

الأبجدية

قضايا ، فنون ، ونصوص

تأليف الأستاذ الدكتور
صني عبد الجليل يوسف

المختار
مؤسسة
للنشر والتوزيع

**مؤسسة الاختار
للنشر والتوزيع - القاهرة**

٦٥ شارع التزما - مصر الجديدة
تليفون وفاكس : ٢٩٠١٥٨٣

الطبعة الأولى
٢٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع : ٢٩١٠ لسنة ٢٠٠١
الترقيم الدولي : 977-5283-59-0

تقديم

يمثل عصر ما قبل الإسلام مرحلة مهمة في الأدب العربي ، وكان أكثر ما عرفناه عن هذا العصر - مصدره الشعر الجاهلي ، وما ورد فيه من حديث عن الحياة الجاهلية ، وعن الحروب ، والأحلاف ، وأعلام الجاهلية من السادة ، والحكماء ، والشعراء ، وعن الكهنة ، والمعتقدات .

هذا بالإضافة إلى ما ورد في القرآن الكريم من إشارة إلى معتقداتهم ، وآلهتهم المزعومة ، وإنكارهم للبعث .

وإذا كنا نستطيع أن نتعرف على بعض ملامح المجتمع من خلال الشعر - فإن ما يقدمه الشاعر هو صياغة لرؤية متميزة لها خصوصيتها ، وتفردا واختلافها عن الحياة ، وهو تشكيل لتجربة خاصة - حتى في حديثه عن الجماعة ، فليست الحياة الجاهلية مطابقة تماماً لما ورد في الشعر ، وليست مختلفة اختلافاً حاسماً ، وعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك . ولهذا فإننا في دراستنا الأدبية نتناول المجتمع في الشعر وليس في الواقع ، ولهذا الأساس أهمية كبيرة ، فليس المجتمع الذي تحدث عنه الشعراء ووصفوه ، وتجادلوا معه ، وانضوا فيه ، واغتربوا عنه ، وتمردوا عليه - مطابقاً للمجتمع الجاهلي ؛ بدليل أن من الشعراء الفرسان والحكماء ، من سلك في شعره مسلكاً يباين غيره ، ولو كان الشعر مرآة تعكس الحياة كما هي لكان الأمر مختلفاً ، إنما تشكيل وتصوير يتصل بالوجدان والانفعال والنفس والعقل ، والرؤية المتميزة للشاعر .

والإشكال أننا أخذنا معارفنا عن العصر الجاهلي من الشعر ، ثم بدأنا نقيس الشعر بمقاييس العصر الذي عرفناه من خلال الشعر .

ولا ينكر دارس - ما في الشعر من مبالغة ، وبخاصة الفخر والهجاء والمدح ، كما لا ننكر أن في الشعر المتصل بالعتاب والاغتراب والتمرد قسطاً من الصدق ، أما الشعر

المتصل بالمرأة - فلا نبالغ إذا قلنا : إن المرأة في الشعر امرأة نموذجية ، صورها الشعراء من خلال تصور خاص ، ومعايير جمالية قد يكون للجماعة دور فيها ، لكن أكثرها من إبداعهم ، فعين الشاعر تتجه في المقام الأول إلى عالم الشعر ، والمعجم الشعري ينتمي إلى عالم الشعر ، وإلى عالم الشعراء ، مثلما ينتمي إلى عالم الواقع .

وقد كان الشاعر معنياً باللغة أكثر من الكاهن ، والزعيم ، والتاجر ، والراعي والحارب ، ورب البيت . ولا نبالغ إذا قلنا : إن اللغة العربية بصيغها وتراكيبها ومشتقاتها ، ودلالة ألفاظها - قد نمت وازدهرت في حضن الشعر .

ولا شك أنه من المفيد أن نشير إلى الملامح العامة للعصر الجاهلي ، ذلك العصر الذي نجد رُوْحَهُ في الشعر ، ونجد شيئاً من انعكاساته فيه ، وصورةً للجدل القائم بين الشاعر ومفردات ذلك العصر .

فمن الناحية الدينية - نجد أن العرب كانوا وثنيين ، فقد عبدوا الشمس والقمر وأشار القرآن الكريم إلى ذلك فقال تعالى :

[ومن آياته الليلُ والنهارُ والشمسُ والقمرُ لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن] " فصلت : ٣٧ " .

وعبدوا الزهرة ، وأطلقوا اسم اللات على الشمس ، وصنعوا لها صنماً ، وأطلقوا على القمر ودّاً ، وعلى الزهرة العزى . وكانت العزى لغطفان ، ومثلوها بشجرة وقد قطعها خالد ابن الوليد بعد ظهور الإسلام .

وأشار القرآن إلى بعض من أصنامهم في قوله تعالى :

[أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى] " النجم : ١٩ " .

ونـ...وله تعالى : [وقالوا لا تدرنَ آلهتكم ولا تدرنَ ودًا ولا سواعاً ولا يغوثَ ويعوقَ ونسراً] "نوح: ٢٣" . (١)

وسوفَ نرى في دراستنا أن الشاعر الجاهلي هذه المعبودات - رمزاً ؛ حيث شبه الممدوح والمرأة بها أو ببعضها .

ونلاحظ أن الشعر الجاهلي لم يُعنَ بالحديث عن هذه الآلهة ، ولا بالحديث عن الأصنام ، وإنما نجد حديثاً طويلاً عن الدهر بوصفه فاعلاً ومُحدثاً لكل ما يرونه من أحداث تتصل بالفناء والموت ، وبالتغير الذي يدخل في بنية الوجود . هذا فضلاً عن ما قدّمه الشعراء الخنفاء الذين عبدوا الله على مِلة إبراهيم عليه السلام .

وسوف نتحدث عن معتقدات الجاهليين في مواضع من هذا الكتاب ، وبخاصة في حديثنا عن الممدوح والمرأة والطبيعة ، والزمان .

أما من ناحية طبيعة الجزيرة العربية فقد أشرنا إليها في دراستنا في موضوع الشعر والطبيعة ، كما أشرنا إليها في مواضع أُخر .

ونشير هنا إلى أن عصب الحياة عندهم هو الرعي الذي يشمل رعي الإبل ، والأغنام والماعز ، كما كانوا يعنون بتربية الخيول .

هذا فضلاً عن قيام الزراعة في مواضع شتى من الجزيرة ، وكانت قوافل التجارة تربط بين مناطق الجزيرة ، وبينها وبين الشام .

وسوف نرى في دراستنا لموضوع الحرب صورة للحروب بين القبائل ، وصورة لدعوة السلام الذي قادها بعض حكمائهم ، وما ترتب عليها من صلح وأحلاف .

(١) انظر تاريخ العرب قبل الإسلام ، جواد علي ج ٥ ، ٦ .

ولا شك أن العرب اتصلوا بالفرس ، وكانت القبائل العربية تعيش في العراق وجزءاً من فارس ، كما اتصلوا بالشام ، وكانت هناك قبائل عربية في الشام ، وكان الغساسنة يعيشون في سورية ، وكان بعض القبائل العربية يدين النصرانية ، كما أن هناك تجمعات يهودية كانت تعيش بالجزيرة ، وكان أهمها اليهود الذين كانوا يقطنون بالمدينة المنورة .

وكانت هذه العلاقات تتيح تأثيراً وتأثيراً سواءً في الثقافة أو الشعر خاصة . وكان المجتمع الجاهلي مجتمعاً قلياً ، وكانت كل قبيلة تمثل وحدة اجتماعية لها أعرافها وتقاليدها ، واقتصادها ، وجيشها ، وشعراؤها .

ويقوم على خدمة السادة - العبيد المخلوبون من الحبشة ومن غيرها . وكانت القبيلة الواحدة ذات تفاوت في الدرجات من حيث الغنى والفقر ، والزعامة ، والفروسية ، والكهانة .

وكان هناك الموالي الذين اعتنقهم السادة ، وأبناء الأمراء ، وهناك المخلوعون من أبناء القبيلة ، وقد أوجد ذلك ما يسمى بظاهرة الصعاليك ، وهي ظاهرة مهمة بالنسبة لدارس الأدب ، لوجود تراث شعري جيد يتصل بشعراء مجيدين انتسبوا للصعاليك .

وقد عكس الأدب الجاهلي بعامة - والشعر الجاهلي بخاصة - جدلاً بين الإنسان ووجوده الذي يتمثل في المجتمع ، وفي الزمان ، والمكان ، كما عكس جدلاً بينه وبين ذاته في تأملها لهذا الوجود ، وفي قبولها ورفضها ، واستسلامها وتمرداها ، وفي انطوائها واغترابها .

وكان الشعر الجاهلي صورة من صور وعي هذا المجتمع بنفسه وبالحياة والكون . " فالجتماع قد أودع الفنان كل ثقته والفنان نفسه مقابل هذا - قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الإخلاص للمجتمع ، ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان إلى حد أنه كان ينظر إليه ،

على أنه نبي قومه ، وهو وصف يؤكد حيوية العلاقة بين الفنان والمجتمع وخطورتها^(١)

ومعنى هذا أن الشاعر كان عنصراً فعالاً في البنية الثقافية العليا للمجتمع الجاهلي ، وكان أشد حرصاً على بقاء المجتمع وارتقائه ، لأن عمله في اتصاله بالإبداع يستوجب نوعاً من الاستمرار - للمجتمع الذي يحفظ له شعره ويعيه ويتناقله من جيل إلى جيل ، ولهذا وجد الأديب نفسه ملتزماً بقضايا الوجود والمجتمع .

وتمثل دراستنا للأدب الجاهلي قراءة لذاتنا الحضارية ، ومحاولة للتعرف على جذور حضارتنا التي قومها الإسلام ، وأمدتها بالرؤية الصحيحة ، والتفسير الصحيح للعلاقة بين الإنسان وذاته ، وبين الإنسان ومجتمعه ، وبينه وبين الزمان والمكان

وقد كان احفاء العرب بالشعر والشعراء كبيراً ، وشواهد ذلك كثيرة ، حتى إن القبائل كان يهني بعضها بعضاً حين ينمي إلى عملها نبوغ شاعر ليهيها . وكان بعض الشعراء يسمون بالنوابغ دليلاً على تميز الشاعر وعلو مكانته في قول الشعر

وقد جاء في كتاب "العمدة لابن رشيق أن عمر بن الخطاب - رضى الله عنه قال : الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه " .

وقال علي بن أبي طالب - رضى الله عنه - : "الشعر ميزان القول " . وروى ابن عائشة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : " الشعر كلام من كلام العرب ، جزل تتكلم به في بواديها ، وتسل به الضغائن من بينها " .

وكتب عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - إلى أبي موسى الأشعري : مُرَّ مَنْ قَبْلَكَ بتعلم الشعر ؛ فإنه يدل على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب^(١) .

(١) الشعر العربي ، د . عز الدين إسماعيل ص ٣٨٠ .

ويقول أبو تمام .^(٢)

وَلَوْلَا نِجَالٌ سَنَهَا الشَّعْرُ مَا دَرَى
بِغَاةِ الْعُلَا مِنْ أَيْنَ تُؤْتِي الْمَكَارِمُ

فدور الشعر في توجيه المجتمع ونقده ، وفي إمتاعه وإفادته — دور عظيم الأهمية بعيد الأثر .

إن الشاعر يقدم لنا تجارب حية نابضة تحمل لنا حدثاً أو واقعة ، أو تتحدث عن فرد أو جماعة ، وهي في نفس الوقت تحمل لنا قضية من قضايا الإنسان .

ومن الممكن أن نتعرف على رؤية الشاعر ، ورؤية عصره من خلال ذلك التشكيل الشعري ، وأن نتعرف على ملامح الإنسان ، ومواقفه التي صاحبت تلك الرؤية . والشاعر يتعرف على نفسه وعالمه من خلال عملية الإبداع الفني ؛ فالشاعر مبدع ومصور ، يرسم بالكلمات ، ويعزف ويشخص ، ويجسم ، يحيل الثبات إلى حركة ، والحركة إلى ثبات ، من خلال تخيله الشعري ، متجاوزاً الواقع ، يقدم لنا الإنسان الشعر ، ذلك الإنسان الذي يواجهه عالمه ، ويتفاعل معه ، ويجادله شعراً .

وعلاقة الشاعر بشعره علاقة وثيقة لأنه المعبر إلى ذاته وإلى غيره من الناس وإلى عالمه ، وهو الأداة التي يقدم بها نفسه ، كما يقدم بها غيره ، ويقدم بها عالمه " وإذا قلنا : إن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة ، وإنما هي الصنعة ، أو التكنيك " ^(٣) فإننا نقول من جهة أخرى : إن عالم الفن ليس خيالياً محضاً ، وليس عالماً مغلقاً ، وإنما هو عالم متصل بالحياة اتصالاً وثيقاً متفاعلاً معها ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل فني ، وهو إذ يواجهه يكون قد تأثر بهذا الواقع الذي يريد أن يؤثر فيه بهذا التشكيل .

^(١) العمدة لابن رشيق ج ١ ص ٢٨ ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٧٢ .

^(٢) ديوان أبي تمام ج ٣ ص ١٨٣ .

^(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ - ٦٣ .

" فالشاعر يصنع نفسه من جديد في قصائده ، باحثاً مصنفاً مختاراً ،
طارحاً ، منظماً وسط ركام الأشياء المبهمة ، التي تندفع لتتحول إلى ألفاظ وأصوات" (١)
والمشكلة أن الشاعر لا بد - لكي ينتج أدباً - أن يضرب بجذوره في أعماق عصره
وواقعه ، ولا بد أن يتجاوز في نفس الوقت هذا العصر والواقع ، وأن يحدث نوعاً من
التوازن ، أو التعادل بين الخاص والعام ، فالشعر ليس إبداعاً منفصلاً عن العصر والواقع ،
بل أن كثيراً مما يدور في الحياة اليومية من حديث وحكم ، وأمثال وآراء ، وأحداث
يدور على ألسنة الشعراء ، ولكنه مع ذلك يبدو جديداً حديثاً أصيلاً من خلال الصياغة
المتميزة؛ ومن خلال الرؤية الخاصة والتشكيل الجديد .

إن هوم الشاعر ومشاكله جزءٌ من هوم الإنسان في عصره ، وعبر كل العصور ،
فضلاً عن أن موضوعات الحياة ومشاكلها وقضايا الإنسان - هي أكثر الموضوعات
الشعرية في كل عصر . ولكن ذلك لا يعني بالضرورة تطابق الشعر مع الواقع عند حديث
الشاعر عن نفسه أو غيره ، أو في تصويره للحياة والواقع ، فالشاعرُ يستخدمُ من الوسائل
الفنية ما يجعل الشعر بنيةً متميزةً عن العالم الذاتي للشاعر ، وعن عالمه الخلوجي ، دون أن
يقطع العلاقات بين الشعرِ وعالم الواقع .

"وإذا كنا نحاول في دراستنا للشعر وفي قراءتنا له ، أن ننشد به ضرباً من الوحدة
بينه وبين الإنسان وحضارته ، فإن هذه الوحدة - كما يراها القيمة الحضارية من خلال
الشعر ، ونرى الشعر نفسه من خلال القيم الحضارية ، الدكتور عز الدين إسماعيل - هي
الوحدة التي نرى فيها إنما الوحدة التي يصبح فيها الشعر والقيم الحضارية شيئاً واحداً" (٢)

إن القيم الفنية في الشعر هي الإطار الذي تتشكل من خلاله القيم والقضايا
والمواقف الإنسانية ، والشاعر المجيد هو الذي يقدم شعراً لا انفصال فيه بين الشعر

(١) البزاييث درو : الشعر كيف تفهمه وتذوقه ، ص ٣٨ .

(٢) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٣ .

والحياة، وبين ما هو عام وما هو خاص ، وبين التشكيل الفني والمحتوى الشعري ، وبين الفن والقيم الحضارية لعصره .

والشاعر يختلف عن الناس جميعاً ، ويشبههم في آن واحد ، وإذا قلنا : إنه عينهم على العالم ، فإن هذه العين تتميز بحساسية مفرطة ، ومن ثم فإن ما يراه هو لهم - ليس بالضرورة ما يرونه هم لأنفسهم ، وإن تشابه معه أحياناً ، يقول وردث ورث :

"الشاعر هو الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلبها " (١)

" إن الشاعر هو ذلك المخلوق المتميز الذي يمتلك حياة باطنية ، والذي تمتلئ نفسه بصراعات وانفعالات وتناقضات لا يشعر بها الإنسان العادي ، هو الذي يلتمس التهرب من الواقع وسيلة يضيف بها إلى الطبيعة عالماً من الأحلام والتهاويل ، يجيء امتداداً لذاته الخصبية العميقة ، أما الإنسان العادي الذي استحال وجوده إلى وجود غفل مبتذل - لا يملك أية حياة باطنية ، ولا يستطيع أن يختلي بنفسه لحظة واحدة " (٢)

ومعنى هذا أن الحياة التي نراها في الفن هي حياة شديدة الخصوصية ؛ لأنها تمثل وجهة نظر لأشخاص متميزين ، كما تبدو انعكاساً لحياة خاصة .

فالإنسان العادي ليس له وجود في الشعر ، ذلك الإنسان الذي يقف على هامش الوجود ، ولا يلتحم معه التحاماً له أساس نظري ، ولا نقصد بالإنسان العادي ذلك الإنسان البسيط الذي يلتحم مع الحياة في جدل طبيعي ، يحب الوجود ، ويحياه ، ويفهمه

(١) سير موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ص ٣٤٨.

(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٢٢.

فهماً لا تعقيد فيه ، ويبني له وجهة نظر بسيطة ، فالشعراء - غالباً - ما يقترحون من هذا الإنسان ، ومن هذه الحياة .

ودراستنا لدور الشاعر في المجتمع وموقفه منه - هو دراسة لدور الشعر في هذا المجتمع ، وعلاقته بالأنماط الاجتماعية ، وبالبيئة وظروف العصر ، وهذا يعكس اعترافاً ضمنياً بأن الشعر يقدم نوعاً من الحقائق التي يمكن التعامل معها على أساس عقلي ، ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : أن الحقيقة الأدبية تمثل حكماً يتوج تجربة إنسانية نشأت بين الذات والموضوع . والأدب الذي يحمل إلينا هذا النوع من الحقيقة أدب ذو طابع فلسفي ، لأن الحقيقة الفلسفية ذات طابع أدبي ، وكتلتاهما حقيقة غير مستقلة عن الإنسان " (١)

وتسليمنا بأن الأدب يقدم نوعاً من الحقائق التي تتصل بالإنسان - لا يعني أن قيمة الأدب تنحصر فيما يقدمه من حقائق ، أو أن هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق الأدبية ، ودخولها في بنية العمل الأدبي ، تجعل الأدب أكثر خصوصيةً وثراءً ، واتصالاً بالإنسان ، وهي من ناحية تتكشف لنا وتشكل من خلال ذلك البناء الشعري الجمالي .

" ومن الفلاسفة من يعتقد أن الجمال هو الحقيقة ، حقيقة الأشياء ، وحقيقة الوجود ، بمعنى أن الحقيقة هي مضمون الجمال " (٢)

" إن بنية العمل الأدبي كأني نشاطٍ معرفي خيرة موضوعية وفلسفة فكرية للواقع الإنساني ، والأدب لا يعطي رأياً وإنما يشك رؤية ولا يعكس محاكاة مباشرة للواقع ، إنما موازاة رمزية . ومعادلاً موضوعياً لكل ما يفعل به الفنان " (٣)

(١) قضايا الإنسان في المسرح ، ص ٢٤ .

(٢) نازلي إسماعيل : الفن والجمال ، ص ١١ .

(٣) شعر ناجي ، ص ٧٦ .

وإذا كان الشعر يحمل هذه الإمكانيات التي تجعله يؤدي وظيفته الفنية في المجتمع أداءً متميزاً له تأثير في وعي الجماعة - فإن الشاعر يبدو وكأنه إنسان متميز وهبه الله سلاحاً من أخطر الأسلحة التي حملها الإنسان ، والذي يستطيع أن يغير بها من وعي الجماعة ، وأن يوجه هذا الوعي ، ومن ثم يؤثر في سلوكهم .

"والفنان باعتباره لسان حال جماعة من الناس - فإن الأسرار التي يفصح عنها أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه ، هو عدم إدراكها إدراكاً كاملاً مكونات صدرها ، والفن هو الدواء الذي تقدمه أي جماعة من الناس لأبشع مرض يصيب الروح ، أي فساد الوعي " (١)

وقد احتفى العرب في الجاهلية بالشعر والشاعر " وكان اعتزاز القبيلة بشاعرها أكبر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه ، وهو وضع قضت به ظروف الحياة في ذلك العهد الجاهلي ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادات وجدانية تبث في أبنائها المروءة والنجدة وإباء الضيم وتحذوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء " (٢)

" ولا شك أن الشاعر قد استطاع أن يصل إلى هذه المكانة بما قدمه من تشكيل جيد ، وما ضمنه من قيم إنسانية ونماذج للسلوك والأخلاق ، أي بما جمعه في شعره من الجميل والجليل والممتع والنافع ...

"إن تلك المكانة التي احتلها الشاعر في المجتمع العربي في الجاهلية هي تأكيد لموقف حضاري أرحب وأعم من علاقة الانتماء القبلي " (٣)

" والشاعر إنما كان يحتل تلك المكانة الممتازة الفريدة بين الناس لأنه كان نافذهم التي من خلالها يطلون على الأشياء الماثلة للعيان والأشياء الخبيثة الواقعة وراء العيان " (٤)

(١) كورونجود : مبادئ الفن ص ٤١٨ .

(٢) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٢٧ .

(٣) عز الدين إسماعيل ؛ روح العصر ، ص ٧٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

" ولهذا فإن علينا أن نعيد دراستنا للشعر الجاهلي بوصفه جماعاً للقيم الحضارية السائدة في تلك الحقبة التاريخية " (١)

على أنه لا بد أن ننتبه إلى خصوصية الظاهرة الفنية ، وخصوصية الظاهرة الحضارية المتبدية في الفن ، إن قضايا الإنسان ومواقفه تتجاوز العصور والبيئات مكونة ما يسمى بوحدة التجربة الإنسانية ، ومع اعترافنا بهذه الوحدة - فإن لكل عصر إطاره الخاص ورؤيته الخاصة ، ومن ثم تتميز تجربته ، وتجارب شعرائه ، كما أن كل تجربة تمثل بنية لها خصوصيتها وتميزها رغم هذا الاتصال ، وتلك الوحدة .

* * *

وفي ضوء ذلك قسمت دراستي إلى قسمين : قسم الشعر ، وقسم النثر ، وقدمت دراستي للشعر في ثلاثة أبواب :

الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي :

تناولت دور الشاعر في المجتمع الجاهلي بوصفه شاعراً ، وقد كشفت عن علاقة الشاعر بمجتمعه ، ودوره في قيادته ، وتثبيت بعض القيم ، ورفض بعضها ، والدعوة إلى قيم جديدة ، وما قدمه من حكم ووصايا ، ومن نماذج إنسانية تكشف عن رؤيته وموقفه في إطار الالتزام بالمجتمع .

وتناولت الزعامة في المجتمع الجاهلي ، ونموذج الزعيم . والفخر ، وما يتصل به من دوافع ونماذج . والهجاء ، ودوره في نقد العيوب الاجتماعية ، ودور الهجاء السياسي والقبلي والقومي في المجتمع . والحرب ودور الشاعر في إشعالها وإخمادها ، والنماذج المتصلة بها .

(١) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٧

وتناولت موضوع العذل على الكرم ، ونماذج العاذلة والعذل .

وتناولت الغربة وما يتصل بها من قضايا ونماذج .

وتناولت الصعلكة بوصفها نوعاً من التمرد على أوضاع اجتماعية سائدة في المجتمع الجاهلي .

وقدمت دراسة لعلاقة الشاعر بالمرأة ونموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثم درست ظاهرة اللهو ، وعلاقة هذه الظاهرة بالزمان والمكان والمجتمع .

وتناولت المدح في إطاره العام ، وعلاقته بموضوعات الشعر المختلفة التي قدمها الشاعر من منطلق التحسين ، فخراً ومدحاً ورتاءً وحكمةً ، وتناولت المدح بمعناه الاصطلاحي ، والأسباب التي دفعت إليه وما اتصل به من نماذج إنسانية للشاعر بوصفه مادحاً ، أو نماذج قدمها الشاعر للمدوح وتناولت الإطار الذي قدم الشاعر فيه بمدوحه بوصفه نموذج للرجل الكامل الذي يواجه الزمان والمكان ويرأب ما يشعر به الجاهلي من صدع في الوجود ، ويلتزم بمجمعه .

الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزمان :

وتناولت فيه تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان ، وهي تجربة تمثل نمطاً من أنماط التجربة الوجودية ، حيث تعرف الجاهلي على نفسه وعالمه ، من خلال جدل طبيعي اقترن فيه الإحساس بالوجود مع الإحساس بالموت والتناهي ، وافتقد فيه الجاهلي الشعور بغائية الوجود وسر مديته ، وقد عكست النماذج الشعرية للإنسان في مواجهة الزمان بوصفه القوة الفاعلة عند الجاهليين - نوعاً من الاستسلام واليأس والهروب ، وعكس بعضها محاولات لمواجهة القهر والإحساس بالتناهي ، والرغبة في الانتصار على العدم .

وقد كشفت عن التصور الجاهلي للزمن في الشعر الجاهلي ، وعن نموذج الإنسان في مواجهته .

كما كشفت عن ارتباط تجربة الشاعر بتجربة من سبقه ، وبأحداث التاريخ . وكشف عن الرثاء ، وعلاقته بتجربة الإنسان في مواجهة الزمان ، من منطلق أن الرثاء نوع من تخليد الإنسان الفاني ، في مواجهة عوامل القهر والسيان . وتناولت تجربة الإنسان في شيخوخته ، تلك التجربة التي ارتبطت بالعجز والمعاناة ، والشعور بالإحباط ، والإحساس بالموت ، والإغراق في أحلام اليقظة .

ودرست ظاهرة الوقوف على الأطلال ، وما ترمز إليه ، وارتباطها بالزمان والمكان ، واقتراها بالاستفهام الوجودي في مواجهة الفناء . ويتصل هذا الباب بتلك التجربة التي تناولها ، وما تتميز به من تفرد وخصوصية ، كما يتصل بالشعر الجاهلي بوصفه أكثر مراحل الشعر العربي أهمية ، وقد جاءت خصوصية التجربة وتفرداها من حيث افتقاد الجاهليين الدين الذي يفسر لهم غوامض الكون ، ويكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، ومن حيث كونها التحاماً مباشراً مع الوجود ، ولهذا فإنها قريبة من الموقف الفلسفي كما يتصوره الوجوديون ، إلا أن الوجودية جاءت في مواجهة فلسفات متقدمة وواضحة ، ومواجهة أديان لها قوتها من حيث العمق والانتشار ، أما وجودية العصر الجاهلي فإنها كانت أقرب إلى الموقف الطبيعي ؛ حيث نشأت في غيبة من تلك الفلسفات والأديان .

فالجاهليون لم يكونوا أصحاب دين عميق واضح ، حتى من قِبل إلههم حنفاء ، أما نصارى ، أو يهود ، فهؤلاء في الحقيقة كانوا يعيشون على هامش تلك العقائد ، ولم يتأثروا بتلك العقائد تأثراً حقيقياً ، يخلصهم من سيطرة الرؤية الجاهلية ، ولهذا لم تتميز تجربتهم في مواجهة الزمان عن تجربة الجاهليين تمييزاً نستطيع أن نرى فيه أثراً لعقائدهم .

الباب الثالث الشاعر الجاهلي والطبيعة

تناولت الشاعر في جدله مع الطبيعة وتصويره لها ، فقد اتصل الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وأصبحت مصدر إلهامه ، كما كانت مصدر حياته وسعادته وشقاوته ، تقدم له رزقه ، وتسلبه حين تقسو عليه كل ما أعطت .

وتناولت في هذا الباب رؤية الإنسان للكون ، وما أحسه الشاعر من مفارقت ، وانعكاس ذلك على تشكيكه الشعري .

وتناولت نظرتة للجوامد الثابتة والمتحركة ، وحواره معها ، ورؤيته لها ، وانعكاس ذلك على تصويره لنفسه ، ولقومه ، ولحبيبته ، وتناولت الرموز والتشبيهات التي استمدها الشاعر للنموذج الإنساني من هذه الكائنات ، وانعكاس هذا الموقف في إبداعه الشعري ، والنماذج التي اتصلت بهذا الموقف ، وحاولت أن أكشف عن صورة ذلك الجدل بين الإنسان والطبيعة .

قسم النثر

أما بالنسبة للنثر فقد اتصل النثر اتصالاً وثيقاً بالحياة الجاهلية في سلمها وحرها ، وكان الزعماء خطباء يقودون قومهم بالكلمة مثلما يقودونهم بالسياسة .

وكانت الخطب وسيلة رؤساء العشائر لمخاطبة أبناء العشيرة ومنتدياتها .

كما وجدت الوصايا سواء من الزعيم لعشيرته ، أو من الآباء للأبناء ، أو من الأمهات لبناتهن .

ووصلتنا بعض الرسائل وكان أهمها ما كان بين النعمان وكسرى ، حيث كان لكسرى كُتاباً ، ونعتقد أنه كان عند النعمان من يكتب له عند الحاجة لذلك.

وقد وصلتنا بعض المقالات والرسائل التي تتضمن وصفاً للمرأة ، وحدثنا عن أخلاقها ، وجمالها ، وعقلها ، وعشرتها ، لكن هذا الوصف لا يتجاوز بضع صفحات يمثل بعضها نثراً لمنظوم من الشعر .

وقد ربطت في دراستي بعامة بين الإطار النظري للقضايا الإنسانية ، وبين الرؤية الشعرية ، وما قدمه الشعراء من شعر يتصل بتلك القضايا ، كما ربطت بين القضايا والنماذج الإنسانية ، وبين عناصر التشكيل وبنيتها ، وحاولت الكشف عما وراء الظواهر ، والبحث عن أبعاد القضايا والحقائق الأدبية والاجتماعية في الشعر الجاهلي .

وحيث إن شعر الحكمة اتصل بكل موضوعات الشعر الجاهلي - فقد اكتفيت بعرض موجز له مع الوصايا ، وقدمت نماذجه في إطار دراستي لكل الموضوعات ، حيث إن الشاعر في جدله مع ذاته ومع مجتمعه ، ومع عالمه - كان يُضَمَّن تشكيله الشعري خلاصة تأملاته وتجاربه ، فهو كما أشرنا عين قومه على أنفسهم وعلى عالمهم ، وهو حكيمهم ومرشدهم ، والذائد عنهم بشعره وفكره .

ولم أفصل بين القضايا الإنسانية والقضايا الفنية ، كما أنني قدمت التحليل الأدبي للنصوص التي تمثل للقضايا ، أو تتصل بالموضوعات في إطار الموضوع الذي يتيح له فاعلية أكثر في البحث ، ووضوحاً في النص ، وجعلت الدراسة الفنية متوازية مع الدراسة الموضوعية ، ولهذا فائدته التي لا تخفى ، فضلاً عن أنها تحقق للدرس الأدبي موضوعيته وتكامله .

* * *

وبعد فإنني حاولت أن أقدم دراسة شاملة للأدب الجاهلي تنتظم قضاياها وفنونه ونصوصه ، وأن أحقق لهذه الدراسة ما رأيت أنه مفيد للدرس الأدبي ، وللبحث العلمي

في الأدب الجاهلي ، شعره ونثره ، وأن أخلص دراستي مما رأيت أنه قد أفقد بعض الدراسات السابقة شيئاً من موضوعيتها ، وتكاملها .

وحرصت أن أضمن موضوعات البحث وقضاياها نصوصاً كاملة تمثل للموضوع أو للقضية ، وقمت بتحليل أدبي لتلك النصوص ، بحيث يتمكن دارس الأدب من معرفة أعمق وأشمل لقضاياها ، ويمكن دارس النصوص الجاهلية من ربط النص بموضوعه ، وبالعالم الأدبي الجاهلي زيادة للفائدة ، وتعميقاً للفهم .

إن البحث الذي أقدمه يقوم على وعي بالعصر الذي أدرس أدبه ، كما يقوم على أساس نظري فيما يتصل بعلاقة الأدب بالعصر والوجود ، وفيما يتصل بالدراسة الأدبية وما تتطلبه من أدوات ومعارف .

إن الأمل في الله كبير أن يوفيني ، وما توفيتني إلا بالله ،

وعلى الله قصد السبيل .

أ . د . حسني عبد الجليل يوسف

الباب الأول

الشاعر والمجتمع الجاهلي

أولا : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية

اتخذ الجدل بين الشاعر الجاهلي والزمان ، وبينه وبين المكان طابعا وجوديا ، فالشاعر قد صاغ قضايا الزمان والمكان من خلال وجوده الخاص ، وإحساسه بالتنهاهي إزاء لا تنهاهي الزمان والمكان ، وقد أثرت رؤيته هذه على سلوكه الاجتماعي ، وتشكيله للقيم وموقفه من المجتمع والحياة .

فالشاعر فرد متميز ، ولهذا فإنه يعكس في شعره رؤية خاصة من المجتمع ، لكن الشاعر عضو في المجتمع تشكلت رؤيته من خلال مقولات وقيم اجتماعية ، ومن هنا كان موقف الشاعر تمثيلا لموقف المجتمع من نفسه ، أو موقف الضمير من الإنسان "فالعمل الفني إذن هو نتيجة مجهود فردي ، ولكن حصيلته الشعرية والفكرية مستمدة من علاقة الفنان بالمجتمع الذي يعيش فيه" (١)

ومن هنا يتميز موقف الشاعر من المجتمع بالخصوصية والشمولية معا . فإنه "لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي أديب لا بد أن يستوحي مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه ، ويتأثر بأحواله وملاهبساته في أثناء قيامه بعملية الإبداع الفني ، ذلك أن والأديب ، وهو الضمير الواعي لمجتمعه - لا بد أن يبلور وجدانه - ويرى ما لا يراه الشخص العادي" (٢)

فالأديب الحق " لا تعنيه الظواهر الاجتماعية إلا بالقدر الذي يؤثر على جوهر الإنسان ، بقدر ما هي انعكاسات لتطلعات الإنسان إلى حياة أفضل" (٣)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢١ .

(٢) د. نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب ، ص ١٣٩ .

(٣) نفس المرجع ص ١٤٣ .

والأديب ليس مجرد ضمير للمجتمع ، أو مرآة يرى فيها نفسه فقط ، إنه عين هذا المجتمع عينه الفاحصة المدققة الذكية الواعية ، التي يرى بها كل ما غفل عنه غيره ، أو ما لم ينتبهوا إلى حقيقته وأهميته ، وهو يقدم ذلك كله في صورة جديدة من العلاقات الإنسانية.

"فالفنس البشرية هي نقطة انطلاق بالنسبة للأديب ، وبلورة خصائصها المتفاعلة مع المجتمع وهي النتيجة التي يصل إليها " (١)

"إن الشاعر نفسه عضو في مجتمع ، منغمس في وضع اجتماعي معين ، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما أنه يخاطب جمهوراً ، مهما كان افتراضياً " (٢)

فالعلاقة بين الشاعر والمجتمع علاقة وثيقة ، بوصفها علاقة فرد بجماعته التي ينتمي إليها، والعلاقة بين الشعر والمجتمع هي أيضاً علاقة وثيقة بوصف الشعر مظهراً من مظاهر ثقافة المجتمع

"فالفنان ليس كالفيلسوف مثلاً في علاقته بمجتمعه يمثل الرأس المفكر ، وإنما هو جسم المجتمع كله بما فيه من أفكار وأهواء ومخاوف ومطامح وآمال ، إنه الآلة الموسيقية التي يوقع عليها المجتمع كل رغباته ونزعاته وتصورات ، بسيطة كانت أم مركبة " (٣)

إن الأديب يقوم بعملية بلورة للرؤية الاجتماعية في إطار فنه ، وما ورثه من تراث شعري ، وهو يعكس رؤية شعراء سابقين ، وجدلهم مع مجتمعهم وعالمهم ، ثم يقدم ذلك كله في تشكيل فني يواجه به مجتمعه ، أو يواجه مجتمعه بنفسه من خلال الشاعر والشعر معاً : " إن مادة الأدب تستمد من البشرية والتجربة الإنسانية ، ثم تعود ، إذ تعود ،

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٢) رينيه ويلك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ١١٩ .

(٣) عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢٢ .

منتعشة في ثوب جديد من التأويل ليتسلمها الناس من جديد فتصبح ، مرة أخرى ، جزءاً من تجربتهم " (١) معنى هذا أن الإنسان لم يرَ "صورته العميقة في أي عصر أو في أي مجتمع إلا بفضل الشاعر أو الأديب (٢)

فمن خلال الصورة والنموذج الفني يلتقي الإنسان بالتجربة الإنسانية في جوهريتها وقوتها وانضباطها في رؤية متميزة .

"إن الأديب يتخذ من الظواهر والمشكلات قاعدة للانطلاق على أجنحة الخيال ، إلى آفاق المجتمع حيث تحصل على رؤية فنية وجمالية وإنسانية تضيء لنا أنفسنا من الداخل أو من الخارج ، ومن ثم تزداد معرفتنا بذواتنا ، وبذات الكون الذي يحتويها" (٣)

"فالفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة ، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع في صورة جديدة له هي صورته الفنية . وهذه الصورة أكثر اكتمالاً من أصلها ، لأنها تلم ما بدا لنا مبعثراً من عناصر ، وتوضح ما بدا غامضاً من مغزاه . إن الفن وإن كان مصدره الواقع فإنه يتجاوز المائل في هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص ، وإلى ما يرهص به من جديد" (٤)

لهذا فإن الأدب - بوصفه وعياً اجتماعياً ، ومواجهة للواقع وتجاوزاً لحدود الزمان والمكان والمجتمع - يبدو متعالياً على هذا المجتمع ، ولكنه من ناحية أخرى يبدو داخلية في نسيج المجتمع الذي استمد منه الأديب رؤيته وعكسها ، وعبر عنها من خلال تشكيله الفني، ومن هنا تبرز إشكالية الفن والشاعر من حيث كونه متعالٍ وغير متعالٍ في آن

(١) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٢) نبيل راغب : التفسير العلمي للأديب ، ص ١٤١ .

(٣) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٤) نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب ، ص ١٤١ .

واحد. ومن هنا تبدو خصوصيات الشعر ، من حيث كونه فناً له أدواته وأعرافه المتميزة ، ومن حيث كونه تعبيراً عن فرد متميز ، وتعبيراً عن مجتمع معين وعصر معين ، وبيئة بعينها، كما تبدو شمولية الشعر من حيث كونه نمطاً ثقافياً يتصل بكل أنماط الثقافة كما تصل بالحياة والكون ؛ ولأنه يتجاوز الفعل الاجتماعي إلى الإنسان مطلقاً ، فضلاً عن تجاوزه الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل .

ومن هنا يبدو الشاعر والشعر ملتزمين بالواقع ومغتربين عنه في آن واحد ، بل إنهما يبدوان من ناحية ثالثة وقد تمردا على الواقع والحياة والزمان والمكان والمجتمع.

والشاعر على وعي بمسئولية عما يقدمه لمجتمعه ممن شعر يقول عمرو بن

شأس : (١)

ألا أيها المرء الذي ليس منصتاً ولا قائلاً إن قال حقاً ولا عدلاً

إذا قلت فاعلم ما تقول ولا تكن كحاطب ليل يجمع الدق والجزلا

وإذا كان حديث الشعراء عن العلم لا يتجاوز في دلالاته معرفة الأخبار ، أو ما اتصف به الشاعر أو قومه ، فإن تكرار هذا الحديث عند الشعراء مقترنا بالجهل الذي يودي بصاحبه ولا ينفعه ، يكشف عن وعي الشاعر بأن معرفة الناس أساس لمعاملتهم وتقديرهم .

يقول خدش بن زهير : (٢)

ألم تعلمي — والعلم ينفع أهله وليس الذي يدري كآخر لا يدري

بأنا على سرائنا غير جهل وأنا على ضرائنا من ذوي الصبر

(١) ديوان عمرو بن شأس : ص ٣٨-٣٩ .

(٢) أشعار العامرين الجاهليين : ص ٣٥ .

ويقول النابغة : (١)

ينبتك ذو عرضهم عني وعالمهم وليس جاهلُ شيءٍ مثلَ مَنْ علما
فالجهل يعني عدم العلم والمعرفة ولكنه أيضاً مرادف للطيش والشر .

يقول طرفة بن العبد : (٢)

وما زال شربي الراح حتى أشررتني صديقي وحتى ساءني بعض ذلِكَ
وحتى يقول الأقربون نصاححةً ذر الجهل واصرم حبلها من حبالِكَ

ويقول النابغة : (٣)

لعن الله ثم ثني بلعن ربذة الصائغ الجبان الجهولا
من يضر الأدنى ويعجز عن ضرر الأقصي ومن يخون الخيلا

فالجهل هنا يقترن بسلوك بعيد عن الجادة ، يتعارض مع العرف والفضيلة ، ولهذا
فإن صاحبه استحق اللعن والهزاء من الشاعر الذي يمثل صوت المجتمع .

وإذا حاولنا أن نتعرف على المجتمع الجاهلي ، نجد أن العصبية هي النظام السائد
في هذا المجتمع ، وذلك أن "القبيلة هي عماد الحياة في البادية ، بسها يحتمي
الأعرابي في الدفاع عن نفسه وعن ماله ، حيث لا (شُرط) في البوادي تودب

(١) ديوان النابغة : ص ٦٣ .

(٢) ديوان طرفة : ص ١٠٦ .

(٣) ديوان النابغة ص ١٧٠ .

المعتدين، ولا سجون يسجن فيها الخارجون على نظام المجتمع ، وكسل ما هناك
(عصبية) تأخذ الحق وأعراف يجب أن تطاع" (١)

ولم تقتصر هذه العصبية على البدو دون الحضرة ، بل كانت تشملهم جميعا . وهي
عصبية تنصل بالأنساب وهي أنساب "سواء صحت أم لم تصح فقد اعتنقها العرب ، ولا
سيما متأخرين وبنوا عليها عصبيتهم ، وانقسموا في كل مملكة حلوها إلى فرق وطوائف
حسب ما اعتقدوا في نسبهم ، وأصبحت هذه العصبية مفتاحا نصل به إلى معرفة كثير من
أسباب الحوادث التاريخية ، وفهم كثير من الشعر والأدب ، ولا سيما الفخر والمجاء" (٢)
" وقد كان البدو يعتمدون على الرعي ، وكانت حياتهم تتسم بالتنقل ، حيث
منابت الكلاء ، وكانوا ولا يزالون يحتقرون الصناعة والزراعة والتجارة والملاحة ، ويعيشون
على ما تنتجه ماشيتهم ، يأكلون لحومها بعد علاج بسيط ، ويشربون ألبانها ويلبسون
أصوافها ، ويتخذون منها مساكنهم ، وإذا اشتد بهم الضيق أكلوا الضب والبريوع ،
وهم يعتمدون في تغذية ماشيتهم على الطبيعة . (٣)

يقول الأعشى : (٤)

لسنا كمن جعلت إباد دارها
تكرت تنظر جيبها أن يحصدا
قوما يعالج قملا أبناؤهم
وسلا سلا أجدا وبابا مؤصدا

(١) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٤ ، ص ٣١٣ .

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

"والمؤمن في البداوة ضعيف الإيمان قل أن يؤمن إلا بتقاليد قبيلته ، وما ورثه عن آبائه" (١) .

يقول طرفة بن العبد : (٢)

قد أمضيت هذا من وصية عبدل ومثل الذي أوصى به عبدل أمضى
وطبيعة الحياة الصحراوية وما تفرضه على أبنائها من عزلة ، حيث تتجمع كل قبيلة
في رقعة واحدة تفصلها عن غيرها المهامة والفلوات ، هذه الطبيعة هي التي أملت عليهم
نوعا من التماسك ، مما جعل من نسيبهم حقيقة واقعة .

يقول معاوية بن مالك : (٣)

إني امرؤ من عصابة مشهورة حشد لهم بحمد أشم تليد
ألفوا أباهم سيدا وأعانهم كرم وأعمام لهم وجدود
إذ كل حي نابت بأورمة نبت العضاة فماجد وكسيد

ويقول سلامة بن جندل : (٤)

إني وجدت بني سعد يفضلهم كل شهاب على الأعداء قرضوب
إلى ثميم حماة الثغر نسبتهم وكل ذي حسب في الناس منسوب

ولا شك أن ما كتب عن أنساب العرب بعامة ، وأنساب القبائل بمخاصة ، يستند
إلى حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها ، ففي مثل هذه الجزر الصحراوية يصبح النسب

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ١٠

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠٢ .

(٣) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٠ .

حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها تشككا مطلقا ، لأن ظروف نشأة القبائل ،
وظروف حياتها تؤكد حقيقة النسب .

ولا شك أن هذا النسب هو أساس العصبية ، ويقول ابن خلدون :

" ولا يصدق دفاعهم وزيادهم إلا إذا كانوا عصابة وأهل نسب واحد ، لأنهم
بذلك تشتد شوكتهم ويخشى جانبهم إذ نعمة كل واحد على نسبه وعصبيته أهم ، وما
جعل الله في قلوب عباده من الشفقة والنعرة على ذوي أرحامهم وقربائهم موجودة في
الطباع البشرية وبها يكون التعاضد والتناصر وتعظم رهبة العدو " (١)

معنى هذا أن الفرد يواجه في قبيلته بناء متماسكا من البشر ، تربطه بهم رابطة
الدم والمصلحة وضرورة الحياة . ولكن الفرد لا يواجه الأفراد مجردين ، وإنما يواجه تشكيلا
من الأعراف والقيم والعادات والتقاليد الموروثة والمبتدعة ، ثم هو بعد هذا وذاك يواجه
بسلوك فردي أو عام يرتبط بهذه الأنماط أو يجيد عنها ، وهو في هذه المواجهة مع قبيلته ،
وفي جدله معها يرتضى عن بعض هذه الأنماط ويتقبلها ، ويرفض بعضها الآخر ، سواء
أكان هذا الرفض مسموعا ، أم غير مسموع . وهو في قبوله ورفضه ، إنما يتقبل ويرفض
نظاما يحتويه . وأسلوبا هو أساس حياته ، وفي جماعته ، وقيما تشكل هو نفسه من خلالها
، إنه يقف مع نفسه ومجتمعه موقفا فلسفيا ، أو شبه فلسفي ، يقدم من خلال رؤيته ،
وتشكيله الفني ، الذي تحتويه القصيدة ويحتويها في آن واحد .

وإذ كان الشاعر مرتبطا بالقبيلة بوصفه واحدا من أبنائها ، فإن القبيلة قد أعطت
الشاعر مكانة خاصة " فكانت وظيفته في القبيلة أخطر من الزعامة والقيادة ، وهو وضع

(١) ابن خلدون : المقدمة ، ص ١١٢ .

قد قضت به ظروف البيئة ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة معنوية ، تبث في أبنائها -ها روح البسالة والحمية ، وإباء الضيم " (١)

يقول ابن رشيقي :

" كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطمعة ، واجتمع النساء بالزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشرون والدان والرجل ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم " (٢)

والشعراء من جهة أخرى كانوا على وعي بمآثرهم الفريدة من قومهم بوصفهم شعراء وبوصفهم فرسانا . وقد عبر الشعراء عن مكانتهم من قبيلتهم في صور مختلفة .

يقول أبو قيس بن الأسلت : (٣)

أنا النذير لكم من مجاهرة كي لا ألام على نهبي وإنذار

ويقول أوس بن حجر : (٤)

رأتني معد معلما فتناذرت مبادهتي أمشي براية معلم

ويقول عامر بن الطفيل : (٥)

لقد علمت عليا هوازن أنني أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر

(١) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٣٢ .

(٢) ابن رشيقي : العملة ، ص ٦٥ .

(٣) ديوان أبي قيس بن الأسلت ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أوس ، ص ٢٢ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦١ .

ويشعر الشاعر أن تميزه لا يعود إلى نسب ، وإنما إلى خصائص فردية . ومع هذا فإنه يقرر التزامه بقبيلته . يقول عامر بن الطفيل : (١)

فما سودتني عامر عن وراثتي أبي الله أن أسمو بأب ولا أب
ولكنني أحمى حماها وأتقى أذاها وأرمى من رماها بمقنب
ويقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إني امرؤ في الناس ليس له أخ إما يسر به وإما يغضب

فالشاعر على وعى بتفرده وهو يعلم أن هذا التفوق راجع إلى قدرات ذاتية تميزها عن بني قومه . كان الشاعر دعامتها . ويقترب من هذا ما قاله حاتم الطائي عندما طرده أبوه بسبب إسرافه في العطاء ، حيث قال له : (٣)

وإني لعف الفقر. مشترك الغني وودك شكل لا يوافقك شكلي
وشكلي شكل لا يقوم لمثله من الناس إلا كل ذي نيقة مثلي
ولي نيقة في الجمد والبذل لم تكن تأنقها فيما مضى أحد قبلي

فهذا الإحساس بالتفرد كان متصلاً بأسباب كثيرة يمثل الشعر أهمها ، فمن خلال الشعر استطاع حاتم أن يعمق من الإحساس بالكرم ، وأن يواجه واقعه بتشكيل يبرر من خلال مسلكه . والذي نود أن نشير إليه ، أن مكانة الشاعر في قومه كانت تجعده ملتزماً بقضايا المجتمع ، ولكن هذا الالتزام كان أكثر رحابة من الإطار القبلي ، لأنه يقوم على وعى بالقيم وارتباط بها ، ومعنى هذا أنه التزام يتصل بالمثل العليا الذي ينشده الشاعر لقبيلته .

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفراده ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن الأفراد هم الذين يقودون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف ، فالإنسان لا يقف عند حد الوعي بوجوده في تغيير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلية في صميم الوظيفة الفنية . وهنا يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلة في التشكيل .

" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعيد خلقه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمها الحالية أو الماضية في مواجهة تحمل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة التغيير ، أو يقوم بقيادة هذا التغيير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتبع له

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد المنعم تليمة : مداخلة إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ويرى أنا تولى دريموف أن: " المثل الأعلى يظهر أولاً كنتاج للفكر ، ثم يتحقق بعد ذلك في الحياة . وفي هذا دليل على فاعلية الفكر الإنساني وقدرته التي تتجاوز الرؤية إلى التنبؤ والتي لا تقف عند عكس الواقع بل تتخطى ذلك إلى إبداع واقع جديد " (١)

ولكن الشاعر لا يبدأ عمله من فراغ ، لأن نظره موجه إلى عالم الشعر ، وما فيه من أنماط فنية ومعنوية ، وإلى واقعه وما يموج فيه من تيارات وقيم . وإذا كان التقليد هو أول خطوات الفنان ، فإن الشاعر غالباً ما يبدأ بالحديث عما تحدث عنه سابقوه بأسلوب يقترب من أسلوبهم وبأفكار قريبة من أفكارهم . " إن كل فنان يتحدث بلغة أسلافه ، بل إنه ينهار في بعض الأحيان قبل أن يتأني له أن يشرع في الحديث بصوته " (٢)

ولقد كان للمجتمع الجاهلي قيمة التي تعبر عنه ، وكان له قيمة التي حاول مفكروه أن ينسبوا لها ، ويعمقوها في وجدان أبنائه ووعيهم ، ولهذا فليس كل ما لهج به الشعراء يمثل قيمة أصيلة في ذلك المجتمع ، لأن كثيراً من هذه القيم التي نراها في الشعر الجاهلي قيم منشودة فهي تبدو وكأنها من خلق الشعراء وصنعهم . يقول روث بندكت " إن المجتمع ليخلق الفرد على صورته ومثاله ، لكن الفرد أيضاً يحور مجتمعه ويطوره ويشكله ويعدله " (٣)

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفرادهم ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن

(١) أنا تولى دريموف : المثل الأعلى والبطل في الفن ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث ، ص ٨

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٣٩٤ .

(٣) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٧٥ .

الأفراد هم الذين يقودون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف في
تغير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن
تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد
الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال
تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح
في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلة في صميم الوظيفة الفنية . وهنا
يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلة في التشكيل .
" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعيد
خلفه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمتها الحالية أو الماضية في
مواجهة تحلل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة
التغيير ، أو يقوم بقيادة هذا التغيير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتى له
من ثقافة ، وما تمخض عنه جدله مع وجوده وواقعه من قناعات تمثل إطاراً لرؤيته الشعرية
وموقفه الإنساني .

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد المنعم تليمة : مداخيل إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ولهذا لم تكن كل المعاني التي دارت على ألسنة الجاهليين تمثيلاً دقيقاً لذلك المجتمع ، فقد كان للشعراء دور بارز في تعميق بعض المعاني والقيم ، والدعوة إلى قيسم جديدة ، وإحياء بعض القيم التي اندثرت أو كادت تندثر ، وهم في تشكيلهم لرؤيتهم لم يكونوا بعيدين عن المجتمع مقطوعي الصلة عنه ، وإنما كانوا متفاعلين معه ، معبرين عن حاجات اجتماعية ظاهرة وخفية . محاولين أن يقيموا لهذا المجتمع الصورة المثلى أو مشاركين في خلق هذه الصورة والدعوة إليها والتبشير بها وإذا كان المجتمع الجاهلي مجتمعاً رعوياً ديدنه التنقل ، فإنه مما لا شك فيه أنه قد تأثر بحضارات أخرى ، من تلك الحضارات المجاورة .

والفنان أقدر من غيره على نقل القيم والإشادة بالأنماط الجديدة من السلوك وهو أيضاً أكثر الناس قدرة على نقد بعض الأنماط والأعراف التي لا تتفق مع حاجة مجتمعه ، ومع رؤيته الخاصة ، " إن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى ما لا يلتفت إليه الجمهور ، كما تمكنه من الكشف عن جوانب إنسانية لا تبرز عادة إلى مستوى الوعي العادي " (١)

فليس الشعر مجرد تصوير للحياة وما فيها من مثل وقيم وأنماط سلوكية " وإنما يعتبر كل أثر فني ، إن في قليل أو كثير نقداً للحياة ، ومحاولة لإنقاذها من تهوش تكوينها وإمدادها بقسط أكبر من التناسق والوضوح ، إن لم يكن من الكمال " . (٢)

(١) جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص ٢٧٤ .

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

لقد كانت إشادة الشعراء بمفاخرهم ومفاخر قبائلهم وما امتازوا به من فضائل -
أحد ملامح الرؤية الشعرية عند هؤلاء الجاهليين ، فالتغني بهذه الفضائل يمثل دعوة ضمنية
إلى اكتسابها ، والتغني بالقيم يمثل أيضاً دعوة لترسيخها ، وتعميقها ، والتنبيه إليها .

كما أن الشعراء الجاهليين أشادوا بالفضائل والقيم في معرض حكمتهم وتأملهم
الذاتي والذي نلاحظه أن الشعراء في هذه التأملات والوصايا كانوا على وعي بضرورة
الارتباط بالقبيلة والعيش في إطار ما ارتضته من مثل وقيم أو بتعبير أدق في إطار ما ارتضاه
حكماؤها ومفكروها وشعراؤها . ولقد كان بعض الشعراء خطباء وحكماء كذي الإصبع
العدواني قس بن ساعدة ، ولكنهم في بعض الأحيان تجاوزوا القيم الاجتماعية إلى أفق
إنساني ، حين تغنوا بقيم إنسانية ذات طابع شمولي .

والذي يلفت نظرنا أن نموذج الرجل في الشعر الجاهلي يبدو معنى أكثر منه نموذجاً
حسياً ، ويبدو الفرد وكأنه جملة من القيم والأفعال والصفات التي اتصف بها والتي يمثل
لها .

يقول المهلهل بن ربيعة : (١)

وحادت نأقتي عَسْنُ ظِلِّ قَبْرِ تَوَى فِيهِ الْمَكَارِمُ وَالْفَخَارُ

ويتكرر هذا المعنى في الحديث عن القبر حيث نرى الشاعر يقرر أن ما دُفِنَ في القبر
ليس مجرد جسد وإنما هو جملة من القيم والصفات والأفعال .

تقول الخنساء : (٢)

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ١٦٤ . ديوان الخنساء ، ص ٢٤٣/٢٤٢ ..

فَيَا أَرْضُ مَاذَا وَعَيْتِ النَّسْدَى بصخرِ بْنِ عَمْرٍو وَفِيمَنْ تُعِينَا
تُعِينِ مِنَ السُّؤْدَدِ الْمُسْتَرَى وبني المكارمِ لَو تَعْلَمِينَا

فالأرض التي ضمت صخرأ وغيره قد ضمنت بشرفهم والشرف والمكارم .

فالشاعر يضع القيم والمبادئ والأخلاق في مقدمة اهتماماته . ويقسم الفلاسفة الأخلاق إلى أخلاقٍ مغلقة ، وأخلاقٍ مفتوحةٍ "فبينما تعبر الأخلاق المغلقة عن خضوع الفرد لقسر الجماعة ، نجد أن الأخلاق المفتوحة تعبر عن استجابة الفرد لنداء الجماعة الصاعدة ، فنحن هنا بإزاء أخلاقٍ إنسانيةٍ تدعونا إلى تجاوز حدود الجماعة والتعلق بواجبات سامية تجهلها الأخلاق الاجتماعية كالحبة والتضحية وبذل الذات وما إلى ذلك" (١)

"فهي أخلاق حركية مفتوحة لا تنتشر إلا عن طريق محاكاة الأفراد لنموذج فردي يعجبون به وينجذبون إليه . وعنى هذا أن الأخلاق الإنسانية لا تقوم إلا استجابة لنداء البطل " (٢)

ولهذا نستطيع أن نقول إن القيم التي تنحصر في إطار الجماعة وتعمل من أجلها فقط على حساب الجماعات الأخرى هي قيم اجتماعية ليس لها طابع الشمول ، فالنصرة تتخذ وجهين : الأول ينضوي تحت الأخلاق المغلقة ، حين تكون النصره متجهة تلقائياً نحو نصره أبناء القبيلة دون النظر لدواعي هذه النصره والتأكد من سلامتها - من وجهة نظر إنسانية تتصل بالعدل والمحبة والمساواة والإنصاف . أما الوجه الثاني فإنه يمكن أن يكون خلقاً إنسانياً حين يتصل بالقيم المشار إليها ، فلا نكتفي بنصره أبناء مجتمعنا وإنما

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

نتجاوز ذلك إلى نصره الإنسان بعامه ، ولا نكتفي بأن لا ننصر أخانا إذا لم يكن الحق في جانبه ، بل نتجاوز ذلك إلى رده عن الظلم والانتصاف منه لطالب الحق حتى وإن لم يكن من أبناء مجتمعنا وهذا الوجه الإنساني للأخلاق هو الذي نجد في التصور الإسلامي للنصرة ولغيرها من القضايا .

ولا يصبح هذا خلقاً إنسانياً إلا إذا كان سلوكاً متواتراً يسلكه الإنسان أو المجتمع بوعي في كل المواقف التي تستدعيه . أما إذا كان مجرد نزوة ، أو خروجاً عن المألوف فإنه يوصف بأنه موقف إنساني ، لا خلق إنساني . ولقد عاش الشاعر الجاهلي متردداً بين نصره قومه التي تفرضها عليه العصبية القبلية والضرورات الاجتماعية ، وبين نصره الإنسان بعامه ، وعلى الرغم من أن الشاعر كان على وعي بضرورة تجاوز إطار القبيلة ، فإنه ظل في أكثر الأحيان منحصرأ في إطار القيم القبلية ، وإن رأيناه يتجاوز - أحياناً - أطر القبيلة إلى مستوى إنساني زحيب . لقد كان الشعراء على وعي " بأن المجتمع مئاً بمثابة الحقيقة العليا التي لا نستطيع أن نعيش بدونها " (١)

يقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إذا كنت لم تعبا برأي ولم تصخ	لنصح ولا تصغي إلى قول مرشد
فلا تنقي ذي العشيرة كلها	وتدفع عنها باللسان وباليد
وتصفح هن ذي جهلها وتحوطها	وتقمع عنها نخوة المتهدد
وتزل منها بالمكان الذي به	يرى الفضل في الدنيا على المتحمد
فلست وإن عللت نفسك بالمنى	بذي سؤدد بادٍ ولا كَرَبٍ سيدٍ

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٦٢ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٩-٣٠ .

كان الشعراء عليّ وعي بضرورة الانضواء في ظل القبيلة والاسترشاد بأراء المبرزين فيها ، ولكنهم أيضاً عرفوا دورهم في توجيه المجتمع الذي يعيشون فيه ، بل إنهم كانوا الدعاة والهداة لهذا المجتمع الجاهلي .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر يصل إلى غرضه بأساليب كثيرة يُقدم خلالها رأيه ورؤيته ، وينتصر بها لقيمه الخاصة التي لا تتفق مع قيم الجماعة . ولو أعادنا النظر في قضية الموت لوجدنا أن للنماذج الشعرية التي قدمها الشعراء في هذا الموضوع مغزى لا يخفى عن المتأمل ، فهو حين يقول إن الموت واقع لا محالة وإن من هم أكثر بأساً وبطشاً من جماعته قد بادوا - فإنما يقول لهم ضمناً لا تغرنكم الحياة ، ولا تغرنكم قوتكم وكثرتكم فأنتم جميعاً إلى فناء ، ولا يبقى بعد المرء إلا الذكر الحسن ، يقول علقمة بن عبدة :^(١)

عريفهم بأناني الشر مرجومُ	بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا
والبخل مبقٍ لأهليه ومذمومُ	والجود نافيةٌ للمال مهلكةٌ
مما تضن به النفوس معدومُ	والحمدُ لا يُشترى إلا لسه ثمن
والحلم آونة في الناس معلومُ	والجهل ذو عرضٍ لا يستراد له
على سلامته لا بد مشئومُ	ومن تعرض للغربان يزجرها
على دعائه لا بد مهذومُ	وكل بيتٍ وإن طالت إقامته

نجد أن الشاعر يتناول قضية العزة والكثرة تناوياً خاصاً ، فكأننا به يقول لقومه : لا يغرنكم ما أنتم فيه من عزة وكثرة فإن مصيرها إلى الفناء ، ويتحدث عن الحمد وحسن الثناء مقررًا أن ثمنه مما تضن به النفوس ، ويتناول قضية الجود والبخل قائلاً إن الجود يهلك المال ، ولكنه محمود ، والبخل يبقى على المال ، ولكنه مذموم ، وكأنه ينهاهم عن الإسراف ؛ لأن فيه مهلكة للمال ، وينهاهم عن البخل حتى لا

^(١) ديوان علقمة ، ص ٦٤/٦٧ .

يلحقهم الذم . ويتناول عادة اجاهلية هي زجر الغربان تشاؤماً منها مقررراً أن من يتشام لا بد وأن يصيبه شومه . وهكذا يكشف الشاعر عن المفارقات التي دخلت في نسيج البناء الاجتماعي ، من خلال رؤية واعية ، يوجه من خلالها جماعته توجيهاً خاصاً .

وإذا نظرنا إلى قول طرفة بن العبد :

الخَيْرُ خَيْرٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَالشَّرُّ أَعْجَبُ مَا أَوْعَيْتَ مَنْ زَادِ

نجد أنه يتضمن القول لقومه : أن لا تزيفوا الحقائق فالخير ، هو الخير ، وأنتم تعلمونه ، وهو ظاهر بين لا يتغير مهما طال الزمان ، والشر هو الشر دائماً ، وهو أعجب شيء يحتفظ به الإنسان ، أو يسير في طريقه .

إن القيم التي حملتها هذه النصوص لم تكن قيماً أملتها عصبية ضيقة ، بل هي قيم إنسانية ما زلنا نشدها ، ونجد لها استجابة في نفوسنا "فالفن الحقيقي مهما يكن وليد عصره ، يحمل قيمة ثابتة من قيم الإنسانية الخالدة"^(١) "والذي نريد أن نلفت النظر إليه أن الشعراء لم يكونوا دائماً متعاطفين والقيم الإنسانية أو القيم الاجتماعية ، ولكنهم في بعض الأحيان - وهي قليلة - يكونون دعاة شر وهدم . ويرى بعض الدارسين أنه "ليس الفن في الغالب إلا وسيلة للانتقام ، أو التعويض عن جرمٍ لحيق بالفنان ، وإذا انطوت نفسه على شيء من التعاطف أو الورع ، فمرّد ذلك أساساً إلى قلقه وإحساسه بالذنب لتخريب عالم يتخيله ، في صورة أم ، ويزوده بصورة الأمومة"^(٢) .

وإذا كان هذا الكلام في عمومه ليس صحيحاً ، فإنه يلفت نظرنا إلى أن الفن بوصفه أداة من أدوات التغيير ، يمكن أن يكون أداة تخريب ، أو أداة إصلاح ، ونحن نسعى إلى الشعر حين ننسب كل ما فيه إلى الحتمية الاجتماعية . فزهير على سبيل المثال

(١) طه وادي : شعر ناجي للموقف والأداة ، ص ٧٧ .

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الأدب ص ١٢٠ .

قد نفرنا من الحرب في معلقته ، ولكن في هذه المعلقة ما يهدم تلك الآراء التي دعا مسن
خلالها إلى نبذ الحرب ويتناقض معها ، ففي الوقت الذي يقول فيه زهير :^(١)

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفي ومهما يكتنم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يُعجل فينقم
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم

نراه يقول في نفس القصيدة :^(٢)

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه سريعاً وإلا يُبدّ بالظلم
ويقول :^(٣)

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ويقول أيضاً :^(٤)

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ، ومن لا يظلم الناس يظلم

والذي يجعلنا لا نرضى عن هذه الآراء هو تناقضها مع روح زهير التي لمسناها في
المعلقة متمثلة في التنفير من الحرب ، والإشادة بدعاة السلام . فإذا قلنا إن ما في الأبيات
يعبر عن أعراف وعادات اجتماعية ، قلنا إن الدعوة إلى السلام كانت تعبر عن حاجات
اجتماعية ملحة ، والدعوة نفسها لا تتفق مع ما جاء في هذه الأبيات . ولم يفرض أحد
على زهير هذا القول الذي يتناقض مع حاجة المجتمع كما بينا ، ومع روح القصيدة "إذا لم

(١) ديوان زهير ، ص ١٨ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٤ .

(٣) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

(٤) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

تظلم وتبدأ بالظلم فسوف يظلمك الناس " فهل كان زهير يريد تخريب العالم في الوقت الذي كان ينفر فيه من الحرب ، أم أنه كان واقعاً تحت ثنائية التفكير التي أملت عليها عليه تناقضات الواقع .

وإذا تأملنا قول عمرو بن كلثوم .^(١)

مَنْ نَقَلَ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا	يَكُونُونَ فِي الْفَاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُونُ يُفَالِهَا شَرْقِي بَجْدِ	وَلَهُمَا قَضَاءُ أَجْمَعِينَا
بَسْمِ مَنْ قَنَا الْخَطِيءُ لُدْنِ	ذَوَابِلَ أَوْ بَيْضِ يَخْتَلِينَا
كَأَنَّ جَمَاهِمَ الْأَبْطَالِ فِيهَا	وَسَوْقٌ بِالْأَمَاعِزِ يَرْمِينَا
نَشَقُّ بِهَا رَعُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا	وَلِيَخْتَلِبَ السَّرْقَابُ فَتَخْتَلِينَا
بُجْدُ رُؤْسِهِمْ فِي غَيْرِ بَرِّ	فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَقُونَا

بجد نزعاً تدميرية ، وكأنما كان الشاعر لا يرى لأحد من الناس - غير قبيلته - أي حق في الحياة . ولا شك أن هذا راجع إلى طبيعة العصر ، حيث تبدو الحرب وكأنها شريعتها ، ولكننا نرى أن للشاعر دوراً مهماً ، حيث نرى أن هذه الدعوة المتطرفة - هي دعوة فرد اتخذ لسان حال الجماعة - هو وغيره من الشعراء - وسيلة للتعبير عما يريدون ، وللتنفيس عن أحاسيسهم وميولهم العدوانية ، فليس بالضرورة أن يكون كل عرب الجزيرة أصحاب ميولٍ عدوانية أو حتى "تغلب" قوم عمرو بن كلثوم ، بل ربما عمد الشاعر إلى التغمي بهذه الأفعال والمآثر ، إثارة للنخوة والحمية ، في مواجهة ما يمكن أن نسميه نوعاً من اللامبالاة الاجتماعية إزاء النعرات العصبية وروح التعدي والبطش . والذي نخلص إليه أن بعض الشعراء لديهم الاستعداد لإثارة هذه الميول العدوانية ، استجابة لنزواتهم ، وإرضاء لبعض جماهيرهم ، وتقليداً لغيرهم من الشعراء ، ومجساة لهم فيما يقولونه ، أو محاولة للتفوق عليهم فيما قالوه ، ونوعاً من استكمال الفحولة في

^(١) شرح المعلقات السبع للزوزني ، ص ١٧٣ - ١٧٦ (أبيات مختارة)

الشعر من خلال رؤية شعراء العصر . فإذا سلمنا بأن كل أفكار الشاعر ، ليست بالضرورة أفكاره هو ، فإننا بالتالي نستطيع أن نسلم بأنها ليست كلها أفكار عصره . لكننا لا يمكن أن نقول نتيجة لذلك ، بأن هذا الشعر كان بعيداً عن روح العصر ، أو روح الشاعر ، لأنهما يمثلان القطبين الفعالين والمؤثرين في عملية الإبداع - ولهذا فإن ما انعكس في الشعر من القيم والمثل هو قيم ومثل ذلك العصر كما تمثلها الشعراء في شعرهم ، ومن الضروري أن ننظر إلى الخطوط والملاحم المميزة للقيم الجاهلية ، وما يبدو فيها من تناقض وما يتبدى بين عناصرها من جدل وما تعكسه من مفارقات . ففي مقابل حماية الجار وإغاثة الملهوف وإكرام الضيف نجد هناك إباحة حمى الغير .

يقول أوس : ^(١)

نبيح حمى ذي العزّ حين نريده ونحمي جمانا بالوشيح المقوم

ويقول معاوية بن مالك : ^(٢)

إذا نزل السحاب بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غضاباً

وتتحلى روح البطش والتعدي ، في كثير من قصائد الشعر الجاهلي ، ولكن هذه الروح تميز المرحلة الأولى من ذلك العصر ؛ لأننا نلمح قبل البعثة ظهور روح التعقل بدرجة واضحة ، حيث يبدو من قراءتنا للنصوص الشعرية بروز الدعوة إلى الخير ، ومحاولة إقامة الحجة على المعتدي ، والدعوة إلى الأخلاق ، والوفاء بالعهود بين القبائل يقول الحصين بن الحمام المري : ^(٣)

جزى الله أُنَاءَ العشيِّرةِ كلها بدارةً موضوعَ عُقوقاً ومأماً

^(١) ديوان أوس ، ص ١٢٤ .

^(٢) المفضليات ، ص ٣٥٩ .

^(٣) المفضليات ، ص ٦٤ / ٦٥ .

بني عمنا الأذنين منسُهم ورهطنا
ولمَّا رأيت السود ليس بنافعي
فزارة إذ رامت بنا الحرب معظما
وأن كان يوماً ذا كواكب مظلما
صبرنا وكان الصبرُ فينا سجيَّةً
بأسيافنا يقطعن كفاً ومعضما

ولا شك أن الحصين جعل قتاله لقومه نتيجة لعدوانهم وتعديبهم ، وعدم جدوى الود ونفعه ، فهو ليس عدواناً من أجل العدوان ، وليس فخراً باستباحة الحمى ، وإنما هو قتال لرد العدوان ، وكسر شوكة المعتدي .

ونرى الأعشى يخاطب أبناء عمومته يوجههم ألاّ يبعثوا الحرب بينهم ، لأن ذلك يمثل خسارة للجميع فيقول : (١)

بني عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا
وكونوا كمَّا كنا نكون وحافظوا
كردّ رجيع الرُّفُض وارموا إلى السلم
علينا كما كنا نحافظ عن رُهم
مددتم بأيدينا خِلاف بني غنم
فتغشمكم إنَّ الرماح من الغشم
فلا تكسروا أرماحكم في صدوركم
نساء موالينا البواكي وأنتم

فالحرب لم تعد قيمةً ، ولم تعد هدفاً في حد ذاته ، وإنما هي وسيلة لردّ العدوان وضرورة للحفاظ على الحقيقة وحقوق الحياة .

واللافت للنظر في أواخر العصر الجاهلي ، بروز دعوة الحنفاء ، وظهور آثار الديانة المسيحية في شعر هذه الفترة . وقد أثر بصورة واضحة في الرؤية الشعرية لبعض الشعراء ، وبدأ ظهور ما يمكن تسميته بالقيم الدينية .

وقد ذكر لامانس في كتابه بلاد العرب بأنه قد كان لليهودية "في الجزيرة العربية طوائف منذ القرن الرابع للميلاد ، فقد اعتنقها أحد ملوك حمير لمكافحة التسلل الحبشي المسيحي ، كما وجدت في يثرب ، وفي الواحات المتجمعة باتجاه الشمال في وادي الثرى

(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٥٥ .

حتى حدود شرقي الأردن - طوائف يهودية متماسكة غنية ، يرأسها حاخام ولها مدرسة ، وصندوق تعاوني ، ولا شك أن هذه الطوائف كانت مكونة جزئياً من عرب اعتنقوا اليهودية "ويقول الأستاذ أحمد أمين إنه" قد نشرت المسيحية تعاليمها بين العرب ، وأوجد فيهم من يميل إلى الرهبة وبني الأديرة " (١) كما ذكر لامانس في دائرة المعارف الإسلامية مادة (قس بن ساعدة) أنه قد "تسربت النصرانية إلى شبه الجزيرة العربية من اليمن وسوريا وفلسطين ومن الحيرة فيما بعد " (٢)

"ويظهر من روايات الإخباريين أن بعض العرب الجاهلين كانوا قد اطلعوا على التوراة ، والإنجيل ، وأنهم وقفوا على ترجمات عربية للكتابين ، ومعنى هذا أن نفراً من رجال الدين النصراني ، ومن المبشرين ، كانوا قد قاموا بتعريب الكتابين " (٣)

ومن أخبار الشعراء نعرف أن السموعل كان يهودياً ، وقد رأينا له شعراً جيداً ، وشعراً غير جيد هو مجرد نظم لبعض التعاليم الدينية ، ومن ذلك قوله : (٤)

ينفع الطيبُ القليلُ من الرزقِ قِ ولا ينفَعُ الكثيرُ الخبيثُ
فاجعل الرزق في الحلال من الكسبِ بٍ وبِّرا سريري ما حييتُ

وكان عدى بن زيد نصرانياً من عبّاد الحيرة ، ولكن شعره لا يخرج عن إطار الرؤية الجاهلية ، وقد ظهر في الجزيرة العربية ما يسمى بالحنفاء ، وهم الذين اتبعوا إبراهيم عليه السلام ، واعتنقوا ملته الحنيفية .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٤) ديوان السموعل ، ص ٨٢ .

ولكن أكثر هؤلاء الشعراء قد تأثر بالديانة اليهودية والمسيحية ، سواء من دعوا بالنصارى أو الخنفاء ، أو من اتبعوا أي جماعة من الجماعات ، فقد كانت الجزيرة العربية "تعج بمختلف الآراء والعقائد الدينية ، كان فيها الجوسية والدهرية والصابئة واليهودية والمسيحية والحنيفية ، وكان فيها من يعبد الأصنام ، ومن يعبد الملائكة ، ومن يعبد النجوم ، وكان فيها من ينكر وجود الله ، ومن يقر ، على إشراك ، ومن ينكر النبوة ، ومن يصدق ، بها ، ومن يصدق الكهان والمنجمين والمتنبئين ، ومن ينكر البعث ، ومن يؤمن به ، ومن يقول بالرجعة ، ومن يقول بالتناسخ ، وكان منهم الحمس ، ومن يقيم نوعاً من الحلال والحرام ، وفيهم الحلة ، اللذين لا يبألون ما يصنعون ، وفيهم من التمس الحكمة ، ومن تمرس بالجدل ، ومن يبحث عن دين جديد " (١)

ونحن نلاحظ أن بعض الشعراء قد تمثلوا كثيراً من هذه التيارات والأفكار الدينية والثقافية ، وتلمح تأثير هذه التيارات عندهم : ومن ذلك قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٢)

واجمعوا أمركم على البرِّ والتقوى وترك الخنا وأخذ الحلال
ويقول زهير : (٣)

فإن الحق مقطعه ثلاثٌ يمين ، أو نفار ، أو جلاء
ويقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٤)

(١) عبد الحليم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

(٢) ديوان أبي قيس : ص ٧٨ .

(٣) ديوان زهير ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أبي قيس : ص ٨٣ .

يا بني الأرحام لا تقطعوها وصلوها قصيرة من طوال
واتقوا الله في ضعف اليتامى ربما يستحل غير الحلال
ثم مال اليتيم لا تأكلوه إن مال اليتيم يرعاه والي

ولا شك أن هذا يعكس قيماً اجتماعية وإنسانية كالبر بالناس ، وتقوى الله ،
وترك الخبائث ، والقناعة بالحلال ، ورعاية الحقوق والعدل ، وترك الحسد ، والرحمة ،
وصلة الأرحام ، ومراعاة حقوق اليتامى . ويمثل هذا مواجهةً لروح البطش والعدوان
والتعدي التي حمل رايها بعض الشعراء الجاهليين . هذا فضلاً عن أنها قيم مرتبطة بوجود
إله يحاسب على تركها ، على عكس القيم الجاهلية التي يلتزم بها الفرد بوصفها مفخرة
من مفاخر الرجل الكامل ، دون انتظار جزاء غير رضا الجماعة وتحقيق الذات .

ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر المجيد يقدم هذه المواعظ في إطار فني جيد ، ومن
هؤلاء زهير ، أما ما قدمه قيس بن الأسلت الأنصاري من مواعظ ، فإنه لا يعدو أن
يكون مجرد نظم لمواعظ لم يتوفر له عنصر الجودة الفنية ، لتغلب الغاية على الوسيلة ،
والمعنى على عناصر التشكيل ، ولا نستبعد أن يكون جانب كبير من هذا الشعر
منتحلاً .

وإذا بحثنا عن مثل هذه القيم وما يشابهها في ديوان حاتم الطائي رأينا تأثير الديانة
المسيحية واضحاً جلياً ، وهو تأثير لم يصل لدرجة اعتناقها .

يقول حاتم الطائي : (١)

وما زلت أسعى بين نابٍ ودارة بلحيانٍ حتى خفتُ أن أتُنصرا

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .

وناب ودارة موضعان يبدو أن أهلها كانوا يدينون بالنصرانية . وخوف الشاعر لا يعكس رفضاً أساسه الجهل بهذه الديانة ، لأن الشاعر لم يخشَ اعتناق هذا الدين إلا حين وجد فيه ما فتنه واستماله ، مثلما كان كفار قريش يخشون على أبنائهم ومواليهم من الاستماع إلى القرآن لما أحسوا فيه من تأثيره على عقولهم

وفي ديوان حاتم الطائي نرى اهتمامه بجاراته ، ولكنه ليس اهتماماً تدفع إليه الرغبة والاشتهاء ، وإنما العفة والحياء والإحساس بالواجب .

يقول حاتم : (١)

وما أنا بالماشي إلى بيتِ جارتي طَروقاً ، أحبيها كأخَرَ جانب

ويقول : (٢)

فأقسمتُ لا أمشي إلى سرِّ جارة مدى الدهرِ ما دام الحمام يغردُ

ويقول : (٣)

أفضح جارتي وأخون جارتي معاذَ الله أفعل ما حييتُ

ويقول : (٤)

وإني لأخزي أن تُرى بي بطننة وجارات بيبي طاوياتٌ ونحفٌ

ويقول : (٥)

وما تشتكيني جارتي غير أنها إذا غاب عنها بعلمها لا أزورها

سيبلغها خيري ، ويرجع بعلمها إليها ، ولم يقصر ، على ستورها

(١) عبد الحليم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٨ .

(٣) نفسه ، ص ٤١ .

(٤) نفسه ، ص ٤١ .

(٥) نفسه ، ص ٢٧ .

ويقول : (١)

وما ضرَّ جاراً ، يا ابنة القوم ، فاعلمي يجاورني - ألا يكون له سترُ
بعمي عن جارات قسومي غفلةً وفي السمع مني عن حديثهم وقرُّ

إن قراءتنا لهذه الأبيات تكشف عن إحساس الشاعر بالتزام خلقي واجتماعي نحو
الجار ، فهو لا يسعى لجارته في غياب زوجها ، ولا يفضحها ولا يخونه ، ولكنه مع ذلك
لا يتخلى عن جارته ، فهو يخزي أن ترى به بطنه وجاراته جائعات ، فإذا غاب البعل ،
وصلها خيره دون أن يزورها . وهو لا يسترق النظر والسمع إلى جاره ، ليكشف أسوار
جاراته . وإذا قلنا إن هذا الالتزام كان منبعه أخلاق تسود ذلك العصر ، نكون قد نسينا
هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بخيانة الجيران كامرئ القيس ، والأعشى ، ونكون قد نسينا
قول حاتم الطائي (معاذ الله أفعُلُ ما حييتُ) الذي يكشف عن خوفه من الله .

إن صورة حاتم الطائي - كما قدمها هو - في شعره - صورة رجل عارف بتعاليم
دينية ، استهوته هذه التعاليم وتأصلت في نفسه على الرغم من أنه لم يعتنق ديناً . ففي
مواجهة السيادة بالبطش التي عبر عنها عمرو بن كلثوم في قوله : (٢)

ونشربُ إن وردنا الماءَ صفواً ويشربُ غيرنا كدراً وطيناً

نرى السيادة بالتواضع والإيثار عند حاتم كما في قوله : (٣)

وما أنا بالساعي بفضلٍ زمامها لتشربَ ما في الحوضِ قبل الركائب
فما أنا بالطاوي حقيبةً رَحْلَهَا لأركبها خفأً ، وأترك صاحبي
إذا كنتَ رباً للقلوص فلا تدعُ رفيقك يمشي خلفها غير راكب

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ٥٥ .

(٢) المعلقة السبع ، ص ١٨٨ .

(٣) ديوان حاتم ، ص ٢٩ .

فهو لا يسقي ناقته قبل غيره ولا يركب عليها وحده ويدع صاحبه يمشي خلفها ،
وهو مخلق يعبر عن تمسكه بقيم دينية دعت إليها الخنيفية ثم المسيحية قبل حاتم ، ودعا
إليها الإسلام بعده .

إن حاتمًا يرسم لنفسه نموذجاً نلمح فيه صورةَ رجلٍ مؤمن بالله .

يقول حاتم الطائي : (١)

تحمل على الأذنين ، واستبقٍ ودهم
متى ترق أضغان العشرة بالأنس
وما ابتعثني في هواي لِحاجةٍ
إذا شئت ناويت امرأ السوء ما نزا
وذو اللب والتقوى حقيقٌ إذا رأى
فجاور كريماً واقتدح من زِناده
وعوراء قد أعرضتَ عنها فلم يضر
وأغفر عوراء الكريم اصطناعه
ولا أخذل المولى وإن كان خاذلاً
ولا زادني عنه غنائي تباعداً

ولن تستطيع الحلم حتى تحلمها
وكف الأذى يحسم لك السداء محسماً
إذا لم أجد فيها أمامي مقدماً
إليك ولا طمئت اللئيم الملسطماً
ذوي طبع الأحلاق أن يتكرماً
وأسند إليه إن تطاول سُلماً
وذو أودٍ تقومته فتقوماً
وأصفح من شتم اللئيم تكرماً
ولا أشتم ابن العم إن كان مفحماً
وإن كان ذا نقص من المال مُصرماً

ويقول : (٢)

ولا أظلم ابن العم ، إن كان إخوتي
فما زادنا بأواً على ذي قرابةٍ
شهوداً وقد أودى بإخوته الدهرُ
غنانا ولا أزرى بأحسابنا الفقرُ

(١) ديوان حاتم ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٢) ديوان حاتم ، ص ٤٠ .

فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل فني يقهر ما فيه من قهر وجور وظلم ولجاجة وفحش ، وتعدُّ ، ومفاخرة هوجاء بالمال والكثرة . وهو في مواجهته لمثالب الواقع يقيم نموذجاً مضاداً ، نلمح فيه قيماً إنسانية أساسها الحب والرحمة ، قيماً تأسلت في نفس الشخصية المعبر عنها .

فإذا كان ما رُوِيَ من شعر حاتم كله صحيحاً - فإننا لا بد وأن نقر بمعرفته بالله والبعث ، إلى جانب معرفته بهذه القيم الدينية .

كما أن الشعراء الجاهليين كانوا على معرفة باليهودية والنصرانية والحنيفية ، لأنهم كانوا أكثر الناس قدرة على هذه المعرفة ، وطلباً لها ، وقد استطاع بعضهم أن يقدم بعض هذه المعارف الدينية في سياق قصائدهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

وإذا قلنا إن لكل شاعر شخصية ، وقضية ، تؤثران في رؤيته ، فإن من الشعراء من يحاول قهر الضرورة في الواقع من خلال تشكيله الشعري ، فالسموعل يواجه واقعه بلاميته الرائعة ، فيتناول مشكلة قلة العدد في قبيلته ، ويفلسفها من خلال ما يمكن أن نسميه بفلسفة الصفاة ، فهم قليل في العدد ، والنمط السائد في العصر الجاهلي - هو أن العزة والمنعة لكثرة العدد .

يقول الأعشى : (١)

ولست بالأكثر منهم حصيً
وإنما العزّة للكأثير

ويقول المرقش : (٢)

ولنحن أكثرها إذا عُدَّ الحصى
ولنا فواضلها ومجدُّ لوائها

(١) ديوان الأعشى ، ص ١٩٣ .

(٢) المفضليات ، ص ٢٣٥ .

ويواجه السموءل هذا التصور الجاهلي للعزة والمنعة - على قلة عدد قومه - فيثبت خطأه ويتنصر للكيف على حساب الكم ، فنراه يقول : (٣)

إذا المرء لم يَدْتَسْ من اللوم عرضُه	فكلُّ رداءٍ يرتديه جميلٌ
وإن هو لم يحملْ على النفسِ ضيمَها	فليسَ إلى حسنِ الثناءِ سبيلٌ
تعيرنا أننا قليلٌ عديدينا	فقلتُ لها : إن الكرامَ قليلٌ
وما قل من كانت بقاياهُ مثلنا	شبابٌ تسمى للعلى وكهولٌ
وما ضرنا أننا قليلٌ وجارنا	عزيزٌ وجار الأَكْثَرين ذليلٌ
لنا جبلٌ يحتله من نُجَيْرُهُ	منيعٌ يردُّ الطرفَ وهو كليلٌ
رَساً أصله تحت الشرى وسما به	إلى النجمِ فرعٌ لا ينالُ طويلٌ
وإنا لقومٌ لا نرى القتلَ سُبَّةً	إذا ما رأته عامراً وسلولٌ
يقربُ حبُّ الموتِ آجالنا لنا	وتكرهُه آجالُهم فظولٌ
وما مات منا سيدٌ حتفَ أنفه	ولا طُلُّ منا حيث كان قتيلاً
تسيلُ على حدِّ الطباتِ نفوسنا	وليستُ على غيرِ الطباتِ تسيلُ
صَفَونا فلم نكدرُ وأخلصَ سرُّنا	إناتُ أطابتْ حملنا وفحولٌ
عَلَونا إلى خسيرِ الظهورِ وحطنا	لوقتِ إلى خيرِ الباطونِ نزولٌ
فنحنُ كماءِ المزنِ ما في نصابنا	كَهَامٌ ولا فينا يُعَدُّ بجيلاً
ونكر إن شفتنا على الناسِ قولهم	ولا ينكرونَ القولَ حينَ نقولُ
إذا سيدٌ منا خلا قام سيد	قوولٌ لما قالَ الكرامُ فعولُ
وما أخدمت نارٌ لنا دونَ طارقِ	ولا ذمَّنا في النازلينَ نزيلُ
وأيماننا مشهورةٌ في عدونا	لها غُررٌ معلومةٌ وحجولُ
وأسيافنا في كلِّ شرقٍ ومغربِ	بها من قراعِ الدارعينَ فلولُ

(٣) ديوان السموءل ص ٩٠ - ٩٢ . ديوان الحماسة لأبي تمام شرح التبريزي ، ج ١ ص ٥٦ - ٦١ .

مَعْرُودَةٌ أَلَا تَسْأَلُ نَصَالَهَا
سَلَى إِنْ جَهَلْتَ النَّاسَ عَنَا وَعَنْهُمْ
فَلَيْسَ سَوَاءَ عَامٌّ وَجَهْلٌ
فَلِإِنْ بَنَى السَّرِيانَ قَطْبٌ لِقَوْمِهِمْ
فَتَغْمَدُ حَتَّى يَسْتَبَاحَ قَيْلٌ
تَدُورُ رِحَابُهُمْ حَوْلَهُمْ وَتَجْهُولُ

يبدأ الشاعر نموذجاً بحكمة تتصل اتصالاً وثيقاً بتجربته الشعرية ، فإذا انتهى عن المرء ما يدنس عرضه ، فإن كل مظهر يظهر به فهو جميل . وانتفاء الدنس من المحاور الموضوعية للنموذج الذي يقدمه الشاعر . ويطور الشاعر من رؤيته فيقول : إن المرء إذا لم يحمل على النفس ضميمها فليس له إلى حسن الثناء سبيل ، ومن هنا يبرز سعي الشاعر إلى تحقيق الحمد ، والثناء طلباً لخلود الذكر . ثم نراه يقيم حواراً بينه وبين من تعيره بقلة عددهم ، يرد فيه عليها بأن (الكرام قليل) وهذه المقولة هي محور النموذج كله وهي تلتقي مع ما سبق أن ذكره بوجود انتفاء الدنس عن عرض الإنسان . ثم يحاول أن ينفي ما تواضع عليه الناس من أن القلة إنما تكون في العدد قائلاً : ما قل ممن كانت بقاياها مثلنا من شباب وكهول سموا للعلا .

ويحاول أن يطور من الفكرة منتصراً للقلة فهم قليلون لكنهم أقوياء ، ولهذا فإن جارهم عزيز ، وجار الأكثرين ذليل .

وحديثه عن الجبل والحصن الذي يحتلونه يتصل بما قبله اتصالاً عضوياً ، فالقلة تحتاج إلى درع يحميها ، وما هذا الجبل والحصن غير هذا الدرع ، يحمي هذه الصفوة من الناس .

ثم يجيء حديثه عن القتال وحب الموت ، وقصر آجالهم ، وطوال آجال غيرهم متراكباً مع البناء المعنوي للقصيدة ، فهم قوم لا يرون القتل سبة كغيرهم ، وقد قرب آجالهم حب الموت ، وهذا يتفق مع الإطار العام فهم قليلون بسبب حبهم للموت الذي قصر آجالهم ، وهم لا يموتون على فراشهم ، وإنما يموتون في ميدان القتال ، وهم لا

يركون لهم دماً عند غيرهم من القبائل ، وإنما يقتصون لقتيلهم . وقد وصل عشقهم للقتل أن نفوسهم لا تسيل إلا على حد الطيات وهي أطراف السيوف .

وينقل الشاعر إلى الحديث عن نقاء قومه ، وصفاء نسلهم ، وهو حديث يتصل بقضية انتقاء الدنس التي بدأ بها قصيدته . لقد صفوا ولم يكدرهم شيء ، فقد أطابت نساؤهم حملهم ، وقد علوا إلى خير الظهور ، ونزلوا إلى خير البطن ، فهم كماء المطر ، وليس في نصابهم كلل ، وليس فيما ورثوا صفة مذمومة . إنها من وجهة نظر العَلَم سلالة نقية جيدة .

ويأتي بعد ذلك فخره بأيامهم ، وحروبهم ، وانتصارهم ، تأكيداً لما قدمه من حديث عن هذا النقاء ، والصفاء ، والمنعة التي اتصفوا بها .

ثم يتوجه بعد ذلك بالحديث إلى من تعيره بقلة عددهم فيقول لها : اسألي الناس عنا ؟ فليس سواء عالم وجهول . ثم يقرر أن بني الريان الذين ينتسب إليهم هم قطب لقومهم .

ولا شك أن السموعل قد نجح فنياً وواجه واقعه بما فيه من قصور كانت قلة عدد قبيلته أهم أسبابه ، وكان تشكيكه الفني بمثابة انتصار على هذا القصور ، وقهر للإحساس بالضعف في نفوس كل جماعة تشبه قومه في قلة العدد . وبما يؤكد ذلك توغل هذا المعنى الذي ألقى به السموعل منذ ما يقارب ستة عشر قرناً في وعينا حتى الآن " إن الكرام قليل " عبارة نردها دائماً في مواقف كثيرة نشبه تلك المواقف التي واجهت الشاعر وواجهها بقوله هذا .

جاء هذا النموذج في بحر الطويل ، وقد استطاع الشاعر أن ينجح في تقديم رؤيته وتجربته تقديماً متفرداً ، في إطار هذا البحر ، وأن ينوع في التشكيل الصوتي الظاهر والخفي ، تنوعاً ملحوظاً ، فرى التكرار الصوتي ، والترادف ، والمقابلة تتراكب فيما بينها عناصر أساسية في التشكيل ، فرى الشاعر يكرر بعض الكلمات والحروف

والحركات محدثاً لها إيقاعاً داخلياً ظاهراً وفي بعض الأبيات نرى أن تكراره للحروف يمثل صوتياً للفكرة والحدث ، ففي قوله :

تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الظُّبَاتِ نَفُوسُنَا وليستُ على غيرِ الظُّبَاتِ تَسِيلُ

نجد أن تكراره لحرف السين والظاء يمثل لحدث الموت في إطار الصورة التي أرادها الشاعر ، حيث يبدو أن موت هؤلاء السادة يختلف عن موت غيرهم ، فنفسهم تسيل على حد الظبات فيما يشبه السكون دون جبلة أو ضجيج .

ومن التكرار الصوتي الذي اعتمد فيه على تكرار الألفاظ (رداء يرتديه) ،
٣ (قليل .. قليل) ٥ (جارنا .. جار) ٩ (نرى .. رآته) ١٢ (تسيل نفوسنا .. الظبات
وليست .. الظبات تسيل) ١٥ (كماء .. كهام) ١٦ (ننكر قولهم .. ينكرون القول ..
نقول) ١٧ (سيد .. سيد .. قوول .. فعول) ١٨ (النازلين نزيل) ٢٤ (تدور رحاهم
حولهم وتجول)

ومن المقابلات :

- ١- يدنس .. جميل
- ٢- ضيم .. الشناء .
- ٣- تعيرنا أنا قليل .. الكرام قليل
- ٤- شباب .. كهول .
- ٥- قليل .. عزيز .. الأكثرين .. ذليل .
- ٦- منيع .. كليل
- ٧- تحت الثرى .. إلى النجم .
- ٩- لا نرى .. رآته
- ١٠ يقرب حب .. تكرهه .. فتطول .
- ١٣- صفونا فلم نكدر .. أناث أطابت .. فحول .
- ١٤- علونا .. الظهور .. حطنا .. البطون .. نزول .
- ١٥- ماء المزن .. كهام
- ١٦- ننكر .. لا ينكرون .

١٧- خلا .. قام

٢٠- شرق ومغرب .

٢٢- تُسَلَّ .. تغمد

٢٣- جهلت .. عالم وجهول .

وإذا كان التكرار الصوتي يدخل في إطار الموسيقى الظاهرة - فإن هذه المقابلات تدخل في إطار الموسيقى الخفية ، ولا شك أن المقابلة تكشف عن إحساس الشاعر بالمفارقة الناتجة عن وضع قومه ، فهم قلة في مجتمع لا يحترم إلا الكثرة .

وإذا تأملنا القافية نجد أن الشاعر قد استخدم لقصيدته قافية مردوفة موصولة باللين ، فاللام - وهي الروى - متحركة ومردوفة ، لأن حرف اللين ملاصق للروى، وهي موصولة باللين ، وهو الواو الناشئة من إشباع ضمة اللام ، وهذه القافية تناسب في إيقاعها مع الصفة المشبهة على وزن فعيل ، وقد استخدم الشاعر من هذه الصفات المشبهة : جميل ، قليل ، ذليل ، كليلى ، طويل ، قتيل ، بخيل ، نزيل . كما أنها تناسب مع صيغة المبالغة على وزن فعول ، وقد استخدم الشاعر منها : قوول ، فعول ، جهول . وتناسب أيضاً مع صيغة الجمع على وزن فُعول واستخدم الشاعر : حُجول كهُول ، فُحول ، فُلُول ، ولا شك أن هذه الصيغ بما فيها من مدات تتلاءم مع الأسلوب الفخم الذي يلزم موضوع الفخر .

ويلفت نظرنا أن الشاعر قد استخدم أسلوب النفي استخداماً ملحوظاً في بنائه لنموذجه ومن ذلك :

(لم يدنس ، لم يحمل ، ليس إلى حسن الثناء ، ما قل ، ما ضرنا ، لا نرى القتل سبة ، ما مات منا سيد ، ولا طُلَّ منا ، ليست على غير الطلبات ، لم نكدر ، ما في نصابا كَهام ، ولا فينا بخيل ، لا ينكرون ، ما أهدت نار ، ولا ذُمَّنا ، معودة ألا تسَل ، ليس سواءً عالم وجهول)

وقد قام النفي بدور مهم في تنقية النموذج وتثقيفه وتهذيبه ، فالشاعر نفي عن قومه ما يشينهم ويعيبهم . والذي نلاحظه أن الشاعر لم يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال ، حيث اتجه مباشرة إلى الدخول في الموضوع من خلال حكمة عامة تناسب موضوعياً مع النموذج الذي أراد أن يقدمه ، كما نلاحظ أن الصور والأساليب قد تراكبت فيما بينها وتلاحمت وتفاعلت تفاعلاً جيداً فلم نرَ في البناء المعنوي للقصيدة معاني لا تخدم الفكرة البسطة على الشاعر ، ولم نجد تنوعاً في بنيتها أو خروجاً عن الموضوع .

ثانياً : الحكم والوصايا :

١- الحكم

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : إن من البيانِ لسحراً وإن من الشعرِ لِحِكْمًا .
وقال أبو تمام :

ولولا خلالُ سَنِّها الشعرُ ما درى بغاةُ الندى من أين تُـوِي المكارمُ

وكان الشاعر وهو العالم في قومه ، وهو الحكيم والمرشد - ينتهي إلى الحكمة في

أغلب موضوعاته ففي وقوفه على الأطلال ، يقول امرؤ القيس : [د / ٥٦]

ألا عم صباحاً أبها الطللُ البالي وهل يَعمَنُ من كان في العصر الخالي

وهل يَعمَنُ إلا سعيدهُ مخلدٌ قليلُ الهمومِ ما يبيت بأرجالِ

ويقول في وصفه للخيل :

الخيرُ ما طلعت شمس وما غربت مُطلَّبُ بنواصي الخيلِ معصوبُ

ويقول في تأمله للزمان : [د / ٣٨٧]

أرانا موضعين لأمر غيب وُنسَخَ بالطعامِ وبالشرابِ

وامرؤ القيس اللاهي يقرن لوه بحكمة جاهلية حين يقول : [د / ٩٤]

تـمـتـع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساءِ الحسانِ

والأعشى صناجة العرب يقول : [د / ١٣٥]

أقصر فكل طالب سيميل إن ليكن على الحبيب عولٌ

فهو يقول للسبفيه إذا أمره في بعضٍ ما يفعلُ

جهلٌ طلابُ الغانيات وقد يكون لهر همة وغزلُ

ويقول الأفره الأودي في مواجهة قومه حين رأهم قد ابتعدوا عن الجادة :
لا يصلحُ الناسُ فوضى لا سراً لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا
تلفى الأمور بأهل الرشد ما صلحت فإن تولت فبالأشرار تنقأدُ

ويقول المثقب العدوي في نهاية نونيته : [المفضليات ٢٩٢]

فأما أن تكون أخي بحقٍ فأعرفُ فيك غشى من سميبي
وإلا فاطرِحني واتخذني عدوا اتقيك وتقيبي
وما أدري إذا يمتُ أمراً أريدُ الخيرَ أيهما يليني
أالخير الذي أنا أبتغيه أم الشرُّ الذي هو يبتغي بي

أما حاتم الطائي فإنه يواجه عاذلته على كرمه - بالحجة والبرهان ،

فيقول لها : [١٧/د]

أريني جواداً مات هزلاً لعليّ أرى ما ترين أو بخيلاً مخلداً

ويقول : [٣٩/د]

يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحداً إن الجوادَ يرى في أمـواله سبلاً
إن البخيل إذا ما مات يتبعه سوءُ الثناءِ ويحوي الوارث الإبـلاً

ونرى طرفة بن العبد يخرج من تبريره للهو في معلقته إلى قوله : [١١٣/د]

وظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على النفس من وقع الحسام المهند

ونراه يقدم إطاراً عاماً لإزجاء النصيحة ، وطلبها ، فيقول : [١٧٠/د]

إذا كنت في حاجةٍ مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصه
وإن ناصحٍ منك يوماً دنا فلا تنأ عنه ولا تُقصه
وإن بابُ أمرٍ عليك التوى فشاور ليبياً ولا تعصه
وذو الحق لا تنتقص حقه فإن القطيعة في نقصه

ويقول عبيد بن الأبرص : [د/٢٢]

أفلح بما شئت فقد يدرك بالضُّ
حفر وقد يخدع الأريبُ
ساعِدُ بأرضٍ إذا كنتَ بِهَا
ولا تُقِلُّ إني غريبُ
قد يوصلُ النزاحُ النَّائيَ وقد
يقطعُ ذو السُّهمَةِ القريبُ

ويقول : [د/٥٦]

الخير يبقى وإن طال الزمانُ به
والسُّرُّ أحبُّ ما أوعيتَ من زادِ

ويقول : [د/٦٠]

ولا تبعن رأي من لم تُقصِه
ولكن برأي المرءِ ذي اللبِّ فاقتدِ
ولا تزهدن في وصل أهل قرابة
لذخرٍ وفي وصل الأبعادِ فازهدِ

وللفرسان حكمتهم التي تقوم على أعراف تتصل بالمجتمع الجاهلي من ناحية ، وعلى مبدأ القوة من ناحية أخرى ، يقول عنترة :

أغشى فناءَ الحي عند حليها
وإذا غزا في الجيش لا أغشاها
وأغضُّ طرفي ما بدتُ لي جارتي
حتى يوارى جارتي مأواها
إني امرؤٌ سمحُ الخليفة ماجدٌ
لا اتبع النفسَ اللجوجَ هواها

ويقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا
وقاتل ذكراك السنين الخواليا
وقولك للشيء الذي لا تناله
إذا ما هو احلولي ألا ليت ذاليا
ألم تعلموا أن الأسنة أحرزت
بقيننا لو أن للدهر باقيا
تعالوا إلى ما تعلمون فإنني
أرى الدهر لا ينجي من الموت ناجيا

فالحكمة عند الفرسان حكمة تضرب في نسيج رؤيتهم الخاصة ، وتأملهم للوجود، وللمبادئ التي انتهوا إليها ورائة أو ابتداءً .

وللصعاليك أيضاً حكمتهم ، يقول الشنفرى : [٣٨/د]
وفي الأرضِ منأى للكريمِ عن الأذى وفيها لمن يخاف القلبي متحولُ
لعمرك ما بالأرضِ ضيق على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

وينتهي عروة بن الورد إلى أن [٦٧/د]

المال فيه مهابةٌ وتجلية والفقراً فيه مذلةٌ وفضوح

وإلى أنه : [٧٠/د]

ما بالثراء يسودُ كلُّ مُسَوِّدٍ مُثْرٍ ولكنْ بالفعالِ يسودُ

هذه إشارات سريعة إلى بعض الأبيات التي تظهر فيها حكمة بعض الشعراء ، وتلخص رأيهم ورؤيتهم ، ولكن الحكمة كانت أوسع من تلك الإشارات ، وأكثر اتصلاً بالنصوص والمواقف ، ولهذا آثرنا أن ندرسها تفصيلاً في سياق الموضوعات والمواقف ، وفي إطار القضايا التي تناولها ، فقد كان الشاعر الجاهلي ينتهي إلى الحكمة ، أو يبتدئ بها في غزله ، وفي مدحه ، وفي هجائه ، وعتابه ، وفي التزامه ، واغترابه ، وفي فخره الذاتي والقبلي ، وفي رحلته ، وفي تأمله للزمان والمكان ، وفي جدله مع نفسه ومجتمعه ووجوده .

فالشاعر كان حكيم قومه ، وكان عينهم الواعية على أنفسهم ، وعلى مجتمعهم ،

ووجودهم .

٢- الوصايا

أوصاه إيصاء ، ووصاه توصية ، إذا عهد إليه ، وفي الصحاح أوصيت له بشيء ، وأوصيت إليه - إذا جعلته وصيك . وأوصيته ووصيته توصية - بمعنى ، قال رؤية

وصاني العجاج فيما وصني

أراد : فيما وصاني ، فحذف اللام القافية .

والاسم الوصاة ، والوصاية ، والوصية .

قال الليث : الوصاة - كالوصية ، وأنشد :

ألا ممن مبلغ عني يزيدا وصاة ممن أخي ثقة ودود

[تاج العروس : وصي]

وقال الراغب : الوصية - التقدم إلى الغير بما يعمل به مقترنا بوعظ من قولهم : أرض واصية ، متصلة النبات .

قال تعالى : "وصى بها إبراهيم بنيه ، ويعقوب " [البقرة ١٣٢]

وقال تعالى : "وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيا [مريم ٣١]

وقال : "ثم كان من الذين آمنوا وتواصوا بالصبر " [البقرة ١٧]

وكانت الوصايا تتجه إلى الأبناء في الأعم الأغلب ، كما كانت هناك وصايا للعشيرة يوجهها الشاعر إليها ، وقد اتصلت الوصايا بمواقف كثيرة كتحذير لقيط بن يعمر الإيادي لقومه من غدر كسرى وحربه ، ووصيته لهم ونصحه إياهم باتخاذ الجيطة والاستعداد لقتاله .

ومن تلك الوصايا - وصية عيد قيس بن خفاف البرجمي لابنه جبيلة ، والتي يقول

فيها : [المفضليات ٣٨٤]

أَجْبِيلُ إِنْ أَبَاكَ كَارِبٌ يَوْمَهُ
أَوْصِيكَ إِبْصَاءَ أَمْرِي لَكَ نَاصِحٌ
اللَّهُ فَاتَّقِهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ
وَالضَيْفَ أَكْرَمَهُ فَإِنْ مَبِيتُهُ
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الضَيْفَ مَخْبِرٌ أَهْلَهُ
وَدَعَ الْقَوَارِصَ لِلصَّدِيقِ وَغَيْرِهِ
وَصَلَ الْمَوَاصِلَ مَا صَفَا لَكَ وَدَّهُ
وَاتْرَكَ مَحَلَّ السُّوءِ لَا تَحَلَّلْ بِهِ
دَارَ الْمَهْوَانِ لِمَنْ رَأَاهَا دَارَهُ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ شَرِّ فَاتْتَدِ
وَإِذَا أَتَيْتَكَ مِنَ الْعُدُوِّ قَوَارِصَ
وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مَتَحَشِعًا
وَإِذَا لَقَيْتَ الْقَوْمَ فَاضْرِبْ فِيهِمْ
وَاسْتَفْنِ مَا أَغْنَاكَ رُبُّكَ بِالْغِنَى
وَاسْتَأْنِ حَلْمَكَ فِي أُمُورِكَ كُلِّهَا
وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فِوَادِكَ مَرَّةً
وَإِذَا لَقَيْتَ الْبَاهِشِينَ إِلَى النَّدَى
فَاعْنَهُمْ وَاسِرْ بِمَا يَسْرُوا بِهِ

فَإِذَا دَعَيْتَ إِلَى الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ
طَبْنِ بَرِيْبِ الدَّهْرِ غَيْرِ مَغْفَلِ
وَإِذَا حَلَفْتَ مِمَّارِيًّا فَتَحَلَّلِ
حَقًّا ، وَلَا تَكُ لَعْنَةً لِلنَّزْلِ
بِمَبِيتِ لَيْتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْأَلِ
كَيْ لَا يَرُوكَ مِنَ اللَّئَامِ الْعَنْدِلِ
وَاحْذَرُ حِبَالَ الْخَائِنِ الْمُتَبَدِّلِ
وَإِذَا تَبَّأَ بِكَ مِنْزَلٌ فَتَحْوِلِ
أَفْرَاحِلُ عَنْهَا كَمَنْ لَمْ يَرْحَلِ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ خَيْرٍ فَافْعَلِ
فَاقْرُصْ كَذَاكَ وَلَا تَقُلْ لَمْ أَفْعَلِ
تَرْجُو الْفَوَاضِلَ عِنْدَ غَيْرِ الْمَفْضَلِ
حَتَّى يَرُوكَ طَلَاءً أَجْرَبَ مَهْمَلِ
وَإِذَا تَصَبَّكَ خِصَاصَةً فَتَجَمَّلِ
وَإِذَا عَزَمْتَ عَلَى الْهَوَى فِتَوَكَّلِ
أَمْرَانَ فَاعْمَدِ لِلْأَعْفَى الْأَجْمَلِ
غَيْرًا أَكْفَهُمْ بِقَاعِ مَحَلِّ
وَإِذَا هُمْ نَزَلُوا بِضْنِكَ فَانْزَلِ

إن الابن هو الامتداد الطبيعي لأبيه بعد موته ، وهو رمزٌ لخلود هذا الأب في ذاكرة الجماعة في هذا المجتمع الرعوي الذي لا يؤمن بحياة بعد الموت ، والأب لا يورث ابنه

ماله فقط ، وإنما يورثه أخلاقاً ومواقف ، وكأنه يريد من هذا الابن أن يكون صورة منه ، أو أن يكون نموذجاً لما أرادته هو لنفسه ، سواء أكان هذا النموذج صورة له أم لما كان ينشده وعجز عن تحقيقه ، ولهذا نراه يرسم لابنه بخاصة ، ولغيره من أبناء جماعته بعامية ، إطاراً للسلوك والأخلاق ، وهو إطار مستقبلي يقوم على الطلب في إطار ما يجب أن يكون عليه السلوك المنشود ، والشاعر يقف من ابنه موقف الواعظ المرشد ، ولهذا يستخدم الأمر والنهي والشرط عماداً لهذا النموذج . وهي أساليب تتناسب مع موضوع الوعظ والحكمة الذي قدم الشاعر من خلاله تجربته ورؤيته في صورة أنماط سلوكية يجب عليه اتباعها . وقد استخدم الشاعر (إذا) أداة للشرط وهي ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط ^(١) ولهذا فإنها قلبت الماضي إلى المستقبل حيث ربطت بين الماضي الذي ورد فعلاً للشرط ، والأمر والنهي جواباً له . وقد جاء الجواب مقترناً بالقلة التي تدل على سرعة الطلب اقتراً واحباً .

ويلفت نظرنا أن الشاعر لم يستخدم مقدمة غزلية أو طلبية وكأنه لا يريد أن يشغل ابنه بمثل هذه المقدمات عما قدمه من نصائح .

ويقوم هذا النموذج على ثلاثة محاور الموصى (الأب) وهو المرسل ، والوصية ، (الرسالة) ، والموصى (الابن) وهو المرسل إليه .

وقد اتخذ الشاعر من قرب أجله ذريعة لتقدم الوصية ، وقد وصف الشاعر نفسه وصفاً يؤهله لتقدم الوصية ، فإن الوصية يجب أن تستحق الاهتمام والتقدير . ومحور ما قدمه الشاعر من وصايا هو أداء الواجب طلباً للحمد وبعداً عن الذم ، فإكرام الضيف يكون من منطلق أن مبيته حق ، وخشية من أن يخبر الضيف أهله بما يشين ، وحتى لا يكون المرء لعنة للنازلين . وترك القوارص يكون بسبب الخشية من رؤية صاحبها على أنه من اللئام العذل . ويقدم الشاعر جملة من الوصايا تدور حول المعاملة بالمثل ورفض الهوان

^(١) ابن هشام مغنى اللبيب ، ص ٩٣/٩٢ .

، فنرى دعوته إلى مواصلة المواصل مرتبطة بدوام صفاء وده ، ثم نرى دعوة إلى الرد على العدوان بالعدوان ، ومواجهة الهوان بالرفض وترك الأرض والرحيل عنها ، ثم نرى دعوة إلى مواجهة الفقر بالتحمل وعدم التخشع . ونرى أيضاً دعوة إلى الخير والحلم والعفاف وقهر دواعي الشر ، والانتصار لدواعي الخير ، ثم دعوة إلى التكافل ومعاونة المحتاجين في وقت الجذب .

وقد استخدم الشاعر في تشكيل نموذجهِ وسائل أسلوبية ، فإلى جانب تكراره للأمر والنهي نرى أيضاً تكراراً للشرط بصورة لافتة للنظر ، ويبدو أن الشاعر كان واقعاً تحت سيطرة نوع من الثنائية تجسدت خلال تشكيله في صورة تكراره للشرط وللمرادفات ، والمتقابلات ، وللتكرار الصوتي . وقد برزت المقابلات على النحو التالي :

٤- أكرمه .. لا تـبـك لعنة

٥- مخـبـر .. وإن لم يسـأـل

٦- الصديق .. اللئام العـذـل

٧- صل المواصل .. احذر الخائن المبتدل

٩- أفراحل .. كمن لم يرحل

١٠- شرفاتند .. خـبـير فافعل

١٢- افتقرت .. لا تكن متخشعاً

ترجو الفواضل (عند) غير المفضل

١٤- الغـني .. خصاصـة

١٥- استأن حلمك .. عزمت على الهوى

١٧- الباهشين .. غـبـراً

١٨- يسـرـوا .. نزلوا بضنك

خلال ابنه . ووصية الابن نمط يتوسل به الشاعر لتقلّم رؤيته بحرية أكثر فقول الشاعر
"وإذا نبا بك منزل فتحول" يمثل من وجهة نظره دعوة إلى رفض الالتزام بالقبيلة إذا
وجد الفرد فيها شيئاً من الهوان ، لأنها ستصبح كما صورها في قوله :

دارُ الهوانِ لمن رآها داره أفرأحلُّ عنها كمن لـم يرحل

وهي دعوة ضمنية لكل أبناء هذه القبيلة برفض أي هوان يأتي من السادة ، أو
أصحاب الأمر .

إن الفن يقوم على الإرادة والحرية والاختيار ، ووسائل الفنان كثيرة لا يحدها حد
ولا يفيد معها إلزام ، فالنص الجيد - متى خرج إلى النور - يصبح شاهداً على أن صاحبه
كان حراً في إبداعه ، ولم يكن ملزماً ذلك الإلزام الذي يقهره ، وإلا لما وجدنا بين أيدينا
نصاً جيداً بل إن لنا أن نتساءل ، أوليس قول الشاعر (وصل المواويل ما صفًا لك ودّه)
دعوةً إلى مقاطعة كل من نشك في إخلاصه حتى ولو كان من أولى الأمر في هذه القبيلة .
وكذلك قوله : وإذا هممت بأمر شر فأتد ، حيث يبدو بمثابة دعوة إلى عدم مجازاة غيره
من أبناء القبيلة في غيهم وجورهم ، يؤيد ذلك قوله : وأستأن حلمك في أمورك كلها ،
ويؤيده قوله (فاعمد للأعف الأجل) من الأمور .

ومن الوصايا الجيدة في الشعر الجاهلي - وصية عمرو بن الأهتم الذي وفد إلى
رسول الله صلى الله عليه وسلم - وسمع شعره وقال بعد أن سمعه : إن من الشعر
لحِكْمًا، وإن من البيان لسحراً "

يقول عمرو : (١)

لقد أوصيت ربيُّ بن عمرو إذا حزبت عشيرتك الأمورُ
بأن لا تفسدن ما قد سعينا وحفظ السُّورة العلياً كبيرُ

(١) المفضليات ، ص ٤٠٩ .

وإن المجد أوله وعور
 وإنك لن تنال المجد حتى
 بنفسك أو بمالك في أمور
 وجاري لا هينته وضيغي
 يورب إليك أشعث جرفته
 أصبه بالكرامة واحتفظه
 وإن من الصديق عليك ضغناً
 بأدواء الرجال إذا التقينا
 فإن رفعوا الأعنة فارفعنها
 وإن جهدوا عليك فلا تهمهم
 فإن قصدوا لمر الحق فاقصد
 ومصدر غبه كرم وخير
 تجود بما يضمن به الضمير
 يهاب ركوبها الورع الدثور
 إذا أمسى وراء البيت كور
 عوان لا ينهنها الفتور
 عليك فإن منطقة يسير
 بدالي ؛ إنني رجل بصير
 وما تخفي من الحسك الصدور
 إلى العليا وأنت ها جدير
 وجاهدهم إذا حمى القدير
 وإن جاروا فحر حتى يصيروا

تقوم الوصية على محاور تمثل الركائز للشخصية العربية النموذجية في التصور
 العربي القديم ، وأهم هذه الركائز : حسن العلاقة بين الفرد وعشيرته ، وحفظ حقيقتهم
 والدفاع عنهم ، وطلب المجد الذي قد يكون طلبه وعراً ، وعاقبته كرم وخير .

ويقرر عمر لابنه ربيعي أنه لن ينال المجد حتى يجود بما يضمن به الضمير ، بالنفس
 والمال ، وإكرام الضيف والحرص من الأصدقاء ، وما تخفي صدور الرجال من الضغائن ،
 والدفاع عن قومه ، ومجاهدة أعدائه بلا خوف ، فإن مالوا إلى الحق فعليه أن يقبل ، وإن
 جاروا فعليه أن يقابل الجور بالجور ، حتى يصيروا ويعودوا إلى الحق .

وقدم الأعشى وصية لابنه في بائته من بحر الطويل يقول فيها : (١)

سأوصي بصيراً إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسي الأمور وجربا

(١) [٢١/د]

بأن لا تَبْغُ الود من متباعدٍ ولا تنأ عن ذي بغضةٍ إن تقربا
فإن القريبَ من يقرب نفسه لعمرُ أبيك الخيسرَ لا من تنسبا

وذلك حين لحق بهم وما لاقاه ، وإحساسه بالظلم بينهم وهو يقرن الوصية بمقاساة الأمور والتجربة .

ويقدم وصيةً أخرى في معرض افتخاره بقومه في فائتته من بحر البسيط ، يقول فيها :

كانت وصاةٌ وحاحاتٍ لنا كيفُ لو أن صحبتك إذ ناديتهم وقفوا
إن الأعزُّ أبانا كان قال لنا أوصيكم بثلاثٍ إنني تَلِفُ
الضيفَ ، أوصيكم بالضيف إن له حقاً على فأعطيهِ وأعترفُ
والجارَ ، أوصيكم بالجار إن له يوماً من الدهر يشبهه فينصرفُ
وقاتلوا القوم إن القتل مكرمةٌ إذا تلوى بكف المعصم العرفُ

ولا تقتصر وصايا الشعراء على ما يقدمونه من الوصايا المباشرة ، بل إن تحذير الشاعر لقومه ونصحه لهم ، وإرشاده ، وما يقدمه من حكم تتصل بالسلوك والأخلاق - تدخل في إطار الوصايا - بالمفهوم العام للوصية .

ومن تلك الوصايا ما وصى به المسيب بن عباس قومه بني ضبيعة فقال : ^(١)

أبلغ ضبيعةً إن البلا د فيها لذي حسبٍ مهربُ
فقد سجلس القوم في أصلهم إذا لم تضاموا وإن أجذبوا
فإن السذي كنتم تحذرو ن جاءت عيونٌ به تضربُ

^(١) شعراء النصرانية .

فإن تجلسوا غرضاً للمنو نِ حذفنا كما تُحذفُ الأرنبُ
وسيروا على إثر أولادكم ولا تنظروا مثلها واذهبوا

وتتضمن الرصية تحذيراً لقومه من البقاء هذه الأرض التي يتهددهم فيها الخطر ،
وطلباً منهم بأن يرحلوا عنها هرباً من الضيم والاستبعاد .

ولا شك أن الدارس يجدُ أن الحكم والوصايا تنتظم كل موضوعات الشعر
الجاهلي . وإن ما قدمناه لا يزيد عن كونه إشارات موجزة لموضوع من أهم
موضوعات الشعر الجاهلي ، وأساس من أسس التشكيل الشعري في ذلك العصر .

ثالثاً: الزعامات

ثالثاً: الزعامات

تبدو السيادة والرياسة قيمة من قيم المجتمع الجاهلي " حيث تتجلى وحدة القبيلة بوجود شخصية عليا يطلق عليها أسماء مختلفة كالأمر ، والرب ، والرئيس ، والشيخ . وأكثر الألقاب إطلاقاً هو السيد أو الأمير " (١)

وتتم الرياسة بانتخاب حُرٍّ بين الأفراد لا بالوراثة ، وإذا حدث وانتخب رجل بعد وفاة أبيه ، فإن ذلك يكون عادة لما يتصف به الرئيس الجديد من مميزات تؤهله للمنصب ، لا لبنوته للرئيس القلم (٢) وقد عدد الجاحظ الصفات التي يجب توافرها في الرئيس فقال : كان أهل الجاهلية لا يسودون إلا من تكاملت فيه ست خصال : السخاء والنجدة والحلم والصبر والتواضع والبيان " .

وقد أجاب قيس بن عاصم لما سئل كيف سؤدك قومك ؟ فقال " يبذل الندي وكف الأذى ونصرة المولى وتعجيل القرى :

فأصبحت في أمر العشيرة كلها كذي الحلم يرضى ما يقول ويعرفُ
وذلك أني لا أعادي سراحهم ولا عن أخي حراتهم أتتكفُ
وإني لأعطي سائلي ولربما أكلف ما لا أستطيع فأكلفُ
وإني لأعفو عن سفيهم ، وأحلم عن جاهلهم ، وأسعى في حوائجهم ، وأعطي سائلهم (٣)

(١) د/ صالح أحمد العلي : محاضرات في تاريخ العرب ط ١ ط ٣ ص ١٥٦

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٧

(٣) الألويسي : بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب ج ٢ ص ١٨٧

ولا شك أن الإطار الذي يختار من خلاله الرئيس هو التزامه بقومه وصالحهم ، والتزامه بالقيم في إطارها القبلي . ولم يكن اختيار الرئيس نهاية المطاف بالنسبة لحكم القبيلة وإنما " كان لكل قبيلة مجلس عادة هو ندوة لهم . يستطيع كل فرد من أفراد القبيلة الحضور والتحدث فيه متى كان مجتمعاً ، وليس هناك أوقات معينة لاجتماعه ، والغالب أن يجتمع يوماً في المساء في بيت شيخ القبيلة ، وقد يجتمع في النهار ، أو قد يرسل منادياً ينادي الناس للاجتماع ، فهو لهم كالبرلمان " (١)

يقول زهير بن أبي سلمى (٢)

وفيهم مقاماتٌ حسانٌ وجوهُها وأنديةٌ يتأها القولُ والفعلُ
 وإن جنتهم ألفيتَ حولَ بيوتهم مجالسَ قد يشفى بأحلامها الجهلُ
 وإن قامَ منهم قائمٌ قالَ قاعدٌ رشدتُ فلا غرمٌ عليك ولا خذلُ
 على مكترهم حق من يعتريهم وعند المقلين السماحةُ والبذلُ

فالمقامات والأندية والمجالس مفعرة لكل قبيلة فمن خلالها تحكم القبيلة وهي رمز لوحدها والتزامها بأفرادها في المال والرأي .. فالحكم يقوم على المشاركة بالرأي يقول عمرو بن شأس (٣)

وإن يلي ذو حاجة يلف وسطنا مجالس ينفى فضل أحلامها الجهلا
 تقول فنرضى قولها فنعينها بقول إذا ما أخطأ القائلُ الفصلا

وقد رأينا فيما سبق من نصوص لبعض الشعراء من ذوي الرياسة والسيادة كعامر بن الطفيل وحاتم الطائي وغيرهم - كثيراً من الصفات التي يتحلى بها الرئيس الذي يبدو تجسيدا للبطولة الجاهلية .

(١) د/ صالح ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان زهير ، ص ١١٣ ، ص ١١٤ .

(٣) ديوان عمرو بن شأس .

ولكن الشعراء لم يتخذوا فقط عن القيم المرتبطة بالرياسة ، وإنما واجهوا أيضاً هؤلاء الرؤساء الذين انحرفوا عن الجادة في قيادتهم لقومهم .

ونود أن نشير إلى صفة كان الجاهليون شديدي الحرص على إبرازها في الرئيس - هي إظهار الحاكم أو الرئيس في صورة المُخَلَّص أو الملجأ الذي تلجأ إليه الجماعة إذا ما أصابها شيء ، وهذا نابع من تصور "المثالية" في هذا الإنسان.

وقد قدمت الخنساء صورة للسيد الرئيس في العصر الجاهلي من خلال مراثيها لأخيها صخر وقد رأينا أن صفة المأوى تمثل بانية أساسية من بانيات نموذج السيد الزعيم ، فهو "مأوى اليتيم وغاية المنتاب" ^(١) فقد كان حصناً شديداً الركن ممتعاً ^(٢) لقد كان عصمة لموالاة إذا نعل بمولاه زلت" ^(٣) :

حامي الحقيقة والجدير إذا	ما خيف حد نوائب الدهر ^(٤)
معقل الناس إذا ما عصفت	جرياء الريح فيها بالخطر ^(٥)
مأوى الضربك ومأوى كل أرملة	عند المحول إذا ما هبت القر ^(٦)
والجابر العظم المهيم	ض من المصاهر والممائح ^(٧)
ربيع هلاك ومأوى ندى	حين يخاف الناس قحط القطار ^(٨)

وقد وصفته بذلك من منطلق أنه :

(١) الديوان ، ص ١٥

(٢) الديوان ، ص ٢١

(٣) الديوان ص ١٠٤

(٤) الديوان ، ص ١١٨ .

(٥) الديوان ، ص ١٢٥

(٦) الديوان ، ص ٣١

(٧) الديوان ، ص ١٢٩

(٨) الديوان ، ص ٢٦

السيد الجحجاح وابـ من السادة الشم الجحجاح
الحامل الثقل المهم من الملمات الفوادح

ولا شك أن صفات المأوى والمقل والحصن _ قد جاءت من خلال تشكيل فني تقدم فيه الشاعرة الإنسان في مواجهة قهر الزمان والمكان ، وما يفرضانه من قهر على الإنسان . ولا شك أن هذه الصفات تجسيد لموقف الالتزام بالناس بعامة ، وبالقبيلة بخاصة، وهو التزام فرضته طبيعة الحياة الجاهلية فالسيادة والرياسة قيمة من قيم المجتمع الجاهلي وهي قيمة لها أصولها وقواعدها ، يقول حبيب بن الأعلم :^(١)

وإن السيد المعـلوم منا يجد بما يضمن به البخيـل
وإن سيادة الأقوام فاعلم لها سعداء مطلعها طويل

فالسيد متميز بصفاته ، والسيادة صعب مراقها ، طويل طريقها . ويفتخر مالك بن حريم بقوله :

ومنا رئيس يستضاء بنوره سناء وحلماً فيه فاجتمعاً معاً

فالرئيس يستضاء بنوره ، ويهتدي برأيه وعقله ، ولكن هذه الاستضاءة لا تأتي من خلال تصور أسطوري للرئيس ، وإنما من خلال ما يتميز به من خصائص معنوية ، ترتبط برموز حسية ، حيث نرى الكريم يتهلل وجهه ، والحليم الحكيم يمثل نوراً يهتدي به .

وإذا كانت السيادة تمثل قيمة من قيم المجتمع الجاهلي ، فإن الشاعر يفخر بأن قومه منبتٌ للسادة ، فنرى السموأل يقول :^(٢)

إذا سيد منا خلا قام سيدٌ قوولٌ لما قال الكرامُ فعولٌ

(١) ديوان المهذلين ج ٢ ص ٨٧ .

(٢) ديوان السموأل ، ص ٩١ .

ولهذا نرى أن السيادة والسادة عنصر أساس من عناصر النموذج الفني الذي يشكله الشعراء الجاهليون للقبيلة .

يقول النابغة الذبياني: ^(١)

أضرب لمن عادى وأكثر نافعاً	لله عيناً من رأى أهل قبة
وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً	وأعظم أحلاماً وأكثر سيدياً
يرصون بالأفضال أبيض بارعاً	غداة غدوا منهم ملوك وسوقة
ولا الضيف ممنوعاً ولا الجار ضائعاً	متى تلقهم لا تلق للبيت عورة

ويفتخر عبيد بن الأبرص بأن قومه ينتصرون على رئيس القوم وعلى من حوله من الفرسان بعددهم وخيولهم فيقول: ^(٢)

أجود السابح ذي العقب الطوال	كم رئيس يقدم الألف على
بيض والسمر من حي حلال	قد أباحت جمعه أسيفنا

ويهجو أوس بن حجر بني تميم بأنهم مبعدون عن الحكم والقيادة فيقول: ^(٣)

مخلفون ويقضي الناس أمرهم	غس الأمانة صنبور فصنبور
--------------------------	-------------------------

ولقيط بن يعمر الإيادي عندما حذر قومه بطش كسرى قدم لهم نموذجاً فنياً على

درجة كبيرة من الجودة للزعيم الذي يستطيع أن يقودهم في مواجهة كسرى .

ولقد كان لقيط كاتباً في ديوان كسرى فلما رأى أن كسرى يجمع على غزو إياد

كتب إليهم بهذا الشعر: ^(٤)

^(١) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .

^(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ .

^(٣) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

^(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

والآيات التي تقدمها من قصيدته التي بعث بها لقيط إلى قومه يحذرهم بطش كسرى
ويحثهم على قتاله - ترسم صورةً للزعيم الذي يجب أن يقلدوه أمرهم لمواجهة الأزمة.
يقول لقيط :

وقلدوا أمركم ، لله ذرُّكمُ	رحبَ الذراع بأمر الحرب مضطلعا
لا مترفاً إن رخاء العيش ساعده	ولا إذا عضَّ مكروهٌ به خشعا
لا يطعمُ النوم إلا ريثاً يبعثه	همُّ يكادُ سناه يقصم الضلعا
ما انفكَّ يجلبُ هذا الدهرَ أشطره	يرومُ منها إلى الأعداءِ مطلعاً
مسهدُ النومِ تعنيه أموركم	يكون متبعاً طوراً ومتبعاً
حتى استمرت على شزرٍ مريته	مستحكِّمُ الرأي لا قمحاً ولا ضرعاً
وليس يشغله مال يثمره	عنكم ولا ولدٌ يبغى له الرفعا
كمالك بن قنانٍ أو كصاحبه	عمرو القنا يوم لاقى الحارثين معاً
إذ عابه عائب يوماً فقال له :	دمت لجنبك قبل الليل مضطجعا
فناوروه فألفوه أخا علل	في الحرب لا عاجزاً نكساً ولا روعاً
لقد بذلت لكم نصحي بلا دخل	فاستيقظوا إن خير العلم ما نفعاً
هذا كتابي إليكم والنذير لكم	لمن رأى رأيه منكم ومن سمعاً

تمثل القصيدة التي اقتطعنا منها هذا النموذج صورةً لالتزام الشاعر بقومه . كما أنها
في مضمونها تمثل للالتزام الاجتماعي ، أما بالنسبة لهذه الأبيات فإنها تصور نموذجاً
للزعيم، كما يتصوره شاعر رأى الخطر يتهدد قومه ، ولهذا قدم نموذج الزعيم الذي
يقودهم في أزمتهم ، فإن الزعامة أو الرياسة تمثل أهم أسس النصر .. وهو يبدأ نموذج
بقوله : قلدوا أمركم .. فالزعامة شرف يتقلده صاحبه كعقد أو قلادة من الجواهر الثمين

. ثم نراه يتبع الأمر بقوله : الله ذرکم .. وهى عبارة تقال على سبيل المدح والتعجب ، تكون بمثابة دعاء وتركية للمخاطب ، ثم يستطرد في وصف ذلك الرجل الذي يأمرهم أن يقلدوه أمرهم ، فهو رجب الذراع ، كناية عن قوته عند الشدائد، وهو مضطلع بلمر الحرب ، لا يفسده رخاء العيش ، أو نزول مكروه . والمقابلة بين شطري البيت تبرز أهم الجوانب التي يجب أن يتميز بها الزعيم ... وقد جاءت المقابلة من خلال تصوير بياني .

ويتنقل الشاعر فيصور الزعيم بأنه لا ينام إلا نوماً متقطعاً ، فما إن ينام حتى يبعثه من نومه هم يكاد سنا ناره أن يصدع الضلوع ويقصمها .. والقصر يصور لنا الزعيم رجلاً لا يعرف الراحة أو الاستغراق في النوم حرصاً على قومه ، وخوفاً عليهم .

وهذا يؤكد اهتمامه بشئون قومه وهمومهم .. أما الصورة الاستعارية التي يصور فيها الهم ناراً يقصم سناها الضلوع. ، فإنها توحى بقدرته على مجاهدة عظام الأمور ، ثم نراه يعمق ذلك المعنى فيقول : أنه مسهد النوم ، أرق ، قلق ، ووصفه بأنه تعنيه أمورهم و أنه مشغول دائماً بقومه وبأمرهم يروم منها إلى الأعداء منفذاً . وهو رجل قد حلب الدهر أشطره ، أى مرت عليه ضروب من خيره و شره ، فَخَبَّرَ أساليبه و أكتنه أسراره ، و هو يأخذ بمشورة الناس ، ويحزم أمره فيتبعونه ، وقد صبقلته الأحداث فأصبح مفتولاً كالخبل ، مستحکم الرأي ، ليس بجبان و لا ضعيف .

و لا شك أن الصورة جسدت الصورة المعنوية للقوه التي يتميز بها الرجل .
و الشاعر واع بما يشعل الزعيم أو الرئيس عن قومه ، و لهذا فإنه يجعل من صفاته أن لا يشغله مال يثمره ، أو ولد يصرف إليه اهتمامه راجياً له الرفعة و المجد .

و بعد أن قَدَّمَ ما يجب أن يتوفر في الزعيم من صفات - انتقل إلي لفت أنظار قومه إلي من يتوفر فيهم هذه الصفات منهم ، ولكنه لم يقدم رجلاً واحداً وإنما قدم رجلين هما : مالك بن قنان ، وعمرو القنا ، و هذا الأخير قد جربوه فوجدوه محنكا قادرا علي

مواجهة الحروب ،ليس بضعيف و لا جبان . و تخصيصه للأخير بالوصف يوحي أنه يميل إلى اختياره.

ثم يختتم نموذجه فيقول : لقد بذلت لكم نصحي خالصاً فاستيقظوا ان خير العلم ما نفع .

إن الصورة التي قدمها لقيط هي صورة الزعيم المنقذ .. و هي صورته رجل ملتزم بقضايا قومه ، متفرغ لشعوبهم، لا يشغله عنهم شيء. و هو نموذج يمثل إطاراً عاماً يتخطى حدود الزمان و المكان ،فالجزم و القوة و القدرة و عدم الركون للنعممة أو الجزع في مواطن الشدة ، و السهر علي مصالح الناس ، و نضج التجربة و الخبرة بأمر الدهر ، و صواب الرأي ، و عدم الانشغال بأمر المال و الولد ، هذة الصفات ،تمثل أهم صفات الزعامة بوجه عام.

ويجمع النموذج عناصر وصفية مباشرة وعناصر بيانية فرحب الذراع كناية عن القوة ، و يحلب الدهر أشطره كناية عن التجربة والحنكة ، واستمرت على شزرٍ مريته كناية عن استحكام الأمر والقوة ، أما : رخاء العيش ساعده ، وعض مكروه ، و سنانه يقصم الضلعا ، يحلب هذا الدهر - فإنها صورة استعارية ساعدت في بناء النموذج بناءً جمالياً بعيداً عن المباشرة . وعناصر الصورة وخطوطها تتجمع في تشكيل فني جيد تحكمه رؤية فكرية ناضجة ، و هي رؤية تتصل بالعصر الجاهلي من ناحية ، و برؤية الشاعر الخاصة من ناحية ثانية ، كما أنها تتصل بالحدث الذي انبثق عنه التشكيل .

وقد اتخذ الشاعر بحر البسيط إطاراً لنموذجه وقد ساعده طول البيت علي استيفاء معانيه ، وخلصه نسيباً من الغنائية . و القافية مجردة من الردف و التأسيس موصولة باللين، فالعين و هي الروي متحركة موصولة بالألف الحاصلة من إشباع الفتحة ، و قد

تراكب إيقاع القافية مع الموسيقي الظاهرة داخل الأبيات. وتمثل العين أكثر الحروف ترددا داخل النموذج.

كما نرى نوعا من التكرار الصوتي، يتصل بتكرار النفي و من ذلك: لا مترفا .. و لا نحشعا، لا يطعم، لا قمحا .. و لا ضرعا، و ليس يشغله مال.. و لا ولد، لا عاجزاً و لا ورعاً .

وتراكب الصيغ الاسمية مع الأفعال في تشكيل البنية الصوتية والمحتوي الشعري للنموذج.. و قد أحدث استخدام الأفعال نوعاً من الحركة التي ميزت النموذج وخلصته من الجمود والتسطيح.

و قد تميز النموذج بوجود صيغ لاسم الفاعل والصفات المشبهة مثل : رحب ، لا مترفا ، متبع ، مستحكم ، لا قمحا ، و لا ضرعا ، لا عاجزاً ، و لا ورعاً ..

و لا شك أن الصيغة المثبتة لها دلالتها التي تحقق الصفة إيجابياً، أما المنفية فإنها تخلص النموذج و تنقيه مما قد يسلبه صفات الكمال.

وهكذا نرى أن لقيطاً قد قدم نموذجاً جيداً للزعيم، بما وفره له من قيم فنية و معنوية علي الرغم من قصره .

رابعاً : الفخر

كان الشاعر - كما أشرنا من قبل - لسان قومه ، و عينهم ، يذود عنهم بشعره ، ويكشف لهم عن غوامض الوجود ، و يتأمل و يصوغ تأملاته قصائد من الحكمة والفخر ، و العتاب ، و ييث في قومه روح الصمود و التحدي ، و يحاول أن يرتفع بنفسه و قومه فوق الواقع ، و ينتصر للحياة علي العدم ، وللأمل علي اليأس ، وللوحدة والنصرة علي التشتت و التخاذل .

وقد وجدنا في الفخر الجاهلي نماذج شعرية حاول الشاعر الجاهلي أن يقهر من خلالها الضرورة في الواقع رمزا ، و أن يقدم النموذج المنتصر في مقابل النموذج المنهزم أمام الزمان .

كما حاول الشاعر أن ينتصر - رمزا - علي المكان و ما يتصل به من عوامل السلب والقهر و التعدي و قد قدمت نماذج من الفخر في الموضوعات السابقة ، و سنشير هنا إلي بعض النماذج التي نري أنه من المفيد أن نلفت النظر إليها.

و اذا تأملنا نموذج الفارس الملتزم بقضايا قومه و مجتمعه . نجد أن الشاعر في إطار الفروسية الملتزمة يقدم الصورة التي تبهر قومه و تؤكد مكانته و تميزه ، و تعمق من إحساس المجتمع بمكانته و بما يمثله من قيم . يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

لعمرك ما يخشى الخليط تفحشي	عليه ، ولا أنأى علي المتبودد
ولا ابتغى ود امرئ قل خيره	ولا أنا عن وصل الصديق بأصيد
ولني لأطفي الحرب بعد شبوها	وقد أوقدت للغي في كل موقد
فأوقدنا للظالم المصطلّي هما	إذا لم يزعه رأيه عن تردد
وأغفر للمولي هناة ترييني	فأظلمه ما لم ينلني بمحقدى

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣٠

ومن رام ظلمي منهم فكأنما
وإني لذر رأي يعاش بفضلـة
لعل الذي يرجو رداي و ميتي
فما عيش من يرجو هلاكي بضائري
توقص حيناً من شواهدق صندد
وما أنا من علم الأمور بمبتدى
سفاها وجبنا أن يكون هو الردى
ولا موت من قد مات قبلي بمخلدي

فالصفات التي يتصف بها الفارس الشاعر الحكيم عبيد بن الأبرص، تتمثل في حسر العشرة و الأنفة و صلة الصديق، و إباء الضيم ، وهو يطفى الحروب إذا أوقدت للغى ، ويوقدها للظالم ، وهو صاحب رأى سديد ، ونظر بعيد ، وعلم بالأمور.

فذات الشاعر بين مد وجزر في علاقتها مع أبناء قبيلته، فهو في الوقت الذي يغفر الهنات يرد الظلم عن نفسه ، وهو يطفى الحرب ، ولكنه يوقدها إذا استوجب الأمر ذلك، ثم نراه يواجه من يتمنون موته قائلا : لعل الذي يرجو موتي أن يكون هو الردى . ولكنه يرتفع بنفسه عن أن يتمنى الموت لمن يتمنونه له ، من خلال رؤية متميزة ، فيقول : إن عيش من يرجو موته لا يضره ، وليس موت من مات قبله يخلده .

والتشكيل الفني هنا تشكيل يواجه به الشاعر الضرورة في هذا الواقع ، فوصفه لنفسه بأنه حسن العشرة ، وهو بمثابة رد علي من يقول بغير ذلك ، وهو وسيلة تمكنه من معايشة قومه معايشة طيبة ، أما وصفه بأنه يغفر الهنات ، ويرد الظلم فهما وسيلتان يؤكد هما سعة صدره وأنفته ، وهذا لا ينفر منه قومه ، ولا يغريهم به في نفس الوقت .

فالتشكيل هنا ليس مجرد صورة قدمها الشاعر لنفسه في إطار الفخر ، وإنما هو سياج ودرع يحميه ، وسلاح ينتصر به علي نفسه ، وعلي غيره ، وأداة لتأكيد وجوده .

وهناك الشاعر الفارس الزعيم ، الذي يقدم نموذجة فيشعرنا بتميزه وتفوقه وسيادته ، فهو محور من محاور وجود قبيلته .

أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر	لقد علمت عليا هوازن أنني
عشية فيف الريح كمر المشهر	وقد علم المزنوق أنني أكره
صبرت وأخشى مثل يوم المشقر	أردت لكيفا يعلم الله أنني
لقد شان حر الوجه طعنة مسهر	لعمرى وما عمري علي بهين
جبانا فما عذري لدي كل محضر	فبئس الفني إن كنت أعور عاقرا
عشيه فيف الريح كمر المدور	وقد علموا أنني أكر عليهم
نجيع كهذاب الدمقس المسهر	وما رمت حتى بل صدري ونخره
أقلي المراح إنني غير مقصر	أقول لنفس لا يجاد بمثلها

ويتجلى بروز الذات في قوله : أنا الفارس ، الحامي ، ما عمري بهين ، نفس لا يجاد بمثلها ، وكذلك في تسميته لفرسه بالمزنوق. والإطار الذي تدور في داخله الصورة إطار واقعي من ناحية ، ومن ناحية أخرى يمثل التزاما بقضايا القبيلة.

ويمثل النموذج صورة لما يلحق بنفس السيد الزعيم من ألم إذا أصيب في إحدى المعارك، وقد كانت الإصابة هنا في عين عامر بن الطفيل ، وهو لم يستطع أن يتخلص من الإحساس بالألم ، ولهذا فإن النموذج الفني يمثل نوعا من التطهير ، ومحاولة لرأب الصدع النفسي الذي أصابه ... وهو في دفاعه عن نفسه إنما يدافع عن مكانته ، ولهذا فإنه يبدأ نموذجه من الصورة العامة لوضعه في هذه القبيلة ، فهو الحامي حقيقة جعفر، وما أصابه لم يكن عن جبن، فهو لم يتوان وإنما اندفع إلى القتال اندفاعا ، واستخدام الفعل أكر مرتين يوحي بحضوره واستبساله في القتال .

(١) ديوان عامر بن الطفيل، ص ٦١.

ومن النماذج الذاتية نموذج أن الشاعر الفارس الحريص علي الجمد في مجتمعه ، أو
لمجتمعه يقول عدي بن زيد :^(١)

ساكسب مجدا أو تقوم نوائح
علي بليبل ناد بائي وعودي
ويقول امرؤ القيس :^(٢)

فلو أن ما أسعى لأدني معيشة
ولكنما أسعى لجمد موثـلـ
كفاني ، ولم أطلب ، قليل من المال
وقد يدرك الجمد الموثـلـ أمثالي
وقد يمتد الشرف المنشود ليشمل أكثر من قبيلة. يقول الأعمشى في حديثه عن موقعه
ذي قار .

لو أن كل معد كان شاركنا
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف
ورضع الشاعر متميز في مجتمعه فهو من أكثر الناس وعيا بقيمته الإنسانية ،
وأكثرهم إحساسا بنفسه ، وهو أكثرهم وعيا بمجتمعه ، وبما يعتمل في ضمير أفراده ،
وقد أشرنا إلي أثر العصبية الجاهلية في تشكيل سلوك الجماعة وقيمتها ، وكيف أن
اعتزازهم بالأنساب جعلهم يحرصون علي بقاء شجرة العائلة وامتدادها، ولهذا فإلهم
أشادوا بنسبهم ورأوا أنهم خير الناس وأشرفهم وأكرمهم ، وكأنما ليس في الدنيا سواهم..
يقول خراشة بن عمرو القيسي :

فلا قوم إلا نحن خير سياسة
وأطول في دار الحفاظ إقامة
وأكثر منا سييدا وابن سيد
قروم نمتنا في فروع قديمة
وخير بقيات بقين وأولا
وأربط أحلاما إذا البقل أجهلا
وأجدر منا أن يقول فيفعلا
بحيث امتناع الجمد أن يتنقلا

(١) جمهرة أشعار العرب، ص ١٨١.

(٢) دهران امرئ القيس، ص ١٣٢-١٢٣.

فالشاعر يتخذ من إحسانه بتميزه ، أو من حاجته إلى هذا التميز، منطلقا لتمييز قومه . فليس له أن يعيش إلا في مجتمع متفوق ، وهو حريص على تنمية هذا الإحساس وتعميقه في نفوس أبناء قبيلته .

فقد جعل الشاعر من قصره صفة القوم على قبيلته مقدمة ونتيجة ، فهم القوم دون غيرهم ؛ لأنهم خير الناس وأطول إقامة في دار الحفاظ ، وأربط أحلاما ، وأكثر سادة ، وأجدر بالقول والفعل ؛ ولأنهم نمو من شجرة قديمة مجيدة ، فلم ينتقل الجدل إلى سواهم . فكل شاعر يرى أن قومه منبت الجدل وهم قد ورثوه عن آبائهم ، وهذا جعل أفراد القبيلة يشعرون بنوع من الاعتزاز بهذا الجدل الموروث ، والنسب المنفرد .

يقول الخنصفي الحاربي : (١)

فأبقت لنا آباؤنا من تراثهم	دعائم مجد كان في الناس معلما
ونرسي إلى جرثومة أدركت لنا	حديثا وعاديا من الجدل خضرمنا
بني من بين منهم بناء فمكنوا	مكانا لنا منه رفيعا وسلما
أولئك قومي إن يلد بيوتهم	أخو حدث يوما فلن يتهضما
وكم فيهم من سيد ذي مهابة	يهاب إذا ما رائد الحرب أضرمنا
لنا العزة القعساء نخطم العدا	بها ثم نستعصي بها أن نخطما
هم يظدون الأرض لولاهم ارتمت	بمن فوقها ذي بيان وأعجمنا
وهم يدعمون القوم في كل موطن	بكل خطيب يترك القوم كظمنا
يقوم فلا يعيا الكلام خطيبنا	إذا الكرب أنسى الجبس أن يتكلما
وكنا نجوما كلما انقض كوكب	بدا زاهر منهن ليس بأقتمنا
بدا زاهر منهن تأوي نجومه	إليه إذا مستأسد الشر أظلمنا
ألا أيها المستخيري ما سألتني	بأيماننا في الحرب إلا لتعلمنا
فما يستطيع الناس عقدا نشده	وننقضه منهم وإن كان ميرمنا

(١) المفضليات ، ص ٣٢٠-٣٢١

ولا شك أن اعتزاز الشاعر بقومه قد فاق كل الحدود ، فأصلهم قديم يضرب بجذوره إلى قوم عاد ، ويتسع ويعلو بلا حدود ، وهم ملجأ لكل مكروب ، وفيهم السادة ذوو الهيبة ، ولهم العزة القعساء (أي الثابتة) وهم لا ينقادون ولا يذلون ، وهم يثبتون الأرض ، ولولاهم لارتجت بمن فوقها ، ولديهم خطيب لا يعيا أن يتكلم وقت الشدة ، وهم نجوم في السماء كلما اختفى نجم ظهر غيره أكثر إضاءة ، تأوي إليه النجوم ، وهم منبت السادة فكلما خلا سيد قام سيد ، وهم في الحروب أشداء لا يقوى عليهم أحد ، متفردين من دون الناس بالفعل .

إن الشاعر هنا معني بالتشكيل البشري ، وبالقيم الاجتماعية التي تضمن للقبيلة القوة والتفوق والاستمرار ، وهي قيم تحقق لأبناء القبيلة الزهو بقبيلتهم ، والتعصب لها ، والالتزام بها التزاما قويا .

كان الشاعر الجاهلي معنيا بتعميق الإحساس بالالتزام بالقبيلة ، وقد عبر الشاعر الجاهلي عن التزامه القبلي في صور متعددة ، وكانت التوجيهات المباشرة أبرز ملامح هذا الالتزام ، يقول أوس بن حجر :^(١)

فقومك لا تجهل عليهم ولا تكن لهم هرشا تغتاهم وتقاتل
وما ينهض البازي بغير جناحه ولا يحمل الماشين إلا الحوامل
ولا سابق إلا بسباق سليمة ولا باطش ما لم تعنه الأنامل

إنها دعوة للفرد أن يتعامل أبناء مجتمعه معاملة طيبة فلا يجفو قومه أو يغتاهم أو يقاتلهم ، لأن القوم بالنسبة للفرد كالجناحين للبازي ، والأرجل للمتسابق ، والأنامل للمقاتل يقبض بها على سيفه .

إنها علاقة عضوية وعلاقة وظيفية وبنوعية ، وهذا ما يريد الشاعر أن يبرزه ويصوره .

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٩٩

ولا شك أن هذا التوجيه له تأثير على وعي الجماعة وسلوك أفرادها بإزائها .

يقول عبيد بن الأبرص معبرا عن رؤيته وعن صالح جماعته : (١)

ولا تزهدين في وصل أهل قرابة لذخر وفي وصل الأبعد فازهد

ويقول الأعشى : (٢)

ولا تزهدين في وصل أهل قرابة ولا تك سبعا في العشرة عاديا

والشاعر الفارس يفتدي قومه بماله ونفسه . يقول محرز بن المكعب الضبي : (٣)

فدي لقومي ما جمعت من نشب إذا لفت الحرب أقواما بأقوام

ويقول الأعشى (٤)

فدي لبني ذهل بن شيبان ناقتي وراكبها يوم اللقاء وقلست

ويفتخر عوف بن عطية بالتزامه فيقول : (٥)

لعمرك إنني لأحور حفاظ وفي يوم الكريهة غير غمر
أجود على الأبعد باجتماع ولم أحرم ذوي قربي وإصر
وما بي ، فاعلموه ، من خشوع إلى أحد ، وما أزهى بكر
ألم تر أننا مردى حروب نسيل كأننا دفاع بحر

فهو يمنح قومه ويحفظهم ، وهو في الحرب قوي شجاع ، لا يرد سائلا من الأبعد ، ولا يحرم قريبا ، وهو رجل قوي تبرا من الخشوع والذل كما تبرا من الزهو والكبرياء ، وعلى الرغم من أن الشاعر يتحدث عن نفسه ، فإنه ينتقل دون تمهيد إلى الحديث عن

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٨١ .

(٣) المفضليات ، ص ٢٥٢ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٣٠٩ .

(٥) المفضليات ، ص ٣٢٨ .

قومه فضمير المفرد والجمع يعيشان معا في وعي الشاعر الجاهلي وفي لا وعيه ، بلا حواجز ، ما دامت الأنا لا تشعر بقهر النحن ، أو بظلم واقع عليها من الجماعة فإن التوافق يتحقق دوغما عوائق .

ولكن من الشعراء من تحقق التزامه في دائرة الاستقلال النسبي ، ومنهم طرفة بن العبد الذي نراه يقول : (١)

إذا كدرت أخلاق كل فتي محض	أكف الأذى عن أسرتي متكرما
علي أنني أجزى المقارض بالقرض	وأبذل معروفي وتصفو حليقتي
إذا ما أمور لم يكد بعضها بمضني	وأمضي همومي بالزماع لوجهها
وفي الناس من يقضي عليه ولا يقضي	وأقضي على نفسي إذا الحق نسابي
إذا هزني قوم حميت بها عرضي	وإني لذو حلم علي أن سورتي
ولا خير فيمن لا يعود إلي خفض	وان طلبوا ودي عطفنت عليهم
وقلت له ليس القضاء كما تقضي	ومعترض في الحق غيرت قوله

ويقول :

وأني علي شحنائهم كثر ما أغضني	وقد علموا أني شجي لعدوهم
ويدفع من ركضت دونهم ركضي	ولكنني أحمي ذمار عشيرتي

فالشاعر متردد بين مقاطعه من يقاطعونه ، والإغضاء عن شحنائهم ، فهو يكف الأذى عن أسرته متكرما ، ولكنه يواجه المقاطعة بمثلها ، ويبذل معروفه ، ويدافع عن قومه ، وتصفو أخلاقه ، في الوقت الذي تتكدر فيه أخلاق نظرائه ، كما أنه يتسلح بالصبر والأناة أمام الشدائد حتى تنفرج ، وهو قادر علي أن يحكم عقله ، وأن يملك نفسه ، في الوقت الذي يستجيب فبه غيره إلي الأهواء ، وهو ذو حلم ، ولكن ثورته في الغضب تأتي حين يحاول بعضهم أن يخذل كرامته فإذا ما طلبوا وده وعفوه استجاب لهم

(١) ديوان طرفة ، ص ٧٠٠-٧٠١ .

، فلا خير فيمن لا يعود إلي التسامح ، وهو صريح يواجه من يحاولون أن يزيفوا الحقائق ، فيرغمهم علي الرجوع إلي الحق ، وقد علم قومه أنه شجا لعدوهم ، وأنه كثير الإغضاء علي بغضهم، وأنه يحمي ذمار عشيرته.

ولا شك أن تجربه الشاعر تمثل انعكاسا لواقعه وما فيه من مفارقات ، وانعكاسا لشخصيته وما تتميز به من حدة واندفاع.

ويبدو نموذج القبيلة إطارا عاما يضم في داخله كل النماذج الإنسانية التي تتألف وتتجاذب، فلا التزام بخارج المجتمع ، ولا التزام بدون أفراد لديهم الإرادة والحب الذي يخفف من تنافرهم، إن الفرد بوصفه جزءا من المجتمع يري في وجود هذا المجتمع ورفقه وعلوه وبقائه وجودا له هو، ولهذا فان التنافر ليس غاية أو نهاية ، وإنما هو وسيلة لتحقيق الانسجام والتوافق . وعلي الرغم من أن الشعراء في إشادتهم بقبائلهم تغنوا كثيرا بالبطولة الاجتماعية ، وبمعني أدق بالبطولة القبلية ، فإننا وجدناهم أيضا يتغنون بالبطولات الفردية، ولكن هذه البطولات الفردية بطولات اجتماعية أيضا ، فأبطال القبيلة جزء من مفاخرها وميراثها . "فالإنسان لا يكون حقيقيا إلا إذا عاش من أجل الآخرين . والبطل الذي يجسد المثل الأعلى يكون حقيقيا إذا كانت الوحدة الإنسانية حقيقة .

إن وضع المثل الأعلى ووضع المعارضة من الواقع - أمر لا معني له، ولكن من الخطأ المبالغ فيه أن ننكر وجود المثل الأعلى فالمثل الأعلى والواقع يوجدان في وحدتهما وتعارضهما" (١)

إن "أنا" الشاعر واقعة ضمن ضمير الجمع "نحن" واستخدام الشاعر للضمير المفرد يكون بمثابة تأكيد مواقفه وتعميق مكانته داخل القبيلة. أما استخدام ضمير الجمع فإنما يكون تأكيد أو إبرازا لموقف القبيلة من القبائل، والقضية ليست مجرد إلتزام من القبيلة للشاعر ، وإنما تتمثل في طبيعة الموقف والتجربة الشعرية . وإذا كانت القبيلة بحاجة إلي الشاعر لتشكيل نموذجها والإشادة بها ، فإن الشاعر في حاجة للقبيلة أيضا لكونه إنسانا !

(١) سوريحي موجينا جون، للوردنيه ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث، ص ٢١٤.

يعيش فيها ، وبوصفة شاعراً لا بد أن يرتبط بالجماعة ، وأن يؤكد لنفسه مكانته فيها ،
وأن يعرض عليها فنه الشعري ، وأن يجعل قومه يشاركونه تجاربه ورؤيته وأحاسيسه .

ويقدم لنا طرفه بن العبد نموذجاً مطولاً للقبيلة يشيد فيه بقومه بوصفهم تشكيلاً
بشرياً متميزاً ملتزماً وبوصفهم تجسيداً لتشكيل متميز من القيم الإنسانية والاجتماعية
فيقول : (١)

وتشكي النفس ما صاب بها	فاصبري إنك من قوم صُبرُ
إن نصادفُ منفساً لا تلفناً	فُرح الخيرِ ولا نكبو لضرُ
أسدُ غابٍ فإذا ما فزعوا	غير إنكاسٍ ولا هوجٍ هذرُ
ولي الأصل السذي في مثله	يصلحُ الإبرُ زرعَ المؤتسرُ
طيبُ الباءةِ سهلٌ ولهم	سُبلٌ إن شئت في وحشٍ وعسرُ
وهم ما هم إذا ما لبسوا	نسجَ داودٍ لبأسٍ محتضرُ
وتساقى القومُ كأساً مرةً	وعلا الخيلَ دماءً كالشقرُ
ثم زادوا أنهم في قومهم	غُفرَ ذنبهم ، غير فخرُ
لا تعزُّ الخمرُ إن طافوا بها	بساءِ الشولِ والكومِ البكرُ
فإذا ما شربوها وانتشوا	وهبوا كل أمونٍ وطمرُ
ثم راحوا عبق المسك هم	يلحفون الأرضَ هذابَ الأزرُ
ورثوا السؤود عن آبائهم	ثم سادوا سؤوداً غير زمرُ
نحن في المشتاة ندعوا الجفلي	لا تري الأدبَ فينا ينتقرُ
حين قال الناس في مجلسهم	إقتار ذاك أم ريح قطرُ
بجفانٍ تعتري ناديتنا	من سد يفح حين هاج الصنبرُ
كالجوابي لا تني مترعةً	لقري الأضيافِ أو للمحتضرُ
ثم لا يخزن فينا لحمها	إنما يخزن لحم المدخرُ

(١) ديوان طرفه ، ص ٧٦ - ٨٧.

ولقد تعلمم بـكبر أننا
ولقد تعلمم بـكبر أننا
يكشفون الضر عن ذى ضرهم
فضل أحلامهم عن جارهم
ذلق في غارة مسفوحة
نمستك الخيل علي مكروهاها
حين نادى الحي لما فزعوا
أيها الفتيان في مجلسنا
تذر الأبطال صرعى بينهم
ففداء لبني قيس علي
خالتي والنفس قدما أنهم
وهم أيسار لقمان إذا
لا يلحون علي غارمهم
ولقد كنت عليكم عاتباً
كنت فيكم كالمغطي رأسه
سأدرأ أحسب غي رشداً

أفة الجزر مساميح يسر
فاضلوا الرأي وفي الروع وقر
ويرون علي الآبي المير
رخب الأذرع بالخير أمر
ولدي البأس حماة ما فقر
حين لا يمسخها إلا الصبير
ودعا الداعي وقد لج الدعر
جردوا منها ورادا وشقر
ما يني منهم كمي منعير
ما أصاب الناس من سر وضر
نعم الساعون في القوم الشطر
أغلت الشتوة أبداء الجزر
وعلي الإيسار تيسر العسر
فعقتبم بذنوب غسير مر
فانجلي اليوم قناعي وخر
فتناهيت وقد صابت بقر

جاء النموذج في بحر الرمل ، ولا شك أن هذا البحر قد ميز التجربة بإيقاعه الخاص ، أما بالنسبة للقافية فإننا نجد أن الروي هو حرف الراء . وهو من الحروف المكررة التي تُحدث إيقاعاً ظاهراً ، وهو يشكل مع إيقاع القصيدة وحدة إيقاعية تميز التجربة وتلونها . والقافية مقيدة مجردة من الراء والتأسيس ، فالراء وهي الروي ساكنة ولا ردف ولا تأسيس فيها ، وهو إيقاع يتناسب مع تلك الصيغ اللفظية التي تكررت في القصيدة بوجه عام ، والقافية بوجه خاص .

فصيغة فعل تتكرر بصورة لإفنة ، وأكثرها جموع لصيغ المبالغة ، وقد أحدث تكرار هذه الصيغ وما يشبهها إيقاعا داخل الأبيات يتناسب مع روح الفخر والغنائية المسيطرة علي النموذج ، وقد تراكبت صيغ الأفعال مع الصيغ الاسمية ، وأشاعت في النموذج الوصفي حركه ظاهره، وقد عمد الشاعر إلى نوع من التقسيم والتقطيع الصوتي ومن ذلك:

واضحوا الأوجه .. وفي الأزمة غر ، فاضلوا الرأي ... وفي الروع وقر ، صادقوا
البأس وفي المحفل غر ، رحب الأذرع ... بالخير أمر ، فرح الخير ... ولا نكبوا لضر ، غير
إنكاس ... ولا هوج هذر . ثم نجد إلى جانب التقسيم وتكرار لصيغ ، تكرار لفظيا
ظاهرا يحدث إيقاعا يترآكب مع أدوات الإيقاع الأخرى علي هذا النحو :

صاب فاصبري .. صبر ، الإبر .. المؤثر ، وهم ما هم ... ليسو فسح ... لبأس ،
شربوا .. انتعشوا ... وهبوا ، السؤود .. سادوا .. سؤودا ، لا يجزن .. إنما يخزن
... المدخر ، يبرون علي الآبي المبر ، تمسك .. لا يمسكها علي الأيسار تيسير العسر .
ونجد المقابلات علي هذا النحو : فرح الخير ... لانكبوا لضر ، سهل .. وعر ، في الأزمة
... غر ، في الروع .. وقر ، سر ... وضر ، الأيسار .. العسر ، المغطي .. فأنجلي ،
سادرا .. غي .. رشدا ... تناهي .

ويستخدم الشاعر بعض الصور البيانية التي تلتحم مع الصور الوصفية ، ومن ذلك
وصفه بأنهم أسد غاب ، رمزا للشجاعة ، طيوا الساحة ، كناية عن الكرم
والسماحة، لهم سبل في وحش وعر : كناية عن القوة ، لبسوا نسج داود : كناية عن
تمرسهم بالحرب وقوتهم ، وتساقى القوم كأسا مرة : كناية عن القتال، عقب المسك
بهم : يلحفون الأرض هدا ب الأزر : كناية عن سعة العيش والنعمة ، آفة الجزر :
كناية عن كثرة ما يذبجون من الإبل، واضحو الأوجه : كناية عن كرم المنبت رحب
الأذرع : كناية عن كرمهم وقوتهم . كنت كالمغطي رأسه : كناية عن عدم إدراك
الصواب ، فأنجلي قناعي : كناية عن وضوح الرؤية .

وتترابط الصور مع الوصف والإيقاع في تدفق وسلاسة في إطار تشكيل يتميز بالطول والجودة ، وتكشف الصورة التي قدمها الشاعر لقومه عن رؤية تتصل بروح العصر وقيمه ، وتتصل بقيم إنسانية تتخطى أطر هذا العصر، كما أنها من ناحية أخرى تعبر عن الشاعر حيث تتسم الرؤية في جانب منها بالمستقبلية ، أو بالنموذج الذي يريده الشاعر لقومه ، ولهذا رأيناه قد وصفهم بما ينشده هو من صفات ، وكأنه يحفزهم بذلك على التحلي بتلك الفضائل والقيم التي قدمها في إطارها.

ولكن الشاعر لم يعمد إلى تقديم هذه الفضائل في إطار الوصايا وإنما قدمها وكأنها واقع يعيشه قومه . والنموذج يكشف عن حب الشاعر لقومه وإعجابه بهم. ولا شك أن الصورة في واقعيتها لا تخلو من نوع من المبالغة التي تتوارى خلف الصياغة المحكمة والأداء الجيد. وهو يؤكد انتسابه لهم عندما يطلب من نفسه أن تصبر لأنها من قوم صبر ، وعندما يصرح بقوله ولي الأصل ، وعندما يكرر ضمير المتكلمين مسبقا بأن "أنا آفة الجزر - أنا واضحو الأوجه - أنا فاضلو الرأي - أنا صادقوا البأس" وعندما يصرح بندمه على خروجه عنهم وعودته إليهم بعد أن كان يرى غيه رشدا ، ويصل إعجابه بهم إلى ذروته بقوله : وهم ما هم الذي يوحى بالتهويل والتعظيم.

والنموذج يعكس ثقافة واسعة ورؤية أصيلة ، وقد انعكس ذلك في قصيدته بصورة بارزة ، كما انعكس في معلقته ، وفي ديوانه بعامة ، وقد يكون اتصاله بالحيرة التي كلنت ملتقى ثقافات شتى سببا في أصالة الرؤية واتساع الثقافة.

وأجد لزاما أن أناقش تلك الصورة التي قدمها عمرو بن كلثوم لقبيلته في معلقته الشهيرة والتي تقف على النقيض من النموذج الذي قدمه طرفه .

وبعض الدراسين يحاول أن يخرج من تأمل هذه المعلقة وما يشبهها بتعميم ما جاء فيها من أنماط للسلوك والقيم على العصر الجاهلي بعامة والشعر الجاهلي بخاصة ولكن ما

قدمناه من نماذج تعكس روح التعقل والتسامح في إطار فردي أو جماعي ، يجعلنا نتوقف عن مثل هذا الحكم.

وسوف نعرض بعض الأبيات التي تعكس صورة القبيلة من خلال رؤية الشاعر

عمرو بن كلثوم . يقول عمرو: ^(١)

ورثنا المجد قد علمت معد	نطاعن دونه حتى بيننا
ونحن إذا عماد الحي خرت	عن الأحفاض نمنع من يلينا
نجد رءوسهم في غير بر	فما يدرون ماذا يتقونا
بشبان يرون القتل مجدا	وشيب في الحروب مجربينا
ألا لا يجهل أحد علينا	فنجهل فوق جهل الجاهلينا
مق نعقد قرينتنا بجبل	نجد الحبل أو نقص القرينا
ونحن الحابسون بذي أرطبي	تسف الجلة الخور الدرينا
ونحن الحاكمون إذا أطعنا	ونحن العارمون إذا عصينا
ونحن التاركون لما سخطنا	ونحن الأحذون بما رضينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا	ويشرب غيرنا كدرا وطينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها	ونبطش حين نبطش قادرينا
بغاة ظالمين وما ظلمنا	ولكننا سنبدأ ظالمينا

يقول الدكتور سليمان العطار ، في دراسته التي قدمها للمعلقة أن "نا" تمثل القبيلة

التي تحول الشاعر إلي لسانه ، وكأنما قد زال أي تناقض بين الفرد ومجتمعه القبلي " ^(٢)

وهذا ليس صحيحا تماما ، لأن الشاعر لم يكن مجرد لسانا للقبيلة تملئ عليه ما يقوله

، وإنما تحولت القبيلة إلى موضوع يقيم الشاعر من خلاله بناء المعنوي والفني ، قد تكون

بعض هذه الصفات والمفاهيم والسلوكيات جزءا من واقع هذه القبيلة ، ولكن رؤية

^(١) شرح المعلقات السبع ، للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٢٣ - ٢٤٢ .

^(٢) نفسه ، ٢٤٨ .

الشاعر وتشكيله هو الذي أوجد هذه المعاني وانتزعها وألف بينها ، وهو لم يقف عند مجرد التعبير عن واقع ، وإنما أوجد واقعا جديدا ، من خلال تشكيله ورؤيته ، وهذا يجعلنا نرى أثر الإبداع الفردي في صنع نموذج الجماعة ، فليست القبيلة بالضرورة تمثل هذه الصورة.

إن ما في الأبيات من مبالغة أمر لا خلاف عليه ، ولكننا لا نريد أن نسلم به مسلمة من المسلمات ، وإنما نريد أن نقول إن النموذج صورة لتخييل الشاعر ، أو بمعنى آخر هو ما يريد الشاعر أن تكون عليه قبيلته ، ويعنى ذلك أن رؤيته ليست واقعية تماما ، وإنما هي مستقبلية إلى حد بعيد.

فما في القصيدة من تصور أو مبالغة لا يجب بالضرورة أن "تطرح علينا ما يمكن أن نسميه قانون القوة كمصدر للحقوق في العصر الجاهلي" ^(١)

على الرغم من وجود مثل هذا القانون بصورة ما في ذلك العصر . إن ما في النموذج لا يجب أن يزيد عن كونه رؤية شاعر فارس متميز ، وسيد في قبيلته ، يواجه ملكا انتصر لغيره عليه ، فيتمكن هذا السيد من قتل هذا الملك ، فتزه نشوة النصر ، فيتصور أن قبيلته محور هذا الوجود ، يؤكد ذلك ما استخدمه من أسلوب القصر ، فهم وليس سواهم الحابسون ، والحاكمون ، والعارمون ، والتاركون ، والآخذون ، وهم أمتع الناس وأقواهم ، وأكثرهم بطشا ، يشربون الماء صفوا ، ويشرب غيرهم كـلدرا وطينا ، يملئون البر والبحر، وتخز الجبابر لأطفالهم ساجدين ، ويسمى البلاغيون هذا النوع من القصر : "قصر الكمال" ^(٢) أو "القصر الادعائي".

لقد سيطر هذا النموذج الذي قدمه عمرو بن كلثوم على وعي قبيلته بني تغلب منذ العصر الجاهلي إلى ما بعد ظهور الدعوة الإسلامية ، ولهذا فإن شاعرا إسلاميا هو الموج التغلبي واجه ذلك محاولا هدمه وتحطيمه فقال ^(٣)

(١) نفسه ، ٢٤٨ .

(٢) الإشارات والتبهيئات ، ص ٢٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٢١ .

ألهي بني جشم عن كل مكرمة
يفاخرون بها مذ كان أولهم
كم كان في مالك من شاعر أنف
فيهم يكلم عن الأدنى قديمهم
إن القدم إذ ماضاع آخره
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يا للرجال لشعر غير مسئوم
وسادة عطل صيد لهاميم
لا بل يقول لأعلى سورة دومي
كساعد فله الأيام مجذوم

ولسنا نريد أن ننفي أثر الواقع أو العصر فيما قدمه عمرو بن كلثوم ، ولكننا نريد أن لا نتخذ من هذا النموذج صورة للعصر الجاهلي بعامة ، أو لبني تغلب في عصر عمرو بن كلثوم بخاصة ، فعالم الشعر يتميز - بطبيعته - عن الواقع ، كما أنه يضرب بجذوره في أعماق التراث الشعري فضلا ، عن أنه يمثل رؤية الشاعر في المقام الأول ، على الرغم من اتصال هذه الرؤية بالواقع والعصر ، فالنموذج الذي عرضناه يعكس رؤية شاعر سيد ، ويرتبط بواقعة خاصة أعطته طابعه التميز ، فالشعور بالظلم ، وما تبعه من تمرد ثم انتصار غير متوقع - جعل النموذج يعبر عن موقف شديد الخصوصية والتميز ، وقد أطلق هذا الموقف تلك النزعة التدميرية ، وما يرتبط بها من تداعيات وصور ، وقد كانت جودة النموذج وما فيه من ثورة وتدفق ، وما يعكس من نظرة فطرية تظهر حين يحركها مثير فني أو واقعي ، كان هذا سببا في سيطرة ذلك النموذج على وعي الشعراء بصورة واضحة ، بحيث نجد انعكاسا لهذا النموذج الكلتومي للقبيلة في أشعار هؤلاء الشعراء ، ومن ذلك قول الحرث بن ظالم ^(١)

وإني يوم غمرة غير فخر
فما قومي بثعلبة بن سعد
وقومي إن سألت بني لؤي
تركت النهب والأسرى الرغابا
ولا بفزارة الشعري رقابا
بمكة علموا الناس الضرابا

(١) المفضليات ، ٣١٤ .

ويقول معاوية بن مالك (١)

إذا نزل السحاب بأرض قوم

ويقول الأعشى (٢)

ألسنا المانعين إذا فرعنا

سوام الحبي حتى نكتفيه

ألسنا المقتفين بمن أانا

ألسنا الفارجين لكل كرب

ألسنا نحن أكرم إن نسبنا

وقد نسب إلي عنتره قوله (٣)

ملأنا سائر الأقطار خوفا

وجاوزنا الشيا في علاها

إذا بلغ الفطام لنا صبي

فمن يقصد بدهاية إلينا

ويوم البذل نعطي ما ملكنا

رعيناه وإن كانوا غضابا

وزافت فيلق قبل الصباح

وجود الخيل تعثر في الرماح

إذا ما حاردت خور اللقاح

إذا ما غص بالماء القراح

وأضرب بالمهتدة الصفاح

فأضحى العالمون لنا عبيدا

ولم نترك لقاصدنا وفودا

نحمر لنا أعادينا سجودا

يرى منا جبايرة أسودا

ونملا الأرض إحسانا وجودا

وسواء أصحت نسبة القصيدة لعنتره أم لم تكن صحيحة ، فإنها تمثل نوعا من

المعارضة لقصيدة عمرو بن كلثوم ، كما أنها تكشف عن تأثير واضح بمعلقة عمرو.

ومثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت (٤)

ورثنا المجد عن كبر نزار

وكنا حيثما علمت معد

فأورثنا مآثرنا البيننا

أقمنا حيث ساروا هاريننا

(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٤ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٥ .

(٣) شعراء النصرانية ، ص ٨٢٨ / ٨٢٩ .

(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٤ : ٨٦ .

تكون متونها حصنا حصينا
وشبها في الحروب مجربينا
إذا عدوا سعاية أولينا
وأنا الضاربون إذا التقينا
وأنا العاطفون إذا دعينا
خطوب في العشيرة تبتلينا
أكفا في المكارم ما بقينا
ويشرب غيرنا كدرا وطينا

وأرصدنا لحرب الدهر جردا
وفتيانا يرون القتل مجدا
تخبرك القبائل من معد
بأنا النازلون بكل ثغر
وأنا المانعون إذا أردنا
وأنا الحاملون إذا أنماحت
وأنا الرافعون على معد
وأنا الشاربون الماء صفوا

ولا شك أن تشابه هذه النصوص من حيث الشكل والمحتوى يكشف عن أن نظر الشاعر كان موجها إلى عالم الشعر في المقام الأول ، الأمر الذي لا تتوازي معه المؤثرات الواقعية ، وهي وإن توازت معه فإن رؤية الشاعر الخاصة ، وموقفه القائم على الاختبار- لهما دور كبير في تشكيل هذه النماذج .

وإذا كان كثير من الشعراء قد تأثروا بنموذج عمرو بن كلثوم فإننا من ناحية لا نستبعد أن يكون هو نفسه قد تأثر بشعراء آخرين ، بل إن جودة النموذج تؤكد ذلك . ومن ناحية أخرى فإننا نرى أن عمرو بن كلثوم اتكأ على بعض النماذج الشعرية المبكرة التي سبقته بصورة مؤكدة عند شعراء من قبيلته تغلب ، ومن هؤلاء المهلهل بن ربيعة التغلبي في حماسياته المشهورة ، وقد وجدنا للمهلهل في (شعراء النصرانية) قصيدتين طويلتين من بحر الوافر يقول في الأولى^(١)

أثيروها لذلكم انتصار
عليه تتابع القوم الحسار
بتركي كل ما حوت الديار
ولبسي جبة لا تستعار

أقول لتغلب والعز فيها
تتابع إخوتي ومضوا لأمر
خذنا العهد الأكيد على عمري
وهجري الغانيات وشرب كأس

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٤ .

ولست بخالغ درعي وسيفي
وإلا أن تبسد سرة بكر
إلي أن يخلع الليل النهار
فلا يبقى لها أبدا أثار

والقصيدة الثانية وهي من بحر الوافر قد نسبت خطأ إلى بحر الطويل في شعراء
النصرانية .

وقد جاء فيها قول المهلهل^(١)

نكب القوم للأذقان صرعى
فدى لبني شقيق حين جاءوا
ونأخذ بالترائب والصدور
فولوا الريح أسمع من بحجر
كأسد الغاب تجلسب بالزئير
وكانوا قومنا فبغوا علينا
صليل البيض تفرع بالذكور
تظل الطير عاكفة عليهم
فقد لاقاهم لقح السعير
كأن الخيل تنضح بالسعير

فالشاعر قد انطلق من نماذج شعرية سابقة ، فقدم قبيلته في صورة تتجاوز واقعها ،
ولهذا فإن ذلك النموذج الكلتومي ، بما يمثله من تسلط ويطش وبعد عن التعقل ، على
الرغم من أن ظاهره يوحي بالالتزام ، يجعل من الإنصاف أن نفرق بين التزام تبدو فيه
روح التعقل والحكمة ، ويعكس نموذجاً فاضلاً متزناً للقبيلة ، وبين التزام يقدم لنا الشاعر
من خلاله قبيلة متسلطة تعشق القتل والتدمير ولا تلقي إلي القيم الإنسانية بالا .

ونحن لا نحافى الحقيقة حين نقول : إن هذا الالتزام يعكس أفقا ضيقاً ، فهو التزام
قبلي غير إنساني ، وإن كان له دور في بعث همم القبيلة التي تبدو لنا ضعيفة وجاء
النموذج بمثابة محاولة لبعث الهمم ، وإشعال نار الحماسة ، وتعميق الشعور بالذات .

وربما جاءت المنصفات رد فعل لهذه القصائد غير المنصفة ومن هذه المنصفات سينية

العباس بن مرداس وهي من بحر الطويل^(٢)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٠ .

(٢) الأصمعيات ص ٢٥ .

ومنها أيضا نونية عبد الشارق بن عبد العزي والتي يقول فيها ^(١)

فجاءوا عارضا بردا وجهنا	كمثل السيل نركب وازعينا
فلما أن توافقنا قليلا	أنخنا للكلاكل فارمينا
فلما لم ندع قوسا وسهما	مشينا نحوهم ومشوا إلينا
فأبوا بالرمح مكسرات	وأبنا بالسيوف قد انحنينا
فباتوا بالصعيد لهم أحاح	ولو خفت لنا الكلمى سرينا

والتوازن بين قوم الشاعر وخصومهم واضح ، وإنصاف الشاعر لخصوم قومه لا

يخفى على المتأمل .

(١) ديوان الحماسة ، ص ٨٢ .

خامساً : الهجاء

ويتصل بموقف الشاعر من مجتمعه ، وما يتضمن من قيم ، موضوع من أخطر الموضوعات في الشعر الجاهلي هو الهجاء.

ففي الهجاء نرى الشاعر يرسم لخصومه النموذج القبيح ، فيصفهم بكل صفات القبح ، ويسلبهم كل الصفات الفاضلة أو بعضها.

وإذا كان الشاعر ينفذ قومه بفخره ، فإنه يستطيع أن ينفذهم أيضاً بهجاء خصومهم ، فقد كان الشاعر في قبيلته "صحيفتها السائرة ولسانها الذي ينشد مفاخرها ، ويهجو أعداءها ، ويرثي موتها ، ويشيد بمكانتها بين القبائل الأخرى" (١):

فالهجاء سلاح لا يقل أثره عن الأسلحة التي يستخدمها الجاهليون في حربهم .
يقول قيس بن خفاف البراجمي (٢)

فأصبحتُ أعددت للثأبِ ت عرضاً بريئاً وعَضْباً صقيلاً
ووقعَ لسانِ كَجَدِّ السنانِ ورحماً طویلَ القناتِ عَسُولا

ويروى أن الرسول صلى الله عليه وسلم - قال لحسان بن ثابت عندما هجا قريشاً "لشِعْرُكَ أشدُّ عليهم من وقع النبال" (٣)
وقد كان الهجاء يمثل سلاحاً يوجهه الشاعر لخصومه ، داخل قبيلته وخارجها ، وأصبح الشاعر قادراً على أن ينفذ ويضر بشعره ، ومن هنا ارتفعت مكانة الشعراء ،

(١) أحمد الشايب ، الشعر السياسي ، ص ٤٠-٤١ .

(٢) المفضليات ، ص ٣٨٦ .

(٣) العقد الفريد ، ص ٥ ، ص ٢٧٧ .

وهابهم الناس ، وسعوا إلي إرضائهم ، فلم تكن هبات السادة في عصرهم ، مجرد مكافأة لهم على مدح ، ولكنها كانت أيضاً وسيلة لاتقاء الذم والهجاء . وقد جاء في الأمالي للمرطضى أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة خاصة كحلل الكهان ، وحلق رأسه ونزله ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلأ واحدة " (١)

ويعلق الدكتور / شوقي ضيف كما هو على ذلك بقوله:

"ونحن نعرف أن حلق الرأس كان من سنتهم في الحج وكان شاعر الهجاء يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حججه وأثناء دعائه لأربابه حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضرب النحس المستمر" (٢)

ويقول الدكتور عباس بيومي عجلان إن "هذه الهيئة المخالفة للمألوف إنما تنذر بالشعر وتوحي بالانتقام ، ولم يكن الشاعر يخالف مألوف ما يلبس إلا في شعر الهجاء ، وربما كان هذا مرتبطاً بعبادات قديمة تأصلت في نفوس العرب" (٣)

وأرى - بالإضافة - إلي ما قيل أن هذا السلوك يرتبط بجذور أسطورية ، فقد كلن البدائي القديم يعتقد في تأثير الكلمة تأثيراً مادياً على الناس والطبيعة ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل يقهره رمزيا ، ويحطم عن طريقه الأبنية التي لا تتوافق مع رؤيته ، ويحقق عن طريقه أمنياته الخيرة والشريرة ، وينتظر به الخير ، ويستنزل به اللعنات .

"وللهجاء دور كبير في توجيه الحياة العربية والمحافظة على القيم" (٤) "فالهجاء هو الفن الذي يقود حركة المجتمع ، وهو الذي يكشف زيف الناس ، ويقوم الانحراف ويتبع الفساد أن كان" (٥)

(١) أمالي المرتضى ، ج ١ ، ص ١٩١ .

(٢) شوقي ضيف : الشعر الجاهلي ، ص ١٩٧ .

(٣) عباس بيومي عجلان : الهجاء الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٩ .

(٥) العقد الفريد ، ص ج ٥ ، ص ٢٧٧ .

ولم يكتف الشعراء بسلب المهجو فضائله ومروءته ، بل إنهم جعلوا نقص الفضيلة عيبا ، فليس الفضل أن تكون كريما ، وإنما أن تكون أكرم الناس ، وأحسنهم وأشجعهم ، وأكثرهم مراسا وتجربة ونبلا ، هذا فضلا عن كون الهجاء يمثل السلب في مقابل المدح بمعناه الواسع الذي يمثل الإيجاب ، كما أنه يمثل التنقيص والزراية ويكشف عن قدرة على السخرية . وإذا كنا رأينا أن النقد الاجتماعي يمتزج بنوع من الالتزام والخوف على المجتمع ، فإن الهجاء ينبئ عن كراهية ونفور تجاه المهجو.

ولا شك أن الهجاء يؤدي وظيفة اجتماعية ونفسية تشبه التطهير ، حيث يتخلص الشاعر وقومه من بعض النزعات ، بإرضاء ميلهم لتخطيم نموذج يكرهونه ، خلال التجربة التي يعيشونها ، وهم يقيمون ضمنا نموذجا مضادا لنموذج الهجاء.

وقد نسبت إلى الرسول صلى الله عليه وسلم قوله ، "الشعر كلام جزل ، تتكلم به العرب في بواديها ، وتسل به الضغائن من بينها" (١)

وهذا ينبهنا إلى أن الشعر يقوم بما يشبه التطهير حيث يعيش المبدع والمتلقي في تلك التجربة التي تساعدهم على التوافق النفسي ، والتخلص من الغرائز والرغبات المكبوتة ، ومعنى هذا أن الشعر قد يكمل النقص المائل في الواقع ، فقد يلهج الشاعر بمفاخر لم تتحقق لقومه ، يقول عمرو بن شأس معرضا بكندة التي لم تغلح في الغزو ، ولم تنل غير ما زعمه شاعرها من مكاسب اقتصرت على القول دون الفعل: (٢)

فما أفلحت في الغزو كندة بعدها	ولا أدركوا مثقال جبة حردل
سوى كلمات من أغاني شاعر	وقتلى تمني قتلها لم تقتل
ونحن قتلنا بالفرات وجزعه	عديا فلم يكسر به عود حرمئل

(١) ابن رشيقة العمدة ، جـ ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عمرو بن شأس ، ص ٤٧ .

ويستعين بشيطانه لاستمطار اللعنات على خصومه ، كما يستعين الساحر بالأرواح الشريرة على إلحاق الأذى بمن يريد سحرهم" (١) وربما كان تصريح الشعراء بأن لهم شيطاناً يلهمهم ، وسيلة يهدد بها الشاعر غيره من الناس من ناحية ، ومن ناحية أخرى، كان يتخذ منه وسيلة لتبرير مالا يرضاه هؤلاء الناس من شعره ، سواء أكان هجاءً أم مجاهرة بالفواحش ، أم غير ذلك ، فما ذنبه إذا كان قول الشعر محكوماً بقوى خفية لا سبيل إلى ردّها أو مقاومتها ؟

ونستطيع أن نقول : إن جزءاً كبيراً من الهجاء الجاهلي اتصل بالأيام والحروب ، وإظهار بطولة القبيلة في مواجهة القبائل الأخرى ، وإظهار تفوقها على غيرها ، واتصافها بالتعقل إزاء تهور الآخرين . ولكن جزءاً من هذا الهجاء كان بمثابة نقدٍ لبطون بعض القبائل ، حين يكثرون العدوان من على بطون القبائل الأخرى ، وهذا النمط من الهجاء كان بمثابة تعبير عن روح جماعية ، من خلال رؤية الشاعر ، وهذا يقترب من الإعلام المعاصر ، الذي يقوم في حالة الحرب حين توجه الدولة إعلامها للهجوم بالكلمة على الدولة المعادية وإظهار مثالبها وعدوانها وإقامة الحجج عليها ، ومن هذا النوع من الهجاء القبلي قول الأعشى في مواجهة بني شيبان بعامة ويزيد بن شيبان بخاصة : (٢)

رأيت بني شيبان يظهر منهم	لقومي عمداً نغصّة ومظالم
فإن تضبحوا أدق العدو فقبلكم	من الدهر عادتنا الرباب ودارم
أبا ثابت أو تنتمون فإنما	يهيم لعينيه من الشر هائم
متى تُلَقْنَا والخيل تحمل بزنا	خناذبذ منها جلةً وصلادم
فتلق أناساً لا يخيم سلاحهم	إذا كان حمماً للصفيح الجماجم
أبا ثابت لا تعلقنك رماحننا	أبا ثابت أقصر وعرضك سالم

(١) ابن رشيقي ، العمدة ، ج ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٢٧ / ١٢٩ .

أفي كل عام تقتلون وتثدي فتلك التي تبيضُ منها المقادمُ

ولا شك أن هذا النمط من الهجاء يتصل بالتهديد والوعيد ، والشاعر حين توجه لبني شيبان ، خصص هجاءه ليزيد بن شيبان ، وهو هجاء لا يصل لدرجة الإقذاع ، وإنما هو دعوة للسلام فيها شيء من الزجر للرجل الذي يقود عشيرته في مواجهة عشيرة الشاعر ، ولا شك أن هذا الشعر يكشف عن ضعف قبيلة الشاعر ، حيث نرى البطون الأخرى تكثر من الاعتداء عليها ، والقتل من أبنائها .

والشاعر معني بإظهار بُعْدِ خصمه عن الجادة ، وركونه إلى الشر ، كما أنه معني بإبراز قوة قومه ، فالتهديد في هذا المجتمع لا يجدي إلا إذا ساندته القوة .

وعلى الرغم من أن الشاعر قد حَرَصَ على تهديد هؤلاء الناس فإن من الواضح أنه قد لزم حدوده ، فهم من ناحية بنو عمومة ، ومن ناحية أخرى أصحاب قوة .

واللافت للنظر أن الهجاء الجاهلي كان محكوماً بقوة الخصم نسبياً ، فضلاً عن أنه كان أيضاً محكوماً بشخصية الشاعر ، ولهذا نرى عامراً بن الطفيل - على الرغم من قوة قومه في مواجهة بني ذبيان - يوجه إلى النابغة الدبباني شعراً لا قذع فيه فيقول: (١)

ألا مَنْ مبلغ عني زياداً	غداة القاع إذ أزف الضرابُ
فإن لنا حكومة كل يوم	يبين في مفاصله الصوابُ
وإني سوف أحكمُ غير عادٍ	ولا قذع إذا التمس الجوابُ
حكومة حازمٍ لا عيب فيها	إذا ما القوم كظهمُ الخطابُ
فإن مطية الحلم التاني	على مهلٍ وللجهل الشبابُ
وليس الجهلُ عن سينٍ ولكن	غدت بنوافذ القول الركابُ

(١) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ١٩ / ٢٠.

فالشاعر هنا يضع لنفسه إطاراً لا يتجاوزه مُختاراً ، ولكن النابغة لما بلغه هذا الشعر قال : إن عامراً له بجدّة وشعر ، ولسنا بقادرين على الانتصار منه ، ولكن دعوني أجبه ، وأصغر إليه نفسه ، وأفضل إليه أباه وعمه ، فإنه يرى أنه أفضل منهما " (١)

وربما كان هذا معروفاً عن عامرٍ من أخباره ، أو مما صرح به في شعره ، كقوله : (٢)

فما سوّدثني عامرٌ عن وراثتي أبى الله أن أسمو بأم ولا أب

وهذا يكشف عن أن الشاعر الجاهلي كان معنياً بمعرفة خصومه وعيوبهم ، كما كان معنياً بالبحث عن مواطن الضعف التي يمكن أن يصل عن طريق إبرازها إلي بث الفرقة فيهم . يقول النابغة: (٣)

فإن يك عامرٌ قد قال جهلاً فإن مظنة الجهل الشَّبَابُ
فكن كأيك أو كأبي براء توافقك الحكومة والصَّوابُ
ولا تذهب بحلمك طاميات من الخيلاء ليس لهن بابُ
فإنك سوف تحلم أو تناهسى إذا ما شبت أو شاب الغرابُ

فهذا المهجاء يتوجه إلي شخصية سياسية يتصف صاحبها بالخيلاء ، وينكر أن سيادته بسبب وراثته ، وإنما هي راجعة إلي تفوق شخصي ، ولهذا فإن الشاعر يدحضن هذا الزعم بطريقة ذكية ، فهو يصفه بالجهل لأنه شاب ، والشباب أميل إلي الجهل ، ولهذا فهو يطلب منه أن يكون كأبيه أو عمه في وقارهما ، وسداد رأيهما ، وبعدهما عن الجهل ، وكأنه يدعوها أن يُبعداه عن رئاسة قومه ، كما يحذرهما ضمناً من خيلائه التي تمثل خطراً

(١) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

(٢) ديوان عامر ، ص ٢٨ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

عليه وبالتالي على قومه ، كما نراه يستبعد إمكان رجوعه عن الجهل ، فهو لن يحلم أو يتناهى إلا إذا شاب أو شاب الغراب وهكذا كان الشاعر لسان قومه يحارب معهم بالكلمة . ولا شك أن الشاعر حين يوفق في فهم واقعهم فإنه يستطيع أن يواجهه بتشكيل يقهر الضرورة رمزاً فينجح واقعياً وفنياً .

ولكن بعض الشعراء كانوا يستجيبون للإغراء المادي نظير هجاء السادة من بعض القبائل ، ومن هؤلاء ، بشر بن أبي خازم الأسدي ، فقد قال هجاءً في أوس بن حارثة بن لأم من رؤساء قبيلة طى ، وكان قومٌ قد أغروه بهجائه ، وأعطوه إبلاً ، فهجاه وذكر أمه في هجائه ، ثم إن بشراً وقع في يد أوس ، فَمَنَّ عليه وأطلقه فقال : لا جرم والله لا مَدَحْتُ أَحَدًا ، حتى أموتَ - غيرك " (١)

وهذا الخبر يرينا أن جزءاً آخر من الهجاء كان نتيجة لأسباب مادية ، وقد كانت الظروف المادية والاجتماعية التي عاشها الشاعر الجاهلي وراء ذلك. فقد كان قول الشعر كثيراً ما يستغرق وقت الشاعر ، ويجول بينه وبين العمل ، فيجد الشاعر نفسه غير قادر على تلبية حاجاته المعيشية ، فيخرج مادحاً ، أو يقبل أجراً نظير هجاء بعض السادة ، وعلى الرغم من الغاية من الهجاء - فإن بشراً قد استطاع أن يقدم نماذج جيدة من الهجاء من حيث التشكيل والمحتوى ، يقول بشر بن أبي خازم : (٢)

وَأُنْكَاسٌ إِذَا اسْتَعْرَتْ ضُرُوسٌ تَخْلِي مِنْ مَخَافَتِهَا النِّسَاءُ
سَأَقْدِفُ نَحْوَهُمْ بِمُشْنَعَاتٍ لَهَا مِنْ بَعْدِ هُلُوكِهِمْ بَقَاءُ

فهو يصف هؤلاء القوم بانعدام الوفاء ، وبالجهل في مواجهة الأمور ، وبالضعف والتقصير في مواجهة الحرب ، ويتوعدهم بهجاءٍ مر يبقى أثره حتى بعد موتهم:

(١) ديوان بشر ، ص ١ .

(٢) نفسه ، ص ٣ .

ومن هجاء بشر بن أبي خازم لأوس بن حارثة : (١)

فمن يك جاهلا من آل لأم تجدني عالما بهم خبيرا
جعلتم قير حارثة بن لأم إلا ها تحلفون به فجورا
فقولوا للذي آل يميننا : أفي نذرت يا أوس النذورا ؟
إذا ما المكرمات رفعن يوما مددت لنيلها باعا قصيرا
غدرت بجار بيتك يا بن لأم وكنت بمثل فعلتها جديرا

فالشاعر يؤكد معرفته بهؤلاء الناس ، وهو تأكيد يعبر عن مكانته ، وعلمه ، وقدرته على إدراك مواطن الأمور ، وعيوب الناس ، لقد جعلوا قبر واحد منهم إلهة يحلفون به فجورا ، ثم يواجه تهديد المهجو باستفهام يسخر فيه من هذا التهديد ، ثم يوجه لأوس هجاءه قائلا : إنك مقصر في ميدان الشرف والبطولة ، فباك أقصر من أن يطول المكرمات ، ولقد غدرت بجار بيتك ، وأنت بهذا الغدر جدير ، فأنت مطبوع على ذلك.

فالهجاء يدور حول انتفاء الكارم ، والوسم بالصفات القبيحة التي تشين الإنسلان ، وقد كان للهجاء أثر سئ على نفس المهجو ، فقد وجه الأعشى هجاء لعلقمة بن علاثة يقول فيه : (٢)

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم وجاراتكم غرثي يتن خمائصا

فتألم علقمة من هذا الهجاء حتى لقد زعم الرواة أن علقمة بكى حين سمعه وقال :

قاتله الله أنحن كذلك . (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٩٠-٩١ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٩٩ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ١٩٨ .

ولكن من الهجاء مالا يدور حول انتفاء المكارم وإنما يعتمد إلى السخرية والاستهزاء ، كأن يسخر الشاعر من عيب خلقي ، أو يسخر سخرية منكرة بقبيلة من القبائل ، كما في قول الشاعر: (١)

ولو قيل للكلب يا باهلي عوى الكلب ممن سوءِ ذاك النسبِ
وقول النابغة : (٢)

جزى الله عبساً في المواطنِ كلَّها جزاء الكلابِ العاوياتِ وقد فَعَلُ
وقول الشاعر : (٣)

على كل وجهٍ عائذي دمامة يوافي بها الأحياء حين تقومُ
وأورثها شرَّ التراثِ أبوهم قماءة جسم ، والرداءُ ذميمُ
متى تسألِ الضبي عن شرِّ قَوْمِهِ يقل لك إن العائذي لثيمُ

ولكن هذا الهجاء اللاذع المقذع هو السمة الغالبة للهجاء الجاهلي ، فلم يكن أكثرُ هذا الهجاء دائراً حول العيوب الخلقية ، أو الشتم والسباب ، وإنما كان أكثره يدور حول انتفاء المكارم ، والكشف عن العيوب السلوكية ، والمواقف المشينة ، والتقصير في طلب المكارم ، والتخاذل ، وعدم نصرة الأهل والجار والمستجير .

ولا شك أن النوع الأول من الهجاء لا يتجاوز السخرية والتهكم على عكس النوع الثاني الذي يكشف عن العيوب والرزائل وأوجه القبح ويحذر منها ، فالشاعر الجاهلي في بعض مواقف الهجاء ، حين يعيب على المهجو سلوكه ، يرسم له السلوك الأمثل أو

(٢) نهاية الأرب ، جـ ٣ ، ص ٢٧٩ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١١٩ .

(٣) شرح الحماسة للمرزوقي ، جـ ٤ ، ص ١٤٥٦ .

الطريق الذي يغسل به الدم ، فبشر بن أبي خازم يهجو عتبة بن مالك حين قُتِلَ رجلٌ من قوم بشر في جواره يقول: (١)

أَجَارَ فَلَمْ يَمْنَعْ مِنَ الضَّيْمِ جَارَهُ وَلَا هُوَ إِذْ خَافَ الضَّيَّاعَ مَسِيرُ

ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يرسم له ما كان يجب عليه أن يفعله في مثل هذا الموقف فيقول : (فلو كنت إذ خفت الضياع أسرتُهُ) أي سيرته وتركته لشأنه مادمت غير قادر على حمايته ، ثم نجد في آخر النص ينصح معاتباً قومه قائلاً "فأوفوا وفاءً يغسل الدم عنكم" (٢) فهو يرسم لهم سبيل الخلاص مما لحق بهم من ذم.

وهذا النوع من الهجاء هجاء بئاء ، لأنه - وإن كان ذا أثر سيء على نفس المهجو - فإنه يقدم ما يجب أن يكون ، تجاه الموقف المعبر عنه.

وهناك هجاء وَجْهَةٌ أصحابه إلى الملوك الذين أقاموا إماراتهم على أطراف الجزيرة كالنعمان بن المنذر ، وعمرو بن هند ، وهذا الهجاء ، وإن كان لا يصل لمرتبة الهجاء القومي - فإنه يتجاوز مستوى الهجاء القبلي . فهذا المتلمس يوجه هجاءه لعمرو بن هند ساخرًا منه ، فيقول : إنه على الرغم مما يملك ، يتميز غيظًا وحنقًا إذا اغتصبت لعبة ابنه الصغير فنراه يقول : (٣)

أَلَسْكَ السَّدِيرُ وَبَارِقُ وَمَبَايِضُ ، وَلَكَ الْخَوْرَنْقُ
وَالْقَصْرُ ذُو الشَّرَفَاتِ مِّنْ سِينَادَ وَالنَّخْلُ الْمَبْسُوقُ
وَالغَمْرُ ذُو الْأَحْسَاءِ ، وَالـ لَذَاتِ مِّنْ صَاعٍ وَدَيْسِقُ
وَالثَعْلَبِيَّةُ كُلُّهَا وَالْبَدُو مِّنْ عَانَ وَمُطَلَّقُ
وَتَظَلُّ فِي دَوَامَةِ الْـ مَوْلُودٍ يُظَلِّمُهَا تَحَرِّقُ؟

(١) ديوان بشر ، ص ٨٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٨٩ .

(٣) ديوان المتلمس الضبعي ، ص ٣٣٦ - ٤٥ .

فلئن تعش فليلغن
ويهجوه المتلمس مرة أخرى بقوله : (١)

أرماحنا منك الممخنق
والله والأنصاب لا تمـل
أطردتني حذر الهجاء ولا
ورهنـتني هنـدا وعرضك في
صحف تلوح كأنها خلل
شر الملوك وشرها حسبا
في الناس من علموا ومن جهلوا
القدر والآفات شيمته
فأفهم فغرقوب له مثل
وقال طرفة يهجو عمرو بن هند أيضا : (٢)

أما الملوك فأنت اليوم أأمهم
لوما وأبيضهم سربال طبـاخ
وقال يزيد بن الحذاق الشني يهجو النعمان بن المنذر : (٣)

نعمان إنك خائن خدع
يخفي ضميرك غير ما تبدي
فإذا بدا لك نحت أثلتنا
فعليكها إن كنت ذا حرد

و لم يكن هجاء ملك في ذلك العصر أمرا سهلا ، ودليل ذلك أن النعمان لما هجاه
يزيد ، بعث إلي قومه كتيبة يقال لها دوسر فاستباحتهم . وهذا يكشف عن ارتباط الشاعر
بقومه فانتقام النعمان لم يقتصر على الشاعر وحده. أما في حالة المتلمس فإن النعمان
حاول قتله هو وطرفة بن العبد ولكن المتلمس نجح وهرب إلي الشام ولحق بملوك آل جفنة
النصارى : (٤) وهذا الهجاء الذي وجهه الشعراء إلي الملوك يكشف عن أن مدحهم لم يكن

(١) شعراء النصرانية ، ص ٣٣٩ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ٣١٩ .

(٣) المفضليات ، ص ٢٩٦ .

(٤) شعراء النصرانية : ص ٣٣٠ .

في غالبه نتيجة تقديس لهؤلاء الملوك - وإن ارتبط بعضه ببعض الملامح التي توحى بشيء من التقديس .

فقد واكبت العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره ما يشبه أن يكون ممرداً عاماً على الوجود والعقائد الموروثة والقيم القديمة، وقد أسهم الشعراء بدور بارز في زلزلة ذلك التشكيل الموروث من العقائد والقيم ، وإثبات زيفه وعدم جدواه .

ولا شك أن الشاعر الجاهلي كان حريصاً على انتقاد بعض الناس وهجائهم ، إذا سلكوا سلوكاً معيباً ، أو غير ملتزم بالمجتمع أو القيم ، أو إذا قصرُوا في واجب ، أو إذا تخلوا عن مسؤوليتهم تجاه قومهم . فهذا الحارث بن حلزة الإشكري ينتقد عمرو بن فراشة لسوء قيادته لقومه ، فيقول : (١)

أعمرو بن فراشة الأشميم	صرمت الجبال ولم تصرم
وأفسدت قومك بعد الصلاح	بني يشكر الصيد بالملهم
دعوت أباك إلي غيره	وذاك العقوق من المائم
كفى شاهداً بمباح الصفا	إلي ملتقى الحج بالموسم
فهلأ سعت لصلح الصديقي	كسعي بن مارية الأقصم
وقيس تدارك بكر العراق	وتغلب من شرها الأعظم
وأصلح ما أفسدوا بينهم	وذلك فغل السفتي الأكرم

ولا شك أن هذا يمثل نمطاً من الهجاء الاجتماعي يرتبط بالواقع ، فيتأثر به ، ويؤثر فيه . فالشاعر ينتقد موقفاً من مواقف سيد من سادات قومه ، ويتهمه بأنه أفسد قومسه بعد الصلاح ، وهم بنو يشكر ذوو النجدة والفروسية ، كما يتهمه بعقوق والده ؛ لأنه ضلله . وإن الشاهد على ما فعل - مباح الصفا إلى أرض مكة .

(١) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩ .

ثم يحضه بعد ذلك على السعي لصلح الصديق ، كما فعل عمرو بن قيس الذي قام بالصلح بين بني وائل بعد قتالهم ، ثم يمدح عمرو بن قيس على ما فعل من صلاح بعدد فساد ، وكيف تدارك بكر العراق ، ويصف فعله بأنه فعل الفتي الأكرم .

ويمثل هذا المدح تعريضاً بموقف عمرو بن فراشة هذا ، لأن الهجاء والمدح مرتبطان بنمطين متضادين من السلوك : الأول : يعاب صاحبه عليه لما فيه من جهالة ، والثاني : يمدح صاحبه عليه لما له من أثر طيب في نشر السلام .

ومن نماذج الهجاء الفردي الذي يوجهه الشاعر إلي شخصية بغرض الزرابة والتنقيص ما قاله الأعشى في المنافرة التي هجا فيها علقمة بن علاثة ومدح فيها عامر بن الطفيل .

يقول الأعشى : (١)

الناقض الأوتار والواتر	علقم لا لست إلي عامر
ثار غبار الكبة الثائر	واللابس الخيل بجيلى إذا
وعامر ساد بني عامر	سدت بني الأحوص لم تعدهم
وكابراً سادوك عن كابر	ساد وألفي قومه سادة
جنب صوب اللجب الزاخر	ما يجعل الجد الظنون الذي
يقذف بالبوصي والماهر	مثل الفراقي إذا ما طما
يئن للسامع والناظر	إن الذي فيه تماريتما
كم ضاحك من ذا وكم ساخر	يا عجب الدهر متى سويًا
مالك بعد الشيب من عاذر	فاقن حياء أنت ضيعته
وإنما العزة للكابتر	ولست بالأكثر منهم حصي
ولا أبي بكر ذوى الناصر	ولست في الأثرين من مالك

(١) ديوان الأعشى : ص ١٩١ - ١٩٥ .

هم هامةً الحي إذا حُصِّلوا
أقولُ لما جاعني فَنَخَرُهُ
علقم لا تسفة ولا تجعلن
أقولُ الحكمُ على وجهِهِ
قد قلت قولاً ففضى بينكم
إني آليتُ على حَلْفَةِ
ليأتينه منطقٌ سائر
لا تحسبني عنكم غافلاً
واسمع فإني طَبَنُّ عالم
انظرُ إلي كَفٍّ وأسرارها
إني رأيتُ الحربَ إن شُمِرت

من جعفرٍ في السوَدِ القاهرِ
سبحانَ مِن علقمةَ الفاخرِ
عرضك للوارد والصادرِ
ليس قضائي بالهوى الجائرِ
واعترفَ المنفورُ للنافرِ
ولم أقلهُ عثرةَ العائرِ
مستوسقٌ للمُسمعِ الأثيرِ
فلمست بالروائي ولا الفاترِ
أقطعُ من شَقَشَقَةِ الهادرِ
هل أنت إن أوعدتني ضائرِ
دارت بك الحربُ مع الدائرِ

يبدو الشاعرُ في هذه المنافرة حريصاً على أن يُحِطَ من قدرٍ مهجوه ، وهو علقمة ، وأن يجعله أقلَّ قدرًا من عامر بن الطفيل.

ففي البيت الأول من النموذج نجده يستخدم النفي الذي يفاضل به بينهما " علقم لا لست إلي عامر وتكرار النفي يؤكد بُعد المسافة بينهما ، ثم نجده يقدم علقمة سيداً لبيته فلا يتعداهم في الوقت الذي يجعل عامراً سيداً لقومه الذين سادوا علقمة.

ثم يقدم صورة يبرز من خلالها الفرق بينهما فعلقمة كالبئر الذي لا يعرف أحد هل فيه ماء أم لا ، أما عامر فإنه كالقراي إذا ما طما.

ثم يستخدم التعجب والاستفهام وسيلة لإبراز الهوة بينهما فيقول "يا عجب الدهر متى سويًا ؟ ثم يستخدم كم الخبرية لإبراز سفه من يقول بالمساواة بينهما فيقول " كم ضاحك من ذا . وكم ساخر ، ثم يستخدم الأمر وهو أمر يعكس ازدراءً لمهجوه فيقول فيه:

والبيت يكشف عن قدر من السخرية والازدراء ؛ حيث يأمره أن يلزم الحياء ، ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يصفه بأنه قد ضيع هذا الحياء ، وقد ضيعه بعد أن وصل إلي مرحلة الشيب فماله إذن من عاذر يعذره.

ثم يعود إلي إثبات أنه لا يعدل قوم عامر فهو ليس بالأكثر منهم حصى ، وهو يستخدم الباء لتوكيد النفي ، ثم يستخدم الحكمة المؤكدة بالقصر ، والتي يكشف بها عن انتفاء صفة جديدة عن مهجوه هي صفة العزة ، فيقول : وإنما العزة للكثير ، ثم يقول له إنك لست مثل هؤلاء الناس من قوم عامر ، الذين يمثلون هامة الحسى ، ثم يستخدم المصدر "سبحان" ليسخر به من فخر علقمة بنفسه . ثم يتوجه ثانية إلي علقمة فيناديه بدون أداة نداء ، وهذا في معرض الهجاء يكشف عن تحقير للمنادي ، ثم ينهائه قائلاً لا تسفه ولا تجعل عرضك للوارد والصادر ، والنهي يكشف عن سفه مهجوه وهوانه ، ونلاحظ أن الأعشى كان معنيا بإبراز معرفته ببواطن الأمور فهو طبن عالم قادر على التنقيص ممن يهجوهم بشعره ذى الأثر الشديد والذي يسمعه الناس فيتداولونه . ولا شك أن الأعشى نجح فنيا في التحقير من شأن مهجوه وهذا الهجاء يكشف عن خطورة الشعر في إبراز العيوب الاجتماعية والشخصية أو ادعائها ، ومن هنا يصبح الهجاء الجاهلي له وجهان : وجه نافع حين يعكس موقفا للشاعر يتجاوز به النزوات شخصية كانت أم قبلية ، وحين يوجه الشاعر للجماعة أو بعض أفرادها أو أعدائها نقدا موضوعيا يقوم على النفع العام . وسوف نلقي مزيدا من الضوء على هجاء الشاعر لبعض السادة ثم مدحه لهم عند تناولنا لموضوع المدح.

وهناك صورة أخرى للهجاء تدخل في إطار الهجاء السياسي الذي يتصل بالأيام والحروب التي شهدتها الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وقد قدم الأعشى نموذجا لهذا الهجاء السياسي ، يتميز بالموضوعية والصدق ، والبعد عن تزييف الحقائق ، حين هجا

قيس بن مسعود الشيباني بسبب ذهابه إلى كسرى متخاذلا بعد موقعة ذي قار ، حين هزم العرب الفرس في هذه الموقعة ، يقول الأعشى : (١)

أقيس بن مسعود بن قيس بن خالد	وأنت امرؤ ترجو شبابك وائل
أطورين في عام غزاة ورحلة	ألا ليت قيسا غرقته القوابل
وليتك حال البحر دونك كله	وكنت لقي تجري عليه السوائل
كأنك لم تشهد قرابين جملة	تعث ضباع فيهم وعواسل
تركتهم صرعى لدى كل منهل	وأقبلت تبغي الصلح أمك هابل
أمن جبل الأمرار صرت خيامكم	على نبال أن الأشافي سائل
فهان علينا أن تجف وطابكم	إذا حنيت فيها لديه الزواجل
لقد كان في شيان لو كنت راضيا	قباب وحي حلة وقنابل
ورجاجة تعشى النواظر فخمه	وجرد على أكنافهن الرواحل
تركتهم جهلا و كنت عميدهم	فلا يبلغني عنك ما أنت فاعل
وعريت من وفر ومال جمعه	كما عريت مما تمر المغازل

يخاطب الأعشى قيسا فيذكره بمكانته من قومه ، فهو رجل ترجو شبابه وائل كلها ، ثم يستفهم متعجبا منكرا ، فيقول له : أتخيب آمال قومك مرتين ، فتغزوهم مع كسرى ثم ترحل إليه ؟ وحين يظهر فساد سلوكه يتمنى لو أنه قد مات في أثناء ولادته ، أو لو أنه كان بينهم وبينه بحر أو كان شيئا تافها ملقي في الطريق . ثم يتعجب من تصرفه فيقول : كأنك لم تشهد قتلى قومك الشرفاء ، وقد بعثرت جثثهم في الصحراء ، حين تركتهم صرعى ، وذهبت مصالحا كسرى .

(١) ديوان الأعشى : ص ٢٣٣-٢٣٥ .

وحيث ينجح الشاعر في إبراز فساد رأي قيس ، وضلاله ، وبعده عن الالتزام القومي - ينتقل إلى لومه ، فنراه ينبهه إلى أنه لو قنع بقومه لكان له بينهم مكانة ومنزلة ومجدا ، ولهذا فإن تركه لهم وهو عميدهم كان جهلا وبعدا عن الجادة ، وقد أصبح بهذا كالمغزل ليس له مما يغزل ، شيء فلا يتراكم عليه غزل إلا ليعود عاريا من جديد.

ولا شك أن هذا الهجاء قد توافرت له عناصر الصدق الفني والموضوعي ، فالشاعر يتخذ من موقف قيس ، ذلك الموقف غير الملتزم بقضية قومه ، منطلقا لهجائه . وهو حين يواجه قيس بهذا التشكيل الفني الذي يظهر فيه سفهه وطيشه ، يستخدم لذلك العناصر الموضوعية التي تتلائم ، مع الموضوع وتكشف عن الرؤية والموقف ، كما تكشف عن إحساس الشاعر بالمرارة تجاه سلوك المهجو ، الذي خيب آماله وأمال قومه.

ويبدو الشاعر كأنه أب في مواجهة ابن عاق خرج عن الصواب ، فنراه قد راح يصب عليه اللعنات متمنيا لو لم يولد . فالانفعال السائد في الأبيات يتمثل في الغضب والسخط الذي جاء نتيجة خروج هذا الرجل عن الجادة ، وتحلله من الالتزام بقومه ، فنرى الأبيات تسير في موجات انفعالية ثلاث . تبدأ الموجة الأولى من قوله : أطورين في عام غزاة ورحلة . وتبدأ الثانية من قوله : (أمن جبل الأمرار صرت خيامكم) ، وتبدأ الموجة الثالثة من قوله : (لقد كان في شيبان) فالجدل الذي دار بين الشاعر وقيس قام في بدايته على الاستفهام ، ولكنه انتهى إلى التقرير الذي بدأ فيه باستخدام (لقد) وجاء توكيده هذا معبرا عن الموقف ، فالشاعر بعد أن أشرك مهجوه معه من خلال استفهامه الذي حاول من خلاله أن يجعله يشعر بجرمه وجنائته على نفسه وقومه - أطلق صوته بوصفه ممثلا للجماعة ، مقررًا أن له في قومه - لو كان راضيا - مجدا وقوة ومنعة ، وأنه عندما تخلى عن قومه ، قد خلج عن نفسه رداء الأمن والكرامة.

وهناك نوع من الهجاء السياسي يصل إلى مرتبة الهجاء القومي ، حيث نرى الشاعر يوجهه إلى غير العرب ، ومن هذا النوع قول دريد بن الصمة يهجو الفرس ويتهددهم : (١)

ويلُ لكسرى إذا جالتُ فوراسُنا	في أرضه ، بالقننا الخطية السُمرِ
أولادُ فارس ما للعهد عندهم	حفظ ، ولا فيهم فخرٌ لمفتخرِ
بمشونَ في حُللِ الدياجِ ناعمةٌ	مشى البناتِ ، إذا ما قمن في السَحْرِ
ويوم طعنِ القنا الخطيِّ ، تحسبهم	عاناتُ وحشِ دهاها صوت مُنذِعِ
غداً يرون رجلاً مِن فوارِسنا	إن قاتلوا الموتَ ما كانوا على حذرِ
خُلقتُ للحربِ أحميها إذا بَرَدتُ	وأجتني من جناها يانعِ الثمرِ
يا آل عدنان ، سيروا واطلبوا رجلاً	مثاله مثل صوتِ العارضِ المطرِ
قد جدَّ في هدِّ بيتِ اللهِ مجتهداً	بعزيمةٍ مثل وقعِ الصارمِ الذكرِ
وعن قليلٍ يلاقي بغيه ويرى	حرباً أشدَّ عليه من لظى سقرِ
ويُتلى برجالٍ في الحروبِ لهم	بأسٌ شديدٌ وفيهم عزمٌ مقتدرِ
الموتُ حلواً لِمَا لاقَتْ شمائِلُهُمُ	وعند غيرِهِمُ كالحنظلِ الكدرِ
والناسُ صيفان ، هذا قلبه خزف	عند اللقاء وهذا قدُّ من حَجَرِ

يتوعد الشاعر - كسرى ، ويسخر من أبناء الفرس الذين لا يحفظون العهد وما فيهم فخر لمفتخر ، حيث يتبخثرون في الحرير كالبنات حين يقمن في السحر ، ولكنهم في الحرب يفرون كالوحوش النافرة ، ثم يعود لتهديدهم قائلاً : غداً يرون رجلاً من فوارسنا أشداء لا يهابون الموت .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٣-٦٠٤ .

لقد كان دريد فارسا وسيدا في قومه ، ولهذا فإنه يشعر بدوره في تحميسهم وجمع شملهم فيقول : إنني خلقت للحرب أحميها إذا بردت وأحتني منها طيب الثمر.

ولكنه يرى من واجبه تحذير قومه بطش كسري بعد أن أزال خوفه من نفوسهم بسحرته منه ، ومن قومه ، فيقول لهم : يا آل عدنان سيروا واطلبوا هذا الرجل الذي يشبه الرعد ، فلقد جد في هدم بيت الله ، بعزمه ، وقوته تشبه السيف القاطع .

ثم يعود إلي تهديد العدو ، وتحميس قومه فيقول : غدا نريه نتيجة بغيه ، ونذيقه حربا كأنها جهنم ، برجالنا الأشداء ذوى العزم والمقدرة ، فالموت عندهم حلو لما له من أثر في حماية الأهل والعرض وهزيمة الأعداء ، وعند غيرهم كالخنظل المرء والناس صنفان : هذا قلبه كالخزف يتهشم في مواجهة الأحداث ، والآخر كأنما قد من الحجر.

إننا هنا بإزاء هجاء من نوع جديد ، يوجهه شاعر عربي إلي ملك وأمة غير الأمة العربية ، والشاعر ينجح واقعيا وفنيا ، حيث نراه يقدم نموذجا شعريا جيدا معبرا من خلاله عن رؤيته وموقفه من الأخطار التي تهدد أمته ، والشاعر ينجح في صياغة نموذجه من خلال ما وفره له من عناصر موضوعية ، ونلاحظ أنه قد نجح أيضا في إيجاد نوع من التوازن بين تخويف كسرى من العرب ، والتهوين من شأنه ، وبين تحذير العرب ، وتخويفهم من بطش كسرى ، وإن كان قد رجح كفة العرب ، حيث جعل لهم الغلبة والنصرة .

إن هذا الهجاء وما يتضمنه من تهديد ووعيد ومن تحميس للعرب وحفز لهممهم كان تمهيدا للمواجهة الكبرى بين العرب والفرس بعد ظهور الإسلام .

وكانت أهم مواجهة تتمثل في حرب ذي قار ، وقد شارك الشعر في هذه المعركة ، من قبلها ، وفي أثنائها ، وبعد انتصار العرب على الفرس فيها.

وقد قدم الأعشى الكبير نموذجا من هذا الهجاء القومي قبيل معركة ذي قار ، "وكان كسرى قد طلب من بكر أن يسلموا حلقة النعمان ، ويقدموا مائة غلام يكونون

يكونون رهناً بما يحدث سفهاؤهم . وخيرهم بين ذلك وبين الجلاء عن أرضهم أو القتال
فاختاروا القتال" (١)

وقد كان الأعمشى شاعر هذه الحرب ، حيث تصدي للفرس يهجوهم ، ويحمس
قومه، ويوجههم ، ويشير حميتهم . ومما قاله : (٢)

من مبلغ كسرى إذا ما جاءه	عني مآلك مُخِمِشَاتِ شُرِّدَا
آليت لا نعطيهِ من أبنائنا	رُهْنًا فيفسدهم كمن قد أفسدا
حتى يفيدك من بنيهِ رهينةُ	نَعْشٌ ويرهَنك السماكُ الفرقدَا
إلا كخارجة المكلّفِ نفسَه	وابني قبضة أن أغيبَ ويشهدَا
أن يأتيك برهنهم فهما إذن	جُهْدًا وحُقَّ لخائفٍ أن يُجْهَدَا
كلًّا يمين الله حثي تُنزلوا	من رأس شاهقة إلينا الأسودَا
لنقاتلنكم على ما خيلت	ولنجعلن لمن بغى وتمردَا
ما بين عانة والفراتِ كَأَمَّا	حشَّ الغواةُ بها حريقاً موقدَا
خربت بيوت نبيطة فكأَمَّا	لم تلق بعدك عامراً متعهدَا
لسنا كمن جعلت إباد دارها	تكرت تنظر حجبها أن يُحصدا
قوماً يعالج قُملاً أبناؤهم	وسلاسلأ أجدأ وباباً مؤصدَا
جعل الإله طعامنا في مالنا	رزقاً تضمنه لنا لن ينفدا
مثل المضاب جزارة لسيوفنا	فإذا تراغ فإنها لن تطردَا
ضمّنت لنا أعجازهن قدوركا	وضروعهن لنا الصريح الأجردَا
فاعدك عليك التاج معتصباً به	لا تطلبن سوامنا فتعبدا
لا تحسبنا غافلين عن السقي	تغشى وجوه القوم لونا أسودَا

(١) ديوان الأعمشى : ص ٢٦٧ .

(٢) ديوان الأعمشى : ص ٢٧٩-٢٨٣ .

فلعمر جدك لو رأيت مقامنا لرأيت منا منظرا ومؤيدا
في عارض من وائل إن تلقه يوم الهياج يكن مسيرك أنكدا
وترى الجياد الجرد حول بيوتنا موقوفة وترى الوشيج مسندا

يدور هذا النص حول تهديد كسرى ، ورفض ما طلبه من رهائن ، في أسلوب يشوبه التهكم والسخرية . وقد بدأ الشاعر نموذج الهجاء بذلك المطلع التقليدي (من مبلغ) ، فالشاعر الجاهلي كان في حاجة إلى من يبلغ رسالته ، وينقلها إلى مضارب الأقوام عبر الفيافي . وقد وصف الشاعر حديثه إلى كسرى بأنه مالك (أي رسائل) تشمس الوجوه وتذهب مشهورة في كل مكان ، والقصيدة توصف بأنها شاردة في مواجهة المكان الممتد ، كما توصف بأنها أبدة في مواجهة الزمان الذي يقترن بالفناء ، وعندما يقول الشاعر آليت لنعطيها من أبنائنا فيفسدهم ، يكون قد جعل نفسه من أصحاب القرار في عدم إجابة كسرى لما طلب من رهائن ، في الوقت الذي لم يكن فيه الأعمشى واحد من هؤلاء السادة أصحاب القرار في حقيقة الأمر ، ولكنه يعطى نفسه هذه المكانة بوصفه صوت الجماعة ، وضميرها ، وممثلا للقيادة المعنوية فيها، ولهذا نراه معنيا بتعليل عدم إجابة طلب كسرى من منطلق خوفه على أبنائه أن يفسدهم كمن أفسد من قبل . ويستخدم الشاعر صورة استعارية يجسد من خلالها استحالة ذلك المطلب فيقول : إننا لن نرهنك أبنائنا حتى ترهنك تلك النجوم التي تدعي بنات نعش أبناءها ، أو يرهنك السماك الفرقد . ويؤكد الشاعر رفضهم لمطلب كسرى مستخدما القسم مسبقا بكلا التي تفيد النفي المؤكد إلى جانب ما تفيد من (ردع وزجر) .^(١)

ثم يتوعددهم بالقتال مصورا ما ينتظرهم من حرب كالنار المستعرة التي يمددها الغواة بالوقود . وينتقل بعد ذلك مصورا قوتهم الاقتصادية فهم ليسوا كإياد التي هزمها

(١) ابن هشام : مغني اللبيب ، ص ١٨٨ .

كسرى من قبل والذين يعملون بالزراعة ، إنهم بدو جعلوا الله ما لهم فيما يملكون ممن إبل رزقا دائما لا ينفذ .

وحين ينتهي الشاعر من إعلان رفضهم لما يريد كسرى وتهديده بقوتهم الحربية والاقتصادية ، يكون قد شعر بنوع من التفوق الذي يوهله للانتقاص من كسرى والزراية به ، فيتوجه ساخرا منه قائلا له : اقعدي عليك التاج معتصبا به ، لا تطلبن سوامنا فتصبح عبدا لما سيلحقك منا . ثم يقرر أنهم ليسوا بغافلين عما يعتمل في صدره من حقد على العرب ، وإن لهم من القوة ما يستطيعون أن يردوا كيده وحقده وعدوانه .

وهكذا نرى أن شعر المهجاء ليس مجرد سلاح في يد الشاعر يهدد به إخوانه من قبيلته ، أو يهدد القبائل العربية وإنما أصبح سلاحا في معركة قومية كبرى ، هي معركة الخلاص من سيطرة النفوذ الفارسي ، وأداة لتأكيد السيادة العربية ، وتعميق الشعور بالعروبة والوحدة العربية ، انطلاقا من عينية لقيط بن يعمر الذي حذر فيها قوم كسرى ، ومروا برائية دريد بن الصمة التي أظهر فيها خطر الفرس على العرب ، وقدرة العرب على التصدي لهم ، وحماية بيتهم المقدس من شرهم ، ووصولا إلى ما قدمه الأعشى من هجاء لكسرى ، وما قدمه من فخر بالنصر على الفرس في موقعة ذي قار ، التي قال عنها الرسول صلي الله عليه وسلم " اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم " (١)

(١) أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي ، ص ٧٧ .

سادسا : الحرب

ومن المشكلات التي تتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، مشكلة الحرب والسلام واللافت للنظر أن صورة المجتمع في الشعر الجاهلي تفتقر غالبا بالحرب والقتال ، وكأنها أصبحت شريعة هذا المجتمع ، هي شريعة الحرب "ولقد كانت القبيلة تعد نفسها مستقلة استقلالاً تاماً . وفي حالة حرب دائمة مع غيرها ، يباح لها أو لأفرادها أن تأخذ كل ما تحصل عليه من الغير . فالغزو أمر طبيعي وقانوني عندهم ودوافعه متعددة ، منها الحاجة : فإن إحداب الجزيرة العربية وأخطار الطبيعة قد تأتي على ما تملكه القبيلة فتضطر إلى الغزو لتهب من القبائل الأخرى أموالها ومواشيها. وقد تكون دوافع الغزو حسب السيطرة والسيادة " . (١)

وقد أرجع الأستاذ أحمد أمين كثرة الحروب إلى طبيعة العرب ، ففي رأيه أن "العربي عصبي المزاج ، سريع الغضب يهيج للشيء التافه . ثم لا يقف في هياجه عند حد ، وهو أشد هياجا إذا جرحت كرامته ، أو انتهكت حرمة قبيلته ، وإذا احتاج أسرع إلى السيف واحتكم إليه ، حتى أفنتهم الحروب ، وحتى صارت الحرب نظامهم المألوف ، وحياتهم اليومية المعتادة " . (٢)

"وقد حملت أخطار الحرب وتهديدات الغزو المستمر في الجزيرة بعض القبائل - وخاصة الصغيرة والضعيفة منها - إلى أن تحالف القبائل القوية وخاصة المجاورة لها ، لتتقي شرها ، أو لتضمن المعونة والمساعدة إذا دهمها خطر مهدد" . (٣)

ويرى الأستاذ أحمد الحوفي أنه قد "كان الطيش خلقا شائعا في البادية ، وذلك طبيعي حيث لا حكومة تردع ، ولا قوانين تمنع ، وحيث يعتقد كل امرئ في نفسه السمو

(١) صالح أحمد العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ، ج ١ ، ص ١٦٠

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٣٧ .

(٣) صالح أحمد العلي : المرجع السابق ، ص ١٦١ .

والسيادة والقوة وعراقة المتمدن ، ويتوقع كل فرد أن تنصره قبيلته وعشيرته ، فيثور معتمداً علي أسناده وأعوانه".^(١)

وقد أعطانا الشعر الجاهلي صورة حية كاملة لتلك القيم التي حاربت من أجلها القبائل ، ومن ثم ظهرت قوانين ومبادئ قتالية حربية عامة تختص بالقتال نبعت من تلك القيم الاجتماعية القبلية وأظهرت تلك القوانين الحربية الجديدة "البطل الحربي"^(٢) و"البطل الحربي الجاهلي هو الذي امتزجت داخل نفسه وشعوره قيم قبيلته الاجتماعية بالقيم الحربية القتالية ، واتخذ من سلاحه رمزا لنفسه ولتلك القيم ، وإن حروبه وتنفيذه لأوامر قبيلته ما هو في حقيقة الأمر إلا تنفيذ لتلك القيم التي ملكت عليه نفسه وجعلته مجرأ لا شعورياً على تنفيذها".^(٣) إن أول ما يلفت النظر عند الحديث عن الحرب في الشعر الجاهلي هو ما قدمه الشعراء من فخر بالبطش ، والعدوان وإباحة للحمى ، واستباحة للأموال يقول الحارث بن عباد:^(٤)

كـل قوم نبيحهم وحمانا قـد منعناه أن يباح سبيلا

ويقول عمرو بن كلثوم:^(٥)

لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قـادرينا

وهم يستبيحون الحمى بسبب ما يصيبهم من قحط .

(١) أحمد الخوي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٢٦٨.

(٢) د. صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٤٠.

(٣) نفس المرجع ، ص ١٥٣.

(٤) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٠.

(٥) شرح المعلقة السبع للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٤٢.

يقول بشر ابن أبي خازم : (١)

كفينا من تغيب واستبحنا سنام الأرض إذ قحط القطار

ويبدو أن الحرب قد أصبحت عند بعض الشعراء قيمة في حد ذاتها ، ولهذا فإن من يشعل الحرب يصبح من رجالها.

ويقول دريد بن الصمة : (٢)

خلقت للحرب أحميها إذا بردت وأجنتني من جناها يانع الثمر

وقد نظر دريد إلي الحرب من منطلق الغاية والفائدة ، ولم يعن بما فيها من مكابدة ومشقة ، فهو يجني منها طيب الثمر ، ولأنه سيد قومه ينال أكثر الغنائم والمفاخر . والحرب اختبار لمعادن الرجال ، ولهذا فإن لها رجالها.

يقول أوس بن حجر : (٣)

إذا الحرب حلت ساحة القوم أخرجت

عيوب رجال يعجبونك في الأمن

وللحرب أقوام يحامون دونها

وكم قد ترى من ذي رواء ولا يغني

وقد أحس الشاعر الجاهلي أن الدفاع عن النفس لا يكفي فقط لرد العدوان ، بل لابد من العدوان ، وكأنهم كانوا يصفون قاعدة من قواعد الهجوم الحديثة وهي أن الهجوم خير وسيلة للدفاع يقول زهير بن أبي سلمى : (٤)

(١) ديوان بشر : ص ٧٣ .

(٢) ديوان الشعر الجاهلي ، ص ٦٠٤ .

(٣) ديوان أوس : ص ١٣٠ .

(٤) ديوان زهير ، ٢٤ .

جرى متى يظلم يعاقب بظلمه سريعا وإلا يبد بالظلم يظلم

وأحس الشاعر أن الحلم مع الجاهل ذل وأن الشر منجاة لمن لا ينجيته حلمه
وإحسانه .. يقول شهل بن شيبان (الفند الزماني) : (١)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قوما كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدو	ن دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين	وتخضيع وإقـران
وطعن كفم الزق	غذا والزق مـالآن
وبعض الحلم عند الجهـ	ل للذلة إذعان
وفي الشر نجاة حيـ	من لا ينجيك إحسان

فالشاعر يقرر أنهم صفحوا عن بني ذهل ، لأنهم إخوانهم ، راجين أن يظلوا على أخوتهم ، فلما تكشفت نيتهم على الشر ، وعزمهم على العدوان قابلوا ذلك بالمثل ، وساروا إليهم كالأسود ، وقاتلوهم قتالا أوهن العظم منهم وأذلهم ، وأراق دماءهم .

ويتهيئ الشاعر من الواقعة الخاصة إلي حقيقة عامة تنتظم هذه الواقعة وما يماثلها من الوقائع والمواقف، وتبرز مقابلة العدوان ذلة وهوان ، وفي الشر نجاة حين لا يجدي الإحسان.

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزي : ص ١٢-١٤ .

كما أحس الشاعر الجاهلي أن الحرب نعمة وفورة في نفوس القوم ، ولهذا فإن علاج هذه النعمة البطش بالمعتدي . يقول بشر بن أبي خازم : (١)

كنا إذا نعروا لحرب نغرة نشفي صداعهم برأس مصدم
وإذا كان الشاعر الجاهلي قد وقف أمام مشكلة الموت في تأمله الميتافيزيقي وقفة كلها ألم وحزن وتشنت - فإنه واجه مشكلة الموت في سبيل الحياة مواجهة فيها استهانة ، بل إنه افتخر بحب الموت . يقول الأعشى على لسان صاحب الخضر : (٢)

فموتوا كراما بأسيا فكم وللموت يحشمه من جشم
وللموت خير لمن ناله إذا المرء أمته لم تتم
ويقول المرقش الأكبر : (٣)

إنا لنرخص يوم الروح أنفسنا ولونسام بها في الأمن أغلينا
إني لمن معشر أفني أوائلهم قيل الكماة ألا أين المحامونا
ويقول السموعل : (٤)

يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكره آجالهم فطسول
وما مات منا سيد حتف أنفه ولا طل منا حيث كان قتيلا
تسيل على حد الطبات نفوسنا وليست على غير الطبات تسيل
ويصف علقمة بن عبدة ممدوحه بأنه يجود بنفسه التي لا يجاد بمثلها فيقول : (٥)

تجود بنفس لا يجاد بمثلها وأنت بها يوم اللقاء تطيب

(١) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ١٨٠ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٣ .

(٣) شعر النصرانية : ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٤) ديوان السموأل : ص ٩١ .

(٥) شعراء النصرانية : ص ٥٠٣ .

وهذه الاستهانة بالنفس والإقبال على الموت في ميادين القتال كانت بمثابة استجابة لحاجات شخصية واجتماعية .. . فالفرد يولد بدوافع عدوانية ، أو بمعنى أدق يولد ولديه استعداد للعدوان والتدمير ، هذا الاستعداد محكوم دائما بالظروف الاجتماعية ، ويصبح تكيف الفرد مع المجتمع مرتبطا بقدرة هذا الفرد على توجيه دوافعه واستعداداته ، وفقا لحاجة جماعته وقيمتها ، ووفقا لما تيسر له من معرفة وثقافة ودرية .

والحرب إذا كانت من وجهة نظر الجماعة ضرورة لبقاء هذا المجتمع - فإن الفرد بما لديه من استعدادات هو وقود هذه الحرب، لهذا نقول إن الحرب ما هي إلا استجابة لحاجات اجتماعية وفردية ، وفي نفس الوقت ترتبط بموقف الإنسان من الزمان والمكان ، فالفرد ينزع لا شعوريا نحو بناء نموذج الأقوى ، وهو لذلك يجد أن القدرة على التدمير تمثل رمزا للقوة والسيادة .

ولا شك أن هذا الفرد الذي يولد في مجتمع لا نظام فيه ولا قوانين - يجد ميدانا تنمو فيه نزعاته التدميرية ، وهو حين يأخذ مكان الزمن في سلب الآخرين حياتهم ، فإنه يجسد نفسه يسعى إلي حتفه مختارا ، بل إنه قد يجد لذة في تدمير نفسه والركون إلى الموت ، يزيد هذه اللذة الخفية أن المجتمع يقدس الموت في ميدان القتال ، وينظر إلى موت الفرد من أجل قبيلته على أنه أسمى أنواع البطولة . وكأنما تحمل هذه البطولة بذرة موت البطل.

فالحرب هي الوسيلة التي يحمي بها القوم حقيقتهم ووجودهم : يقول عبيد بن الأبرص : (١)

إنا إذا عض الثقا ف برأس صعبتنا لوينا
نحمي حقيقتنا وبعـ ض القوم يسقط بين بينا

وإذا كانت حماية الحقيقة مفخرة للجماعة ، وواجبا على كل أفرادها ، فإن الشاعر يرى أن من يدافع عن قبيلته ويحمي حرمة إنسان كريم ماجد.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ١٤١ .

يقول عمرو بن قميئة: (١)

ولم يحم فرج الحي إلا محافظ
كريم الحيا ماجد غير أحردا

ولذا فإن من لا يحمي ويصون حسبه يعد لئima مذموما ، يقول المتلمس : (٢)

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن
له حسبا كان اللئيم المذمما

فالشاعر بوصفه صوتا من أصوات الجماعة - يوجه أفرادها إلى ما فيه مصلحة هذه الجماعة ، ويربط صالحها بصالح الأفراد ، حتى ولو كان موت الفرد هو ثمن حياة الجماعة ، وصون حرمتها وحفظ حقيقتها . يقول المتلمس : (٣)

فلا تقبلن ضيما مخافة ميتة
وموتن بها حرا وجلدك أملس

ويقول حلجة بن قيس الكناني : (٤)

نهيت أبا عمرو عن الحرب لو ترى
وقلت له : دع عنك بكرها وحربها
ومهلا عن الحرب التي لا أديمها
فإن يظفر الحزب الذي أنت فيهم
فلا بد من قتلي وعلك فيهم
دعاني يشب الحرب بيني وبينه
برأي رشيد أو يؤول إلى عزم
ولا تركبن منها على مركب وحم
صحيح ، ولا تنفك تأتي على سقم
وأبوا بدهم من سباء ومن غنم
والأفجرح ليس يكفي عن العظم
فقلت : له لا بل هلم إلى السلم

(١) ديوان عمرو بن قميئة : ص ١٢ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ٣٣٧ .

(٣) نفسه : ص ٣٥٣ .

(٤) حماسة البحترى : ص ٧٣ .

ويكشف الشاعر عن روح بعيدة عن النعرة الجاهلية ، والعصبية الضيقة ، فهو عندما يصرح بأن هذا الرجل قد دعاه إلي الحرب فأجاب : لا بل هلم إلى السلم ، يكون قد خرج عن الإطار الذي ألفناه عند الجاهليين .

ولا شك أن الشاعر قد نجح في إبراز أخطار الحرب بالنسبة للمتحاربين ، فالحرب لا تنفك تأتي على سقم ، فمركبها وخم ، ولا بد من قتلى ، ولا أحد يضمن لنفسه السلامة وقد جاء هذا واضحا في جواب الشرط بعد افتراض انتصار حزب هذا الرجل .

وحديث الشاعر هادئ لا صخب فيه ولا جلجلة ، يتناسب مع دعوة السلم التي تحتاج إلي العقل والهدوء .

وإذا حاولنا أن نتبين علاقة الحرب بالنموذج الإنساني في الشعر نجد أن الحرب تدخل في صميم بناء ذلك النموذج ، فالرجل الكامل لا بد أن يكون عارفا بها ، قادرا على إشعالها ومكابدة أخطارها ، فهو أخو حروب ، ومسعرا ، ومدره حرب ومضطلع بها ، ربه الحروب ، فهو لا يفتأ يشعلها ويطفئها ، وهو كالرمح والسيف الذي يقاتل بهما ، صلب أخو ، حزم جريئ جلد لا يهاب الموت ولا يخشى الأهوال . يصف أعشى باهلة أخاه فيقول : (١)

أخو حروب ومكساب إذا عدموا وفي الخافل منه الجد والحذر

ويقول قيس بن الخطيم : (٢)

دعوت بني عوف لحقن دمائهم فلما أبوا ساحت في حرب حاطب
وكنت امرأ لا أبعث الحرب ظالما فلما أبوا أشعلتها كل جانب
أربت بدفع الحرب حتى رأيتها عن الدفع لا تزداد غير تقارب

(١) الأصمعيات : ص ٩٠ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم : ص ٨٠ - ٨١ .

فإذ لم يكن عن غاية الموت مدفع فأهلا بها إذ لم تنزل في المراحب
بل إن عوف بن الأحوص يقرر أنه يترك الضغينة مخافة أن تجني عليه ، فإن أكبر
المللمات تبدأ بالأمر الصغيرة التي يمكن التغاضي عنها . يقول عوف : (١)

وإني لتراك الضغينة قد بدا تراها من المولى فلا أستثيرها
مخافة أن تجني علي وإثما يهيج كبيرات الأمور صغيرها
ويتنقد الحارث بن حلزة سيذا من سادات قومه لأنه أفسد بينهم وبين أصدقائهم ،
ويحضه على السعي بالصلح بين قومه وهؤلاء الأصدقاء فيقول : (٢)

وأفسدت قومك بعد الصلاح بني يشكر الصيد بالملهم
فهل سعت لصلح الصديق كسعي بن مارية الأقمص
ويقول الأعشى مصورا عدوان بعض أبناء العمومة على عشيرته موجهها لومه وعتابه
لسيدهم الذي يثير الفتنة فيقول : (٣)

جزى الله فيما بيننا شيخ مسمع جزاء المسيء حيث أمسى وأشرقا
جزى الله تيمنا من كان يتقي محارم تيم ما أخف وأرهقا
أخونا الذي يعدو علينا ولو هوت به قدم كنا به متعلقا
فالشاعر يوجه حديثه لهذا الرجل الذي أثار الحرب داعيا أن يجازيه الله جزاء المسيء ،
ويذكره بما كان عليه من اتقاء المحارم ، ويجسد المفارقة الماثلة في سلوكه ، حيث يذكر أن
الذي يعتدي عليهم هو أخوهم الذي لو أصابه مكروه لدفعوه عنه .

(١) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٠ .

(٢) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٨٧ .

فهو يطلب من المخاطب أن يترك الحرب التي إن أثاروها - ذميمة ، فهي الغول الذي يهلك الأقصى والأدنى ، تقطع الأرحام وتهلك الأمة وتأتي على المال ، وهم حين يجنارون الحرب إنما يستبدلون ثيابهم الرقيقة ، والمسك والكافور بدروع صدئة كأنها أعين الجراد.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحذيرهم من الحرب ، فموردها وخيم ، وهي إن بهرتهم في أولها ، فإنها تصبح شمطاء ، مكروهة ، وتأتي على كل إنسان ، وإن لهم في حرب داحس عبرة وعظة . ويلفت نظرنا أن الشاعر يقرن تحذيره من الحرب بالخوف من حساب الله ، فالشاعر من الخنفاء الذين يؤمنون بالله والبعث.

ولا شك أن أبا قيس قد تأثر بالصورة التي قدمها امرؤ القيس ، والصورة التي قدمها زهير . فعلى الرغم من حديث الشعراء عن الحرب ، وفخرهم بالانتصار في حروبهم ، وما تبع هذا من تهديد ووعد - فإننا نستطيع أن نقرر حقيقة عامة هي أن روح البطش لم تكن هي الروح السائدة في الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي ، حيث نرى الشعراء كانوا حريصين على نفي صفة الظلم والبغي والتعدي عنهم عند فخرهم بحروبهم وانتصاراتهم.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

وإني لأطفي الحرب بعد شبوبها

وقد أوقدت للغني في كل موقد

فأوقدتها للظالم المصطلي بها

إذا لم يزعه رأيه عن تردد

ويقول معاوية بن مالك : (٢)

حملت حمالة القرشي عنها

ولا ظلما أردت ولا اختلابا

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٣٠.

(٢) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٣ - ٥٤.

أعود مثلها الحكماء بعدي إذا ما الحق في الأشياء نابا

وما زالت الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى تعيش في وعينا على الرغم من قدمها لأنه استطاع أن يحقق لها الجودة الفنية يقول زهير : (٣)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضرتموها فتضرم
فتعركم عرك الرحا بثقالها	وتلقح كشافا ثم تنتج فنتم
فنتج لكم غلمان أشأم كلهم	كأحمر عاد ثم ترضع فنفطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

نرى زهيرا معنيا بتحقيق الصورة الكلية ، ولهذا فإنه يستخدم الصور الجزئية التي تتراكب فيما بينها مكونة ما يريد الشاعر من جعل الحرب أداة تدمير.

والشاعر في البداية يستخدم القصر مؤكدا به علمهم السابق الذي اقترن بتجربتهم لها (وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم) ولهذا فإن الفعلين المتماثلين صوتيا قد التحما معا مع الصورة العامة ، فالعلم هنا يعني المكابدة ، ولهذا فإن نفيه أن يكون الحديث عن الحرب مطنونا ، جاء متصلا بما سبق أن أكده من العلم بالحرب . ثم جاء الشرط بمثابة تفسير للحديث الذي لم يحدد فيه هذا العلم . كما نلاحظ أن الشاعر يستوفي الشرط وجوابه في كل شطر ، وهذا الشرط القصير يتناسب مع الإطار العام للصورة ومع الموضوع ، فالحديث عن الحرب حديث طويل ، ولكنه مع ذلك يتراكب من أجزاء قصيرة قائمة بذاتها في صورة جمل محددة ، تتصل فيما بينها في نفس الوقت الذي يمكن تلقيها ، وفهمها فهما مستقلا . والشاعر في توجيه ذلك يستخدم التكرار الصوتي (تبعثوها تبعثوها) ويأتي الوصف بالحال (ذميمة) معطوف على جواب الشرط

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى : ص ١٨ - ٢١ .

الأول وجواب الشرط الثاني ، إذ إن الواو تتراوح بين العطف والاستئناف ، كما نرى الشاعر يستخدم التكرار الصوتي (وتضر إذا ضريرتموها فتضرم) والشطرة تصور الحرب نارا مشتعلة تزداد اشتعالا كلما أثارها القوم ، ويأتي البيت الثالث مصورا الحرب بالرحا التي تطحن الناس والناقة التي تلعق كشافا فتلد توائم شؤما . كما نرى أن تكرار الكاف والراء تمثيلا صوتيا لحدث العرك.

وفي البيت الأخير نرى الشاعر يتحدث عما تنتجه الحرب ويخبره المحاربون منها مقررا أنها لا تغل مثلما تغل قرى العراق ، وإنما تنمر الخراب والدمار ، والذي يلفت نظرنا - أن تتابع الأفعال التي جاء أكثرها مقترنا بالفاء التي تدل على السرعة - قد حقق لهذه الصورة حركتها وتماسكها ، فعلى الرغم من أن الصورة متعددة ومختلفة ، فإن تتابع الأفعال جعلها بنية عضوية متماسكة ، والأفعال تتابع على هذا النحو : تبعثوها تضر ضريرتموها فتضرم ، فتعركم وتلقح ثم تنتج فتنتم فتغلل تغل .

والأفعال تتفق في المبنى من حيث الصيغة تقريبا كما أن بعضها يتماثل صوتيا ولهذا فإن الصورة بدت متراكبة ، كما ألما قد تخلصت من ظاهرة التداخي التي يكشف عنها استحضار صور متباينة يجمع بينها الإحساس ببشاعة الحرب .

ويصور الأعشى أثر الحرب على ذوى القربى وكيف أن الفتاة الحرة تجد نفسها خادمة لاهنة عمها إذا وقعت في السبي فيقول : (١)

سرعده سرح أو ينبه نائم	أبا ثابت إننا إذا تسبقنا
يبيت لها ضوء من النار جاحم	بمشعلة يغشى الفراش رشاشها
وتبتل منها سريرة ومآكم	تقربه عين الذي كان شامتا

(١) ديوان الأعشى : ص ١٣١ .

وتلفي حصان تخدم ابنة عمها
كما كان يلفي الناصفات الخوادم
إذا اتصلت قالت أبكر بن وائل
وبكر سبتها والأنوف رواغم

ويصور جابر بن حنى التغلبي حزنه ، لما لحق بقومه بسبب اختلافهم فيقول : (١)

لتغلب أبكي إذا أثارتم رماحها
غوائل شر بينها مثلهم
وكانوا هم البانين قبل اختلافهم
ومن لا يشد بنيانة يتهدم
أنفت لهم من عقل قيس ومرثد
إذا وردوا ماء ، ورمح بن هرثم

ونرى امرأ القيس يصور الحرب في بدايتها بامرأة فتية تبدو زينتها لكل جهول فإذا ما
حميت أصبحت شمطاء مكروهة ، فيقول : (٢)

الحرب أول ما تكون فتية
تبدو بزيتها لكل جهول
حتى إذا حميت وشب ضرامها
عادت عجزا غير ذات حليل
شمطاء جزت رأسها وتنكرت
مكروهة للشيم والتقبيل

ويفخر طرفة بحماية سربهم كغيرهم من الناس ويقر أن هذا دليل كرم
الأصل ، فيقول : (٣)

حين يحمي الناس نحمي سربنا
واضحى الأوجه معروف الكرم

ويرى الحصين بن حمام أن التقدم ومواجهة الموت هو السبيل للحياة فيقول : (٤)

(١) المفضليات : ص ٢١٠-٢١١ .

(٢) ديوان امرئ القيس : ص ٤٩٤-٤٩٥ .

(٣) ديوان طرفة : ص

(٤) شعراء النصرانية : ص ٧٤١ .

تأخرت أستبقي الحياة فلم أجد
لنفسى حياة مثل أن أتقدا
وإذا كانت الحروب هي السبيل لحماية الحقيقة وصون العرض ودرء الأخطار ، فلإن
الانتقام من الخصوم والأخذ بالثأر يطفى من نار الحقد والغيط والعدوان في نفوس القوم.

يقول الحارث بن عباد : (١)

قد شفيت الغليل من آل بكر
آل شيبان بين عم وخال
كما نرى دعوة الحرب تتصل بالتهديد والوعيد ، وبخاصة إذا قتل سيد من سادات
القبيلة يقول الحارث : (٢)

يا بحير الخيرات لا صلح حتى
نملاً البيد من رءوس الرجال
وتقر العيون بعد بكأها
حين تسقي الدما صدور العوالي
وإذا كانت الدعوة للحرب والفخر بالقوة والبطش - قد استغرقت جزءا كبيرا من
الشعر الجاهلي ، فإن الشاعر الجاهلي في كثير من المواقف كان حريصا على تبرير سلوك
قبيلته والتماس العذر لها في قتالها لغيرها من القبائل ، وبخاصة التي ترتبط بها بعلاقة
القراة أو الجوار أو العهد .

يقول بشر بن أبي خازم : (٣)

وكانوا قومنا فبغوا علينا
فسقناهم إلى البلد الشامى

ويقول المهلهل : (٤)

-
- (١) شعراء النصرانية : ص ٢٧٤
(٢) شعراء النصرانية : ص ١٧٠ .
(٣) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ٢٠٥ .
(٤) شعراء النصرانية : ص ١٧٠ .

وكانوا قـومنا فـبغوا علينا فقد لاقـاهم لـفح السـعير
ويؤكد طرفة لقومه أن الظلم هو أساس الفرقة والمهالك وينصحهم بأداء الحقوق
صونا لأعراضهم ودرءا لثورة المظلوم فيقول : (١)

قد يبعث الأمر العظيم صغيره حتى تظل له الدماء تصيب
والظلم فرق بين حيي وائل بكر تساقبها المنايا تغلب
قد يورد الظلم المبين أجنا ملحا يخالط بالذعاف ويقشب
وقراف من لا يستفيق دعارة يعدي كما يعدي الصحيح الأجرب
والإثم داء ليس يرجى برؤه والبر برء ليس فيه معطب
والصدق يألفه اللبيب المرتجي والكذب يألفه الدنى الأخبب
أدوا الحقوق تفر لكم أعراضكم إن الكـريم إذا يحـرب يغـضب

ولكن الشاعر الجاهلي لم يكن مسعر حرب فقط ، بل كان أيضا داعية سلام ، فقد
حمل عدد من الشعراء لواء الدعوة للصلح ، فنجد النابغة يتحدث عن سعيه في الصلح .

فيقول : (٢)

غرمت غـرامة في صلح قيس ولم يتفاسدوا فيما بنيت
فإن تغلب شقاوتكم عليكم فلإن في صلاحكم سعيت

كما يدعوا إلى الإبقاء على الحلف ، وعدم خيانة العهد والصلح : (٣)

قالت بنو عامر خالوا بني أسد يا بؤس للجهل ضارارا لأقـوام

(١) ديوان طرفة بن العبد : ص ٢٣ - ٢٥ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني : ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة الذبياني : ص ٨٢ .

يَأْبَى الْبَلَاءُ فَلَا تُبْغِي بِهِمْ بَدَلًا وَلَا نَرِيدُ خِلاَةً بَعْدَ إِحْكَامِ
فَصَّالِحُونَا جَمِيعًا إِنْ بَدَا لَكُمْ وَلَا تَقُولُوا لَنَا أَمْنًا لَهَا عَامِ

وقد تأثر بعض الشعراء بدعوة زهير إلى نبد الحرب ومن هؤلاء أبو قيس صيفي

بن الأسلت الأوسي حيث نراه يقول : (١)

مَنْ تَبَعْتُوهَا تَبَعْتُوهَا ذَمِيمَةٌ هِيَ الْغَوْلُ لِلْأَقْصِينَ أَوْ لِلْأَقْرَابِ
تَقْطَعُ أَرْحَامًا وَتَهْلِكُ أُمَّةٌ وَتَبْرَى السَّدِيفَ مِنْ سَنَامٍ وَغَارِبِ
وَتَسْتَبْدِلُونَ بِالْأَتْحَمِيَّةِ بَعْدَهَا شَلِيلًا وَأَصْدَاءَ ثِيَابِ الْمَحَارِبِ
وَبِالْمَسْكِ وَالْكَافُورِ غَيْرًا سَوَابِغًا كَأَنَّ قَتِيرِنَهَا عَيْونُ الْجُنَادِ
فَلِيَاكُمْ وَالْحَرْبُ لَا تَعْلَقُنْكُمْ وَحَوْضًا وَخَيْمَ الْمَاءِ مُرَّ الْمَشَارِبِ
تَزِينُ لِلْأَقْوَامِ ثُمَّ يَرُونَهَا بِعَاقِبَةٍ إِذْ بَيَّنْتَ أُمَّ صَاحِبِ
تَحْرَقُ لَا تُشْوِي ضَعِيفًا وَتَنْتَحِي ذَوِي الْعِزِّ مِنْكُمْ بِالْحَتُوفِ الصَّوَابِ
أَلَمْ تَعْلَمُوا مَا كَانَ فِي حَرْبِ دَاحِسٍ فَتَعْتَبِرُوا أَوْ كَانَ فِي حَرْبِ حَاطِبِ
وَكَمْ قَدْ أَصَابَتْ مِنْ شَرِيفٍ مُسَوِّدٍ طَوِيلِ الْعِمَادِ ضَيْفَهُ غَيْرِ خَائِبِ
يُخْبِرُكُمْ عَنْهَا امْرُؤٌ حَقَّ عَالِمٍ بِأَيَّامِهَا وَالْعِلْمُ عِلْمُ النَّجَارِبِ
فَيَعُونَ الْحَرَابَ يَلْمُحَارِبٍ وَاذْكُرُوا حَسَابَكُمْ وَاللَّهُ خَيْرٌ مُحَاسِبِ

يصف الأعشى مدوحه ، فيقول : (٢)

أَخُو الْحَرْبِ إِذْ لَقِخَتْ بَازِلًا سَمَا لِلْعَلَا وَأَحْلَ الْجِمَارًا

ويصف ذريد بن الصمة أخاه فيقول : (٣)

(١) ديوان أبي قيس : ص ٦٦ - ٦٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٩ .

(٣) الأصمعيات : ص ١٠٨ .

رئيس حروب لا يزال ربيبة مشيحا على محقوقف الصلب ملبد
ويوصف القوم بأنهم مساعير حروب ، كما يوصف الرجل بأنه مسعر حرب
ومن ذلك قول ثعلبة ابن صغير : (١)

حسني الفكاهة لا تدم لحامهم سبطى الأكف وفي الحروب مساعر
ويقول النابغة : (٢)

شعت عليها مساعير لحربهم شم العرائن من مرد ومن شيب
وتقول الخنساء : (٣)

وألقح القوم حربا ليس يلقحها إلا المساعير أبناء المساعير
ولا بد أن يكون القائد الزعيم خبيرا بالحرب ، فنرى لقيطا ينصح قومه أن يـقـلـدوا
منهم رجلا قادرا على الاضطلاع بأمر الحرب فيقول : (٤)

وقلدوا أمركم لله دركم رحب الذراع بأمر الحرب مضطلعا
ونرى الفارس يفتخر بأن الحرب لم تضعفه ، فنرى عنتره يقول : (٥)

فما أوهي مراس الحرب ركني ولكن ما تقادم من زماني
وقد علمت بنو عبس بأني أهش إذا دعيت إلى الطعان
وأن الموت طوع يدي إذا ما وصلت بنانها بالهندواني

(١) المفضليات : ص ١٣٠ .

(٢) ديوان النابغة : ٥١ .

(٣) ديوان الخنساء : ١٢٧ .

(٤) مختارات شعراء العرب : ص ١٨ .

(٥) ديوان عنتره : ص ٢٥٧ .

ويبرز السلاح مكملا لنموذج البطل المحارب ، فكلمنا كان السلاح ماضيًا - كان
الفارس قادرا على تحقيق بطولته ، واستكمال نموذجه . يقول عنتره : (١)

ورماحتنا تكف النجيع صدورها وسيوفنا تخلي السرقاب فتختلي

ويقول أيضا : (٢)

ذكر أشق به الجماجم في الوغي وأقول لا تقطع يمين الصيقل

ويصف أوس بن حجر أسلحته فيقول : (٣)

وإن امرؤ أعددت للحرب بعدما	رأيت لها نابا من الشر أعصلا
أصم ردينيا كأن كعوبه	نوى القسب عراصا مزجا منصلا
وأبيض هنديا كأن غراره	تألؤ برق في حبي تكلا
إذا سل من جفن تاكل أثره	على مثل مصحاة اللجين تأكلا
ومبضوعة من رأس فرع شظية	بطود تراه بالسحاب مجلا
على ظهر صفوان كأن متونه	عللن بدهن يزلسق المنزلا

والذي نلاحظه أن أوسا في وصفه لأسلحته "مغرم برسم دقائق الصورة ، محب
لتفصيلها وتفريغها وإضافة التشبيهات والصور لكل جزء فيها" (٤) فهو يصف القوس
والرمح والسيف وصفًا وافيا لا أثر فيه للانفعال ، فقد استغرقت الصنعة ، مما جعلنا نرى
السلاح ولا نرى الفارس ، أما عنتره فإنه يقدم لنا السلاح والفارس معا ، فكأنهما شيء
واحد يعبر عن عالم الحرب الذي استغرق عنتره ، فسيفه سيف محارب بطل مقدم يشق به

(١) ديوان عنتره : ص ٢٥٩ .

(٢) ديوان عنتره : ص ٨٣ - ٨٦ .

(٣) ديوان أوس بن حجر : ص ٨٣ - ٨٦ .

(٤) د. سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي مراحلہ واتجاهاته الفنية ، ص ١١٤ .

الجماحم شقا ، وقد جاء ذلك من خلال اهتمام عنتره بالحدث ، أكثر من اهتمامه بوصف
سلاحه واستيفاء صورته .

كما يبرز الفرس بوصفه عنصرا أساسيا للحرب ، وعنصرا مهما من عناصر نموذج
البطل المحارب ، فنرى عنتره بعد حديثه عن بطولته وسلاحه ، يتحدث عن فرسه الذي
اقتحم به المعركة فيقول: (١)

ولرب مشعلة وزعت رعالها	بمقلص نههد المراكل هيكل
سلس المعذر لا حق أقرابه	متقلب عبثا بفأس المسحل
نهده القطة كأنها من صخرة	ملساء يغشاها المسيل بمحفل
وكان هادية إذا استقبلته	جدع أذل وكان غير مذلل
وكان مخرج روحه في وجهه	سربان كانا موجلين لجيال
وكان متنيه إذا جردته	ونزعت عنه الجمل متنا أيل
وله حوافر موثق تركيبها	صم النسور كأنها من جنديل
وله عسيب ذو سبب سائغ	مثل الرداء على الغنى المفضل
سلس العنان إلي القتال فعينه	قبلاء شاخصة كعين الأحول
وكان مشيته إذا منهته	بالنكل مشية شارب مستعجل
فعليه اقتحم الهياج تقحما	فيها وأنقض انقضا الأجدل

فعنترة يستقصي أوصاف فرسه ، وكأنما يصف معدة من معدات الحرب . وإذا كان
عنتره يصف فرسه من منطلق الفخر بما يمتلك ، فإن هذا الوصف يؤكد قيمة من قيم
الفروسية ، ويتجاوز بمعطياته الصورة المكررة للفرس في الحياة اليومية ، كما يمثل دعوة
ضمنية لامتلاك الخيل بوصفها وسيلة من وسائل الحرب . والأوصاف التي قدم بها عنتره
فرسه أكثرها يتصل بالإطار العام لوصف الخيل في الشعر الجاهلي ، ولكننا نلاحظ أن

(١) ديوان عنتره : ص ٢٥٩ - ٢٦٢ .

عنترة قد عنى بإبراز قوة فرسه وغبائه ، فهو فرس مخيف يشارك في صنع الرهبة التي تسعى عنترة لتحقيقها لنفسه.

وقد استمد الشاعر لفرسه عناصر القوة فردفه من صخر ، وعنقه جزع نخلة ومنخاره كهفان يسكنهما الضباع ، ومنتاه متنا أيل ، وحوافره موثق تركيبها كأنها من جنادل وقد استطاع الشاعر بوصفه للفرس أن يحقق له عناصر القوة ، والصلابة والسرعة والإقدام.

وهي عناصر أساسية في بناء النموذج الإنساني ، وبهذا يصبح الفارس وسلاحه وفرسه شيئا واحدا متلاحما يقتحم المعركة فيحدث الرهبة ، ويصنع التدمير الذي كان الشاعر يحرص على أن يقرنه بنموذجه.

* * *

وإذا تأملنا الصورة التي قدمتها الخنساء لأخيها صخر من حيث اتصالها بالحرب ، نجد أن الخنساء قد وفرت لهذه الصورة القيم الحربية التي يجب أن تتحقق للفارس الزعيم في إطار تصور شعراء العصر الجاهلي . تقول الخنساء :

جمال أروية شهاد أجيية	قطاع أودية للوتر طلابا ^(١)
سم العداة وفكاك العناة إذا	لاقي الوغى لم يكن للقرن هبابا ^(٢)
فارس الحرب والمعمم فيها	مدره الحرب حين تلقي نطاحا ^(٣)
أخو الحزم في الهيجاء والعزم في التي	لوقعتها يبيض سود المسائح ^(٤)

(١) ديوان الخنساء : ص ٥ - ٦

(٢) الديوان : ص ٣٥ .

(٣) الديوان : ص ٣٦ .

(٤) الديوان : ص ٤٠ .

وفي الحروب جرى الصدر مهصار ^(٥)	صلب النحيظة وهاب إذا منعوا
وللحروب غداة الروع مسعار ^(٦)	جلد جميل الحيا كامل ورع
بذى سلاح وأنياب وأظفار ^(٧)	حامي العرين لدى الميحاء مضطلع
كما اهتز ذو الرونق المقطع ^(٨)	ويهتز بالحرب عند النزال
د ليس بوغدد ولا زممل	طويل النجاد رفيع العما
ح حامي الحقيقة لم ينكل ^(٩)	يجيد الكفاح غداة الصيا
فيطفتها قهرا وإن شاء أضمرما ^(١٠)	وينهض للعليا إذا الحرب شمרת
كالليث في الحرب لا نكس ولا وان ^(١١)	حلف الندى وعقيد المجد أي فتى
إذا شمרת عن ساقها وهي ذاكية	وكان لزاز الحرب عند شبوبها
سعال وعقبان عليها زبانية ^(١٢)	وقواد خيل نحو أخرى كأنها

فالمحاور الأساسية للنموذج الإنساني - في اتصاله بالحرب ، كما قدمتها الخنساء -

تتمثل في القوة ، فهو أخو الحزم والعزم ، سم العداة ، صلب النحيظة ، جلد ، كامل ، ليس بنكس . وتتمثل أيضا في الإقدام والجرأة فهو لم يكن للموت هيابا ، وهو "للوتر طلابا" ، جرى الصدر مهصار ، يفري الرجال بأنياب وأظفار ، كالليث ، ليس بوان .

(٥) الديوان : ص ٧٥ .

(٦) الديوان : ص ٨١ .

(٧) الديوان : ص ١١٧ .

(٨) الديوان : ص ١٦٥ .

(٩) الديوان : ص ٢٢٤ .

(١٠) الديوان : ص ٢٣٥ .

(١١) الديوان ، ص ٢٤٧ .

(١٢) الديوان ، ص ٢٥٩ .

والمحور الثالث : خبرته بالحرب وقدرته على القيادة ، فهو حمال ألوية ، ومدهُ حرب
وفارس الحرب والمعمم فيها ، يهتز للحرب عند النزال كالسيف ، يجيد الكفاح غداة
الصباح ، يطفى الحرب ويشعلها ، لزاز الحرب ، قواد خيل.

فهذه الصفات تدخل في صميم بناء النموذج الإنساني للفراس في الشعر الجاهلي،
فالقوة والإقدام والخبرة بالحرب تمثل المحاور الأساسية لنموذج الفراس البطل .

ومن النماذج الشعرية الجيدة التي قدمها عنتره بن شداد للفراس المحارب ما جاء في
معلقته حيث يقول: (١)

هلا سألت الخيل يا بنه مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد تعاوره الكمأة مكلّم
طوراً يعرض للطعان وتارة	ياؤى إلي حصد القسيّ عرمم
بخرك من شهد الوقائع أنني	أغشى الوغي وأعف عند المغنم
ومدحج كره الكمأة نزأله	لا ممعن هرباً ولا مستسلم
جادت يداي له بعاجل طعنة	بمشف صدق القناة مقوم
برحية الفرعين يهدي جرسها	بالليل معتس السباع الضرم
كمشئت بالرمح الطويل ثيابه	ليس الكريم على القنا بمحرم
وتركته جزر السباع ينشنه	ما بين قلة رأسه والمعصم
ومشكّ سابعه هتكت فوجها	بالسيف عن حامي الحقيقة معلّم
ربذ يده بالقداح إذا شتا	هتاك غايات التجار ملوّم
بطل كأن ثيابه في سرحة	يُحدى نعال السبت ليس بتوّم
لما رأني قد قصدت أريده	أبدي نواجذهُ لغير تبسم

(١) ديوان عنتره : ٢٠٧ - ٢١٥ .

فطعنته بالرمح ثم علوته
عهدى به شد النهار كأنما
مهند صافي الحديد مخدم
حُضِبَ اللبانُ ورأسه بالعظم
في حومة الموت التي لا تشتكى
غمراتها الأبطال غير تغمغم
إذ يتقون بي الأسنة لم أجيئ
عنها ولو أني تضايقَ مقدمي

يطلب عترة من محبوبته أن تسأل الخيل عن بطولته وإقدامه إن كانت جاهلة بها، وهو حين يطلب منها أن تسأل الخيل، يكون قد وحد بين الفرس والفارس، كما تبرز ثقته بالخيل التي لا تنكر بطولته إن أنكرها الناس، وقد استخدم الشاعر (إن) التي تفيد الشك، لأنه واثق من علمها بما يريد أن يخبرها به وعندما يقول لها (إذ لا أزال على رحالة سابح) يعكس اندماجه في حياة الحرب، وكأنما أصبحت حياته كلها على ظهور الخيل. والفرس الذي اتخذ الشاعر سابح تداوله الأبطال مرة بعد مرة. وعندما يصرح الشاعر بأنه يغشى الوغي يكشف عن إحساس عميق بنفسه، فهو لا يدخل الحرب فرداً كغيره من الأفراد، وإنما يغشاها فيملؤها بدخوله، وكأنه جيش قائم بذاته، ولكنه على الرغم من ذلك يعف عن المغنم، وكأنما أراد الشاعر أن يُعلن نفوره من التكالب على الغنائم، أو يبرر عدم نيته نصيباً عادلاً منها. ثم يصور لنا قوة الفرسان الذين يقاتلهم ويصرعهم برمح الصلب، فتفور دماؤهم بصوت يهدي إليها السباع، ويقدم حكمة تتصل بالحرب من ناحية، وبرؤيته الذاتية من ناحية، أخرى فيقول: (ليس الكريم على القنا محرم) فالحرب لا تفرق بين الناس، وكأنه يقرر مبدأ المساواة الذي يفتقده، ويحن إليه، ففي الحرب يصبح الجميع أمام الموت سواءً، لا يدفع عن المتقاتلين حسب ولا نسب، وإنما ينتصر الفارس بقوته ومهارته، وهو عندما يصور البطل الذي صرعه وقد فارت دماؤه وأصبح لحمًا للسباع فإنما يكشف عن نوع من التشفي من الأحرار جميعاً في صورة هذا الرجل الكريم الذي تركه صريعاً. ثم ينتقل إلى الفخر ببطولاته، فكمن من درع هتك فرجها بالسيف عن فارس معلم يحمي الحقيقة كأنه شجرة عظيمة، ويصور خوف هذا البطل منه تصويراً يكشف عن قدر من السخرية والتشفي، فالفارس يكشر

عن أسنانه دون تبسم ، ولا شك أن عنتره في تصويره لنفسه وبطولته وقاتله وقتله للأبطال - يكشف عن نزعة تدميرية ، وكأنه ينتقم من الأحياء أو الأحرار بخاصة ، وكأنما وجد الشاعر في عالمه الشعري نوعاً من التنفيس عن رغباته الباطنة ، والتعويض عما يشعر به من حصر وقهر اجتماعي ، إزاء هؤلاء الناس الذين سلبوه حرته .

ويمتاز النموذج الذي قدمه عنتره بالطول والحركة التي نتجت عن اهتمام باستخدام الجملة الفعلية ، تلك الحركة التي جسدت حركة الأحداث فبرز النموذج البطولي من خلال ملاقاته هذا الفارس للأبطال وقهره لهم وقد عني الشاعر باستخدام الإيقاع الصوتي الذي أضاف إلى الحركة الدرامية غنائية بارزة ، كما نلاحظ أن القافية - وهي مطلقة غير مؤسسة - قد توافقت مع حركة النص السريعة .

ويقدم زهير بن أبي سلمى صورة للقبيلة المحاربة وأفرادها المستعدين دائماً لنجدة من يستغيث بالسلاح والخيل ، تلك القبيلة التي تبدو وكأنها كتيبة حربية فيها القائد البطل ، والفرسان المطيعون ، يقول زهير: ^(١)

طوالَ الرماح لا قِصَّارٌ ولا عُزْلُ	إذا فرعوا طاروا إلى مُسْتَفِيهِمْ
وكانوا قدماً من منايهم القتلُ	فإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم
جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا	بخيلٍ عليها جنةٌ عَقْرِيَّةٌ
سَوَابِغُ بِيضٍ لا يخرُّقُها التُّبُلُ	عليها أسودُّ ضارباتٌ لبوسهم
ضروسٌ تُهَرُّ الناسَ أنيابُها عصلُ	إذا لقت حربَ عَوانٍ مُضِرَّةٌ
يحرق في حافاتِها الحطبُ الجزلُ	قضاعيةٌ أو أختها مضريَّةٌ
وإن أفسد المالَ الجماعاتُ والأزلُ	تجدُّهم على ما خيلت هم إزاءها
وفتيانٌ صدق لا ضعافٌ ولا نُكُلُ	يُحْشِنونها بالمشرفية والْفَنَّا
لهم نائل في قومهم ولهم فَضْلُ	هم خيرٌ حيٌّ في معادٍ علمتُّهم

(١) ديوان زهير : ص ١٠٢ - ١٠٨ .

تَهَامُونَ بَجْدِيُونَ كِيداً وَتُجْعَةٌ
هَمْ ضَرَبُوا عَنْ فَرْجِهَا بِكَيْبِيَةٍ
مَتَى يَشْتَجِرُ قَوْمٌ يَقْلُ سَرَوَاتِهِمْ
هَمْ جَرَدُوا أَحْكَامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ
بِعَزْمَةٍ مَأْمُورٍ مُطِيعٍ وَأَمْرِ
لِكُلِّ أَنَاثٍ مِنْ قَائِمِهِمْ مَسْجَلٌ
كَبِيضَاءِ حَرَسٍ فِي طَوَائِفِهَا الرُّجُلُ
هَمْ بَيْنَنَا فَهَمٌّ رِضَاءٌ وَهَمْ عَدْلٌ
مِنَ الْعَقْمِ لَا يُلْقَى لِأَمْثَالِهَا فَصْلٌ
مَطَاعٌ فَلَا يُلْفَى لِحَزْمِهِمْ مِثْلٌ

يمثل هذا النموذج صورة لقبيلة محاربة ، أبناؤها من النجباء والسادة ، يعيشون من
يستغيث بهم ، طوال الرماح كناية عن كمال خلقهم ، فليسوا قصاراً ولا عزلاً ممن
السلح . إن قتلوا يشتفى بدمائهم لأنهم أشرف ، يرضى بهم من قتلهم ، وقد
كانوا قديماً من منايهم القتل ، فهم أبناء حروب ، يرون من العار أن يموتوا حتف أنوفهم
والشاعر يواجه إحساسه بقدور الإنسان بتصوير مفارق ، فيشبه هؤلاء الناس بمن
جن عبقر ، ولهذا فإنهم جديرون بأن ينالوا ما يشاءون ، وأن يسودوا ويعلوا ، وكان
الشاعر يطلب ضمناً - لتفوق الإنسان - صفات مفارقة تلو الصفات الإنسانية ، ولهذا
نراه يشبههم بأسود تلبس الدروع ، ولهذا فإنهم قادرون على مواجهة الحرب الشديدة
، يوقدونها بالسلح والرجال .

والشاعر يكشف عن تلك النزعة التدميرية التي تكمن وراء شجاعة الفرسان عندما
يصرح بأن هؤلاء الفتيان قد أصبحوا وقوداً للحرب ، كما نرى الشاعر يستوفي لهذه
القبيلة عنصر القيادة ، فهم بين أمر ومأمور تجمع بينهم الطاعة والشاعر عندما يقول
(بعزيمة مأمور مطيع) يقدم الجندي على القائد ، ويضيف إليه صفة العزم قبل الطاعة
وكان الطاعة في هذا المجتمع عزم وقوة ، ثم يأتي قوله (وأمر مطاع) استكمالاً للصورة ،
كما نراه يجمع بينهم في صفة الحزم مرة ثانية في قوله (فلا يلفي لحزمهم مثل) فالقبيلة
تبدو وكأنها ثكنة عسكرية صغيرة . يمثل أفرادها القادرون على القتال جنوداً ساهرين
على حمايتها ، فهم في رباط دائم .

والشاعر الجاهلي في مواضع أُخترَ يقرر تحصن قومه بالمرتفعات المنيعة ، حيث يتخذون من وعورة المكان موانع طبيعية تحميهم ، كما يتخذون المراقب التي يستطلعون من فوقها الأعداء المهاجمين ، خوفاً من الإغارة والمباغنة.

ولهذا نرى كثيراً من الشعراء يفخرون بارتقائهم هذه المراقب التي يستطلعون منها أعداءهم ، يقول امرؤ القيس : (١)

ومرقة كالزج أشرفتُ فوقها
أقلب طرفي في فضاء عَرِيضِ
فَظِلْتُ وظل الجَوْنُ عندي بلبدهِ
كأني أعسدي عَن جِناحِ
مهيضِ

لقد ارتقى الشاعر هذه المرقة الطويلة الصعبة ، حيث يرقب منها العدو وجعل يقلب طرفه ويرقب من يأتي من كل ناحية ، وفرسه قائم متأهب للركوب.

ونستطيع أن نخلص إلي أن النموذج الإنساني في مواجهة الحرب ، كان نموذجاً متماسكاً صلباً ، ففي مواجهة أهوال الحرب المدمرة التي تطحن الفرسان طحناً يقدم الشاعر الجاهلي نفسه وقومه أقوياء قادرين على مواجهتها ، متحملين لأهوالها ، صابرين على ما فيها من معاناة ومقاساة ، يواجهون الحرب في قوة وشجاعة وإقدام ، لا يهابون الموت وإنما يعشقونه ويحبونه ، وهي صورة تختلف اختلافاً ظاهراً عن صورة الإنسان في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجهولة التي ترمي بسهامها من حيث لا يدري ، ولا يستطيع عليها نصراً ، فهو في مواجهة الزمن عاجز يائس ، فالزمن منتصر دائماً ، والمعركة خاسرة لا غلبة له فيها ، ولا نصر ، ولا بطولة ، أما في الحرب ، وفي مواجهة أبناء جنسه ، فإنه يرى لها غاية ، ويجني من ورائها كسباً وحمداً تخليداً لذكوره ، وحميةً لحقيقته ، وحفاظاً على قومه ، وتأكيذاً لسطوته وبطشه.

(١) ديوان امرئ القيس : ص ١٨٤.

والشاعر بما وفر لهذا النموذج الإيجابي من صفات وعناصر ، كالقوة ، والشجاعة ، والالتزام ، ورفض الهوان - استطاع أن يرأب الصدع النفسي والوجودي الذي أصابه وأصاب مجتمعه في مواجهتهم للزمن بوصفه القوة الفاعلة في الوجود وفق اعتقادهم . فقد ترتب على افتقادهم الإيمان بالله الخالق المدبر الحكيم العادل الرحيم ، القوى ، العليم ، المحيي ، المميت ترتب على افتقادهم هذا الإيمان ، نوع من الضياع النفسي والفكري والروحي ، وأصبحت القوة الفاعلة - متجسدة في الزمان - أساً للشرّ والشقاء والضياع.

وقد قدم الشعراء في مواجهة ذلك ، وفي مواجهة الأخطار الواقعية ، نموذج الفلرس الحارب ، والقبيلة المحاربة . وكان هذا النموذج نوعاً من الانتصار الرمزي على عوامل الضياع والتشتت والفناء السذقي غشيت الجاهليين فكراً وعقيدة.

سابعاً : العذل على الكرم

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالمجتمع العذلُ على الكرم ، وقد قدم الشعراء الجاهليون من خلال جدلهم مع العاذلة مبرراتٍ لكرمهم ، وهي مبررات تتصل بالذات وبالغير ، وبالأخلاق ، وبالمجتمع ، وبالرؤية الجاهلية للموت والحياة.

ويكشف هذا الجدل عن صراع بين الواقع والمثل الأعلى عند البعض من خلال رؤية رحية شاملة ، وقد يحدث بينهما نوع من التناقض نتيجة قصور في إدراك العلاقات العميقة، أو الشعور باستحالة تحقيق هذا المثل الأعلى في الواقع.

"إن وجودنا إمكانية لا بد لنا - في كل لحظة - من العمل على تحقيقها. ومعنى هذا أن وجودنا هو ذلك الوعي الذي نحصله من حريتنا بوصفها فاعلية ناشطة ملتزمة مندججة في بعض المواقف التي لا بد - في كنفها - أن تمارس ذاتها ، وهذا هو السبب في أن حريتنا تجدد نفسها دائماً عند نقطة تلاقي الواقع بالمثل الأعلى ، وكأن عليها باستمرار أن تحيل الواقع إلى مثل أعلى ، وأن تحيل المثل الأعلى إلى الواقع" (١)

ويمثل حاتم الطائي هذه الظاهرة ففي شعره نجد نزوعاً نحو تحقيق هذا المثل الأعلى وتحويله إلى واقع وتحويل الواقع إلى مثل أعلى . ومع ذلك فإننا نجد كثيراً من الشعراء الجاهليين يرفضون ما تفرضه عليهم الجماعة أو الأهل من إمساك المال .. يقول خدّاش بن زهير : (٢)

لَحَتْ عَدَاثَايَ فَقَلْتُ مَهْلًا أَلْمَا تُبْصِرَا الرَّأْيَ الرَّشِييَا لَدَا
فَمَا أَصْدَرْتُمَا إِلَّا بِبِخْلٍ فَهَلَا أَنْ أَلْمُرَّ أَوْ أَلْفِيْدَا

(١) مشكلة الحياة : ص ٢٣٥ - ٢٣٦.

(٢) ديوان خدّاش بن زهير : ص ٤١ .

عدّلتاي : مثني عدّالة وهي المرأة التي تبالغ في العذل.

أصدرتُما : رجعتُ ، أفيد من أفاد بمعنى أعطيته غيري أو استفدت به فاللحي من العدّلتين جاء من منطلق أنهما لما تبصرا الرأي الرشيد ، واستخدام (لما) الجازمة التي تفيد نفي حدوث الفعل في الحال ، وتوقع حدوثه في المستقبل يكشف عن التماس الشاعر لإيقاع العدّلتين عن اللوم حين يبصران الرأي السديد.

وسداد الرأي عند الشاعر يعني رجوعهما عن دعوتهما له بالبخل ، وهي دعوة مرفوضة من الشاعر لأنها لا تقوم على أساس سليم من وجهة نظر معنوية أو مادية.

يقول تأبط شراً: (١)

حرقّ باللوم جليدي أي تحراق	يا من لعدّالة خذالة أشب
من ثوب صدق ومن بزّ وإغلاق	تقول أهلكت مالا لو قنعت بو
وهل متاع وإن أبقته باق	عاذلتي إن بعض اللوم معنفة
أن يسأل الحي عني أهل آفاق	إني زعيم لئن لم تتركي عدلي
فلا يخبرهم عن ثابت لاق	أن يسأل الحي عني أهل معزبة
حتى تلاقى ما كل امرئ لاق	سدّد خلالك من مال تجمععه

قوله : يا من لعدّالة ... أي يا من يعينني على هذا الرجل الذي يكثر عدلي وخذلاني ، ذلك الأشب الذي يكثر اعتراضه في كل أموري ... ويبدو أن أثر العذل كان شديداً ، على نفس تأبط شراً حتى إنه وصف ذلك العاذل بأنه حرق باللوم جلده أي تحراق أي تحرقاً شديداً.

ويبدو أن العاذل كان محقاً في لومه ، أو إنه كان يمثل صوت العقل عند الشاعر ، حيث نراه يقرر على لسان العاذل بأن عدله كان من منطلق الإشفاق والحرص على صالح

(١) المفضليات : ص ٤١ : ص ٤٩ القسم الأول

المعدول ، حيث رآه قد أهلك مالا لو قنع به وأبقاه لكان قادراً على أن يكتسب ثوباً حسناً ويقتني سلاحاً ماضياً ، وأن يعيش عيشاً كريماً.

وينتقل الشاعر في حديثه من العاذل إلى العاذلة ، فنموذج العاذلة هو النموذج الشائع المسيطر على وعي الشعراء الجاهليين . وهو يحاول أن يسترضي تلك العاذلة . فيقول : إن بعض اللوم معنفة ، وهو إقرار منه بأن بعض اللوم مفيد ، ما دام بعضه - وليس كله - غير مفيد ، ويمثل هذا تحولاً بعيداً عما قرره من أن اللوم ذو أثر سيئ على نفسه حتى وصل لدرجة الإحراق .

وينتقل الشاعر إلى التصريح بعزمه على الرحيل إن لم يتركوا عذله وينتهي الشاعر إلى تقرير وجوب إنفاق المال فيما يجب حتى يلقي نسيته المحتومة وهي الموت .

ويكشف النموذج عن ضرب من التناقض الذي سيطر على وعي الشاعر حيث نراه حائراً بين الأخذ برأي لائمه ، في وجوب الحرص على المال وبين رأيه ومسلكه في تبديد المال .

وإذا انتقلنا إلى حاتم الطائي نجد رؤية ناضجة للكرم ، وهي رؤية تقوم على أساس نظري واضح لضرورة إنفاق المال من أجل تخليد الذكر وتحقيق الذات. وتكشف قوة الحجة عند حاتم عن شخصية فذة تتمثل واقعها ووجودها من خلال التحام مباشر مع هذا الواقع وذلك الوجود ، وقد رأينا في المبحث الأول ، أنه اكتسب أكثر صفاته عن أم كريمة قوية الشخصية ، وإذا كنا قد تعرضنا لعلاقة العذل بقضية الحياة والموت ، فإن العذل في أكثر المواقف لم ينفصل عن قضية إنفاق المال سواء أكان إكراماً أو مساعدة ، أو ثمناً ، كما لم ينفصل عن طلب المال والمخاطرة من أجله .

ويمكننا أن نقول أن نصيب حاتم الطائي من العذل كان أوفر من غيره وأن وجوده في ذاكرة الجماعة كان أبعد ، وأن سيطرة نمودجه على وعي الأمة ونفاذه فيها عبر

الأجبال كان مقترنا بنهذا العذل فلولا أنه فعل ما استوجب عذل مجتمعه وزوجته وعشيرته ، لما بقى في ذاكرة الأمة مثلاً على الكرم المفرط والمروءة والأريحية.

يقول حاتم الطائي: (١)

وقد غاب عيوقُ الثريا فعرّدا	وعاذلة هبت بليل تلومني
إذا ضن بالمالِ البخيلُ وصرّدا	تلوم على إعطائي المالَ ضلّة
أري المال عند المُسكينِ معبدا	تقول ألا أمسك عليك فإني
وكلُّ امرئٍ جارٍ على ما تعودا	ذريني وحالي إن مالك وافرٌ
فلا تجعلي فوقى لسانك مبردا	أعاذلُ لا آلوكِ إلا خليقتي
يَقىّ المالَ عرضي قبل أن يتبددا	ذريني يكن مالي لعرضي جنة
أري ما ترين أو بخيلاً مغلدا	أريني جواداً مات هزلاً لعلني
إلى رأي من تلحين رأيك مسندا	وإلا فكفي بعض لومك واجعلي
وما كنت لولا ما تقولون سيّدا	يقولون لي أهلكت مالك فاقتصد

يقدم حاتم الموقف من خلال جدل مع تلك العاذلة التي هبت بليل تلومه على إعطائه المال دون روية في الوقت الذي يضمن فيه البخلاء بمالهم ويصونونه ، وهو يستخدم الفعل (هبت) الذي يعكس تحفز العاذلة ، وينتقل من الجدل غير المباشر إلى حوار مباشر لما دار بينهما فهي تقول له : أمسك عليك ، أي لا تفرط في العطاء ، فإنني أرى للمال عند المسكين قيمةً وقدرًا.

ثم نراه يرد عليها بذلك القول الذي يتكرر عند الشعراء الجاهليين عندما يرفضون ما تدعوهم إليه المرأة فيقول : ذريني وحالي ... وقد جاءت جملة (إن مالك وافر : تعليلاً

(١) ديوان حاتم الطائي : ص ٢٦.

لهذا الأمر وجاءت جملة وكل امرئ جار على ما تعودا) تعميقاً لهذا التعليل وكشفاً عن أن كرمه طبع أصيل في نفسه لا يستطيع أن يغيره .

ثم يخاطبها مستخدماً الهمزة أداة للنداء ، مُرخماً للبنادي وكأنه يريد أن يقربها لترعوي وتبتعد عن عدله ولومه ، وهو يقرر أنه لن يترك مسلكه الذي نشأ عليه ، وأصبح طبعاً من طباعه وجاء ذلك تعليلاً للنهي "فلا تجعلني فوق لسانك مبرداً" وفي ذلك تجسيد لأثر العذل واللوم الذي يأكل من نفس الشاعر وجسمه كما يأكل المبرد من الخشب أو الحديد.

ويعود مرةً أخرى لفعل الأمر "ذريني" وكأنه شعر أنها مازالت على عدلها فأمرها أن تتركه مُعللاً لهذا الأمر فيقول :

ذريني يكن مالي لعرضي حنةً يقني المال عرضي قبل أن يتبددا

وينتقل إلى نوع من المحاجة تعميقاً لرأيه ودحضاً لدعوتها له بالابتعاد عن الإسراف في الكرم ، فيقول : أريني جواداً مات هزلاً لعلي أرى ما ترين . يتضمن الأمر استبعاداً لما يطلبه منها وتعجيزاً لها.

ثم يرشح هذا الادعاء بحجة أقوى فيعطف على ذلك: "أو بخيلاً مخلداً" .

وهو حين يصل إلى هذا التعجيز يرى أنها قد أوشكت على أن تقتنع فيطلب منها أن تكف عن لومها وأن تجعل رأيها سنداً لرأيه ، ويستخدم إن الشرطية التي تدل على الشك فيقول:

وإلا فكفي بعض لومك واجعلي إلى رأي من تلحين رأيك مسنداً

والمعنى وإن لا تفعلي فكفي ... واجعلي ...

وحين يصل إلى ذلك يبدأ في سرد مآثره ، وينتقل إلى جدل بينه وبين بعض اللائمين الذين يقولون له :

أهلكتَ مالكَ فاقصد . فإرد بقوله : لولا هذا الكرم الذي تلمونني عليه لما أصبحت سيداً فيكم .

وهذا يعكس شعوراً من المنافسة بين حاتم الطائي وبينهم والعدل هنا يأخذ صورة من صور الإحساس بالغيرة على الرغم من أن حاتم قد استخدم الفعل (يقول) معبراً عن لومهم وعلهم وحيهم ، في الوقت الذي يستخدم العدل واللوم والحي للتعبير عن درجة أقل من اللوم عند زوجته قد تصل إلى العتاب .

وهذا يعكس نوعاً من الفطنة في استخدام الألفاظ في المواقف المتشابهة ، فزعامة حاتم وسيادته توجب عليه انتقاء الألفاظ حين يتحدث إلى العشيرة ولا نستبعد أن تكون العاذلة رمزاً لهؤلاء اللاميين ، فالانتقال من الحديث إلى العاذلة انتقال يلقي تساؤلاً ، فاستخدام ضمير الجمع في البيت الأخير يؤكد أن اللاميين كثيرون ، وأن العاذلة لم تكن زوجته فقط ، بل إن سيرة حاتم نفسه تؤكد إن المحيطين بحاتم كانوا يحرضون نساءه عليه متخذين من إفراطه في الكرم وسيلة لذلك .

وهذا لا يلغي اتصال الحوار بالعاذلة لأنها واحدة من مجموع ، كما لا يلغي تعبير هذا الأنا الأسفل للشاعر أو عن الصوت المضممر عنده ، والذي لا ينفك يحاوره مستفهماً عن جدوى هذا الكرم وصوابه .

وإذا تأملنا التشكيل اللغوي نجد أنه يعكس تجربة شعرية ناضجة ، ويعكس رؤية شعرية واعية ، وقد تم التناسب بين المحتوى والتشكيل الشعري ، فجاءت الألفاظ والتراكيب بواني موضوعية في جسد القصيدة ، فلم نشعر بتتوء في البناء ، أو بـثقافية مجلوبة ، بل إن التكرار قد جاء معبراً عن موقف نفسي عميق ، وعن إحساس إنساني بمشكلة تقض مضجع صاحبها والمحيطين به من الأصدقاء وغير الأصدقاء .

وقد استخدم الشاعر الأمر والنهي ووظفهما لتصوير الموقف " ألا أمسك عليك"،
"ذريني وحالي"، "فلا تجعلني فوقى لسانك"، ذريني أرييني، فكفي... واجعلي،
فاقتصد.

كما استخدم الأفعال استخداماً أشاع في الأبيات حركة واضحة، وتفسير تلك
الحركة من خلال استخدامه للأفعال كما يلي:

"هبت بليل، تلومني، غاب، فعردا، تلوم، ضن، وصرّدا، تقول، أمسك،
أرى، ذريني، تعودا، ألوك، تجعلني، أرييني، أرى، كفي، اجعلي، تلحين، يقولون،
أهلكت، فاقتصد، كنت، تقولون"

ولا شك أن هذا التكتيف في استخدام الأفعال يجسد الموقف ويبعده عن الرتابة،
ويقربه من الواقع قرباً يؤكد صدق التجربة الواقعي والفني.

* * *

وفي قصيدة أخرى نرى حائماً يقدم موقفاً آخر، يتعرض فيه للوم

عاذلتين، فنراه يقول: د / ص ٤٤

تلومان متلافاً مفيداً ملوّمَا	وعاذلتين هبتا بعد هجمة
فني لا يرى الإتلاف في الحمد مُغرّمَا	تلومان لم اغورّ النجمُ ضلة
ولو عذراني أن تبيتا وتصرّمَا	فقلت وقد طال العتاب عليهما
كفي بصروف الدهر للمرء مُحكمَا	ألا لا تلوماني على ما تقدما
ولست على ما فاتني متندّمَا	فإنكما لا ما مضى تُدرِ كانه
إذا مت كان المال نهياً مُقسّمَا	أهن للذي تهوى التلاد فإنه
به حين تخشى أغبر اللون مُظلمَا	ولا تشقين فيه فيسعد وارث
وقد صرت في خط من الأرض أعظمَا	يقسمه غنما ويشري كرامة

قليلٌ به ما يخدمناك وارث
 تحمل عن الأدين واستبق ودهم
 متى ترق أضغان العشيرة بالأنسا
 وما ابتعتني في هَوَايَ لجانة
 إذا شئت ناويت أمراً السوء ما نزا
 إذا ساق مما كنت تجمع مغنما
 ولن تستطيع الحلم حتى تحلما
 وكف الأذى يحسم لك الداء محسما
 إذا لم أجد فيها أمامي مقدما
 إليك ولا طمتُ اللعيم الملطما

تمثل هذه الأبيات بنية متراكبة لا يمكن لمن يريد أن يتعرف على موقف الشاعر في رفضه للعدل العادلتين إلا أن يضمهما إلى بعضهما ، ويراهما في تراكبهما وتفاعلهما ، لأن الشاعر يقدم من خلاهما رؤيته الشعرية التي يبرر بها موقفه ورفضه للعدل على كرمه المفرط .

والشاعر يتخير للعدل الوقت الذي يخلو فيه المرء إلى نفسه ، أو يخلو إلى زوجته وتخلو هي إليه .

ويتخير الشاعر لنفسه جملة من الصفات المباشرة هي:

فتى ، متلاف ، مفيد ، ملوم ، لا يرى الإتلاف في الحمد مغرماً ، لا يتقدم على ما فات ، ولا تبتعثه في هواه لجانة ، كما قدم جملة من الصفات التي ضمنها رؤيته من خلال ما قدمه من وصايا وحكم تدور حول الكرم والحلم والعقل ... وإذا تأملنا المحاور اللفظية الأساسية لما وصف به نفسه وجدناها :

(متلافاً ، مفيداً ، ملوماً) ...

ومتلاف صيغة مبالغة من أتلف المال إتلافا فهو متلف ومتلاف . وجاء في اللسان

عن مفيد:

"أفدت المال أي أعطيته غيري ، وأفدته : استفدته . وكأنا أفاد المال : أي أعطاه
وأنفقه لفائدة يراها" (١)

وهذا يعكس إحساس الشاعر بأن إنفاقه للمال ليس تضييعاً له ، بل هو جلب لفائدة
عظيمة هي تخليد الذكر واكتساب الحمد ، انطلاقاً من قناعته بأنه لا يرى الإتلاف في
الحمد مغراً.

أما : مُلُومٌ ، فهي مبالغة من اسم الفاعل (مُلُوم)

وهذا المحور هو البنية الأساسية للفارس الكريم :

فالرجل الذي يكثر الناس عذله ولومه هو الإنسان الكامل من وجهة نظر حاتم وغيره
من شعراء العصر الجاهلي ، وهذا يقترب إلي حد كبير من تصور الوجوديين المحدثين
للإنسان : فسارتر يرى أن الإنسان موقف ويرى الآخرين هم الجحيم بعينه
"Les autres cest l'enfer" "L, homme EST situation" فالآخرون قد وجدوا
ليسلبوني حربي أو بمعنى قريب من تصور الجاهليين : أن الآخرين قد وجدوا ليعذلوني
وليلوموني ، ولهذا نستطيع أن نقول إنه كلما كان الإنسان معذلاً ملوماً - كان موجوداً
بالمعنى العميق لهذه الكلمة ، أو أن الوجود الحق لا بد أن يقابل بالرفض من الآخرين ،
ومن ثم باللوم والعذل . وكأن الآخرين لا يرضون إلا عن الإنسان الذي يعيش حياة
عادية ، أو كأنه بسعيه لتحقيق حضرة عميقة ووجود أصيل وبما يتصف به من طموح
زائد وسعي نحو شراء الحمد تخليداً للذكر يسلبهم بعض وجودهم ؛ ولهذا كان رفض
العذل مواجهة بين الإنسان الطموح والرافضين لمسلكه المفرط في السخاء ، ولهذا فإن هذا
المسلك لبعده عن المعتاد ، ولرفض الجماعة له - يطلب تبريراً وتعليلاً ، سواء كان التبرير
متصلاً بالافتخار أم الاعتذار.

(١) اللسان مادة فاد.

وقد أجالنا الجدل بين الشاعر والعاذلتين إلى علاقات خاصة بين العاذل والمعذول ، فالعاذل يؤول إلى العتاب : (فقلت وقد طال العتاب عليهما) ورد العتاب هنا اعتذار من الشاعر . كما يربط الشاعر قضية الكرم وما استتبعها من لوم بقضية الزمن والحياة والموت.

لقد علمته الأيام أن في البذل حياة ، وأن إتلاف المال في البذل ليس مغرماً . وهو يخرج من ذلك بتلك المقولة :

"كفى بصروف الدهر للمرء محكما"

فصروف الدهر هي التي تعلم المرء الحكمة خير تعلم .

ويربط الشاعر ذلك بحقيقة أن ما مضى لا يدرك وأنه لا يتقدم على ما فات.

ويعكس هذا إحساساً بأن ظاهر ما فات قد يبعث على الندم ولكنه لا يتدم لمعرفته

بما وراء هذا الظاهر .

وينتقل الشاعر إلى الحكمة وكأنه بعد هذه الحاجة رأى أنه قد أصبح في موضع يؤهله

لأن يقدم الوصايا . وهي وصايا تعمق من رؤيته وتبرر مسلكه ، وتكشف عما وراء هذا المسلك من نظر بعيد ورأي شديد.

وتدور هذه الوصايا حول وجوب إكرام النفس فمن يهن نفسه لا يكرمه دهره ،

كما تدور حول وجوب بذل المال لمن نهوى ، ويرتبط ذلك بحقيقة أن المال يصير بعد

موت صاحبه نهياً مقسماً ، وهذا يكشف عن نظرة جاهلية فيها كثير من العداء

للوارث ، فالوارث يرث المال ، وقليل ما يحمد موروثه ، وكأن المال الذي آل إليه غنيمة

، ولهذا فإن بذل المال أجدى لصاحبه من أن يتركه للوارث يقسمه غنماً ، ويشري به

لنفسه نفعاً ومجداً في حين يصير صاحبه إلي القبر دون أن يحمد له أحد صنْعاً ، وقبل أن

يشترى بماله حمداً وخلوداً وذكرأ.

وللمال وظيفة مهمة ، فبه - يتحمل المرء عن ذوى قرباه مغارمهم ، ويشد أزرهم ،
ويطعم فقيرهم.

ومن اللافت للنظر انتقال الشاعر من طلب البذل إلى حكمة تقول أن المرء لن
يستطيع الحلم حتى يتحلم ، وصيغة تفعل تكشف عن محاولة الدخول في الفعل وتكلفه^(١)
ويربط الشاعر بذل المال بالحلم والأناة وكف الأذى ، لأنها بانيات أساسية
لشخصية الزعيم.

ويتهيئ الشاعر إلى تلك الحقيقة التي سلك عنها في مسلكه : وهي أنه لا يطلب
الشيء عن هوى ولجاجة ، إذا ظهر له أنه عاجز عن إدراك ما يطمح إليه.

فالكرم ، وطلب الحمد والسيادة ، تصدر عن طبع في نفس الشاعر وعن روية
وحكمة ، وعن إدراك لبواطن الأمور ، ومن هنا فإن العذل لا يكشف عن بعد نظر ، أو
سداد رأي ، ولهذا فإن العاذلتين هنا تمثلان الأنا الأسفل للشاعر وتمثل للسوقة في المجتمع ،
وتمثل الجانب المادي في الحياة ولسنا بذلك نعزلها عن واقعيتها ، فنقول إن الشاعر قد
اختلق هذا الأمر اختلاقاً واتخذ من العاذلتين ستاراً للتداول مع النفس والمجتمع
والوجود ، دون أن يكون هناك عاذلتان ، لأن معطيات التجربة يمكن أن تسير على نحو
ليس فيه تعسف لاستبطان الأمور ، فليس يمنع أن تكون العاذلتان حقيقتين ، في حين
يشير بهما الشاعر إلي نوازع وقوى لا يرضى عنها ، سواء أكانت في نفسه أم في
الواقع ، وتصبح مع واقعيتها رمزاً لتلك القوى أو تكونا معادلتين لهذه النوازع والقوى
التي لا يرضى عنها.

ولا شك في أن حاتم الطائي كان شاعر قضية ، وقد امتزجت قضيته وشخصيته في
بنية القصيدة ، وأصبح الموقف هو جماع ما بينهما ، وحين يكون هناك موقف يكون

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، ص ١٩٨ .

قضية وشخصية ، وحيث تكون الرؤية الشعرية هي الإطار الذي يتشكل من خلاله ذلك كله ، وقد يعني هذا ارتباطاً بالواقع . أو يعني ارتباطاً بتشكيل من القيم والأعراف قد يكون مفارقاً لهذا الواقع.

وفي شعر حاتم نجد صورةً لشاعر كريم يتجاوز بكرمه حدود المقبول والمعقول، وكرم حاتم يفتن بنوع من التمرد والصلعكة ، ولكن هذه الصلعكة هي صلعكة الملتزم أو صلعكة الكرم .

وحاتم يفلسف الكرم الذي يصل إلى درجة التمرد على الثروة وتبديدها في سبيل تحقيق الذات في وعي الجماعة ، وتحقيق نوع من الخلود بعد الموت أي أنه يتمرد على المال والأهل والوارثين ، في سبيل تحقيق حضرة مليعة في حياته وبعد موته.

ولهذا فإننا نجد حاتماً في مواجهة نفسه وغيره ملوماً معذلاً لإفراطه في تحقيق ذاته مقابل غيرها من الذوات ، فالصراعُ والجدلُ هو صراع يتصل بالوجود والمجتمع والذات ، وكأن وجود إنسان ما وجوداً عميقاً يعني في ذلك المجتمع الوثني نقصاً في وجود الآخرين ، وهي رؤية وجودية تتصل بعبثية الوجود وزمانيته في تصور ذلك المجتمع الجاهلي .

ثامناً: الغربة

عبر الشاعر عن تجارب متنوعة من الغربة سواء عن المكان الذي تقيم فيه قبيلته ، أو عن القبيلة نفسها ، أو عن التشكيل الذي تمثله القبيلة من أعراف وقيم وسلوك وهو ما يُسمى بالاغتراب.

فأما من حيث الغربة عن المكان الذي يمثل بيئة الإنسان التي يعيش فيها ، فإن الإنسان الجاهلي بخاصة قد عاش في بيئة قاسية قسوة لا حدود لها .

ويلخص أستاذنا الدكتور يوسف خليف الصورة الطبيعية للبيئة الجاهلية بقوله :
"والخطوط الأساسية لهذه الصورة هي أنها منطقة صحراوية جبلية ، عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة ، والجبال العالية ذات القمم الثلجية وعرفت بينهما مناطق رملية مترامية الأطراف كثيرة الجاهل والمخاوف. ثم هي منطقة عرفت الجذب الذي يتعذر معه الحياة حتى يضطر أهلها إلى الهجرة للخصب الذي يغري على الاستقرار ... وكان لهذا التضاد أثر في نفوس سكان الجزيرة ، فقد أوجد في شخصياتهم لونا من التضاد النفسي"^(١)

هذا التضاد والتباين جعل الإنسان الذي يستقر في مكان خصب مهدداً بعدو من القبائل التي تطمع في خير هذا المكان ، ولهذا عزف البعض عن سكنى هذه المواضع الخصبة حيث يفتقدون الأمن والسلامة ويتعرضون للسلب والنهب . يقول الحادرة .^(٢)
ونقيم في دار الحفاظِ بيوتنا زمناً ويطعن غيرنا للأمرع

(١) د. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، ص ٧٢ - ٧٣ .

(٢) ديوان الحادرة ، ص ٥٣ .

إن الموانع الطبيعية تتجسد في الجبال والصحراء الممتدة المخيفة التي تعج بالحيوانات المفترسة ومعنى هذا أن الشاعر عاجز عن المواصلة بسبب المكان وما يمثله من امتداد وحواجز.

يقول المتلمس : (١)

كم دون أسماء من مستعملٍ قذِفٍ ومن فلاةٍ بها تُستودعُ العيسُ
ومن ذرى علمٍ ناءٍ مسافته كأنه في حبابِ الماءِ مغموسُ

فالشاعر بعيد عن المحبوبة يفصله عنها طريق وعر مهلك ، وفلاة تعجز كرام الإبل عن عبورها فتهلك ، وجبل يبدو كأنه غارق في بحر من الماء .

ويحاول الشاعر أن يتخذ من المكان ومن الكائنات الطبيعية وسائل يواجه بها الزمن لكنه يجد هذه الوسائل عاجزة عن حمايته ووقايته غائلة الأحداث .

يقول أحيحة بن الجلاح : (٢)

وقد أعددت للحدثان حصناً لو أنَّ السمرَّ تنفعه العقولُ
طويل الرأس أبيض مشمخراً يلوح كأنه سيفٌ صقيلُ

فإذا كانت الطبيعة تمثل أهم أسباب الاغتراب عن الأرض ، فإن بطش بعض القبائل ، كان أيضاً من أهم هذه الأسباب يقول بشر : (٣)

وأَنْزَلَ خَوْفَنَا سَعْدًا بِأَرْضٍ هُنَاكَ إِذْ تَجِيرُ وَلَا تَجَارُ

(١) ديوان المتلمس : ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) جمهرة اشعار العرب : ص ٢٣٢ .

(٣) ديوان بشر : ص ٦٩ .

فالتفرق المكاني يمثل نمطاً سائداً لأغلب سكان الجزيرة ، ولهذا فإن البين المكاني أصبح تجربة يعيشها الشاعر الجاهلي ويتمثل هذا في بين الأهل وبين المحبوبة مع أهلها وعشيرتها وبين الشاعر بحثاً عن حظ موفور ورزق ميسور.

يقول المتلمس الضبيعي: (١)

تفرق أهلي من مقيمٍ وظاعنٍ فله دري أي أهلي أتبعُ
أقام الذين لا أبالي فراقهم وشطّ الذين بينهم أتوقّعُ

ولا شك أن ارتباط الإنسان بالأرض يمثل سبباً جوهرياً في بقائه مع من لا يحب ، فالأرض جزء من نفسه ، وقطعة من وجوده ، وهو يفضل أن يبقى حتى مع من يكره على أن يفارق أرضه.

يقول عمرو بن الأهتم : (٢)

لعمرك ما ضاقت بلادٌ بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيقُ

فالشاعر يقرر أن الإنسان لا يترك أرضه وموطنه بسبب ضيق المكان به وإنما لأنه يضيق بمن معه.

يقول الشنفرى : (٣)

وفي الأرض منأى للكرم عن الأذى وفيها لمن خاف القلي متحولُ
لعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ

(١) ديوان المتلمس : ص ١٥٤ .

(٢) المفضليات : ص ١٢٧ .

(٣) ديوان الصعاليك ، ص ٣٨ .

إن عمرو بن الأهتم ينفي عن الأرض أن تكون سبباً في رحيل أهلها ، ويجعل ذلك بسبب ضيق الإنسان بمن حوله ، أما الشنفرى فإنه يتخذ من نفيه ضيق الأرض منطلقاً لرفض الهوان والرحيل عن موطن الذل .

إن الواقع الذي عاشه الجاهليون ينتظم العالم الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن الغربة المكانية ترتبط بالمكان والمجتمع معاً لأنها غربة مجتمع عن أرض يرتبطون بها، أو غربة شاعر عن أرضه ومجتمعه إلى غيرهما . ولهذا فإن الحنين إلى الأرض يترافق مع الحنين إلى الأهل والبين عن المكان هو بين الوطن الذي يجمع بين دفتيه عناصر مكانية وبشرية .

ومن النماذج الجيدة التي صور فيها الشاعر حبه لأرضه ، تلك الأبيات التي وردت في ديوان الحماسة دون نسب لصاحبها والتي يقول فيها : (١)

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميمٍ عرارٍ نجدي	فما بعد العشية من عرارٍ
ألا يا حبيذا نفحات نجدي	ورياً روضه بعد القطار
وأهلك إذ يحل الحي نجداً	وأنت على زمانك غير زاري
شهور ينقضين وما شعـرنا	بأنصافٍ لهن ولا سـرار

فالشاعر مرتبط بالمكان ، ولهذا فإنه يطلب من صاحبه أن يتمتع به قبل الرحيل ، والتمتع أو التزود يمثل تجربة مارسها الجاهلي عند رحيله عن أهله وموطنه أو محبوبته ، ويكون التمتع بالحديث أو السلام ، أو النظر والمشاهدة ، وكأنما ينزعُ بهذا التمتع إلى أن يملأ عينه ونفسه من هذا الحبيب الذي سيفارقه والسذي سيخلف فراقه

(١) ديوان الحماسة : ١٢٢/٣ .

إحساسا بالفراغ . والتمتع أو التزود هنا هو تمتع معنوي مقرون بالألم والحنين ، لأنه تمتع موقوف سيخلفه فراق فحرمان ، والشاعر يطلب أن يتمتع وصاحبه برائحة عرار بنجد ، لأنه لن يكون بعد العشية من عرار ، فهما على وشك أن يفارقا بنجدا ، وبنجد هو المكان الذي ارتبط به الشاعر وبما فيه من مظاهر جمال وقولة :

"فما بعد العشية من عرار" يكشف عن حسرة الشاعر لفراق هذا المكان الذي يسيطر على وعي الشاعر ووجدانه فنراه يكرر "بنجدا" في ثلاثة أبيات مرتبطة في بيتين بجمال الطبيعة وفي الثالث نرى "بنجدا" قد ارتبطت بالماضي الذي عاشه وأهله حين كانوا بنجد وحيث كان راضيا هائنا يسعفه الزمان بما يهوى ، فيتذكر تلك الأيام التي مرت عليهم في هذه الأرض ، والتي كانوا لا يشعرون بمرورها ، وعدم الشعور بمرور الزمن ، يعكس الإحساس بالسعادة ، وكان الإحساس بالزمن يقترن بالشقاء والمعاناة ، فالسعيد لا يشعر بمرور الأيام .

وقد يضطر الشاعر إلى ترك أهله مرغما ، فلقد هرب الممتلمس إلى الشام طريدا خائفا من بطش عمرو بن هند ، فنراه يصور حنينه إلى أهله وأرضه فيتخذ من الناقة رمزا لهذا الحنين الفطري الذي يشعر به الكائن الحي فيقول : (١)

حنت قلوصي بها والليل مطرق	بعد الهدو وشاقتها النواقيس
معقولة ينظر التشريق راكبها	كأنها من هوى للرميل مسلوس
وقد ألح سهيل بعد ما هجعوا	كأنه ضرم بالكف مقبوس
أنى طربت ولم تلحسي على طرب	ودون إلفك أمرات أما ليس
حنت إلى النخلة القصوى فقلت لها	بسل عليك ألا تلك الدهاريس

(١) ختارات أشعار العرب : ص ١٣٣ - ١٣٦ .

فالناقة تحن إلى وطنها ، والشاعر ينتظر الإشراق حتى يرحل إلى الوطن ، وكأنما أصبح الحنين عاطفة تنتظم الأحياء جميعها . وطرب الناقة وحنينها يتمثل فيما تصدره من أصوات ترفعها وتخفضها تعبيراً عن حزنها أو شوقها إلى الشيء .

يقول عمرو بن هبيرة (١)

ومن تك في غير العشيرة داره	يفضب فتبرد غير مرضى مغاضبُه
يرى كل صوت منهم فوق صوته	ولا يوجبوا منه الذي هو واجبُه
وينكر عليه إن أراب بخطبة	ولا يستطيع نكر ما هو رائبُه
وليس إن آوا عليه بموبئ	ويوردُ عليه غيره ويشاربُه

إنما صورة لمن يعيش في قوم غير قومه حين يرحل عنهم ، هي صورة تمثل نموذج الغريب الذليل الذي لا يقبل منه غضب لظيم ، ولا يعطي حقاً واجباً ، وإنما ينكر ما يقولون أو يفعلون . وهو يزار ولا يزور .

أما الأعشى فهو يشناق إلى قومه على الرغم مما يلقاه في غربته من نعيم فيقول (٢)

أن تكونوا قد غبتُم ونزلنا	وشهدنا قرابها الأسواقُ
واضعاً في سراة نجران رجلي	ناعماً غير أنني مشتاقُ
ويقول في نفس القصيدة : (٣)	

فعلى مثلها أزور بني قبي	س إذا شط بالحبيب الفراقُ
إنني منهم وإنهم قـ	مي وإني إليهم مشتاقُ

(١) حماسة البحترى : ص ١٥٥ .

(٢) ديوان الأعشى ص ٢٦٥ .

(٣) ديوان الأعشى ص ٢٦٣ .

أما بالنسبة لاغتراب الشاعر في المجتمع بين أهله وقومه ، فإن هذا الاغتراب يأتي من إحساسه بالتفرد بوصفه فرداً متميزاً له رؤيته التي تتجاوز رؤية الجماعة ، فهو يشعر أنه لا يرى ما لا يرى غيره من الناس ويدرك ما لا يدركون ، وهذا الإحساس بالتفرد يجعله ملتزماً بالمجتمع من واقع حرصه الشديد على هذا المجتمع ذلك الحرص الذي يتميز به عن غيره من أبناء مجتمعه ، وقد يصيبه الإحباط إذ لم يجد في مجتمعه الصورة المثلى التي يريدتها ، ولا شك أن هذا الإحباط يشعره أنه غريب عن هذه البنية الاجتماعية أو أن هذه البنية غريبة عنه - وحينما تحدث هيجل عن البنية الاجتماعية باعتبارها مغتربة فقد كان يقصد الموقف الذي ينظر فيه الفرد إلى البنية الاجتماعية باعتبارها شيئاً غريباً عنه : (١)

ولا يعني هذا أن الغربة تأتي في مقابل الالتزام ، فلو كان الفرد غير ملتزم بهذا المجتمع لما شعر باغتراب حقيقي ، وسواء أكان منطلق الاغتراب التزاماً بالذات أو التزاماً بالقيم أو بالنموذج الأمثل للمجتمع ، فإن الاغتراب في المجتمع يختلف عن الاغتراب عن هذا المجتمع . فالغربة في المجتمع تأتي حيث يجب أن يكون التوافق النفسي ، والتواصل والاتحاد . أي أن القطع يجرى حيث يجب أن يكون الوصل ، أما الغربة عن المجتمع فإن شعور الفرد بالإحباط من حيث الاغتراب في ذلك المجتمع يكون أقل من شعوره بالاغتراب في موطنه ، ولكن الشعور بالغربة يأخذ شكلاً جديداً حين يكون الإنسان غريباً عن مجتمعه أي عن الإطار الذي يجب أن يعيش فيه ، وفي نفس الوقت يكون غريباً عن المجتمع الجديد ، ولهذا فإن الغربة عن المجتمع تمثل اغترابين في آن واحد ، وإذا كان الإنسان بكونه كائناً حياً يمكن أن يعيش في الإطار الحيوي للكائنات ، فإنه كلما ازداد شعوراً بذاته وكلما نما فكره وعقله وثقافته ، أصبح غير قادر على التوافق مع الأنماط الدنيا للحياة والمجتمع الإنساني .

ومن أقوال علي بن أبي طالب - رضي الله عنه .

(١) ريتشارد شاخنت ، الاغتراب ، ص ١٨٥ .

"الناس ثلاثة : عالم رباني ، ومتعلم على سبيل النجاة ، وهمج رعاع أتباع كل

ناعق ، يميلون مع كل صائح ولم يستضيئوا بنور العلم ولم يلجئوا إلى ركن وثيق" (١)

ويرى الدكتور عبد الرازق الخشروم أنه "حين يجد الإنسان نفسه في موقف الرفض لتقيم المجتمع المستهتر بها ، أو بالعصبية التي قام عليها النظام القبلي خاصة ، وحين يحسن إلى الماضي متذكراً الأيام الماضية بمجالاتها ، وعزها وحين يفكر في غده ، ويستشعر مأساة الموت التي تخيم شبحاً فوق حياته وحين يرفض قيم مجتمعه الروحية والدينية .

فإن كل هذا قد تم بإرادته ، وبرغبة منه ، إنه يقصد الاغتراب هنا ، ولهذا فإننا

نسمى اغترابه اغتراباً عن الذات" (٢)

والدكتور عبد الرازق يضع غربة الذات في مواجهة غربة القهر حين قسم الغربة إلى

هذين النوعين ويعرف غربة القهر بأنها الغربة التي "ليس للإنسان سلطة فيها وإنما

اصطلحت مجموعة عوامل على خلقها ، وقد تجلت في الغربة عن الوطن والأهل" (٣)

ونرى أن نقدم نموذجين لاغتراب الذات في المجتمع ، النموذج الأول : لذى

الإصبع العدواني وهو شاعر جاهلي قدم وأحد الحكماء المشهورين ، وينقسم

النموذج الذي قدمه ذي الإصبع إلى قسمين يصور الشاعر في الجزء الأول أخلاقه وهي

أخلاق تجسد تفرده في هذه الجماعة وعدم قبوله ذلك الوضع الذي لا يتناسب مع ذاته

المتفردة فيقول : (٤)

إني أبي ذو محافضة _____ وابن أبي مـن أبي مـن

(١) كشف القرية بوصف حال أهل الغربة ، ص ٤٢ .

(٢) د/ عبد الرازق الخشروم ، ص ١٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٤ .

(٤) المفضليات : ص ١٦٣ .

لا يَجْرُجُ القسْرُ مَنِي غَيْرِ مَأْيَةٍ ولا أَلَيْنُ لِمَن لا يَتَغْيِي لِيَنِي
عَفٌّ نَدودٌ إِذَا ما حِجَفْتُ مَن بَلَدِي هُوناً فَلَسْتُ بِوَقَافٍ عَلى الهُونِ

فالشاعر في عدم قبوله الانطواء في هذه الجماعة التي لا تعطيه ما يستحقه من الحب والتقدير يقدم نفسه أيباً ، وابن أبي ، من أبيين ، ذو محافظة ، وهي معاني يتجسد من خلالها رفض الشاعر لكل ما من شأنه أن يחדش الكرامة ، أو يجرح الإحساس فالعفيف لا يخرج منه غير إباء ، وهو لا يلين إلا لمن يتغني لينه وهو عف لا يطمع في شيء عند غيره ندود أي شرود ونفور إذا ما خاف من بلد هوناً فإنه ليس بوقاف على الهون ، وهذه الصفات تمثل أهم صفات الذات المغتربة في المجتمع والتي يرفض صاحبها ذلك المجتمع إما لموقفه إزاءه أو لأنه لا يمثل المجتمع الأمثل ، مجتمع الصفوة حيث الحب والخير والعدل والجمال ، ولهذا فإنه يؤكد استقلاله وإخلاصه لطبيعته .

ولهذا نرى الشاعر يقول (١)

كُلُّ امرئٍ صائرٍ يوماً لشيئته وإن تَخَلَّقَ أخلاقاً إلى جِـينِ

إنه يؤكد حقيقة عامة تنتظمه هو وغيره من الناس وهو يستخدم اسم الفاعل (خبراً) فيكشف عن أن رجوع المرء إلى خلقه وطبيعته لا بد منه ، كما نراه يستخدم الفعل تخلق وهو يؤدي معنى التكلف حيث أن محاولة العدول عن الطبيعة هو أمر موقوف.

وإذا كان الشاعر قد قدم نفسه صورة للرافض النفور الشرود الذي لا يقبل هوناً ولا ظلماً وهي صفات للنافر من جماعته ، فإننا نراه بعد ذلك يقدم نفسه في صورة الرجل الذي يستحق الحب فنراه يقول : (٢)

(١) المفضليات : ص ١٦٣ .

(٢) المفضليات : ص ١٦٣ / ١٦٤

إني لعمرك ما بابي بذى غلق عن الصديق ولا تحيري بممنون
وما لساني عن الأذن بمنطلق بالمنكرات وما فتكي بمأمون
عندي خلائق أقوام ذوى حسب وآخرون كثير كلهم دوني

فهو رجل كريم سمح ، يألف الصديق ، فلا يقفل في وجهه بابه ، وخيره ليس بمقطوع ، ولسانه لا ينطلق بالمنكرات على الأقارب ، وهو قادر على الفتك بالأعداء ، ويبدو إحساسه بالتفرد والتعالي على غيره في البيت الثالث حيث نراه يصور الآخرين بأنهم أدنى منه منزلةً وخلقاً .

وينتقل الشاعر في القسم الثاني مصوراً مواجهته لقومه وهي مواجهة جاءت في موضع مناسب ، حيث قدم الشاعر نفسه رجلاً قادراً على هذه المواجهة أياً نفوراً يأي الهوان ألوفاً عفاً خيراً ، يستحق الحب ، يتفوق على غيره حسباً وخلقاً ومنزلةً ، وهي مواجهة تكشف عن ثقة الشاعر بنفسه من ناحية ، وعن إحساسه بسلامة موقفه من ناحية أخرى يقول ذو الإصبع :

وأنتم معشر زبذ على مائة فأجمعوا أمركم كلاً فكيديني
فإن عرفتم سبيل الرشد فانطلقوا وإن جهلتهم سبيل الرشد فأتوني
ماذا علي وإن كنتم ذوى رحمي أن لا أحييكم إذ لم تُحيوني
لو تشربون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم جمعاً ترويني
الله يعلمني والله يعلمكم والله يجزيكم عني ويجزييني
قد كنت أوتيكم نصحي وأمنحك ودي على مثبت في الصدر مكنون
والله لو كرهت كفي مصاحبي لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني

إنه يستهين بهؤلاء الناس الذين يواجههم ولكنه مع ذلك مبق على ما بينهم من علاقة ، وهو واثق بنفسه وعلمه ، وبماجتهم إليه حين يضلون السبيل ، وهو عندما يطلب منهم أن ينطلقوا إذا عرفوا سبيل الرشد فإنه يكشف عن شكه في معرفتهم . كما

أنه يكشف عن أنه لا يحمل الحقد ، بل إنه على العكس يرجو لهم الهداية ولكنه في البيت الثاني يواجه القطيعة بالقطيعة ولهذا نراه يستفهم قائلاً : "ماذا على وإن كنتم ذوي رحمة إن لا أحبكم إذ لم تحبوني" ولكنه يعود إلى تقرير حقيقة أن ضروب الانتقام منه أو منهم غير مجدية ، فدمأؤه لا ترويهم إذا ظمتموا للانتقام ، ولا دماؤهم كلها لا ترويه .

وهو بعد ذلك يكشف عن معرفة بالله ، فيقول أن الله يعلمني ويعلمكم وهو الذي سيحزني ويحزبكم . وحين تصل المواجهة حدتها يعاتبهم ويذكرهم بأنه كان يقدم لهم نصحه ويمنحهم وده الصادق ، لكنه يختم نموذجه بما يشبه الفرار فيستخدم تلك الصورة التمثيلية التي تشير إلى رفضه أي هوان فيقسم أنه لو كرهت كفه مصاحبتة لقطعها .

فالشاعر شأنٌ كثير من شعراء الجاهلية - يرمز بكفه لصاحبه ويجعل من قطعها إذا خالفته رمزاً لقطيعته . يقول المثقب العبدى : (١)

فإني لو تخالفني شمالي خلافك ما وصلتُ بها يميني
إذا لقطعتهما ولقلتُ بييني كذلك أجتوى من يجتويني

فقد اختار الشاعر بحر البسيط إطاراً لتجربته الشعرية ولا شك أن طول البحر وتنوع التفعيلات ساعده على هذا التقدم المتميز لنموذجه الشعري كما ساعده على إحداث نوع من التكرار اللفظي الذي جاء متراكباً مع التجربة .

والقافية مطلقة مردوفة وموصولة باللين وهي الياء الناشئة من إشباع كسرة النون وهذا النوع من القافية والروي يعد من أجمل قوافي الشعر العربي وربما كان السر في ذلك إلى أسباب تتعلق بأن الأذن والنفس يشجيهما حرف النون المكسورة لما له من وقع يشبه الأنين الهادئ الممتد . وقد كان ورود هذه القافية المتحركة بالكسر ملازماً لتكرار الشاعر

(١) المفضليات ، ص ٢٨٨ .

للباء الزائدة التي تقوم بوظيفة التوكيد للنفي وهو توكيد يتراكب مع روح النموذج ومن هنا تتراكب وسائل الأداء اللغوية والإيقاعية لتجعل من النموذج نسجاً متماسكاً متميزاً .

والشاعر معني بالتكرار اللفظي والصوتي فالبيت الأول كله عناصر متشابهة مكررة فيما عدا (ذو محافظة) وعلى الرغم من هذا التكرار المكثف فإن الشاعر قد استطاع أن يقدمه في إطار جيد من خلال صياغة محكمة . فنجد التكرار على هذا النحو.

أني (أبي أبي) وابن (أبي أبي) من أبيين

فأبي تكرر أربع مرات كما أن (أبيين) ينتظم حروف أبي ، أبي وابن ، وهو تكرر يجسد صفة الإباء والرفض التي كانت محور النموذج كله . ويبدو التكرار في الأبيات الباقية على هذا النحو (لا ألين لمن .. لبني ، هوناً .. الهون ، تخلق أخلاقاً ، بمننون ، بمأمون ، خلأقق أقوام وآخرون ، سبيل الرشذ . سبيل الرشذ ، لو تشربون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم ترويني) الله يعلمني والله يعلمكمم ، والله يجزيكم والله يجزييني . (كرهت .. كرهت) . ولا شك أن هذا التكرار إلى جانب ما أحدثه من إيقاع داخلي ، كان وسيلة لتعدد الأبعاد الموسيقية في النموذج ، كما أنه قد جسد ما ينتظم الشاعر من ثنائية في مواجهة الجماعة كما كان وسيلة كشف عن معاناته النفسية ، بل إن الحركة النفسية التي يحاول الشاعر إبرازها من خلال المحتوى تتراكب مع الإيقاع تراكبا واضحا بحيث تبدو الحروف والحركات وكأنها تمثيل صوتي للمعنى .

ويمثل هذا النموذج لونا متميزا من الفخر في العصر الجاهلي حيث نراه بعيدا عن روح الجاهلية التي تمثلت في نهج اللاهين والذي مثله الأعشى وامرؤ القيس أو في أسلوب البطش الذي مثله عمرو بن كلثوم . فالخصومة لم تفقد الشاعر هدوءه ولم تجعله يتحول إلى أسلوب البطش والتهور ، أو اللهو والتحلل من قيم الجماعة .

والنموذج الثاني يمثل صورة للغريب عن رهطه والتي اضطرت له ظروف خاصة إلى أن يعيش بين أبناء عمومته ، وهي صورة لغربة الذات عن الجماعة واغترابها في جماعة أخرى لا ترعى حق النسب والقربى ، وقد قدم الأعرابي الكبير هذا النموذج ، فنراه في بدايته يقدم وصية لابنه تمثل خلاصة رؤيته التي جاءت من تجربة الاغتراب ، ولا شك أن تقديم الحكمة العامة التي تنتظم الخاص في أول النموذج ، يكشف عن أن التجربة قد اكتملت في نفس الشاعر ، وأن الرؤية قد ارتبطت بالموقف ، فإن ما أصاب الشاعر من شعور بالإحباط والظلم بين أبناء عمومته جعل القرار يطفو من أعماق الشعور إلى عالم الوعي بصورة مؤكدة ولم يأت نتيجة نوع من التداعي في أثناء عملية الإبداع يقول الأعرابي : (١)

سأوصي بصيرا إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسى الأمور وحربا
بأن لا تبغ الود من متباعد ولا تنأ عن ذي بغضة إن تقربا
فإن القريب من يقرب نفسه لعمر أيبك الخير لا من تنسبا
إنه يوصي ابنه بصيرا أن لا يلتمس الود من تباعدوا عنه وإن كانوا ذوي قربي ،
وأن لا ينأى عن المتودد وإن كان ذا عداوة - فليس القريب من يرتبط بالإنسان بصلة
القربى ولكن القريب الحق من أخلص الود والقرب .

والشاعر في رفضه لصلة القرابة والنسب يكون قد جسد اغتراب ذاته بين أقاربه أما شعوره بأن العلاقة الإنسانية فوق صلة الدم فإنه يبدو غريبا في المجتمع الجاهلي الذي تسوده العصبية والتي رأيناها تسيطر على وعي الشعراء حتى في معاناتهم مجافاة الأهل والتي قدمنا لها شواهد كثيرة وصلت إلى ذروتها فيما قدمه المقنع الكندي ، ومن ذلك قوله : (٢)

(١) ديوان الأعرابي ، ص ١٦٣ .

(٢) حماسة أبي تمام ، شرح التبريزي ، ج ٣ ، ص ١٠٠

فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدا

ولكن الأعشى لم يواجه بالجفاء فقط كالمقنع ، ولم يكن رئيس قومه مثله ، ولكنه كان رجلا مريضا ضعيفا ووجهه بظلم قومه ، ولهذا فإنه زهد في العصبية وتشكك في جدواها .

ولا شك أن الأعشى قد وجد من الضروري أن يقدم تلك التجربة التي جعلته يخرج بهذه الرؤية فنراه يقول : (١)

متى يغترب عن قومه لا يجد له	على من له رهط حواليه مفضبا
ويحطم بظلم ما يزال يرى له	مصارع مظلوم مجرا ومسحبا
وتدفن منه الصالحات وإن يسىء	يكن ما أساء النار في رأس كبكبا
وليس محيرا إن أتى الحى خائف	ولا قائلًا إلا هو المتعيبا
أرى الناس هروني وشهر . مدخلي	وفي كل ممشى أرصد الناس عقربا

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صورة للغريب بعيدا عن رهطه حيث لا يجد من يغضب من أجله وفقدان الإنسان لمن يغضب من أجله ، يمثل صورة لفقدان الإحساس بالعصبية التي ترتبط بالنصرة ، والشاعر حين فقد من يغضب من أجله فقد الإحساس بأنه في قومه ، ولهذا فإنه أصبح كالغريب البعيد الذي لا تربطه بهم صلة النسب . وفي البيت الثاني صورة مركزة لما يلقاه الغريب عن أهله ، فهو يحطم بظلم ، ويظل كل يوم صريع ظلم جديد يتقاذفه جرا وسحبا ، وهي صورة استعارية يقدم فيها الظلم رحا تطحن الغريب ، واستخدام الجمع (مصارع) يوحي بكثرة ما يقع عليه من ظلم ويجسد أثر هذا الظلم الذي يصرع من يقع عليه .

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٣ .

وينتقل الشاعر إلى تقديم صورة للهوان والجفاء الذي يلاقيه في قومه فهو لا يستطيع أن يجير خائفاً أتى الحي ، وكل ما يقوله يعدُّ عيباً وخطأ ، فهو مكروه منبوذ لقد كرهه هؤلاء الناس وشنعوا عليه في غدوه ورواحه ، وترصدوه بالأذى في كل طريق.

وينتقل الشاعر من هذه الصورة التي جسدها بها معاناته في غربته واغترابه بين أبناء عمومته إلى مواجهة هؤلاء الناس ولكنها مواجهة غريب ضعيف مغلوب على أمره . فنراه يقول : (١)

فأبلغ بني سعدٍ بن قيسٍ بأني	عتبتُ فلمَّا لم أجدُ لي معْتَبَا
صرمتُ ولم أصرمكمُ وكصّارمٍ	أخُ قد طوى كَشْحاً وأبٌ ليذهبَا
ومثل الذي تولوني في بيوتكم	يقيني سِنَاناً كالقدامي وتعلبَا
ويعدُّ بيتَ المرءِ عن دار قومِهِ	فإن يعلمُوا ممسَاهُ إلا تحسبَا
إلى معشر لا يعرفُ الرودُ بينهمُ	ولا النسبُ المعروفُ إلا تنسبَا
أرائي لدن أن غاب قومي كأنما	يرانَ فيهم طالبُ الحقِّ أرنبَا
دعا قومه حولي فجاءوا لنصره	وناديت قوماً بالمسئنة غيبَا
فأرضوه أن أعطوه مني ظلامَةً	وما كنتُ فلا قبل ذلك أزيبَا
وإني وما كلفتُموني وربكم	ليعلمَ من أمسى أعنقٌ وأحربَا
لكالثورِ والجنى يضرب ظهره	وما ذنبه أن عافت الماء مشربَا
وما ذنبه أن عافت الماء باقراً	وما إن تعاف الماء إلا ليضربَا

لقد عتب عليهم فلم يجد عندهم موضعاً للعتاب ، وهذا يكشف عن أنهم لا يقبلون حق عتابه ، ولهذا فإنه لم ير بُدّاً من صرهمهم وقطعهم ، وإن لم يصرمهم بالفعل ، ولكن من طوى كشحه معرضاً منهياً للرحيل كمن رحل بالفعل وكأننا بالشاعر متردد بين القطع والوصل ، وكأنه يرحل عنهم كارهاً على الرغم ما يلقاه بينهم من ظلم

(١) د. ان الأعشى : ص ١٦٣ / ١٦٥ .

وهوان. وكأنه عاد متذكراً ما يلقاه من هوان ليكون عوناً له في قراره ، فيقول : إن الذي تولوني من الأذى ينبت الشر ويجعل للقناة سينااً . ويبعد الرجل عن دار قومه فلا يعلمون ممساة إلا ظناً ، وهي صورة تجسد غربة الشاعر، حيث يبدو وكأنه بعيد عن دائرة اهتمام قومه فيعيش بين قوم لا يعرفون الودّ بينهم ولا يرون النسبَ والقراةَ إلا أمراً متكلفاً لا قيمة له ولا أهمية .

ويقدم بعد ذلك صورة له بعد غياب قومه عنه حيث يراه طالب الحق فيهم ضعيفاً كأنه أرنب ينادي قومه الغائبين فلا يجد له ناصرأ في الوقت الذي يجد فيه خصمه من ينصرونه ويرضونه بما يحكمون له من ظلم عليه ، وهو الذي لم يكن قليل الأنصار دعيلاً ، ثم نراه يقدم صورة أخرى يمثل بها لموقف قومه منه فهم يكلفونه من ذنوب لا يد له فيها ، كمثل الثور الذي يضربه الراعي حين تعاف البقر الماء ، على غير ذنب جناه الثور.

لكن الشاعر يبدو وكأنه كان من الضعف بدرجة لم تسمح له أن يواجه قومه مواجهة تناسب مع ما يلقاه من ظلم وهوان فإذا كان المقنع الكندي يواجه قومه متسلحاً من موقع القوة وإذا كان ذو الإصبع العدواني يواجه قطيعة قومه بقطيعة مثلها فإن الأعشى يواجه هذا كله بنوع من الالتزام بهؤلاء الناس الذين لم يظهروا نحوه أي نوع من الالتزام ، فيقول: (١)

فإن أنا عنكم لا أصالح عدوكم	ولا أعطيهِ إلا جِدالاً ومِحرَباً
وإن أدنُّ منكم لا أكن ذا تميمة	يرى بينكم منها الأجلدُ مُثَقَّباً
سينبح كلي جَهْدُهُ من ورائكم	وأغني عيالي عنكم أن أؤنَّباً
وأدفع عن أعراضكم وأعيركم	لساناً كَمِقْرَاضِ الحَفَاجِي مِلْحَباً
هنالك لا تجزونني عند ذاكُم	ولكن سيجزيني الإلهُ فُيعقِباً

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٥ / ١٦٧

إنه يقرر في النهاية أنه سيظل مبقياً على ما بينهم من قرابة فلو بعد عنهم فلن يصلح عدوهم وإنما سيكون حرباً عليه وإن ظل بينهم قريباً منهم فإنه لن يكون كالمقراض يقطع في جلدتهم وينهش أعراضهم وينبش عن سيئاتهم ، فهو سيقف معهم ، في الوقت الذي يغني عنهم أولاده ، حتى لا يلحقه لوم أو تأنيب وسيدافع عن أعراضهم بشعره ويضع لسانه في خدمتهم ، وهناك لن يجزوه على فضله ولكن الله هو الذي سيجزيه على ما فعل.

ويلفت نظرنا أن الشاعر قدم افتراضه للنأي عن قومه ، وأوجز فيه مستخدماً "إن" الشرطية التي تفيد الشك ، وكأنه بهذا غير راغب في ترك هؤلاء الناس ، فالشاعر يلدو في مرضه وفقره غير قادر على الترحال والالحاق برهطه .. ثم نراه يعقب ذلك بافتراض أن يبقى معهم وهو يستخدم أيضا "إن" الشرطية وكأنه متشكك أيضا في إمكان البقاء بينهم ، ولكنه مع ذلك راغب في البقاء ، ويكشف عن هذه الرغبة ذلك الحديث المطول عن نفعه لهم ، ويبدو أن الشاعر يحاول أن يبين لهم قيمته بوصفه شاعراً ، يستطيع أن يدافع عن أعراضهم وأن يرد عنهم بشعره ..

إن هذا النموذج يمثل تجربة شعرية قدمها الشاعر مصوراً ما لحق به في غربته واغترابه بين أهله وما وقع عليه من جور وهوان وجفاء وقد قدم التجربة من خلال رؤية فنية واعية وقدرة على الأداء الشعري الجيد كما عكست هذه التجربة صورة للحياة بما فيها من تناقض وهذا ما جعل النموذج ذا بعد درامي فالصراع واضح ، والإحساس بمأساة الشاعر ظاهر ، والنموذج فيه واقعية واضحة ، ولكن الشاعر يربط الواقعة الخاصة برؤية تتجاوزها وتتصل بها في نفس الوقت .

وإذا كان أكثر الشعراء قد قدموا الصورة المثلى لقومهم فإن الأفوه الأودي يقف منتقدا قومه من خلال رؤية شعرية ناضجة تتسم بالشمول والسلامة والحكمة . يقول
الأفوه : (١)

فينا معاشرُ لم يبنوا لقومهمُ
لا يرشُدون ولن يرعَوا لمرشدهم
كانوا كمثل لُقَيمٍ في عشيرته
أو بعده كقُدارٍ حين تاهَ قُ
والبيتُ لا يتبني إلا له عمَد
فإن تجمَّع أوتادٌ وأعمدةٌ
وإن تجمَّع أقوامٌ ذورٌ حسب
لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم
تلفى الأمورُ بأهل الرشد ما صلحت
إذا تولى سراة القوم أمرهم
أمانة الغي أن تلقى الجميع لدى الـ
كيف الرشاد إذا ما كنت في نفر
أعطوا غواتهم جهلا مقادُتهم
حان الرحيل إلي قوم وإن بُعدوا
فسوف أجعل بعد الأرض دونكم
إن النجاة إذا ما كنت ذا بصيرٍ
والخير تزداد منه ما لقيت به

وإن بنى قومهم ما أفسدوا عادوا
فالغي منهم معاً والجهل ميعادُ
إذ أهلكك بالذي قد قدمت عادُ
على الغواية أقوام فقد بادوا
ولا عماد إذ لم تُرَمس أوتادُ
وساكنٌ بلغوا الأمر الذي كادوا
اصطاد أمرهم بالرشد مصطادُ
ولا سراة إذا جهَّأ لهم مآدوا
فإن تولَّوا فبالأشرار تنقاد
نما على ذاك أمر القوم فزادوا -
إبرام للأمر والأذنب أكتادُ
لهم عن الرشد أغلال وأقياد
فكلهم في حبال الغي منقادُ
فيهم صلاح لمرتادٍ وإرشادُ
وإن دنت رَجَمٌ منكم وميلادُ
من أجنة الغي إبعادُ وإبعادُ
والشر يكفيك منه قل ما زادُ

(١) ديوان الأفوه الأودي : ص ٩ - ١٠ .

ويعتبر هذا النموذج من أجود النماذج الشعرية التي واجه فيها الشاعر عشيرته ، وصارحها بخروجها عن الجادة ، وضلالها ، وغيرها ، وقبولها قيادة الجهال والغواة ممن أبنائها ، وهو إذ يصارحهم بحقيقتهم يحذرهم من مغبة هذا السلوك الذي أودى بأمم سابقة . وهو يقدم كل ذلك من خلال رؤية فنية ناضجة للمجتمع الإنساني والحياة ، ومن خلال رؤية فلسفية في الحكم وسياسة أمر المجتمع .

إن الشعر يمزج الرؤية بالفن من خلال صياغة جيدة : ففي البيت الأول نرى الشاعر يواجه قومه بأن فيهم من لا يبني لقومهم ، وإن بني قومهم ما أفسدوا ، هدموا ما بنوه ، فالشاعر يظهر من خلال هذا التشكيل عدم جدوى إصلاح هؤلاء الناس ، أو الارتباط بهم فهم ، متوانون ، مفسدون ، جاحدون . ولا شك أن هناك نوعاً من المقابلة بين (لم يبنوا لقومهم) ، و (وإن بني قومهم) وهي مقابلة تعمق من الإحساس بالمفارقة بين هؤلاء المعاصر وغيرهم من المصلحين أو الصالحين . أما البيت الثاني فترى فيه مفارقة أخرى حيث إن هؤلاء الناس لا يرشدون ولا يقبلون أيضاً نصحاً ، ثم نرى صورة استعارية مثل فيها الجهل والغي كأنهما على موعد عند هؤلاء الناس ، وتكشف هذه الصورة عن أن الجهل والغي إذا اجتمعا في قوم فإن إصلاحهم يبدو عصياً . ثم يقدم الشاعر مثلاً لهؤلاء الناس " بلقيم وقدار " حين تابعهم أقوامهم في غوايتهم فبادوا . وهنا ينذر الشاعر قومه بسوء العاقبة وكأنه يضع نفسه في منزلة المصلح من قومه .

والأبيات الأربعة تمثل كشفاً عن واقع مرفوض لما فيه من مفارقات وضلال وبعيد عن الجادة إلى جانب ما فيها من تحذير قومه لسوء العاقبة .

ثم ينتقل إلي تقديم الصورة التي يجب أن يكون عليها المجتمع الفاضل ، وهي صورة تمثيلية تتصل بما سبق أن قدمه .

والبيتُ لا يبني إلا له عمداً ولا عماداً إذا لم ترس أوتاداً

والبيت يكشف عن أن أعمدة هذه العشائر وأوتادها مفقودة ، وترمز هذه الأعمدة والأوتاد إلى (الرشد) ، وهي كلمة جامعة للعلم والصلاح معاً ، ثم يجعل من الأوتاد والأعمدة (الرشد) والناس أساس المجتمع الصالح ، ويزيد أمراً آخر هو الحسب كلمة جامعة للشرف والقوة وكرم الأصل .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تقديم رؤيته أو ما يمكن أن نسميه بيت القصيد ، أو لحظة التنوير ، في البيت الثامن وما بعده . فالناس لا يصلحون فوضى لا رؤساء لهم ولا جدوى من الرؤساء إن كانوا جهالاً ، فالأمور تصلح بأهل الرأي ، فإن تخلوا عن الأمر فإن الجماعة ستنقاد بأشرارهم ، ويفسد المجتمع ، فإن تولى الأشراف من أصحاب الرأي أمرهم نما أمر القوم ، وقويت شوكتهم ، وأمارة الغي أن ترى الجميع يقبلون بالأمر متبعين في ذلك الأذنان ، والشاعر هنا لا يقبل بآراء الغوغاء ، وإنما هو يرى أن الأمر والقيادة للصفوة من أصحاب الرأي والحكمة ، ولهذا نراه يستفهم مستبعداً أن يكون هناك رشاد في قوم أعطوا غواتهم جهلاً قيادتهم ، فكأنهم سائمة منقادون في حبال الجهل وهي صورة جمالية تجعلنا ننفر من الانقياد للجهل، حيث تعبر عن رفض لهذا الواقع .

وفي الأبيات الأربعة الأخيرة نجد الشاعر يصرح بعزمه على هجر هذا المجتمع الذي لا يرضى عنه إلى مجتمع أفضل ، فلم يعد للشاعر مقام بين هؤلاء الناس بل إنه يفضل قوما آخرين فيهم صلاح وإرشاد ، على الرغم من بعدهم عنه وعدم قرابتهم له . فالشاعر يستعين بالبعد المكاني ليكون في منأى من هؤلاء الناس ، وهو يرى أن هذا هو النجاة والخلاص ، وهو خلاص يرتبط بالبصر والبصيرة ، فالبعد عن هؤلاء الناس غنمٌ كبير ثم يختتم النموذج بحكمة تتصل به اتصالاً وثيقاً ، فالخير يزداد الإنسان به ، أما الشر ، فيكفيه منه القليل . ولهذا نرى النموذج يدور حول محورين أساسيين : هما الخير والشر . ولا شك أن موقف الشاعر من قومه يكشف عن التزام بالقيم والمبادئ ، أكثر من التزامه بقومه الذي يقوم على العصبية والتعصب . فإذا كان قومه بعيدين عن

الرشد والصلاح ، عاجزين عن تحقيق المجتمع الأفضل الذي يريده . فإنه سيرحل عنهم (مع قرابته لهم) إلى مجتمع صالح ، تتحقق فيه الصورة التي يريدها .

وإذا كان النموذج يكشف عن موقف شاعر بذاته ، من مجتمع بعينه فإنه يتجاوز ذلك ، إلى أفق أرحب يتصل بالمجتمع الإنساني في كل زمان ومكان .

ولهذا فإن هذا النص يمثل نموذجاً للنقد الاجتماعي المباشر ، وهو نقد بناء ، لأنه يوجه الجماعة إلى عيوبها وينتقدها بسبب سلوكها ، كما أنه يجمع بين حب الجماعة ، والخوف عليها ، والحرص على مصالحها ، وبين رفض مسلكها ، والتصريح ببعدها عن الجادة .

تاسعاً : الصعلكة

ويتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، خروج بعض الشعراء على هذا المجتمع ، فقد وجد بعض الشعراء أنفسهم في وضع لم يستطيعوا فيه أن يتوافقوا مع أنفسهم في إطار العلاقات الاجتماعية ، وفقدوا التكيف مع الجماعة ، ووصل بهم الحد إلى الخروج على المجتمع والتمرد عليه ، لقد كان الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي أفراداً متميزين ، من حيث كونهم شعراء فرسان ، فالشاعر رجل ، متميز في مجتمعه ، فإذا جمع إلى جانب ذلك الفروسية والقدرة على القتال ، فإنه يكون قد جمع إمكانات الرفض لأي وضع لا يتفق وشاعريته من ناحية ، وروسيته من ناحية أخرى .

وقد كان بعض الصعاليك من أبناء القبيلة نفسها ، وكان بعضهم الآخر من جنس غير جنسها . وقد ساعد النظام الاجتماعي في القبيلة ، والعلاقات بين القبائل على إحساس بعض هؤلاء الشعراء الفرسان بالظلم ، ومن ثم على خروجهم على هذه القبائل واتخاذهم السطو والنهب وسيلة للعيش ، وقد أرجع الدكتور عبد الحليم حنفي الصعلكة في العصر الجاهلي إلى أسباب كثيرة منها عدم وجود دول جامعة ، وعدم وجود زعامات متزنة وعدم التوازن بين الغنى والفقر ، ثم طبيعة الأرض الصحراوية وقسوة الحياة وكذا الفراغ الذي يغشى كثيراً من الجاهليين في ذلك المجتمع^(١) ونخلص إلى أن الفقر وإحساس الشاعر بالظلم كانا أهم الأسباب وراء انطلاق الشاعر إلى الصعلكة وخروجه على مجتمعه .

ويبدأ الصعلوك برفض التشكيل الاجتماعي لمجتمعه ، والثورة عليه ، والبحث عن تشكيل جديد يتفق ورؤيته .

(١) شعر الصعاليك : ص ٤٢ وما بعدها .

يقول الشنفرى : (١)

أقيموا بني أمي صدورَ مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميلُ
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن يخاف القلي متحولُ

فالشاعر يهرب بنفسه إلى عالم غير الذي كان يحياه مع جماعته ولكن هذا العالم ليس تشكياً من البشر ، إنه مجتمع من الوحوش الضواري.

يقول الشنفرى : (٢)

ولي دونكم أهلون سيّد عمّلسُ وأرقطُ زهلونَ وعرفاءُ جيالُ

فالأهل هنا هم الذئب والنمر والضبع وهي حيوانات تمثل رموزاً للتشرد والافتراس: فالذئب رمز للتشرد والنمر رمز الافتراس ، والضبع ترتبط بالحياة على جنث القتلى . هؤلاء الأهل الذين اختارهم الشنفرى هم المعادل الموضوعي للشنفرى في تشرده وميلسه للانتقام . وقد جاء انطلاق الشنفرى إلى التصعلك نتيجة إحساس بالظلم ورفض هذا الظلم :

يقول الشنفرى : (٣)

ولولا اجتناب الذام لم يبق مشرب يعاش به إلا لذي ومأكل
ولكن نفساً حرة لا تقيم بي على الضيم إلا ريثما أتحولُ

فهو يرفض الضيم والذل ، ولا يقبل أن يعيش في مجتمع يشعر فيه بالذل والهوان ، وإذا كان يرفض الذل والهوان يمثل سمة من سمات الفارس الجاهلي بوجه عام ، فإنه

(١) مختارات شعراء العرب: ص ٧٢.

(٢) مختارات من شعراء العرب ص ٧٤.

(٣) نفس المرجع .

يمثل سمة جوهرية من سمات الشاعر الصعلوك ، وقد ارتبط رفض الذل برفض الفقر عند الشاعر .

ولا شك أن ذلك كان سبباً من أسباب التصعلك ، حيث الإحساس بالظلم ورفض الظلم . ومن الأسباب ما اتصل بالرق والعبودية التي كانت سائدة.

يقول السليك بن السلكة : (١)

أشَابَ الرَّأْسَ أَنِّي كُلَّ يَوْمٍ أرى لي حالةً وَسَطَ الرَّجَالِ
يَشُقُّ عَلَيَّ أَنْ يَلْقِينَ ضَيْمًا وَيَعْجِزُ عَنْ تَخْلُصِهِنَّ مَالِي

وهو في موضع آخر يصرح بأن سبقه وتفوقه كانا بسبب صعلكته وخيرته ، وما أصابه من ألم بسبب الجوع يقول السليك : (٢)

وَمَا نَلْتَهَا حَتَّى تَصْعَلَكُ حِقْبَةٌ وَكِدْتُ لِأَسْبَابِ الْمَنِيَةِ أُعْرِفُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرَّنِي إِذَا قُمْتُ تَغْشَانِي ظِلَالٌ قَاسِدٌ

ويقدم بعض الصعاليك نفسه في صورة النافع للقبيلة في إطار الصعلكة ، وكأنه يبرز مسلكه ، ويعطي الصعلكة إطاراً نظرياً .

وقد قدم الصعاليك نماذج جديدة للإنسان الذي يرفض الذل والهوان ، ولا شك أن هذه النماذج تأثيراً بعيداً في المجتمع حيث أنها تقدم إطاراً من السلوك الإنساني في مواجهة ما في المجتمع من مفارقات.

وكثيراً ما نرى الصعلوك يرفض تلك الحياة المهينة ويرفض أن يكون كغيره من الذين يجيئون حياة عادية ، ويقبلون من الأمر ما لا يتفق والمثل العليا بعامّة والصعاليك

(١) موسوعة الشعر العربي: ص ١٤١ .

(٢) نفس المرجع : ص ١٤٤ .

بخاصة فالموت عند هؤلاء الناس خير من حياة الذل والهوان ، والموت هنا هو المنطلق لرفض الذل والتمرد .

إن الشاعر يواجه إنكار الأهل وتخليهم عنه بالتمرد ، والخروج عليهم وهو حق يراه الصعاليك من حقوقهم المشروعة . ونرى عروة في موضع آخر يربط بين عدم خوفه من الموت ، والخروج للغزو.

ونرى الصعاليك يؤكدون قدرتهم على احتمال الجوع والصبر عليه ، ويفضلون ذلك على قبول الذل والهوان يقول أبو خراش الهذلي : (١)

وإني لأتوى الجوع حتى يملئني	فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرّمي
وأغتبق الماء القراح فأنتهي	إذا الزاد أمسى للمزج ذا طعم
أرد شجاع البطن قد تعلمينه	وأوثر غيري من عيالك بالطعم
مخافة أن أحيا برغم وذلة	وللموت خير من حياة على رغم

فهو يجلس الجوع ويصبر عليه صبراً شديداً ، ويشرب الماء القراح ، ويرد ألم الجوع ، ويؤثر غيره بالطعام ، مخافة أن يمجا حياة ذليلة مهينة ، لأن الموت خير من تلك الحياة الذليلة.

ويتميز الصعاليك إلى جانب ذلك بصفات كثيرة ، فإراهم يتحملون الجوع من أجل أن يأكل الآخرون ، وهذا يمثل واحد من مفاخرهم ، يقول عروة : (٢)

إني امرؤ عافي إنائي شركة	وأنت امرؤ عافي إنائك واحد
أهزأ مني أن سمئت وأن ترى	بوجهي شحوب الحق والحق جاهد

(١) نفس الديوان : ص ٥١ - ٥٢ .

(٢) نفس الديوان : ص ٦٧ .

أقسم جسمي في جسومٍ كثيرةٍ وأحسو قراحَ الماءِ والماءُ باردٌ

ولهذا فإن الصعلوك المرفوض عند عروة ، هو ذلك الصعلوك الذي لا يطلب الزاد إلا لنفسه فقط ، فهو الذي ينتظر ما يجود به الصديق الميسور من طعام فنجدته يقول : (١)

لحي الله صعلوكا إذا جن ليلُهُ مصابي المشاش ألفا كلٌّ مجزرٍ
يعد الغنى من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديقٍ ميسرٍ
ينام عشاءً ثم يصبِحُ طاوياً يحث الحصى عن جنبه المتعفرِ
قليل التماس الزاد إلا لنفسِهِ إذا هو أمسى كالعريشِ المجرورِ
يعين نساءَ الحي ما يستعِنُهُ ويمسى طليحاً كالبعيرِ المحسِرِ

ولا شك أن هذا الصعلوك يمثل نموذجاً لذلك الإنسان الخامل ، الذي رفضه عروة ، والذي رفض أن يمثله في المجتمع واللافت للنظر أن احتمال الجوع عند هذا الصعلوك ليس فضيلة ، لأنه لم يجع من أجل الآخرين وإنما رضى بالجوع بسبب كسله وجبنه عن الخروج والغزو .

فمعاناة الجوع عند الصعلوك الفارس الراض المتمرد ، تكون نتيجة لما يتصف به من إباء واعتزاز بالذات وتمسك بالحرية . يقول الشنفرى : (٢)

أدبمُ مِطالَ الجوعِ حتى أميتهُ وأصرفُ عنه الذكرَ صفحاً فأذهلُ
وأستف تربَ الأرضِ فيما يرى له على من الطولِ امرؤٌ مستطولُ

فهو صراع مع الجوع بماطله حتى يميته ، ويصرفه عنه فيغشاه الضعف ، ويصيبه الذهول ، ويستف ترب الأرض حتى لا يكون لأحد عنده مذلة ، هذه أهم ملامح

(١) الديوان : ص ٧٠ - ٧١ .

(٢) مختارات شعراء العرب : ٨٣ - ٨٤ .

الصعلوك ، وهي ملامح إنسان شعر بالظلم والهوان ، ورفض هذا الذل والهوان ، ولكنه خرج على الناس جميعاً بسبب هذا ، بل إنه في بعض الأحيان يخرج على قوم غير الذين ظلموه كما فعل عروة بن الورد .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الصعلوك لم يخرج عن ذلك العرف الذي ساد المجتمع الجاهلي ، حيث كانت الحرب شريعتهم ، والحرب لا تكون في أغلب الأحيان من أجل الغنم والسلب والنهب .

فالمجتمع الجاهلي يبيع لنفسه ما لا يبيحه لأفراده ، وإذا كان كثير من الحروب قد حدثت بسبب تلك الزعامات التي تميل إلى العدوان ، وبسبب الحرب والقحط ، وبسبب إحساس بعض القبائل بالظلم .

فإن الصعلكة قد حدثت نتيجة عوامل قريبة من تلك العوامل والأسباب التي أدت إلى الحروب وقد نجد مبررات للصعلكة ولكنها لا يمكن أن تكون مقبولة بصورة مطلقة ، وإن لكل حالة أسبابها ودوافعها ، ومن حق الإنسان أن يعيش كريماً في موطنه ، ولكن ذلك ليس مقدمة لخروج كل ذي طموح زائد على المجتمع كما نجد عند بعض الصعاليك ، فليس كل ما قاله الصعاليك صحيحاً ، وليس كل ما قيل عنهم كذبا ، والدراسة الموضوعية للشعر بعامة وشعر الصعاليك بخاصة ، لا بد أن تأخذ في اعتبارها أن الشاعر يقدم لنفسه ولغيره النموذج الذي يبرر به مسلكه وصعلكته .

وإذا كان هذا صحيحاً فإن موقف الشاعر من المجتمع في إطار الصعلكة يمثل موقفاً لإنسان مفرط في الحساسية ، في مواجهة مجتمع فيه من الأسباب ما يدفع مثل هذا الشاعر إلى الثورة والتمرد والخروج عليه ، وتفضيل حياة التوحش والتفرد ، على الحياة في هذا المجتمع .

والذي يميز الصعلكة عن الحرب أن الصعلكة مواجهة بين أفراد ، أما الحرب فهي مواجهة بين جماعتين أو قبيلتين . الصعلكة قرار فردي ، والحرب قرار جماعي ، ومهما

قيل عن دور الشاعر أو الزعيم أو رئيس القبيلة في إشعال الحرب فإن القرار في النهاية مطروح للجماعة ، تقبله أو ترفضه .

وإذا كنا قد قدمنا شواهد لشعراء متفرقين من صعاليك العصر الجاهلي ، فإننا سنقدم تصوراً للأساس النظري لصعلكة شاعر واحد هو تأبط شراً .

وتأبط شراً لقب لثابت بن جابر (١)

وقد جاء في موسوعة الشعر العربي أن في شعر تأبط شراً يفتح التمرد الملحمة ضمن نموذجية مكثفة الخيال والحس الحار وتتخللها إيقاعات النفس اللاهثة وراء نشوة الطعن والضرب والاستغراق في لحظة المجد الصاعق ، بدون تهيب من خطر ، وبدون ندم على جرح أو نصب

وامتاز شعر تأبط شراً ، كما هو شأن شعر الصعاليك دائماً بنيرة الواقعية والنزعة التصويرية الطبيعية مع رؤيا حيوية للوجود ، فائرة بنزعات الإنسان القوي المقبل على المجهول . (٢)

والصورة التي يقدمها تأبط شرا لنفسه خاصة وللصعلوك بعامة صورة تكشف عن إنسان وضع نفسه جنباً إلى جنب مع الخطر ، أو في مواجهته فنراه يتحدث عن نفسه بضمير الغائب فيقول : (٣)

يسري على الأينِ والحياتِ محتفياً نفسي فداؤك من سارِ على ساقِ
فهو يمشي حافي القدمين حيث الأفاعي والقفر والمخاطر وحيث الموت الذي
يترصده ، فنراه يتحدث عن نفسه مرة أخرى بضمير الغائب فيقول : (٤)

(١) الشعر والشعراء: ٣١٢.

(٢) الموسوعة : ص ١٠١ - ١٠٢.

(٣) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٠.

(٤) الموسوعة : ص ٩١.

قليل غرار النوم أكبر همه	دم الثأر أو يلقى كمياً مسفحاً
قليل ادخار الزاد إلا تعلقةً	فقد نشر الشرسوف والتصق المعاً
بيت بمغني الوحش حتى ألفنه	ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا
على غرة أو نهرة من مكانس	أطال نزال القوم حتى تسعسا
ومن يُعزّ بالأعداء لا بدُّ أنه	سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا

فالشاعر في التحامٍ مباشرٍ مع الخطر متمثلاً في الوحش والأعداء ، ولا شك أن اختياره لهذا الموقف قد جاء نتيجة عوامل كثيرة أشرنا إلى أهمها لكن الذي يثير الاستغراب اختيار الشاعر ذلك الخطر ، وتفضيل تلك الحياة عن حياة الدعة واللهو التي كان كثير من الشعراء يخيرونها ، ولا شك أن هناك قدراً من الاختيار ، فالصعلكة تتصل بذات الشاعر وبما يحيط به ، والموقف هنا : محصلة جدل بين الذات والغير ، ينتهي منه إلى رفض ذلك التشكيل من العلاقات والقيم ، وتلك المظاهر ، ويرتضي بدلها حياة الزهد والخطر ، ويرى بعض الدارسين : أن دوافع الإملاق والعوز والفاقة ليست هي التي تحدد اختيار الشاعر وإذا كانت الدوافع لا تحدد الاختيار ، فإنه مما يترتب على هذا الحكم أن الاختيار هو الذي يحدد الدوافع ؛ لأننا في الاختيار لا بد لنا من الرفض ، والرفض نبذ لسائر أوجه الممكن وإعطاء المختار قيمة مطلقة .

ولا شك في أن الدوافع هي التي تتولد عنها الاختيارات وقد يؤثر الاختيار في إعطاء الدافع قيمة ، ولكن هذا التأثير ما كان ليكون لولا تفاعل جملة من الدوافع الظاهرة والباطنة ، وليست الدوافع وحدها هي التي تحدد الاختيار ، ولكن إمكانية الاختيار ، وقدرة الذات على مواجهة ما ينتج عن الاختيار من نتائج ، كلها تمثل عوامل أساسية في قبول تلك الحياة الجديدة التي اختارها الصعلوك واستمر يكابدها .

ويقدم تأبط شراً نموذجين للصعلوك من خلال مدح ابن عم له في معرض رثائه
لنفسه . يقول في الأول واصفاً ابن عمه في إطار الخصائص التي يمجدها بوصفه
صعلوكاً : (١)

قليل التشكي للملم يصيبه	كثير الهوى شقّ النوى والمسالك
يبيت بمومة ويمسي بغيرها	وحيداً ويعرورى ظهور المهالك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي	بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك
ويسبق وفدّ الرياح من حيث تنتمي	بمنحرق من شدة المتدارك
إذا خاص عينيه كرى النوم لم يزل	له كالى من قلب شيخان فاتك

فالنموذج يكشف عن الصفات العليا المفضلة في عالم الصعلكة ، فالرجل صبور
كتوم للألم ، متجلد طموح كثير الأسفار ، يفضل المسالك الوعرة ، يبني وحيداً بتلك
الأرض الواسعة ، ويعتلي ظهور المهالك ، يحيا مع الوحش ويعيش مع الطبيعة ، يعرف
طريقه في الليل المظلم ، مهتدياً بالنجوم ، سريع الجري يقظ ، فإذا نام ظل قلبه يقظاً
يحرسه .

هذا هو نموذج الصعلوك ، صورة لإنسان هجر المجتمع وعاش حيث الوحوش والقفور
والحيات ، يواجه الموت الذي يحيط به ، ويتهدده من الطبيعة والأعداء الذين يترصدونه .
ويقدم تأبط شراً رثاءً لنفسه وكأنه عرف أن أحداً لن يرثيه ولن يطلب ثأره ، فترك
تلك القصيدة تخليداً لذكوره ، وهي تمثل للنموذج الأعلى للصعلوك جسماً ونفساً ،
وللمكان الذي يجب أن يعيش فيه : يقول تأبط شراً. (٢)

إن بالشعب الذي دون سأل لقتيلاً دمه ما يطل

(١) موسوعة الشعر العربي ص ١٢١ .

(٢) نفسه ص ١٢٨ / ١٣٠ .

أنا بالعبء حفىً مستقلٌ	خلف العبء على وولى
مصغ عقدته ما ثحلٌ	ووراء الثأر مني ابنُ أخت
سرق أفعى ينفث السم صلٌ	مطرق يرشح سماً كما أط
حل حتى دق فيه الأجلٌ	خير ما نابنا مصمئل
بأيُّ جاره ما يذلُّ	بزني الدهر وكان غشوماً
ذكت الشعرى فيرد وظلٌ	شامس في القرحتى إذا ما
وندى الكفين شههمٌ مدلٌ	يابس الجنين من غيرِ بؤسٍ
حلَّ حلَّ الحزم حيث يحلُّ	ظاعن بالحزم حتى إذا ما
وإذا يسطو ، فليث أبـلٌ	غيثُ مزنٍ غامر ، حيث يجدي
وإذا يغزو فسـمع أزلُّ	مسبل في الحى أحوى رفلٌ
وكلا الطعمين قد ذاق كـلُّ	ولـه طعمان أرى وشـرى
حبه إلا الـيماني الأفلُّ	يركبُ الهولَ وحيداً ولا يصـ

وإذا كانت المدحة الأولى أقرب من المدح النمطي في ذلك العصر إلى وصف الصعلوك ، فإن هذا الرثاء يقترب من رثاء السادة ، في ذلك الموضع الذي وصف فيه نفسه بأنه مسبل أحوى ، رفل . فهي صفات السيد من سادة ذوى النعمة يمتلئ جسمه ، ويسير مسبل الإزار ، وكذلك وصف نفسه بأنه غيث مزن ، حيث إن هذا وصف اختص به السادة أيضاً . أما فيما عدا ذلك فكل الصفات صفات صعلوك فهو كالثعبان الذي ينفث سماً ، يواجه الشمس والبرد قوياً قادراً ، يابس الجنين حازماً كالليث أو الذئب ، يركب الهول ولا يصحبه إلا السيف .

هذه هي أهم الصفات الجسمية والنفسية التي اتصف بها الصعاليك ، وهي إلى جانب ما قدمناه من تصوير لرؤية الصعاليك ومعاناتهم ورفضهم السذل والهوان في مواجهة قسوة الطبيعة والأقارب والجوع - تكشف عن أهم الدوافع التي انطلق منها الصعاليك ، والتي أثرت في إبداعهم ، كما أنها تقدم تصوراً مهماً لتلك الفئة التي رفضت متواضعات الجماعة ، ونماذجها العليا للإنسان والحياة والوجود ، وأقاموا نماذجهم المنفردة التي جاءت في إطار التوحش والأخطار والزهد في مباحج الحياة .

وهي إلى جانب ذلك تقدم صورة للتمرد الملتزم وغير الملتزم في مواجهة ما في المجتمع الجاهلي من مفارقات .

فقد انطلق الصعاليك من الإحساس بالظلم إلى رفض هذا الظلم ، لوجود العوامل التي دفعتهم لرفض الظلم ، ومكنتهم من هذا الرفض أيضاً .

وإذا كان هذا التمرد ليس تمرداً فلسفياً ، وإذا كانت أسسه النظرية غير واضحة وضوح الأسس النظرية للتمرد الفلسفي - فإن ذلك لا يعني أن الصعلكة كانت بلا جذور نظرية أو فلسفية ، صحيح أنها كانت أقرب إلى التمرد الطبيعي الذي يواجه فيه الإنسان المجتمع ، يقبل ويرفض ما تملبه عليه نفسه وذاته ، ويختار موقفه دونما إعمال لفكر ، ولكن الاختيار لم يكن مقطوعاً عن التفكير ، وعن التأمل ، وتقدم الموقف من خلال رؤية ذات أبعاد فكرية وملامح فلسفية .

لقد قدم الصعاليك مبررات كثيرة لخروجهم على المجتمع ، وهي مبررات لا يصلح أن يهملها الدارس ، فإن من واجبنا عند تقويم موقف الصعاليك ، أن نعطي لمبرراتهم اهتماماً ، لأنها تمثل دفاع إنسان عن نفسه في موقفه من مجتمعه وخروجه على هذا المجتمع . وهي وإن كانت متصلة بمجتمع ما قبل الإسلام ، فإنها لا تنقطع عن المواقف الإنسانية بعامة حيث يقف الإنسان من مجتمعه غير راض عن وضعه الاجتماعي ، رافضاً لمواقف الجماعة منه ، متمرداً على ذلك الوضع وعن ذلك الموقف .

ونقدم عروة بن الورد بوصفه نموذجاً للشاعر الصعلوك الذي ينتمي لقبيلته وإن كانت أمه كما صرح هو في شعره غريبة عن هذه القبيلة.

وفي البداية نرى عروة يرفض أن يكون الثراء أساساً للسيادة وهو بهذا، يرفض منطق المجتمع الذي يعيش فيه ، فنراه يقول: ^(١)

ما بالثراء يسود كل مسود مثر، ولكن بالفعال يسودُ

ثم يضع الإطار المقابل الذي يراه فيقول: ^(٢)

بل لا أكأثر صاحبي في يسرة و أصد إذ في عيشة تصر يدُ
فإذا غنيت فإن جاري نيله من نائلي وميسري معهودُ
وإذا افتقرت فلن أري متحشعاً لأخي غني معروفه مكدود

فهو حين رفض أن يكون الثراء هو أساس السيادة والتقدم ، حاول أن يجعل للسيادة أساساً آخر ، بالأخلاق في الغني والفقير . فهو لا يكثر في يسره صاحباً، ولا يصد عنه في فقرة ، فينبيل جاره من نيله ولا يري متحشعاً لغني بخيل.

ولكن عروة وجد من الصعب أن يغير من الواقع ومن نظرة المجتمع للغني والفقير ووجد لزاماً عليه أن يطلب الغني حتى يصبح واحداً من السادة الحقيقيين في إطار الرؤية القبلية فيقول: ^(٣)

دعيني للغني أسعى فلاني رأيت الناس شرهم الفقيرُ
وأبعدهم وأهولهم عليهم وأن أمسى له حسبٌ وخيرُ
ويقصيه الندى وتزدريه حليته وينهره الصغيرُ

(١) ديوان عروة بن الورد، ص ٤٨.

(٢) الديوان، ص ٤٨.

(٣) الديوان ، ص ٩١-٩٢ .

ويلقى ذو الغنى وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطيرُ
قليل ذنبه والذنب جـم ولكن للغنى رب غفورُ

فالناس في ذلك المجتمع شرهم الفقير وهو أهون الناس وإن كان ذا حسب وخصل
كرامة ، تزدرية حليلته وينهره الصغير ، ولكن الغنى يبدو ذا جلال ومهابة يطير لها فؤاد
صاحبه ، ذنبه قليل وإن كثر ، فديدن الناس أن يغفروا للغنى ذنوبه .

والنموذج يكشف عن الواقع وما فيه من مفارقة ، ويكشف عن رفض الشاعر لهذا
الواقع ومعاناته منه لما فيه من قسوة وبعد عن الجادة ، ولهذا يقدم الشاعر خلاصة تجربته
في أسلوب شرط قائلاً : (١)

إذا المرء لم يبعث سواماً ولم يرح عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فللموت خير للفتى من حياته فقيراً ومن مولى تدب عقاربه

فالمرء إذا لم يكن مالكاً لإبل وماشية ، وإذا لم تعطف عليه أقاربه فإن الموت خيرٌ له
من الحياة فقيراً لا يلقى من أقاربه سوى الضن والأذى .

إن القبيلة هنا قد تخلت عن مسئوليتها نحو هذا الشاعر ، ولم يلمس فيها ما يسمى
بالتكافل الاجتماعي ، فليس فيها من يتحمل عن ذوى قرباه ، لقد بخلوا بخيرهم ، فما
كان أمامه إلا أن يستغني عنهم .

فالصورة التي قدمها الشعراء الجاهليون للقبيلة الملتزمة بأفرادها بعيدة عن هذه
الصورة التي واجهها عروة بن الورد ، فأين هؤلاء الناس من قوم الخرنق أخت طرفة
اللذين وصفتهم بقولها : (٢)

والخالطون نحيبتهم بنضارهم وذوى الغنى منهم بذى الفقر

(١) ديوان عروة ، ص ٢٩

(٢) ديوان الخرنق ، ص ٣٠

أو الذين وصفهم طرفة بقوله : (١)

لا يلحون على غارهم . وعلى الإيسار تيسر العسر

لقد افتقد عروة النموذج الفاضل للمجتمع ، ولهذا تمرد على هذا المجتمع وثار على منطقته وما فيه من مفارقة ، وعروة حريص على أن يكشف عن ظروفه الخاصة التي دفعته إلى التصعلك ، فنراه يقول : (٢)

ومن يك مثلي ذا عيال ومقترا من المال يطرح نفسه كل مطرح

ليبلغ عذراً أو يصيب رغبةً ومبلغ نفس عذرها مثل منحح

هنا يبدو الفقر وحشاً ينشب أنيابه في نفس الشاعر فما أقسى حديثه على لسان زوجته حيث يقول : (٣)

قالت تماضر إذا رأته مالي حوى وجفا الأقارب فالقواد قريحُ
مالي رأيتك في الندى منكسناً وصبا كأنك في الندى نطيحُ
خاطر بنفسك كي تصيب غنيمَةً إن القعود مع العيال قبيحُ
المال فيه مهابة وتجلةً والفقر فيه مذلة وفضوحُ

يتضح من هذه الأبيات أثر المرأة المباشر في تمرد الجاهلي على واقعه ، فالمرأة تواجه هذا الزوج بتلك الحقيقة المرة ، فالمال قد حوى وجفا الأقارب ، والرجل أمسى منكسلاً ، والقعود مع العيال قبيح ، والفقر مذلة وفضوح ، ولهذا يجب عليه أن يخاطر بنفسه كسبي يصيب غنيمة ومالاً ، فالمال فيه مهابة وتجلة ، والفقر شرٌّ لا يمكن احتماله ، والغنى خير

(١) ديوان طرفة ، ص ٨٧

(٢) ديوان عروة ، ص ٤٠ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٤٣ .

عسير مناله . والنتيجة الحتمية هي الخروج عن الجادة والمخاطرة ، وطلب الغنيمة . بنفس
ثائرة تشعر بظلم واقع عليها ، الفقر وجفاء الأقارب ، ولا يبقى إلا أن يخرج المارد من
قمقمه ، وأن تحطم النفس المتمردة بطبيعتها ، والمتمردة بسبب ما يحيط بها من قهر - كل
الأسوار ، فإذا بالشاعر يطلق صرخته في وجه العصر متمثلة في تلك الصرخة التي واجه
بها زوجته في رائيته المطولة والتي يقول فيها :^(١)

ذريني أطوف في البلاد لعلني أخليك أو أغنيك عن سوء محضرى
فإن فاز سهم للمنية لم يكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد لكم خلف أدهار البيوت ومنظر

والأبيات تعكس بأسا شديدا يتجسد في عبارات تقترب من لغة الحديث اليومى
لكنها تدخل في إطار تشكيل جيد ، ولا شك أن طلبه منها أن تدعه إنما يمثل ضيقا بحياته
أما قوله أخليك أو أغنيك فإنه يجسد إحساسه بوطأة حياته على الغير وتبرمه منها ،
وعدم الخوف من الموت نتيجة طبيعية لياسه من الحياة فالتعساء لا يهابون الموت .

لقد عاش عروة في قبيلته حياة كلها هموم ومعاناة وكلها جفاء وازدراء يصور ذلك
في قوله :^(٢)

هم عيروني أن أمي غريبة وهل في كريم ماجد ما يعير
وقد عيروني المال حين جمعته وقد عيروني الفقر إذ أنا مقتر
وعيرني قومي شبابي ولمتي متى ما يشأ رهط امرئ يتعير

إن رفضه كان سبب رفض هؤلاء الناس له ، فلقد عيروه بأمه الغريبة ، وعيروه
بفقره ، فلما جمع المال ، عيروه به لأنه جاء نهباً وسلباً .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٨-٧٩ .

وعروة فارس مقدم يرى أنه لا يجب أن يستوي وغيره ممن لا يهرعون إلى القتال..
وهو لهذا يسأل قائلاً : (١)

أجعل إقدامي إذا الخيل أحجمت وكري إذا لم يمنع الدبر مانعُ
سواء ومن لا يقدم المهر في الوغى ومن دبره عند الهزاتر ضائعُ
ويعبر عروة عن رغبته في حياة مستقرة ومقام طيب فيقول : (٢)

أرى أم حسان الغداة تلموني تخوفي الأعداء والنفس أخوفُ
تقول سليمان لو أقمت لسرنا ولم تدر أني للمقام أطوفُ

إنه يعرف ما في بجروجه من مخاطر ، وهو أخوف على نفسه من غيره ، ولكن
الدافع لخروجه إنما هو رغبة في أن يقي نفسه وأولاده ذل الحاجة ، وأن يدفع عنهم غائلة
الفقر والجوع من أجل مقام طيب كريم ينتظره ، ولهذا يردد قائلاً : (٣)

إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه شكا الفقر أو لام الصديق فأكثر
وصار على الأدينين كلا وأوشكت صلوات ذوي القربى له أن تنكرا
وما طالب الحاجات من كل وجهة من الناس إلا من أجسداً وشرا
فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسارٍ أو تموت فتعذرا

والنبرة الهادئة في هذه الأبيات توحى بأنهما قد قالها في فترة قد استقرت فيها نفسه ،
حتى أنه وجد أن لوم الصديق لا يكون إلا بسبب قعود المرء عن السعي من أجل معاشه .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ١٠٧ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٨٩ .

ويبدو أن عروة كان يخشى أن تمتد به حياة الفقر إلى شيخوخته ، ولهذا سعى في طلب المال ، فيقول : (١)

ليس ورائي أن أدب على العصا	فيشمت أعدائي ويسأمني أهلي
رهينة قعر البيت كل عشية	يطيف بي الولدان أهـدج كالرأل
لعل انطلاقي في البلاد وبغيقي	وشدي حيازيم المطية بالرحل
سيدفعني يوماً إلى رب هجمة	يدافع عنها بالعقوق وبالبخل
قليل تواليها وطالب وترها	إذا صحت فيها بالفوارس والرجل

فالتمرد هنا نابع من سخط على وجوده بعامة ، حيث يتهدده العجز في شيخوخته ، ولهذا فإنه يحاول من خلال هذا التمرد أن يحقق ثروة موفورة يحصل عليها عن طريق المجازفة وحتى يأمن ما يخشاه من عجز وفقر .

ولكن يبدو أن الصعاليك لم يكونوا كلهم متمردين فبعضهم ارتضى حياة الخمول والذلة في الوقت الذي رفض فيه بعضهم واقعه وتمرد عليه ، وقد قدم عروة نموذجاً فنياً جسد من خلاله صورة الصعلوك المنبوذ الخامل وصورة الصعلوك الراض المتمرد .

يقول عروة : (٢)

لحي الله صعلوكاً إذا جنّ ليلته	مصافي المشاش ألفاً كل مجزِر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة	أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاءً ثم يصبح طاوياً	يحت الحصى عن جنبه المتفغر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه	إذا هو أمسى كالعريش الجور
يعين نساء الحلي ما يستعنه	ويمسى طليحاً كالبعير المحسر

(١) ديوان عروة ، ص ١١٤ - ١١٦ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٠ - ٧٣ .

كضوء شهاب القابس المتسور	ولكن صعلوكاً صحيفةً وجهه
بساحتهم زجر النايح المشهر	مطلاً على أعدائه يزجرونه
تشوف أهل الغائب المنتظر	إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه
حميداً وإن يستغن يوماً فأجدر	فذلك إن يلق المنية يلقها

يقدم عروة نموذجاً للصعلوك الخامل أو الصعلوك المرفوض فيقول : قَبَّحَ اللهُ هذا الصعلوك الذي إذا جن ليله تجده " مصافي المشاش آفاً كل مجزر " ، وهى صورة تمثل هذا الصعلوك كالكلب الذي يعيش على بقايا العظام حول المحازر ، كما يكشف عن قسوة المجتمع الذي عاش فيه ، والذي انتظم عروة ، إن هذا الصعلوك يعد الغنى أن بمسأله بطنه ، ولا يبالي بمن وراءه ، وهو خامل لا يطلب الزاد إلا لنفسه ، فإذا ما شبع ألقى بنفسه كأنه عريش قد أهار ، إنه بعيد عن حياة الليل والصعلكة الحقة ، فهو ينام ليلاً ويصبح ناعماً يزيل الحصى عن جنبه المتعفر ، إنه أداة للنساء يستخدمه كالبعير الخاضع ، هذه هي صورة الصعلوك الخامل الدليل .

أما الصعلوك الفاضل - كما يراه - فيبدو وجهه كقبس من نور ، يطل دائماً على أعدائه الذين يزجرونه ويدفعونه كما يدفعون قدحاً سريع الخروج والفوز . وهم لا يأمنون اقترابه إذا بعدوا ، وكأنهم أهل لغائب ينتظرون عودته . إن يلق المنية يلقها حميداً ، وإن يغزُ ويستعن بما فاز فهذا أجدر به .

والنموذج الذي قدمه الشاعر للصعلوك الخامل ، يكشف عن الأبعاد التي جعلت بعض الأفراد يتمردون على مجتمعاتهم . ولم نسمع عن واحد من هؤلاء الصعاليك الخاملين ، كان شاعراً ولم يتمرد أو لم يهجر قبيلته مادحاً الملوك والسادة . وكأنما كان المدح نوعاً من التمرد على قبيلة الشاعر التي تتصور أن لا يوجد أفضل منها .

عاشراً : الشاعر والمرأة

١- النموذج الجمالي للمرأة

النماذج الجمالية صور يبدعها الشاعر ، ويقدمها تقديمًا خاصاً ، وقد يعبر النموذج عن واقع الشاعر ، وعن حقائق حياته ، ولكن الجمال في الفن يكتسب طابعه وإطاره وعناصره - في المقام الأول - من الفن نفسه ، فالشاعر " يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم ، إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس من خصائص وصفات " .

"فعالم الأفكار - وهو بطبيعته غير واقعي - يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناءً للفكرة في الشيء ، أو بمجرد تحول للفكرة إلى " شيء " أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع ، بل على العكس تظل الفكرة ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في وجودها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعية " .

والشاعر عندما يقدم نموذجاً الجمالي إنما يقدمه من خلال رؤيته الخاصة التي تتأثر برؤية شعراء عصره وبمجتمعه وثقافة هذا المجتمع .

وبمقدار شاعرية الشاعر وقدرته على تمثيل عالمه ، يكون نجاحه في صياغة نماذج الجمالية ، تكون هذه النماذج الجمالية ناجحة ومؤثرة بقدر ما تتوفر لها من عناصر فنية ومعنوية تجعلها قادرة على تحقيق وظيفتها الفنية ، وفي نفس الوقت تجعلها قادرة على أن تلتحم بوعي الجماعة ، وأن تسيطر على هذا الوعي .

فالنماذج الجمالية محقق للجماعة متعة خاصة ، وهي متعة فنية بالدرجة الأولى ، ولكن هذه النماذج تنقل أفكاراً بطريقة لا يشعر معها المتلقي أن هناك أفكاراً تنقل ، ومن هنا يكون تقبله لهذه الأفكار ، ومن هنا أيضاً تكون سيطرة تلك النماذج على وعي الجماعة .

وإذا كنا لا نربط بين الشعر والأخلاق من حيث القيمة الفنية ، فإن اللافت للنظر أن الشعر يعكس - بطريقة ضمنية - صورة لأخلاق صاحبه ، وأخلاق المجتمع ، فقول الشعر سلوك أخلاقي ، يختار فيه الشاعر المواقف والصور التي يجد نفسه قادراً على تقديمها تقديماً يرضيه ، ويحقق به التوافق الذي ينشده مع نفسه وجماعته . ولكن نضج الشعر وجودته يتجاوزان الأخلاق والسلوك المعبر عنهما - فقد نجد شعراً فيه لهو وجمون ، ولكنه على حظ من جودة ونضج لا يتوافران لشعر فيه حكمة وعظمة .

وقد كان للعصر الجاهلي رؤيته الجمالية التي انعكست في الشعر انعكاساً خاصاً .

والتأمل للنماذج الجمالية التي أبدعها شعراء ذلك العصر - يجد أن وراء هذه النماذج نزعة التحسين التي جعلت الشعراء يحاولون أن يصلوا بنماذجهم إلى مستوى مثالي ، فالرجل والمرأة والخمر والناقة عندهم تمثل - نماذج مثالية ، والرجل الذي نراه في الفخر أو المدح هو أعظم وأقوى رجل ، والمرأة التي يتغزل بها الشاعر هي أجمل النساء ، والخمر هي أطيب الخمر ، والناقة عندهم هي أقوى ناقة ، وقد جعل هذا التحسين بعض الدارسين يرون أن الرجل والمرأة والناقة ما هي إلا رموز لآلهة معبودة ، وأن الخمر ما هي إلا الخمر المقدسة التي كانت تقدم في معابد الآلهة .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : " أن العربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعَلَ بصوره ، وهو لم ينفعل بكل صورهِ ، بل انفعَلَ بصوره الحسية ،

بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقاً ، أو بالفم فكان لذيقاً ، أو باليد فكان ناعماً ، وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعته حسية في تذوق الجمال .^(١)

وقد استمدت النماذج الجمالية مادتها وعناصرها من الحياة والواقع ، ولكنها في نفس الوقت تعالت على الواقع ، وتميزت عنه ، وأصبح لها وجود موضوعي خاص ، فالشاعر " يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات ويعلو عليها .. "

وهذا لا يتنافى مع كون نزعة العرب حسية في تذوق الجمال ؛ لأن الانفعال بالجمال أو بصوره الحسية يعلو بهذا الجمال وهذه الصور عن الواقع حين تتحول إلى تشكيل جمالي ، أو حين يعاد تشكيلها وتقديمها في إطارها اللغوي الجديد .

فهناك فرق بين الشعر ، والواقع ، فالجمال الذي تغنى به الشعراء ، اكتسب في الشعر خصائص شعرية ، فالمتلقي يعيش تجربة فريدة لم يعيشها الذين رأوا النماذج الواقعية ، فالتجربة مختلفة ، حيث إن لهذه التجربة واقعا خاصا ، فالمتعة هنا متعة فنية متميزة أو هي متعة بالشعر . إنها تجربة شعرية جديدة أو هي ولادة جديدة لتجربة الشاعر . وقد ارتبطت النماذج الجمالية للمرأة في الشعر الجاهلي ارتباطا قويا بالواقع الذي عاشه الشاعر : البيئة والمجتمع ، كما ارتبطت بكثير من الجذور الأسطورية والمعتقدات الوثنية .

وعلى الرغم من تلك الجذور الأسطورية فإن المرأة التي تحدث عنها الشعراء أو تحدثوا إليها امرأة من دم ولحم ، لها وجودها الحقيقي ، ولها تأثيرها الحقيقي ، بوصفها أنثى ، فعالم الأنوثة بما فيه من سحر وجمال ، ووصل وهجر ، وحب وبغض - هو عالم المرأة في الشعر .

وقد ارتبط جدل الشاعر الجاهلي مع المرأة بجدله مع الواقع والحياة ، فواجه بشعره الواقع ، وواجه بهذا الشعر الضرورة في الواقع ، وكأنه بحديثه عنها وإليها قد حقق لنفسه

^(١) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ص ١٣٤ .

وجودا أجمل ، و حياة أعمق من تلك التي يعيشها ، ويكابد مشاقها . والذي نلاحظه عند دراستنا للشعر الجاهلي بعامة ، ولصورة المرأة بخاصة ، هو التحام الأسطورة مع الواقع عند الجاهليين ، وقد ترك ذلك تأثيرا على ما قدموه من صور شعرية ، وقد غيرت هذه الصور من وعي المتلقي للمرأة والمجتمع ، وللحياة .

وقد تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولا كبيرا ، فمن أسطورة مطلقة عند الشعوب القديمة ، إلى بديل الأسطورة أو صور متخيلة لا تبتعد عن الواقع، في الوقت الذي ترتبط فيه بتلك الجذور الأسطورية القديمة .

فقد كانت الشمس قديما - عند الجاهليين - هي الأم المعبودة ، فهي التي تهب الحياة والخصوبة في ذلك العصر الذي كانت تسيطر عليه الأسطورة ، ارتبطت بعبادة الشمس عبادة المرأة الأم " وقد تخلفت - عن عبادة المرأة الأم ، وعن ربطها بالشمس الأم المعبودة وجعلها نظيرا للرموز التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزالة والمهابة - تخلفت عن ذلك صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة أو الصورة المثالية للمرأة " .

ومن الأنماط الفنية التي استخدمها الشاعر في بنائه لنموذج المرأة ، المفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي بالمبتدأ مسبوقا بما النافية ، ثم يسترسل في وصف هذا المبتدأ الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي بالخبر على وزن أفعل التفضيل مجرورا بالهاء الزائدة ، ومتبوعا بحرف الجر ، فيقوم الخبر مقام المشبه ، ومن ذلك تشبيه المرأة بالغزال . يقول بشر ابن أبي خازم : (١)

(١) ديوان بشر : ص ٨ .

وما مغزل آدماء أصبح خشفها باسفل واد سيله متصوب^(*)
خذول من البيض الخدود دنالها أراك بروضات الخزامى وحلب^(*)
بأحسن منها إذا تراءت وذو الهوى حزين ولكن الخليط تجنبوا

عمد الشاعر إلى نوع من المماثلة بين طرفي الجملة المطولة ، أو بين ركني التشبيه ، والملاحظ أن الشاعر قد استطرد في وصف المشبه به ، وأتى به مقدما على المشبه موصوفا بتلك الصفات ، فوضعنا أمام حالة من حالات المشبه يراها أمثل حالاته ، ليكون هما المعادل الموضوعي للمشبه .

وفي هذا النمط يتلاحم التركيب اللغوي مع التصوير تلاحما ملحوظا .

ومن ذلك تشبيه سحيم محبوبته ببيضة النعام ، في قوله : ^(١)

فما بيضة بات الظليم يخفها ويرفع عنها جؤجؤا متجافيا
ويجعلها بين الجناح ودفه ويفرشها وحفا من الزف وافييا
فيرفع عنها وهي بيضاء ظلة وقد واجهت قرنا من الشمس ضاحيلا
بأحسن منها يوم قالت أراحل مع الركب أم ثاو لدينا لياليا

وهو يكشف من خلال هذا الوصف عن كونها نقية بيضاء مصونة ، ويشبهها أيضا بالدمية ، وهو وصف يكشف عن الإحساس بالجمال والقداسة .

(*) الخشف : ولد الطيبة أول مشيه .

(*) خذول : التي تتخلف عن صواحيبه وتنفرد بولدها .

(١) ديوان سحيم : ص ١٨ .

ومن ذلك قوله أيضا: (١)

وما دمية من دمي ميسنا ن معجبة نظرا واتصافا
بأحسن منها غداة الرحي ل قامت ترائيك وحفا غدافا

ومن هذه الأنماط نمط شبه فيه المرقش الأصغر رائحة فم محبوبته بالخمير حيث
يقول: (٢)

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعلق على الناجود طورا وتقـدح
ثوت في سباء الدن عشريـن حجة يطان عليها قرمد وتـروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يدنيها من السوق مـريح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل بل فوها ألد وأنصح

ويبدو أن المرقش الأصغر كان أكثر الشعراء الذين استخدموا هذا النمط إدراكا
لتساوي طرفي المفاضلة التمثيلية ، فبعد أن وصف الطرف الأول وأضرب عن الحكم مسن
أجل الزيادة ، فقال : بل فوها ألد وأنصح .

وتشبيه ريق المرأة في مذاقه بالخمير أو العسل ، وفي رائحته بالقرنفل وخاصة عندما
تستيقظ من نومها - يقدم لنا المرأة المثال ، صورة الأم المعبودة قلبها التي لا يغير من
رائحة فمها نوم ، لأنها جميلة أبدا ، تتجاوز ما يعتري المرأة في واقعها من تغير بفعل
الزمان .

(١) الديوان ، ص ٤٢ .

(٢) المفضيات ، ص ٢٤٢٠ .

ولا شك أن هذا التركيب التصويري يقدم النمط في صورة جملة مطولة ، وهذا يجعل النموذج الشعري أشبه بالكتل اللغوية ويزيد من تراكب النموذج وعضويته ، حيث يتجاوز وحدة البيت إلى وحدة النموذج الذي يتصل بموقف أو صورة أو سياق أكبر منه .
أما بالنسبة للمرأة الأم ، فإن اللافت للنظر أن العرب كانوا يعظمون الأم ، ولا يعزون المرأة إلا أن تكون أما .

فالأمومة تمثل قيمة إنسانية في مواجهة الإحساس بالتناهي الذي يترتب عن الزمان والمكان ، وأخطار الحروب .

والإنجاب يمثل ضرورة في مواجهة الإحساس بالفناء طلبا لخلود الذكر ، وطلبا للعزة والكثرة ، ولهذا نرى الفخر بالأم يقف جنبا إلى جنب مع الفخر بالأب .

يقول الشنفرى : [د / ٥٣]

أليس أبي خير الأواس وغيرها وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها
إذا ما أروم الود بيني وبينها يؤم بياض الوجه مني يمينها
وقد يسبق الفخر بالأم فخر الشاعر بالأب كما يقول السموأل :

صفونا فلم نكدر وأخلص سرننا إناث أطابت حملنا وفحول
علونا إلى خير الظهور وحطنا لوقت إلى خير البطون نزول

ويلفت نظرنا أن النسب إلى الأم شائع في القبائل ، وفي أماكن شتى ، سواء في ذلك أهل الجنوب وأهل الشمال ، وسواء في ذلك الحضر والبدو ، وسواء كانت الأم حرة أم أمة ، ولا يقل نسب الأفراد إلى أمهاتهم كثرة عن نسب القبائل إلى أمهاتها .

ولا شك أن نسب القبائل إلى الأم يرجع إلى عصور قديمة سبقت عصر ما قبل الإسلام بمراحل ، " أما النسب إلى الأم فما زال حتى صدر الإسلام ، وحتى ما بعده بالنسبة للأفراد " .

وقد ربط بعض الدارسين بين النسب إلى الأم في القبائل القديمة وبين ارتفاع شأن المرأة ، وهذا وإن كان فيه بعض الصواب فإن فيه نظرا لأنه " كلما كانت المجتمعات أكثر بدائية - كانت العشيرة التي ينسب فيها الابن لأمه أكثر انتشارا ، .. ولأنه كثيرا ما تتحول العشائر التي ينسب فيها الابن إلى أمه إلى قبائل ينسب فيها إلى أبيه ، ولكن لم يعثر على حالات تثبت العكس .

فالنسب إلى الأم ارتبط بالبدائية حين كان دور الأم لا يزيد عن الدور البيولوجي الذي توفره الحيوانات لأبنائها ، ولأنه في العصر الجاهلي لم يكن هذا النسب موضع تقدير ، بل إنه في أكثر الحالات كان مما يشين الرجل ويدل على مهانة الأم ، أما تلك الحالات الشاذة التي نسب فيها الرجل الحر إلى أمه فإنها لا تمثل نمطا سائدا وقد تتصل بخصائص متميزة لهذه الأم تتجاوز وظيفة المرأة في عصرها ، وقد يرتبط ذلك بالكهانة .

وليس معنى ذلك تقليلا من شأن الأم أو المرأة ، فالرؤية الصحيحة تجعلنا ننظر إلى المرأة من منطلق سليم .

فالانتساب إلى الرجل في العصر الجاهلي كان هو النمط السائد والأمثل ، وهو من ناحية أخرى يشير إلى وضع متميز للأم ، فالأم التي ينتسب أولادها لأبيهم هي الأم الحرة.

وقد قدم الشعراء نماذج الأمومة التقليدية تقديما رمزيا ويلفت نظرنا أن هذه النماذج ترتبط بصورة الأم القديمة ، أو النمط الأصلي للأم عندما كانت هي ربة الأسرة والمنسوبة عن رعاية أولادها ، وحماتهم ، أما فيما عدا ذلك فإن ما قدموه لا يتجاوز أبياتا متناثرة يفخرون فيها بأمهاتهم أو يشير فيها الشاعر إلى أخيه بابن أمه .

أما بالنسبة إلى تلك النماذج التي قدم فيها الشعراء الأم تقديما رمزيا والتي أبرزوا فيها قيمة الأم فقد جاءت في إطار تقديم المعادل الموضوعي للمرأة الحانية على الأطفال ، فتراهم يشبهون هذه المرأة بظبية ترعى الأراك ومعها طفلها ، ترعاه وتحنو عليه ، ولا

تبخل عليه بلبنها ، وحينئذ تكون هذه الظبية هي مثال الجمال ، أو يكون هذا الوليد الذي حظى برعاية الأم هو المعادل الموضوعي الجميل للمرأة الموصوفة .

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

وإذ هي حوراء المدامع طفلة كمثل مهاة حرة أم فرقد
تراعي به نبت الخمائل بالضحي وتأوي به إلى أراك وغرقد
وتجعله في سرها نصب عينها وتثني عليه الجيد في كل مرقد

فالمهاة الأم التي ترعى الخمائل وتأوي إلى الأراك ، وتجعله نصب عينها وتحنو عليه في كل مرقد ، هي المعادل الموضوعي للمرأة الموصوفة ، وهذا يمثل قيمة يعطيها الشاعر للأوممة ، وهي قيمة تزيد من جمال المرأة وحسنها ، وتبرز أثر الأوممة في تعميق الإحساس بالجمال . ويقدم الأعشى بعض النماذج التي يتوسع فيها توسعا ملحوظا والتي يكشف من خلالها عن وعى بدور الأم في رعاية أبنائها وبقية هذا الدور . يقول الأعشى : (٢)

حرة طفلة الأنامل كالدُمُّ ية لا عابس ولا مهزاق
كخذول ترعى النواصف من تـ ليث قفرا خلالها الأسلاق
تنقض المرد والكباث بحملا ج لطيف في جانبيه انفراق
في أراك مر يكاد إذا ما ذرت الشمس ساعة يهراق
وهي تلو رخص العظام ضميلا فاطر الطرف في قواه انسراق
ما تعادى عنه النهار ولا تعـ دوه جوه إلا عفافة أو فواق
وإذا خافت السباع من الغيـ ل وأمست وحن منها انطباق
روحتة جيداء ذاهبة المـ تع لا نجبة ولا مغلاق

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٥ .

(٢) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .

إنها تستمد جمالها من أمومتها وحنانها وإشفاقها على وليدها ، فقد شف جسمها ونحل بسبب ما تقدمه لابنها من حنان ورعاية ، فهي أم حانية شغوف معطاء لا ترضن بلبنها على ولدها ، بل هي تعطيه كل ما عندها حتى لو أدى ذلك إلى ضعفها وهزالها ، إنها صورة للمرأة الأم التي تضيء عليها الأمومة جمالا . وهما وقبولا وشعورا بالرضا والغبطة .

وهي صورة رمزية تعمق من وعي الجماعة بقيمة الأمومة ، وتجعل المرأة تتميز بما تضيفه عليها الأمومة من جمال وفتنة .

إنه يقدم صورة المرأة المعبودة أو المرأة القاهرة ذات الجمال الأسر الطاغوي ، وكأنه يحفز أبناء مجتمعه ويثيرهم ويوجد في نفوسهم حب هذا المخلوق الجميل ، وتقدير جماله ، والاعتراف بدوره في المجتمع والحياة .

وهو يدعوهم بصورة ضمنية إلى إعادة النظر للمرأة ، عندما يكشف لهم مواطن الجمال والسحر عندها .

ولا شك أن هذه النماذج تجد طريقها إلى وعي الجماعة وتسيطر عليه لما تتضمنه من قيم فنية وموضوعية معا . فالمرأة في الشعر هي المرأة الشعر ، المرأة الأغنية ، والنشيد .

وفي ديوان امرئ القيس تتكرر صور المجاهرة بمواصلة النساء بصورة لافتة للنظر ، وقد طرده أبوه بسبب هذا الشعر الماجن ^(١) ومن ذلك قوله ^(٢)

ومثلك بيضاء العوارض طفلة لعوب تنسيني إذا قمت سربالي
إذا ما الضجيع ابتزها من ثياها تميل عليه هونة غير مجبال

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٠٧ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٠ .

نظرتُ إليها والنجوم كأنها
 سموتُ إليها بعد ما نام أهلها
 فقالت : سبَّكَ اللهُ إنك فاضحي
 فقلت : يمِّين اللهُ أبرحُ قاعداً ،
 حلفتُ لها بالله حلفةُ فاجر
 فلما تنازعتنا الحديثُ وأسمحت
 وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
 فأصبحتُ معشوقاً واصبح بعليها
 يغطُّ غطيظَ البكرِ شد خناقه
 أيقتلني والمشرقي مضاجعي
 وليس بذي رمح فيطعنني به
 أيقتلني وقد شغفت فؤادها
 وقد علمت سلمى وإن كان بعليها
 وماذا عليه أن ذكرتُ أو أنسا
 مصابيحُ رهبانٍ تشب لقفالِ
 سمو حبابِ الماء حالاً على حالِ
 ألسنت ترى السمار والناس أحوالي
 ولو قطعوا رأسي لذيئك وأوصالي
 لناموا فما إن من حديث ولا صالِ
 هصرت بغصن ذي شمرايخِ ميالِ
 ورضت فذلستِ صعبة أي إذلالِ
 عليه القَتَامُ سعى الظن والبالي
 ليقتلني والمرء ليس بقتالِ
 ومسنونة زرق كأنياب أغوالِ
 وليس بذي سيف وليس بنبالِ
 كما شغف المهنوءة الرجل الطبالي
 بأن الفتى يهذي وليس بفعالِ
 كغزلانٍ رملي في محاريب أقبالِ

فهو يفخر بولوجه خدر هذه المحبوبة ويقر بفجوره وترويضه لها ، وكيف أنه أصبح
 معشوقها ، وزوجها يغط في نومه على الرغم من أنه كان يتوعده بالقتل لعشقه
 زوجته.... ويبدو أن هذه المرأة كانت زوجة لواحدٍ من غير أبناء القبيلة أو من غير ذوي
 الشأن.

ويكشف استفهامه عن إمكان قتله عن مخاوف كثيرة عند امرئ القيس ..

فالمرء ليس بقتال وليس بذي رمح ، وليس بنبال وعلى الرغم من ذلك ، يتساءل
 امرؤ القيس أيقتلني والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال .. فعلى الرغم من
 أن ظاهر الاستفهام يفيد الاستبعاد ، فإنه يوحي أيضاً بتمكن الخوف من نفسه . ولا

نشك في أن تلك المرأة كانت تخترف البغاء ، فهي تعرف أن زوجها لن يحرك ساكنا إذا ما طرقها سيد من سادات القوم كما مرى القيس .

ولكن هناك بيتين في القصيدة نلمح فيهما أن تلك المغامرة لم تكن إلا من نسج خيال الشاعر ، وحلما من أحلام يقظته . أسقط فيه امرؤ القيس عالمه الباطني ، بما فيه من اضطراب وحيرة ، فمن أخباره أنه كان مثنائا وأنه مع جماله وحسنه كان " مفركا لا تريده النساء" (١)

وربما كان ذلك من أسباب فجوره في الشعر فإذا صح ما روي عنه ، فإن السامع لا يأبه لما يقول لأنه يعرف حقيقة القائل وأن ما يقوله مجرد كلام .

وبهذا يكون ما قاله الشاعر مجرد تعويض عن النقص الذي يعانیه، فالبيت الأخير من النموذج يوحي بأن المغامرة لم تكن إلا مجرد خيال حيث يقول .. (وماذا عليه أن ذكرت أو انسا) فالموضوع ليس ولوج خدر هذه الزوجة. ونراه في نفس القصيدة يقول : [د / ٣٥]

صرفت الهوى عنهن من خشية الردى ولست بمقلي الخلال ولا قال

فالشاعر ليس بالشجاعة التي حاول أن يوهننا بها. إن لم نقل بأنه كان جباناً وأن الخوف كان هو العاطفة المسيطرة عليه ، وأن الخوف الوجودي الذي قدمه في مواضع كثيرة ، والخوف الواقعي الذي حاول أن ينتصر عليه من خلال مغامرات الصيد والعشق، كان هذا الخوف هو مفتاح شخصية امرئ القيس .

ويبدو أن الشاعر قد حاول في شعره أن يلم شتات نموذج الواقعي المحطم فقد بدأ حياته طريدا من أبيه وقضى كل هذه الحياة منشردا مع مجموعة من الصعاليك ، ثم قضى

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٢١

آخر أيامه طريد القبائل التي قتلت أباه ، وهكذا عاش عمره صعلوكا ضائعا ، وكان الإخفاق حليفه حيث يقول : [د / ٩٩]

وقد طوفت في الأفاق حتى رضيت من الغنيمة بالإيـباب

وإذا كان الشاعر قد أخفق بوصفه إنسانا - فإنه قد نجح بوصفه شاعرا ، فقد استطاع أن يواجه واقعه المنهار بتشكيل فني حاول فيه أن يؤكد انتصاره ، وقد لاحظ استاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن امرأ القيس كان في معلقته " مشغولا بتحقيق فكرة بعينها ، أخلص للتعبير عنها في أغراض القصيدة المختلفة هي تحقيق فكرة الانتصار علي الحياة والطبيعة والناس والحيوان" ^(١) واتخذ إلى ذلك أسلوبا يغلب علي أشعاره جميعا هو أسلوب المقابلة بين المتناقضات التي يجمع فيها بين الشعور بالخوف والشعور بالثقة ، وبين الحياة والموت ، وبين المادية والروحية ، والقوة والضعف ، واللذة والألم

«(٢)»

وهذا ينطبق علي أكثر القصائد الطويلة في ديوان امرئ القيس ، لكننا نرى أن الخوف والحزن كانا أهم العواطف والأحاسيس المسيطرة علي نموذج الذي قدمه إلينا في شعره علي الرغم من محاولة تأكيد فكرة الانتصار فهذه الفكرة تبدو كستار يخفي وراءه عاطفة الخوف المسيطرة عليه ، والقهر الذي يحيط به .

ولكننا نجد امرأ القيس يفيق من سكرته ويصحو من لهوه في ومضات خاطفة كاشفة تنير له تلك الظلمة التي أجاد وصفها .

(١) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربي، ص ١٩٣ .

(٢) نفس المرجع، ص ١٩٤ .

فنراه يقول: (١)

أقبلتُ مقتصداً وراجعني
الله أنجح ما طلبتُ به
والمسددُ للتقي فعلي
والسرُّ خيرُ حقيبةِ الرُّخْلِ
ومن الطريقة جائرٌ وهُدَى
قصدُ السبيل ومنه ذو دَخْلٍ

كان امرؤ القيس في موقفه من الموت والزمن، وكان في بعض صور لهوه - نموذجاً للشاعر الضائع الذي حاول أن ينتصر علي هذا الضياع فيخفق ، ويرضي من الغنيمة بالإياب فكان قريباً من صورة البطل في المأساة .. ذلك النبيل الذي يصنع موته ، بنفسه أو يفرضه عليه قدره ، ذلك المصير الذي ينتهي بالإخفاق . ولكنه رغم إخفاقه الواقعي بقي أميراً للشعر الجاهلي ، وبقيت له فروسية الشعر التي يصورها في قوله : (٢)

أذودُ القوافي عني ذِيَادَا
فلما كثرن وعيننه
ذِيَادُ غِلامِ جرِي جِوَادَا
فأعزل مرجانها جانباً
تخير منهن سِتّاً جيَادَا
وَأخُذُ من درها المستجَادَا

ومن النماذج الطويلة التي قدمها الشعراء للمرأة لامية الأعشى من بحر الطويل .

يقول الأعشى: (٣)

صحا القلب من ذكرى قتيلة بعد ما
لها قدم رجا سباطاً بنائها
يكون لها مثل الأسير المكبل
قد اعتدلت في حسن خلق مبدل
وساقان مار اللحم موراً عليهما
إلى منتهى خلخالها المتصلصل
إذا التمسست أربيتها تساندت
لها الكف في راب من الخلق مُفضل

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ .

(٢) نفس المرجع، ص ٤٢٤ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٤٠١ .

إلي هدفٍ فيه ارتفاعٌ تُرى له
إذا انبطحت جاني عن الأرض جنبها
إذا ما علاها فآرسٌ متبذلٌ
ينوءُ بها بـوص إذا ما تفضلتُ
روادفه تشي الرداء تساندت
نياف كفصن البان ترتجُ إن مشت
وثديان كالرمانتين وجيدها
وتضحك عن غر الثايبا كأنه
تألوها مثل اللجين كأنما
سجوين برجاوين في حسن حاجب
لها كبدٌ ملساء ذاتُ أسرةٍ
يجول وشاحاها علي أخصيها
فقد كملت حسناً فلا شئ فوقها
وقد علمت بالغيب أني أحبها
وما كنت أشكي قبل قتلة بالصبي
وإني إذا ما قلت قولاً فعلته
تهالكُ حتى تبطر المرء عقله
إذا لبست شبيدرةً ثم أبرقت
وألوت بكفر في سوارٍ يزيناها
رأيت الكريم ذا الجلالة رانياً

رياً : بضّة . سباط : طويل . مبتل : تام الخلق . مار : تخرج . بـوص : رديق .
الشرعي المغيل : ثوبٌ واسع . نياق : طويلة . سجوين : ساكنين . برجاوين :
واسعين .

إن الأعمشى مثال بارع مادته الكلمة التي أقام بها لمحبوبته تمثالا رائعا . قدم بضعة مسترسلة البنان ، وقامة معتدلة حسنة الخلق ، وساقان صار اللحم مورا عليهما ، يطوقهما خلخال ذو رنين ، تتصل أرافها بهذين الساقين المديدين ، بارزين كالكتيب .

فإذا انبطحت علي الأرض ، وارتفع خصرها الدقيق عن الفراش - مالت أرافها الضخمة كالقدح الكبير ، وإذا ما نخلت لنفسها ، ولبست قميصها - ملأته أرافها ، وإذا لبست ثوبا فإنه يتثنى وكأن جسمها كثيب من الرمل ، بمنعه الثوب من الانهيار . تبدو وهي تمشي بقامتها المديدة ، التي تشبه غصن البان ، وكأنها قطا تدب في الوادي إلي الماء ، ثدياها كالرمانتين ، وجيدها جيد غزال ، يزدان بالحلي . فإذا ما ضحكت بسدت أسنانها بيضاء ناصعة كأنها زهور الأقحوان النضر ، وبشرتها بيضاء نقية تتلألأ كالفضة ، وعيناها مثل عين الغزال ولو لم تتكحل ، تبدو صافيتين يزينهما حاجب حسن . أما حدودها فهي ناعمة واضحة متهللة ، تفيض بالبشر والحياة . بطنها ملساء تتثنى من أثر السمنة ، وصدرها مثل لوح من المرمر المصقول الذي أحسن صقله ، تتوشح بوشاحين لا يستقران علي جسمها حين تتثنى . لقد كملت خلقا فليس هناك شئ يفوق جمالها . ولهذا ، يصرح الشاعر بأنه قد انتقى لها أحسن القول الذي يصف به هذا الجمال .

إن جمالها ذو قوة أسرة فهي إن سارت متمائلة تذهب بعقل الحليم ، وإذا ما لبست قميصها وكشفت عن ذراعها ، ولوحت بهما ، وبرقت أساورها حين تشير بكفها الدقيق ، وأناملها التي تشبه الحرير الأبيض المفتول - رأيت الكريم الوقور ينظر إليها في ذهول وشغف ، أما من استخفه جمالها فقد طار عقله ، فلا يبالي لوم اللاتمين .

إن الشاعر قد استكمل للتمثال عناصره فكأننا بمثال يصف لنا تمثاله وصفا حسيا ، حتى إنه يأخذنا للتمس مع هذا التمثال لمسا . والشاعر عندما يبدأ نموذج الشعري بقوله : صحا القلب من ذكرى قتيلة ، إنما يكشف عن أن هذه المرأة تمثل بالنسبة له الماضي الذي ضاع ، ولهذا فإن الصورة ترتبط بالحرمان ، الأمر الذي جعله

يعرض امرأة تمثل جنس المرأة بعامة، لا محبوبة خاصة. وهو لهذا يستقصي جسدها جزءاً جزءاً ، فيبدأ من قدمها إلى ساقها إلى أردافها فبطنها، فثديها وقامتها وفمها، وخطودها وعينيها والمرأة هنا تتصل بجنسها ولهذا فإن الشاعر يفعل بما قد يثيره الجسد المثال إنها المرأة النموذج ، وليست المحبوبة التي يستحي أن يعرض مفاتيحها بصورة مكشوفة ترضي غرائزه ، وجوعه ، وحرمانه الجنسي ، وكأننا به يقدم نموذجاً لجمال عام مشاع..... إنها كالناقة والمهرة . والرجل هو فارس هذه المهرة فإذا ما علاها فارس متبذل، فنعم فراش الفارس المتبذل ، إن هذا الانفصال بين أنا الشاعر والمرأة جعله يقدم نموذجاً له صفة العمومية فهو يقدم شيئاً يعجب به ويثيره ، ويريد أن يعجب به غيره ويثيره ، إنها تمثال أو موضوع خارج دائرة الشعور، وإن كان في دائرة الانفعال الحسي، بل إن سحرها مشاع أيضاً فهي تصي الحليم ذا الحصى بالقتل، وهي أيضاً معروضة لمن يتأمل:

إذا التمست أريبتها تساندت لها الكف في راب من الخلق مفضل

ولا شك أن هذا النموذج يرتبط بنموذج العاشق نفسه الذي يتميز بالتهتك والإباحية والابتذال والإغراق في طلب الملذات ، فالعاشق والمعشوقة عند كثير من الشعراء يتلازمان في أهم الخصائص فكلما كان العاشق ماجناً وكلما كان غزله مكشوفاً - بدت المرأة سافرة يتكشف من جمالها ما قد يخلش الحياء وما قد يتعارض مع أعراف المجتمع .

من هذا يتضح لنا أن الصورة التي قدمها الشاعر الجاهلي للمرأة ذات بعدين : الأول يتصل بطبيعتها والآخر يتصل بوظيفتها ، فالشاعر يحقق لمحبوبته كل عناصر الجمال وينفي عنها كل صفات القبح ... إنه كالرسم أو المثال الذي يجتهد في إبداع الصورة أو التمثال ، ويبدو جمال المرأة في الشعر الجاهلي غاية ووسيلة في آن واحد، فهو وسيلة لإبراز مدى ما يحظى به من متعة في وصال هذه المحبوبة ، بل إنه يجعل ذلك من مفاخره ، ولكن الغاية لا تشغلنا عن الوسيلة ، أو عن الصورة الجميلة التي يقدمها ، الشعراء بغض

النظر عن جذورها أو دوافع إبداعها ، فإن العلائق الخارجية لا تمثل قيمة فنية تدخل في صميم العمل الفني ، وإن ارتبطت بالشاعر بوصفه إنسانا ، لا بوصفه فنانا ، فقول الشعر سلوك أخلاقي يكشف عن أخلاق صاحبه ، ولكنه إذا اجتمع الأخلاقي مع الفن وتلاحما في بنية جيدة - كان للنموذج الفني قيمة تضاف إلي قيمته الفنية .

والسؤال الذي نسأله هل استطاع الشعراء الجاهليون تقديم نموذج متفرد للمرأة يمكن أن نطلق عليه نموذج المرأة العربية ؟ وهل استطاع هذا النموذج أن يتغلغل في وعي الجماعة ، ويسيطر على تصور الشعراء للمرأة ؟ وإذا حدث ذلك ، فهل السبب راجع إلى كون النموذج له من القوة والنفوذ والشمول بحيث يبقى مسيطرا على وعي الجماعة وتصور الشعراء ؟ . وما مصدر هذه القوة والنفوذ والتأثير ؟ هل لأن النموذج التقى مع الصورة المثلى للمرأة ؟ بحيث تظل الصورة لها من الخصائص والأبعاد ما يحقق لها فاعليتها ...

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور : " يذكرني مثال المرأة العربية الجميلة ، كما نراه في شعرنا القديم بلوحات الفنان روبنز ، حين يتوقد اللحم البشري فخورا ببياضه ، معتزا بامتلائه ونضارته فالمرأة الجميلة عند شاعرنا القديم هي المرأة البيضاء التي استرخى شعرها الأسود حول مشرقها الناصع ، واشرب جيدها الأتلع ، ونهد ثديها النافر ، ودق خصرها ، ثم جلست عجيزتها جلالا ، واستدارت ساقها ، فما استطاع الخلدخال إلا الصمت " .^(١)

ويقول أيضا : هذه صورة " فينوس " العربية ونحن نجد هذه الصورة في التراث الشعري العربي حتى القرن الخامس الهجري ، فكأن كل الشعراء كانت معشوقاتهم من هذا الضرب من النساء .

^(١) صلاح عبد الصبور .

إن الجمال بشكل عام يقوم على التناسق والنظام ، وقد استطاع الشاعر العربي أن يقدم صورة للمرأة فيها كثير من التناسق والنظام ، كما أن فيها من العناصر الجمالية التي تتفق ووظيفة المرأة بوصفها أنثى . بل إن الشاعر قد أضاف لجمال المرأة الجسدي جمال الأمومة ، وجمال الإخلاص لزوجها ، فوصفها بأنها " عروب " ثم أضاف إليها عنصر الحرارة شتاء ، والبرودة صيفا ، وكان لها القدرة الحيوية على قهر الضرورة في الطبيعة ، وجذب الرجال في كل فصول السنة ، وقد استطاع نموذج المرأة أن يسيطر على وعي الجماعة حتى عصرنا الحاضر وعلى تصور الشعراء وهذا ليس بخلاف على دارس الشعر العربي، فقد تمكن الشاعر الجاهلي من تقديم نماذج جمالية سيطر بها على وعي الجماعة بما وفره لها من موضوعية ودقة في التصوير، وجودة في الصياغة فقد استخدم ألفاظا معبرة موحية في سياق جيد لصورة جميلة . وهو حين استجاب لذوقه الخاص، وذوق جماعته ، وعندما تمثل واقعه وعالم الشعر الجاهلي، استطاع أن يقدم نموذجا له من النفاذ والسيطرة ، بحيث استطاع أن يتغلغل في وعي الجماعة، فالمرأة هي المرأة ، والشاعر الذي يفتش عن تشكيلات جمالية في عالم الشعر ، سيجد في الشعر الجاهلي معيناً من الصور، ولا شك أنه يستطيع أن يوظفها لرؤيته المعاصرة .

ولكن يبقى نموذج المرأة العربية في الشعر الجاهلي ، أو " فينوس العربية " المرأة ذات الجمال المتوقد ، كما صورها الشاعر الجاهلي، شمسا تشرق، ومصباحا يضيء، وخمرا تسكر ، تيجي وتقتل ، تسجر وتصبي الحليم ، لأنه استكمل لها الحسن فلا شئ فوقها . وستبقى المرأة الجاهلية في الشعر جميلة ساحرة كالظبي والغزال المفضل والغصن المتأود ، فهي جماع لكل جميل في هذا الكون ، فالمرأة كانت بمثابة الواحة في قلب الصحراء المقفرة ، وهي واحة تمثل فردوس الجاهلي ، فردوسه - في حياته حيث لا يؤمن بفردوس بعد الموت

فالمراة بالنسبة للرجل مصدر كل متعة وبهجة، ومصدر للحياة نفسها بوصفها
أما، ولهذا أصبحت المراة عند الشاعر الجاهلي رمزا للحياة نفسها وأصبح موقفه منها يرمز
إلى موقفه من الحياة كلها فهي عنده صنو الطبيعة القاهرة .

ولا شك أن ما يبدو من نمطية في النماذج الجمالية يرجع إلى أسباب تتعلق
بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، وإلى وحدة التجربة في مواجهة الزمان ، وإلى
الإطار الشعري التي يكتسبه الشعراء فيتأثرون به شكلا وموضوعا .

٢ - تأثير المرأة

منح الشاعر الجاهلي المرأة قوة خارقة تسلب الرجل العاقل عقله ، فقد وجد الشاعر المرأة تهب الرجل الذرية والمتعة ، وتحقق له حياة سهلة ، ووجد لها سحرا عجز المجتمع أحيانا عن تفسيره ، فأضافوا إلى المرأة سحر الكواكب وجمالها ، ونضارة النبات والزهر وألوانه ، وأصبحت المرأة بالنسبة للرجل فردوسه الأرضي ؛ حيث لم يكن يعتقد في فردوس بعد الموت ، وحيث افتقد التفسير الصحيح للحياة والوجود والموت ، وقد اقترن الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي بالواقع والأسطورة في آن واحد ، فهي امرأة خارقة لحدود الجمال، ولكنها امرأة من دم ولحم .

وقد حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء وأكثرهن سحرا ، و تأثيرا وقدرة على أن تهب الرجل المتعة والنشوة ، وقد دفع هذا الرجل إلى أن يضع المرأة في مقابل العقل . وإذا كان هذا العقل هو الحارس الأمين علي الشخصية، فإن تأثير المرأة حين يغلب العقل يغلب الفرد بعامة. يقول امرؤ القيس : [د/١٣-١٨]

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل	وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجلي
أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي	بسهميك في أعشار قلب مقتل
إلى مثلها يرنو الحليم صباية	إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا	وليس صبايا عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته	نصيح علي تعذاله غير مؤتلي

فالمرأة تواجه الرجل بجمالها وزينتها مثيرة في نفسه الرغبة في طلبها وملاحقتها، فإذا ما تحقق لها ما تريد ، قابلت طلبه لها ، ورغبته فيها بالدلال والهجر ، والزهد فيه،

والإعراض عنه .. وهنا لا يستطيع الرجل إلا أن يلح في الطلب ، ويمعن في الشكوى، لأنها ليست امرأة عادية . فهي من هذا النوع الذي يصيب الحليم، فعيناها آسرتان ، ما إن تذرف الدمع حتى تصيب قلب الحبيب وتذهب به. لقد غرها أن حبها قاتل لهذا الحبيب المتدله في الحب .

فالمرأة تحقق انتصارها على الرجل حين تفوز بقلبه وتؤثر على عقله تأثيرا يعجز العقل عن مقاومة سحرها وجمالها وحسنها ... وإذا كان الحليم يرنو إلى مثلها صباغة، فإن غير الحليم أضعف من أن يقاوم حسننا ناهيك عن دلالها. فالمرأة عند الأعمشى : [د/٤٠٣]

تهالك حتى تبطر المرء عقله وتصبي الحليم ذا الحجى بالتقتل
إنها تتثنى في مشيتها مظهرة الضعف حتى تذهب بعقل الرجل ، وتصبي العاقل
الرزين بما تظهره من دل وتثن وتمايل يفتن له .

والمرأة عند حكيم الشعراء ، وشاعر الحكمة زهير - تصبي الحليم بمحديتها وأصوات
حليها ، يقول زهير : [د / ٣٢٢]

وأذكر سلمى في الزمان الذي مضى كعينا تترتاد الأسرة عوهج
وتصبي الحليم بالحديث يلذه وأصوات حلي أو تحرك دملج
الأسرة : بطون الأرض وسهولها ، عينا عوهج : ظبية جميلة العيون طويلة العنق ،
والدملج : حلي يلبس في معصم المرأة .

وهي عند أوس أستاذ زهير تصبي الحليم أيضا ، يقول أوس : [د / ١٣]
وقد لهوت بمثل الرثم آنسة تصبي الحليم عروب غير مكلاح
الرثم : الظبي الخالص البياض . غير مكلاح : غير عابسة.

ويتحدث طرفه عن تأثير المرأة على عقله ، فيقول : [د / ١٢٦]

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحرزته حياقله

وربما جعل ذلك الشعراء يقفون من المرأة موقفا فيه كثير من الريبة والعداء: يقول

الطفيل الغنوي : [د / ٦١]

إن النساء كأشجار نخلن لنا منها المرار وبعض المر مأكول

إن النساء متى ينهين عن خلق فإنه واجب لأبد مفعول

لا يثنى لرشد إن منين له وهن بعد ملومات مخاذيل

فالمرأة قرينة الهوى ، والهوى نقيض الرشد ، والنساء - عنده - لا ينهين إلا عن خلق حسن ، ولا يملن لرشد ، ولهذا فهن موضع لوم دائم .

ويخلص المخبل السعدي الأثر المدمر للصبوة على الرجل

فيقول: [المفصليات : ١٠٣]

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم

فاقتران ذكر المرأة بالسقم يكشف عن الإحساس بما تسلبه المرأة من إمكانات

الرشد والبعد عن الغواية ، وقد جاء قوله : " وليس لمن صبا حلم " مفسرا ومعللا لمقولة

أن "ذكرها سقم" فمادام الرجل يفقد حلمه ورزاقته في صبوته للنساء ، فإن ذكر المرأة

سقم ، ويتصل ذلك برؤية قديمه للمرأة نجدها عند علقمة بن عبده الذي عاصر امرأ

القيس حيث يقول : [د / ٣٥]

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طيب

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب

يردن ثراء المال حيث وجدنه وشرخ الشباب عندهن عجيب

ويصف المرقش الأكبر تذكره للمرأة بالسفه فيقول : [المفصليات ٢٣٤]

سفها تذكره بحويلة بعد ما
ويقول الأعشى : [د / ٢٣٩]

أرى سفها بالمرء تعليق لبه
ويقول أيضا : [د / ٢٣٩]

وأقصرت عن ذكر البطالة والصبي وكان سفها ضلة من ضلالكا
فمواصلة النساء جهالة وبطالة وضلال ، وهي صفات تمثل نقيضا للعقل والحلم
والحكمة . يقول امرؤ القيس : [د / ٣٥]

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى يقلن لأهل الحلم ضلا بتضلال
ومعني " ضلا بتضلال " أن من نظر إليهن أو حادثهن يحيد عن الحق، ويبعد عن الحلم
والعقل .

وقد كرر عمرو بن شأس هذا المعنى ، فقال : [د / ٧٧]

تذكرت ليلي لات حين أذكارها وقد حنى الأصلاب ضل بتضلال
ويتحدث النابغة عن تأثير المرأة الذي يمكن أن يسلب الراهب لبه ويفقده رشده
فيقول : [د / ٩٥]

لو أنها عرضت لأشمت راهب عبد الإله ضرورة متعبد
لرنا لرؤيتها وحسن حديثها وخاله رشدا وإن لم يرشد
فالهوى يودي بصاحبه ويضله ، ويبعده عن الرشد ، ويعكس تصويره للقيم فيرى
الضلال رشدا.

ويتحدث أوس عن صحوته فيقول : [د / ٨٢]

صحبا قلبه عن سكرة فتأملا وكان بذكري أم عمرو موكلا

فالصحوة هنا من السكر ، والسكر هو تعلق الشاعر بأم عمرو .

والصحوة عند حاتم الطائي ترتبط بزوجتيه : فيقول: [٢٤/د]

صحبا القلب عن سلمى وعن أم عامر وكننت أرائي عنهما غير صابر
والصحوة هنا تقترن بالصبر علي فراقه لهما.

ويقرن الأعمشى بين مواصلة النساء والجهل ، فيقول : [٩٥/د]

وإن أخاك الذي تعلمين ليالينا إذ نحل الجفارا
تبدل بعد الصبي حكمة وقنعه الشيب منه خمارا

فالصبوة تقابل الحكمة ، والتبدل من الصبوة إلى الحكمة يتضمن وضع الصبوة في

إطار الجهل والطيش ، والبعد عن الجادة . يقول الأعمشى [٤٣/د]

وما كنت أشكي قبل قتلة بالصبي وقد ختلتني بالصبي كل محتل

الصبي الأول : الميل إلي النساء ، والثاني : شباب المرأة وفتنتها. ويختل الحبيب

محبوبه : سلبه لبه وعقله ، فشباب هذه المرأة هو الذي سلب الشاعر عقله .

وإذا كان للمرأة هذا التأثير الطاغى علي نفس الشاعر ، وإذا كان الميل للنساء قد افقد

الحليم عقله - فإن مواجهة ذلك عند الجاهلين كان صحوة ، أي أنه كان انتصارا للعقل

علي كل عوامل السلب التي أوقفته عن أداء مهمته وحماية صاحبه من الزلل.

وقف طرفة متسائلا عن حقيقة أمره بالنسبة لحبيته ، فيقول: [٦٧ / د]

أصحوت اليوم أم شياقتك هر ومن الحب جنون مستعر
لا يكن حبك داءا قاتلا ليس هذا منك ماوي يحزر
كيف أرجو حبها من بعد ما علق القلب بنصب مستمر

فهو لم ينته إلى قرار ، وما زال مترددا بين الصحوة عن الهوي ، والتشوق إلى محبوبته، وهو يعرف أن من الحب جنون شديد، وهو نقيض العقل، ولهذا جعل الإقلاع عنه ونسيانه صحوة من هذا الجنون .

ولا شك أن الحب لا يكون داءا قاتلا إلا حين يذهب بعقل صاحبه ، ويصبح جنونا مستعرا ، حين يتمكن من قلبه في حال إعراض المرأة التي مكنت هذا الحب من ذلك القلب..

ومعنى "أرجو حبها" أنسى حبها ، أو أرجو نسيانه ، و يكشف الاستفهام عن استبعاد ذلك في هذا الظرف .

وغالبا ما تقترن تلك الصحوة بالمشيب عندما تصبح الإمكانيات غير ممكنة ، ويصبح الرجل غير قادر علي مواصلة للنساء. يقول امرؤ القيس: [د/٢٦٥]

صحى اليوم قلبي عن لميس وأقصرا	وجن بما جن ثمت أبصرا
وذاك بأن الشيب في الرأس راعه	وقال فواليه : ألا قد تغيرا
فوا عجبا قد عجبت من الفتى	تبدله الأيام والدهر أعصرا
فإن يمس يوما ذا شباب فإنها	ستخلفه شيبا وخلقا محسرا

فمن الواضح أن الصحوة ، تعني اليقظة وذهاب السكر، فالصبوة قرينة السكر ، وغياب العقل ، والصحوة صحوة العقل ، لكن العقل لا يصحو من إشكالية الشيخوخة ، تلك التي تقترن بالضعف والعجز ، وبالإحساس بقرب الموت ، فالرجل حين يقصر عن الباطل والصبي إنما يقصر عن رمز يتصل بصميم رجولته ، حين يعجز عن مواصلة النساء.

يقول الحكيم زهير : [د/٣٣٩]

فصحوت عنها بعد حب داخل والحب تشربه فـؤادك داء

ولا شك أن الحب حين يكون داءا فإن الصحوة تكون هي الشفاء منه .

ولكن الصحوة في موضع آخر عند زهير تبدو وكأنها صحوة فنية ، او هي

صحوة لفظية إن صح التعبير، يقول زهير : [٩٦-٩٧]

صحبا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسـلو وأقفر من سلمى التعانيق والثقل
وقد كنت من سلمى سنينا ثمانيا علي صير أمر ما يمر وما يـلـو
وكنـت إذا ما جئت يوما للحاجة مضت وأجمت حاجة الغد ما تلـو
وكل محب أعقب النأي لبـه سلو فؤاد غير لبك ما يسـلو

التعانق والثقل : موضعان ، صير أمر : منتهاه وصيوروته ، أجمت : دنت.

ويروي الشطر الأخير : (غير لبي) فصحة القلب هنا ليست صحوة للعقل، ولا هي بصحة تامة ، وفي شرح الأصمعي : كل محب إذا نأي سلا ولست أنا كذلك، وقال : "صحبا" في أول البيت، ثم قال : "غير لبي ما يسـلو" فيه قولان : قال : رجوع فأكذب نفسه... ويقال : ليس هذا برجوع ولكنه متعلق بقوله :

" وقد كنت من سلمى سنينا ثمانيا ، أي : كنت علي هذه الحال، فسلا كل محب غيري في هذه الثمانية" وهذا تأويل بعيد لأن النأي أعقب السنين الثماني، وعدم السـلو مرتبط بالنأي فلا معنى لسـلو في الوصال .

ومن ذلك قول الممزق العبيدي :

صحبا من تصايبه الفؤاد المشوق وحن من الحي الجميع تـفرق

لكن الصحوة عند المرقش صحوة موقوتة يقول

المرقش الأصغر : [المفضليات ٣٤٥]

صحبا قلبه عنها علي أن ذكرة إذا خطرت دارت به الأرض قائما

ويصور الأعشى إعراضه عن الهوى والجهالة والبطالة والصبي والسفه ،

فيقول: [١١٥/د] .

أجذك ودعت الصبي والولائد
وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا
وما خلعت أن أبتاع جهلا بحكمة
وما خلعت مهراسا بلادي وماردا
يلوم السفية ذا البطالة بعدما
يرى كل ما يأتي البطالة راشدا

فالشاعر يستفهم عن حقيقة أمره، وهل هو حقيقة ودع الصبا ، وأصبح بعد
الإمعان في طلب النساء مقتصدًا ..

والشاعر يضع الصبا والجهل في مقابل الحكمة ، فقد يلوم السفية ذا البطالة على
سفهه ، وكان هو نفسه لا يرى الباطل إلا رشدا .

ويتصل بالصحة التناهي :

يقول بشر بن أبي خازم : [١٩٢/د]

تناهيت عن ذكر الصبا فأحكم
وما طري ذكرا لرسم بسمسم

والتناهي من النهية ، والنهي : التعقل والرشاد ، وقد جاء ذلك من منطلق أن

طلاب ما قد فات جهل ، يقول بشر : [١٣١/د]

لعمرك ما طلابك أم عمرو
ولا ذكرا كرها إلا ولو
أليس طلاب ما قد فات جهلا
وذكر المرء ما لا يستطيع

وتقترن الرؤية بالعقل ، فالحليم هو القادر على اتخاذ القرار والانتهاه عن الغواية :

يقول بشر : [٤/د]

هل للحليم على ما فات من أسف
أم هل لعيش مضى في الدهر من خلف
وما تذكر من سلمى وقد شحطت
في رسم دار ونؤي غير معترف

وينكر النايفة علي نفسه التصابي في المشيب فيقول: [١١٥/د]

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل
وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ويصور سلامة بن جندل انصرافه عن المرأة مقرنا ذلك بضعف الإمكانيات وذهاب
الشباب ، فيقول : [٢٤٣/د]

يا حذ أمسى سواد الرأس خالطه شيب القذال اختلاط الصفو والكدر
يا حذ أمست لبانات الصبا ذهبت فلست منها على عين ولا أثر
كان الشباب لحاجات وكن له فقد فرغت إلى حاجاتي الأخر

ولا شك أن حاجاته الأخر ليس منها مواصلة النساء ، فلبانات الصبا ذهبست،
والشيب هجم حين ولى الشباب.

وينكر أوس صبوته في المشيب أيضا فيقول : [٥/د]

صبوت ، وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المرامق زينب
ويخاطب عدي بن زيد نفسه قائلا : [٤٣/د]

قد آن أن تصحو أو تقصر وقد أتى لما عهدت عصر
فالشاعر في شيخوخته يري أنه قد آن الأوان لأن يصحو .

ويصف دريد أخاه مقررا أنه قد جاوز مرحلة الصبي إلى العقل فيقول :
[٥٠/د]

صبا ما صبا حتى علا الرأس شبيه فلما علاه قال للباطل ابعده

والبيت يلخص تلخيصا دراميا لرحلة العمر بالنسبة إلى هذا الرجل ، فهو قد صبا
ما شاء أن يصبو ، حتى كسا الشيب رأسه ، فلما كساها قال للباطل أو الهوى ابعده، وهو
جدل يتصل بالحياة ، فلكل عمر سمته، فإذا كان من سمة الشباب اللهو والانطلاق ، فإن
من سمة المشيب العقل والحكمة .

ومن الشعراء من يرى أن قطيعة المرأة سفه يقول امرؤ القيس : [د/٣٦٢]

رحلت ولم تقض اللبانة من جمل وكان سفاها صرم ذي الود والوصل
وما ذاك من صرم بدا لي ولا قلبي ولكن ملمات عرضن من الشغل
وخطب يعدي ذا الهوى عن صديقه ويمنع من بعض الصباية ذا العقل

فصرم ذوي الود سفه ، ولكنه فراق لا عن بغض ، بل لما ألم بالشاعر من أحداث وخطوب فرقت الحبيب عن حبيبه، ومنعت المحب العاقل أن يمعن في الصباية .

ويتحدث عروة عن تركه لامرأة وهو شاب مصورا ندمه على ذلك ،

فيقول: [د/٥٨-٥٩]

أطعت الأمرين بصرم سلمى فطاروا في عضاة اليستعور
سقوني النسء ثم تكنفوني عداة الله من كذب وزور
فيا للناس كيف غلبت نفسي على شئ ويكرهه ضميري

فالشاعر يظهر الندم على فراق هذه المرأة ، والاستفهام في البيت الأخير، يجسد هذا الندم حيث يتعجب الشاعر منكرة أن يغلب نفسه على شئ ويكرهه ضميره .

لقد احتفى الشاعر الجاهلي بالمرأة ، وأفاض في الحديث عنها وإليها ، ووصف محاسنها وتأثيرها على عقله ووجدانه ، وقد تضمن هذا الحديث تصويرا لسحرها وقدرتها على أن تصيب الخليم العاقل بدلها وجمالها ، كما تضمن جدلا بين الشاعر والمرأة ، بدت فيه المرأة رمزا للحياة في عنفوانها وامتلائها ، حتى إن الشاعر كان يحاول أن يواجه هذا السحر بتقرير أنه قد صحا وأقصر عن الباطل ، وراجع حلمه ورشده ، وزهد في المرأة ، وتخلي عن الهوى والصبوة .

حادي عشر : اللهو

كان اللهو جزءا من التركيب النفسي والعقلي للشاعر الجاهلي ، وكأنما كان طريقا لتحقيق الذات وسط عوامل الفناء التي تهدده متمثلة في الزمان ، والمكان ، في غيبة عقيدة دينية قديمة يحقق الفرد من خلالها ذاته ، ويفسر غوامض الوجود .

وإذا كنا سنشير إلى موضوع اللهو في مواضع شتى من الكتاب- فإننا سنقتصر حديثنا هنا على نقطتين الأولى : شرب الخمر ، والثانية العذل على اللهو .

١- شرب الخمر

إذا تأملنا شرب الخمر بوصفه إحدى العلامات البارزة في الشعر الجاهلي - فإننا نجد موقفين متناقضين لشعراء العصر الجاهلي : الأول : ينظر إلى شرب الخمر بوصفه مفخرة ، والأخر : ينظر إليه علي أنه مفسدة ، وخروج عن الجادة ، ونوع من التحلل.

يقول امرؤ القيس: [د / ٧١]

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا

ويقول الأعشى: [د / ٢٢٣]

وكأس شربت علي لذة لكي يعلم الناس أني أمرؤ
وأخري تداويت منها بها أتيت المعيشة من بابها

ويقول أيضا :

علي كل أحوال الفتي قد شربتها غنيا وصعلوكا وما إن أقامنا

ويفتخر طرفه ، بقومه فيقول : [د / ٧٩]

لا تعز الخمر إن طافوا بها بسباء الشول والكوم البكر
فإذا ما شربوها وانتشوا وهبوا كل أمون وطمر

ويقول أوس في الرثاء : [د / ١٣٥]

ليكك الشرب والمدامة والف — تيان طرا وطامع طمعا

ويفخر عنتره بن شداد قائلا :

ولقد شربت من المدامة بعد ما ركد الهواجر بالمشوف المعلم

بزجاجة صفراء ذات أسرة قرنت بأزهر في الشمال مقدم

ويعلق الدكتور صلاح عبد الحافظ علي ذلك بقوله: "نلاحظ فخره بشرب الخمر، بعد ذكر رده العدوان مباشرة، فشرب الخمر يكاد يكون من الطقوس الاجتماعية" الإيجابية" علي أفراد القبيلة، وأن من يعاقرونها يعتبر من هؤلاء "المندمجين" اجتماعيا" (١)

ويخاطب حاتم الطائي محبوبته قائلا : [د / ٤٢]

أماوى ! إمامت ، فاسمعي بنطفة من الخمر ، ربا فانضحن هما قبيري

فلو أن ، عين الخمر في رأس شارف من الأسد ورد لاعتلجنا علي الخمر

فالخمر لا تطلب في الحياة فقط ، وإنما بعد الموت ، وربما كان شرب الخمر من الطقوس الدينية في العصور القديمة،" فالخمر عند هؤلاء الوثنيين : إما شراب الآلهة ، وإما دم الإله الذي صرع يشربه عابده لتحل فيهم روحه وقواه في احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامه بين الأموات" (٢)

ولكننا نجد هناك اتجاه يناقض هذا الاتجاه الذي احتفي فيه أصحابه بالخمر وافتخروا بشرها في شعرهم ، ففي شعر الأعشى نلمح أن هناك قطاعات تنكر شرب الخمر وأخري كانت تقره ، بل إنها كانت تحسد من يشرب الخمر .

(١) د . صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما ص ١١١ .

(٢) د . علي البطل ، الصورة الفنية ص ٢٠٣ .

يقول الأعشى: [د / ٨٥]

تمزتها غير مستدبر عن الشرب أو منكر ما عمل

ويقول: [د / ١١٩]

ورحنا نباكر جد الصبور ح قبل النفوس وحسادهما

ويعبر طرفه بن العبد عن إنكار القبيلة شربه ولهوه ، فيقول :

وما زال تشرابي الخمرور ولذني وبيعي وإنفاقي طريفني ومتلدي

إلي أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد

وتبرز النظرة التي تنكر شرب الخمر ، وتراها منقصة عند كثير من الشعراء ، حتى

إننا نجد عنتره الذي رأيناه يفتخر بشرب الخمر، ينكر علي نفسه ذلك ، ويتخذ منها

موقفا متناقضا لموقفه السابق . فيقول : [شعراء النصرانية ٨٧٨]

وإن طرب الرجال بشرب خمر وغيب رشدهم خمر الدنان

فرشدي لا يغييه مدام ولا أصغي لقهقهة القناني

ويعبر عبيد بن الأبرص امرأ القيس بشربه الخمر ، وانصرافه عن طلب ثأر

أبيه : [د / ٣٣]

وألهاه شرب ناعم وقراقر وأعياه ثأر كان يطلب في حجر

ويقول أيضا عنه : [د / ١٩]

وأنت امرؤ أهالك دف وقينة فتنصح مخمورا وتمسي كذلكا

عن الوتر حتى أحرز الوتر أهله وأنت تبكي إثره متهالكا

فلا أنت بالأوتار أدركت أهلها ولم تك إذ لم تنتصر متماسكا

وعلي الرغم من أن حاتم الطائي قد طلب من حبيته أن تنضح قبره بالخمر - فإنه

يري أن شرب الخمر من أجل السكر منقصة يجب أن يتجنبها.

يقول حاتم : [د / ٢٩]

إذا ما بت أشرب فوق ري لسكر في الشراب فلا رويت

وكأنما كانت الخمر من حيث كونها طقسا من الطقوس الدينية ، أو الدنيوية الاجتماعية - تشرب دوغما إسراف ، فالشراب المقدس تكفي منه الرشفة للتبرك والتمين ، أو لاكتساب تلك القوة الإلهية المزعومة ، لكن شرب الخمر في العصر الجاهلي أصبح وسيلة للسكر والمتعة والهروب من الواقع ، ولهذا قام بعض الشعراء يدعون إلي هجر هذه العادة السيئة .

يقول عامر بن الظرب العدواني : [الخمر : ٣٢٩]

إن أشرب الخمر أشربها للذمها وإن أدعها فإني ماقت قال
لولا اللذذة والفتيان لم أرها ولا رأيتي إلا من مدى الغال
سئلة للفتي ما ليس يملكه ذهابه بعقول القوم والمال
مورثة القوم أضغانا بلا إحسن مزرية بالفتي ذي النجدة الحال

ويقول قيس بن عاصم : [الخمر : ٢٣٨]

رأيت الخمر مصلحة وفيها خصال تفسد الرجل الكريم
فلا والله أشربها حياتي ولا أدعو لها أبدا نديما
فإن الخمر تفضح شاربيها وتجنّيهم بها الأمر العظيم
إذا دارت حمياها تعلت طوالع تسفه السمء الحلّيم

لقد أخذ الشعراء يكشفون عن أضرار الخمر للإنسان ، فهي تذهب بعقله ، وماله ، وحلمه ، وهي تفضح من يشربها وترزي به ، وهذا زهير يصور أثر الخمر في الإنسان فيقول : [د / ٢٦٧]

دبت دبيبا حتى تخونه منها حميا وكف صالبا
 عما تراه يكف منطقاه لأجمع في النفس ما يغالبا
 عما قليل رأيت ربد الـ منطق واستعجلت عجائبها

فالخمر إذا دبت في جسم المرء تخونه قوته ومنطقه ويصبح ولا يستطيع أن يمتلك نفسه .. ويصور هذا الأثر للخمر فيقول: [د / ٧٢]

لهم راح وراووق ومسك تعل بهم جلودهم وماء
 أمشي بين قتلي قد أصيبت نفوسهم ولم تقطر دماء

ولا شك أن هذا التناقض في نظرة الشعراء إلى الخمر قد جاء نتيجة لوجود تناقض واقعي في رؤية المجتمع الجاهلي لها ، وسلوك الناس إزاءها ، وقد وجدنا في الشعر الجاهلي ما يفيد بأن الخمر كانت تشرب خلال أداء بعض الطقوس الدينية القديمة ، ففي شعر الأعمشى نجد أن للخمر حارسا أو كاهنا يؤدي نوعا من الصلاة ، ويتمتع ببعض التتمتات عند إخراج الخمر من دها فيقول : [د / ٣٤٢]

لها حارس ما يبرح الدهر بيتها إذا ذبحت صلي عليها وزمزا

وإذا كان هناك من رأي في الخمر وسيلة للهو والمتعة فإن كثيرا من الشعراء ممن كان يري فيها وسيلة للهروب من الواقع إلى عالم تصنعه الخمر في نفوسهم ، فنري المتنخل اليشكري يقول : [شعراء النصرانية : ٤٢٣]

ولقد شربت من المدا مة بالصغير وبالكبير
 ولقد شربت الخمر ر بالخيال الإناث وبالذكور
 ولقد شربت الخمر ر بالعبد الصحيح وبالأسير
 فإذا انتشيت فإني رب الخورنق والسدير

وإذا صححوت فإسني رب الشويهة والبعمير

فهو ينفق كل ما يملك كي يشرب الخمر، فإذا ما انتشي وفعلت الخمر فعلتها أصبح كأنه ملك من ملوك الفرس ، وإذا ما صحا من سكره رأي أنه مازال صاحب شويهة وبعمير.

وحسان بن ثابت في حديثه عن الخمر يتحدث عن عالم آخر تصنعه الخمر، عالم مفارق للواقع ولكنه ينسب إليها قوة يكتسبها المرء ، واللافت للنظر أنه يتحدث في قصيدة بمدح فيها الرسول - صلي الله عليه وسلم ، ولهذا يبدو كأنه يبكي هذه الخمر التي حررها الإسلام فيقول : [د / ٧٢]

إذا ما الأشربات ذكرن يوما	فهن لطيب السراح الفداء
نوليها الملاسة إن ألنسا	إذا ما كان مغث أو لحاء
ونشرها فتركا ملوكا	وأسدا ما ينهنهنا اللقواء

فهم يشربون الخمر ، ويتخذونها وسيلة يعتذرون من خلالها عن أفعالهم التي لا تتوافق مع المسلك الاجتماعي السليم وهم يشربونها فيشعرون بأنهم ملوك أو أسد لا يخيفها اللقاء .

ويبدو أن الخمر كانت وسيلة للملء ذلك الخواء النفسي والفكري ، وذلك الحرمان الذي كان يغشي الإنسان الجاهلي في مواجهة جور الزمان ، وقسوة المكان، وجمود المجتمع، فكأنها كانت تلقي علي حياة الجاهلي نوعا من النسيان ، وتصور له حياة لا يستطيع أن يعيشها في ظل ظروفه القاسية . كما أنها كانت عند السادة نوعا من أنسراع الترف والنعيم بالحياة ، ووسيلة للملء الفراغ الوجودي ، من خلال حضرة مصطنعة يواجهون بها إحساسهم بالنهاي والدثور

١ - العذل علي اللهو

لم يكن الجاهلي منطلقا متحررا من قيود المجتمع والذات والطبيعة - بل كان هناك جدل بينه وبين ذاته ، وبينه وبين عالمه ، وبينه وبين مجتمعه .

وقد وجد الشاعر الجاهلي نفسه بين مفارقات اجتماعيه ووجودية ، فشرب الخمر في بعض الأوقات يمثل عندهم واحدا من الطقوس الوثنية . وفي مواضع أخرى يعيب المرء أن يمارسه ، وكذلك مواصلة النساء ، وارتياح مجالس الطرب ، حتى إننا وجدنا الشاعر يفخر باللهو مرة ، ويلوم غيره أو يلوم نفسه مرة أخرى ، وقد ترتب علي ذلك أن ظهر العذل عن اللهو ، وظهر في مقابل ذلك رفض ذلك العذل وإظهار تفاهته . ومن ذلك قول أوس بن حجر ، وينسب بعضها لعبيد بن الأبرص : [د / ١٤]

هبت تلوم وليست ساعة اللاحي	هلا انتظرت بهذا اللوم إصباحي
قاتلها الله تلحاني وقد علمت	أني لنفسي إفسادي وإصلاحي
إن أشرب الخمر أو أرزأ لها ثمنا	فلا محالة يوما أني صـاحي
ولا محالة من قـرر بمحنية	وكفن كسرة الثور وضاح
كان الشباب يلهينا ويعجبنا	فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

فاللوم وصل إلي درجة اللحي ، والشاعر يرفض اللوم من منطلق أن لنفسه صلاحها وفسادها ، وهو يقرر أنه إن شرب الخمر فلا بد أن يصحو من سكره ، ويربط إصراره علي الغواية واللهو بجمية الموت ، فالحياة هي الفرصة الوحيدة والأخيرة للاستمتاع بما في هذه الحياة من ملذات عند هؤلاء الجاهليين ، لكنه يقرر في نهاية الأمر أنه لم يجن من هو الشباب شيئا ، فقد مضى كل شيء ، ولم يبق قادرا علي مواصلة الاستمتاع بالحياة .

. وهذا بشر بن أبي خازم ينسب لنفسه عصيان العواذل بوصف هذا العصيان
مفخرة من مفاخر الشباب التي مضت ، ويقرن عصيان العواذل بإصابة اللهو والإساءة إلي
من يغار علي نساته ، فيقول: [د / ٦٦]

فإن تكن العقليات شطت	بهن وبالرهينات ، الديار
فقد كانت لنا ولهن حتى	زوتنا الحرب ايام قصار
ليالي لا أطاوع من هاني	ويضفون تحت كعبي الإزار
فأعصي عاذلي وأصيب لهوا	وأوذى في الزيارة من يغار
فيا للناس للرجل المعني	طوال الدهر إذ طال الحصار

فهو يتذكر ماضيه ، ويتحسر على تلك الأفعال التي كان قادرا علي مباشرتها في
شبابه ، حيث مواصلة النساء دون ارعواء ، فهو لا يطاوع من ينهاه ، ويعصي عاذله ،
ويقتنص ملذاته. ولكن ذلك يقترن بالإحساس بالعجز في مرحلة الشيخوخة، فها هو ذا قد
أصبح يعاني العجز ، وكأنه أسير له.

وقد يقف الشاعر من نفسه موقف العاذل فنري بشرا يخاطب نفسه في موضع آخر
قائلا: [د / ١٣١]

لعمرك ما طلابك أم عمرو	ولا ذكرا كهها إلا ولوع
أليس طلاب ما قد فات جهلا	وذكر المرء ما لا يستطيع
أجدك ما تزال نحى هم	تبيت الليل أنت له ضجيع

هذا الموقف من الذات يشبه موقف العاذلة حيث تساومه على فعل لا ينبغي أن يكون ، من وجهة نظرها . والاستفهام يعبر عن إنكار هذا الفعل ، ويعلل لما قرره من أن طلاب هذه المرأة ضرب من الطيش .

ويربط شاعر عامري هو مصرف بن الأعلم بين الدهر واللهو الذي لا يبقى علي مسرة ، و يجعل ذلك منطلقا لرفض العذل علي اتباع الصبا وطلب النساء ، فيقول: (١)

رحلت أميمة للفراق فأصبحت	بعد الصفاء رجيلها يتقطع
وتبدلت بدلا سواك وليتها	تدنو وقرب للمودة ينفع
لا تيسن فقد يشت ذوى الهوى	حدثان صرف الدهر ثمت يرجع
فلعمر عاذلتي علي تبع الصبا	إني بحب الغانيات لمولع

ويقرر الشعراء أنهم يسبقون العاذلات بالشرب، وكأن العاذلات يترصدن الرجال عندما يقصدون حانات الخمر ومجالس الشرب واللهو ، فنرى طرفه بن العبد يقول : (٢)

ولولا ثلاث هن من لذة الفتي	وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبق العاذلات بشربه	كميت متى تعل بالماء تزيد

ويقول متمم بن نويرة (٣)

(١) الشعراء الجاهليين العنبريين ص ١٢١ .

(٢) ديوان طرفه ص ٤٦ .

(٣) المفضليات ، ص ١٥٨ .

ولقد سبقتُ العاذلاتِ بِشُّرْبِيهِ رِيًّا وَرَأَوْوْقِي عَظِيمٌ مُتَرَعٌ
ويبدو أن الرجل الكامل عند الجاهليين لا بد أن يكون ملوماً ومعدلاً ، على العكس
من التصور الإسلامي للرجل المؤمن الذي قدمه القرآن بأنه غير ملوم كما أشرنا .
وعلى عكس من التصور الجاهلي للمرأة - أيضاً - حيث قدموا المرأة الفاضلة من
منطلق أنها غير مليمة ، وأن بيتها محل بمنحاة من اللوم .

يقول الشنفرى : (١)

تُجِلُّ بِمَنْحَاةٍ مِنَ اللُّومِ بَيْتَهَا إِذَا مَا بِيوتُ بِالْمَذْمَةِ حُلَّتِ
ويقول أيضاً في نفس القصيدة :
فيا حاربي وأنتِ غيرُ مُليمةٍ إِذَا ذُكِرَتْ وَلَا بِذَاتٍ تَقُلَّتِ
ولكننا نرى الرجل يُمتدحُ فيوصفُ بأنه مُعدَّلٌ وأنه مُلومٌ يقول

حسان بن ثابت : (٢)

وَأَغْيِدَ مَخْتَالاً يَجْرُ إِزَارَهُ كَثِيرَ النَّدَى طَلَّقَ الْيَدَيْنِ مُعَدَّلَا
ويقول الأعشى : [٤٠٥ / د]
إِذَا لَبَسْتُ شَيْدَارَةً ثُمَّ أَبْرَقْتُ بِمَعْصِمِهَا وَالشَّمْسُ لَمَّا تَرَجَّلِي
رَأَيْتَ الْكُرَيْمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَانِيَا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَخَفِّ الْمَعْدَلِ
ويقول عنبرة بن شداد : [٢١١ / د]

رَبِّدْ يَدَاهُ بِالْقَدَاحِ إِذَا شَتَا هَتَّكَ غَايَاتِ التُّجَارِ مُلُومِ

(١) المفضليات ، ص ٣٨٢ .

(٢) ديوان حسان ، ص ٢٧٤ .

فالرجل القوي هو الذي يكثر عواذله ولائمه ، حيث لا يلقي بالا لعذلم ، وهذا
يذكرنا بقول "نيتشة" بأن الإنسان القوي هو قانون نفسه ، ولهذا ترى أن وصف الشاعر
للرجل الذي يراه ممتازا بأنه معذل وملوم ، يعني أن هذا الإنسان موجود حقا .

ويقرر المرقش أن الحمد نقيض اللوم ، وأن الناس تحمد للمرء ما يلقي من خير ،
وتلوم من يغوى على غيه وبعده عن ، الجادة ، فيقول : ^(١)

فمن يلق خيرا يحمد الناس أمره ومن يغو لا يعدم على الغي لائما

ألم تر أن المرء يجذم كفه ويجشم من لوم الصديق المحاشما

لكن الفرد القوي لا يابه كثيرا للوم اللائمين ، فقد تكون أفعاله غير مقبولة ، لكنه
يفعلها من منطلق هذا التمييز أو الامتياز ، فهو أقوى من أن يتحول العذل واللوم إلى قيد
على حريته ، أو أن ينساق مع المجموعة . فالآخرون في مواجهة مسلكه الذي لا يوافقون
عليه ولا يرضونه لا يملكون غير العذل أو اللوم ، لأنه يمتلك القوة التي يعزز بها هذا
المسلك .

" ومهما يكن من شيء فإن الحياة كثيرا ما تختلط في أذهاننا بمعاني القوة والقدرة
المطلقة ، أو القدرة على كل شيء ، حتى لقد أصبح المثل الأعلى للكثير من الأسوياء
والمنحرفين - على السواء - هو تأكيد القوة بأي ثمن " ^(٢)

وقد يختلط الأمر على هذا المعذل في مواجهة العاذل فلا يستطيع تبين ما إذا كان هذا
العاذل عدوا أم صديقا ، فالعاذل يرفض مسلكا يراه مجانبا للصواب ، ولا ينبغي أن يكون
من هذا المعذل خاصة ، ورفض السلوك دون النظر إلى دواعيه يجعل العاذل - من وجهة
نظر المعذل - في موقف قريب من العداوة أو الخصومة ، ناهيك عن رفض السلوك

(١) المفضليات ، ص ١٤٧ .

(٢) مشكلة الحياة ٢٤٦

ورفض دواعيه من العاذل أو المعدون . وإذا اعترف المعدول بأن العاذل على صواب في عدله ولا يستطيع أن يقلع عن هذا المسلك ، فإن ذلك لا يضع العاذل في موضع العداوة المطلقة ، ولهذا يتردد المعدول في اعتبار العاذل عدوا . ويقترّب من ذلك عدى بن زيد العبّادي حيث يقول : (١)

بكر العاذلون في وضح الصب — ح يقولون لي : أما تستفيق ؟

ويلومون فيك يابنة عبد ال له والقلب عندكم موثوق

لست أدري إذا أكثروا العدل فيها أعدو يلسومني أم صديق

فقد جاء العدل هنا بسبب الإغراق في الشرب والإفراط في الهوى ، وهما أمران يستوجبان العدل ، وجاء الاستفهام في البيت الأول معبرا عن إنكار العاذلين لإغراق الشاعر في الشرب والسكر ، وقد جاء الاستفهام في عبارة مركزة تتناسب مع المقام ، حيث يخاطبون إنسانا أفقدته الخمر صوابه ، فقولهم : أما تستفيق . يعني أما أن لك أن تستفيق ، أو ألم بأن لك أن تستفيق ، والأول أنسب مع المقام ، إلى جانب مناسبته للقافية والوزن الشعري .

والشاعر لم يعنه إذا كان مصيبا في مسلكه أم مخطئا ، ولكن الذي يعنيه هو معرفة ما إذا كانوا هؤلاء العاذلون أعداء أم أصدقاء ، فقد يكون الصديق مصيبا أو مخطئا في نصحه أو عدله ، وقد يكون العدو كذلك ولكن الشاعر يربط الصواب بالصديق والمخطئ بالعدو .

وهذا امرؤ القيس يعتبر العاذل خصما مع اعترافه بأنه يقدم نصحا له ، وعلى الرغم من ذلك فإنه سادر في غوايته ، باق على عمايته ، لا يرعوى ولا ينتصح .

(١) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٧ .

يقول امرؤ القيس : (١)

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس صباي عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألسوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتل
فالصبا والصبوة : جهالة الشباب ، والشاعر يقرر أن غيره من الرجال قد ارعوى
عن جهالة الشباب ، أما هو فإنه لم يرعو ولم يكف عن غوايته في طلب النساء .
وهو يواجه خصومه في الهوى ، وهم العاذلون ، لكنهم عاذلون ناصحون له لا يألون
جهدا في نصحهم له .

وهنا يختلط الأمر على الشاعر فالعاذل خصم ، والخصم ناصح لا يتوقف عن
نصحه ، والشاعر يقرر ضمنا بأنه - أي الشاعر - بعيد عن الجادة ، وأن العاذل مصيب
في عذله ، ولكنه رغم ذلك سادر في عمايته لا يستمع لنصح ولا يأبه لعذل .
ولا نعدم ذلك الصوت الذي سمعناه في مواقف سابقة يعذل الرجل ويلومه على
إفراطه في الكرم ، ذلك هو صوت الزوجة .
فالزوجة - انطلاقا من حرصها على زوجها وخوفها عليه - تحاول كبح جماحه ،
وردعه عن الغواية واللهو .

ومن ذلك قول كعب بن زهير : [د / ١١٢]

إن عرسي قد أذنتني أخيرا لم تعسج ولم توامر أميرا
عذتني فقلت لا تعذليني قد أغادى المعذل المخمورا
ذا صباح فلم أواف لديه غير عذالة تهر هريرا
عذلته حتى إذا قال إني _ فذريني _ سأعقل التفكيرا
غفلت غفلة فلم تر إلا ذات نفس منها تكوس عقيرا
فذريني من الملامة حسبي ربما أنتحى موارد زورا

(١) ديوان امرئ القيس (أبو شنب) ص ٨٠ .

ويبدو أن الشاعر قد رفض عدل عاذلته ، وهو مع حرصه على إبراز بعدها عن الجادة في مطلع القصيدة ، فإنه ظل سادرا في غوايته غير ملتزم بالجادة ، فهي تلومه على إتلاف المال وشرب الخمر ، وهو مصر على أن يأتي ما تلومه عليه .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول أن يجادل زوجته جدالا عقليا في القصيدة بعامية ، فإن روح العناد والتحدي هي الروح التي تميز موقف الشاعر من زوجته ؛ حيث نراه يرفض عدل تلك الزوجة ويصف مسلكها بالبعد عن الجادة .

ونلاحظ تكرار لفظ العدل بصورة تلفت النظر .

عدلتني - لا تعذلي ، المعدل - عدلته ، الملامة . وهو تكرار يكشف عن الإحساس بالمرارة والألم ، وعن وقوع الشاعر تحت وطأة هذا الإحساس .

وقد يأتي العدل في مواجهة الإخلاص للمحوبة وذكرها والألم لفراقها . يقول

لبيد بن ربيعة العامري : ^(١)

طرب الفؤاد وليته لم يطرب وعناه ذكرى ونخلة لم تصقب

سفها ولو أني أطعت عواذلي فيما يشرن به بسفح المذنب

لزجرت قلبا لا يربيع لزاجر إن الغوى إذا نهى لم يعتب

الطرب : الفرح أو الحزن ، وقيل خفة تعترى عند شدة الفرح أو الحزن والههم .

وطرب سفها : أي أخذته نشوة الطرب على أمر يتسم بالسفه والبعد عن الجادة .

والشاعر عاص للعواذل من منطلق غوايته هو ، وليس من منطلق بعدهم عن الجادة .

ويبدو موقف العاذلة في عدلها على اللهو والغواية أقرب إلى الحكمة والالتزام

بالجادة ، وإن اختلف الشاعر معها ولم يقبل ما تطلبه منه .

^(١) ديوان لبيد ، ص ٣٧ .

ويكشف قوله : " ولو أني أطعت عواذلي لوجرت قلبا لا يربح لزاجر " عن أنه لم يطع هؤلاء العواذل وأنه لم يزجر قلبه الذي لا يتعظ ولا يرعري ، مع قدرته على ذلك.

وقد أفاد قوله : " إن الغوي إذا هي لم يعتب " عن أنه غوي لا ينتهي ولا يرجع إلى ما يرضى عاتبه أو لائمه .

وهكذا يبدو المعدل على اللهو رافضا لكل نصح ، غير مطيع لعادل ، وكأنه صورة لهذا الدهر الذي يمثل للهدم الوجودي في وعي الجاهلي وفي لا وعيه . فنراه يقول في آخر القصيدة :^(١)

فرى عظامي بعد لحمي فقدم والدهر إن عاتبته ليس بسمعتب
فالدهر لا يرجع إلى ما يرضى عاتبه فهو ليس بسمعتب .

والشاعر الغوي إذا هي لم يعتب ، إنما صورتان متلائمتان فالشاعر - لغوايته لا يرجع إلى ما يرضى هذا العاتب ، والدهر لا يرجع أيضا ، ولهذا يتصف ضمنا بالغواية عند هؤلاء الجاهليين .

يقول زهير :^(٢)

غدت عذائتي فقلت مهلا أفي وجد بسلمي تعذلاني
فقد أبقت صروف الدهر مني عروب العرف تراك السهوان
وقد جربتmani في أمور يعاش بثلثها لو تعقلان
مخافتي على الجلسى وعرضي وبذلي المسال للنخل المداني
وصيري حين جد الأمر نفسي إذا ما أرعدت رثة الجبان

^(١) ديوان لبيد ، ص ٣٧ .

^(٢) ديوان زهير ص ٣٤٦ / ٣٥٦ .

فلمست بئارك ذكرى سليمي وتشبيبي بأخت بني العدان
 طوال الدهر ما ابتلت لـهاتي وما ثبت الخوالد من أبان
 أفيقا بعض لومكما وقولا فعيدكما بما قد تعلمان
 فلاني لا يغول النأي ودي ولا ما جاء من حدث الزمان

العذل هنا من عاذلتين ، والشاعر واجه العاذلتين زاجرا بقوله : مهلا ، أي (مه) -
 بمعنى كف مضمومة إلى (لا) ، ثم مستفهما بقوله :

"أفي وجد بسلمي تعذلاني" والاستفهام يتضمن إنكارا للعذل على حبه لسلمي
 خاصة ، أما غير سلمى فإن العذل على حبها يمكن أن يكون مقبولا .

وهو يرفض عذلهما من منطلق ما صقلته به الأحداث من قوة وحنكة وإباء .
 وكأننا بالعاذل والمعذل في معركة لا ينتصر فيها إلا الأكثر قوة وصبرا وإصرارا يقول
 الشارح في شرح البيت الثالث :

يريد أن يقول قد عذلتما في كثيرا فلم أرعو ، فلو نفعكما عصياني إياكما ، عشتما
 وسقط عنكما العناء ، ولكنكما لا عقول لكما .

وقد جاء البيت ، ٤ ، ٥ لتفصيل ما يعذلانه عليه ، إلى جانب حبه لسلمي ثم ينتقل
 إلى التصريح بأنه لن يترك ذكرى سليمي ، وتشبيبه لها بطول الدهر .

ثم يناشدهما أن يفيقا ، ويستحلفهما أن يقولوا ما يعلمان ، "وقعيدكما" أي أقعدكما
 الله ، كما يقال : عمرك الله ...

والذي يلفت النظر أن الشاعر بدأ بالحديث عن عذله على حب سلمى وانتهى بعد
 ذلك إلى نفس الحديث ، فالعذل أساسا موجه له على ذلك الحب ، والتشبيب وهو ذكر
 المحبوبة بالاسم ، وهو أمر كان العرب لا يقبلونه من الشعراء أو من غيرهم .

وقد أحاط الشاعر نفسه بنسبهاج من الصفات التي تجعله في منأى من اللوم والعذل ،
أو في منأى من أي ضرر يلحقه بسبب تشبيهه بأخت بني العدان ، وبنو العدان قبيلة من
بن أسد .

ويبدو من وصف الشاعر لنفسه في القصيدة رغبته في أن يظهر قويا شجاعا ، وقد
يكشف ذلك عن خوف حقيقي من قوم محبوبته خوفا حاول الشاعر أن يخفيه بما أحاط
به نفسه من صفات وأفعال .

ثاني عشر : المدح

يتصل المدح بموقف الشاعر من المجتمع ، وبظروفه وظروف مجتمعه ، وقد انتظم المدح موضوعات شتى كالفخر والثناء ، والوصايا ، إلى جانب شعر المدح .

ويبدو نموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من بعض النواحي ، وكأنه نموذج مدح ، يمدح الشاعر به ، نفسه أو غيره ، حياً أو ميتاً . وإذا كان الشعر تشكيلاً لرؤية ، وموقف ، فإنه أيضاً صورة وعلاقة ، ولهذا فإن بروز أنا الشاعر محصوراً في إطار ذاتي أمر له قيمته وأثره ودلالته ، ومن هنا تتميز النماذج الذاتية عن النماذج الغيرية ، سواء أكانت فردية أم جماعية ، ففي المدح بمعناه الاصطلاحي نجد أن الشاعر يتوجه بمديته إلى شخصية ذات وضع اجتماعي متميز وإقياً ، محاولاً أن يقدم لهذه الشخصية النموذج الشعري الذي يتلاءم مع ذلك الوضع . وهو في تشكيله معنى بتوفير العناصر الموضوعية التي تبرز تفوق المدوح في إطار ما هو كائن بالفعل ، أو ما يجب أن يكون وإذا كانت علاقة الشاعر بالموضوع في الفخر تجعلنا ننظر إلى الذات والموضوع بوصفها شيئاً واحداً ، فإن علاقة الشاعر بالمدوح تبدو قريبة الشبه من ذلك ، حيث نجد لكثير من المدوحين نوعاً من الهيمنة على نفس الشاعر ، سواء أكان ذلك راجعاً إلى الإعجاب المطلق أم النفع المتبادل ، وسواء أكان الشاعر معنياً بالتحسين أم بإظهار الحسن الذي يراه في مدوحه ، فالصديق النافع للمرء قد يتساوى مع الابن البار في كثير من النواحي ، في الوقت الذي يتفوق فيه على الابن العاق ، والمدوح الذي يرعى الشاعر قد يقع من الشاعر بمنزلة أرفع وأقرب من شيخ قبيلته الذي لا يوليه أية رعاية ، وقوم يراهم الشاعر (وإن بقُدوا فيهم صلاحاً لمرقاد وإرشاداً) (١) أفضل من قومه الذين :

أعطوا غواتهم جهلاً مقادتهم فكلهم في حبال الغي منقاد (٢)

(١) ديوان الأفواه الأودي ، ص ١٠ .

(٢) الديوان ، ص ١٠

ولكن ذلك إذا كان يصلح مقدمة لتشابه الموضوعات من فخر ومدح ورتاء - فإنه لا يلغى تمايزها ، بل إن الشاعر ليعبر في الموضوع الواحد عن تجارب متنوعة مختلفة ، فكل تجربة قائمة بذاتها ، على الرغم من وجود إطار عام ينتظم هذه الموضوعات، وإطار خاص ينتظم الموضوع الواحد . كما أن الشاعر في القصيدة الواحدة ينتقل من ضمير إلى آخر ، ففي الفخر نراه يستخدم ضمير المتكلمين ثم ينتقل إلى ضمير الغائب ، في الوقت الذي يسمح فيه الإطار الموسيقي باستخدام الضمير الأول ، ويستوجب الإطار المعنوي للقصيدة أن يستخدم ضميراً واحداً . ويسمى البلاغيون ذلك بالالتفات ، ويسرى ابن الأثير أنه "خلاصة علم البيان" (١)

فترى طرفة بن العبد يقول مفتخراً بقوله : (٢)

ولقد تعلمُ بكرٌ أنننا فاضلو الرأي ، وفي السروع وقر
فُضِّلَ أحلامُهُم عن جارِهِم رُحِب الأذرع بالخيرِ أُنر

ولا شك أن الإطار الموسيقي يسمح بقوله (فضل أحلامنا عن جارنا) كما أن الإطار المعنوي يستوجب أن يستخدم نفس الضمير .

ويقول الأعشى في المدح : (٣)

رُبَّ حِيٍّ أشقامهم آخرَ الدهم سرِّ وحيٍّ سقامهم بسجـال
ولقد شُتت الحروبُ فما غُم سرتَ فيها إذ قَلصتَ عن حيـال

وإذا كان الشاعر في المدح والفخر القبلي يستخدم ضمير الغائب إلى جانب ضمير المتكلم والمخاطب - فإننا نستطيع أن نستنتج أمراً مهماً هو أن هذا الشاعر قد رأى في

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ص ١٦٧ .

(٢) ديوان طرفة : ص ٨١ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٥٩ .

هذا الاستخدام وسيلةً أسلوبيةً ومعنويةً يؤكد بها موضوعية الحديث ، فالحديث عن الغائب يمثل شهادة على الصدق الواقعي ، بخلاف الحديث عن الذات أو إلى المخاطب .

ونستطيع أن نخلص إلى أن المدح في إطاره العام كان يقوم على التحسين ، في إطار الأسلوب الفخم الذي يمثل سمة بارزة لشعر الفخر والمدح ، ولشعر الرثاء القائم على الوصف والذي تتوارى فيه - نسبياً - تجربة الفقد .

وقد لاحظ الدارسون العلاقة بين المدح والرثاء والفخر فنرى ابن رشيق يقول : "وليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلا أنه يخلطُ بالرثاءِ شيءٌ يدل على أن المقصود به ميت " (١)

ويقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته للشعر العباسي : "والرثاء فن شعري - يلتقي في كثير مع فن المدح . أليس هو تعداداً لفضائل المتوفى ومآثره ؟ ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون مدار الرثاء على المعاني التي تبرز في الوقت نفسه في قصيدة المدح " (٢)

ولا شك أن القليل الذي لا يلتقي فيه الرثاء مع المدح يبرز من خلال الغرض الأساسي من إنشاء القصيدة ، فالمدح ينشأ بقصد تصوير المكسب الإنساني المتمثل في حياة ذلك الممدوح الذي جمع بين القوة ، والقدرة على النفع والضرر ، والصفات السيئة تمثل النموذج الفاضل للإنسان ، أما الرثاء فإنه ينشأ بقصد تصوير الخسارة المتمثلة في فقد ذلك المرثى الذي اتصف بصفات وأسندت إليه أفعالٌ يحمدها بعد موته . والمدح من ناحية ثانية يثير الغبطة بذلك الممدوح وبجياته ، كما أنه يمثل نوعاً من التخليد له في حياته وبعد موته ، حيث تنتشر قصيدة المدح (الشاردة) عبر المكان الممتد ، وتبقى تلك القصيدة (الآبدة) عبر الزمن اللامتناهي .

(١) ابن رشيق : العمدة ، ص ٢٤٧ .

(٢) عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسي الرؤية والفن ، ص ٣٦٢ .

كما لاحظ ابن رشيقي "أن الافتخار هو المدح نفسه ، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه ، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار ، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار " (١)

ويدور الاستثناء الذي قدمه ابن رشيقي حول بروز الذاتية التي تنتظم الشاعر وقومه في إطار (الأنا والنحن) وتتصل هذه الذاتية في الفخر بالنعرة الجاهلية والعصبية القبلية ، ولكنها قد لا تزيد كثيراً عما في المدح من نعمة وتعصب للغير ، وإن تميزت من خلال التجربة الشعرية ، وما تعكسه من إحساسات ومشاعر .

أما المدح بمعناه الاصطلاحي فإننا نرى فيه الشاعر يتوجه إلى شخصية مرموقة بللمدح والثناء . وهذا النمط من الشعر الغنائي قدم في الشعر الجاهلي على الرغم من ازدهاره في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام . ولقد كان وجود دويلات عربية على حدود الجزيرة لها من القوة والوفرة ما تفتقده الجزيرة ، وكذلك بعض الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر في قبيلته كان هذا سبباً من أسباب خروج الشاعر مادحاً ، كما أن قدراً من المدح قد أوجبه بعض الأحداث ، حيث نرى الشاعر ينطلق مادحاً بعض السادة من أجل فك أسرى قومه ، أو تحقيق نوع من المصالحة بين الممدوح وقومه ، كما أن ظهور نوع من النزوع إلى الوحدة بين القبائل العربية في مواجهة الخطر الفارسي ، كان من الأسباب التي جعلت الشاعر يبحث عن المخلص أو القائد ، الذي يجمع القبائل العربية لدرء هذا الخطر بصورة طغت عليها روح العصر وما فيه من عصبية .

فدريدُ بن الصِّمَّة يطالب العدنانيين بعامة أن يواجهوا كسرى فيقول : (٢)

يا آل عدنانَ سيروا واطلبوا رجلاً مثاله مثلُ صَوْتِ العارضِ المطرِ
قد جدُّ في هدِّ بيتِ الله مجتهداً بعزيمة مثلِ وَقَعِ الصارمِ الذِّكْرِ

(١) ابن رشيقي : العملة ، ص ٢٤٣ .

(٢) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٤ .

وقد كشفت أقدم النماذج التي أبدعها الشعراء للمدح عن نموذج الشاعر بوصفه مبدعا وإنسانا صاحب رؤية وموقف . كما كشف عن نموذج المدوح في نفس الوقت .

يقول عمرو بن قميئة وهو من أقدم الشعراء ، حيث عاصر امرأ القيس : (١)

أخاف العقاب وأرجو النوالا	إلى ابن الشقيقة أعملتها
ك ، وأوفاهم عند عقد جبالا	إلى ابن الشقيقة خير الملو
وأفضلهم إن أرادوا فضالا	ألست أبرهم ذمة
عتبت فصدقت في المقالا	فأهلي فداؤك مستعتبا
فهلأ نظرت هديت السؤالا	أتاك عدو فصدقتسه
تطرف بالطعن فيه الرجالا	ويوم تطلع فيه النفوس
وأصدرت منه ظماء هلالا	شهدت فأطفأت نيرانه
من كالليل ألبس منه ظلالا	وذي لجب يبرق الناظري
ة فيه المصاييح تخسي الذبالا	كأن سنا البيض فوق الكما
تريش رجالا وتبري رجالا	صبحت العدو على نأيه

إن هذا النموذج يدور حول صفتين محوريتين هما **النفع والضرر** ، فالممدوح هو الرجل النافع الضار ، ففي البيت الأول نجد الشاعر يخاف عقابه ويرجو نواله ، وفي البيت الأخير نجد الممدوح يريش رجالا ويبري رجالا . وقد جاء في الديوان (يريش الرجل : يقويه ويعينه على معاشه ويصلح حاله ، ويقال : فلان لا يريش ولا يبري ، أي لا يضر ولا ينفع . قال عمير بن الحباب بن جعدة :

فرشني بخير طالما قد بريتني وخير الموالي من يريش ولا يبري
وقالت الحرق بنت بدر أخت طرفة بن العبد لأمه :

(١) ديوان عمرو بن قميئة : ص ١٧١ - ١٧٩ .

فهلأ ابن حَسْحَاسٍ قَتَلْتَ وَمَعْبَدًا هُمَا تَرَكَكَ لَا تُرِيشُ وَلَا تُبْرِِي
فالتصور الجاهلي للبطل والسيد العظيم يرتبط بالفعل ، فالإنسان الذي لا ينفع ولا
يضر لا قيمة له ، ولهذا كان النفع والضرر الصفتين الأساسيتين للرجل الكامل ، وكانت
القوة من أزم الصفات ، فالممدوح محارب قوي يواجه الشدائد ، وينتصر في الحرب ،
ولا شك أن أقصى درجات النفع والضرر ، أن يهبَ الحياة ويسلبها ، فهو حين يدافع
عن قومه إنما يهبُ لهم حياة كانت على وشك أن تُسَلَبَ منهم ، وعندما يقتل
أعداءهم يَسْلُبُهُمْ حياتهم .. وإذا كان الشاعر قد وصف ممدوحه بالوفاء بالعهد - فإن
ذلك يبدو محاولة يتقي بها غدره ، حيث يبدو كأنه قد وشى به بعض الناس لدى
الممدوح .

ومن تلك النماذج المبكرة في المدح قول علقمة بن عبدة بمدح الحارث بن أبي شمر
الغساني وكان قد أسر أخاه شأساً ، يقول علقمة : (١)

إلى الحارث الوهابِ أَعْمَلْتُ نَاقِي	لِكَلِّكَلِهَا وَالْقَصْرِيَيْنِ وَجِيْبُ
لتبلغني دار امرئٍ كان نائياً	فقد قربتني من نِداك قروبُ
فلا تحرمني نائلاً عن جنابة	فإني امرؤٌ وسطَ القبابِ غريبُ
وأنت امرؤٌ أفضتَ إليك أمانتي	وقبلك ربتني فَضَعْتَ رُبُوبُ
وأنت أزلتَ الخنزوانةَ عنهم	بضربٍ له فوقَ الشؤونِ ديبُ
وأنت الذي آثاره في عدوه	من البؤسِ والتُّعمى هُنَّ نُذُوبُ
وفي كلِّ حيٍّ قد خَبَطْتَ بنعمةٍ	فحقُّ لشأسٍ من نِداك ذُئُوبُ
وما مثلهُ في الناسِ إلا أسيرُهُ	مدانٍ ولا دانٍ لِنِداك قَريبُ

ويروي أن الحارث لما سمع قول علقمة (فحق لشأس من نِداك ذُئُوبُ) أمر بإخلاء

سبيل شأس وسائر أسرى بني تميم .

(١) المفضليات : ص ٣٩٢ - ٣٩٦ .

ويبدو الممدوح هنا رجلاً عظيماً وهاباً لا نظير له ، مقداماً أزال الكبرياء عن أعدائه ، وهو النافع الضار الذي آثار نعمته وضره في عدوه ، إن يشأ يعاقبهم ، وإن يشأ يعف عنهم ويجزهم بما يشاء من النوال والصفح والمن بفك الأسرى .

وقد تمخض المدح الجاهلي عن نماذج إنسانية رائعة . ولم يحاول الدارسون الكشف عن القيم الإنسانية التي شملها موضوع المدح واكتفى البعض بترديد أقوال القدماء عن المدح ، وحصروا أنفسهم في دائرة العلاقة بين المبدع والممدوح ، ولم يحاولوا فحص قصائد المديح والتعرف على أبعادها الفنية والإنسانية . وقد تصرفنا روح عصرنا عن الاهتمام بموضوع المدح ، فما عاد للشاعر المدايح مكانة فيشعرنا الحديث ، ولكننا على الرغم من ذلك سنحاول أن نتجاوز ذلك لنرى موضوع المدح في إطاره الصحيح ، حيث إننا نلاحظ أن مدح الرجل بما فيه قد جعلنا نشي على الشاعر بوصفه صاحب رأي ، في الوقت الذي قد لا يكون فيه صاحب رؤية ، فما الذي يضيفه الشاعر إذا قدم صورة صادقة ، واقعياً ، محدودة المحتوى في عصر كان يعجب بالبطولة والأبطال .

إن الشاعر صانع نماذج ، ومبدع صور ، وهو في إبداعه يكون مدفوعاً بدوافع كثيرة ، ولكن الذي يعيننا هو الصورة أو النموذج الذي قدمه الشاعر شعراً .

فمدح زهير ليس بأفضل من مدح الأعشى ، على الرغم من أن زهيراً لم يقل الشعر بدافع العطاء ، وعلى الرغم من أنه لم يمدح الرجل إلا بما فيه وكان الأعشى يبالي في مدحه "ويقال إنه أول من سأل بشعره وانتجع أقاصي البلاد ، فالشعر هو مناسط الدراسة ، وقيمه الفنية هي أساس قيمته وجودته .

ويبدو لنا أن نموذج المدح أكثر إقناعاً لما فيه من تكامل وشمولية ولأنه شهادة من الغير ، في الوقت الذي نرى فيه أكثر نماذج الفخر محصورة في دائرة الذات والقبيلة ، تسيطر عليها النعرة والعصبية وروح البطش ، وهذا يجعل المتلقي من غير القبيلة ينفر من هذه النماذج . كما أن النفس قد لا تألف النصح المباشر ، ولهذا فإن نموذج الممدوح

يصبح متميزاً وأكثر قبولاً لأنه - من ناحية - نموذج لإنسان متميز بالفعل ، ومن ناحية أخرى يبدو نموذجاً هادئاً متقناً . والذي يزيد من قيمة نماذج المدح أن فيها كثيراً من المستقبلية ، فالشاعر يقدم للممدوح نموذج (الرجل الكامل) ، ولكن هذا لا يتم من خلال الحديث عن الذات الذي تنفر منه كثير من النفوس ، ولا يتم من خلال تقلب بعض النصائح الذي قد يثقل على النفس ، وإنما يتم من خلال رسم نموذج ، فالرجل يعيش بينهم ، وهو في الغالب أمير أو سيد من السادة المبرزين ، لذا فإن ما يقدمه الشاعر من مدح قد يكون أقرب إلى الممدوح من الفخر الذاتي والقبلي الذي يصور نموذجاً مفارقاً للشاعر أو لقومه .

وإذا كان ظاهر المدح هو إثارة إعجاب الممدوح بالشاعر ونيل تقديره ، فإن ذلك يتم خلال تقدير العمل الأدبي نفسه ، وهذا يقود الشاعر إلى التجويد الفني حتى يحقق ما يريده من تقدير ، وبخاصة إذا كان الممدوح ذا دراية بالشعر ، وإذا كان هناك أكثر من شاعر بمدحون هذا الممدوح ، فالشاعر حينئذ يصبح معنياً بالتفوق في ميدان الشعر ، إلى جانب اهتمامه بإظهار تفوق ممدوحه . وهنا يصبح الأثر الخلقى والاجتماعي لقصيدة المدح مسيطراً من خلال الطبيعة الشعرية لهذه القصيدة فكلما كان العمل الشعري جيداً - كان تأثيره أوقع .

كما يأتي نجاح العمل الأدبي في تعديل سلوك الممدوح من حيث إن الشاعر حين يقدم نموذجاً في المدح يطلب ضمناً أن يتصف ذلك الممدوح بما في نموذجه من صفات ، وأن يسعى بصورة ما إلى أن يجعل من نفسه شبيهاً لذلك النموذج الذي يقدم فيه ما يجب أن يكون عليه بما يفترض أنه كائن بالفعل ، يقول أرسطو : " إذا أُعْتَرِضَ بأن التصوير غير مطابق للحقيقة ، فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون " . (١)

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر : ترجمة د. شكري عياد ، ص ١٤٤ .

والذي نلاحظه هو أن شعر المدح قد تطور خلال العصر الجاهلي حتى وصل إلى قمة نضجه عند الأعشى الكبير . وإذا كنا قد استشهدنا بنموذجين من نماذج المدح المبكرة نسبيا ، فإننا نرى أن تقدم نموذجين لشاعرين عاشا في المرحلة التي تلت عمرو بن قميثة ، وعلقمة بن عبدة هما : بشر بن أبي خازم ، وزهير بن أبي سلمى . يقول بشر : (١)

فما وطئ الحصى مثل ابن سعدى	ولا لبس النعال ولا احتذاها
إذا ما المكرمات رفعن يوما	وقصر مبتغوها عن مداها
وضاقت أذرع المثرين عنها	سما أوس إليها فاحتواها
نمى من طيئ في إرث مجد	إذا ما عد من عمرو ذراها
وأضحى من جديلة في محل	له غاياتها وله لهاها
نموه في فروع الجحد حتى	تأزر بالمكارم وارتداها
غياث المرملين إذا أناخوا	به في الليلة الغالي قراها
له كفان : كف كف ضر	وكف فواضل خضل نداها
إذا ما شممت حرب عوان	يخاف الناس عرتها كفاها
يجيب المهقين إذا دعوه	ويكشف عن أطاخيها دجاها
بخيل تحسب الزفرات منها	زئير الأسد مشدودا قراها

إن الصورة هنا صورة سباق في ميدان المكارم والأجداد ، ولهذا فإن طبيعة الصورة تستلزم الفعل وتطلبه . و كان استخدام الشرط المطول وسيلة من الوسائل الفنية التي أحالت الصورة إلى أحداث متتابعة ، وحققت نوعا من حدة الحدث التي تقترب من روح الدراما فالحركة تسير على هذا النحو : إذا ما المكرمات رفعن - وقصر مبتغوها وضاقت أذرع المثرين عنها ، ثم يأتي قوله أن سما أوس إليها فاحتواها والجملة المعطوفة

(١) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

عليه فيكشف عن نوع من القوة والسرعة والهيمنة والتفرد الذي خص به الشاعر
ممدوحه.

وما جاء بعد ذلك يمثل نوعاً من التعليل لهذه الوثبة المتفردة ، وهذا السبق الذي
حققه الممدوحُ فقد نما في إرثِ مجدٍ وأضحى في قبيلته في محلٍ له غاياتها وله
لهاها ، وإذا كان أوسٌ قد سما إلى المكارم فاحتواها ، فإنه أيضاً قد تآزر بالمكارم
وارتداها. وإذا كان الشاعر قد حقق لممدوحه صفات نلمحها من خلال استخدامه
للفعل - فإن هذه الأفعال قد تمخض عنها صفات تجردت من الزمان ؛ فالممدوح في
نهاية النموذج ، غياب المرملين له كفان كف ضر ، وكف فواضل خضل
نداها وبجيء الوصف بالصيغ الاسمية بعد هذا التتابع للأفعال يبدو طبيعياً وملائماً ،
لأن الحركة تقول هنا إلى نوع من الثبات ، فلو قلنا يغوث المرملين بدلا من غياث المرملين
، لما كانت أوقع في الأداء ، لأن النفس تشتاق بعد تتابع الأفعال وحركتها إلى شيء من
الاستقرار ، أو إلى الرأي الذي تمخضت عنه الرؤية ، أو إلى الثبات الذي صدرت منه
الحركة وآلت إليه .

ولا شك أن هذه الصورة تركز إلى نفس الركائز التي رأيناها عند عمر بن قميصة
وعلقمة بن عبدة ، فالممدوح أفضل الناس ، ورثَ المجد فيه ، وزاد فيه ، وأتماه الزمن
وهو قادر على النفع والضرر ، فهو القاهر في مقابل الإنسان المقهور ، وإذا كانت صورة
الزمن عند الجاهلي تتمثل في القدرة الخفية التي ترصد الإنسان بالموت من جانب ، وإذا
كان الزمن بهذا يمثل رمزاً للشئ المطلق الداخلي في نسيج الوجود عندهم ، فإن الممدوح
لكي يكون كاملاً ، لا بد أن يمتلك القدرة على الضر ، والقدرة على النفع ؛ ليواجه
النقص المائل في الوجود من وجهة نظر الجاهليين ، حيث يفتقدون الإيمان بوجود قوة
حكيمه عادلة تهيمن على الكون وتدبر أمره .

ولا شك أن بشراً يستوفي الصورة ، ولكن ليس من خلال التحقيق والتثقيف كما نرى عند زهير وغيره من أصحاب مدرسة الصنعة كما يسميهم الدكتور شوقي ضيف . (١) وإنما كما نرى عند أصحاب مدرسة الطبع أمثال امرئ القيس وشعراء المرحلة المبكرة ، ففي الصورة حركة واندفاع وتدفق وجودة في الصياغة ، دونما تصنع وإذا كان بشر بن أبي خازم قد قدم نموذجاً جيداً ، فإن زهيراً أعطى لنماذجه الشعرية في المدح عناية ملحوظة ، فقد حاول أن يستوفي لها عناصرها الموضوعية ، ولهذا نرى أن هذه النماذج قد طالت عن سابقتها مما مكنه من استيفائها نسبياً .

يقول زهير : (٢)

وخيـرها نائلاً وخيـرها خلقا	بلي اذ كُرن خير قيس كلها حسباً
من الحوادث أب الناس أو طرقا	وذاك أحزمهم رأيا إذا تبأ
يعطي بذلك ممنونا ولا نزقا	فضل الجواد على الخيل البطاء فلا
والسائلون إلى أبوابه طرقا	قد جعل المبتغون الخير في هرم
قد أحكمت حكمت القيد والأبقا	القائد الخيل منكوباً دوابرها
من بعد ما جنبوها بُدناً عُقفا	غزت سمانا فأبت ضمراً خُدجاً
تشكو الدوابر والأنساء والصفقا	حتى يروب بها شعناً معطلة
نالا الملوكة وبذا هذه السوقا	يطلب شأو أمرين قدما حسناً
على تكاليفه فمئله لِحقا	هو الجواد فإن يلحق بشأوها
فمئله ما قدما من صالح سبقا	أو يسبقاه على ما كان من مهل
أيدي العنابة وعن أعناقها الربقا	أغر أبيض فياض يفكك عن
يلق السماحة منه والتدي خلقا	من يلقي يوماً على علاته هرماً

(١) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ٢٥ .

(٢) ديوان زهير : ص ٤٨ - ٥٥ .

وليس مانعٌ ذي قرْبِي ولا نسبٍ
ليثٌ بعَثْرٌ يصطادُ الرجالَ إذا
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا
هذا وليس كمن يعيا بخطته
لو نالَ حَيٌّ من الدُّنيا بمكرمةٍ
يوماً ولا معدماً من حابِطٍ ورَقَا
ما الليثُ كذَّبَ عن أقرانه صدَقَا
ضاربٌ حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا
وسطَ الرجالِ إذا ما ناطقٌ نطقَا
أفقَ السماءِ لئالتُ كَفَّهُ الأفقَا

يقدم زهير ممدوحه في إطار من الكمال ، فهو خير قيس كلها ، حسباً ، وعطاء
وخلقاً ، وهو أحزمهم في مواجهة الأحداث ، وفضله على الناس كفضل الجواد السابق
على الخيل البطاء " إنه يعطي عن سعة ، وعطاؤه لا يتوقف ولقد جعل طالبو نواله إلى
أبوابه طرقاتاً ، وهو يقود الخيل في الغزو فيرهبها ويتبعها فتغزو سيماناً وتعود ضامرة هزيلة ،
وغاية الممدوح أن يبلغ شأن والديه وهو جدير بذلك . إنه ظاهر الفضل والكرم ، كثير
السيب والعطاء إنه يفك الأسرى : فمن يلقي هاما على قلة فإنه لا يعدم سماحته ونده .
إنه لا يمنع خيره عن ذي قرْبِي ولا نسب ولا عن معدم يسأله : وهو إلى ذلك كله " شجاع
شجاع كالليث لا يخطئ الفريسة ، وهو أيضاً بليغ لا يعي إذا ما واجه القوم في محفل من
المحافل فلو كان من الناس من يقدر أن ينال بمكارمه أفق السماء لنال هو ذلك الأفق .

وقد استخدم زهير في بناء نموذج الممدوح الوسائل اللغوية والبيانية والإيقاعية التي
تحقق له الجودة وحسن البيان فنراه يستخدم أسلوب التفضيل
(خيرها حسباً وخيرها نائلاً-خيرها - خلقاً - أحزمهم رأياً) وهو على وعي بأن ما
يقدمه بمثابة تفضيل لممدوحه على غيره ، ولهذا فإنه يجعل له (فضل الجواد على الخيل
البطاء) كما نراه يستخدم أسلوب القصر بتعريف المسند ، وهو من أنماط القصر التي
تناسب مع الفخر والمدح حيث "يراد بالقصر الكمال لا أصل الخبر نحو زيد الشجاع ،
أي لا شجاع غيره " (١).

(١) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتنبهات في علم البلاغة ، ص ٧٣ .

ومن ذلك قول الشاعر "القائد الخيل ، وهو الجواد" كما نراه يستخدم أسلوب الشرط ويوظفه لبناء نموذجة :

هو الجواد فإن يلحق بشأوهما على تكاليفه فمثله لحقما

ولا شك أن الوصف الذي سبق الشرط قد مهد له ، فالصورة صورة سباق في ميدان المكارم ، ولهذا جاء الوصف متراكباً مع هذه الصورة أما أن الشرطية التي تستخدم في المعاني المحتملة المشكوك فيها (١) فتفيد أنه كان معنياً بإبراز تفوق والديه حيث يقول بعد ذلك " أو يسبقاه على ما كان من مهمل " وكأنه بهذا يحقق لممدوحه ما ورثه عنهما . ومن أساليب الشرط :

من يلق يوماً على علاته هرمما يلق السماحة والندی خلقما

فالشرط هنا قد ساعد علي رسم الصورة رسماً دقيقاً مثيراً ، فالتوافق الإيقاعي (يلق يلق) ، وما أبدعه الشاعر من تعادل بين هرم والسماحة قد عمق من دلالة البيت ، وقد نجح الشاعر في استخدام (من) التي للعاقل فالجمال سلوك معقول ، والشاعر باستخدامه للتمييز " خلقما " قد حدد الإطار وأعاد إلى المتلقي ما كان يساوره من التمييز ، وهذا يكشف عن نزعة إلى (تفصيل) الصورة المجازية . ويأتي شرط آخر يستخدم فيه الشاعر " لو " يقول زهير :

لو نال حي من الدنيا بمكرمة أفق السماء لنالت كفه الأفقما

لا شك أن " لو " هنا لا تستخدم بغرض (الدلالة على امتناع الشرط و امتناع الجواب جميعاً) لأن الامتناع وإن كان متضمناً في المعنى فليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو الافتراض و ترتيب أمر علي أمر ، لإبراز تفوق ممدوحه ، و عدم تقصيره في ميدان المكارم . و إلي جانب الشرط نرى الشاعر يوظف أسلوب النفي في بنائه لنموذجة

١ (ابن هشام : مغنى اللبيب ، ص ٢٥٠ .

فتراه ينفي عن ممدوحه جملة من الصفات والأفعال الذميمة مثل " لا يعطي
بذلك ممنونا ولا نزقا " .

وليس مانع ذي قربي ولا نسبٍ يوماً ولا معدما من خابطٍ ورقا

ولا شك أن النفي هنا بمثابة ترشيح وتصفية للنموذج الإنساني . كما نرى الشاعر
يستخدم المقابلة ، و من ذلك فضل الجوادِ علي الخيلِ البطاءِ ، غزت سماناً فأبت ضُمراً ،
نالا الملوكَ وبدأ هذه السُّوقا ، يسبقاه .. مهل ، إذ ا ما الليث كذب صدقا
يعيا بخطته ما ناطق نطقاً . وهذه المقابلات تساعد في إبراز تفرد الممدوح وتفوقه ،
كما تقدم صورةً للممدوح في أحوال كرمه وقوته وتفوقه ، وإلى جانب هذا الاستخدام
الواعي للأساليب نرى الشاعر يعمد إلى نوع من التكرار الصوتي الذي يسير في ثنائية
واضحة علي النحو التالي :

(١) خيـرها ... خيـرها خلقاً.

(٢) نبأ... آب.

(٣) المبتغون... السائلون.

(٤) أحكمت حكـمات القـد والإبـقاء .

(٥) غزت آبت.

(٦) قدما... نالا.

(٧) يلحق لحقاً .

(٨) يسبقاه سبقا.

(٩) أعناقها الربقا .

(١٠) لا... ولا.

(١١) ناطق... .. نطقاً.

(١٢) نال أفق... .. نالت الأفقا.

فهذا الإيقاع يكشف عن الاهتمام باستيفاء الصنعة الشعرية عند زهير ، فهو إيقاع لفكرة متسلطة على وجدان الشاعر و هو إيقاع هادئ يتصل بالبناء الهندسي للقصيدة .

ولا شك أن تنوع الأساليب وتراكبها قد جعل النموذج بمثابة بنية متعددة الدلالات حيث تلاحمت وسائل الأداء مع المحتوى على نحو جعلَ منهما شيئاً واحداً . ولا شك أن زهيراً كان حريصاً على تحقيق الصورة ، كما لاحظ الدكتور شوقي ضيف حيث يقول " ولعل ما يسترعي الباحث في عمل زهير ، أنه يعني بتحقيق صورته فهو لا يأتي بها متراكمة ، كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها ، وتجميع شعبها وتفريقها ، وكأنه يبحثها ويحققها " (١) وهذا واضح عند موازنة هذه القصيدة بقصائد المدح عند عمر بن قميئة أو بشر بن أبي خازم ، ويرى الدكتور طه حسين " أن أظهر مد يتصف به زهير عند الرواة أنه كان بطيئاً في قول الشعر ، يفكر ويروي وينقح قبل أن يظهر قصيدته للناس ، وهو متأن حريص على الإناء ، يتخذ الشعر فناً وصناعة ، ولا يندفع فيه مع سجيته " (٢) ، وربما كان زهير واحداً من الشعراء الذين بنى ابن رشيق تعريفه للمدح مسترشداً بما قدمه من مدائح ، فنحن نلاحظ أن زهيراً كان معنياً بعدم الإطالة أو التقصير في المدح ، فعلى الرغم من أن النموذج الذي قدمناه آنفاً يعتبر طويلاً بالنسبة إلى ما سبقه من نماذج ، فإن الإطار الذي قدم فيه الممدوح محدود نسبياً مع ما فيه من عناية فائقة بوسائل الأداء الفني ، ونحن نقول ذلك ؛ لأننا نرى عند الأعشى نماذج أكثر اتساعاً وشمولاً ، وأكثر فاعلية وحركة من حيث اتصالها بقضايا العصر والواقع بخاصة ، وإذا كنا نرى في النموذج الذي سنعرضه

(١) شوقي ضيف : الفن ومذهبه ، ص ٢٦ .

(٢) طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٤ .

للممدوح عند الأعشى صورة وافية تمثل عصره ، فإننا نرى أن نقدم تلخيصا للإطار العام
للمودج الإنساني في شعر المدح عند زهير ، وأكثره يتصل بالمدح ،
والعناصر الأساسية التي قدمها زهير بن أبي سلمى في وصفه لممدوحه ، تمثل جزءا من
الإطار العام للرجل الكامل عند الشعراء الجاهليين ، سواء في المدح ، أو في الفخر ، أو في
الثناء ، فالرجل الكامل الذي قدمه زهير في ديوانه هو :

القائد الخيل ، الجواد ، أغر أبيض فياض ، وهو السماحة والندى ، خير الكهول
وسيد الحضرة ، نعم معترك الجياع ، نعم مأوى القوم ، نعم حشو الدرع ، نعم كاف ،
حامي الذمار ، أمين مغيب الصدر ، مزهق النيران ، غير ملعن القدر ، متصرف للحمى ،
معترف للنائبات يراح للذكر ، جلد ، صافي الخليقة ، طيب الخبر ، يفري ما خلق ،
أشجع

من ليث ، المنير لليلة البدر ، نعم معترك الحي ، مأوى البائس ، من لا يذاب له
شحم النصيب ، يده غمامة ، ما تغيب نوافله ، كريم ، مرزا ، جموع على الأمر ، أخو
ثقة ، لا تهلك الخمر ماله ، يهلك المال نائلة ، متهلل الوجه ، معتدل الحكم ، من ضريته
التقوى ، مورث المجد ، لا يغتال همته عجز ولا سأم ، كاهندواني ، وهو عصمة ، مخوف
بأسه ، قوي ، مخالط الحزم ، له أرم صدق ، من عاداته الخلق الكريم ، حلو أريب في
حلاوته ، مر كريم ثابت الحلم ، ضراب الكماة ، فكاك أغلال ، مدره حرب ، شديد
الرجام ، ثقل على الأعداء ، جمال أثقال ، مأوى المطرد ، ثمال اليتامى ، محمد ، يسبق إلى
كل غاية ، تقي نقي ، خلط ألوف ، عود قومه حزما وبراً ، مبارك البيت ، ميمون
النقيية ، جزل المواهب ، رحب الفناء ، الخيرات من كفية ، بسية يروي منهما البعد ،
ماجد ، تبغي إليه الفواضل ، من الأكرمين ، تأوي إليه الأرامل ، يعطي جزيلا ، المانع
الجار ، ذو الفضول ، الغياث ، وارث المجد والحمد ، مانع البطحاء ، لو كان حيا ناجيا
لوجدته من الموت ناجيا ، تراك الهوان .

ومن الألفاظ التي وردت منفية وصفه بمدوحه بأنه " لا فاحش ولا برم صحيح " ليس بملحي ولا ساهي الفؤاد ، ولا عي اللسان ، لا ألف ولا سووم ، وليس بمفحش كزم ، ولا بجعلد ، ولا رهق ، يعطي بلا من ولا كدر ، لا يينخل ، لم ييلد .

إن هذه العناصر تمثل إطاراً للنموذج الذي قدمه الشاعر لممدوحه من منطلق التحسين ، والكمال ، والتفوق ، والقوة ، والالتزام ؛ ولهذا فإن هذه النماذج التي قدمها زهير وغيره من الشعراء الجاهليين تبتعد عن الواقع ، وترتبط بما يجب أن يكون ، لا بما هو كائن بالفعل ، "ففي الشعر الجاهلي نرى الشاعر حين يمدح لا يشغل نفسه بصفات ممدوحه الحقيقية فالشاعر القلم قد قطع في أكثر هذه النماذج الشعرية ما بين شعره والواقع في صورته الحقيقية ، بما أخذ يحرص على توفيره في هذا الشعر من المبالغة والإسراف في وصف الأشياء وتسجيل العواطف " (١)

وقد جاء ذلك استجابة لحاجات اجتماعية ووجودية ، ويبدو وأنه قد أحس الشاعر أن عليه أن يقدم نموذج الرجل الكامل في مقابل ما يشعر به هو وقومه من نقصٍ وتنهاتٍ إزاء الوجود ، كما يبدو أنه قد رأى أن عليه أن يقدم للناس في عصره النموذج الأعلى للسلوك والأخلاق من خلال ، رؤيته في مجتمع لم يكن فيه من المصادر الثقافية المهمة غير الشعر.

وقد قدم الأعشى عدة نماذج جيدة للمدح عني فيها بتقلم صورة الرجل الكامل ، ومن هذه النماذج قصيدته في مدح هودة بن علي الحنفي التي يقول فيها : (٢)

يا هودَ إنك من قومٍ ذوي حسب لا يفشلون إذا ما آنسوا فزعاً
هم الخضارمُ إن غابوا وإن شهدوا ولا يُرون إلى جاراتهم خنعا
قوم بيوتهم أمنٌ لجارهم يوماً إذا ضمت المحذورة القزعا

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ١٨٠ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ١٥٧ - ١٩١ .

وهم إذا الحرب أبدت عن نواجذها
 غيث الأراميل والأيتام كَلَّهم
 من يلقَ هودَّة يسجدُ غير مُتَّسِبِ
 له أكاليلُ بالياقوت زِينها
 وكل زوج من الديباج يلبسه
 لم ينقص الشيب منه ما يقال له
 أغرُّ أبلج يُستَسْقَى الغمامُ به
 قد حملوه فتي السن ما حملت
 وجربوه فما زادت تجاربهم
 من ير هودَّة أو يخللُ بساحته
 تلقى له سادة الأقبام تابعه
 يا هودَّ يا خير من يمشي على قدم
 يرعى إلى قول سادات الرجال إذا
 وما يجاور هيت إن عرَّضت له
 يجيشُ طوفائه إذا عب محتفلاً
 طابت له الرياحُ فامتدت غواربه
 يوماً بأجود منه حين تسأله
 سائلٌ ميماً به أيام صفقتهم
 فقال للملك سرخ منهم مائة
 ففكَّ عن مائة منهم وثاقهم
 بهم تقرب يوم الفصح ضاحية
 وما أرادَ بها نعمى يثاب بها
 فلا يرون بذاكم نعمة سبقت

مثل الليوثِ وسُم عاتقٍ نُقَعَا
 لم تطلع الشمس إلا ضرُّ أو نفعا
 إذا تعصب فوق التاج أو وضعها
 صواغها لا ترى غيباً ولا طبعها
 أبو قدامة محبواً بذلك معا
 وقد تجاوزَ عنه الجهل فانقشعا
 لو صارعَ الناس عن أحلامهم صرعا
 ساداتهم فأطاق الحمل واضطلعها
 أبا قدامة إلا الحزم والفنعا
 يكن هودَّة فيما نابها تبعها
 كلُّ سيرضى بأن يرعى له تبعها
 بحر المواهب للوراد والشرعا
 أهدوا له الحزم أو ما شاءه ابتدعا
 قد كاد يسمو إلى الجرفين واطلعا
 يكاد يعلو ربي الجرفين مطلعها
 ترى حوالبه من موجه ترعا
 إذ ضنُّ ذو المال بالإعطاء أو خدعا
 لما رأهم أسارى كلهم ضرعا
 رسلاً من القول مخفوضاً وما رفعا
 فأصبحوا كلهم من غله تجلعا
 يرجو لإله بما سدى وما صنعا
 إن قال كلمة معروفٍ بها نفعا
 إن قال قائلها حقاً بها وسعى

لا يرقع الناس ما أوهى وأن جهّدوا طول الحياة ولا يؤهون ما رقعاً
لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد بعد من ذي فرقة جمعاً
قد نال أهل شبنام فضل سودده إلى المذاتن خاض الموت وأدرعا

يبدو المدوح في هذا النموذج ، كأنه البديل عن نموذج الإله المعبود عندهم ووفق تصورهم الجاهلي حيث كان يضر وينفع ، ويُستمطر به الغمام ، ويهب الخصب والحيلة ، ويفعل ما لا طاقة للبشر به . ولكن صورة الإله المعبود تندمج في ذلك النموذج الأصلي الموروث الكامن في أعماق اللاشعور الجمعي ، ألا وهو نموذج الأب ، "وهو نموذج معاكس لنموذج الأم ، فثمة المتانة والسيطرة والحركة القوية ، والروح الخلاقة ، وتقترن صورته بالمعارك والأسلحة ، وأنواع الحيوان الشرسة والرياح والعواصف (١) . وكان هذا النموذج الأصلي لا يعيش فقط في اللاشعور الجمعي كما يرى يونج ، وإنما يعيش أيضاً في ذاكرة الجماعة ، وفي وعيهم ، نتيجة لحاجات اجتماعية تحتم عليهم استحضار هذا النموذج الأصلي بصورة متكررة ، فإذا أردنا أن نربط بين هذا النموذج الذي قدمه الأعشى للرجل الكامل وما يزرجه من رموز أسطورية ، وبين الواقع وجدنا أن هذه الصورة تمثل محاولة لرأب الصدع في الواقع ، فالمجتمعات المتخلفة هي التي تحتاج أكثر من غيرها إلى الأبطال ، ولا شك أن العصر الجاهلي بما كان فيه من تشتت وحروب ، وبما يمتلكه من مقومات الوحدة التي تتوارى خلف العصبية والجهالة ، كان هذا العصر في مسيس الحاجة إلى البطل ، ولهذا فإن الشعراء بوصفهم ضمير الجماعة أو الأنا الأعلى لهذه الجماعة ، قدموا النموذج الفني الذي يبشر بميلاد البطل المخلص ، القوي القادر ، الجليل والجميل . ولا شك أن الشاعر قد أدرك أن الإنسان هو الحقيقة الكبرى في هذا الوجود ، ولهذا فإنه قد استبدل أسطورية الطبيعة وأسطورية الغيبات بأسطورية الإنسان .. النبي

(١) د. أحمد زكي : لأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ص ١٢٩ .

المنتظر الذي يجمع العرب ويوحدهم ويحقق لهم الأمن والرخاء والتفوق
والذي قال عنه أمية بن أبي الصلب .

ألا نبي لنا منا فيخبرنا ما بعد غابتنا من رأس محيانا

ولا شك أن قول الشاعر (لنا منا) قد حدد الإطار الذي يرى أن ينتظم رسالة ذلك
النبي فهو لهم ، مقصور عليهم . وهو منهم وليس من غيرهم من الأمم ، ويبدو أن "نا"
هنا تستغرق العرب قاطبة ، أو تستغرق قوم الشاعر نفسه .

ولهذا فإن صفات (الجليل) تظهر بوضوح في هذا النموذج وفي غيره من نماذج
المدح ، في حين لا تظهر صفات الجميل إلا قليلا ، هذا إذا جاز لنا أن نفرق بين الجميل
والجليل عند الجاهلي الذي كان ينظر إلى الجمال في إطار جلاله ونفعه وقوة تأثيره .
فنحن لا نرى الشاعر يصف ممدوحه في إطار الجمال إلا أنه أغر أبلج يستسقي الغمام به
وهو وصف يقرب بين جمال الممدوح وبركته ونفعه ، كما أنه يصفه بأنه خير من يمشي
على قدم، والخير ملتقى للجمال والجلال ، ولهذا فإن الممدوح بدا في إطار الجلال ،
وكأنه صورة للإله ، فمن يره يسجد غير متعب ، وسادة الأقسام له تابعة ، وهو بحر
للوارد والشاربين ، فهو مصدر القوة والحياة . وهو صورة للزمن الفاعل لكنه ينفرد عن
هذا الزمن الذي يقترب بالضرر فقط ، فنراه وكأنه يكمل صورة الجليل من خلال وصفه
بالضرر والنفع ، فلا تطلع الشمس (إلا ضرر أو نفعاً) ، وهو أيضا متفرد في القدرة على
النفع والضرر ، فالناس لا يصلحون ما أوهى ، ولا يوهون ما أصلح ، وهو قادر على أن
يفرق ويجمع ، ولا شك أن هذه صفات لنموذج الإله القديم في تصورهم ، أما قوله :

قد حملوه فتي السن ما حملت ساداتهم فأطاق الحمل واضطلعوا

فإنه يرتبط بجذور أسطورية بذلك النمط الأصلي للطفل الإله ، الذي يعيش في
اللاوعي الجمعي والذي له انعكاسات في الشعر الجاهلي ، كما في قول
عمرو بن كلثوم (١)

إذا بلغ القطام لنا صبي نخر له الجبابر ساجدينا

والذي يلفت نظرنا أن الأعشى قد قدم صورة لقبيلة الممدوح قبل الحديث عنه ،
وهو هذا الحديث الذي وصف فيه قومه يحقق للممدوح الإطار الذي يتناسب مع صفاته
التي جاءت في النموذج ، فهو من قوم ذوي حسب لا يفشلون ولا يفزعون ، كرماء
أسخياء يعفون عن جاراهم شجعان منجدون ، بيوتهم أمن لجارهم عند الفرع ، وهم في
الحرب ليوث شجعان . ولا شك أن هذا يمثل تمهيدا موضوعيا للحديث عن الممدوح
بوصفه واحدا من الأفراد الذين يتصفون بالتفوق ، ووسيلة لتقدم نموذج من تلك
النماذج العليا التي تنعكس من خلالها رؤية عصره ، وتضرب بجذورها فتتصل بذلك
النموذج الأصلي الموروث للأب وللإله والذي يفسره يونج بأنه (تلك القوة المتدفقة في
اللاشعور التي تدفع الإنسان نحو الحركة لخوض التجارب حتى يصل إلى الكل الكامل ،
أو بتعبير أدق حتى يصل إلى حالة الانسجام مع الوجود كله) (٢)

ولا شك أن الشاعر هو أقدر الناس على استحضار تلك النماذج وإعادة خلقها
وتشكيلها فالشاعر يبدو وكأنه جماع لوعي الجماعة ولا وعيها في آن واحد .

(١) شرح المعلقات السبع: للزوزني ، ص ١٨٩ ، انظر د. أحمد كمال زكي الأساطير ، ص ٢١٣

(٢) د. نبأة إبراهيم : الدراسات الشعبية ص ٢٣٨ .

ولا نقول إن هذا كان مقصودا من الشاعر ، وإنما نقول: إنه وحده القادر على إخراج تلك الصور من أعماق اللاوعي ومن الواقع والتعرف عليها وتشكيلها وإعطائها صفة الجدة .

فالشاعر "باعتباره لسان حال لجماعة من الناس ، فإن الأسرار التي يجب أن يفصح عنها هي أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عدم إدراكها إدراكا كاملا مكونات صدرها " (١)

ولا شك أننا نركز في تحليلنا لهذا النموذج على تلك الجذور الأسطورية التي تدخل في صميم تشكيله ، لأن محتوى القصيدة يتطلب ذلك ، فنحن هنا أمام نموذج يتجاوز ما رأيناه عند الشعراء السابقين ، وربما تيسر للشاعر أن يقدم مثل هذا النموذج ، نتيجة ظروف خاصة ، فقد " تعلم الأعشى في الحيرة حيث كان المأثور من الأساطير والشعر أوسع نطاقا من مأثور أي قبيلة أخرى بالذات " (٢) . ولكن النموذج ليس مجرد تداعيات لما وراء الشعور ، أو انعكاسا حرفيا للواقع ، أو مجرد استلها م للتراث ، وإنما هو بنية فنية متكاملة التحم فيها الواقع بالأسطورة ، والوعي باللاوعي الفردي والجمعي ، والتفسير بالتعبير ، والشكل بالمحتوى .

فالرؤية ترتبط بتداعيات الماضي وانعكاسات الحاضر ، وتتصل بالمستقبل وما ينشده الإنسان .

وقد استخدم الشاعر الألفاظ والتراكيب والصور التي مكنته من تشكيل هذا النموذج ، فمن التشبيهات قوله : مثل الليوث ، وسم عاتق ، غيث الأرامل ، بحر المواهب للوارد .

(١) كولنجورد : مبادئ الفن ، ص ٤١٨ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية : ٣ / ٢٤ ، ص ٥٤٨ .

ومن أساليب المفاضلة ذلك النموذج الذي شبه فيه ممدوحه بالنهر في فيضانه .

ومن المقابلات التي تشكل بعدا أساسيا في بنية النموذج .

إن غابوا وإن شهدوا ، أمن المحذورة ، ضر نفعا ، فتي ... سادات ،
أجود إذ ضن ، لا يرقع الناس ما أوهى ولا يوهون ما رقعا ، سادة
تابعة ، لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد من ذي فرقة جمعا .

ومن أساليب القصر : لم تطلع الشمس إلا ضر أو نفعا ، وما زادت تجارهم ابا قدامة
إلا الخدم والنفعا .

كما تلاحظ استخدام الشاعر لأسلوب الشرط الذي كشف به عن جملة من صفات
الممدوح وأفضاله وجوانب عظمته ومن ذلك من يلق هوزة يسجد ، لو صارع الناس
عن أحلامهم صرعا ، من ير هوزة يكن له تبعا ، لما يرد من جميع .. فرقه .

كما استخدم أسلوب النفي استخداما جيدا في تشكيله لهذا النموذج : لا يفشلون ،
لا يرون ، لا ترى عيبا ولا طبعا ، لم ينقض الشيب ما يقال له ، ما أراد بها نعمى ، لا
يرقع الناس ما أوهى ، لا يوهون ما رقعا .

وقد قدم الشاعر نموذجه في إطار بحر البسيط وقد ساعده على إيراد الكلمة ومقابلها
أو الكلمة وما يماثلها صوتيا في شطرة واحدة ، فبحر البسيط من أكثر البحور حروفا
وحرركات .

وقد ساعد ذلك الشاعر على استيفاء العناصر الموضوعية والشكلية لهذا النموذج،
كما أن إيقاع هذا البحر قد لون النموذج بإيقاع متميز . وقد استخدم الشاعر قافية
مطلقة مجردة من الردف والتأسيس ، فحرف العين هو الروى متحرك وموصول بالألف
الحاصلة من إشباع الفتحة وهو مجرد من الردف والتأسيس ، وهذا النوع من القافية

يخلص النموذج مما يمكن أن نسميه بغنائية القافية ، حيث إن عدم وجود ألف التأسيس أو الهاء التي توصل بالقافية يقصر حركة هذه القافية مما يجعل الإيقاع أكثر حركة وتدقفا .
وقد استخدم الشاعر أنماطاً مختلفة من التكرار الصوتي ، فنجد تكراراً للحروف وللکلمات ، كما نلاحظ أن الشاعر في البيت السادس والعشرين ، والسابع والعشرين ، قد استخدم نوعاً من المقابلة يقوم على تقنية اللغة في إطار ما يمكن أن نسميه (التركيب المقلوب) في قوله :

لا يرقع الناس ما أوهـــــــى لا يوهون ما رقعـــــــا
ولا شك أن هذه الوسائل الأسلوبية والإيقاعية قد جمعتهما صياغة واعية ، ورؤية واسعة ، الأمر الذي جعل من هذا النموذج صورة متفردة للمدح في عصر ما قبل البعثة .
وإذا كان ظاهر المدح يوحي بأن الشاعر في إبداعه مدائح كان مدفوعاً إما بالرغبة في الكسب والنفع ، أو بالرهبة من ضرر وأذى - فإن هذا لا ينفي وجود نوع من الإعجاب بالمدوح قد سيطر على الشاعر ، بل إن هذا الإعجاب قد وصل إلى درجة التقديس .

يقول الدكتور علي البطل : " أما ارتباط الرجل - المثال بالقمر ، فهو شكل من أشكال التقديس التي يلجأها ذهن البدائي على العظماء ، ولقد عبّدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة ؛ نتيجة وضعهم المتميز في المجتمع . ولقد احتفظ الشعر العربي بآثار دالة على هذا ، فكثيراً ما يربط بين المدوح والهلل .. إن الرجل ذا المكانة القيادية في المجتمع البدائي يأخذ صورة الرّمز أو البديل لمعبود المجتمع . (١)

وقد ظهرت آثار هذا التقديس في شعر المدح بخاصة لأنه ارتبط بالملوك والعظماء ، ولأن أكثر شعراء المدح كانوا على صلة بالإمارات المجاورة حيث أتيح لهم قدر من الثقافة والمعرفة بالأخبار والأساطير . يقول الأعشى : (٢)

(١) د. علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ١٠١ .

فلما أتانا بعيد الكرى سجدنا له ورفعنا عمــــاراً

فذاك أوان التقى والزكى وذاك أوان من الملك حــــاراً

رجع الملك في آخر الليل فسجدوا له شاكرين ، ورفعوا الريحان تحية الملوك .

فالشاعر يبدو وكأنه يرتل أغنية دينية في معبد من معابد الآلهة ، وكأنما يتغنى للإله الملك الذي يحبه ويرجو نعيه ويخشى بأسه .

يقول زهير في مدحه لواحد من السادة : (١)

لو كنت من شيء سوى بشر كنت المنير لليلة البدر

ومن الصور التمثيلية التي استخدمها الشعراء في بنائهم للنماذج الإنسانية وبخاصة نماذج المدح ، ما يمكن أن نطلق عليه اسم المفاضلة ، وفي هذا النمط يأتي الشاعر بالابتداء مسبقاً بما النافية ، ثم يسترسل في وصف المبتدأ ، الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي بالخبر على وزن أفعل التفضيل مجروراً بالباء الزائدة ، ومتبوعاً بحرف الجر ، حيث يقوم الخبر مقام المشبه . فإذا كان المشبه رجلاً كان المبتدأ الذي يقوم مقام المشبه به أسداً أو نمرًا أو راهباً أو ما أشبه ذلك ، وإذا كان المشبه امرأة كان المشبه به غزالاً أو روضة أو حمراً أو بيضة أو دمية .

ومن هذا النمط قول ساعدة بن جؤبة : (٢)

فما خادر من أسد حلية جنه وأشبله ضاف من الغيل أحصد
أراك وأثل قد تحنت فروعه قصار وأسلوب طوال محدد
إذا احتضر الصرم الجميع فإنه إذا ما أراحوا حضرة الدار ينهد
وقاموا قياماً بالفجاج وأوصدوا وجاء إليهم مقبلاً يتورد

(١) ديوان زهير : ص ٩٥ .

(٢) ديوان الهذليين : ص ١١٦٨ - ١١٦٩ ، ح ٣ .

بأعظم من تقى في الحساب إذا التسمات نفضن نفضن الغباراً
وقد جعلت الخنساء المفاضلة بين أخيها صخر وبين الغيث في هطوله واندفاعه ثم
أضربت عن المفاضلة وهو نمط سبقها فيه المرقش الأصغر .

تقول الخنساء : (١)

وما الغيث في جعد الثرى دمث الربى تعبق فيه السوابل المتهللُ
بأوسع سيباً من يدبك ونعمة نعم بما بل سيب كفيك أجزل

ولا شك أن هذا بعض الشعراء كالأعشى قد توسع في استخدام النموذج ،
وبخاصة في موضوع المدح حيث نراه يكرر من استخدام النمط الذي يشبه فيه ممدوحه
بالنهر أو الأسد في مواضع كثيرة ، كما نراه يتوسع في بناء النمط نفسه فيقدم نمطاً من
هذه المفاضلة التمثيلية يستغرق عشرة أبيات ، وهذا يؤكد أن شعراء ما قبل البعثة كانوا
معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني التي جاءتهم عن سابقينهم . إن الصورة وسيلة من
أهم الوسائل الفنية في بناء النموذج الإنساني في الشعر .

هذا بالإضافة إلى أن الصورة في النموذج الإنساني إنما هي صورة داخل صورة أكبر ،
وهي إلى جانب ذلك وسيلة يقدم بها الشاعر رموزاً نابضة بالحياة ، فياضة بالمعاني ، غنية
بالدلالات الإنسانية ، يقول الأعشى في مدحه النعمان بن المنذر : (٢)

إليك آتيت اللعن كان كالألها إلى الماجد الفرع الجواد الحميد
ملك لا يقطع الليل هممه خروج تروك للفراش المهيد
طويل نجاد السيف يبعث همه نيام القطا بالليل في كل مهجد
فما وجدتك الحرب إذ فر نابها على الأمر نغاساً على كل مرصد

(١) ديوان الخنساء : ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٣٩ - ٢٤١ .

فالممدوح فرع ، وهذا يعني انتسابه لشجرة عريقة النسب . وهو " لا يقطع الليل همه
" كناية عن القوة في مواجهة الطبيعة ، ورمزا لمطلق القوة وهي صورة استعارية فالليل
والممدوح في جدل يتمخض عن بروز همه الممدوح وهو رجل سياسة وقيلدة
وهو " طويل نجاد السيف " كناية عن عظم قامته وكناية عن كونه رجلا
حرب إلى جانب هيئته التي انعكست على الكون حتى إنه ليثير نيام القطا من
مكائنها في الصحراء

وقد أشرنا إلى بعض التشبيهات التي استمدتها الشاعر للإنسان من العالم الطبيعي
حيث نراه يشبه الرجل بالشمس والقمر والجبل والسحاب والنهر والأسد والنمر والذئب
وغير ذلك .

ولكن الذي يلفت النظر في النماذج الإنسانية بعامة ، وفي نماذج المدح بخاصة - أن
الشاعر يستخدم جملة من الكنايات في بنائه لهذه النماذج ، ففي التعبير عن الكرم نرى
جملة من الكنايات التي أصبحت متكررة في هذا الشعر ، يرمز بها الشاعر لكرم قومه أو
ممدوحه .

يقول يزيد بن عبد مدان : (١)

فإذا لي الشرف المتين بوالد ضخم الدسيعة زاني ونمائي
فالدسيعة هي الجفنة . والرجل يوصف بأنه ضخم الجفنة إذا كان كريما فلا يطهي له
ما يكفيه وأسرته فقط وإنما ما يزيد عن حاجته لإطعام الناس .

ويقول زهير بن أبي سلمى : (٢)

عظمت دسيعته وفضله جز النواصي من بيني بـدر
ويتخذ الشاعر من كثرة الرماد المتخلف عن الطهي كناية عن الكرم .

(١) شعراء النصرانية : ص ٨٠ .

(٢) ديوان زهير : ص ٩١ .

يقول عمرو بن قميئة : (١)

عظيم رماد القدر لا متعبس ولا مؤيس إذا هو أوقدا

ويقول كعب بن سعد الغنوي : (٢)

كثير رماد القدر يغشى فناؤه إذا نودي الأيسار واحتضر الجزر

ويتخذ الشاعر من صفة الجبن للكلب كناية عن الكرم .

يقول حاتم الطائي : (٣)

فإني جبان الكلب بيتي موطأ أجود إذا ما النفس شح ضميرها

كما يتخذ الشاعر من الوصف الاستعاري للرجل بأنه متحلب الكفين كناية عن

الكرم وكثرة العطاء فترى سعدى بنت الشمردل تقول : (٤)

متحلب الكفين أميث بارع أنف طوال الساعدين سميدع

ويقول الأعشى : (٥)

متحلب الكفين مثــــل البدر قوال وفاعــــل

ويستخدم الشاعر من وصفه للقوم بأنهم شم العرائين كناية عن عظمتهم وتفوقهم .

يقول بشر بن أبي خازم : (٦)

(١) شعراء النصرانية : ص ٢٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٧٤٩ .

(٣) ديوان حاتم الطائي : ص ٤٢ .

(٤) الأصمعيات : ص ١٠٤ .

(٥) ديوان الأعشى : ص ٣٩٧ .

(٦) ديوان بشر : ص ٥٧ .

حتى تزوري بني بدر فإنهم شم العرائن لا سود ولا جمعد
ويصفهم بأنهم عظماء لها كناية عن القوة كما في قول النابغة : (١)
عظام لها أولاد عذرة إنهم لها ميم يستلهونها بالحناجر
ويتخذ الشاعر من وصفه للقوم بأنهم عظام القباب ، أو حمر القباب ، كناية عن
الغنى والعظمة والقوة ، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص : (٢)
أذهب إليك فإني من بني أسد أهل القباب وأهل الجرد والنادي
ويقول الأعشى : (٣)
أهل القباب الحمر والـ ————— نعم الموبل والقنابل
وقوله : (٤)
فإن معاوية الأكرمين عظام القباب طوال الأمم
ويتخذ الشاعر من وصفه للرجل بأنه مسترخي النجاد ، أو طويل النجاد كناية عن
طوله وقوته ، ومن ذلك قول بشر بن خازم : (٥)
من كل مسترخي النجاد منازل يسمو إلى الأقران غير مقلّم
ويجمع الأعشى لممدوحه جملة من الكنايات في قوله : (٦)

(١) ديوان النابغة : ص ٩٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٢٦ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٩٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٩١ .

(٥) المفضليات : ٣٤٧ .

(٦) ديوان الأعشى ، ص ٧٥ .

رَفِيعِ الوَسَادِ طَوِيلِ النَّحَا - دِ ضَحْمِ الدَّسِيعَةِ رَحْبَ العَطَنِ

ومن الكنايات - وصفُ الرجل بأنه طويل اليدين أو رحب الذراع ، إشارة لقوته وقدرته على الفعل . ومن ذلك قول لقيط بن يعمر الإيادي : (١)

وقلِّدوا أمركم لله درُّكُمْ رَحْبَ الذَّرَاعِ بِأَمْرِ الحَرْبِ مُضْطَّلِعَا

فالشاعر الجاهلي في محاولته بناء نموذج الإنسان الكامل الذي يستطيع أن يكون رمزاً لمواجهة القهر الزماني والمكاني ، يقدم نموذج الإنسان القادر على فعل الشيء ونقيضه ، ومن هنا كانت المقابلة أداة فنية يجسد بها الشاعر التناقض المائل في الكون ، وفي المجتمع الإنساني ، والنفس الإنسانية ، فالمقابلة تدخل في صميم بناء الشاعر لنماذجه الجمالية في الشعر ، وتمخض هذه المقابلات عن نوع من الثنائية ، حيث نرى الشاعر يجمع لمدوحه ، أو لقومه أو لنفسه المتضادات من الصفات ، فالأعشى يصف ممدوحه فيقول : (٢)

أخو النَّجْدَاتِ لَا يَكْبُو لِضُرِّ وَلَا مَرِحٌ إِذَا مَا الخَيْرُ دَامَا
لَهُ يَوْمَانِ يَوْمٌ لِعَابِ خَوْدِ وَيَوْمٌ يَسْتَمِي القُحْمَ العِظَامَا
مَنِيرٌ يَحْسِرُ العَمْرَاتِ عَنْهُ وَيَجْلُو ضَوْءُ غُرَّتِهِ الظَّلَامَا
إِذَا مَا عَاجِزٌ رَثَتْ قَوَاهُ رَأَى وَطَاءَ الفِرَاشِ لَهُ فَنَامَا
كفاهُ الحَرْبَ إِذْ لَقِحتْ إِيسُ فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فقامَا

فالممدوح لا يكبو لضر ، ولا يستخفه الخير ، قسم أيامه بين اللهو والحرب ، منير يكشف الشدائد ، ويجلو ضوء غرته الظلام ، فإذا التذُّ بعض الناس بالفراش هجر إياس النوم وقام للحرب .

(١) مختارات شعراء العرب : ص ١٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٤٩ .

فالشاعر يواجه الأحداث بنقيضها ، وكأنه المقابل لما في الوجود من قهر وضرورة وتداع وضعف ، ففي مواجهة الضّر نراه أخواً بجمده ، في الوقت الذي لا يستخفه المرح لدوام الخير . كما نراه قد قسم أيامه بين الجد واللهم ، وفي مواجهة الظلام نراه منيراً ، وكأنه يعمل على مواجهة النقص المائل في هذا الوجود ، من خلال حضرة مليئة يحقق فيها ذاته .

ومن خلال المقابلة يبني النابغة تصوره للممدوح ، وهو تصور قائم على ثنائية التضاد فنراه يقول : (١)

بُعِثْتَ عَلَى الْبَرِيَةِ خَيْرَ رَاعٍ	فَأَنْتَ إِمَامُهَا وَالنَّاسُ دِينُ
نَكُونُ رَعِيَّةً مَا دُمْتُ حَيًّا	وَنَهْبًا بَعْدَ مَوْتِكَ مَا نَكُونُ
وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ	وَأَنْتَ السَّمُّ خَالِطُهُ السَّرِيرُونَ

إن هذه الثنائية ليست مجرد وسيلة بيانية لتحسين الكلام ، وليست مجرد محسن بدعي يقوي المعنى ويظهر الكلام في أحسن صورة من اللفظ ، وإنما هي أبعد من ذلك وأجل خطراً ، فالثنائية هنا تمثل انعكاساً لثنائية تنظيم الكون كله ، كما تنتظم المجتمع الجاهلي فكراً وروحاً ، فالطبيعة من حول الشاعر تبدى في صور متقابلة : الليل والنهار ، والظلام ، والواحات الخضراء والصحراء القاحلة . وما وراء الطبيعة يتبدى الموت والحياة ، الخير والشر ، الوجود والفناء . وينعكس ذلك على حياة الشاعر في صور متقابلة تتصل بالطبيعة ، وبما وراء الطبيعة من قوى فاعلة ، كما تتصل بالمجتمع وبالشاعر نفسه بوصفه عضواً في هذا المجتمع . فالشباب والمشيب ، والغني والفقير ، والحل والترحال ، والرضى والغضب ، والجد واللهم ، والنفع والضرر ، والحرب والسلام ، والانضواء في القبيلة والتمرد عليها ، كل هذا وغيره ينتظم حياة الشاعر الجاهلي ،

(١) ديوان النابغة : ص ٢٢٣ .

وينعكس هذا على رؤيته الشعرية ، وعلى فكره ومن ثم على إبداعه ، ولهذا فإن المقابلات المعبر عنها تشمل عناصر سلب وإيجاب ، ويصبح الإنسان الكامل هو الفاعل سلبا وإيجابا : هو الضار والنافع ، الباني والمهادم ، هو فاعل الموت وواهب الحياة . وقد يرتبط هذا التصور بجذور أسطورية ، فالأساطير كانت نوعا من خلق البطل الذي يستطيع أن يتصف بالصفات الخارقة ، مقابل الإنسان العاجز في مواجهة الوجود ، والبطل الأسطوري هو القادر على أن ينتقل من حالة إلى ضدها ، والمتصف بالمتضادات هو الذي يثيرنا ويلفت أنظارنا ، لهذا فإن المقابلة في الشعر الجاهلي قامت إلى جانب وظيفتها الفنية بوصفها محسنا بديعيا معنويا وبما تحققه من موسيقى خفية تتصل بالتقابل بين المعاني - قامت هذه المقابلات بوظيفة موضوعية تتصل بنموذج الإنسان في الشعر ، فطغيان الثنائية على وعي الشاعر أحدث نوعا من الانفصام في شخصيته حيث يتجاذبه قطبان مختلفان وينعكس هذا في بناء الشاعر لنماذجه الإنسانية حيث تصبح المقابلة منفذا لتجسيد التناقض المائل في الكون .

ولسنا نعي بذلك أن الشاعر كان معنيا بخلق البطل الأسطوري ، أو كان مدفوعا إلى ذلك بعوامل ذاتية وواقعية ، وإنما نقول إن الشاعر حين تخلص - ظاهرا - من سيطرة الأسطورة ، وحينما بدأ يعقل الكون ، ويعقل وجوده ، حاول أن يعطي الأشياء والناس وجودا معقولا ، فوجد نفسه في مواجهة قوى كبرى تتفوق ؛ عليه ولهذا كان مضطرا إلى أن يشكل النماذج البديلة للأسطورة ، فكان نموذج البطل في الشعر الجاهلي بديلا للبطل الأسطوري ، فإذا كان "منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمان ، وفي هذا كله تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة ، أو لعلها تبدو وكأنها ضرب ممتع من أحلام اليقظة . (١)

(١) د. أحمد كمال زكي : الأساطير ، ص ١١٥ .

فإن للبطل في الشعر الجاهلي حظا كبيرا من هذه الصورة ، وإن توارى ذلك خلف ما نطلق عليه الجواز والمبالغة وغير ذلك من وسائل نحول من خلالها أن نتعرف على العمل الأدبي ، في مظاهره اللامنتظية بمنطقنا الخاص ، لا من خلال منطق هذه اللامنتظية الظاهرية ، لأن خلف هذه الصور اللامعتولة منطقاً ينظمها جميعاً ، ولهذا تشابهت صور الأبطال قديماً في مصر ، وما بين الرافدين والهند وغيرها من الأمم القديمة ، حيث كانت تلك الأمم تبديع أبطالها على هواها ، ووفقاً لسجيتهما ، ولكنها في الوقت نفسه جاءت استجابة لحاجات اجتماعية واقعية تجعل من هذه الصور المفارقة للواقع انعكاساً لواقع عاشته هذه الشعوب ، ولهذا يختلف نموذج البطل في التفاصيل الدقيقة عبر العصور ، ولكن الإطار العام للنموذج يظل واحداً ، ولهذا نقول إن النموذج القديم للبطل الأسطوري ، سواء أكان صورة إلهية أم بشرية تتجسد فيما يمكن أن نسميه بالبدائل التي تنبئ عن طفولة العقل البشري من ناحية ، وعن تطور هذا العقل من ناحية أخرى ، وتظل الثنائية ضاربة في نسيج النموذج الفني للبطل في الشعر ، ولهذا نرى نموذج الممدوح يجمع بين مظاهر تنبئ عن أسطورة التفكير وعقلانيته ، فنرى النقيضين يعيشان جنباً إلى جنب .

ولهذا نرى نموذج الممدوح من هذا المنطلق ذا وجهين : الأول : صفات وأفعال معقولة ، والثاني أفعال خارقة ، أو بمعنى آخر إطار يتصل بالنموذج الأصلي المسوروث ، والآخر يتصل برؤية الشاعر وموقفه من البطولة والأبطال ، في عصره وقت إبداع النموذج الجديد ، ويلفت نظرنا مظاهر الهيمنة التي كانت للممدوح في نفس الشاعر الجاهلي ، وهي هيمنة يمتزج فيها الخوف بالإعجاب .

فمن يقرأ شعر النابغة الذبياني ويلم بأطراف علاقته بالنعمان ، ممدوحه وسيد نعمته ، ومثله الأعلى ، يرى أن النابغة كان معجبا بالنعمان إعجاباً مصدره الرغبة في نفعه ، والرهبة من ضرره ، ولقد كان خوف النابغة من النعمان وخشيته منه أكثر بروزاً من

الرجبة في نفعه . ويبدو أن خوف النابغة لم يكن مجرد خوف إنسان من إنسان ، وإنما كان تجسيدا للخوف من الزمان والمكان والمجتمع .

والنابغة يعترف صراحة بخشيته من النعمان وينفي أن تكون هذه الخشية عارا عليه ، فيقول : (١)

وعيرتني بنو ذبيان خشيتـــــــــــــــه وهل على بأن أحشاك من عار

ويقول : (٢)

وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع
فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع
يسهد من ليل التمام سليمها لخلي النساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمها تطلقه طورا وطورا تراجع

إن استبطان الموقف الذي صدر عنه النابغة في تشكيل اعتذاره للنعمان يظهر بوضوح هيمنة النعمان على نفسه ، مقترنة بالتداعيات التي ترتبط بمظاهر الخوف الوجودي ، والتي استخدمها في تشكيل نموذج . لقد كان النعمان قادرا على البطش به ، والواشون كثيرون ، والشاعر أعلم الناس بالرجل وبمكائده ، ولهذا فإن الصورة التي تظفر من قاع الشعور هي صورة الحية التي تلدغ الرجل ، ولكن الشاعر يستخدم قدرته ومهارته في تقديم هذه الصورة التي اقترنت في عقله الباطن بالممدوح تقديمها لا يفضب النعمان ، فهو لم يقل له : إنك حية سامة أو إنك تلدغ كما تلدغ الحية ، ولكنها شبه ما أصابه من غضبه بما يشبه لدغ هذه الحية .

(١) ديوان النابغة : ص ٧٨ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٣٢ - ٣٤ .

وهذا الارتباط بين الممدوح والحية يتبدى في مظاهر أخرى ، فقد رأينا وصف النابغة له بأنه (السم خالطه البيرون) فمعرفة النابغة بالنعمان تركت في أعماق شعوره صورة لهذا الرجل ، فالشعور هو مبدع الصورة قبل أن يبدع النظر والتأمل .
 ويتمخض بحرف النابغة ورهبته من ممدوحه عن صفة لهذا الممدوح هي صفة المهيمن القادر فلا شيء يبتعد عنه أو يقلت منه .

يقول النابغة : (١)

لا تقلدني بركن لا كفاء له وإن تأتفك الأعداء بالرؤد
 ويقول : (٢)

وأنت ربيع ينعش الناس سيبه وسيف أعرته المنية قاطع
 ويقول : (٣)

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك دونها يتذبذب
 بأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وإذا كان النابغة كما يبدو من ديوانه سيدا في قبيلته وكان صاحب فكر ورأي - فلم ارتضى لنفسه تلك المنزلة ، ولماذا حاد عن روح عصره ، ليضع نفسه في منزلة الشاعر المهين الذي يخشى بطش السيد المهيمن ، ولا يرى في خوفه منه عارا عليه ، على الرغم من لوم قومه له . هل كانت رغبته في نواله وخوفه عقابه وراء هذه الصورة التي قدمها لنفسه في شعره ، أم أن هناك رغبة من النابغة في تعزيب سيد من السادات المؤهلين لجمع شمل العرب ، أم أن ما قيل عن علاقته بالمتجردة زوجة النعمان كان سببا في إلحاحه في الإبقاء على العلاقة بينهما ، أم أن ما وجدته في قصر النعمان من مظاهر

(١) ديوان النابغة : ص ٢٦ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٣٨ .

(٣) ديوان النابغة : ص ٧٣ .

الحضارة والترف قد استهواه وتملك عليه زمام نفسه ، إن كل هذا أو بعضه قد يكون سببا وراء تلك الصورة التي مثل فيها النابغة نفسه خائفا مقهورا ، وقد يكون هناك من الأسباب ما لم نستطع أن نتعرف عليه . لكن الذي يهمنا هو هذه الصورة الفريدة لرهبة إنسان من ملك هجاء بعض الشعراء ورفضوا أن يخضعوا له ، في الوقت الذي لم يكونوا في مثل قوة النابغة وقوة قومه . وعلى الرغم من أن تقديس المدوح ليس مجرد تقديس فردي ، فإن هناك موقفا مضادا يظهر فيه الشاعر استخفافه بالملك ، ففي معلقة عمرو بن كلثوم نراه يقول : (١)

وأيام لنا غر طوال	عصينا الملك فيها أن ندينا
وسيد معشر توجوه	بتاج الملك يجمي المحجريننا
تركنا الخيل عاكفة عليه	مقلدة أعتتها صفوننا

ومع ما في هذا القول من استخفاف بالملك ، فإنه يعكس عرفا اجتماعيا سائدا هو وجوب احترام الملوك وطاعتهم . وكأنما أراد عمرو أن يزلزل هذا العرف فيفخر بعصيان الملوك وقتلهم ورفض ذلهم .

ولم يكن عمرو بن كلثوم هو الشاعر الوحيد الذي تصدى لملك أو هجاء ، فقد وجدنا أن يزيد بن الحداق الشني قد هجا النعمان ، إلى جانب بعض الشعراء الذين هجوا النعمان وعمرو بن هند وكسرى .

وبالنسبة لهجاء يزيد بن الحداق للنعمان ، فيروي أن النعمان قد بعث إليهم كتيبة يقال لها دوسر ، فاستباحتهم فقال سويد أخو يزيد : (٢)

(١) شرح المعلقات السبع للزورني : ص ١٧٢ .

(٢) المفضليات : ص ٢٩٥ .

ضربت دوسر فينا ضرببة أثبتت أوتاد ملك فاستقـر
فجزاك الله من ذي نعمة وجزاه الله من عبد كفـر

والذي يلفت نظرنا أن سويدا يرى أن حرب النعمان لهم كانت ضرورة لتثبيت أركان ملكه واستقراره ، كما يلفت نظرنا دعاؤه للنعمان الذي استباح قومه ، ودعاؤه على أخيه الذي كان سببا في غضب الأمير وحربه لهم . ولهذا فإنه يصور أخاه حين هجلا النعمان بأنه عبدكفر ، ولا شك أن الشاعر كان واقعا تحت هيمنة نتجت عما لحق به وبقومه من أذى وضرر .

والذي نستنتجه أنه قد كان للسادة من ذوي الشأن ، وللأمراء والملوك الذين حكموا الإمارات الواقعة على أطراف الجزيرة - صولة وبطش وسلطان ، مما دفع ببعض الشعراء إلى أن يروا فيهم المثل الأعلى للسيادة والنموذج المتفرد للملك والبطولة والقوة، فنظموا القصائد بدافع الإعجاب ، وطلب النفع واثقاء الضرر ووصل بعض الشعراء في مدحهم لبعض السادة إلى مستوى التقديس . ومع ذلك فإن بعض الشعراء قد واجه هؤلاء السادة ، وهجوهم عندما لم يتفق تصورهم مع الصورة التي وجدوهم عليها ، وكأنهم حين لم يجدوا فيهم المثل الذي ينشدونه - رأوا في قبولهم وقبول قومهم سيطرة هؤلاء السادة بعدا عن الجادة ، وقبولا للهوان ، وكأنهم أيضا رأوا في إذعافهم وإذعان قومهم لظلم هؤلاء السادة قبولا بالنموذج المرفوض .

ولا شك أن هناك جذورا أسطورية أثرت في رؤية الشعراء الجاهليين ، فليس من المستبعد أن يقدر الجاهليون بعضا من السادة وبخاصة هؤلاء الذين تحجبهم القصور ، ولكن عصر ما قبل الإسلام لم يشهد فيما وصل إلينا - رجلا معبودا ، وإن وصل الأمر ببعض الشعراء إلى أن ينظروا إلى بعض ممدوحهم نظرة تقديس وإجلال نتيجة تغلغل النماذج القديمة في وعي الجماعة . ومع ذلك فإن اللافت للنظر أن بعض الشعراء هجوا بعض السادة ثم مدحوهم فقد هجا بشر بن أبي خازم أوس بن حارثة ، ثم مدحه

وكذلك هجا الأعشى علقمة في منافرة ثم مدحه ، كما أن الملتمس وطرفة وبعض الشعراء مدحوا أمراء الحيرة ثم هجوهم . وهذا يكشف عن أن الشاعر يمدح بدافع الإعجاب والرغبة في الحظوة والعطاء ، ثم يهجو إذا وجد عوامل تنقض إعجابه ، وتبعث على النفور من ممدوحيه . ومعنى هذا أن الشاعر كان يفتعل هذا التقديس ، وينقضه إذا رأى ذلك ، فالشعراء هم الذين صنعوا هذه النماذج التي تضفي على الممدوح هالة من القدسية والجلال عن وعي ، وعن لا وعي .

وتتكشف لنا من خلال دراستنا لنصوص المدح أن الشاعر كان يخرج إلى ممدوحه خلاصا من واقع أليم .

فالأعشى خرج إلى ممدوحه عندما أضربه الزمن في شيخوخته ، ورأى نفسه - وهو السيد الكريم - قد صار وكأنه ذنب لا قيمة له . يقول الأعشى : (١)

لما رأيت زمانا كالحا شبا	قد صار فيه رعوس الناس أذنابا
يممت خير فتى في الناس كلهم	الشاهدين به أعني ومن غابا
لما رأني إياس في مرجمة	رث الشوار قليل المال منشابا
أثوى ثواء كريم ثم متعني	يوم العروبة إذ ودعت أصحابا
بعتريس كأن الحص ليط بها	أدما لا بكرة تدعى ولا نابا

هذا هو نموذج المادح . إنه صورة لإنسان بائس أحاط به الفقر ، وأضرت به الحاجة ، وأصبح قليل المال لا يجد ما يقيم أوده ويكفي أسرته ، ويصبح الممدوح هو الملجأ الذي يلوذ به ، وينقذه مما لحق به ، في مواجهة الزمان والمكان والمجتمع . فالزمان أصبح كالحا ، والمجتمع قد صار فيه رؤوس الناس أذنابا ، وصار الشاعر في مرجمة رث الشوار قليل المال . فيفضل عليه الممدوح بناقة . فلا الممدوح واهب المائة الصفايا ، ولا الشاعر رجل قادر على الاستغناء . وعلى الرغم من هذه العلاقة فإن ما يتمخض عنها هو

(١) ديوان الأعشى : ص ٤١٣ - ٤١٥ .

هذه النماذج الشعرية التي تتجاوز المدح والمدح ، إلى مستوى الفن الرفيع ، يقول
الحارث بن حلزة .

لما جفاني أخلائي وأسلمني دهري ولحم عظامي اليوم يعترق
أقبلت نحو أبي قابوس أمدحه إن الشاء له والحمد يتفسق

فهجرة الشاعر إلى المدح وغرته عن أهله غربة دفعت إليها الحاجة ، فقد جفاه
أهله وأسلمه دهره وصار وحيدا عاجزا ، ولهذا فإنه لم يجد مفرا من الرحيل إلى المدح
لينال ما يعينه على الحياة ، ولهذا فإن قدرنا من المدح قد جاء نتيجة طبيعية أملت ظروف
الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ففي مواجهة الحروب وأسر بعض الناس من قوم
الشاعر - نرى مدحا يستعطف فيه الشاعر السيد أو الأمير ، ويطلب فيه الشاعر أن
يمن عليه بفك الأسرى كما رأينا عند علقمة ، ونرى في مواجهة الفقر والعجز رحلة إلى
المدح ، يطلب فيها الشاعر شيئا من المال ، ونجد في مواجهة جفاء الأهل وجور الزمن
الذي يأتي نتيجة لجفاء الأهل ، أو الجذب والفقر ، نجد الشاعر يرحل مادحا .

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن المدح بمعناه الواسع الذي يتصل بالتحسين قد انتظم أكثر
موضوعات الشعر الجاهلي ، سواء المدح بمعناه الاصطلاحي ، والفخر والرثاء ، فإننا نرى
من المفيد عرض الصيغ اللفظية التي استخدمها الشعراء الجاهليون في تشكيلهم للنماذج
الإنسانية للرجل ، تلك الصيغ التي كانت تمثل العناصر الجمالية للعمل الفني ، والتي كانت
تقوم مقام الألوان بأنواعها ودرجاتها في تشكيل الصورة . والتعرف على هذه العناصر
يفيدنا في التعرف على النموذج الفني وعلاقته برؤية الشاعر وموقفه ، مع ملاحظة أن
هذه العناصر تكتسب وجودها وفعاليتها داخل السياق .

كان الإنسان الجاهلي في مواجهة للزمان نموذجاً مخطماً مشتت الوجدان يغشى فكره
ضبابية وإحساس بالنهاية ، ولهذا عمد إلى الانتصار على قهر الزمان والمكان ، وإلى

تأكيد وجوده ، وتحقيق ذاته من خلال حضرة مليئة في إطار الالتزام بالمجتمع ، أو بالذات ، أو بالقيم فحاول أن يبني نموذج الفارس المنتصر على كل أنواع القهر الوجودي والاجتماعي وإذا كان لكل صيغة اسمية أو فعلية معنى ومبنى فإن - الألفاظ التي استخدمها الشاعر جاءت انعكاسا لرؤية الشاعر وموقفه من الوجود والمجتمع ، فلصبحت علامات مميزة لوضع الإنسان في العالم ، كما أنها أصبحت بمثابة البواني الموضوعية لنموذج الإنسان في الشعر ، وهذا أصبحت عناصر فنية في العمل الأدبي لها إيقاعها المميز ، وإيجاءها الخاصة من خلال ما يحدثه الشاعر بين هذه العناصر من علاقة وتفاعل .

فإذا كان لكل كلمة معنى خاص بها - فإن الصيغة تجمع الكلمات التي تندرج تحتها في معنى خاص بهذه الصيغة فلعل صيغة دلالتها الخاصة ، والتي تشترك فيها كل الألفاظ التي تأتي على هذه الصيغة .

وإذا تأملنا صيغ الأسماء نجد أن اسم الفاعل اسم مشترك للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به على وجه الحدوث ، وقد يأتي هذا الاسم على وزن فاعل أو على وزن مضارعه مع إبدال ياء المضارعة ميما ، وكسر ما قبل آخره . (١)

وكثيرا ما تحول صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي إلى صيغ أخرى هي :
فعال ومفعول وفعل وفعل وفعل " لإفادة المبالغة والتكثير " . (٢)

أما الصيغة المشبهة - فهي اسم مشتق يشبه اسم الفاعل من حيث الدلالة على الصفة وصاحبها وتختلف عن اسم الفاعل من حيث إنها تدل على ذلك على وجه الثبوت والدوام ، كما أنها تصاغ من الفعل اللازم . أما اسم الفاعل فإنه يصاغ من الفعل اللازم والمتعدي . (٣)

(١) ابن هشام : شذور الذهب ، ص ٤٥٦ .

(٢) نفس المرجع : ص ٤٦٨ .

(٣) الزمخشري : المفصل ، ص ٢٣٠ .

والذي نلاحظه هنا أن هناك وزنين مشتركين بين صيغ المبالغة والصفات المشبهة هما صيغتا فعل وفعليل ، كما أن هناك صفات مشبهة جاءت على وزن اسم الفاعل سواء أكان مشتقا من الثلاثي أو الرباعي مثل صاحب وناعم وطاهر وضامر ومستقر ومستقيم ومعتدل ومنطوي .

أما اسم المفعول ، فهو المشتق من فعل لمن وقع عليه الفعل (١)

"والمصدر هو الاسم الجاري على الفعل (٢) والذي يدل على الحدث المجرد من غير تعرض لزمان أو ذات ، أما اسم التفصيل "فهو اسم مشتق مصوغ للدلالة غالبا على أن شيئين اشتركا في صفة ، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة . (٣)

نضيف إلى هذا أن هناك جموع قلة وجموع كثرة وأن لكل صيغة من صيغ الجموع دلالتها الخاصة المتميزة أما بالنسبة للفعل فإن استخدام الشاعر للفعل الماضي يختلف في دلالاته عن استخدام الفعل المضارع وعن الأمر ، واستخدام هذه الصيغ وغيرها سواء أكانت صيغا للاسم أو صيغا للفعل في بناء النموذج الإنساني في الشعر كثيرا ما يخضع للموضوع وللشكل ، ففي الفخر القبلي مثلا نرى أن الشعراء الجاهليين كثيرا ما يستخدمون اسم الفاعل المعرف بأل والمجموع جمع مذكر سالما .

ففي معلقة عمرو بن كلثوم نجد من هذه الصيغة : الحابسون ، الحاكمون ، العازمون ، التاركون ، الآخذون ، الأيمنين ، الأيسرين ، المطعمون ، المهلكون ، المانعون ، النازلون ، الآخذون ، العاصمون ، العازمون .

(١) شذور الذهب : ص ٤٧٠ .

(٢) نفسه : ص ٤٥٦ .

(٣) كتاب شذا العرف في فن الصرف : ص ٨٢ .

فهذه الصيغ لها دلالتها الخاصة التي تختلف عن الوصف بالفعل ماضيا كان أو مضارعاً فقول الشاعر : نحن التاركون لما سخطنا ، يختلف عن قوله : نحن تركنا ما سخطنا ، وعن قوله : نترك ما سخطنا ، فالمعنى في "تركنا" يحتمل أنهم قد لا يتركون في الحال أو الاستقبال ، كأن نقول لقد تركنا ، ولكننا لن نترك بعد ذلك ، وكنا لا نترك قبلا .

أما قوله : ونحن نترك ، فإن الترك هنا يجري مجرى العادة أو الحقيقة ، ولكنه لا ينزل منزلة الصفة المتصرف بها الفاعل لأن اسم الفاعل "هو الصفة الدالة على فاعل الحدث" .

وإذا تأملنا نموذجا آخر للفخر القبلي عند طرفة بن العبد جاء في رائيته من بحر الرمل ، نجد الشاعر يكثر من استخدام صيغة الجمع فعل وهي صيغة مع دلالتها على الجمع تدل على المبالغة فهي جمع لصيغة مبالغة أو لصفة مشبهة وكلاهما تدل على ورود الحدث على سبيل التكرار أو الثبوت وهذا يتناسب مع الصورة المثالية التي ينزع الشاعر إلى تقديمها .

ومن هذه الجموع : صبر ، فرح ، هذر ، غفر ، يسر ، غر ، أمر ، ذلق ، ذعر ، شقر ، ضمير ، عجل ، شمر ، خضر ، فضل .

ولكن هذه الصيغ بالإضافة إلى أنها تتناسب مع موضوع الفخر فهي تتناسب مع البحر والقافية . فنحن نلاحظ أن هذه الجموع قد وردت إما في آخر الأبيات ، أو أولها . فالتى وردت في أولها كانت بمثابة ثلاثة حركات متوالية تمثل المقطع الأول من فعلاتن ، أما التي وردت في آخر الأبيات فقد جاءت ساكنة بمثابة المقطع الأخير من فاعلن أو فعلن . وإذا تأملنا نوع القافية في القصيدة نجد أنها قافية مقيدة بمجردة من الردف والتأسيس ، ولتوضيح ذلك نعرض البيت الأول من نموذج الفخر الذي ورد في القصيدة حيث يقول طرفة : (١)

(١) ديوان طرفة : ص ٨١ .

وتشكي النفس ما صاب بها فاصبري ، إنك من قوم صبر

فالراء وهي الروى ساكنة ، ولا ردف لها ، ولا تأسيس في القافية . وهذه الصيغة تتناسب في وزنها الصربي مع القافية والوزن العروضي . وهذا التناسب يجعل من الكلمة بنية موسيقية فعالة في بنية القصيدة . والشاعر ينوع من استخدامه لهذه الصيغ بما يتناسب مع موضوعه ، ومع البحر الذي يشكل نموذجه من خلاله .

ففي النموذج الذي يصف فيه زهير ممدوحه هرم بن سنان نجده يستخدم من صيغ المبالغة : ضراب ، فكاك ، فياض ، حمال ، ومن الصفات المشبهة : شديد ، محمد ، مرز ، تقى ، نقى ، ولا يحقلد . ومن الأفعال : يحمي ، لم يعرد ، يسود ، يسبق ، يجهد ، يطيب .

ولا شك أن الشاعر لا يغض من شاعريته تكراره لصيغة من الصيغ فنقول إن التنوع أفضل من التكرار ، فالشاعر المجيد قادر على أن يرتفع بنموذجه إلى مستوى الفن الرفيع باستخدامه المتميز للعناصر الداخلة في التركيب .

وإذا كان الوصف باسم الفاعل ، أو اسم المفعول ، أو صيغ المبالغة ، والصفات المشبهة ، والأفعال كثيرة الورد في الشعر الجاهلي - فإننا نلاحظ أن الشعراء الجاهليين قد استخدموا المصدر في وصفهم للإنسان ، سواء أكان ذلك في نماذج المدح والثناء أو الفخر ، ففي لامية الأعشى من بحر المتقارب نجده يمدح الأسود بن المنذر اللخمي مستخدماً جملة من المصادر "فالممدوح أخو الحزم والتقوى وأسى الصرع وحمل المضلع الأثقال ، وصلات الأرحام ، وفك الأسرى ، وهوان النفس العزيزة للذكر ، وعطاء ، ووفاء ، يظل له القوم ركوداً ، قيامهم للهِلال إن يعاقب يكن غراماً .

وفي الشعر الجاهلي بعامة نجد أمثلة متنوعة استخدم فيها الشعراء المصادر في وصفهم للإنسان فهو فتى صدق ، ورجل صدق ، وهو عدل ، وغيث وندى وهو سم العداة ، وصاحب فضل ، الصبر سجيته ، والمجد حلتته ، والجود علتته ، وهو عيش ، وظل ، وذو

حلم ، أخو الندى ، وأخو ثقة ، وابن حرب وعنده فصل الخطاب ، وهو خير ، وبسر ،
وأناة ، وغرام ، وسماح ، ويسر ، وذو حفاظ ، وهو فتى البأس ، والجد ، والنفع ،
والضرر ، ذو مرة ، وضرة ، وبجدة وعفة ، وحياء ، ومكر ، ودهاء ، وهو غيث
العشيرة ، وهو رجل ضرب ، وحرب ، ووصل ، وقطع .

فإذا تأملنا الوصف بأفعل التفضيل نجد أنه أعز جار ، وهو أبلج ، أزهر ، أشجع من
ليث ، وأحيا من فتاة ، وأثقب زندا ، وأبر يمينا ، وأفضل فعلا ، وأشم منزلا ،
وأكرم ، وأحسن ، وأعلى . أما الوصف باسم الفاعل فإن الرجل الكامل هو حامي
الحقيقة ، وحامي الحقيق ، فارس الحرب ، حامل الثقل ، الجابر العظم الكسير ، الكاسر
العظم الأمين ، الواهب المائة الهجان ، غافر الذنب ، على الكعب ، الواعد الوعد ،
اللابس الخيل بالخيل ، الوافي الذمام ، الحازم ، القادر ، الوالي ، المدافع ، الحالم ،
الوافر ، الباني ، الطاعن ، قائد الخيل ، عالي البناء راعي الأمانة ، الحاشد ، الماضي ،
الحافظ النافع ، المانع ، القاتل ، الفاعل ، محاضل الكف ، وارث الجحد ، التارك الكسب
الخبث ، المانع الضارب ، الحارب ، الناطح ، الواصل ، الصافي ، البارع ، الرائش ،
الباري ، القاطع ، الأقران ، الساعي للخير ، الواصل ، الباسل ، الداعي ، الغالب ،
المنتضي ، سابي الخمر ، الأمر ، الناهي ، الناحر الكوم ، محاضل الكف ، المحرب ،
المطعم ، معتدل الحكم ، المضر ، مفرج الكرب ، مبيح التلاد ، المحير ، مهين المال ،
المتلف المفيد ، المنير ، المغير ، المنبه ، المعالي ، المطيح ، المخلف ، المتدفق بالندى ،
متحلب الكفين ، المتهلل ، المبرز ، المتفضل ، المضطلع .

والملاحظ أن أكثر صيغ اسم الفاعل جاءت معرفة بأل ، وتعريف المسند يمثل قصورا ،
فعندما يقول الشاعر : " المتلف المخلف المرزأ " فإن ذلك يعني أنه دون غيره يتصف بهذه
الصفات ، وقد عرف محمد بن علي الجرجاني هذا النوع بقصر الكمال . واستخدام اسم
الفاعل في النموذج الإنساني يؤكد حضور الإنسان وفاعليته ، بمعنى أنه أصبح فاعلا ،

وأصبح موجبا مؤثرا ، بعد أن كانت الطبيعة والكون والزمن مصادر الفعل من خلال التصور الأسطوري القديم .

أما وقد اتضحت الرؤية ، وتراخت الرموز الأسطورية ، وانتقل الإنسان إلى مواجهة عالمه عن طريق الفعل الإنساني ، بعد أن كان يواجهه بالسكر واستدعاء الأرواح - فإن الإنسان بدأ يصنع من نفسه الإنسان الأسطوري ويؤكد حضوره وإيجابيته ، عن طريق التشكيل الذي يستخدم هذه البواني الموضوعية .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في بناء الشاعر للنماذج الإنسانية فإن منها ما جاء على صيغة فعال ومنها ما جاء على صيغة مفعال وفعول وفعيل وفعل ، والملاحظ أن صيغة فعال هي أكثر صيغ المبالغة ورودا في الشعر الجاهلي ، وفي رأيي إنها أكثر الصيغ دلالة على المبالغة ؛ لأن التشديد في هذه الصيغ يميزها عن غيرها من صيغ المبالغة ويجعل الموصوف بها متفوقا .

ومن هذه الصيغ التي وصف بها الشعراء الرجل : حمال الديات ، حمال أثقال ، ضراب الكماة ، تراك الضغينة ، طواف أمكنة ، قطاع أودية ، شهاد أندية ، فكاك العناة ، فياض ، وهاب جرار جيش نحر راغية ، جبار للعظم فحار ، أمار بالخير ، رداد عارية ، ضرار ونفاع ، بسال الوديقة ، طلاع مرقبة ، مناع مغلقة ، وراد مشربة قطاع أقران ، شهاد أندية ، غياث أقوام ، قوال ومشاء ، مياط وخشاش ، فعال سامية ، عقاد ألوية ، جواب قاصية ، جزاز ناصية ، مناع .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في وصف الرجل على وزن فعول فمنه قولهم : وهوب ، صبور ، عزوف ، جسور ، حشود ، وقور ، كتوم ، طلوب ، وصول ، قطبوع ، جموع ، ألوف .

وما جاء على وزن مفعال منه : مغوار ، مقدم ، ميسار ، مسماح ، معتاق ، مكرام ، متلاف ، مصلات . أما ما جاء على صيغة فعيول وفعل سواء أكان من صيغ

المبالغة أم من الصفات المشبهة وكلاهما يفيد المبالغة الأولى على وجه الحدوث والتجدد والثانية على وجه الثبوت والدوام - فمن صيغ فعيل جاء قولهم : شديد الرأي طويل اليدين ، شديد اللسان ، ذليق اللسان ، جليل الأيدي ، جميل الحيا ، كثير النوافل ، عضيد الجحد ، حليف الندى ، جزيل العطاء ، رفيع الوساد والعماد ، طويل النجاد ، عزيز ، شديد ، غزير الندى ، رحيب ، أمين ، عفيف ، ربيع ، عظيم ، شريف ، جرى ، جليل ، خطيب ، لبيب ، أريب ، حسيب ، عتيق ، كثير الرماد ، طيب ، طليق .

أما ما جاء على وزن فعل فمنه : فكه ، ظفر ، ورع ، برع ، ثقف ، حذب ، طبن ، فطن ، خلط ، حصن ، نقى ، ندى ، أبى ، على ، سنى ، كسى .

أما ما جاء من الصفات على وزن فعل فمنه قولهم : قرم ، رجب ، كهل ، اللحم ، محض الضريبة ، سيف ، جلد ، صعب ، بحر ، سمح ، جزل ، بدر ، جم ، جهم ، فرع ، طلق ، صلب ، خير ، ضخم ، غيث ، عف ، شمس ، سم ، عبد الضيف ، حشو الدرع .

أما ما جاء من وصف باسم مفعول فمنه قولهم : محمود الشمائل ميمون ، محروب ، مطاع ، مبارك ، مورث الجحد ، مؤمل ، مهند ، مهذب ، المزرأ ، المعظم ، المقدم ، مؤثل المجد ، مورث الجحد ، مسهد النوم ، محمد ، موطأ الأكتاف مزهق النيران ، مؤزر ، معلم .

أما ما جاء في وصف الرجل من أسماء ليست من الصيغ السابقة فمنه قولهم : سبطر ، سميدع ، خنديد ، أريحي ، خضرم ، صلدع ، هام ، إمام ، سنام ، مأوى الضريك ، معترك الجياح ، شهاب حرب ، غاية المتاب ، خضرم - بهلول ، يلمعي ، محظرب . قمقام ، مخلط ، مزيل .

ومن استخدامهم للماضي في بناء نموذج الرجل قولهم : تآزر بالمكارم ، سما للعلا ، كفى من يغيب ، جمع المروءة والنجدة والبر والتقوى ، أشقى وأسعد ، جر إلى الغنى ذا

فاقة ، وأزال إمة أقوام ، أقلل وأعمر ، ضر ونفع ، خاض الموت وادرع ، أزارهم المنية ، حلب الدهر أشطره ، أهدى ، أعان ، تبجح ، وتائل ، ترك الخبيث ، أعطى ومنح ، رأب وأصلح ، أغار وقتل وسلب وأباح ، عاهد وأوفى ، ملك ، تعالى ، ضرب وهتك ، وحمل ، وصدق وأوفى ، ورد ، وأصدر ، لمع ، وأضاء ، فك ، وعدل ، وسقى .

وأما ما استخدمه من صيغ المضارع فمنه : يبتني المجد ، يجتاز النهى ، يريش ، يبري ، يعطي ، يستفيد ، يجير ، يدرك ، يشفي ، يروي ، يرد الأعداء ، والخيل ، يهلك ، يبئد ، يضر وينفع ، تندي أنامله ، ويتهلل وجهه ، يظلم الظالم ، يطيع ويطلع ، يحمي الصحاب ، يصيد ، يصبر ، يكفي ، يغفر ، يعصم ، يحمي الحرب إذا بردت ويجتني جناها ، ويصطلي نارها ، يعلو المكاره ، ويركب الصعاب ، يفك الأسير ويمنع من يليه ، يهب ويشترى الحمد ، ويبع النفس ، يروي ويعاصي ، يرتجي سببه ، يرى الرأي ، يجمع ويفرق ، ينمي وعلو ويسمو ، ويريد ، يحلم يجلو ضوء غرته الظلام ، تقر به العين ، يجود بالنفس ، يراح للذكر ، يفري ما خلق ، يشفي بدمه ، يلاقى القرن بصدوره ، يجب الموت ، يطلب المكارم ، يحكم ويحتكم ، ويعدل ، يطعم في القحط ، يبر ، يعتق ، يهين المال ، يشرب الخمر ، يعلو ناره .

ولو استعرضنا أكثر الصفات والأفعال التي نفاها الشعراء الجاهليون عن أنفسهم وعن ممدوحهم في بنائهم لنموذج الرجل الكامل لوجدنا أن الرجل الكامل في نظرهم ليس بمخلاف مبدل ، ولا معدما ، وليس متسرعا ، ولا جامدا ، ولا جعد اليدين ، غير باغ ولا خرق ، ولا نكس ، ولا غمر ، ولا ضنين ، ولا برم ، ولا وان ، ولا بترعية ، ولا بهواء ، ولا كباس ، غير خامل ، وغير خوار ، ليس بفاحش ، ولا ناكث ، غير ثيان ، غير منان ، وغير خوان ، لا ألف ولا ضعيف ، غير غضبه ولا حصر ، ولا مسند ، ولا متترف ، ولا زمال ، ولا وكل ، ولا ورع ، غير واهن ، ولا ضرع ، ولا مرح ، غير أميل ، ولا أعزل ، ولا طائش أهوج ، ولا ملق ، وماله من خليف ، وليس للموت هيابا ، غير ملعن للقدر ، ولا مؤيس ، غير عاد ، ولا قذع ، ولا قصار ، ولا نكل ،

ليس بفاحش ، ولا برم ، لا هار ، ولا هشم ، ليس بألف ، ولا بمقلد ، ولا مختصر .
ولا يزيد الغنى بأوا ، لا يتأخر ، ولا يتبدل ولا يخشاه الخليط ، لا يهاب الموت ، ولم
يخطه الغنى ، لا يأخذ الخسف ولا يشتتم ابن العم ، لا يدب إلى الجارات ، لا يرمي
بفاحشة ، لا يمن ولا يشتكيه الرفيق ، ولا يشتكيه الركب ، لا ينهه بالزجر ولا يخيم لا
يروعه لقاء ، لا ينجد طريقه ، لا يضام جاره ، لا يبالي ، ولا يغلب ، ولا يغبن ، لا يدع
الحمد ، لا تفزع جاراته ، ولا تضاع له ذمة ، وليس بعلة ، شره دون خيره ، ولا يعد
الإقتار عدما ، ولا يدع الحمد أو يشتريه بالفتور ، لا يرقع الناس ما أوهي ، ولا يحرم
السائل ، لا يأخذ الرشوة ، لا يبالي غبن الخاسر ، لا يكبو ، لا ينقص ، ولم يدرك
بضعف ، لم يمت طبعاً ، ولا يخشع ، لا يطعم النوم ، لا يشغله مال ولا ولد ، لا ينطق
الخنأ ، لا يهجو الصديق وليس بمحيار ولا يزدهي حلمه .

وإذا كان النفي يكشف عن رؤية أو رأي فإنه في بعض المواضع يكشف عن
موقف . وهو لا يكشف عن هذا الموقف مباشرة وإنما من خلال رؤية لها كثير من
التجرد ، فهو يكشف عن الخاص من خلال العام .

ولا شك أن النفي يتصل بالنموذج الإنساني في الشعر كما يتصل بجدل الإنسان مع
نفسه وعالمه ، فالحياة إثبات ونفي ، والموقف الإنساني قبول ورفض ، بل إن قانون المادة
قائم على الإيجاب والسلب ، ولا شك أننا بحاجة إلى النفي لإثبات وجودنا .

إن الكلمات هي أداة الشاعر للإبداع الفني ، إنها اللون الذي يلون به ، والصوت
الذي يعزف من خلاله مقطوعته ، والمادة التي يجسد بها ، وهي الرمز ، والمعنى ،
والفكرة ، والصورة ، وإن الصبغ هي البراني الفعالة النشطة ذات الدلالة القوية المؤثرة التي
يكتمل بها ومن خلالها الإبداع الفني الناضج ، فالصبغة بنية تتجاوز حدودها ، لأنها
تضيف إلى معناها المجرد دلالتها الخاصة قبل صياغتها في جملة ، لكن الجملة هي التي
توظف الصبغة لما يريد الشاعر فقد يكون الرجل حمال ألوية أو حمال أثقال ، أو حمال

أضغان ، أو حمال ضميم ، بالإضافة تحدد مدلول الصيغة . ولكن مدلول الصيغة يظل كاملاً هو ، فالرجل في الحالات الأربع يحمل كثيراً ، ولكن حمل الألوية يعني أنه يشهد الحرب قائداً ، وحمل الأثقال يعني أنه ملتزم بأهله ، ويتحمل عنهم التبعات ، أما حمال الأضغان فإنها تعني أنه كثير الحقد ، وحمال ضميم تعني هو انه وذلته .

وحتى نزيد الأمر وضوحاً نقول إن هذا الرجل فعل الخير ، فاعل الخير ، يفعل الخير فعال للخير ، فعول للخير ، فعيل للخير ، فالملاحظ أن فعل الرجل للخير يتحقق في كل هذه التعبيرات ولكن بدلالات مختلفة ، فقد نرى أنه فعل الخير وقد لا يفعله ، وفي المضارع نرى أنه يفعله على سبيل العادة أو التجدد والمداومة ، وفي اسم الفاعل نرى أنه متصف بفعل الخير دوئماً تزيد ، وفي صيغ المبالغة نجد أنه متصف على سبيل المبالغة والزيادة .

إن اختلاف الصيغ هو بمثابة اختلاف في درجات الألوان ، وفي درجات النغم الواحد ، أما التأليف بين هذه الألوان أو الأنغام ، فإنه يجعل من الدلالات المتألفة رموزاً ومعاني قد تتجاوز البواني الصغيرة التي هي الكلمات ، فنرى من خلال التشكيل للون الواحد رموزاً متعددة لحالات متباينة .

وهذا لا يقلل من قيمة الدراسة اللفظية لأنها تتيح لنا التعرف على دقائق العناصر التي يستخدمها الشاعر في تشكيله الفني فكلمة رجب قد استخدمها الشاعر الجاهلي استخدامات كثيرة منها : رجب الباع ، رجب السدر ، رجب السرب ، رجب العطن ، رجب الفناء ، رجب المباءة ، رجب الصدر ، رجب الجفان ، وكلها تدل على السعة وكرم النفس .

إن هذا العرض للصيغ التي استخدمها الشاعر الجاهلي في تشكيل النموذج الإنساني في الشعر الجاهلي يكشف عن الخصائص العامة لنموذج الإنسان في الشعر ، فالشعر

بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء ، ويقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية .

وهذه الصيغ من الناحية المعنوية تمثل عناصر إيجابية حقق الإنسان من خلالها تفوقه وانتصاره في مواجهة عوامل القهر الزمني والمكاني والاجتماعي وما يحيط به من قسور وحصر ، حيث يتهدده الزمان والمكان بالفناء ، فالصحراء والجبال والحيوان تشكل عوامل سلب وتشكل تحديات وجودية تحفز الإنسان إلى المواجهة ، كما أن الآخرين ممن بني جنسه يتهددونه بالسلب والموت ، ولهذا كان على الشاعر أن يقيم نموذج الإنسان القادر في مقابل عوامل الضعف ، والخالد في مواجهة إحساسه بالتناهي ، ونموذج الرجل الكامل في مقابل النقص الذي يعتوره واقعياً ، والإنسان الباني في مقابل الهدم الوجودي والاجتماعي ، والهادم موازاة للزمان في هدمه ، والإنسان المعبود في مواجهة عبودية الطبيعة .

أما من الناحية الصوتية فإن أغلب هذه الصيغ إما ثلاثية أو مشتقة من الفعل الثلاثي وقليل منها جاء رباعياً ، أما الألفاظ الخماسية فإنها تمثل نسبة ضئيلة جداً ، ونحن نلمح ألفاظاً غريبة ، ولا شك أن التنسيق الصوتي والمعنوي يجعل الألفاظ عناصر سياقية ذات دلالة خاصة ، فالنسق الجيد يحقق للألفاظ فعاليتها .

والألفاظ في وجودها المطلق تكشف عن موقف ورؤية عامة ، فالبحر صفة لرجل قوي قادر يغيث من يلجأ إليه ، والمستجير صفة لهذا الإنسان الضعيف المطرود الذي يطلب ملجأ ، والصفتان ترتبطان بواقع يخص العصر الجاهلي .

وكثير من الصفات التي وصف بها الشاعر الجاهلي نفسه وقومه لم نعد نستخدمها ، أو حتى نرضى عنها في وصفنا للإنسان ، لأنها لا ترتبط بواقع نعيشه من ناحية ، وهي من ناحية أخرى تعطي الإنسان كثيراً من صفات القداسة والألوهية الأمر الذي لا نقبله .

وربما تكون هذه الصفات مقبولة في ذلك العصر ، الذي افتقد فيه الجاهليون الرؤية الدينية الواضحة التي تربط الوجود بالقوة الفاعلة الحكيمة ، وترى وراء التناقض الظاهر تدبير خالق حكيم عليم ، وترى وراء الفناء أبدية وسرمدية ، ووراء النقص كمالاتا مطلقا . وقد جعلهم فقدان الرؤية الدينية يقدمون الممدوح في صورة مثالية تصل إلى الكمال وفق تصورهم ، فقدموا الرجل الكامل المحبوب الضار النافع ، الجميل والجليل ، في إطار مثالية تتجاوز حدود الإنسان وإمكاناته وقدراته ، وقد تكون الصورة بمثابة البديل عن إله خالق حكيم يشعرون بوجوده ، دفعهم إلى ذلك إحساس فطري بتلك الحاجة إلى قوة علوية حكيمة تواجه بطش الزمان ، وقسوة المكان ، وجور بعض بني الإنسان . وإلى قوة تعيد للإنسان ما تصدع من نفسه ووجدانه وفكره في مواجهة عوامل الهدم الوجودي التي أحاطت بالشاعر الجاهلي .

الباب الثاني

الشاعرُ الجاهلي والزمان

أولاً: تجربة الشعر الجاهلي في مواجهة الزمان

الزمن والزمان : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم الزمن والزمان : العصر

والجمع أزمُن وأزمان وأزمنة وقال شمر : الدهر والزمان واحد (١)

لقد وجدنا في الزمان ، وأصبح لوجودنا صفة الزمانية ، وأصبح عمرنا يحسب بوحدات زمنية ، بل أصبح الوجود الإنساني يُحسب بهذه الوحدات ، وكان امتلاك الزمن ، بمعنى البقاء - هو أمل البشرية عبر التاريخ ، ولكن هذا الأمل ظل ناقصاً ، لأن الواقع يجعل طول العمر بالنسبة للإنسان ناقصاً في ذخيرته ، فكل عام يمضي من حياته يمثل ناقصاً وزيادةً في عمره الذي يسير نحو نهايته ، ومن هنا أصبح لمشكلة الزمان صفة الإشكالية ، فكل امتلاك يمثل بالنسبة للإنسان زيادة ، ما عدا امتلاك الزمن الذي يمثل فقداً . ومن هنا أصبح المكسب قرين الخسارة ، لأن كل يوم يمر بنا لا سبيل لاسترجاعه . وقد يكون من المفيد أن نفرق بين تجربتين للإنسان في مواجهة الزمان . الأولى تجربة وجودية يرى فيها الإنسان نفسه وقد "ألقي في الوجود إلقاءً وتُرك وحده" (٢) ، ويقترن فيها الإحساس بالزمن مع الإحساس بالفناء ، فالوجود هو الوجود الزماني ومن هنا ارتبط جدل الإنسان مع الكون بالخوف والشقاء والقلق . ومعنى ذلك "أن الإحساس بالزمان بوصفه أصلاً للشقاء ، كما وهِمَ الشاعر الجاهلي ، وكما حاول تفسيره الدكتور عبد الرحمن بدوي في إطار من الفلسفة الوجودية الخالصة ، لا يكون إلا حيث يقوم بضرورة زمانية الوجود فنظن أنه لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان

(١) لسان العرب مادة زمن.

(٢) د . بدوي ، مقدمة في الفلسفة العامة ص ١٦٠

وأن كل ما ليس بسمتزم بالزمان ، فلا يمكن أن يُعد وجوداً ، أما حين تقوم فكرة الوجود اللازماني أي السرمدي ، مصدرأ لكل وجود ، وأملاً في الخلود ، فإن الوجود المتزم لا يصبح شراً مطلقاً ، كما فهم الوجوديون ، بل يصير كل ما فيه من شقاء وألم في الحس الإنساني نسبياً موقتاً مرتبطاً بالغاية الكلية التي تتحرك نحو الأشياء شوقاً" (١).

ومعنى ذلك أن تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائبة الوجود وسرمديته ، لا بد أن تقترن بإحساسٍ بالفقدان والضياح والألم ، يقول نيتشه "إن كل لذة تريد الأبدية — تريد الأبدية العميقة" (٢) ولا شك أن ذلك لا يتحقق إلا في ظل تجربة ترتبط بتفسير يحقق لها امتلاك هذه الأبدية ، ولهذا فإن التجربة الثانية المضادة للتجربة الوجودية هي التجربة التي تتجاوز الإحساس بعشية الوجود إلى الإحساس بغائبه كما قدمها الإسلام (٣) .

ومعنى هذا أننا سنتعامل مع التجربة الجاهلية في مواجهة الزمن على أساس أنها تجربة وجودية لها خصوصيتها وتميزها . فلقد أدرك الشاعر الجاهلي أن كل يوم يمر من حياته يمثل قرباً من نهايته .

(١) د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص ١٨٢ — وانظر د. عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي ص ٢٥٤ .

(٢) الزمن في الأدب ، هانز مير هوف ص ٦٦ .

(٣) انظر د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص ١٩٦ وما بعدها .

يقول حاتم الطائي (١) :

يسعى الفتي وجمامُ الموتِ يدركهُ وكلُّ يومٍ يُدنى للفتى الأجلُ

ويقول عُدي بن زيد العبادي (٢)

كيف يرجو المرءُ قوتاً للردى وهي في الأسبابِ رهنٌ مُختَبَلُ

كلما خلف يوماً فمضى زاده ذلك قريباً في الأجلِ

إن إحساسهم بالزمن قد ارتبط بإحساسهم بالموت والفناء ، ولقد كانت حياتهم وبقاؤهم ، بمثابة الممكن الوحيد في مواجهة الفناء والموت الذي يتهدد الأحياء جميعهم .

ولقد قامت التجربة الجاهلية على التحامٍ طبيعيٍ بالوجود ، فمسألة أن الموت واقعة فردية وإمكان كلي يتعذر على الجماعة أو الفرد الاحتماء منه فكرة عامة لا تحتاج إلى فلسفة ، وإن كانت في نفس الوقت تستند إلى رؤية فلسفية ، ولهذا فإننا نستطيع أن نقول أن التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة ، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته ، حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه ، من خلال جدلٍ طبيعيٍ مع ذاته ووجوده .

ولا شك أن طبيعة التجربة الجاهلية وتلقائيتها تميزها عن التجربة الوجودية المعاصرة ، من حيث كونها فلسفةً أو طريقاً فلسفياً لمعرفة الإنسان والكون ، والتي جاءت نتيجة لقصور الفلسفات الأخرى - من وجهة نظر الوجوديين - في تفسير

(١) ديوان حاتم الطائي ، ط لندن ، ص ٣٨ .

(٢) ديوان عدي بن زيد ، ص ٩٩ .

الوجود " فالفلسفة الوجودية ثورة على نظرية المعرفة ، ورد فعل ضد الأهمية التي أضفتها عليها الفلسفات العقلية " (١)

هذا إلى جانب أن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد قامت في مواجهة تفسير ديني يؤمن بغائية الوجود وسرمديته ، في حين قامت التجربة الجاهلية في غياب تفسير ديني للوجود والحياة .

ولا شك أن هذا يميز التجربة المعاصرة عن التجربة الجاهلية التي تمثل تحاملاً طبيعياً مع الوجود ، ولا تمثل تجربة فلسفية مقصودة . في حين أن التجربة الوجودية المعاصرة تجربة فلسفية مقصودة " بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان من خلالها العالم " (٢)

وإذا قلنا : إن التجربة الوجودية في العصر الجاهلي لها قيمتها ، فإننا يجب أن نعترف أن كثيراً من الفلاسفة قد انتهوا إلى أهمية الموقف الطبيعي للإنسان في مواجهة العالم ، ولكننا مع ذلك لا نقصد بهذا الموقف موقف الإنسان العادي كما يراه الدكتور فؤاد زكريا ممثلاً في " نظرة الإنسان العادي للعالم الخارجي " (٣)

والذي نقصده هو أن رؤية الشعراء الجاهليين ، كان لها من التلقائية والعنفوية ما يجعلها قريبة الشبه والملامح من رؤية الإنسان العادي في جده مع عالمه .

إن فقدان الإحساس بغائية الوجود جعل القلق والخوف من الموت يسيطران على وعي الجاهلي بدرجة كبيرة ، ولهذا فإن القلق من الموت أصبح "قلقاً لا سبب له سوى

(١) د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٥٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٦ .

(٣) د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ص ٧ .

الوجود نفسه ، وهو مرض ميتافيزيقي لا علاج له ، إنه لعنة التناهي التي تحل بالإنسان منذ ولادته وكأنما كتب عليه أن يموت بمجرد أنه ولد " (١) .

ولهذا فإن الإنسان الذي ينظر إلى الوجود والزمن في إطار هذا التصور الذي يرتبط بالتفسير الوجودي ، يفتقد الأمن النفسي الذي يأتي من التسليم بالقضاء والقدر ، وبوجود قوى عليا عاقلة مدبرة حكيمة تنظم الكون وتضمن استمرار الوجود وسرمديته .

يقول عدي بن زيد (٢)

يا راقدَ الليلِ مسروراً بأولِهِ إن الحوادثَ قد يطرَقنَ أسحاراً

فالخوفُ من الزمن ومن الشر الذي يدخل في نسيجه وحركيته قد تأصل في نفس الإنسان الجاهلي بصورة واضحة ومعنى هذا أن موقف الشعراء من الزمن ، وما يتصل به من مشكلات لم يكن فلسفةً خالصةً ولهذا فإننا نوافق الأستاذ أحمد أمين رأيه الذي يقول فيه " ولا نعتقد بقول الذين يبحثون عن أبيات من الشعر الجاهلي وجدت فيها خطرات فلسفية فيزعمون أنها مذاهب فلسفية فإن هناك فرقاً كبيراً بين مذهب فلسفي ، وخطرة فلسفية ، فالمذهب الفلسفي نتيجة البحث المنظم ، وهو يتطلب توضيحاً للرأي ، وبرهنةً عليه ونقضاً للمخالفين ، وهكذا . وهذه معزلة لم يصل إليها العرب في الجاهلية . أما الخطرة الفلسفية فدون ذلك لأنها لا تتطلب إلا التفات الذهن إلى معنى يتعلق بأصول الكون ، من غير بحث منظم وتقنين وتفنيد ، وهذه درجة وصل إليها العرب " (٣) .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٨ .

(٢) عدي بن زيد ، الشاعر المبتكر ، ص ١٤٣ .

(٣) أحمد أمين ، فجر الإسلام ، ص ٤٩ .

وموافقتنا على هذا الرأي جاءت من حقيقة أن الشعراء لم يقصدوا إلى التفلسف ، وإن كانوا قد أداروا قدراً من شعرهم حول تأمل الكون والموت والحياة والزمن ، كما أنه راجع أيضاً إلى طبيعة الشعر ، فالرؤية الفلسفية تتحول على يد الشاعر إلى رؤية شعرية بمعنى أنها تصبح تكويناً فنياً له إطار خاص " وفي هذه العملية يسترخي المعنى ويتفكك . فقد ضحى الشاعر بدقة ألفاظه الفكرية ، وتماسك تركيبها النحوي . فإذا كان قد تصعب في إيجاد السبيل إلى التخلص من عبودية الكلام الفكري ، فقد دفعت به حاجات العروض إلى ذلك التخلص خطوة بعد خطوة " (١)

ويرى الدكتور / حسين عطوان أننا "لا يصح أن نسحب صفة الوجودية ، وما يتبعها من تفكير دقيق وعميق في البقاء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعاً ، ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التي لا يتوصل إلى مثلها إلا من ضرب بسهمٍ وافرٍ في العلم وتاريخ الأديان ؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون في طور السذاجة البدوية" (٢)

وقول الدكتور / حسين عطوان "الشعراء الجاهليين جميعاً" يوحى بأنه يرى أن بعضهم يتصف بصفة الوجودية ، ولكن استفهامه يقطع بنفي هذه الصفة عنهم لإغراقهم في السذاجة والبداءة ، وربما كانت هاتان الصفتان من أهم الأسباب التي جعلتنا ننظر إلى كون التجربة الجاهلية تجربة وجودية ، وأعتقد أنه لم يدر أبداً في ذهن واحد من الدارسين الذين تحدثوا عن التجربة الوجودية للشاعر الجاهلي ، في موقفه من الوجود ، أن هؤلاء الشعراء كانوا وجوديين بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة ، وإن كنت أعتقد أنهم يرون أن جوهر التجربة واحد ، بل إنني أرى أن وجودية العصر الجاهلي ، كانت أكثر

(١) جون كرورانسوم ، الشعر كلغة هدائية ، مقال في كتاب الأديب وصناعته ص ١٠٩ .

(٢) د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، ص ٢١٨ .

وجودية من الجماعات المعاصرة قياساً على ما ذهب إليه واحد من رواد الوجودية هو
(كثير كجارد) حين قال "أنا أفكر إذن أنا غير موجود" (١)

وأنه "كلما ازداد تفكيري قلّ وجودي وكلما قلّ فكري ، زاد
وجودي" (٢)

وإذا قسنا هذا على رأي الدكتور حسين عطوان وجدنا أن وجودية القرن
العشرين وجودية مصطنعة ، أما العصر الجاهلي فقد كانت وجوديته طبيعية ، ولا شك
أن الشعر من أقدر الأنواع الأدبية على تصوير التجربة الإنسانية في مواجهة الكون
والحياة "فالفن بمعنى خاص يكشف عن المعطيات الخالدة دون أن نجدها مثيرة بشكل
خاص بالنسبة لحياتنا" (٣)

ولهذا "فإن الصورة الأدبية للزمن تزودنا ببعض المفاتيح والاستبصارات.. لطبيعة
ووظيفة النواحي الهامة للخبرة والحياة" (٤)

"فالصورة الأدبية قد تنقل لنا معرفة ، بأن تبرز للنور ، وتظهر بجلاء ما كان يمكن
أن يبقى معتماً وغامضاً في داخلنا .. حين يهتدي الأثر الشعري إلى شعور صادق وينقله
بصدق بواسطة التعبير الأدبي الفريد ، فهو غالباً ما يبرز للحياة والوعي ما قد نكون قد
شعرنا أو فكرنا فيه دون أن نعلم إلى التعرف إليه" (٥) .

(١) و(٢) مشكلة الحياة ، د. زكريا إبراهيم ، ص ٤٨ .

(٣) هانز مير هوف ، الزمن والأدب ص ١٤٦ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٦ .

(٥) هانز مير هوف الزمن والأدب ، ص ١٤٠ .

إن هذه التجربة التي يقدمها الأدب تقترب من التجربة الوجودية ، حين يبرز الشاعر الجدل القائم بينه وبين ذاته وعالمه ، وحين ينجح في إبراز التناقض المائل في الكون مصوراً قلق الإنسان وشوقه ، ومن خلال حديثه عن قضايا ومشكلاته الإنسانية .

استندت الرؤية الجاهلية إلى الظواهر ، ولهذا فإنهم أشاروا إلى الدهر بأهم صفاته ، بوصفه فاعلاً محدثاً للتغير ، فهو الأيام ، والليالي ، والسنون والعصور.

يقول امرؤ القيس (١) :

ألا إنما الدهرُ ليالٍ وأعصرُ وليس على شيءٍ قومٍ بمستقرٍ

ويقول أبو ذؤيب الهذلي (٢)

هل الدهرُ إلا ليلةٌ ونهارها وإلا طلوعُ الشمسِ ثم غيارها

ويقول ساعدة بن جؤية (٣)

تالله يبقى على الأيامِ ذو حيد أدنى صلودٍ من الأوعالِ ذو خَدَمِ

وقالوا : حدثان الدهر ، وهي حوادثه ونوبه وما يحدث وما يحدث منه (٤).

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الهذليين جـ ١ ، ص ٢١ .

(٣) لسان العرب مائة حدث

(٤) ديوان الهذليين جـ ٣ ص ٣٩ .

يقول أبو ذؤيب (١) :

والدهرُ لا يبقى على حدثانه في رأسٍ شاهقةٍ أعزُّ ممْنَحُ

والحدثان : تحمل نفس المعنى الجديد وقد أشاروا إلى الليل والنهار فقالوا

الجديدان ، والأجدان ، والعصران ، والقرنان والملوان .

يقول ابن مقبل (٢)

ألا يا ديارَ الحي بالسبعان أملٌ عليها بالبلى الملوانِ

ويقول أبو قلابة (٣)

إن الرشاد وإن السئى في قرن بكل ذلك يأتك الجديدانِ

ويقول لقيط بن يعمر الإيادي (٤)

يا قومُ بيضكم لا تفجعن بها إني أخافُ عليكمُ الأزلم الجذعا

ويقال للدهر الأزلم الجذع ، لأنه جديد أبدأ (٥)

يقول ذو الإصبع العدواني (٦)

أهلكنا الليل والنهار معاً والدهر يغدو مصمماً جذعا

فالزمان جديد دائماً قادم أبدأ لا يفنى ولا يبلى ولكن الناس هم الذين يفنون .

(١) ديوان الهذليين ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الهذليين ج ٣ ص ٣٩ .

(٣) ديوان الهذليين ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ١٧ .

(٥) نفسه ، ص ١٧

(٦) شعراء النصرانية ، ص ٦٢٩ .

يقول زهير (١) :

بدا لي أن الناسَ تفنى نفوسهمُ وأموالهم ولا أرى الدهرَ فانيَا

ففي مواجهة استمرارِ الزمنِ وخلوده ، وفناء الإنسانِ وموته ، يبدو الإنسانُ نقطةً صغيرةً في محيطٍ واسعٍ ، تهدده أمواجُ الفناءِ وينتظره الضياعُ والنسيانُ ، ولا يبقى ألامِ الجاهلي سوى لحظاتٍ قصيرةٍ تمثل حاضره ، وهو لا يجد غير الفعلِ وسيلةً يمسأ به هذا الحاضرُ ، ويتمحض عن ذلك نزوع نحو الإغراقِ في المتعة الحسية أو المتعة المعنوية.

" إن الإنسانَ ليشعر بضرورة التغلب على الزمان ، وهو لهذا قد يحاول عن طريقِ الفعل أن يجمع شتات ذاته في الحاضر ، وكأنما هو يكتشف في الآن أقسامَ الزمان ليصنع من التحامها نوعاً من الأبدية . ومعنى هذا أن الإنسانَ قد يحاول أن يحيا في حاضره مستمرٍ ، على طريقِ ضربٍ من " الحضرة المليئة " التي تندبه عن الضرورة ، وتناى بوعيه عن ندم الماضي وجزع المستقبل (٢)

ولكن هل ينجح في الهروب من الماضي الذي انتهى ، والمستقبل الذي لم يلبتِ ، إلى حاضرٍ يحققُ فيه ذاته ، ويتخلصُ من الإحساس بالخوف والعجز والقلق ؟ يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي :

(١) ديوان زهير، ص ٣٨٥ .

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة ، ص ٩٠ .

" إن ماهية " الآنية " هي الإمكانيات ، والإمكانات أشياء لم تتحقق بعد ، أي أنها حال الاستقبال ، فالمستقبل إذن جوهر الوجود " (١) " ومعنى هذا أن الآنية - حالة المستقبل - لا يمكن أن تكون كلاً تاماً بل لابد أن يوجد بها استمرار " نقص " بسبب عدم تحقيق جميع الإمكانيات " (٢) هذا النقص يمثل نقصاً في وجود الإنسان وحصراً لإمكانية هذا الوجود ، ومن ثم يمثل أهم أسباب العناء الميتافيزيقي للزمن .

إن مواجهة الإنسان للزمن وإحساسه بالعناء نحوه ، قد جاء من حقيقة أن مرور الزمن يصحبه النسيان ، والنسيان فناء ، والفناء مضاد للحياة ، والحياة غاية في ذاتها ، ومن هنا فإن التغني بالذات الإنسانية فردية أو جماعية هو محاولة لتخليد الإنسان الفلاني لنفسه ، وصنع نموذج الإنسان الباقي ، إنه رفض رمزي للفناء الذي يهدد الإنسان .

وعلى الرغم من أن الشعراء الجاهليين قد فقدوا الحس الحضاري ، ولم يكن لديهم الدين الذي يكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، فإنهم قد استطاعوا أن يتخذوا من مقولة الموت محورا لقضاياهم ومشكلاتهم واستطاعوا أن يواجهوا الفناء الذي يتهددهم بانتصار رمزي من خلال تشكيل فني ، يعكس واقعهم الطبيعي والاجتماعي .

" إن الوجود البشري هو الكائن الوحيد في الطبيعة الذي يحاول أن يخترق الزمن ببصره : إما إلى الخلف ، أو إلى الأمام ، فلا يلبث أن يشعر (في حسرة وخيبة أمل) بأنه هيهات للوجود الزماني أن ينفذ إلى سر الأزلية التي لا بداية لها ، وأن يخترق حجب الأبدية التي لا نهاية لها ومن هنا فقد آب الإنسان من كل هذه الجولات الميتافيزيقية في

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٢٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٥ .

ربوع الوجود ، مهيضَ الجناحين ذليل النفس خائب الأمل ، وكأنما عز عليه أن يظل
أبد الدهر صريع الزمان " (١) .

ولهذا كان الفن عوناً للإنسان ، فالفن تحرير للإنسان من الزمان ، لأنه يجعل
الواقعة صورة لها طابع الشمول والخلود .

"إن العملَ الفني يدوم بدون التاريخ ، وما دامت الصفات المتحدة فيه والذوات التي
يعاود بناؤها في الأثر الفني بواسطته ، تتحلى بصفات لا زمانية " (٢)

فموضوعات الأدب "مائلة على الدوام . لأنها أبدية " (٣) وهذا لا يتعارض مع
القول بأن " الأدب مثل الموسيقى فن زمني " (٤) لأن الأدب فن زمني من حيث
تشكيله ، حيث يمثل العمل الفني حركة في الزمن لها إيقاع خاص ، كما أنه من ناحية
أخرى يتصل بالزمن لارتباطه بعصر له ملامحه الخاصة ، التي تطبع الأدب بطابعها .

إن الأدب في الحقيقة بناء زمني يتحرر من الزمن وينطلق من إسناره فهو تسجيل
وتشكيل للحظات ووقائع تكاد أن تغفل من الإنسان بفعل الزمن .

أما القول بأن الأدب محاولة لمواجهة الزمن ، فإنه يقوم على أساس أن هذا الزمن
يسلب منا دائماً أعلى ما نمتلك ويتهددنا أيضاً بسلب نفوسنا ، ولهذا فإن التشكيل الفني
هو تشكيل نتصر به على النسيان والفناء والضعف والقهر ، إن ما يضيع منا بفعل الزمن
ليس مجرد لحظات وإنما يضيع الوجود نفسه .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٢ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٦٥ .

(٣) رينيه ويلك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ص ٣٣٦ .

(٤) هانز مير هوف الزمن في الأدب ، ص ٩ .

وإذا كان الأدب يمثل إعادة تشكيل للوجود الإنساني ، فإنه من هذا المنطلق يمثل نوعاً من التخليد لهذا الوجود . " إن الأثر الفني يقتنص الماهيات في الخيرة " (١)

وقد كان الشاعر الجاهلي على وعي بأن شعره يبقى ويستمر من بعده تقول
الخنساء (٢)

وقافية مثلُ حرد السننا نِ تبقى ويهلك من قالها
زجرت فأرسلتها غريبة وجمجت في الصدر إهمالها

فالشعر يتميز بخاصية تفوق الإنسان حيث إنه يبقى بعد موت قائله كما أنه سريع الذبوع.

يقول عبيدُ بن الأبرص (٣) :

ألستُ أشقُّ القولُ يقذفُ غربُهُ قصائدَ منها أبنٌ وهضيضُ
صقعتك بالغر الأوابد صقعة خضعت لها فالقلب منك جريض

والأوابد من الشعر : هي التي لا تشاكل جودة (٤) . ويقال للشوارد من القوافي الأوابد وأبد بالمكان تأبد أبودا : أقام به ولم يبرحه (٥)

فالعنى يرتبط بجودة الشعر وخلوده .

(١) نفس هانز مير هوف ، ص ٦٥ .

(٢) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢١٦ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٤) المعجم الكبير ، مادة أهد .

(٥) لسان العرب ، مادة أهد .

إن إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء . والذي يزيد من قسوة هذا الإحساس وحدته هو أننا نموت ويبقى بعدنا الوجود مستمراً . ومهما اتخذنا من الوسائل التي تخلدنا رمزاً فإن الفناء هو مصيرنا . وهذا الإحساس بالفناء له أثران متضادان ، فإذا كان الفناء هو سُنّة الأحياء جميعاً ، فإن ذلك يسبب كثيراً من الألم والسلوى في وقت واحد ، فلماذا اليأس إذا كان الموت غاية كل حي؟ ولكن هل هناك يأسٌ وألم أكبر من أن يكون الموت هو غايتنا جميعاً ، إن السلوى تأتي من محاولتنا الهروب أو الانتصار على تلك المشكلة ، ولكننا في كلا الحالين نجد أنفسنا إزاء إشكالية لا حل لها.

تقول الخنساء (١)

بَيْلِنَا وَمَا تَبَلَّى تَعَارٌ وَمَا تُرَى
عَلَى حَادَثِ الْأَيَامِ إِلَّا كَمَا هِيَ

فالشاعرة تجد أن البلى والتغير يصيبان الإنسان ، ولكن هذا الجبل (تعار) كما هو لا يبلى ولا يتغير . وهذا يمثل لب المشكلة حيث أن الفناء يصيب الإنسان ، أما العالم فباقٍ كما هو بما فيه من جبال وبحار وغير ذلك من مظاهر الطبيعة ، وكأن الأحياء وحدهم هم الذين كتب عليهم الموت ، وقد جسدت الشاعرة إحساسها بالتناقض من خلال المقابلة بين الفعل بلى مثبتاً ومنفياً . فالبلى يمثل بانية أساسية من بواني النموذج الإنساني في مواجهة الزمن ، وفي مواجهة قضية الموت ، فالإنسان عند الخنساء ، وبشر بن أبي خازم (رهين بلى وكل فتى سيبلى) (٢) وتنتهي الخنساء إلى حقيقة أنه (٣)

(١) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٥٩ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ٦٣ ، ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٢٧ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ٧٥ .

لا بَدُّ من مَيَّتِهِ في صَرفِها غَيْرُ والسَدرُ في صَرفِهِ حَوَلٌ وأَطوارُ

ويقرن عُبيد بن الأبرص طول الحياة بالألم ، والمعاناة ، فيقول (١)

والمرءُ ما عاشَ في تَكدِيبِ طولُ الحَياةِ لَه تَعذِيبِ

لقد تمحّص عن تأمل الإنسان وجوده ، وموجهته لمشكلة الزمن نزعات تشاؤمية عبر كل العصور " وليست النغمة التشاؤمية في القلق الوجودي واليأس العدمي بحالٍ من الأحوال طابع الأدب النهار في عصرنا فحسب . لقد كانت عبر التاريخ موضوعاً شائعاً في الأدب ، الديني منه والعلماني " (٢)

" وليس أقصى على الموجود الذي يملك الحرية ، ويحن إلى الأبدية ، وينزع نحو اللانهاية ، من أن يشعر أن لحزته حدوداً ، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه ، وأن التناهي هو نسيج وجوده " (٣)

إن الحرص على الحياة أو غريزة حب البقاء هي أخص غرائز الإنسان ، ولو تأملنا التراث الشعري للعصر الجاهلي لوجدنا ذلك بارزاً في شعرهم فالنابغة يقسم قائلاً "عمري وما عمري على هين " (٤) ويكرر عامر بن الطفيل (٥) والخنساء (٦) مثل هذا القسم مما يؤكد حرصهم على الحياة وتقديرهم لها . فحب الحياة قاسم مشترك بين جميع البشر .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٤ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٨٢ .

(٣) د. زكريا إبراهيم مشكلة الإنسان ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ٣٤ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦٤ .

(٦) ديوان الخنساء ، ص ٢٣٤ .

يقول حاتم الطائي (١)

تنوطُ لنا حُبُّ الحباءِ نُفوسنا شقاءً وبأبي الموتُ من حيثُ لا ندري

"إن الإنسان يرهب الموت لأن الحياة تعني - في نظره - الاستمرار في البقاء ، وهو

يريد أن يحيا أبدا" (٢)

ولكن الإنسان يعرف أن استمرار الحياة ، أمر مستحيل ، وأن طلب الخلود ضرب

من الوهم والمغالطة.

يقول عدى بن زيد (٣)

أين آباؤنا ونحن نرجي بعد آبائنا الخلود غرورا

فالخلود هو الأمل الذي يعرف الإنسان إنه المستحيل ، ومع ذلك يظل أملاً.

يقول عبيد بن الأبرص (٤)

ما تبغني من بعد هذا عيشة إلا الخلود ولن تنال خلودا

ويقول أبو زبيد الطائي (٥)

إن طول الحياة غير سَعود وضلال تأميل طول خلود

(١) ديوان حاتم ، ط لندن ، ص ٤٣ .

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٧ .

(٣) ديوان عدى بن زيد ، ص ٦٥ .

(٤) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢ .

(٥) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠ .

فلا شك أن الشاعر الجاهلي ومعاصروه ، نظروا إلى الخلود ، على أنه امتداد العمر
بالإنسان ، في الوقت الذي يمثل الخلود - في نظر المسلم على سبيل المثال - الحياة
الخالدة بعد الموت.

فإذا كان أبو زبيد الطائي يرى أن الحياة قرين الشقاء وأن تأميل الخلود ضلال ، فإن
امراً القيس يربط السعادة بالخلود في قوله (١)

وهل يعمنُ إلا سعيدٌ مخلدٌ قليلُ الهمومِ ما يبيتُ بأوجالٍ

فالقصر هنا ، يؤكد قصر النعيم على السعيد المخلد ، فالسعادة تقترن بالخلود وإذا
كان الخلود مستحيلاً ، فإن السعادة ، تبدو مستحيلة أيضاً .

ولكن الشاعر باستخدامه لأسلوب القصر الذي يفيد التوكيد لم يتجاوز الاستفهام
إلى الحقيقة ، حيث إن استخدام هل يجعل القصر متصلاً بروح الاستفهام ، لأن احتمال
الجواب يظل داخلاً في نسيج الاستفهام البلاغي . وارتباط الخلود بالسعادة ، جعل من
الموت واقعة ترتبط بالشقاء ، ولهذا نجد امراً القيس ، يرى أن الغربة الحقبة ليست هي
البعد عن الديار ، وإنما هي غربة الموت التي لا عودة منها ، فيقول (٢)

وليس غريباً من تناءت دياره ولكن من وارى التراب غريبُ

ونجد المعنى نفسه عند عبيد بن الأبرص في قوله (٣)

وكل ذي غيبةٍ يـؤوبُ وغائبُ الموت لا يـؤوبُ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٨ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٧٢ "السندوي"

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣ .

لقد واجه الجاهليون مشكلة الموت ، على حبهيم للحياة وإقبالهم عليها ، ودفاعهم عن حقيقتهم في مواجهة كل الأخطار . يقول أستاذنا الدكتور عفت الشرقاوي :

" لم يكن الشاعر الجاهلي مهتماً بالتساؤل عن بداية الزمان وإنما كان مهتماً بنهايته من حيث إنها تمثل في شعوره مشكلة ذاتية هي مشكلة الموت " (١)

وإذا تأملنا المجتمع الجاهلي نجد أن في هذا المجتمع " تتعدد الآلهة وتختلف الطبقات ويفتقد المجتمع العربي قبل الإسلام الإيمان بدين عام ، أو شبه عام ، يمكن أن يعطيه معنى الوجود ، بما في ذلك الحس التاريخي المتميز بشخصيته الحضارية " (٢)

" وحين يفقد الإنسان الإحساس بالغاية في الوجود ، كما حدث في العصر الجاهلي ، حينئذ يبدو كل وجود غير الوجود المتزامن بالزمان وجوداً باطلاً ككل البطلان ، ويعجز الإنسان عن إدراك السرمدية المضادة للزمانية التي هي مصدر كل سعادة كلية . حينئذ يصبح الوجود الزماني وجوداً أسيان ، يرتبط بطابع الفقدان والحزن ، سواء كان فيما يتصل بالماضي الذي تحقق وكان ، فكان في انتهاء تحققه خلو من حضور الفعل أي نقصان في الشعور الحي بالوجود ، أو فيما يتصل بالمستقبل الذي يرتبط بالقلق على المصير " (٣)

ولهذا فإن الإنسان وهو الكائن الوحيد الذي يدرك الخلود ، ويعرف شيئاً اسمه الأبدية يجد نفسه عاجزاً عن تحقيق الخلود، الذي يرى أنه حق من حقوقه ، ويعرف في الوقت نفسه أنه المستحيل فالأيام معارة وحياة المرء ثوب مستعار.

(١) د. عفت الشرقاوي أدب التاريخ عند العرب، ص ١٧٦.

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٣.

(٣) نفسه ، ص ١٨١ ، ١٨٢.

يقول طرفة (١)

لعمرك ما الأيام إلا معارةٌ فما استطعت من معروفها فتزود

إن القسم هنا يؤكد حقيقة لا يجهلها أحد ، وإن تجاهلها الكثيرون ، فالشاعر يرى الناس يركنون إلى الدعة ويأمنون الحياة ، وكأن الموت لا يلاحقهم ، ولهذا فإنه يتوجه إليهم مؤكدا لهم حقيقة هذه الحياة الفانية ، مناشدا لهم أن تكون حياتهم مليئة بالفعل النافع ، فهو فقط الممكن الوحيد في هذه الحياة .

يقول الأفوه الأودي (٢)

إنما نعمة قوم متعةٌ وحياة المرء ثوب مستعارٌ

والقصر رؤية الشاعر للحياة ، فالحياة وما يرتبط بها من نعمة وسعادة منشودة ، هي مجرد متعة عابرة ، وقد اقترن ذلك بحقيقة أن هذا الحياة ثوب مستعار لا بد أن يرد .
معنى ذلك ، أن الوجود حركة تنتهي إلى ثبات ، والثبات موت وفناء ، ولهذا ، فإن القبر هو بيت الحق وكل شيء يجبر إلا ما يحدثه الموت .

يقول الأفوه الأودي (٣)

إلى حفرة يأوى إليها بسعية فذلك بيت الحق لا الصوف والشعرُ
وهالوا عليه التراب رطبا وباسا ألا كل شيء ما سوى ذلك يجتبرُ

(١) ديوان طرفة ، ص ١٧٨ .

(٢) ديوان الأفوه الأودي ، ص ١١ .

(٣) ديوان الأفوه ، ص ١٥ .

إن هذا يذكرنا بقول الدكتور زكريا إبراهيم : "إن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك إلا أنه في الوقت نفسه السر الوحيد الذي هيئات للعقل البشري أن يتمكن يوما من إمطة اللثام عنه" (١)

ومن قراءتنا للشعر الجاهلي ، نلاحظ أن الشعراء ، لم يعكسوا ما يدنسنا على أن الشعور بالبعث ، والدينونة والحياة الأخرى قد قوى في وجدانهم ، أو وجدان معاصريهم ، وربما تؤول هذه الترة العدمية إلى تغلغل الوثنية في الوجدان الجاهلي ، وربما تؤول إلى ما يميز شخصية الجاهلي من ركون إلى المادة وتشبث بالمحسوس ، حال بينه وبين تصور ما يجاوز الواقع الراهن ، ويعلو على الحياة الفانية ، من حياة أكثر بقاء وشمولا ، وهذا يظهر بوضوح في تصورهم للجمال "فالعربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعّل بصوره وهو لم ينفعّل بكل صورته ، بل انفعّل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا ، أو بالنفم فكان لذيذا ، أو باليد فكان ناعما وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال" (٢)

فإذا كان الفراغ الديني والفكري وراء هذه الترة الحسية ، في تذوق الجاهلين للجمال ووراء تلك الترة العدمية ، في النظر إلى الوجود ، فإن التطور الفكري الهائل ، كان من أسباب الترة المتمردة في تذوق الجمال والنزعة العدمية في النظر إلى الوجود ، عند كثير من المفكرين والأدباء ، وعند قطاع كبير من الناس في عصرنا .

فالظاهرة قد تختلف في بواعثها ، في الوقت الذي تتشابه في جوهرها ، ولهذا تظل مشكلة الموت ، عبر كل العصور ، لها طابع الإشكال حين تنفصل عن تفسير يربطها

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ص ١٢١ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ١٣٤، ١٢٥ .

بقوى عليا تنظم الكون في حكمة وتعقل . فالدكتور عبد الرحمن بدوي يرى أن الموت يتصف بصفة الإشكال ، " فمن الناحية الوجودية نلاحظ أولا : أن الموت فعل فيه قضاء على كل فعل ، وثانيا : أنه نهاية للحياة بمعنى مشترك ... وثالثا : أنه إمكانية معلقة ... ورابعا : أن الموت حادث كلي كلية مطلقة من ناحية ، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى " (١) .

"ويكون الموت مشكلة حين يشعر الإنسان شعورا قويا واضحا بهذا الإشكال ، وحينما يحيا هذا الإشكال في نفسه بطريقة عميقة ، وحينما ينظر إلى الموت كما هو ومن حيث إشكاليته هذه يحاول أن ينفذ إلى سره العميق ومعناه الدقيق من حيث ذاته المستقلة" (٢).

إن ما جعل الجاهليين لا يرون إمكانية الخلود بعد الموت ، يرجع إلى عدم وجود دين يفسر لهم مغزى الوجود كما أشار أستاذنا الدكتور عفت الشرقاوي ، أو إلى رفضهم هذا التفسير وعدم قدرتهم على قبوله أو الاستجابة له ، فأكثر الشعراء كانوا على اتصال بأصحاب الديانات قبل الإسلام ، من مسيحيين ويهود ، ولا شك أنهم سمعوا وعرفوا شيئا عن الحياة بعد الموت ، ولكنهم على الرغم من ذلك رفضوه ، ولم يقتنعوا به إما : لعجزهم عن إدراك ما وراء الظواهر والمحسوسات ، أو لعدم توافق هذه المقبولات وأنماط حياتهم ، ولهذا فإنهم عمدوا إلى تصور شيء من البقاء المحسوس ، في صورة ابن يحمل صورة أبيه وقومه ، أو قبر يذكر الأحياء بالميت ، أو فعل حسبي يخلد ذكره . إن الحياة بعد الموت تبدوا أمرا مستبعدا عند الإنسان الجاهلي ولهذا

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقرية ، ص ٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٧ .

فإن "خشية الموت لا بد أن تجيء فتربطنا إلى عجلة الحياة وتذكرنا بأن ما بعد الموت سر لا سبيل إلى استجلاء كنهه" (١).

يقول عروة بن الورد (٢) :

ذريني ونفسي أم حسان إنني بها ، قبل أن أملك البيع مشتري

أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة فوق صير

فالحياة هي الفرصة الوحيدة لأن يصنع الإنسان مجدا يخلده ، بعد موته ، فالأحاديث والذكر الحسن ، والذكرى الطيبة هي التي تبقى ، أما الإنسان فإنه غير خالد .

ولا شك أن هذا لا يخلص الإنسان من المشكلة الكبرى ، التي تقترن بالدهر ، وهي النسيان ، فالخوف من الضياع والنسيان يمثل أساس المشكلة الوجودية .

يقول بشر بن أبي خازم (٣)

ألم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نسيت جذام

ولهذا فإن الإنسان يظل بين الحياة التي تمثل الإيجاب والدهر الذي يمثل القوة السالبة . ويتمخض هذا عن صراع بين الإنسان والدهر ، صراع تتكشف من خلاله الإمكانيات الإنسانية ، فإذا كان سارتر يعرف الإمكانيات بأنها " إمكانيات غير

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان عروة بن الورد ، ص ٦٦ .

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٢٠٥ .

ممكنة" (١) فإن هذه الإمكانيات البشرية هي المجال الوحيد الذي يحقق الإنسان ذاته فيه ، ولهذا فإن الصراع ضد الدهر بدا سلبيا عندما أتجه أبحاها وجوديا ، ولكنه كان إيجابيا عندما ارتبط بالواقع الذي يعيشه الجاهلي ، والذي يحقق فيه ذاته ، ويحمي حقيقته ، ويدفع كل أنواع الأخطار التي تهدد وجوده .

" إن جوهر التجربة الجاهلية تقوم على أساس الصراع ضد الدهر ، الدهر هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل الذي يستحق تحليلا فلسفيا مطولا ، إنما تناولاته المباشرة ، إلى ذلك الفعل الشامل الخفي الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة " (٢)

يقول الحارث بن حلزة في تصويره لخطوب الدهر وما تفعله بالناس وكيف أنها تطحنهم طحنا (٣)

لم يكن إلا الذي كان يكون	وخطوب الدهر بالناس فنون
رما قرت عيون بشجا	مرض قد سخنت منه عيون
والملمات فما أعجبها	للملمات ظهور وبطنون
يلعب الناس على أقدارهم	ورحى الأيام للناس طحون
يأمن الأيام معتر بها	ما رأينا قط دهرالا يخون

(١) مقدمة في الفلسفة العامة ، د. يحيى هويدي ، ص ١٦١ .

(٢) مطاوع صفدي وإيلي حاوي — موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ .

(٣) ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

"كان العربي يكافح في صور الشر اليومي إرادة الشر الكلية التي تحترم الكون من بدايته حتى نهايته ، ولذلك كانت نشوة الشاعر بالبطولة والفروسية ، بالكرم والانتصار، بالحب والحرية والفن ، كانت هذه النشوة علامة النصر الميتافيزيقي على الدهر" (١)

لقد تعرض الشاعر الجاهلي وقومه في البادية العربية لمشكلات كثيرة كالجدب والخوف والموت ، وقد استطاع الجاهليون أن يجدوا حلولا لمشكلة الجدب الصحراوي ، فارتحلوا إلى مواضع الخصب واشتغلوا بالتجارة مع الممالك الغنية المجاورة لهم ، كما استطاعوا أن يتغلبوا على مشكلة الخوف ، فكونوا جيشا للقبيلة، وتحالفوا مع القبائل الأخرى ، وانتشرت دعوة الصلح والسلام التي تحمل لواءها بعض الشعراء ن مما خفف من حدة الحروب وشرورها . ولكن المشكلة الكبرى ، التي كانت تمثل القلق الوجودي الأكبر عندهم ، كانت مشكلة الموت . لقد ظلمت هذه المشكلة ، بكل قسوتها وغموضها ترهق فكر الجاهليين ، ووجدانهم فلم يتصوروا أن وراء الأحداث والظواهر قوى عاقلة مدبرة تنظم أمر الكون ، وتوجهه وجهة غائية لأنهم افتقدوا الدين الذي يفسر لهم مغالقات الوجود .

يقول خداهش بن زهير (٢)

وما المرء إلا هامة أو بلية يصفقها داع له غير عاقل

ولا شك أن التصور ، بوجود قوة غير حكيمة ، تدبر أمر الكون ، قد جاء من يقينهم ، بأن الفناء ينتظر الأحياء جميعا ، ولو أنهم تصوروا وجود حياة سرمدية

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٢) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٣٧ .

لقادهم هذا ، إلى رؤية ما وراء الظواهر الحسية ، من ناحية ، وإلى تصور وجود قوى
علوية حكيمة ، تهيمن على الوجود وتوجهه .

فالفناء مرتبط بلا غاية الكون ، وهذه مرتبطة بتصور أن القوة الفاعلة في الكون
قوة غير عاقلة ، تترصده المرء وترتبط بالشر الذي يدخل في نسيج الوجود ارتباطا وثيقا في
تصورهم الجاهلي .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي (١)

ولقد علمت سوى الذي نبأني	إن السبيل سبيل ذي الأعواد
إن المنية والخرق كليهما	يوفي المخارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي طارفي وتلادي
ماذا أوصل بعد آل محرق	تركوا منازلهم ويعد إباد
فإذا النعيم وكل ما يلهي به	يوما يصير إلى بلى ونفاد

وذو الأعواد يمثل كناية عن الموت ، وهو سبيل كل حي ، حيث لا منجاة منه
فالمنية والخرق لا يقبلان فدية ، ولهذا فإنه لا يبقى للمرء أمل في الحياة ، وهو يرى
الأمم والقبائل تفني ، وكل ما يراه من مظاهر النعمة واللهو يصير إلى بلى ونفاد .

والشاعر عندما يقرن النعمة باللهو إنما يكشف عن كون هذه المظاهر تلهي عن
نفسه ، وعن مصيره الذي ينتظره ، والذي يتمثل في الموت والفناء .

إن هذه الخطرات الفلسفية ، أو الرؤية التي قدمها الشعراء من خلال تأملاتهم
للكون والحياة ، جاءت مرتبطة بتميز نوعي ، لهؤلاء الشعراء ، وإحساس بالذات ، يفوق

(١) شعر النصرانية ٤٨١ - ٤٨٢ .

غيرهم من معاصريهم الذين تشدهم الحياة ، وتستغرقهم أحداثها اليومية ، فلا شك "أنه كلما كان الشعور بالشخصية أقوى وأوضح كان الإنسان أقدر على إدراك الموت ، وبالتالي على أن يكون الموت عنده مشكلة ، ولهذا أيضا لا يمكن أن يكون الموت مشكلة بالنسبة إلى من يكون ضعيف الشعور بالشخصية (١)

ولقد كان الشعراء ، بصفتهم الطبقة الواعية المثقفة في هذا العصر ، أكثر تعلقا بالحياة ، وحرصا عليها ، ومعرفة بقيمتها فعملهم الإبداعي يتصل بالوجود الإنساني المطلق ، ويتعلق بالخلود ، ويطلب استمرار الحياة . وإذا أردنا أن نناقش تصور هؤلاء الشعراء لمشكلة الموت ، تلك المشكلة التي ارتبطت عندهم بمحدثها — حسب تصورهم — وهو الزمن أو الدهر ، فلا بد أن نتأمل موقفهم من هذه المشكلة ، ونظرهم إليها ، وتفسيرهم لها ، والسلوك الذي رأوا أن يصاحبها أو ينتج عنها ، سواء أكان استسلاما وبأسا ، أم دعوة للهو والانطلاق والإغراق في الملذات ، أو كان دعوة للموت لاكتساب المعالي ، وفعل الباقيات التي تخلد ذكر المرء بعد موته أو كانت دعوة للموت نفسه في ميدان الشرف والمجد ، ما دام حقيقة مؤكدة وأمرًا محترما وسوف نلاحظ أن هناك نوعا من العلاقة ، بين عالم الشعر ، وبين نظريته لمشكلة الموت والزمن ، فالفارس له نظرة تختلف من بعض النواحي ، عن الشعراء غير الفرسان ، كما نرى بعض ملامح الاختلاف ، عند شاعر متدين كالسموأل ، الشاعر العربي اليهودي ، وعدى بن زيد الشاعر العربي النصراني ، وغيرهما من شعراء الجاهلية .

وفي ديوان امرئ القيس نجد نظرة شبه متكاملة ، للدهر ، تعبر عن رؤية لها ملامح متميزة .

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٨ .

يقول امرؤ القيس (١)

ألم أعبرك أن الدهر غول اختور العهد يلتهم الرجال
أزال من المصانع ذا ريشاش وقد ملك السهولة والجبالا
همام طحطح الآفاق وحيما وساق إلى مشارقها الرعالا

إن الزمن هو تلك القوة الخفية ، المدبرة للأحداث والشاعر حين يصور الزمن ويجسده في تلك الصورة الحسية ، إنما يكشف عن تصور ورؤية وموقف ، لقد كان الجاهليون ينظرون إلى الزمن ، من خلال أحداثه ، ولأن هذه الأحداث تمثل سلبا بالنسبة للإنسان ، فإن نظرهم للزمن تتم عن عداة له ، وتوجس منه وحيرة ، إن تصوير الشاعر للدهر مفترس ، اختور العهد ، غدار يلتهم الرجال ، ويزيل القرى ويملك السهول والجبال ، ويبدد بقوته الآفاق ، ويسوق الأحياء إلى مشارقها ، حيث الفناء ، والعدم ، هذا التصوير يكشف عن موقف الشاعر الذي يمثل رؤية العصر ، حيث لا توجد فلسفة واضحة في الحياة والموت ، والزمان ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

إن الصورة هنا تجسيد للمعنوي ، وتشخيص له ، وهي صورة استعارية ، تتوالى فيها الاستعارات من خلال استخدام الفعل المسند إلى الدهر ، أو هي صورة وصفية إذا سلمنا بأن الجاهليين كانوا ينظرون إلى الدهر بوصفه فاعلا فينسبون إليه الأفعال كما تنسب للخالق تعالى .

وفي كلا الحالين فإن المتأمل للصورة ، يجد أنها تتميز بالحركة مما جعلها تقترب من مستوى التعبير الدرامي ، فالأفعال : يلتهم _ أزال _ ملك _ طحطح _ ساق : تقدم الدهر من خلال الحدث ، كما أنها تشيع في الصورة حركة واضحة ، كما نجد

٢٠٠ ديوان امرؤ القيس ، ص ٤٨٧ ، ٤٨٨ .

الاستفهام المنفي الذي يفيد التقرير والتوكيد بأن ن الذي يوحي بأن الشاعر قد انتهى لهذه الحقيقة ، وهذا هو ما يطفو أمامنا على السطح ، ولكن تعمق المعنى يجعلنا نرى أن الشاعر مازال حائرا ، كما نلاحظ أن الشاعر يستخدم صيغة فعول في وصفه للدهر بأنه ختور ، وهذه الصيغة في بنيتها الصرفية توحي بالهول المتمثل في الدهر ، والواقع على نفس الشاعر .

وهناك الفعل طحطح الذي يقدم تمثيلا صوتيا للحدث (١) ، أما وقوع الفعل على الآفاق وهي "ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض" (٢) فإنه يجسد هيمنة الزمن على الكون كله . ثم نرى التمييز "وحيا" يشير إلى أسلوب الدهر في الفعل ، فالوحي "الإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام وكل ما ألقته إلى غيرك" (٣) فأداة الزمن خفية لا ترى ، والفعل يلتهم يدل على وحشية الزمن ، والفعل أزال يدل على الإفساء والدمار ، والفعل ملك يدل على الهيمنة ، والفعل ساق الذي يمثل الزمن محاربا أو راعيا يسوق الأحياء إلى النهاية . وهكذا نرى أن التركيب والتصوير يتفاعلان من خلال العناصر المكونة للسياق ، من ألفاظ ، وصيغ ، وأصوات ، في هذه الأبيات ، فمهمة الأديب "أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعها مع الجو الشعوري الذي يريد أن يرسمه" (٤) أو الذي يسيطر عليه والصورة الشعرية هنا ، تقدم لنا حقيقة الزمن من خلال

(١) يسمى هذا التمثيل الصوتي الأنوماتوبية.

(٢) لسان العرب ، مادة أفق.

(٣) لسان العرب مادة وحي.

(٤) سيد قطب ، النقد الأدبي ، ص ٣٧.

رؤية الشاعر . وهي حقيقة أدبية لا تنفصم عن الواقع ، وإن تجاوزته ، فالحقيقة الأدبية
"هي تلك التي تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات
والموضوع" (١)

إن هذه العلاقة أو الجدل بين الشاعر وقضية الموت جعل الصورة ذات أبعاد إنسانية
في الوقت الذي وفر لها عنصر الجودة.

وفي قصيدة أخرى يقول امرؤ القيس : (٢)

أرانا موضوعينَ لأمرٍ غيبِ	ونسحر بالطعامِ وبالشرابِ
عصافيرٌ ، وذبانٌ ، ودود ،	وأجرأ منن مجلحة الذئابِ
وكل مكارم الأخلاق صارت	إليه همي ، وبه اكتسابي
فبعضَ اللومِ عادليتي ، فإني	ستكفيني التجاربُ ، وانتسابي
إلى عرقِ الثرى وشجّت عروقي ،	وهذا الموتُ يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبها ، وجرمسي ،	فيلحقني ، وشيكا ، بالترابِ
ألم أنض المطى بكل خرق	أمتق الطول ، لماع السرابِ
وأركب في اللهام الحجر ، حني	أنال مآكل القحم الرغابِ
وقد طوّفتُ في الآفاق ، حتى	رضيت ، من الغنيمة ، بالإيابِ
أبعد الحارث ، الملك ، بن عمرو ،	وبعد الخيز حجر ذى القبابِ
أرجي من صروف الدهر لينا	ولم تغفل عن الصمم الهضابِ
وأعلم أنني ، عما قريب ،	سأنشب في شبا ظفرٍ ونابِ
كما لاقى أبي حجر ، وجدي	ولا أنسى قتيلاً بالكلابِ

(١) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ٢٣ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٦ .

يقف الشاعر متأملاً الوجود الإنساني ، في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجهولة ، وهو حين يرى أنهم مسرعون لأمر غيب ، يكون قد جسد ما رآه من مفارقة ، لأن الإنسان لا يسرع إلا من أجل شيء معلوم ، ومما يزيد من حدة هذه المفارقة ، أنهم مسرعون لأمر لا يعلمونه ، وفي نفس الوقت يسحرهم الطعام والشراب ، إهم لا يعون حقيقة رحلتهم ومصيرهم ، وحتى عند وعيهم لهذه الحقيقة فإنهم لا يسلكون إزاء ذلك ما يجب عليهم . وليس ذلك سنة بني الإنسان فقط ، وإنما هو سنة الأحياء جميعاً . والشاعر في وعيه بهذه الحقيقة ، يواجه هذا الواقع بسلوك منفرد صارت همته إلى اكتساب مكارم الأخلاق .

ويتصور الشاعر ، أن هناك عاذلة تلومه ، وربما كانت هذه العاذلة رمزاً للأنسا العليا ، التي تحاسب صاحبها على مالا ترضاه منه ، ثم نراه بعد ذلك يجعل من نفسه منتسباً إلى عرق الثرى حيث المصير المنتظر ، كما يستحضر الموت الذي سيسلبه أمام ناظره ، وإذا كان استلاب الشباب هو أول درجات الموت فإن الموت سيأتي ليسلبه نفسه وجسمه ، ويلحقه بالتراب . وكأنما عز على الشاعر أن تكون هذه هي نهاية المطاف بالنسبة له ، فعاد يسترجع أمجاده في الماضي مستفهماً ومقرراً ما حققه في ماضيه ، ويذكرنا هذا بقول الدكتور زكريا إبراهيم "إن هذا الماضي الذي افتقدته ، والذي لم يعد أي حدث من أحداثه حقيقة حاضره بالفعل ، لن يلبث أن يبدو لي بمثابة الشيء الوحيد الذي امتلكه ، أليس الماضي هو الذي يعبر عما استطعت أن أجعل من نفسي ، إن لم أقل بأنه هو الذي يعبر عما أنا كائنه بالفعل" (١)

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٤ .

وعندما يصل الشاعر إلى قوله بأنه قد طوف في الآفاق ، حتى رضي من الغنيمة بالإياب ، فإننا نجد أنفسنا أمام رمز لعودة خاسرة للإنسان ، من رحلة حياته ، فهو يمثل هذا البطل الواقعي ، في مأساته ومواجهته لواقعه ، في مقابل البطل الأسطوري ، الذي كانت تصوره الأساطير - قديماً - عائداً منتصراً من رحلته ، التي صنع فيها أو أتى منها بشيء أشبه بالمستحيل .

وربما ارتبط ذلك بظاهرة تخلص الشاعر الجاهلي ، في هذه الحقبة ، من سيطرة الأسطورة على وعيه . فلقد أراد شاعرنا أن يفعل ما لا يقدر عليه ، ولا طاقة له به ، وحاول أن يتحدى العجز والقهر ، ورحل من باديته إلى بلاد بعيدة ، ولكنه وجد نفسه يعود راضياً من الغنيمة التي كان ينشدها بالإياب . ولكن الرجوع عندما يصبح أملاً في حد ذاته ، يكون بمثابة استسلام من الإنسان ، فنراه يعود مجتراً آماله الضائعة ، ليجد نفسه مطحوناً بين أنياب الزمن .

ثم نراه بعد تأمله لتجربته الذاتية ، يحاول أن يربط بين هذه التجربة وغيرها من تجارب الماضين ، فالإنسان - كما يعرفه هيدجر - "هو كائن الموت ، أي أنه الكائن الذي يدخل الموت في نسيجه وجوده" (١)

إن هذه الصورة التي قدمها امرؤ القيس تلتقي مع الصورة التي يرسمها الوجوديون المعاصرون للوجود "فالوجود كما يفهمه الوجوديون وجود ملغز ، لا يبين عن نفسه ، معقد أشد التعقيد ، وهو لهذا كله لا يخلف للإنسان إلا الحسرة ، والشعور بالعجز وعدم الاكتراث" (٢)

(١) د. يحيى هويدى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٦٢ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٢ .

إن الشاعر يسأل : أبعد هؤلاء الناس الذين فقدهم يرحو من أحداث الدهر لينا ، وهو يعلم أنه عما قريب سيموت . إنه يقدم حيرته إزاء الدهر ، وهي حيرة ممتدة لا تنتهي . فعلى الرغم من يقينه بموته ، يستفهم عن رجائه ، وهو يعلم أنه لا جدوى من هذا الترجي .

ومع ما في استفهامه من إنكار لسلوكه ، فإن الدلالة لا تقف عند مجرد الإنكار ، بل تتجاوز إلى الكشف عما في مسلك الإنسان ، وتكوينه النفسي والعقلي ، من تناقض ، وما في طبيعته البشرية من مفارقة ، فلاستفهام تعبير عن حيرة وجودية ، لأن الرؤيا كلما ازدادت وضوحاً أصابت الإنسان ، بما يشبه الانبهار ، فيزداد بالتالي غموضها وإشكالياتها .

إن كل حركة في الزمن هي حركة نحو الموت ، وكل طلوع شمس وكل غروب يمثل نقصاً في ذخيرتنا من الحياة .

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

يا حارُ ما راح من قومٍ ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي
يا حارُ ما طلعت شمس ولا غربت إلا تقرب آجالٌ ، لميعادِ
هل نحن إلا كأرواح تمر بها تحت التراب وأجساد كأجسادِ

إن القصر في البيت الأول ، يؤكد حقيقة يعيها الشاعر ، وتتصل بقدر الإنسان المحتوم . فكل حركة لا تكون إلا متبوعة بالموت ، أما القصر في البيت الثاني فإنه يؤكد حقيقة أخرى تتمثل في أن كل شروق وغروب ، إنما يقرب الآجال نحو الموت .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٣ .

ثم يأتي القصر في البيت الأخير والذي استخدم له الشاعر هل ، ولا النافية ، ليعرض الحقيقة المؤكدة في صورة استفهام حيث يظل لأداة الاستفهام فعالية ، وأثر واضح على الرغم من مجيئها في القصر .

وهو قصر من خلال التشبيه فنحن لسنا إلا كأرواح ، وأجساد تتشابه في قبرها ، فلا تمايز بعد الموت . إن للمرء أياماً معدودة ، والمنية تترصد الإنسان وهو يلقاها على غير موعد ، ومن لم يموت اليوم ، لا بد أن يموت غداً ، ومن يتوهم خلاف ذلك فعليه أن يتهاى لهذه الحقيقة.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

وللمرء أيام تعد وقد رعت حبال المنايا للفتى كل مرصد
منيته تجري لوقت وقصره ملاقاتها يوماً على غير موعد
فمن لم يموت في اليوم لا بد أنه سيعلقه جبل المنية غد
فقل للذي يبغى خلاف الذي مضى تمياً لأخرى مثلها فكان قد

فالقصر في قوله (وللمرء أيام) يضعنا أمام حقيقة مؤكدة ، هي أن كل ما يملكه المرء ، هو مجرد أيام ، أما الصورة الاستعارية (حبال المنايا) فإنها تكشف عن تصور حسي للموت ، وقوله (للفتى كل مرصد) يجسد الخوف من الموت ، فالمنايا تترصد الإنسان في كل مكان . وقوله (منيته تجري) صورة لحركة الموت التي تغشى الوجود كله .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠ .

وتتطور الصورة بقوله (وقصره ملاقاتها على غير موعد) فكأنما قد قدر على الإنسان أن يلاقي المنية دون موعد وهي تطوير للصورة السابقة ، والتي جعلت المنية تقف للإنسان في كل مرصد ، ويأتي البيت الثالث في صورة شرطية تكشف عن حقيقة واقعة ، تتمثل في أن انتفاء حدوث الفعل في الحال لا يتعدى إلى الاستقبال . فالموت هو الحقيقة التي لا شك فيها . أما البيت الأخير ، فإنه يؤكد حقيقة اتصال الأحداث وثباتها ، فما حدث في الماضي ، لا بد أن يستمر حدوثه على الرغم من وجود احتمال عدم الحدوث .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

ومن هاب أسباب المنايا ينسلنه ولو نال أسباب السماء بسلم
وإذا كان الشرط عند النجاة ترتيب أمر على أمر بأداة (٢) فإن ذلك لا يعني أن نفي الشرط يستتبع نفي الجواب ، وهذا واضح من قول زهير ، فنحن لا نفهم من البيت أن من لا يهاب المنايا لا تناله ، لأن العلاقة هنا قد أحييت إلى أمر خارج البنية اللغوية ، فالموت واقع لا محالة على من يهاب الموت ومن لا يهابه .
ومما يزيد من الألم والحزن والضياع اليقين بأن الناس يفنون والدهر باق لا ينفد .

يقول حاتم الطائي : (٣)

هل الدهر إلا اليوم أو أمس أو غد كذاك الزمان بيننا يتردد
يرد علينا ليلة بعد يومها فلا نحن ما نبقي ولا الدهر ينفد
لنا أجل إما تناهى إمامه فنحن على آثاره نتسورد

(١) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

(٢) المعجم الوسيط ، ص ٤٨١ .

(٣) ديوان حاتم ، ص .

وليس فناء الإنسان ، وخلود الدهر ، هو ما يقلق الإنسان فقط وإنما جهل الإنسان بما يأتي به الغد ، هو الذي يعمق من هذا القلق .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

وبعض الشعراء يؤمن بأن للإنسان أجلا محتوما ومقدرا ، فالموت هو الحقيقة التي لا يجهلها أحد ، ولا يدفعها عن الإنسان علمه بها .

تقول سعدى بنت الشمر دل : (٢)

ولقد علمت لو ان علما نافع أن كل حي ذاهب فمـودع

ويقول عبيد بن الأبرص : (٣)

أوصى بني وأعمامهم بأن المنايا لهم راصدة

لما مدة فنفس العباد إليها وإن جهدوا قاصدة

فلا تجزعن لحمام دنا فللموت ما تلد الوالدة

أما زهير فإنه يرى أن المنايا تحبط عشواء تصب من تصيب دون تمييز
فيقول: (٤)

رأيت المنايا تحبط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهمرم

(١) ديوان زهير ص ٢٩ .

(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٢ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

ويقول كعب : (١)

لو كنت أعجب من شيء لأعجبني سعى الفتى وهو مخبوء له القدر
يسعى الفتى لأمر ليس يدركها والنفوس واجدة والهـم ينتشر
وقد تمخض هذا عن حيرة أصابت الشاعر الجاهلي في مواجهة ذلك المجهول.

يقول أحيحة بن الجلاح : (٢)

وما يدري الفقير متى غناه ، وما يدري الغني متى يعيل
وما تدري ، وإن ألقحت شولا ، أتلقح بعد ذلك أم تحيل
وما تدري ، إذا ذمرت سقبا ، لغيرك أم يكون لك الفصيل
وما تدري ، وإن أجمعت أمرا ، بأي الأرض يدركك المقييل

إن هذا الاستفهام المتكرر يبرز الحيرة التي تغشى الشاعر في مواجهة أحداث الدهر ، وهي حيرة تتصل بذلك المجهول الذي يرتبط بما تأنى به الأيام ، وهي حيرة تجعل الإنسان متوجسا من المستقبل خائفا منه ، بل إن كثيرا من الشعراء قد قرنوا ذلك بالشر الكامن في الوجود ، وقد جاء ذلك بسبب انعدام الرؤيا ، وفقدان الإيمان بقوى عليا عاقلة خيرة .

يقول المثقب العبدي : (٣)

وما أدري إذا يـممت أمرا أريد الخير أيهما يليني

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٣١ .

(٣) ديوان المثقب العبدي ، ص ٢١٣ .

ألسخبر الذي أنبا أبتغيه أم الشر الذي هو يتغيني

ولا شك أن هذه الحيرة ، وهذا الجهل بالمصير يشغل حيزا واسعا ، من معاناة الإنسان عبر العصور ، فالخوف مما سيأتي ، أو ما يترتب على أفعالنا من نتائج ، يشكل قاسما مشتركا ، بين كثير من الناس ، وكثير من الأجيال . "وحيثما يتوهم الإنسان أن الكون بأسره لا يمثل سوى مجموعة من الأخطار أو التهديدات ، فهناك قد يتخذ الخوف من المجهول طابع الخوف الطبيعي من عدو شرس لا يكن للإنسان سوى البغضاء والعداء . (١)

ولا شك أنه في عصر كالعصر الجاهلي ، وفي غيبة دين يعصم الإنسان من اليأس تنتهي المواجهة ، بإحساس الإنسان بالخيبة والإحباط .
يقول طرفة : (٢)

ومن حارب الأيام طاشت سهامه ومن أمن المكروه فالدهر عائقه

وتقول جنوب الهذلية : (٣)

كل امرئ بطوال العيش مكذوب وكل من غالب الأيام مغلوب

وكل م غالب الأيام من رجل مود وتابعه الشبان والشيب

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٧٢ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٢٤ .

(٣) ديوان الهذليين ، ج ٣ ص ١٢٤ .

ولا شك أن تكرار لفظة (كل) يجعل القضية تستغرق الناس جميعا ، كما أن العلاقة بين طرفي الجملة تقوم على التقابل ، فطول العيش ومغالبة الأيام عديمة الجدوى ، يقابلها حقيقة أن الإنسان مغلوب سائر نحو الموت .

والمنية حين تأتي المرء ، لا يمنعها منه حصن ، ولا يمنعه منها هروب أو اتقاء .

يقول أوس بن حجر: (١)

ولو كنت في ريمان تحرس بابه أراجيل أحبوش وأغضف آلف

إذن لأتني حيث كنت منيقي يحب بها هاد لإثري قائف

وطول الشرط هنا قد يجعل الشرط مستوفيا لأطراف القضية ، أما "لو" فإنها لا تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط ، لأنه حتى لو لم يمتنع الفعل ، فإن الجزاء واقع لا محال . لقد سيطر على وعي الجاهليين ، ووجدانهم ، إلى حد بعيد ، حتى إن بعض الشعراء قد جعلوا الناس بني الأيام ، وهو تعبير يتوازى مع النظر إلى الدهر بوصفه القوة الفاعلة في الكون . يقول أبو قيس بن الأسلت : (٢)

يا بني الأيام لا تأمنوها واحذروا مكرها ومــــر الليالي

واعلموا أن مرها لنفاد الـــــــ خلق ما كان من جديد وبالي

ومن الشعراء من جعل الأحداث والمصائب ، بنات الدهر لأنها اقتربت في وعيهم بالدهر ، ويتمخض الجدل بين الإنسان والدهر ، أو بينه وبين أحداث الدهر ، عن مواجهة وصراع بين قوتين غير متكافئتين.

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٧٤ .

(٢) ديوان أبي قيس ، ص ٨٧ .

يقول عمرو بن قميئة : (١)

رمتني بنات الدهر من حيث لا أرى فما بال من يرمى وليس برام
فلو أن ما أرمي بنبل رميتها ولكنما أرمي بغير سهام

ويقول الممزق العبدى : (٢)

هل للفتى من بنات الدهر من واق أم هل له من حمام الموت من راق
كأنني قد رماني الدهر عن عرض بنافذات بلا ريش وأفواق

فالدهر قوة تواجه الإنسان ، وترصده وتتحين منه الفرص ولا شك أن الاستفهام هنا ، يكشف عن حيرة الإنسان إزاء الدهر ، ونحن لا نغالي أو نجافي الحقيقة إذا قلنا: إن أول استفهام للإنسان وأهمه كان استفهاما وجوديا ، اتصل بجذله مع عالمه ، ومحاولته استكناه حقائق الوجود ، وتفسيرها ، وتجاوز تلك الضبابية التي تغشاها ، وتحجب رؤيته وتسير حيرته .

يقول عمرو بن قميئة : (٣)

جلح الدهر وانتحى لي ، وقدمما كان ينحى القوى على أمثالي
أقصدتني سهامه إذ رأيتني وتولت عنه سليمي نبالي
لا عجيب فما رأيت ، ولكن عجب من تفرط الآجال

(١) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٤٥ / ٤٦ .

(٢) المفضليات ، ص ٣٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٦٥ - ٦٦ .

فالشعراء يجسدون هذه القوة الخفية ، في صور محسومة ، فالزمن كالصائد
والفارس ، أي أنه لا بد لكي يكون فاعلا ، من أن يشبه الإنسان ، وأن تكون له مثل
أسلحته وأساليبه ، وإن كانت أسلحة الدهر أقوى وأمضى وأخفى .

تقول الخنساء : (١)

لكن سهام المنايا من يصبن له لم يشفه طب ذي طب ولا راق

ومعنى هذا أن المعركة غير متكافئة ، وأن الإنسان لا قبل له بمواجهة الدهر بل
مجاربته . "إن الشعور بالزمان إما بطوله أو بقصره ، هو شعور في الآن نفسه بالفناء وعلق
كل فناء" (٢)

فمهما حاول الإنسان لأن ينسى ، أو يتناسى واقعة الموت فإن كل شيء حوله
يذكره بها ، فحركة الزمن هي حركة نحو الموت ، وموت الآخرين بمثابة تأكيد لوقوع
الممكن والمحتمل .

يقول طرفة بن العبد : (٣)

صباح الفتي يعنى إليه شبابيه وما زال ينعاه إليه مسأؤه
ويكي على الموتى ويترك نفسه ويـزعم أن قد قل عنهم عناؤه

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٨١ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقرية ، ص ٤٣ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ١٥٧ .

إن هذه النزعة العدمية جعلت الشاعر يهرع إلى التثبيت بنوع من البقاء المحسوس
يتمثل في القبر ، ولهذا فإن الحديث عن القبر ، يتكرر في أشعار الجاهليين ، تكرر
ملحوظا ، وكان القبر قد أصبح رمزا حسيا لنوع من البقاء بعد الموت ، وتذكر الأحياء
للإنسان ، فهذا حاتم الطائي يوصي زوجته أن تنضح قبره بالخمير بعد موته ،
فيقول : (١)

أماوي إمامت فاسعي بنطفة من الخمر فانضحن بها قبري

فالقبر هو المأوى الذي يصير إليه كل إنسان غنيا كان أم فقيرا ، يقول عمرو
بن شأس : (٢)

نظوف ما نظوف ثم بأوى ذوو الأموال منا والعديم

إلى حفر أسافلهم جوف وأعلامن صفاح مقيم

فالحرمة وهي رمز الحياة لا بد أن تصير إلى ثبات يقترن بالفناء ، ولكن الذي
نلاحظه أن اهتمام الجاهليين بالقبر ، لم يكن بارزا بدرجة كبيرة لعدم إيمانهم بالبعث
الجسدي كما نرى عند المصريين القدماء فقد "بذل المصريون كثيرا من مالهم ووقتهم
ومهارتهم وجهدهم في بناء مقابرهم وتأييدها ، وذلك لعقائد خاصة بالحياة بعد
الموت" (٣)

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٤٣ .

(٢) ديوان عمرو بن شأس ، ص ٥٠ .

(٣) ج . هـ - برستد ، انتصار الحضارة ، ص ٩١ .

أما اهتمام الجاهليين فقد كان مرتبطاً بالبقاء في ذاكرة الجماعة ، لأن هذه الحياة قامت على الترحال ، كما أنهم لم يكونوا أهل عمران وتشيد ولهذا فإن القبور تتساوى في هيئتها فلا يختلف قبر عن قبر .

يقول طرفة بن العبد : (١)

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوى في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

ولكنهم اعتقدوا بأن الميت تخرج منه هامة بعد موته ، وقد جاء في اللسان أن العرب كانت تقول : إن عظام الموتى ، وقيل : أرواحهم ، تصير هامة فتطير وقيل : كانوا يسمون ذلك الطائر الذي يخرج من هامة الميت الصدى" (٢) . وقد جاء أيضاً أن العرب كانت "تزعّم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره تقول ، أسقوني ، فإذا أدرك بثأره طارت" (٣) ، ولا شك أن لهذا علاقة بتسمية الهامة الصدى . وكان الصدى هو هامة القتيل الظامئ إلى النار .

يقول أبو ذؤيب الهذلي : (٤)

وما أنفس الفتیان إلا قرائن تبين ويبقى هامها وقبورها

(١) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٢) اللسان ، مادة هوم .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٤) ديوان الهذليين ، ص ١٥٦ ج ١ .

وهذا يكشف عن أن تصورهم للنفس لا يرتبط بالهامة ، حيث إن النفس قرينة
تذهب كما تذهب القرائن وتبقى الهامة والقبور.

يصف أبو زيد الطائي ما تبقى من أخيه بعد موته فيقول : (١)

في ضريح عليه عبء ثقیل من تراب ، وجندل منضود
عن يمين الطريق عند صدی حر أن يدعو بالويل ، غير معود
صاديا يستغيث ، غير معاث ولقد كان عصرة المنجود

وتكشف الجملة الأخيرة ، عن إحساس الشاعر بالمفارقة والحيرة ، وكأنه يستبعد أن
يموت ذلك العظيم . والخنساء تتحدث عن الزمان وما تشعر إزاءه من مفارقة
فتقول: (٢)

أبقى لنا كل مجهول وفجعنا بالخالمين فهم همام وأرماس
ولا يبقى أمام الجاهلي في مواجهة هذا الفناء المحيط به ، غير أن يلتمس من أصحابه
أن يمروا بقبوره فيذكروه ، ويذكروا حياته وأفعاله .

يقول المتلمس الضبي: (٣)

خليلي إمامت يوما وزحزحت مناياكما فيما يزحزحه الدهر
فمرا على قبري ، فقوموا فسلما ، وقولا: سقاك الغيث والقطر ياقبرا
كأن الذي غيبت لم يله ساعة من الدهر والدينا لها ورق نضر

(١) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥ .

(٣) ديوان المتلمس الضبي ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧ .

ولم تسقه منها بعذب ممنوع برود حمته القوم رجراجة بكر
ولم يصطبح في يوم حر وقررة حميا فدبت في مفاصله الخمر
ولم يرع العيس الكوانس بالضحي بأسرار مولى ، ألدته صفر

فالشاعر هنا يكشف عن المفارقة الضاربة في نسيج الوجود ، فهذا الذي قد أصبح رهين البلى في القبر ، كان يملأ الحياة حركة ، وكان يترع من كأسها وملذاتها ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يطلب من صاحبيه أن يمرا فيسلما عليه في القبر ، وأن يدعوا لهذا القبر بالسقيا التي ترمز إلى الحياة ، وهذا يرينا ، أن الشاعر لا يعبا أو يهتم بما صار هو إليه ، فالدعاء هنا لقبر وليس للميت ، فالقبر هو الباقي ، ولهذا فإن الدعاء بالسقيا يتوجه إليه ولو كان يؤمن من الحياة بعد الموت ، لطلب أن يدعوا له بالخير أو الرحمة والراحة في قبره ، فقد أصبح جزءا من القبر ، ومجرد جثة هامدة كالتراب . والبيت الثالث يكشف لنا عن استغراب الشاعر من الموت ، الذي ينتهي إليه الإنسان بعد حياة مملوءة بالحركة ، وكأنما الحياة لا بد أن تمتد وتمتد بالإنسان ، وإذا كان كفتنا لها قادرا على الأخذ بأسبابها ، "فالإنسان لا يموت دون أن يصدر حكما على حياته ، بل دون أن يكون قد وضع وجوده موضع التساؤل... وكان وجوده نفسه مهمة لا بد له وللآخرين من الحكم عليها ، وفقا لمعايير خاصة " (١)

يقول طرفة بن العبد : (٢)

فلولا ثلاث هن من حاجة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ٢٣٥ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥١ .

فمنهن سبقي العاذلات بشـربة
وكرى إذا نادى المضاف مجنباً
كميت متى ما تعل بالماء تزيد
كسيد الغضا نهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الطراف الممدد

وكأننا هنا بإزاء نظرة ترى وجوب الحياة للفارس الذي يحيا الحياة بجدها ولهوها ،
وهي نظرة تقترب من نظرة الخنساء التي ترى وجوب الحياة للشرفاء الحالمين حيث
تقول: (١)

إن الزمان وما يفنى له عجب أبقى لنا ذنبا واستؤصل السراس

فهي ترى أن الزمن يسيرُ على غير المعقول وعلى غير ما نتظر من استمرار الحياة
للرءوس ، وذوى الشرف ، وأصحاب الجحد ، وسلبها من الأذنان ، والعامه من غير
ذوي الشأن والحسب . والنابغة يرى أنه ما دام ممدوحه النعمان قد مات ، فليس لأحد
من الناس أن يرجو الخلود ، وكأننا به يقرر أن من يستحق الخلود والحياة قد مات ،
فليس لمن لا يستحقون الحياة أن يأملوا في الخلود. يقول النابغة : (٢)

وإن امرأ يرجو الخلود وقد رأى سرير أبي قابوس يغدي به عجز

وهكذا يصبح الإنسان في مواجهة قوة غير حكيمة ، بل قوة تقترب بالشر ، لأن من
يستحق الحياة لا يحياها ، حيث تعاجله منيته ، وفي الوقت يطول العمر بمن لا يستحق

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

الحياة ، من وجهة نظر الجاهلي ، وينتج عن ذلك إحساس بمكر الدهر وخداعه واقترانته بالشر .

يقول أبو دؤاد الإيادي : (١)

والدهر يلعب بالسفق والدهر أروغ من نعاله
ويصل الأمر بالجاهلي إلى تصور نفسه يقامر المنية على الحياة والموت

يقول النابغة الذبياني : (٢)

ونحن نرجي الخلد إن فاز قدحنا ونرهب قدح الموت إن جاء قامرا
ولو أنهم كانوا يرون وجود قوة منظمة ومدبرة للكون ، لما وصل بهم الأمر إلى مثل هذه الصورة . وهكذا نرى أن الشاعر الجاهلي ظل في مواجهته للزمن عاجزا عن تقديم رؤية شاملة للحياة والموت ، فتنتهي شاعرة كالخنساء إلى حقيقة أنه (٣)

لا خير في عيش وإن أملاوا والدهر لا يبقى له باقية
ويتنتهي شاعر آخر إلى التصريح بالأثر السيئ للموت في هذه الحياة.

فترى محمد بن كعب الغنوي يقول : (٤)

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى على يومه علق على جنيب

(١) ديوان أبي دؤاد ، ص ٣٣٣ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ٦٨ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ٢٦٤ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

ويقول عددي بن زيد : (١)

إن للدهر صولة فاحذرهما لا تئامن قد أمنت الدهورا
قد يببت الفتى صحيحا فـيردي بعد ما كان آمنا مسرورا
إنما الدهر لين ونطوح يترك العظم واهيا مكسورا
لا أرى الموت يسبق الموت شيء نغص الموت ذا الغنى والفقيرا

فالدهر والموت قرينان ، ولهما أثرهما السيئ على الوجود كله ، ولهذا فإن العظة الكبرى هي التي نستخلصها من الدهر . يقول عددي بن زيد : (٢)

كفى زاجرا للمرء أيام دهره تروح له بالواعظات وتغدي

لقد وجدنا الشاعر الجاهلي نفسه في تلك الصحراء الممتدة يواجهه هذه القوة الطاغية التي تترصده ، تفسد عليه حياته وتنغص عليه عيشه . وكان عليه أن يختار لنفسه ، ولبنى مجتمعه السلوك الأمثل ، من خلال رؤيته للحياة والموت ، فانطلق من الوعي بحقيقة الموت ، يدعوهم للحياة المثلى . فإذا كان طلب المرء للخلود أمرا مستحيلا ، كما نرى في قول عبيد بن الأبرص : (٣)

ما تبغني من بعد هذا عيشة إلا الخلود ولن تنال خلودا

(١) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .

(٢) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢ .

وإذا كانت السعادة الحقيقية لا تكون إلا مع الإحساس بالخلود ، وعدم انقطاع العيش ، فإن ما يتمخض عن الإحساس بالتناهي واستحالة الخلود ، يدفع الإنسان إما إلى الإغراق في طلب اللذة ، أو الإغراق في زهد العيش والعزوف عن الحياة ، أو التوسط بين هذين الطرفين المتناقضين ، وقبول الواقع ، وتحقيق الذات بأسلوب معتدل ، ومقبول من الجماعة ، فعبيد بن الأبرص يقول : (١)

تزود من الدنيا متاعاً فإنه على كل حال خير زاد المزود
فالتزود من الدنيا بالمتاع هو الممكن الوحيد إزاء الموت والفناء . ويتخذ امرؤ القيس من مقولة الفناء منطلقاً للدعوة إلى التزود بالملذات فنراه يقول : (٢)

تمتع من الدنيا فإنك فان من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمي حواصنها والمبرقات الرواني
وتتكامل النظرة عند طرفة بن العبد ، فنراه يتخذ من استحالة الخلود منطلقاً للمتعة والحياة اللاهية .. فما دام الإنسان لن ينال الخلود ، ما دامت الحياة قصيرة ، والعيش كنزاً ينقص كل ليلة فإن على المرء أن يروي نفسه في حياته ويشبعها من ملذات الحياة يقول طرفة : (٣)

ألا أيهذا الزاحري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع مني فذري أبادرها بما ملكت يدي
كريم يري نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٢٠٦ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥٢ .

فالرؤية عند طرفة تنطلق من رؤية الذاتية التي بناها على تأمله للكون والحياة ،
فجعل من قناعته بنقص العيش مبررا لما يدعو إليه من سلوك لاه ، ولما يدعو إليه من
إغراق في الملذات .

إن طرفة نموذج لكثير من الشعراء الذين يطلون حبا في الحياة أو يغرقون في طلب
اللذة هربا من شقاء هذه الحياة سواء أكان شقاء واقعيا ، يقول أستاذنا الدكتور
عفت الشرقاوي في تفسيره لمذهب طرفة - إنه "مذهب يميل إلى اقتناص لذة الحياة
خوفا من ضياعها وبأسا من دوامها ؛ فلعل من تحقيق اللذة انتصارا على الموت ، ذلك
أنه إذا كان الموت - كما يصوره الجاهلي - هو نهاية الوجود الإنساني والتوقف عن
ممارسة الحياة بكل متعتها ، فإن الموقف الوجودي للشاعر الجاهلي إنما يبرز عنيفا في تحديه
للموت والفناء بالغوص عن لذائذها ، لا حبا في اللذة - بوصفها لذة - ولكن حبا في
الحياة وتعلقا بها ، وكرهية في الفناء الذي تتوقف به ممارسة هذه اللذات (١) .

(١) د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٧ .

ثانياً : الرثاء

ويتصل بقضية الإنسان والزمن ، رثاء الشاعر لمن مات من أحبابه ، أو العظماء من قومه ومدوحيه ، حيث نجد الشاعر يقدم لهم رثاء ، يرسم من خلاله صورةً للإنسان يستحق الحزن على موته ، والجزع من أجله ، وبمعنى آخر إنسان نافع محبوب .

ولا شك في أن نماذج الرثاء أثرها في وعي الجماعة ، فهي صور للإنسان الذي يستحق الثناء عليه ، هذا الثناء الذي يمثل نوعاً من التخليل له بعد الموت ، من خلال إبراز قيمته وقدرته على تحقيق القيم .

يقول حاتم الطائي (١) :

إن البخيل إذا مات يتبعه سوءُ الثناء ويحوي الوارث الإبلا

فاصدق حديثك إن المرء يتبعه ما كان يبني إذا نعشه حُملا

فالشاعر معني بتأكيد مسئولية الإنسان عن تخليد ذكره ، بفعل ما يستوجب الثناء عليه بعد موته ، حتى ولو كان إنفاق كل ما يملك دون حساب لوارث أو غيره . وهذه الزعة لها جانب سلبى وآخر إيجابى ، فالكرم فضيلة يقابلها تبديد المال ، كذلك نجد أن الدعوة تمثل نوعاً من الإسراف الذي يتجاوز الكرم دون اهتمام بوارث .

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٣٨ .

يقول النمر بن تولب (١) :

أعاذلُ إن يُصْبِحُ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ بعيداً ونأني صاحبي وقريبي
تَرَى أن ما أَبْقَيْتُ لم أكُ رَبُّهُ وأن الذي أمضيتُ كان نصيبي

فالعلاقة قائمة على أساس ما يربط الميت بأهله بعد موته ، حيث ينصرفون عنه إلى شئونهم وهي نظرة تتسم بالعداء تجاه الأحياء جميعاً ، ولهذا فإن المرء أن يفني ماله من أجل خلود ذكره والتمتع بملذات الحياة ، فلا يترك بعده شيئاً لوارث ، بل إن من واجبه أن يفني ماله من أجل حضرة مليئة يحقق فيها وجوده الموقوت ، ولو كان هناك إيمان بنوع من الحياة بعد الموت أو بوجود قوة حكيمة تضمن سرمدية الوجود ، لما كان الإنسان في حاجة ملحة إلى أن يذكره الأحياء ويهتموا به بعد موته ، لأنه سيكون في حضرة أخرى تتحقق بوجود هذه القوة العاقلة المدبرة للكون .

ومن هنا يصبح المال حقاً للوارث حيث إنه مال الله يورثه من يشاء من الخلق، ويرثه عن الميت من يستحق الميراث ، أما في إطار النظرة الجاهلية للكون والزمن وللحيلولة والموت ، فإن الميت يحمده ما أفناه من المال طلباً لخلود الذكر ، ولا يحمده ما أبقى من هذا المال لأهله وبنيه .

وعلى الرغم من ذلك فإنهم قد أحسوا بأن هذا التخليد للذكر لا يخلق خلوداً حقيقياً . يقول زهير (٢) :

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ٤٠ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٢ .

لو كان يخلد أقوام بمحدهم أو ما تقدم من أيامهم خلدوا

ونستطيع أن نقول إن الرثاء كان يلي حاجات اجتماعية ، بوصفه نوعا من تخليد الميت ، والإشادة به والثناء عليه ، إلى جانب كونه فنا يعكس رؤية الشاعر .

وقد يكون الرثاء مرتبطا بشعيرة دينية أو متصلا بجذور أسطورية ، فكارل بروكلمان يرى أن الكاهن كان يسمى بالشاعر " أي العالم ، لا بمعنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية ، كما أن قصيدته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر .

وكذلك الأغاني القصيرة ، التي يرددها البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية ، من حالات السرور أو التهيج ، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثارا سحرية " (١) .

كما يرى أن غاية الرثاء الأصلية كانت أيضا هي السحر "فقد كان الغرض من المرثية أن تطفى غضب المقتول وتنهاه أن يرجع الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين. ولكن هذا المعنى تلاشى تقريبا في الجزيرة العربية أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض" (٢)

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٤٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٧-٤٨ .

وإذا كنا نلاحظ أن لأن الرثاء قد تخلص من سيطرة الأسطورة - فإننا قد لاحظنا أيضاً أن ذلك قد اقترن بنضج هذا الفن ، حيث أصبح الشاعر معنياً بتقديم المرثيات المطولة الجيدة .

وقد استطاع كثير من الشعراء أن يخلدوا بعض من رثوهم ، ومثال ذلك مرثيات النابغة الذبياني ، وكذلك رثاء أعشى باهلة أو الخنساء ، ودرديد بن الصمة ، وكعب بن سعد ، وسعدى بنت الشمردل ، ومتمم بن نويرة - لإخوتهم ، كذلك رثاء أبو ذؤيب الهذلي لأبنائه .

وإذا كان الرثاء تخليداً لإنسان مات ، فهو أيضاً تخليد لقيم إنسانية واجتماعية اقترنت بهذا الإنسان ، أو أراد لها الشاعر أن تقترن به ، فكل صفة من الصفات التي يقدمها الشاعر لمن يرثيه ، تقترن بفضيلة من الفضائل ، وهي فضائل تمثل البنية الأساسية للإنسان النافع حياً ، وهي فضائل يذكر بسببها إذا مات .

هذا فضلاً عن أن الرثاء يعبر عن فضيلة إنسانية تتصل بالمبدع نفسه وهي الوفاء لإنسان فارق عالم الأحياء . ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر لا يتقيد بالإطار الواقعي لشخصية المرثي وإنما ينحو إلى رسم الصورة المثالية له . وقد لاحظ شاعر قدم أن الناس سيكون من مات ويشيدون بذكره ، في الوقت الذي كانوا لا يولونه رعايتهم في حياته ، فترى عبيد بن الأبرص يقول (١) :

لَأَعْرِفَنَّكَ بَعْدَ الْمَوْتِ تَنْدُبِي وَفِي حَيَاتِي مَا زَوَّدْتَنِي زَادِي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٥ .

كما نلاحظ أن الشعراء كانوا في رثائهم معينين بإبراز أثر فقدان الميت بالنسبة للأحياء ، وغالباً ما يرتبط ذلك بالاستفهام الذي يكشف الشاعر من خلاله عن إحساس بنوع من التصدع في البنيان الاجتماعي .

يقول المهلهل بن ربيعة (١) :

أَكْلِبُ مَنْ يَحْمِي الْعَشِيرَةَ كُلَّهَا أَوْ مَنْ يَكُرُّ عَلَيَّ الْخُمْبَسِ الْأَشْوَسِ
مَنْ لِلْأَرَامِلِ وَالْيَتَامَى وَالْحَمَى وَالسِّيفِ وَالرُّمَحِ الدَّقِيقِ الْأَمْلَسِ
وتقول الخنساء (٢) :

فَمَنْ لَقَرَى الْأَضْيَافِ بَعْدَكَ إِنْ هُمْ فَنَاعَكَ حَلُّوا ثُمَّ نَادَوْا فَأَسْمَعُوا
وَمَنْ لِمِهِمْ حَلٌّ بِالْجَارِ فَادِحٍ وَأَمْرٌ وَهِيَ مِنْ صَاحِبِ لَيْسَ يَرْفَعُ
وَمَنْ لَجَلِيسٍ مَفْحَشٍ لِحَلِيسِهِ عَلَيْهِ بِجَهْلٍ جَاهِلٌ يَتَسَرَّعُ

فهذا الاستفهام يكشف عن حيرة الشاعر الحقيقية أو النموذجية عند رثائه عزيزاً أو عظيماً ، فالإنسان النافع لا بد أن يمثل خسارة جسيمة في قومه حين يفقدونه .

ومن نماذج الرثاء التي نرى أن نقف أمامها لنبين كيف تلتحم وسائل الأداء الفني للموضوع والموضوع نفسه على نحو يجعل منهما شيئاً واحداً ، عينية أبي ذؤيب التي يرثي فيها بنيه ، والتي نرى أنها نموذج للرثاء الذي يتصل بموقف الشاعر من الزمن والموت ،

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧١ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٦٠ .

حيث إن هناك مرثيات تقترب من نماذج المدح ، ولا تظهر فيها تجربة الفقد ظهوراً عميقاً كما نرى في هذه المرثية .

يقول أبو ذؤيب الهذلي (١) :

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ ؟
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لَجَسْمِكَ شَاحِبًا
أَمْ مَا لَجَنْبِكَ لَا يَلَاثِمُ مَضْجَعًا
فَأَجِبْتَهَا أَنْ مَا لَجَسْمِي أَنَّهُ
أُودِيَ بِنَيْيَ وَأَعْقَبُونِي غَصَّةً
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْنَقُوا لَهْوَاهِمِ
فَغَيَّرَتْ بَعْدَهُمْ بَعِيثِ نَاصِبِ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
فَالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَسَانِ حَدَاقِهَا
حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُورَةٌ
لَا بَدَّ مِنْ تَلْفٍ مَقِيمٍ فَانْتَظِرْ
وَلَقَدْ أَرَى أَنْ الْبِكَاءَ سَفَاهَةٌ
وَلِيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرَّةً
وَتَجْلِدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيَهُمْ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا
كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مَلْتَمِسِ الْهَسْوَى

والدهرُ ليسَ بمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
منذ ابتذلت ومثل مالك ينفعُ
إلا اقضُ عليك ذاك المضجعُ
أمضى بني من البلادِ فودعوا
بعد الرقادِ وعيرة لا تقلعُ
فَتُخْرَمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
وَإِحْمالِ أَنْ لَأَحَقَّ مَسْتَتَبِعُ
فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تَدْفَعُ
أَلْفَيْتَ كُلِّ مِمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
سَلِمْتَ بِشَوَاكِ فَهِيَ غُورُ تَدْمَعُ
بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَصْرَعُ
وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبِكَاءِ مَنْ يَفْجَعُ
يَكْفِي عَلَيْكَ مَقْنَعًا لَا تَسْمَعُ
أَنِّي لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعَعُ
وَإِذَا تَرَدَّدَ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ
بَاتُوا بَعِيثِ نَاعِمٍ فَتَصْدَعُوا

(١) ديوان الهذليين ، ص ١-٤ ج ١ .

فلئن بهم فجع الزمان ورييه إني بأهلٍ مودتي لمفجعُ
والدهرُ لا يَبقي على حدثانه في رأسِ شاهقةٍ أعز ممْنعُ
والدهرُ لا يَبقي على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

بدأ الشاعر قصيدته بمطلع استفهامي يعبر من خلاله عن استغرابه لمسلكه فيسأل نفسه ، أمن المنايا ورييها تتوجع ، والدهر لا يرجع عما تكره إلى ما تحب ، والاستفهام يوحى بالإنكار وقد جاءت الشطرة الثانية تعميقاً لهذا الإنكار والاستغراب.

ثم نراه يجري حواراً بينه وبين زوجته يصور خلاله ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه. والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . وعلى الرغم من تكرار الاستفهام في عبارات تكشف عن مأساة الشاعر في تفصيل ، فإنه قد قدمه في عبارات مركزة . فقوله: " ما لجسمك شاحباً ؟ ، يركز الصورة التي يبدو عليها الشاعر بعد فقد أولاده ، أما قوله " منذ ابتدلت " فإنه يلخص ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه . والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ، ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . ثم يأتي البيت الثالث مصوراً معاناته من خلال الاستفهام والقصر ، كما نجد الشاعر يستخدم ما يسميه البلاغيون رد الإعجاز على الصدور وفي البيت في صياغة جيدة تكشف عن الألم الذي يعانيه الشاعر . ويستخدم الشاعر في البيت الرابع "إيجاز الحذف ، فعندما يقول : أن ما لجسمي أنه .. ننتظر قوله أنه قد أصابه ما تقولين ، لكنه استغنى عن ذلك ليقدم السبب مباشرة فيقول : أودي بني البلاد فودعوا .

ولا شك أن تتابع الأفعال قد أبرز حركة الحدث . ثم نراه يكرر في البيت الخامس الفعل (أودي) مما يبرز الفكرة المتسلطة على نفس الشاعر وهي فكرة هلاك أبنائه ، ثم نراه يتبع الفعل بنتيجته (أودي بني وأعقبوني غصة) وهكذا تتتابع الأفعال مصورة آلام

الفقد . ويستمر الشاعر في استخدامه للأفعال في البيت السادس والسابع حيث تتتابع مصورة الحدث في حركة واضحة تزيد من حدته (سبقوا ، وأعنفوا ، فتخرموا ، فغسرت ، وإخال أني لاحق) ويحيى تكرار لفظة هوى مضافة لضمير المتكلم المفرد مرة ، وضمير الغائبين مرة أخرى ، فيحدث نوعا من الطباق الصوتي والمعنوي ، ويمثل (تخرموا) لما لحق بأولاده في إيجاز فالمعنى هو (أخذوا واحدا واحدا) وينتهي البيت السادس بتخليص للأساس الذي تتحرك الأحداث من خلاله (فلكل جنب مصرع) فما حدث لأولاده هو سنة الحياة والوجود . أما الفعل غير وهو يعني بقى فإنه يصور ما لحق به حيث يحمل دلالات أخرى ، فغير بمعنى مكث وغير الجرح أي اندمل على فساد ثم بعد البرء ، وغير أي علاه الغبار وأغبرت الأرض أجدبت (١)

وعندما تصل هذه الموجة النفسية إلى غايتها وينحسر مدها ، يبدأ الشاعر في حديث يمثل موجة ثانية تتصل بما قبلها ، ولكنها تشكل وجها آخر للتجربة وللجدل بين الإنسان وعالمه ، فعلى الرغم من وجدانية التجربة الشعرية ، فإن الفكر يضبطها ويوجهها فكرر محدد بحيث تظل نوعا من رؤية العام من خلال الخاص ، أو تظل تفسيراً للكون والحياة من خلال حدث واقعي ، فنراه يقول :

ولقد حرصت بأن أداغ عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل نائمة لا تنفع

ففي هذين البيتين صورتان ورؤية تتصل بسلوكين للإنسان : الصورة الأولى : صورة المنية وكأنها جيش أو إعصار لا قبل لأحد بدفعه ، والثانية صورة وحش كاسر لا يجدي في دفعه شيء ، أما الرؤية فإنها تتصل بمحاولة الإنسان حماية أولاده ، وكأنه يرى

١ : المعجم الوسيط ، مادة غير .

إمكانية دفع الموت عنهم ، وقد أبان الشاعر عدم جدوى ذلك السلوك ، والثاني استخدام الرقي دفعاً للموت ، وأوضح عدم نفعها ، والشاعر يستخدم إذا الفجائية في البيت الأول ليكشف عن مباغطة المنية للإنسان ، ثم يستخدم إذا الشرطية في البيت الثاني ليفسر ما قدمه في البيت الأول . وإذا تأملنا نهاية البيتين نجد تطوراً في التجربة والرؤية فقوله : "لا تدفع" يتصل بالمنية قبل وقوعها ، أما قوله "لا تنفع" فإنه يتصل بالمنية بعد وقوعها ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى حقيقة أن هذه الرقي لا تنفع أبداً .. ولا شك أن الصورتين اللتين قدمهما الشاعر للمنية تكشفان عن ضراوتها ، ولا عقلايتها في نفس الوقت .

وتنحسر الموجة الثانية ليعود الشاعر مصوراً آلامه التي أعقبت موت أبنائه:

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جِدَاقَهَا سَلِمَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ

فالصورة تكشف عما أصابه ، فهو يبكي بكاء متواصلاً ، حتى كأن عينه قد سلمت بشوك . ثم ينتقل إلى ما أصابه كلية فيقول:

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَمْرُوءَةٌ بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ

فقد جعل نفسه حجراً تقدحه المصائب لتشعل به نيرانها . وينتهي الشاعر من ذلك كله إلى تلك الحقيقة التي تنتظر الأحياء جميعاً:

لَا بَدَّ مِنْ تَلْفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَصْرَعِ

ويكشف في هذا البيت عن إحساس بالموت ، والتلف أو الهلاك مقيم يترصد الإنسان ، ويأتي الأمر والاستفهام ليقدم حقيقة أن الموت لا بد واقع ، فبأي أرض كان الإنسان لا بد أن يكون المصرع ، والحقيقة هنا تتصل بحقيقة سبقت حيث قرر الشاعر أن (لكل جنب مصرع):

ويتنقل الشاعر مصوراً التناقض الذي ينتظم الوجود بعمامة وتجربته
بخاصة فيقول :

ولقد أرى أن البكاء سفاهةً ولسوف يولعُ بالبكاءِ من يفجعُ
وليأتين عليكِ يومٌ مرةً يبكي عليكِ مقنعاً لا تسمعُ

فعلى الرغم من انه يرى البكاء سفاهة ، فإن من يفجع لا يجد مناصاً من البكاء .
فالإنسان يضطر إلى فعل ما يعرف عدم جدواه . وهذا الذي يبكي على فقد أحبائه ،
سوف يأتي عليه يوم يبكي عليه الأحباب وهو ميت لا يسمع ، فالبكاء لازمة من لوازِم
تجربة الفقد.

وتجلُّدي للشامتين أريهم أني لريبِ الدهرِ لا أتضعُ
والمصدر (تجلد) من "تفعل وهو للتكلف" (١) ، فهو يظهر للشامتين تجلداً يتصل
بغير حقيقة ما يعاني ، فهو في الحقيقة ومتضع لريب الدهر ، والفعل (تضع) يمثل
صوتياً حدث الهدم النفسي والجسمي الذي أصابه بموت أبنائه ، ونفي الفعل يتصل
بظاهر الأمر لا بخفيته .

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردُّ إلى قليلٍ تقنُ
إن الحكمة هنا تلتزم مع البنية الموضوعية للنموذج ، فهو يرى قبل ذلك أن البكاء
سفاهة ، ولكنه يقرر أنه سوف يولع بالبكاء من يفجع .. وعلى الرغم من أن الحكمة
تتصل بقضية الموت وبالحزن وفقد الأولاد ، فإنها تتجاوز هذه القضية مع تعبيرها
عنها - إلى تفسير حقيقة عامة تتصل بالنفس الإنسانية في جدلها مع واقعها.

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، ص ١٩٨ .

ولا تستمد الحكمة قيمتها هنا من المعنى فقط ، وإنما من تلك الصياغة المحكمة
فالتكرار الصوتي - راغبة ، رغبته ، قليل يقتنع ، ثم استخدم صيغة اسم الفاعل راغبة
الذي يدل على شيء من الثبوت .. ثم الفعل (تقنع) الذي لا يصل إلى نفس الدرجة ، ثم
تقدم جواب الشرط الذي يخلص الجواب لحظياً من الشرط وكأنها حقيقة مطلقة ، ثم
اتصال الفعل (رغب) بضمير المخاطب الذي يؤكد به الشاعر مسؤلية الإنسان عن
ترغيبه لنفسه ، ثم بناء الفعل "ثُرِدُ" للمجهول ليؤكد أن رد النفس إلى القليل لا يكون
دائماً برغبة صاحبها أو بإرادته .

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى باتوا بعيثِ ناعمٍ فتصدعوا
هنا ينطلق الشاعر من قضية الموت والفناء الذي يشمل الوجود والأحياء جميعاً عبر
الزمن أو التاريخ ، فكم من أقوام قد التأم شملهم وعاشوا ناعمين فتصدعوا وأصاهم
الموت والفناء.

فلئن بهم فَجَعُ الزمانِ ورِيْبُهُ إئني بأهلِ مَودتي لمفجعُ
فإذا كان هذا هو شأن الزمن ، وإذا كان قد فجع بموت هؤلاء ، فإنني بأهل مودتي
لمفجع . ولا شك أن التكرار الصوتي والمعنوي في قوله فجع ، قد أظهر من خلال
الإيقاع أثر مصابه على نفسه.

والدهرُ لا يَيْقَى على حدثانه في رأسِ شاهقة أعز ممنعُ
والدهرُ لا يَيْقَى على حدثانه جونُ السراةِ له جدائدُ أربعُ
هنا ينتقل الشاعر إلى قضية الموت وفاعلها ، وهو الدهر ، فأحداثه لا تبقي الوعول
الصم فوق الهضاب الشاهقة ، ولا تبقي حمر الوحش القوية . وقد اتخذ الشاعر ذلك
للتعبير عن وقوع الأحياء جميعاً في قبضة الزمن.

وقد استطاع الشاعر أن يشكل تجربته الشعرية في إطار بحر الكامل تشكيلا متميزا ، واستطاع أن يبرز من خلال إيقاع هذا البحر والإيقاع الداخلي للأبيات إيقاعا نفسيا ، يعكس الفكرة المسيطرة عليه ، والإحساس الذي صاحب التجربة . أما الروى فإن حرف العين كان قاسما مشتركا لكثير من قصائد الرثاء ، والحديث عن الدهر ، نذكر منها عينية سعدي بنت الشمردل وهي من بحر الكامل ، تقول في مطلعها : (١)

أمن الحوادث والمنون أروع وأبيت ليلى كله لا أهجع
ونلاحظ أن بين هذه القصيدة وعينية أبي ذؤيب بعض أوجه الشبه .

وكذلك عينية متمم بن نويرة من بحر الكامل التي يقول في مطلعها : (٢)

صرمت زنية حبل من لا يقطع حبل الخليل وللأمانة تفجع
وللخنساء أربع قصائد عينية في رثاء أخيها صخر .

وبين هذه القصائد أوجه شبه واضحة ، مما يلفت نظرنا إلى أن الشعراء كانوا مرتبطين في المقام الأول بعالم الشعر ، حيث يشكلون من خلاله تجاربهم الخاصة .

أما الإيقاع الذي برز في تشكيل الشاعر لنموذجه ، فقد تمثل في تكرار بعض الألفاظ والحروف والحركات ، فإلى جانب تكرار حرف العين ، نرى تكرارا لحرف الميم والنون هما يتلائمان مع تجربة الحزن والفقد حيث يمثلان صوتيا للتجربة بما يشبه الأنين ، وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للأفعال المبنية للمعلوم والمبنية للمجهول - من تشكيل نموذج تشيع فيه الحركة ، والأفعال تطرد على النحو : تتوجع ، تجزع ، ينفع ، قالت ، ابتذلت ، ينفع ، لا يلائم ، أقض ، أودي ، فودعوا ، أودي وأعقبوني ، لا تقلع ، فغرت ، وإخال ، انشبت ، لا تدفع ، أنشبت ، لا تنفع ، سلمت ، تفرع ،

(١) الأصمعيات ، ص ١٠١ .

(٢) المفضليات ، ص ٤٨ .

وانتظر ، أرى ، يولع ، يفجع ، ليأتين ، يبكي ، لا تسمع ، أريهم ، لا أتضعضع ،
ورغبتها ، تقنع ، باتوا ، فنصدعوا ، فجع ، لا يبقى ، لا يبقى .

فحركة الأفعال واستخدامها الاستخدام المكثف المتميز ، جعل التجربة حياة معاشة ،
وخلصها من السطحية ، واقترب بها من التعبير الدرامي ، فالشاعر يواجه واقعة بتشكيل
ففي يعكس المعاناة من خلال جدل مصاحب لرؤية فكرية واضحة ، تربط الحدث بالعبر .

فالذات والموضوع شيء واحد يتفاعلان معاً ، فتتبدى الأحزان من خلال الرؤية ،
ويبدو العام من خلال الخاص ، والخاص من خلال العام ، ونرى المفارقات بين ما يجب
أن يكون ، وما هو كائن بالفعل . فهو يحرص أن يدفع عنهم المنية ، وهي تقبل لا
تدفع ، وهو يعلم أن البكاء سفاهة ، ولكنه يبكي ، لأنه قد فجع ، وهو يتوجع من
المنون ، ويعرف أن الدهر لا يعتب من يجزع ، وهو يظهر أنه لا يتضعضع وهو متضعضع
بالفعل . فالتجربة ذات أبعاد ، وهي تجربة كاملة شاملة بكل وقائعها الخاصة والعامية ،
وبكل وجوهها ومفارقاتها .

"فالتقدم الحرفي مجرد ترجمة موزونة لقولات القيم المجردة ، أما التقدم الشعري - فهو
الصياغة المؤثرة التي تستوعب القيمة وتعرضها من خلال مظاهرها التي تتبدى فيها" (١)

ويبدو أن الثنائية الفكرية قد سيطرت على الشاعر في تشكيله لنموذجه ، فالأفعال
والصيغ الاسمية ، تمثل موجات تعلق وتنحسر ، ولكنها موجات لا تضيع في فضاء النفس
ومتاهاتها بل تنتهي إلى نوع من التفسير الشعري ، بما يصنعه الشاعر ويقدمه من مقابلات
وردود .

فهو عندما يستفهم منكرًا توجهه من ريب الدهر - يكون ذلك بسبب أن الدهر
ليس بمعتب من يجزع ، وعندما تسأل زوجته عن أحزانه وآلامه يرد بأن ذلك بسبب فقد

(١) د. جابر عصفور مفهوم الشعر ، ص ١٦٠ .

أولاده ، وعندما يصور نفسه في حرصه على الدفاع عنهم ، يضع نفسه في مواجهة المنية التي لا تدفع ، ثم يجعل المنية في مواجهة الرقي التي لا تنفع ، ثم يجعل ما ينتظر الإنسان إما بأرضٍ قومه أو بأرضٍ أخرى . والشرط في حديثه عن المنية يمثل شكلاً من أشكالِ هذه الثنائية.

إن هذه الثنائية تمثل نوعاً من السيطرة على هذه التجربة ، حيث تخلص الشاعر من ظاهرة التداعي والتلقائية ، ليقدّم لنا تجربة محكومة برؤية واعية ، لم تفقد العناصر المشكلة لها أثرها وفعاليتها . وإذا كان الشاعر قد نجح في استخدام الأفعال والصيغ الاسمية في تشكيله للنموذج ، فإنه قد نجح أيضاً في توظيف الصور البيانية في هذا النموذج ، فكل صورة منها تدخل في صميم البناء الشعري . ونجاح الشاعر هنا يذكرنا بقول أستاذنا شوقي ضيف : "كل قصيدة ينبغي أن تكون تجربة إنسانية متميزة تصلنا بحقائق المجتمع ، وحقائق الوجود تلك الحقائق التي لن يفرغ الأدباء من وصفها وبيائها ، بل سيظل كل أديبٍ وشاعرٍ يتناولها بطريقته أو قل ببصيرته وفطنته ، فيعرض علينا صورةً منها واضحة القسّمات ، قسّمات المعاني والمشاعر ، قسّمات من شأنها أن تجعل العمل الأدبي نموذجاً أصيلاً مستقلاً بذاته ، وإبداعاً فنياً بديعاً متفرداً بصفاته" (١)

لقد استطاع أبو ذؤيب الهللي بهذا التشكيل الفني لمأساته أن يواجه ، واقعة وأن يلّم شتات نفسه الضائعة المحطمة . فالنموذج الفني الذي قدمه نموذج إنسان يعاني آلام فقد أولاد ، ولكن ذلك يتم من خلال رؤية واضحة تتراكم فيها الواقعة الخاصة ، مع الإطار العام الذي تتحرك من خلاله أحداث الزمن والوجود . ففي مقابل عناصر السلب والهدم في النموذج ، نرى علامات إيجابية بناء وتبرير للأحداث وينتهي التوتر إلى ما يشبه القرار.

(١) د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ص ١٩٠ .

ولهذا فإن النموذج - على الرغم من واقعيته واتصاله بالشاعر - ليس مجرد محاكاة أو تعبير عن الواقع ، وإنما هو تصوير حي من خلال تصور يحكمه ويضيف إليه .

ومن نماذج الرثاء التي تجمع بين تجربة الفقد وبين صورة المرثي عينية أوس بن حَجْر التي يقول فيها : (١)

إن الذي تحذرين قد وقعنا	أيتها النفس أجولِي جزعا
جدة والحزم والقوى جُمعنا	إن الذي جمع السماحة والنـ
نَّ كأن قد رأى وقد سمعنا	الألمعي الذي يظن لك الظـ
بمتع بضعفٍ ولم تمت طبعنا	والمخلف المتلف المرزأ لم
لم يرسلوا تحت عائد رُبعا	والحافظ الناس في تحوط إذا
وامٍ وطارت نفوسهم جزعا	وازدحمت حَلَقَتَا البطان بأقـ
أمسى كميع الفتاة ملتفعنا	وعَزَّتِ الشَّمْلُ الرياح وقد
قوام سقبا مُلبساً فرعنا	وشبه الهيدب العمام من الأـ
حسنا في زاد أهلها سَبُعنا	وكانت الكاعب المنعنة الـ
شيء لمن قد يحاول البدعا	أودي ، وهل تنفع الإشاحة من
فتيان طُراً وطامع طمعنا	لييكك الشربُ والمدامةُ والـ
تصمت بالماء تولى جَدَعنا	وذات هدم عارٍ نواشرها
خافوا مغيراً وسائراً تَلَعنا	والحي إذ حاذروا الصباح وقد

يتكون النموذج من ثلاثة أجزاء رئيسية ، يتمثل الجزء الأول في البيت الأول فقط ، حيث يطلب الشاعر من نفسه أن تتجمل في جزعها . والجزء الثاني يبدأ من البيت الثاني حتى العاشر وهو عبارة عن جملة طويلة ركنها الأول "إن الذي جمع .." أما الركن الثاني

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣ - ٥٥ .

"أودى .." قدم الشاعر بين ركني الجملة وصفا للمرثى ، أما الجزء الثالث فيتمثل في الأبيات الثلاثة الأخيرة ويشتمل على دعوة الشاعر بعض الناس أن يبكوا هذا الميت.

وفي الجزء الأول : يتخذ الشاعر من نفسه رمزا للحياة الإنسانية في مواجهة ما تحذره من أحداث الوجود ، ويبدو البيت الأول صورة مركزة لهذا الجدل ، وهو المحور الأساس للقصيدة ، وقد ضرب الشاعر صفحا عن استخدام المطالع التقليدي سواء أكانت وقوفا أمام طلل ، أم مناجاة لمحبوبة . ولم يكن ذلك بسبب أن الرثاء لا يتناسب مع المقدمات فهناك مقدمات غزلية لبعض قصائد الرثاء ، منها مقدمة دريد بن الصمة ، ومتمم بن نويرة ، في رثاء أخويهما ، وقد استطاعا أن يكشفوا من خلال هذه المقدمات عن جوهر التجربة واتخذوا من الجدل مع المحبوبة رمزا للحوار مع الحياة . ولهذا نرى من خلال استبطان الموقف الأساس للشاعر أن رثاء بمثابة وقوف أمام طلل الحياة ، فنحن هنا بإزاء شاعر يبكي ظاهرة الفناء من خلال بكائه لهذا الميت . فقول الشاعر : "أيتها النفس أجلي جزعا" يذكرنا بامرئ القيس عندما وقف على الأطلال يبكي ويستبكي قائلا: (١)

وقوفا يا صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي و تجمل

والشاعر في دعوته لنفسه أن تتحمل جزعا لا ينكر الحزن ، بل إنه يعترف ضمنا بضرورة الحزن والجزع ، إنه فقط يدعو نفسه أن لا تهلك أسي ، كما فعل رفاق امرئ القيس ، وكان هؤلاء الرفاق كانوا بمثابة الصوت الداخلي لامرئ القيس الذي ينكر عليه حزنه ، ولكن أوسا يسمعا هذا الصوت في حوار مع النفس ، وهو معنى بإقناع نفسه بما يطلب ، وتعليل دعوته لها بالتجميل ، فيقول : إن الذي تحذرين قد وقع ، وهي جملة تكشف عن مشكلة الإنسان في مواجهة الوجود ، فالخوف من وقوع المذور يمثل بانية أساسية من بواني النموذج الإنساني في مواجهة الدهر.

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٢ .

أما بالنسبة للجزء الثاني فإنه يمثل رابطة بين الجزء الأول والثالث ، حيث نرى أن وصف المرثى يمثل علة حزن الشاعر الذاتي ، والذي يرتبط رمزا بالحزن الجماعي الذي ختم به الشاعر نموذج ، فالجماعة تبكي فيه خصالا ومواقف يحمدها عليها صاحبها في حياته ، وبعد موته .

فقد وصف الشاعر ذلك المرثى بأنه ألمعي وهو الحديد القلب واللسان ، وعمق ذلك بقوله : الذي يظن لك الظن كأن قد رأى وقد سمع . وهي صورة لإنسان فطن ذكي ، وكأنه قد أوتي قوة خارقة تجعله يخترق الأستار ليعرف ماخبأه الزمن . ثم وصفه بالمخلف المتلف ، وهو الذي يتلف جودا وكرما ، ويخلف بنجدة واكتسابا ، أو هو الذي يتلف مالا في حياته ويخلف ذكرا حميدا بعد موته .

إن الإلتلاف صورة من صور القدرة على الفعل ، فالزمن يتلف الأحياء جميعا ولا بد من تلف مقيم ، ولهذا فإن هذه الصفة تتصل بجذور وجودية ، أما صفة المخلف فإنها أيضا تتصل بهذا الجدل الوجودي ، ففي مواجهة الفناء والإحساس بالنهاية والعدم تبدو صفة المخلف بانية أساسية لنموذج الإنسان المنتصر أو الذي يستطيع أن يتجاوز حدود عمره القصير ، فكل عظيم لا بد أن يمثل قيمة خالدة ، ولا بد لهذا أن يكون خالد الذكر ، ولهذا فإن النموذج الإنساني يتصل اتصالا وثيقا برؤية الإنسان للزمان والمكان ومواقفه من الوجود والمجتمع . أما صفة المزأ وهو الذي تناله الرزئيات في ماله أو نفسه أو أهله ، فإنها تؤكد التحام الفرد مع المجتمع والوجود ، كما أنها تكشف عن معاناة الإنسان . ثم تأتي صفة الحافظ الناس في القحوط متبوعة بوصف القحط والجذب الذي يصيب البيئة العربية في ذلك العصر وأثره على المكان والمجتمع ، وهي صفة تتصل اتصالا وثيقا بالمجتمع والوجود الإنساني بعامة ، فهو رجل نافع حافظ للناس ، وكأنه يقوم مقام الإله القديم واهب الخصب والحياة وحافظهما في تصور الجاهليين . أما هؤلاء الذين يطلب منهم الشاعر أن ييكروا الميت ، فأولهما الشرب والمدامة ، والبدهما يكشف عن

اهتمام بالخمير بوصفها وسيلة للمتعة سواء ارتبطت بالشعيرة أو لم ترتبط ، ويسدو أن طلب المتعة في ذلك المجتمع الصحراوي على بساطة هذه المتع ، كان أمرا جوهريا يضيف شيئا من البهجة على هذه الحياة التي تبدو وقد خلت من المغزى .

ويضيف الشاعر لمراثيته قيمة أخرى هي رعايته للأرامل والأيتام الذين سيكونه بعد موته لفقدانهم هذه الرعاية . ويختتم الشاعر قصيدته بأن يطلب من الحي أن يكوه وقت الشدائد ، حين يخافون أن يغير عليهم مغير ، وهذا يرتبط بصفة الحافظ الناس ارتباطا وثيقا . لقد عاش هذا المرثي بصفات وخصال تتفق والقيم الاجتماعية والإنسانية التي يقدرها الشاعر والمجتمع ، أو هو بمعنى آخر عاش حياته مثلا لما يجب أن يكون عليه الرجل ، ولهذا فإن ذكره باق بعد موته ، وكان الإنسان عليه أن يعيش بعمق وقوة ليقهر الفناء الذي يتهدده فيظل حيا في ذاكرة الجماعة بما قدم من فعل حسن . ويبدو الشاعر في رثائه لأحبابه وتخليده لذكرهم كأنه راث لنفسه ومخلد لها في مواجهة الفناء المحيط به وبقومه .

ومن الظواهر اللافتة في الرثاء الجاهلي أن الإطار العام لرثاء كثير من الشعراء الفرسان إخوانهم أو ذويهم الذين قتلوا في الحرب يتضمن وصفا لما أثر القتل من ناحية ، كما يشمل تهديدا ووعيدا للقاتل ، فضلا عن تصوير أثر الفاجعة على المجتمع ، وبخاصة النساء.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة في رثاء كليب : (١)

كنا نغار على العواتق أن تـرى	بالأمس خارجة عن الأوطان
فخرجن حين سوى كليب حسرا	مستيقنات بعده هـوان
يخمشن من أدم الوجوه حواسرا	من بعده ويعدن بالأزمان

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٢ - ١٦٣ .

فقدانه وأخل ركن مكاني	كان الذخيرة للزمان فقد أتى
ألقي على بكل كل وجران	يا لهف نفسي من زمان فاجع
قتلى بكل قرارة ومكان	فلأتركن به قبائل تغلب
ينهشنها وحواجل الغربان	قتلى تعاورها النسور أكفها

فموت كليب قد أحدث صدعا في البنية الاجتماعية ، الأمر الذي جعل النساء يخرجن عن العرف فيظهرن حواسر ، لأنهن قد استيقن بعده بالهوان ، ولهذا يبدو طلب الثأر بمثابة محاولة لرأب الصدع الذي أصاب تلك النفوس بسبب الحادث ، وعلى الرغم من أن القتل هنا بسبب عدوان واقعي فإن الشاعر نسب الفعل للزمن ، فهو الذي أودى بالقتيل ، ويبدو البيت الرابع محورا لهذا النموذج الذي قدمه المهلهل فقد كان كليب الذخيرة للزمان ، وهو وصف يجعل من المرثى قوة تواجه الزمن بكل ما يمثله من إضرار وإفساد ومن فناء ودمار ، ولهذا فإن فقدانه قد أخل بالبناء الحسى والمعنوي للشاعر واجتمع ، لأنه بموته قد فقدت القوة التي تعين على تقلبات الأيام .

وإذا كنا نرى الفارس المهلهل بن ربيعة يتوعد بني تغلب لمقتل أخيه ، فإن شاعرا كأعشى باهلة لم يكن فارسا ، لا يسمعا هذه النبرة التي يرددها المهلهل في هذه القصيدة أو في غيرها من القصائد ، حيث يكتفي أعشى باهلة بإظهار جزعه وصريره وشدة حزمه ، والدعاء على القاتل ، فيقول : (١)

وإن صبرنا فإننا معشر صبر	فإن جزعنا فقد هدت مصيبتنا
منك البلاء ومن آلائك الذكبر	إني أشد حزيمي ثم يدركني
هند بن أسماء لا يهنيء لسك الظفر	أصببت في حرم منا أحمأ ثقة

(١) الأصمعيات ، ص ٩١ - ٩٢ .

إما سلكت سبيلا كنت سالكها
لو لم تخنه نفيل ، وهي خائنة
فأذهب فلا يبعدنك الله منتشر
ألم بالقوم ورد منه أو صدر
كما يضيئ سواد الطخية القمر

فالشاعر يكتفي في مواجهة الحدث أن يعبر عن جزعه وجزع قومه مصورا أثر المصيبة عليهم ، فهم في مواجهة المصيبة معشر صبر ونراه يكتفي بأن يقول : سأشد حزامي ، وإن كان قد أدركني البلاء بموتك فقد أدركني بأفضالك الذكر الحسن . كما يخاطب قاتل أخيه هند بن أسماء بأنه قد أصاب منهم أخا ثقة ، ثم يدعو عليه بأن لا يهنئ له الظفر . ولا شك أن ذلك يكشف ، ضمنا عن عجز الشاعر وقومه عن الانتقام لمقتل أخيه ، فهو لم يحاول أن يبرز أي محاولة للتأثر من قاتليه ولا شك أن هذا لا يتوافق مع الروح السائدة في الشعر الجاهلي ، فالذي نراه في مراثيات المهلهل والخنساء يمثل صورة مقابلة لهذه الصورة حيث نرى دعوة للانتقام من القاتل واستنهاضا لهمم القبيلة من أجل التأثر والانتقام .

وهناك ظاهرة أخرى في الرثاء الجاهلي حيث نرى أن الشاعر في تصويره لأثر الموت لا يقتصر على الإنسان فقط فردا كان أو جماعة ، بل يتخطاهم إلى الطبيعة من حوله فنرى الخنساء تقول في رثاء أخيها صخر : (١)

والشمس كاسفة لمهلكه
والإنس تيكبي ولها
وما اتسق القمر
والجن تسعد من سمر
لما أتى عنه الخبير
والوحش تيكبي شجوها

فكان الإنسان هو محور هذا الوجود ، فإذا مات تأثر الوجود كله لهذا الموت . وقد يكون هذا متصلا بجذور أسطورية ترى وحدة الحياة ، وتتصور نوعا من إنسانية الطبيعة،

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٢٤ .

وقد يكون ذلك مظهرًا من مظاهر تصور أسطورية للإنسان ، فهو سيد هذا الوجود ، ولم يعد مجرد كائن ضعيف تستبد به عناصر الكون من حوله ، وتتحكم فيه .
وكثير من الشعراء معنيون في رثائهم أن يربطوا بين الموت والزمن ، وبين الحزن الإنساني والأحزان الوجودية لبعض الكائنات الأخرى .

تقول الخنساء : (١)

تذكرت صخرًا أن تغنت حمامة	هتوف على غصن من الأيك تسجع
فظلت لها أبكي بعين غزيرة	وقلبي مما ذكرتيه موجع
تذكرني صخرًا وقد حال دونه	صفيح وأحجار ويبدأ بلقع
أرى الدهر يرمي ما تطيش سهامه	وليس لمن غاله الدهر مرجع
فإن كان صخر الجود أصبح ثاويًا	فقد كان في الدنيا يضر وينفع

فغناء الحمامة أو بكاؤها رمز للحزن الأبدى ، حيث "تزعم الأعراب أنه ليس من حمامة إلا وتبكي على الهديل ، وهو فرخ كان على عهد نوح مات ضيعة وعطشا" (٢)
فالحمامة بيكائها تذكرها أباها صخرًا ، والشاعرة تربط فجيعتها بالدهر الذي يرمي ولا تطيش سهامه ، وكأن المرأة والحمامة لا تملكان سوى الحزن كل واحدة على فقيدتها الذي لا مرجع له . ويظل الإنسان الذي يضر وينفع هو الإنسان الذي يستحق الثناء عليه في حياته وبعد موته .

والخنساء في رثائها لأخيها صخر ، ترى فيه المثل الأعلى للسيادة والعظمة ولهذا فإنها تواجه الموت لائمة فتقول : (٣)

مالذا الموت لا يزال مخيفا	كل يوم ينال منا شريفا
مولعا بالسراة منا فما يأ	خذ إلا المهذب الغطريفا

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

(٢) الأصمعيات ، ص ٧٤ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

فلو أن المنون تعدل فينا فتقال الشريف والمشروفا
 كان في الحق أن يعود لنا المو ت وان لا نسومة تسويفا
 أيها الموت لو تجافيت عن صخر لألفيته نقيفا عفيفا
 عاش خمسين حجة ينكر المن كرقينا ويذل المعروفا

وعلى الرغم من هذه المواجهة واللوم الظاهري فإن النموذج يكشف عن نوع من الافتخار المقتنع بالموت ، فالموت مولع بالسراة ، ولا يأخذ إلا المهذب الغطريف ، فالسادة والعظماء هم الذين يموتون ، أما الذين يقون أحياء فهم الأذنب ، وكأننا بالحنساء تمجر كل الأحياء في مواجهة موت أحيها ، وكأنهم قد أصبحوا لها خصوما. ولهذا نراها تقول: (١)

إن الزمان وما يفني له عجب أبقى لنا ذنبا واستوصل الراس
 أبقى لنا كل مجهول وفجعنا بالخالسين فهم هام وأرماس
 وإذا كان هذا يكشف عن نفور من الأحياء ، فإنه يكشف عن محاولة لرأب الصدع النفسي في مواجهة شماتة بعض الأهل ، وانصرافهم عن الانتقام من قاتلي أحيها.
 وهكذا نرى أن الرثاء يتصل بقضية الزمن من ناحية ، وبنموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من ناحية أخرى . فليس الرثاء مجرد إظهار للحزن والتفجع ، وإنما هو تشكيل فني متميز لنموذج إنسان مات ، يستحق الحزن عليه بما له من مآثر ، وبما مثله من قيم خلال حياة مليئة بالفعل .

ومن اللافت للنظر أنه بين المدح والرثاء وشائج قوية ؛ حيث نرى كثيرا من نماذج الرثاء تصور المرثي في إطار الكمال الإنساني ، كالممدح تماما ، وإن كانت دوافع المدح تختلف عن دوافع الرثاء ، وقد أشرنا إلى أن المدح كان ينتظم كثيرا من فنون الشعر الجاهلي كالفخر والرثاء ، حيث نرى الشاعر يقدم في إطار الفخر القبيلة المثالية من

(١) ديوان الحنساء ، ص ١٥٥ .

خلال نفس الرؤية ، ولكن بعض الشعراء قدموا في الرثاء صورة لتجربة فقد ، كما رأينا في عينية أبي ذؤيب ، وبعض قصائد الخنساء ، أما في أكثر قصائد الرثاء فإن الشاعر يبدو وكأنه يقدم مدحةً لهذا الميت على الرغم من إظهار حزنه لموت هذا الفقيد.

ومن النماذج التي قدمتها الخنساء في رثاء أخيها رائيها من بحر البسيط ، وهي من نماذج الرثاء التي تقتزن فيه تجربة فقد بالمدح ، فنراها في مطلع القصيدة تظهر حزنها على أخيها ، ولا نراها تستخدم مقدمات طللية أو غزلية كما نرى عند بعض الشعراء ، وهذا يكشف عن سيطرة واقعة الموت عليها بصورة لم يجعلها تفكر في شيء غيرها ، وعلى الرغم من ذلك - فإننا نراها تقدم نموذجاً جيداً ، فالخنساء من شواعر العرب اللاتي شهيدَهن بالسبق والتجويد ، وقد قال لها النابغة عندما أنشدته شعرها والله لولا أن أبابصير ، يعني : الأعمشى أنشدني أنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس (١)

والصورة التي قدمتها لأخيها في مرثيها هي أوفى وأكمل صورة قدمها شاعر لممدوح أو مرثى في الشعر الجاهلي . وهي تربط ما حدث لأخيها بجميعة الموت ، وبالدهر الذي لا يبقى إنساناً على حال .

أما ما قالته في وصف أخيها فمنه قولها : (٢)

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم	نعم المعممُ للداعين نصارُ
صلب النحيزة وهاب إذا منعوا	وفي الحروب جرى الصدر مهصارُ
مشى السبني إلى هيجاء مضلعة	له سلاحان أنيابٌ وأظفارُ
فما عجول على بؤ تطيف به	لها حنينان إصغار وإكبارُ
ترتع ما رتعت حتى إذا أدكرت	فإنما هي إقبال وإدبارُ

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٤٤ .

(٢) ديوان الخنساء : ٧٥ - ٨٤ .

فإنما هي تخنجان وتسجأرُ
صخر وللدهر إحلاء وامرارُ
وإن صخرأ إذا نشتو لنحأرُ
وللحروب غسدة الروع مسعأرُ
شهادأ أندية للحيش جرأرُ
لرية حين يخلي بيته الجأرُ
وفي الجدوب كريم الجد ميسأرُ
فقد أصيب فما للعيش أوطأرُ
أبأؤه من طوال السمك أحرأرُ
ضخم الدسيسة في العزاء مغوأرُ
جلد المريرة عند الجمع فحأرُ
ضخم الدسيسة بالخيرات أمأرُ
دهر وحالفه بؤس وإقتأرُ
كأن ظلمتها في الطخية الققأرُ

لا تسمن الدهر في أرضٍ وإن رتعت
يوماً بأوجد مني يوم فارقني
وإن صخرأ لكافينا وسيدنا
جلد جميل الحيا كامل ورع
حمال أوية هباط أودية
لم تره جارة يمشي بساحتها
ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
قد كان خالصي من كل ذي نسب
جهم الحيا تضيء الليل صورثه
مورث الحمد ميمون نقييته
فرع لفرع كريم غير مؤتشب
طلق اليدين بفعل الخير ذو فجرٍ
ليكنه مقتر أفنى حريته
ورفقه حار هاديهم بمهلكة

فالخنساء تجمع لأخيها صفات السيادة والفروسية في إطارها الاجتماعي والحربي ،
فهو بطل في السلم ، وهو بطل في الحرب ، ولهذا فلها تقدم السيادة على كل الصفات
فتقول : (قد كان فيكم يسودكم) ولكنه ليس بمجرد سيد إنه نعم المعمم المسود ،
ثم تحقق له صفة الإغائة والنصرة ، لما لها من قيمة اجتماعية ، فهو (للداعين نصير) ولا
شك أن تقلب المسند يؤكد المعنى ، كما أن صيغة المبالغة تكشف عن تفوق صخرٍ في
ميدانِ النصره . ثم يأتي وصفها بأنه (صلب النحيزة) مقدمة لوصفها له (وفي الحروب
جرى الصدر مهصارُ) وهو وصف تستدعيه طبيعة العصر فالصلابة والجرأة والقدرة
على الفتك بواني أساسية لنموذج الفارس الجاهلي ، واختتام البيت بصيغة المبالغة مهصار

يجعل القافية مرتبطة بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت ، ويحقق لها دورها في تأكيد المعنى بوصفها النهاية البارزة للوزن في البيت.

وإذا كانت الخنساء قد اختارت لأبيات هذا النموذج جملة من صيغ المبالغة فإنما أيضا قد نجحت في اختيار قوافي النموذج الأخرى بصورة واضحة مما جعل الأبيات أشبه بموجات متوالية مترابطة في آن واحد.

والوصف بالقوة والجرأة والفتك تستدعي رموز هذه الصفات من عالم الشراسة والتوحش الذي يقترن بالنموذج الأصلي للأب ، ولهذا نجد تشبه مشية أخيها بمشية النمر (السبئي) في سيره إلى الحرب . ثم نجد الشاعرة تستخدم ما يسميه البلاغيون بالتوشيع ، وقد عرفه العلوي في الطراز بأنه "عبارة عن أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه" (١)

ثم تكرر هذا النمط في خمس أبيات متوالية في تشكيل إيقاعي يسميه البلاغيون بالتطريز وهو عند العسكري "أن يوتي في أبيات متوالية من القصيدة بكلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب" (٢) . ولم نقف في الشعر الجاهلي على هذا النمط من المحسنات البدعية وإن استخدم الشعراء الجاهليون ما يسمي بالتوشيع وقد استطاعت الخنساء من خلال استخدامها للتطريز أن تربط بين صورتين مختلفتين : صورة أخيها في قوته وتفروسه ، وصورتها في حزنها على فقده ، فتراها تقول :

مشى السبئي إلى هيجاء معضلة	له سلاحان أنياب وأظفار
وما عجول على بو تطيف به	لها حنينان : إصغار وإكبار
ترتع ما رتعحت حتى إذا أدكرت	فإنما هي إقبال وإدبار

(١) العلوي : الطراز ، ج ٣ ، ص ٨٩ .

(٢) أبو الهلال العسكري : الصناعتين ، ص ٣٣٩ .

لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت فأئما هي تحنان وتسجار
يوما بأوجد مني يوم فارقي صخر وللدهر إحلاء وإمرار

ولا شك أنه إلى جانب هذا الإيقاع المتجانس حققت الشاعرة للأبيات نوعا من التماسك والترابط بين المعاني جاء نتيجة لهذا التكرار المتدفق من المحسنات ، كما نلاحظ أن الشاعرة قد عمدت إلى نوع من الترادف في قولها : أنياب وأظفار ، تحنان وتسجار . كما عمدت إلى المطابقة بين إصغار وإكبار ، إقبال وإدبار ، إحلاء ، وإمرار ، وقد عمقت المعنى باستخدامها للترادف كما أنها قد أبرزت المتناقضات الكامنة في أعماق الشعور والمثالة في الوجود من خلال استخدامها للطباق ، وهذا النمط من الهندسة اللفظية يكشف عن دارية وخبرة ، كما يكشف عن موهبة وإحساس متدفق ، الأمر الذي لم يجعل العناية بالنسق اللغوي والإيقاعي عائقا يعوق التجربة ، بل إن هذه الهندسة اللغوية قد انتظمت التجربة وطورها ، فالخنساء بعد أن وصفت أخاها بأنه يمشي كالنمر (له سلاحان أنياب وأظفار) وأرادت أن تنتقل إلى تلك المفاضلة التمثيلية التي جعلت فيها الناقة معادلا موضوعيا لها في حزنها على أخيها - أحست أن هذه النقلة قد تحدثت نثوءا في البناء الفني ، فاستخدمت هذا النمط من التنسيق الصوتي الذي حقق ترابطا للتجربة ، وفي نفس الوقت ساعد على تطويرها ، فوصفها بأنه له سلاحان يرتبط بصورة البطل التي تشكلها ، أما تفصيلها (أنياب وأظفار) فإنه يتصل بصورة النمر ، ويرمز إلى ما يرتبط بهذه الصورة من تفرس وتوحش . وأما حديثها عن الناقة العجول التي مات ولدها بأن لها حنينان إصغار وإكبار فإنه يكشف عن صورة حزن هذه الناقة في إيجاز ودقة ، فإصغار : الحنين إذا خفضته وإكباره إذا رفعته ، أما وصفها لهذه الناقة الشكلية بقولها : (فأئما هي إقبال وإدبار) فقد لخص صورة القلق ، حتى إنها جعلت الناقة من شدة الاضطراب حركة خالصة ، ثم جاء قولها : (فأئما هي تحنان وتسجار) متراكبا مع قولها لا تسمن الدهر في تلك الأرض التي أصابها مطر الربيع ، كما أنه يمثل تعليلا له ،

كما أن الوصف يعمق من صورة القلق والهزال ، فقد أصبحت تخنانا خالصا ، وقد جاء المصدر تسجار تعميقا للمصدر السابق . فالتسجار : زيادة في الحنين والتطريب الذي تحدثه الناقة عند حزنها . ولا شك أن القصر في الجملتين قد قام بوظيفة مهمة حيث ساعد في تركيز صورة الحزن التي أرادت الشاعرة أن تقصر الناقة عليها ، وتحصرها في إطارها ، ثم جاء قولها : (وللدهر إحلاء وإمرار) متراكبا مع حدث الفقد وما تبعه من حزن ومفسر له . كما أن ترتيب المصدرين قد اتفق مع التجربة .

ونرى الخنساء تقدم بعد ذلك بيتين متماثلين في البناء فتقول :

وإن صخرنا لكافينا وسيدنا وإن صخرنا إذا نشتوا لنحار
وإن صخرنا لمقدام إذا ركبوا وإن صخرنا إذا جاعوا لعقار

فهي تستخدم (إن) واللام لتأكيد الجملة كما تستخدم إذا مع الفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة ، وتختتم البيتين بصيغتي مبالغة ، ويعكس البيتان حضورا لصخر الذي تكرر اسمه في كل شطر ، مما يكشف عن سيطرته على وعي الشاعرة ، وهي تقدم من خلال هذا التكرار جملة من الصفات الحميدة ، فهو كافيهم ومعينهم في مواجهة الأحداث سواء أكانت عدوانا من الغير أم من الطبيعة . وهذا التكرار يكشف عن طبيعة نراها في قصائد الرثاء حيث نرى بعض الشعراء يميلون إلى السيطرة على التجربة من خلال أنماط متوازنة ينتج عنها إيقاع متماثل كما نرى في هذين البيتين.

وتستطرد الخنساء بعد ذلك في وصف أخيها ، فتصفه بأنه (أغر أبلج تأتم الهداة به) وهي صورة ترتبط بالمعبود القديم الذي كان يهدي الناس في الظلمات في التصور الجاهلي ويأتي تشبيهها له بأنه (علم في رأسه نار) متراكبا مع هذا الوصف ، وفي هذا التشبيه إيغال فقولها "كأنه علم يتم" المعنى به ، وهو التشبيه بما هو معروف بالهداية ، فإنها جعلت أخواها جبلا مشهورا يتوجه إليه ، ولا يخفى أمره على قاص ولا دان . ثم لما

أرادت المبالغة لم تقنع بذلك ، وأردفته بقولها (في رأسه نار) فجعلته بعد أن كان علما
يشار إليه معلما بعلامة يعرفه كل من يراه " (١).

ولا شك أن هذا الوصف قد كمل الصورة التي أرادت الشاعرة أن تقدمها في إطار
فكرة الهداية ، ثم وصفته بعد ذلك بأنه (جلد) أي قوى شديد ، ولا شك أن القوة تمثل
قيمة إنسانية مطلقة ، وإن برزت في العصر الجاهلي . ثم وصفته بأنه (جميل المحيا كمثل ورع)
فحققت له صفة الجميل بعد أن وصفته في إطار الجليل ، وهذا الوصف ينقلنا إلى ما جله
بعد ذلك ، حيث نراها تصفه بأنه (جهم المحيا تضيء الليل صورته) ولو أنها وصفته أنه
جميل المحيا لكان ذلك أكثر تناسبا مع الصفة التي تلتها فالإضافة لا تتناسب مع الجهمية ،
ولكن الشاعرة فيما يبدو كانت واقعة تحت سيطرة الشعور بالتناقض من ناحية ، ومن
ناحية أخرى بدت وكأنها تريد أن تقول إن أحاها في الوقت الذي يبدو وجهه كالحا
باسرا مخيفا ، فإن هذا لا يتناقض مع جماله ، فإن صورته مع جهامته تضيء الليل
وتنتقل بعد ذلك إلى وصفه بأنه (للحروب غداة الروع مسعار) وقد وجدنا أن صفة
(مسعار) تمثل بانية أساسية من البواني الموضوعية لنموذج الفارس المحارب في العصر
الجاهلي . وبعد ذلك نراها تستخدم نمطا من التقسيم في وصفها لأحبيها في بيتين ورد
الأول في صلب القصيدة وورد الثاني فيما رواه العسكري كما أشار شارح الديوان
فتقول :

حمال ألوية ، هباط أودية شهاد أندية ، للجيش جرار

نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار

فكل شطرة من البيتين تنقسم إلى قسمين متماثلين ، كما أنها تستخدم ست صيغ
للمبالغة منها خمس صيغ على وزن فعال ، وصيغة واحدة على وزن مفعال ، كما أنها

(١) شرح ديوان الخنساء : ص ٨٠ .

استخدمت ثلاثة جموع على وزن أفعلة ، وثلاثة أسماء على وزن فاعلة ، وحققت بهذا الاستخدام إيقاعا متمائلا ومتنوعا في نفس الوقت كما أن تكرارها لصيغ المبالغة قد حقق ما أرادته لأحبيها من تفوق .

وقد سبقها تأبط شرا إلى هذا النمط من التقسيم وإلى المعنى في قوله : (١)

حمال ألوية شهاد أندية قوال محكمة جواب أفق

وهذا يلفت نظرنا إلى أن الخنساء وغيرها من شعراء عصر البعثة وما قبله ، كانوا معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني لدى الشعراء السابقين ، كما يلفت نظرنا إلى أن الفنان يتجه إلى عالم الشعر في المقام الأول ، يصوغ من خلاله تجربته في إطار القيم الموروثة .

وتنتقل الخنساء بعد ذلك إلى تشكيل آخر تخلع من خلاله على أحبيها صفة الحياء والعفاف والكرم متخذة من نفي المسلك الذي يتعارض معها وسيلة لإثبات الصفة المنشودة ، فلا تراه جارة يمشي إليها بريية حين تخلو دارها ، ولا يرى يأكل ما في بيته ، وإنما هو دائما بارز للضيوف يرحب بهم ، وعندما يصل الوصف غايته تعود إلى نفسها قائلة : إنما قد اختارته وخلص له ودها فإذا كان قد أصيب فما للعيش بعده أوطار .

ثم تنتقل إلى وصفه بالرمح الرديني ، والإسوار الذهبي ، وحين تستوفي لأحبيها أكثر ما رأت من صفات القوة والشجاعة والكرم والعفاف والجمال والجلال تقرر أنه (مورث المجد ، ميمون النقيية ، فهو فرع لفرع كريم غير مخلوط الحسب) وهي صفات كان الجاهليون يحرصون على توفيرها للنموذج الإنساني حيث يبدو الاعتداد بالنسب وكرم المنبت ، بمثابة قيمة أساسية من قيم المجتمع الجاهلي ، حيث تسيطر العصبية على بنية هذا المجتمع .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٢ .

وتضيف الخنساء إلى نقاء النسب وكرم المنبت بعض الصفات التي تستوفي بها الإطار الموضوعي للنموذج فتصف أباها بأنه ضخم الدسيعة (أي العطية) وجلد المريرة كناية عن العزم وإبرام الرأي ، ثم جاء وصفها له بأنه عند الجمع فخار ، بمثابة تنويج لما سبق ، وقد كان الفخر بالشمائل والأفعال نمطا سائدا في المجتمع الجاهلي . ثم تصفه بعد ذلك بأنه طلق اليدين بفعل الخير ذو فجر كناية عن الكرم وسعته وشموله . ثم يأتي وصفها (بالخيرات أمار) جامعا للصفات التي قدمتها . وهي حين تصل إلى الغاية من الوصف تطلب أن يبكيه الفقير الذي أصابته أحداث الدهر ، وأن يبكيه الرفاق إذا ضلوا طريقهم في الظلام ، ولا شك أن هذا يتصل بما سبق أن وصفته به من الكرم والهداية في ظلمات الليل . والنموذج يقدم لنا رجلا متفردا يستحق التقدير في حياته لصفاته وأفعاله التي يحمد عليها حيا وميتا ، كما يمثل محاولة لتخليد ذكر المرثى بعد موته .

وهي تقدم نموذجا للرجل الكامل في إطار الرؤية الشعرية .. . ولهذا فإن موت هذا الرجل قد أحدث صدعا في البناء النفسي للشاعرة ، وفي البناء الاجتماعي لقبيلته ، وقد استطاعت الخنساء أن تقدم نموذجا جيدا من خلال ما وفرته لنموذجها من قيم فنية وعناصر موضوعية ، تكشف عن رؤية واعية ، جسدت من خلالها صورة ذلك البطل الكامل الذي فقدته.

ثالثا : تجربة الشيخوخة

ويتصل بمشكلة الزمن ، مشكلة على جانب من الأهمية هي مشكلة المشيب أو الشيخوخة ، وهي مرحلة من العمر تتسم بالضعف والعجز ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، وتفتقر بالانتهاء.

ولهذا يجد الإنسان نفسه في هذه المرحلة يجتر ذكرياته ، ويتشبث بماضيه ، ويصبح نوبا لأحلام اليقظة التي لا يجد غيرها ميدانا لتحقيق الذات ، وتعرض ما فات ، فنجدته يشيد بالماضي وبما حققه أيام شبابه ، ولهذا نراه كثيرا ما يبكي هذا الشباب الغارب ، الذي كان فيه أشد قوة وقدرة على الفعل .

ويصور القرآن الكريم رحلة الإنسان في الوجود قوله تعالى "الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير " (١)

" والحق إننا إذا كنا نخشى الشيخوخة ، فذلك لأنها قد ارتبطت في أذهاننا بمعاني التحقيق ، والانتهاء وفوات الأوان ، والشيخوخة كما يقول ألدريه موروا .. هي الشعور بأنه قد فات الأوان ، وأن اللعبة قد انتهت وأن المسرح من الآن فصاعدا - قد أصبح ملكا لجيل آخر " (٢)

لكن الخوف من الشيخوخة يتصل بمعنى أكثر أهمية وهو تحقيق الذات "والواقع أن الخوف من الشيخوخة إنما هو في جوهره تعبير عن إحساس المرء بأنه لم يستطع أن يجيأ

(١) سورة الروم ، الآية ٥٤ .

(٢) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٨ .

حياة منتجة وبالتالي فإنه رد فعل يقوم به ضمير الفرد ضد عملية التشويه الذاتي التي مارسها في نفسه" (١) .

فالإنسان الذي يجد هوة كبيرة بين ما كان يرجوه لنفسه في حياته من خير ، وبين ما حققه بالفعل ، يشعر بخيبة وحسرة وإحباط ، لأن ما أراده لم يتحقق ، ولا سبيل إلى تحقيقه في الشيخوخة ، وهنا يصبح الضعف مقابلا للقوة التي تمثل قيمة إنسانية ولأن القوة تأكيد مليء تام للوجود الشخصي" (٢)

ولهذا فإن حياة الوجود البشري في جانب من جوانبها - رفض لهذا الضعف ، وسعي دائم من أجل العمل على سلبه أو إنكاره أو تجاوزه" (٣) فإذا ما أصبح الإنسان عاجزا عن ذلك فإن الإحباط يكون حليفه .

وإذا كان الوجوديون يصفون الإمكانيات الإنسانية بوجه عام بأنها إمكانيات غير ممكنة ، فإن هذه الصفة تتأكد بوجه خاص في مرحلة الشيخوخة ، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا عن تحقيق أية إمكانيات ، ولهذا يصبح الوجود الإنساني في هذه المرحلة متسما بالجمود والثبات ، تحيط به برودة وكآبة ، لأنه يقترب بالخوف من الموت والفناء ، والعجز عن تحقيق الذات .

"وإذا كان ثمة شيء أشد مرارة على النفس من الموت نفسه ، فهو إحساس المرء بأنه سوف يموت ، دون أن يكون قد عاش حقا وكم من أناس يموتون ، دون أن يكونوا قد ولدوا أصلا" (٤)

(١) نفس المرجع ، ص ٢٥٤ .

(٢) ، (٣) نفس ، ٢٥٤ .

(٤) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٧ .

فالشاعر أوس بن حجر يتمثل رحلة حياته فيقول : (١)

كان الشباب يلهينا ويعجبنا فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

إنما رحلة خاسرة لم يتحقق فيها ما يجعل المرء يرضى عنها - وبخاصة إذا كانت
الرحلة إلى لا شيء ، ولا ترتبط بغاية ثم تنتهي إلى فناء أبدي :

وقد يتوهم المرء أنه قد قضى وطره من الحياة ، ولم يبق له فيها مأرب ، وهو وهم
يرتبط بماض يرضى عنه ، أو يظن أنه راض عنه هذا الرضى يصدر عن تحقيق أفعال ينظر
إليها من زاوية الفرد ، أو الجماعة ، نظرة تقدير واحترام .

ويقول قيس بن الخطيم في معرض الفخر ، بعد أن عدد مآثره ، ومآثر قومه ،
وما حققه من مأرب وأجداد : (٢)

متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة لنفسي إلا قد قضيت قضاءها
وكانت شجا في الحلق ما لم أبوها فأبت بنفس قد أصبت دواءها

ولكن الصورة العامة بتجربة الشيخوخة ترتبط بعدم الرضا ، والنفور من المشيب.

يقول عدى بن زيد العبادي : (٣)

نزل المشيب بفوده لا مرجبا ورأى الشباب مكانه فتجنبنا
ضيف بغيض لا أرى لي عصرة منه هربت فلم أجد لي مهربا

(١) ديوان أوس ، ص ١٤ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(٣) ديوان عدى بن زيد ، ص ١١٣ .

فالمشيب والموت يترصدان الإنسان وكان الهرم صورة من صور الموت .

يقول النمر بن تولب : (١)

فإن المنية من يخشها فسوف تصادفه أينما
وإن تتخطاك أسبابها فإن قصارك أن تهتما

ويقول ربيعة بن مقروم : (٢)

ولقد أصبت من المعيشة لينها وأصابني منه الزمان بكل كل
فإذا وذاك كأنه ما لم يكن إلا تذكره لمن لم يجهل
ولقد أتت مائة على أعدها حولاً فحولاً لا بلاها مبتل
فإذا الشباب كمبذل أنضيته والدهر يبلي كل جدة مبذل

عاش الشاعر الحياة بمسراتها ولذاتها ، وبقسوتها وخشونتها ، ولكن ذلك كله قد مضى ، وكأنه لم يكن ، ولم يبق منه غير تذكره ، فقد مرت عليه مائة عام ، فإذا الشباب كثوب أبلاه ، وهكذا الدهر يبلي كل جديد . إن كل شيء يذهب ، وكل جديد يبلى ، ولا يبقى شيء جديد أبداً ، والدهر فقط هو الجديد الذي لا يهرم ، فهو — كما عرفه الجاهليون ، الجديدان ، والأجدان ، والأزلم الجذع ؛ لأنه جديداً أبداً .

فالإنسان فقط هو الذي يهرم ويبلى والوجود ماضٍ في طريقه لا يهرم ولا يبلى . الإنسان هو الذي ينتهي إزاء إحساس بلا تناهي الوجود . فالنسيان يغشي كل شيء ،

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ١٠١ .

(٢) الأغاني ، ج ٢٢ ص ١٠٤ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

والهرم والفناء يتهددان الإنسان ، والشاعر في تصويره لمرور عمره يصور الحياة كالبلاء ، ويدعو ألا يتلى بها أحد ، ثم يخلص إلى الحقيقة التي تنتظم الوجود (والدهر يلي كل جدة مبتلي) فتأتي متراكبة مع الصورة تراكباً واضحاً.

إن مشكلة الإنسان في شيخوخته — على الرغم من أنها متصلة بالزمن — فإنها تبرز بصورة أكيدة على صعيد البنية الاجتماعية ، فالتواصل بين الفرد والمجتمع كثيراً ما لا يتحقق في مرحلة شيخوخته ، فنرى عالماً للشيخ ، وعالماً آخر للشباب ، فإذا كان الشيخ يمتلكون الحكمة والتجربة وليس أمامهم غير وقت قصير يحققون فيه ما يطمحون إليه ، فإنهم لا يمتلكون القوة والقدرة على الإنجاز ، ولهذا يشعرون دائماً بالإحباط الذي يترتب عن العجز عن تحقيق ما يصبون إليه .

فالشباب ينظر كثيراً إلى الشيخ نظرة تنم عن شيء من العداء ، وكأنما يخشى أن يسلبه هذا الشيخ فرصته الوحيدة على العمل وتحقيق الذات ، وما زالت عبارة "يرسد أن يحيا زمنه وزمن غيره" تتردد على الألسنة في مواجهة بعض المواقف التي يبدو فيها الشيخ شديد الطموح .

ولهذا ترتبط الشيخوخة بالإحباط والذلة ، ويظهر لنا هذا من وصف شاعر لهذه الحياة بأنها ذليلة ، لأنه يحياها بين فتیان أقوياء قادرين على الفعل ، وينتهي الشاعر إلى حقيقة أن الموت يحير من هذه الحياة الذليلة : ولا شك أن معاناة الإنسان في شيخوخته تتمخض عن الإحساس بالفناء الذي يقترن بالعجز ، وانصراف الناس عن المرء في حياته ، وملاذتهم ، مما يجعله يقع فريسة الحصر النفسي ، فها هو النسيان يحيط به في حياته ، فلما باله إذا مات وأصبح رهين القبر .

ولهذا يشعر الإنسان في شيخوخته بالاعتراب إذا طال به العمر ، وانقطع عن أقرانه:

يقول حاطب بن مالك النهشلي : (١)

وماذا ترجى من حياة ذليلة تعمرها بين الغطارفة المرد
وأنت لقي في البيت كالرأل مدنف وقد كنت سباقا إلى غاية المجد
وللموت خير لامرئ من حياته يدب دبيبا في المحلة كالقرد

لقد استخدم الشاعر من الوسائل الأسلوبية التي أبرزت تجربته ومعاناته ، فالاستفهام يكشف عن يأسه وقنوطه ، ويتضمن نفيا لأي رجاء في حياة مقبولة في الشيخوخة ، وقد ألقت جملة الحال التي جاءت بعد الواو في البيت الثاني ظلها على هذا اليأس ، حيث شبه نفسه بأنه لقي لا قيمة له ، ولهذا فإن ما خلص إليه قد جاء مؤكدا باللام (للموت خير) وقد استخدم الشاعر المقابلة في تصوير معاناته على النحو التالي :

حياة ذليلة .. بين الغطارفة المرد
وأنت لقي كالرأل .. كنت سباقا إلى المجد
الموت خير .. من حياته .. كالقرد

وهذا يكون الشاعر قد أبرز المتناقضات في الحياة من خلال هذه التجربة الواقعية .

إن تجربة الشيخوخة في الشعر الجاهلي تبدو تجربة أصيلة ، حيث نرى الشعراء في تصويرهم لتجارهم ينصرفون عن ذلك الأسلوب الفخم ، فيصفون المعاناة من خلال رؤية لها جانب كبير من الصدق ، وإن كانوا في بعض المواقف يهربون إلى أحلام اليقظة بصورون من خلالها قدرتهم على تحقيق الفعل ، من خلال مغامرات ترتبط بالخيال أكثر مما ترتبط بالواقع .

(١) المعمرين والوصايا ، ص ٣٧ .

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

زعمت أنني كبرت وأني
وصحا باطلاي وأصبحت كهلا إن
رأتني تغير اللون مني
فبما أدخل الخباء على مهـ
فتعاطيت جيدها ثم مالت
ثم قالت فدى لنفسك نفسي
فارفضي العاذلين واقني حياء
قل مالي وضمن عني الموالي
لا يواوني أمثالها أمثالي
وعلا الشيب مفرقي وقذالي
ضومة الكشح طفلة كالغزال
ميلان الكئيب بين الرمال
وفداء لمال أهلك مالي
لا يكونوا عليك حظ مثالي

ففي مواجهة العجز والحرمان وانصراف المرأة يتخيل الشاعر نفسه قادرا على مواصلة النساء ، فيقدم صورة لمغامراته التي تبدو وكأنها نوع من الإغراق في حلم اليقظة.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الشعراء حاولوا في حديثهم عن الشيخوخة أن يصفوا جانبها من هذه المغامرات ، بعد تصويرهم لمعاناتهم ، فإن تجربة الشيخوخة في هذا الجانب تبدو على جانب كبير من الصدق والأصالة ، على العكس من تلك المغامرات.

يتذكر أبو كبير الهذلي الشباب في مشييه متحسرا متسائلا : هل عن شبيه من معدل ؟ وهو يبدأ كل قصائده التي وصلت إلينا بمطلع متقارب ، فنراه يقول في لاميته من بحر الكامل : (٢)

أزهير هل عن شبيه من معدل
أم لا سبيل إلى الشباب وذكره
أشهى إلى من الرحيق السلسل
ونضا زهير كريهتي وتبطلني
أزهير هل عن شبيه من معدل
أم لا سبيل إلى الشباب وذكره
أشهى إلى من الرحيق السلسل
ونضا زهير كريهتي وتبطلني

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٣ .

(٢) ديوان الهذليين ، ص ٨٨ - ٨٩ ج ٢ .

ويقول في رائيته من بحر الكامل : (١)

أزهير هل عن شبيه من مقصر أم لا سبيل إلى الشباب المدبر
فقد الشباب أبوك إلا ذكره فأعجب لذلك فعل دهر واهكر

ويقول في فائته من بحر الكامل : (٢)

أزهير عن شبية من مصرف أم لا خلود لباذل متكلف

ويقول في ميمته من بحر الكامل : (٣)

أزهير هل عن شبية من معكم أم لا خلود لباذل متكرم

وربما كان هذا الترتيب الذي وردت به أربع قصائد ، متوافقا مع التجربة الشعرية للشاعر إذا جاز لنا أن نقومها بمنطقنا .

ففي المطلع الأول نجد مرتبطين بالشباب الأول ويسأل عن السبيل إلى هذا الشباب ، فذكره أشهى إليه من الرحيق السلسل ، ومعنى هذا أن الذكر لم يبلغ من الشاعر مبلغ اليأس ، وأن المشيب لم تطل إقامته بساحة الشاعر حتى نلمح في تذكره أسفا وحسرة ، ولكننا نلمح ظلالة من الألم في مطلع القصيدة الثانية يرتبط بالشباب المدبر ، وفقد الشباب وفعل الدهر ، وفي المطلع الثالث والرابع لم يعد الشاعر يستفهم عن العودة إلى الشباب ، وإنما عن الخلود ، ويمثل هذا نقلة وجدانية وفكرية لافتة للنظر . إن ذكر الشباب لا يأتي إلا بعد رحيله ولهذا يقترن بالحسرة والأسف فمرحلة الشباب مرحلة تتبلور فيها مشاعر الإنسان فيستحضر الماضي والمستقبل ويصبح بين أسف على ما قد

(١) نفس المرجع ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٤ .

(٣) نفسه ، ص ١١١ .

مضى ، وخوف مما سيأتي ، ولهذا فإن الإنسان يعيش في هذه المرحلة مشكلة حياته كلها بل مشكلة وجوده بأسره .

والذي يلفت نظرنا هو ذلك الاستفهام المتكرر في مطالع القصائد ، وهذا يكشف لنا عن أن الشاعر لا يمل من الاستفهام حتى في القضايا التي انتهى فيها الشاعر إلى قرار ، فمن من الناس لا يعرف استحالة العودة للشباب بعد المشيب ، ومع ذلك نراه يستفهم عن إمكانية العدول عن المشيب ، ويستفهم عن السبيل إلى الشباب الذي مضى .

وهذا الاستفهام المتكرر يكشف عن أن الإنسان في نزوعه نحو الخلاص من قهر الزمان - على الرغم من علمه باستحالة الرجوع إلى الشباب واستحالة الخلود - لم يئس تماما من تحقيق ذلك الأمل أو هو لم يتخلص تماما من أسر ذلك الصوت الداخلي الذي يلازم تجربته في مواجهة الزمن ، إن هذا الاستفهام يرتبط برغبة خفية في مواجهة المستحيل ، تلك الرغبة التي تمثل جوهر المأساة ، فالإنسان يرفض الاستسلام حتى في القضايا البديهية التي لا تقبل الجدل.

إن جملة الاستفهام بما تحمله من شحنة تعبيرية تمثل محاولة لإطلاق الضوء ، وهي محاولة تعنينا ، أكثر من الوصول إلى الحقيقة نفسها.

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

أم هل لما فات من أيامه ردد	هل في تذكر أيام الصبا فند
بالحجر إذا شفه الوجد الذي يجدد	أم هل يلامن باك هاج عبرته

إن أهم الفروق بين الفيلسوف والشاعر في تأملهما للإنسان والكون ، أن الفيلسوف يقدم إجابة عن الأسئلة التي يطرحها في مجال تأمله ، أما الشاعر فإنه يقدم

(١) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .

بجربته وحيرته فتظل المعاني المستوحاه من أسئلته تثيرنا ، وليس معنى ذلك أن الشاعر لا يفوص في ما وراء الظواهر ، ولكنه حين يقدم تجربة شعرية ناضجة ، يقدمها بكل ما فيها من متناقضات ، وقد يكتفي بالتلميح دون التصريح ، في إبرازه وتصويره لتجاربه ، ولو قلنا : إن الاستفهام في هذه الأبيات يتضمن معنى النفي ، فإن ذلك لا يعني أننا يمكن أن نستبدل الاستفهام بنفي ، كأن نقول " ما في تذكر أيام الصبي فندا " لأننا حينئذ نكون قد قدمنا تجربة ذات وجه واحد ، وهذا يفقد السياق تلك الشحنة الدلالية التي تولدت من الاستفهام . فالاستفهام هنا مصاحب لرؤية تتخلق أمامنا أما النفي فإنه يقدم لنا تجربة تمت واكتملت في غيبة منا ، والشاعر يقدم لنا من خلال الاستفهام صوته الداخلي الذي ينكر عليه مسلكه ، ولهذا فإن التجربة تظل مع الاستفهام ذات طابع ثنائي ، حيث يشركنا الشاعر ، أو يشرك ذاته المغتربة في جدل واضح ، حين يسمعا ذلك الصوت الداخلي المضمّر في نفسه ، فيثير ما في نفوسنا من أصوات مضمرة ، وتساؤلات مكنونة . وهذا يستطيع الشاعر من خلال الاستفهام أن يقدم لنا تجربة ذات بعد درامي ، وأن يخلص هذه التجربة من السطحية .

إن الشاعر في شيخوخته يظل بين الماضي والحاضر والمستقبل تتنازعه آلام كثيرة فهو بين ندم وحسرة وخوف من المجهول .

يقول كعب بن زهير : (١)

ولا أرى لشباب ذاهب خلفا	بان الشباب وأمسى الشيب قد أزفا
لا مرحبا هابذا اللون الذي ردفا	عاد السواد بياضا في مفارقه
تكاد تسقط مني منة أسفا	في كل يوم أرى منه مبينة
بل ليته ارتد منه بعض ما سلفا	ليت الشباب حليف لا يزالنا

(١) ديوان كعب بن زهير ، ص ٨٤ - ٥٥ .

إن الفعل (بان) يرتبط دائما بفراق شيء عزيز ، كما يرتبط الفعل (أمسى) بالانقضاء والهموم ، أما (أزف) فإنه يستدعي صورة الرحيل أو قدوم شيء بغيب ، ولهذا نرى الشاعر وكأنه بين فراق ولقاء ، فراق عزيز ولقاء بغيب ، فهو يعاني التجربتين معا ، وهما تجربتان تسيران في اتجاه واحد يقترن بهما الحزن والألم . ويجيء التمني ليكشف عن تشبث المرء بما فات من مسرات.

والتشبث بالشباب ، يعكس صورة من صورة التمسك بالحياة ، فالحياة ليست مجرد أيام تتوالى ، وسنين تنقضي ، وإنما هي قدرة وممارسة وشروع ومحاولة لتحقيق ذلك الشروع ، وكأن على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادرا على الفعل ، ولهذا كان جانب كبير من الشيوخ والعجزة لا يحبون الحياة الحقة أو الحياة التي يجب أن تكون.

ويصور سلامة بن جندل شبابه وملاحقة المشيب له فيقول : (١)

أودي الشباب حميدا ذو التعاجيب أودي الشباب وذلك شأو غير مطلوب
ولي حثيثا وهذا الشيب يطلبه لو كان يدركه ركض اليعاقب
أودي الشباب الذي مجد عواقبه فيـه نلذ ولا لذات للشيب

والشاعر يستخدم الفعل (أودي). بمعنى بان ، ووزنهما العروضي واحد ، والنمط السائد هو استخدام "بان" ولكن الفعل (أودي) ومعناه هلك يكشف عن فجيعة الشاعر بذهاب شبابه .

ويلفت نظرنا تلك الصورة التي قدم فيها المشيب يطلب الشباب ويلاحقه ، والتي تمثل للصراع المائل في الحياة ويقدم الشاعر خلاصة تجربته في عبارات مركزة فالشباب "فيه نلذ" فهو يقصر الملذات على الشباب فقط ، ولا لذات للشيب ، نفسي بجنس الملذات عن الشيب ، وهي مقابلة تبرز إحساس الشاعر بالتناقض . وعندما يفقد الشاعر

(١) المفضليات ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

القدرة على تحقيق ذاته في شيخوخته يعود إلى سرد سجل حياته وإلى عرض صورة الماضي الذي هو جزء من هذه الحياة ، فالإنسان هو سلسلة الأفعال والمواقف التي أنجزها عبر رحلة عمره .

يقول ذو الإصبع العذواني : (١)

أصبحت شيخا أرى الشخصين أربعة والشخص شخصين لما مسني الكسير
ما للكواعب يا دهماء قد جعلت تزور عيني وتطوي دوني الحجر
قد كنت فراج أهواب مغلقة ذب الرياد إذا ما حولس النظر
لا أسمع الصوت حتى أستدير له ليلا وإن هو ناغي به القمر
وكنت أمشي على الرجلين معتدلا فصبرت أمشي على ما تبتت الشجر
إذا أقوم عجنت الأرض متكما على التراجم حتى يذهب النفر

والأبيات تقدم صورة لما أصاب الشاعر في شيخوخته ، حيث أصبح ضعيف البصر تبغضه الغواني ، وينفرن منه ، عاجزا بعد أن كان قادرا كثير التجول والحركة ، ضعيفا لا يمشي إلا مستخدما عصاه ، ولا ينهض إلا معتمدا على يديه.

ويتحسر المرقش الأكبر على الشباب الذي مضى ولا يعود ، على الرغم مما يستخدمه من خضاب يحاول أن يخفي به بياض شعره ، فيقول : (٢)

هل يرجعن لي لمتي إن خضبتها إلى عهدا قبل المشيب خضابها
رأت أقحوان الشيب فوق خطيطة إذا مطرت لم يستكن ضواها
فإن يظعن الشيب والشباب فقد ترى به لمتي لم يرم عنها غرابها

(١) ديوان ذي الإصبع العذواني ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) النبطيات ، ص ٢٣٦ .

فالشاعر يستفهم ويسأل عن احتمال عودة الشباب إذا استخدم الخضاب ،
ويكشف هذا الاستفهام عن نزوع نحو مداراة المشيب والتشبث بالشباب .

ويصور الشيخ زهير إعراض العذارى عنه عندما أخذ يودع شبابيه فيقول : (١)

وقال العذارى إنما أنت عمنا وكان الشباب كالخليط نزائله
فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي وإلا سواد الرأس والشيب شامله

فقد أصبح الغواني يدعونه في كبره عما ، بعد أن كن يدعونه أخوا ، وأصبحن لا
يعرفن إلا خليقته وهو شباب عندما كان يميل إليهن ، ويملن إليه ، ولا يعرفن إلا سواد
الرأس قد شمله .

وقد استخدم الشاعر نمطين من القصر في إبراز تجربته : الأول بإنما وقد جاء على
لسان العذارى في قولهن "إنما أنت عمنا" فأفاد حصرا للعلاقة التي تربطهن بالشاعر في
إطار العمومة فقط ، ولهذا فليس له أن يطمع في شيء أكثر من توقيره واحترامه .

وقد جاء القصر الثاني بما النافية وإلا في قوله : ما يعرفن إلا خليقتي .. فهن لا يرين
في الرجل الذي يرضين مواصلته غير فتوة الشباب وصبوته ، وقد عطف الشاعر على
المفعول به المقصور عليه مفعولا به آخر هو سواد الرأس فأكد قصر هذه المعرفة على
الشباب . ثم جاء بمقابلة أبرزت المشكلة ، الحقيقية فهن لا يعرفن إلا سواد الرأس ، في
الوقت الذي شملها الشيب ، ولهذا فيأمنن لا يردن ، ولا يطلبن منه ما يرجو هو منهن .

ويستنكر أوس بن حجر صبوته في مشييه فيقول : (٢)

صبوت وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المرامق زينب
وغيرها عن وصلها الشيب إنه شفيع إلى بيض الخدور مدزب

(١) ديوان زهير ، ص ١٢٥ .

(٢) ديوان أوس ، ص ٥ .

والاستفهام هنا يكشف عن نوع من الغربة عن الذات فهو يسأل نفسه ، وكان هذه النفس مفارقة له ، وهو بسؤاله لنفسه يكشف عن كون هذه النفس عصبية لا تطيعه ، فالأنا هنا في حالة انفصام عن الأنا العليا التي تمثل الضمير والعرف ، حيث إنها في صبرها تكون قد ابتعدت عن الجادة ، ولهذا فإن ما يعبر عنه الاستفهام من إنكار الشاعر لسلوكه يبدو بمثابة الصوت الداخلي المضمحل في نفس الشاعر "فالأنا يكون مصيبا في فعله إذا أشبح هو والأنا الأعلى في نفس الآن" (١)

وإذا كانت حياة الشباب تقترب باللهو والعشق ، فإن المرء يجد نفسه في مشيئة أمام صدود النساء ، فالمرأة ليست مجرد شريكة للرجل في حياته ، وإنما هي رمز للحياة نفسها ، أو بمعنى أدق يرتبط إقبالها بإقبال الحياة .

ونرى الأسود بن يـفـغـفر النهشلي يـصـور صدود محبوبته عنه لما رأت شبيهه ، فيقول : (٢)

لما رأت أن شيب المرء شامله بعد الشباب وكان الشيب مسنوما
صدت وقالت أرى شيئا تفرعه إن الشباب الذي يعلو الجراثيما

إن الشرط هنا يرتبط بجدل الشاعر ومحبوبته ، فقد رأت الشيب قد شمل رأسه ، فصدت عنه وقالت له : إني أرى شيئا قد علاك ، والشباب الذي يعلو الأقوياء . والحوار على بساطته يكشف عن معاناة هذا الرجل في شيخوخته ، حيث تتنكر له المرأة التي أحبها ، ولا تجد منه ما يغريها بمواصلته ، والمرأة هنا تمثل الحياة التي أصبح عاجزا عن الأخذ بأسبابها .

(١) سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ، ص ١٧

(٢) المفضليات ، ص ٤١٨ .

ويعبر الأعشى عن انصراف المرأة عنه في مشيبه ، وينتهي من ذلك إلى تلك الحقيقة التي انتهى إليها غيره فيقول : (١)

وأُنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا
قد يترك الدهر في خلقاء راسية وهيا وينزل منها الأعصم الصدعا

فالقصر في البيت الأول يمثل قصرا يقصد به الشاعر أن يهون من شأن ما أنكرته محبوبته ، ومع ذلك فإن القارئ يستطيع أن يقول : وهل هناك أبشع مما أنكرته هذه المرأة . وقد علق صاحب الموشح على هذا البيت بقوله : "فأي نكرة تكون أنكر من هذا عندها" (٢)

وإذا كان هذا الإنكار متصلا بالمشيب الذي لا خلاص منه فإنه إنكار مستمر، ولهذا تبدو المواصلة مستحيلة ، وإذا كان الشاعر قد ربط بين تجربته وفعل الدهر فإنه قد نجح من خلال ذلك في إبراز التناقض المائل في الكون ، وقد تجسد ذلك من خلال تلك المقابلة التي قدمها في البيت الثاني ، والتي تتمثل في قدرة الدهر على أن يترك وهيا في الصخرة الراسية ، وينزل منها الأعصم الصدع .

وتزداد الصورة وضوحا وتتكامل لها أبعادها في قول الأعشى : (٣)

وقد قالت قتيلة إذا رأتهني وقد لا تعمد الحسنة داما
أراك كبرت واستحدثت خلقا وودعت الكواعب والمداما
فإن تك لمتي يا قتل أضحت كأن على مفارقتها ثغاما

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧٩ .

(٢) المزرهاني ، الموشح في مأخذ العلماء على الشعر ، ص ٤٩ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥

وأقصر باطلاي وصحوت حتى كأن لم أجر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفنى تسابع وقعها الذكر الحساما

فالشاعر يربط ما أحل به بفعل الدهر الذي يفني الحسام البتار الذي يرمز إلى
الإنسان في قوته وفتوته ، ويتمخض الجدل القائم بين الرجل والمرأة ، فيما يتصل بالمشيب
، عن رؤية شعرية تتخطى الزمان والمكان .

يقول علقمة بن عبده : (١)

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيب

وهكذا نرى الإنسان الجاهلي ، في مواجهته لمشيبه ، يحاول أن يلم شتات نموذجيه
المحطم واقعيا ، ولكنه في هذه المحاولة ينجح فنيا حين يفشل واقعيا ، فقد رأيناه في نموذجيه
قادرا على رأب الصدع ، فالصدع أعمق وأكبر من أي مغالطة وهو حين يصور معاناته
فإنه يجعلها رامزة للتجربة الإنسانية في مواجهة الوجود والحياة.

وهذا يجعلنا نقول بأن النموذج الفني للإنسان قد قام بوظيفة اجتماعية إلى جانب
وظيفته الفنية ، لأنه بلا شك كان ذا أثر في مساعدة الشاعر على شيء من التوافق
النفسي حين ربط معاناته بمعاناة البشر جميعا ، وربط الواقعة الخاصة بقانون عام ينتظم
الناس جميعا.

ولكن الذي لا ريب فيه أن إحساس الشاعر بعجزه وانصراف الناس - والمرأة
بخاصة - عنه ، وعدم إقبالها عليه ، جعله يعيش مغتربا عن ذاته وعن المجتمع ، حيث

(١) ديوان علقمة الفحل ، ص ٣٥ - ٣٦ .

أصبح يشعر أنه وحيد ، منقطع عن الناس عاجز عن تحقيق نفسه بينهم ومن خلالهم ، فلم يبق له سوى عالم الأحلام الذي يعيش فيه .مثل وقيم تختلف عن مثل وقيم هذا الواقع ولهذا مارس الشاعر الجاهلي في شيخوخته الاغتراب ممارسة حقيقة ، ولكن اغتراب الشيخوخة لا يقتصر على العصر الجاهلي فقط وإنما هو اغتراب ممتد عبر العصور .

ومن النماذج التي تعكس صورة الإنسان في شيخوخته وعجزه ومعاناته ما قاله ساعدة بن جؤبة : (١)

يا ليت شعري ألا منجي من الهرم	أم هل على العيش بعد الشيب من ندم
والشيب داء نجيس لا دواء له	للمرء كان صحيحا صائب القحم
وسنان ليس بقاض نومة أبدا	لولا غداة يسير الناس لم يقم
في منكيه وفي الأصلاب واهنة	وفي مفاصله غمز من العسم
إن تأته في همار الصيف لا تره	إلا يجمع ما يصلي من الحجم
حتى يقال وراء البيت متبذرا	قم لا أبالك سار الناس فاجترم
فقام ترعد كفاه بمحجنة	قد عاد رهبا رذيا طائش القدم
تالله يبقى على الأيام ذو حيد	أدق صلرد من الأوعال ذو خدم

تقوم الصورة الكلية للمشيب على الوصف الواقعي ، ويبدو المشيب بمثابة داء يصيب الإنسان بالوهن والضعف بعد فتوته وقوته ، يلتقط الشاعر المواقف التي يظهر فيها عجز الشيخ ، وهوانه على الناس ، وانصرافهم عنه ، وانصرافه عنهم إلى اهتماماته الخاصة ، ولا يفوت الشاعر أن يتحدث عن الأمراض التي تصيب المرء في شيخوخته ، من تصلب في الأطراف وارتعاش ووسن وخمول ، ولم يفته أن يربط قضية الشيخوخة بللزامن ، فمرور الأيام لا يبقى القوي على قوته بل يسلبه كل قدرة ويتركه عاجزا لا قيمة له .

(١) ديوان الهذليين ، ص ١٩١ .

وتصبح الواقعة من خلال رؤية الشاعر مرتبطة بقانون عام يشمل الكائنات جميعها ، فلا يفلت من حتميته أقوى الكائنات وأمنعها.

وقد التحمت التراكيب والأساليب اللغوية مع الصورة الكلية ، وأدت وظيفتها في إطارها ، فالاستفهام : ألا منحي من الهرم ؟ يوحى بالترحم من الهرم والنزوع إلى الخلاص منه ، ويعكس في نفس الوقت استبعادا لهذا الخلاص . ثم يأتي الاستفهام عن ارتباط طول العيش بالندم معبرا عن حيرة الشاعر ، ومعاناته ، وتأتي المقابلة بين الشيب - بوصفه داء لا دواء له - وبين المرء الذي كان صحيحا قويا لتبرز التناقض الذي يصيب حياة الإنسان . أما القصر في قوله : لا تره إلا يجمع .. فإنه يفيد أن هم هذا الشيخ قد انحصر في المحافظة على نفسه في مواجهة قسوة الطبيعة ، فلا طموح له ، ولا نزوع نحو جسام الأمور . ويأتي الأمر : قم لا أبالك ، ليقدم صورة لما يلقاه هذا الرجل من زجر واستخفاف . أما القسم في البيت الأخير فإنه يؤكد تلك الحقيقة التي انتهى إليها الشاعر ، وهي فناء الأحياء جميعا .

ويتصل بتجربة الشيخوخة معاناة الأب والأم في شيخوختهما عندما يواجهان بعقوق الأبناء ، حيث نرى صورة لعتاب أبوي يعبر به الشاعر عن تجربته في مواجهة ابنه العاق.

ويقدم لنا أمية بن أبي الصلت تجربة متفردة يشكو فيها عقوق ابنه ، مذكرا له ما قدمه من بر ورعاية عندما كان صغيرا ، فيقول : (١)

غذوتك مولودا وعلتلك يافعا	تعلم بأدنى إليك وتنهل
إذا ليلة نابتك بالشكو لم أبت	لشكواك إلا ساهرا أململ
كأني أنا المطروق دونك بالذي	طرقت به دوني وعيني هممل

١. ديوان الحماسة لأبي تمام شرح التبرزي - ج ٢ ص ١٣٣ ، الديوان ص ٥٧ - ٥٨ .

فلما بلغت السن والغاية التي	إليها مدى ما كنت فيك أو مل
جعلت جزائي منك جبها وغلظة	كأنك أنت المنعم المتفضل
فليتك إذ لم ترع حق أبوتي	فعلت كما الجار الجاور يفعل
وسميتني باسم المنفد رأيه	وفي رأيك التنفيذ لو كنت تعقل
تراه معدا للخلاف كأنه	برد على أهل الصواب موكل

فالشاعر يواجه ابنه بما قدمه إليه منذ كان مولودا ويافعا ، حيث كان يقدم إليه كل ما يستطيع من رعاية ، فإذا ما شكى هذا الابن بات الأب بجانبه ساهرا ، كأنه هو المطروق . بالألم ، قلقا يذرف الدمع ألما وخوفا عليه ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تصوير موقف هذا الابن منه ، بعد أن بلغ غاية ما كان يرجوه ، حيث جعل هذا الابن جزاء أبيه جبها ، وقابله بما يكره ، وكأنه هو المنعم المتفضل ، وتنقطر نفس الأب ألما وإشفاقا في عتابه لابنه في البيت السادس ؛ حيث يقول له : ليتك إذ لم ترع مني حقوق الأبوة سرت معي سيرة الجار . ثم ينتقل من العتاب إلى لومه وتعنيفه قائلا له : لقد رميتني بالخجل وأنت المخبول لو كنت تعقل ، فلقد خرجت برأيك عن الجادة وكأنك موكل بالرد على أهل الصواب في طيشك وسفهك .

وتمثل الصورة صرخة احتجاج من رجل مسن في وجه عقوق الأبناء بعامه ، وعقوق ابنه بخاصة ، كما يمثل نوعا من النقد الإنساني في مواجهة سلوك اجتماعي جائر ، ومحاولة لمواجهة قهر الواقع الذي يعيشه الإنسان في شيخوخته ، وهو من ناحية أخرى رفض لهذا الواقع ، ومواجهته بتشكيل في يظهر عيوبه ، كما أنه محاولة لرأب الصدع النفسي الذي يعانيه الأب في كبره ، ورأب الصدع في البنيان الاجتماعي ، ومحاولة للإصلاح في بنية القيم الإنسانية للمجتمع .

ولا شك أن هذا الجدل بين الأب وابنه يعكس صورة من صور الجدل بين الإنسان والوجود ، فالابن يبدو رمزا للزمن الذي يحاول الإنسان أن يجمع له ، فإذا به يسلمه أعلى أمانيه . كما أن هذا النموذج يقدم صورة للالتزام الأبوي ، وصورة مقابلة للتحلل من الالتزام في صورة هذا الابن العاق.

وهناك صورة أخرى لعقوق الأبناء تقدمها أم شاعرة ، مصورة معاناتها في شيخوختها حين يواجهها ابنها بعقوقه ، وهي من التجارب الإنسانية النادرة في الشعر الجاهلي .

تقول امرأة من بني هزان يقال لها أم ثواب : (١)

ربيته وهو مثل الفرخ أعظمه	أم الطعام ترى في جلده زعبا
حتى إذا أض كالفحال شذبه	أباره ونفي عن منته الكربا
أنشأ يمزق أثوابي يودبني	أبعد شيبي عندي يبتغي الأدبا
إني لأبصر في ترجيل لمته	وخط لحيته في خده عجبا
قالت له عرسه - يوما - لتسمعي	مهلا فإن لنا في أمنا أربا
ولو رأتنني في نار مسعرة	ثم استطاعت لزادت فوقها حطبا

والأبيات تكشف عن تجربة شعرية تتصف بالعمق والتركيز ، فالأم حين تجابه بعقوق ابنها ، تذكره حينما كان صغيرا كالفرخ الضعيف ، بكرشه البارز ، ثم تقارن بين ذلك وبين صورته التي أصبح عليها ، فتتخذ من النحلة معادلا موضوعيا لابنها في شبابه ، وترمز بها إلى سموه وقوته ، ولكن هذه الصورة تقترن بسلوك غير إنساني من هذا الابن ، حيث نراه قد راح يمزق أثوابها تأديبا لها .

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام ، شرح التبريزي ج ٢ ص ١٣٤ .

وتسأل الأم : أبعد شيي بيتغي عندي الأدبا ؟ وهو استفهام يكشف عن إنكار وتعجب وحسرة ، كما يكشف عن رفض لهذا المسلك . وفي البيت الرابع تكشف عن المفارقة بين مسلك الابن وما كان يملو قلبها من فرح عندما تراه بشعره المرجل ولحيته التي نبت شعرها .

وفي البيت الخامس تقدم الشاعرة صورة تكشف من خلالها عن موقف لزوجة ابنها حين تتظاهر هذه الزوجة بالعطف عليها فتمنع ابنها عن إيذائها ، ولكن معرفة المرأة بالمرأة تظهر من خلال نقد الشاعرة سلوك هذه الزوجة ، فتقول : إن هذه المرأة لو رأني في نار لزادتها اشتعالا . فكأنها تفعل ذلك شماتة بها ورياء . وقد يكشف هذا القول عن كراهية الأم لزوجة ابنها ، وعن كون محاولة هذه الزوجة بمثابة برغبة منها في ترضية الأم .

فالأبيات تقدم لنا صورة إنسانية لمعاناة الأم مع ابنها وزوجته ، وهي صورة تتصل بالحياة والواقع في هذا العصر ، كما تتجاوزه حتى عصرنا ، فما زالت هذه المشكلة الإنسانية قائمة .

إن هذه النماذج الإنسانية التي قدمها الشعراء في تعبيرهم عن تجربة الشيخوخة قد كشفت عن كثير من الملامح الإنسانية للنموذج الإنساني في مرحلة الشيخوخة ، حيث نرى القضية ترتبط بالشخصية ، والرؤية بالموقف . كما أن كثيرا من هذه النماذج يمثل صورة للاغتراب عن الذات أو المجتمع ، حيث يعيش الإنسان في شيخوخته منقطعا عن أقرانه ، عاجزا عن تحقيق ذاته ، محاولا أن يملأ ما تبقى من عمره بالفعل ، وأن يظل في حضرة مليئة ، ولكنه كثيرا ما يجد نفسه عاجزا ، ولأنه لا يستطيع أن يتمرد ، أو يقود تمردا على الجماعة ، فإنه يمارس الاغتراب ، ويكتفي بالتعبير عن الألم والعتاب .

رابعاً : الوقوف على الأطلال

إن وقفة الشاعر على الأطلال ليست مجرد وقفة على آثار دمن ، لو أراد المرء أن يتبينها فلن يجد غير بقايا ليس لها قيمة تذكر ، فالراحلون الظاعنون عن الديار بدو قوام حياتهم الترحال ، فإذا انتقلوا من موطن إلى موطن لم يتركوا وراءهم شيئاً مهماً ، فنحن لا نجد وقفة أمام قصر هجره أصحابه ، أو معبد ، أو هرم ، إنما هي رسوم دارسة عافية ، ليس فيها غير رماد النيران ، وبعر الحيوان .

فالوقوف يتصل بما ترمز إليه هذه الأطلال ، وهي ترمز إلى الأهل والأحباب الذين هجروها ، وإلى الحياة التي انقضت وحل مكانها الفناء.

يقول بشر بن أبي خازم : (١)

أطلال مية بالتلاع فمنتقب أضحت خلاء كأطراد المذهب
ذهب الألى كانوا بهن فعادني أشجان نصب للظعائن منصب

ويقول عبيد بن الأبرص : (٢)

أقوت من اللاتي هم أهلها فما بها إذ ظعنوا أمل

ويقول امرؤ القيس : (٣)

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رس أوعال

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٦ .

(٣) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٠٠ .

ويقول أيضا : (١)

ديار هُند والرباب وفرتنا ليالينا بالنعف من بدلان
ليالي يدعوني الهوى فأجيبه وأعين من أهوى إلى روان

ويقول طرفة بن العبد : (٢)

ديار لسلمي إذ تصيدك بالسمنى وإذ حبل سلمى منك دان توصله

فالشعراء يستحضرون على وقتهم على الأطلال صورة الماضي الذاهب ، ذلك الماضي الذي يتصل بالزمان والمكان ويرتبط بحقبة من العمر يجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى الحنين إليها "فالأطلال ماضٍ" والوقوف عندها اجترار للذكريات وحركة توقف عن الحاضر لتنتقل منه إلى الماضي تعيد تشكيله في العمل الفني تشكيلا يمتلك هذا الماضي ويسيطر عليه للتخلص من سيطرة ذلك الماضي على الذات وامتلاكه لها (٣)

ويتضمن الوقوف على الأطلال وتذكر الماضي شعورا بالحزن والألم للفراق وانقطاع

العهد بالشباب والفتوة . يقول امرؤ القيس : (٤)

وقوفا لما صححي على مطيهم يقولون لا تملك أسى وتحمل
وإن شفائي عبرة مهراقه فهل عند رسم دارس من معول

وترتبط هذه الذكريات والوقفة على الأطلال بظعن الأهل والأحباب، والشاعر عندما يقف بالأطلال يستحضر أمام عينيه واقعة الظعن وكأنها واقعة لا ترتبط بالماضي .

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٠١ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ١٢٣ .

(٣) د. سليمان العطار شرح المعلقات السبع ، ص ٤٦ .

(٤) ديوان امرؤ القيس ، ص ٦٢ .

يقول امرؤ القيس : (١)

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام
أو ما ترى أظعائهن بواكرا كالنخل من شوكان حين صرام
حورا تعلل بالعبير جلودها بيض الوجوه نواعم الأجسام
فظللت في دمن الديار كأنني نشوان باكره صبوح مــــدام

ويبدو من دعوة الشاعر رفاقه أن يقفوا معه وأن ييکرو الأطلال كأننا أمام دعوة لأداء شعيرة دينية ، كما تلتف نظرنا هذه الصورة التي رسمها للأطلعان وكأنها واقعة حاضرة يراها .
ولكن الوقوف على الأطلال ، وما يتبع ذلك من تذكّر الأهل الراحلين عنها ، والذكريات الجميلة والماضي والشباب ، وليس مجرد وقفة عارضة أو تقليد فني " ولا يمكن أن يكون — مجرد مشاعر فردية تعتمل في نفس إنسان دون آخر ، وإنما هي مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا ويتضح ذلك في أن الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تنصدر قصيدته بين عنصرين : أحدهما يذكر بالفناء في الموقف الواحد ، وارتباط أحدهما بالآخر ليس إلا تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام المائل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني ، فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا وإنما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي (٢)
إن الوقوف على الأطلال وما يمثله من تجربة وجودية أمام الفناء يتمخض عن شعور بالغرابة ، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان الذي يتغير بتغير الزمان ، والزمن يفعل فعله في المكان "إن المكان قد امتزج تماما بالزمان في شعر الجاهليين . وهذا الامتزاج جعل القضية وحدة متماسكة لا انفصام فيها" (٣)

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٥٠ - ٢٥٢ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، أصالة الشعور في الشعر العربي ، مجلة الشعر ع/٢ ، ص ٣ .

(٣) د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان في الشعر العربي ، وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ص ٩٢ .

"ففي العصر الجاهلي نجد اغتراب الواقفين بالأطلال ، مرتبطا أحيانا بقلق الشاعر أمام غموض الحياة ، وحيرته أمام الخطر الذي يتهدد لحظة السعادة والاستقرار دائما بالبين والرحيل .

فحياة الصحراء القاسية ، وما يسودها من جدد وقفر ، وغارات وأحداث عاصفة ، تضطر قوافل البدو إلى الرحيل الدائم والتنقل من مكان إلى مكان ، بحثا عن مواطن الكأ والعشب وموارد المياه إنما حياة عاصفة غامضة ، تهدد فيها لحظة الحب دائما بصرخة الحرب ، وهمسات اللقاء بأعاصير الموت والفناء وسرعان ما تغرق واحات الاخضرار في بحار الصمت والعدم ، والبين والرحيل " (١)

وقد أصبح الوقوف على الأطلال تقليدا فنيا وأخذ صورة نمطية حيث افتتح كثير من الشعراء أكثر قصائدهم به ، ولكنه مع ذلك ظل تعبيرا عن تجربة واقعية يعيشها الجاهلي ، فضلا عن كونه تعبيرا عن أحاسيسه ومشاعره تجاه ماضيه وعن جدله الوجودي مع الحيلة والعدم.

وقد لفت الدكتور سليمان العطار نظرنا في تحليله للمقدمة الطللية لمعلقة طرفه بن العبد إلى أن هذا الشاعر لا يبكي ماضيه وإنما الذي يبكيه "هو مستقبله الذي ينشد إلى نقطة سبقت الحاضر وامتدت عبره إلى المستقبل " (٢)

وهذا صحيح إلى حد بعيد ، فالشاعر لا يبكي الفناء والموت والضياع من منطلق ماضيه فقط وإنما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد ، فالمستقبل يلقي دائما بظلاله على التجربة الآنية للإنسان في مواجهة الوجود .

(١) د. سعد دعبس تيارات معاصرة في الشعر العربي ص ٧٤.

(٢) د. سليمان العطار شرح المعلقات السبع ص ٩٧.

ومن اللافت للنظر ابتداء كثير من الشعراء قصائدهم بمقدمات طولية ، وهذا يرتبط بعالم الشعر كما يرتبط بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، فالوقوف على الأطلال ظاهرة فنية ابتدعها شعراء جاهليون قدماء ، كما نلمح من طلب امرئ القيس لصاحبيه أن ييكيا الديار كما فعل ابن حزام ، فالشاعر مرتبط بعالم الشعر في المقام الأول ، ولكن اهتمام الشعراء بالمقدمة الطولية يبدو من ناحية ثانية نتيجة توافق هذه المقدمات مع مطالب ذاتية واجتماعية ، فمن الناحية الذاتية نرى أن الشاعر قد وجد في الوقوف على الأطلال منطلقا يعبر من خلاله عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان ، ومن ناحية الواقع نرى أن الشاعر يعبر من خلال هذه التجربة عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها معهم . كما أن الوقوف على الأطلال وتذكر الأهل والأحباب الطاعنين عنها يبدو من ناحية أخرى " شعيرة اجتماعية .. عند إنسان الصحراء الذي يعيش الماضي في الحاضر في ظل ثبات القيم وعنادها ضد التطور " (١)

كما أن طبيعة الحياة التي تقوم على الترحال من مكان إلى مكان يجعل الأطلال التي تبقى بعد انتقال القبائل ظاهرة لافتة للنظر ، ولا شك أن الشعراء كانوا أكثر الناس استجابة لما تخلفه هذه الأطلال من مشاعر ، وأقدرهم على التعبير عن تجاربهم في مواجهة التناقض المائل في الوجود والذي ترمز إليه هذه الأطلال.

يقول زهير بن أبي سلمى : (٢)

وأني متى أهبط من الأرض تلعة أجد أثرا قبلي جديدا وعافيا
فالنقيضان يجتمعان في مكان واحد ، فمن أطلال ترتبط برحيل الناس وترمز إلى الفناء ، ومن حياة ترتبط بهذه الحيوانات التي وجدت في هذا المكان الذي تركه الإنسان مرتعا لها ومسرحا للهوها . إلى جانب ما يبعثه الوقوف على الأطلال من تذكّر الحياة الماضية والأهل والأحباب .

(١) د. سليمان العطار شرح المعلقة السبع ، ص ٩٧ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٥ .

ويلفت نظرنا أن الشاعر الجاهلي - في كثير من المواضع - ينكر على نفسه وقوفه على الأطلال ، مصرحاً بعدم جدوى هذا الوقوف ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يميل هذا الوقوف .

يقول امرؤ القيس : (١)

وإن شفائي عبرة مهراقية فهل عند رسم دارس من معول

ويقول سلامة بن جندل : (٢)

وقفت بها ما إن تبين لسائل وهل تفقه الصم الخوالد منطقي

فالشاعر يحاول أن يستنطق هذه الأطلال ، وهو يعرف أنها لا تنطق ، ويسألها ، وهو يعرف أنها لا تجيب ، ولكن الاستفهام هنا ليس مجرد تقليد فني أو عرض لواقعة ، وإلا كان النفي أجدى .

فالأمر يتجاوز الاستبعاد والنفي ، لأن الاستفهام هنا يرمز إلى حيرة وجودية تغشي الشاعر أمام الحياة والفناء ، وهي حيرة تصل إلى أبعد مدى حين تتعلق بأمر انتهى الإنسان في جدله معها إلى قرار لا يتوافق مع أسواقه الوجودية .

ولهذا نراه يضرب صفحاً عما قبله الناس وسلموا به ، كما نراه لا يفتأ يسأل ويعيد السؤال الذي أثاره ، إن هذا السؤال هو صوت الشاعر الجاهلي المضممر ، بل هو صوت طفولته البعيد أو بمعنى آخر طفولة البشرية في سعيها الدائب نحو التعرف على حقائق الوجود .

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٢ .

(٢) الأصمعيات ، ص ١٣٣ .

يقول بشر بن أبي خازم : (١)

أي المنازل بعد الحسي تعترف أم ما صباح وقد حكمت مطرف
أم ما بكاؤك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في أيها تقف

قدم الشاعر هذه الوقفة من خلال الاستفهام ، وجعلها حوارا مع النفس ، إن هذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الجاهلي الذي اتصل برؤية جعلت من الوقوف على الأطلال وقفة مع النفس ، ويبدو أن ما يعكسه الاستفهام من دلالات تكشف عن تشكك الشاعر في جدوى البكاء على الأطلال ، ولكن هذا التشكك لم يمنعه من تشكيل تجربته تشكيلا فنيا يحاول أن يتعرف من خلاله على أبعادها . إن ما نلمحه من معاني التوبيخ والإنكار أو النفي لا تزيد عن كونها تلخيصا لصورة رائعة لإنسان يتعرف على نفسه وعلى موقفه من الوجود .

ومن ذلك قول الأعشى : (٢)

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي
دمنة قفرة تعاورها الصبي ف بريحين من صبا وشمال

فهو يستفهم عن جدوى بكاء الكبير هذه الأطلال ، وعمّا إذا كانت الأطلال سترد سؤاله .

ويتكرر سؤال الأطلال ، والاستفهام عن قدرة هذه الأطلال على الرد أو الفهم .

يقول حسان بن ثابت : (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٣ .

(٣) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٢٦ .

ألم تسأل الربع الجديد التكلمما بمدفع أشداخ فبرقة أظلمما
أبي رسم دار الحي أن يتكلما وهل ينطق المعروف ممن كان أبكما

فالشعراء لم يكتفوا ببيكاء الأطلال ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سؤلها ، وإنطاقها ، وهم يعرفون ويقررون أن هذه الأطلال لا تجيب ، والشاعر هنا لا يقدم لنا شيئا يعرف إنه عدم الجدوى ، وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود .
و اللانث للنظر أن هناك من يستفهم عن شوقه لهذه الأطلال ، وهو استفهام يكشف عن ارتباطها وحبها ، فهي رمز لحقبة من عمر الشاعر ، وبعض من نفسه ومن أهله وصحبته وأجبابه ، ولكن إلحاح الشعراء في ذكر هذه الأطلال في ذلك المجتمع الجاهلي ، حيث التقاليد البدائية ، يكشف عن حرمان يسيطر على وجدان الشاعر الجاهلي ، حيث لا يرى الشاعر محبوبته إلا ظاعنة ، أو من خلال ذكره للأطلال ، فللمرأة في أكثر هذه القصائد رمز وذكرى ، حيث ترتبط بالماضي ، ويقترن الحديث عنها بالحرمان ، وكأن الشاعر الجاهلي قد أصبح يعيش تجربة وجودية يلتقي فيها الماضي بالحاضر ، والموت بالحياة ، كما يرتبط الحرمان بالمتعة ، والهجر بالوصل ، والمسرة بالألم ، والحلم باليقظة .

يقول الأعشى : (١)

عرفت اليوم ممن تياما بجو أو عرفت لها خيامنا
فهاجت شوق محزون طروب فأسبل دمعته فيها سجاما

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥ .

ويوم الخرح من قرماء هاجت صباك حمامة تدعو حماما
وهل يشتاك مثلك من رسوم عفت إلى الأياصر والشماما

والذي نلاحظه أن الشاعر فسر كلمة طروب بمحزون فهي من الأضداد ، وهو في ترجيحه لهذا التفسير يبدو مرتبطا بالسياق ، فلا يجوز أن نصف المحزون بالفرح ، وهذا صحيح ، ولكن ذلك لا يمنع أن نسأل لماذا استخدم كلمة طروب بمعنى محزون ؟ ألا يكشف ذلك عن بعد درامي للتجربة ، حيث لا يبدو لها وجه واحد ، فالفرح والحزن في وجدان الجاهلي يجتمعان معا ، هذا فضلا عن أن ظاهرة الأضداد في اللغة العربية ، والتي كثر ورودها في الشعر القديم بخاصة تكشف لنا عن أن هذه الأضداد قد جاءت ترجمة لحياة الجاهلي ، فاجتمعت في تجربة واحدة عاشها الشاعر القديم ، فنرى الحزن والفرح ، والسعادة والألم ، والحب والحرم ، وغيرها من المتناقضات - تجتمع في لحظة واحدة وكلمة واحدة .

إن الطلل لم يكن رمزا للفناء فقط ، ولم يكن رمزا للحب والحياة فقط ، وإنما كان أيضا رمزا للإنسان في جدله مع الوجود.

يقول امرؤ القيس : (١)

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخسالي
وهل يعمن إلا سعيد مخلد قليل المصوم ما يبيت بأرجال

يقول شارح الديوان "دعا للطلل بالنعيم ، وأن يكون سالما من الآفات وهذا من عادتهم ، كأنهم يعنون بذلك أهل الطلل ، وقوله وهل يعمن ، يقول قد تفرق أهلك

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧ .

وذهبوا فتغيرت بعدهم عما كنت عليه ، فكيف تنعم بعدهم ، وكأنه يعني بذلك نفسه ،
فضرب المثل بوصف الطلل " (١)

ولا شك أن هذا إشارة ذكية تكشف عن العلاقة بين العناصر الموضوعية والشاعر ،
فالطلل هنا رمز لامرئ القيس الذي لم يبق منه غير ما يشبه هذا الطلل ، وهذا يكون
الوقوف أمام الطلل بمثابة وقفة مع النفس والمصير معاً .

ويبدو من جهة أخرى أن الوقوف على الأطلال كان أمراً مقبولاً من الجاهليين ،
فهو من ناحية لا يبعث على النفور كما لو وقفنا على القبور ، على الرغم من أنهما
يتصلان بظاهرة الفناء ، حيث إن الوقوف على الطلل يتصل بظاهرة الفناء رمزاً ، أما
الوقوف على القبور فإنه يتصل بها اتصالاً موضوعياً ، حيث إنما تحوي جثث الموتى ولهذا
فإنه يرتبط بمصير يهرب منه الإنسان . هذا فضلاً عن أن الطلل لا يتصل بموقف الإنسان
من الفناء فقط وإنما يتصل أيضاً بالماضي الذي عاشه ويحن إليه .

ومن النماذج التي ربط فيها الشاعر بين وقوفه على الأطلال وما حل بقومه من
ضياح وتشرد لامية عبيد بن الأبرص من بحر الطويل والتي يقول فيها : (٢)

أمن منزلٍ عافٍ ، ومن رسمٍ أطلالٍ ،
ديارهم إذ هم جميع فأصبحت
قليلاً ما الأصوات إلا عوازفاً ،
فإن تكُ غبراء الخبيبةُ أصبحت
بكيثٌ وهل ييكي من الشوقِ أمثالي
بَسَابِسَ إلا الوحش في البلدِ الخالي
عراراً زَمَراً من غياهبِ آجالِ
خلت منهمُ واستبدلتُ غيرَ أهدالِ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٧ - ١٨ .

بما قد أرى الحسيّ الجميع بغبطة
 أبعد بني عمرو ورهطي وإخوتي
 فلست وإن أضحوا مضوا لسبيلهم
 ألا ثقّفان اليوم قبل تفرّق
 إلى طُعنٍ يسلكن بين تبالّة ،
 فلما رأيتُ الحادين تكمّشاً
 رفَعنَ عليهن السياط فقلصتُ
 خروجُ برجليها كأن فروجها
 فألقنا بالقودِ كلِّ دقّة
 فمِلنا ونازعنا الحديثَ أو أنسا
 وما ننّ إلينا بالسوالفِ والحلى ،
 كأن الصبا جاءت بريح لطيمة
 وريح خزامى من مذانبِ روضة

بدأ الشاعر قصيدته بكاء فردي للأطلال ، وإذا كان الشاعر هو ممثل الجماعة
 وصوتها ، فإنه مع ذلك يبدأ من خلال ذاته المفردة ، لأنه يشعر أنه وحده المسئول عن
 بكاء الحياة والماضي - في صورة هذه الأطلال . ويتأكد هذا البكاء الفردي من خلال
 استخدام الشاعر للأفعال المسندة لضمير المتكلم المفرد ، بكيت ، بيكي ، أرى الحسي ،
 أرجي ليان العيش ، فلست ناسيهم . هنا يصبح الشاعر واقعا تحت سيطرة إحساس
 متميز إما بمسئوليته نحو ضياع قومه من بني أسد ، أو مسئوليته في استنهاض هم قومه ،

فالشاعر لا يبكي مجرد أطلال تركها أصحابها طلبا للمرعى والكأ، وإنما يبكي شعبه الضائع المشرد بعد أن طردهم الملك حجر من ديارهم.

ولهذا فإنه يبدأ بذكر قومه ويكرر ذلك ، ولم تظهر صورة المحبوبة إلا في آخر القصيدة ، وهو يذكر هذه الديار التي كان يقيم فيها بنو أسد "إذ هم جميع" والجميع الحي المجتمع ، والجيش ، والرجل الكامل الخلق ، ثم نراه يعود إلى ذكر الحي الجميع مقرونا بالغبطة ، فالغبطة والسعادة تقترن بالماضي ، حيث كان قومه أقوياء مجتمعين ، ولكن تكرار لفظة جميع تبرز الفكرة المسيطرة على وعي الشاعر ، والتي جاءت رد فعل لفكرة التشرذم والضياع وتجربة الغربة التي يعانيها الشاعر وقومه . وتأتي صورة الخراب الذي حل بهذه الديار في مواضع متعددة من القصيدة تتوحد فيما بينها لتعمق من الإحساس بالخراب الذي حل بهذه الديار ، فقد أصبحت هذه الديار بسايس أي ققرة ، وهو عندما يستثنى لا يحيى المستثنى واحدا من جنس قومه وإنما هو الوحش الذي سكن هذه البلاد بعدهم ، فقد استبدلت الحياة الإنسانية بحياة هذه الوحوش التي اتخذت هذه الديار مسرحا لها .

وإذا كنا نرى الشاعر في مطلع القصيدة يستفهم منكرا على نفسه بكاء هذه الأطلال ، فإنه بعد ذلك قد عاد يستفهم مستبعدا أن يرجى ليان العيش بعد من فارقتهم من قومه ، فالأطلال - بعد أن تجردت إلى ما ترمز إليه، وتخلصت من المعاني المباشرة ، واتصلت بمعانيها البعيدة في الوجدان الإنساني - أصبحت تستحق البكاء من خلال ما ترتبط به من رموز إنسانية . ولهذا فإنه بعد استفهامه ينتهي إلى ما يشبه القرار فيستحلم النفي ليؤكد أنه لن ينساهم ، وبالتالي يؤكد حزنه من أجلهم ، فالحركة النفسية تسير

على النحو التالي : إنكار للبكاء ، ثم إنكار للنسيان و السلوان ، ثم رفض للنسيان
والسلوان .

وبعد بكاء الشاعر الأطلال الذي كان ضمير المفرد هو الضمير المواجه للجماعة
المتذكر لها ، والذي يحاول الشاعر من خلاله أن يعيد تشكيل وجودها من خلال ذاته ،
نجد الشاعر ينتقل إلى دعوة رفيقه أن يقفا كي يتأملا الظعن ، وهو حين يدعوها إلى
ذلك يظهر خشيته أن تشده معهما أحداث الحياة عن هذه اللحظة المهمة . وتستغرقه
الرحلة التي صورها وكأنها واقعة حاضرة ، ويتذكر الحادين اللذين سارا مع الرحلة وقد
طفت هذه الذكريات من أعماق نفسه مقترنة بإحساسه تجاههما حيث إنه في هذا
الموقف يبدو نادما على ذهابهما ناعمين . والشاعر هنا يكشف عن المفارقة التي يشعر
بها ، ففي مواجهة آلام الفراق والرحيل يرى الحداة لا ينسون واجبهم في الغناء وسوق
الإبل ، حيث تبدو مشاعرهم منقطعة عن تجربة الفرقة ، وكأننا به يتمنى لو أن الحداة
رفضوا سوق هذه الإبل ورفضوا الغناء . ويتنقل الشاعر بعد ذلك إلى الحديث عن اللهو
مع الطعائن .

ويلفت نظرنا أن اللهو هنا جماعي ، ويتضح ذلك من استخدامه للأفعال المسندة
إلى ضمير الجمع : ملنا ، نازعنا ، ملن . ولا شك أن هذه التجربة الجماعية للهو
والانطلاق تقابل التجربة الفردية للبكاء ، والتي يبدو فيها الشاعر وكأنه وحده هو المعنى
بتقدير الموقف وجسامة الخطب ، كما أنها من ناحية أخرى تقابل تجربة مشاهدة الطعائن
مع رفيقه ، وكأنه قد أوحى ضمنا أن نتأمل الطعائن لا يكون إلا للخاصة .

* * *

الباب الثالث

الشاعرُ الجاهلي والطبيعة

أولاً الشاعر والعالم الطبيعي

إن الذي يميز موقف الشاعر من عالمه عن غيره من الناس ، هو أن الشاعر لا ينظر إلى هذا العالم من منطلق كونه إنساناً فقط ، وإنما بوصفه مبدعاً يواجه عالمه بتشكيلٍ فني .
" إن الشعر موضوع تخيلي ، ومن ثم كان فعلاً من أفعال المعرفة الذي يتحقق فيه الموضوع التخيلي ، وإدراكاً فطرياً ، وصورة تتشكل في اللغة وفي تركيب الموقف الإيصالي الذي يتقوم بها " .^(١)

والقول بأن الشعر فعل ، يعني أن الشاعر يشكل العالم من خلال رؤية متميزة ، ويعني أيضاً أن لكل شاعر أسلوباً خاصاً في النظر للعالم ، وموقفاً يؤثر بالضرورة في أسلوبه الذي يعيد به تشكيل هذا الكون ، وفقاً لرؤيته الخاصة ومعتقداته الخاص الذي يتصل برؤية الجماعة ومعتقداتها .

ولهذا فإن ما يقرره مارلو من " أن الفن لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم ، وإنما يتولد عن أسلوبٍ خاص في إبداعه وتكوينه " ^(٢) قول تنقصه الدقة لأن أسلوب الشاعر في النظر إلى العالم هو الإطار الذي يُشكّل أسلوبه الخاص في تشكيل هذا العالم . وقد ظل الإنسان زمناً طويلاً وهو كائن طبيعي يتطور من الطبيعة ، ولكنه أخذ بعد ذلك يتحول - بعمله إلى أن يكون كائناً إنسانياً ، يتطور ضد الطبيعة .^(٣)

ووجد الإنسان في نفسه وسط هذا العالم ، وكانت نظرتيه في البداية نظرية أسطورية " وفي هذه النظرة الأسطورية إلى العالم تتبدى الأرواح حالة في كل مكان ، مألوفة كل فراغ ، ساكنة كل شيء . وتتبدى قوى الطبيعة وظواهرها حية قادرة على

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٦١

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٧٦ .

(٣) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٦ .

الإدراك والفعل والتأثير . كما تتبدى الجوامد من أحجار وجبال وأشجار وصخور
وكائنات حية قادرة على الفهم والتدبير .^(١)

أما بالنسبة للدراسات التاريخية التي تناولت عقائد عرب الجاهلية - فإن
برنارد لويس يقول : " كان دين البدو نوعاً من عبادة الأرواح المتعددة ، ويتصل بوثنية
الشعوب السامية القديمة ، ويرجع أصل الكائنات التي كانوا يعبدونها إلى سكان الأماكن
المنعزلة ، وأولياتها الذين كانوا يعيشون في الأشجار والينابيع ، وفي الحجارة المقدسة "^(٢)
ولا شك أن هذا يرتبط برهبة المكان الذي يمثل الجلال والمجهول بالنسبة للإنسان .

وفي الدراسة التي قدمها دكتور جواد على لتاريخ العرب قبل الإسلام ، يقول عن
عقيدة الجاهليين وارتباطها بالطبيعة : " وأهّمت بعضُ الأقوامِ والقبائلِ الظواهرَ الطبيعيةَ ،
لتوهمهم أن فيها قوى روحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان ، مثل الشمس
والقمر وبعض النجوم " .^(٣)

كما " أن هناك توسعاً في هذه العبادة تراه عند بعض الأقوام البدائية يصل إلى حد
تقديس الأحجار والأشجار والآبار والمياه وأمثال ذلك إذ تصوروا فيها وجود قوى
روحية كامنة فيها فعبدوها على أن لها أثراً خطيراً في حياتهم " .^(٤)

فالإحساس بجلال العالم وجماله وتفوقه إحساس أصيل وقلتم في نفس الإنسان ، ولا
شك أن صفة الجليل تجمع بين عنصري النفع والضرر ، وبين عنصري القوة والجمال من
ناحية أخرى .

(١) نفس المرجع ، ص ٣٢ .

(٢) برنارد لويس : العرب في التاريخ (مترجم) ص ٣٧ .

(٣) د. جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ ، القسم الديني ، ص ٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢-٢٣ .

" إن الإنسان عندما ينظر حوله فإنه يجد نفسه بإزاء عوالم ضخمة من الطاقات الهائلة والقوة اللامتناهية .^(١)

فأين الإنسان من الشمس والقمر والنجوم ، وأين هو من الجبال والصحراء والوديان ، والليل والنهار ، والحيوانات المفترسة ، والرعد والبرق والأمطار والسيول وغير ذلك .

إن عبادة الطبيعة قد جاءت نتيجة جدل بسيط لكنه التحم مع إيمان طبيعي بوجود قوى عليا فوق طاقة البشر تتحكم في هذا العالم ، هي مصدر الحركة والثبات ، والفساء والخلود ، والموت والحياة ، والسلب والإيجاب في هذا الكون .

وإن كانت هذه القوى الخفية المسيطرة وفقاً لتصورهم ، كامنة في ظواهر حسية تجسد القوة والضعامة واللاتناهي ، إزاء إحساس الإنسان بالعجز والتناهي ، فإن العالم الطبيعي كان تبعاً لذلك مهيمناً على الإنسان ، مالكاً له ، وموجهاً لمقاديره . ولهذا تحول من ابن للطبيعة ومخلوق من مخلوقاتنا إلى عبد لها ، وقد صنع الإنسان بنفسه عبوديته ، وخلق آلهته على هواه ، لأن وعيه لم يكن قادراً على إدراك ماهية الوجود ، وكان عاجزاً عن تفسير هذه الظواهر الطبيعية ، وتفسير ما يحيط به من غموض تفسيراً صحيحاً .

ولكن جدل الإنسان مع الكون ، تمخض عن نمو ملحوظ في إدراكه ووعيه ، وبدأ الإنسان يشعر بنفسه عندما ازداد وعياً ببعض حقائق الوجود ، "كان لديه اعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة : فالشجرة تغني ، والشمس تبتسم ، والسماء تبكي ، ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني ، أصبح هذا الاعتقاد مجازاً " .^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٥٧ .

(٢) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٢ .

ومنذ أن أصبح الإنسان يعرف الملكية الصغرى ، ملكيته لكوحه وحيواناته وأدواته ، نزع بصورة من الصور إلى ملكية هذا الكون وسيادته والسيطرة عليه . وكانت الكلمة قوة في علاقة البدائي بعالمه كانت أداة للتحكم في جزئيات هذا العالم وظواهره ، كما كانت أداة لمعرفة هذه الجزئيات والظواهر " (١)

" ولم تكن الكلمة في ذلك الفهم أداة صياغة لذلك العالم . بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه . لم تكن الكلمة وسيلة لنقل الخبرة وتجريد التجربة فحسب ، كما لم تكن تنسيقا للنشاط العلمي وتنظيما له بل كانت توجيها للحدث ، وتملكا للشيء ، وحلقا اجتماعيا للإنسان " (٢)

ولهذا فإن الشاعر بوصفه مبدعا أداته الكلمة - كان عمله ذا قوة سحرية تتصل بالجنود الأسطورية . وظلت هذه الجنود الأسطورية متصلة حتى العصر الجاهلي ، حيث كان ينظر إلى الشاعر على أنه شخص غريب متفرد ، يمتلك قوة خارقة تتصل بالجن والشياطين . كما أن شعور الإنسان بنفسه وإحساسه بإمكاناته وقدراته الروحية والعقلية جعله يطمح إلى السيطرة على هذا العالم الذي يهيمن عليه . " إن الإنسان ليعرف أنه جزء من الطبيعة بوصفه جسما ، ولكننا نراه يحاول أن يستوعب العالم كله بوصفه روحا أو عقلا ، بحيث يكون في وسعنا أن نقول أن كل دراما الوجود البشري إنما تنشأ عن تلك العلاقة المزدوجة بين هذا الجسم المحوى في العالم وذلك العقل الذي يحوي العالم نفسه " . (٣)

(١) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

وإذا كان الوجود جميلاً بذاته أو جميلاً لأننا ندرکه كذلك فإن " الجمالي أشمل من الفني . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة ، تتبدى ماهيتها ونتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فنشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون " (١)

وهذا يصبح الشاعر وسيطاً بين العالم والناس ، وتصبح رؤية الفنان هي الإطار الذي يعيد الناس النظر من خلاله إلى العالم ، وهذا يقدم الشعر في إطار جديد قد يتشابه مع صورته الواقعية ، وقد يختلف عن هذه الصورة ، لكنه في كلا الحالين يمثل انعكاساً له .

* اتصل الشاعر الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وتفاعل معها بكل ظواهرها ومظاهرها ، فلم تحجبه عنها أسوار ولا قصور ، وأصبحت له بمثابة الأم التي تعطيه كل ما تستطيع ، ولكن هذه الطبيعة كانت تقسو عليه في كثير من الأحيان فتجعله ، يهرب منها وإليها ، فيترك الجذب إلى الخصب ، باحثاً عن الرزق والأمن ، ولهذا فإن علاقته بالطبيعة قد سارت في إطار النافع . ولكن علاقة الشاعر بعالمه الطبيعي كانت أيضاً قائمة على إدراك لقيمة هذا العالم وأهميته ، ووعيه بما يمثله العالم الطبيعي من قيم موضوعية .

فالوعي لا ينهض بمجرد الفكر والتصور ، وإنما ينهض باكتشاف خصائص موضوع المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل ، السامي ، الحسن ، الوضع ، القبيح)

.... إنما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية " (٢)

(١) د. عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

إن إدراك جمال بعض الظواهر أو العناصر الطبيعية وجلالها - يمثل قاسماً مشتركاً بين البشر في كل العصور والبيئات ، ومثل ذلك تماماً إدراك قبح أو وضاعة بعض عناصر الطبيعة ومخلوقاتهما .

ولا شك أن هناك فرقاً بين الجمال الفني والجمال في الفن ، والجمال في الطبيعة . فالجمال في الطبيعة والفن جمال موضوعي بالدرجة الأولى ، أما الجمال الفني فإنه يتصل بالتشكيل الفني ، سواء أكان تشكياً لمقولات جميلة أم غير جميلة ، فكل تشكيل لمقولات العالم هو تشكيل جمالي ، حيث يوصف بالجودة أو عدمها ، وبالجمال أو القبح وفقاً لمعايير فنية .

فليس كل تشكيل للجمال الطبيعي أو الإنساني تشكياً جميلاً بالضرورة ، كما أن التشكيل الشعري لمقولات القبح ومظاهره - هو تشكيل جمالي مع تفاوت في درجة الجودة . فنحن نستطيع أن نصف كلا التشكيلين وصفاً واحداً ، وأن نضعها على مستوى واحد من حيث الفن ، لأن تعرف الشاعر على عالمه تعرف جمالي ، من حيث إدراك الجمال الذي يتبدى في العالم موضوعياً ، ومن حيث انعكاس هذا الإدراك مشكلاً تشكياً فنياً جميلاً ، ولهذا فإننا نقول إن عناصر التشكيل الفني لا تفقد جمالها الموضوعي إلا إذا أراد الشاعر لها ذلك ، أو إذا أساء الشاعر تشكيله الفني . ولكن الشاعر لا يعيبه - بوصفه شاعراً - أن يرفض ما تُعَورَفَ عليه من جمال ، وإنما يعيبه أن يقدم تشكياً فنياً لا يتسم بالجودة ، سواء لما تُعَورَفَ على جماله أو قبحه . فهذا أبو ذؤيب الهذلي يرى البلاد على ما فيها من جمال وخصب جذباً ، لأن محبوبته سكنت بغيرها فيقول :^(١)

وأرى البلاد إذا سَكَنْتِ بِغَيْرِهَا جذباً وإن كانت تَطُلُّ وتُخَصَّبُ

(١) ديوان الهذليين ، ص ٦٣ . تطل : بصيها الطلُّ .

ونحن لا نواخذ الشاعر بسبب إنكاره حقيقة البلاد ، لأن ذلك اتصل بتجربة ذاتية قدمها الشاعر من خلال صياغة جيدة ، حيث ربط تلك الرؤية ببعد محبوبته عنه .

إن موقف الشاعر من عالمه الطبيعي ينحصر إما في إطار الوصف المباشر لمشهد أو لظاهرة ، أو يتجاوز ذلك إلى النظر في علاقة هذا المشهد أو الظاهرة بالإنسان ، ولا شك أننا نعول في تذوقنا لجمال النص الأدبي على خصائصه الفنية ، لأن المحتوى الشعري بعد تشكله تصبح له خصوصيته وذاتيته ، حيث تفقد العناصر الموضوعية قدراً كبيراً من استقلالها ، بعد أن ندخل في بنية العمل الأدبي ، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الظاهرة لا تفقد كل خصائصها الموضوعية خارج الفن ، حيث تظل هذه الخصائص ذات تأثير كبير ومغزى واضح في بنية العمل الفني . ولهذا فإننا نقول : إن الشاعر قد أصاب الوصف أو التشبيه إذا كان ما قدمه من وصف أو تشبيه مناسباً لموضوعه ، ومقبولاً من الناحية الموضوعية ، ولكننا نقول إن الشاعر قد أجاد التعبير إذا كان قد جمع بين إصاغة المعنى وحسن الصياغة . " ولكن النقد ليس بهذه البساطة ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أي غاية ...

فهناك في الواقع نوعان من الحكم : نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح ، فإننا بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ، لأن البشرية في تعاطيها الأدب على مندى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثاني هو الذي لتحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مكانه أو في مستواه بحسب المفهومات ، والمقارنات ، وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة "تذوق" العمل الفني إلى مرحلة تقويم هذا العمل." (١)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٠-٣١ .

ومعنى ذلك أننا لا بد أن نحاول في دراستنا للعمل الأدبي أن نفهم تلك العلاقة المهمة بين الرؤية والفن ، فإن وراء كل صورة موقف ، والتعرف على الموقف لا يتم إلا من خلال تعرفنا على الصورة بكل خصائصها الفنية ولهذا فإن تقويمنا للعمل الأدبي هو تقويم للشكل والمضمون معاً . وعلاقة هذا بنموذج الإنسان في الشعر يتحدد في أن كل صورة للعالم الطبيعي في الشعر - سواء اتصلت اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بنموذج الإنسان - تكشف عن رؤية الإنسان للعالم الطبيعي ، وموقفه الذي ينعكس على نموذجه .

وإذا تأملنا موقف الشاعر الجاهلي من عالمه ، نجد أن هذا العالم كان بالنسبة له مثلاً للجمال والجلال ، يستمد منه الشاعر رموزه وتشبيهاته واستعاراته ، ولكننا في الوقت نفسه نشعر أن هذا الشاعر الجاهلي هو الذي أضفى الجمال على هذا العالم ، وعمق إحساسنا به ، بحيث نراه شديد الاحتفاء بوصف مظاهره وظواهره ، وجعلها رموزاً لمقولتي الجمال والجلال ، فإذا كان رينان يقول : " إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان " .^(١) فإن لالو يرى أنه " ليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة جمالاً فنيلاً يكون هو الأصل في كل إنتاج استيطقي ، وإنما لا بد وأن نعترف بأن الفن هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة " ^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٦٢ .

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ .

ولكننا لا بد وأن نسلم بأن هناك جمالاً خارج الفن ، وجمالاً في الفن ، وتشكياً
جمالياً لكل المظاهر سواء أكانت جميلة أم غير جميلة .

فإذا كان الشاعر باستخدامه لعناصر العالم الطبيعي في تشكيله الشعري يكشف عن
إعجاب بهذا العالم يضيف على هذا العالم قيمة تجعله يتجاوز صورته الواقعية .

فالشاعر له دور مهم في إضفاء القيمة على العالم الطبيعي ، والكشف عنها ، يرى
رودان : أن " كل ما في الطبيعة إنما يحمل طابعاً وشخصية في نظر الفنان الكبير ، لأن
نظرته الفاحصة النفاذة تحترق الأشياء ، فتنفذ إلى معانيها الكامنة ، وتستجلي ما خفي من
مدلولاتها " (١)

وقد تتجاوز عناصر العالم الطبيعي ومخلوقاته ومظاهرها ، فتصبح رموزاً لقيم مقبولة
أو مرفوضة ، من الجماعة ، أو من الشاعر على وجه خاص .

يقول عنترة بن شداد : (٢)

وأنا الربيعة لمن يجلُّ بساحتي أسدُّ إذا ما الحربُ أبدتْ ناهيَا
فاذهبْ فأنتَ نعامةٌ مذعورةٌ ودع الرجالَ قتالها وسبابهَا

فالربيعة هنا رمز للخير والخصوبة ، والأسد رمز الشجاعة والقوة ، والنعامة رمز
للهرب والفرار . ولا شك أن النعامة جميلة من خلال تشكيله الشعري ، ولكنها هنا
رمز لصفة مرفوضة هي صفة الذعر والفرار .

(١) نفس المرجع ، ص ٦١ .

(٢) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٣٤٠ .

وعبيد بن الأبرص في حديث عن جبل عُدَّ مِلي ، حيث يعيش قومه يقرون الجحد الذي يرتبط بشموخ هذا الجبل بالجمال الذي يتبدى في مظهره ، فيقول : ^(١)

وَلَنَا دَارٌ وَرَثْنَا عِزَّهَا أَلْ — أَقْدَمَ الْقَدْمُوسَ عَنْ عِمٍ وَخَالِ
 فِي رَوَابِي عُدَّ مُلِيٍّ شَامِخِ أَلْ — أَنْفٍ فِيهِ إِرْثٌ مَجْدٍ وَجَمَالِ

فالشاعر على وعي بما يقدمه العالم الطبيعي من جمال وجلال ، وبما يعكسه إحساس بهما ، ولهذا فإنه يستخدم كثيراً من عناصر الطبيعة وكائناتها وظواهرها في تشكيله الشعري ، مرتبطة بالقيم التي اقترنت بالجماعة أو أراد هو أن تقترن بها . يقول عنتره بن شداد في وصف قومه : ^(٢)

إِذَا مَا مَشَنُوا فِي السَّابِغَاتِ حَسِبْتَهُمْ سُبُولاً وَقَدْ جَاشَتْ مِنْ الْأَبَاطِحِ
 وَيَطْلُبُ الْأَعْمَشَى مِنْ مَمْدُوحِهِ أَنْ يَصْبِحَ كَالْجَمَلِ فِي تَحْمَلِهِ لَتَبَعَاتِ الْقَبِيلَةِ

فيقول : ^(٣)

وَكُنْ لَهَا جَمَلًا ذَلُولًا ظَهْرُهُ أَحْمِلُ وَكُنْتُ مُعَاوِدًا تَحْمَلُهَا
 فَالجمال هنا رمز للقوة وللتحمل وتجسيد لهما .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ ، القدموس : القدم العظيم .

(٢) ديوان عنتره بن شداد ، ص ٣٠٠ ، السابغات : الدرود الكاملة .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٨١ .

ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة

إن الذي يلفت نظرنا هو أن رؤية الشاعر للكون قد اختلفت وفقاً لاختلاف طبيعة عناصره ، ولهذا فإن نظراته إلى الجوامد قد اختلفت عن نظراته إلى الكائنات الحية وبخاصة الحيوان ، فالجوامد بما تشمل من ثوابت كالجبال والتلال والصحارى ، أو متحركات كالنجوم والكواكب - تمثل عنده الثبات والاستمرار ، وترمز للخلود ، أما الكائنات الحية ، فإن وجودها وجود موقوت ، حيث تنتهي إلى الموت والفناء . وكان الذي يأخذ بحظ موفور من الحياة والمتعة تنتهي حياته ويموت ، أما هذه الجوامد التي لا تستمتع بحياة كالإنسان والحيوان فإنها تظل باقية .

ولهذا فإن الوجود ينقسم إلى نوعين من الوجود ، وجود مادي يقى ويستمر ، ووجود حي يرتبط بالفناء على الرغم من استمرار نسي في النوع الذي ينتمي إليه .

وإزاء استمرار الوجود المادي وديمومته ، وارتباط الوجود الحي بالموت والفناء ، تشتت الوجدان الجاهلي بين رؤية تربط الوجود الحق بالخلود ، ومن ثم فإن هذه الثوابت التي تمثل صورة الخلود هي الموجودة حقاً ، أما الوجود الحي فإنه وجود نسبي : لأنه يفتقد الخلود الذي هو سر السعادة ، ولكن هذا الوجود النسبي بدا من زاوية أخرى وكأنه الوجود الذي يجب أن يكون لأنه ، مرتبط بالحياة المليئة ، ومن هنا تولد في نفس الشاعر الإحساس بالمفارقة ، حيث وجد الجوامد التي لا تحيا الحياة الحقة ، هي الباقية ، ووجد الأحياء الذين يمَيون الحياة ويقدرونها يموتون .

وإذا كان الشاعر الجاهلي في مواجهته للزمان قد أحس بطابع الشقاء ، حيث ارتبط الوجود الزماني بالموت والفناء - فإن هذا الشاعر قد أحس أيضاً في مواجهته للمكان بنفس الإحساس ، حيث رسخ في وعيه الإحساس بالتناقض بين تناهي وجوده الحسى ولا تناهي الوجود المادي الذي يقترن بلاتناهي الزمان .

ولهذا فإننا نعود إلى التمثيل بتلك الرؤية التي قدمها زهير لخلود الزمان والمكان

حيث يقول : (١)

بدا لي أن الناس تَفنى نفوسُهُمُ
ألا لا أرى على الحوادث باقيا
وإلا السماءَ والبلادَ وربنا
وأموالهم ولا أرى الدهرَ فانيا
ولا خالداً إلا الجبالَ الرواسيا
وأيماننا معدودةً واللياليبا

ويقول مالك بن خالد الخناعي : (٢)

يا مئى إن سباعَ الأرضِ هالكةٌ
والأدمُ والعُفْرُ والآرامُ والناس

ويقول لبيد بن ربيعة : (٣)

إن يكنُ في الحياة خَيْرٌ فَقَدْ أَنْـ
عشتُ دهرًا ولا يدومُ على الأيـ
وكُلافٌ وضلفُغٌ وبضيغٌ
والنجومُ التي تتابع بالليـ
دائبٌ مُوزَّها ، ويصرفها القـ
ثم يعمى إذا خفـين علينا
هَلَكْتَ عامرٌ فلم يبقَ منها
غير آلٍ وعُنَّةٍ وعريشٍ
ظُرْتُ لو كان يَنْفَعُ الإنظارُ
سامٍ إلا يَرْمِرمٌ وَيَقَارُ
والذي فوق خَبَّةٍ ، ييمـارُ
لِ وفيها ذاتَ اليمينِ ازورارُ
رُ ، كما تعطف الهجانَ الظوارُ
أطوالُ أمْراسُها أم قصارُ
برياضِ الأعرافِ إلا الديارُ
ذعذعتها الرياحُ والأمطارُ

يقترن الفناء عند الشاعر بانعدام الخير فما دام الخلود مستحيلًا فليس هناك خير

حقيقي . ويبدو أن فكرة الفناء قد تسلطت على وعي الشاعر متجسدة في إحساس

(١) ديوان زهير ، ص ٣٨٥-٣٨٨ .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ٢ ، ص ١ الأدم والعفر والآرام : ظباء مختلفة الألوان .

(٣) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ، ص ٧٧

الشاعر بفناء الإنسان وتناهيه في مقابل خلود الجوامد في الطبيعة سواء الثوابت منها كالجبال ، أم المتحركات كالنجوم . وتتبدى هذه الفكرة من خلال قوله "لو كان ينفع الإنظار" أي التأجيل إلى حين ، فالموت لا بد منه مهما طال الأجل ، وقد استخدم الشاعر القصر في تأكيد بقاء الجوامد دون غيرها من الموجودات في قوله : "ولا يدوم على الأيلم إلا يرَ مَرَمٌ وَيَعَارُ" ، كما استخدم الشاعر نوعاً من الاستثناء المنقطع في إبراز بقاء الجوامد وحدها ، وفناء الناس في قوله : "هلكت عامر فلم يبق منها إلا الديار" فالذي يبقى ليس من جنس الذي يفنى .

وتقترن بصورة النجوم بعض التدايعات حيث نرى الشاعر يستطرد في وصفها بالنياق التي تعطف على الصغار من الإبل ، وهي صورة ترتبط بجذور أسطورية ترى مملكة السماء صورة لما يجري على الأرض ، كذلك نراه يتحدث مستفهماً عن كون هذه النجوم معلقة في السماء بأمراس طويلة أم قصيرة ، وهذا يعكس ارتباطاً بثقافة العصر ، حيث لم يتصور الجاهلي قانوناً ينظم حركة الكواكب .

والشاعر حيث يتحدث عن فناء قومه مقترناً بخلود الطبيعة ، إنما يجسد إحساساً بالمفارقة ، فالناس يفنون والعالم المادي يبقى وحركة الأيام تسير بالإنسان نحو الفناء . ويبدو أن إحساس الشاعر بخلود هذه العناصر ، جعله ينظر إليها نظرة إجلال وتقديس ، فرأى في حركة النجوم حركة في أقدار الناس ، يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

وَلتَأْتِينَ بَعْدِي قُرُونٌ جَمَّةٌ تَرعى مَخارِمَ أَيْكَةٍ وَلِدوداً
فالشَّمْسُ طالعةٌ وَلَيْلٌ كاسِفٌ والنجمُ تجري أنحساً وسعوداً

(١) ديوان عبيد ، ص ٣٢ .

وإذا كان الإنسان قد واجه الزمن مقترناً بالفناء والموت ، فإن الزمن وبعض عناصر الطبيعة ترصد ما يشيده الإنسان فتحيله أطلالاً وخرائب . يقول امرؤ القيس : (١)

قَفْ عَلَى الدَّارِ الَّتِي غَيَّرَهَا بَارِحُ القَطْرِ وَتَكَرَّرُ الحِقْـبُ
 دَارُ قَوْمٍ بَدَّلْتُ مِنْ بَعْدِهِمْ سَاكِنِ الوَحْشِ وَلِلدَّهْرِ عُقْبُ
 فالأمطار الشديدة وتتابع السنين أحال هذه الديار إلى أطلال بعد أن ارتحل عنها ساكنوها ، فأصبحت مسرحاً للوحش ، وقد ارتبط هذا بالدهر وتوبه .

ويقول سلامة بن جندل : (٢)

هَاجَ المَنَازِلَ رِحْلَةَ المَشْتِاقِ دِمْنٌ وَأَيَاتٌ لَيْثَنَ بَـسْوَاقِ
 لَبَسَ الرِّوَامِسَ وَالجَدِيدُ بِلَاهِمَا فَتُرَكَّنَ مِثْلَ المَهْرَقِ الأَخْلَاقِ
 ويقول عبيد بن الأبرص : (٣)

أَقْفَرَ مِنْ مِئَةِ الدَّوَاغِ مِنْ نَجَبْتِ قَلْبِنِي فَيَحَانَ فَـالرَّجَلُ
 كَأَنَّ مَا أَتَقَتِ الرِّوَامِسُ مِنْ هُـ وَالسَّنُونَ الذَّوَاهِبُ الأَوَّلُ
 فَرَعُ قُضِيمٍ غَلا صَوَانِعَهُ فِي يَمْسِي العِيَابِ أَوْ حِجْلُ

فالعناصر الطبيعة تشترك مع الزمن في صنع الفناء ، وقد أدرك الجاهلي هذا ، فسمى الرياح الروامس وهي التي تنقل التراب من بلد إلى آخر ، وربما غشت وجه الأرض كله

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٤٠٢ .

(٢) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٢ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦ .

بتراب أرض أخرى والروامس الرياح التي تسير التراب وتدفن الآثار وكل دابة تخرج بالليل فهي رامس ترمس : تدفن الآثار كما يرمس الميت .^(١)

ولا شك أن الإنسان وفقاً لهذا التصور الجاهلي قد واجه الزمان والمكان معاً ، فهما يعطيانه كل شيء ، ويسلبانه كل شيء ، فالزمن عندهم هو الحياة وهو سالب الحياة . والطبيعة مصدر للحياة ، وهي أيضاً مشاركة في سلب هذه الحياة .

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد واجه الزمن بتشكيل مضاد حاول من خلاله أن يقهه ما يشكله الزمن من سلب وقهر ، فإنه من ناحية أخرى قد واجه المكان ، بمثل هذا التشكيل حيث نراه يتخذ من اجتيازه المكان المخوف الوعر رمزاً لانتصاره عليه . يقول الشنفرى :^(٢)

ووادٍ بعيدٍ العمقِ ضنكٍ جُماعه	مراصد أم قانت الراسِ أخوف
وحوشٍ موى زادِ الذئابِ مضَلَّة	بواطنه للجن والأسد مألَّف
تعسفتُ منه بعدما سقط الندى	غماليلٌ يخشى عليها المتعسف

فمواجهة المكان بما يمثل من وعورة وخوف وخطر يبدو وكأنه مواجهة للزمان في نفس الوقت ، أو هي مواجهة للمكان المتزمن الذي التحم فيه الزمان والمكان ، فأصبحت مصدرين للإحساس بفجعة الحياة ، ومن ثم أصبحتا دافعين وحافزين للإنسان على مواجهة القهر الذي يفرضه عليه .

والشاعر في مواجهة الزمان والمكان يشعر أن هناك تشكيلاً مفارقاً له ، سابقاً عليه ، وهو تشكيل يثير عنده تصوراً يواكب ما يقدمه من تشكيل فيكشف عن رؤية وموقف يمثلان منطلق التصور ، ويرزان خصوصية التصوير . يقول

^(١) لسان العرب مادة رمس .

يوان الشنفرى ، ص ٣٨ ، ٣٩

الدكتور صلاح عبد الحافظ : "نظر الشاعر الجاهلي حوله في تلك البيئة الصحراوية المكشوفة ، فوجد مظاهر الطبيعة الأرضية والسماوية قد فرضت نفسها عليه ، وأجبرته على التأمل فيها ، وبما أن هذا الشاعر فنان يستطيع أن يعكس رؤيته الداخلية ، وشعوره الدفين على ما أمامه من موجودات ومظاهر ، فقد أداه هذا التأمل إلى ملاحظة مظاهر الخلود ، والاستمرار والتتابع ، ومن ثم وجد فيها الزمن وخلوده ، ومدى قصر حياته بالنسبة إلى ذلك الزمن ، أو ذلك الخلود " (١)

ولا شك أن مواجهة الشاعر للعالم قد قادتة إلى محاولة امتلاك هذا العالم رمزاً ، بعد أن شعر أنه يستوعب هذا العالم بفكره وروحه ، فالجبال والشمس والقمر والنهر والبحر والنجوم ترمز للقوة والخلود ، وامتلاكها يكشف عن نزوع نحو امتلاك هذا الخلود الذي ترمز إليه ، وقد تجسد ذلك من خلال اتخاذ الشاعر من هذه العناصر بؤاني موضوعية يشكل بها نموذج الإنسانية ، وكأن الشاعر حين يشبه الإنسان - رجلاً كان أو امرأة - بهذه العناصر يعبر عن رغبة كامنة في الهيمنة والخلود ، كما يكشف عن نزوع نحو اكتساب الصفات الجوهرية والعرضية لهذه العناصر المكانية ، فالأعشى يصور ممدوحه بالجبل في خلوده فيقول : (٢)

لن تزالوا كذلكم ثم لا زل ————— ست لهم خالداً خلود الجبال

فالشاعر يعبر عن أمنية في خلود ممدوحه ، فيستعير له صفة الخلود متمثلة في الجبال.

(١) د.صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ٦ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٦٣ .

ويفتخر طرفة بمكانة قومه وعلوها ، فيجعلهم قد أقاموا بمكان مرتفع يستحيل أن ينالهم فيه إنسانٌ بضيم ، ولا يتسنى للأعداء أن ينالوهم بأذى ، ويلجأ إليهم فوقه المستجير فيعصمونه .

يقول طرفة : (١)

لقد علم الأقيام أنا بنجسورة علت شرفاً من أن تُضام وتُشتما
لنا هضبة لا يدخل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعصمنا

وقد اتخذ الشعراء من الوعول التي تسكن قمم الجبال رمزاً للمنعة ، يقول بشر بن أبي خازم : (٢)

فما صدع بجبة أو بشوط على زلتي زوالتي ذي كهاف
تزل اللقوة الشفواء عنها مخالبا كأطراف الأشافي
بأحرز مولا من جبار أوس إذا ما ضيم جيران الضعاف

ويشبه أوس بن حجر الجيش بالطود ، أي الجبل فيقول : (٣)

لحيتهم لحي العصا فطردتهم إلى سنة جردائها لم تحلم
أرعن مثل الطود غير أشابة تناجز أولاه ولم يتصمرم
والأرعن هو الجيش الكثير مثل رعن الجبل . والرعن أنف تتقدم من الجبل في

الأرض . (٤)

(١) ديوان طرفة ، ص ١٣٩ .

(٢) ديوان بشر ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

(٣) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

(٤) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

وَيَصُورُ النَّابِغَةَ الدَّبِيَّانِي قَوْمَهُ وَقَدْ حَلُّوا فِي الْمُرْتَفَعَاتِ الَّتِي يَرَى فِيهَا الرَّاعِي كَأَنَّهُ طَائِرٌ صَغِيرٌ ، فَيَقُولُ : ^(١)

وَحَلَّتْ بِيَسْوِي فِي يَفَاعٍ مَمْنَعٍ تَحَالَ بِه رَاعِي الْحُمُولَةِ طَائِرًا
تَزَلُّ الْوَعُولُ الْعُصْمُ عَنْ قُدْفَاتِهِ وَتَضْحِي ذُرَاهُ بِالسُّحَابِ كَوَافِرًا
جِدَارًا عَلَى الْأَثْنَالِ مَقَادَتِي وَلَا نَسْوِي حَتَّى يَمُنَّ حَرَائِرًا

فالشاعر الجاهلي قد رأى في الجبل رمزاً للجلال والمنعة وللخلود والرفعة .

"وهكذا كان الجبل بما فيه من بقاء وثبات وشموخ ، رمزاً حقيقياً للخلود ، يراه الشاعر أمامه كمظهر بيئي يمثل الجانب العكسي للفناء والنهاية التي تغرق الأحياء في لاجتها " . ^(٢)

لقد واجه الشاعر الجاهلي عالمه على سعته وامتداده ، على تباين مظاهره واختلافها وامتد بصره في أرجاء هذا العالم ، وبدا وكأن العالم كله ملك يديه ، فهو بعد أن عبث النجوم والشمس والقمر والجبال ، بدأ يشعر وكأنه الملك المتوج في هذا الوجود ، وأنه محور هذا الكون ، على الرغم مما كشف إدراكه لهذا العالم عن تناهي وجوده الإنساني ، وقد كان الشعراء أكثر وعياً بقدرة الإنسان وتجسيدا لها ، ولهذا فإنهم نزعوا إلى تأكيد سيطرة الإنسان على الوجود فكانت الكلمة والصورة وسيلتهم في مواجهة هذا الوجود المتعالي واحتوائه وإسقاطه واستهلاكه تفردته فإذا كانت الشمس هي مصدر الحياة ، وهي المعبودة الأم فإن النابغة يشبه ممدوحه بها ويشبه غيره من الملوك بالكواكب التي تختفي حين تظهر هذه الشمس فيقول : ^(٣)

^(١) ديوان النابغة ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

^(٢) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٠ .

^(٣) ديوان النابغة ، ص ٧٤ .

بأنك شمسٌ والملكوك كواكبٌ إذا طلعتْ لم يئدُ منهنَّ كوكبٌ

ويشبهه المرأة بالشمس فيقول : (١)

بَيْضَاءَ كَالشَّمْسِ وَأَفْتٌ يَوْمَ أَسْعُدِهَا لَمْ تَبُذِّ أَهْلًا وَلَمْ تُفْجِشْ عَلَى جَارِ

وإذا كان القمر معبوداً في يوم من الأيام فإن الشاعر يصف ممدوحه به في صفاته

المادبة والمعنوية التي ترسبت في وعي الجماعة فيقول الأعشى : (٢)

إِلَى مَلِكٍ كَهَلَالِ السَّمَاءِ أَزْكَى وَقَاءً وَمَجْدًا وَخَيْرًا

وإذا كانت النجوم من المعبودات القديمة ، فإن طرفه يصف ندمانه بأنهم بيض

كالنجوم فيقول : (٣)

نَدَامَايَ بَيْضٌ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ تَرْوِحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَّدِ

بل إن الأعشى يصور ممدوحه أمراً للشمس والقمر فيقول : (٤)

فَتَى لَوْ يَنَادِي الشَّمْسَ أَلْقَتْ فَنَاعَهَا أَوْ الْقَمَرَ السَّارِي لَأَلْقَى الْمَقَالِدَا

وإذا انتقلنا إلى الأرض بكل ما تمثله من اتساع ولا نهائية لا تصل إليها حركة

الإنسان وانطلاقه في العصر الجاهلي ، وإذا كان الفرد يجد نفسه وقومه لا يشغلون من

هذا الحيز الواسع الممتد غير مساحة ضئيلة ، فإن عمرو بن كلثوم يواجهه هذا الواقع

بتشكيل مضاد ، فيجعل من نفسه وقومه قد امتلكوا البر والبحر حتى ضاق عنهم فيقول :

(٥)

(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٢ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .

(٣) ديوان طرفه ، ص ٤٧ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ١١٥ .

(٥) شرح المعلقات السبع للزورني ، ص ١٨٩ .

مَلَانَا الْبَرَّ حَتَّى ضَنَاقَ عَنَّا وَمَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ سَفِينَنَا

وعلى الرغم من وعي الجاهليين بأن هذه العناصر خالدة متفرقة فإنهم قد أدركوا أنها - وإن وفرت للإنسان نوعاً من المنعة - فإنها لا تعصمه من الموت . يقول المتنخل الهذلي : (١)

فَاذْهَبْ فَأَيُّ فِتْنَى فِي النَّاسِ أَحْوَرُهُ مِنْ حَتْفِهِ ظَلَمٌ دُعُجٌ وَلَا جَبَلٌ
وَالسَّمَا كَانَ إِنْ يَسْتَعْلِ بَيْنَهُمَا يَطِيرُ بِحُطَّةٍ يَوْمِ شَرِّهِ أَصْلٌ
وَلَا نَعَامٌ يَجُودُ يَسْتَرِيدُ بِهِ وَلَا جِمَارٌ وَلَا ظَبْيٌ وَلَا وَعِلٌ

فالناس والأحياء جميعاً واقعون تحت طائلة الموت ولا شيء يمنع الموت . ويشبهه بشر بن أبي خازم ممدوحه بالبحر فيقول : (٢)

بِحَرٍّ ، يَفِيضُ لِمَنْ أَنَاخَ بِبَابِهِ مِنْ سَائِلٍ ، وَثَمَالٍ كُلِّ مُعَصَّبٍ

ويشبهه النابغة ممدوحه بالنهر في فيضانه فيقول : (٣)

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيحُ لَهُ تَرْمِي غَوَارِبَهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزُّبْدِ
يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُشْتَرَعٍ لِحَبِّ فِيهِ رَكَاةٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْحَضْدِ
يَظَلُّ مَنْ خَوْفُهُ الْمَلَّاحُ مُعْتَصِماً بِالخِيزْرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْنِ وَالنَّجْدِ
يَوْمًا بِأَجُودَ مِنْهُ سَيِّبَ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

فالشاعر لا يكتفي بتشبيهه ممدوحه بالنهر وإنما يمثله بينه وبين النهر في فيضانه وامتلائه بالماء ، وينتهي عن طريق هذه المفاضلة التمثيلية إلى نفي أن النهر أكثر عطاء من الممدوح

(١) ديوان الهذليين ، ج ٢ ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) ديوان بشر ، ص ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة هب الأرض الحياة ، فإن الشاعر الجاهلي قد استعار في وصفه للإنسان هذه العناصر ، ليحمله واهباً للحياة ، ولهذا نراه يشبه بعض السادة بالغيث الذي هو مصدر من مصادر الحياة ، يقول بشر بن أبي خازم : (١)

كُنْتُ غَيْثًا لَهْنٌ فِي السَّنَةِ الشُّهُ — بَاءِ ذَاتِ الْغُبَارِ وَالْإِمْحَالِ
وتقول الخنساء : (٢)

وَمَا الْغَيْثُ فِي جَعْدِ الثَّرَى دَمِثَ الرَّبِيِّ تَبَعَّقَ فِيهِ الْوَابِلُ الْمُتَهَلِّلُ
بِأَفْضَلِ سَيِّئًا مِنْ يَدِيكَ وَنِعْمَةً تَعْمُ بِهَا بَلَّ سَيْبُ كَفَيْكَ أَجْزَلُ
فالشاعرة لا تكتفي بتمثيل أخيها بالغيث وإنما تجعل كفيه أجزل سيئاً وعطاء .
ويقول النابغة : (٣)

وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ وَأَنْتَ السَّمُّ خَالَطَهُ الْبُيُوتُ
ويصف الأعشى ممدوحه فيجعل الناس يطلبون المطر ببركته فيقول : (٤)
أَغْرُهُ أَبْلَجُ يَسْتَسْقِي الْغَمَامَ بِهِ لَوْ صَارَ عِ النَّاسِ عَنْ أَحْلَامِهِمْ صَرَغًا
ويشبه النابغة ممدوحه بالربيع فيقول : (٥)
وَأَنْتَ رَبِيعٌ يُنْعِشُ النَّاسَ سِيْبِهِ وَسَيْفٌ أَعْيَرْتَهُ الْمَنِيَّةُ قَاطِعٌ
ويقول في رثائه للنعمان : (٦)
وَكُنْتَ رَبِيعًا لِلْيَتَامَى وَعِصْمَةً فَمَلِكُ أَبِي قَابُوسَ أَضْحَى وَقَدْ نَجَزَ

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٧٤ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ١٥٧ .

(٥) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

(٦) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

فالشاعر يقدم تشكيلاً فنياً يجعل فيه الإنسان وكأنه مَلَكَ العالم رمزاً ، حيث يعطيه عناصر القوة في الطبيعة ، وإذا كانت الطبيعة تقسو وتحرم الإنسان خيرها في بعض الأحيان فإن الإنسان لابد أن يكون البديل ، وأن يقهر الضرورة في الواقع ، فيكون غيثاً يحمي جدد الصحراء ، ويكون ربيعاً ينعش الناس ، وماء يرويههم ، ودفعاً لهم في أيام الشتاء ، ويكون عاصماً كالجبل ، عالياً كالنجوم ، فهذه جنوب الهدلية ترى أن أحاسها في مواجهة ربح الشمال الباردة الجافة ، كان ربيعاً وشراباً ، وهاراً مشمساً ، وليلاً مقمراً .

فتقول : (١)

وقد عَلِمَ الضَّيْفُ والمِرمَلونَ	إذا اغْبَرُ أُنْفِقُ وَهَبَّتْ شَمَالَا
وَحَلَّتْ عن اولادها المرضعات	فلم تَرَ عَيْنَ لَمَزِنٍ بِلالا
بأنك كُنْتَ الرِّبيعَ المِريعَ	وَكَنْتَ لِمَن يَعْتَفِيكَ الثَّمالا
وكنْتَ النهارَ به شَمْسُهُ	وَكَنْتَ دُجَى اللَّيْلِ فِيهِ الهلالا

وفي مواجهة تلك الرياح الباردة التي تهب من الشمال نرى الشاعر يواجهه قسوة الطبيعة بتشكيل مضاد ، فيقول عمرو بن قميئة : (٢)

إذا النجمُ أَمسى مَغْرِبَ الشمسِ رابئاً	ولم يَكُ بَرَقٌ في السماءِ يُلِيحُهَا
وغابَ شعاعُ الشمسِ في غيرِ جَلْبَةِ	ولا غَمْرَةٍ إلا وشيكاً مُصَوِّحُهَا
وهاجَ عَمَاءٌ مُقَشَّعِرٌ كَأَنَّه	نقيلةُ نَعْلِ بَآنٍ منها سَرِيحُهَا
إذا عُلِمَ المِخلوبُ عادتُ عليهمُ	قُدورٌ كثيرٌ في القِصاعِ قَدِيحُهَا

(١) ديوان الهدلين ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٢٦ ، ٢٨ .

فالشاعر يكشف من خلال استخدامه للشرط المطول عن الأثر السيئ للطبيعة على الناس ويأتي جواب الشرط مؤكداً حضور الإنسان في مواجهة القحط والعواصف وانعدام المحلوب الذي يمثل مصدراً للطعام في هذه البيئة الصحراوية القاسية .

فالشاعر في مواجهة المكان وقع تحت تأثير الطبيعة الصحراوية "فامتزج فكره وخلقه بهذه الصحراء وشكلت تلك البيئة - على نحو ما - اتجاهات خاصة فرضته على هذا الإنسان الجاهلي اتجاهات حتمياً لم يستطع إلا أن يسير فيه " . (١)

وقد وصل تأثير المكان على نفس الشاعر الجاهلي إلى درجة أنه أصبح ينسب للزمان صفات مكانية من جذبٍ وخصبٍ وسعةٍ وضيقٍ .

يقول النابغة الذبياني في وصف ممدوحه : (٢)

وَالْقَائِلُ الْقَوْلَ الَّذِي مَثُلَهُ يَنْبُتُ مِنْهُ الزَّمَنُ الْمَاحِلُ

ويقول طرفة بن العبد : (٣)

وَلَكِنَّ دَهْرًا ضَاقَ بَعْدَ اتْسَاعِهِ وَجَاءَتْ أُمُورٌ وَسَعَتْهَا مَضَائِقُهُ

وإذا كان الماء يمثل أهم عناصر الحياة في ذلك العصر ، فإن الدعاء بالسقيا قد جاء انعكاساً للحاجة الشديدة للماء ، وتعبيراً عن الإحساس بقيمته .

فهذا علقمة بن عبدة يدعو لمحبوبته بالسقيا فيقول : (٤)

فَلَا تُعَدِّلِي بَيْنِي وَبَيْنَ مُعَمَّرٍ سَقَّتْكَ رَوَايَا الْمَزَنِ حَيْثُ تَصُوبُ
سَقَّاكَ يَمَانٍ ذُو حَيٍّ وَعَارِضٍ تَرُوحُ بِهِ جُنْحَ الْعَشِيِّ جَنُوبُ

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ٤ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٦٧ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٢٢٠ .

(٤) ديوان علقمة ، ص ٣٤ .

بل إن امرأ القيس يدعو لزمان الصبا بالسقيا فيقول : (١)

لَهَوْتُ بِهَا فِي زَمَانِ الصَّبَا سَقَى وَرَعَى اللهُ ذَاكَ الزَّمَانَ

ويدعو النابغة لقبر النعمان بالسقيا فيقول : (٢)

سَقَى الْغَيْثُ قَبْرًا بَيْنَ بُصْرِي وَحَاسِمِ بَغِيثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ قَطْرًا وَوَابِلُ

وَلَا زَالَ رِيحَانٌ وَمِسْكٌ وَعَنْبَرٌ عَلَى مُنْتَهَاهِ دِمَّةٌ ثُمَّ هَاطِلُ

كما أن الشاعر الجاهلي قد ربط بين عناصر الطبيعة التي تظهر ثم تختفي أو التي ليس لها استمرار كالشهب والرياح وبين حياة الإنسان فنراه يصف الشباب بأنه كالسحاب

الذي يأتي ويذهب كما في قول بشر بن أبي خازم : (٣)

قَلِيلًا وَالشُّبَابُ سَحَابٌ رِيحٌ إِذَا وَلَّى فَلَيْسَ لَهُ ارْتِجَاعُ

كما يشبه لبيد بن ربيعة حياة المرء بالشهاب الذي يظهر ويختفي وكأنما كتب عليه

الفناء فيقول : (٤)

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشُّهَابِ وَضُرُوبِهِ يَحُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ

ويرى الشاعر الليل يغشى الوجود فلا يفلت منه أحد فيشبهه بمدوحه به ، في هيمنته

عليه وعدم القدرة على الإفلات منه فيقول النابغة : (٥)

فَإِنْ كُنْتُ لِأَذْوِ الضُّعْفِ عَنِّي مَكْذِبٌ وَلَا حَلْفِي عَلَى السِّبْرَاءِ نَافِعُ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٥٢٤ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٢١ .

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١١٢ .

(٤) ديوان لبيد بن ربيعة ، ص ٨٨ .

(٥) ديوان النابغة ، ص ٣٧ - ٣٨ .

ولا أنا مأمون بشيءٍ أقولهُ وأنتَ بأمرٍ لا محالةَ وأقبحُ
فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن نجلتُ أن المتأني عنك واسعُ
خطاطيف حجن في جبال مبيتة تمُدُّ بها أيديك نوازعُ

فالنابعة في مواجهة النعمان ، وكيد الأعداء ، وعدم تصديق النعمان له ، وإصراره على إلحاق الضرر به ، يقدم صورة يجسد بها هيمنة النعمان عليه ، فيشبه النعمان بالليل الذي لا بد أن يدركه وإن ظنَّ أن المتأني عنه واسع ، فللنعمان وسائل في إدراك خصومه تشبه تلك الخطاطيف التي يعلقها الجاهليون في الجبال ليستخرجوا بها الماء من الآبار .

والليل ظاهرة طبيعية ترتبط بالزمان والمكان ، كما ترتبط ببعض المشاعر والأحاسيس كالرغبة والخوف ، ففي الليل تخفي المرثيات ولا يظهر شيء غير القمر أو النجوم فنراه يبعث على نوع من الخشوع والهيبة ، وهنا يستيقظ الوجدان والفكر ، ويغشى الإنسان شعور حاد بالدثور والتناهي وينعكس هذا على وجدان الشاعر في صورة آلام ، وأحزان وقلق وحيرة فضلاً على أن الليل هو الوقت الذي يتناسب والتأمل والتفكير ، كما يرتبط بنوع من الجدل بين الرجل والمرأة التي تبدو وكأنها رمزاً لأنا الشاعر العليا أو السفلى ، فنرى بعض الشعراء يتحدثون مصورين هذا الجدل الذي يرتبط بالليل . يقول حاتم الطائي :^(١)

وعاذلة هبت بليل تلومني وقد غاب عيوق الثريا ، فَعَرَّدا
تلوم على إعطائي المال ، ضلَّة إذا ضنَّ بالمال البخيلُ وصَرَّدا

كما نرى بعض الشعراء يصرحون بأنهم قد سهروا الليل يكابدون الأشواق من أجل

المحبوبة في الوقت الذي نام فيه الخلي . ومن ذلك قول الأعشى :^(٢)

نام الخليُّ وبِت اللَّيْلُ مُرْتَفِقَا أرعى النجومَ عميداً مُثَبِّتاً أرقا

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٤١٥ .

أَسْهُوْهُمِّي وَدَائِي فَهِيَ تُسَهِّرُنِي بَأْتِ بِقَلْبِي وَأَمْسِي عِنْدَهَا غَلَقَا
والشاعر عندما يجعل نفسه راعياً للنجوم فإنه يكشف عن نوع من الارتباط بالطبيعة
فكأنه أصبح جزءاً منها ، مسئولاً عنها كما يعكس إحساساً بالأرق العميق .

ومن الشعراء من يصور نفسه ساهراً وحده يكابد الهموم ، وقد ضاقت عليه الأرض
، وكأنه وحده المسئول عن مصير قومه ، حيث يبدو ممثلاً للجماعة ، وضميراً لها في
مواجهة الوجود .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي : (١)

وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيْ وَسَادِي	نَامَ الْخَلِيٌّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي
هَمْ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُوَادِي	مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفْنِي
ضُرِبْتُ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَشْدَادِ	وَمِنْ الْحَوَادِثِ ، لَا أَبَالِكُ ، إِنِّي
أَنَّ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ	وَلَقَدْ عَلِمْتُ سَوَى الَّذِي تَبَاتِي

كما نرى النابغة يدعو محبوبته وكأنها الأنا السفلى للشاعر - أن تدعه لليل الذي

يرتبط بالهم والأرق ، فيقول : (٢)

وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ	كَلَيْبِي لَهْمِيَا أَمِيمَةَ نَاصِبِ
وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيِّبِ	تَطَاوَلَ حَتَّى قَلْتُ : لَيْسَ بِمَنْقُضِ
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ	وَصَدْرَ أَرَاكِ اللَّيْلِ عَازِبِ هَمِّهِ

فكأننا بهذه المحبوبة تريد أن تصرف الشاعر عن تلك الآلام التي تتصل بمصيره ، وأن
تشغله عنها ، ولهذا فإن أمر الشاعر لها أن تدعه لهمومه يبدو وكأنه طلب للخلود إلى
الذات .

(١) المفضليات ، ص ٢١٦ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ٤٠-٤١ .

وقد اقترن الألم الذي يكابده الشاعر بالليل ، وتجسد ذلك من خلال إحساس الشاعر ببطء حركة الليل ، وإحساس الشاعر بطوله حتى أيقن أنه لن ينتهي .

ويقدم مهلهل بن ربيعة صورة لليل يعبر من خلالها عن آلامه وأحزانه فيقول :^(١)

أَلَيْتَنَّا بِذِي حُسْمٍ أَنِيرِي	إِذَا آتَتْ أَنْقَضَيْتِ فَلَا تُحَوِّرِي
فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَائِبِ طَالَ لَيْلِي	فَقَدْ أَبْكِي عَلَى اللَّيْلِ الْقَصِيرِ
وَأَنْقَذَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا	لَقَدْ أُنْقِذْتُ مِنْ شَرِّ كَبِيرِ
كَأَنَّ كَوَاكِبَ الْجُوزَاءِ عُرِدُ	مُعْطَفَةٌ عَلَى رُبْعِ كَسِيرِ
كَأَنَّ الْفَرْقَدَيْنِ يَدَا بَغِيضِ	أَلْحَ عَلَى إِفَاضَتِهِ قَمِيرِي

ونداء الشاعر لليلته أن تنقضي وتنير يكشف عن نزوع نحو الخلاص من هذه الهموم التي تقترن بالليل وتتضخم فيه ، والشاعر يوازن بين ليله بعد مقتل أخيه وليله قبل مقتله وكأنه يوازن بين مرحلتين من عمره ، فإذا كان ليله قد أمسى طويلاً مقترناً بالحزن والألم ، فقد كان هذا الليل قصيراً حيث كان اللهو والمرح . ويبدو الصبح رمزاً لهذا الخلاص الذي ينزع الشاعر إليه ، فالليل عند المحزونين ، والمنكوبين شر كبير .

وقد انعكست أحزان الشاعر على صورة النجوم والكواكب ، وصبغت بها بالحزن والكراهية ، فالنجوم كالتياق المفجوعات المنحنيات على ولدهن المصاب ، والفرقدان كأنهما يدا رجل مقامر بغيبض خالي الوفاض بسبب القمار . فالشاعر يتخذ من الطبيعة رمزاً لهما وآلامه ويقدم امرؤ القيس صورة منفردة لمعاناته في الليل فيقول :^(٢)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٨٠-٨٢ .

وَلَيْلَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِحَسْرَتِهِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْمَتَهُ
كَأَنَّ الثَّرِيَا عُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا
عَلَى بِأَنْوَاعِ الْهَمُومِ لِيَتَلِي
وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلِمَةٍ
بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ
يَكُلُّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ يَبْذَلُ
بِأَمْرٍ اسْ كَتَانِ إِلَى صُمِّ حَتَّالِ

فالليل يشبه موج البحر وهو تشبيه يرمز إلى إحساسه في مواجهة هذا الليل بالرهبة والتناهي . فالليل والبحر يمثلان المجهول ، واللاتناهي . وقد كشف الشاعر من خلال الصورة الاستعارية لليل التي جسدت من خلالها حركته البطيئة ، فجعله كالجمل الذي ينلخ عن إحساسه بطول الليل وبطئه . ونداء الشاعر لليل أن انجلي هو نداء لهذه الهموم التي تغشاها أن تنجلي ولكن هموم الشاعر هموم ممتدة لا تنتهي بانتهاء الليل وإن كانت تزداد فيه عمقاً وظهوراً ، وقد ارتبط إحساس الشاعر بطول الليل بتلك النجوم التي تبدو وكأنها لا تتحرك وكأنها قد أوثقت بجبال إلى الصخور الصلبة .

وإذا كان الليل قد ارتبط في وجدان الشاعر الجاهلي بالمخاوف والأهوال ، وبالهموم والأحزان ، فإنه قد اتخذ من عبور الليل في تلك الصحراء المجهولة رمزاً للاتصال الوجودي الذي يؤكد به خلاصه من هيمنة الزمان والمكان على نفسه وعقله .

بقول الشنفرى : (١)

وَلَيْلَةٌ صَرٌّ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا
دَعَسْتُ عَلَى غَطْشٍ وَبَعْشٍ وَصُحْبِي
وَأَقْطَعَهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَّبِلُ
سُعَارٌ وَارْزِيْزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَالُ

(١) مختارات من شعراء العرب ، ص ٩٩ .

فالعبور هنا هو عبور لفضاء النفس وحيرتها الوجودية ، فالليل يرتبط بالتناهي والمجهول والخوف الوجودي من الزمان والمكان فعبور الظلام يمثل انتصاراً على الطبيعة وعلى ما يرمز إليه الليل والصحراء .

يقول الأعشى : (١)

وَلَيْلٌ يَقُولُ الْقَوْمُ مِنْ ظُلْمَاتِهِ سَوَاءٌ بِصِيرَاتِ الْعُيُونِ وَعُورُهَا
كَأَنَّ لَنَا مِنْهُ بِيوتاً حَصِينَةً مُسُوْحٌ أَعَالِيهَا وَسَاجٌ كُسُورُهَا
تَحَاوَزْتُهُ حَتَّى مَضَى مُذَلِّهِمُهُ وَوَلَّاحَ مِنَ الشَّمْسِ الْمَضِيئَةِ نُورُهَا

فالشاعر يواجه ذلك السكون والصمت بحركةٍ يحاول أن يبذل بها هذا الصمت وأن يبذل الخوف النفسي الذي يسيطر على لا وعيه .

ومن اللافت للنظر فيما يتصل بالليل أرق الشاعر بظهور البرق .. يقول أوس بن حجر : (٢)

إِنِّي أَرَقْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِي صَاحِي لَمَسْتُكَفَ بُعَيْدَ النَّوْمِ لَوَّاحِ
قَدْ نَمْتُ عَنِي وَبَاتَ الْبَرِقُ يُسْهِرُنِي كَمَا اسْتَضَاءَ يَهُودِيٍّ بِمَصْبَاحِ
يَا مَنْ لَبِرِقِ أَيْتِ اللَّيْلِ أَرْقُبُهُ فِي عَارِضِ كَمْضِيءِ الصُّبْحِ لِمَاحِ

فقد أرق الشاعر وحده ، ولم يأرق صاحبه معه عند ظهور البرق ، وكأن الشاعر وحده هو المستول عن تأمل ظواهر الوجود ، بل إن الاستفهام يكشف عن رغبة الشاعر في أن يجد من يساعده ويعينه على مراقبة البرق الذي يرمز إلى الخير ويشير بالخصب والرخاء .

(١) ديوان الأعشى ، ص ٤٢٣ .

(٢) ديوان أوس ، ص ١٥ .

يقول امرئ القيس : (١)

أعني على برقٍ أراه وميض
يضيء حياً في شمرايخ بيض
ويهدأ تاراتٍ سناه وتـارةً
ينوء ككتتاب الكسير المهيض

فالشاعر يطلب من صاحبه أن يساعده على النظر إلى البرق الذي يبدو متألهاً لامعاً ويبدو .. معادلاً للشاعر في معاناته حيث نراه يتحرك كالبعير المهيض الكسير.

ويقدم الأعشى صورة موسعة لتأمل البرق والسحاب فيقول : (٢)

يا من يرى عارضاً قد بت أرقبه
كأنما البرق في حافاته الشعل
له رداً وجوز مفام عمل
منطق بسجال الماء متصل
لم يلهي اللهو عنه حين أرقبه
ولا اللذاذة من كأس ولا الكسل
فقلت للشرب في "دُرني" وقد ثملوا
شيموا ، وكيف يشيم الشارب الثمل ؟
برقاً يضيء على الأجزاع مسقطه
وبالخبيبة منه عارض هطل
قالوا نماراً فبطن الخال جادهما
فالسفح يجري فخنزير فبرقته
حتى تحمل منه الماء تكلفة
حتى تدافع منه الربو فالجبل
يسقي دياراً لها قد أصبحت عرماً
زوراً تجانف عنها القود والرسول

إن الشاعر يؤكد انصرافه إلى مراقبة السحاب والبرق على الرغم من مظاهر اللهو والملذات التي تشده إليها والتي يؤكد إلهما لم تلهمه عن ذلك ، وهو حين يدعو جماعة الشاربين أن يشيموا معه البرق والسحاب ، يستبعد أن يقدر على ذلك الشارب الثمل ، ومع ذلك يقدم توقعات هطول الغيث على لسانهم . ويبدو أن الشاعر كان معنياً بإبراز

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٨١ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٠٧-١٠٩ .

اهتمامه المتفرد ، وعنايته الخاصة بتأمل البرق والسحاب ومراقبتهما . ولا شك أن هذا يتصل بدوافع بيئية ، فقد كان أهل الجزيرة وما زالوا يهتمون بالمطر ، ويخرجون مترقبين هطوله بسبب حرمان بلادهم من النهار ، فضلاً عن أن مياه الآبار ترتبط بكمية المطر المتساقط سنوياً .

ويربط بعض الدارسين أرق الشاعر للبرق "بأعماق فيثولوجية ترتبط بوظيفة الشاعر الساحر صانع المطر في عصر ما قبل العصر الجاهلي ، فالشاعر هو المسئول الوحيد عن صنع المطر ، ومن واجب المسئول أن يأرق" ^(١) . نضيف إلى ذلك أن الشاعر معني بتأمل ومراقبة ظواهر الطبيعة واستجلاء مظاهرها بوصفه شاعراً يستجيب لمظاهر الجمال والجلال في الكون . هذا فضلاً عن أن ارتباط الشاعر بظاهرة البرق يمثل ارتباطاً بالنافع إلى جانب ارتباطه بالجميل والجليل .

" فقد تطور الجميل من النافع ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والإنسان ^(٢) فكانت المحاولات الفنية ارتقاءً بالتجريب المتصل بالحاجة المباشرة إلى أن يكون تشكياً ذا صبغة جمالية " . ^(٣)

وقد وضح استقلال الظاهرة الفنية في ما آل إليه تأمل البرق والسحاب حيث أصبح تقليداً فنياً يتكرر على ألسنة الشعراء بصيغ فنية متميزة ، وإن ظلت هذه الظاهرة مرتبطة بالعالم الطبيعي وتجربة الشاعر .

وإذا انتقلنا مما تقدم إلى طبيعة المكان أو الأرض نجد أنه قد أحاطت بالإنسان الجاهلي صحراء موحشة مقفرة مجهولة المسالك وعرة غامضة مهلكة ، شديدة الحرارة صيفاً ، شديدة البرد شتاء ، وقد أشرنا إلى أن الشاعر الجاهلي قد اتخذ من عبوره تلك الصحراء رمزاً للانتصار على المكان وقهر ما يحيط به من مخاوف وجودية .

^(١) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ٦٨ .

^(٢) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٣٠٨ .

^(٣) نفسه ، ص ١٠ .

يقول الأعشى : (١)

وبلدة مثل ظهرِ الثرسِ مُوحِشَةٍ للجنِّ بالليلِ في حافَاتِها زَجَلُ
لا ينتمي لها بالقَيْظِ يَرْكَبُها إلا اللذين لهم فيما أتَوْ مَهْلُ
جَاوَزَتْهَا بِطَلِيحِ جِسْرَةِ سُرْحِ في مِرْفَقَيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلُ

فإذا كان عبور الصحراء ليلاً يمثل عبوراً للخوف والمجهول وانتصاراً عليهما ، فإن عبور الصحراء وقت الظهيرة حيث تشتد الحرارة وترسل الأرض وهجاً ، يمثل عبوراً للمشاق التي يفرضها المكان .

يقول عمرو بن قميئة : (٢)

ويبدأ يلعب فيها السرا بُ يخشى بها المدجون الضلالا
تجاوزتها راغباً راهباً إذا ما الظباء اعتنقن الظلالا
بضامرة كأتان الثميمة ل عيرانة ما تشكي الكلالا

فالصحراء ترتبط تماراً بالسراب الذي يخدع المسافرين عبرها ، ولهذا فإن الخشية من الضلال فيها تلازمهم دائماً ، والشاعر حين يقول تجاوزتها راغباً راهباً إنما يلخص دوافع رحلته حيث تتمثل في تلك الرغبة التي تلازمه وتدفعه في قلب هذا المجهول ، ولكن هذه الرهبة التي تصاحبه في رحلته تتضاءل إلى جانب ما يحذوه من رغبات واقعية أو رغبات وجودية .

وتبدو الصحراء في كثير من النواحي معادلاً للزمن المجهول ، الذي يتحين الفرص بالإنسان ويترصده أينما كان ، فهي تخرس المسافرين وتخدعهم ، وتغفلهم ، ويخشى بها المسافرون الضلال ، والرحلة هنا تماثل رحلة الإنسان في هذه المواجهة الوجودية بينه وبين الزمن ، حيث الخوف والموت والفناء والضياع والشرور .

(١) ديوان الأعشى ، ص ١٠٩ .

(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

ثالثاً : الشاعرُ وكائنات الطبيعة

يبدو أن أهم حيوان حظي باهتمام الشاعر الجاهلي هو الناقة ، فلقد كثر ذكر الناقة ووصفها في الشعر الجاهلي بصورة لافتة للنظر ، وقد أطل بعض الشعراء في وصف الناقة كما فعل طرفة وزهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر وبشر بن أبي خازم . وقد تكررت الصور التي قدموا بها الناقة مرتبطة بأنماط فنية تغلب عليها النمطية ، كما استخدموا ألفاظاً غريبة وعرة في وصفهم للناقة . وقد أرجع بعض الدارسين هذا التكرار لأسباب دينية فترى الدكتور نصرت عبد الرحمن يقول : "لماذا كرروا وصفهم للناقة كأن كلاً منهم يحتذي حذو الآخر ويقتفي خطاه ؟ " .^(١)

ثم يقول : " فالواقع أن بين رحلة الشعراء وملحمة جلجامش البابلية كثيراً من الشبه : ففيها ثور وحشي يحتل جزءاً أساسياً ، وفيها تجوَاب طويل ولكن الملحمة البابلية تحدد الهدف من الرحلة وهو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود ، أكان الشاعر الجاهلي يطمع في الوصول إلى الشمس أيضاً لنيل الخلود ؟ " .^(٢)

كما يرى الدكتور نصرت أن هناك علاقة أسطورية بين السحاب والناقة فيقول : " أنستطيع القول : أن الجاهليين كانوا يتصورون السماء ناقة " .^(٣)

وقد جاء هذا التصور مستنداً إلى تصوير الجاهليين للسحب بالنيق ، فالنابغة الذبياني يقول :^(٤)

أَجَشَّ سِمَاكِياً كَانَ رَبَابَهُ أَرَاعِيْلُ شَيْئِي مِنْ قَلَائِصِ أَبْلِ

(١) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٣٤ .

(٣) نفسه ، ص ١٥٧ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ٢١٢ .

فالسحاب يشبه قطعاناً من النياق البرية . أما طرفة فإنه يصور السحب نياقاً تصب

اللبن إذا ما هزها الرعد فيقول : (١)

كَأَنَّ الْخَلَايَا فِيهِ ضَلَّتْ رَبَاعِيهَا وَعَوْدًا إِذَا مَا هَزَّهُ رَعْدُهُ اخْتَفَلْ

أما أوس بن حجر فإنه يتصور أن السحاب نياقاً محاليب مهدلة المشافر مبحوحة

الحناجر تسوق أولادها فيقول : (٢)

كَأَنَّ فِيهِ عَشَارًا جَلَّةَ شَرْفًا شَعْنًا لَهْمَائِيمُ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ

هُدُلًا مَشَافِرَهَا بُحًا حَنَاجِرَهَا تَزْجِي مَرَابِعَهَا فِي صَحْصَحِ ضَاحِي

وقد ربط الدكتور علي البطل بين اهتمام الجاهليين بوصف الناقة وتكرارهم لأنماط

واحدة من الوصف وبين عبادة الجاهليين فيقول : " وسواء أكان هذا الكفل لحصان أو

ناقة أو امرأة فالأمر لا يختلف لأن هذه كلها معبودات تتحد في معناها وإن اختلفت في

صورها " . (٣)

وإذا كنا لا ننكر وجود رواسب دينية أثرت في شعر الناقة تأثيراً غير مباشر ، فإن

العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره لم تعد فيه الناقة معبودة ، فقد فقدت الناقة قدسيتهما

المطلقة وأصبحت مجرد حيوان يمثل قيمة اقتصادية عظيمة ، أما قوله تعالى " ما جعل الله

من بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ " . فإنه لا يتصل بعبادة الناقة ، وإنما يتصل

بعبادات وطقوس كان الجاهليون يودونها لطواغيتهم وأربابهم ، فهي هنا مجرد قربان

يتقرب به الجاهلي لمعبوداته أو نذر يقدمه لها من منطلق ما يفرضه الكهنة عليهم من

واجبات دينية . (٤)

(١) ديوان طرفة ، ص ١١٣ .

(٢) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٧ .

(٣) د. علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ .

(٤) انظر : ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، تفسير الجلالين ، أ . سيد قطب " في ظلال القرآن " ، في

تفسير الآية ١٠٣ من سورة المائدة .

يقول الدكتور علي البطل : " صحيح أن الإبل والخيل قد عبّدت في الديانات العربية القديمة ، ولكن المعاشة القريبة تغلبت على الظلال الميتافيزيقية المترسبة حول هذين الحيوانين الأليفين " . (١)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الناقة كانت حيواناً مُهماً له فوائد جمة ومنافع كثيرة وأنه قد تراخى الرمز الأسطوري لها وأصبحت في الشعر موضوعاً نمطياً تتكرر صورته ، وإن ظلت هناك بعض الرواسب الأسطورية التي تتصل بعالم الشعر وبالأنماط البعيدة منه ، حيث نرى أن الجدل بين الشاعر والناقة لا يتم من خلال موقف عبودية الإنسان لها وإنما من خلال عبودية الناقة له حيث نراها مسخرة مسيرة بإرادته .

فنرى الأعشى يصور ناقته تشكو إليه وقد أعيها الإجهاد وهزل جسمها لما أصابها من ألم حتى أصبحت كأنها نعش محمول فوق أرجلها ، كما نراه يخاطبها ألا تشكو إليه هذه الآلام وأن تتجع ممدوحه أهل الندى والفعال فيقول : (٢)

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَيَّ وَقَدْ آتَتْ	لَتْ طَلِيحاً تُحْذِي صَدُورَ النَّعَالِ
نَقَبَ الحُفِّ لِلسَّرَى . فَتَرَى الأُتَى	سَاعَ مِنْ جِلِّ سَاعَةٍ وَارْتِحَالَ
أَثْرَتْ فِي جَنَاحِي كِمَارَانَ الـ	مَيْتَ عُولِينَ فَوْقَ عِوَجِ رَسَالِ
لَا تَشْكِي إِلَيَّ مِنْ أَلْمِ النَّسْنِ	عِ وَلَا مِنْ حَفَاً وَلَا مِنْ كِلَالِ
لَا تَشْكِي إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الأُسْنِ	وَدَ أَهْلِ النَّدَى وَأَهْلَ الفِعَالِ

ونرى شكوى الناقة تتكرر عند المثقب العبدى حيث يقول : (٣)

إذا ما قمت أرجلها بليلى تأوه آهة الرجل الحزيبين

(١) علي البطل : نفسه ، ص ١٥٠ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٧ .

(٣) المفضليات ، ص ٢١٩ - ٢٩٢ .

تقولُ إذا دَرَأَتْ لها وِضْيِي أهذا دِيئُهُ أَبَدًا وِدْيِي
أَكُلُ الدَّهْرَ جِلًّا وارْتِحَالَ أَمَا يُتَّقِي عَلَيَّ وما يَقِينِي
فَأُبْقِي باطِلِي والجِدُّ مِنْهَا كدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ المَطِيئِينَ

وإذا كان هذا التشخيص يضرب بجذوره إلى طفولة الإنسانية عندما كان الكون كله جماده وحيوانه ممتثلاً للإنسان في صور حية عاقلة ذات إرادة شبيهة بالإنسان ، فإنه يرتبط بسيادة الإنسان وامتلاكه لهذا الحيوان وفرض إرادته عليه ، وتسخيره لما يريد .

وقد رأينا الشاعر قد اتخذ الناقة وسيلته لاجتياز الصحراء وعبورها ، وأنها كانت أدواته لمواجهة قهر المكان ، كما أن الشعراء قد تحدثوا عن الناقة بوصفها وسيلة من وسائل الانتقال فيقول أوس بن حجر : (١)

وَقَدْ تُلَافِي بِي الْحَاجَاتِ نَاجِيَةً وَجَنَاءُ لَاحِقَةَ الرَّجْلِينَ عَيْسُورُ

كما أن الشاعر يركب ناقته منطلقاً بها حين تحيط به الهموم ومن ذلك قول علقمة بن عبدة : (٢)

فَدَعُهَا وَسَلِّ الِهْمَ عَنكَ بِجِسْرَةٍ كَهَمِّكَ فِيهَا بِالرَّادِفِ خَسِيْبُ

كما يركبها الشاعر حين يريد أن يقطع خليلاً . يقول أوس بن حجر : (٣)

ولقد أروغُ على الخَلِيلِ إذا خانَ الخَلِيلُ الوَصْلَ أوْ كَذَبَا

بِحِلَالَةٍ سَرَحَ التُّجَاءِ إذا آلُ الجَفَاجِفِ حَوَّلَهَا اضْطَرَبَا

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٤٠ .

(٢) ديوان علقمة ، ص ٣٧ .

(٣) ديوان أوس ، ص ١ - ٢ .

ويقول الأعشى : (١)

قَدْ تَعْلَمِينَ يَا قَتِيلَةَ إِذْ خَانَ حَبِيبٌ عَاهِدَهُ وَأَدْلُ
أَنْ قَدْ أَجِدُ الْحَبْلَ مِنْهُ إِذَا يَا قَتْلُ مَا حَبَلُ الْقُرَيْنِ شَكْلُ
بَعَثَرِيَسَ كَالْمَحَالَةِ لَمْ يُثْنِ عَلَيْهَا لِلضَّرَابِ حَمَلُ

كما يتخذها الشاعر وسيلة لبلوغ دار قومه . فيقول المرقش الأكبر : (٢)

فَهَلْ تُبَلِّغُنِي دَارَ قَوْمِي حَسْرَةً خَنُوفٌ عَلَنَدَيَّ جَلَعَدُ غَيْرُ شَارِفِ

ويقول الأعشى : (٣)

فَعَلَيْ مَثَلِهَا أَزُورُ بَنِي قَيْسِ إِذَا شَطَّ بِالْحَبِيبِ الْفِرَاقُ

ويتخذ الشاعر من إجهاده للناقة في رحلته إلى ممدوحه وسيلة لإثارة اهتمام هذا

الممدوح وزيادة هبته له ، ومن ذلك قول ربيعة بن مقروم : (٤)

لَمَا تَشَكَّتْ إِلَى الْأَيْنِ قُلْتُ لَهَا لَا تَسْتَرْجِحِينَ مَا لَمْ أَلْقَ مَسْعُودَا

ويلفت نظرنا أن الجاهليين قد أسموا الناقة بالهوجل وهي الناقة السريعة الذهابة في

سيرها التي كأنها هوجاً من سرعتها ، كما أطلقوا نفس الاسم على المفازة البعيدة التي

ليست بها أعلام ، والأرض التي لا معالم لها . (٥)

(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٢٧ .

(٢) المفضليات ، ص ٢٣٣ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٦٣ .

(٤) المفضليات ، ص ٢١٤ .

(٥) انظر اللسان مادة هجل .

يقول الأفوه الأودي مصوراً ناقته هوجلاً تقطع هوجلاً : (١)

وأقطع الهوجل مستأنساً بهوجل عيرانية عتريــــــــــــــــس
فالشاعر يعطي الناقة صفات مكانية وكأنما قد جعل في مواجهة المكان الهوجل ،
الناقة الهوجل التي تستطيع أن تقهره وتجتازه .

وهناك قيمة اقتصادية كبرى للناقة ، فهي مصدر من مصادر العيش ففي لحمها ولبنها
وجلدتها ووبرها منافع كثيرة ، كما أنها قوة اقتصادية متحركة تلائم حياة البادية .

يقول الأعشى : (٢)

جَعَلَ الإلهَ طَعَامَنَا فِي مَائِنَا رِزْقًا نَضْمُهُ لَنَا لَنْ يُنْفَدَا
مثل الهضابِ جَزَارَةً لسيوفنا فإذا تُرَاعَ فَإِنهَا لَنْ تُطْرَدَا
ضَمِنْتَ لَنَا أَعْجَازُهُنَّ قَدُورَنَا وَضَرُوعُهُنَّ لَنَا الصَّرِيحَ الأَجْرَدَا

ويقول أيضاً : (٣)

لنا نَعَمٌ لا يعترى الذم أهله يعقر للضيف الغريب وتحلبُ
ويعقل إن نابت عليه عظيمة إذا ما أناس موسعون تغيروا
فإذا كانت الناقة تحمل الجاهلي راغباً أو راهباً ، تسقيه لبنها وتعطيه وبرها ، فإن من
مفاخر الجاهلي ، أن تحشاه الإبل ، فلا تأمن الناقة القوية ضربته ، ليقدمها بعد ذلك
طعاماً لضيوفه وأهله . يقول أعشى باهله في رثاء أخيه : (٤)

(١) ديوان الأفوه الأودي ، ص ١٦ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٥٣ .

(٤) الأصبغيات ، ص ٨٩ .

لا تأمن البازل الكوماء ضربته بالمشرقى إذا ما اخروطَ السفسرُ
وتفزع الشول منه حين يفجوها حتى تقطع في أعناقها الجزرُ
والناقة في الشعر إحدى الوسائل الموضوعية التي يقيم بها الشاعر نموذج الإنسان
في مواجهة الواقع . ففي مواجهة الصحراء نجد الناقة وسيلة لاجتياز المهامه والقفار ، فهي
وسيلة حركته وفي مواجهة الهم والجور نجد الناقة وسيلة للانطلاق ، وفي مواجهة الجوع
نجدها وسيلة لإشباع حاجته ، وهي وسيلة للفن والقوة ، ولهذا نجد أن الممدوح العظيم
هو : " الواهب المائة المصطفاة " و " المائة العشار " وهذا ليس مجرد دليل على الكرم وإنما
هو أيضاً وسيلة لاكتمال النموذج الإنساني .

والإبل هي القوة الاقتصادية في مواجهة الجذب والجوع وهي جزء من حياة الجاهلي
ومن نفسه وأساس من أسس بناء نموذج في مواجهة المكان الممتد القاسي وفي مواجهة
الزمان المتقلب .

وإذا كان الشاعر قد ارتبط بالناقة لفوائدها الكثيرة ، فإنه قد استمد منها بعض الصفات
فالأعشى يصور ممدوحه بأنه متحلب الكفين وكأنه في عطائه تسح كفاه اللبن سحاً .

يقول الأعشى : (١)

مُتَحَلِّبُ الكَفَيْنِ مِثْلُ ——— لُ البدرِ قَوَالٌ وفَاعِـلٌ

وإذا كانت هذه الصورة قد أصبحت استعارية في العصر الجاهلي فإنها بلا شك
ترتبط بمجذور أسطورية حيث كان الإله المعبود قديماً تسح كفاه باللبن والخمر أي
بمصادر الحياة المقدسة .

تصف سعدى بنت الشمردل أخاها بقولها : (٢)

مُتَحَلِّبُ الكَفَيْنِ أُمَيْثُ بَارِعُ أَنْفُ طَوَالُ السَّاعِدِينَ سَمِيدُ

(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٧ .

(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٤ .

وهناك ظاهرتان تتصلان بشعر الناقة : تتمثل الأولى في ذلك الوصف الحسي المطول للناقة ، وتتمثل الثانية في تصويرها بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي المطارد .

وبالنسبة للظاهرة الأولى نرى أن النماذج التي قدمها الجاهليون للناقة ، تتميز بما فيها من تفصيل واستقصاء في الوصف ، ففي النموذج الذي قدمه طرفة بن العبد بجده لا يترك جزءاً من جسم الناقة دون وصف ، وقد جاء هذا في تقديري لشدة ارتباط الجاهلي بالناقة ، وإحساسه بأهميتها ، وطول صحبته لها . فهي كل ما له أو أهمه ، إنما وسيلته في مواجهة تقلبات الزمان والمكان ، وهي وسيلة الحركة ، ومصنع الطعام ، ولهذا فإن إلحاحه في وصفها إنما يمثل نوعاً من الاستغراق في حب ذلك المخلوق والاعتزاز به ، والاعتراف بالجميل ويلفت نظرنا وصف طرفة لها بقنطرة الرومي في قوله : ^(١)

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا لَتَكْتَنُنَ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدٍ

وهذا التشبيه يعكس إحساس الجاهلي بأن الناقة مظهر من مظاهر حضارته كما أن هذه القناطر مظهر من مظاهر حضارة الروم ، كما يعكس إحساساً بضخامة الناقة وقوتها ، إلى جانب وعيه بأنسها معبر له فإذا كانت القنطرة وسيلة للعبور من شلطي ، فإن الناقة تمثل وسيلة العبور : عبور الجذب إلى المرعى ، وعبور الجهول إلى المعروف ، والوصول بالقبيلة إلى حيث تريد من الأمن والرخاء .

أما تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي ، فإن الملاحظ أن الشاعر يقدم هذا التشبيه من خلال قصة يصور من خلالها صراعاً بين الحيوان الوحشي وبين الصائد وكلاهما أو ذلك الحيوان المفترس الذي يترصد البقرة الوحشية على وجه الخصوص .

وقصة المطاردة في الشعر الجاهلي تنحو مَنَحَيْنِ : الأول يقترن بوصف الناقة مطلقاً ، والثاني يقترن بالجديث عن حتمية الموت ، ففي النمط الأول نرى الشاعر - في

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٣٨ .

أغلب النماذج الشعرية يجعل البقرة أو الثور ينجوان من الصائد وكأنه يريد إلى جانب إبراز سرعة هذا الحيوان في الخلاص بحياته بوصفها معادلاً لسرعة الناقة ، أن يحقق للناقة نوعاً من النجاة من الموت رمزاً . ففي رائية النابغة من بحر البسيط نجد الثور الوحشي يتغلب على كلاب الصيد فنراه يصور ذلك قائلاً :^(١)

انقضّ كالكوكب الدريّ مُنصلتاً يَهْوَى وَيَخْلَطُ تَقْرِيْباً بِاخْضَارِ
فَذَاكَ شِبْهَ قَلْوصِي إِذْ أَضْرَبَهَا طَوَّلَ السُّرَى وَالسُّرَى مِنْ بَعْدِ إِبْكَارِ

فالقصد من قصة الصيد هنا هو إبراز سرعة الناقة إلى جانب ما تمثله هذه القصة من دلالات سياقية .

وفي داليتيه من بحر البسيط نرى الثور ينتصر أيضاً على كلاب الصيد ، وإذا كانت طبيعة القصة والموازنة بين الناقة في سرعتها وبين الحيوان الوحشي تفرض أن يفلت الحيوان من الصيد هارباً أو منتصراً ، فإن قصة الصيد في الحديث عن الدهر وحتمية الموت تفرض أن ينتهي الصراع بموت الحيوان الوحشي ، واختلاف النهاية في القصتين يكشف عن إحساس الجاهلي بالموت ، ففي الوقت الذي يفلت الحيوان الوحشي بوصفه معادلاً موضوعياً للناقة ، نرى أنه لا يفلت من الموت بوصفه معادلاً موضوعياً للإنسان في صراعه ضد الدهر .

والذي نخلص إليه هو أن الإنسان الجاهلي في جدله مع هذا الكائن المتفرد ذي الأهمية الكبيرة يشعر أنه قائده وربّه ، وأنه يقوده بعلمه وعقله مهما عظم ، ومهما زادت قيمته عنده .

^(١) ديوان النابغة، ص ٢٠٤ .

يقول معاوية بن مالك : (١)

لقد عظم البعير بغير لب فلم يستغن بالعظم البعير
يصرفه الصبي بكل وجه ويحبسه على الخسف الجريـر
وتضربه الوليدة بالهراوي فلا غيرٌ لديه ولا نكـسـيرُ

وإذا انتقلنا من الناقة إلى الفرس نجد أنه يمثل عنصراً أساسياً من العناصر المتصلة بالتمودج الإنساني ، فلقد كانت الخيل أداة العربي في صيده وحربه ، تلك الحرب التي كانت تمثل ضرورة الدفاع عن النفس ، ولاقتناص الغنائم ، كما كان الصيد وسيلة من وسائل العيش ورياضة الفرسان . وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الفرس كان من الحيوانات المقدسة عند الجاهليين القدماء ، فالدكتور علي البطـل يقول إن الحصان كان "يلعب دور حيوان الشمس المقدس ، لذلك فهو ينوب عن إله الشمس " (٢)

فهو يرمز للشمس الأنثى في صفاتها المتعددة : فهي بعيدة متمنعة ، ذات صلة بالماء والمطر (٣) ، وكثر وصف الخيل وصفاً واقعياً وإن كان بعض الشعراء قد أعطى لخصانه صورة أسطورية لكن ذلك لم يتم من منطلق تقديسها وإنما بوصفها وسيلة يستخدمها الشاعر في صيده وحربه ويحركها ويستنزف قوتها. وفي فضل الخيل يقول امرؤ القيس : (٤)

الخير ما طلعت شمس وما غربت مطلب بنواصي الخيل معصوب

ويرى ابن قتيبة أن أشهر نعات الخيل أبو داؤاد الإيادي ، وطفيل الغنوي والنابهة

الجعدي (٥) ومن أجمل ما قيل في حب الخيل قول أبي داؤاد الإيادي : (٦)

(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٧ .

(٢) ، (٣) د. علي البطـل : الصورة الفنية في الشعر العربي ، ص ١٥١ .

(٤) ديوان امرئ القيس ، ص ٤١٢ .

(٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٢٨ .

(٦) ديوان أبي داؤاد ، ص ٣١٧ .

عَلِقَ الخَيْلَ حُبُّ قَلْبِي وَلِيَدًا وَإِذَا ثَابَ عِنْدِي الإِكْتَارُ
 عَلَقْتُ هِمَّتِي بِهِنَّ فَمَا يَمُّ نَعُّ مِئِّي الأَعِنَّةَ الإِقْتَارُ
 جَنَّةٌ لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ رِهَانِ جُمِعَتْ فِي رِهَانِهَا الأَعْشَارُ
 وَالجِرَارِي بِهِنَّ نَحْرُ عَدَوِّي وَارْتَحَالِي البِلَادَ وَالتَّسْيَارُ

تكشف الأبيات عن ارتباط الخيل بالنافع ، وارتباط هاتين المقولتين بالحب ، فقد أحب الخيل وأولع بها لشدة نفعها له ، ويتجلى الحب في تصريح الشاعر بأنه قد شغف بها منذ كان صغيراً ، فما يمنعه فقره من اقتنائها كما أنها جنة له ووسيلة لملاقاة الأعداء والارتحال .

وقد وصل الأمر بالشاعر الجاهلي أن يُصور الخيل حصوناً تمنعهم وتحميهم .

يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

مَا لَنَا فِيهَا حِصُونٌ غَيْرُ مَا أَلْـ مُقْرَبَاتِ الجُرْدِ تَرْدِي بِالرَّجَالِ

ومن النماذج الجيدة في وصف الخيل ، النموذج الذي قدمه امرؤ القيس في وصفه لفرسه الذي يخرج به للصيد . يقول امرؤ القيس :^(٢)

وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَيْرُ فِي وَكْنَائِهَا بِمَنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ
 مِكْرٌ مِقْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَلْجَمُودِ صَخْرٍ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَمَلِ

(١) ديوان عبيد ، ص ٢١ .

(٢) شرح المعلقات النسخ للزورني ، ٣٩ - ٤٩ .

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنَهُ
عَلَى الذَّبْلِ جِيَاشُ كَانَ اهْتِرَامُهُ
مَسْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَيْ
يُزِلُّ الْغَلَامَ الْخِيفَ عَنْ صَهْوَاتِهِ
دَرِيرٌ كَخُذْرُوفِ الْوَالِيدِ أَمْرُهُ
لَهُ أَيُّطِلَاطْظِي وَسَاقَا نِعَامِي
ضَلِيحٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدٌّ فَرَجَهُ
كَأَنَّ عَلَى الْمُتَنِينَ مِنْهُ إِذَا اتَّحَى
كَأَنَّ دِمَاءَ السَّهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمَتَنَزِلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهِ غَلَى مِرْجَلِ
أَثْرَنَ الْغَبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ
وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
تَتَابَعُ كَفِيهِ بِحَيْطٍ مُؤَصَّلِ
وَارِخَاءِ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَنْفُلِ
بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ
مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْصَالِيَةِ حَنْظَلِ
عُصَارَةٌ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلِ

يبدو الشاعر وكأنه يصف تمثالاً جميلاً يفيض بالقوة كما يبدو أن الامتزاج بين
الشاعر وحصانه ضعيف حيث لم يصرح بنوع من العلاقة التي تربطه به ولا نكاد نلمح
هذه العلاقة إلا في البيت الأول أما في باقي الأبيات فإن هذه العلاقة تبدو رمزية . ويلفتنا
نظرنا في هذا الوصف المباشر للحصان حرص الشاعر على أن يجمع للحصان كل مظاهر
القوة كما تصورها الشاعر ، وكما تتبدى في الحصان ، فهو حصان خارق جمع الخصال
المنشودة لأكثر الحيوانات المشهورة بسرعة العدو فله خاصرة ظي ، وساقا نعامة ، وسير
ذئب ، وعدو ثعلب . والشاعر حيث يحقق لحصانه هذه القوة الأسطورية ، يبدو كأنه
يحقق ذلك لنفسه ، فهو صاحب الحصان وبامتلاكه له يكون قد امتلك هذه القوة التي
تمكنه من اختراق حاجز الزمان والمكان، فالفرس مقبل مدير معاً .

وهو قيد الأوابد ، وهنا تصبح السرعة في أقصى مداها وكأنها السكون نفسه ،
ويبدو الحصان من ناحية أخرى وكأنه ينسج عالم الأضداد المائلة في الحركة صوب
اتجاهات متقابلة في آن واحد معاً .

لقد كان الشاعر بحاجة إلى امتلاك هذا الفرس ليحقق لنفسه انتصاره على واقعه ،
ويحقق ذلك الوضع المتميز الذي كان ينشده وظل مفارقاً له ، فهو شاعر وابن ملك عاش
طريد أبيه في حياته وطريد ثأر هذا الأب بعد أن مات أبوه . ولهذا كان دائماً بحاجة إلى
تجاوز الواقع خلال سنوات عمره بكل ما فيه من تشرد ومرارة وعجز وكان عليه أن
يبدع من خلال شعره عالماً آخر يواجه واقعه ويقهره ويتصر عليه .

أما الفرس عند عنترة بن شداد العبسي فهو أداة يحركها الفارس مستنزفاً كل
إمكانيتها . فارس قاهر يريد أن يقهر بفرسه واقعه وينتصف به لنفسه من الشر ، ويحقق
به بطولته التي تخلصه من عبوديته .

يقول عنترة : (١)

يدعون عنتر والرماح كائها	أشطان بئر في لبان الأدهم
مازلت أرميهم بنقرة نحره	ولنايه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى بعيرة وتححم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى	أو كان يدري ما جواب تكلمي
والخيل تقتحم الخبار عوابسا	ما بين شيطرة وأجرد شيطم

يبدو الفرس وكأنه جزء من الفارس حيث نراه يرمي الفرسان بفرسه وكأنهما
شيء واحد . ويتجسد امتزاج الشاعر بفرسه من خلال إحساسه بما يكابده الفرس من
عناء ومشقة ، وهو إحساس يقدمه الشاعر من خلال بثه للمشاعر الإنسانية في فرسه .

إن أهم عناصر العالم الشعري لعنترة هو القتال والحرب ، ولهذا فإن الفرس يمثل أهم
دعائم هذا العالم وأبرزها . فالفرس أداة الفارس ودعامة فروسيته وإذا كان عنصراً
الفروسية هما الفارس والفرس ، فإن معاني الفروسية قد امتدت واتسعت ، وأصبح لها

١٠ان عنترة ، ص ٢١٦ - ٢١٨ .

نوع من الاستقلال النسبي بحيث يمكن أن نتحدث عن تلك الفروسية من خلال حديثنا عن الأخلاق التي اتصلت بها ، فالفارس كريم شجاع ذو نصرة ومجدة يحمي الضعيف ويتنصر للمظلوم وهو يجمع بين القدرة على النفع والضرر في إطار القيم الإنسانية التي تتجاوز نسبياً إطار القبيلة .

لقد كان الفرس هو عماد الفروسية ومن ثم أصبح عنصراً أساسياً لنموذج الإنسان (الفارس) " ومن ثم أصبح الاثنان شيئاً واحداً . وهذا الشيء أصبح عنصراً فروسياً قوياً ظاهراً في شعر الشاعر الجاهلي ، وتطور إلى أن أصبح عنصراً بطولياً يقيم الفارس البطل ، الذي هو في نفس الوقت ممتزج بفرسه ، وهكذا يتفوق "الفارس" عن "المحارب" .^(١) إن أخلاق المحارب القبلي أضيق في إطارها من أخلاق الفارس واهتماماته الإنسكانية ، فالمحارب القبلي لا يحقق إلا مصالح قبيلته ، أما الفارس فإنه يستجيب لقيم إنسانية لها صفة العموم والشمول فتتجاوز أحياناً مصالح القبيلة ، ولهذا نرى على سبيل المثال أن النصرة في الإطار الإنساني كما قدمها الإسلام فإنها تقتضي أن ينتصر الإنسان لأخيه الإنسان أياً كان انتماءه .

وقد جعل اهتمام الجاهليين بالخيول وفوائدها العظيمة لهم من ركوب الخيل مفخرة أساسية من مفاخرهم . فامرؤ القيس يجعل ركوب الخيل والإبل من مفاخر أربعة يعتز بها فيقول :^(٢)

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَنِّي	أُرَاقِبُ خَالَاتٍ ، مِنْ الْعَيْشِ ، أُرْبَعَا
فَمِنْهُنَّ : قَوْلِي لِلتَّدَامِي تَرَفَّقُوا	يُدَاجُونَ نَشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مُتْرَعَا
وَمِنْهُنَّ : رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمُ بِالْقَنَا	يَادِرُونَ سِرْبًا أَمْنًا أَنْ يُفْرَعَا
وَمِنْهُنَّ : نَصُّ الْعَيْسِ وَاللَّيْلِ شِمْلُ	تَيِّمٌ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ بِلَقَعَا

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٦٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨ .

فالفرس والناقة يمتلنان ركنين من أركان المفاخر الجاهلية ، ولا شك أنهما دعامة الانتقال والحركة تلك الحركة التي تمثل أهم عناصر الحياة في صحراء الجزيرة العربية الشاسعة .

ولهذا فإن علاقة الإنسان بهما جدٌ عميقة ، وقد انعكس ذلك على الفن الشعري حيث نزع الشاعر إلى تأكيد العلاقة بين الإنسان والخيل مثلما رأينا في نزوعه إلى تأكيد علاقته بالناقة وإبراز أهميتها له ، وقد احتل الفرس مكاناً بارزاً في الشعر الجاهلي ، وأصبح عنصراً أساسياً مهماً من عناصر النموذج الإنساني ، واقتربت البطولة والسيادة والفروسية بصفة (القائد الخيل) وهو نمط من القصر يقوم على تعريف المسند ويؤكد به الشاعر صفة التفرد في قيادة الخيل والحرب . يقول المهلهل بن ربيعة :^(١)

القائدُ الخيلَ تُرْدِي في أعينِهَا زهواً إذا الخيلُ بَحَّتْ في تَعَادِيهَا

وتقول الخنساء :^(٢)

يا فارسَ الخيلِ إنْ شَدُّوا فَلَمْ يَهْنُوا وَفَارِسَ القومِ إنْ هَمُّوا بتَقْصِيرِ

فحين نتحدث عن الفارس الجاهلي نرى أن الفارس هو منطلق الفروسية وإذا تحدثنا عن الحرب كانت الخيل قوامها ، وإذا تحدثنا عن الصيد ذكرت الخيل أيضاً ، وإذا ذكر الكرم والعطاء كان الجواد صفة لمخدوف هو الإنسان الكريم المعطاء ، فكان الإنسان والحصان شيء واحد ، وقد جاء في اللسان "فرس جواد : بين الجودة والأنثى جواد . وجاد الفرس أي صار رائعاً يجود جودة بالضم ، فهو جواد الذكر والأنثى من خيل جيلد وأجياذ وأجاويد " .^(٣)

^(١) شعراء النصرانية ، ص ١١٦ .

^(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٢٧ .

^(٣) لسان العرب مادة جود .

وقد بلغ من حبه للخييل أنهم كانوا يؤثرونها بألبان الإبل حتى تقوى . يقول
الملتمس : (١)

أَبَقْتُ لَنَا الْأَيَّامَ وَاللَّيْلَ
لُرَبَاتٍ وَالْعَانِي الْمَرَهُنَ
جُرْدًا بِأَطْنَابِ الْبَيْتِ
تِ تَعْلُ مِنْ حَلَبٍ وَتُعَبِّقُ
والأجرد من الخييل الذي يسبق الخييل وينجرد عنها لسرعته . (٢)

وقد أسماوا الفرس ملبونة إشارة إلى أنها تسقي اللبن . يقول
عوف بن عطية بن الخرع : (٣)

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ مَلْبُونَةً
تَرْدُ عَلَيَّ سَائِسِيهَا الْجِمَارَا

ويواجه حاتم الطائي من يلومونه على بذله وكرمه بجعل الفرس واحدة مما
سيدخره بعد إنفاق ماله وإتلافه طلبا لخلود الذكر فيقول : (٤)

سَأَذْخُرُ مِنْ مَالِي دِلَاصًا وَسَابِحًا
وَأَسْمَرَ نَخْطِيًا وَعَضْبًا مُهْتَدًا
وَذَلِكَ يَكْفِينِي مِنَ الْمَالِ كُلِّهِ
مَصُونًا إِذَا مَا كَانَ عِنْدِي مُتَلَدًا

فالفرس جزء من عالم الإنسان الجاهلي ولهذا فإن الشاعر قد اتخذ منها عنصراً لبناء
نموذج الإنسان البطل فهي وسيلة النصر الواقعي والميتافيزيقي عند الجاهليين . فإذا كانت
الطبيعة قد فرضت نفسها على الشاعر وأحاطته بهذا الفضاء الواسع الواسع الذي يثير
الرهبه ويشعره بالتناهي والصغر في مواجهة امتداد المكان اللامتناهي ليكسر هذا الجمسود
المحيط به ويتجاوز الثبات المفروض عليه فيحقق ذاته من خلال الحركة .

(١) ديوان الملتمس ن ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

(٢) لسان العرب مادة جرد .

(٣) المفضليات ، ص ٤١٣ .

(٤) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

ولكن الشاعر الجاهلي قد حاول أن يبرز قدرة الإنسان على مواجهة الأعداد بسلا
حيل ، وكأنما أراد أن يثبت لنفسه وقومه متفردة وأن يحقق لهم تفوقاً مستمداً
من قدرتهم ومهارتهم الذاتية الخالصة ، فرى المهلهل بن ربيعة يقول : (١)

لَمْ يُطِيقُوا أَنْ يَنْزِلُوا وَنَزَلْنَا وَأَخْضُو السَّحْبِ مَنْ أَطَاقَ النَّزُولَا

ولكن الأعشى يجعل الفروسية هي القدرة على الركوب والنزال معاً
فيقول : (٢)

نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْعَيْنِ ضَاحِيَّةٌ جَنِّي فَطَيْمَةَ لَا مَيْلٌ وَلَا عُزْلُ
قَالُوا الرُّكُوبَ فَقَلْنَا تِلْكَ عَادَتْنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَإِنَّا مَعَشَرٌ نُزْلُ

وقد وصل من شدة قرب الخيل إلى وجدان الإنسان الجاهلي أن طلبوا منها بكاء
فارسها إذا فقدته في ميدان القتال . تقول الخنساء : (٣)

وَلَتَبْكِيكَ الْخَيْلُ إِذَا غُودِرَتْ بِسَاحَةِ الْمَوْتِ غَدَاةَ الْعِثَارِ

كما نرى الشاعر يحيل شهادة بطولته إلى الخيل وكأنما أصبحت هذه الخيل بديلاً عن
الفرسان الذين يركبونها ، يقول عنتر بن شداد العبسي : (٤)

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا بِنْتَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةٌ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
يَخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقَائِعَ أَنِّي أَغْشَى الْوَعْيَ وَأَعِيفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٨ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١١٣ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٢٩ .

(٤) ديوان عنتر بن شداد ، ص ٢٠٧ - ٢٠٩ .

فكان شهادة الخيل أصدق من شهادة الإنسان ، وقد يرتبط هذا بواقع عنتره الذي جعله يقدم سوال الخيل على الفرسان الذين كانوا كثيراً ما ينكرون بطولته .

أما بالنسبة لعلاقة النموذج الإنساني في الشعر بالحيوانات المتوحشة فإن أول ما نلاحظه هو أن الجاهليين كانوا يطلقون على هذه الحيوانات "الأوابد والأببد وهي الوحوش ، الذكر آبد والأنثى آبدة . وقيل سميت بذلك لبقائها على الأبد . وأبد بالمكان يأبد بالكسر أبودا : أقام به ولم يرحه . قال الأصمعي : لم يمت وحشي حتف أنفه قط إنما موته عن آفة " .^(١)

فهذه الحيوانات المتوحشة قد ارتبطت في وعي الجاهليين بعنصر زمني يتمثل في امتداد عمرها على الأبد ، وبعنصر مكاني يتمثل في إقامتها الدائمة بالمكان فلا ترحه أبداً ، ولهذا فإن هذه الوحوش ارتبطت بقضية الزمن والموت ، حيث إنها أطول عمراً من الإنسان ، كما ارتبطت من ناحية أخرى بصفات ورموز خاصة بها كالقوة والمنعة والافتراس والسرعة أو التشرذ والضياع ، أو النفور والهرب . ويبدو لنا أن الجاهلي في العصر الذي سبق الإسلام والذي وصلنا شعره قد حاول أن يزلزل هذه المفاهيم ويثبت عدم صحتها ، فالذي يبدو مما قدمه من شعر في هذا الإطار أنه قد أدرك المفارقة بين اسم هذه الحيوانات وحقيقتها ، حيث أدرك أنها لا تبقى ولا تنجو من الموت .

يقول ساعدة بن جؤبة :^(٢)

أرى الدهر لا يبقى على حدّثانـه	أبودُ بأطرافِ المناعةِ جلعَـدُ
تحولَ لوناً بعد لونٍ كأنه	بشفانٍ ريحٍ مُقلعِ الوَبْلِ يَصْرَدُ
تحولُ قشعريراته دون لونه	فرائصُه من خيفةِ الموتِ ترْعَدُ .
وشفتُ مقاطيعَ الرّماةِ فؤاده	إذا يسمعُ الصّوتَ المغرَدَ يَصْلَدُ

(١) لسان العرب مادة أهد .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ، ص ٢٤٠-٢٤٢ .

رأى شخصاً مسعود بن سعد بكفه
 حديثٌ حديثٌ بالوقعة مُعتدٌ
 فجال ونحال إنه لم يقع به
 وقد خله سهم صويب معرد
 ولا أسفَعُ الخدَّينِ طاوٍ كأنه
 إذا ما غدا في الصُّبحِ عَضْبٌ مهند

فهذا الحيوان الأبود المتوحش لا يبقى على الدهر ، ولا يفلت من الموت ، بل إنه في مواجهة الموت يقشعر فيتغير لونه وترتعد فرائصه . ويأتي الصائد في القصة التي تمثل الصراع بين الموت والحيوان الحي وكأنه رمز الدهر الذي لا يبقى على حدثانه أحد ، فنراه يرمي هذا الحيوان بسهم فيرد به . وفي القصة مفارقة أخرى فالصائد اسمه (مسعود بن سعد) وكأنما يمثل الشاعر بهذا الاسم للتضاد المائل في الكون فالصائد يرمز للسعادة على حساب شقاء الحيوان المصيد . ولا يكفي الشاعر بأن يقرر عدم بقاء الحيوان الوحشي على الدهر ذلك الحيوان الذي مثله خائفاً في مواجهة الموت وإنما يقرر أيضاً أنه لا يبقى على الدهر الثور الوحشي الذي يشبه السيف المهند .

وإذا كانت الوحوش لا تبقى على الدهر فإن ساعدة يقرر في نموذج آخر بأنه لا يبقى على الدهر حيوان مهما كان ذا قوة وذا منعة ، فنراه يقول في ميميته من بحر البسيط: (١)

تالله يبقى على الأيام ذو حيدٍ أدفى صلُّودٍ من الأوعالِ ذو خَدَمِ
 والقسم يتصل بنفي مقدر للفعل يبقى ولهذا فإن نهاية هذا الحيوان الوحشي تأتي على يدي رام . (٢)

دلى يديه له سيرا فالزَمَهُ
 نفاحةً غيرِ إنباءٍ ولا شَمِ
 فراغٌ منه بجنبِ الرئدِ ثم كبا
 على نضى حلالِ الصُّدرِ مُنحَطِمِ

(١) ديوان المهذلين ، ج ١ ، ص ١٩٣ .

(٢) ديوان المهذلين ، ج ١ ، ص ١٩٦-١٩٧ .

فالشعراء قد مثلوا للإنسان في صراعه ضد الموت بقصة الحيوان الوحشي الذي يصارعه الدهر في صورة الصائد فيرديه ، وتنتهي القصة دائماً بموت الحيوان رمزاً لاستحالة خلود الأحياء جميعاً .

وإذا كانت قصة الصيد تقدم لنا رموزاً للصراع بين الموت والحياة ، فإنها تقدم لنا نموذجاً للإنسان الصائد ، ونبدأ بصورة الصائد في هذه القصص التي تمثل ذلك الصراع الوجودي الذي أشرنا إليه بقول النابغة الذبياني في وصفه لهذا الصائد :^(١)

أَهْوَى لَه قَانَصٌ يَسْعَى بِأَكْلِبِهِ عَارِي الْأَشَاجِعِ مِنْ قَنَاصِ أَنْمَارِ
مُخَالَفِ الصَّيْدِ تَبَاعٌ لَهُ لَجِيمٌ مَا إِنْ عَلَيْهِ يَتَابٌ غَيْرُ أَطْمَارِ
يَسْعَى بِغَضْفِ بَرَاهَا- فَهِيَ طَاوِيَةٌ طُولِ ارْتِحَالِ بِهَا مِنْهُ وَتَسْيَارِ

ويصف أوس بن حجر الصائد بقوله :^(٢)

صَدِّ غَاثِرِ الْعَيْنِينَ شَقِيقِ لَحْمِهِ سَمَائِمُ قَيْظٍ فَهِيَ أَسْوَدُ شَاسِيفُ
أَزْبَ ظَهْرُ السَّاعِدِينَ عِظَامِهِ عَلَى قَدَرِ شَثْنِ الْبِنَانِ جُنَادِفُ
أَحْوِ قَتْرَاتٍ قَدْ تَيْقَنُ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصَبِّ لِحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِيفُ
مَعَاوِدِ قَتْلِ الْهَادِيَاتِ شَوَاوِهِ مِنَ اللَّحْمِ قُضْرَى بَادِنٍ وَطَفَاطِفُ
قَصَى مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مَطْعَمِ لِأَسْهُمِهِ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ

ويصف بشر بن أبي خازم الصائد بقوله :^(٣)

وَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشَّرُوقِ مُكَلِّبٌ أَزَلُّ كَسِيرٍ حَانَ الْعَصِيمَةِ أُغْبَرُ
أَبُو صَبِيَّةٍ شَعَثٌ تُطِيفُ بِشَخْصِهِ كَوَالِحِ أَمْثَالِ الْيَعَاسِيْبِ ضُمُرُ

^(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٣ .

^(٢) ديوان اوس بن حجر ، ص ٧٠-٧١ .

^(٣) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ٨٤ .

ويتحدث لببيد بن ربيعة عن هذا الصائد بقوله : (١)

لَأَقْتُ أَخَا قَتَصٍ يَسْعَى بِأَكْلِهِ شُنُّنُ الْبَنَانِ لَدَيْهِ أَكْلِبُ جُسْرُ

كما يصفه صخر الغي بقوله : (٢)

أَرَى الْأَيَّامَ لَا تُبْقِي كَرِيماً وَلَا الْعُصْمَ الْأَوَابِدَ وَالنَّعَامَا
أُتِيحَ لَهَا أَقِيدَرُ ذُو حَشِيْفِرٍ إِذَا سَامَتْ عَلَى الْمَلَقَاتِ سَامَا
خَفَى الشَّخْصَ مَقْتَدِرٌ عَلَيْهَا يَشُنُّ عَلَى تَمَائِلِهَا السَّمَامَا
فَيَبْدُرُهَا شَرَائِعَهَا فَيَرْمِي مَقَاتِلَهَا فَيَسِيهَا الزُّوَامَا

فهذه الصورة التي يقدمها الشعراء الجاهليون للصائد المحترف تعكس شعوراً بالعداء تجاه هذا الصائد الذي يحترف قتل الأوابد ، وقد جاء ذلك نتيجة ارتباط هذا الشاعر في وجدان الجاهلي بالدهر الذي يتحين من الأحياء مقتلاً فيرديهم بسهمه ، وقد تجسد هذا الشعور بالعداء نحو الصائد المحترف من خلال وصفهم له وحديثهم عنه ، فهو عاري الأشجاع ما إن عليه غير أظمار من الثياب ، عطش دائماً ، غائر العينين ، شقق القميص لحمه ، أسود بارز العظام ، شريد كالذئب ، أبناؤه على صورته فهم شعث كوالخ ، وهو متعود قتل الهاديات ، وهو أقيدر : تحقير الأقدار ، وهو القصير العنق ، ذو حشيف أي ثوب بال ، خفي الشخص يرمي هذه الحيوانات في موضع الطعام من أجوافها ، فهو محترف للقتل .

ولا شك أن هذه الصورة تعكس رؤية الشاعر لاحتراف القتل وموقفه من هؤلاء الذين يعيشون على هذه الحرفة ، ولكن هناك صورة مقابلة لنموذج الصائد المحترف هي صورة الصائد الفارس الذي يتخذ الصيد رياضة ومتعة ، وهذه الصورة تعكس نوعاً من

(١) ديوان لببيد ، ص ٦٠ .

(٢) ديوان الهذليين ، ج ٢ ، ص ٦٣ .

القبول والاحتراف من الشاعر نحو هذا النوع من الصيد بل إن الشعراء الجاهليين قد عدوا الخروج إلى الصيد مفخرة من مفاخرهم ولا شك أن هذا من وجهة نظر خاصة قد يثير بعض الاستغراب ، فكيف ينكر الشاعر احتراف الصيد الذي يتخذ منه الصائد سبيلاً من سبل العيش حيث نرى الصائد في بعض النماذج أبا صبية ينتظرون عودته بالصيد ، وفي نفس الوقت يرضي الشاعر عن صيد الفارس الذي يمكنه الاستغناء عن هذا الصيد ، ويرجع ذلك إلى عدة أمور أهمها اتجاه عام يحتقر التكسب بالصيد والاعتماد عليه ، لأنه من ناحية يقترن بصورة من صور التشرد والصلعكة والفقر ، كما أن صورة الصائد المحترف تقترن بقصة الصراع ضد الموت حيث يرتبط الصائد في وجدان الشاعر بالدهر بوصفه فاعلاً للموت كما أن احتراف الصيد يرمز من ناحية أخرى إلى احتراف القتل بعامة ، فإذا كان الجاهلي يرى القتل في الحروب مفخرة ويسمى القاتل فارساً ، فإنه من ناحية أخرى يحتقر القتل غيلة ويحتقر فاعله . كما أن صيد الفروسية يقترن باللهو والمتعة ومواجهة الحيوان وكأنه إزاء فارس في ميدان الحرب يصارعه فينتصر عليه .

كما نلاحظ في بعض صور صيد الفروسية أن السيد الشريف يستخدم غلاماً يصيد له ولرفاقه ما يريدون ثم يعود بهذا الصيد ، وهنا ترتبط صورة الغلام بصورة المحترف فنراه عند أبي دؤاد الإيادي حقيراً طميراً الثياب حيث يقول :^(١)

فنهضنا إلى أشم كصدر الرُّمَح	صَعَلُ فِي حَالِيهِ اضْطِمَارُ
فَسَوْنَا عَنَّهُ الْجَلَالَ كَمَا سُئِلُ	لَبِيحَ اللَّطِيمَةِ الدُّخْدَارُ
وَأَخَذْنَا بِهِ الضُّرَارَ وَقَلْنَا	لِحَقِيرِ بَنَانِهِ إِضْمَارُ
فَأَتَانَا يَسْعَى تَفَرُّشَ أُمَّ	الْبَيْضِ شَدًّا وَقَدْ تَعَالَى النَّهَارُ
غَيْرِ جَعْفٍ أَوْ أَبْدٍ وَنَعَامِ	وَنَعَامِ خَلَاهَا أَثْوَارُ
فَفَرِيْقٍ يَفْلِحُ اللَّحْبَمَ نَيْسًا	وَفَرِيْقٍ لَطَابِخِيهِ قُتَارُ

(١) ديران أبي دؤاد الإيادي ، ص ٣١٩-٣٢٠ .

ولا شك أن هذه النظرة تعكس روح الجاهلية حيث نرى الشاعر ينظر إلى غلامه باحتقار على الرغم من وصفه له بالمهارة والقدرة الخارقة على الصيد .

فالشاعر الجاهلي قد أدرك هذه الخصائص في الأسد ، كما أدرك هذا الشاعر أن هذا الحيوان على غيره من الحيوانات الأبدية ويتميز عنها ، ولهذا كان الأسد عنصراً مهماً من عناصر بناء النموذج الإنساني وقريناً للتفوق والإقدام .

فعروة بن الورد يهجو أحواله فيصفهم بأنهم ثعالب في الحرب أسود في السلم فيقول :^(١)

ثَعَالِبُ فِي الْحَرْبِ الْعَوَانِ فَإِنْ تَبَخُّ وَتَنْفَرِجُ الْجُلَىٰ فَإِنَّهُمْ الْأَسْدُ

ويشبه عبيد بن الأبرص فرسه بالذئب ، كما يشبه نفسه بالأسد الذي يمتطيها فيقول :^(٢)

وَطِمْرَةٌ كَالسَّيِّدِ يَعْلوُ فَوْقَهَا ضِرْغَامَةٌ عَبْلُ الْمَنَاكِبِ أَغْلَبُ

ويصور خدش بن زهير قتلاً قومه وأعدائه بعراك النمر الأسود فيقول :^(٣)

فَعَارَكُنَا الْكُمَاةَ وَعَارَكُونَا عِرَاكَ الثَّمْرِ وَاجْهَتِ الْأَسُودَا

ويصف عوف بن عطية قومه بأنهم يلبسون جلود الأسد وجلود النمر حين

يدخلون المعركة فيقول :^(٤)

وَتَلْبَسُ لِلْعَدُوِّ جُلُودَ أَسَدٍ إِذَا تَلَقَّاهُمْ وَجُلُودَ نَمْرٍ

وهكذا يرتبط الفرس والأسد بقيمة واحدة تتصل بالشجاعة والإقدام .

(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٤٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٢٦ .

(٤) المفضليات ، ص ٣٢٨ .

ويقدم بعض الشعراء الجاهليين نوعاً من المفاضلة التمثيلية بماثلون فيه بين الشاعر والأسد ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى في وصف ممدوحه : (١)

فما مُخْدِرٌ وَرَدَّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ يَصِيدُ الرَّجَالَ كُلَّ يَوْمٍ يُنْازِلُ
بِأَوْشَكٍ مِنْهُ أَنْ يُسَاوِرَ قِرْنَهُ إِذَا شَالَ عَنِ خَفْضِ الْعَوَالِي الْأَسْفَلُ
ومن ذلك قول الأعشى : (٢)

مَا مُشْبِلٌ وَرَدَّ الْجَبِيهَ مِنْ مُهْرَتِ الشَّدَقَيْنِ بِاسْمِ
الْقَادِسِيَّةِ مَالِفٌ مِنْهُ فَأُودِيَةُ الْعَيْطِاطِلِ
يَدْعُ الْوَحَادَ مِنَ الرَّجَا لِي وَعَيْتَمِي جَمْعَ الْحَافِلِ
يَوْمًا بِأَصْدَقَ حَمَلَةٍ مِنْهُ عَلَى الْبَطْلِ الْمُنَازِلِ

فلاسد شجاع لا يصطاد الأحاد من الرجال وإنما يقاتل الجماعات وهذه قيمة تتصل بالفراس البطل خلعها الشاعر على ممدوحه من خلال تصويره للأسد بوصفه المعادل الموضوعي لهذا الممدوح .

ومن ذلك قول ساعدة بن جؤية : (٣)

فما خَادِرٌ مِنْ أَسَدٍ حَلِيَّةٍ جَنَّةُ وَأَشْبَلُهُ ضَافٍ مِنَ الْغَيْلِ أَحْصَدُ
أَرَاكَ وَأَثَلٌ قَدْ تَحَنَّنَتْ فَرُوعُهُ قِصَارٌ وَأَسْلُوبٌ طِوَالٌ مُحَدَّدُ
إِذَا اخْتَصَرَ الصَّرْمُ الْجَمِيعُ فَإِنَّهُ إِذَا مَا أَرَا حَوَا حَضْرَةَ الدَّارِ يَنْهَدُ
وَقَامُوا قِيَامًا بِالْفَجَاحِ وَأَوْصَدُوا وَجَاءَ إِلَيْهِمْ مُقْبِلًا يَتَوَرَّدُ

(١) ديوان زهير ، ص ٢٩٧ :

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

(٣) الشعراء المهذليين ، ص ٢٣٨-٢٤٠ .

يقصم أعناقَ المخاضِ كأنما بمفرجٍ لَحْيِهِ الزَّجَاجِ الموثَّدُ
بأصدقِ بأساً مِنْ خَلِيلِ نَمِينَةٍ وَأَمْضَى إِذَا مَا أَفْلَطَ القَائِمِ اليَدُ

فالأسد أبو شبل عند الأعشى ، وحوله أشبله عند ساعدة . واقتران الأسد بأشباله
يجسد ضراوته وتفروسه ، فهو من ناحية يحامي عنهم ويفترس من أجلهم ، ومن ناحية
أخرى يبرز أمامهم بطولته كي يقلدوه ويسيروا سيرته .

ويقدم لنا زهير حكمة تعكس قيمة جاهلية تتمثل في أن من لا يظلم الناس يُظلم
فنراه يقدمها مرة تقديماً رمزياً من خلال تشبيه ممدوحه بالأسد فيقول : ^(١)

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السَّلَاحِ مُقَدِّفٍ لَهُ لِبْدُ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ
جَرِيٌّ مَتَى يُظْلَمُ يُعَاقَبُ بِظُلْمِهِ سَرِيْعاً وَإِلَّا يَبْدُ بِالظُّلْمِ يُظْلَمِ
ثم ينتقل زهير بعد ذلك فيقدم الحكمة تقديماً مباشراً فيقول : ^(٢)

وَمَنْ لَا يَدُدُّ عَن حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْدَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمِ
بل إن شاعراً من بني أسد يفتخر بانتساب قومه إلى هذا الحيوان فيقول : ^(٣)

وَنَحْنُ بَنُو خَيْرِ السَّبَاعِ أَكِيلَةَ وَأَحْرَبِهِ إِذَا تَنَفَّسَ عَادِيَا
بَنُو أَسَدٍ وَرَدَ يَشْقُ بِنَابِهِ عِظَامَ الرِّجَالِ لَا يُجِيبُ الرُّوَاقِيَا

ولا شك أن تسمية القبائل بأسماء الحيوانات أو النباتات والنجوم وغير ذلك يتصل
بجذور أسطورية حيث كانت هذه الكائنات تمثل معبودات قديمة خرجت القبيلة من
صلبها .

^(١) ديوان زهير ، ص ٢٣-٢٤ .

^(٢) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

^(٣) ديوان عمرو بن شاس الأسدي ، ص ٨٥ .

يقول موريه ودفي في كتابهما : نشأة النظام الاجتماعي وتطوره "إن العشيرة - وهي أول طائفة نجدتها في المجتمعات الدنيا - هي في الحقيقة جماعة ذات طبيعة سياسية وعائلية معاً ، من غير نظر إلى أيهما أسبق في العصور ولكنها ذات طبيعة غيبية ، وينشأ التماسك بين أعضائها من اعتقادهم بألم جميعاً ينتمون إلى نوع واحد من التواتم ، ويتسمون لذلك باسم واحد" ^(١) ويقولان : " وهذا التوتم نفسه كائن قد يكون حياً أو غير حي ، ولكنه يقلب أن يكون حيواناً أو نباتاً يفترض أن أفراد العشيرة من سلالته فهم يتخذون منه شعارهم واسمهم الجماعي فإذا كان التوتم مثلاً هو الذئب فإن جميع أفراد العشيرة يعتقدون بأن سلفهم الأول ذئب ، ولهذا يحتوون على شيء من صفاته فيسمون أنفسهم ذئاباً " . ^(٢)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الأسد كان مقترناً في وعي الجاهليين بقيم مادية ومعنوية "ويلخص التأثير الصادر عن هذا الحيوان في معنى المثل الأعلى فالشاعر الجاهلي دائماً كان يتشبه بـ "المثل" وكان دائماً نزوعاً وساعياً نحو "المثال" ولا شك أنه وجد في هذا الحيوان ما يريده في سعيه لتحقيق البطولة " . ^(٣)

وهكذا يدخل الأسد عنصراً أساسياً من العناصر التي شكلها الشاعر الجاهلي نموذج الإنسان في شعره ، وهو عنصر يمثل صورة وقيمة ، فالصورة للأسد الفاتك المفترس ، والقيمة تتمثل في القوة والشجاعة .

وننتقل إلى حيوان آخر اتخذته الشاعر الجاهلي رمزاً للصعلوك فالذئب في الشعر الجاهلي هو رمز للتشرد والضياع والنفور ، فالشنفوي الصعلوك يجعل منه المعادل الموضوعي لتشرده وضياعه فيقول : ^(٤)

^(١) أ. موريه و.ج. دفي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ص ٤٨ .

^(٢) نفس المرجع ، ص ٤٩ .

^(٣) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ص ٨٥-٨٩ .

^(٤) مختارات من شعراء العرب ، ص ٨٥-٨٩ .

أَزَلُّ تُهَادَاهِ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ	وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا
يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَعْسَلُ	غَدَا طَاوِيأً يَعْتَنُ لِلرَّيْحِ هَافِيأً
دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحُلُ	فَلَمَا لَوَاهُ الْقَوْتِ مِنْ حَيْثُ أُمُهُ
فِدَاخُ بِكَفِّي يَاسِرٍ تَتَقَلَّقَلُ	مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا
مَحَايِضُ أَرْسَاهُنَّ سَامٌ مُعَسَّلُ	أَوْ الْحَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَنَحَتْ دَبْرَهُ
شَقُوقُ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسْلُ	مُهْرَتَةٌ فَوْهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا
وَأَيَّاهُ نَوْحٌ فَوْقَ عَلْيَاءِ نُكْلُ	فَضَجٌّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا

فالشاعر يسهب في وصف الذئب في تشرده وجوعه وكأنه يصفق نفسه هو ورفاقه من ذؤبان العرب وهي تسمية أطلقت على الشعراء الصعاليك بخاصة وصعاليك العرب بعامه لأنهم رأوا فيهم معادلاً للذئب في تشردها وتفرسها .

لقد ربط الجوع والضياع بين الشاعر والذئب ، ولهذا فإن الصورة التي قدمها للذئب تكشف عن ذلك الجوع والضياع الذين أحاطا بالشاعر واقعاً والذئب رمزاً . ولا شك أن ما انتهى إليه الشاعر من أن هذه الذئب قد وجدت أن الصبر على الجوع أجمل ، يرتبط بحياة الشاعر نفسه حيث إنه في يأسه من تحقيق إمكاناته ورغبته في حياة مقبولة لا يجد مفرأ من الصبر ، ولهذا يختار الذئب في تشرده وتحمله للجوع معادلاً له في معاناته فهو يغدو على القوت الزهيد مثلما أقبل ذئب أغبر اللون ضامر ، أقبل يسابق الريح طاوياً جائعاً باحثاً في الفلوات والجبال عن الطعام ، فإذا يئس ولم يجد شيئاً عسوى فرددت الذئب عواءه .

تلك الذئب التي تبدو مثله في تشرده فهي بيض الوجه ، شيب السرعوس ضامرة مهزولة ، وقد أثارها عواؤه فتجمعت كالنحل بأفواه مفتوحة مشقوقة ، ووجوه كالحية وأصوات كأنها نواح الشكالي . لكنها صبرت على الجوع مثلما صبر وتأسست مثلما تأسى ، فالصبر أجمل حيث لا تنفع الشكوى .

ويرسم الشاعر الضليل أو الملك الضليل امرؤ القيس صورة للذئب يقرر من خلالها أنه وهذا الذئب سيان في ضياعهما فيقول : (١)

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ فَقَرَّ قَطَعْتُهُ به الذئبُ يعوي كالخليج المعيلِ
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيلُ الْغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرُّ حَرْتِي وَحَرَّتِكَ يُهْزَلِ

فالشاعر يصرح أنه كالذئب في ضياعه وإتلافه ما يكتسبه ولهذا فهو يقدم الذئب كالمقار الذي كثرت عياله فلا يستطيع أن يسد حاجتهم وهي صورة تقترب من صورة امرئ القيس الذي عاش عمره كهذا المقامر الذي إذا ما نال شيئاً أفاته وأضاعه ويتسهي الشاعر إلى حقيقة ، أن سعى الذئب وسعيه ينتهيان إلى الفقر والهزال. والحوار يكشف عن معاناة الشاعر وما يشعر به من إحباط وما يحيط به من ضياع.

فالذئب اقترن في تصور الجاهلين بالضياع فهو عندهم كالصعلوك مضيع لنفسه ، مضيع لغيره ، فهو مضيع لنفسه بسبب تشرده وإسرافه ، وعدم إبقائه على شيء ، وهو مضيع لغيره بما يمثله من خطر وعدوان ومن سلب ونهب .

يقول أسماء بن خارجة : (٢)

وَلَقَدْ أَلَمْتُ بِنَا لِنَقْرِيهِ بَادِي الشَّقَاءِ مُخَارَفُ الكَسْبِ
يَدْعُو الْغِنَى أَنْ نَالَ عُلُقَتَهُ مِنْ مَطْعَمِ غَيْبَا إِلَى غَيْبِ
فَطَبَّوْا ثِمِلَتَهُ فَأَلْحَقَهَا بِالصُّلْبِ بَعْدَ لَدُونَةِ الصُّلْبِ
يَا ضَلُّ سَعْيِكَ ، مَا صَنَعْتَ بِمَا جَمَعْتَ مِنْ شُئْبٍ إِلَى دُبِّ
لَوْ كُنْتَ ذَالِبٌ تَعِيشُ بِهِ لَفَعَلْتَ فِعْلَ الْمَرْءِ ذِي اللَّسْبِ
فَجَعَلْتَ صَالِحًا مَا اخْتَرَشْتَ وَمَا جَمَعْتَ ، مِنْ نَهْبٍ إِلَى نَهْبِ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٦٨-٣٦٩ .

(٢) الأصمعيات ، ص ٥٠ .

إن هذه ليست مجرد حديث عن الذئب أو إليه ، وإنما هو حديث يرمز به الشاعر إلى حياة الصعاليك من العرب ، فالذئب أو الصعلوك ، يلم بهذه الجماعة بادي الشقاء جانبه التوفيق في الكسب ، يظن الغني حصوله على ما يسد به رمقه من طعام ولهذا ظل الجوع حليفه وظل جائعاً يطوي بطنه على ما يصيبه من طعام . والشاعر في لومه لهذا الذئب أو الصعلوك يخاطبه بقوله : لقد ضل سعيك ، فماذا صنعت بما جمعت منذ كنت صغيراً حتى صرت كبيراً عاجزاً ، ولو كنت ذا عقل ، لفعلت فعل المرء العاقل ، فأبقيت على صالح ما جمعت ونهبت . وما نخال الشاعر يخاطب إلا إنساناً ضائعاً مضيقاً ، وهي صورة قريسة من تلك الصورة التي قدمها عروة بن الورد للمثل السيئ من الصعاليك حيث يقول : ^(١)

لحى الله صعلوكم إذا جنَّ ليلُهُ مصافي المشاشِ ، ألفاً كلَّ مجزِرِ
يَعُدُّ الغني من نفسه كُـلَّ ليلَةٍ أصابَ قراها من صديقٍ مُسَّرِ

كما يقترب من الصورة التي قدمها حاتم الطائي لهذا الصعلوك في قوله : ^(٢)

لحى الله صعلوكم ما وهَّمه من العيش ، أن يلقي لبوساً ومطعمًا

وهكذا يمثل الذئب رمزاً للتشرد والضياع ، ومعادلاً موضوعياً للصعلوك السيئ في تشرده وضياعه وتلصصه وهوانه ، وقصر نظره وعدم إدراكه .

ونستطيع أن نخلص إلى أن الشاعر الجاهلي قد استمد من عالمه الطبيعي بما فيه من ثوابت ومتحركات ، وبما فيه من حيوان ونبات عناصر أساسية في تشكيل نموذج الإنسان في الشعر ، فهذا معاوية بن مالك يرد على من يفاخرونه بكثرتهم من خلال

(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٧٠ .

(٢) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٥ .

تشكيل شعري رائع يستخدم فيه الطير والحيوان عناصر موضوعية يعكس من خلالها رؤيته فيقول :^(١)

تفاخرنى بكثرها قريظ	فِيَا لَكَ وَالسَّدَّ الحَجَلُ الصَّقُورُ
ترى الرجل النحييف فتزدريه	وَفِي أَثْوَابِهِ أَسَدٌ مَزِيرُ
ويعجبك الطيرير فتبتليسه	فَيُخَلِّفُ ظَنِّكَ الرَّجُلُ الطَّرِيرُ
فما عظم الرجال لهم بفخر	وَلَكِنْ فَخْرُهُمْ كَرَمٌ وَجَمِيرُ
بغاث الطير أكثرها فراعها	وَأُمُّ الصَّقْرِ مَقَلَاتُ نَزُورُ
ضعاف الأسد أكثرها زئيراً	وَأَضْرَمُهَا اللُّوَائِي لَا تَزِيرُ
فإن أك في عدادكم قليلاً	فَلِي فِي عَدُوِّكُمْ كَثِيرُ
ضعاف الطير أطولها جسوماً	وَلَمْ تُطِيلِ السُّبْرَةَ وَلَا الصَّقُورُ
لقد عظم البعير بغير لب	فَلَمْ يَسْتَعْنِ بِالْعِظَمِ البَعِيرُ

فالرؤية تتجسد من خلال الصورة معبرة عما يمكن أن يسمى بفلسفة القلة والصغر ، فليس الشأن بالكثرة أو ضخامة الجسم ، وإنما بالقوة والفعل والعقل ، ويستعين الشاعر بما في الطبيعة من كائنات فيلفت النظر إلى أن بغاث الطير أكثرها فراعها أما الصقر فإنها نادرة الإنجاب بل إنها مقلات لا يبقى لها ولد ، أو لا تلد إلا واحداً ثم لا تلد بعد ذلك^(٢) . كما أن ضعاف الأسد أكثرها زئيراً أما الأسد القوية القادرة على الفتك فهي لا تزرأ . كما أن ضعاف الطير أطولها أجساماً أما البزاة والصقور فإنها قصيرة على الرغم من قوتها . ويبدو البعير ضخماً في الوقت الذي يبدو عقله صغيراً لا يتناسب مع ضخامته ، فالشاعر قد اتخذ من العالم الطبيعي عناصر يشكل بها نموذجها الشعري ويعكس بها موقفه

(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٦-٥٧ .

(٢) لسان العرب مادة قلت .

، فنحن نرى من خلال هذا التشكيل نوعاً من الإشادة بالقلة والصغر كما نرى صورة رمزية للرجل النحيف الذي يقابل بالاستهانة في الوقت الذي يحمل بين أثوابه أسداً قوياً ، وصورة للرجل قليل الأهل وإن كان يقوم مقام رجال كثيرين .

وتقدم الخنساء لها ولأخيها صورة تمثل بها اجتماعهما وافتراقهما فتقول : (١)

كُنَّا كَعَصَيْنِ فِي جُرُثُومَةٍ بِسَقَا	حِينَا عَلَى خَيْرِ مَا يُنْمِي لَهُ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَالَتْ عُرُوقُهُمَا	وَطَابَ غَرَسُهُمَا وَأَسْتَوَتْ ثَمَرُهُ
أَخْتَى عَلَى وَاحِدِ رَبِّ الزَّمَانِ وَمَا	يُبْقَى الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ

ويشبه كعب بن زهير الفتي في دعتة وخلوده إلى الأمن ثم مباغته المنية له بالغصن النضر الذي يعصف به الفناء فيذوى . يقول كعب : (٢)

بينَا الفتي مُعجَبٌ بالعِيشِ مُغْتَبِطُ	إذا الفتي للمنايا مُسَلِّمٌ غَلِيقُ
والمِراءُ والمَالُ يَنمِي ثم يذُهبه	مِراءُ الدهورِ ويُفنيهِ فينَسجِقُ
كالفِصنِ بينَا تراهُ ناعِماً هَدِيباً	إذ هاجَ وأنحَتَ عن أفنَانِهِ الوَرَقُ
كذلك المِراءُ إن ينسأ له أَجَلُ	يُرَكَّبُ به طَبَقٌ مِن بَعْدِهِ طَبَقُ

ويستخدم الشاعر الجاهلي شجرة الأثل رمزاً لشجرة القوم وأصلهم وبقائهم وحققتهم .

يقول يزيد بن الحداق : (٣)

فإذا بَدَأَكَ نَحْتُ أَثَلَيْنَا	فَعَلَيْكَهَا إِنْ كُنْتَ ذَا حَرْدٍ
----------------------------------	--------------------------------------

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٣٥ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ، ص ١٦٦ .

(٣) المفضليات ، ص ٢٩٦ .

ولهذا فإن الشعراء يستخدمون للمجد صفة ترتبط بهذه الشجرة يقول الأعشى : (١)

أَنَا وَرَثْنَا الْعِزَّ وَالْـ_____ مَجْدَ الْمُؤْتَلِّ ذَا السُّرْرَارَةَ

ويقول امرؤ القيس : (٢)

وَلَكِنَّمَا أَسْعَى بِمَجْدٍ مُؤْتَلِّ _____ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمُؤْتَلِّ أَمْثَالِي

ولكن الشاعر لا يكتفي بأن يجعل من عناصر الطبيعة بواني أساسية لنموذجه الإنساني ، بل إنه جعل الطبيعة تشعر بالإنسان وقيمته فتحزن لموته ، ويصيبها ما يصيب الناس من

إحساس بالفقد والصدع للفراق والموت . يقول أوس بن حجر : (٣)

أَلِهْ تُكْسِفُ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ وَالْـ_____ كَوَاكِبُ اللَّحِيلِ الْوَاجِبِ
لِفَقْدِ فَضَالَةٍ لَا تَسْتَوِي _____ ففُودُ وَلَا خَلَّةَ الذَّاهِبِ

وإذا كان الشعراء قد اتخذوا من عناصر العالم الطبيعي بواني موضوعية يشكلون بها النماذج الإنسانية في الشعر ، فإن بعضهم قد عكس الصورة فجعل بعض صور الطبيعة تشبه صوراً إنسانية . يقول امرؤ القيس : (٤)

فَقَنَّ لَنَا سَرْبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ _____ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأٍ مُنْذِبِلِ

فهو يشبه الظباء بالعذارى اللاتي يدرن حول الصنم دواراً في ملابسهن الفضفاضة .

أما جنوب الهدلية فلها تشبه النسور بعذارى عليهن الجلابيب فتقول : (٥)

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢١١ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٢٣ .

(٣) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠ .

(٤) أشعار الجاهليين الستة ، ص ٣٨ .

(٥) ديوان الهدليين ، ج ٣ ، ص ١٢٥ .

تمشي النسورُ إليه وهي لاهيةٌ مَشَى العذارى عَلَيَّهنَّ الجَلالِيبُ

ويشبهه النابغة الطيور التي تتبع الجيش بالشيوخ فيقول : (١)

تَراهُنَّ خَلْفَ القومِ خُزراً عيوتُها جَلُوسَ الشُّيوخِ في ثيابِ السمرانِبِ

ويشبهه امرؤ القيس جبل أبان بشيخ كبير ملتف بالجداد فيقول : (٢)

كَأَنَّ أبانا في أفانين ودقهِ كَبيرُ أناسٍ في بَجادٍ مُزَمَّلِ

وهذه الصورة النادرة في الشعر الجاهلي تكشف عن أن الشاعر يعول في الأساس الأول على العالم الطبيعي في بنائه لنماذجه الشعرية . فالجمال أساساً هو جمال الطبيعة ، وكأنه هو الجمال الموضوعي الذي يستمد منه الشاعر عناصر تشكيله . وذلك راجع لتنوع مظاهر هذا الجمال من ناحية ، وإحساس الشاعر بتفوق عناصر الطبيعة على الإنسان من ناحية أخرى .

(١) ديوان النابغة ، ص ٤٣ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤ .

قسم النشر

النثر في العصر الجاهلي

تمهيد

يلاحظ الدارس أن الشعر الجاهلي أكثر من النثر ، وأجود ، وأوثق رواية ، وألصق بالمجتمع والكون ، فالشعر من حيث الرواية أسهل حفظاً ، وألصق بالمتلقي ويستطيع الفرد أن يحفظه ، ويردده .

ولسنا نريد أن نتناول قضايا لا تفيد الدرس الأدبي ، فالذي يهمنا هو ما بقى ممن فنون النثر من نصوص أدبية نستطيع أن ندرجها في الأدب وننسبها إلى نوع أدبي .

وقد كانت خطب الوفود للرسول - صلى الله عليه وسلم - هي أكثر الخطب نموذجية كما يرى بلاشير - وهي مع ذلك أكثر الخطب توثيقاً .

" وقد ساعد - منذ عهد قدم - عدد معين من العوامل ، على نمو الخطابة العامة في المجال العربي ، وكانت تسنح علاقة قبيلة بأخرى ، والجدل من أجل أراضي الرعي ، والخطب المعدة لإنهاء التراع ، أو مناقشة الديات - كانت تسنح فرص الموهوبين جـداً لكي يعلنوا مزايا فصاحتهم ، وكان يطلق على الناطق بلسان قومه في أواخر القرن السادس اسم الخطيب ، وسميت أقواله : الخطبة ، وكان يحتل مكاناً رفيعاً في قبيلته ، وكانت القبيلة تفخر بوجود خطباء مشهورين فيها " (١)

وتركت لنا كتب الأدب ، والسير ، والتاريخ أسماء لأصحاب الخطب والرصايص ، وسجع الكهان والأمثال ، سبيع بن الحارث ، وميثم بن ميثوب ، وطريف بن العاصي ، والحارث بن ذبيان ، والمطلب بن عوف ، وجعادة بن أفلح ، وعامر

(١) تاريخ الأدب العربي ، بلاشير ، ص ٨٦٧ .

ابن الظرب ، وحممه بن رافع ، وعامر بن جوين الطائي ، وقيس بن خفاف البرجمي ،
وقبيصة بن نعيم ، وهانئ بن قبيصة الشيباني ، وأكثم بن صيفي ، وقس بن ساعدة
الإيادي ، وحذيفة بن بدر الفزاري ، والأشعث الكندي ، وبسطام الشيباني ، وحاجب
بن زرارة ، وقيس بن عاصم السعدي ، والحارث بن عباد ، وقيس بن مسعود الشيباني ،
وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن معديكرب الزبيري ، وكعب بن لؤي ، وهاشم بن عبد
مناف .

ومن هؤلاء شعراء لهم شعر جيد ، وإن كان أكثرهم مُؤيلاً في الشعر .

وقد حاولنا أن نقدم نماذج موضوعية لكل نوع من الأنواع الأدبية للنشر في العصر
الجاهلي ، بحيث تتضمن الدراسة أهم الموضوعات التي تضمنها النوع الأدبي . وحرصنا
أن نتخير أجود النصوص من الناحية الفنية والموضوعية ، كما حرصنا على أن تكون
الدراسة دراسة متكاملة للخصائص الفنية والموضوعية .

والأنواع الأدبية في العصر الجاهلي عدة أنواع: الأول : الأمثال ، الثاني : الخطب ،
الثالث : الوصايا ، الرابع : سجع الكهان ، الخامس : الرسائل ، والنوع السادس :
وصف المرأة .

النوع الأول : الأمثال الجاهلية .

"المثل عبارة عن قول في شيء يشبه قولاً في شيء آخر بينهما مشاهمة ليعين أحدهما الآخر ويصوره ، نحو قولهم : الصيف ضيعت اللبن ، فإن هذا القول يشبه قوله : أهملت - وقت الإمكان - أمرك " . (١)

"والمثل في الأصل بمعنى النظير ، ثم نقل منه إلى القول السائر ، أي : الفاشي الممثل بمضربه ، ومورده ، والمراد بالمورد - الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام ، وبالمضرب الحالة المشبهة بها التي أريدت بالكلام " . (٢)

والأمثال ضربٌ من الحكم ، والقول الجيد الذي يمتاز بالصياغة المحكمة ، والإيجاز الشديد ، وشيء من المبادأة ، حيث تبده السامع بما يثيره ، أو يفسر له مسلكاً ، أو موقفاً من المواقف التي يتعرض لها .

وكما أن الأمثال تُضرب لتفسير موقف ما ، فإنها أيضاً تؤثر في وعي الفرد ، وتضع المعايير والأطر التي تؤثر في موقف الإنسان وسلوكه .

وقد اتصلت الأمثال العربية بكل مناحي الحياة ، وإذا كنا سنختار نماذج لها - فإنها تقدم صورة موجزة لأهم الموضوعات والمواقف التي اتصلت بها الأمثال .
واليك أهم الموضوعات التي وردت فيها الأمثال :

(١) المفردات ، مثل .

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون - مثل .

أولاً: الحكيم أو الزعيم

تناولت الأمثال العربية بعض الصفات التي تتصل بالحكيم أو الزعيم ومن ذلك

(١)

- ١- إنه نسيحٌ وحده . أي أنه منفرد عن غيره من الناس .
- ٢- إنه ليعلم من أين تؤكل الكتف . أي : أنه عليم بواطن الأمور وخبير بمواطن الفائدة فيختارها.
- ٣- حلب الدهر أشطره . أي : إنه محنك خبير .
- ٤- ثاقب الزئد . أي : إنه ماض العزيمة .
- ٥- الحكيم يقدح النفس بالكفاف . أي : إنه قوي قادر على كبح جماح نفسه ، وهي صفة كان لابد من توفرها في الحكيم أو الزعيم الذي يقود قومه ، ويحقق لهم الأمن والكفاية .
- ٦- رائدُ القوم لا يكذبهم . فإذا كان الصدق محموداً ، ومطلوباً من الجميع فإن رائد القوم وسيدهم أولى به ، ولا تجتمع الزعامة والكذب ، فزعيم القوم ، لا يكون إلا صادقاً معهم .

(١) الأمثال التي أوردتها من كتاب : معجم الأمثال للميداني .

ثانياً : الحكم

إذا كانت الأمثال كلها حكماً ، فإن بعضها قد تجرد للوعظ والإرشاد ، والتوجيه ، والتنوير ومن ذلك .

- ١- حُبُّكَ الشَّيْءَ يُعْمَى وَيُصَمُّ . وهو تحذير من هوى النفس ، ذلك الهوى الذي يضل صاحبه ، ولا يمكنه من معرفة الصواب :
- ٢- حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَا تَرَدُّ .
- ٣- أول الخزم المشورة .
- ٤- إن خيراً من الخير فاعله ، وإن شراً من الشرِّ فاعله .
- ٥- آفة العلم النسيان .
- ٦- إذا نُصِرَ الرَّأْيُ بَطَلَ الْهُوَى .
- ٧- إنَّ خَدًّا لِنَاظِرِهِ قَرِيبٌ .
- ٨- بَهَقَةُ صُرْمِ الْأَمْرِ . قاله قصير اللخمي لجديسة الأبرش حين وقع بيد الزبساء ، وكان أشار عليه ألا يذهب إليها ، فلما سأله الرأي قال ذلك ، أي : قلت لك رأيي بهقة ، وهي مدينة الأبرش .
- ٩- تسمع بالمعيدي خير من أن تراه ، قاله المنذر بن ماء السماء .
- ١٠- ترى الفتيان كالتخل ، وما يدريك ما الدُّخْلُ . أي لا يفرك المظهر .
- ١١- خير مالك ما نفعت .
- ١٢- خير الفنى القنوع . وشرُّ الفقر الخضوع :

ثالثاً : ما يتصل بالعلاقات الاجتماعية .

هناك كثير من الأمثال تتصل بالعلاقات الاجتماعية وتلقي أضواء على المواقف التي

تقابل الأفراد ، وتسهم في توجيه وعيهم ومن ذلك :-

- ١- إذا عَزَّ أخوك فهن .
- ٢- أخوك من صدقك النصيحة .
- ٣- إذا ترضيت أخاك فلا أخاً لك .
- أي : إذا أَلْجَأَكَ أخوك إلى أن ترضاه فليس هو بأخ لك .
- ٤- إن أخاك الحق من كان معك ، ومن يضر نفسه لينفعك .
- ٥- إذا نزابك الشُّرُّ فاقعد به . أي : لا تتبع في الشر هواك ، واكبح جماحه .
- ٦- إذا كَانَ لَكَ أَكْثَرِي ، فَتَجَافَ عن أيسري . أي : إذا كنت أقدم لسك الكثير ، فتغاضَ عن القليل .
- ٧- أنت تتق ، وأنا تتق ، فمق تتفق . أي : أنت سريع الغضب ، وأنا سريع البكاء ، فلا اتفاق بيننا .
- ٨- أَهْلِكَ وَاللَّيْلَ . أي : حَاذِرْ عَلَى أَهْلِكَ لَيْلًا .
- ٩- إنك لا تجني من الشُّوكِ العنب . أي : أنك تحصد ما زرعت فإذا كان ما قدمت شراً فلن تجني منه خيراً .
- ١٠- آفَةُ المَرْوَةِ خُلْفُ الوَعْدِ .
- ١١- إِذَا لَمْ تُغْضِ عَلَى القَدَى لَمْ تُرْضَ بِهِ أَبَدًا .

يضرب في الصبر على جفاء الإخوان .

١٢- إياك وأعراضَ الرجال .

١٣- حميمُ المرءِ وأصلُّه . أي : إن القريب من وصلك خيره ، لا من وصلك
نسبه

١٤- الرفيق قبل الطريق . لأن السفر والترحال كان ديدن الجاهليين ، فكان
اختيار الرفيق أهم من معرفة الطريق .

١٥- ألجزءُ حرٌّ ما وعدَّ . لأنَّ وعدَّ الحرُّ دينٌ عليه .

رابعاً : ما يتصل بالقوة .

كان المجتمع الجاهلي ديدنة القوة ، وكانت القوة أساساً لبقاء الفرد والقبيلة ، وقد اتصل كثير من أمثالهم بهذا المبدأ ، ومنها :-

- ١- إن الحديد بالحديد يُفْلَحُ . أي : إن القوة لا تواجه إلا بالقوة .
- ٢- إنَّ البغاث بأرضنا استنسر . يضرب للضعيف تقوى شوكته .
- ٣- إذا ذهبَ غير فعير في الرباط . أي إنَّ ما بقى يكفي .
- ٤- إذا لم تغلب فاخلب . لو يراد به الخديعة في الحرب .
- ٥- أنت لها ، فكن ذا مِوَّة . أي : أنت للحرب ، فكن ذا قوة .
- ٦- إذا كنت ريحاً فقد قابلت إعصاراً .
- ٧- إن الدليل من ذلِّ في سلطانه .
- ٨- بيدين ما أوردها زائدة . أي بالقوة أورد زائدة إبله الماء .
- ٩- الزُّود إلى الزُّودِ إبل .
- ١٠- من عزَّ بزُّ .

خامساً : ما يتصل بالدهر .

- ١- أكل عليه الدَّهْرُ وَشَرِبَ . يضرب لمن طال عمره وأصبح عاجزاً .
- ٢- أنت عليه أُمُّ اللّهِيم . أي أهلكته الداهية .
- ٣- الدَّهْرُ أَرُودٌ مُسْتَبِدٌ . أَرُودٌ ، أي : يعمل في سكون .
- ٤- الدَّهْرُ أَنْكَبُ لَا يُلْبُ .
- ٥- رب أمنية جلبت منية .
- ٦- سبق السيفُ العَبَلُ .
- ٧- رَبُّ فَرِحَةٍ تَعُودُ تَرِحَةٍ .
- ٨- كُلُّ امْرِئٍ مُصَبِّحٌ فِي أَهْلِهِ . أي : يفجؤه ما لا يتوقعه .

سادساً : ما يتصل بالمفارقات

- ١- أَحْشَنُفًا وَسَوْءُ كَيْلَةٍ .
- ٢- حَسْبُكَ الْفَقْرُ فِي دَارِ ضَرٍّ .
- ٣- حَتَّى مَتَى يُرْمَى بِي الرَّجْوَانُ . الرَّجْوَانُ جَانِبَا الْبَيْتِ ، وَالْمَعْنَى : حَتَّى مَتَى أَجْفَى وَلَا أَقْرَبُ .
- ٤- حَسًّا وَلَا أَنْيْسَ .
- ٥- أَخْبِطُ مِنْ حَاطِبِ لَيْلٍ .
- ٦- رَمَاهُ بِثَالِثَةِ الْأَثَابِي .
- ٧- الْحَرُّ حُرٌّ وَإِنْ مَسَّهُ الضُّرُّ .

سابعاً : ما يتصل بالمرأة

- ١- استأهلى إهالتي ، وأحسني إياتي . أي : تحذي صفو مالي ، وأحسني القيام عليه .
- ٢- إياك وعقيلة الملح . يضرب للمرأة الحسناء في المنبت السوء .
- ٣- كل فتاة بأبيها معجبة .
- ٤- كل ذات ذيلٍ تختال .
- ٥- كل شيء مهة ما خلا النساء وذكرهن .
- ٦- لا تدع فتاة ولا مرعاة ، فإن لكل قوم بُعأة .
- ٧- المناكح الكريمة مدارج الشرف .
- ٨- من يمدح العروس إلا أهلها .
- ٩- الكحيفي وانظري .
- ١٠- وافق شن طبقة ، أي : إن هذا الرجل وافق تلك المرأة .

النوع الثاني : الخطب الجاهلية .

" الخطاب توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ، ثم نقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام . وقد يعبر عنه بما يقع به التحاطب .

قال في الأحكام : الخطاب : اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متسهى لفهمه " (١)

" والخطابة : التأثير بالبيان ، وعند المنطقيين والحكماء ، هو القياس المؤلف من المظنونات ، أو منها ومن المقبولات ، ويسمى قياساً خطيبياً أيضاً ... وصاحب هذا القياس يسمى خطيباً ، والغرض ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم " (٢)

(١) كشف اصطلاحات الفنون - خطاب .

(٢) نفسه : الخطابة .

أولاً : خطبة هانى بن قبيصة الشيباني .

قال هانى بن قبيصة الشيباني يحرض قومه يومَ ذي قار .

" يا معشرَ بكرٍ ، هَالِكٌ معدورٌ ، خيرٌ من ناجٍ فرورٍ ، إن الحذرَ لا يُنجي من القدر ، وإن الصبر من أسبابِ الظفر ، النيةُ ولا الذنبةُ ، استقبال الموت خير من استنباره ، الطعن في نُقرِ النحور ، أكرمُ منه في الأعجازِ والظهور ، يا آلَ بكرٍ ، قاتلوا ، فما للمنايا من بُدٌ" .

كانت موقعة ذي قار أولَ موقعةٍ انتصف فيها العرب من العجم كما ورد في الأثر الشريف .

وقد كان بنو شيبان هم أصحاب اليد الطولى في هذه المواجهة ، وكان هانى بن قبيصة الشيباني فارسها وقائدها .

وهو ينادي قومه مستخدماً "يا" التي تتفق ومقام الحرب ، حيث يرتفع صوت القائد مجلجلاً مدوياً حين يحرض قومه . وهو يناديهم بمعشر بكرٍ ، ويدل ذلك على أن المقاتلين كانوا من بكر كلها ، وإن كان أغلبهم من شيبان ، يقول الأعشى : [د/١١٤]

وخيلُ بكرٍ فما تنفكُ تطحنهم حتى تولوا و كاد اليومُ ينتصف
لو أن كلَّ معدٍ كان شاركننا في يومِ ذي قارَ ما أخطاهم الشرفُ

والخطبة موجزه محددة الفقرات ، واضحة المعاني ، تقوم على بناء بديعي ، حيث نجد الفواصل مسجوعة ، وتتوالى الفقرات في صورة أمثال وحكم ، يربطها إطار واحد هو الأساس العقلي الذي تقوم عليه الخطبة ، ويتمثل في أن الموت الكريم خير من الحياة الذليلة.

والبناء اللغوي يقوم على استخدام المصادر بصفة بارزة ، وقد بدأت الجملة الأولى باسم فاعل مع اسم مفعول ، والثانية باسم فاعل مع صيغة مبالغة ، وربطت أفعل التفصيل بين الجملتين : هالك معذور - خير من - ناج فرور .

واستعمال الصيغ الاسمية والمصادر تُدُلُّ على الثبوتِ والدوام ، فالأمرُ يتجاوزُ تلك الموقعة ، وينتظم كل المواقف المماثلة ، فالمعنى : أم كل هالك ، أو : أيُّ هالك معذور خير من ناج فرور .

واستعمال فرور بدلاً من فار يتوافق جرساً مع معذور ، ولكنه يدل على أنه لا يفر في المعركة إلا الفرور الذي من عادته أن يفر دائماً في المعركة .

"إن الحذر لا ينجي من القدر"

يؤكد ذلك معرفة الجاهليين بالقدر ، لكن القدر عندهم يعني الأجل المحتوم ، وقد كانوا ينسبون الفناء والموت للدهر .

وقد عبرت السليكة أم السليك عن ذلك بقولها .

طافَ بِنَغْيِ بَجْوَةٍ مَن هَلَكَ فَهَلَكْ
كُلَّ شَيْءٍ قَاتِلٌ حِينَ تَلْقَى أَجَلَكَ

"وإن الصبر من أسباب الظفر"

فبعد أن انتهى من أن الحذر لا ينجي من القدر ، قرر أن الصبر من أسباب النصر ، وتمثل هذه الجملة مع الجملة الأخيرة محور الخطبة ، حيث انتهى إلى قوله :

"قاتلوا فما للمنايا من بُد"

فالقنـال والصبر فيه هما المطلب الأساسي ، وكل ما تقدم من محاولة لتعليل طلبه لهم
والمتمثل في الصبر والقنـال ، فقوله : المنية ولا الدنيا ، استقبال الموت خير من استـدباره ،
الطعن في نـفس النحور خير منه في الأعجاز والظهور _ كل ذلك يتمحور حول
الصبر والقنـال .

وكل هذه الجمل نداءات يطلقها القائد حثاً للفرسان وحثاً على القنـال ، وهي
فقرات كانت تمثل بانيات للقيادة العربية الرشيدة في ميدان القنـال .

ويلفت نظرنا ما يمكن أن يكون ممثلاً صوتياً للكر والفر ، فالراء وهو صوت لثوى
بجمهور مكرر يمثل لهذه الحركة على النحو التالي :

بكر - معذور - فرور - الحذر - القدر - الصبر - الظفر - استـدبار - نـفس
النحور - الظهور .

وتمثل الخطبة للعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع ، فالقائد الزعيم يقوال من مقال
العرب ، والقنـال يكون بالكلمة إلى جانب القنـال بالسيف ، والقول له وظيفة في المعركة
إلى جانب الفعل .

ثانياً : خطبة قس بن ساعدة الإيادي .

خطب قس بن ساعدة الإيادي بسوق عكاظ ، فقال :

"أيها الناس : اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، ليل داج ، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج ، ونجوم تزهـر ، وبحار تزخر ، وجبال مرسة ، وأرض مدحاة ، وأنهار مجراة . إن في السماء خبيراً ، وإن في الأرض لعبرا ، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا ؟ يقسم قس بالله قسماً لا إثم فيه : إنَّ الله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه ، وإنكم لتأتون من الأمر منكراً .

ويروي أن قساً أنشأ بعد ذلك يقول :

في الزاهبين الأوليـ	ن من القرون لنا بصائر
لما رأيت منوارداً	للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها	تمضي الأكابر والأصاغر
لا يرجع الماضي	ولا من الباقيـن غابر
أيقنت أنني لا محا	لة حيث صار القوم صائر

يتصل موضوع الخطبة بالتأمل في الوجود ، والحياة والمجتمع ، ويوجه قس بن ساعدة خطابه إلى الناس كافة ، ويبدأ الخطاب بقوله : اسمعوا وعوا ، وهذا يتفق موضوعياً مع تأثير الخطاب والنصح ، حيث إن تأثيره يبدأ في الوعي ، وقد يمتد بعد ذلك فيؤثر في السلوك . وحيث إن ما قدمه قس يتصل بالوعي ، فإن ربط السمع بالوعي يمثل مبدأ موضوعياً للخطاب .

والجمل التي تتكون فيها الخطبة قصيرة وحاسمة ، وهي بمثابة مشاهد عقلية وبصرية لشاعر حكيم يرى أن من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت . وهي

حقائق ومسلمات لا ينكرها أحد ، لكن المرء حين يسمعها في سياق تأملي كالذي قدمه قس بن ساعدة تُبديه تلك المسلمات وتدهشه ، وكأنه كان غافلاً عنها .

وهو حين يجيل بصره يقدم لنا مشاهد هي علامات مكانية ووجودية : ليلٌ داج ، ولهأرٌ ساج ، وسماءٌ ذات أبراج ، وبجومٌ تزهر ، وبجارٌ تزخر ، وجبالٌ مرسة ، وأرضٌ مُذحاة ، وأهأرٌ مُجرأة . وهي آيات تدل على وجود الخالق عند كل ذي عقل يعي ، وكل ذي فطرة سليمة خالصة من أدران الجهالة . ولهذا نراه يقول بعد ذلك : إن في السماء لخبراً ، ويشير بذلك إلى وجود الخالق الحكيم ، وإن في الأرض لخبراً ، أي لكل ذي بصر بصيرة .

ويكشف استفهامه بعد ذلك عن حيرة ، وعن أنه لم ينته إلى قرار ، ولم يصل إلى المعرفة القاطعة ، على الرغم مما جاء بعد ذلك من قسم على أن الله دينا أفضل من دينهم . فهو يستفهم قائلاً ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا - ويمثل هذا محاولة لاكتناه الحقائق ، ومعرفة ما وراء الظاهر ، وقد أشرنا إلى الأبيات الخمسة في دراستنا للشاعر والزمان .

ويمثل قوله :لنا بصائر ، وقوله : أيقنت _ محوراً لفظياً ولغوياً لتأملاته ، فالبصيرة تكشف له ، واليقين يصل به _ لكن الكشف والوصول لم يلحقاه بالدين القويم ، وظل كـشأن غيره من حكماء عصره يبحثون عن الحقيقة حتى جاءهم محمد _ صلى الله عليه وسلم _ بالدين الخاتم .

فقس وغيره من الحكماء _ شعراء كانوا أم خطباء _ هم عين جماعتهم على هذه الجماعة ، وهم الذين يمثلون البنية العليا للمجتمع من حيث الوعي والفكر .. وكانت حكمتهم مستمدة من فطرة سليمة حاولوا أن يخلصوها _ نسبياً من قيود الوثنية والجاهلية وما وصلهم من صحف دينية _ وما عرفوه عن ديانة موسى وعيسى ، وما اكتسبوه من تراثهم الشعري والنثري .

ثالثاً : خطبة أكنم بن صيفي عند كسرى .

قام أكنم بن صيفي ، فقال :

"إن أفضل الأشياء أعاليها ، وأعلى الرجال ملوكها ، وأفضل الملوك أعمها نفعا ،
وخير الأزمنة أخصبها ، وأفضل الخطباء أصدقها . الصدق منجاة ، والكذب مهواة ،
والشرُّ لجاجة (١) ، والحزم مرتكبٌ صعب ، والعجز مركبٌ وطيء . آفة الرأي الهوى ،
والعجز مفتاح الفقر ، وخير الأمور الصبر ، حسن الظن ورطة ، وسوء الظن عصمة .
إصلاحُ فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ، من فسدت بطانته كان كالفاس
بالماء ، شر البلاد بلادٌ لا أمير لها ، شر الملوك من خاله البريء ، المرء يعجز (٢) لا الخالصة
(٣) ، أفضل الأولاد البررة ، خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة ، أحق الجنود بالنصر
من حسنت سيرته ، يكفيك من الزاد ما بلغك الخل ، حسبك من شرِّ سماعة ، الصمتُ
حكْمٌ (٤) وقليلٌ فاعله . البلاغة الإيجاز ، من شدد نَفْرَ ، ومن تراخى تَأَلَّفَ "

فتعجب كسرى من أكنم ، ثم قال : ويحك (٥) يا أكنم ما أحكمك وأوثق كلامك ا
لولا وضعك كلامك في غير موضعه . قال أكنم : الصدق يبنى عنك لا الوعيد . قال
كسرى : لو لم يكن للعرب غيرك لكفى .
قال أكنم : ربُّ قول أنفذ من صَوَلٍ .

* * *

(١) أي أصلة اللجاجة ، وهي تماحك الخصمين وتماديهما .

(٢) من باي ضرب وسمع .

(٣) الخالصة : الخيلة .

(٤) الحكم : الحكمة (وآتيناه الحكم صبيا) .

(٥) ويح : كلمة رحمة ، (وويل : كلمة عذاب) ، وقيل هما بمعنى واحد .

كان أكثم بن صيفي حكيم قومه ، وكان من الحكماء الذين يضربون الأمثال .
والخطبة التي قالها عند كسرى تمثل ومضات عقلية وفكرية حادة قاطعها يقارع بها
الجهل والصمت ، والكبر والجبروت ، فهو في مواجهة كسرى ملك الفرس الذي يمثل
مع دولته إحدى قوتين تسيطران على العالم .

وقد بدأ بأفضل الأشياء ، ثم أفضل الرجال ، ثم أفضل الملوك ، وجعل أفضلها هو
أعمها نفعاً ثم هو يتحدث عن إصلاح فساد الرعية والراعي ، ويقرر أن إصلاح
فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ... ثم يتحدث عن بطانة الملك فيقول : من
فسدت بطانته كان كالغاص بالماء ، ويقرر أن شر الملوك من خافه السريء ، وأن المرء
يعجز لا محالة — .. وأن خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة .. وخير الزاد ما بلغك
الحل .. وحسبك من شر سماعه

هذه الحكم — عندما تقال في حضرة ملك الفرس ، من عربي حكيم تعني أن العرب
حين لم يستطيعوا أن يواجهوا كسرى بالجيوش وقوة السلاح — واجهوه بالكلمة
والحكمة ، وبالعقل والمنطق .

وقد أدرك الملك أن أكثم بن صيفي يبارز كسرى بالعقل ، ويشرح له صلاح الملك
وفساده ، فقال : ويحك يا أكثم ، ما أحكمك ، وأوثق كلامك ! لولا وضعك كلامك
في غير موضعه .

قال أكثم : الصديق بيني عنك لا الوعيد ..

قال كسرى : لو لم يكن للعرب غيرك لكفى .

قال أكثم : ربّ قول أنفذ من صَوّل.

.....

فهل وضح للمتأمل أن العرب تواجه العجم ، ملك العجم وقائدها ، وحكيم العرب وخطيبها . وتتمحور المواجهة حول محورين كما يلي :

العرب ————— الفرس

الصدق ————— الوعيد .

قول ————— أنفذ من صول.

لو لم يكن للعرب — غُيرك — لكفى .

الصدق من العربي أقوى من وعيد كسرى وقول صحيح خير من صول لا يقوم على عقل وفرد يمثل شعب يكفي ليواجه ملك .

فقد انتصر أكثم بصدق قوله وحكمته .. وأخذ كسرى بصدق أكثم وعقله .. فكان قول أكثم أنفذ من صول كسرى .

رابعاً : خطبة هاشم بن عبد مناف .

يحث قريشاً على إكرام زوار بيت الله الحرام .

كان هاشم بن عبد مناف يقوم أول نهار اليوم من ذي الحجة فيسند ظهره إلى الكعبة من تلقاء باهما ، فيخطب قريشاً ، فيقول :

"يا معشر قريش ، أنتم سادة العرب ، أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنساباً ، وأقربها أرحاماً . يا معشر قريش ، أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وخصكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن من حفظ جارٍ من جاره ، فأكرموا ضيفه وزوّار بيته ، فإنهم يأتونكم شعناً غبراً من كل بلد ، فورب هذه البنيّة ، لو كان لي مال يحمل ذلك لكفيتكموه ، ألا وإني مخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يُقطع فيه رحم ، ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه ، فمن شاء منكم أن يفعل مثل ذلك فعل ، وأسألكم بحرمة هذه البيت ألا يخرج رجل منكم من ماله ، لكرامة زوّار بيت الله ومعونتهم إلا طيباً ، لم يؤخذ ظلماً ، ولم يُقطع فيه رحم ، ولم يغتصب" .

خطاب هاشم بن عبد مناف - خطاب تكريم وتكليف ، ونداؤه لهم بـ (يا) يمثل لهذا ، فهي من ناحية أداة نداءٍ تفيد التعظيم إذا كان المقام مقام مدح وفخر ، كما أنّها تفيد نوعاً من الدلالة على بعد المخاطب . والبعد هنا بعد في المقام يتصل بالمهمة التي تشرفوا بها ، وهي خدمة بيت الله ، فلو أنّهم أدوها كاملة ما ناشدهم هاشم أن يؤدوها ، وما اتخذ هذه المقدمات العقلية والعرفية والدينية لإقناعهم بها وهو حين يمتدحهم بهذه الصفات يمتدح نفسه ضمناً فهو منهم ومن أشرفهم وهو المقدم فيهم ، وفي القيام بخدمة بيت الله . وتمثل هذه الصفات عناصر السيادة عندهم ، وقوله : أنتم سادة العرب - إجمال ، وما جاء بعد ذلك تبين وتفصيل وتعليل ، فكأن سائلاً سأل حين قال ذلك ،

ولماذا ؟ أو كيف ؟ فكان قوله : أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنسلباً ، وأقربها أرحاماً جواباً وبياناً لما أجمل .

ويعمل ذلك مقدمة وتمهيداً لما سيأتي من تكليف .

أمّا قوله : أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايتيه ، وخصكم بجواره ، دون بي إسما عيل ، وحفظ منكم أحسن ما حفظ جار من جاره " فإنه يمثل استكمالاً موضوعياً لعناصر السيادة ، وتخصيصاً يتصل بالتكليف الذي جاء بعد ذلك ، حيث قال : "فاكرموا ضيفه ، وزوار بيته ، فإنهم يأتونكم شعناً غبراً " ثم قال احترازاً واحتراساً من أن يظن أحدهم أنه قادر على أن يقوم بذلك وحده ، أو أنه يكلفهم ليعفي نفسه : "فورب هذه البنية لو كان لي مال يحمل ذلك ، ثم استدرك قائلاً : ألا وإني مخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يقطع به رحم ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه "

وهذا تنبيه لهم والزام لنفسه في آن واحد .

وهي شروط إسلامية تتصل بالحنيفية _ ملة إبراهيم . وهو حين يطالبهم بمثل ذلك إنما يقوم بأمر كلف به نفسه وفق شروط يعرفها ويلتزم بها ، ووفق ما عرفه من تلك الصحف التي ورثها .

خامساً : خطبة أبي طالب .

في زواج الرسول صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة .

خطب أبو طالب حين زواج النبي صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة فقال :

"الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم ، وذرية إسماعيل ، وجعل لنا بلسداً حراماً ، وبيتاً محجوباً ، وجعلنا الحكام على الناس ، ثم إن محمد بن عبد الله بن أخي من لا يُوازن به فتى من قريش إلا رجحَ عليه : برأً وفضلاً ، وكرماً وعقلاً ، ومجداً ونبلاً وإن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة ، وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها فيه مثل ذلك ، وما أحببتم من الصَّدَاقِ فعليُّ "

يتصل موضوع الخطبة بمحدث يتكرر هو خطبة النساء ، وثبتت الخطبة أن العرب قد تركوا ميراثاً كبيراً من النثر ، ففي كل مناسبة كان سيد القوم يقف خطيباً ، وتبدأ الخطبة بحمد الله ، وهذا نمط إسلامي يتصل بالحنيفية ملة إبراهيم عليه السلام .

وأبو طالب يحمد الله على أن جعلهم من زرع إبراهيم ، فأبراهيم حين نزل بـواد غير ذي زرع _ زرع زرعاً مباركاً هو ذرية إسماعيل _ عليه السلام ، ومن نسله كان رسولنا محمد _ صلى الله عليه وسلم .

ومفاخر أبي طالب مفاخر دينية ، وهي أيضاً مفاخر قرشية هاشمية ، فإن البلد الحرام للعرب كافة ولقريش خاصة ، وكان لبني هاشم الريادة في حرمة البيت الحرام .

وهو ينتقل من الفخر بقومه إلى الحديث عن ابن أخيه محمد "إن محمد بن عبد الله ابن أخي من لا يوازن به فتى من قريش إلا رجح عليه برأ ، وفضلاً ، وكرماً ، وعقلاً ومجداً ، ونبلاً " وقد جاء تمييز الرجحان تبييناً وتعليلاً لهذا الرجحان .

وقوله : إن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة "

تقرير الحقيقة ، وهي أن محمداً كان فقيراً ، ورد على من قد يشكك في عدم رجحان محمد لفقره .وقوله : "وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها مثل ذلك " يكشف عن أن المرأة كان لها رأي معلن في الزوج ، وقبل إن السيب خاصة كان لها مثل هذا الرأي .

وقوله " وما أحببتم من الصداق فعلي "

يتصل بما سبق تقريره من أن محمداً قليل المال ، وقوله "فعلي" يكشف عن التزامه ، وعن أن مُقَدِّمَ المهر هو ، فلا يترددوا إذا طلبوا كثيراً ، ولا يفلوا في طلبهم _ ما دام محمد لن يتحمل الصداق .

النوع الثالث : الوصايا .

سبق أن قدمنا تعريفاً للوصايا في الشعر ، وقد ورد في النثر جملة من الوصايا ومن أصحابها : أوس بن حارثة ، وذو الإصبع العدواني ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن كعب ، وعامر بن الظرب العدواني ، وزهير بن جناب ، والنعمان بن ثواب العبدي ، وقيس بن زهير ، وحصن بن حديفة الفزاري ، وأكثم بن صيفي .

ومن النساء ، الجمانة بنت قيس بن زهير ، وأميمة بنت الحارث .

واللافت للنظر أنه مع كثرة الأسماء — فإن ما تركوه جميعاً قليل جداً بالنسبة لما تركه الشعراء من شعر .

ولا شك أن ما ضاع من النثر أكثر مما ضاع من الشعر .

أولاً : نموذج من وصايا الحكيم لقومه .

وصية حصن بن حذيفة .

أوصى حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري بني بدر فقال:

" اسمعوا مني ما أوصيكم به : لا يتكلَّ آخِرُكُمْ على أولكم ، فإنما يدرك الآخر ما أدركه الأول ، وألِكِحُوا الكُفءَ الغريبَ ، فإنه عِزٌّ حادثٌ ، وإذا حضركم أمران ، فخذوا بخيرهما صدرأً^(١) ، فإنَّ كلَّ موردٍ مغروفٍ ، واصحبوا قومكم بأجل أخلاقكم ، ولا تخالفوا فيما اجتمعوا عليه ، فإن الخِلافَ يُزري بالرئيس المطاع ، وإذا حادثتم فآرَبِعُوا^(٢) ، ثم قولوا الصدق ، فإنه لا خير في الكذب ، وصونوا الخيل فإنها حصون الرجال ، وأطيلوا الرماحَ فإنها قرون الخيل ، وأعزوا الكبيرَ بالكبيرَ ، فإنني بذلك كنت أغلب الناس ، ولا تغزوا إلا بالعيون^(٣) ، ولا تسرحوا حتى تأمنوا الصباح^(٤) ، وأعطوا على حسب المال ، وأعجلوا الضيفَ بالقرى^(٥) ، فإن خيرَه أعجله ، واتقوا فضيحات البغي ، وفتنات المزاح ، ولا تجيروا على الملوك ، فإن أيديهم أطول من أيديكم " .

تقوم بنية الوصية على الأمر والنهي وعلى التعليل لكل طلب في الغالب ، ويشبهه التعليل ما يُسمى بالاحتجاج النظري .

(١) الصدر : الرجوع .

(٢) ربع : كمنع انتظار وتحمس ، وربع الخيل : فتلة من أربع طاقات والمعنى إذا حادثتم فتأنوا وتمهلوا ، أو فأحكموا القول .

(٣) العيون : جمع عين ، وهي خيار كل شيء .

(٤) الصباح : الغارة : أي ولا تسرحوا مقاتلكم حتى تأمنوا الغارة .

(٥) قري الضيف يقريه قري : أحسن إليه ، والقرى أيضاً ما قوى به الضيف .

فقوله : " لا يتكل آخركم على أولكم " اقترن بعلّة ذلك وهو : " فإِذَا يدرك الآخرُ ما أدركه الأول "

وفي الكلام ما يمكن أن يكون شرطاً مضمناً وهو : إذا جد الآخر لم يتكل _تحقق له ما يريد ؛ لأن الانتهاء عن الاتكال شرط ضمني لتحقيق الغاية .

والطلب الثاني يبدو أنه يتجاوز العرف الجاهلي الذي لا يقبل أصحابه تزويج بنات القبيلة من الغريب ، لذا فإن .

قوله : " وانكحوا الكفاء الغريب ، فإنه عِزٌّ حادثٌ " يمثل نوعاً من كسر الحواجز القبلية الضيقة ، وإقامة علاقات أكثر إنسانية ، وقد قيد الغريب بالكفاء ، فالمعنى : أنكحوا الغريب الكفاء ، وقوله : فإنه عِزٌّ حادثٌ تعليل للطلب ، فالمصاهرة كانت وسيلة من وسائل التآلف بين القبائل . وقديماً قال عبيد بن الأبرص : [د/١٣]

أفْلِحْ بأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا وَلَا تُقْلُ إِئْتِي غَرِيبُ
قَدْ يُوصِلُ النَّازِحَ النَّائِي وَيَقْطَعُ ذُو الْهَمَةِ الْقَرِيبُ

وقوله : " وإذا حضركم أمران فخذوا بخيرهما صدراً ، فإن كلَّ مورد مغروف يلتقي وقول عبيد قيس بن خفاف :

وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فُؤَادِكَ مَرَّةً أَمْرَانِ فَاعْمِدْ لِأَعْفِ الْأَجْمَلِ

وقوله : فإن كل مورد مغروف ، أي مأخوذ ما فيه ، فإن كان المورد طيباً كان المغروف منه طيباً : وقوله :

" واصحبوا قومكم بأجمل الأخلاق " دعوة حكيمة للتخلي بالخلق الحسن ، وترك الجهالة . ثم دعاهم إلى الوحدة وعدم المخالفة فيما اجتمعوا عليه لأن المخالفة ترزي

بالرئيس المطاع . ثم يوصيهم بالتأني في الحديث ، وقول الصدق ، فإنه لا خير في الكذب .

وقوله : "وصونوا الخيل فإنها حُصونُ الرجال" يلتقي وقول عبيد بن الأبرص

مالنا فيها حُصونُ غير ما الـ مُقربَات الجرد تُرْدي بالرجالِ

ثم يوصي بأن يصلوا الرِّمَاحَ فإنها قرون الخيل ، وهو تشبيه جميل يمثل لنا الرماح قرونًا للخيل ، فكأن الخيل بالرماح تشبه الوعول والأياثل ذات القرون التي تدافع بها عن نفسها .

ويوصيهم أن يعزوا الكبير بالكبر فإنه كان يغلب الرجال هذا .

وقوله : "ولا تغزوا إلا بالعيون" يحتمل وجهين : الأول : أنه لا تغزوا إلا بخيار خيلكم وفرسانكم وأسلحتكم .

والثاني : لا تغزوا قوماً إلا معتمدين على العيون التي تتعرف لكم ، وتأتي بالأخبار .

ثم يوصيهم بالخذر ، وأن يظلوا مستعدين دائماً ، ولا يسرحوا فرسانهم إلا إذا أمنوا الغارة . وأن يعطوا على حسب المال وأن يعجلوا قرى الضيف فإن خير القرى أعجله ، وأن يتقوا فضيحات البغي ، وقللت المزاح ، وأن لا يجيروا على الملوك فإن أيدي الملوك أطول من أيديهم .

وتقدم الوصية الإطار النظري والموضوعي للقبيلة العربية ، في علاقاتها الداخلية ، وعلاقتها مع غيرها من القبائل داخل العشيرة ، وفي استعدادها لأي خطر يتهدها .

وهكذا نجد في النثر الجاهلي ما يمكن أن نطلق عليه دستور القبيلة ، بوصفها وحدة

اجتماعية من وحدات المجتمع العربي في الجزيرة العربية قبل الإسلام .

ثانياً : نماذج من وصايا الحكيم لولده .

وصية ذي الأصبع العدواني لابنه أسيد .

لما احتضِرَ ذو الأصبع دعا ابنه أسيداً ، فقال له : يا بني إن أباك قد فنى وهو حى ، وعاش حتى ستم العيش ، وإني موصيك بما إن حفظته بَلَّغْتَ في قومك ما بلغته ، فاحفظ عني : ألنَّ جانبك لقومك يحبوك ، وتواضع لهم يرفعوك ، وابسط لهم وجهك يطيعوك ، ولا تستأثر عليهم بشيء يسوِّدوك ، وأكرم صغارهم كما تكرم كبارهم ، يكرمك كبارهم ، ويكبر على مودتك صغارهم ، واسمح بمالك ، وآخِمْ حريمك ، وأغزِرْ جارك ، وأعِنْ من استعان بك ، وأكرم ضيفك ، وأسرع النهضة في الصريخ ، فإن لك أجلاً لا يعدوك ، وصُنْ وجهك عن مسألة أحد شيئاً ، فبذلك يتمُّ سُوْدُوك .

* * *

قَدِّمْ ذو الإصبع العدواني لوصيته بتقرير أنه قد عاش حتى فنى على الرغم من بقائه حياً ، وأنه ستم العيش .. ويطلب من ابنه أسيد أن يحفظ وصيته حتى يبلغ المبلغ السنوي وصله هو في قومه من الرئاسة والسيادة .

وبدأ بأربع جمل تتكون ثلاثة منها من أمر وجوابه ، والرابعة من فُهي وجوابه ، ونهايات الجمل مسحورة كما يلي :-

ألنَّ جانبك لقومك _____ يحبوك .

وتواضع لهم _____ يرفعوك .

وابسط لهم وجهك _____ يطيعوك .

ولا تستأثر عليهم بشيء ————— يُسوّدوك .

ثم جاء بجملة كبيرة مركبة من طلب وجواب ، كما يلي .

أكرم صغارهم ————— كما تكرم كبارهم .

يكرمك كبارهم ————— ويكبرُ على مودتك صغارهم .

وتتناظر كل جملة مع جملة أخرى وتمثل جواباً لها .

أكرم كبارهم ————— يكبرُ على مودتك صغارهم .

أكرم صغارهم ————— يكرمك كبارهم .

كما تكرم كبارهم (أي مثلما) يكرمك كبارهم .

ومعطيات التركيب كثيرة - وهي تكشف عن أن فناء جسم ذي الإصبع لم ينهب بعقله وحسن صياغته للكلام . وإذا كان جواب الطلب يمثل تعليلاً للطلب في أول الوصية ، فإن ذا الإصبع اكتفى في آخرها بالتعليل ، وبدأ يوجه النصائح من خلال الأمر الذي يتصل بطلب الإسراع في لهضة المستغيث ، فإن له أجلا لا يعدوه . ثم أمره بأن يصون وجهه عن مسألة أحدٍ شيئاً فبذلك يتم سؤدده .

وهكذا نرى السيادة تورث ، وأن لها أسسها وشروطها التي تحدثنا عنها في دراستنا

للزعامة .

ثالثاً : نموذج من وصايا الأم لابنتها . وصيةُ أمّامة بنت الحارث لابنتها أم إياس .

فَلَمَّا حُمِلَتْ إِلَى زَوْجِهَا قَالَتْ لَهَا أُمُّهَا أَمَامَةُ بِنْتُ الْحَارِثِ :

"أي بنية : إن الوصية لو تُرِكَتْ لفضل أدبٍ ، تُرِكَتْ لذلك منك ، لكنها تذكرة للغافل ، ومعونة للعاقل ، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لِعَنَى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها ، كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خُلِقْنَ ، وهن خُلِقْنَ الرجال .

أي بنية : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وخَلَفْتَ العُشَّ الذي فيه دَرَجْتَ ، إلى وَكْرٍ لم تعرفيه ، وقرين لم تألفيه ، فأصبح بملكه (١) عليك رقيباً ومليكاً ، فكويني له أمةً يكن لك عبداً وشيكاً (٢) . يا بنية : اجملي عني عشر خصال تكن لك ذخراً ، وذكراً ، الصحبة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع أنفه ، فلا تقع عينه منك على قبيح ، ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، والكحل أحسن الحُسن ، والماء أطيب الطيب المفقود ، والتعهد لوقت طعامه ، والهدوء عنه عند منامه ، فإن حرارة الجوع ملهبة ، وتنغيص النوم مغضبة ، والاحتفاظ ببيته وماله ، والإرعاء على نفسه وحشمه وعياله ، فإن الاحتفاظ بالمال حسن التقدير ، والإرعاء على العيال والحشم جميل حسن التدبير ، ولا تفشي له سراً ، ولا

(١) أملكه إياها : زوجة فملكها ملكاً ، مثلث الميم .

(٢) الوشيك ، السريع : أي يكن عبداً سريع الإجابة .

تعصي له أمراً ، فإنك إن أفشيت سره ، لم تأمني غدره ، وإن عصيت أمره ، أوغرت صدره ، ثم اتقي من ذلك الفرح إن كان ترحاً ، والاكتئاب عنده إن كان فرحاً ، فإين الخصلة الأولى من التقصير ، والثانية من التكدير ، وكوي أشد ما تكونين له إعظاماً ، يكن أشد ما يكون لك إكراماً ، وأشد ما تكونين له موافقةً ، يكن أطول ما تكونين له مَرافقةً ، واعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين ، حتى تؤثري رضاه على رضاك ، وهواه على هواك فيما أحببت وكرهت ، والله يَخير لك "

(مجموع الأمثال ١٤٣:٢ ، والمعقد القريد

(٢٢٣:٣)

تُعد هذه الوصية . من وجهة نظر موضوعية أجودَ وصيةً من أم لابنتها عرفها الأدب العربي .

"أي بنية " أي : أداة نداء للقريب ، ونداء الأقرب - أن ينادي بغير أداة نداء ، فهي تفيد القرب مع الحب والاهتمام ، وبنية : تصغير ابنة ، وهو تصغير يفيد التمليح ، فالأم محبة لابنتها ، معجبة بها ، تراها لم تنزل بنية ، رغم أنها في طريقها لزوجها .

"إن الوصية لو تركت لفضل أدب ، تُرِكَتْ لِذَلِكَ مِنْكَ ، ولكنها تذكرة للغافل ، ومعونة للعاقل "

الأم حريصة على أن تنفي أي شبهة تتصل بتوصيتها لابنتها ، فإن الوصية لو تركت لفضل أدب عند الموصي ، لترك ذلك من ابنتها ، ومعنى ذلك أنها تصفها ضمناً بالأدب الذي يغنيها عن الوصية .

وهذا استدراك ، واحتراز ، واحتراس من الأم ، وهو يمثل رداً على سؤال متضمن في الكلام عن السبب الذي جعلها توصي ابنتها - رغم ذلك .

وقد أفادت لو أن الوصية لا تترك لهذا السبب ، ولذا فإنها لم تترك من الابنة ..

وقد جاء في المثل : " إنَّ الْمُوصِينَ بَثْرَ سَهْوَانٍ ، وقال بعضهم في شرحه : إنما يحتاج إلى الوصية من يسهو ويغفل ، فأما أنتَ فَغَيْرَ محتاج إليها ، لأنك لا تسهو .

"ولو أن امرأة استغنت عن الزوج ، لغنى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها _ كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خلقن ، وهن خُلِقَ الرجال ."

يتفق البناء اللغوي في هذه الجملة الطويلة مع الجملة السابقة إلى حد كبير .

ولو تأملنا مُعطىً من معطيات التركيب السابق لاتضح لنا الدلالة بصورة أكبر .
فمن الممكن أن نقول :

لو استغنت امرأة عن الزوج _ استغنت عنه .

فقد خلا هذا التركيب من سبب استغناء المرأة عن الرجل فيما يتصل بهذا المقام ، وهو غنى أبويها وشدة حاجتهما إليها . ويمثل هذا التعليل استقصاء للأسباب التي يمكن أن تغني الفتاة التي تعيش في بيت من بيوت السادة عن الزواج .

والاستدراك يمثل تعليلاً موضوعياً وعرفياً للزواج ، فإن النساء للرجال خُلِقْنَ ، وهن خُلِقَ الرجال .

" أي بنية : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وخلفت العش الذي فيه درجت ، إلى وكر لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، فأصبح بملكه عليك رقيباً ومليكاً ، فكوني له أمةً يكنُ لك عبداً وشيكاً ."

تعي الأم أن ابنتها تفارق المنزل الذي فيه تربت ، والجو الذي ألفتها ، إلى بيت لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، وقد أصبح هذا القرين بزواجه منها رقيباً عليها ومليكاً ، ولهذا فإن عليها أن تكون له أمةً مطيعة راضية محبة ، حتى يكون لها مثل ذلك ، فإن العشرة الطيبة ، تكسر الحواجز بين الزوجين ، فيصبح هذا الرقيب لزوجته عبداً يلبي لها كل ما تريد ، إذا هي أطاعته وأحبتة ، ورضيت بعشها الجديد وأرضته .

"يا بنية : احملي عني عشر خصال تكنُ لكي ذخوراً وذكوراً ، الصحبة بالقناعة ،
والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع أنفه ، فلا تقع
عينه منك على قبيح ، ولا يشمُّ منك إلا أطيب ريح ، والكحل أحسن الحسن ، والملء
أطيب الطيب المفقود "

تنادي الأم ابنتها بـ (يا) ، وهي أداة لنداء البعيد ، وتفيد التعظيم في مقام القرب ،
ويكشف هذا أيضاً عن إحساس الأم بأن ابنتها قد أصبحت في موضع البعيد عنها ، على
الرغم من هذا القرب المكاني ، فهي في طريقها إلى عش الزوجية ، وانتقالها قد صار
حقيقة.

أما الخصال العشرة فقد لخصتها تلخيصاً يتفق والمقام الذي تحدث فيه ، فإن ابنتها
توشك أن ترحل ، كما أنها ذات علم وأدب ، ولهذا فإن ما قل ودل من الحديث أوقع
معها . وبدأت بالصحبة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، وتلك خصال
الزوجة الصالحة فالقناعة وحسن السمع والطاعة أساس لكل حياة زوجية سعيدة .

ثم انتقلت إلى ما يتصل بالمرأة وعالمها الخاص فطلبت منها أن تكون في أحسن هيئة
وأطيب رائحة ، وأن تزين عينيها بالكحل وأن تكون أنظف ما تكون المرأة .

ولم تعلق الأم للنظافة ، لأن ضرورتها ضرورتها معروفة ، وتمثل باقي النصائح
والوصايا بانيات مهمة للحياة الزوجية الرشيدة ، وللبيت السعيد ، وكذلك للعلاقة
الصحيحة بين الزوج وزوجته . والمعاني واضحة وظاهرة ، وهذا يكشف عن أن الأدب
الجاهلي حين يتناول قضايا إنسانية يكون أسهل وأوضح ، سواء من حيث الألفاظ أو
التراكيب .

النوع الرابع : سجع الكهان.

" السجع تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد في الآخر ، والتواطؤ :
التوافق ، وقد يطلق على الكلام المسَّجَّع ، ويجوز أن تسمي الفقرة بتمامها سجعة ،
تسميةً لكلِّ باسم جزئه " (١)

وسجع الكهان هو ما وصلنا من نثر مسجوع في شكل قطع ، أو أقوال منسوبة
لكهان الجاهلية .

وكهان الجاهلية طائفة من الكهان الذين عاشوا في العصر الجاهلي ، وكانوا يقومون
على خدمة أصنامها ، وزعموا أنَّ هذه الطائفة تنصل بالجن ، وتستطيع أن تعرف
الأسرار .

وقد كان عرب الجاهلية يعطون كهنتهم نوعاً من القداسة ، كما أنهم كانوا يلجئون
إليهم في بعض المواقف التي تنصل بمعرفة الغيب ، أو في منافعهم .

(١) كشاف اصطلاحات الفنون _ سجع .

كاهن بني الحارث بن كعب يحذرهم غزو بني تميم .

كان بنو تميم قد أغاروا على لطيمة (١) لكسرى ، فيها مسك وعنبر وجوهر كثير ، فأوقع كسرى بهم ، وقتل المُقاتلة ، وبقيت أموالهم وذراريهم في مساكنهم لا مانع ، لها وبلغ ذلك بني الحارث بن كعب من مَدْحِج ، فمشى بعضهم إلى بعض ، وقالوا اغتئموا بني تميم ، فاجتمعت بني الحارث وأحلافها من زيد وحزم بن رِيَّان في عسكر عظيم ، وساروا يريدون بني تميم ، فحذرهم كاهن كان مع الحارث واسمه سلمة بن المُفَّل ، وقال :

"إنكم تسرون أعقاباً (٢) ، وتغزون أحباباً ، سعداً ورباباً ، وتردون مياهاً جباباً ، فتلقون عليها ضرباً ، وتكون غنيمتكم تراباً (٣) ، فأطيعوا أمري ولا تغزوا تميماً " ولكنهم خالفوه وقاتلوا بني تميم ، فَهَزُمُوا هزيمة نكراء .

(تاريخ الكامل لابن الأثير ١ : ٢٢٧ ، والأغانى ١٥ : ٧٠)

ويقوم الأسلوب على السجع ، وهو ظاهر التكلف ، وإذا صدقت نصيحته فهي من قبيل معرفة الكاهن بقوة الفريقين لا معرفته بالغيب .

(١) اللطيمة : العير تحمل الطيب ويز التجار .

(٢) أي يسرو بعضكم عقب بعض ، فريفا في إثر فريفا .

(٣) الجباب والأجباب جمع جب : وهو البئر الكثيرة الماء البعيدة القعر

النوع الخامس : الرسائل .

" الرسالة هي الكلام الذي أرسل إلى الغير . وخصصت في اصطلاح العلماء بالكلام المشتمل على قواعد علمية . والفرق بينها وبين الكتاب على ما هو المشهور إنما هو بحسب الكمال والنقصان ، فالكتاب هو الكامل في الفن ، والرسالة غير الكامل فيه ."

(١)

والكتاب في الأصل اسم للصحيفة مع المكتوب فيه ، وفي قوله تعالى : " يسألك أهل

الكتاب أن تزل عليهم كتاباً من السماء " فإنه يعني صحيفة فيها كتابة " (٢)

وقد ورد الكتاب بمعنى الرسالة في قوله تعالى :

"اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ . قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُو
إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيْكِ كِتَابٌ كَرِيمٌ " [النمل ٢٨ ، ٢٩]

(١) معجم اصطلاحات الفنون _ الرسالة .

(٢) المفردات للأصبهاني _ الكاف .

كتاب النعمان بن المنذر لكسرى .

وروى صاحب العقد الفريد أن النعمان بن المنذر قديم على كسرى ، وعنده وفود الروم والهند والصين ، فذكروا من ملوكهم وبلادهم ، فافتخر النعمان بالعرب وفضلهم على جميع الأمم ، لا يستثنى فارس ولا غيرها ، فانبرى كسرى يعدد مآثر الأمم ومفاخرها ، ثم تنقص العرب ، وهجن أمرهم وامتهنهم ، فرد عليه النعمان مُفنداً قوله ، مباهاياً بمناقب العرب ومحاسنها .

فلما رجع إلى الحيرة ، وفي نفسه ما فيها مما سمع من كسرى ، بعث إلى بعض وجوه العرب ، فاقتصَّ عليهم مقالات كسرى ، وما ردَّ عليه ، وقال لهم : الرأي أن تسيروا بجماعتكم أيها الرُّهطُ ، وتنطلقوا إلى كسرى ، فإذا دخلتم نطق كل رجل منكم بما حَضَرَه ليعلم أن العرب على غير ما ظن أو حدثته نفسه ، ثم جهزهم وكتب معهم كتاباً وهو :

" أما بعد ، فإن الملك ألقى إلي من أمر العرب ما قد علم ، وأجبتُه بما قد فهم ، مما أحببت أن يكون منه على عِلْم ، ولا يتلجلج في نفسه أن أمة من الأمم التي احتجرت دونه بمملكتها ، وحت ما يليها بفضل قوتها ، تبلغها في شيء من الأمور التي يتعزز بها ذوو الحزم والقوة والتدبير والمكيدة ، وقد أوفدتُ أيها الملك رهطاً من العرب ، لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وعقولهم وآدابهم ، فليسمع الملك ، وليغمضَ

عن جفاء إن ظهر من منطقتهم ، وليكرمني بإكرامهم وتعجيل سراحهم ، وقد نسبتهم
في أسفل كتابي هذا إلى عشائرتهم "

(المقد الفريد ١ : ١٠٣)

وتتسم الرسالة بالإيجاز والسهولة ، والبعد عن التكلف ، فهي تتصلل موضوعياً
ببوادير ظهور العرب ، وارتفاع شأنهم ، وإحساسهم بأهم أمة لها قدرها وقوتها ،
إلى أن ظهر الإسلام ، فانطلقوا يحملون النور الذي انزله الله على محمد بن عبد الله إلى
جميع بقاع الأرض .

وتبدأ الرسالة بقوله : أما بعد ، كما تبدأ الخطبة ، وهو تقليد في موروث .

وتتسم الرسالة بالدقة والترتيب المنطقي ، والتلميح ، كما تكشف عن ثقة صاحب
الرسالة بنفسه ، وبمن وجه إليه الرسالة .

ويختام الرسالة يكشف عن إحساس بالمكانة المميزة للنعمان عند كسرى ، حيث
طلب أن يكرم الوفود إكراماً له .

النوع السادس: وصف المرأة .

أولاً : كتاب المنذر الأكبر إلى أنو شروان .

روى أن المنذر الأكبر أهدى إلى أنو شروان جارية ، كان أصابها إذ أغار على الحارث الأكبر بن أبي شمير الغساني ، فكتب إلى أنو شروان بصفتها ، فقال :

"إني قد وجهتُ إلى الملك جارية معتدلة الخلق ، نقية اللون والثغر ، بيضاء قمراء ، وطَفَاء كَحَلَاء ، دَعَجَاء حَوْرَاء عَيْنَاء ، قَنَوَاء شَمَاء ، بَرَجَاء زَجَاء ، أَسِيلَةَ الخلد ، شَهِيَةَ المَقْبَل ، جَنَلَةَ الشعر ، عَظِيمَةَ الهامة ، بَعِيدَةَ مَهْوَى القُرْط ، عَيْطَاء عَرِيضَةَ

الثغر: الأسنان . ووجه أقر : مشبه بالقمر . وقال ابن قتيبة "الأقر : الأبيض الشديد البياض والأنثى قمراء " . ووطفاء : وصف من الوطف بالتحريك ، وهو كثرة شعر الحاجبين والعينين والأشفار مع استرخاء وطول . وكحلاء : وصف من الكحل بالتحريك ، وهو سواد يعلو الجفون مخلقه . والدعج بالتحريك والدعجة بالضم : شدة سواد العين مع سعتها . والحور بالتحريك : شدة سواد المقلة في شدة بياضها في شدة بياض الجسد . والعين بالتحريك ، والعينة بالكسر : عظم سواد العين في سعة . وقنا الأنف : ارتفاع أعلاه ، واحد يداب وسطه ، وسبوغ طرفه ، وهو أثنى ، وهي قنواء . والشمم بالتحريك : ارتفاع قصبه الأنف وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبة ، وهو أشم ، وهي شماء . والبرج بالتحريك : تباعد ما بين

الصدر ، كاعِبَ الثَّدي ، ضخمة مُشاشِ المنكب والعَضُد ، حسنة
المعصم ، لطيفة الكف ، سِبْطَة البنان ، ضامرة البطن ،
خميسة الخصر ، غرثى الوشاح ، رَدَاحَ الأقبال ، رابية الكفل ، لَفَاءُ
الفخذين ، رِيَا الرُودِافِ ، ضخمة الماكمتين ، عظيمة الركبة ، مُفَعِّمة الساق ، مُشَبَّعة
الخلخال ، لطيفة الكعب والسِّقْمِ ، قُطُوفَ المشي ، مِكْسَالِ الضُّحَى ، بَضْءَة

الحاجبين ، وقيل هو سعة العين في شدة بياض صاحبها ، وقيل سعة بياض العين وعظم المقلية
وحسن الحدقة ، وقيل أن يكون بياض العين محققاً بالسواد كله . والزجج بالتحريك دقة
الحاجبين في طول .

الحداء الأسيل : الطويل المسترسل ؛ وفعله ككرم . وفي الطبري وابن الأثير . "شبهة القد" محل قوله
"شبهة المقبل" والشعر الجتل : الكثير المتلف ، وفعله كسمع وكرم ، والهامة : الرأس .

بعيدة مهوى القرط : كناية عن طول العنق ، قال الشاعر

أكلت دما إن لم أرعك بضرة بعيدة مهوى القرط طيبة النشر

والعيط محرّكة : طول العنق والعنط أيضاً محرّكة : طول العنق وحسنه ، أو الطول عامة . وكعب
الثدي كضرب ونصر : لهد . والمشاش جمع مشاشة : وهي ما أشرف من عظم المنكب . والمعصم :
موضع السوار (أو اليد) وسبطة : طويلة . وفي الطبري وابن الأثير "لطيفة طي البطن" بدل قوله
"ضامرة البطن" . وحميصة : ضامرة .

الغرث بالتحريك : الجوع ، وهو غرثان وهي غرثى . والوشاح بالضم والكسر أدم عريض يرصع
بالجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها ، ويقولون امرأة غرثى الوشاح : أي حميصة البطن
دقيقة الخصر ، ووشاح غرثان : لا يملؤه الخصر ، فكأنه غرثان . وامرأة رداح : عجزاء ، ثقيلة
الأوراك ، تامة الخلق . والأقبال بالفتح : ما استقبلك من مشرف ، جمع قبل بالتحريك . والمعنى
: أنها رابية الوركين مشرفتهما ، أو هو الإقبال بالكسر : أي ممتلى ما تقبل به من ساقها .
وركيها . وفي الطبري وابن الأثير "رداح القبل" والكفل : العجز واللفاء : الضخمة الفخذين .
وريا : ممتلئة ، مؤنث ريان . والردف بالكسر : الكفل والعجز ، وخص بعضهم به عجيزة المرأة ،
والجمع أرداف ، والروادف : الأعجاز ، قال ابن سيده : ولا أدري أهو جمع ردف نادر أم هو

الْمُتَجَرِّدِ ، سموعاً للسيد ، ليست بخنساء ولا سَفْعَاء ، رقيقة الأنف ، عزيزة النفس ، لم تُغْدَ في بؤسٍ ، حَيِّيةً حصينة رزينة ، حليلة ركنية . كريمة الحال ، تقتصر على نسب أبيها دون فصيلتها ، وتستغني بفصيلتها دون جماع قبيلتها قد أحكمتها الأمور في الأدب ، فرأيها رأيُ أهل الشرف ، وعمَلُها عملُ أهل الحاجة ، صناع الكفّين ، قطعة اللسان . رهوة الصوت ساكنته ، تزين الوَلِيَّ ، وتُشِين العدو ، إن أردتها اشتهدت ، وإن تركتها انتهت ، تُحْمَلُ عيناها ، وتُحْمَرُ وَجْهتاها ، وتُذَبِّبُ شفتها ، وتُبادِرُك الوَثْبَةُ إذا قمت ، ولا تجلس إلا بأمرك إذا جلست .

جمع رادفة . والمأكمة وتكسر كافه : لحمه على رأس الورك . ومفعمة : ممتلئة . وأراد بالخلخال المخلخل : أي موضعه من الساق .

القطوف من الدواب: المتقارب الخطو البطيء ، وقد يستعمل في الإنسان ، وفعله كضرب ومكسال الضحى : كناية عن التنعم ، وهو كقول امرئ القيس "نوم الضحى لم تنتطق عن تفضل" والبضة : الرخصة الجسد الرقيقة الجلد الممتلئة . والمتجرد إن كسرت راؤه ، فهو الجسم : أي الجسم المتجرد ، وإن فتحت فهو مصدر ميمي : أي بضة عند التجرد .

الخنس بالتحريك : تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة ، وهو أخنس وهي خنساء . والسفع بالتحريك ، والسفعة بالضم : في الوجه سواد في خدي المرأة الشاحبة ، وفي الطيري وابن الأثير : " ذليلة الأنف ، عزيزة النفر " وعليه ، فمعنى ذليلة الأنف أنها طيبة سلسة القيادة .

الحصينة : العفيفة . والركنية : الرزينة .
امرأة صناع اليدين : ماهرة حاذقة . وقطيعه : مقطوعة ، والمعنى أنها تكف لسانها ، ليست بكثرة الكلام ولا بهذبة .

الرهو : الساكن ، والرهو : المكان المنخفض (والمرتفع أيضاً) والمعنى : ساكنة الصوت منخفضة وفي الطيري وابن الأثير : "تزين البيت" محل قوله "تزين الولي".

يقوم الأسلوب على السهولة والوضوح ، والكنايات التي تعارف عليها الجاهليون ، ولا نجد التزاماً للسجع ، وإن كنا نجد المنذرَ يعتمد على التجنيس الصوتي في تشكيل الرسالة ، بحيث يشعر القارئ أن هناك إيقاعاً صوتياً ينتظم الرسالة ، وهو إيقاع لا يقوم على التزام الكاتب بنوع من أنواع البديع ، فهناك مواضع قليلة مسجوعة ، وما عدا ذلك ، استخدم الكاتب الجناس بأنواعه .

أما من حيث المحتوى فقد تضمنت الرسالة وصفاً للمرأة ، ويمثل هذا الوصف جماع ما اتفق عليه الجاهليون من أوصاف للمرأة الجميلة ، وهو أقرب إلى يكون حلاً للمعقود ، أو نثراً للمنظوم من الشعر ، فقد جمعت الرسالة صفات المرأة الجسمية في إطار المنظور الجاهلي الذي نجده عند شعراء ذلك العصر .

لكن الذي أضافته الرسالة هو تلك الخصال والأخلاق ، حيث يصفها بأنها سموع للسيد ، عزيزة النفس ، لم تُعَدَّ في بؤس ، حية ، حصينة ، زينة ، حليلة ، ركيعة ، كريمة الخصال ، تعتز بنسب أبيها ، ثم فصيلتها ، ثم قبيلتها . قد أحكمتها الأمور في الأدب ، شريفة الرأي ، ماهرة حاذقة ، تكف لسائها ، خفيضة الصوت ، تزين وليها ، وتشين عدوها ، إن أرادها البعل اشتتت ، وإن تركها انتهت ، حية خجول تقف إذا وقف زوجها احتراماً ، ولا تجلس إلا إذا جلس .

وهي صفات الزوجة الصالحة التي تتخلق بأخلاق النساء الفضليات .

ويلفت نظرنا أن كل صفة من صفات المرأة الجسدية تمثل بانة من بانيات المعجم الشعري لنموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثانياً : حديث بعض مقاول حمير مع ابنه .

قال : أخبرني يا عمرو أي النساء أحبُّ إليك ؟ قال : الهِرْكَوْلَةُ اللَّفَاءُ ، المَكْوَرَةُ الجدياءُ ، ، التي يَشْفَى السَّقِيمَ كَلَامُهَا ، وَيُبْرِئِ الوَصْبَ لِأَمَامِهَا ، التي إن أَحْسَنْتَ إليها شَكَرَتْ ، وإن أَسَأْتَ إليها صَبَرَتْ ، وإن اسْتَعْتَبَهَا أَعْتَبْتَ ، الفاترة الطَّرْفُ ، الطَّفْلَةُ الكف ، العميمة الرَّدْفُ . قال : ما تقول يا ربيعة ؟ قال : نَعَتْ فَأَحْسَنَ ! وغيرها أحبَّ إليَّ منها . قال : ومن هي ؟ قال : " الفَتَانَةُ العينية ، الأَسِيلَةُ الخدين ، الكَاعِبُ الغديين ، الرُّدَّاحُ الوَرَكِين ، الشاكرة للقليل ، المساعدة للحليل ، الرُّخَيْمَةُ الكلام ، الجماء العظام ، الكريمة ، الأخوال والأعمام ، العَذْبَةُ اللثام .

قال : فأبي النساء إليك أبغض يا عمرو ؟ قال : القَتَانَةُ الكذوب ، الظاهرة العيوب ، الطوافَةُ الهبوب ، العابسة القَطُوب ، السبابة الوَثُوب ، التي إن ائتمنها زوجها خاتنه ، وإن لان لها أهانته ، وإن أرضاها أغضبتُه ، وإن أطاعها عصتُه ، قال : ما تقول يا ربيعة ؟ قال : بتس والله المرأة ذكر ا وغيرها أبغض إلى منها . قال : وأيتهنَّ التي هي أبغض إليك من هذه ؟ قال : السليطَةُ اللسان ، المؤذية للجيران ، الناطقة بالبهتان ، التي وجهها عابس ، وزوجها من خيرها آيس ، التي إن عاتبها زوجها وَكَّرْتُهُ ، وإن ناطقها انتهرتُه . قال ربيعة : وغيرها أبغض إلى منها . قال : ومن هي ؟ قال : التي شقي صاحبها ، وخزىَ خاطبها ، والتضح أقاربها .

يجمع الحديث وصفاً لأحب النساء إلى الرجل ، وهو وصف يدور في الإطار الجاهلي الذي نجد في الشعر ، ووجدناه ملخصاً في الرسالة السابقة .

وفي هذا الحديث ما تضمنه من وصف لأبغض النساء عند الرجل : وهي النمامة الكذوب ، الظاهرة العيوب إلى آخر الصفات التي تضمنها الحديث .

وهي نماذج للمرأة السيئة التي تعوذ بالله من شرها ، ولا شك أن هذه الأحاديث كانت معروفة عند الجاهليين ، وكان لها تأثير في وعي المجتمع بالمرأة المحبوبة ، وغير المحبوبة ، وهو حديث أثر في الشعر وتأثر به .

ويقوم أسلوب الحديث على ما يمكن أن نسميه بالسجع المزدوج ، فالجمل قصيرة تتكون من جزئين يتناظران وجزئي الجملة التي بعدها تناظراً من حيث الصيغة والصوت على هذا النحو :

الهـر كولة — اللفاء .

الممكورة — الجيداء .

إن أحسنت إليها — شكرت .

وإن أسأت إليها — صبرت .

الفتارة — المطرف .

الطفلة — الكف .

العميمة — الردف .

الفتانة — العينين .

الأسيلة — الخدين .

الكعاب — الثديين .

المرادح — الوركين .

الشاكرة — للقليل .

هذا الحديث متميز من ثلاثة نواح :-

الأولى : أنه يمثل نوعاً جديداً من المناظرة ، حيث إن هؤلاء النسوة بعد أن تحدثن عن أفضل النساء وأفضل الرجال تنافرن إلى كاهنه في الحي ، لتحكم على أقوالهن .
والثاني : أنه يتضمن صفات للرجل من وجهة نظر المرأة ، وهي صفات هم الرجال ، كما هم النساء ، فإذا كان الرجل قد ذكّر رأيه في المرأة ، فإن ذكّر المرأة رأيها في الرجل ليس قليل الأهمية .

وهي صفات تتصل بنموذج الرجل حسب التصور الجاهلي ، وبهنا ما يتصل أكثر بعالم المرأة ، وهو أن الرجل الكامل عندهن من لا يغير الحرّة ، ولا يتخذ الضرة .

والثالثة : هو وصف المرأة للمرأة ، فالمرأة أعرف بجنسها ، وهي صفات تتصل بالأخلاق والسلوك أكثر من الوصف الجسمي ، وكأنّ المرأة — مع اهتمامها بجسمها — ترى أن رسالتها أكثر من إشباع الغرائز وإشاعة الفتنة .

وإذا تأملنا بعض النماذج الشعرية الجاهلية في وصف المرأة نجد أن ما ورد في الرسالة يتطابق إلى حدّ بعيد عنها .

يقول الأعشى : [د / ١٦١]

لها قدمٌ رِيّاً سِبَاطٌ بَنَائِهَا
وساقان مَارَ اللَّحْمِ مَوْراً عَلَيْهِمَا
نِيفٌ كَقَصِّ الْبَانِ تَرْتَجُّ إِنْ مَشَتْ
وَتَدْيَانِ كَالرَّمَانَتَيْنِ وَجِيْدُهُمَا
وَتَضْحَكُ عَنِ غُرِّ الشَّابَا كَأَنَّهُ
قد اعتدلتُ في حَسَنِ خَلْقٍ مُبْتَلِ
إِلَى مَنْتَهَى خَلْقِهَا الْمُتَصَلِّصِ
دِيبٌ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنَهَلِ
كجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَلِ
ذُرَى أَفْحَرَانِ نَبْثُهُ لَمْ يُفْلَسِلِ

ويقول النابغة : [د / ٧٠]

صفراء كالسِّيراءِ أَكْمَلَ خَلْقَها
والبطنُ ذو عَكَنٍ لطيفٌ طَيِّبَةٌ
مخطوطةُ المتنين غيرُ مُفاضَةٍ
كالعُصْنِ في غُلُوَائِه المَثَاوِدِ
والتَّخَرُّ تَنْفُخُه بِشَدِيٍّ مَقْعَدِ
ربا الرُّوَادِفِ بَضَّةُ المَتَجَرِّدِ

و يقول امرؤ القيس : [د / ٤٠]

مُهْفَهْفَةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ
و جيدٍ كجيدِ الرُّثْمِ ليس بفاحشٍ
و تُضْحِي فَتَيْتُ المِسْكِ فوقَ فراشها
ترائبها مصقولةٌ كالسِّجْنَحَلِ
إذا هي نصته و لا يعطيل
نومُ الضحى لم تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

و هكذا نرى أن النثر قد تضمن وصفاً للمرأة ، اتفق في الأعم الأغلب مع وصف

الشعراء .

ثالثاً : تنافر العجفاء بنت علقمة وصواحبها إلى الكاهنه السعدية

روى أن العجفاء بنت علقمة السعدية ، وثلاث نسوة من قومها ، خرجن فأتعن بروضة يتحدثن فيها ، فوافين بها ليلاً في قمر زاهر ، وليلةً طَلْقَة ساكنة ، وروضة مُعْشَبَة خِصْبَة ، فلما جلسن قطن : ما رأيناه كالييلة ليلاً ، ولا كهذه الروضة روضة أطيّب ريحاً ولا أنضر ، ثم أفضن في الحديث ، فقلن : أي النساء أفضل ؟ قلت إحداهن : الخُرود (١) الودود الولود . قالت الأخرى : خيرهن ذات الغناء (٢) ، وطيب الثناء ، وشدة الحياء . قالت الثالثة : خيرهن السموع الجموع ، النفوع غير المنوع . قالت الرابعة : خيرهن الجامعة لأهلها ، الوادعة الرافعة ، لا الواضعة . قطن : فأي الرجال أفضل ؟ قالت إحداهن : خيرهم الحظي (٣) الرضي ، غير الحظلي (٤) البطي . قالت الثانية : خيرهم السيد الكريم ، ذو الحسب العميم ، والمجد القديم . قالت الثالثة : خيرهم السخي ، الوفي الرضي ، الذي لا يُغير (٥) الحرة ، ولا يتخذ الصرة . قالت الرابعة : وأبيكن

(١) الخرود والخريد والخريدة : الحبيبة الطويلة السكرت الخافضة الصوت المسترة .

(٢) الكفاية والمنفعة .

(٣) الحظي : ذو الحظوة والمكانة عند زوجته ، والحظية كذلك .

(٤) رجل حظلي ككتف وشداد وصبور : مقتر يحاسب أهله بما ينفق عليهم ، وفي مجمع الأمثال " غير

الحظال ، ولا التبال " والتبال بالتشديد من التبل (يفتح فسكون) وهو الحقد .

(٥) أغار امرأته : تزوج عليها .

(٦) الفوز والظفر .

، إن في أبي لَنَعْتَكُنْ ، كرم الأخلاق ، والصدق عند التُّلاق ، والفلج (٦) عند السَّباق ، ويحمده أهل الرفاق . قالت العجفاء عند ذلك : كل فتاة بأبيها مُعْجَبَةٌ .

وفي بعض الروايات أن إحداهن قالت : إن أبي يكرم الجار، ويُعْظِمُ الخطار (١) ، وينحر العِشار (٢) ، بعد الحُور (٣) ، ويحمل الأمور الكبار ، ويأنف من الصغار ، فقالت الثانية : إن أبي عظيم الخطر ، منيع الوزر ، عزيز النفر ، يُحْمَدُ منه الوردُ والصُّدر ، فقالت الثالثة : إن أبي صدوق اللسان ، حديد الجنان ، رذوم الجفان ، كثير الأعوان ، يُرْوِي السِّنَّان ، عند الطَّعان ، قالت الرابعة : إن أبي كريم النَّزال ، مُنِيفُ المقال ، كثير النوال ، قليل السؤال ، كريم الفعّال .

ثم تنافرن إلى كاهنه معهن في الحي ، فقلن لها : اسمعي ما قلنا ، واحكمي بيننا واعدلي ، ثم أعدن عليها قولهن ، فقالت لهن : " كل واحدة منكن ماردة ، بأبيها واجدة ، على الإحسان جاهدة ، لِصَوَاحِبَاتِهَا حاسدة ، ولكن اسمعن قولي : خير النساء المبقية على بعليها ، الصابرة على الصُّرَاءِ مخافة أن ترجع إلى أهلها مُطْلَقَةٌ ، فهي تؤثر حظ زوجها على حظ نفسها ، فتلك الكريمة الكاملة ، وخير الرجال الجوادُ البطل ، القليل الفشل ، إذا سأله الرجل ، ألفاه قليل العِللِ ، كثير الثفل ، ثم قلت : كل واحدة منكن بأبيها معجبة .

(مجموع الأمثال ٢ : ٥٤ وجمهرة الأمثال ٢ :

١٣٣)

(١) الخطار جمع خطر كسبب وهو السبق يتراهن عليه .

(٢) العشار جمع عشراء كنفساء وهي من التوق التي مضى لحملها عشرة أشهر أو ثمانية .

(٣) الحوار بالضم وقد يكسر : وله الناقة ساعة تضعه أو إلى أن يفصل عن أمه .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

دواوين الشعراء الجاهليين

- ١- أبو داؤود الإيادي : ديوانه - الملحق بكتاب (دراسات في الأدب العربي)
جوستاف فون غرنباون ، ترجمة : د. إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة
بيروت ١٩٥٩ .
- ٢- أبو قيس صيفي بن الأسلت الأوسي الجاهلي ، ديوانه - تحقيق د. حسن محمد
باجودة مكتبة التراث بالقاهرة - ١٩٧٣ .
- ٣- الأعشى الكبير : ميمون بن قيس ، ديوانه - تحقيق د. محمد محمد حسين دار
النهضة العربية بيروت ١٩٧٤ .

٤- الأفوه الأودي : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر . ١٩٣٧ .

٥- بشر بن أبي خازم : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٠ .

٦- تميم بن أبي مقبل : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٢ .

٧- طرفة بن العبد : ديوانه - تحقيق د. علي الجندي - مكتبة الأبحلو المصرية .

٨- امرؤ القيس ابن حجر الكندي : ديوانه - لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري - تحقيق الشيخ أبي شنب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائري .

٩- أمية بن أبي الصلت : ديوانه - تحقيق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكلب - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت .

١٠- أوس بن حجر : ديوانه - تحقيق د. محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت . ١٩٦٧ .

١١- حاتم الطائي : ديوانه - طبعة لندن ١٩٨٢ .

١٢- الحادرة : قطبة بن أوس بن محصن الذبياني : ديوانه - إملاء أبي عبد الله محمد بن العباس الزبيدي عن الأصمعي - تحقيق د. ناصر الأسد - دار صادر بيروت ١٩٧٣ .

١٣- الحارث بن حلزة الإشكري : ديوانه - تحقيق فريتس كرنكو - المطبعة الكاثوليكية ١٩٢٢ .

١٤ - حسان بن ثابت : ديوانه - تحقيق د. سيد حنفي حسنين - دار المعارف
١٩٨٣.

١٥ - الخرنق بنت بدر بن هفان : ديوانها - تحقيق د. حسين نصار - مطبعة دار
الكتب ١٩٦٩ .

١٦ - الخنساء : تهاضر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد : أنيس الجلساء - شرح
ديوان الخنساء ، مجهول الشارح - تحقيق الأب لويس شيخو - المطبعة
الكاثوليكية ١٨٩٦ .

١٧ - ذو الإصبع العدواني : ديوانه - جمعه وحققه - عبد الوهاب محمد العدواني
ومحمد نايف الدليمي - العراق - الموصل ١٩٧٣ .

١٨ - زهير بن أبي سلمى : ديوانه - صنفه الأمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن
زيدان الشيباني ثعلب ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ ، السدار
القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .

١٩ - سلامة بن جندل : ديوانه - تحقيق لويس شيخو - المطبعة الكاثوليكية ،
بيروت ١٩١٠ .

٢٠ - السموع : ابن عاديا : ديوانه - دار صادر بيروت - تحقيق كرم البستاني .

٢١ - سحيم عبد بني الحسحاس : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني نسخة
مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠ - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .

٢٢ - الشنفرى : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني - مطبعة لجنة التأليف والنشر
١٩٣٧ .

٢٣ - عامر بن الطفيل : ديوانه - رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي
العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

- ٢٤- عبید بن الأبرص : دیوانه - تحقیق سیر شارلس لیال - دار المعارف بمصر .
- ٢٥- عدی بن زید العبادي : دیوانه - تحقیق محمد جبار المعید ، مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٦٥ .
- ٢٦- عروة بن الورد : دیوانه - شرح بن السکیت ، تحقیق عبد المعین الملوحي ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٦٦ .
- ٢٧- عمرو بن شأس الأسدي : دیوانه ، یحیی الجبوري ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٣ .
- ٢٨- عمرو بن قمیئة : دیوانه ، تحقیق حسن کامل الصیرفي ، نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، مطابع دار الکاتب العربي ١٩٧٠ .
- ٢٩- عمرو بن کلثوم : دیوانه - تحقیق فریتس کرنکو ، المطبعة کاثولیکية ١٩٢٢ .
- ٣٠- علقمة الفحل : دیوانه - شرح : الأعلم الشنتمري ، تحقیق ، لطفی الصقال و درية الخطيب مراجعة فخر قباوة ، دار الكتاب العربي بحلب ١٩٦٩ .
- ٣١- عنتره : دیوانه - دراسة علمية محققة علی ست نسخ مطبوعة ، تحقیق ، محمد سعید مولوي ، المكتب الإسلامي ، بیروت ١٩٧٠ .
- ٣٢- قیس بن الخطیم : دیوانه - تحقیق د. ناصر الدین الأسد ، دار صادر بیروت ١٩٦٧ .
- ٣٣- کعب بن زهر : دیوانه - رواية أبي سعيد السكري ، دار القاموس الحديث ، بیروت ١٩٦٨ .
- ٣٤- لبيد بن ربيعة العامري : دیوانه - دار صادر بیروت .

٣٥- المتلمس الضبعي : ديوانه - رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، نشره معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧٠ .

٣٦- المثقب العبدى : ديوانه - تحقيق حسن كامل الصيرفي الشركة المصرية للطباعة والنشر ١٩٧١ .

٣٧- النابغة - زياد بن عمرو بن معاوية : ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .

٣٨- النمر بن تولب : ديوانه - صنفه د. نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٩ .

دواوين الشعراء غير الجاهليين :

٣٩- أبو الطيب المتنبي : ديوانه - شرح أبي البقاء العُكْبَرِي ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين دار المعارف بيروت .

٤٠- أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي ، ديوانه ، تحقيق د. شاهين عطية ، مراجعة الأب بولس الموصللي ، مكتبة الطلاب والكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٨ .

المجموعات والاختيارات

أ- للقدمات :

٤١- البحتري : ديوان الحماسة ، تعليق كمال مصطفى ، المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٩ .

٤٢- أبو تمام : ديوان الحماسة - شرح التبريزي ، عالم الكتب بيروت - وشرح المرزوقي نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ١٩٥٢ القاهرة .

- ٤٣- ابن الشجري ، هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي ، مختارات شعراء العرب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٧٥ .
- ٤٤- الأعلام الشنتمري : يوسف بن سليمان بن عيسى ، أشعار الشعراء الستة الجاهليين ، منشورات دار الأفاق الجديدة - بيروت - تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ط ٢ - ١٩٨١ .
- ٤٥- الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، دار الجيل بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٤٦- الأصمعي - أبو سعيد عبد الملك بن قريب ، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
- ٤٧- القرشي - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة أشعار العرب دار صادر بيروت .
- ٤٨- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ط ٥ - ١٩٦٣ .
- ٤٩- الهذليين : ديوان الهذليين - الدار القومية للطباعة والنشر نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب .

ب- للمحدثين :

- ٥٠- أحمد زكي صفوت ، جمهرة خطب العرب ، المكتبة العلمية ، بيروت .
- ٥١- نفسه ، جمهرة رسائل العرب ، دار المطبوعات العربية .
- ٥٢- حسن السندوبي ، أشعار المراقسة والنوابع وأخبارهم ، جمع وتحقيق ، ملحق بديوان امرئ القيس ، المكتبة الثقافية بيروت ط ٧ - ١٩٨٢ .

٥٣- سليمان العطار ، شرح المعلقات السبع ، تبسيط للشروح القديمة
وتحليل دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٨٢ .

٥٤- د. عبد الكريم يعقوب ، أشعار العامرين الجاهليين ، دار الحوار ١٩٨٢
جمع وتحقيق .

٥٥- لويس شيخو ، شعراء النصرانية مكتبة الآداب القاهرة ١٩٨٢ ، جمع
 وتحقيق

٥٦- مطاوع الصفدي ، إيلي حاوي ، مراجعة د. خالد حاوي ، موسوعة الشعر
العربي جمع وتحقيق شركة خياط للكتب - بيروت .

مصادر قديمة أخرى :

٥٧- الآمدي - أبو القاسم الحسن بن بشر المؤلف والمختلف في أسماء الشعراء
وأنسابهم تصحيح وتعليق أ.د. كرنكو ، مكتبة القدس ط ١ بيروت .

٥٨- الألوسي - السيد محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ،
تحقيق محمد بهجت الكوثري ، مطبعة مصر ١٣٤٢هـ .

٥٩- البغدادي - عبد القادر بن عمر ، خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام
هارون ، دار الكاتب العربي .

٦٠- ابن كثير - الحافظ عماد الدين أبو الفداء القرشي الدمشقي . تفسير
القرآن العظيم مكتبة التراث الإسلامي - سوريا - حلب - الناشر مكتبة
النهضة الحديثة بمصر .

٦١- ابن الأثير - ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د.
أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار النهضة مصر ط ٢ .

- ٦٢- ابن رجب الخبلي ، كشف الكربة في وصف حال أهل الغربية - دار الدعوة بالإسكندرية . ١٩٨٣ .
- ٦٣- ابن رشيق - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ط ٤ ١٩٧٢ .
- ٦٤- ابن عبد ربه - العقد الفريد ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٩ القاهرة .
- ٦٥- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء - دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
- ٦٦- ابن قيم الجوزية - شمس الدين أبو بكر عبد الله محمد ، أحبار النساء - مطبعة التقدم العلمية بمصر ١٣٩١ هـ .
- ٦٧- ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تحقيق محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربية ١٩٦٨ .
- ٦٨- ابن هشام الأنصاري - محمد عبد الله جمال الدين - شذور الذهب في معرفة كلام العرب تحقيق محيي الدين عبد الحميد .
- ٦٩- نفسه ، مغنى اللبيب عن كتب الأعراب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة محمد علي صبيح .
- ٧٠- الراغب الأصبهاني ، المفردات في غريب القرآن ، دار المعرفة ، بيروت .
- ٧١- التهانوي كشاف اصطلاحات الفنون ، مكتبة لبنان ١٩٩٦ م .
- ٧٢- أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح
- ٧٣- أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة الهيئة المصرية العامة ، وطبعة دار الشعب .

- ٧٤- جلال الدين محمد بن أحمد المحلي ، و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي .
- ٧٥- تفسير الجلالين ، مكتبة المثنى - بيروت - دار إحياء التراث العربي - بيروت .
- ٧٦- الزمخشري - أبو القاسم محمود بن عمر ، المفصل في علم العربية ، دار الجيل بيروت ط ٢ .
- ٧٧- السجستاني - أبو حاتم ، سهل بن محمد ، كتاب المعمرين والوصايا ، تحقيق عبد المنعم عامر . طبع مطبعة ومكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٦١
- ٧٨- عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون - تحقيق د. عبد الواحد وافي ، لجنة البيان العربي ١٩٦٢ .
- ٧٩- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة صبيح ، ط ٦ - ١٩٦٠ .
- ٨٠- العلوي اليميني ، الطراز ، طبعة دار الكتب .
- ٨١- القالي - أبو علي إسماعيل بن القاسم ، كتاب الأمالي في لغة العرب ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٨ .
- ٨٢- القزويني - جلال الدين أبو عبد الله محمد ، الإيضاح في علوم البلاغة - مكتبة محمد علي صبيح ١٩٧١ .
- ٨٣- قدامة بن جعفر - أبو الفرج ، نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ط ١ ١٩٧٨ مكتبة الكليات الأزهرية .
- ٨٤- المبرد - أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل ، مكتبة المعارف - بيروت - صححت بمعرفة لجنة من المحققين .

- ٨٥- محمد بن حبيب ، المحبر ، تحقيق ايلزه لختن ، طبع الهند ١٩٤٢ .
- ٨٦- محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، الإشارات والتنبهات في علم البلاغة ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار مَهْضَة مصر ١٩٧٧ .
- ٨٧- المرتضى - الشريف أبو القاسم ، الأمالي ، مطبعة الخانجي القاهرة ط ١ .
- ٨٨- المرزباني - أبو عبد الله محمد بن عمران ، معجم الشعراء ، تصحيح وتعليق أ.د. كرنكو ، مكتبة القدس بيروت ط ١ .
- ٨٩- نفسه ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ط ٢ المطبعة السلفية - القاهرة - ١٣٨٥ هـ .
- ٩٠- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ، مجمع الأمثال ، مكتبة عبد الرحمن محمد بالأزهر ١٣٥٢ هـ .
- ٩١- النويري - شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتب المصرية ١٩٣٩ .

ثانياً : المراجع

المراجع العربية الحديثة :

- ٩٢- د. إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد الأدبي ، ج ١ مكتبة الشباب .
- ٩٣- د. أحمد جمال العمري ، الشعراء الحنفاء ، دار المعارف ١٩٨١ .
- ٩٤- د. أحمد صالح العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ج ١ ط ٣ مطبعة الإرشاد بغداد ١٩٦٤ .

- ٩٥- أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، ط ٥
مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٩ .
- ٩٦- أحمد أمين ، فجر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١٢ ١٩٧٨ .
- ٩٧- د. أحمد كمال زكي ، الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - مؤسسة
كليوباترا للطباعة ط ٢ ١٩٨٢ .
- ٩٨- د. أحمد الحوفي ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مكتبة ههضة مصر ط ٣
١٩٥٩ .
- ٩٩- د. أحمد محمد الحوفي ، المرأة في الشعر الجاهلي ، دار لهضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٠٠- أحمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف ، مكتبة مصطفى الحلبي ،
١٩٥٣ .
- ١٠١- د. أميرة حلمي مطر ، القيم والحضارة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة .
- ١٠٢- توفيق الحكيم ، فن الأدب ، المطبعة النموذجية .
- ١٠٣- د. جابر عصفور ، الصورة في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة
للطباعة والنشر ١٩٧٤ .
- ١٠٤- نفسه ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة بالقاهرة
١٩٧٨
- ١٠٥- د. جواد علي ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ - القسم الديني -
مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ .
- ١٠٦- جورج زيدان ، تاريخ التمدن الإسلامي .

- ١٠٧- د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
- ١٠٨- د. رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٧٩ .
- ١٠٩- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ١٩٩٧ .
- ١١٠- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحرية ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١١- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١٢- د. زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .
- ١١٣- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٧ .
- ١١٤- د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٩٤ .
- ١١٥- د. زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ١٩٨٠ .
- ١١٦- سعد دعيبس ، تيارات معاصرة في التراث العربي ج ١ ، الشعر الجاهلي ، دار الثقافة ١٩٧٨ .
- ١١٧- د. سيد حنفي حسنين ، الشعر الجاهلي ، دراسة نصية ، الهيئة العامة ١٩٧١
- ١١٨- سيد قطب ، النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه دار الشروق ، ط ٤ ، ١٩٨٠
- ١١٩- سيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ط ١٠ ، ١٩٨١ .
- ١٢٠- د. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه ، دار المعارف بمصر .
- ١٢١- د. شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ط ٧ ، ١٩٧٧ .

- ١٢٢- د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .
- ١٢٣- د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٤- صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القلم ، مطبعة اقرأ - بيروت - لبنان .
- ١٢٥- د. طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار-المعارف بمصر ط ١١ ، ١٩٧٥ .
- ١٢٦- طه وادي ، شعر ناجي ، الموقف والأداة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦ .
- ١٢٧- د. عائشة عبد الرحمن ، قيم جديدة للأدب العربي القلم والمعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
- ١٢٨- د. عباس بيومي عجلان ، الهجاء الجاهلي ، صوره وأساليبه الفنية - دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٩- عباس محمود العقاد ، المرأة في القرآن - دار نهضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٣٠- عباس محمود العقاد ، شاعر الغزل ، دار المعارف بمصر .
- ١٣١- مراجعات في الأدب والفنون ، مصر ١٩٢٥ .
- ١٣٢- د. عبد الحليم حفي ، شعر الصعاليك ، منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- ١٣٣- د. عبد الحليم محمود ، التفكير الفلسفي في الإسلام ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ١٣٤- د. عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة المصرية ، ط ٢ ١٩٥٥ .

- ١٣٥- د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقرية ، وكالة المطبوعات - الكويت -
دار القلم بيروت .
- ١٣٦- د. عبد الرحمن محمد هيبه ، الشباب والشيب في الشعر الجاهلي حتى نهاية
العصر العباسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية .
- ١٣٧- عبد الرازق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب
العرب دمشق ١٩٨٢ .
- ١٣٨- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب - ليبيا
- تونس - ١٩٧٧ .
- ١٣٩- د. عبد المنعم طه بدر ، حول الأديب والواقع ، ط ٢ - دار المعارف -
١٩٨١ .
- ١٤٠- د. عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة بالقاهرة
- ١٩٧٨ .
- ١٤١- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة - ١٩٧٣ .
- ١٤٢- د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي - دار الفكر العربي
، ١٩٧٤ .
- ١٤٣- د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة - بيروت -
١٩٦٣ .
- ١٤٤- د. عز الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٧٢ .
- ١٤٥- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياها ، وظواهره الفنية
والمعنوية ، دار الفكر العربي ط ٣ ، ١٩٦٦ .

- ١٤٦- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .
- ١٤٧- د. عز الدين إسماعيل ، في الشعر العباسي ، الرؤية والفن ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ١٤٨- د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دراسة مقارنة دار الفكر العربي ١٩٨٠ .
- ١٤٩- د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية بيروت - ١٩٧٩ .
- ١٥٠- د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب - مكتبة الشباب - ١٩٧٧
- ١٥١- د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس - ط٢ ١٩٨١ .
- ١٥٢- د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧ .
- ١٥٣- د. لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .
- ١٥٤- محمد علي الهاشمي ، عدى بن زيد العبادي الشاعر المبتكر ، دراسة تحليلية لشخصيته وشعره - المكتبة العربية بحلب - ١٩٦٧ .
- ١٥٥- د. محمود رجب ، الاغتراب ، منشأة المعارف بالأسكندرية ١٩٦٥ .
- ١٥٦- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب - بيروت .
- ١٥٧- د. نازلي إسماعيل حسين ، الفن والجمال ، ١٩٨٢ .

- ١٥٨- د. نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي ١٩٨٠ .
- ١٥٩- د. نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق - مكتبة القاهرة الحديثة
- ١٦٠- د. نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى - عمان - ١٩٧٦
- ١٦١- د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة - دار النهضة العربية - ١٩٧١
- ١٦٢- د. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي - دار المعارف ط٣ ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية :

- ١٦٣- أرسطو ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة د. شكري عياد - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ .
- ١٦٤- أرنولد هوسر ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب - مصر ١٩٦٨ .
- ١٦٥- اليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه وتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت - ١٩٦١ .
- ١٦٦- أ. مورية ، جيم دفي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ترجمة الدكتور عبد العزيز برهام ، مراجعة د. محمود قاسم - دار الكرنك بمصر .

١٦٧- أناتولي دريموف وآخرون ، مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق
- مجموعة مقالات لبعض علماء الجمال السوفييت - دار الثقافة الجديدة -
١٩٧٩.

١٦٨- برنارد لويس ، العرب في التاريخ ، تعريب ، نبيه أمين فارس ومحمود
يوسف زايد دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٤ .

١٦٩- بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر
المعاصر ، بيروت ١٩٩٨ م .

١٧٠- جبروم أوسول نيتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، مطبعة جامعة
عين شمس ١٩٧٤ .

١٧١- جيمس هنري بريستد ، انتصار الحضارة ، تاريخ الشرق القديم ، نقله إلى
العربية ، د. أحمد فخري مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

١٧٢- روستر يفور هاملتون ، الشعر والتأمل ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ،
مراجعة د. سهير القلماوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة
والنشر ١٩٦٣ .

١٧٣- روى كاودين ، الأديب وصناعته ، مجموعة من المقالات لبعض الكتاب
"منشورات" مكتبة منيمنة - بيروت - ١٩٦٢ .

١٧٤- ريتشارد ، مبادئ النقد الأدبي ، ايفور أرمسترونج ، ترجمة ، د.مصطفى
بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة - مطبعة
مصر - ١٩٦٣ .

١٧٥- ريتشارد شاخت ، الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

- ١٧٦- رينيه ويلك ، أوسن وارين ، نظرية الأدب ، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب بدمشق ١٩٧٢ .
- ١٧٧- سيجموند فرويد ، مافوق مبدأ اللذة - دار المعارف - ١٩٨٠ .
- ١٧٨- سيجموند فرويد ، الموجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي - عبد السلام القفاش مراجعة ، مصطفى زيوار - دار المعارف - ١٩٨٠ .
- ١٧٩- سير موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
- ١٨٠- كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية ، د. عبد الحليم النجار - دار المعارف - بمصر ط ٤ ، ١٩٧٧ .
- ١٨١- كولنج وود روين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة د. أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .
- ١٨٢- ماثيو ارنولد ، مقالات في النقد ، ترجمة على جمال الدين عزت ، مراجعة د. لويس مرقص - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .
- ١٨٣- هانز ماير هوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة د. أسعد رزق ، مراجعة العوضي الوكيل مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .
- ١٨٤- هوتسما وآخرون ، دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية ، إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد ، أحمد الشنتناوي ، د. عبد الحميد يونس - دار الشعب .
- ١٨٥- هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض - الهيئة المصرية العامة - ط ٢ ، ١٩٧٠ .

المعاجم اللغوية :

- ١٨٦- لسان العرب - ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير ، ومحمد أحمد
حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ .
- ١٨٧- المعجم الكبير - الجزء الأول والثاني . مجمع اللغة العربية - مطبعة دار
الكتب .
- ١٨٨- المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - مطبعة مصر بالقاهرة ١٩٦٢ .

الفهرست

الصفحة	الموضوع
٥	تقديم
قسم الشعر	
٢١	الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي
٢٢	أولاً : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية .
٥٧	ثانياً : الحكم والوصايا .
٧٠	ثالثاً : الزعامات .
٧٩	رابعاً : الفخر .
٩٩	خامساً : الهجاء .
١٢١	سادساً : الحرب .
١٤٨	سابعاً : العذل على الكرم .
١٦٠	ثامناً : القُربة .
١٨١	تاسعاً : الصعلكة .
١٩٩	عاشراً : الشاعر والمرأة .
٢٢٩	حادي عشر : اللهو .
٢٤٦	ثاني عشر : المدح .

٢٩٩	الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزّمان
٣٠٠	أولاً : تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان .
٣٤٩	ثانياً : الرثاء .
٣٧٩	ثالثاً : تجربة الشيخوخة .
٤٠٠	رابعاً : الوقوف على الأطلال .
٤١٣	الباب الثالث : الشاعر الجاهلي والطبيعة .
٤٢٤	أولاً : الشاعر والعالم الطبيعي .
٤١٤	ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة .
٤٤٦	ثالثاً : الشاعر وكائنات الطبيعة .
٤٧٩	قسم النشر
٤٨٠	تمهيد : النشر في العصر الجاهلي
٤٨٢	النوع الأول : الأمثال الجاهلية .
٤٩١	النوع الثاني : الخطب الجاهلية .
٥٠٤	النوع الثالث : الوصايا .
٥١٤	النوع الرابع : سجع الكهان .
٥١٦	النوع الخامس : الرسائل .
٥١٩	النوع السادس : وصف المرأة .
٥٢٩	المصادر والمراجع

تم بحمد الله