن بعد مقاومة وتمنع، وهي تستسلم بزهو عاشقة افتنتت به . ويستعير في التعبير عن ذلك ألفاظاً من لغة الحرب :

• وما ذرفت عيناك الا لتضربي بسهميك

• ... حيك قاتلي

• ... لا يرام خباؤها

• ... تجاوزت أحراسا إليها .. و غير ذلك

فلغة الحب مأخوذة هنا من لغة الحرب . والحب هنا هو نفسه حرب : معركة - تخطيط -

هجوم على المكان الذي تتحصن فيه المرأة المحبوبة، حصار إلى أن تستسلم «^١.

ومما يثير الانتباه أنّ عدد الأفعال التي ورد ذكرها في المقدمة الطللية في أبياتها الثمانية هو : اثنا عشر فعلاً وهي : « قفا، نيك، لم يعف، نسجتها، ترى، تحملوا يقولون، لاتهلك، تجمل، سفحتها، ففاضت، بلّ » أما عدد الأفعال في مغامراته العاطفية فقد بلغ تسعة وستين فعلاً في خمسة وثلاثين بيتاً، وهي : « عقرت، يظل يرتمين، دخلت، فقالت، تقول، مال، عقرت، فانزل، فقلت، سيرى، أرخى ولاتبعديني، طرقت، فالهيتها، بكى، انحرفت، لم يحول، تعذرت، آلت، لم تحلل كنت، أزمعت، أجملني، كنت، ساءتك، سلمي، تنسلي، غرك، تأمري، يفعل ذرفت لتقدحي، يرام، تمتعت، تجاوزت، يشرون، تعرضت، فجئت، نضت، فقالت تتجلى، خرجت، تمشى، تجر، أجزنا، انتحى، ألتفتت، تضوع، جاءت، قلت هاتي نوليبي، تمايلت، غذاها، تصد، تبدى، تتقي، نصته، يغشى، تضل، تعطو تضيء تضحى، تنتطق، يرنو، اسبكرت، تسلت، رددته » وهذا يعني أنّ نسبة الأفعال في مغامراته العاطفية أكثر من المقطع الطللي بنسبة النصف تقريباً، وإذا كان

١ أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب ن بيروت، ١٩٨٩، ص ٤٥ . ٤٦ .

الفعل بطبيعته يدل على الحدث والحركة، فإنَّ هذا يدل على أنَّ معلقة امرئ القيس تبدأ حركتها بشكل تصاعدي، أي الانتقال من الحركة الهادئة البسيطة إلى الحركة المتوثبة في القسم الخاص بالتجاوز في الحكايات الثلاث .

إنَّ معلقة امرئ القيس قد بدأت بالوقوف على الظل لأنه يثير الشاعر، ويدل على الزمن الحاضر بما يشتمل عليه من انفصام وجدب، ويبعث على كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، ومحاولته صنعه من جديد بالحكاية، وكأنَّ الظل موجة سالبة في القصيدة يتبعها رد فعل إيجابي يتجلى في ثلاث حكايات، تحاول كسر هذه الموجة السالبة ثم يعود الشاعر بعد ذلك واقفاً أمام موجة سالبة أخرى، تتبدى في الليل، وهو مثير آخر للأحزان، مثير كائن في الزمن الحاضر، وإذا كان الظل يمثل مكاناً يواجهه الشاعر ويعمد الشاعر إلى محاصرته وكسره بصنع الحكاية وإعادة خلقها، فإن الليل يمثل زماناً يحاصر الشاعر من جوانب متعددة، يقول امرؤ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سَدْوْلَهُ

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمومِ لَيْبَتَايَ^١

فَقَلْبَتْ لَهُ لَمَّا تَمَطَّي بِصُدْبِهِ

وَأَرْدَفَتْ أَعْجَازًا وَنِجَاءً بَكَاكِلِ^٢

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي

بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ^١

١ السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

٢ تمطى : تمدد، الإرداف : الأعباز : المآخير، الكلكل : الصدر .

فِيَا لَيْلَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْوَمَهُ

بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُومٍ جَنَدِلٍ ٢

لقد مر وصف الليل عند امرئ القيس بخمس حالات :

أولها : الرهبة والخوف :

وتتجلى في تشبيهه الليل بموج البحر، والتشبيه - هنا - يعني عقد مقارنة بين الليل من ناحية وتكرار حركة الموج من ناحية ثانية، وهذا يعني أنَّ الليل يبقى له استقلاله النسبي بعيداً عن أمواج البحر، لأن العلاقة التشبيهية تقتضي ذلك، غير أنَّ دلالة التكرار في حركة الأمواج تعني - في ضوء تبادل المعاني داخل النص - تكرار حركة الليل، بحيث تنتقل حركة الأمواج من البحر إلى الليل، الذي يمثل هو الآخر أمواجاً تحيط بالشاعر موجة وراءها موجة، وتتجلى أبعاد الرهبة والخوف لأنَّ « البحر يمثل ذلك المحيط الذي لاينتهي، ولاينجو الذي يلج إلى قلبه، كما أنَّ البحر هو محيط من الماء، كذلك الليل هو محيط من الظلام » ٣ .

ثانيها : الإحاطة والشمول :

وينتقل الشاعر من مرحلة الرهبة والخوف - التي يواجه فيها الشاعر أمواج الليل التي تتلاحق متدفقة - إلى إحاطة الليل به واشتماله عليه، تماماً كالخيمة، وهذا يعني أنَّ الليل أصبح يحيط بالشاعر من كل جانب، بحيث أرخى سدوله عليه، وقد تمثل الليل

١ الانجلاء : الانكشاف، الأمتل : الأفضل .

٢ الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

٣ إيليا الحاوي، ، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ ،

ص ٦٠ .

وكأنه خيمة كبيرة تغمر الكون كله، ولم يكن الظلام سوى هذه السدول، إنَّ الشاعر «يوحّد بين الهموم في الداخل والسدول المظلمة في الخارج، فهو لم يقل إنَّ الليل أرخى سدول الظلام، بل سدول الهموم . والواقع أنَّ تشبيه الظلام بالسدول يدل على التوحد بين طرفي الصورة في شعر امرئ القيس، إلا انه بقي، بالرغم من ظاهرتة النادرة يتناول العالم المادي، أما توحيد السدول والهموم فيدل على نزعة تجريدية أشد وأقوى، وتوغل أعمق في دھول النفس، ذلك أنَّ الشاعر يبصر همومه بعينيه بقدر ما يعانيتها بنفسه»^١.

ثالثها: السحق والتدمير :

وبعد أن كان الليل يمثل مجهولاً غامضاً مرعباً يخشى الشاعر دخوله لأنه يشبه أمواج البحر التي أخذت تلاحقه موجة خلف موجة، انتقل الشاعر إلى حالة الإحاطة والشمول في إرخاء الليل سدول الظلام المقترنة بالهموم كالخيمة على الشاعر، انتقل الشاعر - بعدها - إلى إظهار وطأة الليل وشدة قسوته عليه، فتخيل الليل وكأنه جمل يتمطى بصلبه، ويتأهب ببطء شديد، ويخني عليه ويسحقه تحت كلكله الضخم سحقاً » إنَّ الشاعر كان يعبر خلال هذه الأبيات عن شعور الاختناق، ذلك ان الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب يطبق عليه شعور بالضيق والاختناق، وكذلك من يخني عليه حيوان هائل كالجمل، وهكذا فإنَّ نفسية الشاعر تتسرب من خلال الصور بأسلوب غير مباشر ومتوحدة معها اتحاداً حياً »^١.

^١ إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص ٥٩ .

رابعها :الصراخ باليأس :

وبعد هذه الإحاطة بالاختناق والسحق والتدمير كان لابد للشاعر أن يصرخ « ألا أيها الليل الطويل الانجلي » وتتجلى ملامح الصراخ هذه بكثرة المدود في هذا البيت الشعري، وكأنها تمثل تنفيساً أو تعبيراً عن الصراخ للحالة التي وصل إليها الشاعر وتتبدى المدود في « ألا، أيها، الليل، الطويل، ألا، انجلي، وما، الإصباح » إنَّ الشاعر بقي سلبياً إزاء ما يحيط به، غاية ما في الأمر أنه وقع تحت وطأة هذه الحالة النفسية القاسية وتحمل ضغوطها عليه، وكان رد فعله هو الصراخ في وجه هذه الظلمة المعتمة، وهي في أحسن الأحوال رد فعل سلبي .

خامسها :الاستسلام :

ويصل الشاعر بعد ذلك إلى حالة استسلام مطلق لقسوة الليل وطولوه، وكأنَّ نجومه شددت بأمراس كتان إلى صم جندل، كما أنه قد عبر أيضاً عن حالة الاستسلام بأن الصبح ليس أحسن حالا من الليل، إنَّ حالة التوتر قد وصلت إلى أقصاها عند الشاعر « ففي البدء كان الشاعر يتململ، أما الآن فإنه انهار وأسرف في التشاؤم، حتى جعل يتوهم أن صباح الضوء ليس بأيسر من ليل الظلام »^٢، إنَّ الحالة الشعورية لامرئ القيس في موقفه إزاء الليل تأخذ بالتأزم التدريجي، أي أنَّ وصف وطأة الليل عليه يبدأ متدرجاً من البساطة إلى التعقيد، ولذلك لاحظنا أنَّ تجربة الليل بدأت بالرهبة والخوف، وكان الشاعر مواجهاً الليل، وإنَّ أمواجه كانت تتلاحق عليه، ثم تنتقل تجربته مع الليل إلى إحاطة وشمول، بحيث تشتد قسوة الليل عليه، لتصل أقصى درجاتها عندما

١ نفسه، ص ٦١ .

٢ نفسه، ص ٧٢ .

أناخ عليه الجمل، وسحقه تحت كللكه سحقاً، وتتابع أبعاد التجربة مروراً بالصراخ واليأس
ومن ثم الاستسلام .

إن صورة الليل تقترب إلى حد كبير من صورة الطلل من حيث معاناة الشاعر
إزاءها، تجربة يعيشها الشاعر بمفرده، ولذلك يختلف هذان المشهدان . أعني مشهد وصف
الطلل ووصف الليل بوصفهما يعبران عن الحاضر والانفصام - عن مشهد التواصل في
الزمن الماضي مع حكايات امرئ القيس الغرامية الفاضحة التي تتميز بقدر أكبر من
الحركة والحياة والحيوية، ويعيش بها الشاعر توصلاً مع الآخر وتفاعلاً وإياه.

المثير الثاني : الليل

نوعه : زمني

علاقته : إحاطة

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانفصام .

المثير الثالث : الوادي المقفر والذئب

نوعه : مكاني

علاقته : الغربة

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانفصام

التجاوز : الفروسية

الزمن : الحاضر

الدلالة : التواصل .

ولاتقتصر تجربة امرئ القيس في الحاضر الدال على الانفصام على الظل المجذب المقفر، أو على الليل الذي يسحق الشاعر ويخني عليه بكله، بل يتجاوز ذلك إلى رحلة في واد مقفر يشبه جوف الحمار الوحشي، وتتجسد في هذا الوادي غربة امرئ القيس ووحدته، كما ان وحدة الشاعر واغترابه تتماثل إلى حد كبير مع حالة ذئب يعوي ويبحث عن قوته وطعامه، يقول امرؤ القيس:

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ

بِهِ الذئبُ يَعْوِي كَالخَالِيعِ الْمُعْيِلِ^١

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوِي : إِنَّ شَأْنَنَا

قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَّوِلِ

كَلَانَا إِذَا مَانَّ نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ

وَمَنْ يَحْتَرِثَ حَرِثِي وَحَرِثَكَ يَهْزِلِ^٢

ومن الملاحظ أن امرأ القيس يضيفي على الذئب صفات إنسانية لتعبر عن تماثل حالتها، وكون الذئب ذا عيال يطالبونه بالقوت والطعام . ومن خلال تبادل المعاني داخل النص يمكننا القول : إنَّ الشاعر والذئب يتماثلان في خصائص مشتركة، فكل منهما منفرد وحده في واد مقفر، وهما - هنا - يفتقران إلى التواصل مع الآخر، كما أنَّ

١ الجوف : باطن الشيء، العير : الحمار، الخليع : الذي خلعه أهله، المعيل : الكثير العيال .

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٠، ص ٤١ . ٤٢ .

كليهما قد خلع من جماعته، وإذا كان الذئب يعوي فإنَّ الشاعر يماثله بصراخ يشكو فيه من غربته في هذه الحياة .

إنَّ عزل الشاعر من قبيلته خلعا أو بإرادته إنما هو لون من ألوان الانفصام الاجتماعي ومن هنا كان حاضر امرئ القيس سيناً بائساً، إذ يقطع منفرداً وادياً مقفراً ولا يلتقي فيه إلا بذئب يخلع عليه الشاعر صفاته الخاصة، ولم يكن يماثل الذئب بعزلته الاجتماعية واغترابه ووحدته فحسب، بل إنَّ كلاً منهما قليلة أمواله، وإنَّ كلاً منهما قد أتلف ما لديه من أموال، لأنَّ من يسلك طريق الشاعر أو طريق الذئب لا بد أن يكون هزيل الجسم قليل الزاد، وتتجلى حالة التوحد بين الذئب والشاعر من حالة التماثل بالصورة، وتتجلى بالتعبير « إنَّ شأننا » و«كلانا » في قوله :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى : إِنَّ شَأْنَنَا

قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَّوَل

كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ

وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرِثِي وَحَرِثَكَ يَهْزِلُ

وقد بدأ امرؤ القيس معلقته بالمكان الذي يكتنفه الزمان الماضي الذي تم فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي يتجلى فيه الانفصام، ولذلك عمد إلى كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، كما إنَّ امرأ القيس عني بالزمان في أثناء تأمله المعاناة المفردة القاسية في الليل، وأردفها في حالة الغربة التي يعيشها في المكان في وادٍ مقفر، مما يدفع إلى كسر الحاضر، ولكنه هذه المرة لا يعود إلى الماضي، وإنما ينتقل إلى الفروسية، ويركز تعبيره في التحدث عن أبرز أدوات الفروسية، وهو وصف الفرس، ولعل في اشتقاق الكلمتين « فرس، وفروسية » من جذر واحد ما يؤكد تلاحمهما معاً، يقول امرؤ القيس :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكِنَاتِهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَبْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ ١

مَكْمِيتٍ مَقْبَلٍ مُدْبِرٍ مَعَا

كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ ٢

كَمَيْتٍ يَزُلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتَّهِ

كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ ٣

مَسَّحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَوَى

أَثَرْنَ غُبَاراً بِالْكَدِيدِ الْمَرْكَزِ ٤

عَلَى الْعَقَبِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ أَهْتَزَمَهُ

إِذَا جِيَّاشٌ فِيهِ حَمِيهِ غَلَى مَرَجِلُ ٥

-
- ١ : الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .
- ٢ : الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .
- ٣ : الكميت : خالط حمرة سواد، الصفواء : الحجر الصلب، المنتزل : المطر ينزل من السماء .
- ٤ : مسح : من سح أي صب، السابحات : الخيول، الونى : التعب، الكديد : الأرض الصلبة، المركل : الذي ركلتها الارجل، أي ضربته.
- ٥ : العقب : العدو، اهتزامه : تكسر صهيله في صدره، المرجل : القدر .

يَطِيرُ الْغَلَامُ الْخِفُّ عَنْ صِهْوَاتِهِ

وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيْفِ الْمَثْقَلِ ١

دِرِيرٍ كُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَهُ

تَقْلِبُ كَفِيْهِ بِخِيْطِ مَوْصَلٍ ٢

لَهُ أَيُّطِلُ الْظَبْيِ وَسَاقَا نَعَامَةٍ

وَأِرْخَاءِ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلٍ ٣

كَأَنَّ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى

مَدَاكٍ عَرُوسٍ أَوْ صَالِيَةِ حَنْظَلٍ ٤

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ

وَبَاتَ بَعِيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ

١ الخف : الخفيف، يلوي : يرمي، العنيف : ضد الرفق، المثلث : الثقيل.

٢ درير : كثير الجري، الخذروف:حصاة مثقوبة يديرها الصبي في يديه بخيط، أمره: فتلته، موصل: موصل.

٣ الأيطل : الخاصرة، السرحان : الذئب، الأرخاء : ضرب من عدو الذئب، التتقل : ولد الثعلب، التقريب : وضع الرجلين موضع اليدين في العدو .

٤ الانتحاء : الاعتماد والقصد، المداك : الحجر الذي يسحق به الطيب وغيره، الصلالية: الحجر الأملس.

فَعَنْ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ

عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَاءٍ مُذَيَّلٍ ١

فَأَدْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَّلِ بَيْنَهُ

بِحَيْدٍ مُعَمِّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخْوَلٍ ٢

فَأَلْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ

جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ ٣

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ

دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ ٤

وَوَظَلَ طُهَاقَةَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضَجٍ

صَافِيْفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلِ ٥

١ عَنْ : عرض، السرب : القطيع، النعاج : البقر، الدوار : حجر كانوا ينصبونه ويطوفون حوله في الجاهلية، المذيل : الطويل الأطراف .

٢ الجزع : الخرز اليماني، المعم والمخول : كريم العم والخال .

٣ الجوارح : المتخلفات، صرة : جماعة، لم تزيل : لم تتفرق .

٤ عادى عداء : والى موالاة بين ثور ونعجة، دراكًا : تباعًا، لم ينضح : لم يعرق .

٥ اللحم الصفيق : الذي صف على النار ليشوى، قدير : مطبوخ بالقدر .

وَرَحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ

متى ما ترقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسْهَلُ

كأنَّ دَمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَنَحْرِهِ

عَصَاةَ حَنَاءِ بَشِيْبٍ مَرْجُلٍ^١

وَأَنْتِ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ

بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلٍ^٢

وتتجلى في مقطع الفروسية ووصف الفرس ظاهرتان : الأولى : كثرة الأفعال التي تدل على الحركة، لأنَّ امرؤ القيس يريد كسر الحاضر بحديث يفيض بالحركة وكأنه يقف معارضاً الليل والطلل والوادي المقفر الذي قطعه مماثلاً ذنباً يعوي، وثانيهما : إنَّ بعض الأبيات الشعرية تتميز بجوانب إيقاعية تماثل حركة الجواد في خببه وعدوه بتلوينات إيقاعية تعبر عن الحركة والحيوية، ويتكرر وصفه بطريقة تؤكد طابعاً إيقاعياً في قوله :

١ الهاديات : المتدمات من الصيد، مرجل : مسرح .

٢ امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، ص ١٩ . ٢٣ .

وقد أعتدي والطيرُ في وكناتها

بمُنْجَرِدٍ قِيدِ الأوابِدِ هَيْـكَلِ ١

مِكْرٍ مَفْرٍ مُقْبَلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ ٢ وان قوله « مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً » يدل في إيقاعه على حركة مماثلة لعدو فرسه، تماثل بين البنية الصوتية وتقطيع البيت الشعري من ناحية، وطبيعة حركة الجواد وعدوه في الواقع من ناحية أخرى ، ويسهم في هذا التقطيع الإيقاعي المتتابع بالكلمات المنونة المتتالية « مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وقد فطن إلى هذا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إذ قال: « عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي والى تكرار حرف الراء، وتوالي الكسرات، كما عمد إلى التثوين . وهذه الوسائل المركبة، إذا صح هذا الوصف، من شأنها أن تعقد موسيقى البيت، وتخلق من تألفه مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناءً موسيقياً رفيعاً » ٣.

وتسهم الصيغة الصرفية في الكشف عن الدلالة، فلقد آثر امرؤ القيس « صيغ المبالغة : مكر - مفر واسم الفاعل مقبل - مدبر، على التعبير بالفعل في وصف حركة فرسه السريعة عند العدو، وذلك أنّ صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محددة بزمان، والفعل مقيد بزمانه . كأنَّ الشاعر يريد أن يجعل فرسه مخلوقاً خرافياً خارجاً

١ الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .

٢ الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

٣ إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت،

١٩٨٠، ص ٢٩٩ .

عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة، ففرسه لا يكرثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية ولكنك تجده يفعل ذلك كله معاً وفي أي زمان»^١.

إنَّ امرأ القيس حين يصف فرسه يخلع عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته، وخصائصه الجسدية، والحديث عن أسطورية الفرس تتضمن الحديث عن أسطورية الفارس « وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه، في سلسلة من الصور العارية المتراكمة، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها وقتاً بعينه هو الصباح الباكر، وحصانا « أسطورياً » لا يتعب ولا ينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها، معنوية وفنية، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتألف، على الرغم من تباينها، لتخلق عالماً جديداً، هو عالم هذا الحصان الأسطوري القادر على تحقيق « انتصار » فارسه امرئ القيس ! »^٢.

وتنتهي المعقدة بتوتر آخر في الحديث عن المطر والسييل، ويمثل المطر والسييل الحاضر فهما - من هذه الناحية - يدمران كل شيء، وإذا كان ظاهريهما تدمير عناصر الطبيعة فإنهما يمثلان الدمار الداخلي لعالم الشاعر، بحيث لا يستطيع الشاعر تجاوز ذلك، « وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليجعل منه كذلك مطراً أسطورياً، تكتسح سيوله كل ما تصادفه في طريقها، فتقتلع الأشجار الكبيرة، وتنزل الوعول التي اعتصمت الجبال، وتهدم البيت إلا ما كان

١ محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف، مصر ١٩٨٨، ص ٨٨.

٢ إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص ٢٨، سنة ١٩٨٤.

منها مشيدا من الصخور الصلبة، وتقتل السباع الضارية التي تطفو رؤوسها بعد موتها
على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري»^١ يقول امرؤ القيس:
أَحَارِ تَرَى بِرِقًا كَأَنَّ وَمِيضَهُ

كَلِمَعِ الْيَدِينِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ^٢

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ

أَهَانَ السَّلِيطُ فِي الذِّبَالِ الْمُقْتَلِ^٣

قَعَدْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ

وَبَيْنَ إِكَامٍ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلٍ

وَأُضْحَى يَسْحُ الْمَاءَ عَن كُلِّ فَيْقَةٍ

يَكُتُبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دُوخَ الْكَنْهَبِلِ^٤

١ إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص ٢٨،
سنة ١٩٨٤ .

٢ اللع : التحريك، الحبي : السحاب المتراكم، المكلل : الذي صار أعلاه كالأكليل لاسفله .

٣ السليط : الزيت، الذبال : الواحد ذبالة، فتيلة المصباح، أهان الزيت : أسرف في استعماله .

٤ الكنهبيل : نوع من الشجر الضخم .

وَتِيْمَاءٌ لَمْ يَتْرِكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ

وَلَا أُطْمَأً إِلَّا مَشِيْداً بَجَنَدِلٍ ١

كَأَنَّ طَمِيْمَةَ الْمَجِيْمِرِ غُرْدَةٌ

مِنَ السَّيْلِ وَالْعُثَاءِ فَالْكُفَّةُ مِغْزَلٌ ٢

كَأَنَّ أَبَانَا فِي أَفَانِيْنَ وَدَقَّةِ

كَبِيْرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُّزْمَلٍ ٣

وَالْقِي بَصْحَرَاءِ الْغَبِيْطِ بَعَاةٌ

نَزُولِ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمَخْوَلِ ٤

كَأَنَّ سَبَاعاً فِيْهِ غَرْقَى غَدِيَّةٌ

بَأَرْجَائِهِ الْقُصْوَى أَنْابِيْشُ عُنْصَلٍ ٥

١ تيماء : قرية، الأطم : القصر، المشيد المبني، الجندل : الصخر .

٢ المجير : أكمة، العثاء : ما يخالط زيد السيل من ورق الشجر ونحوه .

٣ البجاد : كساء مخطط، التزميل : التلفيف .

٤ الغبيط : أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها، بعاعه : ثقله، العياب : الواحدة عيبية، وهي ما يضع فيها الرجل متاعه .

٥ أنابيش : ما ينبش، العنصل : البصل البري .

على قطن بالشميم أيمـن صـوبه

وأيسره على الستار فيذبـل

وألقى ببسيان مع الليل بـركه

فأنزل منه العصم من كل منزل^١

ويمثل المطر والسيل المثير الرابع في معلقة امرئ القيس، ولكن الشاعر لم يستطع تجاوزه وكأنَّ القصيدة بدأت بمثير يدفع إلى القلق والتوتر، وتنتهي بمثير يدفع هو الآخر إلى القلق والتوتر، وكأنَّ حالة المعاناة لاتنتهي، بل تستمر من جديد هكذا كدائرة لاتعرف بدايتها ونهايتها :

المثير الرابع :المطر والسيل

نوعه : مكاني

علاقته : التدمير

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانقسام

لاتجاوز .

بقي أن أشير إلى أنَّ المثيرات تتفاوت من حيث الجذب والخصب، فإنَّ الطفل مثير مكاني مجدب يخلو من الماء تماماً، في حين كان الليل مثيراً يوحى بوجود الماء

^١ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٢٤ . ٢٦ .

ضمن تشبيهه بأمواج البحر، ويخلو المثير الثالث وهو الوادي المقفر من الماء، أما المثير الرابع فإنّ للماء دلالاته التدميرية فيه، ولكنه يشتمل في الوقت نفسه على دلالات رمزية إيجابية في الخصب والنماء .

إنّ معلقة امرئ القيس بدأت بالجذب والقفر في الوقوف على الأطلال، ولكنها تنتهي بالمطر علامة الخير، وكأنّ المطر علامة تدميرية تدل على الحاضر من ناحية، وتنبئ عن المستقبل من ناحية أخرى، وقد تحكمت في معلقة امرئ القيس ثنائيتان : ثنائية: الحاضر/الانفصام، وثنائية: الماضي / التواصل، ولذلك تجلّى الانفصام في الحاضر في الوقوف على الطلل، ووصف الليل، وتمائل الشاعر مع الذئب في وادٍ مقفر، وتجلّى التواصل في الماضي، أي بحكايات الشاعر ومغامراته، أو من خلال حديثه عن فروسيته ووصف فرسه، وأخيراً قاده هذا كله إلى وصف المطر الذي يختلط فيه الحاضر واستشرافات المستقبل، أي أنه انتهى بمثير جديد لاتجاوزه . إن هذه الثنائية تحكم القصيدة من أولها إلى نهايتها، وتسهم في تحديد وحدة بنائية لها، ومن الغريب أنّ أدونيس يقيم نتيجة فنية على أساس الوضع الوجودي للشاعر الجاهلي، وما دامت الحياة الجاهلية وتجربة الشاعر بخصائصه الوجودية تمثل حركة و«تتبع منحى انفعاليا وتمضي حيث يحملها شعور دائم التغير»^١ فإنه من الطبيعي أن يقود هذا التفكك والتفتت إلى تفكك القصيدة وكأن حياة الشاعر الجاهلي وعالمه الداخلي يقودان إلى تفكك القصيدة وتفتتها لأن القصيدة - هنا - « رداء الشعور الداخلي المتحرك »^١، ولا أحسب أن حياة الشاعر المعاصر أقل عصفا وتنوعا من الشاعر الجاهلي، وعلى الرغم من ذلك فالقصيدة الحديثة لا تعرف التفكك، في حين توسم القصيدة الجاهلية بالتفكك والتشظي وخلوها من

١ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٣٠ .

الإطار البنائي . إن التجربة مهما كان نوعها ما دامت متوحدة فإنها تقود إلى نتيجة تؤثر قطعاً في وحدة القصيدة و التآلف بين أجزائها .

وفي ضوء هذا يمكننا القول إنَّ معلقة امرئ القيس تتميز بوحدتها البنائية الخاصة ذات الطبيعة التراكمية، بمعنى ان الأبيات الشعرية تتتابع البيت تلو الآخر، ففي المقدمة الطللية تتابع الأبيات وتتراكم مكونة وحدة واحدة، غير أن الشاعر يعتمد بنية استرجاعية لا تلتزم بالتراكم العمودي وإنما تتفرع أفقياً، وتعود إلى الأصل، ويتجلى ذلك في وحدة العذارى، وعنيزة، وبيضة خدر، وهكذا، على النحو التالي :

الوحدة التراكمية الأولى: المقدمة الطللية .

الوحدة التراكمية الثانية :

الوحدة الاسترجاعية الأولى: العذارى وعنيزة « طبيعة قصصية » .

الوحدة الاسترجاعية الثانية : فاطمة « طبيعة قصصية » .

الوحدة الاسترجاعية الثالثة : بيضة خدر « طبيعة قصصية » .

وتتفرع من الثالثة : وحدة تراكمية ذات طبيعة وصفية

« وصف المرأة » .

الوحدة التراكمية الثالثة : الليل .

الوحدة التراكمية الرابعة : الوادي المقفر والدُّنْب .

الوحدة التراكمية الخامسة : الفروسية .

وتتفرع من الخامسة : وحدة تراكمية ذات طبيعة وصفية
« وصف الفرس » .

الوحدة التراكمية السادسة : المطر والسييل .

الفصل الرابع البطولة

لقد تجلت في الحياة الجاهلية مظاهر الصراع والقتال، وقد رافق هذا حديث عن الشجاعة والجبين، وقد عبر الشعراء في أثناء صراعهم مع خصومهم في ساحات القتال أو بعدها عن هذه المظاهر، فكان الحديث عما اصطلح عليه « الحماسة » التي تعني وصفاً للبطولة وتعبيراً عن تجلياتها، أو شحذاً للهمم وتحميساً لأبناء القبيلة، وقد مثلت هذه الأبعاد المتعددة إرساء مثل أعلى للبطولة عبر عنه الشعراء .

ونلتقي في هذا السياق بنمطين من أنماط البطولة في الشعر الجاهلي، البطولة الفردية، والبطولة الجماعية، وتتميز البطولة الفردية في أنها تعبر عن بطولة الفارس الفرد وقيمته وأخلاقه وتضحياته وما يؤرق وجدانه ومشاعره، ويمثل هذا النمط عدد من الشعراء نتوقف عند اثنين منهم : عنتر بن شداد، وعمرو بن معدى كرب، أما البطولة الجماعية فإنها تعبر عن القبيلة وتلتحم بها، وسنتوقف عند الفند الزماني وعمرو بن كلثوم بوصفهما معبرين عن هذا التلاحم مع القبيلة واقعاً، وتعبيراً فنياً .

عنتر بن شداد وملامح البطولة الفردية :

وُلِدَ عنتر بن شداد لأمة حبشية سوداء، نقلت إليه لونها وعبوديتها، فأضحى عبداً في مجتمع يقسم أبناءه إلى طبقات، تعلوها طبقة الأحرار، وتقع في قاعها طبقة العبيد ولم يكن مصير عنتر بدعة في المجتمع الجاهلي الذي يعيش فيه، فكان أمثاله الكثيرين .

وكان مصير العبيد في الجاهلية يتأرجح بين بعدين :الأول الاستسلام المطلق لقدرية اللون، ويقوده هذا إلى التكيف مع الواقع، مؤثراً الإنسان الأسود العبودية على

القتل، الثاني : أن يتمرد الإنسان على البناء الاجتماعي القاسي، فيهرب ليعيش ضمن جماعات أُطلق عليها الصعاليك، مثل : السليلك بن السلكة، وتأبط شراً، وأضرابهما . ولم يؤثر عنتره سيرة العبيد الخانعين، كما أنه رفض الخروج عن الجماعة ليكون صلوكاً، ولكنه آثر أن ينال حرّيته، وأن يسترد نسبه، وأن يبني أسرة كريمة . غير أن عنتره ألقى نفسه أسير عائق لم يكن له يد في صنعه، وقد تولدت عن هذا العائق عوائق اجتماعية ونفسية كثيرة متعددة منها :

- عدم اعتراف أبيه به إلا بعد أن أثبت بطولة وشجاعة، وكان الاعتراف به بعد تردد كثير . ولكنه على أي حال لم يمنحه حقوقه كاملة، إذ بقي في نظر القبيلة العبد الذي تُعنى به وتهتم به وقت الحاجة إليه في الحرب .
- موقف سلبي من ابنة عمه عبله، وليس هناك ما يدل على أنها تحبه، ولكن تتجلى في قصائده الشعرية ما يدل على أنها تقلل من شأنه بسبب لونه، أو انها غاضبة عليه .
- موقف عمه مالك والد عبله الراض من تزويج ابنته لعبد أسود، وهذا يؤكد النظرة الاجتماعية التي تقلل من شأن الإنسان بسبب لونه، على الرغم من أن والده اعترف به ومنحه حرّيته .

إنّ العوائق الاجتماعية المختلفة وُدت عقدة الشعور بالنقص لدى عنتره بن شداد وكان عنتره يعبر عن معضلة اللون بالإشارة مرة، وبالتصريح مرة، ويمكننا أن نتوقف عند ثلاثة أبيات شعرية تعبر عن هذه العقدة وعن أثارها، يقول عنتره بن شداد مخاطباً ابنة عمه عبله :

إنّ تغدفي دوني القنّاعَ فإتني

طَبُّ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمَسْتَأْتِمِ ١

١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ١١٩ . تغدفي: ترخي، طب: حاذق، المستأتم: الذي لبس لامة الحرب، وهي الدرع .

ولعل هذا البيت واحد من الأبيات الشعرية التي يمكنها أن تكون مفتاحاً يكشف عن شخصية عنتر بن شداد، ولعله يساعدنا أيضاً على فهم نفسيته وموقفه من ذاته ومن الآخر، سواء أكان امرأة أم رجلاً .

إنَّ عبلة في هذا البيت ترخي قناعها دون عنتر، أي أنها تستتر دون الشاعر وعلى الرغم من رقة القناع وبساطته فإنَّ الشاعر لا يستطيع اقتحام هذا القناع، ولكنه يؤكد لها أنه حاذق في قتل الفارس الذي يتترس بلامه حربه، أي أنَّ هناك قناعاً تتستر به عبلة من نظرات ابن عمها، كما أنَّ هناك قناعاً - درعا - يتترس به الفارس من سيف عنتر والشاعر في حقيقته قادر على الفارس ودرعه، وليس بقادر على تمزيق قناع ابنة عمه عبلة .

وفي ظني أنَّ الأمر لا يخلو من أبعاد رمزية تعبر عن حالة نفسية يعيشها الشاعر فالقناع هنا له ثلاثة أبعاد، أحدها : قناع الفتاة، وثانيها : قناع الفارس المستلثم بلامه حربه، وثالثها : وهو أخطرهما وهو القناع الطبيعي الذي يرتديه عنتر، وهو لونه الأسود . إنَّ إسدال القناع أثار لدى الشاعر إحساسه بعبوديته فكان رد فعله إظهار فروسيته وشجاعته، بوصفهما شكلاً من أشكال التعويض عن الشعور بالنقص باللون .

ومن الجدير بالإشارة إنَّ قناع الشاعر قناع ثابت يحمل معه مأساة الشاعر وعذابه في حين مثَّل القناعان الآخران بعدين متغيرين يتأثران بالواقع سواء أكان اجتماعياً أم قتالياً إذن فهناك قناع لا سبيل إلى إزاحته وتغييره، وهناك قناعان متغيران فوظيفة القناع الذي تسدله الفتاة تعود إلى استتار الجمال ومن ثم حمايته، وفي هذا دلالة رمزية اجتماعية، تدل على تعذر وصول الشاعر إلى القناع، وتحقيق التواصل مع صاحبتة تماماً كما أنَّ وظيفة الدرع استتار للجسد وحمايته له في آن، مع فارق، إنَّ الشاعر قادر في هذه الحالة أن يمزق الدرع ويمزق صاحبه، لأنه يخضع للقوة الفردية التي يتمكن الشاعر من إحداثها، أما قناع الفتاة فهو يخضع للقيم الاجتماعية التي قهرت الشاعر وعذبتة .

ويقول عنتر :

وليس يعيبُ السيفَ إخلاقُ غمده

إذا كانَ في يومِ الوَعَى قاطعَ الحدِّ^١

إن ظاهر هذا البيت حكمة يقصد منها الشاعر الحديث عن السيف والغمد، ولكنه في حقيقته حديث عن الجوهر والعرضي، أو الثابت والمتغير، إذ يمثل السيف الجوهر والثابت لا العرضي والمتغير، فليست القيمة للغمد إن كان جديداً أو مزيناً أو بالياً، وإنما القيمة الحقيقية للسيف في حدته وقدرته على القطع في أثناء احتدام الخيول ونشوب المعارك، إذ يشتمل الحديث عن السيف والغمد حديث عن الخارجي الغمد، وعن الداخلي السيف والحق أن حديث عنتره هنا إنما هو مقابلة رمزية لقضية الخارج والداخل التي شغلته، أي حديث عن الغمد البالي أو الخارج المتمثل في اللون الأسود، وهو أمر لا قيمة له، وإنما القيمة للداخل السيف، أو جوهر الإنسان الذي يتبدى في سلوكه وأفعاله. ويميل عنتره إلى تفضيل الجوهر على العرض، والثابت على المتغير، وفي هذا يتعرض عنتره إلى معضلة اللون التي تقلقه وتؤرق عليه وجدانه.

ويمكننا استكمال رؤية عنتره من خلال البيت الشعري الثالث الذي يقول فيه :

المالُ مـالكُ والعبدُ عبـدُكُم

فهل عذابك عني اليومَ مصروفُ^٢

إن صدر البيت يقرر حقيقة تؤكد ملامح الفوارق الطبقيّة، وتنبئ عن ملامح الاستعلاء بين السيد والعبد، طبقة وثراء، ولذا كان الحديث عن العبودية والمال متوازناً في جملتين

١ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ٧٣. أخلق : بلي.

٢ نفسه، ص ٢٢ .

اسميتين : المالُ مالكمُ والعبدُ عبدكمُ، وهما متوازنتان نحواً وإيقاعاً، فعلى المستوى التركيب النحوي يصل التماثل حداً كبيراً بين المبتدأ والخبر في الجملتين :

المبتدأ : المال، العبد

الخبر : مالكم، عبدكم

ومما يثير الانتباه أنّ الخبر تكرر للمبتدأ يفيد التوكيد، ولكنه مضاف إلى ضمير الجماعة «مالكم وعبدكم» فهذا يؤكد الملمح الاستعلائي والطبقي .

أما عجز البيت فهو تركيب ينتقل من الأداء الخبري إلى أداء إنشائي، ويؤدي الاستفهام الاستنكاري - هنا - دلالة الرفض، وكأنّ البيت الشعري فيه استسلام في أوله، ومحاولة للخروج في آخره، كما أنّ التركيب يختلف، إذ ينتقل الخطاب من صيغة الجماعة إلى الأفراد، وينتقل فيه الخطاب من إلغاء دور الشاعر الذي كان مجرد وصف في الانتساب إلى الآخر « مالكم، وعبدكم » إلى التعبير عن الذات « عني »، وكأنّ الصدر يلغي تماماً وجود الشاعر ويحضر فيه الآخرون، وحين يرد الشاعر فإنه لا يعدو أن يكون مجرد شيء « مال، أو عبد »، ولكن الصورة تختلف في العجز، إذ يصح الحديث عن الإنسان « فالعذاب، وعني، ومصروف » تنبئ عن وجود إنساني، يرفض أو يتمرد ويحاول الانتقال إلى التعبير عن ذاته .

بقي أمر مفاده أنّ الصدر يشتمل على قدر من التقطيع الصوتي ويرافقه تنغيم في جملتيه المتوازنتين توازناً يكاد أن يكون تاماً « والمال مالكم، العبد عبدكم » أما العجز فتكثر فيه حروف المد « عذاب، وعني، ومصروف » فضلاً عن أنّ العجز ليس فيه تقطيع ولا تنغيم، كما هو الحال في الصدر، وكأنّ هذا الاختلاف في التركيب الصوتي يسهم هو الآخر في الكشف عن دلالات الشطرين المختلفين .

وقد عبر عنترة بن شداد عن مشكلة اللون الأسود بصراحة، وألح عليها في شعره وتحدث عنها بمرارة مفعجة، لأنّ اللون قد أرقّ الشاعر، وأقصّ عليه مضجعه، ويرجع هذا لسببين : أحدهما : نسب الشاعر ولتحاقه بأبيه، لأنّ السواد من هذه الناحية يمنع العربي

من نسبة ولده إليه، وثانيهما : القيمة الاجتماعية التي تقلل من أهمية السود ومن قيمتهم، فهم عبيد، ولا بد أن يعيشوا في قاع المجتمع .

وكان عنترة يحمل في أعماقه، وتحت هذه القشرة السوداء، نفساً أبية كريمة وتشتمل على طموحات هائلة، وكان يدرك أنه يستحيل عليه تغيير لونه، « وما لسواد جلدي من دواء »، ولكنه حاول أن يغير من انتسابه وتغيير نظرة المجتمع إليه .

ولقد تحكمت في رؤية عنترة بن شداد ثنائية يمثل السواد أحد بعديها، في حين يمثل البياض البعد الآخر، ولقد تركزت حول اللون الأسود، بوصفه رمزاً لقيمة اجتماعية، كل الخصائص والخصال السيئة، فهو لون الخبث والدونية والتخلف، وقاد هذا إلى شكل من أشكال الشعور بالنقص لدى الشاعر، ولذلك كان يعي دلالة السواد ويحاول تبرير طبيعته، وتعويض ذلك بالبياض الذي يكون فعلاً حميداً .

ويعمد عنترة إلى إضفاء قيمة على السواد، وكأنه يحاول الفخر بلون السواد ويحاول الفخر بكونه عبداً، ويحاول أن يوسع من دلالة الضيقة المقتصرة على الإنسان إلى أبعد من ذلك، فالمسك أسود اللون، ولكن لا يقلل السواد من أهميته وقيمه، يقول :

لَئِنْ أَكَّ أَسْوَدًا فَالْمَسْكَ لَوْنِي

وَمَا لِسَوَادٍ جِلْدِي مِمَّنْ دَوَاءِ

ولكن تبعدُ الفحشاء عني

كبعيد الأرض عن جـو السماء^١

إنَّ عنترة بن شداد بهذا يضعك أمام معادل موضوعي يتقابل فيه عنترة بلونه الأسود بالمسك ذي اللون الأسود، أي أنَّ اللون لا يحدد قيمة الإنسان، وإنما جوهره هو

١ نفسه، ص ١١ .

الذي يحدد قيمته وأهميته، ولم يقتصر عنتره على ذلك، بل حاول تجلية السواد بوصفه
نسباً للشاعر في مواطن القتال، يقول :

أنا العبدُ الذي خُبِرَتِ عنه

يُلاقِي في الكربةِ أَلْفَ حَرِّ

خُلِقْتُ من الحديدِ أَشَدُّ قَلْباً

فكيفَ أَخافُ من بيضٍ وسُمرٍ ١

وأبطشُ بالكميِّ ولا أبالي

وأعلو إلى السماكِ بَكْلِ فَخَرٍ ٢

ويقول :

يَعْبِيُونَ لَوْنِي بالسوادِ جِهالَةً

ولولا سوادُ الليلِ ما طَلَعَ الفُجْرُ

وإنَّ كانَ لَوْنِي أسوداً فَخَصَّائِلي

بَيَاضٍ ومِنْ كَفَيِّ يُسْتَنزَلُ القَطْرُ ١

١ البيض والسمر : السيوف والرماح .

٢ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٠٨ .

يضر الشاعر ان يعيره أعداؤه بسواد لونه، ولكن ما يضره أكثر أن يعيره قومه بذلك، ويظلمونه ببغيهم وقلة إنصافهم له، على الرغم من أنه فارسهم، وواحد منهم يقول :

أذْكَرُ قَوْمِي ظَلَمَهُمْ لِي وَبَغِيَهُمْ

وَقَلِيلَةٌ إِنْصَافِي عَلَى الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ

بَنَيْتُ لَهُمْ بِالسَّيْفِ مَجْدًا مُشِيدًا

فَلَمَّا تَنَاهَى مَجْدُهُمْ هَدَمُوا مَجْدِي

يَعْيِيُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ وَإِنَّمَا

فِعَالُهُمْ بِالْخُبِيثِ أَسْوَدُ مِنْ جِلْدِي ٢

ويعي عنتر بن شداد أنه يعيش حالتين في قومه، حالة السلم الذي لا يعدو أن يكون فيه سوى عبد يقلل قومه من شأنه، وينادونه باسم أمه زبيبة تحقيراً وتقليلاً من أهميته، أما في حالة الحرب فانه تعلق قيمته وأهميته، يقول :

يُنَادُونِي فِي السَّلَامِ يَا بِنَّ زَبِيْبَةً

وَعِنْدَ صِدَامِ الْخَيْلِ يَا بِنَ الْأَطَايِبِ

١ نفسه، ص ٧١.

٢ نفسه، ص ٢٠.

وَأَوْلَا هَهُوَى مَا ذَلَّ مِثْلِي لِمِثْلِهِمْ

وَلَا خَضَعَتْ أَشْدُّ الْقَلْبِ لِلتَّعَالِبِ

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا الْخَيْلُ أَصَابَتْ

تَجْبُولُ بِهَا الْفُرْسَانُ بَيْنَ الْمَضَارِبِ

فَإِنْ هُمْ نَسَوْنِي فَالْصَّوَارِمُ وَالْقَنَا

تُذَكِّرُهُمْ فِعْلي وَوَقَعَ مَضَارِبِي ١

ولعل أفسى أنواع الظلم والمعاناة تلك التي تصدر عن ابنة عمه التي يحبها، عبلة، حين يقول :

أَلَا يَا عَبْلُ قَدْ زَادَ التَّصَابِي

وَأَلَجَّ الْيَوْمَ قَوْمُكَ فِي عَذَابِي

وظِلَّ هَوَاكُ يَنِمُو كُلَّ يَوْمٍ

كَمَا يَنِمُو مَشِيبي فِي شَبَابِي ٢

وقوله :

١ نفسه، ص ٣٢. الصوارم : السيوف، القنا : الرماح .

٢ نفسه، ص ١٩ .

إلى كم أدري من تُريد مَذلتِي

وأبذلُ جهدي في رضاها وتغصبُ

عُبيلةُ أيامِ الجمالِ قَليلةُ

لَهَا ذِولةُ معلومةٌ ثمَّ تَذهبُ ١

ويبدو أنَّ عبله كانت تقلل من قيمة عنتره بسبب لونه، ويتجلى ذلك في مرارة التعرض لذلك، ويتمنى أن ترضى عبله عن أمر لا يستطيع عنتره أن يغيره، يقول :
لعلَّ عبله تُضحى وهي راضية

على سوادي وتمخو سؤره الغضب ٢

ويعمد عنتره بن شداد إلى تعويض معضلة الشعور بالنقص باللون بطريقتين : إحداهما: تعويض ذلك بالخصال الحميدة، يقول :

لئن أك أسوداً فالمسكُ لوني

و ما لسوادي جادٍ من دواء

١ نفسه، ص ٢٠.

٢ نفسه، ص ٣٠.

ولكن تبعدُ الفحشاء عني

كَبُعدِ الأرضِ عن جَوِّ السماءِ ١

ويقول :

تُعيرني العِدادَ بسِوادي جِادي

وَبيضِ خِصائلي تَمُوسِ السِّوادي

سَلِي يَا عِبْلُ قَوْمِكَ عَنِ فِعَالِي

وَمَنْ حَضَرَ الْوَقِيعةَ وَالطِّرادا ٢

ويقول :

سِوادي بَياضِ جِيْنِ تَبْدُو شِمائلي

وَفِعَلِي عَلى الْإِنسانِ يَزْهُو وَيَفْخَرُ ٣

ويقول :

١	نفسه، ص ١١.
٢	نفسه، ص ٦٥.
٣	نفسه، ص ٩٥.

يَعِيبُونَ لُونِي بِالسَّوَادِ جَهَالَةً

وَلَوْلَا سَوَادُ اللَّيْلِ مَا طَلَعَ الْفَجْرُ

وَإِنْ كَانَ لُونِي أَسْوَدًا فَخَصَائِلِي

بِيَاضٍ وَمِنْ كَفَيِّ يُسْتَنْزَلُ الْقَطْرُ

مَحْوُوثٌ بِذِكْرِي فِي الْوَرَى ذَكَرَ مَنْ مَضَى

وَسُودْتُ فَلَا زَيْدٌ يُقَالُ وَلَا عَمْرُو^١

إنَّ هذه النصوص تحاول كلها تعويض شعور الشاعر بالنقص من خلال أفعال حميدة يشتمل عليها جوهر الشاعر، أي أنَّ القيمة الحقيقية لا يحددها اللون الأسود الذي يرتديه الشاعر، وإنما تتجلى قيمته في سماته الأخلاقية الحميدة .

ولم يكن التعويض مقتصرًا على الأخلاق الحميدة ولكنها تتجلى أيضاً من خلال فروسية الشاعر التي تتجاوز الحد، ولذلك كان القتال عنده يوم فرح وسرور، لأنه يشعره في تلك اللحظات بأنه يتجاوز عقدة النقص، وبخاصة أنَّ الآخرين يعنون به ويولونه أهمية فائقة، ومن هنا جاء فرحه وسروره بالقتال وبالسيف يقول :

وَأَفْرَحُ بِالسَّيْفِ تَحْتِ الْعُبَارِ

إِذَا مَا ضَرَبْتُ بِهِ أَلْفَ ضَرْبِهِ^٢

١ نفسه، ص ١٠٦ .

٢ نفسه، ص ١٣ .

ويقول :

أَجِنُّ إِلَى ضَرْبِ السُّيُوفِ الْقَوَاضِبِ

وَأُضَبُّ إِلَى طَعْنِ الرِّمَاحِ اللَّوَاعِبِ ١

وَأَشْتَأُقُ كَأَسَاتِ الْمُنُونِ إِذَا صَفَتْ

وَدَارَتْ عَلَى رَأْسِي سَهَامُ الْمَصَائِبِ ٢

وَيُطْرَبُنِي وَالْخَيْلُ تَعْتُزُّ بِالْقَنَا

حُدَاةَ الْمَنَائِيَا وَارْتِعَاجُ الْمَوَاكِبِ ٣

وَضَرْبٌ وَطَعْنٌ تَحْتَ ظِلِّ عَجَاجَةٍ

كَجُنْحِ الدُّجَى مِنْ وَقَعِ أَيْدِي السَّلَاحِبِ ٤

١ القواضب : السيوف، اللواعب : الرماح .

٢ إذا صفت : أي حمي وطمس الحرب، وكلما كانت المدام - الخمرة - خالصة صافية الكؤوس كانت أشد فعلا بالرؤوس .

٣ عثور الخيل : الاشتجار والاشتباك، ارتعاج المواكب : كثرتها .

٤ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتر بن شداد، ص ٢١ . السلاحب : نوع من الخيل طويل على وجه الأرض.

ولم تقتصر سعادته على الفرح بالسيف والحرب، بل كان يجد سعادته حين يتمكن من قتل خصومه . يقول :

شَفَى النَفْسَ مِنِّي أَوْ دَنَا مِن شِفَائِهَا

تَرَدِّيهِمْ مِنْ خَالِقٍ مُتَّصِرٍ ١

تَصِيحُ الرَّدِينِيَّاتُ فِي حَجَبَاتِهِمْ

صِيَاخُ الْعَوَالِي فِي الثَّقَافِ الْمُثَقَّبِ ٢

كَتَائِبُ تُزْجَى فَوْقَ كُلِّ كَتَيْبَةٍ

لِسَوَاءٍ كَظَلَّ الطَّائِرُ الْمُتَقَلِّبِ ٣

ومن الجدير بالذكر أنّ الشاعر يجد نفسه في فروسيته، وإنّ نسبته للسيف هي التي تحدد قيمته، يقول :

وَأَنَا الْأَسْوَدُ وَالْعَبْدُ الَّذِي

يَقْصِدُ الْحَيْلَ إِذَا النَّعْغُ ارْتَفَعُ ٤

١ الترددي : السقوط من عل، الحالق : الجبل المرتفع، المتصوب : المنحدر .

٢ الردينيات : الرماح، الحجبات : الاوراك، العوالي : رؤوس القنا، الثقاف : ما تسوى به الرماح المتقّب : المتقوب .

٣ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ٢٤ . تزجي : تساق وتدفع .

٤ النقع : الغبار .

نَسَبْتِي سَيِّفِي وَرُحْمِي وَهَمِّي

يُؤْنِسَانِي كَلَّمَا اشْتَدَّ الْفَرْعُ ١

(٢)

إنَّ في شخصية عنتره شيئاً يفارق الآخرين، لا يرضى بما رضى به الآخرون لأنفسهم، وكان يدرك في الحياة وجوده، فكان يرى الإنسان من منظار آخر، لا يحدد قيمته لون، وإنما تحدده قيم اجتماعية، فتوة وفروسية، وقد وُلِدَ هذا في نفسه شعوراً قوياً فيما تكتنفه نفسه، وفيما يعيش فيه، فضلاً عن مجتمعه الذي يفرض عليه نمطاً من الحياة وضروباً من المذلة والهوان . ثم كان إعجابه بابنة عمه، وهي من حرائر العرب، فانتسخت الهوية بين ما هو عليه، وبين طموحه الذي يدفعه إلى أن يقترن بهذه الفتاة التي تأبى طباع أسرتها وتقاليدهم أن تحقق له ما يصبو إليه «فمشكلة عنتره ولدت معه، إنها في دمه ولونه ملتصقة به، ملازمة لواقعه، فلو اتهمه الناس بالجبن لاستطاع أن يزيل تلك التهمة بالبطولة، ولو كان يعاب بالفقر لدأب في سبيل الغنى، إلا أنه كان يعاب لولادته من أمة وللون وجهه، وهذان أمران لا قبل له بتغييرهما» ٢.

وكان يورق وجدان عنتره بن شداد أنه ليس محسوباً على قبيلته، وكان يعاني من شطرين، شطر: كونه ولد لواحدٍ من أحرار عبس، ولم يعترف به إلا بعد أن اثبت بطولة وفروسية، وبعد تردد كبير، والشطر الثاني: كونه ولد لأمة حبشية، ولذا كان بعيداً عن افتخاره بأسرته أو قبيلته، على غرار ما كان يفعل شعراء القبائل الآخرين، فعمرو بن كلثوم مثلاً كانت معلقته كلها تعبيراً عن وجدان الجماعة، تهايباً بمآثرها ومفاخرها واعتزازاً

١ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٢١.

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٣.

ببطولاتها وأمجادها، لأن عمرو بن كلثوم كان ملتحمًا بهذه الجماعة، وامتداداً لها إذ يتحقق وجوده بوجودها، أما عنتره فلم يكن ولوعاً بهذا، وحتى في اللحظات التي يعمد فيها إلى الفخر بقبيلته تبرز أمامه مشكلة لونه الأسود قوية واضحة، فيتحول فخره إلى إشارة عابرة باهتة يحاول تغطيتها بمصيره القدرى الغريب .

إِنِّي أَمْرُؤٌ مِنْ خَيْرِ عَبْسٍ مُنْصِلٍ ١

شَطْرِي وَأَحْمِي سَائِرِي بِالْمُنْصِلِ ١

وبذلك يتحول السيف إلى نسب يغطي نقص شطره الآخر، وقد تركت هذه العقدة لديه، أي عقدة الشعور بالنقص باللون، أنماطاً من المواقف، وأنماطاً من التعبير عنها، فهو من ناحية يريد أن يسد هذا النقص والعجز بالتفوق على أحرار قبيلته، ويتم ذلك من خلال محورين : أولهما : أنه يعمد غالباً إلى إظهار قبيلته في حالة الهزيمة والانكسار فهم على الرغم من كونهم جماعة، وهو الفرد، و أنهم أحرار، وهو العبد، فهم يخسرون المعارك ويهربون، وهو في هذه الحالة يسد مسدهم، ويجبر عثرتهم، ويحقق النصر لهم، يقول :

إِنْ يُلْحَقُوا أَكْـُفْرُؤُا وَإِنْ يُسْـَٔتَلِحُوا

أَشْـَٔدُّدُؤُا وَإِنْ يُلْفَقُوا بَضَّؤُا نَكِّؤُا أَنْزَلِ

١ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٤٧ . المنصل : السيف.

حينَ النزولِ يكونُ غايةً مثاناً

وَيَفِرُّ كُلُّ مُضَلَّلٍ مُسْتَوْهَلٍ^١

وليس صحيحاً ان الشاعر في هذا « يحقد على بني قومه بقدر ما كان يحقد على أعدائه لأنَّ احتقارهم له هو اصل بلائه وفشله »^٢ وإنما كان الشاعر يعبر عن مقارنة بين الجماعة المنهزمة متمثلة في القبيلة، والبطل الفرد متمثلاً في شخصية فارس هو عنتره، وهذه المقارنة تشبع جانباً مهماً من نفسية الشاعر البطل، وتشعر الآخرين بخذلانهم على كثرتهم ويعزتهم بفردية بطولته . إنَّ عنتره كان يدرك تماماً بوصفه إنساناً جاهلياً أنَّ وجوده الحقيقي يقع في إطار قبيلته، لكنه وجود مشوب بغصة بعدي: أمه الحبشية، ولونه الأسود، ومن ثم فليس الشاعر حاقداً على قبيلته حقدَه على أعدائه . ثانيهما : وهو لا يبتعد كثيراً عن الأول، وهو يتركز في عقدة الشعور بالنقص التي دفعت الشاعر إلى إظهار بطولته على حساب هزيمة الجماعة، كي يثبت لهم أنَّ اللون لا يمثل معيار التفاضل بين الناس، وإنما ما يشتمل عليه جوهره وأفعاله، وبذلك يحاول عنتره ان ينقل معيار التفاضل من العرق والدم واللون إلى معيار العمل، إنَّ البطولة تعوض نقصاً يعاني منه، وهذا ما أكده في شطره الآخر الذي يحميه بسيفه وسنانه، ويتبدى من ناحية أخرى في شعر عنتره ما يؤكد إشباع الشعور بعقدة النقص باللون التي يعاني منها عنتره، ويبدو أنها لا تتجلي هذه الا وقت الشدة في وقت تحتاج إليه القبيلة كل الحاجة، إذ يرى أنَّ القبيلة تلتحم به، فارساً لها وابناً من أبنائها، ونراه يلقى الخير من أعمامه وأخواله، فيصبح منهم في أوساطهم، وليس كائناً غريباً في جسد القبيلة، يقول :

١ نفسه، ص ١٤٧ . مستوهل : ضعيف يفزع .

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٤٧ .

وإذا الكتـ يبه أجمـ تـ وتلاخطـ تـ

ألفيتـ خيراً من معمـ مخولـ ١

والخيلـ تعلـمـ والفـوارسـ أنـني

فـرقتـ جمعهـمـ بطعنـة فيصلـ ٢

وهذا يعني أنّ لفظتي معم ومخول « عناوين ورموز لما كان يتأجج ويضطرم في نفسه من حقد وهزال وسقم من جراء الواقع الذي أوثقه بشباكه . . . وان وراء عنجهيته وبطولته شعوراً حاداً بالمستحيل والنقص الذي لا يعوض ولا تردم هاويته » ٣ .

وأكثر ما يتجلى الشعور بعقدة النقص من خلال تمكنه بوصفه فرداً من التغلب على الآخرين الذين خافت القبيلة منهم من فرسان وأبطال، ومن خلال استجداد قبيلته به ومناداته باسمه، ودعوته أن يقاتل ويتقدم، وقد أعرب عنتره عن هذا بأنه يشفي نفسه ويبرأ أسقامها، وهذا بوح واعتراف من الشاعر من أنّ هناك قلقاً وألماً يحفران في نفسه، يقول :

١ تلاحظت : من اللحظ وهو النظر، المعم والمخول : الكريم من الآباء والأمهات، أي أعمامه وأخواله .

٢ طعنة فيصل : تفصل الأمور وتتهيأ .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤ .

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ اقْبَلْ جَمْعُهُمْ

يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مَذْمَمٍ ١

يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحَ كَأَنَّهَا

أَشْطَانُ بِئْرِ فِي لَبَانِ الْأُدْهِمِ ٢

مَازَلْتُ أَرْمِيهِمْ بِبُغْرَةٍ نَحْرِهِ

وَلَبَانِيهِ حَتَّى تَسْرِبَ بِالرِّبْلِ ٣

فَازُورٌ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَانِيهِ

وَشَكَا إِلَيَّ بَعْبُرَةٍ وَتَحْمُحٍ ٤

١ التذامر : الحض على القتال .

٢ الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم .

٣ الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .

٤ الازورار : الميل، التحمحم : من سهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوِرَةُ اشْتَكَى

وَلَكَّانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا

قِيلَ الْفَوَارِسِ وَيُكَّ عَنَّا رَأَقِيمٌ^١

إذن فعنتر بن شداد يشعر « بالشفاء والبرء من السقم عندما يسمع هتاف الجنود يستجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو أجمل نداء تسمعه أذنه إذ يخيل إليه أنه رمى الصخرة التي ما برحت تنقل كاهليه »^٢.

(٣)

إن عنتر بن شداد يعبر عن حالة الرفض والتمرد بصيغ مختلفة وأشكال متنوعة وقد يدل الاستفهام الاستنكاري الذي بدأ به معلقته على واحدة من أشكال الرفض والتمرد فقوله :

^١ الزوزني و شرح المعلقات السبع، ص ١٢٨ . ١٢٩.

^٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤.

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مَنْ مَتَّـرَدَّمْ

أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ^١

يؤكد معرفته لسؤال يطرحه أمام المتلقي، ويؤكد في الوقت نفسه أنَّ الشعراء السابقين لم يتركوا شيئاً لم يطرقوه، ولعلنا ندرك أنَّ الإجابة عن سؤال يتضمن السلب أو الإيجاب وهو يشتمل على دلالات مختلفة .

إن عنتره بن شداد كأنه يضيق ذرعاً من تقيد الشعراء بهذا التقليد الذي درجوا عليه، وكأنَّ تكرار هذا الاستفهام في صدر البيت وعجزه ما يؤكد ذلك لأنه - على ما يبدو - أصبح عقبة أمام الشاعر، ويهيمن على البيت الشعري التساؤل المقترن بالوهم .

إن الوقفة الطللية عند عنتره بن شداد كثرت فيها التساؤلات المحيرة، مما يعني أنه يحس بقدر من القلق الوجودي، هو نتيجة لعوامل عديدة، منها اندثار بقايا الدار والوحدة الموحشة واختفاء الحبيبة، وهذا له ما يبرره عند الشاعر الجاهلي بعامته، فعلى الرغم من أنَّ الطلل يعبر عن موقف الشاعر من الزمن وأثره في الطبيعة والإنسان لأنه يقود الحياة إلى التلاشي والموت فإنَّ الحياة تتبدى من التلاشي والموت من خلال استرجاع الماضي، وذلك كأنه يعيد الزمن بالحكاية ويعيد الحياة والحب يقول عنتره :

دار لآنســـــةٍ عَضُّـيَضٍ طَرْفُهَا

طـــــوع العِنـــــاقِ لذيذـــــةِ المُتَبَسِّمِ

ومن الجدير بالذكر أنَّ الشاعر يكثر من النكرات ، «دار، آنسة، غضيض» كما أنه عرض لجملة من الصفات تتحد من حقل دلالي واحد هو الجمال الحسي :

^١ المتردم : الموضع الذي يُسترقع ويستصلح .

الطرف = غضيض « حسي بصري »

العناق = طيبة « حسي لمسي »

التبسم = لذيق « حسي ذوقي »

إنَّ أبرز ملامح التمرد عند عنتره بن شداد هي محاولته الإعلاء بذاته إزاء الآخرين إذ على الرغم من سواد لونه ووضاعة أصله فهو أعلى في القيمة في فروسيته، والفروسية كما يذهب إلى ذلك أدونيس، « صيحة التمرد ضد العالم، وغايتها إثبات الوجود والعيش بامتلاء . حس الفروسية هو، من هذه الناحية، حس الكفاح ضد الدهر »^١. إن الفروسية لدى عنتره تحقق له الطريق للامتلاء بالحرية، إنَّ عنتره يحاول أن ينفلت من الجماعة وقيمها، ويحقق هذا أو قسما منه بالفروسية، لذلك كانت الحرب عالم الشاعر إذ يحقق من خلالها ذاته، فالشاعر « يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها »^٢، إنَّ الحرب تساعد الشاعر في إعادة صياغة العالم من جديد، لأن العالم لا يستقل في وجوده، وإنما «يصبح العالم انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان - بين المظهر والجوهر»^٣.

إنَّ عنتره بن شداد لم يخرج عن إطار القبيلة ولم يتمرد على كيانها، فقد بقي يناضل من أجل الحصول على حريته وكان عنتره يعلم أنَّ الحرية التي يطلبها لا تمنح، وإنما تؤخذ بالكفاح وإثبات الذات وأفعالها، إنَّ فروسية عنتره ليست « إلا نوعاً من الثأر لنفسه المحدودة في نهاية المطاف، من هذه الطبيعة حوله من فضائها الهائل وفراغها المهيب، بل إنَّ ذلك هو ما يدفعه إلى التهور والاستهانة بشخصه والتطوح في هوة

١ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٢٩ .

٢ نفسه، ص ١٨ .

٣ نفسه، ص ١٦ .

المغامرة لتصير حياته على مثال الصحراء مطلقة ونسبية، بسيطة ومعقدة، ثابتة وتنهار كالرمل «^١، وعلى الرغم من اعتراف أبيه بنسبه إليه، فهو في نظر أعدائه وقومه عبداً، وأكثر من هذا أنّ ابنة عمه التي يحبها تضعه في الإطار ذاته من حيث كونه اسود اللون عبداً . ولذلك لاحظنا أنّ ما يثير عنتره أنّ تشيخ عنه بوجهها، وكأنها تتكأ جرحاً دفيناً في نفسه، ولذلك كان

إرخاء عيلة قناعها على وجهها يمثل مثيراً دفع عنتره إلى الإسهاب في التعبير عن معاناته بطرف خفي، مضيفاً على نفسه تلك الخصائص والخصال الحميدة، ويتحسس أنّ ظلماً كبيراً يقع عليه بسبب هذا الجفاء، يقول عنتره :

إِنْ تَغْدِفِي دُونَِي الْقِنَاعَ فـإِنِّي

طَبَّ بِأَخْذِ الْفَارِسِ الْمَسْتَأْمِ

أَتْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فإِنَّنِي

سَمَحَ مُخَالَفَتِي إِذَا لَمْ أَظْلَمَ

وَإِذَا ظَلَمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ

مُرَّرَ مَذَاقْتُهُ كَطَعِ الْعَلَّةِ

١ نفسه، ص ١٨ . ١٩ .

٢ الاغداف : الارحاء، طب : حائق، استلأم : لبس لامة الحرب وهي الدرع .

٣ باسل : كريبه، والباسل : الشجاع .

ولقد شربت من المُدَامَةِ بعدما

رَكَدَ الهُوَاجِرُ بِالْمَشْرِيفِ الْمُعْأَمِ ١

بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ

فُورِنْتُ بِأَزْهَرٍ فِي الشَّمَالِ مُقَدِّمِ ٢

فَإِذَا شَرِبْتُ فإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ هَاكِ

مَالِي، وَعَرِضِي وَفَرُّ لِمَ يَكْأَمِ

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنِ نَدَى

وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي ٣

ولم يقتصر عنتره على ذلك إذ يفاخر ببطولته وفروسيته واصفاً إياهما بقوله :

وَخَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجْدَلًا

تَمُكُّو فَرِيصَتُهُ كَثِيرٌ دَقِ الْأَعْلَامِ ١

١ ركد : سكن، الهواجر : أكثر الأوقات حرا، المشوف : المجلي، المدام : الخمرة

٢ أزهر : ابريق أزهر، مقدم : مشدود الرأس بالفدام .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١١٩ . ١٢١ .

سـبقت يـداي لـهُ بـعـاجـلِ طـعـنـةٍ

ورشـاشِ نـافـذـةٍ كـاـونِ العـنـدِـمِ ٢

هـلـاً سـألتِ الحـيـلَ يـا ابـنـةَ مـالـكٍ

إن كنتِ جـاهـلـةً بـمـا لـم تـعـلـمي

إذ لا أزالُ عـلـى رـحـالـةٍ سـابـحِ

نَهـدِ تـعـاـورِ الكـمـاءِ مُكـأـمِ ٣

طـوراً يُجـرُّ لـلـطـعانِ وتـارَةً

يـأوي إـلى حـصـدِ القـسـيِّ عـرـمِ ٤

-
- ١ الحليل : الزوج، الغانية : البارعة الجمال، جدلته: القيته على الجدالة، وهي الارض، المكاء :
الصفير العلم : الشق في الشفة العليا .
- ٢ العندم : دم الأخوين .
- ٣ التعاور : التداول، الكلم : الجرح، نهد : ضخم .
- ٤ الطور : التارة . العرمم : الكثير .

يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الْوَقِيْعَةِ أَنْنِي

أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عَنْدَ الْمَغْنَمِ^١

ومن الطريف في هذا السياق أن نشير إلى أن عنترة بن شداد يضيف صفات البطولة والشجاعة على خصومه الذين يتمكن من قتلهم والانتصار عليهم، فهذا فارس مدجج بسلاحه، يكره الأبطال ملاقاته لشدة بأسه وقوته، إن الفارس لا يفخر « فخره الحق الا بانتصاره على فارس آخر في مستواه بسالة ومروءة، وكان يشعر وهو في ذروة إيمانه بقوته أنها محدودة »^٢ إن عنترة يدل على ان انتصاره عليه إنما يدل على أنه أكثر منه بطولة وفروسية، يقول :

وَمُدَجَّجٌ كَرِهَ الْكُمَاهُ نَزَالَهُ

لَا مُمَعِنٍ هَرَباً وَلَا مُسْتَسْلِمَ^٣

جَادَتْ لَهُ كَفِي بَعَاجِلِ طَعْنَةٍ

بِمُثَقَفٍ صَدَقَ الْكُعُوبِ مُقْمَمَ^٤

١ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٢١-١٢٣ . الوقية : الحرب، الوعى : أصوات أهل الحرب، المغنم: الغنيمة.

٢ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٧ .

٣ المدجج : التام السلاح، الامعان : الاسراع في الشيء، الاستسلام : الانقياد .

٤ المتقف : المقوم، الصدق : الصلب .

فَشَكَكَتْ بِالرُّمَحِ الْأَصْمَمِ ثِيَابَهُ

أَلَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمٍ ١

فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشَأُ

يَقْضُمَنَّ حُسْنَ بِنَانِهِ وَالْمِعْصَمِ ٢

وَمِشَاكَ سَابِغَةٍ هَتَكَتْ فُرُوجَهَا

بِالسَّيْفِ عَنِ حَامِي الْحَقِيقَةِ مُعَلِّمِ ٣

رَبِّ ذِي يَدَيْهِ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا

هَتَّكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مَأْوَمِ ٤

لَمَّا رَأَيْتَنِي قَدْ نَزَلْتُ أَرِيْدُهُ

أَبْدَى نَوَاجِذَهُ لَغَيْرِ تَبَسُّمِ ٥

عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا

خَضِبَ الْبِنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعَظْمِ ١

١ الشك : الانتظام، الأصم : الصلب .

٢ الجزر : الشاة التي أعدت للذبح، النوش : تناول، القضم : الأكل بمقدم الأسنان

٣ المشك : الدرع، المعلم : الذي أعلم نفسه أي شهرها حتى يعرف بها في الحرب .

٤ الربذ : السريع، شتا : دخل في الشتاء، الملوم : الذي ليم مرة بعد أخرى .

٥ النواجذ : الأنياب .

فطعنْتُه بالرمح ثم علوثُهُ

بمُهْنَدٍ صافي الحديدة مخذم^٢

بطلٍ كأنَّ ثيابَهُ في سرحةٍ

يُحذَى نِعَالِ السببِ ليسَ بتوأم^٣

ونجد في هذه الأبيات صراعاً بين بطلين، ويعمد عنتره بن شداد إلى وصف خصمه من ناحيتين، من الناحية الخارجية من حيث الهيئة واللباس، فهو مدجج بالسلاح ومن الناحية الداخلية يصفه بأنه غير خائف من القتال، فليس فيه وجل أو تردد، بل أكثر من هذا أنَّ الأبطال تخاف منه، وهذان البعدان الداخلي والخارجي حولاً خصم الشاعر إلى أسطورة عظمى، وقد قصد عنتره إلى المبالغة في وصف خصمه، لأن انتصاره عليه يعني أنه أكثر منه بطولة .

وحين يعرض عنتره لكيفية انتصاره على خصمه يؤكد ذلك من خلال ضمير المتكلم « جادت له كفي، فشككت بالرمح، فتركته جزر السباع، هتكت فروجها قد نزلت، أريده، عهدي به، فطعنته بالرمح، ثم علوته » إنَّ هذا يعني أنَّ الشاعر يؤكد على الجانب الفردي للبطولة، ومن ثم تتجلى خصائص ملحمية لأن البطل الملحمي « بطل فردي، بمعنى أنه يعكس موقف ذات بعينها، وعن هذه الطريق يعبر عن الجماعة وموقفها»^٤، كما أنَّ عنتره بن شداد يؤكد من ناحية أخرى على قدرته على حماية القبيلة بأسرها،

١ مد النهار : طوله، العظم : نبت يخضب به، العهد : اللقاء .

٢ يقول :طعنته برمحي حين ألقيته من ظهر فرسه ثم علوته مع سيف مهند صافي الحديد سريع القطع .

٣ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٢٣ . ١٢٦ . السرحة : الشجرة العظيمة، يحذى : أي تجعل حذاء له .

٤ إحسان سرقيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص ٢٣٠ .

إضافة إلى أن يكون جديراً بابنة عمه عبلة التي يؤكد لها، ليس على لسانه، وإنما على لسان من شهد الواقعة، أنه يقاتل دون خوف، وتعف نفسه عند توزيع المغنم:

يُخْبِرُكَ مِنْ شَهَدِ الْوَقِيعَةَ أَنْزِي

أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ ١

ومن الملاحظ أنَّ عنتره بن شداد يضع قبيلته دائماً في ناحية، ويضع نفسه في ناحية أخرى، فهو يحس أنه مختلف عنهم لوناً وقيمة، كما انه متفرد في بطولته، وكان يعي عنتره بن شداد عقده التي أشرنا إليها، والتي عبر عنها، بقوله :

إِنِّي أَمْرٌ مِنْ خَيْرِ عَابِسٍ مَنصِباً

شَطْرِي وَأَحْمِي سَائِرِي بِالْمُنْصَلِ ٢

وإذا كان المقاتلون في المعركة يشجع بعضهم بعضاً فإن عنتره لا يخشى ولا يبالي حين يكر، كما أنَّ الجماعة تستنجد به، وتتأديه ليذب عنها في القتال، ويدفع الشر في الكر ويلح عنتره على ذكر اسمه في قصائده، إنَّ كل شيء يتغير مع البطولة إذ « يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم

١ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ١٢١ . ١٢٣ .

٢ سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنتره بن شداد، ص ١٤٧ .

العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين
الإنسان - بين المظهر والجوهر «^١ يقول :

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ

يَتَذَامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مَذْمَمٍ^٢

يَدْعُونَ عَنَتَرَ وَالرِّمَاحُ كَأَنَّهَا

أَشْطَانُ بئُرٍ فِي لَبَانِ الْأَدْهِمْ^٣

مَازَلْتُ أَرْمِيهِمْ بِبُغْرَةٍ نَحْرِهِ

وَلَبَانِيهِ حَتَّى تَسْرِبَ بِالْأَدْمِ^٤

فَازورُّ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلَبَانِيهِ

وَشَكَا إِلَيَّ بَعْبُورَةٍ وَنَحْمُ^٥

١ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٦ .

٢ التذامر : الحض على القتال .

٣ الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم.

٤ الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .

٥ الازورار : الميل، التحمم : من سهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوِرَةُ اشْتَكَى

وَلَكَّانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأُ سُقْمَهَا

قِيلَ الْفُؤَارِسِ وَيَاكَ عَنَّا رَأَقِدِم^١

إنَّ الشاعر في هذه الأبيات قد ألح على ذكر اسمه « يدعون عنتره، ويك عنتره » مما له دلالة نفسية تعبر عن عقدة الشعور بالنقص، وتتجلى ملامح هذه العقدة أكثر في قوله : « ولقد شفى نفسي وأذهب سقمها » لأنَّ لفظي « شفى » و « أذهب » وفي رواية أخرى « أبرأ » لها دلالتان مهمتان « على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر فيما تختصم نفسه الأبية مع واقعه الذليل، لقد كان يعاني من احتقار الناس له، شعوراً بالذل، شبيهاً بالمرض لذلك نراه يشعر بالشفاء والبرء من السقم عندما يسمع هتاف الجند يستجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو اجمل نداء تسمعه أذنه »^٢.

(٤)

ويعبر عمرو بن معدي كرب عن بطولته الفردية في إطار قبيلته، ويكثر من استخدام ضمير المتكلم المفرد، ولقد فتن عمرو بن معدي كرب بعدة الحرب، وهي عدة

١ الزوزني و شرح المعلمات السبع، ص ١٢٨ . ١٢٩ .

٢ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٦٤ .

الفارس، وقد ذكرها في أكثر من قصيدة، لأنها علامة الفروسية على ما يبدو، فعدته في القتال : درع، ورمح، وسيف، وقوس، وسهم، وفرس، يقول :

أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ فَضْفَاضَةً

١ دِلَاصًا تَنْتَنِّي عَلَى الرَّاهِشِ

وَأَجْرَدًا مُطَّرِدًا كَالرَّشَاءِ

٢ وَسَيْفًا سَلَامَةً ذِي فَايِشِ

وَذَاتِ عِدَاءٍ لَهَا أَرْزَمَلٌ

٣ بِرَثْمَا زُمَاهُ بِنِي وَابِشِ

وَكَلَّ نَحِيسًا مَرِيقًا فَتِيقًا غِرَارًا

٤ عَزُوفًا عَلَى ظُفْرِ الرَّائِشِ

١ فضفاضة: واسعة يريد الدرع، الدلاص: اللينة البراقة الملساء، الراهش : عصب وعرق في باطن الذراع .

٢ الأجرد : الرمح، مطرد : مستقيم، الرشاء : الحبل، سلامة ذو فائش : قيل من أقبال اليمن .

٣ ذات عداء : القوس، العداء : صوتها، الأزمَل : الصوت، بنو ابش : قبيلة .

٤ نحيس: السهم المرقق، فتقيق : عريض، غرار : حد، عزوف: نسمع له صوتا، الرائش: الذي يريش السهم .

وَأَجْرَدَ سَاطِطٌ كَشَّاءٌ إِرَانًا

١ نِ رِيْعٍ فَعَعَنَّ عَلَى النَّاجِشِ

وَأَوِي إِلَى فَرَجِ جُرْثُومَةٍ

٢ وَعِزُّ يَهُوثٍ يَدِ النَّاهِشِ

تَمَتَّعْتُ ذَاكَ وَكُنْتُ أَمْرًا

٣ أَصْدُ عَنِ الْخُلُقِ الْفَاجِشِ

ويبدو أنَّ البطولة الفردية يكون فيها الشاعر البطل في ناحية، وتقابلها الجماعة - قبيلته - وتتبدى هذه الصورة واضحة في قبيلته التي لم تقف معه مقاتلة في إحدى المعارك فتوقف الشاعر عن مدحها أو الفخر بها، ولكنه أخذ يتحدث عن بطولته وفروسيته ومخاوفه، يقول :

وَمُرْدٍ عَلَى جُرْدٍ شَهْدَتْ طِرَادَهَا

٤ قُدَيْلٌ طُلُوعِ الشَّمْسِ أَوْ حِينَ دَرَّتْ

١ الساطي من الخيل : البعيد الخطوة، شاة إران : الثورالوحشي .

٢ الجرثومة : الأصل، الناهش : تناول الشيء بالفم ليأكله .

٣ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٧٧ . ١٧٨ .

٤ المرء : جمع أمرء، والجرد : جمع أجرد : وهو الفرس القصير الشعر، والطراد : مطاردة الفرسان، ذرت الشمس : طلعت .

صَبَحَتْهُمُ بَيضاءَ يَبْرُقُ بَيْضاءُها

١ إذا نَظَرْتُ فِيها العُيُونَ ازمهـرتِ

ولَمَّا رأيتُ الخَيْلَ رَهوا كأنها

٢ جَداولُ زَرعِ أرسـلتِ فاسـبَطَـرتِ

وجَاشَتِ إلى النفسِ أولَ وهـالَةٍ

٣ وَرَدَّتْ على مَكـروها فاستقـرتِ

عَلامَ تَقولُ الرُّمَحُ يُتَقَلُّ عاتِقي

إذا أنا لم أطمعن إذا الخيلُ ولَّتِ

عَقَرْتُ جَواذَ ابْنَي دُرَيْدٍ كليهما

٤ وما أخذتني في الخُتونةِ عِرَّتِي

١ صبحتهم : جئتهم صباحا بالكتيبة، بيضاء : عليها بياض الحديد، ازمهـرت : احمرت .

٢ رهوا : سراعا، اسبـطرت : امتدت في سرعة .

٣ جاشت : ارتفعت من فزع .

٤ الختونة : كل ما كان من قبل امرأة الرجل، مثل أبو امرأة الرجل .

لَحَا اللَّهُ جَزْمًا كَلِمًا ذَرَّ شَارِقًا

١ وَجُوهٌ كِلَابٍ هَارِشَتْ فَازِبَارَتْ

ظَلَّلَتْ كَأَنْبِيٍّ لِلرَّمَاكِ دَرِيئَةٌ

٢ أَفَاتِلُ عَنِ ابْنَاءِ جَزْمٍ وَقَفَرَتْ

فَلَمْ تُغْنِ جَزْمٌ نَهْدًا إِذْ تَلَقَّتَا

٣ وَلَكِنَّ جَزْمًا فِي اللَّقَاءِ ابْدَعَرَتْ

فَلَوْ أَنَّ قَوْمِي أَنْطَقْتَنِي رِمَاخُهُمْ

٤ نَطَقْتُ وَلَكِنَّ الرَّمَاخَ أَجْرَتْ

ونتوقف عند قصيدته المعروفة :

١- لَيْسَ الْجَمَالُ بِمُزْرٍ فَاعْلَمْ وَإِنْ رُدَيْتَ بُرْدًا ٥

٢- إِنَّ الْجَمَالَ مَعَادِينَ وَمِنَاقِبَ أَوْرَثِينَ مَجْدًا

٣- أَعْدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَابِغَةً وَعَدَاءَ عَائِدِي ١

١ لحاه الله : اهلكه، جرم : قبيلة، هارشت : من المهارشة وهي تقاتل الكلاب، ازيارت : انتفشت .

٢ الدريئة : الحلقة التي يتعلم فيها الرامي الطعن والرمي إليها .

٣ نهدي : قبيلة، ابدعرت : تفرقت .

٤ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٢١ . ١٢٢ . أجرت : الاجرار أن يشق لسان الفصيل لئلا يرضع .

٥ البرد : الثوب .

- ٤- نَهْدًا وَذَا شَطْبٍ يُقْدُ الْبَيْضَ وَالْأَبْدَانَ قَدَا ٢
- ٥- وَعَلِمْتُ أَنِّي يَوْمَ ذَلِكَ مُنَازِلٌ كَعَبَاءُ وَنَهْدَا
- ٦- قَوْمٌ إِذَا لَبِثُوا الْحَدِيدَ تَنَمَّروا حَلَقَاءُ وَقَدَا ٣
- ٧- كُلُّ امْرِئٍ يَجْرِي إِلَى يَوْمِ الْهِيَاجِ بِمَا اسْتَعَدَّ
- ٨- لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا يَمَحِّصْنَ بِالْمَعْرَاءِ شَدًّا ٤
- ٩- وَبَدَتْ لَمَيْسُ كَأَنَّهَا بَذْرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى
- ١٠- وَبَدَتْ مَحَاسِنُهَا الَّتِي تَخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جِدًّا
- ١١- نَازِلَتْ كَبِشَهُمْ وَلَمْ أَرَ مِنْ نِزَالِ الْكَبِشِ بُدًّا ٥
- ١٢- هُمْ يَنْذُرُونَ دَمِي وَأَنْذُرُ إِنْ لَقَيْتُ بَأْنَ أَشَدًّا
- ١٣- كَمْ مِنْ أَحٍ لِي صَالِحٍ بَوَّأْتُهُ بِيَدَيَّ لَحْدَا ٦
- ١٤- مَا إِنْ جَزَعْتُ وَلَا هَلَعْتُ وَلَا يَزُدُّ بَكَائِي زِنْدَا ١

-
- ١ السابغة : الدرع الطويلة، العلندی : وهو الغليظ الشديد من الخيول والابل .
- ٢ نهد : ضخ طویل، ذا شطب: ذا طرائق وخطوط، ومن ه السيف المشطب، البيض: جمع بيضة، الخوذة .
- ٣ تتمرروا : تشبهوا بالتمور، الخلق : الدروع المنسوجة حلقتين حلقتين، القد : درع يتخذ من الجلد .
- ٤ يمحصن : يضرين، وقيل يفحصن : يثرن الحصى، المعراء : الأرض الصلبة وفيها حصى .
- ٥ كبش الكتبية : رئيسها .
- ٦ بوائته : أنزلته القبر .

١٥- أَلْبَسْتُهُ أَثْوَابَهُ وَخَلِقْتُ يَوْمَ خُلِقْتُ جَأْدًا ٢

١٦- أَغْنِي غَنَاءَ الذَاهِيَيْنِ أَعْدُ لِلْأَعْدَاءِ عَدًّا

١٧- ذَهَبَ الَّذِينَ أَحْبَبُّهُمْ وَبَقِيَْتُ مِثْلَ السَّيْفِ فَرْدًا

إذ يؤكد في هذه القصيدة أنَّ قيمة الإنسان لا تتحدد بشكله الخارجي، فالجمال ليس رداء يرتديه، أو مئزرًا يغطي به جسده، وإنما الجمال قيمٌ قارئةٌ في الإنسان، وهو بهذا يماثل عنترة الذي جعل قيمة الإنسان بما يشتمل عليه وجدانه وعالمه الداخلي، غير أنَّ مفارقة واضحة بين الشاعرين تكمن في أنَّ عنترة كان يعاني من عقدة النقص بسبب اللون التي دفعته إلى الإشارة إليها مرات عديدة، ولم تكن تلك قضية تؤرق وجدان عمرو بن معدي كرب، على الرغم من تماثلهما في تحديد قيمة الإنسان بالنتيجة .

وحين نتوقف عند قصيدة عمرو بن معدي كرب نلاحظ أنها لا تبدأ بالوقوف على الأطلال، تلك السمة التي حاول بعض الباحثين أن يجعلها سنة، لا بد للشاعر من طرقها والبدء بها، كما أنه ليس هناك غزل بحبيبة، أو وصف لناقة . وليس في إمكاننا في الحقيقة تصنيف هذه القصيدة في أحد الأغراض الشعرية، لأنَّ تصنيف القصائد وفق الأغراض الشعرية جاء متأخرًا، ففي هذه القصيدة موقف من الإنسان وتحديد قيمته وماهية جماله، وفي القصيدة أيضاً قيم وأخلاق فريدة يتحلى بها الفارس العربي من حيث جرأته وقوته وإبائه، واستعداده للصراع والقتال من أجل هذه القيم، ومن أجل القبيلة أيضاً، وفي القصيدة كذلك معركة دارت بين طرفين يخسر فيها الطرفان المتحاربان، ينتصر فيها عمرو، ولكنه يخسر أخاً له، ويدفنه بشجاعة الفارس، ومن ثم يؤكد توحده وتفرده تماماً كالسيف .

١ الهلع : الجزع مع قلة الصبر، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .

٢ أي كفته ودفنته، وتجلدت بعده .

ومن الجدير بالإشارة أنَّ عمرو بن معدي كرب قد عبر بقصيدته هذه بضمير المفرد، فالقصيدَة نفثة وجدانية لشاعر فارس فرد، وحين يتكلم عن الآخر، عدواً، أو أخواً، أو فتاة، إنما يتحدث عنه من خلال هذه الأنا .

ويتجلى في القصيدة نفس إيقاعي حزين في موجتين، موجة قصيرة تتمثل في الشطر، وموجة أطول في العجز، ولقد أسهم مجزوء الكامل في تمكين هاتين الموجتين من التتابع للتعبير عن انفعال الشاعر الغاضب إزاء الأحداث في الخارج . إنَّ هاتين الموجتين مستمدتان من حالتين تفاعلتا : إحداهما : خارجية تحاكي فيها القصيدة صخب الحرب وجلبتها، وثانيتهما : الحالة النفسية للشاعر التي تمر بالحزن والبكاء، وكأنَّ عجز كل بيت شعري إنما هو امتداد لنفث آلام الشاعر وانفعالاته، أو هو الصرخة الممتدة التي يصرخها الشاعر .

ويمكن تأمل هذه القصيدة من خلال بعدين : أحدهما : يتصل بمفهوم الجمال، وثانيهما : يتصل بالانتصار المقترن بالفاجعة، فالشاعر يمايز بين نمطين من الجمال، الجمال المتوهم

الذي يتكئ على شكلية فارغة قوامها جمال المئزر والرداء، والجمال الحقيقي الذي يتمثل في جمال المناقب والقيم والأخلاق، غير أنَّ هذا الأخير لا ينفصل عن مظاهر خارجية يحددها عمرو بن معدي كرب بمظاهر الفروسية أو بعدة الفارس من رمح وسيف ودرع كما أنَّ الجمال يتصل اتصالاً مباشراً بجمال الداخل الذي يتحول فيه الفارس إلى مدافع حقيقي عن مبادئ القبيلة وحماية كيانها .

ولا تخلو القصيدة من صراع دائم تتجلى فيه ملامح الهزيمة مرة والانتصار مرة غير أنَّ كلا البعدين لا يخلوان من انكسار وانسحاق، إنَّ الشاعر على الرغم من أنه يعبر عن نشوة الانتصار ولكنه يعبر في الوقت نفسه عن الهزيمة التي تتدفق من أعماق الانتصار هزيمة الإنسان أمام الموت، لأنَّ فاجعة الموت تحيل كل انتصار إلى هزيمة، وكأنَّها توجي بتحول الشاعر من التوحد والاندماج مع الآخر، الصاحب والخليل، إلى التفرد والغربة .

ويمكن تقسيم بنية القصيدة على النحو التالي :

• المقدمة :الأبيات ١ - ٢ .

• الاستعداد : « مادي ومعنوي » الأبيات ٢ - ٧ .

• الصراع :

- هزيمة قبيلة الشاعر - الأبيات ٨ - ١٠ .

- المنازلة - الأبيات ١١ - ١٨ .

• النتيجة : « التفرد والغربة » البيت ١٧ .

ففي البيتين الأول والثاني يتحدد مفهومان للجمال :

جمال المنزر .

جمال المناقب .

وجمال المنزر جمال يتكئ على شكلية فارغة، وهو جمال متوهم، ويسعى عمرو بن معدي كرب إلى تجاوزه وإرساء الجمال الحقيقي الذي يتحدد في الوجدان، في المناقب القارة في أعماق الإنسان، ومن ثم ينتقل الشاعر من جمال التغير- الشكل - إلى جمال الثبات - المناقب - ومن الجدير بالذكر أنَّ التعبير عن الجمالين قد تم بأسلوبين: أحدهما : أسلوب النفي، وثانيهما أسلوب التوكيد والإثبات، ففي الحديث عن جمال الشكل والمنزر يعتمد الشاعر أداة النفي ليس، وهي تنفي الجملة المثبتة المكونة من المبتدأ والخبر على النحو الآتي :

أداة النفي + المبتدأ + الخبر

ليس + الجمال + بمئزر

وتفيد الباء، حرف الجر الزائد، توكيد نفي الوصف عن المبتدأ .
اما الأسلوب الثاني فهو أسلوب التوكيد والإثبات مكوناً من أداة التوكيد « إِنَّ »
وهي تؤكد الجملة المثبتة المكونة من المبتدأ والخبر، على النحو التالي :

إِنَّ + المبتدأ + الخبر + حرف العطف + المعطوف + الصفة جملة فعلية.
إِنَّ + الجمال + معادن + ومناقب + أورثن مجدا .

إِنَّ المقابلة بين النفي والإثبات تدل على تعارض الرؤيتين، الرؤية التي تعلي من شأن
العرضي، والرؤية التي تعلي من شأن الجواهر .

أما المقطع الثاني، وهو الاستعداد، فيتجلى فيه استعداد الشاعر من الناحيتين
المادية والمعنوية، أما المادية فتبدو في الدرع والحصان والسيف، وهذه عدة الفارس ومن
الطريف الإشارة إلى أَنَّ الشاعر ابتداءً بذكر الدرع وهو اللباس الذي يرتديه في الحرب
وكانه يقيم تعارضاً مع الجمال العرضي الذي يُعنى بالإزار، ومن ثم فإن جمال المناقب
في شكله إنما هو جمال الدروع، لأنه ينطوي على قيم قارة .

ويتبدى استعداد الشاعر بالفعل « أعددت » في حين يتبدى الاستعداد المعنوي
بالفعل « علمت »، وبين الإعداد والعلم يتجلى استعداد الشاعر المادي والنفسي لما
سيأتي، ومن الطريف أَنَّ هذا المقطع من القصيدة يبدأ بالفعل « أعددت » :

أَعْدَدْتُ لِلْحَيِّ دَانِ سَابِعَةً وَعَدَاءَ عَلْنِ دَى

وينتهي بالفعل « استعد » :

كُلُّ امرئٍ يَجْرِي إِلَيَّ يَوْمَ الْهَيَاجِ بِمَا اسْتَعَدَّ

ويمر الصراع بمرحلتين، مرحلة غزو الأعداء قبيلة الشاعر، ومرحلة منازللة الشاعر خصومه الذين استعد للقائهم، وفي المرحلة الأولى : يعرض الشاعر لمدى الرعب الذي دخل قلوب نساء القبيلة اللائى هرين، وكان من بينهن «لميس» الفتاة التي أفرد الشاعر الحديث عن محاسنها بيتين من الشعر . إنَّ فرار نساء القبيلة ليس بداية الصراع وإنما هو ذروة الصراع ولذلك كان لا بدَّ للشاعر من المنازلة، ولا بدَّ لبطل القبيلة وفارسها أن ينازل بطل القبيلة الغازية، كبش أمام كبش .

ولم يعرض لنا الشاعر شيئاً عما حدث في المعركة، تماماً كما أنه لم يعرض ما الذي حصل لنساء القبيلة، ومن بينهن لميس، وإنما ترك ذلك لمخيلة المتلقي ليستكمل الصورة .ولكنه يشير إلى انتصاره في المعركة، وهزيمة بفاجعة الموت، إذ يشير إلى مصرع أخ له وتجلده وثباته بعد مصرعه، وفي أثناء دفنه . إنَّ الفروسية العربية تدرك - كما يقول أدونيس - « أن لها حداً هو الغياب أخيراً . فهي إذن تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب، تتضمن حس الفجيعة . لذلك ليس القتال عندها لعباً كيفياً، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد الموت، يدرك الفارس أنه سائر إلى الموت وان الحرب تعجل هذا المسير، غير أنه، في الوقت ذاته، موقن أنَّ الحرب لا تقدر مع أنها مليئة بالموت أن تغلق في وجهه أفق المستقبل وأبواب الحياة إنه يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها »^١

أما الخاتمة فهي تدل على غربة الشاعر وتفرده :

دَهَبَ الَّذِينَ أَحْبَبُّهُمْ وَبَقِيَْتُ مِثْلَ السَّيْفِ فَزْدَا

^١ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ١٧ . ١٨ .

ونلتقي بالبطولة الجماعية التي يعبر فيها الشاعر عن القبيلة، ويلتحم معها التحاماً حميماً، وأول ما بيده المتلقي أنَّ الشاعر في هذا النمط من التعبير يكسر التعبير عن «الأنا» الذي يشيع لدى شعراء البطولة الفردية، إلى التعبير عن «الجماعة» وتتحوّل القصيدة إلى نشيد جماعي يتحدث فيه الشاعر عن بطولة القبيلة والجماعة في قيمها وصراعها مع القبائل الأخرى، وتكون «أنا الشاعر... متحدة عضوياً مع نحن القبيلة، بل انها ذاتية، فوعي الشاعر غير منفصل عن وعي الجماعة - الكل»^١ يقول السموأل بن عدياء :

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللَّؤْمِ عَرَضُهُ

فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ جَمِيهِ لُ^٢

وإنَّ هُوَ لَمْ يَحْمَلْ عَلَى النَّفْسِ ضَمِيمَهَا

فَأَلَيْسَ إِلَى حُسْنِ التَّنَاءِ سَبِيلُ^٣

تُعَيْرُنَا أَنْأَ قَلِيلٌ عَدِيدُنَا

فَقَلْبُهُ لَهَا إِنَّ الْكِرَامَ قَلِيلُ

١ أدونيس، كلام البدايات، ص ٩٩ .

٢ اللؤم : اسم جامع للخصال المذمومة .

٣ الضيم : الظلم .

وَمَا قَلَّ مِنْ كَانَتْ بَقَايَاهُ مِثْلَنَا

شَبَابٌ تَسَامَى لِلْعُلَى وَكُهُوْلٌ

وَمَا ضَارَّنا أَنْنا قَلِيلٌ وَجَارُّنا

عَزِيْزٌ وَجَارُّ الْأَكْثَرِيْنَ ذَلِيْلٌ

أَنَا جَبَلٌ يَحْتَأُّهُ مَنْ نُجِيْرُهُ

مَنْيَعٌ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهُوَ كَلِيْلٌ ١

رَسَا أَصْلُهُ تَحْتَ الثَّرَى وَسَمَا بِهِ

الِى النَجْمِ فَارَعٌ لَا يُنَالُ طَوِيْلٌ ٢

وَأَنَا لِقَوْمٍ لَا نَزَى الْقَتْلَ سُبَّةً

إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُولٌ ٣

يُقَرَّبُ حُبُّ الْمَوْتِ آجَانُنَا لَنَا

وَتَكَرَّهُهُ أَجَالُهُمُ فَتَطُّوْلٌ ١

١ نجير : نحمي، منيع : حصين، الطرف : البصر، كليل : تعب

٢ الثرى : التراب، سما : ارتفع .

٣ السبة : العار، عامر وسلول : قبيلتان عربيتان .

وَمَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتَّىٰ انْفِرَهِ

وَلَا طَلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلٌ

تَسِيلٌ عَلَىٰ حَدِّ الطُّبَاتِ نَفُوسُنَا

وَلَيْسَتْ عَلَىٰ غَيْرِ الطُّبَاتِ تَسِيلٌ ٢

صَفُونَا فَلَمْ نَكْذُرْ وَأَخْلَصَ سِرُّنَا

إِنَّمَا أَطَابَتْ حَمَانُنَا وَفُحُوقُ ٣

والبطولة تمثل « تجسيماً للوعي الجماعي، أو تعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة، وبذلك جردوا البطولة من كل معنى ذاتي، وأصبح البطل تعبيراً عن الجماعة، أو عن وظيفة اجتماعية »^٤ يقول الفند الزماني في قصيدته التي مطلعها :

عَجَّلِ الْيَوْمَ صَاحِبِي بِالرَّوَاخَا

وَاسْـقِيَانِي قَبْلَ التَّـرُوحِ رَاخَا ٥

١ آجال : جمع أجل أي عمر الانسان الذي يعيشه .

٢ الطبات : جمع طبة وهي حد السيف .

٣ سرنا : أي أصلنا الطيب .

٤ شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٠٧ .

٥ الراح : الخمرة .

يقول فيها :

وَنَهَيْنَا عَنْ حَرْبِ تَغْلِبِ الْعَشْرِ

وَقَمَّاعَا عَافَتِ الْبَلَاءِ الْمُتَاحَا

دُونَ أَنْ أَبْصُرَتْ خِيَمًا لِيَكْرُرَ

وَسُيُوفًا هُنَا دِيَةً وَرِمَاحَا

فَقَتَانَا بِوَارِدَاتِ رِجَالِنَا

إِذْ بَدَا كَاتِمُ الضَّمِيرِ قَبَاحَا

وَلَقِيَ الْقَوْمُ بِالذَّنَائِبِ مَنَّا

إِذْ كَشَفْنَا الْخُلُوفَ وَمَوْتَنَا ذَبَاحَا

وَأَسْرَرْنَا عَدِيَّهَا وَاصْطَفَيْنَا

بِيَدِ لَوْ أَنَّ أَبَانَ مِنَّا نَجَاحَا

سَقَهُمْ حِلْمًا فَلَمَّا أَثَارُوا

١ لِلْقِيَاءِ الْكَمَاءِ طَاحُوا طِيَّاحًا

ويقول أيضا :

نَحْنُ لِلنَّاسِ سِرَاجٌ سَاطِعٌ

٢ وَضِرَامٌ يُنْقِي مَنْهُ الشَّرَارُ

فَاسْأَلُوا عَنَّا الرِّدَى ثُمَّ الظُّبَى

٣ يَوْمَ قَحَطَانِ ضَبَاعٌ لَا تُجَارُ

إِذْ قَتَلْنَا بِالْحِمَى سَادَاتِكُمْ

٤ وَأَجْرْنَاكُمْ وَفِي ذَلِكَ اعْتَبَارُ

١ انظر، حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص ١٣ .

٢ الضرام : اشتعال النار في الحلفاء ونحوها، الشرار : ما يتطاير من النار .

٣ الردى : الموت والهلاك، الظبى : حد السيف .

٤ الحمى : أي محظور لا يقرب، وأحميت المكان : جعلته حمى .

يَوْمَ فَيَكُم ذِلَّةٌ عَنِ عِزَّةٍ

وَأَنَا مِنْكُمْ سِبَاءٌ وَإِسَارٌ ١

ويقول في قصيدته المعروفة :

كَفَّفْنَا عَا عَن بَنِي هُنْدٍ

وَقُلْنَا الْقَائِمُ إِخْرَاجُ

عَسَى الْأَيُّمُ أَنْ يَرْجِعَ

نَ، قَوْمَهُ كَالَّذِي كَانُوا

فَلَمَّا صَارَ الشَّرُّ

بَدَا وَالشَّرُّ رُغْبًا

وَأَلْمُ يَبْقَى عِوَى الْعِدَا

نَ، يَدْنَاهُمْ كَمَا دَانُوا

١ حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص ١٥. السبأ : الأسر، وسبب العدو أسرته .

أُنَاسٌ أَضَانُوا مِنِّي هُم

وَدِنْتُ كَالَّذِي دَانُوا

وَكُنْتُ مَعَهُم نَرْمِي

فَنَحْنُ الْيَوْمَ أَحَدَانُ

وَفِي الطَّاعَةِ لِلْجَنَابِ

هَلْ، عِنْدَ الْحَرِّ عِضْيَانُ

فَلَمَّا أَبَى الصُّلْحُ

وَفِي ذَلِكَ خِذْلَانُ

شَدْنَا شِدَّةَ اللَّيْلِ

عَدَا وَاللَّيْلِ نَتُّ عِضْبَانُ

بِضْرِبٍ فِيهِ تَأْتِيهِمْ

وَتَهْجِيهِمْ وَارْتِدَانُ ١

فالقصيدة نشيد جماعي يتحدث عن صراع القبيلة مع القبائل الأخرى، ومعركة في الوجود والحياة والبقاء، ومن الجلي أنّ الشاعر قد أكثر من الحديث بضمائر الجماعة « كففنا، قلنا، دناهم، أصلنا، دنا، كنا، نرمي، نحن، شددنا ».

ومن المظاهر اللافتة للانتباه موسيقى صاخبة تتجلى في سرعة الإيقاع وتتابعه وكأننا أمام أصوات مقاتلين في معركة يرددون نشيداً، وهذا من شأنه أن يدفع إلى القول بأنّ الشاعر تسيطر عليه النزعة الخطابية التي تعبر بروح ملحمة عن الجماعة، ولذلك فالقصيدة تكاد تخلو من التعبير الذاتي، وتخلو أيضاً من الملامح الفنية وبخاصة في التعبير عن الجماعة، فهي أقرب إلى الخطبة الحماسية منها إلى القصيدة الشعرية .

ولا ينفك التعبير عن البطولة الجماعية عن حدث ما، قد يكون صراعاً قبلياً أو حادث قتل أو نحوهما، وهذا ما نراه عند الفند الزماني في أبياته الشعرية التي أشرنا إليها ولعل الصورة تكون أكثر وضوحاً مع شاعر آخر التحم مع قبيلته، قادها، ودافع عنها وعبر عن ملاحمها وبطولاتها في معلقته، ذلك هو عمرو بن كلثوم، إذ يحكى أنّ عمرو بن هند سأل ندمانه ذات يوم عن أم عربية تأنف من خدمة أمه، فقيل له إنها أم عمرو بن كلثوم، فأرسل إليه والى أمه، ونصب لذلك سرداقاً للرجال وقبة دخلت فيها ليلي أم عمرو بن كلثوم على أم عمرو ابن هند، وكان عمرو بن هند طلب من أمه أن تستخدم أم عمرو بن كلثوم، وحين أمر بإحضار المائدة قالت أم عمرو بن هند « ناوليني يا ليلي ذلك الطبق، فقالت ليلي : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعدت عليها وألحت فصاحت واذلاه يا لتغلب، فسمعها عمرو بن كلثوم » فأخذ سيفاً فقتل فيه عمرو بن هند وفي ذلك قال معلقته ١ .

وينطلق عمرو بن كلثوم من هذا الحدث التاريخي لتمجيد الجماعة متمثلة في قبيلته، وتمجيد مآثرها وشخصياتها وزعمائها، ولذلك فإنّ الشاعر لا يتحدث عن حدث فردي بوصفه حدثاً خاصاً، وإنما يتحدث عن حدث جماعي أدته الجماعة، شأنه شأن

١ ينظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٩/ ١٧٥ . ١٧٦ .

الطقوس الدينية التي تؤدي بشكل جماعي، ولذلك فإن قصيدته تمثل نشيداً جماعياً للقبيلة وليس نزعة ذاتية يعبر فيها الشاعر عن انفعالاته الخاصة، وما دامت كذلك فإن القصيدة تميل إلى التعبير عن العام لا الخاص، ولعل من أبرز ملامح التعبير عن العام استخدام ضمائر الجماعة في القصيدة، مما دفع أبناء القبيلة إلى ترادها، بحيث ألتهم عن مكارم أخرى فقال فيهم أحد الشعراء :

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة

قصيدة قالها عمرو بن كلثوم^١

وتفتقر معلقة عمرو بن كلثوم إلى وحدة عضوية تتراص فيها أبياتها الشعرية كتلك التي نجدها في معلقة امرئ القيس، أو تلك التي تجدها في قصيدة عمرو بن معدي كرب « ليس الجمال بمنزّر ويطغى صوت البيت الشعري على القصيدة، ويمكن تقديم الأبيات وتأخيرها على غير ترتيب دون أن يخل ذلك في بناء القصيدة، كما أن القصيدة تقتفر إلى التعبير الفني المشحون بالصور الشعرية، تشبيهية واستعارية، لأن القصيدة نشيد جماعي يراد منه التعبير بالتقريرية والخطابية .

وتتكئ معلقة عمرو بن كلثوم على إيقاع صاحب يحاكي روح المعركة من ناحية، ويؤدي أدوار النشيد الجماعي من ناحية أخرى، ويتجلى ذلك من خلال ظاهرة التكرار المتفشية في القصيدة، ويمكن دراسة التكرار من خلال الأبعاد التالية :

تكرار الحرف :

ولا نريد التوقف عند كل الحروف التي كثر تكرارها، ولكننا نتوقف عند حرف « النون » الذي تعتمد القصيدة حرف روي لها، وهو يؤدي وظيفة جماعية، لأنه يعبر عن الجماعة غالباً، وأمثلة ذلك كثيرة ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

١ نفسه، ٩ / ١٧٦.

أبَا هِنْدٍ فَلَا تَعَجَّلْ عَلَيْنَا

وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرَكَ الْيَقِينَا

بِأَنَّ نُوْرِدُ الرَّرِّيَاتِ بِيضَا

وَأُنْصِرُ دِرْهَنًا حُمْرًا قَد رَوِينَا ١

وَأَيَّامٍ لَنَا غَرِّ طِوَالِ

عَصِينَا الْمُلُوكِ فِيهَا أَنْ نَدِينَا ٢

وَأَنْزَلْنَا الْبُيُوتَ بِذِي طَأْوَحِ

إِلَى الشَّامَاتِ تَنْفِي الْمَوْعِدِينَا

وَقَد هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مَنَا

وَشَدَّ بِنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا ٣

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا

يَكُونُوا فِي الْقِيَاءِ لَهَا طَحِينَا

١ الرأية : العلم .

٢ الأيام : الوقائع، الغر : المشاهير، كالخيل الغر لاشتهارها .

٣ القتاد : شجرذوشوك، والواحدة منها قتادة، التشذيب : نفي الشوك.

نزلتم من الأضْيافِ مئاً

فأعجنا القيرى أن تَشتمونا

قريناكم فعجنا قيراكم

قُبيل الصُّبحِ مِرْداءَ طُحُوننا ١

نَعْمُ أَناسنا ونَعِفُ عنهم

ونَحْمِلُ عنهم ما حَمَلونا

نُطاعِنُ ما تَرَخى الناسُ عنا

ونَضِرُ بالسيوفِ إذا غَشِينا ٢

ورثنا المجدَ قد علمتْ مَعَدُّ

نُطاعِنُ دُونََهُ حتى يَبِيننا

ألا لا يَجْهَأَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنا

فَنَجْهَأَنَّ فَوْقَ جَهْلِ الجاهِلِينا

١ المرداة : الصخرة التي يكسر بها الصخور، الطحون : الطحن .

٢ التراخي : البعد، الغشيان : الإتيان .

تكرار كلمة :

ولقد تكررت « انا » و « نا » و « نحن » في الأبيات التالية :

بَأْنَا نُورِدُ الرِّايَاتِ بِيضاً

وَنُصِدُّ ذُرُهْنَ حُمْراً قَد رَوِينَا ١

وَنَحْنُ الحَابِئُونَ بِذِي أَرَاطَى

تَسْفُ الجِلَّةُ الخورُ الـذِّرِينَا ٢

وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا

وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا

وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

١ الراية : العلم .

٢ تسف : تأكل يابساً، الجلة : الكبار من الابل، الخور : الكثيرة الألبان، الدرین: ما اسود من

الذبت وقدم .

وَكُنَّا الْأَيْمَنُ يَنْ إِذَا التَّقِينَا

وَكُنَّا الْأَيْسَرَ يَنْ أَبِينَا

فَصَالُوا صَوْلَةً فَيَمَنُ يَلِيهِمْ

وَصُأْنَا صَوْلَةً فَيَمَنُ يَلِينَا

فَأَبُوا بِالْزُهَابِ وَالسَّبَايَا

وَأَبْنَانَا بِالْمُلُوكِ مُصَةً دِينَا ١

تكرار مقطع : ويكون على لونين، أن يكرر الشاعر العبارة نفسها كما في البيتين التاليين :

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُوا بِنَ هِنْدٍ

نَكُونُ لِقَائِكُمْ فِيهَا قَطِينَا ٢

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُوا بِنَ هِنْدٍ

تُطَيِّعُ بِنَانَا الْوَشَاةَ وَتَزْدَرِينَا ١

١ النهاب : الغنائم، الأوب : الرجوع، التصفيد : التقييد .

٢ القطين : الخدم، القيل : الملك دون الملك الأعظم .

أو أن يكرر المقطع بتوازن إيقاع مفرداته كما هو الحال في الأبيات التالية :

كأن سُيوفَنا مئاً ومَـنهم

مخاريقُ بأيدي لاعبيناً ٢

كأن ثيابنا مئاً ومَـنهم

خُضِبَـنَ بِـأرجوانٍ أو طُـلِينَا

ونخُنُ الحـامونَ إذا أطعنا

ونخُنُ العازمـونَ إذا عُصينا

ونخُنُ التـاركونَ لما سخطنا

ونخُنُ الآخذونَ لما رَضينا

وكُننا الأيمنينَ إذا التقينا

وكان الأيسـرينَ بنا وأبينَا

فصألوا صولةً فيمن يليهم

وصألنا صولةً فيمن يلينا

١ ازدره : احتقره .

٢ المخراق : سيف من خشب .

فـآبوا بالزھـابِ وبالسبایـا

وأبنا بـالمُلُوكِ مُصَّةً دینا

بأننا المطعمـون إذا قـدرنا

وإننا المهاكـون إذا ابتلینا

الفصل الخامس التمرد

تمثل القبيلة البناء الاجتماعي الأساسي الذي بنيت عليه الحياة في الجاهلية، وهي تعني تكويناً اجتماعياً يضم أسراً تتحد من أصل واحد «ولها نسب مشترك يتصل بأب واحد هو أبعد الآباء والجد الأكبر للقبيلة، فالرابط الذي يربط بين أبناء القبيلة ويجمع شملها ويوحد بين أفرادها هو الدم، أي النسب . والنسب عندهم هو القومية ورمز المجتمع السياسي في البادية . والقبيلة هي الحكومة الوحيدة التي يفقهها الأعرابي، حيث لا يشاهد حكومة أخرى فوقها، وما تقرره حكومته هذه من قرارات يطاع وينفذ وبها يستطيع أن يأخذ حقه من المعتدي عليه»^١ .

ويمكن تجاوزاً القول إنَّ القبيلة تمثل كياناً كاملاً يشبهه كيان الدولة اليوم، إذ لها زعيمها، ونظامها السياسي الذي يحكمها، فضلاً عن القوانين التي يلتزم بها أبناء القبيلة ولها أرضها التي تعيش عليها، إذ «لكل قبيلة أرض تعيش عليها وتنزل بها وتعتبرها ملكاً لها، تنتشر بها بطونها وعشائرها، ولا تسمح لغريب النزول بها والمرور بها إلا بموافقتها ورضاهـا . وقد اختص كل بطن منها بناحيته فانفرد بها واعتبرها أرضاً خاصة بها»^٢ وكان الأساس الذي يقوم عليه النظام القبلي هو العصبية، وهو «أن يدعو الرجل إلى نصرته عصبته والتألب معهم على من يناوئهم ظالمين كانوا أو مظلومين، وليس له أن يتساءل : أهو ظالم أم مظلوم»^٣ .

وفي ضوء هذا تمثل القبيلة البنية الاجتماعية الكبرى التي تلم تحت كنفها الإنسان العربي، وتظله بحمايتها في إطار الرابطة العرقية التي تجمع بين أفراد القبيلة الواحدة، وقد

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ٤ / ٣١٤ .

٢ نفسه، ٤ / ٣٤٢ .

٣ نفسه، ٤ / ٣٩٢ .

قاد هذا إلى قدر كبير من التلاحم بين أفراد القبيلة، لأنَّ القبيلة إنما تمثلهم جميعاً وأصبحت أفعال القبيلة مؤثرة ومعبرة عن الفرد، كما أنَّ أفعال الفرد تعبر بالضرورة عن القبيلة سلباً أو إيجاباً، ولذلك كان الفرد في القبيلة يدافع عن القبيلة، وإنَّ القبيلة هي الأخرى تدافع عن الفرد ونتج عن هذا « نوع من اندماج الفرد داخل المجموعة، وإنَّ هذا الفرد إذا ما أحرز بطولات فهي تنسب لقبيلته أولاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنَّ القبيلة قد تحارب بأكملها وتحرز « بطولات » دفاعاً عن هذا الفرد أصلاً، أي أنَّ التساوي الفردي والاندماج بين الأفراد داخل القبيلة ليس مجرد تكاتف قدر ما هو تبادل عضوي بين الفرد والمجموع، وإنَّ البطولة الشخصية النابعة من القبيلة ليست فردية بقدر ما هي جماعية فردية متبادلة » ١ .

ويتكون المجتمع القبلي من طبقات متعددة، هي على النحو التالي :

١- الصرحاء .

٢- الموالي .

٣- العبيد .

أما الصرحاء فهم أبناء القبيلة الذين يرجعون في دمائهم إلى الجد الأعلى، ولا تشوب أنسابهم شائبة، وتتمثل فيهم « العصبية بأقوى معانيها، ومنهم تتكون الطبقة الارستقراطية في القبيلة، وفيهم رئاستها، وبيوتات الشرف فيها . وتتعتمد هذه الارستقراطية أول ما تعتمد على النسب، ومن هنا كان حرص هذه الطبقة على أن يظل دمها نقياً، وعلى أن تجمع الشرف من « كلا طرفيه « الآباء والأمهات، فلا يكون في أحد طرفي الشرف ما يشينه » ٢ .

١ صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص ٩٦ . ٩٧ .

٢ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٥ .

وقد تضطر القبيلة تحت وطأة ظروف معينة إلى خلع أحد أفرادها، أي أنها تخرمه عطفها وعصبيتها عليه، وقد يتم الخلع لأنه قد « أجرم، أو عمل عملاً ينافي شرفه أو شرف قبيلته، واستمر في غيه لا يسمع نصائح أهله وعشيرته »^١ .

أما طبقة الموالي فتتكون من العربي الحر الذي لجأ إلى قبيلة أخرى غير قبيلته - لأي سبب كان سواء أكان خلعاً أم غيره - وعاش في حمايتها،^٢ أو هو العبد المملوك أو الرقيق الأسير الذي يَمُنُّ عليه مالكة بالحرية، أي أنه يفك رقبتة ويعتقه، ويصير المملوك بذلك مولى لعاقته، ويمكن أن يكون المولى عربياً أو أعجمياً، ولكنه في كلتا الحالتين «أقل شأنًا في مجتمعهم من الأحرار، إذ نظر إليهم على أنهم دون العرب الأحرار في المكانة، ولهذا قلما رَوَّج الأحرارُ بناتهم للموالي»^٣ .

ويمكن القول « إنَّ طبقة الموالي في القبيلة العربية كانت ترجع إلى أصلين: أحرار وعبيد، أما الأحرار فهم اللاجئون إلى القبيلة، أو إلى أحد أفرادها، من خلعاء القبائل طالبين الحماية والنصرة، وكانوا يسمون أحياناً «الحلفاء»، وأما العبيد فهم أولئك الذين اعتقهم سادتهم من نير الرق، فظلوا مرتبطين بهم برابطة الولاء »^٤ .

أما العبيد فهم الطبقة التي تقع في قاع القبيلة، فهم إما أولئك الأسرى الذين يقعون في أيدي القبيلة في صراعها مع القبائل الأخرى، وإما سود جلبوا من أفريقيا، وإما رقيق أبيض مستوردون من أسواق العراق أو الشام، وإما أناس كانوا مدينين « فلم يتمكنوا من سداد ديونهم فبيعوا رقيقاً، ومنهم من صار رقيقاً لعدم تمكنه من دفع مال يجب عليه

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٤ / ٤١٠. وينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٩٣ . ٩٥ .

٢ ينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٨

٣ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٤ / ٣٦٨ . ٣٦٩ .

٤ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١٠٨ .

تأديته»^١ وإما أن يكونوا من الهجناء، والهجين هو ابن العربي من غير العربية وهو مخصص «بمن يولد من أم أعجمية بيضاء»^٢ وقيل من أم سوداء، ولما كان الدم العربي هو الذي يرفع من شأن العربي في القبيلة، فذلك عابت العرب الهجين واعتبرته «دون العربي الصريح لوجود دم أعجمي فيه، والأعاجم مهما كانوا عليه من منزلة دون العرب في نظر العرب»^٣ .

ولما كان العرب ييغضون اللون الأسود، وييغضون من ثم الزواج ، فلقد كان «أسوأ هؤلاء الهجناء حظاً، وأوضعهم منزلة اجتماعية أولاد الإماء السود الذين سرى اليهم السود من أمهاتهم، فقد كانوا سبة يعير بهم أبائهم . . . ومن هنا أطلقوا على هؤلاء السود اسماً خاصاً بهم تمييزاً لهم عن سائر الهجناء، فسموهم «الأغربة» تشبيهاً لهم بذلك الطائر البغيض المشنوم في لونه الأسود، ونسبوهم في أكثر حالاتهم إلى أمهاتهم»^٤ .

والعبيد أدنى طبقات المجتمع القبلي، إذ يقومون بالخدمة التي يأنف الإنسان الحر من ممارستها «وقد كان العبد ملكاً يباع ويشترى، يبيع الأموال المنقولة، ويتصرف صاحب العبد به تصرفه بملكه الخاص، ولم يُخَوَّل القانون حتى إبداء رأيه في مستقبله في أي حال من الأحوال، لأنه ملك وبضاعة مملوكة، كالماشية، وإن كان إنساناً حياً له ما لكل إنسان من روح وإدراك وشعور»^٥ .

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٤ / ٥٦٧ .

٢ نفسه، ٤ / ٣٩٠ . ٣٩١

٣ نفسه، ٤ / ٣٩٠ . وينظر أيضا : ٤ / ٥٧٧ .

٤ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ١١٠ . ١١١ .

٥ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٥٥٥ / ٤

ليست الصعلكة ظاهرة طارئة على الحياة الاجتماعية الجاهلية، وإنما وُلِدَتْ بشكل طبيعي لتعبر عن التناقض الكامن في المجتمع الجاهلي، وتتبئ عن مدى التردّي في الواقع العربي : اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، فلقد انقسم المجتمع القبلي إلى الطبقات الاجتماعية التي سبق ذكرها، كما انقسم المجتمع من الناحية الاقتصادية إلى طبقتين : طبقة تملك الأموال، وهي المسيطرة على مظاهر الحياة بكل ألوانها وأشكالها، وطبقة فقيرة معدمة تعيش على هامش الحياة . وقد أسهم البناء الاجتماعي في تعميق الفوارق الحادة بين طبقات المجتمع الجاهلي، مما دفع إلى ظهور الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية جديدة بالدرس والتأمل .

وقد تأثرت دلالة الصعلكة لغوياً واصطلاحياً بهذا التفاوت الطبقي الذي عاشه المجتمع العربي، فالصعلوك في اللغة : هو الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد، وهو في الاصطلاح : فرد يمارس الغزو والإغارة والسلب بمفرده أو مع جماعة من أجل سد جوعه واستمرار حياته، ولذلك يمكن القول : إنّ « صعلك » تدور في دائرتين : إحداهما « الدائرة اللغوية » التي تدل فيها على معنى الفقر، وما يتصل به من حرمان في الحياة وضيق في أسباب العيش، والأخرى نستطيع أن نطلق عليها «الدائرة الاجتماعية» وفيها نرى المادة تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع «^١

إن بنية القبيلة - كما أسلفنا - بنية طبقية تقع في قمته طبقة الصرحاء، وتقع في قاعها طبقة العبيد، ويمثل الموالي طبقة متوسطة بين الطبقتين، من حيث الأهمية والقيمة . وتمثل ظاهرة الصعلكة تمرداً على البناء القبلي، لأنّ مشكلة الصعاليك «لم تكن مشكلة

^١ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٦ . ١٧ .

قبائلهم وإنما كانت مشكلة النظام القبلي نفسه، وهذا ما أوجد بين الصعاليك معنى مشتركاً، يعبر بالتضامن الفعلي أو المفترض مع شعور جنيني بأنهم مجتمع مصغر يختلف عن المجتمع القائم، وبالتالي فقد تميزوا بفقد الإحساس بالعصبية القبلية التي كانت قوام المجتمع الجاهلي وتطورها في نفوسهم إلى عصبية مذهبية»^١ .

إن البناء الاجتماعي للصعلكة يتجاوز البناء الطبقي المتعدد الطبقات إلى طبقة اجتماعية واحدة يتساوى فيها الجميع، وقد كونت هذه الطبقة الجديدة طوائف ثلاثة انحدرت من المجتمع القبلي، يمكن تخيصها على النحو التالي : ٢

١- طائفة الخلاء والشذاذ : وهي الطائفة التي اضطرت قبائلهم إلى خلعهم، مثل : حاجز الأزدي، وقيس بن الحداية، وأبي الطمحن القيني .

٢- طائفة الأغربة : وهم العبيد السود الذين سرى لهم السواد من أمهاتهم مثل : تأبط شراً، والشنفرى، والسليك بن السلكة .

٣- طائفة الفقراء الذين يتصعلكون بسبب الفقر والفاقة التي فرضتها الظروف الاقتصادية السيئة في المجتمع الجاهلي، مثل : عروة بن الورد .

إن هذه الطوائف الثلاث يجمع بينها الفقر المدقع وحالة الطرد الاجتماعي من البناء القبلي «وينظر هؤلاء الفقراء الجياع، المحقرين من مجتمعهم، المنبوذين من إخوانهم في الإنسانية، إلى الحياة ليشقوا لهم طريقاً في زحمتها، وقد جردوا من كل وسائلها المشروعة، فلا يجدون أمامهم إلا أمرين : إما أن يقبلوا هذه الحياة الذليلة المهينة التي يحيونها على هامش المجتمع، في أطرافه البعيدة، خلف أدبار البيوت، يخدمون الأغنياء، أو ينتظرون فضل ثرائهم، أو يستجدونهم في ذل واستكانة، وإما أن يشقوا طريقهم بالقوة

١ إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص ٢٠٠.

٢ ينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٥٧ . ٥٨ .

نحو حياة كريمة أبية، يفرضون فيها أنفسهم على مجتمعهم، وينتزعون لقمة العيش من أيدي من حرموهم»^١.

(٣)

على الرغم من أنّ للتمرد دلالاته اللغوية المعروفة التي حدثها معجمات اللغة فإن للتمرد دلالاته الفكرية وأنماطه السلوكية، إذ يكتف التمرّد بعدان جوهريان : أولهما : الحرية، وثانيهما : الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر، بكل أنماطه، ومحاولته النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أنّ خصوصية الأداء والفعل معبرة هي الأخرى عن هذا الكسر، بمعنى أنّ الخصوصية الفردية للمتمرد تقوده إلى خصوصية فعله في الواقع إنّ سلطة التمرد وتشريعه وقوانينه نابعة من هذين البعدين، ومن ثم فهما متميزان بخصوصيتهما.

ويلتقي التمرد بالثورة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع^٢، ويبدو أنّ أسبابا قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر درجة من التأزم، ومن ثم تستخدم القوة أداة للوصول إلى الهدف، إنّ المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسبب التفاوت الاقتصادي الفاحح .

إن ظاهرة الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية متمردة في المجتمع الجاهلي، تولدت في أحد جوانبها من عدم إمكان تعايش الفرد في إطار القبائل العربية بأنظمتها

١ نفسه، ص ٣٣.

٢ أدونيس، زمن الشعر، ص ١٣٠ .

القاسية وقوانينها الجائرة، ولكنه بخروجه عن القبيلة أخذت تواجهه ضروب من المعضلات والمشكلات لا تقل عن تلك التي عاشها في المجتمع القبلي .

إن المجتمع الجديد لم يحقق آمال الصعاليك التي خرجوا من أجلها، صحيح أنه حقق لهم قدرًا من الحرية، ولكنها حرية مشوبة بقيود لا تقل عن تلك القيود صرامة، وإن كانت من نوع آخر، ولقد بقي الصعلوك يعيش حالة الفاقة والفقر والعوز في مجتمعه الجديد .

لقد كان الصعاليك ينشدون حياة مستقرة بعيدة عن الجوع والعبودية، ولذلك كانوا يجدون بحثًا عن الغنى والثراء غير مبالين بالوسيلة التي توصلهم إلى هدفهم، وعلى الرغم من هذا فإنهم لم يحققوا هذه الغاية التي ينشدونها، إذ نجد عروة بن الورد بقي فقيرًا على الرغم من كل محاولات الإغارة والسلب يقول :^١

دَعَيْنِي أَطْوَفُ فِي الْبِلَادِ لَعْنِي

أَفِيدُ غِنَى فِيهِ لِذِي الْحَقِّ مَحْمَلٌ^٢

أَلَيْسَ عَظِيمًا أَنْ تَلِيَمَ مُلَمَّةً

وَأَلَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْحَقِّ مَعْوَلٌ

فَإِنْ نَحْنُ لَمْ نَمْلِكْ دِفَاعًا بِحَادِثٍ

تَلُمُ بِهِ الْأَيَّامُ فَالْمَوْتُ أَجْمَلُ

١ عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص ١٠٦ .

٢ الحق : الحزم، المحمل : الجهد .

إن عروة بن الورد يوازن بين الموت والغنى، إذ يجعل الطواف علة في الصراع مع الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وإذا كان الطواف يعنى الحركة نحو غاية محددة فإنه يقود الشاعر إلى أحد أمرين : الغنى « الذي يتضمن الحياة » في زمن الفقر والبؤس، والموت الذي يعنى خلاصاً من حياة بائسة، إنَّ الشاعر هنا يواجه الحياة والموت بوصفهما قطبي معادلة لا بد من إصابة أحدهما، ويقول :^١

دَرِينِي أَطْوَفُ فِي الْبِلَادِ لِعَلَّنِي

أُخْلِيكَ أَوْ أُغْنِيكَ عَنِ سُوءِ مَخْضَرٍ ٢

فَإِنْ فَارَ سَهْمٌ بِالْمَنِيَةِ لَمْ أَكُنْ

جَزوعاً وَهَلْ عَنِ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخِّرٍ

وَإِنْ فَارَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنِ مَقَاعِدِ

لَكُمْ خَلَفَ أَدْبَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرٍ ٣

ويقول :^٤

١ الاصمعي، الاصمعيات، ص ٤٤ .

٢ التخلية : الطلاق .

٣ جعل من سهام الميسر مثلاً له في مقارعة الموت، وفوز السهم : خروجه أولاً، أدبار البيوت : كان الضيف إذا نزل يقوم نزل أدبار البيوت حتى يهيا له مكانه .

٤ عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص ٤٥ .

دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَمَا يَأْتِي

رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ

وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْمُهُمْ عَائِيهِمْ

وَأَنْ أَمْسَى لِمَهُ حَسَبٌ وَخَيْرٌ ١

وَيُقْصِرُ بِهِ النَّدِيُّ وَتَزْدِرِيهِ

حَلِيَّتُهُ وَيَنْهَى زُهَّ الصَّغِيرُ ٢

وَيُلْفِي دُو الْغِنَى وَأَلَهُ جَلَالٌ

يَكَادُ فُؤَادَ لَاقِيهِ يَطَّيْرُ

قَالِيْلٌ ذَنْبُهُ وَالذَّنْبُ جَمٌّ

وَأَكْرَمُ لِلْغِنَى رَبُّ غُورُ

إنَّ الفقر نفي اجتماعي آخر يعاني منه الصعلوك إذ يقترن الفقر بالشر والهوان والازدراء والانتهاز والذنب، في حين يقترن الغنى بالصفات المضادة تماما .

ومن الجدير بالذكر أنَّ عروة بن الورد ألحَّ على تكرار الفعل «أطوف» الذي يدل على الحركة التي تحاول الكشف والبحث، وكأنه رحلة نحو النجاة، وقد فطن باحث إلى أنَّ الفعل « طاف » ومشتقاته قد شحن « بتوتر ملحوظ بين الإنسان والطبيعة بشكل

١ الخير : الكرم والشرف .

٢ الندي : المجلس، حليته : زوجته .

خاص، فالإنسان يرى هلاكه في مادة طاف بعد أن أمن بالنجاء «^١، وإذا أخذنا بهذا السياق أنَّ الطواف له دلالة مقدسة لأنه يجعل من الكعبة أو الصنم مركزاً يدور حوله الإنسان سعياً نحو النجاة وأمناً من الشرور، أصبح للفعل «أطوف» دلالاته التي تحاول التقليل من شدة التوتر الذي يحدثه الواقع الخارجي في نفس الشاعر، بمعنى ان الشاعر «ينطلق في رحلته محاولاً التخلص من ذلك الخوف الرابض في نفسه نتيجة الشعور بعدم الاستقرار على المستوى النفسي والاجتماعي»^٢ ويقول :

إِذَا قُلْتُ قَدْ جَاءَ الْغِنَى حَالَ دَوْلَهُ

أَبُو صِيبِيَّةٍ يَشْكُو الْمَفَاقِرَ أَغْبَفُ^٣

ويمثل التعبير عن «الأنا» خاصة يتميز بها شعر الصعاليك، وتتجلى ملامحها واضحة إزاء «النحن» متمثلة في القبيلة، شعوراً بالاعتلاء والتفاخر بالخصائص الفردية، وقد أكد ذلك يوسف خليف إذ يصبح «ضمير الفرد» «أنا» أداة التعبير فيه بدلاً من ضمير الجماعة «نحن» الذي هو أداة التعبير في الشعر القبلي، وتصيح المادة الفنية لشعره مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته . ومعنى هذا أنَّ ظاهرة الفناء الفني لشخصية الشاعر القبلي في شخصية قبيلته التي نلاحظها بوضوح عند أصحاب المذهب القبلي في الشعر الجاهلي قد اختفت من مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة، وحلت محلها ظاهرة أخرى يصح أن نطلق عليها «ظاهرة الوضوح الفني لشخصية الشاعر الصعلوك»^٤ ويرى كمال أبو ديب أنَّ هذه الأنا «قلقة تبحث لا من أجل أنويتها بل من

١ حسن البناء، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص ١٤ .

٢ نفسه، ص ١٩ .

٣ المفاقر : جمع فقر .

٤ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٧٧ .

أجل تغيير العالم من أجل تدمير آثار التركيبة الطبقيّة للقبيلة، من أجل أن تتقذ المسحوقين والمحرومين»^١ يقول عروة بن الورد مخاطباً بني ناشب :

فإن شئتُم حاربثُموني إلى مَدَى

فيجهدكم شأؤ الكظاظِ المغرِبِ ٢

إذ يبدو التعارض بين القبيلة والفرد، صراع يتعالى فيه الفرد، ويقهر الآخر في قدرته وإمكاناته، وكان اختيار كلمة « الكظاظ » له تأثيره الإيحائي من جهة الدلالة، لأنه يعني ما يملأ القلب من الهم والتعب والشدة، ومن جهة وحداتها الصوتية، وبخاصة الظاء التي تتميز بأنها صوت لثوي مطبق يكلف نطقه جهداً، فضلاً عن تكرارها مرتين في كلمة يفصل بينهما حرف الألف، ويسبقهما حرف الكاف، وهو حرف شديد مهموس .

ولا يعني هذا ان الشاعر الصعلوك لا يقيم تعارضاً بين الأنا والأنا الآخر على الإطلاق، ولكنه يقيمه من منظور آخر، يتكى على أبرز مقومات التمرد وأخلاقياته، إذ يتحدد على ضوء الإيثار المتمثل في الصعلوك، وتعارضه الأثرة لدى الآخر، يقول عروة:

إنني امرؤ عافى إنائي شركة

وأنت امرؤ عافى إنائك واحد ٣

١ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٨٢ . ٥٨٣ .

٢ الكظاظ : ما يملأ القلب من الهم، المغرب : البعيد .

٣ عافى إنائي شركة : أي يأتيني من يشاركني فيه .

أَتَهْزَأُ مِنْـيَ أَنْ سَـمِنتَ وَأَنْ تـَـرى

بـِوَجْهِ شـِـحْوَـبِ الحـِـقِّ والحـِـقِّ جـَـهـدٌ

أَقْسَمُ جِسْمِي فِي جِسْمِ كَثِيرَةٍ

وَأَحْسُو قَرَاخَ المَاءِ والمَاءِ بَارِدٌ^١

إن هذه الأبيات تنبئ عن « التعارض الحدي بين قيم الصعلوك وقيم الآخرين، بين الإيثار والأثرة، بين الانظلام والظلم، وتبرز هذا التعارض بواسطة الصورة الكنائية لوعاء الزاد الذي لا يقربه سوى صاحبه، والوعاء المقابل الذي يبيحه صاحبه للناس جميعاً فلا يبقى له شيء . صاحب الوعاء الأول يزداد سمناً وترهلاً، مقابل صاحب الوعاء الثاني الذي يزداد هزالاً ونحولاً لأنه أثر الحق، والحق مجهد لصاحبه، وأثر أن يعطي من نفسه لغيره، كأنه يقسم جسمه بين جسوم كثيرة ولا يتمتع بشيء سوى قراح الماء البارد »^٢.

إنَّ الرجل في قصيدة القبيلة له حضور خاص يتجلى في فروسيته وفحولته ونأيه عن مظاهر الحياة الهامشية، وكأنه صورة لمثال أو بطل ملحمي، ولكن الرجل في قصيدة الصعاليك إنسان عادي يؤدي دوره في حياة واقعية، ويميز عروة بن الورد بين نمطين من الصعاليك الأول خامل كسول: فهو كما يقول عروة بن الورد :^٣

١ قراح الماء : اي الذي لا يخالطه لبن أو غيره .

٢ جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع : ٤٤٤ ص ٧٧ .

٣ ديوانا عروة بن الورد والسموأل، ص ٣٧ .

أَحْسَى اللَّهُ ضُلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ

١ مُصَافِي الْمَشَاشِ أَلْفًا كُلَّ مَجْزِرٍ

يَعْدُ الْغِنَى مِنْ نَفْسِهِ كُلَّ لَيْلَةٍ

٢ أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيَسَّرٍ

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصْبِحُ نَاعِسًا

٣ يَحُثُّ الْحَصَا عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفِّرِ

قَلِيلُ التَّمَاسِ الْزَادُ إِلَّا لِنَفْسِهِ

٤ إِذَا هُوَ أَمْسَى كَالْعَرِيشِ الْمَجْوَرِ

١ مصافي المشاش : مختار، المشاش : رأس العظم اللين، المجرز : الذي يجزر به الأبل

٢ يقول إذا ملأ بطنه عنده غنى ولم يبال ما وراءه من عياله وقربته .

٣ يحث : يحرك، ويحث الحصى : أي لا يبرح الحي، المتعفر : الممرغ في التراب .

٤ العريش : شبه الخيمة، مجور : ساقط .

يُعِينُ نِسَاءَ الْخَيْ مَآ يَسْتَعْنَهُ

وَيُمِسِّي طَلِيحاً كَالْبَعِيرِ الْمُحَسَّرِ ١

والثاني لا يعيش هذه الحياة، بل إن شراسته تتجاوز الحدود، إذ يشهر سيفه ويخاتل خصومه من أجل أن يعيش، وقد يموت في سبيل ذلك، وكلا الأمرين ينتزعهما بإرادته، وفي كليهما حياة بعز أو موت يلقاه وهو حميد السمعة، يقول عروة بن الورد :

وَأَكُنَّ صُلُوكاً صَافِيحَةً وَجْهَهُ

كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ الْمُتَنَوِّرِ ٢

مُطَلًّا عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ

بَسَاحَتِهِمْ زَجَرَ الْمَنِيحِ الْمُشْهَرِ ٣

إِذَا بَعُدُوا لَا يِيَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ

تَشْؤُفَاتِ أَهْلِ الْغَائِبِ الْمُتَنَطَّرِ ١

١ الطليح : المعبي والمهزول، المحسر : المتعب، والواقع في الحسرة.

٢ صفيحة وجهه : بشرته، القابس : الذي يقبس النار، المتنور : المضيء .

٣ مطلا : مشرفا، يزجرونه : يصيحون به، المنيح : قدح سريع الخروج لا نصيب له، المشهر : المشهور .

فَـذَٰكَ إِنِّ يَلْقَى الْمَنِيَّةَ يَلْقَاهَا

حَمِيداً وَإِنِّ يَسْتَعِينُ يَوْمَماً فَأَجْدِرُ

إنَّ نمطا جديدا من المثالية يتبدى في قصيدة الصعلوك، عون للضعيف وفتك بالخصوم والأعداء، وصبر وجلد مع النفس، إذ يصبر الصعلوك على الجوع، ويؤثر غيره على نفسه، ويخشى أن يعيش بذلة، لأن الموت خير من حياة تكتنفها المذلة، يقول عروة بن الورد :

وَإِنِّي لِأَثْوَى الْجُوعِ حَتَّى يَمَأْنِي

فَيَذْهَبَ لَمْ يَدْنُسْ ثِيَابِي وَلَا جَرِمِي ٢

وَأَغْتَبِقُ الْمَاءَ الْقَرَّاحَ فَمَا أَنْتَهِي

إِذَا الزَّادُ أَمْسَى لِلْمُزْلِجِ ذَا طَعْمِ ٣

أُرْدُ شُجَاعَ الْبَطْنِ قَدْ تَعَلَّمِيَهُ

وَأَوْثِرُ غَيْرِي مِنْ عِيَالِكِ بِالطُّعْمِ ٤

١ تشوف : تطلع، المنتظر : المنتظر قدمه .

٢ أثوي : أطيل حبسه، جرمي : جسمي .

٣ أغتبق : أشرب عشاء، القراح : الصافي، المزليج : البخيل .

٤ شجاع البطن : شدة الجوع .

مَخَافَةٌ أَنْ أَحْيَا بِرَغْمٍ وَذَلَّةٌ

وَلَمَمْتُ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةٍ عَلَى رَغْمٍ

إنَّ ما يدعو إليه الصعلوك في اختيار أحد أمرين الحياة الكريمة أو الموت، هو الأمر الذي أكده البير كامو في أثناء حديثه عن خصائص التمرد عند الإنسان، لأن المتمرّد يريد « أن يحيا، ويعترف به في شخصه، انه يريد أن يكون هذا، أو أن يكون لا شيء، أي أن تحرمه القوة المتحكمة به حرماناً نهائياً. وهو في النهاية، يرضى بالحرمان والسقوط الأخير، ونعني الموت ... إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان»^١.

لقد كان الصعلوك يكثر من الحديث عن الموت أو الخوف منه، ولكنه لا يبالي فيما يقع فيه، ما دام مقتنعاً بالهدف الذي يسعى إليه، كسباً للقوت والطعام، أو تحقيقاً للذات في امتلاك حريتها ووجودها، ومن ثم تكون التضحية أمراً عادياً، فقد يموت الإنسان وهو يكافح، وقد يموت وهو قاعد خلف أدبار البيوت، وكلاهما موت، غير أنّ هناك فرقاً جوهرياً كبيراً بينهما . إنّ الصعلوك - هنا - يختار الموت، فأرادته هي التي اختارت الخروج على القبيلة، وإرادته هي التي حددت له الميته التي يريد، ومن ثم فإنه يرفض أساليب القبيلة، لأنها أساليب قمعية خارجية ثابتة لا تعرف التغيرات، ويستبدل ذلك بأسلوبه هو الخاص الذاتي الداخلي . إنه بهذا يؤكد ذاته، إنّ اختيار الخروج على القبيلة، واختيار الموت، تمرد على «مس كيانه» كما يقول البير كامو لأن المتمرّد « يناضل من أجل سلامة جزء من كينونته »^٢

إن تمرد الصعاليك على القبيلة كان تمرداً على نظامها وقوانينها وعاداتها وقيمها، واستبدل الصعلوك ذلك بمجتمع جديد له قيمه وقوانينه، ولقد تغيرت فيه أمور كثيرة، إذ

١ البير كامو، الإنسان المتمرّد، ص ٢٠ .

٢ نفسه، ص ٢٣ .

يهدف الصعلوك إلى هدم البناء الطبقي في القبيلة، وأشاد بدلا منه نظام طبقة واحدة يتساوى فيها الناس، ولا يمكن أن يتحقق ذلك الا بالتححرر من ربة النظام القبلي باستخدام القوة وسيلة لتحقيق الأهداف، ولذلك فإن كل ما يملكه الصعلوك : ذكاء، وسيف، وأنفة، وإن هذه المقومات الثلاثة تبعد عنك مظالم المجتمع القبلي كما يقول عمرو بن براق الهمداني :

مَتَى تَجْمَعِ الْقَلْبَ الذِّكْيَ وَصَارِمًا

وَأَنْفًا أَبِيًّا تَجْتَنِبُكَ الْمَظَالِمُ ١

ويتجلى من ذلك أن الحياة لها أحد ركنين : عيش ماجد، أو موت، وكأن الشاعر الصعلوك قد تمرد على هذه المنطقة الوسطى التي تقع بين العيش الماجد والموت . وتؤكد لامية العرب للشنفرى كثيراً من هذه المعاني ، بحيث يستبدل الشاعر الناس بالحيوان، ويستبدل الأصحاب بأخر، بقلب لا يعرف الخوف ،وسيف صقيل، وقوس قوية :

وَأَيْ كَفَّانِي فَقَدْ مَن لَيْسَ جَازِيًّا

بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِي مُتَعَلِّمٌ ٢

١ الصارم : السيف القاطع، الأبى : المترفع عن الدنيا، الحمى : الذي لا يحتمل الضيم .

٢ الجازي بالحسنى : الذي يعمل الخير، التعلل : التلهي .

ثَلَاثُهُ أَصْحَابٌ : فَوَادٌ مُشْيَعٌ

وَأَبْيَضٌ إِضَابِيٌّ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلٌ ١

وكان الخوف يكتنف حياة الصعلوك من كل جانب، خوفاً على حياته وحياة أسرته، وخوفاً من القبائل التي تحاول القضاء عليهم، وخوفاً من الموت في أثناء غاراتهم في السلب والنهب، يقول عروة ابن الورد :

أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْغَدَاةِ تَلْوُمُنِي

تُخَوِّفُنِي الْأَعْدَاءَ وَالنَّفْسَ أَخْوَفُ

تَقُولُ سُلَيْمَى لَوْ أَقَمْتِ لَسَرَرْنَا

وَلَمْ تَذِرِي أُنِّي لِلْمَقَامِ أَطْوَفُ

لَعَلَّ النَّذِي خَوِّفَتَنَا مِنْ أَمَانَا

يُصَادِفُهُ فِي أَهْلِهِ الْمُتَخَافُ ٢

ويقول أيضا : ٣

١ المشيع:المقدام، الأصلية:السيف الصقيل المجرد من غمده، الصفراء: قوس نبع، العيطل:القوية الطويلة العنق.

٢ أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، ٢ / ١٨٧.

٣ الاصمعي، الأصمعيات، ص ٤٤ . ٤٥.

تَقُولُ لَكَ الْوَيْلَاتُ هَلْ أَنْتَ تَارِكٌ

ضُبُوءاً بِرَجُلٍ تَارَةً وَبِمَنْسِرٍ ١

وَمُسْتَثَبَاتٍ فِي مَالِكَ الْعَامِ إِنِّي

أَرَاكَ عَلَى أَقْتَادِ صِرْمَاءٍ مُذَكِّرٍ ٢

فَجُوعٍ بِهَا لِلصَّالِحِينَ مَزَلَّةٌ

مُخْوفٍ رَدَاهَا أَنْ تَصِيْبَكَ فَاحْذَرِ ٣

ويقودنا هذا إلى الحديث عن مكانة المرأة في مجتمع الصعاليك، إذ لها حضورها المتميز ولكنه حضور من نوع آخر يختلف عن حضورها في قصيدة القبيلة، فإذا كانت المرأة في قصيدة القبيلة تمثل ماضياً ينبيء عنه ظلل حاضر، ومحاولته استرجاع الماضي عبر أوصاف حسية جسدية تثير الغريزة غالباً، فهي أقرب إلى المثال أو الرمز البعيد، ولكنها في قصيدة الصعلوك تعيش حياة صاحبها معاناة وخوفاً وقلقاً، ولذلك فليست « المرأة في قصائد الصعاليك بهكنة، هركولة، مبرية، ثقيلة الخطى، نؤوم الضحى، عالية تغري أحضانها بالهروب من الخطر، أو تشعل الشهوة التي تتوهج في اليوم الغائم تحت الطراف

١ الضبوء : اللصوق في الأرض، المنسر : الجماعة من الخيل بين الثلاثين والأربعين، وقيل منسر لأنه مثل منسر الطائر .

٢ الأقتاد : جمع قتد : وهو خشبة الرجل، الصرماء : القليلة اللبن، المنكر : التي تلد نكورا .

٣ فجوع : تفجع للناس .

المعمد كأنها حضور جسدي دائم ينسي الهم كالخمر ويغري بالافتناص كالفريسة، وإنما هي الحبيبة والزوج الملهوفة والمحاورة والشريك ورفيق الضراء قبل السراء»^١

وقد قاد النبذ الاجتماعي للصعاليك إلى مجموعة من القيم الاجتماعية الكريمة منها : كرم الصعلوك، ووفائه لأصحابه من الصعاليك، أما كرمه فهو مشهور معروف حتى قيل « كل صعلوك جواد»، ولعل حالة الفاقة والفقر في مجتمع القبيلة قادت إلى إتلاف أمواله في كرم مبالغ فيه، غير أن جانباً إنسانياً جديراً بالتقدير يلاحظه الباحث هو تضامن الصعاليك في الحياة الاقتصادية، على نحو العموم، وفي وفائهم لبعضهم بعامّة، فلقد كان الصعاليك يقسمون ما يغنمون بالتساوي، سواء أكان ذلك من حارب من أجل الغنيمة، أم من كان قاعداً لا يقوى على الخروج، ومن هنا جاء الحديث عن ملامح الاشتراكية عند الصعاليك، أما وفاء الصعلوك لصاحبه فلأنهما يعيشان أقلية تتربص بهما الدوائر، ومن ثم تولد هذا التلاحم في الوفاء .

(٤)

يمكن القول إنَّ شعر الصعاليك صورة لحياتهم الاجتماعية، وتعبير عن هذه الطبقة الواحدة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، كما أنَّ «أشعار الصعاليك تصور لنا أيضاً الكثير من أحوالهم وأفكارهم، ففيها صيحات الفقر والجوع، وما تمور به نفوسهم من ثورة على الأغنياء والأشحاء، فضلاً عما في نفوس بعضهم، كأبناء الإماء، من شعور بالامتهان والضعفة . ويحدثنا هؤلاء الصعاليك عما كانوا يكابدونه من الفقر والجوع، ويروي السليك بن السلكتة، في بعض شعره، كيف كان يغمى عليه من الجوع في شهور الصيف حتى كاد يشرف على الموت والهلاك :

١ جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع : ٤٤٤ ص ٧٨ .

وَمَا نَلَتْهَا حَتَّى تَصْغُرَ كَتُّ حِجْبَةٍ

وَكِدْتُ لِأَسْبَابِ الْمَنِيِّ أَعْرَفُ ١

وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرَّنِي

إِذَا قُمْتُ تَعَشَّانِي ظِلَالٌ فَأَسْدِفُ ٢

إنَّ قصيدة القبيلة تعبر عن المألوف والمحدود في حياة القبيلة، ويمثل المكان أحد أبرز المكونات التي تعنى بها قصيدة القبيلة، إذ يرسم الشاعر تجمع القبيلة ورحيلها، ويحتل المكان قيمة خاصة لدى الشاعر وبخاصة في الظلل الذي تظل ملامحه واضحة بحدوده الجغرافية، وببقايا آثاره، ويستدعي المكان معه زمناً خاصاً يقوم على أساس تعاقبي، ولا أحسب أنَّ المكان « يصبح عرضياً في النص الصلوكي، وبسبب عرضيته تنتفي ظاهرة التعبير الرمزي بالأطلال وينفصم المكان عن الزمان كلية»^٣ وإنما يمثل المكان خصوصية أخرى، إذ ينتقل فيه الشاعر من الحديث عن المألوف والمحدد إلى الغامض والغريب واللامألوف، فبعد أن كان الظلل دار الحبيبة وتجمع القبيلة أمراً مألوفاً في قصيدة القبيلة يصبح المكان مرقبة عنقاء عند الشنفرى :

١ أسباب : جمع سبب وهو الطريق وما يتوصل به إلى غيره .

٢ احسان سركريس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص ١٩٤ . وينظر : ديوان الشنفرى والسليك بن السلطة وعمرو بن براق، ص ٩٤، أسدق : ارتخي وأنام .

٣ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٧٦ .

وَمَرْقَبَةٌ عَنقَاءَ يَقْضُرُ دُونَهَا

أَخُو الضَّرْوَةِ الرَّجُلِ الحَفِيِّ المُخَفَّفُ ١

نَعَبْتُ إِلَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا

مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفِّ الحَدِيقَةِ أَسْدَفُ ٢

فَبِتُّ عَلَى حَادِّ الذَّرَاعَيْنِ مُجْذِيًا

كَمَا يَنْطَوِي الأَرْقَمُ المُنْعَطِفُ ٣

وَأَيسَ جِهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَشْحَقْتُ

صُذُورُهَا مَخْصَصَةٌ لَآ تُخَصَّصُ ٤

وقد « لا يكتسب المكان اسماً في نص الصعلكة »^٥ ولكنه يترأى مُنْكَرًا مجهولاً غامضاً ومعبراً عن موحشة الحياة التي تعيشها الصعلوك، ولكنه لا يفارقه زمان يعيشه الشاعر

١ المرقبة : الموضع العالي المنيح يتخذ للرصد، العنقاء : الطويلة العنق، أخو الضروة : الصياد الذي يكون معه كلاب ضراها أي عودها على الصيد، الحفي : العالم بالشيء علماً عميقاً، المخفف : النحيل .

٢ نعبت : رفعت رأسي وأسرعت، نमित : ارتفعت إليها، أسدف : مظلم.

٣ مجذياً : ثابتاً، الأرقم : ذكر الحيات أو أخبثها .

٤ أشحقت : بليت، مخصورة : أي أصيبت خاصرتها، لا تخصف : أي لا تخرز بالمخفف، والمخفف مخرز الإسكاف .

٥ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٥٧٧ .

نفسه، وإذا جاز أن نقول إن قصيدة القبيلة لها زمانها الآني القصير الذي يسترجع فيه الشاعر الماضي فإنَّ المكان في قصيدة الصعلوك يعبر عن المجهول والغامض، فهو مكان بكر يقاربه زمان حاضر ينبئ عن المستقبل، زمان دائري لا يعرف التعاقب . إنَّ المكان في قصيدة الصعلوك مكان « الحياة / الموت » وإنَّ الحاضر يمكن أن يحقق للشاعر إمكان التواصل مع الحياة، أي أنَّ الشاعر الصعلوك يعيش لحظته الآنية، غير أنه لا يمتلك وقتاً أو زمناً للحب، وهو يختلف عن شاعر القبيلة الذي يعيش للحظة الآنية سريعة خاطفة لتحيله إلى الزمن الماضي، ولذلك فإن الزمن الأساس عند شاعر القبيلة هو الزمن الماضي زمن المحبوبة، زمن التواصل معها، وفيه يمتلك الشاعر وقتاً للحب والتواصل، إذن فالأطال « تجسد للزمن الماضي ومرور الزمن وتدميره للعالم، أما مكان الصعلوك فإنه إمكانية تجسد المستقبل وبناء عالم جديد »^١.

وفي ضوء هذا يتمايز شعر الصعاليك عن الشعر الجاهلي القبلي من حيث بنية القصيدة وموضوعاتها، وهو تغير جدير بالدرس، وقد تناوله بالتفصيل الدكتور يوسف خليف في كتابه « الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي » ومن أبرز الملامح التي تعرض لها بالدرس هي :

شعر مقطوعات :

تتقش في شعر الصعاليك المقطوعات القصيرة التي يمكن أن نضع لكل واحدة منها عنواناً مستقلاً، وقد فطن إلى هذا يوسف خليف وأرجعه إلى « طبيعة حياتهم نفسها تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده وإعادة النظر فيه كما يفعل الشعراء القبليون ... «كما» أنَّ حياة الصعاليك كانت حياة قلقة مضطربة، وأنهم جميعاً كانوا يشعرون شعوراً عميقاً بأنها حياة قصيرة ... وهل نظن شاعراً هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله

١ نفسه، ص ٥٧٨ .

ويجوده ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة؟ أظن أنّ الطبيعي أنّ مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لوناً من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه من مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا ينظره ولا يمهلها « ١ .

وحدة الموضوع :

يغلب على شعر الصعاليك، وهو مقطوعات في أغلبه، وحدة موضوع واحد، بحيث يستطيع الباحث « أن يضع لكل مقطوعة عنواناً خاصاً بها، دالاً على موضوعها، وهي ظاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي القبلي في مجموعته، تلك القصائد التي تبدأ عادة بمقدمة طلبية، ثم تظل تنتقل من موضوع إلى موضوع حتى تصل إلى نهايتها «^٢ وقد تكون المقطوعة الشعرية تعبيراً عن موقف ما عاشه الشاعر، فالشغرى قال لإحدى بنات القبيلة « اغسلي رأسي يا أخيه، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته . . . فقال :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي وَالتَّلْهُفِ ضَلَّةً

بِمَا ضَرَبْتَ كَفَّ الْفَتَاةَ هَجِينَهَا^٣

وَلَوْ عَلِمْتَ فَعُسُوسُ أَنْسَابِ وَالِدِي

وَوَالِدِهَا طَأَّتْ تَقَاصِرُ دُونَهَا^٤

١ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٦٢.

٢ نفسه، ص ٢٦٤ .

٣ التلهف ضلة : أي التلهف على شيء ضلال، الهجين : العربي الذي امه أمة .

٤ عقسوس : اسم فتاة، ظلت تقاصر دونها : أي تقاصر عنقها أمامي .

أنا ابنُ خِيارِ الحُجْرِ بَيْتاً وَمَنْصِباً

وَأَمِّي ابْنَةُ الْأَحْرارِ لَوْ تَعْرِفِينَهَا^١

التخلص من المقدمات الطللية :

ومن الخصائص التي تميز بها شعر الصعاليك أنه يخلو من المقدمات الطللية، لأنَّ الشعر مادام شعر مقطوعات من ناحية، وشعراً يتسم بوحدة الموضوع من ناحية ثانية فإنه من الطبيعي أن يتخلص من المقدمات الطللية، ولا يعني هذا أنَّ الصعلوك لا يتعرض إلى ذكر المرأة، ولكنه كان يتعرض للومها وخوفها عليه، وغالبا ما تكون زوجة . إن بنية القصيدة الجاهلية القبليّة تتكون في الغالب من وحدات متعددة، يكون الوقوف على الأطلال والتغزل بالحبيبة من بعض هذه المكونات، وتلحقها مكونات أخرى، مثل وصف الرحلة مرة، أو وصف الفرس مرة، أو التعرض للسلم أو الحرب مرة، وهكذا، إذ من المؤكد أنَّ غالبية القصائد الجاهلية القبليّة تتميز بتعدد الوحدات المكونة لها، ترى هل يمكننا القول إنَّ هذا التعدد في الوحدات الشعرية إنما هو صدق وصورة لتعدد طبقات البناء الاجتماعي في القبيلة، فإذا كانت القبيلة تتعدد طبقاتها : من أحرار، وموال، وعبيد، ماثلت ذلك القصيدة بتعدد وحداتها المكونة لها:

القبيلة : تعدد الطبقات : أحرار، وموالي، وعبيد

القصيدة : تعدد الوحدات الفنية : المقدمة الطللية، الغزل، وصف الرحلة، أو أشياء أخرى .

ولكننا حين ننقل إلى مجتمع آخر هو مجتمع الصعاليك، نلاحظ أنه يتكون من طبقة اجتماعية واحدة، مما قاد إلى تحول بناء القصيدة تبعا لطبيعة الواقع الاجتماعي الجديد، فأصبحت القصيدة تتكون من وحدة فنية واحدة، لا تشتمل على وحدات متعددة، أي أنَّ هناك تماثلاً بين البناء الاجتماعي والبناء الفني .

الصعاليك : طبقة واحدة

القصيدة : وحدة واحدة

^١ ابو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٢١ / ٨٧ . ٨٨ . ينظر : ديوان الشنفرى والسليك بن السلكة وعمرو بن براق، ص ٦٨، الحجر: قبيلة الشاعر .

فصل السادس الموت

أزقت الإنسان قديماً وحديثاً مواجهته لنهاية الحياة، وكان الاعتقاد أن الموت حتمية لا مفر منها، إذ هو يقضي على المخلوقات جميعاً، وحاول الإنسان منذ القدم أن يقدم تفسيرات للموت من ناحية وللعالم الذي يأتي بعده من ناحية أخرى، وقد اختلطت تلك التفسيرات بأساطير عديدة، ولا ينفصل تفسير مفهوم الموت عن الطقوس والمراسيم والندب والبكاء والرتاء، لأنَّ هناك علاقة بينها جميعاً، وأول فعل يفعله الإنسان هو محاولته التخلص من جثة المتوفى، دفناً، أو حرقاً، أو إغراقاً، بحسب العقائد التي يؤمن بها وترافق ذلك طقوس وأقوال .

ولقد عني الإنسان القديم النياندرتال بدفن الموتى، حيث وجد في بعض الحفريات أن الميت دفن مطويًا بطريقة معينة، واختلف في تفسير ذلك إذ « ذهب بعضهم إلى أن طوي الجثة كان رغبة في منع عودة الميت لئلا يقلق الأحياء، ويسبب الضرر لهم في حين ذهب آخرون إلى أنه كان يمثل محاكاة لوضع الجنين تفاعلاً ورمزاً إلى أن القبر سيشهد ولادة أخرى للإنسان »^١ .

وكانت غاية الدفن تكريم الإنسان، وكلما كان دفن الميت لائقاً فإنَّ روحه تستقر في العالم السفلي، غير أنَّ « أرواح الذين لم تدفن أجسادهم، أو الذين لم يقرب لأرواحهم وفق الشعائر المقررة، تكون قلقة غير مستقرة في ذلك العالم، وتعود بطريقة ما إلى عالم الأحياء لإحداث الأذى بسكانه حيث ... تصبح شبحاً أو روحاً خبيثاً »^٢ ولعل هذا يقرب من تصور العرب لهامة القتيل التي تظل تصيح اسقوني اسقوني، لا تكف عن الصياح، ولا يستقر جسد القتيل حتى يأخذ له أهله بثأره .

١ نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ص ٢٩ .

٢ نفسه، ص ١١٢ .

وكان العربي يدفن قتلاه، ولكنه يترك قتلى أعدائه دون دفن تأكلها الوحوش والطيور، وكأنه جزء من فعل كانت الحضارات القديمة تمارسه في تعذيب أعدائها بعد الموت، وهذا ما كان يفعله العراقيون القدماء لأنهم اتخذوا من « بقاء جسد الميت بدون دفن وتعريضه للجوارح والكواسر وسيلة للانتقام من الأعداء لغرض حرمان أرواحهم من الاستقرار في العالم الأسفل » ١ .

وقد آمن الجاهلي بحتمية الموت، وأنه أمر واقع لا محالة، وهذا ما ذكره شعراء الجاهلية، يقول الحصين بن الحمام المري : ٢

أَبَى لِابْنِ سَلْمَى أَنَّهُ غَيْرُ خَالِدٍ

مُلاقِي المنايا أَيَّ صَرْفٍ تَيْمَمًا ٣

فَلَسْتُ بِمُبْتَاعِ الحِياةِ بِسُـبَّةِ

وَلَا مُبْتَغٍ مِنْ رَهْبَةِ المَوْتِ سُـلْمًا

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي : ٤

إِنَّ المَنِيَّةَ والخُـمَّ وَفَ كِلاهُمـَا

يُـوفِي المَخـارِمَ يَرْقُبـانِ سَـوادي ١

١ نفسه، ص ١١٨ .

٢ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٦٩ .

٣ أي صرف تيمما : أي جهة قصد .

٤ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢١٦ .

لَنْ يَرِضَ يَا مَيِّ وَفَاءَ زَهِينَةَ

مَنْ دُونَ نَفْسِي طَارِفِي وَتِلَادِي ٢

وقال أبو دؤاد الإيادي : ٣

وَكِهِمْ وَلَّ بَنَى لِي لِهَمْ أَوْلَاهُمْ وَهُمْ

مَأْتُرَاتٍ يَهَابُهُمُ الْآقِيمُ وَأُمُّ

سُطَّاطِ الدَّهْرِ وَالْمَنْوُونَ عَلَيْهِمْ

فَلَهُمْ فِي صَدَى الْمُقَابِرِ هَامٌ ٤

وَكِذَانِكُمْ مَصْمُورٌ كَلَّ أَنْسَابِي

سَمُوفٌ، حَقَّاءٌ، تَبْلَاهُمْ الْأَيَّامُ

ويقول عمو بن كلثوم

١ الحتوف : جمع حتف وهو الموت، يوفي : يعلو، المخارم : جمع مخرم وهو منقطع أنف الجبل ، سوادي : شخصي .

٢ الرهينة : الرهن، طارفي وتلادي : المال الحديث والقديم .

٣ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٨٧. وانظر عن حتمية الموت حديثاً مفصلاً ونصوصاً شعرية عند : مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٣٠ . ٤٣ .

٤ الهام : جمع هامة، روح الميت تصير هامة تطير .

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَائِمَا

مُقَدَّرَةً أَننَا وَمَقْدَرِينَا^١

ويقول طرفة بن العبد:

أرى قبرَ نَحَامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ

كقبرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ^٢

ترى جثوتينِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا

صَفَانِحُ صُومٍ مِنْ صَفِيحٍ مُنْصَدِّ^٣

أرى الموتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي

عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّ^٤

أرى العيشَ كَنَزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ

وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالذَّهْرُ يَنْفَدُ

١ الزوزني، شرح المعلمات السبع، ص ١٦٥ . يقول : سوف تدركنا مقادير موتنا وقد قدرت تلك

المقادير وقدرنا لها، المنايا، جمع منية وهي تقدير الموت .

٢ النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

٣ الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

٤ يعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

لعمرك ! إنَّ الموتَ ما أخطأَ الفتي

لكالطَّولِ المُرخى وثيابهُ باليدِ ١

ومن الطبيعي أن يؤثر هذا على رؤية الشاعر، إذ كان « من نتائج الإحساس بحتمية الفناء والموت، التهافت على لذات الحياة ومتعها، كما كان يفهمها الشاعر الجاهلي . فما دام الموت يترصده في كل خطوة، وما دامت الحياة ستنتهي إلى رس مظل في برية مقفرة، فليتزود منها ما استطاع، ليغرق نفسه في لذائذها ومباهجها، فقد لا تتاح له هناك حياة مثل هذه الحياة، على ما فيها من شطف وخشونة، يقول طرفة :

فَدَرْنِي أُرْوِي هَامَتِي فِي حَيَاتِهِا

مَخَافَةَ شُرْبِ فِي المَمَاتِ مُصَرِّدِ ٢

كِرِيمٍ يُرْوِي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ

سَتَعْلَمُ إِنْ مُتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصِّدِي ٣

وفي حضارة وادي الرافدين تأكيداً لحتمية الموت يستوي بذلك السيد والعبد، وأنه يحيق بكل الكائنات الحية، ففي ملحمة كلكامش الملحمة السومرية وهي أقدم ملحمة عرفتها الإنسانية على ما يبدو « ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد » قال اوتا نيشتم لكلكامش :

إن الموت قاس لا يرحم

١ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٩٠ . ٩١ . الطول : الحبل، ثيابه : طرفاه .

٢ الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل، ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصدر : مقطوع .

٣ مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٤١ . يقول أنا كريم يروي نفسه أيام حياته بالخمير، ستعلم أن متنا غدا أينا العطشان .

متى بنينا بيتاً يقوم إلى الأبد
والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس حتى يحل أجلها
ولم يكن دوام وخلود من الأبد
ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت!
ألا تبدو عليهما هيئة الموت
ومن ذا الذي يميز بين العبد والسيد إذا جاء أجلهما ١

وقد قدم الجاهليون تصورين مختلفين عما وراء الموت، التصور الأول: يلغي أن يكون هناك عالم آخر وراء الحياة الدنيا، وأنه لا حساب ولا عقاب، وقد ورد ذكر هؤلاء في القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى « وَقَالُوا إِن هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ ۚ »^٢ وقوله تعالى: « وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَا يَبْعَثُ اللَّهُ مَنْ يَمُوتُ بَلَى وَعَدًّا عَلَيْهِ حَقًّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ »^٣ وقوله تعالى: « زَعَمَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنْ لَنْ يُبْعَثُوا قُلْ بَلَىٰ وَرَبِّي لَتُبْعَثُنَّ ثُمَّ لَتُنَبَّؤُنَّ بِمَا عَمِلْتُمْ وَذَلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ »^٤ وهناك نصوص شعرية تؤكد ذلك^٥، والتصور الثاني: يعتقد بحياة أخرى بعد الموت، وأنَّ الإنسان يحشر، وكانوا يتصورون الحشر رحلة طويلة قاسية كرحيلهم في الحياة، وقد استمدوا جانباً من تصورهم للرحلة للعالم الآخر من الواقع المادي الذي يعيشونه، أي من واقع الصحراء، ولذلك اتسم بقدر من البساطة من ناحية، واتسم بأثر الرحلة في الصحراء التي تقتضي دابة تحمل الإنسان، وما دامت الرحلة في العالم الآخر أشد قسوة من عالم الدنيا، لذلك اشترطوا راحلة

١ نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص ٨٠.

٢ سورة الأنعام، آية: ٢٩ .

٣ سورة النحل، آية: ٣٨ .

٤ سورة التغابن، آية: ٧ .

٥ انظر: مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٣٠.

قوية نشيطة تحمل الإنسان . وقد أطلقوا على هذه الراحلة « العقيرة » أو « البلية » أو « الذية » وهي « الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعاً وعطشاً، ويقولون إنه يحشر راكباً عليها، ومن لم يفعل معه هذا حشر راجلاً وأنهم كانوا يعكسون رأس الناقة أو الجمل أي يشدونها إلى خلف بعقر إحدى القوائم أو كلها لكيلا تهرب، ثم يترك الحيوان لا يعلف ولا يسقى حتى يموت عطشاً وجوعاً، ذلك لأنهم كانوا يرون أن الناس يحشرون ركبناً على البلياء، ومشاة إذا لم تعكس مطاياهم عند قبورهم ... وأوصى رجل ابنه عند الموت هذه الوصية :

يَا سَعْدُ إِمَّا أَهْلَكُنَّ فَاِئْتِنِي

أَوْصِيكَ أَنْ أَحَا الْوَصَاةَ الْأَقْرَبُ

لَا تَتَّـرِكَنَّ أَبَاكَ يَمْشِي خَلْفَهُ م

تَعْبِئاً يَخْرُ عَلَى الْيَدَيْنِ وَيَنْكَبُ ١

احمل أباك على بغير صالح

واببق الخطيئة إنه هو أصوب

ولعل مالي ما تركت مطية

في اليم أركبها إذا قيل اركبوا « ٢

ينكب : يظلع .

١
٢

جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٢٩/٦ . ١٣٠ . وذكر أيضاً أنهم كانوا يحفرون للبلياة حفرة وتشد راسها إلى خلف وتبلى، أي تترك هناك لا تعلف ولا تسقى حتى تموت جوعاً وعطشاً، وكانت النساء يقمن حول راحلة الميت فينحن إذا مات أو قتل ... وإن بعض

ويوصي آخر ابنه :

أُبْنَيْ زَوْدَنِي إِذَا فَرَّقْتَنِي

١ فِي الْقَبْرِ رَاحِلَةً بِرَحْلِ فَاتِرٍ

لِلْبَعِيثِ أَرْكُبَهَا إِذَا قِيلَ اطْعَمُوا

٢ مُسْتَوْتِقِينَ مَعًا لِحَشْرِ الْخَاشِرِ

وقال حفص بن الأخيف الكنانى :

لَا يَبْعِدَنَّ رَبِيعَةٌ بَنَ مَكْدَمِ

وَسَقَى الْغَوَادِي قَبْرَهُ بِذُنُوبِ

نَفَرْتُ قُلُوصِي مِنْ حَجَارَةِ حَرَّةِ

بَنِيَتِ عَلَى طَلْقِ الْيَدِينِ وَهَوْبِ

لَاتَنْفَرِي يَا نَاقَ مِنْهُ فَإِنَّهُ

شَرِّبُ خَمْرٍ مَسْعُرٌ لُحْرُوبِ

المشركين كان يضرب راحلة الميت بالنار وهي حية حتى تموت، يعتقدون أنهم إنما يفعلون ذلك ليستفيد منها الميت بعد الحشر، انظر : المرجع نفسه.

١ رحل فاتر : لا يعقر ظهر البعير .

٢ مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص ٢٩ . مستوتقين : مجتمعين .

لولا السفار وبعد خرق مهمه

لتركتها تحبو و على العرقوب

وتحبو على العرقوب يعني عقرها عند قبره ليركبها يوم القيامة «كما كانت تفعل العرب في الجاهلية، كانوا يعقلون بعيداً عند قبر الميت، ويغطون رأسه ولا يعلفونه إلى أن يموت، وكانوا يسمونه بلية»^١ .

ويعتقد الجاهليون أن الإنسان إذا مات لا تنقطع علاقته بالحياة الدنيا، فهو يتابع أخبار قومه وأهله من خلال « الهامة» وهي : « أن الإنسان إذا مات أو قتل اجتمع دم الدماغ أو أجزاء منه، فانتصب طيراً هامة، ترجع إلى رأس القبر كل مائة سنة . . . ويكون خروجها من الأنف أو الفم، لأنّ النفس يكون منهما، فتتجمع الأرواح حول القبور، ويكون في وسعها مراقبة أهل الميت وأصدقائه، ونقل أخبارهم إليه، ولهذا السبب تصوروا المقابر مجتمع الأرواح تطير مرفرفة حول القبور، والى هذه العقيدة أشير في شعر أبي دؤاد :

سُطِّطَ الدُّهْرُ وَالْمَنْوُنُ عَلَيهِمْ

فَلَهُمْ فِي صَدَى الْمَقَابِرِ هَامٌ^٢

وكذلك في شعر أبيد:

فَلَيْسَ بَعْدَكَ مِنْ نَفِيرٍ

وَلَيْسُوا غَيْرَ أَصْدَاءِ وَهَامٍ^١ «

^١ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤١٤ / ٢ .

^٢ الأصمعي، الأسمعيات، ص ١٨٧، الهام : جمع هامة، روح الميت تصوير هامة تطير

ويقول ذو الأصبع العدواني : ٢

يَا عَمْرُو إِنَّ لَا تَدَعُ شَتْمِي وَمَنْقِصَتِي

أَضْرِبُكَ حَيْثُ تَقُولُ الْهَامَةَ اسْقُونِي ٣

ويقول طرفة بن العبد:

فَدَّرْنِي أُرْوِي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا

مَخَافَةَ شُرْبِ فِي الْمَمَاتِ مُصَرِّدٌ ٤

وإنَّ هامة القتيل تظل تصيح اسقوني مطالبة بالثأر، فإن تم أخذ الثأر تكف الهامة عن الصياح، ويبلغ ذلك القتيل فيستقر في قبره، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل، وكانت القبيلة لا تبكي المقتول حتى تأخذ بثأره، يقول الربيع بن زياد : ٥

إِنِّي أَرْقُبُ فَا مِ أَعْمَضُ حَارِ

مِن سَيِّئِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ السَّارِي

مِن مِثْلِهِ تُمَسِّي النَّسَاءُ حَوَاسِرًا

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦/١٣٩ . ١٤٠ .

٢ المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٦٠ .

٣ الهامة يقال الرجل إذا قتل فلم يدرك بثأره خرجت هامة من قبره تصيح اسقوني، وقيل الهامة هي الروح.

٤ الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصدر : مقطوع .

٥ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٢/٤٤٩ . ٤٥١ .

وتقوُمُ مُعولِةً مع الأَسْحارِ
أفبعِدِ مَقْتَلِ مالِكِ بِنِ زَهِيرِ
ترجِو النِساءِ عواقِبِ الأَطْهَارِ
ما إنْ أرى في قَتْلِهِ لَذويِ النهيِ
إلا المَطْطِبي تُشَدُّ بالأَكْـ
ومجْتَبِياتِ ما يذِقنَ عَذوفا
يَقْنُ ذَفَنَ بِالمَهْرَاتِ والأَمْهَارِ
ومساعِرا صَدُّ الحَديِدِ عَـ
فكأَنما طَأى الوَجوهُ بَقَارِ
من كانَ مسرورا بمَقْتَلِ مالِكِ
فليأْتِ نَسِـ وتنا بوجهِـ نهارِ
يجدُ النِساءِ حواسِراً يندبِنُه
يلطمُ نَـ أوْجُهَهُـ نَـ بالأَسْحارِ
قد كـنَّ يخبِـ أن الوَجوهُ تسـتراً
فالآنَ جـ يـنَـ بـرزَنَ للنظـارِ

يضربن حُر وجوههن على فتى

عَف الشـمائل طيـب الأخبـار

يقول ابن طباطبا العلوي : متحدثاً عن سنن العرب ومنها « إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت قتلاها... يقول من كان مسروراً بمقتل مالك فليستدل ببكاء نساننا وندبهن إياه على أنا أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله »^١، ومما يؤكد ذلك ما فعلته قريش بعد معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون على المشركين إذ « نهت نساءهم وشعراءهم عن البكاء على قتلاهم حتى يثأروا، فلم يبك عليهم حتى كان يوم أحد»^٢.

ومن الطقوس التي يعمد إليها أهل المتوفى فهي : ندبه، والبكاء عليه، ورتاؤه وقد تزامنت مع ذلك طقوس لها دلالات أسطورية، منها طقس التطهير، فزوجة المتوفى «تعتزل المجتمع مدة طويلة تصل إلى العام أحياناً، لأنَّ زوجها الميت يلاحقها بمراقبته حتى يطمئن إلى وفائها، وقد يلحق بها أشد الأذى إذا أخلت بهذا الواجب، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنَّ ملامستها لميت تلصق بها نوعاً من « التابو » يفرض على المجتمع تجنبها حتى تتخلص منه بمضي المدة، لذلك فهي تقيم في كوخ خاص حتى يمضي الزمن المعين للحداد، وبعده تبدأ طقوس الطهر، فتؤتى بدابة كما يقول النووي شاة أو حمار أو طائر لتتمسح، وقلما تتمسح بشيء إلا مات، وهذا يفسر تجنب المجتمع لها حتى تتخلص من شحنة « المانا» الضارة التي علقت بها نتيجة علاقتها بالمتوفى،

١ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص ٧٣ .

٢ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤٠١/٢ . ويقول « من كان مسروراً بمقتل مالك فلا يشمت فإننا أدركنا ثأرنا به، وذلك أن العرب كانت لا تبكي على القتل حتى تدرك الثأر، أي فليات نسوتنا حتى يراهن حواسر يندبهن، وفيه وجه آخر، أي من كان مسروراً بذلك فليشمت فإنه موضع الشماتة، وهذا أجود لأن الذي روي من مذهب العرب ليس بثابت » نفسه ٤٥١/٢ .

وفي النهاية ترمي بعرة وراء ظهرها، إعلاناً بأنها قطعت كل صلة لها بحياتها القديمة وعادت تصلح لممارسة دورها في الحياة الاجتماعية بكل أبعادها «^١ .

(٢)

ويعني الرثاء بكاء الميت وندبه وذكر صفاته وخصاله، وكان الرثاء « يلبى حاجات اجتماعية، بوصفه نوعاً من تخليد الميت، والإشادة به والثناء عليه، إلي جانب كونه فناً يعكس رؤية الشاعر »^٢ ولم يضع قدامة بن جعفر فرقاً بين المدح والرثاء إلا بما يشعر المتلقي بأنَّ المتوفى كانت تلك أفعاله يقول : « ليس بين المرثية و المدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل : كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأنَّ تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته »^٣ .

ويتحدد الرثاء في ثلاثة أبعاد هي :

١- إثارة القبيلة للأخذ بثأر القتيل، وكأَنَّ المرثية أحد ألوان النوح القديم الذي تمارسه النساء، يقول شوقي ضيف « فقد كن ما زلن ينحن على القتيل حتى تتأثر القبيلة له »^٤، ويبدو أنَّ هذا يتعارض مع النصين السابقين اللذين أوردهما ابن طباطبا وزيد بن علي الفارسي في أنَّ القبيلة لا تبكي قتلاها إلا بعد أن تأخذ بثأرها لهم .

١ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٢١٥ .

٢ حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص ٧٧ .

٣ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١١٨ .

٤ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص ٢٠٧ .

٢- تصوير خصائص المرثي وتأبينه « وقام بالقسط الأكبر من نذب الميت وبكائه النساء، فكن يشققن جيوبهن عليه ويلطمن وجوههن ويقرعن صدورهن ويعقدن عليه مأتماً من العويل والبكاء »^١، ومن الطريف أنَّ سكان العراق القدماء أطلقوا مصطلح « شقو » على الحداد « وهو مصطلح أكدي قريب من كلمة « الشقاء العربية، ولعل المقصود من اطلاق هذا المصطلح على الحداد الإشارة إلى الحالة التي يكون عليها الحزاني في فترة الحداد، حيث يغمر الألم نفوسهم وتملاً الحسرة صدورهم، وكانت طريقة الإعلان عن الحداد تتم بترك الشعر أشعث أو بنتفه تعبيراً عن الحزن، والنواح بأصوات عالية واللطم على الوجه والقاء اليبدين على الأرض وتمزيق الثياب»^٢.

٣- تصوير مشاعر الراثي من حيث الحزن العميق والتأسف على الميت . وقد أسهم الشعراء في التعبير عن ذلك، ومن مظاهر التعبير وصف خصائص الميت، وتتركز جلها حول : الكرم، ونجدة الملهوف، وإقراء الضيف، والشجاعة والدفاع عن القبيلة، وحمل القيم العربية النبيلة . ولعل أول مظهر من المظاهر التي يشترك فيها الشعراء هو البكاء على الموتى، غير أنَّ جنوة الحرقة تشد بخاصة في القتلى، قال دريد بن الصمة :^٣

تَقُولُ أَلَا تَبْكِي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى

مَكَانَ الْبُكَاءِ لَكِنْ بُنَيْتُ عَلَى الصَّبْرِ

١ نفسه .

٢ نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص ٢٩٩ . ٣٠٠ .

٣ دريد بن الصمة، ديوان دريد بين الصمة، ص ٦٣ .

فَقَلْتُ أَعْبَدُ اللَّهَ أَبِـكِي أُمِ الْـذِي

لَهُ الْجَدْتُ الْأَعْلَى قَتِيلَ أَبِي بَكْرٍ

أما الخنساء فلقد أكثرت من ذكر البكاء، ربما لأن المرأة أكثر تأثراً من الرجل في هذا السياق، ومن أمثلة ذلك قولها :

تَبْكِي خَنَاسٌ فَمَا تَنْفُكُ مَا عَمَرْتُ

لَهَا عَلَيْهِ زَيْنٌ وَهِيَ مُفْتَارٌ ١

تَبْكِي خَنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا

إِذْ زَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّازٌ ٢

ونقول :

وَابِكِي أَخَاكَ وَلَا تَنْسِي شَمَائِلَهُ

وَابِكِي أَخَاكَ شَجَاعاً غَيْرَ خَوَّارٍ

وَابِكِي أَخَاكَ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَالَةٍ

وَابِكِي أَخَاكَ لِحَقِّ الضَّعِيفِ وَالْجَارِ ١

١ ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

٢ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٧ .

وتقول :

أَلَا يَا صَخْرُ إِنَّ أَبْكَيْت عَيْنِي

لَقَدْ أَضْحَكْتَنِي دَهْرًا طَوِيلًا

بَكَيْتُكَ فِي نِسَاءٍ مُغُولَاتٍ

وَكُنْتُ أَحَقَّ مَنْ أَبَدِي الْعَوِيلًا

دَفَعْتُ بِكَ الْجَائِلَ وَأَنْتَ حَيٌّ

فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الْخَطْبَ الْجَائِلًا

إِذَا قَبَحَ الْبُكَاءُ عَلَى قَتِيلٍ

رَأَيْتُ بُكَاءَكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلًا^٢

غير أنَّ مما يثير الانتباه أنَّ البكاء ظاهرة جليلة بين الرجال أيضاً، كما هو في أبيات
دريد بن الصمة السابقة، وكما قال أحدهم في رثاء صديقين له:^٣

أَقِيمِ عَلَى قَبْرِي كَمَا لَسْتَ بَارِحًا

طَوَالَ اللَّيَالِي أَوْ يَجِيبُ صَدَاكَمَا

١ نفسه، ص، ٧٥.

٢ نفسه، ص ١١٩.

٣ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٤٠٢/٢.

أصـب على قـبريـكـمـا مـن مـدـامـة
فإن لم تذوقها أبـل ثـاـكـمـا
وأبـكـيـكـمـا حـتـى المـمـات وما الـذي
يـرد عـلى ذـي عـولـة أن بـكـاـكـمـا

ويقول عمرو بن معدي كرب : ١

كـم مـن أخ لـي صـالـحٍ بـوَأُثـمـه بـيـدَيَّ لـحـدـا ٢
ما إن جـزـعـتُ ولا هـلـعـتُ ولا يـرـدُ بـكـايَ زـنـدا ٣
ألبـسـتـه أثـمـه وأبـهـتـه وخـلـقـتـه يـومَ خـلـقـتـه جـلـدـا ٤
أغـنـي غـنـاءَ الـذـاهـبـينَ أعـدُ للـأعـداءِ عـدـا
ذـهـبَ الـذـينَ أحـبُّهمُ وبقيتُ مـثـلَ السـيفِ قـرـدا

ويقول امرؤ القيس : ٥

-
- ١ نفسه، ١٣١/٢ . ١٣٤ .
٢ بوأته : أنزلته القبر .
٣ الهلع : الجزع مع قلة الصبر، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .
٤ أي كفننته ودفنته، وتجادت بعده .
٥ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٢٠٠ .

أَلَا يَا عَيْنُ بَكِّي لِي شَانِنَا
وَبَكِّي لِي الْمُلُوكِ الْغَابِرِينَا
مُلُوكاً مِنْ بَنِي حُجْرِ بْنِ عمرو
يُسَاقُونَ الْعَشِيَّةَ يُقَاتِلُونَا
فَلَوْ فِي يَوْمِ مَعْرَكَةٍ أُصِيبُوا
وَلَكُنْ فِي دِيَارِ بَنِي مَرِينَا
فَلَمُ تُغَسَّلْ جَمَاجِمُهُمْ بِغَسَلِ
وَلَكُنْ بِالرِّمَاءِ مُرْمَلِينَا
تَطْلُ الطَّيْرُ عَاكِفَةً عَلَيْهِمْ
وَتَتَنَزَّعُ الْحَوَاجِبَ وَالْعِيُونَا

يقول متم بن نويرة في رثاء أخيه مالك :

لَقَدْ لَأْمَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكََا
رَفِيقِي لِتَذْرَافِ الدَّمُوعِ السَّوَافِكِ

فَقَالَ أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرِ زَائِيَةٍ

لِقَبْرِ نَوَى بَيْنَ اللَّوَى فَاَلِدَكَدَاكِ

فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ الشَّجَا يَبِيعُ الشَّجَا

فَدَعَنِي فَهَذَا كَأَنَّ قَبْرُ مَالِكِ ١

ففي هذه الأبيات تجربة إنسانية عميقة يتحدث فيها الشاعر عن المثير الذي يبعث فيه الحزن والأسى، وتتجسد في النص مكونات إنسانية، وهي الصديق اللوام الذي يعذل صاحبه من كثرة البكاء، وهناك مكونات مادية متمثلة في القبر وهو المثير للأحزان، فإذا كان المكان، أعني قبر مالك مثيراً للشاعر فلقد أضحي كل قبر مثيراً للأحزان، لتمائل الصفتين، ليدلل على تجربة إنسانية واحدة، مفادها أَنَّ الشجا يبعث الشجا أو يبعث البكا . ومن الجدير بالإشارة أَنَّ القيمة الصوتية قد تولدت من عدة أصوات تكررت في هذه الأبيات وهي القاف والكاف، وهما من الأصوات الحلقية الشديدة، مما يساعدان في التعبير عن حالة الحزن والحرقة في هذا السياق بخاصة .
وقد تميز شعر الرثاء بالعناية بخصائص المرثي، وقد تركزت عناية الشعراء بوصف الشجاعة والكرم والحزم والعزم، قال المهلهل بن ربيعة :

نَعَى النَعَاءُ كَأَيُّهَا فَعُلْتُ لَهَا هُزْمٌ

مَا لَيْتُ بِنَا الْأَرْضُ أَوْ زَالَتْ رَوَاسِيهَا

١ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، ٢ / ٣٧٤ . وأخذت برواية « إن الشجا يبعث الشجا » .

الْحَزْمُ وَالْعَزْمُ كَانَا مِنْ صَنِيعَتِهِ

مَا كُلُّ آلَائِهِ يَا قَوْمُ أَحْصِيهَا

الْقَائِدُ الْخَيْلَ تَرْدِي فِي أَعْتِهَا

زَهْوًا إِذَا الْخَيْلُ لَجَّتْ فِي تَعَادِيهَا ١

وتقول الخنساء: في قصيدتها التي مطلعها : ٢

بَكَتْ عَيْنِي وَعَاوَدَهَا قَدَاهَا

بُعُورٍ فَفَمَا تَقْضِي كَرَاهِيَا ٣

لَهُ كَفٌّ يُشَدُّ بِهَا وَكَفٌّ

تَحْلَبُ مَضًا يَجْفُ تُرَى نَدَاهَا

تَرَى الشُّمَّ الْجَحَاجِحَ مِنْ سُؤْلِيمِ

يُؤْلُ نَدَى مَدَامِعِهَا لِجَاهَا ٤

١ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ٦/٦٣.

٢ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ١٣٩ . ١٤٠.

٣ العوار : القذى .

٤ الججاجح : جمع ججاجح : السيد .

على رَجُلٍ كَرِيمِ الخَيْمِ أَضْحَى

١ بِبَطْنِ حَفِيْرَةٍ صَاخِبِ صَادَاهَا

لَيْبِكَ الخَيْرِ صَاخِرًا مِّنْ مَعَدِي

٢ ذُووِ أَحْلَامِهِمْ وَأَذُووِ نُهَاهِمْ

وَخَيْلٍ قَدِ لَفَّقَتْ بِجَوْلِ خَيْلٍ

٣ فَدَارَتْ بَيْنَ كَبْشِ يَهَا رَحَاهَا

فَمَنْ لِلضَّيْفِ إِنْ هَبَّتْ شَمَالٌ

٤ مُزْعَزَعَةٌ تُجَاوِيهِمْ صَابَاهَا

وتقول : ٥

وَإِنَّ صَاخِرًا لَّوَالِدِيَّ وَسَايِدُنَا

وَإِنَّ صَاخِرًا إِذَا نَشْتُوا لَنَحْنُ

-
- ١ الخيم : الطبع والسجية .
٢ الأحلام والنهي : العقول .
٣ جول الخيل : جولاتها، الكباش : الرئيس .
٤ المزعزعة : التي تززع الشجر .
٥ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٨ . ٤٩ .

وَأَنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّهُ هُدَاةٌ بِهِ

كَأَنَّهُ عَالِمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ

جَلْدٌ جَمِيلٌ الْمُحْيَا كَامِلٌ وَرِعٌ

وَلِلْحَرُوبِ غَدَاةُ الرَّوْعِ مِسْعَارٌ ١

حَمَّالٌ أَلْوَيْةٌ هَبَّاطٌ أَوْدِيَّةٌ

شَهَادٌ أُنْدِيَّةٌ لِلْجَيْشِ جَزَارٌ

نَحَّارٌ رَاغِيَّةٌ مَلْجَاءٌ طَاغِيَّةٌ

فَكَّاكٌ عَانِيَّةٌ لِلْعَظْمِ جَبَّارٌ

ويقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبد الله في قصيدته الرائعة : ٢

غَدَاةٌ دَعَانِيٌّ وَالرِّمَاحُ يَنْشُرُهُ

كَوْقَعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيحِ الْمَمْدَدِ ٣

١ مسعار الحرب : موقدها .

٢ زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، و٢/٣٨٠ . ٣٨١ . ولمزيد من التفصيل عن خصائص المرثي، من حيث الكرم والشجاعة انظر : مرثية كعب بن سعد الغنوي، الأصمعيات، ص ٩٥ وما بعدها، وأعشى باهلة، الأصمعيات، ص ٨٩ وما بعدها.

٣ ينشئه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

وَكُنْتُ كَذَاتِ الْبُورِ رِيْعَتْ فَأَقْبَلْتُ

الِي جِذْمٍ مِنْ مَسْكِ سَقْبٍ مُجَدِّدٍ ١

فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدْتُ

وَحَتَّى عَلَانِي خَالِكِ الْأَوْنِ أَسْوَدُ

طِعَانَ امْرئٍ آسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مُخْأَدٍ ٢

ويقول :

تَنَادَوْا فَكَلَّمُوا أَرْدَتِ الْخَيْلُ فَارِسًا

فَقُلْتُ أَعْبَدُ اللَّهَ ذَاكُمُ الرَّدِي ٣

فَإِنْ يَكُ عَبْدُ اللَّهِ خَلَى مَكَانَهُ

فَمَا كَانَ وَقَافًا وَلَا طَائِشَ الْيَّادِ ٤

١ البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبننا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد، السقب : ولد الناقة، المجدد : المسلوخ .

٢ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٠٩ .

٣ الردي : الهالك .

٤ خلى مكانه : مضى لسبيله، الوقاف : الجبان المحجم عن القتال، الطائش : الذي إذا رمى لم يقصد .

وَلَا بَرِمَ أَوْ إِذَا الرِّيحُ تَنَاقَرَتْ

بِرَطَّبِ الإِزَارِ خَارِجِ نِصْفِ سِاقِهِ ١

كَمِيشِ الإِزَارِ خَارِجِ نِصْفِ سِاقِهِ

بَعِيدٌ عَنِ الآفَاتِ طَالِعٌ أَنْجِدٌ ٢

قَلِيلُ التَّنَجِّيِّ لِلْمُصِيبَاتِ خَافِظٌ

مِنَ اليَوْمِ أَعْقَابِ الأحَادِيثِ فِي غَدِ

تَرَاهُ حَمِيصَ البَطْنِ وَالرَّأْدُ حَاضِرٌ

عَتِيدٌ وَيُغَدُو فِي القَمِيصِ المَقْدَدِ

صَبَا مَا صَبَا حَتَّى عَلَا الشَّيْبُ رَأْسَهُ

فَلَمَّا عَلَاهُ قَالَ لِلبَاطِلِ ابْعُدِ

وَطَيَّبْ نَفْسِي أَنَّنِي لِمَ أَقُلُّ لَهُ

كَذِبَتْ وَلَمْ أَبْخُلْ بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

١ تناوحت : أراد تقابلت، العضاه : كل شجر له شوك، الواحدة عضاهه، المعضد : المقطع .
٢ الكميش : الماضي العزوم، السريع في اموره، الأنجد : جمع نجد، ما ارتفع وغلظ من الأرض او الطريق او الجبل .

وَهَوْنٌ وَجُدِي إِنَّمَا هُوَ قَارِطٌ

أَمَامِي وَأَتَّى هَامَةً الْيَوْمِ أَوْ غَدِ

وكان أعشى باهلة قد رثى أخاه لأمه المنتشر بن وهب، وبعد أن فرغ من وصف شجاعته وكرمه، انتقل إلى أثر وقع موته عليه، يقول أعشى باهلة : ١

عَشْنَا بِذَلِكَ دَهْرًا ثُمَّ فَارَقْنَا

كَذَلِكَ الرُّمْحُ ذُو النَّصْلِينَ يَنْكَسِرُ ٢

فَإِنْ جَزَعْنَا فَقَدْ هَدَّتْ مُصِيبَتُنَا

وَإِنْ صَابَرْنَا فَإِنَّا مَعَشِرٌ صَابِرٌ

وإذا كان الشعراء قد رثوا إخوانهم وأصدقاءهم، فإن رثاء النفس يعد واحداً من الموضوعات الجديرة بالتأمل، فلقد رثا الممزق العبدي نفسه بأبيات، يذم فيها الدنيا ويأسف على حياته ونفسه، وما الذي يفعله فيه أهله وإخوانه في تغسيله وتكفينه، ومن ثم دفنه :

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَقٍ

أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ الْمَوْتِ مِنْ زَاقٍ ٣

١ الأصمعي، الأصمعيات، ص ٩١.

٢ النصل : السنان .

٣ بنات الدهر : أحداثه ومصائبه، الحمام : قضاء الموت .

قَد رَجَّلُونِي وَمَا رَجَّلْتُ مِنْ شَعَثٍ

وَأَلْبَسُونِي ثِيَابًا غَيْرَ أَخْلَاقٍ ١

وَرَفَعُونِي وَقَالُوا أَيُّمًا رَجَّلِ

وَأَدْرَجُونِي كَمَا نِي طَيِّئٍ مِخْرَاقٍ ٢

وَأَرْسَلُوا فِتْيَانَةً مِنْ خَيْرِهِمْ حَسَبًا

لِيُسَيِّدُوا فِي ضَرْبِ الثُّرْبِ أَطْبَاقِي ٣

هَؤُونََ عَلَيكَ وَلَا تَوَلَّعْ بِإِشْفَاقٍ

فَإِنَّمَا مَا أَنَا لِلوَارِثِ الْبَاقِي ٤

كَأَنِّي قَد رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عُرْضٍ

بِنَافِذَاتِ بِلَالِ رِيَشٍ وَأَفْوَاقٍ ٥

وممن رثا نفسه عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وقال هذه القصيدة بعد أسره وبعد ما عرف أنَّ القوم سيقتلونه لا محالة، وفيها ينعى نفسه، وينهى صاحبيه عن لومه لأنَّ اللوم لا ينفع، ثم يبلغ أصحابه وخالانه أن لا لقاء بعد اليوم، ثم يلوم قومه الذين لم يهبوا

١ الترجيل : تسريح الشعر وتطفيفه، الشعث : تفرق الشعر وانتقاشه، الأخلاق : الممزقة.

٢ عني بطي مخراق : العمامة التي يلهو بها الصبيان ثم يضرب بها بعضهم بعضا .

٣ الأطباق : المفصل .

٤ ولع بالشيء : لزمه، الاشفاق : الخوف .

٥ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٣٠٠. العرض : الناحية والجنب، النافذات : السهام، الأفواق

: جمع فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم .

لنجدته لأنه وقف مقاتلاً، ولو شاء لهرب، ثم أخذ يفخر بنفسه من حيث الشجاعة والكرم وقدرته وبراعته في القتال وفنونه، يقول : ١

أَلَا لَا تُلَوِّمَانِي كَفَى الْأَيُّومَ مَا بِيَا
وَمَا لَكُمْ فِي الْأَيُّومِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَأَمَةَ نَفُؤُهُا
قَالِيلٌ وَمَا لَوَمِي أَخِي مِنْ شَمَالِيَا ٢
فِيَا زَاكِبَاءَ إِيَّا عَرَضَاتٍ فَابْلُغُنْ
نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانَ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
أَبَا كَرِبٍ وَالْأَيْهَمَيْنِ كَلِيهِمَا
وَقَيْسَاءَ بَأَعْلَى حَضْرَمَوْتِ الْيَمَانِيَا
جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكَلابِ مَلَأَمَةً
صَارِيحَهُمْ وَالْأَخْرِيَيْنِ الْمَوَالِيَا ٣

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٥٥ . ١٥٨ .

٢ شمال : واحد الشمال .

٣ الكلاب : أحد أيام العرب، وفيه أسر الشاعر .

وَلَوْ شِئْتُمْ نَجَّيْتُمِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً

١ تَرَى خَلْفَهَا الْخُوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا

ولكنني أحمي ذممار أبكم

٢ وَكَانَ الرِّمَاحُ يَخْتَطِفَنَّ الْمُخَامِيَا

أقول وقد شدوا لساني بنسعة

٣ أَمَعَشَرَ تَمِيمٍ أَطْلُقُوا عَن لِسَانِيَا

أمعشَرَ تميمٍ قد ملكتم فأسججوا

٤ فَإِنَّ أَحْكَمَ لِمَ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا

فإن تقاتوني تقاتوا بي سيدياً

٥ وَإِنْ تُطْلَقَ وَنِي تَحْرُبُ وَنِي بِمَالِيَا

أحقاً عباد الله أن لست سامعاً

١ نَشِيدَ الرُّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا

١ النهدة : المرتفعة الخلق، الحوة : الخضرة .

٢ الذمار : ما يجب على الرجل حفظه من منعه جارا وطلبه ثارا .

٣ النسعة : القطعة من النسع، وهو سير يضفر من جلد .

٤ اسججوا : سهلوا ويسروا في أمري .

٥ حربه : إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء .

وَتَضَحَّكَ مَنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ

كَأَنَّ لَمْ تَرَ قَبْلِي أُسِيرًا يَمَانِيَا ٢

وَقَدْ عَلِمْتُ عَرَسِي مُلِغَةً أَنْنِي

أَنَا اللَّيْتُ مَعْدُواً عَلَيَّ وَعَادِيَا

وَقَدْ كُنْتُ نَحَّارَ الْجَزُورِ وَمُعْمِلَ —

مِطْيٍ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا

وَأَنكَرُ لِلشَّرْبِ الكِرَامِ مِطْيَتِي

وَأَصْدَعُ بَيْنَ القَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا ٣

وَكُنْتُ إِذَا مَا الحَيْلُ شَمَّصَهَا القَنَا

أَبِيَةً بِتَصْرِيفِ القَنَاةِ بَنَانِيَا ٤

وعَادِيَةً سَومَ الجَرَادِ وَزَعْتَهَا

بِكَفِّي وَقَدْ أَنَحُوا إِلَيَّ العَوَالِيَا ٥

١ الرعاء : جمع راع، المعزب : المنتحي بإبله، المتالي : الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض .

٢ عبشمية : نسبة إلى عبد شمس .

٣ الشرب : جمع شارب، المطية : البعير، أصدع : أشق، القينة : المغنية .

٤ شمصها : نفرها .

٥ وعادية: يرید وخيل عادية، سوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى، وزعتها: كفتها، انحو الي: وجهوا لي.

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوَاداً وَلَمْ أَقْلَ

لِحَيْلِي كُورِي نَفْسِي عَن رِجَالِيَا

وَلَمْ أَسْبَأِ الرِّقَّ الرُّوِّيَّ وَلَمْ أَقْلَ

لَأَيْسَارِ صِدْقِ اعْظُمُوا ضَوْءَ نَارِيَا ١

بقي أمر لا بد من الإشارة إليه ذلك أن بعض القصائد الرثائية قد افتحها الشاعر بذكر المرأة، نسيباً، كما هو الحال عند دريد بن الصمة والمرقش الأكبر، أو عتاباً، كما هو الحال عند كعب بن سعد الغنوي، فلقد افتتح دريد بن الصمة رثاءه لأخيه عبد الله بالنسيب، يقول : ٢

أَرْتُ جَدِيدُ الحَبْلِ مَن مَّ مَعَبَدِ

بِعَاقِبَةِ وَأَخْلَفْتُ كُلَّ مَوْعِدِ ٣

وَبَانَتْ وَلَمْ أَحْمِدِ اليك جَوَارَهَا

وَلَمْ تُرَجِّ فِينَا رِدَةَ اليومِ أَوْ غَدِ ٤

ومهما يكن من أمر « أم معبد » سواء أكانت زوج الشاعر أم حبيبته فإن ابتداء القصيدة فيها له دلالة ما، يذهب محققا كتاب الأصمعيات إلى القول بأن دريد بن الصمة

١ السباء : اشتراء الخمر، الروي : أراد الممتليء، الأيسار : الذين يضربون الفداح .

٢ الأصمعي، الأصمعيات، ص ١٠٦ .

٣ أرث : أخلق .

٤ الردة : الرجوع .

قد بدأ مرثيته « بضرب من النسيب يلائم الرثاء، وهو خلف الحبيبة » ، أما المرقش الأكبر فلقد بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال والتغزل بحبيبتة، ثم انتقل إلى رثاء ابن عمه، يقول: ١

هَلْ بِالْـدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَـمٌ

لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَأَمِّ

الـدَارِ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا

رَقَشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلْمٌ ٢

دِيَارُ أَسْمَاءَ التِّي تَبَايَتْ

قَلْبِي فَعَيْنِي مَاؤَهَا يَسْجُمٌ ٣

أَضْحَتْ خَلَاءَ نَبْئِهَا تَائِدٌ

نَوَّرَ فِيهَا زَهْوُهُ فَاعْتَمَ ٤

بَلْ هَلْ شَجْتَكَ الظُّعْنُ بَاكِرَةً

كَأَنَّهِنَّ النَّخْلُ مِنْ مُلْهَمٌ ١

١ المفضل الضبي، المفضليات، ص ٢٣٧ . ٢٣٨ .

٢ رقص : زَيْنٌ وحسن، الأديم : الجلد .

٣ تبلت قلبه : أصابته، يسجم : يقطر .

٤ الثأد : الندى، والثند : الذي أصابه الندى، زهوه : لونه أحمر وأبيض وأصفر، اعتم : كثر .

النَّشْرُ مِسْكٌ وَالْوَجُوهُ ذَنَابٌ

نِيرٌ، وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنَمٌ ٢

ويقول كعب بن سعد الغنوي في قصيدته التي يرثي فيها أخاه أبا المغوار، والتي نسبها الأصمعي خطأ إلى غريقة بن مسافع العبسي، في الأصمعية ٢٦ ٣، وهي القسم الأول من المرثية، أما القسم الثاني فهو الأصمعية ٢٥، ويبدأ كعب مرثيته:

تَقُولُ سُؤْلِي مِا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا

كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابَ طَيِّبُ ٤

فَقَلْتُ وَلِمَ أَعْيِي الْجَوَابَ وَلِمَ أُلْحِ

وَلِلدَّهْرِ فِي ضَمِّ السَّلَامِ نَصِيْبُ ٥

تَتَّاعِ أَحَادِثٍ تَحْرَمُنْ إِخْوَتِي

وَشَيْبَيْنِ رَأْسِي وَالْخُطُوبِ تُشْيِبُ ٦

١ الشجا : الحزن، الظعن : النساء بهوادجهن، ملهم : أرض باليمامة كثيرة النخل .

٢ النشر : الريح، العنم : شجر أحمر .

٣ أنظر ما كتبه محققا الأصمعيات عن مرثية كعب بن سعد الغنوي، هامش الأصمعية ٢٦، ص ٩٣ وما بعدها.

٤ شاحبا : متغير لعارض من مرض أو سفر .

٥ أعي : يقال عيبت بالأمر ،لم الح : لم احاذر، السلام : بكسر السين : الحجارة الصلبة، والصم : الصلاب الشداد .

٦ تخرمن : اقتطعن واستأصلن .

أَتَى دُونَ خُلُو الْعَيْشِ حَتَّى أَمَّرَهُ

نُكُوبٌ عَلَى آثَارِهِنَّ نُكُوبٌ ١

لَعْمَرِي لَنْنُ كَانَتْ أَصَابَتْ مُصِيبَةً

أَخِي، وَالْمَنَائِمَا لِلرَّجَالِ شَعُوبٌ ٢

أَخِي كَانَ يَكْفِينِي وَكَانَ يُعِينُنِي

عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ حِينَ تَتُوبُ

ويرى ابن رشيقي القيرواني أنه « ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء، لأنَّ الأخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة»^٣.

١ النكوب : جمع نكب، والنكب والنكبة بمعنى .

٢ شعوب : التفریق .

٣ ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ١٢١/٢.

الفصل السابع

الصورة

(١)

تتميز المعطيات الحسية بوجودها المستقل عن الوعي، وتتسم بخصائصها الذاتية القارة فيها، وإنَّ الإنسان في أثناء تفاعله معها ليس قادراً، بمجرد تأملها، على إحداث تغير في طبيعتها وخصائصها، ولكن تفاعلاً جدلياً يحصل بين الإنسان والمعطى الحسي، يقود إلى تشكيل نظرة الإنسان للمعطى، ويغير من صورته في الذهن، ولذلك فإنَّ كيفية النظر إلى المعطيات الحسية تتفاوت من إنسان إلى آخر، بحسب الزاوية التي يطل منها على الأشياء، فضلاً عن حالته النفسية التي تنعكس على الأشياء فتلون الوجود، وتضفي عليها خصائص لم تكن موجودة أصلاً في طبيعتها الحسية، كما أنَّ الإنسان نفسه تتغير نظريته للشيء وتأمله مرتين، بحيث يصدق أن نقول : إنك لا تنظر إلى الشيء مرتين، لأنَّ صورته تختلف تبعاً لجهة رؤيته، وتبعاً لرؤيتك وموقفك النفسي .

وإنَّ مخيلة الإنسان قادرة على اختزان الصور الحسية، وقادرة على استعادتها، والإضافة إليها، أو الحذف منها، وإذا كان الحس « لا يدرك الصورة إلا وهي في طبيعتها » أو أنَّ الحاسة « لا تدرك محسوساتها إلا في الهيولى »^١ فإنَّ المتخيلة قادرة على استعادة الصور الحسية مع غيبة طبيعتها واختفاء هيولاها .

وتتميز المخيلة بقدرتها على تطوير الصور الحسية وتتميتها وتكوينها، وأكثر من هذا، تتمكن من خلق صور لم تكن موجودة أصلاً، وإنَّ اعتمدت على مقومات حسية كان قد اختزنها العالم الداخلي للإنسان، ولذلك فإنَّ وظيفة المتخيلة لا تعني استذكراً لصور المحسوسات واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى « وظيفة ابتكارية متميزة، بمعنى أنَّ

١ الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١ .

هذه القوة تأخذ الصور المخترنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل « ١ .

إنَّ الصورة المتولدة التي تخلفها مخيلة الإنسان لا تعني نقلاً حرفياً لمظاهر الصور الحسية الخارجية، أو الجمع بينها، أو محاولة تركيب هذا الجزء بجوار الجزء الآخر، أو أنَّ تخلع جزءاً من معطى حسي وتضعه بجوار معطى آخر، إنها أكثر تشابكاً وتعقيداً، لأنَّ الصورة المتولدة خلق جديد لتفاعلات الخبرة الإنسانية والتجربة الشعورية، بحيث يمكن معها القول : إنَّ الصور المتولدة تتميز بتفرداها وخصوصيتها لدى الإنسان الفرد . أما في حالة التعبير عنها أديباً فإنَّ تخيل المتلقي للصورة الحسية لا يمكن أن يتمثل فضلاً عن عدم مطابقته مع الصورة الحسية التي وأدها ذهن الأديب، ويرجع هذا إلى التفاوت في المعطيات الحسية المخترنة، وخصوصية الخبرة والتجربة الشعورية الفردية، وإنك لن تجد صورتين متطابقتين سواء بين المبدع والمتلقي أو بين المتلقين أنفسهم، والسر في هذا يرجع لأنَّ عملية الإبداع وكذا عملية التلقي ليستا عمليتين آليتين تحكمها آليات التفكير الميكانيكي المحض، وإنما تعودان إلى تباين الصور المخترنة في الذهن، وكيفية رؤيتها أصلاً في الواقع، ومدى انعكاسها على الذهن، ومن ثم ترجع إلى اختلاف التجارب النفسية والشعورية، وهي تجارب مختلفة، ولا أدل على ذلك من كلمة «مدينة» التي بمجرد ذكرها تتولد صورة ما في ذهن المتلقي، هي نتاج تفاعل خلاق مختزن، استدعته هذه اللفظة، وتتفاوت الصورة لدى المتلقين، فحين يقول بدر شاكر السياب :

مدينتنا تورق ليلها نارٌ بلا لهب ٢

فإنَّ الصورة المتخيلة بضمير جمع المتكلمين « مدينتنا » في ذهن السياب محددة في مدينة ما، واقعية أو متخيلة، وإنَّ المتلقي حين يقرأ هذا السطر الشعري يتبادر إلى ذهنه

١ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٠.

٢ بدر شاكر السياب، ديوان السياب، ٤٨٦/١.

مدينة ما واقعية أو متخيلة، تختلف قطعاً عن صورة المدينة في ذهن السياح، وتختلف عن المدن المتخيلة في أذهان المتلقين الآخرين .

وما دامت الصورة الأدبية تستمد قسماً من عناصرها ومكوناتها من المعطيات الحسية، فإنها لا تتفصل كثيراً عن جذرها اللغوي «التصوير» ، غير أن « التصوير » ليس العنصر الوحيد الحاسم في تكوينها وتحديد طبيعتها، لأنها لا تتفصل أيضاً عن مكونات ذهنية^١ تكتنفها وتحتويها، ولا يعني هذا أن تجاور التصوير والتعبير الذهني يعني تكامل مكونات الصورة، أو يعني تحديداً لماهيتها وطبيعتها، فإن الصورة أكثر تعقيداً من هذين البعدين، وأشمل من أن تتخلق من تجاورهما . لأن الصورة ليست كياناً منتزعاً خارج التشكيل اللغوي للنص الأدبي، وإنما هي منبثة في ثناياها وذائبة في مكوناته، تماماً، كما أن الإيقاع في الشعر لا يتأتى وجوده دون تتابع مقاطعه التي تتراكب بكيفية معينة من تضام الوحدات الصوتية للغة، فلا وجود لإيقاع في اللغة والشعر دون الوحدات الصوتية كذلك لا يمكن أن يتأتى للصورة أن توجد دون التشكيل اللغوي الذي يتم تجادلها من خلاله في عملية خلق واحدة، وتلتقي الصورة مع الإدراك، فكل منهما يتعامل مع الأشياء بكيفية معينة، فالكلمات في الصورة الأدبية تشير إلى الأشياء، ولكنها في الإدراك تدل على الأشياء، غير أنهما الصورة والإدراك يعيدان صياغة العلاقات المكونة لطبيعتها بطريقة وكيفية جديدة، ولذلك تزود الصورة المتلقي بالوعي والمعرفة كما أن الإدراك يزود هو الآخر المتلقي بوعي ومعرفة، ولكن الكيفية التي يتم بها تشكيل مكونات كل منهما مختلفة، وأن توصيل المعرفة للمتلقي يتم من خلالهما بطرائق متباينة ولعل ت. س . إليوت مس هذا حين عقد مقارنة بين الشعر والفكر، وأكد « أن مجال الشعر هو أولاً مجال التعبير عن المشاعر الوجدانية والانفعالات، وإن المشاعر الوجدانية والانفعالات تقوم

١ ولا يمثل التأكيد على المكونات الحسية قصوراً في الصورة الشعرية فإن الصورة حتى في حالتها الذهنية تظل محتفظة ببعض العناصر الحسية، ينظر :

Lewis , C. Day ; The Poetic Image , p ١٨

على التخصيص، بينما يقوم الفكر على التعميم، والتفكير بلغة أجنبية أيسر بكثير من ممارسة الوجدان بها، ولذلك كان الشعر أكثر معاندة في محليته»^١ .

وليست الصورة مزجاً لمعطيات حسية خارجية تتجاوز مع تهويمات الشعور والانفعال، لأنَّ الفن بعامة، والأدب بخاصة، على الرغم من أنهما يتفاعلان مع الخارج متمثلاً في الوجود، فإنَّهما في الوقت ذاته يتفاعلان على نحو أرحب مع الداخل متمثلاً في الذات المدركة، وأحسب أنَّ العلاقة بين هذين العنصرين الداخل والخارج بالغة التعقيد ويبدو أنَّ الخارج يمثل ثابتاً لا تتغير طبيعته بتغير الرؤية إليه، ولكن ما يحصل في الداخل من تغيرات هو الذي يقود إلى رؤية الخارج بطريقة ما، ولذلك، فإنَّ الصورة «تأمل بنوع من المباطنة، لأنَّها ذات كيان نفسي يفتح صوب الوجود»^٢ .

(٢)

ولست في سياق التفصيل في أثناء التطبيق للصورة التشبيهية والاستعارية، وإن كان لا بد من التعرض لهما، فالصورة التشبيهية بطبيعتها تنطوي على عقد مقارنة بين أشياء وعلاقات تنتمي جليها إلى العالم الظاهري^٣، ويجمع بين هذه الأشياء والعلاقات أشكال متعددة من المماثلة والمشابهة، وتهدف الصورة التشبيهية إلى تمكين المتلقي من الدلالة، كما أنَّها تشتمل على مؤثرات جمالية ووجدانية في الوقت ذاته، ففي الآية القرآنية

١ . ت . س . إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص ٤٧ .

٢ . عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ٢٦١ .

٣ . 'The semantic Of Leven ,Samuel ; Metaphor ,p١٣٥'

الكريمة « مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ »^١ يشبه الله سبحانه وتعالى أعمال الكافرين بالرماد الذي اشتدت به الريح في يوم عاصف، والملاحظ أنَّ أعمال الكافرين لا تقع عليها الحاسة الإنسانية وقد شبهه الله جل قدرته بالرماد، وهو ما تقع عليه الحاسة البصرية بخاصة، لتجتمع في الصورة كما يقول أبو الحسن الرماني حالة « الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات، وفي ذلك الحسرة العظيمة والموعظة البليغة »^٢ .

إنَّ الصورة التشبيهية تشتمل على هذا الضياع الذي حدده التشبيه بهذه الصورة البصرية التي تتضمن بعداً سمعياً، فاشتداد الريح وعصفها ينطوي على أبعاد صوتية سمعية، كما أنَّ الرماد وانتثاره وعصف الريح به يمثل في الوقت ذاته صورة بصرية، على أنَّ هذا لا يفصل عن التأثير الوجداني بالمتلقي، من حيث المماثلة بين أعمال الكافرين ولون الرماد وتفاهته وعدم الانتفاع به، بل وتناثره في الهواء العاصف، فالصورة مؤثرة بطريقة تركيبها وبطاقتها التعبيرية والموسيقية .

إنَّ الصورة التشبيهية تعبر عن التشابه والتماثل بين عناصر أو حالات أو مواقف أو نحوها، وهي تعني أنَّ « أ » مثل « ب »، وهي تختلف عن الصورة الضمنية في الاستعارة التي تعني اعتبار شيئين شيئاً واحداً، أي أنَّ « أ » هي « ب »^٣ .

وتمثل الاستعارة عنصراً جوهرياً في الأدب بعامة والشعر بخاصة، فمتى خلا الشعر منها لم يعد شعراً، لأنَّ الإستعارة تمثل العنصر الثابت في الشعر ويخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير والتطور والتبدل، بل إنَّ الحكم على الشاعر أحياناً يتم

١ سورة ابراهيم، آية: ١٨ .

٢ علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٦.

٣ *Leven ,Samuel ; The Semantic Of metaphor , p ١٨*

من خلال استعراض استعاراته من حيث قوتها وجدتها وابتكارها، لدرجة أنّ أرسطو عدّها دليلاً على العبقرية^١.

ويمثل « النقل » المحور المركزي الذي تعتمد عليه الاستعارة لدى العديد من نقادنا في التراث النقدي والبلاغي، فالاستعارة لدى الرماني مثلاً « تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة »^٢، وهي لدى علي بن عبد العزيز الجرجاني « ما اكتفي فيها بالاسم المستعار للمستعار على الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخرى »^٣.

وتتضح صورة النقل في الآية القرآنية الكريمة « واشتعل الرأس شيباً »^٤، لأنّ الاشتعال لم يستخدم في أصل وضعه في اللغة للشيب، ولكن المعنى نقل إلى الشيب، لأنّ هناك تماثلاً وشبهاً بين النار السارية في الحطب والشيب المنتشر في الرأس، إذن فهناك تحول من ناحية إلى أخرى، سواء في حالة الإحراق أو في حالة تغير لون الشعر .

وإذا كانت الاستعارة تقوم لدى الرماني وعلي بن عبد العزيز الجرجاني على فكرة « النقل » فإنّها تقوم لدى عبد القاهر الجرجاني على فكرة « الإدعاء » و « الإثبات »^٥، كما أنّها تتأسس لديه في ضوء « الإسناد » ففي الآية الكريمة « واشتعل الرأس شيباً » يتم « الإسناد » عن « طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أنّ ذلك الاسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول انما كان من أجل هذا الثاني ولما بينه وبينه من الاتصال

١ . Lewis , C. Day ; *The poetic Image* p ١٨ .

٢ علي بن عيسى الرماني ،النكت في إجاز القرآن، ص ٨٥ .

٣ علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص ٤١ .

٤ سورة مريم، آية : ٤ .

٥ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإجاز، ص ٢٩٦ .

والملابسة»^١، واخذ عبد القاهر الجرجاني يقارن بين تركيب الآية القرآنية وتركيبين آخرين هما: «اشتعل شيب الرأس» و«اشتعل الشيب في الرأس» مؤكداً أنّ التركيب القرآني يتفوق على التركيبين الآخرين، والسبب في ذلك لأنّ الفعل «اشتعل إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل، ولم بانّ بالمزية من الوجه الآخر هذه البيّنونة فإنّ السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول وانه قد شاع فيه، واخذ من نواحيه، وأنه قد استغرقه، وعم جملة، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به»^٢.

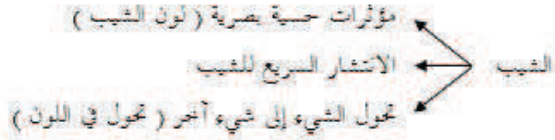
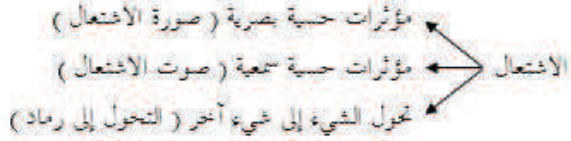
وعلى الرغم من هذا فإنّ الاستعارة هنا تحافظ على طرفيها مستقلين، والحق أنّ طرفي الاستعارة «يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي»^٣.

ولو أعدنا التأمل بالآية الكريمة لألفينا أنّ الاشتعال يدل على الانتشار السريع وينطوي على إضاءة باللون ويتضمن بذاته الإحراق، ومن ثم تحويل الشيء إلى شيء آخر وهذا كله يتصل بمؤثرات حسية بصرية وسمعية، إضافة إلى التأثير بالوجدان، وأنّ الشيب يشترك مع الاشتعال في انتشاره السريع وفي مؤثرات حسية وبصرية، وتحويل الشيء إلى شيء آخر، فإذا كان الإحراق يحول الشيء المحروق إلى رماد، فإنّ الشيب يحول شعر الإنسان من أسود إلى أبيض، تحول هناك في اللون وتحول هنا في اللون مع الأخذ بنظر الاعتبار الدلالات التي ترافق التحولين:

١ نفسه، ص ٧٥ . ٧٦ .

٢ نفسه، ص ٧٦، وقارن ذلك في ص ٢٧٦ و ٢٩٠.

٣ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٢٤٧.



إنَّ « الشيب » و « الاشتعال » يتفاعلان إلى درجة يخلع فيها الاشتعال بعض صفاته على الشيب، وإنَّ الشيب يخلع هو الآخر بعض صفاته على الاشتعال، وإنَّ الدلالة العميقة التي تكتنف بعدي الاشتعال والشيب واحدة، ويحتويها البعد النفسي الذي يكمن خلف الصورة، وتنقله طبيعة التركيب اللغوي إلى مخيلة المتلقي والتأثير فيه، ويسهم في تجلية هذه الدلالة سياق الآية الكريمة : « قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا » ١ .

ونحاول تأمل الأبيات الشعرية الآتية :

أَبَى اللَّهُ أَنْ تَبْقَى لِحَيِّ بِشَاشَةً

فَصَبْرًا عَلَى مَا شَاءَهُ اللَّهُ صَبْرًا

رَأَيْتُ غَزَالًا يَرْتَعِي وَسَطَ رَوْضَةٍ

١ سورة مريم، آية : ٤ .

فَقَلْبُكَ أَرَى لَيْلَى تَرَاءَتْ أَنَا ظُهُرًا ١

فِيَا ظَبِي كُلِّ رَغْدًا هَنِيئًا وَلَا تَخَفْ

فَأِنَّكَ لِي جَارٌ وَلَا تَرْهَبِ الدَّهْرًا

وَعِنْدِي لَكُمْ حِصْنٌ حَصِينٌ وَصَارِمٌ

حَسَامٌ إِذَا أَعْمَلْتَهُ أَحْسَنَ الْهَبْرًا ٢

فَمَا رَاعَنِي إِلَّا وَذَيْبٌ قَدْ انْتَحَى

فَأَعْلَقَ فِي أَحْشَائِهِ النَّابَ وَالظَّفْرًا ٣

فَفَوْقَتْ سَهْمِي فِي كَتُومٍ غَمَزَتْهَا

فَخَالَطَ سَهْمِي مُهَجَّةَ الذَّيْبِ وَالنَّحْرًا ٤

وَأَذْهَبَ غَيْظِي قَتْلَهُ وَشَفَى جَوِي

بِقَلْبِي أَنَّ الْحُرَّ قَدْ يُدْرِكُ الْوَتْرًا ٥

١ ترتعي : ترعى .

٢ حصين : بين الحصانة، الصارم والحسام : السيف القاطع، الهبر : القطع.

٣ انتحى : أخذه ناحية .

٤ فوق السهم : حركه، الكتوم : القوس .

٥ الأصفهاني، الأغاني، ٢ / ٨، الجوى : الحرقه، الوتر : الثأر .

ومن أجل تمثل أفضل أرى من المناسب التأكيد على أنّ النص الأدبي يتميز بوجوده الموضوعي المستقل عن الذات الإنسانية المدركة، وأنه ينطوي على ماهيته الخاصة التي تترتب فيها عناصره المكونة له بكيفية معينة، بمعنى أنه يتكون من تشكيل لغوي خاص، وإنه يحتوي على مفردات لغوية تعارف الناس على دلالاتها، وأنّ معاني هذه المفردات تتفاوت في الوضوح والتأثير بين الأفراد، إذ إنّ دلالة الكلمة لدى لغوي متخصص ليست هي تماماً لدى الإنسان العادي، كما أنّ للكلمة دلالاتها السياقية، وتختزن بعداً تراثياً، فكلمة مثل « سؤلت » لها دلالة لغوية تعني تزيين الأمر، ولكنها لا تنفصل في الحقيقة عن دلالة تتضمنها بسبب ورودها في سياق آية قرآنية، بحيث لا تنفك عنها هذه الدلالة .

إنّ علاقة الناقد بالنص الأدبي أكبر من مجرد القراءة السريعة والتأثر المنفعل بالنص لأنّ أول ما يقوم به الناقد هو محاولته في فهم النص الأدبي، وهذا يشتمل على إقامة حوار مع الدلالات اللغوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، وإدراك دلالاتها في أصل وضعها في اللغة وفي مدى سياقها، ومن ثم وعي الجوانب الفنية والمعرفية، وإنّ هذه المحاولة في فهم النص والسعي إلى استنطاقه، أي جعل النص يكشف عن قيمه الجمالية، أو ما يمكن أن نطلق عليه « تبادل المعاني داخل النص ذاته » .

إنّ الشاعر في الأبيات الشعرية السالفة يصف غزلاً، يرعى وسط روضة من الرياض، ويذكره جمال الطّبي بحبيبتة وجمالها، ويتعهد الشاعر بسبب هذه المماثلة في الجمال مع نفسه، وللطّبي، أن يحميه ويدافع عنه، غير أنّ ذنباً يغدر به، فيعلق أظفاره وأنيابه في أحشاء الطّبي، ويثأر الشاعر للطّبي، ويبر بوعده، فيقتل الذّنب، ويشعر عندها بارتياح لأنّه قد ثأر من خصمه .

وهذا هو ظاهر الأبيات، وليس هو مقصود الشاعر في الحقيقة، لأنّه لا يريد تسلية المتلقي بمجرد حكاية حصلت بعض أحداثها في إحدى الرياض . إنّ هذا النص الشعري له وجهان متجاوران، أحدهما : ظاهري أو جلي، وثانيهما : باطني أو خفي والأخير هو الذي يعنيه الشاعر، ويظهر أنّ التعبير بالرمز والإشارة والإيحاء يحقق للمبدع

متعة، ويسعفه في التعبير عن انفعاله، كما أنه أكثر تأثراً بالمتلقي، حيث يتعاطف مع الشاعر في النهاية ويشعر بارتياح حين يتمكن الشاعر من قتل الذئب .

ويمكننا القول إنَّ الأبيات الشعرية إنما تمثل استعارة كبرى يمنع ان يقصد منها ظاهر الأبيات قرينة « أرى ليلي تراءت لنا ظهرا » إذن هناك صورتان متفاعلتان إحداهما الظاهرة تتجلى في : الشاعر، والغزل، والذئب، والثانية خفية يمثلها : الشاعر وحبيبته ليلي، وزوجها، وفي الصورة الأولى يتبدى الشاعر وهو يتحرك حركتين : إحداهما : نحو الغزل، والثانية : نحو الذئب، وحركة الشاعر نحو الغزل إعجاب بالجمال وتعهد بالحماية، ويعرض الشاعر لتعهداته بقيم اجتماعية، كأن يجعل من الغزل جارا له، ومن ثم يتحتم عليه حماية جاره . ويستعرض في الوقت نفسه أدواته التي يستخدمها لحماية هذا الكائن، وهي على ضربين : دفاعية : متمثلة في الحصن الذي يمنع عن الغزال مخاطر الأعداء، وهجومية : وهي الحسام الذي يحسن القطع، أو السهم الذي يحقق هدف الشاعر في إدراك الغاية بقتل الذئب، أما الحركة الثانية، وهي نحو الذئب فهي رد لحركة الذئب نحو الغزال، فلقد افتض الذئب أحشاء الطبي وافترسه، وأعلق في أحشائه أنيابه وأظفاره، فما كان من الشاعر إلا أن يفى بوعده، وهو إن لم يستطع أن يحقق حماية الطبي، فلقد حقق الثأر له من خصمه وعدوه، ومن ثم يحقق ذلك ارتياحاً يشعر به الشاعر ويعبر عنه، وتتغل آثاره إلى المتلقي الذي يتم من خلال ذلك تفرج انفعاله بعد شدة وتوتره .

إذن فنحن إزاء حركات متعددة في النص الشعري :

- حركة الذئب نحو الغزال : « طمع وقتل وافتراس » .
- حركة الذئب نحو الشاعر : «مخاتلة وغدر واستغلال الفرص » .
- حركة الشاعر نحو الغزال : «إعجاب بالجمال وتعهد بالحماية » .
- حركة الشاعر نحو الذئب : « الثأر وتحقيق الغاية بالقتل » .

أما الغزال فإنَّه في حالة استسلام للشاعر الذي لم يفلح في حمايته، وإن ثار من أجله، واستسلام للذئب الذي افترسه .

ولو انتقلنا إلى الجهة المقابلة، إلى الصورة الخفية التي يقصدها الشاعر في الواقع لألفينا الشاعر يتحرك نحو حبيبته ليلي بالحماية المعنوية بالحصن الذي قد يدل على البيت الذي يريد العيش فيه وإياها، أما السيف فهو السلاح الذي يحميها به، وملتقى أيضاً بحركة زوج ليلي، وهو الرجل الذي يخلع عليه الشاعر بعض خصائص الذئب وصفاته وأنه يتصف بالصدر فضلاً عن الخصائص الحيوانية، وأنه قد افترس حبيبة الشاعر .

إنَّ تبادل المعاني في النص تتجلى في هذا النص الشعري، فالصورة الظاهرة إنما تمثل لوناً من الرمز، وهي تخلع بعض صفاتها وملامحها على الصورة الخفية، كما أنَّ الأخيرة تضيف بعض خصائصها وتلقي ظلالها على الصورة الجلية في ضوء تفاعل جدلي تتبادل فيه المعاني في النص ذاته .

ويتم تبادل المعاني من خلال أوجه المماثلة والمشابهة، فالغزال كائن مقدس كان يعبد ذات يوم في الجزيرة العربية^١ وقد أضحى مثلاً أعلى للجمال، وهو يرتع وسط روضة قد تمثل مرحلة الإخصاب، أو قد تمثل الربيع، وهذا الجمال الذي يتميز به هذه الكائن المقدس الجميل يضيف بعض صفاته على ليلي، كما أنَّ ليلي تخلع بعض صفاتها على الغزال، ويتحقق الأمر نفسه بجلاء من خلال التماثل بين الذئب وزوج ليلي، وهنا يتم تبادل المعاني، إذ يخلع الذئب بعض صفاته من حيث الصدر والمخاتلة والافتراس على زوج ليلي، كما أنَّ الأخير يخلع بعض صفاته على الذئب، وإن حالة الافتراس التي ينتحي فيها الذئب بالغزال، بما تنطوي عليها من قتل ودماء تماثل حالة الانتحاء زاوية لترمز إلى عملية افتراس روحي وجسدي، يؤديها زوج ليلي، فلو قمنا بتبادل المعاني لقلنا إنَّ هناك فتاة ينهشها حيوان مفترس يتلذذ بغرس أنيابه وأظفاره في أحشائها، وظبي يفقد حياته بفعل قسوة رجل يتلذذ ويستمتع في جسد ميت . إنَّ المعاني تتبادل هنا إلى درجة يكون الذئب

^١ ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٧٠ وما بعدها .

هو الذي تزوج ليلي، وان الإنسان المجرم هو الذي يطفئ حياة الطيبي ويشوه جماله .
تبادل في المواقع وتبادل في الدلالات .
ولو قمنا بمقارنة توضيحية بين أبعاد الصورتين لاكتشفنا الدلالات على النحو التالي،
ليمثل كل عنصر ما يقابله :

<u>الصورة الخفية</u>	<u>الصورة الجليلة</u>
الشاعر	الشاعر
ليلى	الغزال
جمال ليلي	جمال الغزال
زواج ليلي من الشاعر	التعهد بالحماية
البيت	الحصن « أدوات الحماية »
السيف	السيف
زوج ليلي	الذئب
زواجه منها	افتراس الطيبي
موت ليلي « معنوياً »	موت الغزال « مادياً »
—	الثأر
—	قتل الذئب
—	أدوات القتل « السهم »

إنَّ الصورة الجليلة تمثل ترميزاً لحالة تماثلها في الواقع، أو أنَّ الشاعر « يواجه
تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزياً »^١ وبهذا أضفى الشاعر على الصورة الواقعية ظلالاً
من الترميز، وهي جزء من الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وإذا كنا نجد تماثلاً بين

^١ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٠ .

الصورتين الخفية والجلية فإِنَّا نفتقر إلى تحقيق هذا التماثل في الواقع في الأجزاء الأخيرة من النص الشعري، فإنَّ ثأر الشاعر لم يتحقق في الواقع، وإنَّ الانتقام من زوج ليلي لم يتم. وهذه الحالة لها ما يبررها نفسياً، لأنَّ الشاعر يحاول إفراغ انفعاله وتحقيق بعض آماله وطموحاته من خلال الحلم باليقظة، وهو أحد ألوان التعويض، إنَّ الشاعر يحقق بالشعر ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، فهو إزاء واقع اجتماعي سلب منه حبيبته ودفعه إلى توتر شديد، وكان لا بد من إزالة غيظه بقتل الرمز، وإنَّ تحقيق قتل الرمز كأنه يحقق على صعيد الحلم قتل المرموز، أو هذا ما يحلم به الشاعر، أنَّ الثأر بين الشاعر وزوج ليلي تم تحقيقه بقتل مماثل الزوج وهو الذئب، ومن هنا ندرك لماذا أذهب قتل الذئب غيظ الشاعر وكيف شعر بالارتياح في قوله :

وَأَذْهَبَ غَيْظِي قَتْلَهُ وَشَفَى جَوِي

بقلبي أنَّ الحُرَّ قد يُدرك الوترا

ونخلص من هذا كله إلى أنَّ النص الشعري بخاصيته اللغوية ذات الطابع التركيبية إنما تنبئ في الوقت نفسه عن أبعاد ذاتية انفعالية، لأنَّ التعبير يخرج بالانفعال والتجربة الشعورية من حالة التفكك والتشتت إلى الاتساق والنظام، ويشتمل النص على دلالات رمزية معينة، وبمعنى آخر « أنَّ طبيعة الفن التركيبية ضرورة نفسية من حيث إنَّ الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد »^١.

وإذا كانت التجربة الشعورية بما يرافقها من انفعال بالواقع تحاول التعبير بالتخيل عن معاناة الشاعر، وإن الصورة المتخيلة قد تحكي واقعاً له دلالة رمزية كائنة في النفس فإنَّ التعبير بالترميز إنما ينفس عن الانفعال ويزيل من توتر المبدع .

إنَّ القصيدة كلها هنا قد تحولت إلى صورة واحدة يمثل جانباً منها رمزاً، ويمثل الجانب الآخر مرموزاً، ويتبادل كل منهما مع الآخر المواقع والدلالات، وبذا تأخذ الصورة

^١ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ١٣.

الأدبية شكلاً تتداخل فيه أبعاد ذاتية وتعبيرية متعددة، ويتقاطع فيه الموقف النفسي للأديب مع الواقع بكل ما فيه من ضغوط ومعاناة .

(٣)

الصورة التراكمية :

ونلتقي في الشعر الجاهلي بنمطين أساسين من أنماط الصورة الشعرية : الصورة التراكمية، والصورة النامية الممتدة، وتنشئ الصورة التراكمية في الشعر الجاهلي بحيث لا يخلو منها ديوان شاعر، وهي تعني تراكم الصور الجزئية الواحدة تلو الأخرى، حول موقف واحد، أو موضوع واحد، كأن يصف الشاعر الطفل، أو حبيبته، أو فرسه، أو المطر، ونحو ذلك من الموضوعات . ولعل أمراً القيس واحد من الشعراء الذين فتنوا بهذا النمط من الصورة، إذ تتراكم لديه الصور الجزئية في وصف حبيبته وفرسه يقول :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا

وَمَاءُ النَّدى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مَدْنَبٍ ١

بِمُنْجَبٍ رِدِّ قَيْدِ الأَبْـدِ لِأَخَاهُ

طِرَادُ الهَوَادِي كُلِّ شَأْوٍ مُعْرَبٍ ١

١ الوكنات : الأوكار، المنذب : مسيل الماء إلى الروضة .

على الأيمن جِيَّاشٍ كَأَنَّ سَرَاتَهُ

٢ على الصُّمْرِ والتَّعْدَاءِ سَرَحَهُ مَرْقَبٍ

يُبَارِي الخُنُوفَ المسْتَثْقِلَ زِمَاءُهُ

٣ تَرَى شَخْصَهُ كَأَنَّهُ عُودٌ مِشْجَبٍ

لَهُ أَيُّطْلَاظُ بِيٍّ وَسَاقَا نَعَامَةٍ

٤ وَصَهْوَةٌ عَيْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبٍ

وَيَخْطُو عَلَى صُمَّ صِلَابٍ كَأَنَّهَا

٥ جِجَارَةٌ عَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلَابٍ

١ المنجرد : قليل الشعر، الأوبد : الوحوش، قيد الأوبد : اي لسرعة الفرس فكأنه يقيدها، الهوادي : المتقدمة السابقة، الشأو : الطلق، المغرب : البعيد .

٢ على الأيمن جِيَّاش : أي هو سريع بعد فتوره، وسراته : أعلاه، التعداء : كثرة العدو، السرحة : ما عظم من الشجر وطال، والمراقب كل ما أشرف من الأرض، وسمي بذلك لأن الرائي يرقب فيه العدو .

٣ الخنوف : الذي يخنف بيديه، أي يرميها في السير، الزماع : الشعرات المدلات في مؤخر الرجل من ذوات الظلف .

٤ ايطلا : كشاه، وصهوة عير : شبه ظهر الفرس بظهر العير في اعتداله واستوائه

٥ الصم : الحوافر، الغيل : الماء الجاري على الارض، الوارسات : المصفرات .

أَلَهُ كَفَلَ كَالْعَصِ لَبَّدَهُ النَّادِي

إِلَى حَارِكٍ مَثَلِ الْعَبِيطِ الْمَذَابِ ١

ويقول لبيد :

وَمَا النَّاسُ إِلَّا كَالدَّيَارِ، وَأَهْلُهَا

بِهَا، يَوْمَ حُلُومِهَا وَغَدَاً بِلَاقِعِ ٢

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالسَّهَابِ وَضَوْئِهِ

يَحُورُ زَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ

وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدَائِعُ

وَلَا بُدَّ يَوْماً أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ

فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ السَّيْفِ غَيْرَ جَنَاحِهِ

تَقَادِمُ عَهْدِ الْقَيْنِ وَالنَّصْلِ قَاطِعُ ٣

١ الدعص : الكثيب الصغير من الرمل، لبدته : باشره، الغبيط : قتب الهودج، المذاب : الموسع .

٢ غدوا : غدا، بلاع : مقفرة .

٣ نقلا عن أيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص ٤٣١ . ٤٣٢، جفن السيف : غمده، القين : الحداد .

ومن الواضح أنّ لبيداً يتكىء هنا على التشبيه وسيلة لتراكم الصورة الشعرية التي تتلاحق حول مركز واحد الموت والفناء الذي تتجلى دلالاته في الإنسان والطبيعة . ومثله قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه:

عَدَاةَ دَعَانِي وَالرَّمَاحُ يُنْشِئُهُ

كَوْفَعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيحِ الْمَمْدَدِ ١

وَكُنْتُ كَدَاتِ الْبَوْرِعَتِ فَأَقْبَأْتُ

الِي جِذْمٍ مِنْ مَسَكٍ سَقَبٍ مُجَلِّدِ ٢

فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدْتُ

وَحَتَّى عَلَانِي خَالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ

طَعَانَ امْرِيءٍ أَسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مُخَلِّدِ ١

١ ينشئه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

٢ البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبنا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد السقب : ولد الناقة، المجاد : المسلوخ

أما الأعشى فتراكم الصور الشعرية لديه في الخمرة بخاصة، وتمثل الخمرة المركز التي تدور حوله هذه الصور المتراكمة، وتسهم الحواس في تعميق الصورة وتعميق دلالاتها فالخمرة مثل أزهار حمراء رائحتها زكية كالمسك، وهي تسقى من دن سوداء، لا تنقص مهما اغترفت منها الأباريق، وهي تفيض وتتسع، يقول:

وَشُمُولٍ تَحْسِبُ بَابَ الْعَيْنِ إِذَا

صُفِّقَتْ وَرَدَّتْهَا نَوُوزُ الذُّبْحِ ٢

مِثْلُ ذَكَوِي الْمِسْكِ ذَاكَ رِيحُهَا

صَبَّهَا السَّاقِي إِذَا قِيلَ تَوَّحَّ ٣

مَنْ زَقَّاقِ التَّجْرِ فِي بَاطِيَةِ

جَوْنَةٍ حَارِيَّةٍ ذَاتِ رَوْحٍ ٤

ذَاتِ غَوْرٍ مَا تُبَالِي يَوْمَهَا

عَرَفَ الْإِبْرِيْقَ مِنْهَا وَالْقَدْحَ

-
- ١ الأَصْمَعِيُّ، الأَصْمَعِيَّات، ص ١٠٩ .
- ٢ الشُّمُولُ : الخمرة، الذُّبْحُ : نبات زهره أحمر اللون .
- ٣ تَوَّحَّ : أسرع .
- ٤ الزَقَّاقُ : مفردُها الزَّقُّ، وهو وعاء الخمر، التَّجْرُ :التجار، البَاطِيَةُ : الخابية، الجَوْنَةُ : السوداء، الحَارِيَةُ : المنسوبة إلى بلاد الحيرة، الرَوْحُ : الاتساع .

وَإِذَا مَا الـرَّاحُ فِيهَا أَرْبَدَتْ

أَقْلَ الْإِزْبَادُ فِيهَا وَامْتَصَّحُ^١

فالخمرة لونها أحمر مثل أزهار الذبح، وهي في دن سوداء، ورائحتها مثل المسك وبهذا تتعدد الصور المتراكمة حول مركز إشعاعي واحد، تصدر عنه الصورة، ومن الجدير بالإشارة أنَّ الصورة عند الأعشى حسية يجمع فيها الشاعر بين مكونين حسيين . ومثل هذا الصورة الخمرية عند عمرو بن كلثوم في قوله :

مُشَعَّشَةٌ كَأَنَّ الحُصَّ فِيهَا

إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا^٢

تَجْوَرُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَن هَوَاهُ

إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا^٣

فهو يصف خمرته بأوصاف عديدة، فهي مشعشعة أي ممزوجة بالماء، ثم انتقل إلى وصف لونها بأنه أحمر، كأنما القي فيه الحص وهو نبت أحمر اللون . ويقول النابغة:

-
- ١ الأعشى، ديوان الأعشى، ص ٤٢ . ٤٣ . الراح : الخمرة، امتصح : ذهب وانقطع .
 - ٢ شعشت الشراب : مزجته بالماء، الحص : الورس، وهو نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران .
 - ٣ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ١٦٣ . ١٦٤ .

أَتَنَانِي — أَيْبَيْتِ اللَّعْنَ — أَنْكَ لُمْتَنِي

وَتَلِكِ التِّي أَهْتَمُّ مِنْهَا وَأَنْصَبُ ١

فَبَيْتُ كَمَا أَنَّ الْعَائِدَاتِ فَرَشَنِّي

هَرَسًا بِهِ يُعَالَى فَرَاثِي وَيُقَشَّبُ ٢

ويقول :

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرِكْ لِنَفْسِكَ رِيْبَةً

وَأَلَيْسَ وَرَاءَ الْأَلَمِ لِلْمَرِّ مَـذْهَبُ ٣

لِنُنْ كُنْتِ قَدْ بُلِّغْتِ عَنِّي خِيَانَةً

لِمُبْلَغِكَ الْوَاثِي أَعْشُ وَأَكْـذِبُ

وَلَكِنِّي كُنْتُ أَمْرًا لِي جَانِبُ

مِنَ الْأَرْضِ فِيهِ مُسْتَرَادٌ وَمَـذْهَبُ

١ أبيت اللعن : أي أبيت أن تأتي أمرا تلعن عليه، أهتم وانصب : أي عناء ومشقة .

٢ الهراس : الشوك، يقشب : يجدد .

٣ الريبة : الشك .

مُـوَكُّوَإِخـوَإِذَا مَا أَتَيْتُهُمْ
أَحْكَمُ فِي أَمْوَالِهِمْ وَأَقْرَبُ
كَفَعَلِكَ فِي قَوْمِ أَرَاكَ اصْطَنَعْتَهُمْ
فَلَمْ تَرْهَمْ فِي شُكْرِ ذَلِكَ أَذْنَبُوا
فَلَا تَتْرُكْنِي بِالْوَعِيدِ كَأَنْتَ فِي
إِلَى النَّاسِ مَطْلَبِي بِهِ الْقَارُ أَجْرِبُ
أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ سَوْرَةً
تَرَى كُلَّ مَلِكٍ دُونَهَا يَتَذَبَّبُ ١
فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمَلِكُ كَوَاكِبٌ
إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكِبٌ ٢

وقد اعتمد النابغة على التشبيه في تشكيل الصورة التراكمية، ومن أمثلة ذلك :

١ السورة : المنزلة الرفيعة، يتذبذب : يتعلق ويضطرب .

٢ النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص ٧٢ . ٧٣ .

فَأِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي

وَأِنْ خِلْتُ أَنَّ الْمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعٌ ١

وقوله: ٢

وَعِيدُ أَبِي قَابُوسَ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ

أَتَانِي وَدُونِي رَاكِسٌ فَالضَّوْاجِعُ ٣

فَبِمَتِّ كَأَنَّي سَاوَرْتَنِي ضَائِلَةٌ

مِنَ الرَّقْشِ فِي أَنْبَاهِهَا السُّمُّ نَاقِعٌ ٤

وتتراكم الصور عند عنتره بن شداد في قوله :

-
- ١ نفسه، ص ٣٨ . المنتأى : الموضع الذي يتناءى فيه، النأي : البعيد.
 - ٢ نفسه، ص ٣٢ . ٣٣ .
 - ٣ راكس : واد، الضواجع : جمع ضاجعة، وهي منحى الوادي ومنعطفه .
 - ٤ ساورتني : واثبنتي، الضئيلة : حية دقيقة، الرقش : التي فيها نقط .

إِذْ تَسْتَنبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ

عَدْبٌ مُقْبَلَةٌ لَذِي الْمَطْعَمِ ١

وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيْمَةٍ

سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْقَمِ ٢

أَوْ رَوْضَةً أَنْفًا تَضُمُّنْ نَبْتَهَا

غَيْثٌ قَالِيْلُ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ ٣

إذ يصف ثغر حبيبته الراحلة بالعدوية، ورائحة المسك تفوح منه، وكأنه يشبه روضة من الرياض، ومن الملاحظ أنّ الصورة تستقي خصائصها من مصادر حسية مختلفة ذوقية في عدوية التقبيل، وشمية في رائحة المسك، وبصرية في مشاهدة الروضة، فضلاً عن بياض الأسنان .

ويعمد الشاعر في بعض الصور التراكمية إلى صورة وثابة يجسم فيها الشاعر مشهداً يمور بالحياة والحركة، كما فعل ذلك زهير بن أبي سلمى حين وصف دار حبيبته:

-
- ١ الاستبَاء : السبي، غرب كل شيء :حده، الوضوح :البياض، المقبل : موضع التقبيل .
- ٢ التاجر : أراد العطار، فارة : سميت فارة المسك لأنها تفوح منها الروائح، القسامة : الحسن والصباحة . العوارض : الاسنان .
- ٣ روضة أنف : لم ترع بعد .

بَهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً

وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كَلِّ مَجْبَتِمٍ ١

فطلل الحبيبة معشب وفيه العين وهي نوع من الغزلان، وسميت بالعين لسعة أعينها، وفيها آرام وهي جمع رئم وهو الظبي الخالص البياض، ويمشين خلفه، أي يخلف بعضها بعضا أي إذا جاء قطع جاء بعده آخر، حركة تتابع فيها هذه القطعان، ومما زاد المشهد حركة وثابة في أن أطلاء الظباء والعين تثب من أماكن جثومها المتعددة .

ومن الأمثلة الواضحة لتراكم الصور ما نجده في مقدمة الأعشى الغزلية المعروفة:

وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكَابَ مُرْتَحِلٌ

وَهَلْ تُطِيقُ وِدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ

غَرَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْفُوقٌ غَوَارِضُهَا

تَمْشِي الْهُوَيَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ ٢

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا

مَرَّ السَّحَابَةِ لَا رَيْبَ لَهَا وَلَا عَجَلَ

١ العين : البقر الوحشي، الأرام : جمع رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض، الأطلاء : ولد الظبية والبقرة الوحشية الجثوم : البروك .

٢ الغراء : البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض : الأسنان، الوجي : الحافي .

تَسْمَعُ لِلْحَاسِي وَسَوَاسِياً إِذَا انصَرَفَتْ

كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْرِقٍ رَجُلٌ^١

لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانَ طَلَعَتْهَا

وَلَا تَرَاهَا لِسِرِّ الْجَارِ تَخْتَلُّ

يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا

إِذَا تَقُّومٌ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ

هَزْكَوَالُفُؤُهُ نَزْمٌ مَرَّافُهُ

كَأَنَّ أَمْصَهَا بِالشُّوْكِ مُنْتَعِلٌ^٢

ويعنى الأعشى بالتصوير الحسي معتمداً على التشكيلات اللونية :

- اللون غراء بيضاء
- فرعاء طويلة الشعر ويتضمن سواد اللون
- مصقول عوارضها ناصعة البياض

كما أنه يعنى بالتصوير بالحركة في قوله :

١ الوسواس : الصوت، العشوق : شجرة إذا اهتزت أغصانها أحدثت صوتا .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى، ص ١٣٠ . ١٣١ . الهركولة : الضخمة الوركين، الفنق : المرفهة في عيشها، الدم : الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم .

• تمشي الهوينا

• كأن مشيتها

والانتقال من البصري إلى الحسي

• تسمع للحلي وسواسا

ومثل هذا قول لبيد :

والعَيْنُ سَأَكِنُّهُ عَلَى أَطْلَائِهَا

عُودًا تَأْجَلُ بِالْفِضَاءِ بِهَامُهَا ١

وَجَلَا السَّيُورُ عَنِ الطَّلُوعِ كَأَنَّهَا

زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا ٢

أَوْ رَجَعُ وَاشْمَةِ أُسْفَ نُوُورُهَا

كَفِّفَا تَعْرَضُ فَوَقَّهِنَّ وَشَامُهَا ٣

١ العين : البقرة الوحشية، أطلؤها : اولادها، العود : الحديديات النتاج، البهام : البهائم .

٢ جلا : كشف، الزبر : الكتب .

٣ الرجع : التزديد، الاسفاف : الذر، الكفف : جمع كفة وهي الدارات، تعرض : ظهر ولاح .

الصورة الممتدة :

أما الصورة الممتدة فهي التي تتكون من عدد من الصور الجزئية التي تنمي صورة كلية، ويعبر فيها الشاعر عن موقف ما من الوجود والحياة، وقد فتن بعض الشعراء بالصور الممتدة، بحيث تتراكب الصور الجزئية وتتفرع الواحدة منها تلو الأخرى ويجمعها وحدة كلية تشكل الصورة الكلية، ومن أمثلة ذلك، روضة عنتره بن شداد :

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ

عَذْبٌ مُقْبَلٌ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ ١

وَكَلَّانٌ فَارَةٌ تَاجِرٍ بِقَسِيْمَةٍ

سَبَقَتْ عَوَارِضَها إِلَيْكَ مِنَ الْقَمِ ٢

أَوْ رَوْضَةً أَنْفًا تَضُمُّنَ نَبْتَهَا

عَيْنٌ قَائِلُ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمِ ٣

-
- ١ الاستبَاء : السبي، غرب كل شيء حده، الوضوح: البياض، المقبل : موضع التقيل .
٢ التاجر : أراد العطار ، فارة: سميت فارة المسك لأنها تفوح منها الروائح، القسامة: الحسن والصباحة، العوارض:الاسنان.
٣ روضة أنف : لم ترع بعد .

جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ حُرَّةٍ

فَتَرَكَنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ ١

سَحاً وَتَسْكَاباً فُكُلُ عَشِيَّةٍ

يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَّصِرْ ٢

وَحَلَا الدُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ

عَرِدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ ٣

هَزَجًا يَخُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ

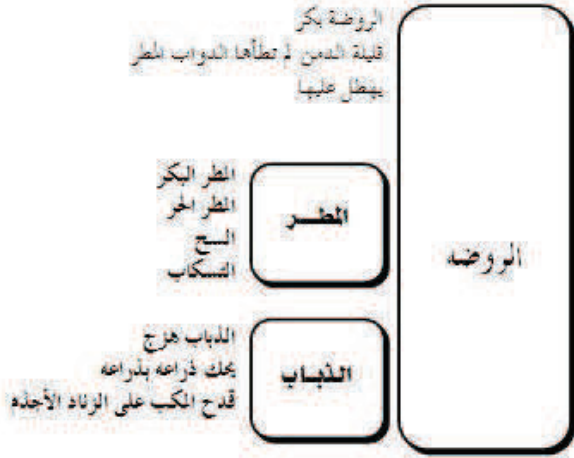
قَدْ حُكِيَ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ ٤

ويعنى عنتره بن شداد بالوصف الجزئي، وتتجمع الأوصاف الجزئية لتشكّل بناء الصورة الكلية الممتدة، إذ يشبه عنتره ثغر حبيبته بأنه مثل روضة، ثم أخذ يفصل في أوصافها، فهي :

- ١ البكر من السحاب : السابق، الحرة : الخالصة من البرد والريح، القرارة : الحفرة .
- ٢ السح : الصب، التسكاب : السكب، التصرم : الانقطاع .
- ٣ البراح : الزوال، التغريد : التصويت، الترزم : ترديد الصوت بضرب من التلحين .
- ٤ الزوزني، شرح المعلمات السبع، ص ١١١ . ١١٣ . هزجا : مصوتا، المكب : المقبل على الشيء، الأجدم : الناقص اليد .

- روضة بكر لم ترع بعد، وما يزال نباتها غضا طريا لم تأكله الدواب .
 - أرضها قليلة الدمن، لأنَّ كثرة الدمن حين تغلب رائحته فإنَّه يشوه رائحة الروضة، ومن ثمَّ يؤثر في جمالها، كما أنَّ قلته تزيد النبات خضرة وبهاء .
 - إنَّ الروضة لم تطأ أرضها الدواب، فتشوه أرضها، وتهشم نبتها .
 - إنَّ المطر قد هطل عليها .
- وهذا كله وصف أولي عام للروضة، ثمَّ ينتقل بعد ذلك إلى تفصيل الحديث عن المطر، فلقد هطل على الروضة نوعان من المطر:
- البكر، وهو المطر المبكر السابق .
 - الحر، وهو المطر الذي لا يرافقه البرد ولا الريح .
- وينتقل بعد ذلك إلى جزئية في كيفية المطر، وهو على نمطين:
- السح، أي الصب جميعا .
 - التسكاب، وهو السكب الجزئي .
- وهذان كلاهما لم ينقطعا عن الروضة . أي أنَّ هناك تنوعاً في كيفية سقوط المطر فمرة تهطل مطراً غزيراً، ومرة تثت نثياً، وإنَّ كلا النوعين لم ينقطعا عن الروضة حتى لاتجف أوراقها، ولا يذبل نبتها .
- ولم يقتصر عنتره على وصف الروضة وطبيعة المطر المنهمر عليها، بل اخذ يصف ذباب الروضة، ويلجأ إلى طريقته المفضلة في التفصيل الجزئي في رسم الصورة .
- تصويت الذباب إنما هو تغريد يشبه ترنم وتلحين شارب الخمرة حين يرجع صوته بالغناء .
 - إنَّ الذباب يحك ذراعيه الواحدة بالأخرى، وهو يشبه الإنسان الذي يعمد إلى زندين، وهما قطعاً حجر يتولد من قدهما شرر تشعل به النار، ويفصل في تصوير الإنسان بأنه مكب على القدح، وهو أجدم اليدين .

إنَّ الروضة تمثل مركزاً تتفرع منه الصور الجزئية التي تتولد منها صور جزئية أخرى، وهي جميعها تمثل الصورة الكلية الممتدة التي تمثل صورة تشبيهية لفم حبيبة الشاعر :



ومن الصور الممتدة ليل امرئ القيس، الذي تناولناه بالدرس والتحليل في موضوع العبث في الشعر الجاهلي، ونكتفي هنا بتوضيح شكل الصورة على النحو التالي :



الصورة الأسطورية :

الاسطورة « myth » في جذرها اللغوي الإغريقي « mythos » تعني قصة حقيقية أو مبتدعة^١ وفي الاصطلاح قصة أو مجموعة من القصص الخيالية أو الخرافية ولها نظامها الخاص، والتي تظهر فيها قوى الطبيعة بوصفها كائنات حية، وتحدد بشكل أو بآخر علاقة الإنسان بالمقدس، سواء أكان إلها أم بطلا، وتوضح الكيفية التي تشكل فيها العالم والكيفية التي ظهرت فيها الأشياء إلى الوجود^٢. فالأسطورة «سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها، علما بأن السرد الذي يبتكره قد يضيف عليه الإنسان وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان قيمة دينية واضحة . فأساطير البشر تعطي عنصراً بشرياً معقولاً لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة، وقد تفيد الأسطورة أيضاً بأن تعطي تفسيراً قصصياً شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالشعور بعث جهوده في الدنيا تمثله الأسطورة القديمة التي تصور سيزيفوس *Sisyphos* وهو محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل، ثم تتدحرج إلى أسفلها، فيضطر إلى دفعها ثانية وهكذا أبد الأبدان^٣.

١ Abrams ,A glossary Of Literary terms , p ١١١

٢ ينظر : Abrams,A glossary Of Literary Terms , p ١١١ .

Cuddon , A dictionary Of literary Terms , p ٨٠٦

مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٢، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٩/ ٦ .

٣ مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٢.

ومن الجدير بالذكر أنّ الأساطير لا تتفصل عن الطقوس والشعائر الدينية فالأسطورة « قصة سردية مرتبطة بالشعيرة، وإن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن الشعيرة، إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص»^١ .
وإذا كان هناك تأكيد على أنّ الأسطورة قصة خرافية ترتبط بالشعيرة الدينية فلا يعني هذا أنها خرافة لدى معتقها ولكنها عند الإنسان البدائي « فن وفلسفة وعلم ودين إنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة والموت والبعث »^٢ .

الأسطورة ترافق الفعل الإنساني الشعائري، فهي « الجزء القولي المصاحب للطقوس الدينية »^٣، أو هي « التعبير القولي عما يمارس عملاً في الطقوس القبلية، وإنّ البطولة في تلك الأساطير لم تكن إلا تجسماً للوعي الجماعي أو تعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة »^٤ .

وحين يتقادم العهد بالأساطير لا يعني انقراضها، بل تضل تتبدى بأشكال مختلفة ويعبر عنها من خلال الأدب والفولكلور الشعبي . وليس العرب في الجاهلية بدعة بين الأمم إذ لهم أساطيرهم القديمة، لأنّ العربي والشاعر بخاصة لا يعبر عن ذاتية مفرطة لا يربطها بالعالم الخارجي رابط، ولا يربطها بالفن القولي المعاصر والمتوارث أدنى علاقة، بل على العكس، فقد كان للعالم الخارجي تأثير فاعل في تحديد وجوده ورؤيته وأحلامه، فليس الوجود مستقلاً عن الإنسان، إذ يشكل كل منهما الآخر، ثم ينعكس ذلك على إبداع الشعر الجاهلي، فضلاً عن تلك النصوص الشعرية والحكايا والقصص المتوارثة التي يتناقلها الخلف عن السلف .

١ أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص ٩

٢ شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٦٥.

٣ نفسه، ٨٥ .

٤ نفسه، ص ٨٠٧.

فلقد تأمل الشاعر الجاهلي السماء، وتأمل كواكبها ونجومها، شمساً وقمرأً وتأمل ظهور كواكبها وغيابها، وأصابته هواجس وآمال ومخاوف، واعتقد بعض الكواكب، وعبد نجومأً وشموسأً، ولذلك لم يكن تأمل السماء خالياً من أسباب عقائدية فلقد عبد العرب النجوم والكواكب، ويبدو أن بعض الناس أَلَّهوا « الظواهر الطبيعية لتوهمهم أن فيها قوى spirit روحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان، مثل الشمس والقمر وبعض النجوم الظاهرة، وقد كانت الشمس والقمر أول الأجرام السماوية التي لفتت أنظار البشر إليها، لما في الشمس من أثر بارز في الزرع والأرض وفي حياة الإنسان بصورة مطلقة، كذلك للقمر أثره في نفس الإنسان بما يبعثه من نور يهدي الناس في الليل ومن أثر كبير يؤثر في حس البشر»^١ ويبدو أن عبادة الجاهليين في أصلها عبادة الكواكب «وأن أسماء الأصنام والآلهة وإن تعددت وكثرت إلا انها ترجع كلها للتالوث سماوي هو: الشمس والقمر والزهرة»^٢.

ومما يؤكد ذلك أن القرآن الكريم قد أشار إلى عبادة الجاهليين للشمس والقمر والنجوم، في قوله تعالى « وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ»^٣ وقوله تعالى « وَجَدْتَهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ»^٤ كما أن في قصة إبراهيم عليه السلام ما يشير إلى ذلك في قوله تعالى « فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُجِبُّ الْآفِلِينَ، فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِعًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لئن لم يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ، فَلَمَّا

١ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦/ ٢٢

٢ نفسه، ٦/ ٥٠.

٣ سورة فصلت، آية : ٣٧ .

٤ سورة النمل، آية : ٢٤ .

رَأَى الشَّمْسَ بَارِعَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ»^١ .

وتأمل العربي الأرض بما تشتمل عليه من طبيعة صامتة : صحراء وجبل وواد وتأمل طبيعتها النامية : الشجر والكلاء، وتأمل طبيعتها الحيوانية : غزالاً وناقاة وفرساً وذئباً وأفعى، وعبد بعض هذه المظاهر، وتدل إشارات عديدة إلى أَنَّ الغزال كان مقدساً في الجزيرة العربية، فمما يذكره المؤرخون أَنَّ « بني الحارث كانوا إذا وجدوا غزالاً ميتاً يحزنون عليه ويكفونونه كفناً يليق به، ويوارونه بإجلال، وينوحون عليه سبعة أيام »^٢ ويذكر أَنَّ عبد المطلب جد النبي صلى الله عليه وسلم « وجد في بئر زمزم يوم حفرها وكانت مطمومة، تمثالي ذهب لغزال، فعمل أحدهما صفائح للكعبة ووضع الآخر فيها . فإنَّ يجد عبد المطلب تمثال غزال في بئر دليل على قدم الاعتقاد به »^٣ .

ومن الجدير بالذكر أن نجد رموزاً للكواكب والنجوم المعبودة، إذ اتخذ الثور « رمزاً للقمر، ولذلك عد الثور من الحيوانات المقدسة التي ترمز إلى الآلهة »^٤ .

ولم تقتصر عبادة العرب على النجوم والكواكب بل تعدتها إلى عبادة الأشياء المادية « لاعتقاد أصحابها بوجود قوى سحرية فيها وقوى غير منظورة في تلك الأشياء تلازمها ملازمة مؤقتة أو دائمة... وأن تلك الأشياء ليست سوى منازل أو مواضع لاستقرار تلك القوى المؤثرة التي يكون لها دخل في إسعاد الإنسان . وهو يقدر الأشياء المادية كالحجارة مهما كانت صغيرة أو كبيرة ... لأنه حين يتقرب إلى تلك الحجارة لا يتقرب إليها نفسها، بل يتقرب إلى الروح التي تحل فيها »^٥ .

١ سورة الأنعام، آية : ٧٥ . ٧٨ .

٢ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١١٥ .

٣ نفسه.

٤ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٦ / ٥٤

٥ نفسه، ٦ / ٤٦ . ٤٧ .

وتتبدى ملامح الأبعاد الأسطورية في الصورة الشعرية الممتدة، وبخاصة في تشبيه الشاعر ناقته، وتتعدد أنماط التشبيه هذه إذ يشبه الشاعر ناقته مرة بالظليم الذي يرعى فتمطره السماء، ومرة بالثور الوحشي الذي « جنَّ عليه الليل، فالتجأ إلى شجرة أرطأة وظلت ريح الشمال تحصبه بوبلها حتى انبلاج الصبح، فصبَّحته كلاب ضوار يشلوها صياد بائس، فهمت به، وهم بها حتى فتك بما فتك، ولاذ ما نجا بالفرار»^١ ومرة يشبه ناقته «بحمار الوحش الذي يرعى هو ونحائسه، وأقبل عليه الصيف فاشتد به الظمأ فذهب مع تلك الأتن إلى ينبوع، فشرِب منهُ حتى ارتوين وصدرن عنه وقد أطفأن عطشهن، أو ألفين على الينبوع صياداً جائعاً، فرمى الحمار بسهم فطاش وتقصد»^٢ .

ولسنا في سياق التوقف عند كل نمط من هذه الأنماط المتعددة، ولكننا نتوقف عند واحدة منها، أعني بها قصة الثور الوحشي، والبقرة الوحشية، ويبدو أنَّ قصة الثور الوحشي ترتبط ببعدين، ترتبط من ناحية بالأسطورة القديمة التي ترى أنَّ للعرب القدماء «ديانة تعبد فيها الكواكب . . . فقد عبدوا ثالوثاً مكوناً من الشمس أمأ، والقمر ابأ وابنهما الزهرة أو « عتتر » ولقد ربطوا بين الشمس والمرأة، والمهاة، والغزالة . . . كما ربطوا بين الثور الوحشي والقمر»^٣ .

وإن الثور كان مقدساً ليس في الجزيرة العربية، بل كان مقدساً ومعبوداً في العراق القديم، ففي الحضارة السومرية يرمز الثور بوصفه معبوداً إلى « القوة والخصب، وهو اله العواصف أيضاً، واسمه « انليل » عبده السومريون وعبدوا البقرة إلهة معه، ومن

١ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٣٧ .

٢ نفسه.

٣ علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٣ .

اتحادهما في زواج مقدس فاضت ضفاف دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر .
وهكذا نظر سكان العراق القديم من السومريين إلى الثور رمزاً لقوة خصب عظيمة تتصل
بحاجتهم ومعيشتهم، فلقد وجد الماء بقدرة هذا الإله الثور انليل، فازدهرت الحياة، لذلك
بالخضرة والنماء « ١ . أما في الحضارة الآشورية فلقد «وجدنا الثيران المجنحة تقف على
أبواب قصورهم حارسة راعية، وذلك لأنهم كانوا يعبدون الإله الثور ويلتمسون عنده النصر
والحماية » ٢ .

كما ترتبط من ناحية أخرى « بمنبع طقوس آخر هو شعائر السحر المتعلق
بالصيد فلقد كان الصيد من الوسائل المهمة للتغلب على مشكلة الحصول على الطعام
بالنسبة لإنسان ما قبل التاريخ، لذلك كانت الجماعات الإنسانية البدائية حريصة على
إنجاح رحلات رجالها ابتغاء للصيد، بإقامة الطقوس والشعائر » ٣ .

وحين نتتبع صورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي نلاحظ أنّ الصورة الممتدة
بدلالاتها الأسطورية جاءت لتعبر عن قوة ومثانة ناقة الشاعر، فهو يشبه ناقته بالثور
الوحشي، يقول النابغة الذبياني:

كَأَنَّ رَحْلِي، وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا

يَوْمَ الْجَلِيلِ، عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَجِدٍ ٤

١ عبد الجبار المطلبي، محاولة لتفسير مظهر من مظاهر القصيدة الجاهلية، قصة ثور الوحش
وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد ١٢، ١٩٦٦، ص ٢١٥
٢١٦ .

٢ نفسه، ص ٢٢٠ .

٣ على النبط، الصورة في الشعر العربي، ص ١٢٤ .

٤ زال النهار : انتصب، الجليل : واد قرب مكة، المستأنس : الذي ينظر بعينه لأنه أحس إنيساً،
وحد : منفرد .

مَنْ وَحَشٍ وَجُرَّةً، مُوشِيٍّ أَكَارِعُهُ

طَاوِيِ الْمَصِيرِ، كَسَيْفِ الصَّيْقِلِ الْفَرْدِ ١

سَرَتْ عَلَيْهِ، مِنْ الْجُوزَاءِ، سَارِيَّةٌ

تُرْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ ٢

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ، فَبَاتَ لَهُ

طَوْعَ الشَّوَامَتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدِ ٣

فَبَثْنَهُنَّ عَلَيْهِ، وَاسْتَمَرَّ بِهِ

صُومِعَ الْكُعُوبِ بَرِيئَاتُ مِنَ الْخَرْدِ ٤

١ وجرة : مكان بين مكة والبصرة فيه وحوش كثيرة، موشي الأكارع : هو الأبيض في قوائمه نقط سود، الطاوي : الضامر، المصير، واحد المصران، وكنى به عن البطن، كسيف الصقيل : أي يلمح، والصقيل : الذي يجلو السيوف، الفرد : الذي لا مثيل له .

٢ سرت : جاءت ليلا، الجوزاء : برج في السماء .

٣ ارتاع : فزع، الكلاب : صاحب الكلاب، الشوامت : القوائم، الصرد : شدة البرد، يقول إن هذا الثور بات من الخوف الذي أدركه والبرد الذي أصابه طوع قوائمه أي بات قائمًا لا يطمئن فينام .

٤ بثنهن : فرقهن، استمر به : استمرت قوائمه به، الصمع : الضوامر، الواحد أصمع، الكعوب، الواحد كعب : المفصل من العظام، الخرد : استرخاء عصب يد البعير من شد العقال، استعاره للثور لأنه لا يشد بعقال .

وكان ضمران منه حيث يُوزعُهُ

طَعَنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ ١

شَكَكَ الْفَرِيصَةَ بِالْمِذْرَى فَأَنَفَ ذَها

طَعَنَ الْمُبْيِطِرَ، إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضِّ ٢

كَأَنَّهُ، خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ

سَقَوْدُ شَرْبِ نَسْوِهِ عِنْدَ مُفْتَأِدِ ٣

فَطَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ، مُنْقَبِضاً

فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقِ، غَيْرِ ذِي أَوْدِ ٤

١ ضمران : اسم كلب الصياد، يوزعه : يغريه، المعارك : المقاتل، المحجر : الملجأ، النجد : الشجاع، يقول : كان الكلب من الثور حيث أمره الكلاب أن يكون .

٢ شك : أنفذ، الفريصة : بضعة في مرجع الكتف أو من مرجع الكتف إلى الخاصرة، المدري : القرن، المبير : البيطار، العضد : داء يأخذ من العضد، يريد أن قرن الثور لحدته نفذ في لحم الكلب مثلما ينفذ بمضع البيطار في لحم الدابة إذا داوى من العضد

٣ الصفحة : الجانب، السفود : حديدة يشوي عليها اللحم : جماعة يشربون، نسوه : تركوه، المفتأد : موضع النار الذي يشوي فيه .

٤ يعجم : يمزغ، الروق : القرن، منقبضاً : قد تقبض من شدة الوجع، الحالك : الشديد السواد، الصدق : الصلب المستوي من الرماح، الأود : الاعوجاج .

لَمَّا رَأَى وَاشْتَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ

وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ، وَلَا قَوْدٍ ١

قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ : إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا

وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ، وَلَمْ يَصِدِّ ٢

ويقول أيضا :

كَأَنَّمَا الرَّحْلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جُدِّدٍ

ذَبَّ الرِّيَادَ، إِلَى الْأَشْبَاحِ نَظَارٍ ٣

مُطَرِّدًا، أَفْرَدَتْ عَنْهُ حَالًا لُؤْلُؤًا

مَنْ وَحَشٍ وَجِرَّةٌ أَوْ مَنْ وَحَشِ ذِي قَارٍ ١

١ واشق : اسم آخر للصيد، الإقعاص : القتل السريع، العقل : الدية، القود : القصاص .
٢ يقول : حدثت الكلب نفسه أن لا طمع في الأكل من لحم الثور، وأن صاحبه لم يسلم إذ قتلت كلابه، ولم يصد الثور الذي قتلها .

٣ الجدد : الطرائق، الواحدة جدة، وأراد بذوي الجدد : الثور الوحشي تعلو ظهره خطوط بيض وحمرة، الذب : الدفع الرياد : الارتداد، التجول، أي أن هذا الثور كثير التجول لا يستقر في مكان، وقوله : إلى الأشباح نظار، كناية عن المرح لأن الثور الوحشي يكثر من العدو في الصحراء كلما تراءت له الأشباح، وفي وصفه هذا للثور يصف سرعة ناقته ونشاطها لأنه شبهها به .

مُجَرَّسٌ، وَحَدٌّ، جَابٌ أَطَاعَ لَهُ

نَبَاتٌ غَيْثٌ، مِنْ الْوَسْمِيِّ، مِبْكَارٍ ٢

سَرَاتُهُ، مَا خَلَا لَبَانَهُ، لَهُقٌ

وَفِي الْقَوَائِمِ مِثْلُ الْوَشْمِ بِالْقَارِ ٣

بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهَاءٌ تَسْفَعُهُ

بِحَاصِبٍ، ذَاتُ إِشْعَانَ وَأَمْطَارٍ ٤

وَبَاتَ ضَعِيفاً لِأَرْضِيَاءٍ، وَأَلْجَأَهُ

مَعَ الظَّلَامِ، إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارٍ ١

١ مطرد : مشرد، أفردت عنه حالته : أبعدت عنه زوجاته فأصابه لذلك ضرب من الجنون وجعل يكثر العدو .

٢ المجرس : الخائف لسماعه جرس الإنسان، أي صوته، وحد : وحيد، جاب : صلب شديد، أطاع له الكلاً : اتسع وأمكن رعيه حيث شاء، الوسمي : أول المطر، ومثله المبكار، وصف الثور بالذعر والقوة.

٣ سراته : ظهره، لبانه : صدره، لهق : أبيض، القار : الزيت .

٤ ليلة شهواء : أي تهب فيها ريح باردة، تسفعه : تلفحه وترمييه، الحاصب : الريح تقذف بالحصباء، أي الحصى، ذات إشعان، هو من الشعن : ما تنثر من ورق العشب بعد يبسه .

حتى إذا ما انجأ نث ظمأء لِيَلْتِه

وَأَسْفَرَ الصَّبْحُ عَنْهُ أَيَّ إِسْفَارٍ ٢

أَهْوَى لَهُ قَانَصٌ، يَسْعَى بِأَكْلِبِهِ

عَارِي الْأَشْجَاعِ، مِنْ قُنَاصِ أَنْمَارٍ ٣

مُحَالِفُ الصَّيْدِ، هَبَّاشٌ، لَهُ لَحْمٌ

مَا إِنْ عَلَيْهِ ثِيَابٌ غَيْرُ أَطْمَارٍ ٤

يَسْعَى بَعْضُفٍ بَرَاهَا، فَهِيَ طَاوِيَةٌ

طَوُونَ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ، وَتَسْيَارٍ ٥

١ الأُرطاة، واحدة الأُرطى : شجر نوره كنور الخلاف وثمره كالعناب، وهي مرة تأكلها الإبل غضة،

الوابل : المطر الغزير، الساري : المطر يسح في الليل .

٢ انجلت : انكشفت، أسفر : أضاء .

٣ أهوى له : انقض عليه، الأشجاع : أصول الأصابع التي تتصل بعصب ظاهر اليد، وعريها

محمود في الرجال أنمار : قبيلة مشهورة بالصيد .

٤ هباش : كثير الهيش، وهو الكسب، له لحم : كثير اللحم، الأطمار، الواحد طمر : الثوب الخلق البالي .

٥ الغضف، الواحد أغضف : اللين الناعم، من الغضف في الأذن : أي الاسترخاء، وأراد بالغضف

كلاب الصيد ، طاوية : جائعة، براهها : أضرها .

حتى إذا الثورُ، بعد النفرِ، أمكنه

أشلى، وأرسل عُضفاً، كلها ضار ١

فكرَ محميّة من أن يفِرَ، كما

كرَ المحامي حفاظاً، خشية العار ٢

فشكّ بالروق منه صدر أولها

شكّ المشاعبِ أعشاراً بأعشار ٣

ثمّ انتنى، بعدُ، للثاني فأقصده

بذاتِ ثغرٍ بعيدي القعرِ، نعار ٤

وأثبّت الثالث الباقي بنافذة

من باسلٍ، عالمٍ بالطعنِ، كزرار ١

١ النفر : العدو، أشلى : دعا كلابه للصيد، الضاري : المعتاد على الصيد.

٢ محمية : محافظة، المحامي : المدافع، أراد أن الثور كر ولم يفِر .

٣ الروق : القرن، المشاعب، النجار الذي يشعب القدح، ويصدعه فيصيره عشرة أجزاء، والقدح : السهم قبل أن ينصل ويراش، وسهم الميسر .

٤ أقصده : رماه، ذات ثغر : أي طعنه ذات ثغر، أي شق، القعر : الغور، العمق، نعار : له نعير، أي صوت .

وظلّ، في سبعةٍ منها لحقنَ به

يُكْرَ بِالرَّوْقِ فِيهَا كَرَّ إِسْوَارِ ٢

حتى إذا ما قَصَّ منها لُبَانَتَهُ

وعَادَ فِيهَا بِأَقْبَالِ وَإِدْبَارِ ٣

انْقَضَ، كَالكوكبِ الدَّرِيِّ، مَنْصَلَتَا

يَهْوِي، وَيَخِلُّ طُقْرِيماً بِأَحْضَارِ ٤

فَذَلِكَ شِيبَةُ قَلْوَصِي، إِذْ أَضْرَبَهَا

طَوَّلُ السُّرَى، وَالسُّرَى مِنْ بَعْدِ أُسْفَارِ ٥

ويعنى الشاعر الجاهلي برسم « صورة كاملة مفصلة لهيكلة الجسدي من لون وحجم وحركة، ثم يبدأ في توسيع الصورة طويلاً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر

١ النافذة : الطعنة الماضية، الباسل : الشجاع .

٢ الإسوار : الرامي الحاذق .

٣ لبانته : حاجته .

٤ الدري : اللامع المتألئء، منصلتا : ماضياً في سرعة، التقريب والإحضار : ضربان من السير .

٥ القلوص : الناقة، السرى : السير في الليل، يقول : إن ناقته كالثور في سرعتها ونشاطها وإن أضر بها سير الليل والسفر بعد السفر .

« ١، وبعد أن يفرغ الشاعر من رسم الصورة الجسدية للثور ولحالته النفسية يبدأ
« في تطوير الصورة وتميمتها طويلاً بقص الحدث المتكرر، فالجو شتائي، يلجئ الثور
إلى البساتين بجانب الشجرة الملازمة لصورته، شجرة الأروى » ٢ .

ومن الجدير بالإشارة أنَّ الشاعر الجاهلي قد عني بالتنوعات اللونية الثابتة، فالناقاة داكنة
اللون، ويشبهها بالثور الوحشي الذي يطغى عليه اللون الأبيض، إذ تكون قوائمه موشاة
يختلط فيها السواد بالبياض، وصدرة إلى نحره أسود، أي الجزء السفلي يشيع فيه السواد
في حين يشيع في الجزء العلوي البياض الناصع، كما أنَّ الشاعر يعنى بالتعاقب الزمني
الليل والنهار، مع تأكيد اللون فيهما، غير أنَّ الليل تختلط فيه العتمة بضياء القمر مع
مطر وغيوم .

ومن الطريف أنَّ الثور الوحشي يلتجئ إلى شجرة أرطأة في الليل في الوقت الذي
يظهر فيه القمر ويختفي وراء الغيوم، تماماً كاحتفاء الثور بالشجرة، وذلك في جو شتوي
ممطر، أي أنَّ حركة الثور تتوقف في الليل مع ظهور القمر واختفائه، فكأن أحدهما لا
يظهر إلا باختفاء الآخر، ولذلك فبمجرد ظهور الشمس وإشراق الصباح يختفي القمر ويبدأ
الثور بالظهور والتحرك . إنَّ هناك قمراً ظاهراً في السماء، ورمزاً مختفياً يدل عليه هو
الثور، وحين تبرز الشمس يختفي المرموز « القمر » ويتبدى الرمز « الثور » .

ويبدأ الصراع مع إطلالة النهار عند النابغة، إذ يرتاع الثور من صوت الصياد،
ثم يشرع في الهرب، ثم يطلق الصياد كلابه، فيتحول الثور من الهرب إلى المواجهة، وإذا
كان الثور يحتمي في الليلة الممطرة بشجرة أرطأة، فإنَّه هنا يحتمي بقرنيه، وهما يشبهان
إلى حد كبير الهلال، وغالباً ما ينتصر الثور في المعركة، ويعمد النابغة الذبياني إلى
التفصيل في وصف المعركة، وكيف أنفذ الثور فريضة الكلب بقرنه تماماً كما ينفذ
المبيطر طبيب الحيوانات كتف الحيوان المصاب بداء العضد، ويواصل تفصيل الصورة

١ على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٢١٥ .

٢ نفسه، ص ١٢٦ .

بأن صورة القرن النافذ من كتف الكلب تشبه سفود الشواء الذي نسيه جماعة من الناس عند موقد نار قد أكلوا عنده وشربوا، ثم ينتقل إلى وصف الكلب بأنه منقبض من شدة الوجع، وأنه يمضغ القرن الذي اخترق جسده، أما النتيجة فتتقل على لسان الكلب المهزوم، في ان الصياد خسر ولم يربح، «لم يسلم ولم يصد».

إنَّ الثور الوحشي الذي كرره الشعراء الجاهليون « له نظير في السماء
وبجانب الثور مجموعة من النجوم تسمى الجبار ويقال إنَّ كل الشعوب تقريباً قد
شاهدت صياداً أو محارباً في المجموعة، والكلاب التي تهجم الثور لها ما يماثلها من
مجموعات النجوم فلا تبعد عن الجبار كثيراً مجموعتا الكلب الأكبر والكلب الأصغر»^١.
وإذا كنا لم نجد صراعاً في السماء بين الكلاب والثور إذ ربما ضاعت أبعاده
الأسطورية فإنَّ هذا الصراع يتجلى حينما يغيب أحد الطرفين، فغياب مجموعتي الكلاب
في السماء بسبب بزوغ الشمس، يظهر الصياد وكرابه في النهار يتابعان الثور، وتنشب
المعركة التي ينتصر فيها الثور غالباً .

أما قصة البقرة الوحشية فلا تكاد تختلف عن الثور الوحشي إلا في أنها أم فقدت
وليدها الذي أكلته السباع، ثم تتابع الصورة، يقول ليبيد بن ربيعة :^٢

أَقْتَأُ كَ أُمِّ وَحْشِيَّةٍ مَسْبُوعَةٍ

حَدَّيْتُ وَهَادِيَةَ الصَّوَارِ قَوْمَهُ^٣

١ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٤٢ . ١٤٣ .

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٢٣٤ . ٢٤١ .

٣ مسبوعة : أي أصابها السبع بافتراس ولدها، الهادية : المتقدمة، الصوار : القطيع من بقر
الوحش، قوام الشيء : ما يقوم به هو .

خَنَسَاءٌ صَّيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَأَمَّ يَـرِيمَ

١ عُـرِضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُعَامُهَا

لَمَعَقَرٍ قَهْرٍ تَدْتَنُ زَاغَ شِلْوَهُ

٢ عُـبْسٌ كَوَاسِبٌ لَا يُـمِنُّ طَعَامُهَا

صَادَفَنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَابَتْهَا

٣ إِنَّ الْمَنَائِـلَ لَا تَطْـيِشُ سِـهَامُهَا

بَاتَتْ وَأَشْبَلَتْ وَكَـفَّ مَن دِيمَةٍ

٤ يَـرُوي الحَمَائِـلَ دَائِماً تَشْـجَامُهَا

يَعْلُو طَرِيقَةً مَتْنَهَا مُتَوَاتِرٌ

٥ فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا

١ الخنس : تأخر في الأرنبة، الفرير : ولد البقرة الوحشية، الريم : البراح، العرض : الناحية، الشقائق : جمع شقيقة، وهي ارض صلبة بين رملتين، البغام : صوت رقيق.

٢ التعفير : الالقاء على أديم الأرض، القهد : الأبيض، التنازع : التجاذب، الشلو : العضو، الغبس : لون كلون الرماد المن : القطع.

٣ الغرة : الغفلة، الطيش : الانحراف والعدول .

٤ وكف : قطر، الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة، التسجم : صبه فانصب .

٥ طريقة المتن : خط من ذنبها إلى عنقها، الكفر : التغطية والستر .

تَجْتَأِفُ أَصْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّذًا

١ بَعُجُوبٍ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هِيَامُهَا

وَتُضْيِئُ فِي وَجْهِ الظَّالِمِ مُنِيرَةً

٢ كَجَمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُئِلَ نِظَامُهَا

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّالِمُ وَأُسْفِرَتْ

٣ بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامُهَا

عَلَيْهَا تَرَدَّدُ فِي نَهَاءٍ صُعَائِدٍ

٤ سَبْعًا تَوَامًا كَامِلًا أَيَّامُهَا

١ الاجتياف : الدخول في جوف الشيء، التنبيد : التنحي، العجب : أصل الذنب، النقا : الكثيب من الرمال ، الهيام : ما لا تماسك به من الرمال .

٢ الاضاءة : الإنارة، وجه الظلام : أوله، الجمان والجمانة : درة مصوغة من الفضة، وأصله فارسي معرب .

٣ الانحسار : الانكشاف، الاسفار : الاضاءة، الازلام : قوائمها .

٤ العله والهلع : الانهماك في الجزع والضجر، نهاء : غدیر، صعائد : موضع بعينه، التوأم : جمع توأم .

حتى إذا يئسنت وأسحق خالق

لم يبله إرضاعها وفطامها ١

فتوجسنت رز الأنيس فراعها

عن ظهر غيب والأنيس سقامها ٢

فعدت كلاب الفرجين تحسب أنه

مولى المخافة خلفها وأمامها ٣

حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا

غضفاً دواجن قافلاً أعصامها ٤

١ الاسحاق : الإخلاق، الخالق :الضرع الممتليء لبنا .

٢ الرز : الصوت الخفي، الأنيس : الإنسان، راعها : أفزعها، السقام : المرض .

٣ الفرج : موضع المخافة .

٤ الغضف من الكلاب : المسترخية الأذان، الدواجن : المعلمات، القفول : اليبس، أعصامها : بطونها .

فَأَجِـنْ وَاعْتَكِرْ لَهَا مَدْرِيَّةً

كَالسَّـمَّهِرِيَّةِ حَادُّهَا وَتَمَامُهَا ١

لِيَتَذُوذَهُنَّ وَأَيَقْنَتُ إِن لَّم تَذُذْ

أَنْ قَد أَحَمَّ مِنْ الْخُتُوفِ حِمَامُهَا ٢

فَتَقَصَّ دَبْتُ مِنْهَا كَسَابِ فُضْرَجْتُ

بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي الْمَكَرِ سُخَامُهَا ٣

إنَّ الصورة الشعرية في هذه الحالة تنمو وتمتد وتتفرع بطريقة خاصة ويمثل المشبه مجرد مثير كي يتحول الشاعر إلى قصة الثور الوحشي أو البقرة الوحشية ويتناول خصائصه من زوايا عديدة، ولا تخلو الصور الممتدة من صور فرعية جزئية تكمل الصورة الكلية الممتدة، إنَّ الصورة مع الثور الوحشي أكثر امتداداً ونمواً، وتتميز بطابعها القصصي الذي ينطوي على أبعاد درامية تتجسد في الصراع بين الثور من ناحية وقوى الطبيعة من ناحية أخرى، كما يتجسد في الصراع مع الإنسان وأدوات صيده، سلاحاً كان أو كلاباً ولا يخلو البناء القصصي من شخصيات وحوار، على الرغم من أنَّ هذه الشخصيات جلها حيوانية، وأقلها إنسانية، ما يدفع إلى الاعتقاد بأن هناك أبعاداً أسطورية تتحكم في القصة والصورة الشعرية، ويمكن تمثل ذلك على النحو التالي :

١ عكر : عطف، المدرية : طرف قرنها، السمهرية : الرماح .

٢ الذود : الكف والرد، الاحمام : القرب، الحتف : قضاء الموت .

٣ أقصد وتقصد : قتل، كساب : اسم كلبة، وكذلك سخام .

الخصائص
الجسدية
عوشي الأكارع
صامع الخصر
ناصح البيضاء

الخصائص
النفسية
الفتق
أحسن انبيا
الانفراد

الاحتماء بأرطاة
جو شتوي مطر
ريح شمالية
تساقط البرد

الليل

الفتق والخرف
صوت الإنسان

الصباح

الزمن

قتل الكلب الأول - وصفه

الترب

هرب الكلب الثاني - وصفه

الواجبة

الصراع

الفسور - الانتصار غالبا
الصيد
الحسارة (لم يسلم)

النتيجة

لم يربح (لم يصد)

الذئب
الوحمسي
أو العفرة
الوحمسي التي
تفقد ولدها

الفصل الثامن

الإيقاع

(١)

يتحدد الإيقاع بعنصرين جوهريين لا بد من توافرها معاً، وهما : الحركة والتنظيم، وقد عبر الدارسون عن هذين العنصرين بطرائق مختلفة، فابن فارس يرى أنَّ هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، فهو يحدد « أنَّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»^١، فتقسم الزمان تأكيد على زمانية الإيقاع في الموسيقى والشعر وأنَّ تقسيم الزمان يتم عبر ضربة أو حركة في الصوت في الموسيقى، أو تقسيمه بالوحدات الصوتية في الشعر، وإذا كان هذان البعدان يمثلان الحركة، فإنَّ الإيقاع لا يتم بمجرد حدوث هذه الحركة دون انتظام يحدد أبعادها ويلم عناصرها .

ويرى ريتشاردز أنَّ الإيقاع يعتمد « كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع »^٢ فالتكرار « حركة » في الصوت، وأنَّ التوقع يعني « انتظام » هذه الحركة بكيفية معينة، وليس شرطاً في تصور ريتشاردز أن يحدث ما تتوقعه بالفعل . كما أنه يرجع جانباً من الإيقاع وتوقعه إلى حالة ذاتية شعورية .

ويعرف برتيل مالبرج الإيقاع في الكلام بأنه « تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملح جمالي»^٣، وعلى الرغم من أنه يعني بتحديد وظيفة الإيقاع الجمالية وتأثيراته الدلالية فإنه يؤكد عنصرى الإيقاع ويتحدد بالحركة التي يتم تقسيم الوحدات اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية، وضرورة انتظام الوحدات الصوتية بطريقة يتكرر حدوثها .

١ ابن فارس، الصاحبي، ص ٤٦٧ .

٢ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ١٨٨ .

٣ برتيل مالبرج، علم الأصوات، ص ١٩٩ .

ويحدد فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقى بأنه « تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه »^١، ولم يقتصر فؤاد زكريا على تأكيد عنصري الإيقاع فحسب، بل يحدد لكل منهما خاصيته المادية أو الروحية، فالحركة لديه تعبير « عن العنصر المادي » في الإيقاع، في حين يكون التنظيم « تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي » وبهذا يكون الإيقاع في تصوره «جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد، أو بين المجالين العضوي والبيولوجي من جهة والمجال الذهني والهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام»^٢، ولا يختلف شكري عياد عن غيره من الدارسين فهو يؤكد أن الإيقاع « يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة والتتام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام»^٣.

إن فالإيقاع في الموسيقى والشعر يتمثل في تتابع الوحدات الحركية المنظمة المتتالية في الزمن، بمعنى أن الإيقاع لا يتم حدوثه في الموسيقى والشعر إلا في حدود زمنية غير أن مفهوم الإيقاع قد يتم تمثله في آن واحد كما هو الحال في الفنون المكانية البصرية و في الرسم، والعمارة، والنحت، والبناء، ويكون الإيقاع هنا غير مرتبط بالتتابع الزمني وإنما يرتبط بحاسة البصر، فالإيقاع في الرسم مثلاً هو « تكرار المساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى تعرف بالفترات»^٤ ولذا ألفينا ريتشاردز يؤكد أن السياق الزمني ليس « لازماً للإيقاع»^٥.

١ فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص ٢٠ .

٢ نفسه، ص ٦١ .

٣ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٥٣ .

٤ عبد الفتاح رياض، في الفنون التشكيلية، ص ٩٥ .

٥ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص ١٩٢ .

إن الوحدات الصوتية تحتوي بالقوة على إمكانيات إيقاعية، ولا يتأتى لهذه الإمكانيات من تأدية دورها بفاعلية إلا في سياقات نثرية فنية معينة، ويصل تأثير نغماتها أقصى مداه في الشعر، فالوحدات الصوتية هي مادة الشاعر في خلق إيقاعه، ففي تركيبها وتكرارها بكيفية معينة يتولد الإيقاع الشعري .

ولقد اكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي الأساس الصوتي الذي بنى عليه الشاعر العربي إيقاعه، وهو أساس بسيط فيما يرى ذلك شكري عياد لأنه يبني على « التمييز بين السكون والحركة »^١، أي أنّ تركيب الوحدات الصوتية بما تشتمل عليه من حركة وسكون يشكل إيقاع القصيدة . غير أنّ هذه البساطة، والكلام لشكري عياد، بساطة خادعة، فإننا إذا شرعنا في تتبع النظام الذي تجري عليه الأوزان المختلفة من حيث تعاقب الحركات والسكنات طالعنا أشكال بالغة التعقيد^٢، ولسنا هنا في سياق تتبع الدرس العروضي عند العرب، ولا تتبع الخلافات بين الدارسين في تصنيف الإيقاع الشعري العربي من حيث التحديد الكمي أو النبري أو الارتكازي^٣، ولكننا في سياق تأكيد أنّ الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للغة، ولذا فإنّ الشعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد مادة صياغته من اللغة ذاتها^٤، وأنّ الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر « لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي »^٥ .

وإذا كانت الوحدات الصوتية هي التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، فإن عملها من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية، أي أنّ تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات يؤثر

١ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٩ .

٢ نفسه .

٣ انظر : محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ٦٤ وما بعدها .

٤ نفسه، ص ٢٩ .

٥ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ٢٥ .

في تحديد قيمتها الإيقاعية، ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومروراً بالكلمة، فالبيت الشعري، ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها .

إذن فالإيقاع الشعري بالغ التشابك والتعقيد، فهو يتصل بالإمكانات الكامنة التي تنطوي عليها الوحدات الصوتية من ناحية، ويتصل بالانفعال المتخلق في أعماق الإنسان من ناحية ثانية . ولا ريب أن هناك علاقة بين انفعال الإنسان وانتقاء مفرداته وكيفية تركيبها وتضامها، ومن ثم فإن هذا يؤثر في تشكيل الإيقاع، ويفسر هذا أن إيقاع القصيدة يكون بسيطاً وساذجاً ومملاً حين يكون مجرد إيقاع مقصود لذاته، ولا يعبر حقيقة عن انفعال متوقد في الذات المبدعة، ولذا سرعان ما تمجج النفس وتمل منه، أما الإيقاع المتأثر بالانفعال والمتخلق في ضوء معطياته فإنه سيكون له تأثير واضح تتجلى ملامحه في عمق تأثيره في المتلقي، ومدى غناه وثرائه، ولأنه يعبر عن وحدة الانفعال التي تؤثر في وحدة القصيدة . فالانفعال هو مبعث الشاعر لاختيار كلماته وانتقائها لتعبر عنه، وهو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة، ومن خلال تشكيلها بكيفيات معينة يظهر ما نطلق عليه الوجود الموضوعي للقصيدة .

وإذا كانت الكلمات تنطوي على دلالات معينة في أثناء تضامها في سياق لغوي نثري، فإنها في الشعر تتجاوز الدلالة المعجمية، وتتجاوز دلالتها في إطار سياقها النثري لأن الإيقاع يسهم في تفجير الإمكانات الكامنة في الكلمات، ويمكنها من التأثير بعضها في بعض، وإذا جاز القول إن معاني الكلمة تمر عبر مراحل تتدرج نحو الغنى، من الدلالة المعجمية، فالدلالة في سياق نثري، ثم الدلالة في النص الشعري، فإن هناك دلالات تتخلق من الإيقاع ذاته، يمكن أن نطلق عليها ظلال المعاني، أو المعاني التي اسهم الإيقاع في تخليقها .

لا ريب أنّ القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العموم من أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها، وأنّ المطلع باستثناء التصريح يحدد البناء الإيقاعي للقصيدة كلها، كما أنّ البيت الشعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت، وإنّ الشاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشعري، أو بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته، ونوع ضربه وعروضه، ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات أو ضرورات .

وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي، الذي لا بد للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها، لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي .

ويبرز أمامنا سؤال يطرح نفسه بالباح، ترى هل كان الشعر العربي القديم جاهلياً، وإسلامياً، وعباسياً، صورة ثابتة وجامدة للنظام الإيقاعي الخارجي بوصفه نظاماً معيارياً ثابتاً ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهذا يعني أنّ القصائد العربية ستتحول إلى صورة جامدة واحدة مكرورة، وهذا ليس بصحيح، لأنّ النصوص الشعرية في تلك المراحل تدحض هذا الزعم، وتؤكد تفاوتاً إيقاعياً في القصائد التي نظمت على بحر شعري واحد كالطويل مثلاً، كما أنّ الشاعر نفسه تتفاوت تنوعاته الإيقاعية في القصائد المتماثلة في وزنها، بل وفي داخل القصيدة الواحدة بحسب الحالة الشعورية التي يمر بها .

وفي ضوء هذا نستطيع القول إنّ هناك ثابتاً معيارياً يتحدد في القوانين الصارمة للعروض العربي كما أرساه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد التزم الشعر العربي بهذه القوانين، ولكنه في الوقت نفسه عبر عن تجربته الشعورية، وهي تجربة خاصة، ولذلك فإن

الشاعر المبدع هو الذي يسعى إلى تحويل الثابت المعياري إلى إيقاع خاص به، يُلونه وينوِّع فيه تجربته الشعورية، بمعنى أنّ الشاعر يحافظ على التفعيلات ونظامها ولكنه يتحرك بحرية ما في إطار هذه التفعيلات بتنويعات إيقاعية خاصة، سنطلق عليها الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهذا هو الذي يسهم في تحديد خاصية هذا الشاعر، ويسهم أيضاً في تحديد أسلوبه « ولا نستطيع أن نتصور أنّ الشاعر في هذا البحر أو ذاك وفي هذه الموضوعات والمعاني المختلفة التي يعرض لها في القصيدة الواحدة من الوقوف على الأطلال إلى الغزل والوصف المديح أو الهجاء، إنما يعزف مقطوعة موسيقية واحدة، أو يصدر عن نغم رتيب متكرر، فحياة الجاهلي كانت حياة متجددة متغيرة وظروف الحياة من حوله لم تكد تبقى شيئاً على حاله، ومثل هذه الرتابة الموسيقية من شأنها أن تعقد نفسيته، وتفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي من هذا التوتر الدائب بين الشاعر وبيئته في أشكالها المختلفة : الاجتماعية والقبلية والدينية والاقتصادية، ونريد أن نصل من هذا إلى القول بأنّ عالم الشعر الداخلي ينبئ عن موسيقى متغيرة ومتجددة في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي، إطار البحر الشعري»^١.

وقد حفل الشعر الجاهلي بأنماط متعددة من الإيقاع الداخلي، ويمكن التحدث عن نمطين مهمين في هذا السياق، وهما :

أولاً : التكرار :

ويراد به إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية، أو في قصيدة، أو في ديوان شاعر، ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية :

- تكرار شطر بيت شعري .
- تكرار مقطع من البيت .

^١ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٢٨٤ .

• تكرار كلمة .

• تكرار حرف .

أما تكرار شطر بيت شعري فإن له وجوداً واضحاً في الشعر الجاهلي، ولعل هذا يرجع إلى المراحل الأولى من إبداع الشعر العربي، « وإنَّ اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة في دهرها الأول، حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النضج والقوة والاستواء الذي بلغته في العصر الجاهلي »^١، ومن أمثلة ذلك قول المهلهل بن ربيعة :

على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا طُرِدَ اللَّيْتِيمُ عن الْجَزْوِرِ
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا ما ضِيَمَ جِيرَانُ الْمُجِيرِ
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا رَجَفَ العِضَاهُ من الدَّبُورِ ^٢
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا حَرَجَتْ مُحَبَّأَهُ الخُدُورِ
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا ما أُعْلِنَتْ نَجْوَى الأُمُورِ
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إذا خِيفَ المخوفُ من الثُّغُورِ
على أن لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	عَدَاةً تَلَاتِلِ الأَمْرَ الكَبِيرِ ^٣

ومن قول طرفة بن العبد:

وَلَقَدْ تَعَلَّمُ بَكَرٌ أَنَّنَا آفَةُ الْجُزْرِ مَسَامِيحٌ يُسْرُ^٤

وَلَقَدْ تَعَلَّمُ بَكَرٌ أَنَّنَا وَاضِحُو الأَوْجُهِ في الأَزْمَةِ عُرُ^٥

وَلَقَدْ تَعَلَّمُ بَكَرٌ أَنَّنَا فَاضِلُو الرَّأْيِ وفي الرَّوْعِ وُقُرُ^١

١ عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢ / ٤٦ .

٢ رجف : تحرك حركة شديدة، العِضَاهُ : كل شجر له شوك .

٣ الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، ١ / ١٢٤ . التلاتل : الشدائد.

٤ الجزر : جمع جزور، أفنتها : نحرها وذبحها .

٥ الغر : البيض، يعني حلما وسماحة وكرما .

وَلَقَدْ تَعَلَّمْ بَكْرًا أَنَّنَا صَادِقُو الْبَاسِ وَفِي الْمَحْفَلِ عُرٌّ ٢
أما تكرر مقطع في البيت الشعري فلا يقل في وجوده في الشعر الجاهلي عن تكرر شطر
من البيت، نقتصر في ذلك على قول الخنساء :

تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنفَكُ مَا عَمَرْتُ

أَهَا عَلَيْهِ زَنِينٌ وَهِيَ مِفْتَازُ ٣

تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقَّ لَهَا

إِذْ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَّازُ ٤

وتقول :

وَإِنَّ صَاخِرًا لَوَالِيْنَا وَسَيْدًا

وَإِنَّ صَاخِرًا إِذَا نَشْتُوا أَنْخَارُ

وَإِنَّ صَاخِرًا لِمَقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا

وَإِنَّ صَاخِرًا إِذَا جَاءُوا لَعَنًا

١ وقر : جمع وقور .

٢ طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ص ٥٦ .

٣ ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

٤ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٤٧ .

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَنَادَى أَنْتُمْ هَاهُنَا بِرَأْسِهِ

كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارًا ١

وتقول :

وَابْكِي أَخَاكَ وَلَا تَنْتَسِي شِمَائِلَهُ

وَابْكِي أَخَاكَ شَجَاعًا غَيْرَ خَوَّارٍ

وَابْكِي أَخَاكَ لِأَيْتَامٍ وَأَرْمَلَةٍ

وَابْكِي أَخَاكَ لِحَقِّ الضَّعِيفِ وَالْجَارِ ٢

وقولها :

أَعْيَنِي جُودًا وَلَا تَجْمُدَا

أَلَا تَبْكِي إِنْ لَصَخُ الرِّئْدِ؟

١ نفسه، ص ٤٨ . ٤٩ . العلم : الجبل .

٢ نفسه، ص، ٧٥ .

أَلَا تَبْكِي إِنْ جَرَى الْجَمِيدُ

أَلَا تَبْكِي إِنْ فَتَى السَّيِّدَا ١؟

أما تكرار كلمة فهو كثير في الشعر الجاهلي، ويراد به تقوية النغم والتأكيد على المعنى وشدة الاهتمام، وقد أكثرت النساء من تكرار كلمة « بكى » وما يشتق منها، كما كررت اسم أخيها « صخر » وقد سبق أن ذكرنا بعضاً من ذلك، ومثله ما قاله الأعشى:

عَلَّقْتُهَا عَرَضاً، وَعَلَّقْتُ رَجُلًا

غَيْرِي وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

وَعَلَّقْتُهُ فَتَاهُ مَا يُحَاوِلُهَا

مَنْ أَهْلَهَا مَيِّتٌ يَهْدِي بِهَا وَهْلُ ٢

وَعَلَّقْتُنِي أُخْرَى مَا ثَلَاثُنِي

فَأَجْمَعَ الْخُبُّ حُبًّا كُلُّهُ تَبِيلُ ٣

١ نفسه، ص ٣٠ .

٢ الوهل : الفاقد العقل .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣١ . ١٣٢ . التبل : الفساد .

وهناك نوع من التكرار أطلق عليه قدامة بن جعفر « التوشيح » وهو « أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إنَّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»^١ يقول زهير :

إِنَّ الْخَلِيْطَ أَجَدَّ الْبَيْنِ فَانْفَرَقَا

وَعَلِقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءِ مَا عَلِقَا ٢

ويقول :

وَكُلُّ مُحِبِّ أَحَدَتِ النَّأْيِ عِنْدَهُ

سُلُوْهُ فُوَادٍ غَيْرَ حُبِّكَ مَا يَنْدَلُو ٣

وتقول الخنساء ٤ :

يَاعِيْنَ مَا لَكَ لَا تَبْكِيْنَ تَسْكَابَا ؟

إِذْ رَابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهْرُ رِيَابَا ٥

١ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٦٧ .

٢ الخليط: المخالط في الدار، أجد البين: من الجد خلاف اللعب، أي اجتهد في البين وحققه، انفرق: انفعل بالفرقة.

٣ زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٣٥ و٣٩ و٥٨ .

٤ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ٧ .

٥ التسكاب : سكب الدمع صبه، الرياب : كثير الريب .

يَعْدُو بِهِ سَابِحٌ، نَهْدُ مَرَاكِلُهُ

مُجَلِّبٌ بَبِّ بَسَّ وَادِ اللَّيْلِ جَلَابِبَا ١

حَتَّى يُصَابِحَ أَقْوَاماً يُحَارِبُهُمْ

أَوْ يُسَالِبُوا دُونَ صَافِ الْقَوْمِ أَسْلَابَا

وتقول ٢:

تَقُولُ نِسَاءً: شِيبَتِ مِنْ غَيْرِ كَبْرَةٍ

وَأَيْسَرُ مَمَّا قَدْ لَقِيَتْ تُشَيِّبُ

وتقول:

ذَكَرْتُ أَخِي بَعْدَ نَوْمِ الْخَلِيِّ

فَانْحَدَرَ الدَّمْعُ مِنِّي انْحَدَارَا

١ السابح: الفرس السريع الجري، النهدي: الحسن الجميل، المراكل: حيث تصيب الرجل من الدابة إذا ركلت.

٢ الخنساء، ديوان الخنساء، ص ١٥ .

تَصَيَّ دُ بِالرَّمَحِ رِيْعَانُهَا

وَنَهَتْصُرُ الْكَبْشَ مِنْهَا اهْتَصَارًا ١

أما تكرار الحرف فيمكن تتبعه في معلقة زهير بن أبي سلمى، فلقد تكرر حرف الميم بشكل واضح وكثير في القصيدة، ومن الجدير بالإشارة أن حرفا آخر من الحروف المقاربة لحرف الميم قد كثر وروده في المعلقة وهو حرف النون، وقد تكررت بشكل يثير الانتباه « من » الجارة و « من » الموصولة، يقول زهير بن أبي سلمى :

أَمِنَ أُمٌ أَوْفَى بِمِنَّةٍ لَم تَكَأَم

بِحَوْمَانِةِ الدَّرَاجِ فَالْمَتْنَأَم ٢

وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهُ

مَرَايِعُ وَشَمٌ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَم ٣

١ نفسه، ص ٥٤ . ريعانها : أولها وأفضلها، تهتصر : تعطف وتكسر، الكبش : سيد القوم .
٢ الدمنة : ما أسود من آثار الدار بالبعر والرماد، حومانة الدراج والمنتئم : موضعان .
٣ الرقمتان : حرتان إحداهما قريبة من البصرة والأخرى قريبة من المدينة، المراجع : المجدد والمردد، نواشر المعصم : عروقه، المعصم : موضع السوار من اليد .

بَهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً

وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ ١

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ جِجَةً

فَلَأْيَاءَ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ ٢

أَثَافِي سُفْعًا فِي مَعْرَسِ مَرْجَلِ

وَنُؤْيَاءَ كَجِذْمِ الحَوْضِ لِمِ يَنْتَأَمِ ٣

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا

أَلَا انْعِمِ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّبْعُ وَاسْلَمْ

١ العين : البقر الوحشي، الأرام : جمع رثم وهو الطبي الأبيض خالص البياض، خلفه : يخلف

بعضها بعضا، الأطلاء : ولد الظبية والبقرة الوحشية، المجتم : موضع البروك .

٢ الحجة : السنة، الأي : الجهد .

٣ الأثافي : جمع اثقية، حجارة توضع عليها القدر، وإن كان من الحديد سمي منصبا وجمعها

مناصب، السفع : السود، المرجل : القدر، النؤي : نهير يحفر حول البيت ليجري فيه الماء

الذي ينصب من البيت عند المطر، الجذم : الأصل .

تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنِ

تَحْمَلَنَّ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ ١

جَعَلَنَّ الْقَنْانَ عَنِ يَمِينِ وَحَزْنَهُ

وَكَمَّ بِالْقَنْانِ مِنْ مَجْلٍ وَمَخْرِمِ ٢

فلقد تكرر حرف الميم ٣٨ مرة في الأبيات السابقة، فلقد ورد حرف الميم ثمان مرات في البيت الأول، وست مرات في البيت الأخير من هذه لمقطوعة، أما في المعطلة كلها فلقد تكرر الميم ٣٠٠ مرة .

ومن الجدير بالإشارة أن نتوقف عند قول الشاعر الإسلامي نُمير بن كُهَيْل الأَسدي :

دَكَرْتُكَ وَالْحَجَّيْجُ لَهُمْ صَجَّيْجُ

بِمَكَّةَ وَالْقَلْبُوبُ لَهُا وَجَّيْبُ

فَقُلْتُ وَنَحْنُ فِي بَلَدِ حَرَامِ

بِهِ لَلَّهِ أَخَا صَتَّ الْقَلْبُوبُ

١ : التبصر، النظر، التحمل : الترحل، العلياء : المرتفعة، جرثم : ماء بعينه.

٢ : القنان : جبل لبني أسد، الحزن : ما غلظ من الأرض وكان مرتفعا .

أَتُوبُ إِلَيْكَ يَا رَحْمَنُ مِمَّا

عَمِلْتُ فَقَدْ تَطَّاهَرْتَ الذُّنُوبُ

وَأَمَّا عَنْ هَوَى سُوغَى وَخَبِي

زِيَارَتِهِ فَأَيْبِي لَا أَتُوبُ

وَكَيْفَ وَعِنْدَهَا قَابِي زَهِي

أَتُوبُ إِلَيْكَ مِنْهَا أَوْ أُنِيبُ ١

فان تكرر « الجيم » في البيت الأول له قيمته الدلالية والجمالية، وتتجلى أبعاد هذه القيمة في تكرر هذه الوحدة الصوتية، ومما يثير الانتباه أنها وردت خمس مرات في الكلمات : « الحجيح » و « ضجيج » و « وجيب »، وفي الكلمتين الأولى والثانية كاد يتجاوز جيمان، لم يفصل بينهما سوى حرف واحد، مما يقوى أثر إيقاعها، وجاءت الجيم الخامسة في آخر كلمة في البيت الشعري، وكأنها تمثل مرتكزاً صوتياً يتوقف عنده المشهد بإيقاعه .

إن الصورة في بعدها الحسي المرئي تشتمل على اجتماع آلاف الناس يؤدون مراسم الطواف في مكة المكرمة، وقد أكمل الشاعر الصورة المتخيلة بمؤثر حسي صوتي، لتشعر المتلقي بضجيج أصوات الناس المختلطة، والشاعر فيما يبدو لي لم يكن قاصداً إلى ذلك أصلاً، وليس في تصويره أن « الجيم » إذا احتشدت بهذا الشكل ستؤدي إلى هذه القيمة الجمالية والدلالية، ولكنه كان دون شك واقعاً تحت تأثير المشهد والانفعال به، فكان التعبير عنه صادقاً، فتم اختيار المفردات تحت تأثيرات غير واعية، وهذا يقودنا إلى القول

١ ابو علي الغالي، ذيل الأمالي والنوادر، ١ / ٩٢ .

« إنَّ لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له »^١ .
ومثل هذا ما يمكن التوقف عنده في قول الشاعر يزيد بن الخذاق الشني :

نعمــــانُ ! إنــــاك خــــائِنٌ خــــدِغُ

يُخْفِي ضَمِيرُكَ غِيْرَ مَا يُبْـدِي

يقول محمد النويهي إنَّ « الخاءات الثلاث التي تتردد في قوله « خائن، خدع، يخفي » تنسجم مع شعور الاحتقار والاشمئزاز »^٢ ، أما الحشد المقصود للوحدات الصوتية فإنه يقلل من أهمية الوحدة الصوتية أولاً، ويكشف عن قبح البيت الشعري ثانياً، وفي شعرنا العربي أمثلة عديدة على ذلك، وقد فطن علماء البلاغة إلى قبح ذلك، وقد تناولوه تحت باب تأليف اللفظة، وليس أدل على ذلك من نكارة الشعر وثقل النطق به من هذا البيت الشعري ، قال الشاعر :

وَقَبْرٌ حَرَبٌ بِمَكَّانٍ قَفْرٍ

وَأَلَيْسَ قُورِبٌ قَبْرٍ حَرَبٍ قَبْرُ

ثانيا : التقطيع الصوتي :

وهو أن يعتمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته في داخل البيت الشعري، معتمداً الجنس والازدواج، والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة، وفي هذا السياق، سياق الكشف عن جماليات الإيقاع ودلالاته نتوقف عند بيتين شعريين لامريء القيس في معلقته، إذ يسهم كل منهما في الكشف عن مدى التفاعل بين الصورة المتخيلة والجانب الإيقاعي، فعلى الرغم من أنَّ البيتين كليهما من قصيدة

١ محمد العبد، إبداع الدلالة، ص ١٤ .

٢ محمد النويهي، الشعر الجاهلي، ٢ / ٥٥٨ .

واحدة، فانهما يتفاوتان من حيث إيقاعهما، ويتفاوتان في تأدية قيم دلالية وجمالية، فالبيت الأول يصف فيه سرعة فرسه، وهو :

مَكْرٍ مَقْبَلٍ مُدْبِرٍ مَعَا

كجلمودٍ صخرٍ حطَّه السيلُ من عَالٍ^١

يشرحه الزوزني بقوله « هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معاً، يعني أنّ الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله، لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى حضيض»^٢.

ولا أريد التوقف عند العناية الجزئية بعناصر البيت الشعري، وتبسيط الأضواء عليها مستقلة، دون الالتفات إلى المعنى الشعري الذي يقصد إليه الشاعر، وبخاصة أنّ الشارح قد شغلته القضايا المتضادة، فعمد إلى الفصل بينها . والشاعر ببساطة لم يكن يقصد إلى كل هذا التفصيل الذي جشم الزوزني نفسه من أجل تجليته . إنّ الشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية، وإيقاعية، أما الأولى : فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدي الأدوار كلها مرة واحدة، ومماثلة تلك الحركة الخاطفة بسرعة سقوط حجر من أعلى جبل، ترى هل إنّ سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوي فيه الحجر بحيث تعجز العين عن متابعتها، فضلاً عما يثيره من غبار خلفه ؟ وعلى العموم فإنّ الشاعر في الجانب الثاني، وهو الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم المنقطع الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمات

١ الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

٢ الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ٤٤ .

«مكرٍ مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً» وهو يوحى، أو يوقع في روع المتلقي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وسرعته، ولو توقعنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية «مكر، مفر» وتماثلاً في الإيقاع بين الثالثة والرابعة «مقبل، مدبر»، ترى هل يحق لنا القول: إنَّ هذه الإيقاعات المختلفة تحكي أصوات وقع حوافر هذا الفرس في ألوان عدوه المتفاوتة بين السرعة والإبطاء .

أما البيت الثاني الذي نحن في سياق تأمله، فهو البيت الثالث من هذا المقطع من معلقة امرئ القيس :

وليلٍ كـمـوجِ البحرِ أرخى سدوله

عليَّ بأنواعِ الهمومِ لبيتي^١

فقلتُ له لَمَّا تَمَطَّى بضُوبِهِ

وأردفَ أعجازاً ونساءً بـكـلِّ^٢

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجالي

بضُوبِجٍ وما الإصباحُ منكُ بأمثلِ^٣

فيا لكُ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ

بأمراسٍ كتَّانٍ إليَّ ضُمَّ جَنَدِ^١

١ السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

٢ تمطى : تمدد، الإرداف : الاتباع، الأعجاز : المآخير، الكلكل : الصدر .

٣ الانجلاء : الانكشاف، الأمثل : الأفضل .

وتتجلى في هذا البيت مظاهر إيقاعية أخرى تختلف عن البيت الشعري السابق على الرغم من أنّ البيتين الشعريين هما من القصيدة نفسها، ومن الوزن الشعري نفسه . إن هذا البيت يتميز بكثرة مدوده التي تظهر في «ألا، الليل، الطويل، ألا، انجلي، ما، الإصباح»، وتعبّر هذه المدود عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فلقد وصل درجة من التأزم النفسي، بعد أن أحاطت به عتمة الليل وقسوته، ووصل إلى الصراخ في مخاطبته الليل، ومن الطبيعي أن تكثر هذه المدود لتتناغم مع طبيعة التجربة الشعورية المفعمة بالألم .

لا ريب أنّ مظاهر الإيقاع تختلف بين البيتين، فهناك قطع، وسرعة، وجري يتناغم مع طبيعة مشهد العدو والجري التي مر بها الشاعر، وهنا مدود، وصراخ، يتناغم هو الآخر مع طبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر . إنّ هذا الاختلاف في الإيقاع له دلالاته الفنية والجمالية، لأنه يساعدنا على الكشف عن التجربة الشعورية التي مر بها الشاعر، وقد فطن إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك في أثناء تحدّثه عن قصيدة امرئ القيس: ٢

خِلايِي مُرّاً بي على أمّ جُنْدب

نُقَضُّ لُبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ ٣

١ الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

٢ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٤١ .

٣ اللبانات : جمع لبانة وهي الحاجة .

فإنكُما إن تنظرانني ساعَةً

من الدَّهرِ ينفَعني لَدَى أُمِّ جُنْدِبِ ١

مقارناً ذلك بوصف فرسه في قوله من القصيدة :
فَلِلساقِ أُلْهُوبٌ وَلِلسَّوْطِ دِرَّةٌ

وللزَّجْرِ مِنْهُ وَقُوعُ أَهْوَاجِ مَنَعِبِ ٢

فَأَدْرِكُ لَمْ يَجْهَدُ وَلَمْ يَثْنِ شَأْوُهُ

يَمُرُّ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ الْمُثَقَّبِ ٣

يقول « وواضح أنَّ الأبيات الأولى تخلو من تلك التقسيمات والمقابلات التي تكثر في أبيات المقطوعة الثانية التي يصف فيها سرعة فرسه، وما يحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق به في إثر صيده سريعاً منحدراً كالجبل في عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقي أو قل تتابع المدات والسكنات في أبياته الأولى نابع من هذا الجو النفسي الخاص الذي يفرضه عليه هذا الهجران، والذي يحمله على التأمل الهادئ في حالته وظروفه، ويجعل حديثه إلى أصحابه، حديث شاك حزين ملح في شكواه، وكأنه يريد أن يبلغ من نفس رفيقه ما يحمله على إصلاح ما فسد بينه وبين صاحبه... أما وصف امرئ

١ تنظراني : أي تنتظراني .

٢ يقول إذا حركه بساقه ألهب الجري، أي أتى بجري شديد كالتهاب النار، وإذا ضربه بالسوط در بالجري وإذا زجره وقع منه موقعه من الأهواج الذي لا عقل له .

٣ فأدرك لم يجهد : أي أدرك الفرس الصيد دون مشقة وتعب .

القيس لحصانه فنابع من موقف شخصي مختلف، موقف المقبل على الحياة الذي يرى في هذا الحصان مجرد وسيلة تبلغه غايته، ومن ثم فالموسيقى عنيفة مندفعة عنف الشاعر واندفاعه .وقسوته على فرسه نابعة هي الأخرى من حاجته إليه في بلوغ غايته وهي مطاردة هذه الحيوانات الوحشية، وكأنه كان لا يريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة»^١.

ومن أمثلة التقطيع قول الخنساء :

المجْدُ خُلْتُه، والجوْدُ عِلْتُه

والصدقُ حَوَزْتُه إن قِرْنُه هابا^٢

حَطَّابُ مَحْفَأَةٍ، فَزَاحُ مَظْلَمَةٍ

إن هابَ مُعضلةً سَنَى لها بابا^٣

حَمَالُ الويئةِ، قَطَاعُ أوديئةِ

شَهَّادُ أنجيةٍ للوترِ طَلَابِبا^٤

وقولها :

١ ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٢٨٨ .

٢ الحلة : الثوب، القرن : النظير في الشجاعة .

٣ المحفلة :المجلس، سنى : سهل وفتح .

٤ الأنحية : المجالس، الوتر : الثَّار .

أَغْرُ، أَزْهَرُ، مِثْلُ الْبَدْرِ صُورَتُهُ

صَافٍ عَتِيقٌ فَمَا فِي وَجْهِهِ نَدَبٌ ١

وقولها :

وَإِنَّ صَاحِبَ خُرّاً لَوَالِدِنَا وَسَاحِبَ يَدُنَا

وَإِنَّ صَاحِبَ خُرّاً إِذَا نَشَتْ تُوّاً لَنَحْوَ نَارِ

وَإِنَّ صَاحِبَ خُرّاً لَتَأْتُمُّهُ دَاةٌ بِرَأْسِهِ

كَأَنَّه عَاقِمٌ فِي رَأْسِهِ نَارِ

جَلْدٌ جَمِيلٌ الْمُحَيَّا كَامِلٌ وَرِعٌ

وَالْحَرْبِ غَدَاةُ الرُّوعِ مِسْعَارُ ٢

حَمَّالُ الْوَيْتَةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ

شَهَادُ أَنْدِيَةِ لِلجَيْشِ جَرَارُ

١ الأغر : الحسن، الأبيض من كل شيء، الأزهر : المشرق، عتيق : قديم أي في شرفه وكرم محتده الندب : أثر الجرح .

٢ مسعار الحرب : موقدها .

نَحَّازُ رَاغِيَةً مِلْجَاءَ طَاغِيَةٍ

فَكَّأَكَ عَانِيَةً لِلْعَظْمِ جَبَّارُ ١

وقول الأعشى :

غراء فرعاء مصقولٍ عوارضها

تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل ٢

وقوله :

هركولة ففة فؤق دُرم مرافقها

كأن أخصها بالشوك منتعل ٣

وقوله :

بمنمة قفرة تعاورها الصيد

ف برحين من صبا وشمال ٤

١ نفسه، ص ٨ و ١٣ و ٤٨ و ٤٩ .

٢ الغراء : البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض : الأسنان، الوجي : الحافي .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣١ . ١٣٢ . الهركولة : الضخمة الوركين، الفئق : المرفهة في عيشها، الدم الكثيرة اللحم، الأخصص : باطن القدم .

٤ نفسه، ص ١٣٨ . قفرة : خالية .

(٣)

ولمزيد من التفصيل نود التوقف عند قصيدة المنخل اليشكري، ونشير أولاً إلى إيقاعها الخارجي المتمثل في بحر الكامل، أو مجزوء الكامل على وجه الدقة، وهو يتكون من تفعيلتين في كل شطر على النحو التالي :

متفاعِلن متفاعِلتن متفاعِلن متفاعِلتن

وهو بهذا يكون على موجتين إيقاعيتين تتناوبان، قصيرة فطويلة، ثم قصيرة فطويلة، وعندها يتوقف الإيقاع عند الروي، بوصفه مرتكز الإيقاع لتكرر الموجتين الإيقاعيتين المتناوبتين، يقول المنخل اليشكري ^١ :

إِنْ كُنْتُ عَــــــــــــــــــــتِ ِذَلَّتِي فَسِــــــــــــــــــــــــــــيْرِي

نَحْنُ وَ الْعِــــــــــــــــــــرَاقِ وَلَا تُـــــــــــــــــــــــــــــوْرِي

ويمكن رصد التنوع الإيقاعي في هذه القصيدة وفقاً لاعتبارات عديدة، وهي على النحو الآتي :

١ الأصمعي، الأصمعيات، ص ٥٨ . ٦١ .

أولها :

يمكن تتبع الإيقاع الموسيقي في القصيدة من خلال الأبيات الشعرية التي يمكن قراءتها، وقد استقل الصدر عن العجز، أي أن قارئ القصيدة يتوقف عند نهاية الصدر، كما أنه يتوقف عند نهاية عجز البيت، والأبيات هي :

إِنْ كُنْتُتِ عَاذِلْتِي فِسِيرِي

نُحُورِ وَالْعِرَاقِ وَلَا تُحُورِي ١

وَإِذَا الـ رِيَاخُ تَكَمَّشَتْ

بِحُورِي وَأَنْبِ الْبَيْتِ الْكَسِيرِ ٢

أَلْفَيْتِنَا هِيَ هَشُّ النَّوْدِيِّ

بَشِيرِي قَدِحِي أَوْ شَجِيرِي ٣

شَبَابِي دَوَابِرِي رُبِّيضِي هُم

فِي كُفِّي مَحْمَدِي كَمَةِ الْقَتِيرِ ٤

١ تحوري : ترجعي .

٢ تكمشت : اسرعت وتناوحت، الكسير : الذي له كسور، وهي مامس الأرض من هدااب الخيام .

٣ الشريح : ان تشق الخشبة نصفين فيكون أحد الشقين شريح الآخر .

٤ البيض : قلانس الحديد، دوابر : مآخير، القتير : مسامير الدروع .

وَاسْتَأْذَنُ _____ وَاتَّلَبَّ _____ وَ

إِنَّ التَّ _____ لِبَبِّ الْمَغِيرِ _____ ١

فَدَفَعْتُ _____ هَا فَتَدَأَفَعُ _____ ث

مَشِي الْقَطَاةِ إِلَى الْعَدِيرِ _____

وَلِثَمْتَهُ _____ فَتَنْفَسُ _____ ث

كَتَبَ نَفْسَ الظَّبْيِ فِي الْبَهْرِ _____ ٢

وَأُحِبُّهَا _____ وَتَحِبُّنِي _____ ي

وَأُحِبُّ حَبُّ نَاقَتٍ _____ هَا بَعِي _____ رِي

فَإِذَا أَنْتَ _____ شَيْئٌ فَإِنِّي _____ ي

رَبُّ الْحَوْرَيْنِ _____ قِ وَالسَّدي _____ رِ

وَإِذَا صَحَا _____ وَتُ فَإِنِّي _____ ي

رَبُّ الشُّوَيْهِ _____ تِ وَالْبَعِي _____ رِ

يَا هَذَا مَنْ لِمُنْتَيَّ _____ مِ

يَا هَذَا لِلْعَانِي الْأَسِيرِ _____

١ استأذَنُ : لبس اللامة، وهي السلاح، او الدروع، تلببوا : لبسوا السلاح كله .

٢ البهير : ما يعتري الإنسان من التهيج عند العدو والركض .

قراءة الأبيات الشعرية بوصفها سطرًا شعرياً واحداً بسبب التدوير، أي أنَّ القارئ لا يتوقف عند نهاية الصدر، وإنما يوصل العجز بالصدر، والأبيات هي :

لا تَسْأَلِي عَنِّي جُلِي مَـا

لِي وَإِنِّي ظَنَرِي حَسَبِي وَخِيَرِي ١

وَقَفَّ وَارِسٍ كَأَوَارِ حَـ

رِ النَّارِ أَحْلَاسِ الذُّكُورِ ٢

وَعَلَى الْجِيَادِ الْمُضْمَرَا

تِ فَوَارِسٌ مِثْلُ الصُّعُورِ

يَخِزْنَ مِنْ حَالِ الْعُبَا

رِ يَجْرِي فَنَ بِالنَّعَمِ الْكَثِيرِ ٣

أَقْرَبْتُ عَيْنِي مِنْ أَوْلَا

ئِكَ وَالْفَوَائِحِ بِالْعَبِيرِ ١

١ الخير : بكسر الخاء، الكرم .

٢ الأوار : الوهج، الأحلاس : جمع حلس هو كل شيء على ظهر الدابة تحت السرج

٣ يجفن : يسرعن، والوجيف ضرب من السير السريع، النعم : الإبل والشاء .

يَرْفُلْنَ فِي الْمَسَاكِينِ الذِّكْرَ

٢ وَيَصَائِكُ كَدَمِ النَّحِيرِ

يَعْكُفْنَ مِثْلَ أَسْوَدِ الْوَدِ

٣ تَتَوَمَّ لِمِ تَعْكُفِ لِرُورِ

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا

ةِ الْخِذْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ

الْكَاعِبِ الْخَسَاءِ تَر

فُلُ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الْخَيْرِ

فَدَنَّتْ وَقَالَتْ يَا مُدْ

٤ حُلِّ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرِّ زُورِ

١ العبير : خليط من الطيب، الفوائح : الذي يفيح منها الطيب .

٢ يرفلن : يجررن ذيول ثيابهن متبخترات، الصائك : اللازق أراد به الطيب، النحير : المنحور .

٣ يعكفن : يمشطن شعرهن ويضفرنه، الأسود : جمع الأسود من الحيات، شبه به الضفائر، التتوم : شجر، الزور : الباطل .

٤ الحرور : الحر .

مَا شَفَّ جِسْمِي عَيْزُ خُ

بِكَ فَاهُ دَنِي عَنِّي وَسِيِيرِي ١

يَا رَبِّ يَوْمَ الْمُنَا

خَلَّ قَدَّ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُنَا

مَمَّةً بِالْقَائِلِ وَالْكَثِيرِ ٢

ثالثها :

التقطيع والتوقف، أي أنَّ القارئ يتوقف بعد أول كلمة، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كله، كما هو الحال في البيت التالي :

وَقَدْ وَارِسٍ كَأَوَارِ حَا

رَّ النَّارِ أَحْلَسَ الدُّكُورِ

أو أنَّ القارئ يتوقف بعد كلمتين، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كما هو الحال في البيتين التاليين :

١ شفه : هزله وأضمه حتى رق .

٢ المدامة : الخمرة .

ف_____ إذا انتَ شَيْئٌ فإِنِّي _____

رُبُّ الخَوْرَنَ _____ قِ والسَّدي _____ رِ

وَإِذَا صَحَّ _____ وَتُ فَإِنِّي _____

رُبُّ الشَّوهِ _____ ةِ والبَعْدِ _____ رِ

رابعها :

التقطيع المتكرر في الشطر، ومن أمثله التوقف بعد أول كلمة في الصدر والتوقف عند الكلمة الثانية في الصدر أيضا، ثم تتواصل قراءة البيت الشعري ومن أمثلة ذلك :

وَاسْتَلَامُ _____ وَاتَّلَبَّ _____ وَ

إِنَّ التَّ _____ أَبْبَ لِلْمُعِ _____ يِر

وقوله :

فَدَفَعْتُ _____ هَا فَتَدَافَعُ _____ ث

مَ شِي القَطَاةِ إِلَى العَديِرِ

وَلِثَمَتِهَا _____ ا فَتَنَقَّصَتْ _____ ث

كَتَّ _____ نَفْسُ الطَّبِّ _____ يِ البِهِّ _____ يِر

وقوله :

وأحبهُ _____ وتحبُّني _____ ي

ويُحِبُّ حَبُّ نَاقَةَ _____ لها بَعِي _____ ري

خامسها :

التوازن الإيقاعي في الأبيات الشعرية، أي أن يكون هناك توازن في إيقاع وزن الكلمات المكونة للأبيات الشعرية، كما هو الحال في :

فَدَفَعْتُ _____ هَا فَتَدَأَفَعُ _____ نَتْ

مَشِي الْقَطَاةِ إِلَى الْعَدِيرِ

ولثمتهُ _____ ا فَتَنَفَسَتْ _____ نَتْ

كَتَّ _____ نَفْسِ الظَّبِّ _____ ي الْبِهِ _____ ير

وكما هو الحال في :

ف_____ إذا انتَ شَيْئٌ فَإِنِّي _____ ي

رَبُّ الْحَوْرَيْنِ _____ قِ وَالسَّدي _____ ر

وَإِذَا صَحَّ _____ وَتُ فَإِنِّي _____ ي

رَبُّ الشُّويهِ _____ تِ وَالْبَعِي _____ ر

توالي الكسرات في الأبيات الشعرية، سواء أكانت الكسرة قصيرة أم طويلة، أي
الياء، وإذا أخذنا بعين الاعتبار حركة الروي وإشباعه، لألفينا أن القصيدة يتغشى
فيها توالي الكسرات بشكل واضح، نضرب لذلك مثلاً :

لَا تَسْأَلِي عَن جُلِّ مَآ

لِي وَانْطُرِي حَسَبِي وَخِيَرِي

وَإِذَا الْوَيْحُ تَكَمَّشَتْ

بِحَبَابِ الْبَيْتِ الْكَسِيرِ

أَلْعَيْتِنِي هَمْشِ الْأُذَى

بَنَشْرِ رِيحِ قَدَحِي أَوْ شَجِيَرِي

وَقَفَّ وَارِسِي كَأَوَارِحِ

رِ النَّارِ أَحْلَسَ الذُّكُورِ

شَدُّوا دَوَابِي رَ بِيضِي هَم

فِي كُفِّ مِخْ كَمَةِ الْقَتْرِ

يَخْرُجْنَ مِنْ حَلِّ الْعُبَا

رِيحٌ بِالنَّوْمِ الْكَثِيرِ

أَقْرَبْتُ عَيْنِي مِنْ أَوْلَادِ

نَيْكٍ وَالْفَوَائِدِ بِالْعَبِيرِ

يَزْفُلْنَ فِي الْمَسْكِ الذِّكْرِ

يُحْيِي وَصَائِكِ كَدَمِ النَّحِيرِ

يَعْرِفُنَّ مِثْلَ أَسَاوِدِ الْوَالِدِ

تَنْوَمُ لِمِ تَعْمَلُ كَهْفِ لِرُؤُوسِ

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا

ةِ الْخِذْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ

الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَرَرِ

فُلٌ فِي الدِّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ

يَا رَبُّ يَوْمٍ لِلْمُنَى

حَلَّ قَد لَهَا فِيهِ قَصِير

فَإِذَا أَنْتَ شَيْئٌ فَإِنِّي

رَبُّ الْخَوْرَنْقِ وَالسَّيْرِ

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن للحركات دوراً إيقاعياً ودلالياً في الوقت نفسه، إذ إن « للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودوراً رئيسياً في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار»^١ كما أن الضمة هي الأخرى توحى بدلالات معينة، وقد أكثر الأعشى من استخدام الضمات في قوله :

رُعْبُوبَةٌ فُنُوقٌ خُمَصَانَةٌ رَدَّخٌ

قَد أَشْرِبْتُ مِثْلَ مَاءِ الدَّرِّ إِشْرَاباً^٢

وقوله :

هَرَكُولَةٌ فُنُوقٌ دُرْمٌ مَرَفُهُ

كَأَنَّ أْخْمَصَ هَا بِالشَّوِكِ مُنْتَعِلٌ^٣

ليحكي « ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم »^١.

١ محمد العبد، إبداع الدلالة، ص ٢٩ .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٤، الرعبوية : المرأة المكتنزة باللحم، الفنق : الناعمة، الخمصانة : الممشوقة، الرحد : الثقيلة الأرداف .

٣ نفسه، ص ١٣١، الهركولة: الضخمة الوركين، الفنق: المرفهة.

تكرار بعض الوحدات الصوتية، إذ يمثل الراء وحدة صوتية تكررت بشكل واضح في غير حرف الروي:

إِنْ كُنْتُ عَاذِلْتِي فِسِيرِي

نَحْوِ الْعِرَاقِ وَلَا تُورِي

لَا تَسْأَلِي عَن جُلِّ مَا

لِي وَإِنْ ظُرِّي حَسَبِي وَخِيرِي

وَإِذَا الْوَيْحُ تَكَمَّشَتْ

بِحَبَابِ الْبَيْتِ الْكَسِيرِي

أَلْفَيْتِي هَيْهَاتَ الْأَشْجَارِ

بِشَجَرِ قَدْحِي أَوْ شَجِيرِي

وَفِي وَارِسِي وَأَوَارِحِي

رَبِّ النَّارِ أَحْلَسَ الدُّكُورِ

شَـ دُوا دَوَابِـ رَ بِيضِـ هـ

فِـي كُـ لِـ مُخِـ كَمَةِ الْقَتِـ يـ

وَاسْتَلَامُوا وَتَلَبَّبُوا

إِنَّ التَّـ لِبَّـ لِمُغِـ يـ

وَعَلَى الْجِيَادِ الْمُضَمَّرَا

تِ فَـ وَارِسِـ مِثْلِ الصُّـ وِـ

يَخِرُّنَّ مِنْ خَلِّ الْعُبَا

رِ يَجِرُّنَّ بِالنَّـ عَمِ الْكَثِـ يـ

أَقْرَبْتُ عَيْـ نِي مـنْ أَوْلِـ

ئُـ كِ وَالْفَوَائِـ حِ بِالْعَبِـ يـ

يَرْفُـ لَنْ فِـي الْمِسْـ كِ الذِّـ

يِ وَصَائِـ كِ كِ دَمِ النَّـ حِـ

يَعْنَى مِثْلَ أَسْوَدِ الْوَيْدِ

تَنُومُ لِمِ تَعْمُ كَفَّ لِزُورِ

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا

ةِ الْخِذْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ

الْكَاغِبِ الْحَسَنَاءِ تَر

فُلٌ فِي الدِّمَاسِ وَفِي الْحَرِيرِ

فَدَفَعْتُهَا فَتَدَا فَعَت

مَشَى الْقَطَاةُ إِلَى الْعَدِيرِ

وَلِثَمَتِهَا فَتَنَّقَسَتْ

كَتَّ نَفْسِ الظَّبِّ فِي الْبَهْرِ

فَدَنَّتْ وَقَالَتْ يَا مَنْ

حَلَّ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ خَزِيرِ

مَا شَفَّ جِسْمِي عَيْزُ خُ

بِكِ فَاهِ دَائِي عَنِّي وَسِ يِرِي

وَأُحِيهَ وَأُحِبُّنِي

وَيُحِبُّنِي حَبُّ نَاقَةَ هَا بَعِي رِي

يَا رَبُّ يَوْمِ الْمُنَى

خَلِّ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ

فَإِذَا أَنْتَ شَيْتُ فَإِنِّي

رَبُّ الْخَوْرَنَ قِ وَالسَّدي رِ

وَإِذَا صَحَّ وَتُ فَإِنِّي

رَبُّ الشُّويهِةِ وَالْبَعِي رِ

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُنَى

مِنَ الْبَالِقَةِ لَيْلٍ وَالْكَثِي رِ

يَا هُنْدُ مَـنْ لِمُنِيَّـمِ

يَا هُنْدُ لِلْعَـنَانِي الأَسْـمِيرِ

(٤)

أما الأعشى فقد وصف بأنه صناجة العرب قديماً، وقد تنبه الدارسون المعاصرون إلى خصائص إيقاعية تميز بها، ويشير إبراهيم عبد الرحمن في أثناء دراسته لموسيقى الشعر عند الأعشى إلى ما يتسم به من خصائص، إذ يتفق الأعشى مع شعراء الجاهلية في التكرار والتقطيع الصوتي، بوصفهما ظاهرتين بارزتين في الشعر الجاهلي، وهما شائعتان في شعر الأعشى، ويتميز الأعشى على شعراء الجاهلية في ظاهرتين: وهما «إيثاره للقوافي المطلقة . . . وفتنته بأصوات اللين التي ينثرها في أبيات قصيدته نثراً»^١، واستشهد إبراهيم عبد الرحمن بأنماط متعددة من حروف المد وما تتركه من أثر في الامتداد والبطء الموسيقيين، وأخذ يوازن بين قصيدتين للأعشى، وكلاهما من بحر البسيط، مبينا الفوارق النفسية والإيقاعية المختلفة لاختلاف الموقفين ففي قصيدته :

وَدَعُ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرُّكْبَانَ مُرْتَحِلُونَ

وهل تُطِيقُ وداعاً ايها الرجل^٢

١ إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٣٠٩ .

٢ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣٠ .

يتجلى « موقف المقبل إلى الحياة، الذي يفتخر على صاحبه بكثرة من عرفهن من نساء أخريات، واصفاً مغامراته العاطفية معهن وكيف كان يخاتل الرجل عن زوجته »^١ أما قصيدته :

نَامَ الْخَلِيُّ وَبَتُّ اللَّيْلِ مُرْتَقَا

أَرَعَى النُّجُومَ عَمِيداً مُثْبِتاً أَرْقَا^٢

فيتجلى « موقف اليائس من الحياة وهو لا يكتفي لتأكيد إقباله على الحياة وحرصه على متعتها بقص مغامراته، وإنما يصف ولعه بشرب الخمر ويلح في وصف مجلس من مجالسها التي كان يكثر من الذهاب إليها هو وأصحابه، وكأنه بذلك يتخذ من هذين الأمرين : شرب الخمر وإغواء النساء رمزاً يصور من خلاله إقباله على الحياة . وقد حرص الشاعر على الملاءمة بين هذا الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها، وبين موسيقى قصيدته، فعلى الرغم من أن الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثراً، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفسي الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعاً جو اللهفة والمتعة»^٣.

ومن أجل استكمال أفضل للعمل الذي قام به الدكتور إبراهيم عبد الرحمن حاولت إجراء إحصاء لديوان الأعشى على مستويات عديدة، وحصر النسب المئوية لذلك، فلقد نظم الأعشى قصائده على أغلب البحور الشعرية غير أن البحور الشعرية التالية : الطويل

١ إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٣١٧ .

٢ الاعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١١٦ . المرتفق : الذي يتوسد مرفقه، العميد : العاشق الولهان .

٣ إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص ٣١٧ .

« ٢٧ % » والمتقارب « ٢٠ % » والكامل تماماً ومجزوءاً « ١٩ % » والبسيط « ١٣ % » قد أخذت النصيب الأوفر، وإن نسبة البحور المجزوءة قد بلغت « ١٠ % » أما الروي فلقد نظم على أغلب الحروف، ولكن الحروف الخمسة التالية نالت نصيباً كبيراً وهي : « اللام ١٩ % » والراء « ١٦ % » والميم « ١٣ % » والبدال « ١٨ % » والباء « ١١ % » .

وقد اعتمد الأعشى اعتماداً كبيراً على القوافي المطلقة، إذ بلغت نسبتها « ٨٦ % » من مجموع الأبيات الشعرية، والقافية المطلقة «هي ما كانت متحركة الروي ... وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت بلا خروج، أم كانت متحركة أي ذات خروج»^١ والقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتکز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية المطلقة .

وقد شاع الوصل في قصائد الأعشى، والوصل « نوعان » : أ - حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي فيكون ألفاً أو واواً أو ياء . ب - هاء ساكنة أو محرّكة تلي حرف الروي «^٢ . فلقد بلغت نسبة الوصل بأحرف اللين « ٢٨ % » ومن أمثلته قوله :
بَانَتْ سُعَادُ وَأَمْسَى حَبْلُهَا رَابَا

وَأَحَدَتْ النَّأْيُ لِي شَوْقاً وَأَوْصَابَا^٣

وقوله :

١ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٦٥ .

٢ نفسه، ص ١٤٣ .

٣ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٣، راب الحبل : أصبح مشكوكا بقدرته .

يَوْمَ قَتَّتْ حُمُوتٌ وَلَهُمْ قَتَوٌ وَ

قَطُّعُوا مَعَهُ دَ الْخَالِ يَطِ قَشَّ أَقْوًا ١

وبلغت نسبة الوصل بالهاء «٢٠%» ومنه قوله :

أَصْرَمْتُ حَبَاكَ مِنْ لَمِي

سَ الْيَوْمَ أَمْ طَ الْجَالِ اجْتَبَابُ ٢

وقوله :

يَا جَارَتِي مَا كُنْتِ جَارَهُ

بَانَا تَ لِحَرْزُنَا عَفَا ٣

أما الابیات المردفة بالألف والواو والياء فقد بلغت « ٤٨ % »، والردف «حرف مد يكون

قبل حرف الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا»^٤ ومنه قوله :

مِنْ دِيَارٍ بِالْهَضْبِ هَضْبِ الْقَلَيْبِ

فَاصِ مَاءِ الشُّؤُونِ قَيْضِ الْغُرُوبِ ٥

وقوله :

١ نفسه، ص ١٢٢ . قفت، اجتمعت، المعهد : المودة .

٢ نفسه، ص ٢٤، الاجتباب : القطع .

٣ نفسه، ص ٨٣، وعفاره : اسم امرأة .

٤ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٥٥ .

٥ الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ١٩، هضب القليب : جبل في ديار بني عامر .

أَلَا يَا « قَتْلُ » قَدْ خَلَقَ الْجَدِيدُ

وَحُبُّكَ مَا يَمْحُحُ وَمَا يَبِيدُ ١

أما القصائد التي اشتملت على التأسيس وهو حرف مد بينه وبين حرف الروي حرف صحيح فقد بلغت نسبتها « ٨% » ومنها قوله :

يَا جَارَتِي بَيْنِي فَإِنَّكَ طَالِقَةٌ

كَذَاكَ أُمُورُ النَّاسِ غَادٍ وَطَارِقَةٌ ٢

وقوله :

أَلَا قُلْنَ لِنَيْتِيَاكَ مَا بِالْهَاءِ

أَلْبَلْبِينَ تَحْذُجُ أَحْمَالَهُ ٣

وقد اجتمعت بعض الخصائص التي مثلت إيقاعاً متميزاً عند الأعشى، كأن يجتمع في القافية الوصل بالألف والردف بالألف، وكانت نسبتها « ٨% » ومنه قوله :

أَيَا سَيِّدِي نَجْرَانَ لَا أُوصِي بَيْنُكُمَا

بِنَجْرَانَ فِيمَا نَابَهَُا وَعَاتْرَاكُمَا ٤

وقوله :

١ نفسه، ص ٦٣، قتل : ترخيم قتيلة التي يتغزل بها الشاعر، خلق : رث، يمح : يبلى، يبید : يفنى .

٢ نفسه، ص ١١٧، بيني : ابتعدي، غاد : ذاهب، طارق : أت .

٣ نفسه، ص ١٤٧، تياك : تيا اسم امرأة والكاف ضمير المخاطب، تحدج : توضع عليها الهودج.

٤ نفسه، ص ١٢٨ . اعتركما : أصابكما .

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيًّا مُقَامًا

بِجَوِّ أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامًا ١

وقوله :

أَلَا مَنْ مُبْلِعٌ عَنِّي حُرَيْثًا

مُغْلَغَلَةً أَحْسَنَ أَمْ اِزْدِرَائًا ٢

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بحرف مد، الألف، وهو ناتج عن إشباع حركة الهاء، ويسمى خروجاً، وتكون القافية مردفة بالألف، وكانت نسبة الأبيات « ١٣ % » ومنه

وقوله :

أَلَمْ تَنْهَ نَفْسَكَ عَمَّا بِهَِا ؟

بَلَى عَادَهَا بَعِضُ أَطْرَابِهَا ٣

وقوله :

أَجَدَّ «بَتَيًّا» هَجْرَهَا وَشَتَاتَهَا

وَخَبَّ بِهَا لَوْ شِئْتَ تَطَاغُ طِيَّائِهَا ٤

وقوله :

-
- ١ نفسه، ص ١٧٣، جو : موضع .
 - ٢ نفسه، ص ١٩٦، المغلغلة : الرسالة، حان : هلك .
 - ٣ نفسه، ص ٢٨، اطرابها : شوقها .
 - ٤ نفسه، ص ٣٤، الطيات : جمع طيبة، وهي وجهة السير .

لَمِثْهَاءَ دَارٍ عَفَا رَسْمُهَا

فَمَا إِنْ تَبَيَّنَ أَشْطَارُهَا ١

أو يجتمع الوصل بالهاء والردف، مثل قوله :

يَا جَارَتِي مَا كُنْتِ جَارَهُ

بَانَتْ لِحَزْنَتِنَا عَفَا زُهُ ٢

وقوله :

أَصْرَمْتَ حَبَابَكَ مِنْ لَمِي

سَ الْيَوْمَ أَمْ طَالَ اجْتِنَابُهُ ٣

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بالألف ومردفة بالواو والياء، ومنه قوله:

أَلَا حَيِّ مَيِّاً إِذْ أَجَدَّ بُكُورُهَا

وَعَرَّضَ بِقَوْلٍ : هَلْ يُفَادَى أَسِيرُهَا ٤

وقوله :

١ نفسه، ص ٧٧، الأسطار : الخطوط والآثار الباقية .

٢ نفسه، ص ٨٣، وعفاره : اسم امرأة .

٣ نفسه، ص ٢٤، الاجتناب : القطع .

٤ نفسه، ص ٧٩، ميا : اسم امرأة، البكور : الرحيل في ساعة مبكرة .

لَمِيئًا دَارٌ قَدْ تَعَفَّتْ طُلُوهَا

عَفَّتْهَا نَضِيضَاتُ الصَّابَا فَمَسِيئًا^١

إن هذا العمل الإحصائي قد ركز العناية على القوافي، وتجلى من خلال الرصد أنَّ الأعشى قد أكثر من القوافي المطلقة التي تحدث بطبيعتها إيقاعاً موسيقياً خاصاً، كما أنَّ إكثار الشاعر من حروف المد في القصائد كلها وتركزها في القافية له ما يبرره لإثبات أنَّ الأعشى كان يعنى بموسيقاه عناية خاصة .

إن القوافي عند الأعشى تفيض بحرف أو أكثر من حروف المد مثل «أوصابا وجنابها، الغروب، أشيبا، القلوب، واجتبابه، وأطرابها، وذهبوا، وطياته، وبناتي ورياح، والصبح، ورقادها، والمسهدا، وموعدا، و وزاد، وتمجيدي، وقاصدا، وما يبيد، والعبيد، والندورا، وتزارا، وأسطارها، وأسيرها، والنهار، وحادار، وخبير وعفاره، وعامر، وأظفاري، وتعبير، وحاجر، والخسار، ومجازا، واستقيضا، وخائصا والخلاط، ويعاطي، وفالفرعا، ومألوف، ووقفوا، وفأبلقا، وأرقا، وطارقه، وفشاقوا، وكذلك، واتراكما، والجبال، وعول، وسؤالي، وبدالها، وأعمالها، وفزاحل، ووائل ومهلا، وخواذل، وفسيلها، وفوقها لها، وقتصرما، وخياما، والتأما، وواجم، ومتيم وعلى ما، وازدانا » .

وهذا يدل على شدة العناية بحروف المد وهي تؤثر تأثيراً بالغاً في الإيقاع الموسيقي .

وحين تجتمع هذه الخصال الموسيقية مع بحرین شعريين هما مجزوء الكامل

والمقارب، فإن الإيقاع يصل إلى ذروته عند الأعشى، يقول :

^١ نفسه، ص ١٥٨، ميثاء : اسم امرأة، تعفت : درست وزالت معالمها، النضيضات : جمع

نضيضة وهي المطر القليل، الصبا . بفتح الصاد . ریح الشمال الخفيفة .

أَوْصَاكَ أَنْ تُصِرَّ الْحَبْلَ مِنْ

سَلَمَى لِطُـولِ جِنَابِهِ ١

وَرَجِعْتَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَبِـ

غِي وَدَّهِ بِطَلَابِهِ

أَقْصِرْ فَإِنَّكَ طَأْمَأَمًا

أَوْضِعْتَ فِي إِعْجَابِهِ ٢

إِنَّ الْفُؤَادَ رَى يَوْمَئِذٍ سَتَّهُ

أَلْكَ قَبْلَ حَقِّ عَذَابِهَا

وَتَصَيَّرُ بَعْدَ عَمَلِهَا

يَوْمَئِذٍ لِأَمْرِ خِرَابِهَا ٣

وقوله :

١ صرم الحبل : ما انقطع منه، الجنب : التجنب .

٢ أوضعت : خذلت .

٣ نفسه، ص ١٦ .

يَا جَارَتِي مَا كُنْتِ جَارَهُ

بَانَاتٍ لِتُخْرُنَنَا عَفَاةً

تُرْضِيكَ مِنْ دَلٍّ وَمِنْ

حُسْنٍ، مُخَالِطُهُ عَزَاةً ١

بَيْضَاءٍ ضَحْبٍ وَتُهَا وَصْفٌ

رَاءُ الْعَشِيرَةِ كَالْعَزَاةِ ٢

وَسَبَبٌ تَأْكُ حَيْثُ نَبَتَتْ مَتًى

بَيْنَ الْأَرِيكِتَةِ وَالسَّبْتَةِ ٣

بِقَوْمِهَا الْحَسَنِينَ الَّذِي

جَمَعَ الْمَدَادَةَ وَالْجَهَةَ ٣

وقوله :

-
- ١ الغرارة : صغر السن .
٢ العرارة : نبت له زهر أصفر اللون، أي أنها تخضب وجهها بالزعفران الذي يشبه لون العرارة .
٣ نفسه، ص ٨٣ .

أَلَمْ تَنْتَه نَفْسَكَ عَمَّا بِهَا

بَلَى عَادَهَا بَعُضُ أَطْرَابِهَا

لِجَارَتِهَا إِذْ رَأَتْ لِمَتِّي

تَقُولُ لَكَ الْوَيْلُ أَنْنَى بِهَا ١

فَإِنْ تَعَهَّدِي نِي وَلِي لِمَةً

فَإِنْ الْخَاوَدَتِ أَلْوَى بِهَا ٢

١ اللمة : الشعر .

٢ ألوى بها : ذهب بها .

الخاتمة

يستبطن الشعر الجاهلي التجارب الانسانية العميقة ، ويكشف عنها من خلال التشكيل اللغوي الذي يتميز بمزاياه وخصائصه ، ولقد كان مفيدا ان نقدم لهذا الشعر وجوده التاريخي والاجتماعي، اذ لا يصح ان ندرس نسا شعريا ولسنا متأكدين من وجوده الحقيقي ، وانه قد ابدعه شعراء حقيقيون عاشوا في مرحلة تاريخية محددة ، كذا الامر يتصل بالسياقات الاجتماعية التي ابدع فيها هذا الشعر . اذ انه ليس صحيحا ان يكون نسا بلا سياق .

ان بحثنا لم تستهلكه الدراسة التاريخية ، اذ هذا ليس من شأننا الا بمقدار ما يساعدنا في الكشف عن النص الشعري واهمية وجوده ، لان هدفنا الحقيقي هو الكشف عن قضايا الشعر وظواهره ، وكان الدرس التحليلي هو الغاية والمعيار في آن واحد .

وانه من المستحيل الاحاطة بكل التجارب الانسانية في الشعر الجاهلي ، غير ان ما تم التأكيد عليه انه يكشف عن رؤى متعارضة واساليب متغايرة ، يكتنفها هذا النص العميق الذي نطلق عليه الشعر الجاهلي . فلقد كان يعبر عن حالات عابثة مرة وبطولات فردية مرة اخرى ، واجتماعية مرة ثالثة ، مع الاخذ بعين الاعتبار الكشف عن حالات التشطي التي عانى منها الشاعر العابث والشاعر الصعلوك وحالات الاندماج الاجتماع القبلي .وكشف هذا الكتاب عنتصورات للحياة والموت والخصب والنماء ، كما انه كشف عن جوانب بالغة الاهمية عن القيم الفنية والمعرفية في الصورة والايقاع وغيرهما .

المصادر والمراجع

إبراهيم شحادة الخواجة :

- عروة بن الورد، حياته وشعره، المشاة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس ١٩٨٠ .

إبراهيم عبد الرحمن :

- الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٦ .
- الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠ .

- من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول «القاهرة» العدد الثاني، ١٩٨٤ .

إحسان سركيس :

- الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨ .

أدونيس « علي أحمد سعيد » :

- الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ .
- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨ .
- كلام البدايات، دار الآداب ن بيروت، ١٩٨٩ .

أرسطو :

- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣ .

الأصمعي « عبد الملك بن قريب » :

- الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف مصر، ١٩٧٩ .

الأعشى « ميمون بن قيس » :

- ديوان الأعشى الكبير، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٠٨٧ .

افلاطون :

- جمهورية افلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ .

الفت كمال الروبي :

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣ .

إليوت « ت . س » :

- مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.د.

امرؤ القيس :

- ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤

أميرة حلمي مطر :

- افلاطون، فايدروس عن الجمال، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩

- مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت.

أولمان « ستيفن » :

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت .

إيليا الحاوي :

- الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١

- امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ .

- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ .

- في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٩ .

بلاشير « رجب » :

- تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس

المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦ .

البغدادي « عبد القادر » :

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، د . ت .

توفيق الطويل :

- أسس الفلسفة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٧ .

جابر عصفور :

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠ .

الجرجاني « عبد القاهر » :

- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبية، دمشق ١٩٨٣ .

الجرجاني « علي بن عبد العزيز » :

- الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٦ .

ابن جني « أبو الفتح » :

- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢ - ١٩٥٦ .

جواد علي :

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٨ .

حاتم الضامن :

- عشرة شعراء مقلون، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .

حسن البنا عز الدين :

- الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، النديم للنشر، القاهرة، ١٩٨٨ .

- حسني عبد الجليل يوسف :
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨ .
 - ابن خلدون « عبد الرحمن بن خلدون » :
 - مقدمة ابن خلدون، مكتبة المدرسة ودارالكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٧ .
 - الخنساء « تماضر بنت عمرو » :
 - ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، د . ت .
 - دريد بن الصمة :
 - ديوان دريد بن الصمة، جمع : محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨١ .
 - دي سوسير « فردينان » :
 - محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، ١٩٨٤ .
 - ديتشمس « ديفيد » :
 - مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧
 - الرازي « أحمد بن حمدان » :
 - الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر و ١٩٥٧ .
 - ابن رشيقي القيرواني :
 - العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١ .
 - الرماني « علي بن عيسى » :
 - النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغول سلام، دار المعارف، مصر، د . ت .

ريتشاردز « آ . آ »:

- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د . ت .
- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣ .
- *زكريا إبراهيم :
- مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧ .
- زهير بن أبي سلمى :
- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت، د . ت .
- الروزني :
- شرح المعلمات السبع، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٠ .
- السعيد الورقي :
- لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩ .
- سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب :
- شرح ديوان عنتر بن شداد، دار مكتبة الحياة، بيروت . ١٩٨١ .
- ابن سينا « أبو علي » :
- فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٦٦ .
- السيوطي « عبد الرحمن جلال الدين » :
- المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد علي الجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٧ .
- الشريف المرتضى « علي بن الحسن الموسوي » :
- أمالي المرتضى « غرر الفوائد ودرر القلائد » تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣ هـ ١٩٥٤ م .

- شكري عياد :
- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٨ .
- شوقي ضيف:
- العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦ .
- شولز « روبرت »:
- النبنوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٤ .
- الطاهر أحمد مكي :
- دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦ .
- ابن طباطبا « محمد بن أحمد العلوي »:
- عيار الشعر، تحقيق، محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د . ت .
- الطبري « محمد بن جرير » :
- جامع البيان من تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت ١٩٨٨
- طرفة بن العبد :
- ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، ١٩٧٩ .
- عاطف جودة نصر :
- الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .
- عباس محمود العقاد :
- حياة قلم، مكتبة غريب، القاهرة، د . ت .
 - ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩ مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦ .
 - الديوان، مطبعة الشعب، القاهرة، د . ت « بالاشتراك مع المازني » .
- عبد العزيز عتيق :
- علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥ .

عبد المحسن بدر :

- الروائي والأرض، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣ .

عبد المنعم خضر الزبيدي :

- مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، ١٩٨٠ .

عبد المنعم تليمة :

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨ .

ابن عبد ربه « أحمد بن محمد بن عبد ربه » :

- العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥ .

عبد الفتاح رياض :

- التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣ .

عبد الله الطيب المجذوب :

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، الجزء الثاني، د . ت

عبد الرحمن بدوي :

- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦ .

عبد الفتاح محمد أحمد :

- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨ .

عزالدين اسماعيل :

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ .

علي البطل :

- الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣ .

- علي عباس علوان :
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥ .
 - غرونباوم « غوستاف فون » :
 - دراسات في الأدب العربي، ترجمة احسان عباس، وأنيس فريحة، ومحمد يوسف نجم، وكمال يازجي، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩ .
 - الفارابي « أبو نصر » :
 - كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر، العدد ١٢، ١٩٥٩ .
 - ابن فارس « أحمد بن فارس »:
 - الصحابي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧ .
 - الفارسي « زيد بن علي » :
 - شرح كتاب الحماسة، تحقيق محمد عثمان علي، دار الاوزاعي، بيروت، د . ت .
 - فؤاد زكريا :
 - التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦ .
 - فيشر « آرنست » :
 - ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د . ت .
 - القالبي : أبو علي :
 - ذيل الأمالي والنوادر، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت .
 - قدامة بن جعفر :
 - نقد الشعر، تحقيق، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت .
 - القرطاجني « حازم » :
 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ .
 - كارل بروكلمان :
 - تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .

كريم الوائلي :

- المواقف النقدية بين الذات والموضوع، مكتبة العربي، القاهرة، ١٩٨٦ .
 - الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧ .
- مالبرج « برتيل » :

- علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥ .
- محمد جواد مغنية :

- التفسير الكاشف، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨ .
- محمد زكي العشماوي :

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١ .
- محمد العبد :

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف، مصر .
- ١٩٨٨ .

محمد عثمان علي :

- في أدب ما قبل الإسلام، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٨٦ .
- محمد مندور :

- الادب وفنونه، معهد الدراسات العربية، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣ .
- محمود الربيعي :

- في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .
- مصطفى الشورى :

- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، الدار الجامعية، بيروت، ١٩٨٣ .
- مصطفى ناصف :

- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١ .
- معن زيادة :

- الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الانماء العربي، بيروت، ١٩٨٦ .

المفضل الضبي :

- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف و مصر، ١٩٧٩ .

مكليس « أرشيبالد » :

- الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣ .

ابن منظور :

- لسان العرب، دار صادر، بيروت، د . ت .

ناصر الدين الأسد :

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢ .

ابن النحاس « أحمد بن محمد المتوفى ٣٣٨ هـ » :

- شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، وزارة الاعلام العراقية بغداد، ١٩٧٣ .

نصرت عبد الرحمن :

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان الأردن، ١٩٨٢ .

ابن هشام :

- السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي دار إحياء التراث العربي، بيروت، د . ت

ياقوت الحموي :

- معجم الادباء، دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠ .

أبو هلال العسكري :

- كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦ .

هيجل :

- فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١ .
 - ويليك « رينيه » بالاشتراك مع « اوستن وارين » :
 - نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١
- المراجع الاجنبية :

ABRAMS , M . H :

Glossary Of Literary terms , sunders college publishing , ١٩٨٨ .

CHATMAN , BENJAAMIN ;

Literary Style , Oxford unv . press , London , ١٩٧١ .

CUDDON , J . A :

A dictionary Of literay Terms , Hazell Watson & Viney Limited , ١٩٧٩.

LEROY , GAYLORD ;

Marxism And Moderk Literatur , New York , ١٩٦٧ .

LEVIN , SAMUEL ;

The Semantics Of Metaphor , The Johns Hopkins University Press , ١٩٧٧.

LEWIS , C. DAY ,

The Poetic Image , Jonathan Cape , London , ١٩٦٥ .

WINTERS , YVOR ;

The Function Of Criticism , Kegan Paul , London , 1907

الفهرست

التمهيد

الأدب مهمته وماهيته

١١ - ٢٩

- ١ مهمة الادب - الوظيفة التربوية - الوظيفة الجمالية ١١
- ٢ . ماهية الادب - تعريفات الادب عند العرب وغيرهم - الخصائص النوعية -
خصائص التشكيل اللغوي ١٩

الفصل الأول

قضايا الشعر الجاهلي

٣١ - ٧٦

الجاهلية

- الجاهلية لغة واصطلاحا - آراء علماء العربية القدامى في تحديد المصطلح -
آراء المعاصرين ومناقشتها - آراء المستشرقين ومناقشتها ٣٣
- الكتابة عند العرب :

- الكتابة وتطورها - كتابة العهود والمواثيق - تدوين الشعر - وسائل التدوين - تدوين
المعلقات وقضية تعليقها على أستار الكعبة - آراء المؤيدين والمعارضين لفكرة
تعليقها - ابن عبد ربه - ابن النحاس - ابن خلدون - البغدادي - وغيرهم - آراء
المستشرقين نولدكه الألماني - فون كريمر وغيرهما - آراء المعاصرين - شوقي
ضيف والطاهر مكي وغيرهما ٣٨

توثيق الشعر الجاهلي :

- ١ - الانتحال لغة واصطلاحا ٤٩
- ٢ اراء العلماء القدامى - الأصمعي - ابو عمرو بن العلاء - وغيرهما - ابن سلام
الجمحي وقضية الانتحال - اسباب الانتحال لديه - القبلي - السياسي - الديني -
معضلات الرواية الشفوية - رواة ثقاة ورواة منتحلون ٥١

٣ موقف المستشرقين من قضية الانتحال - نولدكة - وليم مارسيه - وليام الوارد -
كارل بروكلمان - بلاشير - قضية الانتحال عند مرجليوث - الاختلاف اللهجي -
لغة الشعر ٥٦

٤ طه حسين وقضية الانتحال - هل تأثر طه حسين بأراء مرجليوث - آراء
المؤيدين والمعارضين لذلك - ملامح تأثر طه حسين بمرجليوث - مناقشة
آرائه ٦٢

اولية الشعرالعربي :

. الانسان ومراحل التطور - اثر التطور بالفنون والآداب - الانسان
والعمل الجماعي ونشأة الإيقاع - الأنماط الإيقاعية القديمة - السجع
والتوازن والازدواج - أوليات الأوزان الشعرية - كيف تطور الشعر العربي -
مناقشات ٦٦

الفصل الثاني

العبث

١٠٣ - ٧٧

. مفهوم العبث لغة واصطلاحاً - خصائص العبث وملامحه - شعراء عبثون -
امرؤ القيس - الاعشى - العبث بالمرأة والخمرة - - طرفة بن العبد وموقفه من
الموت والحياة - الخصائص الفنية لشعراء العبث - ٧٧ - ١٠٣

الفصل الثالث

الزمن و جدلية التواصل و الانفصام في معلقة امرئ القيس

١٠٥ - ١٤٠

الزمن الكوني والزمن النفسي - الطلل المجدب والزمن - التواصل في الماضي - الانفصام
في الحاضر - الزمن والحكايات القصصية - لوحة مثال جمال المرأة - الزمن والليل - مرحل

وصف الليل - الرهبة والخوف - الاحاطة والشمول - السحق والتدمير - الصراخ باليأس -
الاستسلام - الزمن والوادي المقعر - الزمن والمطر والسييل - ١٠٥ - ١٤٠

الفصل الرابع

البطولة

١٤١ - ١٩٨

- ١ البطولة : مفهوم البطولة - عنتر بن شداد وملامح البطولة الفردية - عقدة الشعور بالنقص باللون عند عنتر - التعويض ١٤٣
- ٢ عنتر ومعضلة البناء القبلي الطبقي . عنتر بين الانتماء القبلي والانتماء للسيف - قيم القبيلة والعبيد ١٥٧
- ٣ عنتر والتمرد - التمرد داخل القبيلة . خصائص الفنية لشعره ١٦٢
- ٤ عمرو بن معدي كرب والبطولة الفردية - الفروسية والحب والجمال - التعبير بالانا - تحليل قصيدة عمرو بن معدي كرب ١٧٣
- ٥ البطولة الجماعية . الالتحام بالقبيلة - عمرو بن كلثوم - معلقته وملامح البطولة الجماعية - بالتعبير بالنحن - الخصائص الملحمية ١٨٤

الفصل الخامس

التمرد

١٩٩ - ٢٦٦

- ١ بنية القبيلة العربية - الطبقات الاجتماعية . الصرحاء - الموالي - العبيد ٢٠١
- ٢ التمرد - الصلعة الدلالة اللغوية والاصطلاحية - طوائف الصعاليك . الخلاء - الفقراء - الغرياء ٢٠٥
- ٣ التمرد - الحرية . الفردية - الفقر والكرم ٢٠٧

٤ الخصائص الفنية لشعر الصعاليك - موضوعاتها - وحدة الموضوع - المقطوعات -
التخلص من المقدمات الطللية ٢٢١

الفصل السادس

الموت

٢٢٧ - ٢٦٢

١ الموت ومصير الانسان - الاحساس بالموت . ما بعد الموت ٢٢٩
٢ الرثاء لغة واصحطلاحا - اراء القدامى والمعاصرين - الرثاء والبكاء - اثاره القبيلة والاخذ
بالتأثر - خصائص المرثي - مشاعر الرائي - الخنساء - دريد بن الصمة - عمرو بن معدى
بن كرب - متمم بن نويرة - أعشى باهلة - رثاء النفس كعب بن سعد الغنوي - الخصائص
الفنية لشعر الرثاء في العصر الجاهلي ٢٤١

الفصل السابع

الصورة

٢٦٣ - ٣١٥

١ الصورة المعطيات الحسية - التشكيل اللغوي للقصيدة ٢٦٥
٢ الصورة التشبيهية والاستعارية - التماثل والمقارنة - النقل - تحليل نص شعري للصورة
الجلية والخفية ٢٦٨
٣ الصورة التراكمية - تراكم الصور الجزئية - التشبيه والاستعارة - نماذج من الصور
التراكمية ٢٧٩
٤ الصورة الممتدة - روضة عنتره بن شداد - ليل امرئ القيس ٢٩٢
٥ الصورة الاسطورية - الاسطورة بوصفها صورة - توظيف الاسطورة في الشعر العربي -
الاساطير الكونية - الاساطير الطبيعية ٢٩٦

٦ الصورة الاسطورية . قصة ثور الوحش والبقرة الوحشية . دلالات الصورة الاسطورية .
الانسان والحيوان . نمو الصورة لبيد بن ربيعة العامري - زهير بن ابي سلمى..... ٣٠٠

الفصل الثامن

الايقاع

٣٦٨ - ٣١٧

- ١ طبيعة الايقاع . الحركة والسكون . الفوارق بني الايقاع الشعري والموسيقي . ٣١٩.....
- ٢ ايقاع القصيدة . الايقاع الخارجي . تماثل الابيات . الوزن . التفعيلات ٣٢٣
انماط الايقاع :
- التكرار . بيت . كلمة . حرف ٣٢٤
- التقطيع الصوتي ٣٣٥
- ٣ تحليل ايقاعي لقصيدة المنخل اليشكري . وزن القصيدة . قراءة الابيات سطرًا شعريًا .
التقطيع والتوقف . التقطيع المتكرر . التوازن الايقاعي . توالي الكسرات . تكرار الوحدات
الصوتية ٣٤٣
- ٤ الاعشى . تحليل احصائي للايقاع في ديوانه . اهم البحور الشعرية . نسبتها الاحصائية .
القوافي . القوافي المطلقة . نسبتها الاحصائية . الوصل انواعه ونسبته في ديوان
الاعشى ٣٥٨
- الخاتمة ٣٦٩
- المصادر و المراجع ٣٧٣
- الفهرست ٣٨٧

More Books!

Yes I want morebooks

اشترى كتبك سريعاً و مباشرة من الأنترنت, على أسرع متاجر الكتب الالكترونية في العالم
بفضل تقنية الطباعة عند الطلب, فكتبتنا صديقة للبيئة

اشترى كتبك على الأنترنت

www.get-morebooks.com

Kaufen Sie Ihre Bücher schnell und unkompliziert online – auf einer der am schnellsten wachsenden Buchhandelsplattformen weltweit!
Dank Print-On-Demand umwelt- und ressourcenschonend produziert.

Bücher schneller online kaufen

www.morebooks.de

SIA OmniScriptum Publishing
Brīvības gatve 197
LV- 1039 Rīga, Latvia
Telefax: +371 686204 55

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNIscriptum



