http://www.shamela.ws
تم إعداد هذا الملف آليا بواسطة المكتبة الشاملة

الكتاب: الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية
المؤلف: الأستاذ الدكتور كريم الوائلي
ملاحظة: [هذا الكتاب من كتب المستودع بموقع المكتبة الشاملة]

الشعر الجاهلي

قضاياه وظواهره الفنية

الأستاذ الدكتور
كريم الوائلي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

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

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

إن كتابا يعنى بدراسة الشعر الجاهلي ، بطريقة تجمع الوضوح والعمق ،بعيدا عن الاسقاطات ، مهما كان نوعها ، يقدم لا شك قراءة للقاريء ، ويسهل امورا كثيرة للباحث .

... وهذا الكتاب يحاول السير في هذا الطريق ولا أزعم له الكمال، فإن وفقت فذلك حسبي، وإنْ لم أستطع فإنني قد حاولت .

... أ. د . كريم عبيد هليل الوائلي

التمهيد

الأدب مهمته وماهيته

(1)

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

(1/1)

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

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

... إنَّ الإنسان لا يستطيع أنْ يحقق هذا التكامل، أو أنه لا يستطيع الوصول إلى هذه » الكلية إلا إذا استولى على تجارب الآخرين التي هي بالقوة تجاربه هو « (1) وإذا تحولت هذه القوة إلى الفعل تزود الإنسان بالوعي وتحققت لديه المعرفة، متعة الكشف، لأنه يرى ذاته بمرآة الآخرين، كما أنه يرى بمرآته ذوات الآخرين، وكذا العالم الذي يعيش فيه .ويسعى الإنسان لتحقيق جزء من هذا بالأدب، بمعنى أنَّ الأدب يمثل وسيلة يسهم في تحقيق التوازن بين » الأنا « و » الآخر «، ويسهم في الكشف عن جوانب غامضة من الواقع، وإذا كان ما سلف مدعاة إلى تحقيق التواصل والكشف فإنه في الوقت ذاته مدعاة لاستمرار إبداع الأدب .

(1) . آرنست فيشر، ضرورة الفن، ص 9 .

(2/1)

... ونلتقي بتصورات متفاوتة في تحديد دور الأدب وطبيعته، فناقد العصر الفيكتوري ماثيو آرنولد تنبأ » بأن الشعر سيسود كل الأنواع الأدبية، وكذا اهتمامات الفكر الإنساني بعامة، وسوف يكون البديل الحقيقي عن » الدين « و » العلم « معا، وبأنه سوف يعبر عن »الحقيقة «كاملة، ويقدمها للإنسانية التي طال ترددها بين هذين القطبين « (1) غير أنَّ هذه النبوءة لم تتحقق، إذ لا يزال الشعر يحتل موقعاً يتجاور فيه مع الدين والعلم، وليس بقادر على أنْ يحل محلهما، فضلاً عن أنْ يكون بديلاً عنهما، بل قد يتأخر عنهما خطوات بسبب دوافع علمية وروحية .

... أما الرسام » موندريان « فقد تنبأ بسبب التطور الكائن في أنساق المجتمع الحديث بأنَّ » الفن سيختفي بمقدار ما تحقق الحياة مزيداً من التوازن « (2)، فانعدام التوازن بين المتلقي والواقع هو السبب الأثير الذي يجعل الأدب ضرورياً، وبمجرد أنْ يتطور المجتمع ويصل إلى درجة يتوازن فيه الإنسان مع العالم الذي يعيش فيه تختفي الفنون، غير أنَّ ناقداً نمساوياً آرنست فيشر يرى أنه » من غير المستطاع الأمل بأنْ يسود توازن دائم بين الإنسان والعالم الذي يحيط به حتى في المجتمع الأكثر تطوراً، فإن هذه الفكرة توحي أيضاً بأنَّ الفن لم يكن ضرورياً في الماضي وحسب، بل سيبقى كذلك في المستقبل أيضاً وعلى الدوام « (3) .

(1) . علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص6.
(2) . ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 7 .
(3) . نفسه، ص 7 . 8 .

(3/1)

... وليس التقليل من شأن الأدب غريباً على تراثنا العربي، أو الفكر الإنساني، ففي تراثنا النقدي يلفت أنظارنا عبد القاهر الجرجاني إلى أنَّ هناك قوماً يذمون الشعر من أجل ما يجدونه فيه » من هزل

وسخف وهجاء وسبّ وذم وباطل على الجملة « (1)، ويماثل هذا تصور ينقله » جيرالد ليروي« عن أناس يرون أنَّ الأدب ليست له قيمة ولا مغزى، وأنَّ الشاعر كاذب، وأنَّ الأدب إما مضيعة للوقت، أو أنه شيء خطيرٌ في حياتنا، ويرى »ليروي« أن هذه النزعة قد أيدها بعض المتشددين إبان العصر الإليزابثي في إنجلترا(2).

---

(1) . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 17 .

(2) . Leroy ,Gaylord , Marxism and Modern Literature , p 6

(4/1)

... وترجع جذور هذا التصور في الأقل لدى الأوربيين إلى أفلاطون الذي كان يهدف إلى إرساء مدينة فاضلة يحكمها الفلاسفة، ويمثل العقل معيارها في الحكم على الأشياء ويعود تصور أفلاطون لتحديد ماهية الفن ووظيفته إلى نظريته في » المثل « ومفادها انَّ »العالم الحقيقي الوحيد هو عالم الأفكار العامة، أو عالم المثل، أما عالم الأشياء فليس سوى ظلال وانعكاسات للعالم الحقيقي « (1) وتأسيساً على هذا فإنَّ الشعر يبتعد عن الحقيقة، لأنَّ الشاعر يحاكي ما حاكاه غيره، ومن أجل توضيح ذلك، يضرب أفلاطون مثلاً بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال الذي خلقه الله، والسرير الثاني الذي صنعه النجار، وهو محاكاة للمثال، والسرير الثالث الذي رسمه الفنان، وهو محاكاة للمحاكاة، ويخلص من هذا إلى أنَّ » هذه المحاكاة بعيدة ثلاث مرات عن الحقيقة « (2)، ويعمد أفلاطون إلى تأكيد وظيفة تربوية تحاول السمو بالإنسان نحو الرقي والسعادة، ولما كان الشعر » يغذي الانفعال بدلاً من أنْ يُضعفه، ويجعل له الغلبة مع انَّ الواجب قهره « فإنه لذلك يرى »وجوب طرد هذا الفن « (3) من جمهوريته .

---

(1) . محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 16 .

(2) . أفلاطون، جمهورية افلاطون، ص 534 .

(3) . نفسه، ص 546 .

(5/1)

... إذن فالشعر يفسد عقول الناس، ويثير اللذة والعواطف، ويقلل من العناية بالجوانب الأخلاقية، وأنَّ ما يقدمه لا يعدو أنْ يكون مجرد أوهام وأشباح يخدع الناس، بمعنى أنَّ تأثيره بالغ السوء في الطبيعة الإنسانية، ولذلك وضع أفلاطون رقابة على النتاجات الأدبية، لأول مرة في التاريخ على ما يبدو بحيث لا يصور الأدباء العالم الآخر إلاّ بأجمل الصور، يقول : » وإذن فلا بد أنْ نفرض رقابة على رواة هذا النوع من القصص، وأنْ نطلب إليهم أن يصوروا العالم الآخر بأجمل الصور بدلاً من تلك الصور الكالحة الكئيبة التي تشيع بيننا اليوم ما دامت قصصهم لا تنطوي على نصيب من الحقيقة، ولا يفيد أناساً مهمتهم ممارسة الحروب « (1) .

---

(1) . نفسه، ص 250 .

... إنَّ موقف أفلاطون النقدي هذا » ليس إلا ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية التي كانت من أهم سماتها التمسك بالاتجاه العقلي والتشدد الأخلاقي والقضاء على كل اندفاع وجدان أو حماسة « (1)، وإذا كان التصور السابق يقلل من أهمية الأدب فإنَّ تصوراً آخر يجعله ذا علاقة وثيقة بالحقيقة، ولكنها ليست الحقيقة المنطقية، ولكنها حقيقة من نوع آخر، ولعل آرسطو أقدم من قرن الشعر بالمعرفة، حين اعتبر الشاعر أكثر تفلسفاً من المؤرخ، لأنَّ الشاعر شأنه شأن الفيلسوف يُعنى بالكليات، في حين لا يُعنى المؤرخ إلا بالجزئيات، ذلك أنَّ المؤرخ والشاعر في تصور آرسطو » لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التى وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما يروي التاريخ الجزئي « (2)، وقد عرض كولردج لهذا الرأي في أثناء وصفه للخيال على أنه قوة العقل الخلاقة، فالخيال يمكن الشاعر من رؤية حياة من خلال الأشياء، بينما يقوم التخيل بمجرد اختيار الصور وربطها ببعض، ويصر المدافعون عن نظرية كولردج بوجه عام على أن الحقيقة التي يقدمها الشعر لا يمكن أن تكون هي الحقيقة ذاتها التى نصل إليها عن طريق العقل (3) .

... وإذا كان الأدب في هذا التصور يزود المتلقي بالمعرفة فإنه سيلتقي مع ألوان المعرفة الأخرى،

كالفلسفة، والتاريخ، كما أشرنا لأنها جميعاً تحقق هدفاً واحداً هو إعطاء دراية ما بالواقع، غير أن الأدب يُمكِّن المتلقي من فهم أشمل للعالم، ويمثل أحد الوسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم أنفسنا والعالم الذي يحيط بنا .

---

(1) . أميرة حلمي مطر، أفلاطون، ص 6 .

(2) . ارسطو، فن الشعر، ص 26 .

(3) . Leroy ,Gaylord , Marxism and Modern Literature , p6

... ويقودنا هذا إلى الحديث عن الفوارق بين العلم والأدب من حيث الغاية والمنهج فمما لا ريب فيه » أنَّ غاية العلم اكتشاف الحقيقة، وغاية الفن التعبير عن الجمال، وإذا كان منهج البحث العلمي يقتضي أن يجرد الباحث نفسه من أهوائه وأخيلته ... فإنَّ عمل الفنان...لا يكتمل إلا بإدخال خياله وعواطفه في التعبير عن موضوعه ... إنَّ جمال القطعة الفنية لا يقاس بمدى مطابقتها للواقع، فإنَّ هذا معيار الصدق في العلم لا في الفن « (1) .

... وهذا يعني أنَّ الموضوعية هي التي تتحكم في تحديد غاية العلم ومنهجه، في حين تعد الذاتية المحور الجوهري الذي يحكم إبداع النص الأدبي، إذن فالعلم يعتمد وصف الأشياء وتقرير حقيقتها، كما هي عليه في الواقع، أو أنَّ العلم » يعلل الحادثة انطلاقا من سوابقها العلية «(2) في حين يعبر الأديب عن الواقع من خلال انفعاله به، ولذلك جاء التأكيد على الخاصية الفردية في الأديب لأنها تميز أديباً عن آخر » فالشخصية الفردية في الفنون تحتفظ بذاتها على مر الزمان، ومن هنا قيل في التفرقة بين شخصية الفنان وشخصية العالم : الفن أنا، والعلم نحن « (3)، وهذا يعني أنَّ الخصائص الفردية وتباينها بين الناس تمثل المعول الذي يتمايز به الفن عن العلم، ليعتمد الأخير على الأدلة الموضوعية والبراهين التي يختبر بها صحة الافتراضات في ضوء الوسائل العلمية المعروفة (4) .

---

(1) . توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص 388 . 389 .

(2) . رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 15 .

(3) . توفيق الطويل، اسس الفلسفة، ص 207 .

(4) . محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 32 .

(8/1)

... وهناك تصور آخر يرى أنَّ الأدب ينطوي على قيمة مقصودة لذاتها، وليس أداة تحقق غاية معينة، سواء أكانت معرفية أم أخلاقية، وعندئذ تتجلى قيمة الأدب في طبيعته الخاصة، أي في تشكيله اللغوي، وفي ضوء هذا يكون للنص الأدبي وجودٌ موضوعيٌ مستقلٌ عن الوعي، وإن قيمته الجمالية الكائنة فيه ليست نسبية، وإنما هي موضوعية محددة، يمكن الكشف عنها والتحدث عن خصائصها ومكوناتها، ويرتكز هذا التصور على مقولات جمالية معينة ترى » أنَّ للجمال وجوداً موضوعياً، ولهذا اتفق تذوقه والاستمتاع به لدى جميع الناس في كل زمان ومكان، فالشيء الجميل يقوم بالقياس إلى ما فيه من خصائص تثير الإعجاب بجماله ... فالجمال ... صفةٌ حالّةٌ في الشيء الجميل تلازمه وتقوم فيه ولو لم يوجد عقل يقوم بإدراكها (1) .

... إنَّ الآراء السابقة على تفاوتها تؤكد أمراً مفاده أن هناك شيئاً

ما في الأدب » يعبر عن حقيقة ثابتة «(2)، وإن جزءاً من هذه الحقيقة ينطوي

على هذا السحر الذي يبهر الإنسان، ويجعل الأدب ضرورياً، ومما يثيرا لانتباه

أنَّ ثمة دراسات تؤكد أن الفن ومنه الأدب كان في نشأته ضرباً من

---

(1) . توفيق الطويل، أسس الفلسفة، ص 365 .

(2) . ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 12 .

(9/1)

السحر، وكان أداة من أجل السيطرة على نزوعات العالم الفعلي (1)، ويبدو أن تصورات معاصرة (2) في الوطن العربي تَهَبُ الأدب الخصائص ذاتها التي تميز بها في النشأة، وإنْ كانت على نحو آخر، فالفن والأدب في نشأتهما إنما يمثلان أداتين تعمدان إلى إخضاع الواقع بفعل أداة سحرية كائنة فيهما، ويسهم الأدب اليوم بشكل أو بآخر من أجل إخضاع الواقع والإسهام في تغييره، وقد تمتزج هاتان

النظرتان في تصوري على الأقل ليصبح الفن ومنه الأدب ضرورياً من أجل انْ يفهم الإنسان ذاته وعالمه، ويسعى من أجل تغييره، وهو ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه (3) .

(2)

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

---

(1) . نفسه، ص 15 .

(2) . ينظر : عبد المحسن بدر، الروائي والأرض، ص 11. 40، وكريم الوائلي، المواقف النقدية بين الذات والموضوع، ص 177 وما بعدها.

(3) . يرى أفلاطون : » ان الشعر كان ينطوي على سحر يؤثر في الناس« جمهورية أفلاطون، ص 547 .

يقول أبو أحمد الرازي « 322 هـ » : إنَّ الشعر » الفطنة بالغوامض من الأسباب « وسمي الشاعر شاعراً » لأنه كان يفطن لما لم يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وأحكامه وتثقيفه« ويقول ابن طباطبا العلوي « 322هـ » : «الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق « (1)، ويقول قدامة ابن جعفر«326 هـ » : إنَّ الشعر » قول موزون مقفى يدل على معنى « (2) ويقول علي بن عبد العزيز الجرجاني «392 هـ » : » إنَّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربةُ مادةً له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز « (3) ويقول أبو هلال العسكري« 395 هـ » إنَّ » الشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم

يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً «(4)،يقول الفارابي« 399 هـ » : إنَّ الأقاويل الشعرية » تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول «(5) .

---

(1) . ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 41 .

(2) . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64 .

(3) . الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15 .

(4) . أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 60 .

(5) . الفارابي، كتاب الشعر، ص 93 .

... ويقول ابن سينا « 428 هـ » : إنَّ » الشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به ... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن « (1)، ويقول ابن رشيق القيرواني«456 هـ » : »الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأنَّ من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم « (2) .

... ويقول حازم القرطاجني « 684 هـ »: » الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد إليها، ويكره ما قصد تكريهه«(3) .

... ويقول ابن خلدون«808 هـ »: إنَّ الشعر هو » الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة « (4) .

... ونقتطف مجموعة من التعريفات الأجنبية والعربية المعاصرة : يقول ادجار آلان بو إنَّ الشعر هو » الخلق الموقّع للجمال « (5)، ويطلق كارليل على الشعر عبارة » الفكر الموسيقي « (6)، ويعرفه هيجل بأنه »فن الكلمة، وهو بمثابة حد أوسط، كلية جديدة تجمع بين القطبين المتمثلين بالفنون التشكيلية وبالموسيقى « (7)، ويعرّفه ونترز بأنه

---

(1) . ابن سينا، فن الشعر، ص 168 .
(2) . ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 119/1 .
(3) . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71 .
(4) . ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 1104 .
(5) . نقلا عن : محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص 8 . 9 .
(6) . نفسه .
(7) . هيجل، فن الشعر، ص 7 .

» تركيب من الألفاظ حول تجربة إنسانية « (1)، ويعرّفه رينية ويليك بأنه » شكل من أشكال المعرفة « (2)، ويعرّف ارشيبالد مكليش الشعر بأنه »لا يصنع من الأفكار، انه مصنوع من الأشياء، أو من كلمات تدل على أشياء«(3).

... ويعرّفه عباس محمود العقاد من خلال حديثه عن الشاعر بقوله : » إنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزية الشاعر أنْ يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو وكشف عن لبابه وصلة الحياة به«(4)، ويعرّفه علي أحمد سعيد) أدونيس (بأنه » رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر اليها«(5) .

... إنَّ كل تعريف من التعريفات السابقة إنما يسلط الأضواء على جانب أو أكثر من جوانب الأدب في مرحلة تاريخية معينة، وفي سياق اجتماعي وفكري معينين، ويمكن القول إنَّ الأدب بوصفه نتاجاً إنسانياً يتأبى على التعريف والتحديد، بفعل أبعاد معقدة تتدخل في تكوينه، منها الواعية وغير الواعية، وبفعل طبيعته الخاصة، وبسبب تجدده وتغيره على مر العصور، لدرجة تصدق مقولة هيجل إنَّ » لكل عصر شعره(6) « ، ولذا ألفينا كل جيل يتحدث عنه بطريقته الخاصة، ولسنا في سياق وضع تعريف جامع مانع للأدب، لأنَّ هذا مما يستعصي فعله، ولكن من الضرورة بمكان أن نتحدث عن مكونات الأدب وخصائصه، لأنَّ الحديث عن مكونات الشيء تُقرّب المتلقي من إدراك ماهيته .

---

(1) . Winters , Yvor, The Function Of Criticism ,P18 .

(2) . رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 32 .

(3) . ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص 31 .

(4) . عباس محمود العقاد، الديوان، ص 20 .

(5) . أدونيس » علي أحمد سعيد «، زمن الشعر، ص 9 .

(6) . هيجل، فن الشعر، ص 29 .

(13/1)

... ومن أجل أن نتوقف عند الأدب ذاته، وليس عند المؤثرات الفاعلة فيه، فإنَّ الأدب يتميز بأن له وجوداً موضوعياً مادياً مستقلاً عن الوعي الإنساني، فالقصيدة والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة تتسم كل واحدة منها بأن لها وجوداً موضوعياً قبل أن يبدأ المتلقي بقراءتها . كما أنَّ لها وجوداً مادياً وهو الذي يوصلها إلى المتلقي، وسنطلق على هذين الوجودين الموضوعي المادي » التشكيل اللغوي « مؤثرين هذا المصطلح ومستعيرين دلالته من الفنون التشكيلية، لأننا نرى أنَّ العمل الأدبي عملٌ واعٍ يعمد فيه الأديب إلى تشكيله بكيفية لإحداث أثر ما، إذن فالعمل الفني بعامة والأدبي بخاصة، لا بد أن تكون له » بنية مكانية « تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد له أيضا من » بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانيا حياً « (1) .

... إن الوجود الموضوعي للأدب المتمثل بالتشكيل اللغوي ودراسته تقربنا كثيراً من التصنيف الذي أرساه الناقد الألماني« لسنج »، والذي اعتمد فيه على تصنيف الفنون من خلال الوسائط التي تستخدمها هذه الفنون، فتوزعت الفنون لديه إلى مجموعتين : » مجموعة الفنون التشكيلية... المعتمدة أساسا على المكان، وأشهر هذه الفنون : العمارة والنحت والتصوير، ومجموعة الفنون الإيقاعية ... المعتمدة أساسا على الزمان « (2) .

---

(1) . زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص 32 .

(2) . اميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، ص 132 .

(14/1)

... فالفنون المكانية تحتل حيزاً مكانياً في الوجود، ويتمثل الوجود الموضوعي للنحت مثلا بمادة خام هي كتلة الحجر التي مر عليها إزميل النحات فحولها من كتلة صماء إلى موضوع فني له أبعاده الجمالية، ولسنا بصدد التعرض إلى الفوارق الجوهرية بين كتلة الحجر قبل أنْ يمر عليها إزميل النحات وبعده، أي بعد أن تتحول إلى موضوع فني جمالي لأنَّ التحدث عن هذا الموضوع سيدفعنا إلى معالجة عملية » تشكيل « كتلة الحجر وتحويلها إلى تمثال فني، وسنتناول هذا الموضوع في الأدب لأنه مجال بحثنا، غير أنَّ ما أريد تأكيده أنَّ الفنون المكانية، وإنْ كان لها وجود موضوعي مكاني فإنَّ إدراكنا إياها وتذوقنا لخصائصها الفنية يتم من خلال حاسة البصر، فإننا لا نستطيع تذوق هذه الفنون سماعاً، ومن ثم يمكن إدراك الفنون المكانية مرة واحدة، إذ ترى التمثال إجمالا مرة واحدة أو ترى اللوحة الفنية دفعة واحدة، ولذلك فهناك خاصية مشتركة بين الفنون المكانية في كونها تحتل وجوداً موضوعياً مادياً يأخذ حيزاً مكانياً في الوجود، وكان هذا الوجود الموضوعي مادة خاماً تدخّل فيه الإنسان فحولها إلى موضوع فني، وإنها جميعا النحت والرسم والعمارة يمكن تذوقها بحاسة البصر، بحيث تتجلى كاملة أمام البصر دفعة واحدة.

(15/1)

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

... أما الفنون الإيقاعية فإنها تعتمد على أساسين هما : الصوت والزمن، فالأصوات هي المادة الخام التي تعتمدها الفنون الإيقاعية، وإن تدخل الإنسان في توزيعها بطريقة معينة يخلع عليها قيمتها الجمالية، ولذلك قيل إنَّ الإيقاع » هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية ... وهو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعه الأذن كلما آن أوانها « (1)، وفي ضوء هذا يجمع الإيقاع بين عنصري الحركة والتنظيم معا بحيث تكون الحركة تعبيراً عن العنصر المادي أو الحيوي

في الإيقاع والتنظيم تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي «(2)، فالموسيقى أصوات متعاقبة بكيفية معينة وتحدث في زمان محدد، ولذا فهى فن زماني بخلاف الرسم وتقتضي وقتاً كي يتم تذوقها،لأنَّ الضربات الإيقاعية المتتالية إنما تحدث في زمان محدد، وتكون الأذن الحاسة التي يستخدمها الإنسان في تذوق الموسيقى .

---

(1) . فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص 20 .

(2) . نفسه، ص 61 .

... فالفنون الإيقاعية إنما تتسم بخاصية مشتركة في كونها تعتمد الضربات الإيقاعية المنتظمة بطريقة وبكيفية معينة، ويحدثها الإنسان قاصداً التأثير الجمالي بالمتلقي، وهي لا يتم حدوثها إلا في إطار زماني، وتكون الأذن الحاسة التي توصل تأثير هذه الفنون، ويتم من خلالها تذوقها، وحين نصنف الأدب بحسب أداته، وهي الوسيط المادي، فإننا سنضعه مع الفنون ذات الطابع الإيقاعي الزماني، لأن مادة الأدب الخام هي اللغة، واللغة تتسم بخاصيتها الزمانية، وهي، في تراثنا اللغوي، لدى ابن جني مثلا » أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم « (1)، إذ يحدد للغة طبيعتها الرمزية المعتمدة على الأصوات اللغوية ويمثل هذا البعد المادي للغة، وينطوي في الوقت نفسه على الدلالات والمعاني وتكون وظيفة اللغة توصيل الأفكار بين الإنسان والآخرين، وبهذا يلمح ابن جني إلى الطبيعة الاجتماعية للغة . ويعرفها فرديناند دي سوسير بأنها » نظام إشارات
تعبر عن الأفكار « (2)، فهي جزء من نظام أشمل يطلق عليه السيمولوجيا، وتنطوي على نظام يتحكم في تحديد الإشارات، أو يتحكم في الوحدات الصوتية لتدل على
دلالة معينة .

... وسواء أخذنا بتعريف ابن جني، أو بتعريف دي سوسير فإن اللغة ذات طابع زماني، فلو توقفنا عند بيتي المتنبي :

وَقَفتَ ومَا في المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقفٍ
كأنك في جَفْنِ الرَّدى وهو نَائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأبطالُ كَلْمَى هَزيمَةً

وَوَجْهُك وضَّاحٌ وَثَغرُك بَاسِمُ

---

(1) . ابن جني، الخصائص، 33/1 .

(2) . روبرت شولز، البنيوية، ص 28 .

نلتقي بأصوات متعاقبة منتظمة بكيفية معينة، وتنطوي في الوقت نفسه على دلالات اتفق الناس عليها، وهذه الأصوات تتألف في زمان، وتدركها الأذن، أو على وجه أدق يتم إدراكها عبر حاسة الأذن، ومن هنا يصح القول » إنَّ اللغة حقاً أداة زمانية لأنها لا تعدو أنْ تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعاً زمنياً لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معيناً لمجموعة من المقاطع أو الحركات أو السكنات خلال الزمن أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلاً يجعل له دلالة معينة، تماماً، كما أنَّ الرسم تشكيل للألوان في المكان له دلالة « (1) .

... وعلى الرغم من أنَّ هذه الأصوات والمقاطع التي تابعناها في بيتي المتنبي إنما يتم تأليفها في زمان معين فإنها في الوقت ذاته تنطوي على خصائص مكانية، يتم تمثلها عبر التخيل، فالمخيلة تتخيل من خلال تتابع هذه المقاطع الصورة التي رسمها المتنبي لسيف الدولة، ومن هنا يتداخل بعدا الزمان والمكان في اللغة، فاللغة من هذه الناحية

» تشكيل صوتي له دلالة مكانية، والشاعر حينما يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات في « الزمان » والتصوير يتمثل في التأليف في« المكان » فإنَّ الشاعر يجمع الخاصتين مندمجتين غير منفصلتين، فهو يشكل المكان في تشكيله الزمان، أو انْ شئت العكس، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير « (2) .

---

(1) . عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 55 .

(2) . نفسه، ص 56 .

... وإذا كانت اللغة مادة الأديب، وإذا كانت كتلة الحجر مادة النحات، فإنَّ هناك فرقاً بين اللغة والحجر يشير اليه رينيه ويليك في أن » اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية « (1)، هي من هذه الناحية لا تتسم بمرونة الحجر لأنَّ كل كلمة تحمل معناها لقرون طويلة، حتى لم يعد بالإمكان استعماله في قصيدة دون أن يوحي بذلك المعنى المعين(2) وبالإضافة إلى ما سبق لابد من الإشارة إلى أنَّ الكلمات إنما هي أدوات يشير بها الإنسان إلى الأشياء، وانه ليست هناك علاقة مباشرة بين الدال بوصفه رمزاً، والشيء الكائن في الخارج الذي عبر عنه، وهذا ما أشار إليه الشيخ عبد القاهر الجرجاني في أثناء حديثه عن نظم الحروف، وهي تعني لديه » تواليها في النطق « ، ثم أكد اعتباطية العلاقة بين الدلالة من ناحية، وتوالي الحروف في النطق من ناحية ثانية » فلو أن واضع اللغة كان قد قال » ربض « مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد « (3) .

---

(1) . رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 21 .

(2) . ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص 27 .

(3) . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 42 .

... إنَّ الكلمة لا تحمل دلالة ثابتة على نحو مطلق إجمالا وحتى في الدلالة المعجمية التي يبدو ظاهرها الثبات والاستقرار فإنها تنبئ عن معانٍ عديدة منتزعة من سياقات مختلفة كما أنَّ قيمة الكلمة وتأثيرها ودلالتها الدقيقة لا يتحدد إلا في ضوء وضع الكلمة في سياق ما، وفي ضوء تجاورها مع كلمات أخرى، لدرجة أنَّ » تعبيرين في لغة واحدة ينقلان خبراً واحداً فانهما دون شك يختلفان في تركيبهما اللغوي، ومن ثم يختلفان من حيث الأسلوب(1)«، ولذلك ألفينا من يؤكد » أنَّ تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات التي ترد هذه الكلمة بينها، فالكلمة التي يلتبس معناها وهي بمفردها يتحدد معناها حينما ترد في سياق ملائم، وهذه هي الحال دائما، فتأثير أي عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التي توجد معه « (2) .

... إذن فالقيمة الدلالية والجمالية قرينة تأليف الوحدات الصوتية بعضها بجوار بعض ولذلك فإنَّ

الوحدات الصوتية للكلمة تفتقر للدلالة في حالة استقلالها وانفرادها، ويلتقي الدرس الأدبي مع الدرس اللغوي في العناية بالجانب الرمزي من تأليف الوحدات الصوتية، ومن الجلي أن العلاقة بين الدال والمدلول بوصفهما وجهي العلاقة الرمزية بين تأليف الوحدات الصوتية وما تنطوي عليه من معان علاقة تلاحم عضوي، لأنه إذا أزيل أحدهما انتفى وجود الآخر، ولذا شبه دي سوسير العلاقة بينهما » بورقة يكون الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر، ولا نستطيع فصل أحد الوجهين من دون الآخر في آن « (3) .

---

(1) . Chatmen , Benjamin ; Literary Style , p 133 .

(2) . ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص 236 .

(3) . فرديناند دي سوسير، محاضرات في الالسنية العامة، ص 138 .

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

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

» وإنما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ على تعديل بعضها البعض وتجميع تأثيراتها المنفصلة في العقل واتخاذها موضعها المناسب في الاستجابة ككل « (1) .

... ونخلص من هذا كله إلى أنَّ طبيعة الأدب لا تحددها المكونات الخارجية، وإنما هي منحصرة في الوجود الموضوعي المادي للأدب، أي في التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ويخضع هذا التشكيل لخصوصية الأديب وفرديته، ويتلّون في ضوء تجربته الانفعالية، ومدى تأثره بالواقع الذي يعيش فيه .

الفصل الأول

الجاهلية

---

(1) . ريتشاردز، العلم والشعر، ص 46 .

... تُثير كلمة » الجاهلية « قضايا عديدة، فهي في الحقيقة مصطلح مستحدث أطلقه الإسلام على المرحلة السابقة للبعثة النبوية، فهو من هذه الناحية تكتنفه الدلالة الدينية، مما دفع بعض الباحثين إلى القول : إنَّ مصطلح الجاهلية » مصطلح ديني له غاية محددة حين ظهر الإسلام ، هي حث العرب على التخلص من كل نقيصة كانت لهم في عهد ما قبل الإسلام، بل تنفيرهم من ذلك وترغيبهم فيما جاء به الإسلام من خلق سوي أراده الله تعالى لهم « (1)، ويعمد باحث آخر إلى النأي عن استخدام مصطلح »الجاهلية « لأنه في تصوره مصطلح مضلل، ويؤثر استبداله بمصطلح آخر هو » مرحلة ما قبل الإسلام « لأنه يرى أنَّ مصطلح الجاهلية » قد ارتبط بفكرة سائدة وغير حقيقية ترى في هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة، فهي من الجهل والجهالة العمياء، وكثيراً ما يؤكد هذا المعنى في قولهم » جاهلية جهلاء وضلالة عمياء « على حين انه كان للعرب حضارتهم المتطورة قبل الإسلام بزمن طويل، فالتسمية بالجاهلية تسمية دينية قصد منها التنفير من هذا العهد وآثاره، وليست تسمية علمية« (2) .

... وتشتمل كلمة » الجاهلية « على دلالات متعددة، فهي مرة تدل على » الجهل الذي هو ضد العلم، ومن الجهل بالقراءة والكتابة، ولهذا ترجمت اللفظة في الإنكليزية **The Time Of Ignorance** وفهمها آخرون أنها من الجهل بالله وبرسوله وبشرائع الدين وباتباع الوثنية والتعبد لغير الله، وذهب آخرون إلى أنها من المفاخرة بالأنساب والتباهي بالأحساب والكبر والتجبر « (3) .

---

(1) . محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص 14 . 15 .

(2) . علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 33 .

(3) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 38/1 .

... والجهل كما يرد في لسان العرب » نقيض العلم ...الجهالة أنَّ تفعل فعلاً بغير العلم... والمعروف في كلام العرب جهلت الشيء إذا لم تعرفه، غير أنَّ هذه الكلمة تتضمن دلالات أخرى، فهي قد تدل على » نقيض العلم « أو قد تدل على» الجهل الذي هو ضد الخبرة، يقال هو يجهل ذلك أي لا يعرفه « (1)، وقد أكد ابن منظور أنَّ الجاهلية » زمن الفترة ولا إسلام ... وهي الحال التي كان عليها العرب قبل الإسلام من الجهل بالله سبحانه ورسوله وشرائع الدين والمفاخرة بالأنساب والكبر والتجبر وغير ذلك« (2) .

... وقد توقف المستشرقون عند كلمة الجاهلية، فالمستشرق جولد تسيهر يرى أنَّ الشواهد التي وردت في القرآن الكريم لكلمتي » جاهل « و» جاهلية « » قلما تسمح للمرء بأنْ يحدد معنى الكلمتين تحديداً دقيقاً، على أنَّ الجاهل في شعور المسلمين والمفسرين هو ضد العالم، والجاهلية هي ضد الإسلام، وإذ لم يؤخذ بمعنى التسليم لله بل بمعنى معرفة الله « (3)، وهو يرى أنَّ كلمة » الجاهلية « تعني » عصر الجهل خلافاً للعصر اللاحق وهو عصر العلم « (4)، ويميل رجيس بلاشير إلى أنَّ »كلمة الجاهلية تضم جميع مظاهر العنف والوحشية والتعسف والزهو والتبجح التي حدَّ الإسلام منها، أو قضى عليها بغية إيجاد فضائل أكثر اتزانا وإنسانية «(5)، ويرى المستشرق هيوارث » أن ليس الغرض من الجاهلية النسبة إلى الجهالة المناقضة للعلم والمعرفة، وإنما الغرض منها السفاهة التي كانت مؤدية إلى الهمجية وانتشار الضلالة، وعبادة الأوثان والإسراف في القتل واستباحة الزنا والخمر وانتهاء هذا كله بتأريث العداوة وقيام الحروب وتفرق القبائل « (6).

---

(1) . نفسه .

(2) . ابن منظور، لسان العرب، مادة : جهل .

(3) . جولد تسيهر، دائرة المعارف الإسلامية، 17/11 .

(4) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 46/1 .

(5) . نفسه .

(6) . نقلا عن : عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 17 .

... وقد آثر عدد من الدارسين العرب معنى مماثلاً لهذا، إذ يرى جواد علي أنَّ

» الجاهلية من السفه والحمق والأنفة والخفة والغضب وعدم الانقياد لحكم وشريعة وإرادة إلهية وما إلى ذلك من حالات انتقصها الإسلام «(1)، ويرى شوقي ضيف أنَّ

» كلمة الجاهلية التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو ضد العلم ونقيضه، وإنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق، فهي تقابل كلمة الإسلام التي تدل على الخضوع والطاعة لله جل وعز، وما ينطوي فيها من سلوك خلقي كريم «(2) .

... ويؤكد هذا المعنى عدد من المفسرين من قدامى ومحدثين، فالطبري في أثناء تفسيره لكلمة الجاهلية يرى أنها تدل على أهل الشرك يقول : » وأما قوله » ظن الجاهلية« فإنه يعني أهل الشرك « (3)، ويؤكد هذا محمد الطاهر بن عاشور، فالجاهلية هي » المدة التي كان عليها العرب قبل الإسلام ... والجاهلية نسبة إلى الجاهل، لأنَّ الناس الذين عاشوا فيها كانوا جاهلين بالله وبالشرائع « ويؤكد في موطن آخر المعنى ذاته يقول : إنَّ الجاهلية » نسبة إلى الجاهل الذي لا يعلم الدين والتوحيد، فإنَّ العرب أطلقت الجهل على ما قابل الحلم، قال ابن الرومي :

بِجَهلٍ كَجهلِ السَّيفِ والسَّيفُ مُنْتضٍ

وحلم كَحلمِ السَّيفِ والسَّيفُ مُغمدُ

وأطلقت لفظة الجهل على عدم العلم، قال السموأل :

... فَليسَ سَواء عَالِمٌ وَجَهولُ

وقال النابغة :

... وَلَيسَ جَاهل شيءٍ مثل مَنْ عَلِما

وأحسب أنَّ لفظ الجاهلية من مبتكرات القرآن وصف به أهل الشرك تنفيراً من الجهل وترغيبا في العلم، ولذلك يذكره القرآن في مقامات الذم « (4).

---

(1) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 40/1.

(2) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 39 .

(3) . الطبري، تفسير الطبري، 142/4 .

(4) . نفسه، 136/4 .

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

... إنَّ مصطلح » مرحلة ما قبل الإسلام « الذي آثره بعض الباحثين، على الرغم من دعاوى التبرير التي يعرضونها فإنه لا يُعنى إلا بتحديد البعد الزماني لمرحلتين إحداهما سابقة للإسلام وأخرى لاحقة للبعثة النبوية، ويعضد أصحاب هذا الرأي موقفهم في أنَّ مصطلح الجاهلية مصطلح مضلل، ويصل وصفه إلى درجة المبالغة في أنه يرى في » هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة « (1)، ويتساءل باحث آخر في قوله : » إذا صح أن نطلق على هذا العصر لفظ الجاهلية من وجهة نظر دينية فهل يصح أن نعممه من وجهة نظر علمية«(2)، ويؤكد أنه لا يستطيع أن ينفي عن هذا العصر» صفات السفه والحمق والأنفة والاستجابة السريعة للغضب وعدم الانقياد والتعصب القبلي والتسلط والتجبر والكبر عن مجتمع هذا العصر، لأنَّ أدبه قد جاء معبراً عنها ومؤكداً لها « (3)، ولكنه يرى » أنَّ مصطلح الجاهلية قد لا يصلح من وجهة نظر علمية أنْ نطلقه على ما صدر عن هذا العصر من معارف وآداب « (4)، ومع هذا فإنَّ الباحث استخدم مصطلح الجاهلية في ثنايا كتابه على الرغم من عدم توافقه من وجهة علمية ،وذلك لإيمانه بعدم » جدوى تغييره بعد أنْ أصبح شائعاً على ألسنة المشتغلين بالأدب وفي بطون كتب السلف والخلف « (5) .

---

(1) . علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 33 .

(2) . محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص 15 .

(3) . نفسه، ص 18 .

(4) . نفسه، ص 17 .

(5) . نفسه، ص 18 .

... إنَّ استخدام مصطلح مرحلة ما قبل الإسلام إنما يؤكد الفاصل الزماني بين مرحلتين، ولا يتضمن دلالة أخرى، في حين يتميز عليه مصطلح الجاهلية، فضلاً عن شيوعه واستقراره وثباته وبريقه في أنه

يشتمل على التحديد الزماني الذي يتضمنه مصطلح » مرحلة ما قبل الإسلام « من ناحية، ويؤكد أنَّ المرحلة السابقة للإسلام

»الجاهلية « تمثل طوراً حضارياً متغايراً عن الطور الحضاري الإسلامي من ناحية أخرى .

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

الكتابة عند العرب

... عرف العرب الكتابة في الجاهلية على نحو نادر في البادية وموجود في الحاضرة، ومما يدل على معرفة العرب لها ورودها في بعض قصائد الشعراء الجاهليين، فلقد وردت الكتابة ونقوشها في سياق تشبيه الأطلال ورسوم الديار، ومن ذلك قول المرقش الأكبر : (1)

هَلْ بالديارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ

لو كانَ رَسْمٌ ناطقاً كَلَّمْ

الدارُ قَفْرٌ والرسُومُ كَمَا

رَقَّشَ في ظَهرِ الأديمِ قَلَمْ(2)

ويقول امرؤ القيس :

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكرى حَبَيبٍ وَعِرفانِ

وَرَسْمٍ عَفَتْ آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ (3)

أَتَتْ حِجَجٌ بَعدِى عليها فأصبَحتْ

كَخَطِ زَبُورٍ في مَصاحفِ رُهبَانِ(4)

ويقول سلامة بن جندل :(5)

لِمَنْ طَلَلٌ مثلُ الكِتابِ المُنَمَّقِ

---

(1) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 237 .

(2) . رقش : زيَّن وحسَّن، الأديم : الجلد .

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

(4) . امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص 89 . أتت حجج : يصف قدم الدار .

(5) . الأصمعي، الأصمعيات، ص132 .

خَلا عَهدُهُ بَينَ الصُليبِ فِمُطرِقِ (1)

ويقول لبيد بن ربيعة العامري :

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلّهَا فَمُقامُهَا

بِمِنىً تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُها (2)

فَمَدافِعُ الرّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا

خَلَقاً كَمَا ضَمِنَ الوحِيُ سِلامُهَا(3)

وَجَلا السّيُولُ عَنِ الطّلولِ كأَنّها

زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقلامُها (4)

... إنَّ هذه الأبيات الشعرية تدل على أنَّ الكتابة كانت معروفة في الجاهلية، وأنَّ الشعراء كانوا يشبهون بها الأطلال بخاصة، ولا يعني هذا أنَّ الشعراء كلهم كانوا

» يتقنون الكتابة، كما أنها لا تدل على أنهم »كانوا يعتمدون على الكتابة في نظم الشعر وروايته، وإنما تدل فقط على أنَّ رسوم الكتابة وصورها والزخارف التي تصنع منها كانت معروفة لبعضهم على نحو من الأنحاء، وأنهم لم يكونوا يرون فيها سوى زخارف أو نقوش مزينة ورموز غامضة لا يتبينها المرء إلا بصعوبة وبعد جهد جهيد« (5)، كما أنَّ اقترانها بتشبيه الطلل يدفع إلى القول بأنها كانت شكلاً من التعبير المألوف الذي تحول إلى تقليد يعمد الشعراء إلى تكراره وإعادته .

---

(1) . ... الطلل : ما شخص من آثار الديار، المنمق : المحسن الموشى، الصُليب ومطرق : موضعان .

(2) . عفت : درست، المحل من الديار : ما حل فيه لأيام معدودة، المقام : ما طالت إقامته به، منى : موضع،

تأبد : توحش، الغول والرجام : جبلان.

(3) . المدافع : أماكن يندفع عنها الماء من الربى، الريان : جبل، الوحي : الكتابة، السِلام : الحجارة .

(4) . جلا : كشف، الطلول : جمع طلل، الزبر : جمع زبور وهو الكتاب، تجد : تجدد .

(5) . عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص 59 .

(27/1)

... ولم تكن الكتابة قد وردت في شعر الشعراء فحسب، بل انَّ هناك أخباراً تؤكد استخدام العرب لها في كتابة العهود والمواثيق، وليس أدل على ذلك من صحيفة قريش التي قاطعت فيها بنى هاشم وعلقوها في جوف الكعبة، يقول ابن هشام » فلما رأت قريش أنَّ أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم قد نزلوا بلداً أصابوا منه أمناً وقراراً... وجعل الأسلوب يفشو في القبائل، اجتمعوا وائتمروا بينهم أنْ يكتبوا كتاباً يتعاقدون فيه على بنى هاشم وبنى المطلب على أن لا ينكحوا إليهم ولا ينكحوهم ولا يبيعوهم شيئا ولا يبتاعوا منهم، فلما اجتمعوا لذلك كتبوه في صحيفة ثم تعاهدوا وتوافقوا على ذلك ثم علقوا الصحيفة في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم « (1) .

---

(1) . ابن هشام، السيرة النبوية، 375/1 .

(28/1)

... ويبدو أنَّ الكتابة قد استخدمت في تدوين بعض آثار الشعراء الأدبية، ولكنه استخدام لم يرقَ إلى درجة الشيوع والكثرة، بحيث يصدق أنْ نقول إنه الطريقة المثلى في انتقال الشعر الجاهلي إلى الأجيال اللاحقة، على الرغم من أنَّ هناك من يميل إلى هذا الرأي(1)، إذ يذهب الدكتور ناصر الدين الأسد إلى ترجيح استخدام الكتابة في تقييد بعض الشعر في المرحلة الجاهلية، ويعضد وجهة نظره مرةً بأنَّ الشعر الجاهلي حافل «بذكر الكتابة وصورها، والإشارة إلى أدواتها، وتشبيه الأطلال والرسوم ببقايا الخطوط على الرق أو المهارق أوسائر أنواع الصحف، مما يدل على أنَّ هؤلاء الشعراء الجاهليين كانوا على علم دقيق بأنواع الكتابة والحروف «(2) ويستدل مرة أخرى بأن القبائل العربية كانت تقيد عهودها ومواثيقها » أفليس من الطبيعي إذن أنْ يقيد شعر شعرائها الذين يدافعون عن حياضها، ويذودون به عن أمجادها، ويسجلون به وقائعها وأيامها، ويعددون فيه انتصاراتها ومآثرها « (3) .

---

(1) . ومن هؤلاء : نجيب البهبيتي، ينظر : عبد المنعم خضر الزبيدي، مقدمة في لدراسة الشعر الجاهلي، ص 85 – 86 .

(2) . ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 122 .
(3) . نفسه، ص 106 . ولمزيد من التفصيل، ص 108 . 132 .

(29/1)

... إنَّ أحكام الدكتور ناصر الدين الأسد بعد عرضه لأدلته العقلية والنصية تدل على التقليل من شأن تقييد الشعر الجاهلي وتدوينه، فهو يقول: » وبعد أن استوفينا هذه الأدلة العقلية التي استنتجنا أنَّ بعض شعراء الجاهلية ربما استخدموا الكتابة في تقييد بعض شعرهم، انتقلنا إلى ذكر الأدلة الصريحة المباشرة، فأوردنا ما يزيد على عشرين نصاً وروايةً، لمنا نثارها، وجمعنا متفرقها، ونظمناها في سلك واحد لنرى أنها واضحة صريحة في أنَّ بعض الشعر الجاهلي كان يقيد، سواء أكان الشعراء الجاهليون أنفسهم يقيدونه بخط أيديهم، أم كانوا يستكتبون غيرهم لتقييد شعرهم «(1) .
... وترد روايات تفيد أنَّ الجاهليين كانوا يدونون أشعارهم، إذ ينقل السيوطى في المزهر » عن حمّاد الراوية قال إنَّ النعمان بن المنذر أمر فنسخت له أشعار العرب في الطنوج أي الكراريس، ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن أبي عبيد الثقفي، قيل له إنَّ تحت القصر كنزاً، فاحتفره، فأخرج الأشعار، فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر من أهل البصرة «(2) .

---

(1) . ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 632.
(2) . السيوطي، المزهر في علوم اللغة، 1 /249 .

(30/1)

... إنَّ هذه الرواية لا يؤكدها دليل، ولعل واضعها كان يريد تأكيد أهمية مدرسة الكوفة في نشر الشعر الجاهلي وإشاعته، وقد فطن إلى هذا رجيس بلاشير بقوله » ولعل هذا الخبر موضوع لتفضيل الكوفيين على البصريين في الخلافات التي نشبت بين البلدين فقسمت الناس إلى معسكرين متناظرين «(1) ويذهب الدكتور جواد علي إلى نفي هذا الخبر لأنه » لا يعقل ... تصور انفراد حمّاد وحده بمعرفة أمر ديوان النعمان بن المنذر دون سائر الرواة وعشاق الشعر وفيهم من كان لا يقل حرصاً ولا تتبعاً له عن حمّاد... ولو كان عند آل مروان ذلك الديوان حقاً، لافتخروا بوجوده لديهم، ولعرضوه

على الناس، ولأخذوا منه شعر القديم، ولما استعانوا بالرواة من حمّاد وأمثاله ليرووا لهم الشعر الجاهلي وليجمعوا لهم ذلك الشعر «(2) .

... وقد ورد أنَّ العرب قد علقوا بعض قصائدهم بين أستار الكعبة، وقد أذاع هذا الخبر ابن عبد ربه، حيث يقول » كان الشعر ديوان العرب خاصة، والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيله له أنْ عمدت إلى سبع قصائد تخيرت من الشعر القديم . فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير«(3) وهى سبع قصائد، اضافة إلى معلقتي امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى . يذكر ابن عبد ربه : معلقة طرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، ولبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة اليشكرى .

... وقد أكد ابن خلدون خبر تعليق المعلقات بأركان البيت الحرام مشيراً إلى أنه

---

(1) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 246/1 .

(2) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 9 /159 .

(3) . ابن عبد ربه، العقد الفريد، 269/5 .

» كان يتوصل إلى تعليق الشعر من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه من مضر «(1)، وذكر أصحاب المعلقات :امرأ القيس، والنابغة الذبيانى، وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، والأعشى، وقال ابن رشيق القيروانى» وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة «(2) .

... ويقول البغدادى » إنَّ العرب كانت فى الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به، ولا ينشده أحد حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإنْ استحسنوه روي وكان فخرا لقائله، وعُلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به، وأول من علق شعره في الكعبة : امرؤ القيس، وبعده علقت الشعراء وعدد من علق شعره سبعة :ثانيهم طرفة بن العبد، ثالثهم زهير، رابعهم لبيد بن ربيعة، خامسهم عنترة، سادسهم الحارث بن حلزة، سابعهم عمرو بن كلثوم، هذا هو المشهور (3) «.

... وإذا كان القدامى قد ورد عنهم خبر تعليق بعض القصائد على أستار الكعبة

فإنَّ هناك من القدامى وهو ابن النحاس، وهو عالم معاصر لابن عبد ربه، ينفى أنْ تكون المعلقات قد علقت على أستار الكعبة، بل يؤكد أنَّ حمّاداً هو الذي جمعها، ويقول ابن النحاس »وأما قول من قال إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة وأصح ما قيل في هذا : إنَّ حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورة لهذا «(4) .

... وقد توقف المستشرقون عند تعليق المعلقات على أستار الكعبة، إذ يرى

---

(1) . ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 1122 .

(2) . ابن رشيق القيرواني، العمدة 96/1، وذكر هذا النص البغدادي، خزانة الأدب، 126/1 .

(3) . البغدادي، خزانة الأدب، 126/1 .

(4) . ابن النحاس، شرح القصائد التسع المشهورات، 682/2 .

» نولدكه « أنَّ المؤرخين العرب قد استعملوا كلمة علق بمعنى عقد أي سمط عنوانا لكتبهم، وهذا ما جرى للمعلقات التي سميت بالسموط (1)، ويرجح ليال » أنَّ المعلقات مشتقة من العلق، وهو ما يضن به من الأشياء والحلي والثياب «(2)، ويعتقد فون كريمر «أنها مشتقة من علق، أي كتب، لأنَّ هذه القصائد ظلت تنتقل عن طريق الرواية الشفوية ثم انتهى بها الأمر إلى التدوين، وهو تعليل يرد عليه أنَّ استعمال الفعل علق بمعنى »دوّن« متأخر وكان مقصوراً في استعمال العصور الوسطى على أوساط النساخ«(3).

... ويذهب من العرب المعاصرين الدكتور شوقي ضيف إلى تأكيد نفي أسطورة تعليق المعلقات في الكعبة، وهو بهذا يتابع آراء المستشرق ليال في تصوره هذا، ويؤكد لو أنَّ الباحثين تنبهوا إلى المعنى المراد بكلمة المعلقات ما لجأوا إلى هذا الخيال البعيد، ومعناها المقلدات والمسمطات، وكانوا يسمون قصائدهم الطويلة الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما«(4) ويؤكد في مكان آخر أنَّ هذه القصائد » لم تعلق بالكعبة كما زعم بعض المتأخرين، وإنما سميت بذلك لنفاستها أخذاً من كلمة العلق بمعنى النفيس « (5) .

(1) . ... ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 161/1، والطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص 104 .

(2) . نفسه .

(3) . الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص 104 .

(4) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 140 .

(5) . نفسه، ص 176 .

... ويظن الزبيدي» أنَّ فكرة التعليق هذه نشأت عن تفسير كلمة » السموط « التي عرفت لها عند بعض الرواة الأوائل، وتعني » القلائد المعلقة « أو » المعلقات « إطلاقا وقد نسي بمرور الزمن معنى الكلمة الأصلي، وأصبحت كلمة » المعلقات « هي اللفظ الشائع، فدعا ذلك القصاص إلى ابتداع فكرة تعليقها على الكعبة في محاولة لتفسير اللفظ الجديد، فصادف ذلك قبولاً بين عامة الناس أو أوساطهم(1)، أما ناصر الدين الأسد فقد بقي متردداً بين النفي والإثبات ولذلك فهو يقول إننا » لا نملك وسيلة قاطعة للإثبات

أو النفي، ولا نحب أن نعتسف الطريق ونقتحم كما يقتحم غيرنا وكل ما نستطيع أنْ نقوله إنَّ الاعتراض الذي قدمه القدماء كاعتراض ابن النحاس، والذي قدمه المحدثون لا يثبت . في رأينا . للتحقيق والتمحيص، فإذا ما استطعنا أن ننفي هذا الاعتراض بقي القول الأول بكتابة المعلقات وتعليقها . سواء في الكعبة أو خزانة الملك أو السيد . قولاً قائماً ترجيحاً لا يقيناً. إلى أنْ يتاح له اعتراض جديد ينفيه، أو سند جديد يؤيده ويثبته«(2) .

... ويرى الطاهر مكي » أنَّ هذه القصائد المختارة قد أخذت أكثر من اسم حسب العصور أو الشراح، فهي » المعلقات « أو »القصائد السبع « أو » السبع الطوال الجاهليات « أو » القصائد العشر« ومن بين كل هذه المسميات فإنَّ اسم » المعلقات « هو الذي أثار كثيراً من الجدل والخلاف وصيغت حوله قصة لا تزال موضع الشك بين العلماء والباحثين« (3) .

(1) . ... عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص 116 . 117 .

(2) . ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص 170 .
(3) . الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص 102 .

(34/1)

... ونخلص من هذا كله أنَّ هناك جدلاً حول تسمية المعلقات وخبر تعليقها، وأميل إلى أنَّ هذه القصائد لم تعلق على أستار الكعبة، لأن خبر تعليقها قد ورد أول مرة عند ابن عبد ربه الأندلسي، ومن ثم تردد أكثر لدى باحثين مغاربة مثل ابن رشيق وابن خلدون ولذلك ألفينا من يعد كتابة القصائد بماء الذهب إنما هي تفاويه أندلسية «اخترعوها لتفسير تسمية غامضة لا يعرفونها » بدل أن يقولوا » الله أعلم« وكان الأندلسيون بحكم موقع بلادهم، في بعدها عن الشرق، وطبيعتها، وتعدد مناخها، وتنوع جوائحها من سيول وأمطار، ورعود وفيضان، يميلون إلى الغرائب والعجائب، ويؤخذون بها، ويبالغون في روايتها، حتى لو تجاوزت الممكن وتجافت الواقع «(1) .

... ومن الجدير بالذكر أنَّ عالماً معاصراً لابن عبد ربه وهو ابن النحاس قد نفى أمر تعليقها على أستار الكعبة » ولعل أهم ما يقدح في خبر تعليق هذه القصائد على جدران الكعبة خلو مصادر القرون الأربعة الأولى بعد الإسلام منه وظهوره متأخرا في المصادر التالية، هذا فضلا عن خلو أخبار فتح مكة من أخبار هذه القصائد، إذ لو كانت معلقة على جدران الكعبة ابان الفتح لورد ذكرها « (2) ويضاف لهذا أنَّ » اختلاف رواة الشعر في ضبط أبيات تلك المعلقات، دليل في حد ذاته على عدم صحة التعليق، إذ لو كانت تلك القصائد معلقة ومشهورة، وكانت مكتوبة لما وقع علماء الشعر في هذا الاختلاف «(3) يضاف إلى ذلك أنَّ بعض هذه القصائد . وبخاصة قصيدة امرئ القيس . كانت تشتمل على فاحش الكلام، مما لا يليق بالعرب أن يعلقوا هذه القصيدة في مكان يقدسونه ويحجون إليه . كما أنه من المؤكد أنَّ حماداً الراوية هو أول من جمعها، فكيف يصح أن تكون معلقة على أستار الكعبة، وقد عمد حماد إلى جمعها وإذاعتها بين الناس .

---

(1) . نفسه، ص 103 . 104 .
(2) . عبد العزيز النبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 71 .
(3) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 514/9 .

(35/1)

... إنَّ ما سبق ذكره لا يعني أنَّ العرب لم يدونوا إطلاقا بعض أبيات شعرائهم، لكن هذه الطريقة لم تكن المثلى في انتقال الشعر الجاهلي، وذلك لعدة أسباب :(1)

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

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

... ليس هناك أي دليل مادي قاطع يؤكد أنَّ العرب قد كتبوا قصائدهم، وانتقلت إلى الأجيال اللاحقة، وأنَّ » ما يذكر من أخبار عن كتابة بعض شعرائهم لمقطوعات لهم ان صح، فانه لا يدل على أنهم فكروا فعلاً في تدوين أشعارهم إنما هي قطع تكتب على رحل أو حجر أو جلد لأبناء القبيلة أو بعض أفرادها بحادث «(2).

... ومثل هذا ما يذهب إليه بلاشير على الرغم من أنه يؤكد » أنَّ بعض الرواة في بعض المراكز الحضرية قد دونوا كتابة بعض القصائد الجاهلية، ولكن ذلك يعوزه الدليل حتى لو سلمنا بصحة وقوع ذلك فإن التدوين لم يشمل إلا جزءاً من آثار الشعراء الحضريين أما البقية فقد سارت في الصحراء عن طريق الرواية الشفوية . وخلاصة القول فإنَّ الرواية الشفوية وحدها تؤلف الطريقة الأساسية لنشر » الآثار الشعرية« منذ اللحظة التي قذف فيها الشاعر وراويته تلك الآثار في خضم الجماهير«(3).

---

(1) . ... ينظر بالتفصيل : شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 140، وريجيس بلاشير، تاريخ الأب العربي، 113/1 .

(2) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 158 .

(3) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 109/1 .

... ويذهب عبد المنعم الزبيدي إلى أنَّ » ما يؤكد أنَّ نظم الشعر وروايته قبل الإسلام كانا قد قاما على المشافهة دون الكتابة هو أنَّ الخطوط التي عرفها العرب آنذاك لم تكن تصلح لتدوين الشعر، وبخاصة تدوين القصائد الطوال منه . فالخط النبطي الشمالي المشتق من الآرامي ... يخلو من الإعجام أو النقط ..ومن رسم الأحرف الصائتة القصيرة المعروفة بالحركات... ومن علامة التنوين ...

إنَّ هذه النواقص الخطيرة في الخط العربي أو النبطي المتأخر... كان لابد لها أنْ تحول بين هذا الخط واستعماله في تدوين القصائد الجاهلية ... ومن العسير جداً قراءة قصيدة طويلة قد دونت بهذا الخط وفهمها على النحو الذي أراده صاحبها أو على نحو قريب له « (1) .

توثيق الشعر الجاهلي

(1)

... لا ريب أنَّ الشعر الجاهلي يثير معضلة تتجلى واضحة في تفاوت أساليب المقطوعات الشعرية والقصائد الجاهلية، وتظهر أيضاً في ترتيب الأبيات الشعرية واختلاف الروايات في مفرداتها وتراكيبها وصياغاتها . وهذا من شأنه أن يثير الشك حول صحة الشعر، من حيث نسبته إلى صاحبه، أو إلى زمانه، أو إلى مكانه .

... ولم يكن الأدب العربي بدعة في هذا السياق، إنما هي ظاهرة عانت منها آداب الأمم الأخرى في مراحلها التي سبقت التدوين، ولذلك فإنَّ الأدب الإغريقي، وبخاصة في ملحمتيه الإلياذة والأوديسا قد تسرب الشك إليه في توثيق النصوص ونسبتها إلى مؤلفيها (2) .

---

(1) . عبد المنعم الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص 50 .

(2) . ينظر تفصيلا عن ذلك : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص 287 وما بعدها .

... وقد شاع استخدام مصطلح الانتحال ليدل على قضية الشك في الشعر الجاهلي ويؤثر بعضهم استخدام مصطلح النحل ويحدده بأنه » وضع قصيدة ما أو بيت أو أبيات وإسناد ذلك لغير قائله « (1)، ويذهب آخر إلى أنَّ » معنى انتحله وتنحله ادعاه لنفسه وهو لغيره ...ويقال نحل الشاعر قصيدة، إذا نسبت إليه، وهي لغيره « (2)، وقد ميز باحث آخر بين ثلاثة مصطلحات، وهي : النحل، والانتحال، والوضع، فالوضع لديه » هو أن ينظم الرجل الشعر ثم ينسبه إلى غيره لأسباب ودواع، والانتحال هو ادعاء شعر الغير... والنحل أن ينسب الرجل شعر شاعر إلى شاعر آخر«(3) .

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

سواء أكان له وجود تاريخي أم ليس له وجود تاريخي .

... وقد التفت علماء العربية إلى هذه الظاهرة وأولوها عناية وبحثا، إذ يؤكد ابن سلام الجمحي ذلك حين يقول : » وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج«(4)، وإذا كان ابن سلام قد أجمل الحديث ـ هنا ـ عن الظاهرة بأسرها فإنَّ من علماء العربية من تحدث عن مفرداتها وجزئياتها، إذ يرد عن الأصمعي أنه قال : » إنَّ كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه « (5).

---

(1) ـ محمد عثمان علي، في أدب ماقبل الإسلام، ص 75 .

(2) ـ جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 355/9.

(3) ـ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 89 .

(4) ـ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 26/1 .

(5) ـ المرزباني، الموشح، ص 34 .

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

... يؤكد ابن سلام الجمحي وفرة الشعر الجاهلي ولكن ما وصل إلينا منه قليل، إذ يروي عن أبي عمرو بن العلاء قوله: » ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير «(1).

... ويرجع بعض ذلك ـ فيما يرى ابن سلام ـ إلى انشغال العرب بعد مجيء الإسلام بالجهاد، وقد هلك كثير من الناس مما أدى إلى ضياع كثير من الشعر يقول ابن سلام : » فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد، وغزو فارس والروم ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام،

وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم كثير «(2).

---

(1) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء 1/ 26 .
(2) . نفسه، 1/ 25 .

... إنَّ الشعر الذي وصلنا من الجاهلية قليل وقد ضاع أكثره، ويؤكد ابن سلام أنَّ في هذا القليل مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، مما يدفع إلى ضرورة تنقيتة وعزل صحيحه عن زائفه، فهو يقول : » وفي الشعر مصنوع مفتعل كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد، ولامعنى يستخرج، ولامثل يضرب ولامديح رائع، ولاهجاء مقذع ولا فخر معجب، ولانسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء «(1) .

... وقد اختلف العلماء في الشعر صحيحه وزائفه، ويرى ابن سلام أن ما اتفق عليه العلماء لاجدال حوله ولانقاش فيه، أو على حد تعبيره » ليس لأحد أن يخرج منه « (2) .

... ويعي ابن سلام الجمحي أنَّ هناك أسباباً دفعت إلى نحل الشعر ووضعه، ويمثل العامل القبلي واحداً من الأسباب التي أدت إلى تزيد القبائل في نسبة الشعر إلى شعرائها في الجاهلية والإسلام، لأن العرب حين راجعت » رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والشعراء، فقالوا على ألسنة شعرائهم « (3) .

... ويختلط بالعامل القبلي أحياناً بعد سياسي، فقريش قد وضعت على حسان بن ثابت قصائد عديدة لم يقلها، لدرجة يصف ذلك ابن سلام بأنه » قد حمل عليه ما لم يحمل على أحد، لما تعاضهت واستتب، وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقى « (4) .

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

وَأَبيَضَ يُستَسقى الغَمَامُ بِوَجهِهِ
رَبيعُ اليَتَامى عِصمَةٌ للأَرامِلِ

---

(1) . نفسه، 4/1 .

(2) . نفسه، 6/1 .

(3) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء، 1/ 46 .

(4) . نفسه، 215/1 .

وقد زيد فيها وطولت ... وقد علمت أنْ قد زاد الناس بها، ولا أدري أين منتهاها، وقد سألني الأصمعي عنها فقلت :صحيحة جيدة فقال : أتدري أين منتهاها، قلت : لا « (1) .

... وقد أسهمت الرواية في وضع الشعر الجاهلي ونحله، فلقد عبث الرواة كثيرا في الشعر الجاهلي، ونسبوا إلى الشعراء ما ليس لهم، ويمكن تصنيف الرواة إلى فئتين :

الفئة الأولى : رواة الأخبار والسير والقصص وأيام العرب :

... وهؤلاء يفتقرون إلى العلم بالشعر وخصائصه ومذاهبه، ففي حديث ابن سلام عن الشاعر أبي سفيان بن الحارث يثبت له شعراً » كان يقوله في الجاهلية فسقط ولم يصل إلينا منه الا القليل، ولسنا نعد ما يروي ابن اسحق له ولا لغيره شعراً، ولأن لا يكون لهم شعر أحسن من أن يكون ذاك لهم « (2)، ومحمد بن اسحق هذا أحد رواة السيرة النبوية، وقد شنَّ عليه ابن سلام هجوماً عنيفاً لإفساده ما حمله من غث الشعر ومنحولة، وقد قال عنه ابن سلام » وكان ممن أفسد الشعر وهجَّنه وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحق بن يسار ... وكان من علماء الناس بالسير.. فنقل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر، اتينا به فأحمله، ولم يكن ذلك له عذراً فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك عاد وثمود« (3) .

---

(1) . نفسه، 244/1 . 245 .

(2) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعرا ء، 247/1 .

(3) . نفسه، 8/1 .

... ويستدل ابن سلام الجمحي في الرد على محمد بن اسحق في شأن القصائد الشعرية الكثيرة التي وردت عن عاد وثمود، بالدليل النقلي، مستشهداً بآيات قرآنية كريمة تقرر وجهة نظره ويعجب عمن » حمل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين، والله تبارك وتعالى يقول »فَقُطِعَ دَابرُ القَومِ الذينَ ظَلَموا « (1)، أي لا بقية لهم، وقال أيضاً »وَأَنَّهُ أَهلَكَ عاداً الأُولَى وَثَمُودَ فَمَا أَبقَى « (2)، وقال في عاد: » فَهَل تَرَى لَهُم مِن بَاقِيَة « (3)، وقال » وَقُرونَا بَينَ ذلكَ كَثيرًا « (4)، ويتوهم ابن سلام دليلاً تاريخياً ليؤكد أنَّ لغة عاد وثمود لم تكن اللغة العربية، وهذا حق، غير أنَّ الدليل الذي يستدل به أمر يجافي طبيعة نشأة اللغة وتطورها إذ يؤكد أنَّ » أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه إسماعيل ابن إبراهيم صلوات الله عليهما « (5)، ويتكئ ابن سلام من ناحية أخرى على مقولة لأبي عمرو بن العلاء تؤكد أنَّ عربية حمير ليست بعربيتنا، فكيف بقصائد عاد وثمود التي تماثل قصائد شعراء العرب الجاهليين من حيث التراكيب والصيغ والأساليب، يقول ابن سلام : » وقال أبو عمرو ابن العلاء في ذلك : ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا، فكيف بما على عهد عاد وثمود مع تداعيه ووهيه « (6) .

(1) . سورة الأنعام، آية : 45 .

(2) . سورة النجم، الآيتان : 50 . 51 .

(3) . سورة الحاقة، آية : 8 .

(4) . سورة الفرقان، آية : 38 .

(5) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 9/1 .

(6) . نفسه، 26/1 .

... ويعتمد ابن سلام من ناحية ثالثة على تصورات كانت شائعة في البيئة البصرية تؤكد قصر عمر الشعر الجاهلي، بحيث لا يمتد إلى أكثر من ثلاثمائة عام قبل الإسلام وكون الشعر في نشأته القصيرة هذه لا يعدو أنْ يكون سوى مقطوعات قصيرة، ثم طولت بعد هذا التاريخ، يقول ابن سلام: » ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته، وإنما قُصّدتْ القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدل على اسقاط شعر عاد وثمود وحمير وتبع« (1)، ويقول أيضاً إنَّ أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي، في قتل أخيه كليب بن وائل« (2).

الفئة الثانية : رواة متخصصون عابثون :

... وقد عمد مجموعة من الرواة إلى نحل الشعر قاصدين، ومن هؤلاء حماد الراوية وخلف الأحمر، أما حماد الراوية فهناك تأكيد على علمه بالشعر وبكلام العرب، إذ يقول الهيثم بن عَدي » ما رأيت رجلاً أعلم بكلام العرب من حماد « (3)، ويؤكد ذلك الأصمعي، ولكنه يتحرز من وضعه ونحله الشعر على الشعراء يقول » كان حمّاد أعلم الناس إذا نصح يعني إذا لم يزد وينقص في الأشعار والأخبار فإنه كان متهما لأنه يقول الشعر وينحله شعراء العرب « (4) ويؤكد ابن سلام الجمحي أنَّ حماداً الراوية » غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار « (5)، وكان يونس يقول : » العجب لمن يأخذ عن حماد، وكان يكذب، ويلحن، ويكسر «(6).

---

(1) . نفسه .

(2) . نفسه .

(3) . ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 165/10 .

(4) . نفسه .

(5) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 48/1 .

(6) . نفسه، 49/1 .

... إنَّ خطورة حماد الراوية أنه كان شاعراً، وكان عالماً بالشعر ومذاهبه، فينحل الشعراء قصائد ينظمها على طرائقهم في النظم ومذاهبهم في الإبداع، ولذلك حمل المفضل الضبي عليه حملة شعواء،

قال » قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيخطئ في رواية أم يلحن ؟ قال ليته كان كذلك، فإنَّ أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيها، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد وأين ذلك « (1) .

... وإذا كان المفضل الضبي متشائماً في شأن حماد الراوية وأضرابه لأنهم أفسدوا الشعر فلا يصلح أبداً، فإنَّ ابن سلام الجمحي يرجع ذلك إلى أهل العلم، ويرى أنهم قادرون على تمييز الصحيح من الزائف، وللعلماء رأيهم في ذلك، فإذا أجمعوا على إبطال شيء من الشعر فليس أمام أحد إلا أن يقبل هذا، ولا يخرج عنه (2) ويؤكد أنه » ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولاما وضع المولدون « (3) .

... ويدخل في هذا السياق ما يزيده أبناء الشعراء في أشعار آبائهم، وكيف يكشف العالم صحيحه من زائفه، إذ يروي ابن سلام عن أبي عبيدة أنَّ » داود بن متمم قدم البصرة ... فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجته، وكفيناه ضيعته، فلما نفد شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار، ويضعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله « (4) .

---

(1) . ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 10/265 . 266 .

(2) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1/4 .

(3) . نفسه، 1/46 .

(4) . نفسه، 1/47 . 48 .

... وقد تعرض المستشرقون لقضية الانتحال، ويبدو أنَّ المستشرق الألماني تيودور نولدكه أول من لفت الأنظار إلى هذه القضية سنة 1864 م، فقد تحدث عن » تضارب الروايات واختلافها في نصوصها، وعن رواة الشعر الجاهلي، وعن تداخل الشعر بعضه في بعض الأحيان، بحيث يدخل شعر شاعر في شعر غيره، أو ينسب شعر شاعر لغيره

ثم عن تغيير وتحوير الأشعار المقالة بلهجات القبائل لجعلها موافقة للعربية الفصحى« (1).

... وبعده بثماني سنوات نشر المستشرق وليم إلوارد دواوين الشعراء الستة الجاهليين : امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وطرفة بن العبد، وعلقمة بن عبدة، وعنترة بن شداد، وتوصل إلى نتيجة مفادها » أنَّ القصائد المروية غير موثوق بصحتها سواء من ناحية المؤلف، أو ظروف النظم، أوترتيب الأبيات « (2)، ويتقرر بالنتيجة » أنَّ عدداً قليلاً من القصائد صحيح، ولكن الشك يخيم على ترتيب الأبيات وشكل كل واحد منها، أما بقية الآثار فإنَّ الشك فيها محتوم لا مناص منه « (3) .

... أما كارل بروكلمان فإنه يؤكد ابتداء أنَّ العرب قد عرفوا الكتابة، سواء في شمال الجزيرة العربية أو في جنوبها، ولكنه يؤكد أنَّ » أهل اليمن يعرفون الكتابة ويستعملونها في نقش الآثار الدينية والقانونية على الحجارة منذ ألف عام على الأقل قبل الميلاد، ولا ندري هل استعملوها أيضاً في أغراض الحياة الخاصة أو في تسجيل الفن الكلامي بوجه خاص، على مواد أكثر تعرضا للتلاشي والضياع من الحجارة « (4).

---

(1) . ... نقلا عن : جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 370/9 .

(2) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 182/1 .

(3) . نفسه .

(4) . كارل بوكلمان، تاريخ الأدب العربي، 63/1 .

... وتعرض بروكلمان إلى أثر الرواية الشفوية في السقط والتغيير والتحريف، على الرغم من » أنَّ ذاكرة العرب الغضة في الزمن القديم كانت أقدر قدرة لا تحد على الحفظ والاستيعاب من ذاكرة العالم الحديث « (1)، وإذا كان ما سلف يحصل سهواً أو نسياناً، فإنَّ بعض الرواة غيَّر » بعض أشعار الجاهلية عمداً، ونسبوا بعض الأشعار القديمة إلى شعراء من الجاهلية الأولى، كما يمكن أنْ يكون وضع أشعار قديمة منحولة على مشاهير الأبطال في الزمن الأول لتمجيد بعض القبائل، أكثر مما نستطيع اثباته (2) « .

... إنَّ هذه الأفكار تكاد تقترب من أفكار ابن سلام الجمحي ليصل بروكلمان إلى نتيجة تكاد تماثل

النتائج التي توصل إليها ابن سلام، يقول بروكلمان » إنه بالرغم من كل العيوب التي لم يكن منها بد في المصادر القديمة، يبدو أنَّ القصد إلى التشويه والتحريف لم يلعب إلا دوراً ثانوياً« (3).

... أما وليام مارسيه فإنه يذهب إلى القول في » إنَّ كل شيء في الأدب الجاهلي غير موثوق به، فالتاريخ نزوي، ونسبة الآثار إلى أصحابها مترجرجة واعتباطية إلى حد بعيد، كما أنَّ صحة أبيات عديدة، أو قصائد برمتها لا يعول عليها « (4) .

---

(1) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 65/1 .

(2) . نفسه .

(3) . نفسه، 66/1 .

(4) . نفسه، 88/1 .

... ويؤثر بلاشير تكرار وتطوير بعض مقولات المفضل الضبي ويجد نفسه عاجزاً عن التفريق بين ما قاله حماد الراوية وخلف الأحمر، ويخلص من ذلك إلى النتيجة التي توصل إليها المفضل الضبي، في عجزه عن التمييز بين الصحيح والموضوع من الشعر(1)، إنَّ حقيقة الشعر الجاهلي تكمن في أنَّ بلاشير يرى أنَّ ثمة عدداً كبيراً من النصوص الشعرية الصحيحة قد أفسدتها الرواية الشفوية والتدوين، فامتزجت بآثار شعرية منحولة تحاكى في طبيعتها وخصائصها النصوص الشعرية الجاهلية، وليس هناك مجال لتمييزها بخلاف قطع منحولة صنعت بسذاجة وقلة دراية، بحيث يمكن لتجربة قليلة تكشف عن حقيقتها (2).

... ويتوقف بلاشير عند المقلدات، وهي القصائد المطولة التي تحاكي الشعر الجاهلي ومن الغريب أنه يعدها » أكثر أصالة من الأصيل « (3) لأنَّ المشكلة تكمن في الحقيقة في كيفية التمييز بين الأصيل والمنحول، ولأنه من أجل تحقيق هذه الغاية » وجب أنْ يكون في حوزتنا آثار غير مشكوك في صحتها يمكن أن تتخذ معيارا إذا صح التعبير« (4) .

... إنَّ المبالغة في اختلاط الصحيح بالمنحول دفعت بلاشير إلى حكم مبالغ فيه أيضاً ولعل مقولة المفضل الضبي التي يتحدث فيها عن إفساد حماد الراوية للشعر بحيث لا يصلح أبدا قد أثرت في تفكير بلاشير وتصوره، مما دفعه إلى تأكيد اختلاط الصحيح بالمنحول لدرجة يتعذر التمييز بينهما،

والحق ان لدينا قصائد صحيحة وصلت إلينا من رواة ثقاة يمكننا الاطمئنان إلى صحتها إجمالا، مما يعني أنَّ حكم بلاشير يشتمل على مبالغة كبيرة .

---

(1) . نفسه .

(2) . نفسه، 189/1 .

(3) . نفسه، 191/1 .

(4) . ... نفسه، 191/1 .

(47/1)

... ويخلص بلاشير من هذا كله إلى أنَّ » قسماً ضئيلاً من الشعر الجاهلي وصل إلينا وأنَّ كل ما أوجدته الظروف الخاصة فهو من انتخاب الرواة وجامعي المختارات الشعرية أو العلماء . إنَّ هذه النصوص تستحضر صورة جزئية جامدة عما كانت عليه الحياة الأدبية في ذلك العصر « (1) .

... ولعل أخطر ما تعرض إليه بلاشير في قضية الانتحال تأكيده على الاختلاف اللهجي، فهو يرى » أنَّ لغة الشعر الجاهلي قد أصابتها تحريفات متعددة قبيل تدخل الكتابة، ففي النصوص المذكورة استعمل الشعراء، أياً كان عصرهم أو قبائلهم لغة موحدة، منزهة بصورة عامة على كل أثر لهجي، خاضعة لقواعد تركيبية هي إجمالا قواعد نحاة البصرة، ولاشك في أنَّ القصائد الجاهلية قد جردت بتأثير الرواة الكبار من كثير من الظواهر اللهجية « (2) .

---

(1) . نفسه، 192/1 .

(2) . نفسه، 192/1 . 193 .

(48/1)

... ولعل أخطر من تعرض لقضية انتحال الشعر الجاهلي هو المستشرق صموئيل مرجليوث (1)الذي نفى أنْ يكون الشعر الجاهلي الذي بين أيدينا معبراً عن العصر الجاهلي وإنما هو . في رأيه . نتاج مرحلة تالية لظهور الإسلام .

(1) . نشر المستشرق الإنجليزي ديفيد صموئيل مرجوليوث مقال » نشأة الشعر العربي « في » المجلة العربية الآسيوية « في عدد يوليو سنة 1925، ينظر نص ترجمته كاملة في كتاب : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، من ص 87 . 129، ومن الجدير بالذكر ان مرجوليوث قد بدأ نشر دراساته عن الإسلام سنة 1905 بكتابه » محمد ونشأة الإسلام « ثم نشر سنة 1911 كتابه »الإسلام « ونشر سنة 1914 محاضراته التي كان قد القاها سنة 1911 بعنوان » تطور الإسلام في بدايته «، ويصف عبد الرحمن بدوي . وهو معجب بالمستشرقين . أنّ » هذه الدراسات كانت تسري فيها روح غير علمية أو متعصبة مما جعلها تثير السخط عليه، ليس فقط عند المسلمين بل وعند كثير من المستشرقين « ص318 . وقد أفدنا من الدراسات التي تعرضت لمناقشة آراء مرجليوث نذكر منها : ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص 352 وما بعده، وشوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 166 ومابعدها، وريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 1/ 183 وما بعدها وابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 110 ومابعدها .

... وعلى الرغم من تأكيد مرجليوث أنَّ الشعر موجود في العصر الجاهلي، بدليل ذكره في القرآن الكريم، فانه يثير شكاً في كيفية انتقاله إلينا من هذه المرحلة، وهو يفترض أنَّ هناك طريقتين لا ثالث لهما : الكتابة أو الرواية الشفوية، أما الكتابة فلم تكن وسيلة ممكنة في نقل الشعر، وهذا ما يؤكده علماء العربية القدامى والمعاصرون، وأما الرواية الشفوية التي يؤكدها العديد من القدامى والمعاصرين فإن مرجليوث يثير حولها شكوكاً، ويبني شكه على أساس عدة أسباب منها إنَّ نقل القصائد بالرواية الشفوية يقتضي وجود حفظة ينقلونها، »وليس لدينا ما يدعونا إلى الظن بأن حرفة مثل هذه قد وجدت أو انها بقيت خلال العقود الأولى من الإسلام « (1)، كما أنَّ الإسلام كان يحث على نسيان القصائد التي كانت تعبر عن انتصارات القبائل بعضها على بعض، لأنها تثير النفوس وتهيج الدماء « (2) .

... ويؤسس مرجليوث شكه من ناحية أخرى على أساس المماثلة بين لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي، متخذاً من هذا التماثل دليلاً على أنَّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي إنما هو وليد مرحلة

لاحقة لظهور الإسلام، يضاف إلى هذا أنَّ مرجليوث يلمح ملاحظات تتجلى في طبيعة القصص الديني والألفاظ الإسلامية التي تشيع في الشعر الجاهلي فضلاً عن خلوه من الآثار الدينية الوثنية .

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

---

(1) . ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص 356 .

(2) . نفسه .

(50/1)

... أما عن تماثل لغتي القرآن الكريم والشعر الجاهلي أمر يدحضه أنَّ اللغة العربية الموحدة أخذت بالاستقرار والتوحد بوقت غير قصير من ظهور الإسلام، وان الشعراء أخذوا ينظمون قصائدهم بها، كما أنَّ الشعر الجاهلي لا يخلو من مفردات وتراكيب تعبر عن خصائص لهجية معينة، وهذا يعني أنَّ هناك توحداً ليس على مستوى اللغة وحدها، ولكن هناك »مزاجاً حضارياً عاماً قد أخذ منذ أواخر العصر الجاهلي ينتظم هذه البيئة الجاهلية، يقودها إلى التطلع إلى حياة جديدة، وهو مزاج أو قل نقلة حضارية قد قادت إليها ظروف عديدة : سياسية واقتصادية واجتماعية كانت في الحقيقة إرهاصاً بهذا التغير الضخم الذي أحدثه ظهور الإسلام وتمهيداً له « (1) .

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

(4)

---

(1) . ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 117 .

(51/1)

... أما طه حسين فقد أثار ضجة كبيرة بعد صدور كتابه » في الشعر الجاهلي « الذي ألب عليه العديد من الدارسين، فضلا عن المحافظين، لأنهم رأوا فيه طعناً في الدين والعقيدة، وتتجلى بعض ملامح هذا الطعن في تعرضه لشخصيتي إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، وتأكيده أنهما لا يعدوان أن يكونا مجرد شخصيتين أسطوريتين، على الرغم من أنَّ القرآن الكريم قد أشار إليهما وتحدث عنهما يقول طه حسين : » للتوراة أنْ تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أنْ يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن، لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها، ونحن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى«(1).

... ومن ملامح الطعن التي أخذوها عليه أيضاً، ما كان يراه طه حسين في شأن القراءات السبع، لأنه يرى أنَّ هذه القراءات ليست »من الوحي في قليل ولا كثير وليس منكرها كافراً ولا فاسقاً ولا مغتمزاً في دينه، وإنما هي قراءات مصدرها اللهجات واختلافها « (2) .

... وقد أعاد طه حسين النظر في كتابه هذا، وفصّل فيه القول في كتابه » في الأدب الجاهلي « وأكد أنَّ » الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم اكثر مما تمثل حياة الجاهليين، ولا أكاد أشك في أنَّ ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي « (3) .

---

(1) . طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 26 .

(2) . نفسه، ص 97 .

(3) . طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 67 .

... وقد تفاوتت آراء الدارسين بين من يرى أنَّ طه حسين قد تأثر بالمستشرق صموئيل مرجليوث وبين من يرى أنَّ عدة أشهر بين صدور بحث مرجليوث » أصول الشعر العربي « وصدور كتاب » في

الشعر الجاهلي« لا تؤكد هذا التأثر لأنَّ » تأليف طه حسين لهذا الكتاب قد مر بمراحل معينة لها أهميتها في الكشف عن طبيعة الصلة بين كتابه وبحث مرجليوث، فقد كان مشغولاً بتدريسه للطلاب في شكل محاضرات ظل يرددها على مسامعهم عاماً بعد عام، حتى إذا ما ثبت له صحة ما انتهى إليه من الآراء في هذا الشعر وروايته أذاعها بين الناس « (1) .

... ومما لا ريب فيه إنَّ طه حسين كان يطلع بنهم على آراء المستشرقين إلى حد يعرب فيه عن ثنائه وإعجابه الشديد بهم، وفي معرض حديثه عن أحدهم يقول » إني شديد الإعجاب بالأستاذ » هوار« وبطائفة المستشرقين، وبما ينتهون إليه في كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي « (2).

... وهذا يعني أنه يتأثر خطاهم ويستفيد من مناهجهم بعامة ومن مرجليوث بخاصة على الرغم من قصر الفترة بين نشر بحث مرجليوث وصدور كتاب » في الشعر الجاهلي « لأنَّ هناك تطابقاً وتشابهاً بين تصوريهما، بل نستطيع القول إنَّ طه حسين فصَّل القول في النقطتين الجوهريتين اللتين تعرض لهما مرجليوث وهما :

... إن الأدب الجاهلي لا يصور حياة العرب الجاهلية الدينية والسياسية والاقتصادية ولذلك فإنه من أجل دراسة حياة العرب الجاهلية فإنه لا يرجع إلى الشعر لأنه لا يعبر عن هذه الحياة، ولذلك فهو ينكر أنْ يمثل هذا الأدب الحياة الجاهلية، ولذلك فإنه لا يسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير وإنما يسلك إليها طريقا آخر » في نص لا سبيل إلى الشك في صحته ...(هو) القرآن « (3) .

---

(1) . ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 131 . 132 .

(2) . طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 144 .

(3) . طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 140 . 141 .

... إن الأدب الجاهلي لا يعبر عن لغة العرب الجاهلية واختلاف لهجاتها، ويستدل على ذلك بقراءة المعلقات . مثلا . التي هي في حقيقتها لشعراء من قبائل متعددة، ويرى أنها صورة للغة واحدة وليست ذات خصائص لهجية مختلفة، أذ يرى » أنَّ كل شيء في هذه المطولات يدل على أنَّ اختلاف القبائل

لم يؤثر في شعر الشعراء تأثيراً ما فنحن بين أثنين : إما أنْ نؤمن بأنه لم يكن هناك اختلاف بين القبائل العربية من عدنان وقحطان لا في اللغة ولا في اللهجة ولا في المذهب الكلامي، وإما أنْ نعترف بأنَّ هذا الشعر لم يصدر عن هذه القبائل، وإنما حمل عليها بعد الإسلام حملا، ونحن إلى الثانية أميل منا إلى الأولى « (1) .

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

... فساد المقدمات التي أرسى في ضوئها تصوراته مما أثر في صحة النتائج . ومما يدخل في هذا السياق تغيير طه حسين للنصوص التي يقتبسها من كتب القدامى لتعضيد وجهة نظره، فهو ينقل عن ابن سلام الجمحي رواية عن أبي عمرو بن العلاء مفادها » ما لسان حمير بلساننا ولالغتهم بلغتنا « (2) وصوابه » ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا (3) « .

... افتقار منهجه إلى استقراء كامل للنصوص الشعرية مما جعل أحكامه أقرب إلى الظن منها إلى اليقين(4) .

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

---

(1) . نفسه، ص 96 .

(2) . نفسه، ص 83 .

(3) . ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 26/1 .

(4) . ... عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، ص 102 .

إلى الشعوبية .

أولية الشعر العربي

... حاول الإنسان، في أول نشأته، السيطرة على موارد الطبيعة واستغلالها لصالح احتياجاته، وقد

تمكن من اكتشاف الأداة التي أخذت تنمو وتتطور باستخدامها في العمل ثم استدعى التطور » وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان، وهو لم يتطلب تلك الوسائل، بل ساعد على نموها أيضا... لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات، وليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال « (1) .

... وكانت اللغة تؤدي وظيفة توصيلية يراد منها إفهام المتلقي، وإيصال الدلالات المراد التعبير عنها، وكان التأكيد على القضايا النفعية يعني أنّ ... اللغة تشير إلى الدلالات الحسية، مطلقة الأسماء على الأشياء، ولم تكن اللغة في مراحل تطورها الأولى قادرة على تجاوز هذه المسميات إلى تكوين المفاهيم والرموز، ويتأتى هذا لأنَّ الإنسان قد ألفى الأشياء بالتدريج » وأطلق عيها أسماء مأخوذة من الطبيعة، يحاكي فيها أصواتها بقدر ما يستطيع ... وكان ذلك ضرباً من الإيماء يتآزر فيه الجسم والحركات« (2)وحتى في الحالة التي تشتمل فيها اللغة على بعض الدلالات الجمالية في هذا الطور الحضاري، فإنها لا يراد منها أساسا، الغاية الجمالية، وإنما المراد منها المنفعة وضرورة توصيل الدلالة، لأنه لم يكن » التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائماً، بل كانت الفوارق بينهما مطموسة في أكثر الأحوال. إذ كانت جميع ضروب القول تجري على صورة من الرمز التلقائي وكان التعبير في أكثره مجازياً، والخيال دوما حاضر ليصف عالم الحقيقة ويفسره « (3)

---

(1) . ... احسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص 17 .

(2) . ... ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 28 .

(3) . ... ديفيد ديتيشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص17.

... وإذا كانت عناية الإنسان بزخرفة الوعاء الذي يأكل فيه، أو السهم الذي يستخدمه في القتال، قد جاءت متأخرة فلقد استخدم اللغة أول الأمر لمجرد التوصيل والمنفعة، ولم يكن يهدف منها تأدية دلالات جمالية معينة . ومن الجدير بالإشارة أنْ نؤكد فرقاً جوهرياً بين الأدوات التي يستخدمها الإنسان سواء أكانت لغاية نفعية أم جمالية وبين اللغة، في أنَّ اللغة »تختزن سياقاً تاريخياً واجتماعياً أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضوياً، وذهنياً، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات

البشرية ويحدد شروط بقائها « (1) .

... إنَّ هناك نظاماً يحكم قوانين اللغة ويحدد مكوناتها، مهما كانت اللغة بسيطة أو بدائية، ويتحدد بهذه القوانين طبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، غير أنَّ هناك تشكيلاً لغوياً ـ فنياً ـ خاصاً، له قوانينه الخاصة التي لا تخرج عن قوانين اللغة تلك، ذلك أنَّ التشكيل اللغوي الفني يمثل نظاماً خاصاً في بنية اللغة، من حيث استخدام الإيقاع، أو توظيف التصوير، وهذا يعني أنَّ هناك تطوراً في وظيفة اللغة وثراء في طبيعتها وتغيراً في مكوناتها الإشارية، أي أنَّ »التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الأعلام والأخبار إلى الوفاء بوظيفتي التصوير والصياغة « (2) .

... واقترنت نشأة الشعر منذ أقدم العصور برحلة العمل الجماعي، سواء أكان في رحلة للصيد، أم لجني الثمار، أو بتأدية عمل لا يمكن أن يؤديه فرد واحد . ان العمل الجماعي يوحد الأفراد ويقلل من تعبها ويقرب من تحقيق هدفها(3)، وقد قاد هذا

---

(1) . ... عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 17 .

(2) . ... نفسه، ص 23 .

(3) . ... نفسه، ص 48 .

إلى« التحام حركة الفرد بحركة زميله فكانت قوة إنجاز عملي، لذلك كانت أغنيات البدائيين نداءات، وكان إيقاعهم » تنظيماً « لحركات الأداء العملي »(1) .

... و تولد من العمل الجماعي محاولات إيقاعية تنتظم بها الكلمات بطريقة معينة لأنَّ هذه الحركات الإيقاعية »تساعد العمل، وتنسق الجهد، وتربط الفرد بفئة اجتماعية . وكل انقطاع في الإيقاع إنما هو ممجوج، لأنه يحدث خللا في عمليات الحياة والعمل وهكذا نجد الإيقاع متمثلاً في الفنون، بوصفه تكراراً لعنصر ثابت، وبوصفه تناسباً وتناظراً « (2) .

... إذن كان الإنسان بحكم طبيعته الفردية، وبحكم طبيعته الجماعية، يميل إلى التغني مع أداء أفعاله الجماعية بخاصة، سواء أكان نقل حجر كبير، أم جذع شجرة، أم حفر بئر، أم بناء سور، أم في شروعه في الحروب والغارات، فالفعل الجماعي يقتضي إيقاعا معيناً وأصواتاً وكلاماً ينظم وحدة العمل، ويدفع

إلى تساوق الفعل وانتظامه . ومن هنا يمكننا القول » إنَّ عملية العمل الجماعي تتطلب إيقاع عمل ينسقها ويساعد هذا الإيقاع ترتيل جماعي ملفوظ إلى حد ما « (3)وبمثل هذه الإيقاعات التي ترافق العمل » يساند الفرد الروح الجماعي حتى وإنْ كان خارج الجماعة « .

---

(1) . ... نفسه، ص 48 .

(2) . ... ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 42 . 43 .

(3) . نفسه، ص 35 .

... ان الإنسان في مراحل تطور المجتمع الأولى كان جزءاً من كيان جماعي، وليس بقادر على الخروج عن الجماعة، أو التعبير عما يضادها، لأن الخروج عليها وعلى روابطها يعني نفياً للإنسان عن الجماعة، ومن ثم فناء لوجوده وكيانه، ولابد له أخيراً من التكيف مع الجماعة، والتحرك في ضوء أساطيرها وعقائدها وأفكارها فلقد » كان الساحر في المجتمع القبلي البدائي، ممثلا للجماعة وخادما لها بكل ما في الكلمة من معنى وكانت قدرته السحرية تدفعه إلى مجازفة التعرض للموت، إذا لم يستجب مراراً عديدة لتحقيق ما تتوق إليه الجماعة « (1)وقد نشأت الفنون في هذه المرحلة تعبيراً عن حاجات الجماعة، وتلبية لرغباتها وأساطيرها وعقائدها، وكان التعبير الفني يؤدى جماعياً، ولم تعرف الفنون الاستقلال الذي تميز بالعصور اللاحقة، فالمسرحية الإغريقية مثلا نشأت أول أمرها نشأة غنائية جماعية، وتقترن بأبعاد دينية، فهي من ناحية تعبر عن الروح الجماعية التي يؤديها أفرادها جميعا، وتعبر من ناحية أخرى عن طقوس دينية فلقد اقترنت بعيدين دينيين يمجدان اله الخمر والكروم » ديونيزوس« ، وهي طقوس عبادية أسطورية تعنى بحياة ديونيزوس وموته، وقد تمثل موته في جفاف الكرم وذبوله، وتمثلت حياته في عودته إلى النماء من جديد، وكانت الاحتفالات يرافقها ضجيج وفوضى، وتتسم بوحشية وتحلل أخلاق، وكانت تؤدى بوصفها طقوساً جماعية وقد تحولت بمرور الزمن إلى جماعات تؤدي أفعالا يقوم بقيادتها بعض الأفراد وانَّ

---

(1) . نفسه، ص 50 .

» هؤلاء القادة هم الذين تحددت شخصياتهم الفنية فيما بعد، وأصبحوا بمرور الزمن بحكم وظيفتهم في الاحتفالات الجماعية، الممثلين الذين انفصلوا عن هذه الوظيفة التمثيلية الجماعية، ليقوموا هم بتمثيل هذه الأناشيد، بدلا من مجرد إلقائها في مسرحيات أخرى لها أصولها وقواعدها الفنية المعتبرة لدى كتاب المسرح ورواده من الشعب اليوناني « (1) .

... وجاءت مرحلة حاول فيها الإنسان التعبير عن فرديته، ولكنها حركة في إطار حركة الجماعة، وتتمثل هذه المحاولة في شخصية الساحر الذي يزعم أنه يمتلك خصائص لا يمتلكها سواه، وتتجلى أبرز ملامح السحر في استخدام اللغة بكيفية معينة لتجلب القوى الغامضة التي تحقق الأفعال التي يروم الساحر تحقيقها . ويؤدي الساحر وظيفة العراف والفنان والشاعر، فهو يعمد إلى خلق النبوءة والكشف عنها، ويستخدم اللغة بكيفية معينة تتجاوز التوصيل المقصود لذاته .

... وبقيت آثار الوظيفة السحرية مرافقة للشعر في مراحل لاحقة، ويتجلى ذلك في أثر المدح والهجاء في الإنسان، ولقد كان المدح والهجاء يلعبان دوراً خطيراً في حياة العرب منذ مراحل سحيقة والى يومنا هذا، وهذا يدل على أنَّ ثمة صلة وثيقة بين الشعر والسحر، سواء أكانت هذه الصلة في مراحل نشأة الشعر، أم في الكيفية التي يتضمنها الشعر من التأثير في الناس لدرجة تشبه أثر السحر . ولذلك فليس غريباً أنْ نجد من يؤكد » أنَّ الشعر هو فن من الفنون التي كان يمارسها السحرة في التأثير في مشاعر الناس وكانوا يتخذونه وسيلة من وسائل التأثير في النفوس، لما يستعملونه فيه من كلام مؤثر ساحر يترك أثراً خطيراً في نفس سامعه«(2) .

---

(1) . ... ابراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص 177 .

(2) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،69/9، وينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي،146/1

... ويؤكد بروكلمان أنَّ الهجاء قبل أنْ يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء » كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير شعري. ومن ثم كان الشاعر إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زياً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن «(1) .

... ويؤكد هذا ما يذكره الشريف المرتضى في أنَّ الشاعر إذا أراد الهجاء » دهن أحد شقي رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلاً واحدة « (2) ويعلق أحد الباحثين بأن » حلق الرأس كان من سننهم في الحج، وكأن شاعر الهجاء يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر » (3) ، وهذه الطقوس تدل على أنَّ فعل الهجاء لا بد أن ترافقه حركات وأفعال تؤدي إلى تأثير الفعل . إنَّ الهجاء في هذه الحالة يشبه تماماً الرقية التي يصنعها الساحر، ولابد للساحر من أداء طقوس ترافق الرقية، وبذا يتداخل الأداء الصوتي والحركة الجسمية، تماماً كما لو كان الشاعر الجاهلي يدهن أحد شقي رأسه ويرخي إزاره وينتعل نعلاً واحدة، فالساحر من أجل ان تحدث الرقية مفعولها» يقلد سلفاً الاحتضار من المرض الذي ابتلي به الشخص المعني، فيتمرغ على الأرض، ويصيح متشنجا بشدة، وبذلك وحده، وعقب تقليد دقيق لنتائجه تستطيع الرقية أنْ تفعل فعلها « (4) .

---

(1) .كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 46/1 .

(2) . الشريف المرتضى، امالي المرتضى، 191/1 .

(3) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 197 .

(4) . ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 40 .

... ولم يكن الرثاء بعيداً عن أجواء السحر، بل لعله يتنفس في أجواء السحر أكثر من الهجاء، لأنَّ الغاية من المرثية » انْ تطفئ غضب المقتول، وتنهاه أن يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين«(1)وقد أسهمت المرأة في النواح والبكاء مع طقوس ترافق ذلك، ويقال » إنهن كن يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن والنعال والجلود وكن يصنعن ذلك على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام، ولعل في حلق رءوسهن ما يجمع بينهن وبين الهجائين ... وما يشهد بأن هذا الرثاء إنما تطور عن تعويذات كانت تقال للميت وعلى قبره حتى يطمئن في لحده«(2)ومثل هذا ما ينقله ابن طباطبا العلوي من«أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها « (3) .

... إنَّ هذه التقاليد التي رافقت أداء الهجاء أو المرثية إنما تدل على تداخل السحر بالأسطورة

بالشعر، ولذلك ليس غريباً أن تجد من يؤكد » أنَّ الشعراء إنما أخذوا تقليدهم هذا من السحرة : الشعراء الأوائل، ومن الكهنة، لأن السحرة والكهنة كانوا ينظمون الشعر وينشدونه على هيأة خاصة، يلبسون فيه أردية خاصة ويقفون في وضع خاص حين إنشاد الشعر « (4) .

---

(1) . كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي ،48/1 .

(2) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 207 .

(3) . ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ،ص 73 .

(4) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 86/9 .

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

... ويذهب عدد من الباحثين إلى تأكيد أنَّ السجع هو الشكل التعبيري الذي تطور عنه الشعر، فالسجع فيما يرى . بروكلمان . قد ترقى » إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد يسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس، وبعض علماء العروض ينكرون عد الرجز من الشعر، وفي الواقع يبدو أنَّ الرجز في الجاهلية كان يلبي حاجة الارتجال فحسب، ولم يستخدمه بعض الشعراء في منافسة الأوزان العروضية الكاملة الا في زمن الأمويين، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية في الثاني، أما الأوزان العروضية فلا ريب أنَّ بناءها تم بتأثير فن غنائي وإنْ كان بدائياً «(1) .

---

(1) . كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 51/1 .

... ويظهر أنَّ بروكلمان لا يؤكد اقتران السجع هنا بطقوس دينية أو سحرية، في حين أكد ذلك بلاشير و غرونباوم، إذ يرى بلاشير أنه » كان للعرب منذ زمن قديم جداً نثر مسجوع، موقع، ذو صلات وثيقة بالسحر، وقد تكون هذه الطريقة التعبيرية .كما يرى بعضهم . نقطة انطلاق الشعر العروضي والنظمي « (1)ويرى غرونباوم أنَّ هناك قوة سحرية في الكلمة أدت إلى شيوع » العزائم « و » الرقى « و» اللعنات « التي وردت أولاً في كلام مسجع، ثم في سجع موزون وهو شعر الرجز « (2)، إنَّ الشعر من هذا المنظور قد تطور من السجع، وهو » النثر المقفى المجرد من الوزن« (3)، كما يصفه بروكلمان في حين يتصف السجع عند بلاشير » باستعمال وحدات إيقاعية، قصيرة اجمالاً تتراوح بين أربعة وثمانية « (4) .

... ومن الجدير بالذكر أنَّ » أدونيس « يقسم السجع إلى أنماط متعددة :الأول يكون فيه الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما عن الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه، والثاني : تكون فيه ألفاظ الأجزاء المزدوجة مسجوعة، فيكون الكلام كله سجعاً، والثالث تكون فيه الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج، إذا لم تكن من جنس واحد(5) .

---

(1) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 202/1 .

(2) . غرونباوم، دراسات في الأدب العربي، ص 136 .

(3) .كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 51/1 .

(4) . ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، 203/1 .

(5) . ... أدونيس، الشعرية العربية، ص 10 . ويرى جواد علي أنَّ » السجع وإنْ ظهر في عربيتنا كلام موزون مقفى خال من الوزن، إلا انه في الواقع كلام موزون روعي فيه أنْ يكون الشطر الثاني من الجملة موازياً، أي مساوياً للشطر الأول منها بحيث يكون بوزنه وبقافيته « المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 137/9 .

... ولم يكن المستشرقون هم الذين انفردوا بالاعتقاد بأنَّ أوزان الشعر العربي قد تطورت من السجع إلى الرجز، بل ذهب بعض الباحثين العرب إلى متابعة هذه التصورات وتأكيدها مع مزيد من

التفصيل، إذ يتابع محمد عثمان علي آراء الطاهر أحمد مكي في أنَّ القصيدة الجاهلية بدأت بشيوع العرافة واتخاذ العرافين والمحكمين الكلام المسجوع، ثم السجع الموزون وسيلة للتعبير عن تنبؤاتهم وأحكامهم، ومن السجع الموزون إلى الرجز ومن الرجز إلى الشعر، وإذا كان السجع أداة الكهان فإنَّ الرجز قد أصبح غناء الحداة حراس القوافل، ثم تطور هذا الرجز فاستعمل في أغراض من الشعر مختلفة « (1) .

... والحق انَّ هذه التصورات للمستشرقين والعرب إنما هي فروض ظنية، لأننا لا نملك دليلا يؤكد أنَّ العربي قد بدأ بالسجع أولاً، ثم بالسجع الموزون ثانياً، أو أنَّ الرجز قد تطور عن السجع الموزون، ومن ثم تفرعت عنه البحور الشعرية، فقد يكون ما حصل خلاف ذلك، اذ يذهب أحد الباحثين إلى القول بأن بعض القدماء والمحدثين قد زعموا «أنَّ الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وأنه تولد من السجع، مرتبطا بالحداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراها في الصحراء، وقد تولدت منه الأوزان الأخرى غير أنَّ هذا مجرد فرض . وكل ما يمكن أنْ يقال هو أنَّ الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعاً في الجاهلية، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى « (2) .

---

(1) . محمد عثمان علي، في أدب ما قبل الإسلام، ص 101 .

(2) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 185 . 186 .

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

الكلام المبني على البلاغة، ولهذا عد السجع نوعاً من أنواع الشعر، لأنَّ في السجع من الوصف والعاطفة والحس ومعالجة الموضوع ما يجعله شعراً، وفي بعضه نغم يجعله صالحاً لأن يتغنى « (1) .

ولعل الاستشهاد بخطبة قس بن ساعدة يدل على اختلاط الأشكال الإيقاعية المختلفة، سواء أكانت سجعا، أم سجعا موزونا، أم وزنا شعريا، في خطبة واحدة، يقول :

أيها الناس

اسمعوا وعوا

انظروا واذكروا

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

ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج

الا ان أبلغ العظات، السير في الفلوات، والنظر إلى محل الأموات

إن في السماء لخبرا، وأن في الأرض لعبرا

مالي أرى الناس يذهبون، فلا يرجعون

أرضوا هناك بالمقام فأقاموا أم تركوا هناك فناموا

يا معشر إياد !

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

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

الم يكونوا أكثر منكم أموالا، وأطول منكم آجالا

---

(1) . جواد علي ،المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 124/9 .

في الذاهبين في القرون لنا بصائر

لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر

ورأيت قومي نحوها تمضي الأصاغر والأكابر

لا يرجع الماضي إلي ولا من الباقين غابر

أيقنت أني لا محالة حيث صار القوم صائر

أقول لعل هذا يدفع إلى ترجيح التصور الذي أميل إليه، وقد فطن إلى هذا التصور مصطفى عبد الشافي الشورى حيث يقول إنَّ هذه الخطبة تبدأ » بالسجع المتوازن، ثم تتسع الفواصل في بعضها وتتقارب شيئا فشيئا في ترتيب وقع النغمات حتى تصبح الجمل مقاطع متعادلة الطول، متوافقة في موقع النبرات، فتتحول إلى أشطر عروضية

تامة وتتحول مواقع السجع إلى قواف سوية، فينتهي الإنشاد بالشعر الموزون كما نفهمه الآن « (1) .

... إذن يمكننا القول أخيرا إنَّ الشعر قد بدأ » بداية متحررة فلم يكن الإنسان في بادئ أمره بالشعر يتقيد بالوزن والقافية، وإنما كان يميز بينه وبين النثر بالنغم الذي يجعله فيه وبالنبرات التي يخرجها مخارج الغناء، ولهذا تجد المقطوعات الشعرية القديمة التي وصلت إلينا مدونة في كتابات مختلف الشعوب لا تشبه الشعر المعروف، إذ فيه تحرر، وفيه اعتماد على الترنم والإنشاد وعلى فن الإلقاء، أما الاعتبارات الفنية المعروفة، فهي من عمل الشعراء المتأخرين الذين أحلوا الوزن محل الإلقاء، ووضعوا قواعد معينة في نظم الشعر . فلم تكن الأبيات الشعرية في الشعر القديم متساوية، ولم تكن هناك قواف بالضرورة، حتى انك لا تستطيع تمييز القطعة الشعرية عن غيرها إلا بالإنشاد «(2) .

الفصل الثاني

العبث

---

(1) . مصطفى عبد الباقي الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص76 ...

(2) . جواد علي، المفصل في تارخ العرب قبل الإسلام، 126.125/1.

... تؤكد الروايات التاريخية التي رصدت حياة امرئ القيس أنه كان يعيش بعيداً عن البناء الاجتماعي القبلي الذي تحكمه مقومات طبقية، تعلوها طبقة الأحرار، وتقع في قاعها طبقة العبيد، وأنه كان يعيش مع مجموعة من الصعاليك يماثلونه في الحياة والسلوك أي أنَّ امرأ القيس أصبح يعيش خارج إطار الجماعة القبلية، فلقد طرده أبوه لأسبابٍ تتفاوت المصادر التاريخية في تحديدها، إذ يؤكد بعضها أنَّ الطرد كان بسبب احتراف الشاعر إبداع الشعر، بحجة أنَّ «الملوك تأنف عن ذلك» (1)، أو لأنَّ الشاعر كان لا يُعنى بما يُعنى به فتيان القبيلة «إذ كان يسير في أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ

العرب من طيء وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد، فتصيد، ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنته قيانه، ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير، ثم ينتقل عنه إلى غيره»(2) ويؤكد ابن رشيق القيرواني أنَّ سبب طرد امرئ القيس، ليس لقوله الشعر، وإنما يرجع ذلك لأنَّ الشاعر كان« خليعا متهتكا، شبب بنساء أبيه، وبدأ بهذا الشر العظيم، واشتغل بالخمر والزنا عن الملك والرياسة، فكان إليه من أبيه ما كان ليس من جهة الشعر، لكن من جهة الغي والبطالة، فهذه العلة، وقد جازت كثيراً من الناس، ومرت عليهم صفحا»(3).

---

(1) . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 8 / 65 .

(2) . نفسه .

(3) . ابن رشيق القيرواني، العمدة، 1 / 43 .

... وتشير روايات أخرى . إن صحت . إلى هذا المعنى، فالشاعر«كان عاشقاً لابنة عم له يقال لها عنيزة، وأنه طلبها فلم يصل إليها، وأراد أنْ يتزوجها فلم يقض له حتى إذا كان يوم الغدير . وهو يوم دارة جلجل . احتمل الحي متقدمين، وخلفوا النساء والخدم والعسفاء، فلما رأى ذلك امرؤ القيس تخلف عن رجال قومه، فكمن في غيابة من الأرض، حتى مرت به فتيات فيهن عنيزة، فلما وردن الغدير نحين العبيد عنهن وتجردن، ودخلن الغدير، فخاتلهن امرؤ القيس فأخذ ثيابهن فحملها، وأقسم ألا يعطي جارية فيهن ثوبها حتى تخرج كما هي فتأخذ ثوبها، فأبين ذلك حتى تعالى النهار، وخشين أنْ يقصرن عن المنزل الذي يردنه، فخرجت إحداهن، فوضع لها ثوبها فأخذته، وتتابعن على ذلك حتى بقيت عنيزة، فناشدته أنْ يطرح لها ثوبها فأبى عليها، فخرجت، فنظر إليها مقبلة ومدبرة، فأخذت ثوبها فلبسته »(1) وتابعه الرواة بالاختلاق حتى في تفسير مماته إذ يحكون أنه عشق ابنة قيصر، مما تسبب في وفاته بالحكاية المعروفة .

... ولم يقتصر أمر الشاعر على طرده من البناء الاجتماعي بل تجاوز ذلك إلى أمر قتله إذ أمر أبوه أن يُقتل بسبب فجوره وتعهره، ومن الطريف في هذا السياق أنْ نشير إلى بعض ملامح يتماثل فيها امرؤ القيس بأوديب الملك، فكلاهما كان خارجا عن المألوف في تعهره بأمه، أو بنساء أبيه « وكان

امرؤ القيس طرده أبوه لما صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقا، فطلبها زماناً فلم يصل إليها، وكان يطلب منها موعداً حتى كان منها يوم الغدير بدراة جلجل ما كان، فقال : ... ...

... ... قِفَا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

---

(1) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 11 . 13 .

فلما بلغ ذلك حجراُ دعا مولى له يقال له ربيعة، فقال له :اقتل امرأ القيس وائتني بعينيه فذبح جؤذراً فأتاه بعينيه، وندم حجر على ذلك »(1)، وكذا أوديب الذي دفع به أبوه الملك لايوس إلى راع« عجوز وأمره أنْ يقتله ليتاح له بذلك التغلب على ما دبرته الآلهة من عقاب وكانت الآلهة بالطبع على علم بما يدبر« لايوس » فتدخلت للمحافظة على حياة الطفل وتمَّ لها ما أرادت، إذ تركه الراعي على قمة الجبل بعد أنْ قيده من رجليه وعلقه على شجرة، ويحدث لسبب أو آخر أن ينقذ الطفل من الموت راعٍ آخر من مدينة أخرى »(2) .

---

(1) . عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، 1 / 331 . 332 .

(2) . إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن، ص 302 . 303 .

... وقد قادت خصوصية الشاعر في حياته وإبداعه، لتجاوزه ما ألِفه الناس في الحياة وما اعتادوا عليه في الإبداع، إلى القول بخروجه على معطيات متعددة، إذ يشير أدونيس إلى خروج امرئ القيس عن النموذج الأخلاقي، ونموذج المعاني، فأما من جهة خروجه عن النموذج الأخلاقي فيؤخذ عليه « فجوره وعهره، وقيل عن المعنى في شعره حول المرأة بأنه« معنى فاحش »، وبأنه « قصد للحبلى والمرضع دون البكر.... ما فعل هذا إلا لنقص همته » فالزواج من البكر دليل على« علو الهمة » وقد خالف امرؤ القيس هذه القيمة فاتهم بنقص الهمة » (1). وأما من جهة خروجه عن نموذج المعاني فيشير إلى قصة تحكيم أم جندب زوج امرئ القيس، فلقد « حكمت بينه وبين علقمة، وفضلت

علقمة عليه، وقد استندت في حكمها إلى قصيدتين بموضوع واحد وقافية واحدة وروي واحد والى مقياس هو المثال . النموذج للأفراس العربية .كما يترسخ في ذهنها : الفرس الذي يسرع دون أنْ يزجر ودون أنْ يتعب، وقد خالف امرؤ القيس في وصفه هذه الصورة النموذجية، بينما جاء وصف علقمة مطابقاً لها، وهكذا فضلت علقمة، فالمطابقة مع النموذج هي الأفضل، ولذلك فإنَّ الشاعر الذي يستعيد النموذج أفضل من الشاعر الذي ينحرف عنه أو يشوهه » (2)، وأما من جهة الخروج عن نموذج التعبير فيشير إلى أنَّ امرأ القيس يحيد باللفظة عما وضعت له أصلاً .فكما انه لا يطابق بين المعنى ونموذجه فإنه كذلك لا يطابق بين اللفظة ومدلولها الأصلي. ثم انه لا يتقيد بنسق التعبير ... عاب عليه الأصمعي قوله :

وَأركبُ في الرّوعِ خَيفَانةً

كَسَا وجهَها سَعَفٌ منتشرْ(3)

---

(1) . أدونيس، الثابت والمتحول، 1 / 207 . 208 .

(2) . نفسه، 1 / 208 .

(3) . الروع : الفزع، الخيفانة : هنا الفرس السريعة الخفيفة، كسا وجهها سعف : أراد الناصية شبهها بسعف النخلة المنتشر : المتفرق .

وذلك أنَّ الشَعَر في ناصية الفرس إذا غطى وجهه «لم يكن كريماً » وهذا نقد يفسر اللفظة بمعناها الظاهر الحرفي، وهو قائم على القول بالمطابقة بين اللفظ كدال والمعنى كمدلول » (1) .

... إنَّ هذا كله يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم خاص للعبث الذي يتحدد معناه في المعجمات اللغوية في دلالات محددة، إذ يورد ابن منظور أنَّ « العبث مصدر للفعل

عبِث ... عبثا : لعب » (2)، ويورد الزَبيدي أنَّ « عبث به كفرح عبثا فهو عابث: لاعب بما لا يعنيه وليس من باله، ... وقيل العبث ما لا فائدة فيه يعتد بها أو ما لا يقصد به فائدة » (3)، وقد يأتي العبث بمعنى الخلط، أو الاستخفاف، عبث بالدين وغيره استخف به، والعبث ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة أو ليس غرضاً صحيحاً لفاعله (4) .

... وفي ضوء هذا تتحدد دلالة العبث في المعجمات اللغوية في : اللعب، والخلط والاستخفاف،

وكأَنَّ اللعب يمثل فعلا يؤديه الإنسان لإثبات ذاته ومحاولاته أداءه لتحقيق قدر من التخطي والتجاوز، سواء أكان للعب غاية أم كان خاليا من المعنى، كما أنَّ الخلط يعني الغاء لجوانب الثبات والمعقول، أي الجمع والمجاورة بين أشياء لا يمكن الجمع بينها منطقيا وعقليا، أما الاستخفاف فهو التقليل من قيم الاشياء المتعارف عليها، ومن ثم فإنه يمثل شكلا من أشكال المواجهة العاجزة، ومن الواضح أنَّ « اللعب، والخلط والاستخفاف » كلها تعبر عن تجربة ذاتية خاصة .

---

(1) . أدونيس، الثابت والمتحول، 1 / 208 .

(2) . ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث .

(3) . الزَبيدي، تاج العروس، مادة : عبث .

(4) . ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة : عبث، والزَبيدي، تاج العروس : مادة عبث .

... أما دلالة العبث الفلسفية فإنها لا تكاد تبتعد كثيرا عن الدلالة اللغوية، إذ يصدر عبث الإنسان حين يحس بعجز فعله الإنساني، وتتأتى فلسفة العبث من خلال صراع الإنسان مع أنماط القسر التي تحيط الإنسان وتكتنفه، إذ يعيش الإنسان قدْراً من التمزق إزاء واقعه (1).

... إن مفهوم العبث أخذ بالتطور والتبلور مع الوجوديين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، وكان الفيلسوف الدنماركي كيركغارد يؤكد « أنَّ المسيحية هي عبث لأنه ليس من إنسان يستطيع أنْ يدَّعي تبرير مبادئها عقلانياً » (2)، فالإنسان عند الوجوديين ثائر ضد كل ما يعارض حريته، ويتبدى العبث بوصفه نتيجة لهذا التعارض، أو عن« عدم مقدرة العقل على تفسير الوجود » (3)، كما أنَّ الحياة هي الأخرى تخلو من أي معنى، وليس بالإمكان تفسيرها أو إخضاعها للمبادئ العقلية والقوانين المنطقية، إنَّ الإنسان يحاول تجاوز ذاته وتجاوز الآخرين في آن، ويشتمل ذلك على تمرد ورفض لكل مألوف، لأنَّ المألوف لا تحكمه أسس وقوانين مبررة عقليا، ومن ثم فإنَّ « الإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعي، فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنه يفقد شيئا، بل على العكس يشعر أن يتحرك ويحيا – ولذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت.

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

الكبح قويا . ففي عالم يغلق الأبواب كلها في وجه الحرية يكون الجموح بالضرورة فوضى، فالفوضى في مثل هذا العالم هي وحدها التي تفتح أبواب الحياة . وهكذا يكون المجون تعويضا عن غياب الحياة. بل يصبح هو نفسه الحياة » (4).

---

(1) . ينظر : معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص 579 .

(2) . نفسه .

(3) . نفسه .

(4) . ... أدونيس، الثابت والمتحول، 2 / 114 .

... ويمكننا القول بمفهوم عام « للعبث »، لأنَّ دلالته وبعض مكوناته قديمة، ترجع إلى أعماق التاريخ لدى الفلاسفة والأدباء « ففي الفكر القديم تكلم الأبيقوريون عن الآلهة التي تدير ظهرها للناس، إذ إنَّ أمامها أعمالاً أهم من الاهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم أما الشعراء فلقد عبر العديد منهم عن تجربة العبث، تجربة اللامعنى الكامل للحياة، فشكسبير مثلا يقول في مسرحية « مكبث » الحياة قصة يرويها معتوه، مليئة بالضجيج والغضب وتخلو من كل معنى » (1) .

... إن هناك تصوراً عاماً يكتنف مفهوم العبث ويحدد أبعاده ويتجلى بخلو« الحياة من أي معنى، وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية ولقوانين ثابتة بين طموحات الإنسان وواقع الحياة ليس هناك أي انسجام »(2)، إنَّ هذا التصور يتجلى ـ كما أشرنا ـ عند الأبيقوريين، والوجوديين مثل كيركيغارد وسارتر، وكما تبلور عند البير كامو الذي وصل مفهوم العبث لديه إلى درجة من النضج، بحيث أخذ يدل على البطلان المنطقي لأي فكرة كانت (3).إن العبث ليس فكرة ذهنية مستقلة عن الوجود الإنساني وأفعاله، ولكنه جزء من ممارسته في الحياة، لأنها تهدف فيما تهدف إليه تجاوز الذات إلى حد إنكارها بالانتحار كما يؤكد ذلك البيركامو في قوله « فإذا كنا لا نؤمن بشيء، وإذا لم يكن هناك معنى لأي شيء، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة أصبح كل شيء ممكناً ولا أهمية لأي شيء » (4).

... ومن يتتبع حياة امرئ القيس وشعره يجد أنه يصدر عن « أنا » متضخمة تكتنفها الحرية من ناحية، والتمرد من ناحية ثانية، وتحقيق اللذة من ناحية ثالثة، وكأَنَّ

---

(1) . معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، ص 579 .

(2) . نفسه .

(3) . ... ينظر : يوسف الصديق، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص 28 .

(4) . ... البير كامو، الانسان المتمرد، ص 10 .

« الأنا » تقع في قلب « مثلث » تمثل أضلاعه هذه المكونات الثلاثة، إنَّ هذه المكونات . الحرية، والتمرد، وتحقيق اللذة . تعبر عن تجربة فردية خاصة ومن ثم فإنها تعضد هذه « الأنا » التي يصدر عنها الشاعر، فالحرية وممارستها والتعبير عنها لا يعدو في جوهره أن يكون عملاً فردياً، كما أنَّ التمرد، هو الآخر، يعبر عن هذه الخصوصية في إحداث الفعل وإيقاعه في الواقع، وعلى الرغم من أنَّ للحرية وللتمرد أبعاداً قد يدلان بها على تجاوز فردية الشاعر وخصوصيته، ولكنهما . في الحقيقة . لا ينفكان في جوهرهما عن إحداث الفعل الفردي وتحقيق اللذة، وبخاصة في مجالها الحسي الجنسي، فإنها أكثر تعبيراً عن خصوصية الشاعر وفرديته .

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

... ومن المظاهر التي تتبدى في شعر امرئ القيس في هذا الإطار العام للعبث تكرار مفردات لها دلالتها العميقة في الكشف عن هذه النزعة، وتظهر فرديته وخصوصيته بجلاء، وهذه المفردات هي : اللهو، والتمتع، واللذة، يقول امرؤ القيس (1) :

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خباؤها
تَمَتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجلِ (2)

ويقول :

ألاَ زَعَمَتْ بَسبَاسَةُ اليومَ أَنني
كَبِرتُ وألاَّ يُحسنُ اللهوَ أمثالي
كَذِبتِ، لقد أُصْبِي على المرءِ عِرسَهُ

(1) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 13 .

(2) . ... بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .

وأَمنعُ عِرسِي أن يُزَنَّ بها الخَالي (1)

وَيَا رُبَّ يَومٍ قَدْ لَهوتُ وَلَيلةٍ

بآنسةٍ كأَنَّها خَطُ تِمثالِ(2)

ويقول :

كَأَني لَمْ أركبْ جَواداً للذّةٍ

ولم أَتبطَّنْ كاعباً ذاتَ خَلخَالِ(3)

ويقول :

تَمَتَّعْ من الدُّنيا فإنك فانِ

من النَّشَوَاتِ والنساءِ الحِسانِ(4)

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

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

سَمَوتُ إليها بَعدما نامَ أهلُها

سُمُوَ حَباب الماءِ حَالاً على حَالِ (5)

فَقَالتْ : سَباكَ اللهُ إنكَ فاضِحِي
أَلستَ تَرَى السُّمارَ والناسَ أحوالِ (6)
فَقلتُ : يَمينَ اللهِ أَبرحُ قاعداً

---

(1) . أصبي : أذهب بفؤادها، يزن : يتهم، الخالي : الذي لا زوج له .
(2) . ... امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 28 . آنسة : أي أمرأة ذات أنس، خط تمثال : أي نقش صورة .
(3) . ... نفسه، ص 35 . أتبطن : أي جعلت بطني عليها .
(4) . ... امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 87 .
(5) . ... سموت : نهضت، حباب الماء : طرائقه .
(6) . سباك الله : باعدك وفضحك .

ولو قَطَّعُوا رأسِي لَديكِ وأَوصالِي(1)
حَلَفتُ لها باللهِ حَلفةَ فاجِرٍ
لنامُوا فما إنْ من حَديثٍ ولا صَالِ (2)
وَصِرنا إلى الحُسنى ورقَّ كَلامنُا
وَرُضْتُ فَذلَّتْ صَعبةً أَيَّ إذلالِ(3)
فأصبحتُ مَعشوقاً وأَصبحَ بَعلُها
عليه القَتَامُ سيءَ الظنِ والبالِ(4)
ويقول :
نزيفٌ إذا قَامتْ لوَجهٍ تَمايَلَتْ
تُراشِي الفؤادَ الرخصَ أَلاَّ تَخَتَّرا (5)
أَأَسماء أَمسى وُدُّها قد تَغَيرا
سَنُبدلُ إنْ أبدلَتْ بالودِ آخرا (6)

---

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

(2) . فاجر : كاذب، الصالي : الذي يصطلي بالنار .

(3) . وصرنا إلى الحسنى : أي إلى ما نحب، رُضت : لينت .

(4) . ... امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 31 . القتام : الغبار .

(5) . النزيف : السكران، الوجه : ما يتوجه اليه، تراشي تعطي الرشوة، التختر : الفتور والكسل .

(6) . ... امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 61 .

... وعلى الرغم من أنَّ امرأ القيس يؤكد أهمية الخمر بوصفها إحدى المتع، فإنه انصرف باتجاه المرأة كثيراً، و كأَنَّ نزعته العابثة تتحقق أبعادها :حرية، وتمرداً، وتلذذاً من خلال المرأة، وفي ضوء هذا تمثل المرأة عنده غاية يتحقق وجوده وذاته عبرها، غير أنَّ هذا لا يشبع إلا رغائب جسمية، وتضخيم ذات تتجلى من خلالها أبعاد نرجسية فقصائده يتجلى فيها الشاعر « وقد أغرى المرأة وأدرك منها غاية، فهي متيمة به، مقبلة عليه، يلقاها حيناً بالشوق والمودة، وحيناً آخر، يتواقع معها تواقع فحش وفجور يصرّح به وبعلته عبر إطار من الواقعية السافرة »(1)، ومما يؤكد هذا تلك القصص الفاحشة التي يتباهى الشاعر بها، إضافة إلى تغزله بالعديدات، فهو لا يستقر على واحدة، إذ يطفح ديوانه بالعديد ممن تغزل بهن، وهو لا يقتصر على الباكر، بل يتجاوزها إلى ذات البعل والمطفل، مما دفع باحثاً إلى القول : إنه كان « إباحياً، تبع نساء، يتنقل فيهن، وأنه كان ينظر إلى المرأة نظرة مادية تغلب عليها المتعة العابرة،كأنها أداة من أدوات اللهو، يستكمل بها عدة المجون والتهتك » (2)، وإذا كان الحب عند الشاعر العذري غاية تتجسد فيها: العفة والتوحد، والديمومة (3)، أي العلاقة العفيفة بين العاشق والمعشوق، وكونها الحبيبة الوحيدة التي لا يتجاوزها إلى غيرها، ومن ثم ديمومة هذا الحب حتى موت العاشق، فإنَّ الحب عند امرئ القيس الوجه الآخر المضاد لرؤية العذري، إذ تتجسد فيه المادية والحسية، وتعدد الحبيبات، وكون الحب عارضاً وطارئاً، ولذلك فإنَّ امرأ القيس لا يحب المرأة لذاتها، أو لشوق يدفعه إليها، وإنما يحبها لأنها تحقق له رغبة عارضة هي إرواء لذته فالحب لديه «نشوة عابرة يتبعها شعور بالمرارة يدفع

---

(1) . ايليا الحاوي، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ص 38 .

(2) . نفسه، ص 5 .

(3) . ... لمزيد من التفصيل، ينظر : شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 287 . 288 .

إلى اقتناص نشوة أخرى، إنه لذة تَعِدُ بإرواء ظمأ لكنها لا تروي أبداً...والجنس كلذة خالصة يتضمن إنكار الآخر كشخص، ولا تعود المرأة في هذا المنظور إلا واحة وراحة للعاشق، فالعاشق هنا يبقى في حدود أناه، وفي حدود إرواء نهمه الجنسي، ولذلك لا يصل إلى المرأة، ولا يصل إلى الكون من خلال المرأة وهكذا حين يصور لنا شعر امرئ القيس كيف تفلت منه المرأة يصور لنا في الوقت ذاته كيف يفلت منه الوجود، فحين يحول الرجل المرأة إلى وسيلة للذته، ولا ينفصل عنها كآخر وحسب، وإنما ينفصل كذلك عن الكون » (1) .

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

وبيضةِ خِدرٍ لا يُرامُ خباؤها
تَمَتّعتُ من لهوٍ بها غيرَ معجلِ (2)
تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ مَعشرٍ
عليَّ حراصٍ لو يُشِرّون مَقتلي (3)

---

(1) . أدونيس، الثابت والمتحول، 1/ 153 .

(2) . بيضة خدر : أي المرأة المخدرة . شبه المرأة بالبيضة لبياضها ورقتها، وأضافها الخدر لأنها مكنونة غير مبتذلة، غير معجل : أي لم أفعله مرة ولا مرتين فاعجل منه .

(3) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 13 . يشرون : يظهرون .

... وفي ضوء هذا فإن اللذائذ بغية امرئ القيس، فأخذ يعبُّ منها متتبعاً مظانها ومتقلباً في جنباتها، فنراه لاهياً ماجناً تتعدد حبيباته، ويلهث وراء المتعة سواء أجاءت من قريبة له أم من بعيدة، ولا يردعه رادع، إنَّ امرأ القيس منح نفسه « حرية » تجاوزت المألوف، وكسرت المعتاد .إنَّ عبث امرئ القيس لا يصدر عن موقف تأملي عميق للحياة والوجود، أي أنه ليست هناك قضية وجودية أو فكرية ملحة أملت عليه هذه النزعة العابثة، غاية ما في الأمر أنه أعطي ذاته المتضخمة زمام الأمر فتحركت به نحو ما هي راغبة فيه، إنَّ امرأ القيس في علاقته بالمرأة لا يشغله الحب وإنما هي « مسألة لذة وامتلاك لما يحقق هذه اللذة . المرأة هنا وسيلة وهي إذن شيء يمتلك، أي أنها شيء يستهلك ...إن امرأ القيس لا يبحث عن امرأة يحبها وإنما يبحث عن السيطرة والامتلاك »(1)، وإذا صحَّ ما نقله عنه الرواة بشأن وصية أبيه الذي أوصى أن يعطى حامل وصيته دروعه وأسلحته لمن لا يجزع من أبنائه، فجزع أبناؤه جميعا « حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النرد، فقال له :قُتل حجر، فلم يلتفت إليه، وأمسك نديمه، فقال له امرؤ القيس :اضرب فضرب حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك، ثم سأل الرسول عن أمر أبيه كله فأخبره، فقال الخمر والنساء حرام حتى أقتل مائة من بني أسد وأجز نواصي مائة »، مما يدل على أنه كف عن حالة العبث التي عاشها بعد أنْ علم بمقتل أبيه، وأنَّ حالة العبث على الرغم من أصالتها فيه لم تكن مؤسسة على تصور تأملي عميق.

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

---

(1) . ... أدونيس، كلام البدايات، ص 47 .

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

وَلَقَدْ غَبَنتُ الكَاعِبا

تِ أَحظُّ من تَخْبابِها(1)
وأَخُونُ غَفلَةَ قَومِها
يَمشُونَ حَولَ قِبابِها
حَذَراً عَليها أنْ تُرى
أَو أنْ يُطافَ بِبابِها
فَبَعَثتُ جِنّيّاً لنا
يَأتِي بِرجعِ خِطابِها(2)
فَمَشَى ولَمْ يخشَ الأَنِيـ
ـسَ فَزَارَها وَخَلا بِها
فَتَنازَعا سِرَّ الحَدِيـ
ـثِ فأَنكَرَتْ فَنزا بِها(3)
عَضِبُ اللّسَانِ مُتَقِّنٌ
فَطِنٌ لِمَا يَعْنَى بِها(4)
صَنَعٌ بِلينِ حَدِيثِها
فَدَنَتْ عُرَى أَسبَابِها
قَالتْ : قَضَيتَ قَضِيةً
عَدْلاً لَنَا يُرضَى بِها
فأَرادَهَا كَيفَ الدُّخُو
لُ، وَكَيفَ مَا يُؤتَى بِها
في قُبَّةٍ حَمرَاءَ زيَّـ
ـنَهَا إئتلاقُ طِبابِها(5)
وَدَنا تَسمُّعُهُ الى
ما قَالَ، إذ أَوصَى بِها
إنَّ الفَتَاةَ صَغيرةٌ
غِرٌ فلا يُسْدى بِها(6)

... ويستكمل الأعشى مغامرته هذه باقتحامه خيمتها، ويتمم ذلك بحديثه عن الخمرة، و كأَنَّ الخمرة والمرأة وجهان لمتعة واحدة عند الأعشى، يقول :

وَإذا لَنَا نَامُورَةٌ

مَرفُوعَةٌ لِشَرَابِها(7)
وَتَظَلُّ تَجْرِي بَيْنَنَا
وَمُفدَّمٌ يسقي بِها(8)
هَزِجٌ عَليهِ التَّوْمَتَا

---

(1) . ... الكاعب : الفتاة في أول بلوغها، أحظ : أطلب الحظ، التخباب : الفساد .
(2) . الجني : الرسول الفطن، الخطاب : الرسالة .
(3) . نزا بها : أذاع سرها وذكرها به .
(4) . عضب اللسان : سليط اللسان .
(5) . الائتلاق : التناسق، الطباب : القناطر ومفردها طبة .
(6) . الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 16 . 17 . الغريرة : الفتاة في أول صباها.
(7) . النامورة : وعاء الشراب.
(8) . المفدم : الأبريق .

(80/1)

نِ، إذا نَشَاءُ عَدَا بِها(1)
... إن متعة الأعشى تتحقق من خلال التلذذ بهذين البعدين، في إطراب موسيقي يتجلى من خلال بعدين، مجزوء الكامل بإيقاعه الراقص، وحرف اللين « الألف » الذي كثر في قافية القصيدة، فالقصيدة ذات وصل بالألف، ومردفة بالألف، وقد أسهم هذا كله في تحقيق توازن بين تجاريب الغزل والخمرة والإيقاع .
ويصل عبث الأعشى حداً يجاهر فيه بلهوه وعبثه، يقول :
فَقَد أُخرِجُ الكَاعِبَ المُستَرَا
ةَ، مِنْ خِدْرِها وأُشيعُ القِمَارا(2)
وَذَاتِ نَوافٍ كَلونِ الفُصُو
صِ، بَاكَرْتُها فادّمَجتُ ابتكارا(3)
... وتمثل الخمرة متعة الشاعر يعاقرها، لأنها لذته، ويشرب الكأس، ويتداوي من الأولى بأختها، يقول

:

وَكأَسٍ شَرِبتُ عَلى لَذَّةٍ
وأَخرَى تَداويتُ مِنها بِها
لِكَي يَعلمَ النَّاسُ أَنِّي امرُؤٌ
أَتيتُ المَعِيشةَ من بَابِها
كُمَيتٍ يُرَى دُونَ قَعْرِ الإنا
كَمِثلِ قَذَى العَيْنِ يُقْذَى بِها(4)
وَشَاهِدُنا الوَرْدُ واليَاسَمِي
نُ، والمُسْمِعاتُ بِقُصَّابِا(5)
وَمِزْهَرُنَا مُعْمَلٌ دَائِمٌ
فَأَيُّ الثَلاثَةِ أَزْرَى بِها(6)
تَرَى الصَنْجَ يَبكَي لَهُ شَجْوَهُ
مَخَافَةَ أَنْ سَوفَ يُدْعَى بِها(7)
مَضَى لِي ثَمَانُونَ مِنْ مَوْلِدي
كَذلكَ تَفْصِيلُ حُسَّابِها
فَأَصْبَحتُ وَدَّعتُ لَهْوَ الشَّبَا
بِ، والخَنْدَرِيسَ لأَصْحابِها(8)

---

(1) . الهزج : صاحب الصوت المبحوح، التومتان : القرطان المعلقان في الأذن.

(2) . المستراة : المنتقاة .

(3) . الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 73 . ذات نواف : الحمرة، الفصوص : جمع فص، وهو الحجر الكريم .

(4) . الكميت : الحمرة المائلة إلى السواد .

(5) . المسمعات : المغنيات، قصابها : النافخون في مزاميرها .

(6) . المزهر : العود، أزرى :أعاب .

(7) . الصنج : من آلات الطرب .

(8) . ... الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 29 . 30 . الخندريس :الحمرة.

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

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

وَكأَسٍ كَعَينِ الدّيكِ بَاكَرتُ حَدَّهَا
بِفِتْيَانِ صِدقٍ والنَوَاقِيسُ تُضْرَبُ(1)
سُلافٍ كأَنَّ الزَّعْفَرَانَ، وَعِندَمَا
يُصَفَّقُ فِي نَاجُودِهَا ثُمَّ تُقْطَبُ(2)
لَهَا أَرَجٌ فِي البَيْتِ عَالٍ كَأَنَّمَا
أَلَمَّ بِهِ من تَجْرِ دَارِينَ أَرْكَبُ (3)

ويقول :

وَكَأَسٍ كَمَاءِ النَّيِّ بَاكَرْتُ حَدَّها
بِغِرَّتِهَا إِذْ غَابَ عَنِّي بُغَاتُها(4)
كُمَيْتٍ عَليهَا حُمْرَةٌ فَوقَ كُمتةٍ
يَكَادُ يُفَرّي المسكَ مِنهَا حَمَاتُها(5)

---

(1) . ... كأس كعين الديك : صافية كل الصفاء .

(2) . السلاف : أول الخمر، الناجود : إناء الخمر .

(3) . الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 31 . 32 . الأرج : رائحة الطيب، التجر : التجارة، دارين : بلدة في البحرين تنسب إليها الخمرة الجيدة .

(4) . ... ماء النيّ : ماء اللحم الذي لم يطبخ ويشبه لونه بلون الخمر، الغرة : البغتة، البغاة : الظالمون.

(5) . الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 35 . الكميت : الخمرة المائلة إلى السواد، حماته : حرارتها.

... ومن الجدير بالذكر استكمالاً للتصور أن نعقد مقارنة مع شاعرجاهلي آخر ـ طرفة بن العبد ـ لم يكن العبث لديه مجرد نزعة دفعته إليها « أنا » متضخمة فحسب وإنما دفعه لذلك تأمل لطبيعة الوجود والحياة، ويظهر أنَّ قلق الشاعر إزاء الموت وتأمله إياه قد دفعه إلى موقفه العابث، والفرق بين امرئ القيس وطرفة بن العبد أنَّ كليهما يلتقيان في ضرورة التمتع بلذائذ الحياة، غير أنَّ طرفة بن العبد يفوق امرأ القيس في قلقه وتأمله، ومن ثم يتجاوزه في عرض المعضلات التي تعترض حياته، وليس غريباً على طرفة بن العبد أنْ يتأمل الموت، وهو في حساسية شاعر، فلقد وُلِدَ طرفة يتيماً « أي أنه فجع بفاجعة الموت، وهو حدث فساء ظنه بحكمه الحياة والموت، وأن فكرة الموت ولجت إلى ضميره بعقدة العدم والعبث واللاجدوى » (1)، فقد لاحظ طرفة بن العبد أن قبور الناس تتماثل بعد الموت، فلا فرق بين قبر الكريم وقبر البخيل، مادام الموت نهاية الرحلة، ولما كان الأمر كذلك فلماذا يبخل الإنسان ؟ ولماذا لا يستمتع بلذائذ الحياة ؟ يقول :

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمالِهِ
كَقَبْرِ غَوِيٍّ في البَطالةِ مُفسِدِ(2)
تَرَى جُثْوَتَين مِنْ تُرَابٍ عَلَيهِمَا
صَفَائحُ صُمٍّ من صَفيحٍ مُنضَّدِ(3)
أَرى المَوْتَ يَعْتامُ الكِرَامَ وَيَصطَفى
عَقِيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ(4)
أَرى العَيْشَ كَنزاً نَاقِصَاً كُلَّ لَيلَةٍ
وَمَا تَنقُصُ الأَيَامُ والدّهرُ يَنْفَدِ
لَعَمْرُكَ ! إنَّ المَوْتَ مَا أَخطَأَ الفَتَى

---

(1) ـ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 237 .

(2) ـ النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

(3) ـ الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

(4) ـ يعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

لَكَالطّوَلِ المُرخَى وثِنْيَاهُ باليَدِ(1)

... إنَّ هناك علاقة بين الحياة والزمن والموت، فالحياة لدى طرفة تمثل كنزاً، ويمثل الكنز قيمة كبرى تعتريها حوادث الزمان بالنقصان، وكلما مر يوم فقد الكنز قسماً منه حتى يفنى، ولذا فإن حركة الزمن تعبث بالحياة، وتحيلها إلى فناء، وهذا الإحساس بالضياع والفقدان الذي يفعله الزمن يدفع إلى استغلال الكنز قبل أن يفنى من أيدي الناس إذ ليس الزمن إلا طريقاً تقود إلى الموت، فالقلق إزاء الموت وخوفه من نهايته المحتومة دفعته إلى اللهو والعبث، مما دفع ناقداً إلى القول: بأن أسى الشاعر « ميتافيزيقي فلسفي ... فليس ثمة شيء ذا قيمة ما دام الموت يحيله، ولقد ترددت فكرة الموت في معلقته جميعا حتى يخيل إلينا أنه كان يتراءى له أبداً في قعر الكأس، وأنه لم يكن يدمن على شرب الخمرة إلا للتهرب من مواجهة جمجمة العدم » (2)، ويبدو أنَّ دافع الموت كان يفيض من ثنايا ثالوثه المقدس : الخمرة، والجنس، والفروسية، يقول :

وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى

وَجدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدي (3)

فَمِنهُنَّ سَبْقي العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ

كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بالمَاءِ تُزْبِدِ (4)

وَكَرّي إذا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً

كَسِيدِ الغَضَا نَبّهتهُ المتَوَرِّدِ(5)

وَتَقْصيرُ يَوم الدَّجنِ والدَّجنُ معجِبٌ

بِبَهْكَنَةٍ تَحتَ الخِباءِ المُعَمَّدِ(6)

كَرِيمٌ يُروّي نفسَهُ في حَياتِهِ

---

(1) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 90 . 91 . الطول : الحبل، ثنياه : طرفاه .

(2) . ايليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 57 .

(3) . ... وجدك : أي وعمرك، لم أحفل : لم أبال، عودي : من يحضرني في مرضي .

(4) . كميت : خمر تضرب إلى السواد .

(5) . ... كري : عطفي، المضاف : الخائف، المحنب : الفرس في يده انحناء.

(6) . الدجن : الغمام، البهكنة : الفتاة التامة الخلقة .

... ... سَتَعلمُ إنْ مُتنَا غَدَاً أيّنا الصَدِي (1)

... وقد يبدو مألوفاً أن يعاقر الجاهلي الخمرة، ولكنها عند طرفة ابن العبد تمثل إحدى اللذائذ التي تحقق وجوده، وتثبت « أناه » المتضخمة، إذ تتحول الخمرة من كونها شرابا يسكر إلى غاية تمتع الإنسان وتحقق أمانيه وأحلامه .

... أما التواصل مع المرأة فإن الشاعرين ـ امرأ القيس وطرفة ـ يلتقيان فيه على نحو من الأنحاء، لأن التواصل مع المرأة يشبع لذة فيهما، ويحقق وجودهما الذاتي، غير أنَّ فرقاً جوهرياً بين الشاعرين، لأن طرفة بن العبد يصدر عن نظرة تأملية كان الموت دافعاً إليها ولم يكن هذا جليا عند امرئ القيس، « إنَّ طرفة ذو اتجاه فلسفي واضح يقترب إلى النزعة الإلحادية المعاصرة . لقد كان طرفة يفخر بشربه للخمر والتفاخر بهذه العادة كان وجها من وجوه الفروسية الجاهلية » (2).

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

وَمَا زَالَ تَشرَابي الخُمُورَ وَلَذَّتي

---

(1) ـ ... الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 87 ـ 89 يروّي نفسه : أي من الخمر، الصدي : العطشان .

(2) ـ ... ايليا الحاوي، الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، ص 40 .

وَبَيعي وإنفاقي طَريفي وَمُتْلَدِي(1)

إلى أَنْ تَحَامَتني القَبيلةُ كُلُّهَا

وَأُفْرِدْتُ إفْرَادَ البَعِيرِ المُعَبَّدِ(2)
فَمَا لِي أَرَانِي وابنَ عَمّيَ مَالِكاً
مَتَى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَ عَني ويَبعُدِ
يَلُومُ وَمَا أَدري عَلامَ يَلُومُني
كَمَا لامَني في الحيّ قُرْطُ بنُ مَعْبدِ(3)

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

فقتله عامل البحرين، لأنَّ الرسالة تتضمن مقتله .

الزمن وجدلية التواصل والانفصام

في معلقة امرئ القيس

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

---

(1) . التشراب : الشرب، الطريف : المال الحديث، المتلد : المال القديم الموروث .
(2) . المعبد : المطلي بالقطران .
(3) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 90 .92 .

... إن الإحساس بالزمن يمثل بعداً ذاتياً فردياً لدى الإنسان، غير أنَّ الشاعر يختلف في الدرجة أحياناً، وفي النوع أحياناً أخرى، عن غيره من الناس في تحسسه للزمن، وإذا كان الزمن عند الإنسان

العادي يمثل حركة ينتقل فيها من ماضٍ إلى حاضر، فإن الشاعر يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة ذاتية متشابكة، أي العمل على إحداث الفعل في الزمان وموقفه إزاءه، وهذا يعني أنَّ الزمن يتحول إلى بعد ذاتي يعيد الشاعر صنعه أو خلقه من جديد .

ولسنا في سياق الحديث عن تجليات « الزمن » في إطار دلالته النحوية التي يدل عليها «الفعل» لأنَّ صيغة الفعل الماضي لا تعني دائماً أنَّ الحدث قد تم في الماضي، كما أنَّ استخدام الفعل المضارع لا يعني أنَّ الحدث قد تم في الحاضر، أو أنه سيحدث في المستقبل .إنَّ حديثنا عن الزمن، إنما هو حديث عن مدى إحساس الشاعر به، وتحوله من بعد خارجي إلى بعد ذاتي داخل الإنسان .

... وأول ما يبده المتلقي بإحساس الشاعر العربي ـ الجاهلي بالزمن هو وقوفه على الأطلال، إذ يمثل الطلل مثيراً حاضراً معبراً عن زمن ماضٍ، فوقوف امرئ القيس في الحاضر على الطلل يدل على حرمانه في الحاضر من التواصل العاطفي مع حبيبته، أو حبيباته، ومما يثير الانتباه أنَّ الشاعر يذرف دموعه عند طلل مجدب يخلو من كل مظهر من مظاهر الحياة، نباتية أو حيوانية، وحتى قيعانه تخلو من المياه، إذن هناك طلل مجدب وشاعر يبكي، ورفاق يواسون أو يعذلون، يقول امرؤ القيس :

قِفا نَبكِ من ذكرى حَبيبٍ وَمنزِلِ
بسقطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ فَحوملِ(1)
فتُوضِحَ فالمِقراةِ لم يَعفُ رَسمُها
لما نَسَجتها من جَنوبٍ وَشَمأَلِ(2)
تَرَى بَعَرَ الآرآمِ في عَرصاتِها

---

(1) ـ اللوى : ما التوى من الرمل، وسقط اللوى : منتهاه، الدخول وحومل وتوضح والمقراة : أسماء أماكن .

(2) ـ لم يعف : لم يمح، النسج : من نسجت الريح إذا ضربته فانتسجت له طرائق كالحبك .

وَقيعانِها كأَنّهُ حَبُّ فُلْفُلِ(1)
كأَني غَداةَ البَينِ يومَ تَحَمّلوا
لدى سَمُراتِ الحيّ ناقفُ حَنظَلِ(2)

وقوفاً بها صَحبي عَليّ مَطيَّهم
يقولونَ : لا تهلِك أَسى وتَجَمَّلِ(3)
وَإنَّ شِفائي عَبرةٌ إن سفحتها
وَهلْ عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ(4)
كدينك من أم الحُويرثِ قبلَها
وَجارتِها أمِّ الربابِ بمأَسلِ
ففاضتْ دموعُ العينِ منّي صَبابَةً
على النحرِ حتى بلَّ دَمعيَ مِحمَلي(5)

... إن الطلل بوصفه مكانا لا قيمة له إن كان محايداً، ولكنه ليس كذلك عند امرئ القيس، إذ يمثل مثيراً له دلالته العاطفية والوجودية، وإذا كان للمكان وجهان .كما يرى أدونيس . وجه يجذب ووجه يخيف فإن الطلل يمثل الوجه المخيف لأن الشاعر يرى الأشياء تتهدم وتغيب ومن ثم تتدخل قوة الدهر« القوة الخارقة التي لا تمكن مقاومتها تأخذ كل شيء وتغير كل شيء، وأمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولا حيلة له . إنها ليست قوة الموت، بل قوة الحركة الأفقية التي تندرج في تيارها ظاهرة الغياب – غياب الحبيبة والأهل والقبيلة، إنه شيء خفي يأتي من الخلف مفاجئا لايغلب، ومجيئه حتمي الآن أو غدا أو بعد هنيهة . هذه القوة ليست ظاهرة عابرة وإنما هي نمط الحياة »(6) .

---

(1) . الآرام : جمع رئم الظبي الخالص البياض، العرصات : جمع عرصة : فناء الدار .

(2) . ... تحملوا : ارتحلوا، سمرات : جمع سمرة : نوع من الشجر، نقف الحنظل : شقه واستخرج حبه، وناقف الحنظل ينهمر دمعه لشدة حرارته .

(3) . وقوفا علي : أي واقفين لأجلي، المطي : ماتمتطى وتركب .

(4) . ... عبرة : دمعة .

(5) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 8 . 9 . الصبابة : الشوق، وللمحمل : حمالة السيف .

(6) . ... ادونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 15 .

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

... إن الشاعر بفعله هذا يعمد إلى استيحاء الزمن ومحاولة صنعه من جديد، ولكنه يصنعه هذه المرة بالحكاية، وكأنَّ الحكاية وسيلة لتجسيد الماضي، أي تأكيد التواصل ومحاولة الخروج من أزمة الانفصام والأسى، وتحقيق شكل من أشكال التفريج عن الانفعال، كما أنه يمثل لوناً من التعزية في حاضر قاس مجدب .

... إن حديث الشاعر عن الطلل يشتمل على بعدين :أحدهما : يدل على رغبة الشاعر الجامحة للحياة، تفاعلاً مع معطياتها، وتواصلاً مع الآخرين، وثانيهما : يدل على هروب الشاعر من وطأة الزمن على الأشياء، لأنَّ الشاعر يعيش حالة من الخوف والفزع من الهرم وما يعتريه من عوامل الضعف والانقراض، لأنَّ الزمن يحول كل شئ من حال إلى حال، وهذه الصيرورة هي التي دفعت الشاعر .كما أشرت . إلى إعادة الماضي ومحاولة خلقه من جديد من خلال الحكاية.

(89/1)

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

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

أَلا رُبَّ يومٍ لكَ منهنَّ صالحٍ
ولاسيَّما يومٍ بدارةِ جُلجُلِ
ويومَ عَقرتُ لِلعَذَارى مَطِيَتِي
فَيَا عَجَباً من رَحْلِها المُتَحمَّلِ(1)
يَظلُ العَذَارى يَرتمين بِلحمِها
وشحمٍ كهُدَّابِ الدِّمقسِ المُفتَّلِ(2)
ويومَ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنيزةٍ
فقالتْ لكَ الويلاتُ إنكَ مُرجلي(3)
تقولُ وقد مالَ الغَبيطُ بنا معاً
عَقرتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزلِ(4)
فقلتُ لها سيري وأَرخي زِمامَهُ
ولا تُبعديني من جَناكِ المُعلَّلِ(5)
ويوماً على ظهرِ الكثيبِ تَعذَّرتْ
عَليَّ وآلتْ حَلفةً لم تَحلَّلِ (6)

---

(1) . العذراء : البكر، المتحمل : الحمل .
(2) . الهداب : ما استرسل من الشيء، الدمقس : الابريسم .
(3) . الخدر : الهودج، الويل : شدة العذاب، مرجلي : أي تجعلها راجلة.
(4) . الغبيط : ضرب من الرحال، عقرت بعيري : أدبرت ظهره .
(5) . المعلل : المكرر مرة بعد أخرى .
(6) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 10 . 12 . الكثيب : رمل كثير، التعذر : التشدد .

(90/1)

... ولم يكتف الشاعر امرؤ القيس بحكايته مع « عنيزة » بل تجاوزها إلى حكاية أخرى مع فاطمة التي تبدو متأبية على الشاعر بتدللها وتمنعها، ولكنها في الحقيقة لا تقل عشقاً للشاعر من عنيزة، كما أنَّ امرأ القيس يتجاوز عنيزة وفاطمة إلى « بيضة خدر » وهي حكاية ثالثة يحاول فيها كسر الحاضر،

وكأنَّ حكاية واحدة لا تكفي لإرواء ظمأه من حالة الانفصام التي يعيشها الشاعر في الزمن الحاضر، يقول :

أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التَدللِ
وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صَرمي فأجملي(1)
وإنْ كنتِ قد ساءتكِ مني خَليقةٌ
فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنسُلِ(2)
أغرَّكِ منّي أنَّ حبَّكِ قَاتلي
وأنك مهما تأمري القلبَ يَفعلِ
وما ذَرفتْ عيناكِ إلا لتقدحي
بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتّلِ(3)
وبيضةِ خِدرٍ لايُرامُ خِباؤها
تَمَتعتُ من لهوٍ بها غيرَ مُعجَلِ(4)
تَجاوزتُ أحراساً وأهوالَ معشرٍ
عليَّ حِراصاً لو يشرون مَقتلي(5)
إذا ما الثُريا في السَّماءِ تَعرضتْ
تعرضَ أثناءِ الوشاحِ المفصلِ(6)
فجئتُ وقد نَضَّتْ لنومٍ ثيابَها
لدى السترِ إلا لِبسةَ المُتفضلِ(7)
فقالتْ : يمينَ اللهِ مالكَ حيلةٌ
وما إنْ أرى عنك العمايةَ تَنجلي(8)
خرجتُ بها تمشي تجر وراءنا
على أثرينا ذيلَ مِرطٍ مُرحَّلِ(9)
فلما أجزنا ساحةَ الحيّ وانتحى
بنا بَطنَ حقف ذي ركام عقنقلِ(10)
إذا التفتتْ نحوي تَضوّعَ ريحُها

---

(1) . مهلا : رفقا، أزمعت الأمر : وطنت نفسي عليه .
(2) . الخليقة : السجية، سلي ثيابك : فارقيني .

(3) . أراد بالأعشار : أجزاء قلبه، المقتل : المذلل كل التذليل .

(4) . بيضة خدر : المرأة المخدرة .

(5) . المعشر : القوم، يشرون : يظهرون .

(6) . التعرض : الاستقبال، الأثناء : النواحي .

(7) . نضت : نزعت، المتفضل، الذي يلبس ثوبا واحدا حين يأوي إلى فراشه .

(8) . اليمين : الحلف، الغواية : الضلالة .

(9) . المرط : كساء بنقوش تشبه رحال الابل .

(10) . الحقف : رمل مشرف معوج، العقنقل : الرمل المنعقد المتلبد .

(91/1)

نسيم الصَّبا جاءتْ بريا القرنفلِ
إذا قلتُ هاتي نوّليني تمايلتْ
عليّ هضيمَ الكَشحِ رَيّا المُخلخلِ(1)
مُهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ
تَرائبُها مصقولةٌ كالسجَنجَلِ(2)
كبِكرِ المقاناةِ البياضِ بِصُفرةٍ
غذاها نميرُ الماءِ غيرُ المحللِ(3)
تَصُدّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتقي
بناظرةٍ من وحشِ وَجرَةَ مُطفلِ(4)
وجيدٍ كجيدِ الرئم ليسَ بفاحشٍ
إذا هي نَصتهُ ولا بمُعطّلِ(5)
وفرعٍ يغشى المَتنَ أسودَ فاحمٍ
أثيثٍ كقِنوِ النخلةِ المتعثكلِ(6)
غَدائرُهُ مُستشزِراتٌ إلى العُلى
تظلُ المدارى في مُثنّى ومُرسلِ(7)
وكَشحٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخَصّرٍ

وساقٍ كأنبوبِ السّقيّ المُذللِ(8)
وتَعطُو برخصٍ غيرِ شثنٍ كأنهُ
أساريعُ ظبي أو مساويكُ إسحلِ(9)
تضيءُ الظلامَ بالعِشاءِ كأنها
منارةُ مُمسى راهبٍ مُتبتلِ(10)
وتضحى فتيتُ المسكِ فوقَ فِراشِها

---

(1) . ... هضيم الكشح : دقيقة الخصر، ريا المخلل : ممتلئة الساق، موضع الخلخال .

(2) . ... مهفهفة : ضامرة البطن، غيرمفاضة : غير مسترخية اللحم، الترائب : موضع القلادة من الصدر السجنجل : المرآة .

(3) . المقاناة : الخلط، يخلط بياضها بصفرة، النمير : الصافي، المحلل : الذي كدرته الإبل

(4) . تصد : تعرض، تبدي : تظهر، المطفل : التي لها طفل .

(5) . نصته : رفعته، المعطل : الذي لا حلية فيه .

(6) . الفرع : الشعر التام، أثيث : كثير، متعثكل: ذو أقناء أي عثاكيل، وهي في النخيل كالعناقيد في العنب.

(7) . الغدائر : الخصلة من الشعر، مستشزرات : مرتفعات، المداري : الامشاط .

(8) . الجديل : الوشاح، السقي : نبات يسقى كثيرا، أراد ساقا بضة، المذلل : اللين .

(9) . العطو : التناول، رخص : لين ناعم، شثن : خشن، أساريع : دود ابيض أحمرالرأس، تشبه به الأنامل المخضبة الأطراف، اسحل : شجر يستاك به .

(10) . المنارة : المسرجة، الممسي : بمعنى الامساء ،المتبتل : المنقطع عن الناس.

(92/1)

نئومَ الضحى لم تَنتطقْ عن تفضّلِ(1)
الى مثلها يرنو الحليمُ صَبابَةً
إذا ما اسبكَرّتْ بين دِرعٍ ومِجوَلِ(2)
تَسلتْ عماياتُ الرجالِ عن الصِّبا

وليس صباي عن هواها بمُنسلِ(3)

ألا رُبّ خصمٍ فيك ألوى رددتُهُ

نصيح على تعذاله غير مؤتل(4)

... ومن الجدير بالذكر أنَّ امرأ القيس قد عمد ـ هنا ـ إلى القصة الشعرية التي تتجلى فيها نزعته العابثة . إنَّ الوقوف على الطلل كان « مثيراً » دفع إلى ثلاث حكايات متعددة تؤكد التواصل في الماضي، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :

المثير الأول : الطلل الأبيات : 1 ـ 8

نوعه : مكاني

علاقته : جدب

الزمن : الأنفصام

التجاوز : الحكاية

الحكاية الأولى : الأبيات : 9 ـ 14

الحكاية الثانية :الأبيات :15 ـ 21

الحكاية الثالثة : الأبيات :22 ـ 30

لوحة مثال الجمال للمرأة

الأبيات : 31 ـ 40

الزمن : الماضي

لدلالة :التواصل

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

... وما ذرفت عيناك الا لتضربي بسهميك

... ... حبك قاتلي

... ... لا يرام خباؤها

... ... تجاوزت أحراسا إليها .. ألخ

فلغة الحب مأخوذة هنا من لغة الحرب . والحب هنا هو نفسه حرب : معركة ـ تخطيط ـ هجوم على المكان الذي تتحصن فيه المرأة المحبوبة، حصار إلى أن تستسلم » (5).

---

(1) . الفتيت : اسم لدقاق الشيء .

(2) . اسبكرت : اعتدلت، درع المرأة : قميصها، المجول : ثوب تلبسه الجارية الصغيرة .

(3) . عمايات : الغواية والضلال، منسل : سال .

(4) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 12 . 18 .

(5) . ... أدونيس، كلام البدايات، ص 45 . 46 .

(93/1)

... ومما يثير الانتباه أنَّ عدد الأفعال التي ورد ذكرها في المقدمة الطللية في أبياتها الثمانية هو : اثنا عشر فعلاً وهي : « قفا، نبك، لم يعف، نسجتها، ترى، تحملوا يقولون، لا تهلك، تجمل، سفحتها، ففاضت، بلَّ » أما عدد الأفعال في مغامراته العاطفية فقد بلغ تسعة وستين فعلا في خمسة وثلاثين بيتا، وهي : « عقرت، يظل
يرتمين، دخلت، فقالت، تقول، مال، عقرت، فانزل، فقلت، سيرى، أرخى ولا تبعديني، طرقت، فالهيتها، بكى، انحرفت، لم يحول، تعذرت، آلت، لم تحلل كنت، أزمعت، أجملي، كنت، ساءتك، سلي، تنسلي، غرك، تأمري، يفعل ذرفت لتقدحي، يرام، تمتعت، تجاوزت، يشرون، تعرضت، فجئت، نضت، فقالت تتجلى، خرجت، تمشى، تجر، أجزنا، انتحى، ألتفتت، تضوع، جاءت، قلت هاتي نوليني، تمايلت، غذاها، تصد، تبدى، تتقي، نصته، يغشى، تضل، تعطو تضيء تضحى، تنتطق، يرنو، اسبكرت، تسلت، رددته » وهذا يعني أنَّ نسبة الأفعال في مغامراته العاطفية أكثر من المقطع الطللي بنسبة النصف تقريبا، وإذا كان الفعل بطبيعته يدل على الحدث والحركة، فإنَّ هذا يدل على أنَّ معلقة امرئ القيس تبدأ حركتها بشكل تصاعدي، أي الانتقال من الحركة الهادئة البسيطة إلى الحركة المتوثبة في القسم الخاص بالتجاوز في الحكايات الثلاث .

(94/1)

... إنَّ معلقة امرئ القيس قد بدأت بالوقوف على الطلل لأنه يثير الشاعر، ويدل على الزمن الحاضر بما يشتمل عليه من انفصام وجدب، ويبعث على كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، ومحاولته صنعه من جديد بالحكاية، وكأنَّ الطلل موجة سالبة في القصيدة يتبعها رد فعل إيجابي يتجلى في ثلاث

حكايات، تحاول كسر هذه الموجة السالبة ثم يعود الشاعر بعد ذلك واقفا أمام موجة سالبة أخرى، تتبدى في الليل، وهو مثير آخر للأحزان، مثير كائن في الزمن الحاضر، وإذا كان الطلل يمثل مكاناً يواجه الشاعر ويعمد الشاعر إلى محاصرته وكسره بصنع الحكاية وإعادة خلقها، فإن الليل يمثل زماناً يحاصر الشاعر من جوانب متعددة، يقول امرؤ القيس :

وَليلٍ كَموجِ البحرِ أَرخَى سدولَهُ
عليَّ بأَنواعِ الهمومِ لِيَبتلي(1)
فقلتُ له لَمَّا تَمَطَّى بصُلبِهِ
وَأَردفَ أَعجازاً وناءَ بكَلكَلِ(2)
أَلا أَيُها الليلُ الطويلُ أَلا انجلي
بِصُبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأَمثلِ(3)
فيا لكَ من ليلٍ كأَنَّ نجومَهُ
... ... بأَمراسِ كتّانِ إلى صُمِّ جَندلِ(4)

لقد مر وصف الليل عند امرئ القيس بخمس حالات :

أولها :الرهبة والخوف :

---

(1) . السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

(2) . تمطى : تمدد، الإرداف : الاتباع، الأعجاز : المآخير، الكلكل : الصدر .

(3) . الانجلاء : الانكشاف، الأمثل : الأفضل .

(4) . ... الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

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

ذلك المحيط الذي لاينتهي، ولاينجو الذي يلج إلى قلبه، كما أنَّ البحر هو محيط من الماء، كذلك الليل هو محيط من الظلام »(1).

ثانيها : الإحاطة والشمول :

... وينتقل الشاعر من مرحلة الرهبة والخوف ـ التي يواجه فيها الشاعر أمواج الليل التي تتلاحق متدفقة ـ إلى إحاطة الليل به واشتماله عليه، تماماً كالخيمة، وهذا يعني أنَّ الليل أصبح يحيط بالشاعر من كل جانب، بحيث أرخى سدوله عليه، وقد تمثل الليل وكأنه خيمة كبيرة تغمر الكون كله، ولم يكن الظلام سوى هذه السدول، إنَّ الشاعر «يوحّد بين الهموم في الداخل والسدول المظلمة في الخارج، فهو لم يقل إنَّ الليل أرخى سدول الظلام، بل سدول الهموم . والواقع انَّ تشبيه الظلام بالسدول يدل على التوحد بين طرفي الصورة في شعر امرئ القيس، إلا انه بقي، بالرغم من ظاهرته النادرة يتناول العالم المادي، أما توحيد السدول والهموم فيدل على نزعة تجريدية أشد وأقوى، وتوغل أعمق في ذهول النفس، ذلك انَّ الشاعر يبصر همومه بعينيه بقدر ما يعانيها بنفسه » (2) .

ثالثها :السحق والتدمير :

---

(1) ـ إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص 60 .

(2) ـ إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص 59 .

... وبعد أنْ كان الليل يمثل مجهولاً غامضاً مرعباً يخشى الشاعر دخوله لأنه يشبه أمواج البحر التي أخذت تلاحقه موجة خلف موجة، انتقل الشاعر إلى حالة الإحاطة والشمول في إرخاء الليل سدول الظلام المقترنة بالهموم كالخيمة على الشاعر، انتقل الشاعر ـ بعدها ـ إلى إظهار وطأة الليل وشدة قسوته عليه، فتخيل الليل وكأنه جمل يتمطى بصلبه، ويتثاءب ببطء شديد، ويخفي عليه ويسحقه تحت كلكله الضخم سحقا « إنَّ الشاعر كان يعبر خلال هذه الأبيات عن شعور الاختناق، ذلك ان الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب يطبق عليه شعور بالضيق والاختناق، وكذلك من يخفي عليه حيوان هائل كالجمل، وهكذا فإنَّ نفسية الشاعر تتسرب من خلال الصور بأسلوب غير مباشر ومتوحدة معها اتحاداً حياً » (1) .

رابعها :الصراخ باليأس :

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

خامسها :الاستسلام :

ويصل الشاعر بعد ذلك إلى حالة استسلام مطلق لقسوة الليل وطوله، و كأَنَّ نجومه شدت بأمراس كتان إلى صم جندل، كما أنه قد عبر أيضاً عن حالة الاستسلام بأن الصبح ليس أحسن حالا من الليل، إنَّ حالة التوتر قد وصلت إلى أقصاها عند الشاعر

---

(1) . نفسه، ص 61 .

« ففي البدء كان الشاعر يتململ، أما الأن فأنه انهار وأسرف في التشاؤم، حتى جعل يتوهم أن صباح الضوء ليس بأيسر من ليل الظلام »(1)، إنَّ الحالة الشعورية لامرئ القيس في موقفه إزاء الليل تأخذ بالتأزم التدريجي، أي أنَّ وصف وطأة الليل عليه يبدأ متدرجاً من البساطة إلى التعقيد، ولذلك لاحظنا أنَّ تجربة الليل بدأت بالرهبة والخوف، وكان الشاعر مواجهاً الليل، وانَّ أمواجه كانت تتلاحق عليه، ثم تنتقل تجربته مع الليل إلى إحاطة وشمول، بحيث تشتد قسوة الليل عليه، لتصل أقصى درجاتها عندما أناخ عليه الجمل، وسحقه تحت كلكله سحقاً، وتتابع أبعاد التجربة مروراً بالصراخ واليأس ومن ثم الاستسلام .

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

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

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِهِ الذئبُ يَعْوي كالخليع المُعيَّلِ(2)
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَي : إنَّ شَأَننا
قَليلُ الغِنى إنْ كُنتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
كِلانَا إذا مَا نَالَ شَيئاً أَفاتَهُ

---

(1) . نفسه، ص 72 .

(2) . الجوف : باطن الشيء، العير : الحمار، الخليع : الذي خلعه أهله، المعيل : الكثير العيال .

وَمَنْ يَحترِثْ حَرثي وحرثَكَ يهزِلِ(1)

ومن الملاحظ أنَّ امرأ القيس يضفي على الذئب صفات إنسانية لتعبر عن تماثل حالتيهما، وكون الذئب ذا عيال يطالبونه بالقوت والطعام . ومن خلال تبادل المعاني داخل النص يمكننا القول : إنَّ الشاعر والذئب يتماثلان في خصائص مشتركة، فكل منهما منفرد وحده في واد مقفر، وهما ـ هنا ـ يفتقران إلى التواصل مع الآخر، كما انَّ كليهما قد خلع من جماعته، وإذا كان الذئب يعوي فإنَّ الشاعر يماثله بصراخ يشكو فيه من غربته في هذه الحياة .

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

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَي : إنَّ شَأَننا
قَليلُ الغِنى إنْ كُنتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
كِلانَا إذا مَا نضالَ شَيئاً أَفاتَهُ
وَمَنْ يَحترِثْ حَرثي وحرثَكَ يهزِلِ

---

(1) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 41 . 42 .

... وقد بدأ امرؤ القيس معلقته بالمكان الذي يكتنفه الزمان الماضي الذي تم فيه التواصل، والزمن الحاضر الذي يتجلى فيه الانفصام، ولذلك عمد إلى كسر الحاضر بالعودة إلى الماضي، كما انَّ امرأ القيس عني بالزمان في أثناء تأمله المعاناة المفردة القاسية في الليل، وأردفها في حالة الغربة التي يعيشها في المكان في وادٍ مقفر، مما يدفع إلى كسر الحاضر، ولكنه هذه المرة لا يعود إلى الماضي، وإنما ينتقل إلى الفروسية، ويركز تعبيره على التحدث عن أبرز أدوات الفروسية، وهو وصف الفرس، ولعل في اشتقاق الكلمتين

« فرس، وفروسية » من جذر واحد ما يؤكد تلاحمهما معا، يقول امرؤ القيس :

وَقد أَغتدي وَالطيرُ في وكناتِها
بمُنجرِدٍ قيدِ الأَوَابدِ هَيكلِ(1)
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً
كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ(2)
كُميتٍ يزلُ اللبدُ عن حالِ متنِهِ
كما زلّتِ الصفواءُ بالمُتنزلِ(3)
مِسَحٍّ إذا مَا السَّابِحاتُ على الوَنَى
أَثَرنَ غُباراً بالكَديدِ المُرَكَّلِ(4)
على العقب جياش كأَنَّ أهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل(5)
يطيرُ الغلامُ الخِفُّ عن صهواتِهِ

وَيلوي بأَثواب العنيفِ المثقَّلِ(6)
دريرٍ كخُذروفِ الوليدِ أَمرَّهُ

---

(1) . الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .
(2) . الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .
(3) . الكميت : خالط حمرته سواد، الصفواء : الحجر الصلب، المتنزل : المطر ينزل من السماء .
(4) . مسح : من سح أي صب، السابحات : الخيول، الونى : التعب، الكديد : الأرض الصلبة، المركل : الذي ركلته الارجل، أي ضربته.
(5) . العقب : العدو، اهتزامه : تكسر صهيله في صدره، المرجل : القدر .
(6) . الخف : الخفيف، يلوي : يرمي، العنيف : ضد الرفق، المثقل : الثقيل.

(100/1)

تقلب كفيهِ بخيطٍ موصَّلِ(1)
لهُ أَيطلا ظبيٍ وَساقا نعامةٍ
وَإرخاءُ سرحانٍ وَتقريبُ تتفُلِ(2)
كأَنَّ علىالكتفين منهُ إذا انتحى
مَداكَ عروسٍ أَو صلاية حنظلِ(3)
وَباتَ عليه سرجُهُ وَلجامُهُ
وَباتَ بعيني قائماً غير مُرسلِ
فَعَنَّ لنا سِربٌ كأَنَّ نعاجَهُ
عذارى دَوارٍ في ملاءٍ مُذيّلِ(4)
فأَدبرنَ كالجزعِ المفصَّلِ بينهُ
بِجيدِ مُعَمٍّ في العشيرةِ مُخولِ(5)
فأَلحقنا بالهادياتِ وَدونهُ
جَواحرُها في صرةٍ لم تُزيَّلِ(6)
فعادى عداءً بين ثورٍ وَنعجةٍ

دراكاً وَلم ينضحْ بماءٍ فيُغسلِ(7)
وَظلَّ طُهاةِ اللحمِ من بين مُنضجٍ
صَفيفَ شِواءٍ أَو قديرٍ مُعجَّلِ(8)
وَرحنا وَراحَ الطرفُ ينفضُ رأَسَهُ
متى ما ترقَّ العينُ فيه تسهل
كأَن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجل(9)
وَأَنت إذا استدبرته سدَّ فرجَهُ
بضافٍ فويقَ الأَرضِ ليس بأَعزلِ(10)

---

(1) . دربر: كثير الجري، الخذروف:حصاة مثقوبة يديرهاالصبي في يديه بخيط، أمره: فتله، موصل: موصول.

(2) . الأيطل : الخاصرة، السرحان : الذئب، الارخاء : ضرب من عدو الذئب، التتفل : ولد الثعلب، التقريب : وضع الرجلين موضع اليدين في العدو .

(3) . الانتحاء : الاعتماد والقصد، المداك : الحجر الذي يسحق به الطيب وغيره، الصلاية: الحجر الأملس.

(4) . عنّ : عرض، السرب : القطيع، النعاج : البقر، الدوار : حجر كانوا ينصبونه ويطوفون حوله في الجاهلية، المذيل : الطويل الأطراف .

(5) . الجزع : الخرز اليماني، المعم والمخول : كريم العم والخال .

(6) . الجواحر : المتخلفات، صرة : جماعة، لم تزيل : لم تتفرق .

(7) . عادى عداء : والى موالاة بين ثور ونعجة، دراكا : تباعا، لم ينضح : لم يعرق .

(8) . اللحم الصفيف : الذي صف على النار ليشوى، قدير : مطبوخ بالقدر.

(9) . الهاديات : المتقدمات من الصيد، مرجل : مسرح .

(10) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 19 . 23 .

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

وقد أغتدي والطيرُ في وكناتِها
بمُنجرِدٍ قيدِ الأوابدِ هَيكلِ(1)
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً
... ... كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ(2)

وان قوله « مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً » يدل في إيقاعه على حركة مماثلة لعدو فرسه، تماثل بين البنية الصوتية وتقطيع البيت الشعري من ناحية، وطبيعة حركة الجواد وعدوه في الواقع من ناحية ثانية، ويسهم في هذا التقطيع الإيقاعي المتتابع بالكلمات المنونة المتتالية « مكرٍ، مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً » وقد فطن إلى هذا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن حيث يقول: « عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي والى تكرار حرف الراء، وتوالي الكسرات، كما عمد إلى التنوين . وهذه الوسائل المركبة، إذا صح هذا الوصف، من شأنها أن تعقد موسيقى البيت، وتخلق من تآلفه مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناء موسيقياً رفيعاً »(3).

---

(1) . الوكنات : مواقع الطير، المنجرد : الماضي في السير، الاوابد : الوحوش، الهيكل : العظيم .
(2) . الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .
(3) . إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 299 .

وتسهم الصيغة الصرفية في الكشف عن الدلالة، فلقد آثر امرؤ القيس « صيغ المبالغة : مكر . مفر واسم الفاعل مقبل . مدبر، على التعبير بالفعل في وصف حركة فرسه السريعة عند العدو، وذاك أنَّ صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محددة بزمان، والفعل مقيد بزمانه . كأَنَّ الشاعر يريد

أنْ يجعل فرسه مخلوقاً خرافياً خارجاً عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة، ففرسه لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية ولكنك تجده يفعل كل ذلك معاً وفي أي زمان » (1) .

إنَّ امرأ القيس حين يصف فرسه يخلع عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته، وخصائصه الجسدية، والحديث عن أسطورية الفرس تتضمن الحديث عن أسطورية الفارس « وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه، في سلسلة من الصور العارية المتراكمة، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها وقتاً بعينه هو الصباح الباكر، وحصانا « أسطورياً » لا يتعب ولا ينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التي بث فيها عناصر بعينها، معنوية وفنية، من خلال جمعه بين المتناقضات التي تتآلف، على الرغم من تباينها، لتخلق عالما جديدا، هو عالم هذا الحصان الأسطوري القادر على تحقيق « انتصار » فارسه امرئ القيس ! » (2) .

لقد كان الليل المثير الثاني في معلقة امرئ القيس، وقد تبعه المثير الثالث، غربة الشاعر وانفراده في واد مقفر، وعمد الشاعر بعد ذلك إلى كسر هذين المثيرين بالفروسية على النحو التالي :

المثير الثاني : الليل

نوعه : زماني

علاقته : إحاطة

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانفصام .

المثير الثالث : الوادي المقفر والذئب

نوعه : مكاني

---

(1) . محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 88 .

(2) . إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص 28، سنة 1984 .

علاقته : الغربة

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانفصام

التجاوز : الفروسية

الزمن : الحاضر

الدلالة : التواصل .

وتنتهي المعلقة بتوتر آخر في الحديث عن المطر والسيل، ويمثل المطر والسيل الحاضر فهما ـ من هذه الناحية ـ يدمران كل شيء، وإذا كان ظاهرهما تدمير عناصر الطبيعة فإنهما يمثلان الدمار الداخلي لعالم الشاعر، بحيث لا يستطيع الشاعر تجاوز ذلك، « وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليجعل منه كذلك مطراً أسطورياً، تكتسح سيوله كل ما تصادفه في طريقها، فتقتلع الأشجار الكبيرة، وتنزل الوعول التي اعتصمت الجبال، وتهدم البيت إلا ما كان منها مشيدا من الصخور الصلبة، وتقتل السباع الضارية التي تطفو رؤوسها بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري » (1) يقول امرؤ القيس :

أَحارِ ترى برقاً كأَنَّ وَميضَهُ

كلمعِ اليَدينِ في حَبيٍّ مُكَلَّلِ(2)

يُضئُ سناهُ أَو مصابيحَ راهبٍ

أَهانَ السليطُ في الذبالِ المُفَتَّلِ(3)

قعدتُ لهُ وَصحبتي بينَ حامر

وَبين إكام بعد ما مُتأَمِلِ

وَأَضحى يَسحُّ الماءَ عن كل فيقة

يكبُّ على الأَذقانِ دوحَ الكنهبلِ(4)

وَتيماءَ لم يترُكْ بها جِذعَ نخلةٍ

وَلا أُطُماً إلا مشيداً بجَندلِ(5)

كأَنَّ طميةَ المجيمرِ غُدوةً

من السيلِ وَالغُثّاءِ فَلكةُ مِغزَلِ(6)

كأَنَّ أَبانا في أَفانينِ وَدقة

---

(1) ـ إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، ص 28، سنة

. 1984

(2) . اللمع : التحريك، الحبي : السحاب المتراكم، المكلل : الذي صار أعلاه كالأكليل لاسفله .

(3) . السليط : الزيت، الذبال : الواحد ذبالة، فتيلة المصباح، أهان الزيت : أسرف في استعماله .

(4) . الكنهبل : نوع من الشجر الضخم .

(5) . تيماء : قرية، الأطم : القصر، المشيد المبني، الجندل : الصخر .

(6) . المجيمر : أكمة، الغثاء : ما يخالط زبد السيل من ورق الشجر ونحوه .

(104/1)

كبيرُ أناسٍ في بِجادٍ مُزمَّلِ(1)

وَالقى بصحراءِ الغبيطِ بَعاعَهُ

نزولَ اليماني ذي العِيابِ المخوّلِ(2)

كأَنَّ سباعاً فيه غَرقى غديةً

بأَرجائِهِ القُصوى أَنابيشُ عُنصُلِ(3)

على قطن بالشيم أَيمن صوبه

وَأَيسره على الستار فيذبل

وَأَلقى ببسيان مع الليل بركه

فأَنزل منه العصم من كل منزل(4)

ويمثل المطر والسيل المثير الرابع في معلقة امرئ القيس، ولكن الشاعر لم يستطع تجاوزه

وكأَنَّ القصيدة بدأت بمثير يدفع إلى القلق والتوتر، وتنتهي بمثير يدفع هو الآخر إلى القلق والتوتر،

وكأنَّ حالة المعاناة لا تنتهي، بل تستمر من جديد هكذا كدائرة لا تعرف

بدايتها ونهايتها :

المثير الرابع : المطر والسيل

نوعه : مكاني

علاقته : التدمير

الزمن : الحاضر

الدلالة : الانفصام

لاتجاوز .

... بقي أن أشير إلى أنَّ المثيرات تتفاوت من حيث الجدب والخصب، فإنَّ الطلل مثير مكاني مجدب يخلو من الماء تماما، في حين كان الليل مثيراً يوحي بوجود الماء ضمن تشبيهه بأمواج البحر، ويخلو المثير الثالث وهو الوادي المقفر من الماء، أما المثير الرابع فإنَّ للماء دلالته التدميرية فيه، ولكنه يشتمل في الوقت نفسه على دلالات رمزية إيجابية في الخصب والنماء .

---

(1) . البجاد : كساء مخطط، التزميل : التلفيف .

(2) . الغبيط : أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها، بعاعه : ثقله، العياب : الواحدة عيبة، وهي ما يضع فيها الرجل متاعه .

(3) . أنابيش : ما ينبش، العنصل : البصل البري .

(4) . امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، ص 24 . 26 .

(105/1)

إنَّ معلقة امرئ القيس بدأت بالجدب والقفر في الوقوف على الأطلال، ولكنها تنتهي بالمطر علامة الخير، وكأنَّ المطر علامة تدميرية تدل على الحاضر من ناحية، وتنبئ عن المستقبل من ناحية أخرى، وقد تحكمت في معلقة امرئ القيس ثنائيتان : ثنائية: الحاضر/الانفصام، وثنائية :الماضي / التواصل، ولذلك تجلى الانفصام في الحاضر في الوقوف على الطلل، ووصف الليل، وتماثل الشاعر مع الذئب في وادٍ مقفر، وتجلى التواصل في الماضي، أي بحكايات الشاعر ومغامراته، أو من خلال حديثه عن فروسيته ووصف فرسه، وأخيراً قاده هذا كله إلى وصف المطر الذي يختلط فيه الحاضر واستشرافات المستقبل، أي أنه انتهي بمثير جديد لا تجاوز له . إن هذه الثنائية تحكم القصيدة من أولها إلى نهايتها، وتسهم في تحديد وحدة بنائية لها، ومن الغريب أنَّ أدونيس يقيم نتيجة فنية على أساس الوضع الوجودي للشاعر الجاهلي، وما دامت الحياة الجاهلية وتجربة الشاعر بخصائصه الوجودية تمثل حركة و« تتبع منحى انفعاليا وتمضي حيث يحملها شعور دائم التغير » (1)فإنه من الطبيعي أن يقود هذا التفتت والتفكك إلى تفكك القصيدة وكأن حياة الشاعر الجاهلي وعالمه الداخلي يقودان إلى تفكك القصيدة وتفتتها لأن القصيدة ـ هنا ـ « رداء الشعور الداخلي المتحرك » (2)، ولا أحسب أن حياة

الشاعر المعاصر أقل عصفا وتنوعا من الشاعر الجاهلي، وعلى الرغم من ذلك فالقصيدة الحديثة لا تعرف التفكك، في حين توسم القصيدة الجاهلية بالتفكك والتشظي وخلوها من الإطار البنائي .إن التجربة مهما كان نوعها ما دامت متوحدة فإنها تقود إلى نتيجة تؤثر قطعا في وحدة القصيدة والمؤالفة بين أجزائها .

---

(1) . ... أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 30 .

(2) . نفسه .

(106/1)

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

الوحدة التراكمية الأولى : المقدمة الطللية .

الوحدة التراكمية الثانية :

... الوحدة الاسترجاعية الأولى:العذارى وعنيزة « طبيعة قصصية » .

... الوحدة الاسترجاعية الثانية : فاطمة « طبيعة قصصية » .

... الوحدة الاسترجاعية الثالثة : بيضة خدر« طبيعة قصصية » .

... وتتفرع من الثالثة : وحدة تراكمية ذات طبيعة وصفية

« وصف المرأة » .

الوحدة التراكمية الثالثة : الليل .

الوحدة التراكمية الرابعة : الوادي المقفر والذئب .

الوحدة التراكمية الخامسة : الفروسية ... .

... وتتفرع من الخامسة : وحدة تراكمية ذات طبيعة وصفية

« وصف الفرس » .

الوحدة التراكمية السادسة : المطر والسيل .

الفصل الثالث

البطولة

(1)

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

(107/1)

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

عنترة بن شداد وملامح البطولة الفردية :

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

... وكان مصير العبيد في الجاهلية يتأرجح بين بعدين: الأول الاستسلام المطلق لقدرية اللون، ويقوده هذا إلى التكيف مع الواقع، مؤثراً الإنسان الأسود العبودية على القتل، الثاني : أنْ يتمرد الإنسان على البناء الاجتماعي القاسي، فيهرب ليعيش ضمن جماعات أُطلق عليها الصعاليك، مثل : السليلك بن السلكة، وتأبط شراً، وأضرابهما .

... ولم يؤثر عنترة سيرة العبيد الخانعين، كما أنه رفض الخروج عن الجماعة ليكون صعلوكاً، ولكنه آثر أنْ ينال حريته، وأنْ يسترد نسبه، وانْ يبني أسرة كريمة . غير انَّ عنترة ألفى نفسه أسير عائق لم يكن له يد في صنعه، وقد تولدت عن هذا العائق عوائق اجتماعية ونفسية كثيرة متعددة منها :

... عدم اعتراف أبيه به إلا بعد أن أثبت بطولة وشجاعة، وكان الاعتراف به بعد تردد كثير . ولكنه على أي حال لم يمنحه حقوقه كاملة، إذ بقى في نظر القبيلة العبد الذي تُعنى به وتهتم به وقت الحاجة إليه في الحرب .

(108/1)

... موقف سلبي من ابنة عمه عبلة، وليس هناك ما يدل على أنها تحبه، ولكن تتجلى في قصائده الشعرية ما يدل على أنها تقلل من شأنه بسبب لونه، أو انها غاضبة عليه .

... موقف عمه مالك والد عبلة الرافض من تزويج ابنته لعبد أسود، وهذا يؤكد النظرة الاجتماعية التي تقلل من شأن الإنسان بسبب لونه، على الرغم من أنَّ والده اعترف به ومنحه حريته .

... إنَّ العوائق الاجتماعية المختلفة ولّدت عقدة الشعور بالنقص لدى عنترة بن شداد وكان عنترة يعبر عن معضلة اللون بالإشارة مرة، وبالتصريح مرة، ويمكننا أن نتوقف عند ثلاثة أبيات شعرية تعبر عن هذه العقدة وعن أثارها، يقول عنترة بن شداد مخاطباً ابنة عمه عبلة :

إنْ تُغدفي دوني القِناعَ فإنّني

طَبٌ بأَخذِ الفَارسِ المَستَلئِمِ (1)

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

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

---

(1) . الزوزني،شرح المعلقات السبع، ص119 .تغدفي: ترخي، طب: حاذق، المستلئم: الذي لبس لامة الحرب، وهي الدرع .

(109/1)

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

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

ويقول عنترة :

وليسَ يَعيبُ السيفَ إخلاقُ غِمدِه

إذا كَانَ في يَومِ الوَغَى قاطعَ الحدِّ(1)

---

(1) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 73 .أخلق : بلي.

إن ظاهر هذا البيت حكمة يقصد منها الشاعر الحديث عن السيف والغمد، ولكنه في حقيقته حديث عن الجوهر والعرضي، أو الثابت والمتغير، إذ يمثل السيف الجوهر والثابت لا العرضي والمتغير، فليست القيمة للغمد إنْ كان جديداً أو مزيناً أو بالياً، وإنما القيمة الحقيقية للسيف في حدته وقدرته على القطع في أثناء احتدام الخيول ونشوب المعارك، إذ يشتمل الحديث عن السيف والغمد حديث عن الخارجي الغمد، وعن الداخلي السيف والحق انَّ حديث عنترة هنا إنما هو مقابلة رمزية لقضية الخارج والداخل التي شغلته، أي حديث عن الغمد البالي أو الخارج المتمثل في اللون الأسود،

وهو أمر لا قيمة له، وإنما القيمة للداخل السيف، أو جوهر الإنسان الذي يتبدى في سلوكه وأفعاله . ويميل عنترة إلى تفضيل الجوهر على العرض، والثابت على المتغير، وفي هذا يتعرض عنترة إلى معضلة اللون التي تقلقه وتؤرق عليه وجدانه .

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

المالُ مالكمُ والعبدُ عبدُكمُ

فهل عذابُكِ عنّي اليومَ مصروفُ (1)

إن صدر البيت يقرر حقيقة تؤكد ملامح الفوارق الطبقية، وتنبئ عن ملامح الاستعلاء بين السيد والعبد، طبقة وثراء، ولذا كان الحديث عن العبودية والمال متوازناً في جملتين اسميتين : المالُ مالكمُ والعبدُ عبدُكمُ، وهما متوازنتان نحواً وإيقاعا، فعلى المستوى التركيب النحوي يصل التماثل حداً كبيراً بين المبتدأ والخبر في الجملتين :

... المبتدأ : المال، العبد

... الخبر : مالكم، عبدكم

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

---

(1) . ... نفسه، ص 22 .

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

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

وقد عبر عنترة بن شداد عن مشكلة اللون الأسود بصراحة، وألح عليها في شعره وتحدث عنها بمرارة مفجعة، لأنَّ اللون قد أرَّقَ الشاعر، وأقضَّ عليه مضجعه، ويرجع هذا لسببين: أحدهما : نسب الشاعر والتحاقه بأبيه، لأنَّ السواد من هذه الناحية يمنع العربي من نسبة ولده إليه، وثانيهما : القيمة الاجتماعية التي تقلل من أهمية السود ومن قيمتهم، فهم عبيد، ولابد أن يعيشوا في قاع المجتمع .

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

(112/1)

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

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

لئِن أَكُ أَسوداً فالمسْكُ لَوْني

وَ مَا لِسوَادِ جِلدي منْ دَواءِ

ولكن تَبعُدُ الفحشاءُ عني

كبعدِ الأرضِ عن جوِّ السماءِ(1)

... إنَّ عنترة بن شداد بهذا يضعك أمام معادل موضوعي يتقابل فيه عنترة بلونه الأسود بالمسك ذي اللون الأسود، أي أنَّ اللون لا يحدد قيمة الإنسان، وإنما جوهره هو الذي يحدد قيمته وأهميته، ولم يقتصر عنترة على ذلك، بل حاول تجلية السواد بوصفه نسباً للشاعر في مواطن القتال، يقول :

أَنا العبدُ الذي خُبّرتِ عنه
يُلاقي في الكريهةِ أَلفَ حرّ
خُلقتُ من الحديدِ أَشدُّ قلباً
فكيفَ أَخافُ من بِيضٍ وسُمْر (2)
وأَبطشُ بَالكميّ ولا أَبالي
وأَعلو إلى السِّماكِ بكُلِّ فَخْرِ (3)

ويقول :

يَعيبونَ لَوني بالسوادِ جَهالةً
وَلولا سَوادُ الليلِ ما طَلَعَ الفَجْرُ
وإنْ كَانَ لَوني أَسوداً فَخَصَائِلي
بَيَاضٌ ومِنْ كَفيَّ يُسْتَنزلُ القَطْرُ(4)

---

(1) . نفسه، ص 11 .
(2) . البيض والسمر : السيوف والرماح .
(3) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 108 .
(4) . نفسه، ص 71 .

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

يقول :

أُذَكِّرُ قومي ظلمَهُمْ لِي وبغيَهُم
وقِلةَ إنصافي على القُربِ والبُعدِ

بَنيتُ لهم بالسيفِ مَجْداً مُشيَّداً
فلمَا تَناهى مجدُهُم هَدموا مَجدي
يَعيبونَ لَوني بالسَّواد وإنما
فِعالُهم بالخُبثِ أَسودُ من جِلْدي (1)

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

يُنادونني في السِّلمِ يا بنَ زَبيبَةٍ
وَعِندَ صِدامِ الخَيْلِ يا بن الأطَايبِ
وَلَولا الهَوى مَا ذلَّ مِثلي لِمثلِهم
ولا خضَعَتْ أُسْدُ الفَلا للثَعَالبِ
سيذكُرُني قَوْمِي إذا الخَيْل أَصبحَتْ
تَجُولُ بِها الفُرسانُ بَينَ المَضَاربِ
فإنْ هُمْ نَسَوْني فالصَّوارمُ والقَنَا
تُذَكّرهُمْ فِعلي وَوَقْعَ مَضَاربي (2)

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

أَلا يا عَبلُ قد زادَ التَّصابي
وَلجَّ اليومَ قومُكِ في عَذابي
وظلَّ هَواكِ يَنمو كُلَّ يَومٍ
كَمَا يَنمو مَشِيبي في شَبَابي (3)

وقوله :

إلى كَمْ أُدارِي مَنْ تُريدُ مَذلَّتي
وأَبذُلُ جهدي في رِضَاها وتَغضَبُ
عُبيلةُ أَيامُ الجمَالِ قَليلةٌ
لَهَا دَولةٌ مَعلومةٌ ثُمَّ تَذْهَبُ(4)

... ويبدو أنَّ عبلة كانت تقلل من قيمة عنترة بسبب لونه، ويتجلى ذلك في مرارة التعرض لذلك، ويتمنى أن ترضى عبلة عن أمر لا يستطيع عنترة أن يغيره، يقول :

لعلَّ عَبلةَ تُضحي وهي راضية

على سَوَادي وتَمحُو سَوْرةَ الغضبِ(5)

---

(1) . نفسه، ص 20 .

(2) . نفسه، ص 32 .الصوارم : السيوف، القنا : الرماح .

(3) . نفسه، ص 19 .

(4) . نفسه، ص 20 .

(5) . نفسه، ص 30 .

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

لئِن أكُ أسوداً فالمسكُ لوني

و ما لِسوادِ جِلدي منْ دواءِ

ولكن تَبعُدُ الفحشاءُ عني

كبُعْدِ الأرضِ عن جَوِّ السماءِ(1)

ويقول :

تُعّيرني العِدَا بِسَوادِ جِلْدي

وَبِيضُ خَصائِلي تَمحُو السَّوادا

سَلِي يَا عَبلُ قَومَكَ عن فِعالي

ومَنْ حَضَرَ الوَقِيعَةَ والطِّرادا(2)

ويقول :

سَوَادي بَيَاضٌ حِينَ تَبدو شَمَائِلي

وَفِعلي على الإنسان يَزْهو ويَفخَرُ(3)

ويقول :

يَعيبُونَ لَوني بالسوَادِ جَهَالةً

وَلَولا سَوادُ الليلِ مَا طَلَعَ الفَجْرُ

وإنْ كانَ لَوني أسوداً فخصائلي
بياضٌ ومن كَفيَّ يُسْتنزلُ القَطْرُ
مَحوتُ بذكري في الوَرى ذِكرَ مَنْ مَضَى
وسُدْتُ فلا زيدٌ يُقالُ ولا عَمْرو(4)

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

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

وَأَفرحُ بالسيفِ تَحتَ الغُبار
إذا ما ضَرَبتُ بِهِ أَلفَ ضَربَه(5)

ويقول :

أَحِنُّ إلى ضَرْبِ السُّيوفِ القَوَاضِبِ
وأَصْبُو إلى طَعنِ الرماحِ اللَّواعبِ(6)
وأَشتَاقُ كاسَاتِ المَنُونِ إذا صَفتْ

---

(1) . نفسه، ص 11 .
(2) . نفسه، ص 65 .
(3) . نفسه، ص 95 .
(4) . نفسه، ص 106 .
(5) . نفسه، ص 13 .
(6) . القواضب : السيوف، اللواعب : الرماح .

وَدَارتْ على رأسي سِهَامُ المَصائبِ(1)
وَيُطربُني والخَيلُ تَعْثُرُ بالقَنَا
حُدَاةُ المنايا وارتعاجُ المَواكبِ (2)
وَضربٌ وطعنٌ تَحتَ ظِل عَجَاجةٍ
كَجُنحِ الدُّجى مِنْ وَقْعِ أَيدي السلاهبِ(3)

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

شَفى النفسَ مِني أَو دَنَا مِنْ شِفائِها
تَرَدّيهمُ من حَالِقٍ مُتَصوبِ (4)
تَصيحُ الرُّدَيْنياتُ في حَجَباتِهم
صياحَ العَوالي في الثِّقافِ المُثَقَّبِ (5)
كَتائِبُ تُزْجى فَوقَ كُلِّ كَتيبَةٍ
لِواءٌ كَظِلِّ الطائرِ المُتقلّبِ (6)

... ومن الجدير بالذكر انَّ الشاعر يجد نفسه في فروسيته، وانَّ نسبته للسيف هي التي تحدد قيمته، يقول :

وأَنَا الأسودُ والعبدُ الذي
يَقصِدُ الخَيلَ إذا النَّقعُ ارتفعْ(7)
نِسْبَتي سَيفي وَرُمحي وهما
يُؤْنِساني كُلَما اشتدَّ الفَزَعْ (8)

---

(1) . إذا صفت : أي حمي وطيس الحرب، وكلما كانت المدام – الخمرة – خالصة صافية الكؤوس كانت أشد فعلا بالرؤوس .

(2) . عثور الخيل : الاشتجار والاشتباك، ارتعاج المواكب : كثرتها .

(3) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 21 .السلاهب : نوع من الخيل طويل على وجه الأرض.

(4) . التردي : السقوط من عل، الحالق : الجبل المرتفع، المتصوب : المنحدر.

(5) . الرديني‍ات : الرماح، الحجبات : الاوراك، العوالي : رؤوس القنا، الثقاف : ما تسوى به الرماح

المثقب : المثقوب .

(6) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 24 .تزجى : تساق وتدفع .

(7) . النقع : الغبار .

(8) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 121 .

(116/1)

... إنَّ في شخصية عنترة شيئاً يفارق الآخرين، لا يرضى بما رضي به الآخرون لأنفسهم، وكان يدرك في الحياة وجوده، فكان يرى الإنسان من منظار آخر، لا يحدد قيمته لون، وإنما تحدده قيم اجتماعية، فتوة وفروسية، وقد ولَّد هذا في نفسه شعوراً قوياً فيما تكتنفه نفسه، وفيما يعيش فيه، فضلاً عن مجتمعه الذي يفرض عليه نمطاً من الحياة وضروبا من المذلة والهوان . ثم كان إعجابه بابنة عمه، وهي من حرائر العرب، فاتسعت الهوة بين ما هو عليه، وبين طموحه الذي يدفعه إلى أنْ يقترن بهذه الفتاة التي تأبى طباع أسرتها وتقاليدهم أن تحقق له ما يصبو إليه » فمشكلة عنترة ولدت معه، إنها في دمه ولونه ملتصقة به، ملازمة لواقعه، فلو اتهمه الناس بالجبن لاستطاع أن يزيل تلك التهمة بالبطولة، ولو كان يعاب بالفقر لدأب في سبيل الغنى، إلا أنه كان يعاب لولادته من أَمَةٍ وللون وجهه، وهذان أمران لا قبل له بتغييرهما «(1).

... وكان يؤرق وجدان عنترة بن شداد أنه ليس محسوباً على قبيلته، وكان يعاني من شطرين، شطر :كونه ولد لواحدٍ من أحرار عبس، ولم يعترف به إلا بعد أن اثبت بطولة وفروسية، وبعد تردد كبير، والشطر الثاني: كونه ولد لأمَةٍ حبشية، ولذا كان بعيداً عن افتخاره بأسرته أو قبيلته، على غرار ما كان يفعل شعراء القبائل الآخرين، فعمرو بن كلثوم مثلا كانت معلقته كلها تعبيراً عن وجدان الجماعة، تباهياً بمآثرها ومفاخرها واعتزازاً ببطولاتها وأمجادها، لأن عمرو بن كلثوم كان ملتحماً بهذه الجماعة، وامتداداً لها اذ يتحقق وجوده بوجودها، أما عنترة فلم يكن ولوعاً بهذا، وحتى في اللحظات التي يعمد فيها إلى الفخر بقبيلته تبرز أمامه مشكلة لونه الأسود قوية واضحة، فيتحول فخره إلى إشارة عابرة باهتة يحاول تغطيتها بمصيره القدري الغريب .

إني امْرؤ من خَيْرِ عَبْسٍ مَنْصِباً

---

(1) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 63 .

شَطْري وأَحمِي سَائري بالمُنصلِ (1)

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

إنْ يُلحقُوا أكْرُرْ وإنْ يُستلحَمُوا

أشدُدْ وإنْ يُلفَوا بضَنكٍ أَنزِلِ

حينَ النزولِ يكونُ غَاية مِثْلنا

وَيَفِرُّ كُلُّ مُضلّلٍ مُستوهِلِ (2)

(1) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 147 . المنصل : السيف.

(2) . نفسه، ص 147 .مستوهل : ضعيف يفزع .

وليس صحيحا ان الشاعر في هذا » يحقد على بني قومه بقدر ما كان يحقد على أعدائه لأنَّ احتقارهم له هو اصل بلائه وفشله «(1) وإنما كان الشاعر يعبر عن مقارنة بين الجماعة المنهزمة متمثلة في القبيلة، والبطل الفرد متمثلاً في شخصية فارس هو عنترة، وهذه المقارنة تشبع جانباً مهماً من نفسية الشاعر البطل، وتشعر الآخرين بخذلانهم على كثرتهم وبعزتهم بفردية بطولته . إنَّ عنترة كان يدرك تماماً بوصفه إنسانا جاهلياً أنَّ وجوده الحقيقي يقع في إطار قبيلته، لكنه وجود مشوب بغصة بعدي: أمه الحبشية، ولونه الأسود، ومن ثم فليس الشاعر حاقداً على قبيلته حقده على أعدائه . ثانيهما : وهو لا يبتعد كثيراً عن الأول، وهو يتركز في عقد ة الشعور بالنقص التي دفعت الشاعر إلى

إظهار بطولته على حساب هزيمة الجماعة، كي يثبت لهم أنَّ اللون لا يمثل معيار التفاضل بين الناس، وإنما ما يشتمل عليه جوهره وأفعاله، وبذلك يحاول عنترة انْ ينقل معيار التفاضل من العرق والدم واللون إلى معيار العمل، إنَّ البطولة تعوض نقصاً يعاني منه، وهذا ما أكده في شطره الآخر الذي يحميه بسيفه وسنانه، ويتبدى من ناحية أخرى في شعر عنترة ما يؤكد إشباع الشعور بعقدة النقص باللون التي يعاني منها عنترة، ويبدو أنها لا تنجلي هذه الا وقت الشدة في وقت تحتاج إليه القبيلة كل الحاجة، إذ يرى أنَّ القبيلة تلتحم به، فارساً لها وابناً من أبنائها، ونراه يلفى الخير من أعمامه وأخواله، فيصبح منهم في أوساطهم، وليس كائناً غريباً في جسد القبيلة، يقول :

وإذا الكتيبةُ أَحْجَمَتْ وَتَلاحَظَتْ
أُلفيتُ خَيراً من مُعمٍّ مُخولِ (2)
والخَيْلُ تَعلمُ والفَوَارسُ أَنني
فَرّقْتُ جَمعَهُمُ بطَعنةِ فَيصلِ (3)

---

(1) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 147 .

(2) . تلاحظت : من اللحظ وهوالنظر، المعم والمخول : الكريم من الآباء والأمهات، أي أعمامه وأخواله .

(3) . طعنة فيصل : تفصل الأمور وتنهيها .

وهذا يعني أنَّ لفظتي معم ومخول » عناوين ورموز لما كان يتأجج ويضطرم في نفسه من حقد وهزال وسقم من جراء الواقع الذي أوثقه بشباكه . . . وان وراء عنجهيته وبطولته شعوراً حاداً بالمستحيل والنقص الذي لا يعوض ولا تردم هاويته « (1) .

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

لمَّا رَأَيتُ القَومَ أَقبلَ جَمعُهم

يَتَذامَرُونَ كَرَرتُ غَيرَ مَذمَّمِ(2)
يَدعُونَ عَنترَ والرِّماحُ كأَنَّها
أَشطانُ بِئرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ(3)
مَازلتُ أَرميهم بثُغرةِ نَحْرِهِ
ولَبانِهِ حتى تَسَربلَ بالدَّمِ(4)
فازورَّ من وَقْعِ القَنا بلبانِهِ
وشَكَا إلي بَعَبْرةٍ وَتَحَمْحُمِ(5)
لَو كَان يَدري مَا المُحاوَرَةُ اشتَكَى
وَلَكَانَ لَو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي
وَلَقَد شَفَى نَفْسي وأَبرأ سُقمَها
قِيلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنتَرَ أَقدِمِ (6)

إذن فعنترة بن شداد يشعر » بالشفاء والبرء من السقم عندما يسمع هتاف الجند يستنجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو أجمل نداء تسمعه أذنه إذ يخيل إليه أنه رمى الصخرة التي ما برحت تثقل كاهليه (7) « .

---

(1) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 64 .
(2) . التذامر : الحض على القتال .
(3) . الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم .
(4) . الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .
(5) . الازورار : الميل، التحمحم : من صهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .
(6) . الزوزني و شرح المعلقات السبع، ص 128 . 129 .
(7) . ... إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 64 .

(3)

... إن عنترة بن شداد يعبر عن حالة الرفض والتمرد بصيغ مختلفة وأشكال متنوعة وقد يدل

الاستفهام الاستنكاري الذي بدأ به معلقته على واحدة من أشكال الرفض والتمرد فقوله :

هَلْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ

أم هلْ عرفتَ الدارَ بَعْدَ توهُمِ(1)

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

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

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

دار لآنسةٍ غَضَيضٍ طَرْفُها

طَوعِ العِناقِ لَذيذةِ المُتَبَسمِ

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

... الطرف = غضيض » حسي بصري «

... العناق = طيعة » حسي لمسي «

... التبسم = لذيذ » حسي ذوقي «

---

(1) . المتردم : الموضع الذي يُسترقع ويستصلح .

... إنَّ أبرز ملامح التمرد عند عنترة بن شداد هي محاولته الإعلاء بذاته إزاء الآخرين إذ على الرغم من سواد لونه ووضاعة أصله فهو أعلى في القيمة في فروسيته، فالفروسية كما يذهب إلى ذلك أدونيس، » صيحة التمرد ضد العالم، وغايتها إثبات الوجود والعيش بامتلاء . حس الفروسية هو، من هذه الناحية، حس الكفاح ضد الدهر «(1) .إن الفروسية لدى عنترة تحقق له الطريق للامتلاء بالحرية، إنَّ عنترة يحاول أن ينفلت من الجماعة وقيمها، ويحقق هذا أو قسما منه بالفروسية، لذلك كانت الحرب عالم الشاعر إذ يحقق من خلالها ذاته، فالشاعر » يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها « (2)، إنَّ الحرب تساعد الشاعر في إعادة صياغة العالم من جديد، لأن العالم لا يستقل في وجوده، وإنما » يصبح العالم انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان . بين المظهر والجوهر«(3).

---

(1) . ... أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 29 .

(2) . نفسه، ص 18 .

(3) . ... نفسه ،ص 16 .

... إنَّ عنترة بن شداد لم يخرج عن إطار القبيلة ولم يتمرد على كيانها، فقد بقي يناضل من أجل الحصول على حريته وكان عنترة يعلم أنَّ الحرية التي يطلبها لا تمنح، وإنما تؤخذ بالكفاح واثبات الذات وأفعالها، إنَّ فروسية عنترة ليست » إلا نوعاً من الثأر لنفسه المحدودة في نهاية المطاف، من هذه الطبيعة حوله من فضائها الهائل وفراغها المهيب، بل إنَّ ذلك هو ما يدفعه إلى التهور والاستهانة بشخصه والتطوح في هوة المغامرة لتصير حياته على مثال الصحراء مطلقة ونسبية، بسيطة ومعقدة، ثابتة وتنهار كالرمل « (1)، وعلى الرغم من اعتراف أبيه بنسبه إليه، فهو في نظر أعدائه وقومه عبداً، وأكثر من هذا أنَّ ابنة عمه التي يحبها تضعه في الإطار ذاته من حيث كونه اسود اللون عبداً . ولذلك لاحظنا أنَّ ما يثير عنترة أنْ تشيح عنه بوجهها، وكأنها تنكأ جرحاً دفيناً في نفسه، ولذلك كان إرخاء عبلة قناعها على وجهها يمثل مثيراً دفع عنترة إلى الإسهاب في التعبير عن معاناته بطرف خفي، مضفياً على نفسه تلك الخصائص والخصال الحميدة، ويتحسس أنَّ ظلماً كبيراً يقع عليه بسبب هذا

الجفاء، يقول عنترة :

إنْ تُغدفي دوني القِناعَ فإنني
طَبٌ بأخذِ الفارسِ المستلئمِ(2)

أثني عليَّ بما عَلِمتِ فإنني
سَمحٌ مُخالَقَتي إذا لم أُظلمِ

وإذا ظلمتُ فإنَّ ظُلميَ باسِلٌ
مُرٌ مَذاقتُهُ كطعمِ العَلقَمِ(3)

ولقدْ شربتُ من المُدامةِ بعدما
رَكَدَ الهواجرُ بالمشوفِ المُعْلَمِ(4)

بزُجاجةٍ صفراءَ ذاتِ أسرةٍ
قُرنتْ بأزهرَ في الشَّمالِ مُفَدَّمِ(5)

فإذا شَرِبتُ فإنني مُستهلِكٌ
مالي، وعِرضي وافرٌ لم يُكلَّمِ

---

(1) . ... نفسه، ص 18 . 19 .

(2) . الاغداف : الارخاء، طب : حاذق، استلأم : لبس لامة الحرب وهي الدرع .

(3) . باسل : كريه، والباسل : الشجاع .

(4) . ركد : سكن، الهواجر : أكثر الأوقات حرا، المشوف : المجلي، المدام : الخمرة .

(5) . أزهر : ابريق أزهر، مفدم : مشدود الرأس بالفدام .

وإذا صحوتُ فما أُقصِّرُ عن نَدى
وَكَما علِمتِ شَمَائلي وتَكرُّمي(1)

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

وَحَليلِ غَانيةٍ تَركتُ مُجدَّلاً
تَمْكُو فَريصتُهُ كَشِدقِ الأَعْلَمِ(2)

سبقتْ يداي لهُ بِعَاجلِ طَعنَةٍ
وَرشاشِ نَافِذةٍ كَلونِ العَنْدَمِ(3)
هَلاَّ سَألتِ الخَيلَ يا ابنةَ مَالِكٍ
إنْ كنتِ جَاهلةً بما لم تَعلَمي
إذْ لا أزالُ على رحالةِ سَابحٍ
نَهْدٍ تعاوره الكُماةُ مُكَلَّمِ(4)
طَوراً يُجَرَّدُ للطِعانِ وتارةً
يأوي إلى حَصْدِ القِسيّ عَرمرمِ(5)
يُخبركِ من شَهِدَ الوقيعةَ أنني
أغشى الوَغَى وأَعفُّ عندَ المَغْنَمِ(6)

... ومن الطريف في هذا السياق أن نشير إلى أنَّ عنترة بن شداد يضفي صفات البطولة والشجاعة على خصومه الذين يتمكن من قتلهم والانتصار عليهم، فهذا فارس مدجج بسلاحه، يكره الأبطال ملاقاته لشدة بأسه وقوته ،إن الفارس لا يفخر » فخره الحق الا بانتصاره على فارس آخر في مستواه بسالة ومروءة، وكان يشعر وهو في ذروة إيمانه بقوته أنها محدودة «(7) إنَّ عنترة يدل على ان انتصاره عليه إنما يدل على أنه أكثر منه بطولة وفروسية، يقول :

ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نزالَه
لا مُمعنٍ هرباً ولا مستسلمِ(8)
جادتْ له كفّي بعاجلِ طَعنةٍ

---

(1) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 119 . 121 .

(2) . الحليل : الزوج، الغانية : البارعة الجمال، جدلته: القيته على الجدالة، وهي الارض، المكاء : الصفير العلم : الشق في الشفة العليا .

(3) . العندم : دم الأخوين .

(4) . التعاور : التداول، الكلم : الجرح، نهد : ضخم .

(5) . الطور : التارة . العرمرم : الكثير .

(6) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص123.121 .الوقيعة : الحرب، الوغى : أصوات أهل الحرب، المغنم: الغنيمة.

(7) . أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 17 .

(8) . المدجج : التام السلاح، الامعان : الاسراع في الشيء، الاستسلام : الانقياد .

(124/1)

بمُثقفٍ صَدقِ الكُعوبِ مُقوَّمِ(1)

فَشَكَكتُ بالرُّمحِ الأصمِّ ثِيابَهُ

لَيسَ الكَريمُ على القَنَا بمُحرَّمِ(2)

فتركتُهُ جَزَرَ السباعِ يَنُشنَهُ

يَقضُمنَ حُسنَ بنانِه والمِعصَمِ(3)

ومِشكَّ سَابِغةٍ هَتكتُ فُروجَهَا

بالسيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعلِمِ(4)

رَبِذٍ يداهُ بالقِداح إذا شَتَا

هَتَّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ(5)

لَمَّا رآني قد نزلتُ أريدُهُ

أبدى نواجذَهُ لغيرِ تبسُّمِ(6)

عهدي بهِ مَدَّ النهارِ كأنما

خُضِبَ البنانُ ورأسُهُ بالعظلمِ(7)

فطعنتُهُ بالرمحِ ثم علوتُهُ

بمُهنَّدٍ صافي الحديدةِ مخذمِ(8)

بطلٍ كأنَّ ثيابَهُ في سرحةٍ

يُحذى نِعالَ السبتِ ليسَ بتوأمِ(9)

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

(1) . المثقف : المقوم، الصدق : الصلب .

(2) . الشك : الانتظام، الأصم : الصلب .

(3) . الجزر : الشاة التي أعدت للذبح، النوش : التناول، القضم : الأكل بمقدم الأسنان .

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

(5) . الربذ : السريع، شتا : دخل في الشتاء، الملوم : الذي ليم مرة بعد أخرى .

(6) . النواجذ : الأنياب .

(7) . مد النهار : طوله، العظلم : نبت يخضب به، العهد : اللقاء .

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

(9) . ... إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 123 . 126 .السرحة : الشجرة العظيمة، يحذى : أي تجعل حذاء له .

(125/1)

... وحين يعرض عنترة لكيفية انتصاره على خصمه يؤكد ذلك من خلال ضمير المتكلم » جادت له كفي، فشككت بالرمح، فتركته جزر السباع، هتكت فروجها قد نزلت، أريده، عهدي به، فطعنته بالرمح، ثم علوته « إنَّ هذا يعني أنَّ الشاعر يؤكد على الجانب الفردي للبطولة، ومن ثم تتجلى خصائص ملحمية لأن البطل الملحمي

» بطل فردي، بمعنى أنه يعكس موقف ذات بعينها، وعن هذه الطريق يعبر عن الجماعة وموقفها«(1)، كما أنَّ عنترة بن شداد يؤكد من ناحية أخرى على قدرته على حماية القبيلة بأسرها، إضافة إلى أن يكون جديراً بابنة عمه عبلة التي يؤكد لها، ليس على لسانه، وإنما على لسان من شهد الوقيعة، أنه يقاتل دون خوف، وتعف نفسه عند توزيع المغانم:

يُخبركِ من شَهِدَ الوقيعةَ أنني

أغشى الوَغَى وأعفُّ عندَ المغنمِ(2)

... ومن الملاحظ أنَّ عنترة بن شداد يضع قبيلته دائما في ناحية، ويضع نفسه في ناحية أخرى، فهو يحس أنه مختلف عنهم لوناً وقيمة، كما انه متفرد في بطولته، وكان يعي عنترة بن شداد عقدته التي

أشرنا إليها، والتي عبر عنها، بقوله :

إني امرؤٌ من خيرِ عَبسٍ مَنصِباً

شطري واحمي سائري بالمُنصل(3)

وإذا كان المقاتلون في المعركة يشجع بعضهم بعضا فإن عنترة لا يخشى ولا يبالي حين يكر، كما أنّ الجماعة تستنجد به، وتناديه ليذب عنها في القتال، ويدفع الشر في الكر ويلح عنترة على ذكر اسمه في قصائده، إنَّ كل شيء يتغير مع البطولة إذ » يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصه، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم فيتحد بالبطل وتزول إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان . بين المظهر والجوهر «(4) يقول :

---

(1) . إحسان سركيس، الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، ص 230.

(2) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 121 . 123 .

(3) . سيف الدين الكاتب، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص 147 .

(4) . ... أدونيس، مقدمة للشعر العربي ،ص 16 .

لمَّا رَأَيتُ القَومَ أَقبلَ جَمعُهم

يَتَذامَرُونَ كَرَرتُ غَيرَ مَذمَّمِ(1)

يَدعُونَ عَنتَرَ والرِّماحُ كأَنَها

أَشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ(2)

مَازلتُ أَرميهم بثُغرةِ نَحْرِهِ

ولَبانِهِ حتى تَسَربلَ بالدَّمِ(3)

فازورَّ من وَقْعِ القَنا بلبانِهِ

وشَكَا إلي بَعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ(4)

لَو كَان يَدري مَا المُحاوَرَةُ اشتَكَى

وَلَكَانَ لَو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي

وَلَقَد شَفَى نَفْسي وأَبرأ سُقمَها

قِيلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنتَرَ أَقدِمِ (5)

... إنَّ الشاعر في هذه الأبيات قد ألح على ذكر اسمه » يدعون عنترة، ويك عنترة « مما له دلالة نفسية تعبر عن عقدة الشعور بالنقص، وتتجلى ملامح هذه العقدة اكثر في قوله : » ولقد شفى نفسي وأذهب سقمها «لأنَّ لفظي » شفى «و »أذهب «وفي رواية أخرى »أبرأ « لها دلالتان مهمتان »على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر فيما تختصم نفسه الأبية مع واقعه الذليل، لقد كان يعاني من احتقار الناس له، شعوراً بالذل، شبيهاً بالمرض لذلك نراه يشعر بالشفاء والبرء من السقم عندما يسمع هتاف الجند يستنجدون به، وهذا الهتاف لا يعلن تساويه بين قومه بل تفوقه عليهم، وهو اجمل نداء تسمعه أذنه «(6) .

(4)

---

(1) . التذامر : الحض على القتال .

(2) . الشطن : الحبل الذي يستقى به، اللبان : الصدر، الأدهم : الفرس الأدهم.

(3) . الثغرة : الثقب في أعلى النحر، تسربل : عم الجسد .

(4) . الازورار : الميل، التحمحم : من صهيل الفرس ما كان فيه شبه الحنين ليرق صاحبه له .

(5) . الزوزني و شرح المعلقات السبع، ص 128 . 129 .

(6) . إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 64 .

... ويعبر عمرو بن معدي كرب عن بطولته الفردية في إطار قبيلته، ويكثر من استخدام ضمير المتكلم المفرد، ولقد فتن عمرو بن معدي كرب بعدة الحرب، وهي عدة الفارس، وقد ذكرها في أكثر من قصيدة، لأنها علامة الفروسية على ما يبدو، فعدته في القتال : درع، ورمح، وسيف، وقوس، وسهم، وفرس، يقول :

أَعددتُ للحربِ فَضفَاضَةً

دِلاصاً تَثَنَّى على الرّاهِشِ (1)

وأَجرَدَ مُطَّرداً كالرشاءِ

وَسيفَ سَلامةَ ذي فائِشِ (2)

وَذاتَ عِدادٍ لَهَا أَزْمَلٌ
بَرَتْها رُماةُ بني وابِشِ (3)
وَكلَّ نَحيضٍ فَتيقِ الغِرارِ
عَزُوفٍ على ظُفُرِ الرائِشِ (4)
وأَجْرَدَ سَاطٍ كَشَاةِ الإِرا
نِ رِيعَ فَعَنَّ على الناجِشِ (5)
وآوي إلى فَرْعِ جُرثُومَةٍ
وَعِزٍ يَفُوتُ يَدَ الناهِشِ (6)
تَمَتَّعتُ ذاك وكُنتُ امرأً
أَصُدُّ عَن الخُلُقِ الفَاحِشِ(7)

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

وَمُردٍ على جُردٍ شَهِدتُ طِرادَهَا

---

(1) ـ فضفاضة: واسعة يريد الدرع، الدلاص: اللينة البراقة الملساء، الراهش : عصب وعرق في باطن الذراع .

(2) ـ ... الأجرد : الرمح، مطرد : مستقيم، الرشاء : الحبل، سلامة ذو فائش : قيل من أقيال اليمن .

(3) ـ ... ذات عداء : القوس، العداء : صوتها، الأزمل : الصوت، بنو وابش : قبيلة .

(4) ـ ... نحيض: السهم المرقق، فتيق :عريض، غرار: حد، عزوف: نسمع له صوتا، الرائش: الذي يريش السهم .

(5) ـ الساطي من الخيل : البعيد الخطوة، شاة إران : الثورالوحشي .

(6) ـ الجرثومة : الأصل، الناهش : تناول الشيء بالفم ليأكله .

(7) ـ ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 177 ـ 178 .

قُبيلَ طُلوعِ الشمسِ أو حين ذَرَّتِ (1)
صَبَحْتُهُمْ بَيضاءَ يَبرُقُ بَيضُها
إذا نَظَرَتْ فيها العُيُونُ ازمهرَّتِ (2)
ولمَّا رأيتُ الخَيلَ رَهْواً كأنها
جَداولُ زَرعٍ أُرسلتْ فاسبَطَرَّتِ(3)
وَجَاشَتِ إلى النفسُ أَوّلَ وَهْلَةٍ
وَردَّتْ على مَكروهِها فاستقرّتِ (4)
عَلامَ تَقولُ الرُّمحُ يُثقِلُ عاتِقي
إذا أنا لم أطعن إذا الخيلُ ولَّتِ
عَقَرتُ جَوَادَ ابنَيْ دُريدٍ كليهما
وما أَخذتني في الخُتُونةِ عِزَّتِي (5)
لَحَا اللهُ جَرْماً كلما ذَرَّ شَارِقٌ
وجُوهَ كِلابٍ هارَشَتْ فازبأرَّتِ (6)
ظَلِلتُ كأني للرِّماحِ دَرِيئةٌ
أُقاتلُ عن أبناءِ جَرْمٍ وَفَرَّتِ (7)
فَلمْ تُغنِ جَرْمٌ نَهْدَها إذ تلاقتا
ولكنَّ جَرْماً في اللقاءِ ابذَعَرَّتِ (8)
فلو أنَّ قَومي أنطَقَتني رِماحُهُمْ
نَطَقتُ ولكنَّ الرماحَ أجرَّتِ(9)
ونتوقف عند قصيدته المعروفة :
1– ... لَيْسَ الجَمَالُ بِمِئْزَرٍ فَاعْلَمْ وإِنْ رُدِّيتَ بُرْدا (10)
2– ... إنَّ الجَمَالَ مَعَادِن ومناقب أورثن مجدا

---

(1) . المرد :جمع أمرد، والجرد : جمع أجرد : وهو الفرس القصير الشعر، والطراد : مطاردة الفرسان، ذرت الشمس : طلعت .
(2) . ... صبحتهم : جئتهم صباحا بالكتيبة، بيضاء : عليها بياض الحديد، ازمهرت : احمرت .
(3) . رهوا : سراعا، اسبطرت : امتدت في سرعة .
(4) . ... جاشت : ارتفعت من فزع .

(5) . الختونة : كل ما كان من قبل امرأة الرجل، مثل أبو امرأة الرجل .

(6) . ... لحاه الله : اهلكه، جرم : قبيلة، هارشت : من المهارشة وهي تقاتل الكلاب، ازبأرت : انتفشت .

(7) . الدربئة : الحلقة التي يتعلم فيها الرامي الطعن والرمي إليها .

(8) . نهد : قبيلة، ابذعرت : تفرقت .

(9) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 121 . 122. أجرت : الاجرار أن يشق لسان الفصيل لئلا يرضع .

(10) . البرد : الثوب .

(129/1)

3- ... أَعْدَدتُ للحَدَثَانِ سَابِغَةً وَعَدَّاءً عَلَنْدَى (1)

4- ... نَهْداً وَذا شطبٍ يَقُدُّ البيْضَ والأَبدانَ قَدا (2)

5- ... وَعَلِمتُ أَني يَومَ ذَاكَ مُنازِلٌ كَعَباً وَنَهْدا

6- قَومٌ إِذا لَبِسُوا الحَديدَ تَنَمَّروا حَلَقاً وَقِدا (3)

7 - كُلُّ امريء يَجْري إلى يومِ الهياجِ بما اسْتَعَدَّا

8- ... لَمَّا رَأَيتُ نِسَاءَنا يَمحَصنَ بالمَعزاءِ شَدَّا (4)

9- ... وَبَدَتْ لَمِيسُ كَأَنَّها بَدْرُ السَّماءِ إِذا تَبَدَّى

10- ... وَبَدَتْ مَحَاسِنُها التي تَخْفَى وَكانَ الأَمرُ جِدَّا

11- ... نَازَلتُ كَبشَهُمُ وَلَمْ أَرَ من نزالِ الكَبشِ بُدَّا (5)

12- ... هُم يَنذُرُونَ دَمي وأَنْذُرُ إِنْ لَقيتُ بأَنْ أَشُدَّا

13- ... كَم من أَخٍ لي صَالِحٍ بَوَّأتُهُ بِيَدَيَّ لَحْدا (6)

14- ما إِنْ جَزِعتُ ولا هَلِعتُ ولا يَرُدُّ بكايَ زندا(7)

15- ... أَلبَستُهُ أَثوابَهُ وخُلِقتُ يومَ خُلِقتُ جَلْدَا(8)

16- ... أُغني غنَاءَ الذاهبينَ أعدُّ للأَعداءِ عَدَّا

17- ... ذَهَبَ الذين أُحبُّهُم وبَقيتُ مِثلَ السّيفِ فَرْدا

---

(1) . ... السابغة : الدرع الطويلة، العلندى : وهو الغليظ الشديد من الخيول والابل .

(2) . نهد : ضخم طويل، ذا شطب: ذا طرائق وخطوط، ومن هـ السيف المشطب، البيض: جمع بيضة، الخوذة .

(3) . تنمروا : تشبهوا بالنمور، الخلق : الدروع المنسوجة حلقتين حلقتين، القد : درع يتخذ من الجلد .

(4) . ... يمحصن : يضربن، وقيل يفحصن : يثرن الحصى، المعزاء : الأرض الصلبة وفيها حصى .

(5) . كبش الكتيبة : رئيسها .

(6) . بوأته : أنزلته القبر .

(7) . الهلع : الجزع مع قلة الصبر، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .

(8) . أي كفنته ودفنته، وتجلدت بعده .

(130/1)

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

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

.

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

(131/1)

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

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

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

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

ويمكن تقسيم بنية القصيدة على النحو التالي :

... المقدمة : الأبيات 1 . 2 .

... الاستعداد : » مادي ومعنوي « الأبيات 2 . 7 .

... الصراع :

... ... ـ هزيمة قبيلة الشاعر ـ الأبيات 8 ـ 10 .

(132/1)

... ... ـ المنازلة ـ الأبيات 11 ـ 18 .

... النتيجة : » التفرد والغربة « البيت 17 .

ففي البيتين الأول والثاني يتحدد مفهومان للجمال :

... جمال المئزر .

... جمال المناقب .

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

أداة النفي + المبتدأ + الخبر

ليس + الجمال + بمئزر

وتفيد الباء، حرف الجر الزائد، توكيد نفي الوصف عن المبتدأ .

... اما الأسلوب الثاني فهو أسلوب التوكيد والإثبات مكوناً من أداة التوكيد» إنَّ « وهي تؤكد الجملة المثبتة المكونة من المبتدأ والخبر، على النحو التالي :

إنَّ + المبتدأ + الخبر + حرف العطف +المعطوف + الصفة جملة فعلية.

إنَّ + الجمال + معادن + ومناقب + أورثن مجدا .

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

... أما المقطع الثاني، وهو الاستعداد، فيتجلى فيه استعداد الشاعر من الناحيتين المادية والمعنوية، أما المادية فتبدو في الدرع والحصان والسيف، وهذه عدة الفارس ومن الطريف الإشارة إلى أنَّ

الشاعر ابتدأ بذكر الدرع وهو اللباس الذي يرتديه في الحرب وكأنه يقيم تعارضاً مع الجمال العرضي الذي يُعنى بالإزار، ومن ثم فإن جمال المناقب في شكله إنما هو جمال الدروع، لأنه ينطوي على قيم قارة .

(133/1)

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

أَعْدَدتُ للحَدَثَانِ سَابِغَةً وَعَدَّاءً عَلَنْدَى

وينتهي بالفعل » استعد « :

كُلُّ امرئ يَجْري إلي يومِ الهياجِ بما اسْتَعَدَّا

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

... ولم يعرض لنا الشاعر شيئاً عما حدث في المعركة، تماماً كما أنه لم يعرض ما الذي حصل لنساء القبيلة، ومن بينهن لميس، وإنما ترك ذلك لمخيلة المتلقي ليستكمل الصورة .ولكنه يشير إلى انتصاره في المعركة، وهزيمة بفاجعة الموت، إذ يشير إلى مصرع أخ له وتجلده وثباته بعد مصرعه، وفي أثناء دفنه . إنَّ الفروسية العربية تدرك .كما يقول أدونيس . » أن لها حدا هو الغياب أخيرا . فهي إذن تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب، تتضمن حس الفجيعة . لذلك ليس القتال عندها لعباً كيفياً، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد الموت، يدرك الفارس أنه سائر إلى الموت

وان الحرب تعجل هذا المسير، غير أنه، في الوقت ذاته، موقن أنَّ الحرب لا تقدر مع

أنها مليئة بالموت أن تغلق في وجهه أفق المستقبل وأبواب الحياة إنه يتحرك ويحيا بالحرب وفيما وراءها « (1) »

(1) . ... أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 17 . 18 .

(134/1)

أما الخاتمة فهي تدل على غربة الشاعر وتفرده :

ذَهَبَ الذين أُحبُّهُم وبَقيتُ مِثلَ السّيفِ فَرْدا

(5)

... ونلتقي بالبطولة الجماعية التي يعبر فيها الشاعر عن القبيلة، ويلتحم معها التحاماً حميماً، وأول ما يبده المتلقي أنَّ الشاعر في هذا النمط من التعبير يكسر التعبير عن»الأنا « الذي يشيع لدى شعراء البطولة الفردية، إلى التعبير عن » الجماعة « وتتحول القصيدة إلى نشيد جماعي يتحدث فيه الشاعر عن بطولة القبيلة والجماعة في قيمها وصراعها مع القبائل الأخرى، وتكون » أنا الشاعر ... متحدة عضويا مع نحن القبيلة، بل انها ذائبة، فوعي الشاعر غير منفصل عن وعي الجماعة . الكل «(1)

يقول السموأل بن عادياء :

إذا المَرءُ لَمْ يدنسْ من اللؤمِ عِرضُهُ

فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرتَديه جَمِيلُ (2)

وإنْ هو لم يَحملْ على النفسِ ضَيمَهَا

فَلَيسَ إلى حُسنِ الثَّناءِ سَبيلُ (3)

تُعَيّرنا أَنَّا قَليلٌ عَديدُنا

فَقلتُ لها إنَّ الكِرامَ قَليلُ

وما قَلَّ من كَانتْ بَقَايَاهُ مِثلَنَا

شَبَابٌ تَسَامى للعُلى وكُهُولُ

ومَا ضَرَّنا أَنَّا قَليلٌ وجَارُنَا

عَزيزٌ وجَارُ الأَكثرينَ ذَليلُ

لَنا جَبلٌ يَحتلُّه مَنْ نُجِيرُهُ

مَنيعٌ يَرُدُّ الطَّرْفَ وهو كَليلُ (4)

رَسَا أَصلُهُ تَحتَ الثَّرى وَسَمَا به

الى النجمِ فَرعٌ لا يُنالُ طَويلُ (5)
وإنا لقومٌ لا نَرَى القَتْلَ سُبةً
إذا ما رأتهُ عامرٌ وسلولُ (6)
يُقرّبُ حُبُّ الموتِ آجالَنَا لنا
وتَكرهُهُ آجالُهُم فَتَطولُ (7)
ومَا مَاتَ منا سَيدٌ حَتفَ انفِهِ

---

(1) . ... أدونيس، كلام البدايات، ص 99 .
(2) . اللؤم : اسم جامع للخصال المذمومة .
(3) . ... الضيم : الظلم .
(4) . ... نجير : نحمي، منيع : حصين، الطرف : البصر، كليل : تعب
(5) . ... الثرى : التراب، سما : ارتفع .
(6) . السبة : العار، عامر وسلول : قبيلتان عربيتان .
(7) . ... آجال : جمع أجل أي عمر الانسان الذي يعيشه .

(135/1)

ولا طلَّ منا حَيثُ كانَ قَتيلُ
تَسيلُ على حَدِ الظُباتِ نفوسُنا
وليستْ على غَيرِ الظُباتِ تَسيلُ (1)
صَفَونَا فلم نَكْدُرْ وأَخلَصَ سِرَّنا
إِناثٌ أَطابتْ حملَنا وفُحولُ (2)
... والبطولة تمثل » تجسيما للوعي الجماعي، أو تعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة، وبذلك جردوا البطولة من كل معنى ذاتي، وأصبح البطل تعبيراً عن الجماعة، أو عن وظيفة اجتماعية « (3)يقول الفند الزماني في قصيدته التي مطلعها :
عَجّلِ اليَومَ صَاحِبيَّ بالروَاحَا
واسْقِيَاني قَبْلَ التَّروحِ رَاحَا (4)

يقول فيها :

وَنَهَينا عَنْ حَرْبِ تَغلبَ العشـ

ـو فَمَا عَافتِ البَلاءَ المُتَاحَا

دُونَ أَنْ أَبصرتْ خُيولاً لِبَكر

وَسُيوفاً هِنديةً وَرِمَاحَا

فَقَتَلنَا بِوَارِدات رِجَالاً

إذ بَدَا كَاتمُ الضَميرِ فَبَاحَا

وَلَقَى القَومُ بِالذَنَائبِ مَنّا

إذْ كَشَفَنَا الخُلودَ مَوَتاً ذباحا

وَأَسرنا عَديّها واصطَفَينَا

بيد لو أَثَابَ مِنا نَجَاحَا

سَفّهُوا حلمَنَا فَلمَا أَثاروا

لِلقِاءِ الكُمَاةِ طَاحوا طياحَا (5)

ويقول أيضا :

نَحنُ لِلناسِ سِرَاجٌ سَاطِعٌ

وَضِرامٌ يُتَّقّي مَنْهُ الشَرارُ (6)

فَاسأَلوا عَنَّا الرَّدَى ثُمَّ الظُبَى

يومَ قَحَطان ضباعٌ لا تُجارُ (7)

إذْ قَتَلْنَا بالحِمى سَاداتِكم

وأَجَرنَاكمْ وفي ذاك اعتبَارُ (8)

يَومَ فِيكم ذِلةٌ عن عِزةٍ

---

(1) . ... الظبات : جمع ظبة وهي حد السيف .

(2) . ... سرنا : أي أصلنا الطيب .

(3) . شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص 7 .8 .

(4) . الراح : الخمرة .

(5) . انظر، حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص 13 .

(6) . الضرام : اشتعال النار في الحلفاء ونحوها، الشرار : ما يتطاير من النار .

(7) . الردى : الموت والهلاك، الظبى : حد السيف .

(8) . الحمى : أ ي محظور لا يقرب، وأحميت المكان : جعلته حمى .

(136/1)

وَلَنا منكُم سباءٌ وإسارُ (1)

ويقول في قصيدته المعروفة :

كَفَفنَا عَنْ بَني هِنْدٍ

وَقُلنَا القَومُ إخوَانُ

عَسَى الأيامُ أنْ يَرجع

نَ، قَوماً كَالذي كَانوا

فَلمَّا صَرَّحَ الشَّرُ

بَدَا والشَّرُ عُريَانُ

وَلَمْ يَبقَ سِوى العدوا

نِ، دِنّاهُم كَمَا دَانوا

أُناسٌ أَصْلُنَا مِنهم

وَدِنَّا كَالذي دَانُوا

وَكُنَّا معهم نَرمي

فَنحنُ اليَومَ أَحدانُ

وَفي الطَّاعِةِ لِلجَا

هِلِ، عِندَ الحرّ عِصْيَانُ

فَلَمَّا أَبَى الصُلْحُ

وفي ذَلك خِذلانُ

شَدَدْنَا شدةَ الليثِ

غَدَا والليثُ غَضْبَانُ

بِضَرْبٍ فِيهِ تَأْثيمٌ

وَتَفجيعٌ وَارنانُ (2)

فالقصيدة نشيد جماعي يتحدث عن صراع القبيلة مع القبائل الأخرى، ومعركة في الوجود والحياة والبقاء، ومن الجلي أنَّ الشاعر قد أكثر من الحديث بضمائر الجماعة

» كففنا، قلنا، دناهم، أصلنا، دنا، كنا، نرمي، نحن، شددنا «.

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

---

(1) . حاتم الضامن، عشرة شعراء مقلون، ص 15 .السباء : الأسر، وسبيت العدو أسرته .

(2) . ... نفسه، ص 22 .

... ولا ينفك التعبير عن البطولة الجماعية عن حدث ما، قد يكون صراعاً قبلياً أو حادث قتل أو نحوهما، وهذا ما نراه عند الفند الزماني في أبياته الشعرية التي أشرنا إليها ولعل الصورة تكون أكثر وضوحا مع شاعر آخر التحم مع قبيلته، قادها، ودافع عنها وعبر عن ملاحمها وبطولاتها في معلقته، ذلك هو عمرو بن كلثوم، إذ يحكى أنَّ عمرو بن هند سأل ندمانه ذات يوم عن أم عربية تأنف من خدمة أمه، فقيل له إنها أم عمرو بن كلثوم، فأرسل إليه والى أمه، ونصب لذلك سرادقا للرجال وقبة دخلت فيها ليلى أم عمرو بن كلثوم على أم عمرو ابن هند، وكان عمرو بن هند طلب من أمه أن تستخدم أم عمرو بن كلثوم، وحين أمر بإحضار المائدة قالت أم عمرو بن هند » ناوليني يا ليلى ذلك الطبق، فقالت ليلى : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها، فأعادت عليها وألحت فصاحت واذلاه يا لتغلب، فسمعها عمرو بن كلثوم « فأخذ سيفاً فقتل فيه عمرو بن هند وفي ذلك قال معلقته (1) .

... وينطلق عمرو بن كلثوم من هذا الحدث التاريخي لتمجيد الجماعة متمثلة في قبيلته، وتمجيد مآثرها وشخصياتها وزعمائها، ولذلك فإنَّ الشاعر لا يتحدث عن حدث فردي بوصفه حدثاً خاصاً، وإنما يتحدث عن حدث جماعي أدته الجماعة، شأنه شأن الطقوس الدينية التي تؤدى بشكل جماعي، ولذلك فإنَّ قصيدته تمثل نشيداً جماعياً للقبيلة وليس نزعة ذاتية يعبر فيها الشاعر عن انفعالاته

الخاصة، وما دامت كذلك فإن القصيدة تميل إلى التعبير عن العام لا الخاص، ولعل من أبرز ملامح التعبير عن العام استخدام ضمائر الجماعة في القصيدة، مما دفع أبناء القبيلة إلى ترددها، بحيث ألهتهم عن مكارم أخرى فقال فيهم أحد الشعراء :

أَلهَى بَني تَغلبٍ عن كُلِّ مكرمةٍ

قصيدةٌ قَالها عَمْرو بنُ كلثومِ (2)

---

(1) . ... ينظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9 /175 . 176 .

(2) . نفسه، 9 /176 .

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

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

تكرار الحرف :

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

أبا هِندٍ فلا تَعجَلْ علينا

وأنظِرنا نُخَبِّرْكَ اليقينا

بأنَّا نُوردُ الرَّاياتِ بِيضاً

ونُصدِرُهُنَّ حُمراً قد رَوِينا(1)

وَأَيامٍ لنا غرٍّ طِوالٍ
عَصينا المُلْكَ فيها أنْ نَدِينا(2)
وَأَنزلنا البُيُوتَ بذي طُلُوحٍ
إلى الشاماتِ تَنفي الموعدينا
وَقَد هَرَّتْ كِلابُ الحيِّ مِنَّا
وشذَّبنا قَتادةَ من يَلينا(3)
متى ننقُل إلى قومٍ رَحانا
يِكونوا في اللقاءِ لِها طَحينا
نزلتم مَنزلَ الأَضيافِ مِنَّا
فأعجَلْنا القِرى أنْ تَشتمونا
قَريناكُمْ فعجَّلنا قِراكم
قُبيلَ الصُبحِ مِرداةً طَحُونا (4)

---

(1) . الراية : العلم .
(2) . الأيام : الوقائع، الغر : المشاهير، كالخيل الغر لاشتهارها .
(3) . القتاد : شجرذوشوك، والواحدة منها قتادة، التشذيب : نفي الشوك.
(4) . المرداة : الصخرة التي يكسر بها الصخور، الطحون : الطحن .

نَعُمُّ أناسَنا ونَعِفُّ عنهم
ونَحمِلُ عنهُمُ ما حَمَّلونا
نُطاعِنُ ما تَراخى الناسُ عنا
ونَضرِبُ بالسيوفِ إذا غُشينا (1)
وَرِثنا المجدَ قد عَلِمتْ مَعَدٌ
نُطاعِنُ دُونَهُ حتى يَبِينا
ألا لا يَجْهَلَنْ أحدٌ عَلَينا

فَنجهَلُ فوقَ جَهلِ الجَاهِلينا

تكرار كلمة :

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

بأنَّا نُوردُ الراياتِ بِيضاً

ونُصدِرُهُنَّ حُمراً قد رَوِينا(2)

وَنَحْنُ الحابِسُونَ بذي أراطَى

تَسَفُّ الجِلةُ الخورُ الدَّرِينا (3)

وَنَحْنُ الحاكمونَ إذا أُطِعنا

وَنَحْنُ العازمونَ إذا عُصينا

وَنَحْنُ التاركونَ لما سَخِطنا

وَنَحْنُ الآخذونَ لما رَضِينا

وكُنا الأيمنينَ إذا التقينا

وكانَ الأيسرين بَنو أبينا

فَصَالُوا صولةً فيمن يَليهم

وصُلْنا صولةً فيمن يَلينا

فآبوا بالنِهابِ وبالسبايا

وأبنا بالمُلُوكِ مُصَفَّدينا (4)

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

بأَي مَشيئةٍ عَمْرو بن هِندٍ

نَكونُ لِقيلكم فيها قَطَينا (5)

بأي مشيئةٍ عمرو بن هندٍ

تُطيعُ بِنا الوُشَاةَ وَتَزدرينا (6)

أو أنَّ يكرر المقطع بتوازن إيقاع مفرداته كما هوالحال في الأبيات التالية:

كَأَنَّ سُيُوفَنا مِنَّا وَمَنهم

مَخَارِيقُ بأَيدي لاعِبينا (7)

كَأَنَّ ثِيابَنا مِنَّا وَمِنهم

خُضِبنَ بِأُرجُوانٍ أَو طُلِينا

وَنَحْنُ الحاكمونَ إذا أُطعنا

وَنَحْنُ العازمونَ إذا عُصينا

وَنَحْنُ التاركونَ لما سَخِطنا

وَنَحْنُ الآخذون لما رَضِينا

---

(1) . التراخي : البعد، الغشيان : الإتيان .

(2) . الراية : العلم .

(3) . تسف : تأكل يابسا، الجلة : الكبار من الابل، الخور: الكثيرة الألبان، الدرين: ما اسود من النبت وقدم .

(4) . النهاب : الغنائم، الأوب : الرجوع، التصفيد : التقييد .

(5) . القطين : الخدم، القيل : الملك دون الملك الأعظم .

(6) . ازدراه : احتقره .

(7) . المخراق : سيف من خشب .

(140/1)

وكُنا الأيمنينَ إذا التقينا

وكانَ الأيسرين بَنو أبينا

فَصَالُوا صولةً فيمن يَليهم

وصُلْنا صولةً فيمن يَلينا

فآبوا بالنِهابِ وبالسبايا

وأبنا بالمُلُوكِ مُصَفَّدينا

بأنا المطعمون إذا قدرنا

وإنا المهلكون إذا ابتلينا

الفصل الرابع

التمرد

(1)

... تمثل القبيلة البناء الاجتماعي الأساسي الذي بنيت عليه الحياة في الجاهلية، وهي تعني تكويناً

اجتماعياً يضم أسراً تنحدر من أصل واحد »ولها نسب مشترك يتصل بأب واحد هو أبعد الآباء والجد الأكبر للقبيلة، فالرابط الذي يربط بين أبناء القبيلة ويجمع شملها ويوحّد بين أفرادها هو الدم، أي النسب . والنسب عندهم هو القومية ورمز المجتمع السياسي في البادية . والقبيلة هي الحكومة الوحيدة التي يفقهها الأعرابي، حيث لا يشاهد حكومة أخرى فوقها، وما تقرره حكومته هذه من قرارات يطاع وينفذ وبها يستطيع أنْ يأخذ حقه من المعتدي عليه«(1) .

... ويمكن تجاوزاً القول إنَّ القبيلة تمثل كياناً كاملاً يشبه كيان الدولة اليوم، إذ لها زعيمها، ونظامها السياسي الذي يحكمها، فضلاً عن القوانين التي يلتزم بها أبناء القبيلة ولها أرضها التي تعيش عليها، إذ »لكل قبيلة أرض تعيش عليها وتنزل بها وتعتبرها ملكاً لها، تنتشر بها بطونها وعشائرها، ولا تسمح لغريب النزول بها والمرور بها إلا بموافقتها ورضاها .وقد اختص كل بطن منها بناحيته فانفرد بها واعتبرها أرضاً خاصة بها « (2) وكان الأساس الذي يقوم عليه النظام القبلي هو العصبية، وهو » أنْ يدعو الرجل إلى نصرة عصبته والتألب معهم على من يناوئهم ظالمين كانوا أو مظلومين، وليس له أنْ يتساءل : أهو ظالم أم مظلوم «(3).

---

(1) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . 4 /314 .

(2) . نفسه، 342/4 .

(3) . نفسه، 4 /392 .

... وفي ضوء هذا تمثل القبيلة البنية الاجتماعية الكبرى التي تلم تحت كنفها الإنسان العربي، وتظله بحمايتها في إطار الرابطة العرقية التي تجمع بين أفراد القبيلة الواحدة، وقد قاد هذا إلى قدر كبير من التلاحم بين أفراد القبيلة، لأنَّ القبيلة إنما تمثلهم جميعاً وأصبحت أفعال القبيلة مؤثرة ومعبرة عن الفرد، كما أنَّ أفعال الفرد تعبر بالضرورة عن القبيلة سلباً أو إيجاباً، ولذلك كان الفرد في القبيلة يدافع عن القبيلة، وإنَّ القبيلة هي الأخرى تدافع عن الفرد ونتج عن هذا » نوع من اندماج الفرد داخل المجموعة، وإنَّ هذا الفرد إذا ما أحرز بطولات فهي تنسب لقبيلته أولاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن القبيلة قد تحارب بأكملها وتحرز « بطولات » دفاعاً عن هذا الفرد أصلاً، أي أنَّ التساوي الفردي والاندماج بين الأفراد داخل القبيلة ليس مجرد تكاتف قدر ما هو تبادل عضوي بين

الفرد والمجموع، وإنَّ البطولة الشخصية النابعة من القبيلة ليست فردية بقدر ما هي جماعية فردية متبادلة « (1) .

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

1- ... الصرحاء .

2- ... الموالي .

3- ... العبيد .

... أما الصرحاء فهم أبناء القبيلة الذين يرجعون في دمائهم إلى الجد الأعلى، ولا تشوب أنسابهم شائبة، وتتمثل فيهم » العصبية بأقوى معانيها، ومنهم تتكون الطبقة

» الأرستقراطية « في القبيلة، وفيهم رئاستها، وبيوتات الشرف فيها . وتعتمد هذه

» الأرستقراطية « أول ما تعتمد على النسب، ومن هنا كان حرص هذه الطبقة على أنْ يظل دمها نقياً، وعلى أنْ تجمع الشرف من » كلا طرفيه« الآباء والأمهات، فلا يكون في أحد طرفي الشرف ما يشينه « (2) .

---

(1) . صلاح عبد الحافظ، الزمان والمكان واثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ص 96 . 97 .

(2) . يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 105 .

... وقد تضطر القبيلة تحت وطأة ظروف معينة إلى خلع أحد أفرادها، أي أنها تحرمه عطفها وعصبيتها عليه، وقد يتم الخلع لأنه قد » أجرم، أو عمل عملاً ينافي شرفه أو شرف قبيلته، واستمر في غيه لا يسمع نصائح أهله وعشيرته « (1) .

... أما طبقة الموالي فتتكون من العربي الحر الذي لجأ إلى قبيلة أخرى غير قبيلته . لأي سبب كان سواء أكان خلعا أم غيره . وعاش في حمايتها، (2)، أو هو العبد المملوك أو الرقيق الأسير الذي يَمنُ عليه مالكه بالحرية، أي أنه يفك رقبته ويعتقه، ويصير المملوك بذلك مولى لعاتقه، ويمكن أنْ يكون المولى عربياً أو أعجمياً، ولكنه في كلتا الحالتين » أقل شأنا في مجتمعهم من الأحرار، إذ نظر إليهم على أنهم دون العرب الأحرار في المكانة، ولهذا قلما زَوَّجَ الأحرارُ بناتهم للموالي« (3) .

... ويمكن القول» إنَّ طبقة الموالي في القبيلة العربية كانت ترجع إلى أصلين: أحرار

وعبيد، أما الأحرار فهم اللاجئون إلى القبيلة، أو إلى أحد أفرادها، من خلعاء القبائل طالبين الحماية والنصرة، وكانوا يسمون أحياناً »الحلفاء«، وأما العبيد فهم أولئك الذين أعتقهم سادتهم من نير الرق، فظلوا مرتبطين بهم برابطة الولاء « (4) .

---

(1) . ... جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 4 / 410. وينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 93 . 95 .

(2) . ينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 108

(3) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 4 / 368. 369

(4) . يوسف خليف، الشراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 108 .

... أما العبيد فهم الطبقة التي تقع في قاع القبيلة، فهم إما أولئك الأسرى الذين يقعون في أيدي القبيلة في صراعها مع القبائل الأخرى، وإما سود جلبوا من أفريقيا، وإما رقيق أبيض مستوردون من أسواق العراق أو الشام، وإما أناس كانوا مدينين » فلم يتمكنوا من سداد ديونهم فبيعوا رقيقاً، ومنهم من صار رقيقاً لعدم تمكنه من دفع مال يجب عليه تأديته « (1) وإما أن يكونوا من الهجناء، والهجين هو ابن العربي من غير العربية وهو مخصص» بمن يولد من أم أعجمية بيضاء «(2) وقيل من أم سوداء، ولما كان الدم العربي هو الذي يرفع من شأن العربي في القبيلة، فلذلك عابت العرب الهجين، واعتبرته

» دون العربي الصريح لوجود دم أعجمي فيه، والأعاجم مهما كانوا عليه من منزلة دون العرب في نظر العرب « (3) .

... ولما كان العرب يبغضون اللون الأسود، ويبغضون من ثم الزنوج، فلقد كان

» أسوأ هؤلاء الهجناء حظاً، وأوضعهم منزلة اجتماعية أولاد الإماء السود الذين سرى اليهم السواد من أمهاتهم، فقد كانوا سبة يعير بهم آباؤهم . . . ومن هنا أطلقوا على هؤلاء السود اسماً خاصاً بهم تمييزاً لهم عن سائر الهجناء، فسموهم » الأغربة « تشبيها لهم بذلك الطائر البغيض المشئوم في لونه الأسود، ونسبوهم في أكثر حالاتهم إلى أمهاتهم «(4) .

---

(1) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 4 / 567 .

(2) . نفسه، 4/ 390 . 391

(3) . نفسه، 4 /390 . وينظر أيضا : 4/ 577.

(4) . يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 110 .111.

... والعبيد أدنى طبقات المجتمع القبلي، إذ يقومون بالخدمة التي يأنف الإنسان الحر من ممارستها » وقد كان العبد ملكاً يباع ويشترى، بيع الأموال المنقولة، ويتصرف صاحب العبد به تصرفه بملكه الخاص، ولم يُخوّل القانون حتى إبداء رأيه في مستقبله في أي حال من الأحوال، لأنه ملك وبضاعة مملوكة، كالماشية، وإنْ كان إنساناً حياً له ما لكل إنسان من روح وإدراك وشعور «(1) .

(2)

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

---

(1) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 4 / 555 .

... وقد تأثرت دلالة الصعلكة لغوياً واصطلاحياً بهذا التفاوت الطبقي الذي عاشه المجتمع العربي، فالصعلوك في اللغة : هو الفقير الذي لا مال له ولا اعتماد، وهو في الاصطلاح : فرد يمارس الغزو والإغارة والسلب بمفرده أو مع جماعة من أجل سد جوعه واستمرار حياته، ولذلك يمكن القول : إنَّ

» مادة » صعلك « تدور في دائرتين : إحداهما » الدائرة اللغوية« التي تدل فيها على معنى الفقر، وما يتصل به من حرمان في الحياة وضيق في أسباب العيش، والأخرى نستطيع أن نطلق عليها«الدائرة الاجتماعية» وفيها نرى المادة تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع « (1) .

... إن بنية القبيلة ـ كما أسلفنا ـ بنية طبقية تقع في قمتها طبقة الصرحاء، وتقع في قاعها طبقة العبيد، ويمثل الموالي طبقة متوسطة بين الطبقتين، من حيث الأهمية والقيمة . وتمثل ظاهرة الصعلكة تمرداً على البناء القبلي، لأنَّ مشكلة الصعاليك »لم تكن مشكلة قبائلهم وإنما كانت مشكلة النظام القبلي نفسه، وهذا ما أوجد بين الصعاليك معنى مشتركاً، يعبر بالتضامن الفعلي أو المفترض مع شعور جنيني بأنهم مجتمع مصغر يختلف عن المجتمع القائم، وبالتالي فقد تميزوا بفقد الإحساس بالعصبية القبلية التي كانت قوام المجتمع الجاهلي وبتطورها في نفوسهم إلى عصبية مذهبية«(2).

... إن البناء الاجتماعي للصعلكة يتجاوز البناء الطبقي المتعدد الطبقات إلى طبقة اجتماعية واحدة يتساوى فيها الجميع، وقد كونت هذه الطبقة الجديدة طوائف ثلاثة انحدرت من المجتمع القبلي، يمكن تلخيصها على النحو التالي : (3)

---

(1) ـ يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 26 ـ 17 .

(2) ـ إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص 200 .

(3) ـ ... ينظر : يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 57 ـ 58 .

1– ... طائفة الخلعاء والشذاذ : وهي الطائفة التي اضطرت قبائلهم إلى خلعهم، مثل : حاجز الأزدي، وقيس بن الحدادية، وأبي الطمحان القيني .

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

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

... إن هذه الطوائف الثلاث يجمع بينها الفقر المدقع وحالة الطرد الاجتماعي من البناء القبلي

»وينظر هؤلاء الفقراء الجياع، المحتقرون من مجتمعهم، المنبوذون من إخوانهم في الإنسانية، إلى الحياة ليشقوا لهم طريقاً في زحمتها، وقد جردوا من كل وسائلها المشروعة، فلا يجدون أمامهم إلا أمرين : إما أنْ يقبلوا هذه الحياة الذليلة المهينة التي يحيونها على هامش المجتمع، في أطرافه البعيدة، خلف أدبار البيوت، يخدمون الأغنياء، أو ينتظرون فضل ثرائهم، أو يستجدونهم في ذل واستكانة، وإما أنْ يشقوا طريقهم بالقوة نحو حياة كريمة أبية، يفرضون فيها أنفسهم على مجتمعهم، وينتزعون لقمة العيش من أيدي من حرموهم «(1) .

(3)

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

---

(1) . نفسه، ص 33 .

... ويلتقي التمرد بالثورة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع (1)، ويبدو أنَّ أسبابا قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر درجة من التأزم ،ومن ثم تستخدم القوة أداة للوصول إلى الهدف، إنَّ المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسب التفاوت الاقتصادي الفادح .

... إن ظاهرة الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية متمردة في المجتمع الجاهلي، تولدت في أحد جوانبها من عدم إمكان تعايش الفرد في إطار القبائل العربية بأنظمتها القاسية وقوانينها الجائرة، ولكنه بخروجه عن القبيلة أخذت تواجهه ضروب من المعضلات والمشكلات لا تقل عن تلك التي عاشها في المجتمع القبلي .

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

... لقد كان الصعاليك ينشدون حياة مستقرة بعيدة عن الجوع والعبودية، ولذلك كانوا يجدّون بحثا عن الغنى والثراء غير مبالين بالوسيلة التي توصلهم إلى هدفهم، وعلى الرغم من هذا فإنهم لم يحققوا هذه الغاية التي ينشدونها، إذ نجد عروة بن الورد بقي فقيراً على الرغم من كل محاولات الإغارة والسلب يقول :(2)

دَعَيني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَلَّني
أُفيدُ غِنى فِيهِ لِذِي الحَقِّ مَحملُ (3)
أَلَيسَ عَظيماً أَنْ تَلِمَ مُلِمَّةٌ
وَلَيسَ عَلَينَا في الحقوقِ مُعوَّلُ
فَإِنْ نَحنُ لم نَملِكْ دِفاعاً بِحَادِثٍ
تَلمُ بهِ الأَيامُ فَالموتُ أَجْمَلُ

---

(1) . ... أدونيس، زمن الشعر، ص 130 .

(2) . عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص 106 .

(3) . الحق : الحزم، المحمل : الجهد .

(148/1)

إن عروة بن الورد يوازن بين الموت والغنى، إذ يجعل الطواف علة في الصراع مع الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وإذا كان الطواف يعنى الحركة نحو غاية محددة فإنه يقود الشاعر إلى أحد أمرين : الغنى » الذي يتضمن الحياة « في زمن الفقر والبؤس، والموت الذي يعني خلاصا من حياة بائسة، إنَّ الشاعر هنا يواجه الحياة والموت بوصفهما قطبي معادلة لا بد من إصابة أحدهما، ويقول :(1)

ذَرَيني أُطوِّفْ في البلادِ لعلَّني
أُخلِّيكِ أو أُغنيكِ عن سُوءِ مَحْضَرِ (2)
فإنْ فَازَ سَهمٌ بالمنيةِ لمْ أكنْ

جَزوعاً وهلْ عن ذاكَ من مُتَأخرِ
وإنْ فَازَ سَهمي كفَّكم عن مَقَاعدٍ
لَكَم خَلفَ أدبارِ البيوتِ ومَنظرِ (3)
ويقول :(4)
دَعيني لِلغِنى أَسعَى فَإِنّي
رَأَيتُ النَّاسَ شَرُّهُمُ الفَقَيرُ
وَأَبعَدَهُمْ وأَهوَنَهم عَلَيْهِم
وَإِنْ أَمسَى لَهُ حَسَبٌ وَخِيرُ (5)
وَيُقْصِيهِ النَّدِيُّ وَتَزدَرِيهِ
حَلَيلَتُهُ وَيَنهرُهُ الصَّغيرُ (6)
وَيُلفى ذُو الغِنَى وَلَهُ جَلالٌ
يَكَادُ فُؤَادِ لاقيه يَطَيرُ
قَليلٌ ذَنْبُهُ وَالذَّنبُ جَمٌ
وَلَكَنْ لِلغِنى رَبٌ غَفُورُ
إنَّ الفقر نفي اجتماعي آخر يعاني منه الصعلوك إذ يقترن الفقر بالشر والهوان والازدراء والانتهار والذنب، في حين يقترن الغنى بالصفات المضادة تماما .

---

(1) . الاصمعي، الاصمعيات، ص 44.
(2) . التخلية : الطلاق .
(3) . جعل من سهام الميسر مثلا له في مقارعة الموت، وفوز السهم : خروجه أولا، أدبار البيوت : كان الضيف إذا نزل بقوم نزل أدبار البيوت حتى يهيأ له مكانه .
(4) . عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص 45 .
(5) . الخير : الكرم والشرف .
(6) . الندي : المجلس، حليلته : زوجته .

... ومن الجدير بالذكر أنَّ عروة بن الورد ألحَّ على تكرار الفعل »أطوف « الذي يدل على الحركة التي تحاول الكشف والبحث، وكأنه رحلة نحو النجاة، وقد فطن باحث إلى أنَّ الفعل » طاف « ومشتقاته قد شحن » بتوتر ملحوظ بين الإنسان والطبيعة بشكل خاص، فالإنسان يرى هلاكه في مادة طاف بعد أن أمن بالنجاء « (1)، وإذا أخذنا بهذا السياق أنَّ الطواف له دلالة مقدسة لأنه يجعل من الكعبة أو الصنم مركزاً يدور حوله الإنسان سعياً نحو النجاة وأمناً من الشرور، أصبح للفعل »أطوف « دلالته التي تحاول التقليل من شدة التوتر الذي يحدثه الواقع الخارجي في نفس الشاعر، بمعنى أنَّ الشاعر

» ينطلق في رحلته محاولا التخلص من ذلك الخوف الرابض في نفسه نتيجة الشعور بعدم الاستقرار على المستوى النفسي والاجتماعي « (2) ويقول :

إذا قُلتُ قَد جَاء الغِنى حَالَ دونَهُ

أَبو صِبيةٍ يَشْكُو المفاقِرَ أَعْجَفُ (3)

---

(1) . ... حسن البنا، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، ص14 .

(2) . ... نفسه، ص19 .

(3) . المفاقر : جمع فقر .

ويمثل التعبير عن » الأنا « خاصية يتميز بها شعر الصعاليك، وتتجلى ملامحها واضحة إزاء » النحن « متمثلة في القبيلة، شعوراً بالاعتلاء والتفاخر بالخصائص الفردية، وقد أكد ذلك يوسف خليف إذ يصبح »ضمير الفرد » أنا « أداة التعبير فيه بدلاً من ضمير الجماعة » نحن « الذي هو أداة التعبير في الشعر القبلي، وتصبح المادة الفنية لشعره مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته . ومعنى هذا أنَّ ظاهرة الفناء الفني لشخصية الشاعر القبلي في شخصية قبيلته التي نلاحظها بوضوح عند أصحاب المذهب القبلي في الشعر الجاهلي قد اختفت من مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة، وحلت محلها ظاهرة أخرى يصح أن نطلق عليها » ظاهرة الوضوح الفني لشخصية الشاعر الصعلوك « (1) ويرى كمال أبو ديب أنَّ هذه الأنا » قلقة تبحث لا من أجل أنويتها بل من أجل تغيير العالم من أجل تدمير آثار التركيبة الطبقية للقبيلة، من أجل أن تنقذ المسحوقين والمحرومين« (2) يقول عروة

بن الورد مخاطبا بني ناشب :

فإنْ شئتُمُ حاربتُموني إلى مَدى

فيجهدكم شأوُ الكِظاظِ المغرّبِ (3)

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

---

(1) . ... يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 277 .

(2) . ... كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 582 . 583 .

(3) . الكظاظ : ما يملأ القلب من الهم، المغرب : البعيد .

... ولا يعنى هذا ان الشاعر الصعلوك لا يقيم تعارضا بين الأنا والأنا الآخر على الإطلاق، ولكنه يقيمه من منظور آخر، يتكئ على أبرز مقومات التمرد وأخلاقياته، إذ يتحدد على ضوء الإيثار المتمثل في الصعلوك، وتعارضه الأثرة لدى الآخر، يقول عروة: (1)

إني امرؤ عافي إنائي شركةٌ

وأنتَ امرؤ عافي إنائِكَ واحدُ(2)

أهَزأُ مني أن سَمِنتَ وأن ترى

بوجهي شحوبَ الحقِّ والحقُ جاهدُ

أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ

وأحسو قراحَ الماءِ والماءُ باردُ(3)

إن هذه الأبيات تنبئ عن » التعارض الحدي بين قيم الصعلوك وقيم الآخرين، بين الإيثار والأثرة، بين الانظلام والظلم، وتبرز هذا التعارض بواسطة الصورة الكنائية لوعاء الزاد الذي لا يقربه سوى صاحبه، والوعاء المقابل الذي يبيحه صاحبه للناس جميعاً فلا يبقى له شيء . صاحب الوعاء الأول

يزداد سمنة وترهلاً، مقابل صاحب الوعاء الثاني الذي يزداد هزالاً ونحولاً لأنه أثر الحق، والحق مجهد لصاحبه، وآثر أن يعطي من نفسه لغيره، كأنه يقسم جسمه بين جسوم كثيرة ولا يتمتع بشيء سوى قراح الماء البارد « (4).

... إنَّ الرجل في قصيدة القبيلة له حضور خاص يتجلى في فروسيته وفحولته ونأيه عن مظاهر الحياة الهامشية، وكأنه صورة لمثال أو بطل ملحمي، ولكن الرجل في قصيدة الصعاليك إنسان عادي يؤدي دوره في حياة واقعية، ويميز عروة بن الورد بين نمطين من الصعاليك الأول خامل كسول: فهو كما يقول عروة بن الورد : (5)

لَحَى اللهُ صُعلوكاً إذا جَنَّ لَيلُهُ

---

(1) . ... عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ص 29 .

(2) . عافي إنائي شركة : أي يأتيني من يشاركني فيه .

(3) . قراح الماء : اي الذي لا يخالطه لبن أو غيره .

(4) . ... جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع :444 ص 77 .

(5) . ... ديوانا عروة بن الورد والسموأل، ص 37 .

مُصافي المُشاشَ آلفاً كُلَّ مَجزرِ (1)

يَعَدّ الغِنى من نَفسِهِ كُلَّ لَيلةٍ

أَصابَ قِراها من صَديقٍ مُيسَّرِ (2)

يَنَامُ عِشاءً ثُمَّ يُصبِحُ نَاعِساً

يَحُثُّ الحَصَا عن جَنبِهِ المُتَعَفِّرِ (3)

قَليلُ التماسِ الزَّادِ إلاّ لِنفسِهِ

إذا هو أَمسى كالعريشِ المجوَّر (4)

يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ مَا يَستَعِنَّهُ

وَيُمسِي طَليحاً كَالبَعيرِ المُحَسَّرِ(5)

والثاني لا يعيش هذه الحياة، بل إنَّ شراسته تتجاوز الحدود، إذ يشهر سيفه ويخاتل خصومه من أجل

أنْ يعيش، وقد يموت في سبيل ذلك، وكلا الأمرين ينتزعهما بإرادته، وفي كليهما حياة بعز أو موت يلقاه وهو حميد السمعة، يقول عروة بن الورد :

وَلَكنَّ صُعلُوكاً صَفيحَةُ وَجْهِهِ
كَضَوءِ شِهَابِ القَابِسِ المُتَنَوَّرِ (6)
مُطِلاً على أَعدائِهِ يَزجرُونَهُ
بِسَاحَتِهِم زَجْرَ المَنِيحِ المُشَهَّرِ (7)
إذا بَعُدُوا لا يأَمَنُونَ اقتِرَابَهُ
تَشَوُّفَ أَهْلِ الغَائِبِ المُتَنَظَّرِ (8)
فَذلكَ إنْ يَلْقَ المَنيَةَ يَلقَهَا
حَمِيداً وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأجْدَرِ

---

(1) . مصافي المشاش : مختار، المشاش : رأس العظم اللين، المجزر : الذي يجزر به الأبل

(2) . يقول إذا ملأ بطنه عنده غنى ولم يبال ما وراءه من عياله وقرابته .

(3) . ... يحث : يحرك، ويحث الحصى : أي لا يبرح الحي، المتعفر : الممرغ في التراب .

(4) . العريش : شبه الخيمة، مجور :ساقط .

(5) . ... الطليح : المعيي والمهزول، المحسر : المتعب، والواقع في الحسرة.

(6) . ... صفيحة وجهه : بشرته، القابس : الذي يقبس النار، المتنور : المضيء .

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

(8) . تشوف : تطلع، المتنظر : المنتظر قدومه .

(153/1)

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

وَإني لأُثوي الجُوع حَتى يَمَلَّني

فَيذهبَ لَمْ يَدْنسْ ثِيابِي وَلا جِرمِي(1)
وَأَغتَبِقُ المَاءَ القَرَاحَ فأنتهي
إذا الزَّادُ أَمسَى لِلمُزلَّجِ ذا طَعْمِ (2)
أَرُدُّ شُجَاعَ البَطنِ قَدْ تَعْلَمينَهُ
وأُوثِرُ غَيري من عِيالِكِ بالطُّعمِ (3)
مَخَافَةَ أَنْ أَحيَا بِرَغمٍ وَذِلَّةٍ
وَللمَوتُ خَيرُ مِنْ حَيَاةٍ على رَغْمِ

... إنَّ ما يدعو إليه الصعلوك في اختيار أحد أمرين الحياة الكريمة أو الموت، هو الأمر الذي أكده البير كامو في أثناء حديثه عن خصائص التمرد عند الإنسان، لأن المتمرد يريد » أن يحيا، ويعترف به في شخصه، انه يريد أن يكون هذا، أو أن يكون لا شيء، أي أن تحرمه القوة المتحكمة به حرمانا نهائيا. وهو في النهاية، يرضى بالحرمان والسقوط الأخير، ونعني الموت ... إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان« (4).

---

(1) ـ أثوي : أطيل حبسه، جرمي : جسمي .
(2) ـ أغتبق : أشرب عشاء، القراح : الصافي، المزلج : البخيل .
(3) ـ شجاع البطن : شدة الجوع .
(4) ـ ... البير كامو، الإنسان المتمرد، ص 20 .

... لقد كان الصعلوك يكثر من الحديث عن الموت أو الخوف منه، ولكنه لا يبالي فيما يقع فيه، ما دام مقتنعاً بالهدف الذي يسعى إليه، كسباً للقوت والطعام، أو تحقيقاً للذات في امتلاك حريتها ووجودها، ومن ثم تكون التضحية أمراً عادياً، فقد يموت الإنسان وهو يكافح، وقد يموت وهو قاعد خلف أدبار البيوت، وكلاهما موت، غير أنَّ هناك فرقاً جوهرياً كبيراً بينهما . إنَّ الصعلوك ـ هنا ـ يختار الموت، فإرادته هي التي اختارت الخروج على القبيلة، وإرادته هي التي حددت له الميتة التي يريد، ومن ثم فإنه يرفض أساليب القبيلة، لأنها أساليب قمعية خارجية ثابتة لا تعرف التغاير، ويستبدل ذلك بأسلوبه هو الخاص الذاتي الداخلي . إنه بهذا يؤكد ذاته، إنَّ اختيار الخروج على القبيلة،

واختيار الموت، تمرد على » مس كيانه « كما يقول البير كامو لأن المتمرد » يناضل من أجل سلامة جزء من كينونته « (1)

... إن تمرد الصعاليك على القبيلة كان تمرداً على نظامها وقوانينها وعاداتها وقيمها، واستبدل الصعلوك ذلك بمجتمع جديد له قيمه وقوانينه، ولقد تغيرت فيه أمور كثيرة، إذ يهدف الصعلوك إلى هدم البناء الطبقي في القبيلة، وأشاد بدلا منه نظام طبقة واحدة يتساوى فيها الناس، ولا يمكن أنْ يتحقق ذلك الا بالتحرر من ربقة النظام القبلي باستخدام القوة وسيلة لتحقيق الأهداف، ولذلك فإنَّ كل ما يملكه الصعلوك : ذكاء، وسيف، وأنفة، وإنَّ هذه المقومات الثلاثة تبعد عنك مظالم المجتمع القبلي كما يقول عمرو بن براق الهمداني :

مَتَى تَجمَعِ القَلبَ الذَّكيَّ وَصَارِماً

وأَنفاً أَبياً تَجْتَنبكَ المَظَالِمُ (2)

---

(1) . ... نفسه، ص 23 .

(2) . الصارم : السيف القاطع، الأبي : المترفع عن الدنايا، الحمى : الذي لا يحتمل الضيم .

(155/1)

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

وإِنِّي كَفَاني فَقْدُ مَنْ ليسَ جَازياً

بِحُسنَى ولا في قُربِهِ مُتَعَلِّلُ (1)

ثَلاثَةُ أَصحابٍ : فَؤَادٌ مُشَيَّعٌ

وأَبيضُ إِصْلِيتٌ وَصفراءُ عَيْطَلُ (2)

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

أَرَى أُمَّ حَسّانِ الغَداةِ تَلومُني
تُخَوّفُني الأَعداءَ والنَّفسُ أَخْوَفُ
تَقولُ سُليمى لو أَقمتَ لَسرَّنَا
وَلَمْ تَدْرِ أَني للمُقَامِ أُطوّفُ
لَعلَ الذي خَوّفتِنا من أَمامنا
يُصادِفُهُ في أَهلِهِ المُتخلفُ (3)
ويقول أيضا :(4)
تَقولُ لكَ الوَيلاتُ هلْ أنتَ تارِكٌ
ضُبُوءاً بِرَجلٍ تارةً وبمنسرِ (5)
ومُستثبِتٌ في مالِك العامِ إنَّني
أَراكَ على أقتادِ صرماءَ مُذكِرِ (6)
فَجُوعٍ بها للصالحينَ مَزَلَّةٍ
مَخُوفٍ رَدَاها أنْ تصيبَكَ فاحذرِ (7)

---

(1) . الجازي بالحسنى : الذي يعمل الخير، التعلل : التلهي .

(2) . المشيع:المقدام، الأصليت:السيف الصقيل المجرد من غمده، الصفراء: قوس نبع، العيطل:القوية الطويلة العنق.

(3) . أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، 2 / 187 .

(4) . الاصمعي، الأصمعيات، ص 44 . 45 .

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

(6) . الأقتاد : جمع قتد : وهو خشبة الرحل، الصرماء : القليلة اللبن، المذكر : التي تلد ذكورا .

(7) . فجوع : تفجع للناس .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن مكانة المرأة في مجتمع الصعاليك، إذ لها حضورها المتميز ولكنه حضور من نوع آخر يختلف عن حضورها في قصيدة القبيلة، فإذا كانت المرأة في قصيدة القبيلة تمثل ماضياً ينبيء عنه طلل حاضر، ومحاولته استرجاع الماضي عبر أوصاف حسية جسدية تثير الغريزة غالباً، فهي أقرب إلى المثال أو الرمز البعيد، ولكنها في قصيدة الصعلوك تعيش حياة صاحبها معاناة وخوفاً وقلقاً، ولذلك فليست » المرأة في قصائد الصعاليك بهكنة، هركولة، مربربة، ثقيلةالخطى، نؤوم الضحى، عالية تغري أحضانها بالهروب من الخطر، أو تشعل الشهوة التي تتوهج في اليوم الغائم تحت الطراف المعمد كأنها حضور جسدي دائم ينسي الهم كالخمر ويغري بالاقتناص كالفريسة، وإنما هي الحبيبة والزوج الملهوفة والمحاورة والشريك ورفيق الضراء قبل السراء « (1)

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

(4)

---

(1) . ... جابر عصفور، حكمة التمرد، مجلة العربي ع : 444 ص 78 .

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

الجوع في شهور الصيف حتى كاد يشرف على الموت والهلاك :

وَمَا نِلتُها حَتَّى تَصَعْلكتُ حِقْبَةً

وَكِدتُ لأَسبَابِ المَنِيَّةِ أَعْرَفُ (1)

وحَتَّى رَأَيتُ الجُوعَ بالصَّيفِ ضَرَّنِي

إِذا قُمتُ تَغْشَانِي ظِلالٌ فأَسدِفُ « (2)

... إنَّ قصيدة القبيلة تعبر عن المألوف والمحدود في حياة القبيلة، ويمثل المكان أحد أبرز المكونات التي تعنى بها قصيدة القبيلة ،إذ يرسم الشاعر تجمع القبيلة ورحيلها، ويحتل المكان قيمة خاصة لدى الشاعر وبخاصة في الطلل الذي تظل ملامحه واضحة بحدوده الجغرافية، وببقايا آثاره، ويستدعي المكان معه زمناً خاصاً يقوم على أساس تعاقبي، ولا أحسب أنَّ المكان » يصبح عرضياً في النص الصعلوكي ،وبسبب عرضيته تنتفي ظاهرة التعبير الرمزي بالأطلال وينفصم المكان عن الزمان كلية«(3)وإنما يمثل المكان خصوصية أخرى، إذ ينتقل فيه الشاعر من الحديث عن المألوف والمحدد إلى الغامض والغريب واللامألوف، فبعد أنْ كان الطلل دار الحبيبة وتجمع القبيلة أمراً مألوفاً في قصيدة القبيلة يصبح المكان مرقبة عنقاء عند الشنفرى :

---

(1) . أسباب : جمع سبب وهو الطريق وما يتوصل به إلى غيره .

(2) . ... احسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص 194. وينظر : ديوان ... الشنفرى والسليك بن السلكة وعمرو بن براق، ص 94، أسدف : ارتخي وأنام .

(3) . ... كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 576 .

وَمَرقَبةٍ عَنقَاءَ يَقصُرُ دَونَهَا

أَخُو الضِّرْوَةِ الرِجْلُ الحَفِيُّ المُخَفَّفُ(1)

نَعَبتُ إلى أَدنَى ذُرَاها وقد دَنا

من الليلِ مُلتَفٌ الحَديقةِ أَسْدَفُ (2)

فَبِتُّ على حَدِّ الذِّراعَينِ مُجْذِياً

كَمَا يَتَطَوَّى الأَرْقَمُ المُتَعَطِّفُ (3)

وَلَيسَ جِهَازِي غَيرُ نَعلينِ أُسْحِقَتْ
صُدُورُها مَخصَورَةً لا تُخَصَّفُ (4)

---

(1) . ... المرقبة : الموضع العالي المنيع يتخذ للرصد، العنقاء : الطويلة العنق، أخو الضروة : الصياد الذي يكون معه كلاب ضراها أي عودها على الصيد، الحفي : العالم بالشيء علما عميقا، المخفف : النحيل .

(2) . نعبت : رفعت رأسي وأسرعت، نميت : ارتفعت اليها، أسدف : مظلم.

(3) . مجذيا :ثابتا، الأرقم : ذكر الحيات أو أخبثها .

(4) . أسحقت : بليت، مخصورة : أي أصيبت خاصرتها، لا تخصف : أي لا تخرز بالمخصف، والمخصف مخرز الإسكاف .

(159/1)

وقد » لا يكتسب المكان اسماً في نص الصعلكة « (1)ولكنه يتراءى مُنَكَّراً مجهولاً غامضاً ومعبراً عن موحشة الحياة التي تعيشها الصعلوك، ولكنه لا يفارقه زمان يعيشه الشاعر نفسه، وإذا جاز أنْ نقول إنَّ قصيدة القبيلة لها زمانها الآني القصير الذي يسترجع فيه الشاعر الماضي فإنَّ المكان في قصيدة الصعلوك يعبر عن المجهول والغامض، فهو مكان بكر يقاربه زمان حاضر ينبئ عن المستقبل، زمان دائري لا يعرف التعاقب . إنَّ المكان في قصيدة الصعلوك مكان » الحياة / الموت « وإنَّ الحاضر يمكن أن يحقق للشاعر إمكان التواصل مع الحياة، أي أنَّ الشاعر الصعلوك يعيش لحظته الآنية، غير أنه لا يمتلك وقتاً أو زمناً للحب، وهو يختلف عن شاعر القبيلة الذي يعيش اللحظة الآنية سريعة خاطفة لتحيله إلى الزمن الماضي ،ولذلك فإن الزمن الأساس عند شاعر القبيلة هو الزمن الماضي زمن المحبوبة، زمن التواصل معها، وفيه يمتلك الشاعر وقتاً للحب والتواصل، إذن فالأطلال «تجسد للزمن الماضي ومرور الزمن وتدميره للعالم، أما مكان الصعلوك فإنه إمكانية تجسد المستقبل وبناء عالم جديد »(2).

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

شعر مقطوعات :

---

(1) . ... كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 577 .

(2) . ... نفسه، ص 578 .

... تتفشى في شعر الصعاليك المقطوعات القصيرة التي يمكن أنْ نضع لكل واحدة منها عنواناً مستقلاً، وقد فطن إلى هذا يوسف خليف وأرجعه إلى » طبيعة حياتهم نفسها تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده وإعادة النظر فيه كما يفعل الشعراء القبليون ... »كما« أنَّ حياة الصعاليك كانت حياة قلقة مضطربة، وأنهم جميعا كانوا يشعرون شعوراً عميقاً بأنها حياة قصيرة ...وهل نظن شاعراً هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله ويجوده ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة ؟ أظن أنَّ الطبيعي أنَّ مثل هذه الحياة التي لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لوناً من الفن السريع الذي يسجل فيه الشاعر ما يضطرب في نفسه من مقطوعات قصيرة موجزة، يسرع بعدها إلى كفاحه الذي لا ينظره ولا يمهله « (1) .

وحدة الموضوع :

... يغلب على شعر الصعاليك، وهو مقطوعات في أغلبه، وحدة موضوع واحد، بحيث يستطيع الباحث » أن يضع لكل مقطوعة عنواناً خاصاً بها، دالاً على موضوعها، وهي ظاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي القبلي في مجموعه، تلك القصائد التي تبدأ عادة بمقدمة طللية، ثم تظل تنتقل من موضوع إلى موضوع حتى تصل إلى نهايتها « (2)وقد تكون المقطوعة الشعرية تعبيراً عن موقف ما عاشه الشاعر، فالشنفرى قال لإحدى بنات القبيلة » اغسلي رأسي يا أخيه، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته . . . فقال :

أَلاَ لَيتَ شِعرِي والتَّلَهُفِ ضَلَّةٌ

بما ضَرَبتْ كَفُّ الفَتَاةِ هَجينَهَا (3)

ولو عَلِمَتْ قُعسُوسُ أَنسابَ وَالِدِي

وَوَالِدِها ظَلَّتْ تَقَاصَرُ دُونَهَا (4)

(1) . يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 262 .

(2) . نفسه، ص 264 .

(3) . التلهف ضلة : أي التلهف على شيء ضلال، الهجين : العربي الذي امه أَمَةٌ .

(4) . عقسوس : اسم فتاة، ظلت تقاصر دونها : أي تقاصر عنقها أمامي .

(161/1)

أَنا ابنُ خِيارِ الحُجْرِ بَيْتَاً وَمنصِباً

وَأَمّي ابنةُ الأَحرارِ لو تَعرِفِينَهَا(1)

التخلص من المقدمات الطللية :

... ومن الخصائص التي تميز بها شعر الصعاليك أنه يخلو من المقدمات الطللية، لأنَّ الشعر مادام شعر مقطوعات من ناحية، وشعراً يتسم بوحدة الموضوع من ناحية ثانية فإنه من الطبيعي أن يتخلص من المقدمات الطللية، ولا يعني هذا أنَّ الصعلوك لا يتعرض إلى ذكر المرأة، ولكنه كان يتعرض للومها وخوفها عليه، وغالبا ما تكون زوجة .

... إن بنية القصيدة الجاهلية القبلية تتكون في الغالب من وحدات متعددة، يكون الوقوف على الأطلال والتغزل بالحبيبة من بعض هذه المكونات، وتلحقهما مكونات أخرى، مثل وصف الرحلة مرة، أو وصف الفرس مرة، أو التعرض للسلم أو الحرب مرة، وهكذا، إذ من المؤكد أنَّ غالبية القصائد الجاهلية القبلية تتميز بتعدد الوحدات المكونة لها، ترى هل يمكننا القول إنَّ هذا التعدد في الوحدات الشعرية إنما هو صدى وصورة لتعدد طبقات البناء الاجتماعي في القبيلة، فإذا كانت القبيلة تتعدد طبقاتها : من أحرار، وموال، وعبيد، ماثلت ذلك القصيدة بتعدد وحداتها المكونة لها:

القبيلة : تعدد الطبقات : أحرار، وموالي، وعبيد

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

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

... الصعاليك : طبقة واحدة

... القصيدة : وحدة واحدة

الفصل الخامس

الموت

(1)

---

(1) . ... ابو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 21 / 87 . 88 .ينظر : ديوان الشنفرى والسليك بن السلكة وعمرو بن براق، ص 68، الحجر: قبيلة الشاعر .

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

... ولقد عني الإنسان القديم النياندرتال بدفن الموتى، حيث وجد في بعض الحفريات أنَّ الميت دفن مطويا بطريقة معينة، واختلف في تفسير ذلك إذ » ذهب بعضهم إلى أنَّ طوي الجثة كان رغبة في منع عودة الميت لئلا يقلق الأحياء، ويسبب الضرر لهم في حين ذهب آخرون إلى أنه كان يمثل محاكاة لوضع الجنين تفاؤلاً ورمزاً إلى أن القبر سيشهد ولادة أخرى للإنسان « (1) .

... وكانت غاية الدفن تكريم الإنسان، وكلما كان دفن الميت لائقاً فإنَّ روحه تستقر في العالم السفلي، غير أنَّ » أرواح الذين لم تدفن أجسادهم، أو الذين لم يقرب لأرواحهم وفق الشعائر المقررة، تكون قلقة غير مستقرة في ذلك العالم، وتعود بطريقة ما إلى عالم الأحياء لإحداث الأذى بسكانه حيث ... تصبح شبحاً أو روحاً خبيثاً « (2) ولعل هذا يقرب من تصور العرب لهامة القتيل التي تظل تصيح اسقوني اسقوني، لا تكف عن الصياح، ولا يستقر جسد القتيل حتى يأخذ له أهله بثأره .

---

(1) . نائل حنون، عقائد مابعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، ص 29 .
(2) . نفسه، ص 112 .

... وكان العربي يدفن قتلاه، ولكنه يترك قتلى أعدائه دون دفن تأكلها الوحوش والطيور، وكأنه جزء من فعل كانت الحضارات القديمة تمارسه في تعذيب أعدائها بعد الموت، وهذا ما كان يفعله العراقيون القدماء لأنهم اتخذوا من » بقاء جسد الميت بدون دفن وتعريضه للجوارح والكواسر وسيلة للانتقام من الأعداء لغرض حرمان أرواحهم من الاستقرار في العالم الأسفل « (1) .

... وقد آمن الجاهلي بحتمية الموت، وأنه أمر واقع لا محالة، وهذا ما ذكره شعراء الجاهلية، يقول الحصين بن الحمام المري : (2)

أَبَى لابنِ سَلمى أنه غيرُ خَالِدٍ
مُلاقي المنايا أَيَّ صَرفٍ تَيمَّما (3)
فَلستُ بمُبتاعِ الحياةِ بِسُبَّةٍ
ولا مُبتَغٍ من رهبةِ الموتِ سُلَّما

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي : (4)

إنَّ المَنيَّةَ والحُتُوفَ كِلاهُما
يُوفي المخارمَ يَرقُبان سَوَادِي (5)
لن يَرضَيا مِنّي وَفاءَ رَهينةٍ
من دُونِ نفسي طارِفي وتِلادِي(6)

وقال أبو دؤاد الإيادي : (7)

وكهولٌ بَنَى لهم أَولُوهُمْ
مأثُراتٍ يَهابُها الأقوامُ
سُلِّطَ الدهرُ والمَنونُ عليهمْ
فَلَهُمْ في صَدَى المقابرِ هامُ (8)
وكذاكُم مَصيرُ كلِّ أُناسٍ
سوفَ، حَقاً، تُبليهُمُ الأيامُ

ويقول عمو بن كلثوم

وَإنا سَوْفَ تُدرِكُنَا المَنَايَا

---

(1) . نفسه، ص 118 .

(2) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 69 .

(3) . أي صرف تيمما : أي جهة قصد .

(4) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 216 .

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

(6) . الرهينة : الرهن، طارفي وتلادي : المال الحديث والقديم .

(7) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 187 .وانظر عن حتمية الموت حديثا مفصلاً ونصوصا شعرية عند : مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 30 . 43 .

(8) . ... الهام : جمع هامة، روح الميت تصير هامة تطير .

مُقَدَّرةً لَنا ومُقَدِّرينا(1)

ويقول طرفة بن العبد :

أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ

كقبرِ غَوِيٍّ في البِطالةِ مُفسِدِ(2)

ترى جثوتينِ من تُرابٍ عليهما

صفائحُ صُمٌّ من صَفيحٍ مُنضَّدِ(3)

أرى الموتَ يَعتامُ الكرامَ ويَصطَفى

عَقيلةَ مالِ الفاحِشِ المُتشدِّدِ(4)

أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ

وما تَنقُصُ الأيامُ والدّهرُ ينفَدِ

لعمرك ! إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتي

لكالطِّوَلِ المُرخى وثِنياهُ باليدِ(5)

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

فَذَرْنِي أُروّي هَامَتِي في حَياتِهَا

مَخَافَةَ شُربٍ في المَمَاتِ مُصَرَّدِ (6)

كَرِيمٌ يُروّي نَفسَهُ في حَياتِهِ

سَتَعْلَمُ إنْ مُتْنَا غَداً أَيّنا الصَدي «(7)

---

(1) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 165 . يقول : سوف تدركنا مقادير موتنا وقد قدرت تلك المقادير وقدرنا لها، المنايا، جمع منية وهي تقدير الموت .

(2) . النحام : البخيل، الغوي : الذي يتبع هواه ولذاته، البطالة : اتباع الهوى والجهل .

(3) . الجثوة : الكومة من التراب، الصم : الصلبة .

(4) . يعتام : يختار، العقيلة : أراد كريمة المال، الفاحش : أراد البخيل، المتشدد : الكثير البخل .

(5) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 90 . 91 . الطول : الحبل، ثنياه : طرفاه .

(6) . الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل، ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصرد : مقطوع .

(7) . مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 41 .يقول أنا كريم يروي نفسه أيام حياته بالخمر، ستعلم أن متنا غدا أينا العطشان .

(165/1)

وفي حضارة وادي الرافدين تأكيد لحتمية الموت يستوي بذلك السيد والعبد، وأنه يحيق بكل الكائنات الحية، ففي ملحمة كلكامش الملحمة السومرية وهي أقدم ملحمة عرفتها الإنسانية على ما يبدو» 3000 سنة قبل الميلاد « قال اوتا نبشتم لكلكامش :

إن الموت قاس لا يرحم

متى بنينا بيتاً يقوم إلى الأبد

والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فتبصر وجه الشمس حتى يحل أجلها

ولم يكن دوام وخلود من الأبد

ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت !

ألا تبدو عليهما هيئة الموت

ومن ذا الذي يميز بين العبد والسيد إذا جاء أجلهما (1)

---

(1) . نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص 80 .

(166/1)

... وقد قدم الجاهليون تصورين مختلفين عما وراء الموت، التصور الأول : يلغي أنْ يكون هناك عالم آخر وراء الحياة الدنيا، وأنه لا حساب ولا عقاب، وقد ورد ذكر هؤلاء في القرآن الكريم، ومنه قوله تعالى» وَقَالُوا إن هي إلاّ حَياتُنَا الدُّنيا وما نحنُ بمبعوثين«(1) وقوله تعالى : » وأَقسَمُوا باللهِ جَهْدَ أَيمانِهِم لا يَبعثُ اللهُ مَنْ يموتُ بلى وعداً عليه حقاً ولكنَّ أَكثرَ الناسِ لا يعلمون « (2) وقوله تعالى : » زَعَمَ الذَّينَ كَفرُوا أَن لن يُبعثوا قُلْ بلى وربي لَتُبعَثُنَّ ثم لَتُنبؤُنَّ بما عَمِلتم وذلك على الله يسير « (3)وهناك نصوص شعرية تؤكد ذلك(4)، والتصور الثاني : يعتقد بحياة أخرى بعد الموت، وانَّ الإنسان يحشر، وكانوا يتصورون الحشر رحلة طويلة قاسية كرحيلهم في الحياة، وقد استمدوا جانباً من تصورهم للرحلة للعالم الآخر من الواقع المادي الذي يعيشونه، أي من واقع الصحراء، ولذلك اتسم بقدر من البساطة من ناحية، واتسم بأثر الرحلة في الصحراء التي تقتضي دابة تحمل الإنسان، وما دامت الرحلة في العالم الآخر أشد قسوة من عالم الدنيا، لذلك اشترطوا راحلة قوية نشيطة تحمل الإنسان . وقد أطلقوا على هذه الراحلة » العقيرة « أو »البلية« أو » الذية« وهي » الناقة التي كانت تعقل عند قبر صاحبها إذا مات حتى تموت جوعاً وعطشاً، ويقولون إنه يحشر راكباً عليها، ومن لم يفعل معه هذا حشر راجلاً . . . وأنهم كانوا يعكسون رأس الناقة أو الجمل أي يشدونها إلى خلف بعقر إحدى القوائم أو كلها لكيلا تهرب، ثم يترك الحيوان لا يعلف ولا يسقى حتى يموت عطشاً وجوعاً، ذلك لأنهم كانوا يرون أنَّ الناس يحشرون ركباناً على البلايا، ومشاة إذا لم تعكس مطاياهم عند قبورهم ... وأوصى رجل ابنه عند

(1) . سورة الأنعام، أية : 29 .

(2) . سورة النحل، آية : 38 .

(3) . سورة التغابن، آية : 7 .

(4) . انظر : مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 30 .

الموت هذه الوصية :

يَا سَعدُ إمّا أَهْلكنَّ فَإنَّني

أُوصيكَ انَّ أَخَا الوَصَاةِ الأَقرَبُ

لا تَتْرَكَنَّ أَباكَ يَمشي خَلفَهم

تَعِبَاً يَخرُّ على اليَدين وَيَنْكَبُ (1)

احمل أَباكَ على بَعَيرٍ صَالِحٍ

وابق الخطيئة إنه هو أَصوَبُ

ولعل مالي ما تركتُ مطيةً

في اليمّ أَركبها إذا قِيلَ اركبوا « (2)

ويوصي آخر ابنه :

أُبُنَيَّ زَوّدني إذا فَارقتنَي

في القَبْرِ رَاحلةً بِرَحْلٍ فَاترِ (3)

لِلبَعثِ أَركبُهَا إذا قِيلَ اظعَنُوا

مُستوثِقينَ مَعَاً لِحَشْرِ الحَاشرِ(4)

وقال حفص بن الأخيف الكناني :

لا يبعدنَّ رَبيعةُ بن مكدمٍ

وَسَقَى الغوادي قبرَه بذنوبِ

نفرتْ قلوصي من حجارةِ حرةٍ

بنيت على طَلَقِ اليدينِ وهوبِ

لاتنفري يا ناقَ منه فإنهُ
شرّيبُ خمرٍ مسعرٌ لحُروبِ
لولا السفار وبعد خرق مهمهٍ
لتركتها تحبو على العرقوبِ

... وتحبو على العرقوب يعني عقرها عند قبره ليركبها يوم القيامة »كما كانت تفعل العرب في الجاهلية، كانوا يعقلون بعيراً عند قبر الميت، ويغطون رأسه ولا يعلفونه إلى أنْ يموت، وكانوا يسمونه بلية « (5) .

---

(1) . ينكب : يظلع .

(2) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6/129 . 130 . وذكر أيضاً أنهم كانوا يحفرون للبلية حفرة وتشد راسها إلى خلف وتبلى، أي تترك هناك لا تعلف ولا تسقى حتى تموت جوعاً وعطشاً، وكانت النساء يقمن حول راحلة الميت فينحن إذا مات أو قتل ... وان بعض المشركين كان يضرب راحلة الميت بالنار وهي حية حتى تموت، يعتقدون أنهم إنما يفعلون ذلك ليستفيد منها الميت بعد الحشر، انظر : المرجع نفسه .

(3) . رحل فاتر : لا يعقر ظهر البعير .

(4) . مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص 29 . مستوثقين : مجتمعين .

(5) . زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، 2/ 414 .

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

سُلِّطَ الدهرُ والمَنونُ عليهمْ

فَلَهُمْ في صَدَى المقابرِ هامُ (1)

وكذلك في شعر لبيد :

فَلَيسَ بَعْدَكَ مِنْ نفير

وَلَيسوا غَيرَ أَصدَاء وهَامِ « (2)

ويقول ذو الأصبع العدواني : (3)

يَا عَمرو إنْ لا تَدَعْ شَتمي ومَنقِصتي

... ... أَضربْكَ حيثُ تقولُ الهامَةُ اسقُوني(4)

ويقول طرفة بن العبد :

فَذَرْني أُروّي هَامَتِي في حَياتِها

مَخَافَةَ شُربٍ في المَمَاتِ مُصَرَّدِ (5)

... وانّ هامة القتيل تظل تصيح اسقوني مطالبة بالثأر، فإن تم أخذ الثأر تكف الهامة عن الصياح، ويبلغ ذلك القتيل فيستقر في قبره، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل، وكانت القبيلة لا تبكي المقتول حتى تأخذ بثأره، يقول الربيع بن زياد : (6)

إني أرقتُ فلم أغمّضْ حارِ

من سيئ النبأ الجليلِ الساري

من مثله تُمسي النساءُ حواسراً

---

(1) . الأصمعي، الأصمعيات، ص 187، الهام : جمع هامة، روح الميت تصير هامة تطير .

(2) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6/139 . 140 .

(3) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 160 .

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

(5) . ... الهامة : طائر يخرج من رأس القتيل ولا تهدأ حتى يؤخذ بثأره، مصرد : مقطوع .

(6) . ... زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، 2/449 . 451 .

وتقومُ مُعولةً مع الأَسحارِ
أفبعد مقتلِ مالكِ بن زهيرٍ
ترجو النساءُ عواقبَ الأَطهارِ
ما إنْ أرى في قتله لذوي النهى
إلا المطيّ تُشد بالأكوارِ
ومجنّبات ما يذقنَ عَذوفا
يَقْذفنَ بالمهراتِ والأمهارِ
ومساعرا صدأُ الحديدِ عليهِم
فكأنما طُلي الوجوهُ بقارِ
من كان مسرورا بمقتل مالك
فليأتِ نسوتَنا بوجهِ نهارِ
يجد النساءَ حواسراً يندبنه
يلطمنَ أوجُهَهُنّ بالأسحارِ
قد كنّ يخبأن الوجوه تستراً
فالآن حِينَ بَرزنَ للنظارِ
يضربن حُر وجوههن على فتى
عَفِ الشمائلِ طَيبِ الأخبارِ

... يقول ابن طباطبا العلوي : متحدثا عن سنن العرب ومنها » إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت قتلاها...يقول من كان مسروراً بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا وندبهن إياه على أنا أخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله « (1)، ومما يؤكد ذلك ما فعلته قريش بعد معركة بدر التي انتصر فيها المسلمون على المشركين إذ

» نهت نساءهم وشعراءهم عن البكاء على قتلاهم حتى يثأروا، فلم يبك عليهم حتى كان يوم أحد « (2) .

... ومن الطقوس التي يعمد إليها أهل المتوفى فهي : ندبه، والبكاء عليه، ورثاؤه وقد تزامنت مع ذلك طقوس لها دلالات أسطورية، منها طقس التطهير، فزوجة المتوفى

---

(1) . ... ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 73 .

(2) . زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، 401/2 .ويقول » من كان مسروراً بمقتل مالك

فلا يشمت فإنا أدركنا ثأرنا به، وذلك أن العرب كانت لا تبكي على القتيل حتى تدرك الثأر، أي فليأت نسوتنا حتى يراهن حواسر يندبنه، وفيه وجه آخر، أي من كان مسروراً بذلك فليشمت فإنه موضع الشماتة، وهذا أجود لأن الذي روي من مذهب العرب ليس بثابت « نفسه 451/2 .

(170/1)

» تعتزل المجتمع مدة طويلة تصل إلى العام أحياناً، لأنَّ زوجها الميت يلاحقها بمراقبته حتى يطمئن إلى وفائها، وقد يلحق بها أشد الأذى إذا أخلت بهذا الواجب، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنَّ ملامستها لميت تلصق بها نوعا من » التابو « يفرض على المجتمع تجنبها حتى تتخلص منه بمضي المدة، لذلك فهي تقيم في كوخ خاص حتى يمضي الزمن المعين للحداد، وبعده تبدأ طقوس الطهر، فتؤتى بدابة كما يقول النويري شاة أو حمار أو طائر لتتمسح، وقلما تتمسح بشيء إلا مات، وهذا يفسر تجنب المجتمع لها حتى تتخلص من شحنة » المانا« الضارة التي علقت بها نتيجة علاقتها بالمتوفى، وفي النهاية ترمي بعرة وراء ظهرها، إعلاناً بأنها قطعت كل صلة لها بحياتها القديمة وعادت تصلح لممارسة دورها في الحياة الاجتماعية بكل أبعادها « (1) .

(2)

... ويعني الرثاء بكاء الميت وندبه وذكر صفاته وخصاله، وكان الرثاء » يلبي حاجات اجتماعية، بوصفه نوعاً من تخليد الميت، والإشادة به والثناء عليه ،إلي جانب كونه فناً يعكس رؤية الشاعر « (2)ولم يضع قدامة بن جعفر فرقاً بين المدح والرثاء الا بما يشعر المتلقي بإنَّ المتوفى كانت تلك أفعاله يقول : » ليس بين المرثية و المدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك مثل : كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأنَّ تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته « (3) .

ويتحدد الرثاء في ثلاثة أبعاد هي :

---

(1) . علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 215 .

(2) . ... حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 77 .

(3) . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 118 .

(171/1)

1- ... إثارة القبيلة للأخذ بثأر القتيل، وكأنَّ المرثية أحد ألوان النوح القديم الذي تمارسه النساء، يقول شوقي ضيف » فقد كن ما زلن ينحن على القتيل حتى تثأر القبيلة له « (1)، ويبدو أنَّ هذا يتعارض مع النصين السابقين اللذين أوردهما ابن طباطبا وزيد بن علي الفارسي في أنَّ القبيلة لا تبكي قتلاها إلا بعد أن تأخذ بثأرها لهم .

تصوير خصائص المرثي وتأبينه » وقام بالقسط الأكبر من ندب الميت وبكائه النساء، فكن يشققن جيوبهن عليه ويلطمن وجوههن ويقرعن صدورهن ويعقدن عليه مأتماً من العويل والبكاء « (2)، ومن الطريف أنَّ سكان العراق القدماء أطلقوا مصطلح » شقو « على الحداد » وهو مصطلح أكدي قريب من كلمة » الشقاء « العربية، ولعل المقصود من اطلاق هذا المصطلح على الحداد الإشارة إلى الحالة التي يكون عليها الحزانى في فترة الحداد، حيث يغمر الألم نفوسهم وتملأ الحسرة صدورهم، وكانت طريقة الإعلان عن الحداد تتم بترك الشعر أشعث أو بنتفه تعبيراً عن الحزن، والنواح بأصوات عالية واللطم على الوجه والقاء اليدين على الأرض وتمزيق الثياب«(3).

3- ... تصوير مشاعر الراثي من حيث الحزن العميق والتأسف على الميت .

... وقد أسهم الشعراء في التعبير عن ذلك، ومن مظاهر التعبير وصف خصائص الميت، وتتركز جلها حول : الكرم، ونجدة الملهوف، وإقراء الضيف، والشجاعة والدفاع عن القبيلة، وحمل القيم العربية النبيلة .

... ولعل أول مظهر من المظاهر التي يشترك فيها الشعراء هو البكاء على الموتى، غير أنَّ جذوة الحرقة تشتد بخاصة في القتلى، قال دريد بن الصمة : (4)

تَقُولُ أَلا تَبْكي أَخَاكَ وَقَدْ أَرَى
مَكَانَ البُكا لكنْ بُنِيتُ على الصَّبْرِ
فَقلتُ أَعبدَ اللهِ أِبكي أِم الذي

---

(1) . شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 207 .

(2) . نفسه .

(3) . نائل حنون، عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين، ص 299 . 300 .

(4) . دريد بن الصمة، ديوان دريد بين الصمة، ص 63.

لَهُ الجَدَثُ الأَعْلى قَتيلَ أَبي بَكْرِ

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

تَبْكي خَنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُّ مَا عَمَرَتْ

لَهَا عَليهِ رَنينٌ وهي مِفْتَارُ (1)

تَبْكي خَنَاسٌ على صَخْرٍ وحقَّ لَهَا

إِذْ رَابَهَا الدَّهرُ إِنَّ الدَّهرَ ضَرَّارُ(2)

وتقول :

وَابكي أَخاكِ ولا تَنْسَي شَمائلَهُ

وابكي أَخاكِ شجَاعَاً غَيْرَ خَوَّارِ

وابكي أَخاكِ لأَيتامٍ وأَرمَلَةٍ

وابكي أَخاكِ لِحقِّ الضَّيفِ والجَارِ(3)

وتقول :

أَلاَ يَا صَخْرُ إِنْ أَبكيتَ عَيني

لَقَدْ أَضْحكتني دَهْراً طَوَيلا

بَكَيتُك في نِساءٍ مُعْولاتٍ

وَكُنتُ أَحقَّ مَنْ أَبدَي العَويلا

دَفَعْتُ بِكَ الجَليلَ وأَنتَ حَيٌّ

فَمَنْ ذا يَدفعُ الخَطبَ الجَليلا

إِذا قَبُحَ البُكَاءُ على قَتيلٍ

رَأَيتُ بُكاءَكَ الحسنَ الجَميلا(4)

غير أنَّ مما يثير الانتباه أنَّ البكاء ظاهرة جلية بين الرجال أيضاً، كما هو في أبيات دريد بن الصمة السابقة، وكما قال أحدهم في رثاء صديقين له:(5)

أقيم على قبريكما لست بارحا

طوال الليالي أو يجيب صداكما

أصب على قبريكما من مدامة

فإن لم تذوقاها أبل ثراكما

وأبكيكما حتى الممات وما الذي

يرد على ذي عولة أن بكاكما

ويقول عمرو بن معدي كرب :(6)

... كَم من أَخٍ لي صَالِحٍ بَوَّأتُهُ بِيَدَيَّ لَحْدا (7)

... ما إِنْ جَزِعتُ ولا هَلِعتُ ولا يَرُدُّ بكايَ زندا (8)

أَلبَستُهُ أَثوابَهُ وخُلِقتُ يومَ خُلِقتُ جَلْدَا(9)

---

(1) . ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

(2) . الخنساء، ديوان الخنساء، ص 47 .

(3) . نفسه، ص، 75 .

(4) . نفسه، ص 119 .

(5) . زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، 402/2 .

(6) . نفسه، 131/2 . 134 .

(7) . بوأته : أنزلته القبر .

(8) . الهلع : الجزع مع قلة الصبر، لا يرد بكاي زندا : لا نفع لبكائي .

(9) . أي كفنته ودفنته، وتجلدت بعده .

... أُغني غنَاءَ الذاهبينَ أعدُّ للأَعداءِ عَدَّا

ذَهَبَ الذين أُحبُّهُم وبَقيتُ مِثلَ السّيفِ فَرْدا

ويقول امرؤ القيس : (1)

أَلا يَا عَيْنُ بَكِّي لِي شَنينَا

وَبَكِّي لِي المُلوكَ الغَابرينا

مُلوكاً مِنْ بَني حُجْرِ بنِ عمرٍو

يُسَاقونَ العَشيَّة يُقْتَلونا

فَلو في يَومِ مَعْرَكَةٍ أُصيبوا
وَلكنْ في دِيار بَني مَرِينا
فَلَمْ تُغْسَلْ جَماجُمُهم بِغِسلٍ
ولكنْ بالدِّمَاءِ مُرَمَّلِينا
تَظَلُّ الطَّيرُ عَاكِفَةً عَليهِم
وَتنْتَزِعُ الحَوَاجِبَ والعُيونَا

يقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك :

لَقَدْ لاَمَني عِندَ القبورِ عَلَى البُكَا
رَفِيقِي لِتَذرافِ الدّموعِ السَوَافِكِ
فَقَالَ أَتَبكي كُلَّ قَبْرٍ رَأَيتَهُ
لِقَبرٍ ثَوَى بين اللّوى فالدكَادكِ
فَقُلتُ لَهُ إِنَّ الشَجَا يَبعثُ الشَجَا
فَدَعْني فَهذا كُلُّهُ قَبْرُ مَالكِ(2)

... ففي هذه الأبيات تجربة إنسانية عميقة يتحدث فيها الشاعر عن المثير الذي يبعث فيه الحزن والأسى، وتتجسد في النص مكونات إنسانية، وهي الصديق اللوام الذي يعذل صاحبه من كثرة البكاء، وهناك مكونات مادية متمثلة في القبر وهو المثير للأحزان، فإذا كان المكان، أعني قبر مالك مثيراً للشاعر فلقد أضحى كل قبر مثيراً للأحزان، لتماثل الصفتين، ليدلل على تجربة إنسانية واحدة، مفادها أنَّ الشجا يبعث الشجا أو يبعث البكا . ومن الجدير بالإشارة أنَّ القيمة الصوتية قد تولدت من عدة أصوات تكررت في هذه الأبيات وهي القاف والكاف، وهما من الأصوات الحلقية الشديدة، مما يساعدان في التعبير عن حالة الحزن والحرقة في هذا السياق بخاصة .

... وقد تميز شعر الرثاء بالعناية بخصائص المرثي، وقد تركزت عناية الشعراء بوصف الشجاعة والكرم والحزم والعزم، قال المهلهل بن ربيعة :

---

(1) . امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص 200 .

(2) . زيد ين علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، 2 /374 . وأخذت برواية » إن الشجا يبعث الشجا «.

نَعَى النعاةُ كُليباً فَقُلتُ لَهضم
مَالَتْ بِنَا الأَرضُ أَو زَالتْ رَواسيها
الحَزمُ والعُزمُ كانا من صَنيعتِهِ
ما كلُ آلائهِ يا قومُ أُحصيها
القَائد الخَيل تَردي في أَعنتِها
زهواً إذا الخَيلُ لَجّتْ في تَعَاديها (1)
وتقول الخنساء :في قصيدتها التي مطلعها : (2)
بَكَتْ عَيني وَعَاوَدَهَا قَذَاهَا
بِعُوّارٍ فَمَا تَقضي كَرَاها (3)
لَهُ كَفٌّ يُشَدُّ بِها وَكَفٌّ
تَحلَّبُ مضا يَجفُّ ثَرَى نَدَاها
تَرَى الشُّمّ الجَحَاجِحَ من سُلَيمٍ
يَبُلُّ نَدَى مَدامِعها لِحاها (4)
على رَجُلٍ كَريم الخِيمِ أَضحَى
بِبَطنِ حَفَيرةٍ صَخِبٍ صَدَاها (5)
لَيَبكِ الخَيْرَ صَخْراً من مَعَدٍّ
ذوو أَحلامِها وذوو نُهَاها (6)
وَخَيلٍ قد لَفَقْتَ بِجَوْلِ خَيْلٍ
فَدَارتْ بَينَ كَبشَيهَا رَحَاها (7)
فَمَن لِلضيفِ إنْ هَبّتْ شمالٌ
مُزَعزِعَةٌ تُجاوِبها صَباها (8)
وتقول :(9)
وَإِنَّ صَخْراً لَوَالينا وَسَيدُنَا
وَإِنَّ صَخْراً إذا نَشتُوا لَنَحَّارُ
وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتُمُّ الهُداةُ بِهِ
كَأَنهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نَارُ

جَلْدٌ جَمِيلُ المُحيّا كَامِلٌ وَرِعٌ
وَلِلحروبِ غَداةَ الرَّوْعِ مِسْعَارُ (10)
حَمَّالُ أَلويَةٍ هَبَّاطُ أَوديةٍ
شَهَّادُ أَنديةٍ للجَيشِ جَرَّارُ
نَحَّارُ راغيةٍ مِلحِاءُ طَاغيةٍ
فَكَّاكُ عَانيةٍ للعَظمِ جَبَّارُ

---

(1) . ابن عبد ربه، العقد الفريد، 63/6 .
(2) . الخنساء، ديوان الخنساء، ص 139 . 140 .
(3) . العوار : القذى .
(4) . الجحاجح : جمع جحجاح : السيد .
(5) . الخيم : الطبع والسجية .
(6) . الأحلام والنهى : العقول .
(7) . جول الخيل : جولاتها، الكبش : الرئيس .
(8) . المزعزعة : التي تزعزع الشجر .
(9) . الخنساء، ديوان الخنساء، ص 48 . 49 .
(10) . مسعار الحرب : موقدها .

ويقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبد الله في قصيدته الرائعة : (1)
غَدَاةَ دَعَاني والرِّماحُ يِنُشنَهُ
كَوَقْعِ الصَّياصي في النَّسيجِ الممدَّدِ (2)
وكَنتُ كَذَات البَوّ رِيعَتْ فأَقبَلَتْ
الى جِذَمٍ من مَسكِ سَقْبٍ مُجَلَّدِ (3)
فَطَاعنتُ عَنهُ الخَيلَ حَتَّى تَبدَّدتْ
وحتى عَلاني حَالكُ اللَّونِ أَسوَدُ

طِعَانَ امرئ آسَى أخَاهُ بِنفسِهِ
وأَعلَمُ أَنَّ المَرءَ غَيرُ مُخَلَّدِ(4)
ويقول :
تَنَادوا فَقَالُوا أَردَتِ الخَيْلُ فَارِسَاً
فَقُلتُ أَعبدُ اللهِ ذلكُمُ الرَّدي (5)
فَإِنْ يَكُ عَبدُ اللهِ خَلَّى مَكَانَهُ
فَمَا كَانَ وَقَّافَاً ولا طَائِشَ اليَّدِ (6)
وَلاَ بَرِمَاً إذا الرّيَاحُ تَنَاوَحَتِ
بِرَطْبِ العِضَاه والهَشِيمِ المُعَضَّدِ (7)
كَميشُ الإِزارِ خَارِجٌ نِصفُ سِاقِهِ
بَعيدٌ عن الآفاتِ طَلاَّعُ أَنجُدِ(8)
قَليلُ التَشَكّي للمُصيباتِ حَافِظٌ
مِن اليَومِ أَعقابَ الأَحاديثِ في غَدِ

---

(1) . زيد بن علي الفارسي، شرح كتاب الحماسة، و2/380 . 381 . ولمزيد من التفصيل عن خصائص المرثي، من حيث الكرم والشجاعة انظر : مرثية كعب بن سعد الغنوي، الأصمعيات، ص 95 وما بعدها، وأعشى باهلة، الأصمعيات، ص 89 وما بعدها .

(2) . ينشنه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

(3) . البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبنا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد، السقب : ولد الناقة، المجلد : المسلوخ .

(4) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 109 .

(5) . الردي : الهالك .

(6) . خلى مكانه : مضى لسبيله، الوقاف : الجبان المحجم عن القتال، الطائش : الذي إذا رمى لم يقصد .

(7) . ... تناوحت : أراد تقابلت، العضاه : كل شجر له شوك، الواحدة عضاهه، المعضد : المقطع .

(8) . الكميش : الماضي العزوم، السريع في اموره، الأنجد : جمع نجد، ما ارتفع وغلظ من الأرض او الطريق او الجبل .

تَراهُ خَمِيصَ البَطنِ والزَّادُ حَاضرٌ
عَتِيدٌ وَيَغْدو في القَميصِ المُقَدَّدِ
صَبَا ما صَبَا حَتَّى عَلا الشَيْبُ رَأْسَهُ
فَلَمَّا عَلاهُ قَالَ لِلباطِلِ ابْعَدِ
وَطَيَّبَ نَفسِي أَنّني لم أُقلْ لَهُ
كَذِبْتَ ولمْ أبخلْ بما مَلَكَتْ يَدِي
وَهَوَّن وَجْدِي إنما هو فَارِطٌ
أَمَامي وأَنِّي هامةُ اليوم أو غدِ

... وكان أعشى باهلة قد رثى أخاه لأمه المنتشر بن وهب، وبعد أن فرغ من وصف شجاعته وكرمه، انتقل إلى أثر وقع موته عليه، يقول أعشى باهلة : (1)

عِشنَا بِذلكَ دَهْراً ثُمَّ فَارَقَنَا
كَذلكَ الرُّمْحُ ذو النَصلينِ يَنكَسِرُ (2)
فَإنْ جَزَعْنَا فقد هَدَّتْ مُصيبتُنَا
وإنْ صَبَرنَا فإنا مَعْشَرٌ صُبُرُ

... وإذا كان الشعراء قد رثوا إخوانهم وأصدقاءهم، فإن رثاء النفس يعد واحداً من الموضوعات الجديرة بالتأمل، فلقد رثا الممزق العبدي نفسه بأبيات، يذم فيها الدنيا ويأسف على حياته ونفسه، وما الذي يفعله فيه أهله وإخوانه في تغسيله وتكفينه، ومن ثم دفنه :

هَلْ لِلفَتَى من بَنَاتِ الدَّهرِ من وَاقِ
أَمْ هلْ لهُ من حِمامِ الموتِ من رَاقِ (3)
قَد رَجَّلُوني وما رُجِّلتُ من شَعَثٍ
وأَلبَسُوني ثِياباً غيرَ أَخلاقِ (4)
وَرَفعوني وقالوا أَيُّما رَجُلٍ
وأَدْرجُوني كأني طَيُّ مِحراقِ (5)
وأَرسلوا فِتيةً من خَيرهم حَسَباً
ليُسندوا في ضَريحِ التُربِ أَطباقي (6)

هَوِّنْ عليكَ ولا تَوْلَعْ بإشفاقِ
فإنما مالُنا للوارثِ الباقي (7)
كأنني قد رَماني الدَّهرُ عن عُرُضٍ

---

(1) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 91 .

(2) . النصل : السنان .

(3) . بنات الدهر :أحداثه ومصائبه، الحمام : قضاء الموت .

(4) . الترجيل : تسريح الشعر وتنظيفه، الشعث : تفرق الشعر وانتفاشه، الأخلاق : الممزقة.

(5) . عني بطي مخراق : العمامة التي يلهو بها الصبيان ثم يضرب بها بعضهم بعضا .

(6) . الأطباق : المفاصل .

(7) . ولع بالشيء : لزمه، الاشفاق : الخوف .

بنافذاتٍ بلا ريشٍ وأفواقِ (1)

... وممن رثا نفسه عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وقال هذه القصيدة بعد أسره وبعد ما عرف أنَّ القوم سيقتلونه لا محالة، وفيها ينعى نفسه، وينهى صاحبيه عن لومه لأنَّ اللوم لا ينفع، ثم يبلغ أصحابه وخلانه أن لا لقاء بعد اليوم، ثم يلوم قومه الذين لم يهبوا لنجدته لأنه وقف مقاتلاً، ولو شاء لهرب، ثم أخذ يفخر بنفسه من حيث الشجاعة والكرم وقدرته وبراعته في القتال وفنونه، يقول : (2)

أَلاَ لا تَلُومَاني كَفَى اللَّومَ مَا بِيَا
وَمَا لَكُما في اللَّومِ خَيرٌ وَلا لِيَا
أَلَمْ تَعلَمَا أَنَّ المَلامَةَ نَفْعُهَا
قَليلٌ وَمَا لَومِي أَخي مِنْ شَمَاليا (3)
فَيَا رَاكباً إمّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ
نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانَ أَنْ لا تَلاقيا
أَبا كَرِبٍ والأَيهَمَينِ كِليهِما
وَقَيساً بأَعلى حَضْرَمَوتَ اليَمَانيا

جَزَى اللهُ قَومِي بالكُلابِ مَلامَةً
صَريحَهُمُ والآخرينَ المَواليا (4)
وَلَوْ شِئتُ نَجَّتني من الخَيلِ نَهْدَةٌ
تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَواليا (5)
ولكنني أَحمي ذِمَارَ أَبيكُمُ
وَكانَ الرِّماحُ يَختطِفنَ المُحَامِيا (6)
أَقولُ وقَدْ شَدُّوا لِسَاني بِنِسْعَةٍ
أَمَعْشَرَ تَيمٍ أَطلِقُوا عن لِسانيا (7)
أَمَعْشَرَ تَيمٍ قَد مَلَكتم فأَسْجِحُوا
فإنَّ أَخاكم لَمْ يَكنْ من بَوائيا (8)
فإنْ تَقتلُوني تَقتُلُوا بي سَيِّداً

---

(1) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 300 .العرض : الناحية والجنب، النافذات : السهام، الأفواق : جمع فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم .
(2) . ... المفضل الضبي، المفضليات، ص 155 . 158 .
(3) . شمال : واحد الشمائل .
(4) . الكلاب : أحد أيام العرب، وفيه أسر الشاعر .
(5) . النهدة : المرتفعة الخلق، الحوة : الخضرة .
(6) . الذمار : ما يجب على الرجل حفظه من منعه جارا وطلبه ثأرا .
(7) . النسعة : القطعة من النسع، وهو سير يضفر من جلد .
(8) . اسجحوا : سهلوا ويسروا في أمري .

وإنْ تُطلقوني تَحرُبُوني بمالِيا (1)
أَحَقاً عِبادَ اللهِ أَنْ لَستُ سَامِعاً
نَشيدَ الرُّعاءَ المُعزبينَ المَتَاليا(2)

وَتَضحَكُ مِنّي شَيخَةٌ عَبْشَميةٌ
كأنْ لم تَرَ قَبلي أَسيراً يَمانيا (3)
وَقَدْ عَلِمَتْ عِرسِي مُليكَةُ أَنني
أَنا اللَّيثُ مَعدُواً عَليَّ وَعَاديا
وَقَدْ كُنتُ نَحَّارَ الجَزُورِ وَمُعمِلِ الـ
ـمِطيَّ وأَمضِي حِيثُ لا حَيَّ ماضيَا
وَاَنحَرُ لِلشَرْبِ الكِرامِ مَطيَّتي
وأَصدَعُ بين القَينتينِ رِدائيا (4)
وَكُنتُ إذا ما الخَيلُ شَمَّصَها القَنَا
لَبيقاً بِتَصريفِ القَناةِ بَنانيا (5)
وَعاديةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعتُها
بِكَفّي وقد أَنحَوْا إليَّ العَواليا (6)
كأَني لَمْ أَركبْ جَواداً ولم أقلْ
لِخَيلي كُرّي نَفِّسِي عَنْ رِجاليا
ولم أَسبَإِ الزّقَّ الرَّوِيَّ ولم أَقلْ
لأَيسارِ صِدقٍ اعظِمُوا ضَوءَ ناريا (7)

... بقي أمر لا بد من الإشارة إليه ذلك أنَّ بعض القصائد الرثائية قد افتحها الشاعر بذكر المرأة، نسيباً، كما هوا لحال عند دريد بن الصمة والمرقش الأكبر، أو عتاباً، كما هوالحال عند كعب بن سعد الغنوي، فلقد افتتح دريد بن الصمة رثاءه لأخيه عبد الله بالنسيب، يقول : (8)

أَرَثَّ جَديدُ الحبلِ من أمِّ مَعبَدِ
بِعاقبةٍ وأخلفتْ كلَّ موعدِ (9)
وبَانتْ ولَمْ أحمِد اليكَ جِوارَها

---

(1) ـ حربه : إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء .
(2) ـ الرعاء : جمع راع، المعزب : المنتحي بإبله، المتالي : الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض .
(3) ـ عبشمية : نسبة إلى عبد شمس .
(4) ـ الشرب : جمع شارب، المطية : البعير، أصدع : أشق، القينة : المغنية .
(5) ـ شمصها : نفرها .

(6) . ... وعادية: يريد وخيل عادية، سوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى، وزعتها: كففتها،انحوا اليّ: وجهوالي.

(7) . السباء : اشتراء الخمر، الروي : أراد الممتليء، الأيسار : الذين يضربون القداح .

(8) . الأصمعي، الأصمعيات، ص 106 .

(9) . أرث : أخلق .

(179/1)

ولم تُرْجَ فينا رِدةَ اليومِ أو غدِ(1)

... ومهما يكن من أمر » أم معبد « سواء أكانت زوج الشاعر أم حبيبته فإنَّ ابتداء القصيدة فيها له دلالة ما، يذهب محققا كتاب الأصمعيات إلى القول بأنَّ دريد بن الصمة قد بدأ مرثيته » بضرب من النسيب يلائم الرثاء، وهو خلف الحبيبة« ، أما المرقش الأكبر فلقد بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال والتغزل بحبيبته، ثم انتقل إلى رثاء ابن عمه، يقول: (2)

هَلْ بالديارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ

لو كانَ رَسْمٌ ناطقاً كَلَّمْ

الدارُ قَفْرٌ والرسُومُ كَمَا

رَقَّشَ فى ظَهرِ الأديمِ قَلَمْ(3)

دِيارُ أسمَاءَ التي تَبَلَتْ

قَلبِي فَعَيني مَاؤها يَسجُمْ (4)

أَضحَتْ خَلاءً نَبتُها ثَئِدٌ

نَوَّرَ فيها زَهْوُهُ فاعتمّ (5)

بَلْ هَلْ شَجتكَ الظُعنُ بَاكِرةً

كأَنَّهنَّ النَخلُ من مُلهَمْ (6)

النَّشْرُ مِسكٌ والوُجُوهُ دَنا

نيرٌ، وأَطرافُ الأَكف عَنَمْ (7)

ويقول كعب بن سعد الغنوي في قصيدته التي يرثي فيها أخاه أبا المغوار، والتي نسبها الأصمعي خطأ إلى غريقة بن مسافع العبسي، في الأصمعية 26 (8)، وهي القسم الأول من المرثية، أما القسم الثاني

فهو الأصمعية 25، ويبدأ كعب مرثيته :

تَقُولُ سُلَيمى مَا لِجِسمِكَ شَاحباً
كَأَنكَ يَحميكَ الشَرابَ طَبيبُ (9)
فَقلتُ ولم أَعْيَ الجَوابَ ولم أُلِحْ

---

(1) . الردة : الرجوع .

(2) . المفضل الضبي، المفضليات، ص 237 . 238 .

(3) . رقش : زيَّن وحسَّن، الأديم : الجلد .

(4) . تبلت قلبه : أصابته، يسجم : يقطر .

(5) . ... الثأد : الندى، والثئد : الذي أصابه الندى، زهوه : لونه أحمر وأبيض وأصفر، اعتم : كثر .

(6) . ... الشجا : الحزن، الظعن : النساء بهوادجهن، ملهم : أرض باليمامة كثيرة النخل .

(7) . النشر : الريح، العنم : شجر أحمر .

(8) . أنظر ما كتبه محققا الأصمعيات عن مرثية كعب بن سعد الغنوي، هامش الأصمعية 26، ص 93 وما بعدها.

(9) . شاحبا : متغير لعارض من مرض أو سفر .

ولِلدهرِ في صُمّ السِّلام نَصيبُ (1)
تَتَابُع أَحدَاثٍ تَخَرَّمْنَ إخوتي
وَشيبَّن رأَسي والخُطوبُ تُشيبُ (2)
أَتَى دُونَ حُلوِ العَيشِ حتى أَمَرَّهُ
نُكوبٌ على آثارهنَّ نُكوبُ (3)
لَعَمري لَئنْ كَانتْ أَصابتْ مُصيبةٌ
أَخي، والمَنايا للرَّجال شعُوبُ (4)
أَخي كَانَ يَكفيني وكان يُعينني

على نائباتِ الدَّهرِ حِينَ تَنوبُ

ويرى ابن رشيق القيرواني أنه » ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء، لأنَّ الأخذ في الرثاء يجب أنْ يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة « (5) .

الفصل السادس

الصورة

(1)

... تتميز المعطيات الحسية بوجودها المستقل عن الوعي، وتتسم بخصائصها الذاتية القارة فيها، وإنَّ الإنسان في أثناء تفاعله معها ليس قادراً، بمجرد تأملها، على إحداث تغير في طبيعتها وخصائصها، ولكن تفاعلاً جدلياً يحصل بين الإنسان والمعطى الحسي، يقود إلى تشكيل نظرة الإنسان للمعطى، ويغير من صورته في الذهن، ولذلك فإنَّ كيفية النظر إلى المعطيات الحسية تتفاوت من إنسان إلى آخر، بحسب الزاوية التي يطل منها على الأشياء، فضلاً عن حالته النفسية التي تنعكس على الأشياء فتلون الوجود، وتضفي عليها خصائص لم تكن موجودة أصلاً في طبيعتها الحسية، كما أنَّ الإنسان نفسه تتغير نظرته للشيء وتأمله مرتين، بحيث يصدق أنْ نقول : إنك لا تنظر إلى الشيء مرتين، لأنَّ صورته تختلف تبعا لجهة رؤيته، وتبعا لرؤيتك وموقفك النفسي .

---

(1) . ... أعي : يقال عييت بالأمر ،لم الح : لم احاذر، السلام : بكسر السين : الحجارة الصلبة، والصم : الصلاب الشداد .

(2) . تخرمن : اقتطعن واستأصلن .

(3) . النكوب : جمع نكب، والنكب والنكبة بمعنى .

(4) . شعوب : التفريق .

(5) . ابن رشيق القيرواني، العمدة، 121/2 .

... وإنَّ مخيلة الإنسان قادرة على اختزان الصور الحسية، وقادرة على استعادتها، والإضافة إليها، أو الحذف منها . وإذا كان الحس » لا يدرك الصورة إلا وهي في طينتها« أو انَّ الحاسة » لا تدرك

محسوساتها إلا في الهيولى « (1)، فإنَّ المتخيلة قادرة على استعادة الصور الحسية مع غيبة طينتها واختفاء هيولاها .

... وتتميز المخيلة بقدرتها على تطوير الصور الحسية وتنميتها وتكوينها، وأكثر من هذا، تتمكن من خلق صور لم تكن موجودة أصلاً، وإنْ اعتمدت على مقومات حسية كان قد اختزنها العالم الداخلي للإنسان، ولذلك فإنَّ وظيفة المتخيلة لا تعني استذكاراً لصور المحسوسات واستعادة تخيلها، ولكنها تتجاوز ذلك إلى » وظيفة ابتكارية متميزة، بمعنى أنَّ هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل « (2) .

---

(1) . الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 21 .

(2) . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 30.

... إنَّ الصورة المتولدة التي تخلقها مخيلة الإنسان لا تعني نقلاً حرفياً لمظاهر الصور الحسية الخارجية، أو الجمع بينها، أو محاولة تركيب هذا الجزء بجوار الجزء الآخر، أو أنَّ تخلع جزءاً من معطى حسي وتضعه بجوار معطى آخر، إنها أكثر تشابكا وتعقيدا، لأنَّ الصورة المتولدة خلق جديد لتفاعلات الخبرة الإنسانية والتجربة الشعورية، بحيث يمكن معها القول : إنَّ الصور المتولدة تتميز بتفردها وخصوصيتها لدى الإنسان الفرد . أما في حالة التعبير عنها أدبياً فإنَّ تخيل المتلقي للصورة الحسية لا يمكن أن يتماثل فضلا عن عدم مطابقته مع الصورة الحسية التي ولّدها ذهن الأديب، ويرجع هذا إلى التفاوت في المعطيات الحسية المختزنة، وخصوصية الخبرة والتجربة الشعورية الفردية، وإنك لن تجد صورتين متطابقتين سواء بين المبدع والمتلقي أو بين المتلقين أنفسهم، والسر في هذا يرجع لأنَّ عملية الإبداع وكذا عملية التلقي ليستا عمليتين آليتين تحكمها آليات التفكير الميكانيكي المحض، وإنما تعودان إلى تباين الصور المختزنة في الذهن، وكيفية رؤيتها أصلاً في الواقع، ومدى انعكاسها على الذهن، ومن ثم ترجع إلى اختلاف التجارب النفسية والشعورية، وهي تجارب مختلفة، ولا أدل على ذلك من كلمة » مدينة « التي بمجرد ذكرها تتولّد صورة ما في ذهن المتلقي، هي نتاج تفاعل خلاق مختزن، استدعته هذه اللفظة، وتتفاوت الصورة لدى المتلقين، فحين يقول بدر شاكر السياب :

مدينتنا تؤرقُ ليلَها نارٌ بلا لهب (1)

فإنَّ الصورة المتخيلة بضمير جمع المتكلمين » مدينتنا « في ذهن السياب محددة في مدينة ما، واقعية أو متخيلة، وإنَّ المتلقي حين يقرأ هذا السطر الشعري يتبادر إلى ذهنه مدينة ما واقعية أو متخيلة، تختلف قطعاً عن صورة المدينة في ذهن السياب، وتختلف عن المدن المتخيلة في أذهان المتلقين الآخرين .

---

(1) . بدر شاكر السياب، ديوان السياب، 486/1 .

(183/1)

... وما دامت الصورة الأدبية تستمد قسماً من عناصرها ومكوناتها من المعطيات الحسية، فإنها لا تنفصل كثيراً عن جذرها اللغوي »التصوير » ، غير أنَّ » التصوير « ليس العنصر الوحيد الحاسم في تكوينها وتحديد طبيعتها، لأنَّها لا تنفصل أيضاً عن مكونات ذهنية (1) تكتنفها وتحتويها، ولا يعني هذا أنَّ تجاور التصوير والتعبير الذهني يعني تكامل مكونات الصورة، أو يعني تحديداً لماهيتها وطبيعتها، فإنَّ الصورة أكثر تعقيدا من هذين البعدين، وأشمل من أن تتخلق من تجاورهما . لأنَّ الصورة ليست كياناً منتزعاً خارج التشكيل اللغوي للنص الأدبي، وإنما هي منبثة في ثناياه وذائبة في مكوناته، تماماً، كما أنَّ الإيقاع في الشعر لا يتأتى وجوده دون تتابع مقاطعه التي تتراكب بكيفية معينة من تضام الوحدات الصوتية للغة، فلا وجود لإيقاع في اللغة والشعر دون الوحدات الصوتية كذلك لا يمكن أن يتأتى للصورة أن توجد دون التشكيل اللغوي الذي يتم تجادلهما من خلاله في عملية خلق واحدة، وتلتقي الصورة مع الإدراك، فكل منهما يتعامل مع الأشياء بكيفية معينة، فالكلمات في الصورة الأدبية تشير إلى الأشياء، ولكنها في الإدراك تدل على الأشياء، غير أنهما الصورة والإدراك يعيدان صياغة العلاقات المكونة لطبيعتها بطريقة وكيفية جديدة، ولذلك تزود الصورة المتلقي بالوعي والمعرفة كما أنَّ الإدراك يزود هو الآخر المتلقي بوعي ومعرفة، ولكن الكيفية التي يتم بها تشكيل مكونات كل منهما مختلفة، وأنَّ توصيل المعرفة للمتلقي يتم من خلالهما بطرائق متباينة ولعل ت . س . إليوت مسّ هذا حين عقد مقارنة بين الشعر والفكر، وأكد » أنَّ مجال الشعر هو أولاً مجال التعبير عن المشاعر الوجدانية والانفعال، وان

---

(1) . ولا يمثل التأكيد على المكونات الحسية قصوراً في الصورة الشعرية فإنَّ الصورة حتى في حالتها

الذهنية تظل محتفظة ببعض العناصر الحسية، ينظر:

Lewis , C. Day ; The Poetic Image , p 18

(184/1)

المشاعر الوجدانية والانفعالات تقوم على التخصيص، بينما يقوم الفكر على التعميم، والتفكير بلغة أجنبية أيسر بكثير من ممارسة الوجدان بها، ولذلك كان الشعر اكثر معاندة في محليته« (1) .

... وليست الصورة مزجاً لمعطيات حسية خارجية تتجاور مع تهويمات الشعور والانفعال، لأنَّ الفن بعامة، والأدب بخاصة، على الرغم من أنهما يتفاعلان مع الخارج متمثلاً في الوجود، فإنَّهما في الوقت ذاته يتفاعلان على نحو أرحب مع الداخل متمثلا في الذات المدركة، وأحسب أنَّ العلاقة بين هذين العنصرين الداخل والخارج بالغة التعقيد ويبدو أنَّ الخارج يمثل ثابتاً لا تتغير طبيعته بتغير الرؤية إليه، ولكن ما يحصل في الداخل من تغيرات هو الذي يقود إلى رؤية الخارج بطريقة ما، ولذلك، فإنَّ الصورة » تتأمل بنوع من المباطنة، لأنَّها ذات كيان نفسي يتفتح صوب الوجود « (2).

(2)

---

(1) . ت . س . إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص 47 .

(2) . عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 261 .

(185/1)

... ولست في سياق التفصيل في أثناء التطبيق للصورة التشبيهية والاستعارية، وإن كان لا بد من التعرض لهما، فالصورة التشبيهية بطبيعتها تنطوي على عقد مقارنة بين أشياء وعلاقات تنتمي جلها إلى العالم الظاهري (1)، ويجمع بين هذه الأشياء والعلاقات أشكال متعددة من المماثلة والمشابهة، وتهدف الصورة التشببيهية إلى تمكين المتلقي من الدلالة، كما أنَّها تشتمل على مؤثرات جمالية ووجدانية في الوقت ذاته، ففي الآية القرآنية الكريمة » مَثَلُ الذينَ كَفَرُوا بِرِبِّهِم أَعمَالُهُم كَرَمادٍ اشتَدَّت بِهِ الرّيحُ في يَومٍ عَاصِف« (2) يشبه الله سبحانه وتعالى أعمال الكافرين بالرماد الذي اشتدت به الريح في يوم عاصف، والملاحظ أنَّ أعمال الكافرين لا تقع عليها الحاسة الإنسانية وقد شبهه الله

جل قدرته بالرماد، وهو ما تقع عليه الحاسة البصرية بخاصة، لتجتمع في الصورة كما يقول أبو الحسن الرماني حالة » الهلاك وعدم الانتفاع والعجز عن الاستدراك لما فات، وفي ذلك الحسرة العظيمة والموعظة البليغة « (3) .

... إنَّ الصورة التشبيهية تشتمل على هذا الضياع الذي حدده التشبيه بهذه الصورة البصرية التي تتضمن بعداً سمعياً، فاشتداد الريح وعصفها ينطوي على أبعاد صوتية سمعية، كما أنَّ الرماد وانتثاره وعصف الريح به يمثل في الوقت ذاته صورة بصرية، على انَّ هذا لا ينفصل عن التأثير الوجداني بالمتلقي، من حيث المماثلة بين أعمال الكافرين ولون الرماد وتفاهته وعدم الإنتفاع به، بل وتناثره في الهواء العاصف، فالصورة مؤثرة بطريقة تركيبها وبطاقتها التعبيرية والموسيقية.

---

(1) . Samuel' Leven The semantic Of Metaphor ,p135 ;

(2) . سورة ابراهيم، آية :18 .

(3) . علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 76 .

... إنَّ الصورة التشبيهية تعبر عن التشابه والتماثل بين عناصر أو حالات أو مواقف أو نحوها، وهي تعني أنَّ » أ « مثل » ب «، وهي تختلف عن الصورة الضمنية في الاستعارة التي تعني اعتبار شيئين شيئاً واحداً، أي أنَّ » أ « هي » ب « (1) .

... وتمثل الاستعارة عنصراً جوهرياً في الأدب بعامة والشعر بخاصة، فمتى خلا الشعر منها لم يعد شعراً، لأنَّ الاستعارة تمثل العنصر الثابت في الشعر ويخضع ما سواها من مكونات الشعر للتغير والتطور والتبدل، بل انَّ الحكم على الشاعر أحياناً يتم من خلال استعراض استعاراته من حيث قوتها وجدتها وابتكارها، لدرجة أنَّ آرسطو عدها دليلاً على العبقرية (2).

... ويمثل » النقل « المحور المركزي الذي تعتمد عليه الاستعارة لدى العديد من نقادنا في التراث النقدي والبلاغي، فالاستعارة لدى الرماني مثلاً » تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة « (3)، وهي لدى علي بن عبد العزيز الجرجاني » ما اكتفي فيها بالاسم المستعار للمستعار على الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في

أحدهما إعراض عن الأخرى« (4) .

---

(1) Leven ,Samuel ; The Semantic Of metaphor , p 18

(2) . Lewis , C. Day ; The poetic Image p 18 ... .

(3) . علي بن عيسى الرماني ،النكت في إعجاز القرآن، ص 85 .

(4) . علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41 .

... وتتضح صورة النقل في الآية القرآنية الكريمة » وَاشتَعَل الرَّأْسُ شَيبًا « (1)، لأنَّ الاشتعال لم يستخدم في أصل وضعه في اللغة للشيب، ولكن المعنى نقل إلى الشيب، لأنَّ هناك تماثلاً وشبهاً بين النار السارية في الحطب والشيب المنتشر في الرأس، إذن فهناك تحول من ناحية إلى أخرى، سواء في حالة الإحراق أو في حالة تغير لون الشعر .

... وإذا كانت الاستعارة تقوم لدى الرماني وعلي بن عبد العزيز الجرجاني على فكرة » النقل « فإنَّها تقوم لدى عبد القاهر الجرجاني على فكرة » الإدعاء « و «الإثبات » (2)، كما أنَّها تتأسس لديه في ضوء »الإسناد« ففي الآية الكريمة » واشتعل الرأس شيبا « يتم » الإسناد « عن » طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أنَّ ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول انما كان من أجل هذا الثاني ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة « (3)، واخذ عبد القاهر الجرجاني يقارن بين تركيب الآية القرآنية وتركيبين آخرين هما : » واشتعل شيب الرأس « و» اشتعل الشيب في الرأس « مؤكداً أنَّ التركيب القرآني يتفوق على التركيبين الآخرين، والسبب في ذلك لأنَّ الفعل » اشتعل إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل، ولم بانَ بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة فإنَّ السبب أنه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول وانه قد شاع فيه، واخذ من نواحيه، وأنه قد استغرقه، وعم جملته، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به « (4) .

---

(1) . سورة مريم، آية : 4 .

(2) . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 296 .

(3) . نفسه، ص 75 . 76 .

(4) . نفسه، ص 76، وقارن ذلك في ص 276 و290 .

... وعلى الرغم من هذا فإنَّ الاستعارة هنا تحافظ على طرفيها مستقلين، والحق أنَّ طرفي الاستعارة » يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه، إنَّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي « (1) .

... ولو أعدنا التأمل بالآية الكريمة لألفينا أنَّ الاشتعال يدل على الانتشار السريع وينطوي على إضاءة باللون ويتضمن بذاته الإحراق، ومن ثم تحويل الشيء إلى شيء آخر وهذا كله يتصل بمؤثرات حسية بصرية وسمعية، إضافة إلى التأثير بالوجدان، وأنَّ الشيب يشترك مع الاشتعال في انتشاره السريع وفي مؤثرات حسية وبصرية، وتحويل الشيء إلى شيء آخر، فإذا كان الإحراق يحول الشيء المحروق إلى رماد، فإنَّ الشيب

يحول شعر الإنسان من أسود إلى أبيض، تحول هناك في اللون وتحول هنا في اللون مع الأخذ بنظر الاعتبار الدلالات التي ترافق التحولين :

... . مؤثرات حسية بصرية (صورة الاشتعال)

الاشتعال .... مؤثرات حسية سمعية (صوت الاشتعال)

... . تحول الشيء إلى شيء آخر (التحول إلى رماد)

... . مؤثرات حسية بصرية (لون الشيب)

الشيب ... . الانتشار السريع للشيب

... . تحول الشيء إلى شيء آخر (تحول في اللون)

(1) . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 247 .

... إنَّ » الشيب « و » الاشتعال « يتفاعلان إلى درجة يخلع فيها الاشتعال بعض صفاته على الشيب، وإنَّ الشيب يخلع هو الآخر بعض صفاته على الاشتعال، وإنَّ الدلالة العميقة التي تكتنف بعدي الاشتعال والشيب واحدة، ويحتويها البعد النفسي الذي يكمن خلف الصورة، وتنقله طبيعة التركيب اللغوي إلى مخيلة المتلقي والتأثير فيه، ويسهم في تجلية هذه الدلالة سياق الآية الكريمة : » قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العظمُ مِنِّي وَاشتَعَل الرَّأْسُ شَيَبَا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعائِكَ رَبِّ شَقَيا « (1) .

ونحاول تأمل الأبيات الشعرية الآتية :

أَبَى اللهُ أَنْ تَبقَى لِحَيّ بَشَاشَة
فَصَبْراً على ماشَاءَهُ اللهُ صَبرَا
رَأيتُ غَزَالاً يَرتَعي وَسْطَ رَوضَةٍ
فَقلتُ أَرى لَيلى تَراءتْ لَنَا ظُهْرَا (2)
فيَا ظَبيُ كُلْ رَغداً هَنيئاً ولا تَخَفْ
فإنَّك لي جَارٌ ولا تَرهب الدَّهرَا
وَعِندي لَكم حِصنٌ حَصَينٌ وصَارِمٌ
حسامٌ اذا أَعملته أحسَنَ الهَبْرَا (3)
فما رَاعني إلا وذِئبٌ قد انتحَى
فَأَعلَقَ في أَحشائِهِ النَّابَ والظِفرا (4)
فَفَوَّقتُ سَهمي في كَتومٍ غَمزتُها
فَخَالَطَ سَهمي مُهجَةَ الذئبِ والنَحرا (5)
وأَذهَبَ غَيظي قَتلُه وَشَفَى جَوى
بقلبي أنَّ الحُرَّ قد يُدركُ الوِترا (6)

---

(1) . سورة مريم، آية : 4 .

(2) . ترتعي : ترعى .

(3) . حصين : بيّن الحصانة، الصارم والحسام : السيف القاطع، الهبر : القطع.

(4) . انتحى : أخذه ناحية .

(5) . فوّق السهم : حركه، الكتوم : القوس .

(6) . الأصفهاني، الأغاني، 2 / 8، الجوى : الحرقة، الوتر : الثأر .

(190/1)

... ومن أجل تمثل أفضل أرى من المناسب التأكيد على أنَّ النص الأدبي يتميز بوجوده الموضوعي المستقل عن الذات الإنسانية المدركة، وانه ينطوي على ماهيته الخاصة التي تترتب فيها عناصره المكونة له بكيفية معينة، بمعنى أنه يتكون من تشكيل لغوي خاص، وإنه يحتوي على مفردات لغوية تعارف الناس على دلالاتها، وأنَّ معاني هذه المفردات تتفاوت في الوضوح والتأثير بين الأفراد، إذ إنَّ دلالة الكلمة لدى لغوي متخصص ليست هي تماماً لدى الإنسان العادي، كما أنَّ للكلمة دلالاتها السياقية، وتختزن بعداً تراثياً، فكلمة مثل » سوَّلت « لها دلالة لغوية تعني تزيين الأمر، ولكنها لا تنفصل في الحقيقة عن دلالة تتضمنها بسبب ورودها في سياق آية قرآنية، بحيث لا تنفك عنها هذه الدلالة .

... إنَّ علاقة الناقد بالنص الأدبي أكبر من مجرد القراءة السريعة والتأثر المنفعل بالنص لأنَّ أول ما يقوم به الناقد هو محاولته في فهم النص الأدبي، وهذا يشتمل على إقامة حوار مع الدلالات اللغوية التي ينطوي عليها النص الأدبي، وإدراك دلالاتها في أصل وضعها في اللغة وفي مدى سياقها، ومن ثم وعي الجوانب الفنية والمعرفية، وإنَّ هذه المحاولة في فهم النص والسعي إلى استنطاقه، أي جعل النص يكشف عن قيمه الجمالية، أو ما يمكن أن نطلق عليه » تبادل المعاني داخل النص ذاته « .

... إنَّ الشاعر في الأبيات الشعرية السالفة يصف غزالاً، يرعى وسط روضة من الرياض، ويذكره جمال الظبي بحبيبته وجمالها، ويتعهد الشاعر بسبب هذه المماثلة في الجمال مع نفسه، وللظبي، أن يحميه ويدافع عنه، غير أنَّ ذئباً يغدر به، فيعلق أظفاره وأنيابه في أحشاء الظبي، ويثأر الشاعر للظبي، ويبر بوعده، فيقتل الذئب، ويشعر عندها بارتياح لأنَّه قد ثأر من خصمه .

(191/1)

... وهذا هو ظاهر الأبيات، وليس هو مقصود الشاعر في الحقيقة، لأنَّه لا يريد تسلية المتلقي بمجرد حكاية حصلت بعض أحداثها في إحدى الرياض . إنَّ هذا النص الشعري له وجهان متجاوران، أحدهما : ظاهري أو جلي، وثانيهما : باطني أو خفي والأخير هو الذي يعنيه الشاعر، ويظهر أنَّ التعبير بالرمز والإشارة والإيحاء يحقق للمبدع متعة، ويسعفه في التعبير عن انفعاله، كما أنه أكثر تأثيراً

بالمتلقي، حيث يتعاطف مع الشاعر في النهاية ويشعر بارتياح حين يتمكن الشاعر من قتل الذئب .

... ويمكننا القول إنَّ الأبيات الشعرية إنما تمثل استعارة كبرى يمنع ان يقصد منها ظاهر الأبيات قرينة » أرى ليلى تراءت لنا ظهرا « إذن هناك صورتان متفاعلتان إحداهما الظاهرة تتجلى في : الشاعر، والغزال، والذئب، والثانية خفية يمثلها : الشاعر وحبيبته ليلى، وزوجها، وفي الصورة الأولى يتبدى الشاعر وهو يتحرك حركتين : إحداهما : نحو الغزال، والثانية : نحو الذئب . وحركة الشاعر نحو الغزال إعجاب بالجمال وتعهد بالحماية، ويعرض الشاعر لتعهداته بقيم اجتماعية، كأن يجعل من الغزال جاراً له، ومن ثم يتحتم عليه حماية جاره . ويستعرض في الوقت نفسه أدواته التي يستخدمها لحماية هذا الكائن، وهي على ضربين : دفاعية : متمثلة في الحصن الذي يمنع عن الغزال مخاطر الأعداء، وهجومية : وهي الحسام الذي يحسن القطع، أو السهم الذي يحقق هدف الشاعر في إدراك الغاية بقتل الذئب، أما الحركة الثانية، وهي نحو الذئب فهي رد لحركة الذئب نحو الغزال، فلقد افتض الذئب أحشاء الظبي وافترسه، وأعلق في أحشائه أنيابه وأظفاره، فما كان من الشاعر إلا أن يفي بوعده، وهو إن لم يستطع أن يحقق حماية الظبي، فلقد حقق الثأر له من خصمه وعدوه، ومن ثم يحقق ذلك ارتياحاً يشعر به الشاعر ويعبر عنه، وتنتقل آثاره إلى المتلقي الذي يتم من خلال ذلك تفريج انفعاله بعد شده وتوتره .

(192/1)

إذن فنحن إزاء حركات متعددة في النص الشعري :

... حركة الذئب نحو الغزال : « طمع وقتل وافتراس » .

... حركة الذئب نحو الشاعر: «مخاتلة وغدر واستغلال الفرص » .

... حركة الشاعر نحو الغزال: « إعجاب بالجمال وتعهد بالحماية » .

... حركة الشاعر نحو الذئب: « الثأر وتحقيق الغاية بالقتل » .

أما الغزال فإنَّه في حالة استسلام للشاعر الذي لم يفلح في حمايته، وإن ثار من أجله، واستسلام للذئب الذي افترسه .

... ولو انتقلنا إلى الجهة المقابلة، إلى الصورة الخفية التي يقصدها الشاعر في الواقع لألفينا الشاعر يتحرك نحو حبيبته ليلى بالحماية المعنوية بالحصن الذي قد يدل على البيت الذي يريد العيش فيه وإياها، أما السيف فهو السلاح الذي يحميها به، ونلتقي أيضاً بحركة زوج ليلى، وهو الرجل الذي

يخلع عليه الشاعر بعض خصائص الذئب وصفاته وأنه يتصف بالغدر فضلاً عن الخصائص الحيوانية، وأنه قد افترس حبيبة الشاعر .

... إنَّ تبادل المعاني في النص تتجلى في هذا النص الشعري، فالصورة الظاهرة إنما تمثل لوناً من الرمز، وهي تخلع بعض صفاتها وملامحها على الصورة الخفية، كما أنَّ الأخيرة تضفي بعض خصائصها وتلقي ظلالها على الصورة الجلية في ضوء تفاعل جدلي تتبادل فيه المعاني في النص ذاته .

(193/1)

... ويتم تبادل المعاني من خلال أوجه المماثلة والمشابهة، فالغزال كائن مقدس كان يعبد ذات يوم في الجزيرة العربية (1) وقد أضحى مثالاً أعلى للجمال، وهو يرتع وسط روضة قد تمثل مرحلة الإخصاب، أو قد تمثل الربيع، وهذا الجمال الذي يتميز به هذه الكائن المقدس الجميل يضفي بعض صفاته على ليلى، كما أنَّ ليلى تخلع بعض صفاتها على الغزال، ويتحقق الأمر نفسه بجلاء من خلال التماثل بين الذئب وزوج ليلى، وهنا يتم تبادل المعاني، إذ يخلع الذئب بعض صفاته من حيث الغدر والمخاتلة والافتراس على زوج ليلى، كما أنَّ الأخير يخلع بعض صفاته على الذئب، وان حالة الافتراس التي ينتحي فيها الذئب بالغزال، بما تنطوي عليها من قتل ودماء تماثل حالة الانتحاء زاوية لترمز إلى عملية افتراس روحي وجسدي، يؤديها زوج ليلى، فلو قمنا بتبادل المعاني لقلنا إنَّ هناك فتاة ينهشها حيوان مفترس يتلذذ بغرس أنيابه وأظفاره في أحشائها، وظبي يفقد حياته بفعل قسوة رجل يتلذذ ويستمتع في جسد ميت . إنَّ المعاني تتبادل هنا إلى درجة يكون الذئب هو الذي تزوج ليلى، وان الإنسان المجرم هو الذي يطفئ حياة الظبي ويشوه جماله . تبادل في المواقع وتبادل في الدلالات . ولو قمنا بمقارنة توضيحية بين أبعاد الصورتين لاكتشفنا الدلالات على النحو التالي، ليمثل كل عنصر ما يقابله :

الصورة الجلية ... ... الصورة الخفية

الشاعر ... ... الشاعر

الغزال ... ... ليلى

جمال الغزال ... ... جمال ليلى

التعهد بالحماية ... ... زواج ليلى من الشاعر

الحصن » أدوات الحماية « ... ... البيت

السيف ... ... السيف

الذئب ... ... زوج ليلى

افتراس الظبي ... ... زواجه منها

موت الغزال » ماديا « ... ... موت ليلى » معنويا «

---

(1) . ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 70 وما بعدها .

الثأر ... ... ـــ

قتل الذئب ... ... ـــ

أدوات القتل » السهم « ... ... ـــ

... إنَّ الصورة الجلية تمثل ترميزاً لحالة تماثلها في الواقع، أو أنَّ الشاعر » يواجه تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزياً « (1)، وبهذا أضفى الشاعر على الصورة الواقعية ظلالاً من الترميز، وهي جزء من الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وإذا كنا نجد تماثلاً بين الصورتين الخفية والجلية فإنَّنا نفتقر إلى تحقيق هذا التماثل في الواقع في الأجزاء الأخيرة من النص الشعري، فإنَّ ثأر الشاعر لم يتحقق في الواقع، وإنَّ الانتقام من زوج ليلى لم يتم . وهذه الحالة لها ما يبررها نفسيا، لأنَّ الشاعر يحاول إفراغ انفعاله وتحقيق بعض آماله وطموحاته من خلال الحلم باليقظة، وهو أحد ألوان التعويض، إنَّ الشاعر يحقق بالشعر ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، فهو إزاء واقع اجتماعي سلب منه حبيبته ودفعه إلى توتر شديد، وكان لا بد من إزالة غيظه بقتل الرمز، وإنَّ تحقيق قتل الرمز كأنه يحقق على صعيد الحلم قتل المرموز، أو هذا ما يحلم به الشاعر، أنَّ الثأر بين الشاعر وزوج ليلى تم تحقيقه بقتل مماثل الزوج وهو الذئب، ومن هنا ندرك لماذا أذهب قتل الذئب غيظ الشاعر وكيف شعر بالارتياح في قوله :

وأَذهَبَ غَيظي قَتلُه وَشَفَى جَوى

بقلبي أنَّ الحُرَّ قد يُدركُ الوِترا

---

(1) . عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 110 .

ونخلص من هذا كله إلى أنَّ النص الشعري بخاصيته اللغوية ذات الطوابع التركيبية إنما تنبئ في الوقت نفسه عن أبعاد ذاتية انفعالية، لأنَّ التعبير يخرج بالانفعال والتجربة الشعورية من حالة التفكك والتشتت إلى الاتساق والنظام، ويشتمل النص على دلالات رمزية معينة، وبمعنى آخر » أنَّ طبيعة الفن التركيبية ضرورة نفسية من حيث إنَّ الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد« (1).

... وإذا كانت التجربة الشعورية بما يرافقها من انفعال بالواقع تحاول التعبير بالتخيل عن معاناة الشاعر، وان الصورة المتخيلة قد تحكي واقعاً له دلالة رمزية كائنة في النفس فإنَّ التعبير بالترميز إنما ينفس عن الانفعال ويزيل من توتر المبدع .

... إنَّ القصيدة كلها هنا قد تحولت إلى صورة واحدة يمثل جانبا منها رمزاً، ويمثل الجانب الآخر مرموزاً، ويتبادل كل منهما مع الآخر المواقع والدلالات، وبذا تأخذ الصورة الأدبية شكلاً تتداخل فيه أبعاد ذاتية وتعبيرية متعددة، ويتقاطع فيه الموقف النفسي للأديب مع الواقع بكل ما فيه من ضغوط ومعاناة .

(3)

الصورة التراكمية :

... ونلتقي في الشعر الجاهلي بنمطين أساسين من أنماط الصورة الشعرية : الصورة التراكمية، والصورة النامية الممتدة، وتتفشى الصورة التراكمية في الشعر الجاهلي بحيث لا يخلو منها ديوان شاعر، وهي تعني تراكم الصور الجزئية الواحدة تلو الأخرى، حول موقف واحد، أو موضوع واحد، كأن يصف الشاعر الطلل، أو حبيبته، أو فرسه، أو المطر، ونحو ذلك من الموضوعات . ولعل امرأ القيس واحد من الشعراء الذين فتنوا بهذا النمط من الصورة، إذ تتراكم لديه الصور الجزئية في وصف حبيبته وفرسه يقول :

وَقَد أَغْتَدِي والطَّيْرُ في وُكُناتِها

وَمَاءُ النَّدَى يَجري على كُلِّ مِذْنَبِ (2)

---

(1) . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 13 .

(2) . الوكنات : الأوكار، المذنب : مسيل الماء إلى الروضة .

بِمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابِدِ لاَحَهُ
طِرادُ الهَوَادي كُلَّ شَأْوٍ مُغَرَّبِ (1)
عَلى الأَيْنِ جَيَّاشٍ كأَنَّ سَراتَهُ
على الضُّمرِ والتَّعداءِ سَرحَةُ مَرْقَبِ (2)
يُبَاري الخَنُوفَ المستقِلَّ زِماعُهُ
تَرى شَخصَهُ كأَنَّهُ عُودُ مِشجَبِ(3)
لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وَصَهوَةُ عَيْرٍ قَائمٍ فَوقَ مَرْقَبِ (4)
وَيَخطو على صُمٍّ صِلابٍ كأَنَّها
حِجَارَةُ غَيْلٍ وارِسَاتٍ بِطُحْلَبِ (5)
لَهُ كَفلٌ كَالدِّعصِ لَبَّدهُ النَّدَى
... ... إلى حَارِكٍ مَثلِ الغَبيطِ المُذْأَبِ (6)
ويقول لبيد :
ومَا النَّاسُ إلاّ كَالدّيارِ، وأَهلُها
بِها، يَومَ حَلُّوهَا وَغَدْواً بَلاقِعُ (7)
ومَا المرءُ إلاّ كَالشِّهابِ وضَوئِهِ
يحور رَماداً بعد إذْ هو سَاطِعُ
وما المَالُ والأَهلونَ إلاّ وَدَائعٌ
وَلا بُدَّ يوماً أَنْ تُرَدَّ الوَدَائعُ
فَأَصبحتُ مِثلَ السَّيفِ غَيَّرَ جَفْنَهُ

---

(1) ـ المنجرد : قليل الشَعر، الأوابد : الوحوش، قيد الأوابد : اي لسرعة الفرس فكأنه يقيدها، الهوادي : المتقدمة السابقة، الشأو : الطلق، المغرب : البعيد .

(2) ـ على الأين جياش : أي هو سريع بعد فتوره، وسراته : أعلاه، التعداء : كثرة العدو، السرحة : ما عظم من الشجر وطال، والمراقب كل ما أشرف من الأرض، وسمي بذلك لأن الرائي يرقب فيه

العدو .

(3) . الخنوف : الذي يخنف بيديه، أي يرميهما في السير، الزماع : الشعرات المدلات في مؤخر الرِجْل من ذوات الظلف .

(4) . ايطلا : كشحاه، وصهوة عير : شبه ظهر الفرس بظهر العير في اعتداله واستوائه .

(5) . الصم : الحوافر، الغيل : الماء الجاري على الارض، الوارسات : المصفرات .

(6) . الدعص : الكثيب الصغير من الرمل، لبده : باشره، الغبيط : قتب الهودج، المذأب : الموسّع .

(7) . غدوا : غدا، بلاقع : مقفرة .

(197/1)

تَقادمُ عَهْدِ القَيْنِ والنَّصلُ قَاطِعُ(1)

... ومن الواضح أنَّ لبيداً يتكئ هنا على التشبيه وسيلة لتراكم الصورة الشعرية التي تتلاحق حول مركز واحد الموت والفناء الذي تتجلى دلالاته في الإنسان والطبيعة . ومثله قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه :

غَدَاةَ دَعَاني والرِّماحُ يِنُشنَهُ

كَوَقْعِ الصَّياصي في النَّسيجِ الممدَّدِ (2)

وكُنتُ كَذَات البَوّ رِيعَتْ فأَقبَلَتْ

الى جِذَمٍ من مَسكِ سَقْبٍ مُجَلَّدِ (3)

فَطَاعنتُ عَنهُ الخَيلَ حَتَّى تَبدَّدتْ

وحتى عَلاني حَالكُ اللَّونِ أَسوَدُ

طِعَانَ امريءٍ آسَى أخَاهُ بِنفسِهِ

وأَعلَمُ أَنَّ المَرءَ غَيرُ مُخَلَّدِ(4)

... أما الأعشى فتراكم الصور الشعرية لديه في الخمرة بخاصة، وتمثل الخمرة المركز التي تدور حوله هذه الصور المتراكمة، وتسهم الحواس في تعميق الصورة وتعميق دلالاتها فالخمرة مثل أزهار حمراء رائحتها زكية كالمسك، وهي تسقى من دن سوداء، لا تنقص مهما اغترفت منها الأباريق، وهي تفيض وتتسع، يقول :

وَشَمُولٍ تَحسِبُ العَينُ إذا

صُفِّقتْ وَردتَها نَوْرَ الذُّبَحْ (5)
مِثلُ ذَكي المِسكِ ذاكَ رِيحُها
صَبَّهَا السَاقي إذا قِيلَ تَوَحّ (6)
من زِقَاقِ التَّجرِ في باطِيَةٍ

---

(1) . نقلا عن أيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص 431 . 432، جفن السيف : غمده، القين : الحداد .

(2) . ينشنه : يتناولنه، الصياصي : وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة .

(3) . البو : ولد الناقة يذبح ويحشى تبنا لتعطف عليه أمه فتدر عليه اللبن، ريعت : فزعت، الجذم : القطعة، المسك : الجلد السقب : ولد الناقة، المجلد : المسلوخ .

(4) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 109 .

(5) . الشمول : الخمرة، الذبح : نبات زهره أحمر اللون .

(6) . توح : أسرع .

(198/1)

جَوْنَةٍ حَارِيَّةٍ ذَاتِ رَوَحْ (1)
ذَاتِ غَوْرٍ ما تُبالي يومَهَا
غَرَفَ الإبريق منها وَالقَدَحْ
وإذا ما الرَّاحُ فِيهَا أَزْبَدَتْ
أَفَلَ الإزبادُ فيها وامتَصَحْ(2)

... فالخمرة لونها أحمر مثل أزهار الذبح، وهي في دن سوداء، ورائحتها مثل المسك وبهذا تتعدد الصور المتراكمة حول مركز إشعاعي واحد، تصدر عنه الصورة، ومن الجدير بالإشارة أنَّ الصورة عند الأعشى حسية يجمع فيها الشاعر بين مكونين حسيين . ومثل هذا الصورة الخمرية عند عمرو بن كلثوم في قوله :

مُشَعْشَعَةً كأَنَّ الحُصَّ فيها
إذا ما الماءُ خالَطَهَا سَخينا (3)

تَجُورُ بذي اللُّبَانَةِ عن هَوَاهُ

إذا ما ذاقَها حتى يَلينا(4)

فهو يصف خمرته بأوصاف عديدة، فهي مشعشعة أي ممزوجة بالماء، ثم انتقل إلى وصف لونها بأنه أحمر، كأنما القي فيه الحص وهو نبت أحمر اللون .

ويقول النابغة :

أَتَانِي . أَبَيْتَ اللَّعنَ . أَنكَ لُمْتَنِي

وَتِلكَ التِي أَهتمُ مِنها وأَنصَبُ (5)

فَبِتُ كَأَنَّ العَائِدِاتِ فَرَشنَنِي

هَراسَاً بِهِ يُعلَى فِراشِي وَيُقشَبُ (6)

ويقول :

حَلَفْتُ فَلَمْ أترُكْ لِنَفسِكَ ريبةً

وَلَيسَ وَراءَ اللهِ للمرءِ مَذهبُ (7)

لئنْ كُنتَ قَدْ بُلِّغتَ عَنّي خِيانةً

لَمُبلغُكَ الوَاشِي أَغشُّ وأَكذبُ

وَلكنني كُنتُ امرأً لِيَ جَانبٌ

---

(1) . الزقاق : مفردها الزق، وهو وعاء الخمر، التجر :التجار، الباطية : الخابية، الجونة : السوداء، الحارية : المنسوبة إلى بلاد الحيرة، الروح : الاتساع .

(2) . الأعشى، ديوان الأعشى، ص 42 . 43 .الراح : الخمرة، امتصح : ذهب وانقطع .

(3) . شعشعت الشراب : مزجته بالماء، الحص : الورس، وهو نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران .

(4) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 163 . 164 .

(5) . أبيت اللعن : أي أبيت أن تأتي أمرا تلعن عليه، أهتم وانصب : أي عناء ومشقة .

(6) . الهراس : الشوك، يقشب : يجدد .

(7) . الريبة : الشك .

من الأرضِ فيهِ مُستَرادٌ وَمَذهبُ
مُلُوكٌ وإخوانٌ إذا ما أَتيتُهم
أُحَكَّمُ في أَموالِهم وَأُقَرَّبُ
كَفِعلكَ في قَومٍ أَراكَ اصطنعتَهم
فَلم تَرَهُمْ في شُكرِ ذلك أَذنَبُوا
فَلاَ تَتْرُكَنِّي بالوَعيدِ كأَنَّنِّي
إلى الناسِ مَطليٌّ به القَارُ أَجربُ
أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللّهَ أَعطاكَ سَوْرَةً
تَرى كُلَّ ملكٍ دُونَها يَتذَبذبُ (1)
فإنَّك شَمْسٌ والملوكُ كَواكبٌ
إذا طَلَعتَ لم يَبدُ مِنهنَّ كَوكبُ (2)
وقد اعتمد النابغة على التشبيه في تشكيل الصورة التراكمية، ومن أمثلة ذلك :
فَإنكَ كَالليلِ الذي هو مُدرِكي
وإنْ خِلتُ أَنَّ المُنتأَى عنكَ واسعُ (3)
وقوله: (4)
وَعيدُ أَبي قَابُوسَ في غَيرِ كُنهِهِ
أَتاني وَدُوني رَاكِسٌ فالضَّواجِعُ (5)
فَبِتُّ كَأَنِّيَّ سَاوَرَتني ضَئيلةٌ
من الرُّقشِ في أَنيابِها السُمُّ نَاقِعُ (6)
وتتراكم الصور عند عنترة بن شداد في قوله :
إذْ تَستَبيكَ بذي غُروبٍ وَاضِحٍ
عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ لَذيذِ المَطعَمِ (7)
وكأَنَّ فَارَةَ تاجِرٍ بِقَسيمَةٍ
سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ من الفَمِ (8)
أو رَوضَةً أَنُفاً تَضمَّنَ نَبتَهَا
غَيْثٌ قَليلُ الدَّمنِ ليسَ بِمَعْلَمِ (9)

---

(1) . السورة : المنزلة الرفيعة، يتذبذب : يتعلق ويضطرب .

(2) . النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص 72 . 73 .

(3) . نفسه، ص 38 . المنتأى : الموضع الذي يتناءى فيه، النأي :البعيد.

(4) . نفسه، ص 32 . 33 .

(5) . راكس : واد، الضواجع : جمع ضاجعة، وهي منحنى الوادي ومنعطفه .

(6) . ساورتني : واثبتني، الضئيلة :حية دقيقة، الرقش : التي فيها نقط .

(7) . ... الاستباء : السبي، غرب كل شيء :حده، الوضوح :البياض، المقبل : موضع التقبيل .

(8) . التاجر : أراد العطار، فارة : سميت فارة المسك لأنها تفوح منها الروائح، القسامة : الحسن والصباحة

العوارض : الاسنان .

(9) . روضة أُنف : لم ترع بعد .

(200/1)

... إذ يصف ثغر حبيبته الراحلة بالعذوبة، ورائحة المسك تفوح منه، وكأنه يشبه روضة من الرياض، ومن الملاحظ أنَّ الصورة تستقي خصائصها من مصادر حسية مختلفة ذوقية في عذوبة التقبيل، وشمية في رائحة المسك، وبصرية في مشاهدة الروضة، فضلاً عن بياض الأسنان .

... ويعمد الشاعر في بعض الصور التراكمية إلى صورة وثابة يجسم فيها الشاعر مشهدا يمور بالحياة والحركة، كما فعل ذلك زهير بن أبي سلمى حين وصف دار حبيبته :

بِهَا العَيْنُ والأرآمُ يَمشِينَ خِلفَةً

وأَطلاؤُها يَنهضْنَ من كُلِّ مَجْثَمِ (1)

فطلل الحبيبة معشب وفيه العين وهي نوع من الغزلان، وسميت بالعين لسعة أعينها، وفيها آرام وهي جمع رئم وهو الظبي الخالص البياض، ويمشين خلفة، أي يخلف بعضها بعضا أي إذا جاء قطيع جاء بعده آخر، حركة تتابع فيها هذه القطعان، ومما زاد المشهد حركة وثابة في أنَّ أطلاء الظباء والعين تثب من أماكن جثومها المتعددة .

ومن الأمثلة الواضحة لتراكم الصور ما نجده في مقدمة الأعشى الغزلية المعروفة :

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكبَ مُرتَحِلُ

وهَلْ تُطيقُ وداعاً أَيُّها الرَجُلُ

غَرَّاءُ فَرعَاءُ مَصقُولٌ عَوَارِضُها

تِمشِي الهُوينَا كَمَا يَمشِي الوَجي الوَحِلُ(2)

كأَنَّ مِشْيَتَها من بَيتِ جَارَتِها

مَرُّالسحابَةِ لا رَيْثٌ ولا عَجَلُ

تَسْمَعُ للحَلي وَسْوَاساً إذا انصَرَفَتْ

كَمَا استعَانَ بِرِيحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ(3)

ليستْ كَمَنْ يَكرَهُ الجِيرانُ طَلعَتَها

ولا تَراها لسِرِّ الجارِ تَختَتِلُ

يَكادُ يَصرَعُهَا لولا تَشدّدُها

إذا تَقُومُ إلى جاراتِها الكَسَلُ

---

(1) . العين : البقر الوحشي، الأرآم : جمع رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض، الأطلاء : ولد الظبية والبقرة الوحشية الجثوم : البروك .

(2) . الغراء : البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض : الأسنان، الوجي : الحافي .

(3) . الوسواس : الصوت، العشرق : شجرة إذا اهتزت أغصانها أحدثت صوتا .

(201/1)

هِرْكُولَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُهَا

كأَنَّ أَخمصَها بالشّوكِ مُنْتَعِلُ(1)

ويعنى الأعشى بالتصوير الحسي معتمداً على التشكيلات اللونية :

... اللون غراء بيضاء

... فرعاء طويلة الشعر ويتضمن سواد اللون

... مصقول عوارضها ناصعة البياض

كما أنه يعنى بالتصوير بالحركة في قوله :

... تمشي الهوينا . . . . .

... كأن مشيتها . . . . .

والانتقال من البصري إلى الحسي

... تسمع للحلي وسواسا . . . .

ومثل هذا قول لبيد :

والعَينُ سَاكِنَةٌ على أَطلائِها

عُوَذاً تأجَّلَ بالفَضاء بِهامُها (2)

وَجَلا السّيُولُ عن الطلولِ كأَنّها

زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُهَا (3)

أو رَجعُ واشمةٍ أُسِفَّ نوؤُرُها

كَفِفاً تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وَشامُها (4)

(4)

الصورة الممتدة :

... أما الصورة الممتدة فهي التي تتكون من عدد من الصور الجزئية التي تنمي صورة كلية، ويعبر فيها الشاعر عن موقف ما من الوجود والحياة، وقد فتن بعض الشعراء بالصور الممتدة، بحيث تتراكب الصور الجزئية وتتفرع الواحدة منها تلو الأخرى ويجمعها وحدة كلية تشكل الصورة الكلية، ومن أمثلة ذلك، روضة عنترة بن شداد :

إذْ تَستَبيكَ بذي غُروبٍ وَاضِحٍ

عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ لَذيذِ المَطعَمِ (5)

وكأَنَّ فَارَةَ تاجِرٍ بِقَسيمَةٍ

---

(1) . الأعشى، ديوان الأعشى، ص130 . 131 .الهركولة : الضخمة الوركين، الفنق : المرفهة في عيشها، الدرم : الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم .

(2) . العين : البقرة الوحشية، أطلاؤها : اولادها، العوذ : الحديثات النتاج، البهام : البهائم .

(3) . جلا : كشف، الزبر : الكتب .

(4) . الرجع : الترديد، الاسفاف : الذر، الكفف : جمع كفة وهي الدارات، تعرض : ظهر ولاح .

(5) . ... الاستباء : السبي، غرب كل شيء :حده، الوضوح :البياض، المقبل : موضع التقبيل .

سَبَقَتْ عَوارِضَها إليكَ من الفَمِ (1)
أو رَوضَةً أَنُفاً تَضمَّنَ نَبتَهَا
غَيْثٌ قَليلُ الدَّمنِ ليسَ بِمَعْلَمِ (2)
جَادَتْ عَليهِ كُلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ
فَتَرَكنَ كُلَّ قَرارَةٍ كالدِّرهَمِ (3)
سَحاً وتَسْكَاباً فكُلُّ عَشيَةٍ
يَجرِي عليها الماءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ (4)
وَخَلا الذُبابُ بِهَا فَليسَ بِبَارِحٍ
غَرِداً كَفِعلِ الشاربِ المُتَرَنِّمِ (5)
هَزِجاً يَحُكُّ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ
قَدْحَ المُكِبِ على الزِّنادِ الأَجذَمِ(6)

... ويعنى عنترة بن شداد بالوصف الجزئي، وتتجمع الأوصاف الجزئية لتشكل بناء الصورة الكلية الممتدة، إذ يشبه عنترة ثغر حبيبته بأنه مثل روضة، ثم أخذ يفصل في أوصافها، فهي :

... روضة بكر لم ترع بعد، وما يزال نباتها غضا طريا لم تأكله الدواب .

... أرضها قليلة الدمن، لأنَّ كثرة الدمن حين تغلب رائحته فإنَّه يشوه رائحة الروضة، ومن ثم يؤثر في جمالها، كما أنَّ قلته تزيد النبات خضرة وبهاء .

... إن الروضة لم تطأ أرضها الدواب، فتشوه أرضها، وتهشم نبتها .

... إن المطر قد هطل عليها .

وهذا كله وصف أولي عام للروضة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تفصيل الحديث عن المطر، فلقد هطل على الروضة نوعان من المطر :

... البكر، وهو المطر المبكر السابق .

... الحُر، وهو المطر الذي لا يرافقه البرد ولا الريح .

---

(1) . ... التاجر: أراد العطار، فارة: سميت فارة المسك لأنها تفوح منها الروائح، القسامة: الحسن والصباحة، العوارض:الاسنان.

(2) . روضة أُنف : لم ترع بعد .

(3) . البكر من السحاب : السابق، الحرة : الخالصة من البرد والريح، القرارة : الحفرة .

(4) . السح : الصب، التسكاب : السكب، التصرم : الانقطاع .

(5) . البراح : الزوال، التغريد : التصويت، الترنم : ترديد الصوت بضرب من التلحين .
(6) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 111 . 113 . هزجا : مصوتا، المكب : المقبل على الشيء، الأجذم : الناقص اليد .

(203/1)

وينتقل بعد ذلك إلى جزئية في كيفية المطر، وهو على نمطين :
... السح، أي الصب جميعا .
... التسكاب، وهو السكب الجزئي .
... وهذان كلاهما لم ينقطعا عن الروضة . أي أنَّ هناك تنويعاً في كيفية سقوط المطر فمرة تهطل مطراً غزيراً، ومرة تنث نثيثاً، وإن كلا النوعين لم ينقطعا عن الروضة حتى لاتجف أوراقها، ولا يذبل نبتها .
... ولم يقتصر عنترة على وصف الروضة وطبيعة المطر المنهمر عليها، بل اخذ يصف ذباب الروضة، ويلجأ إلى طريقته المفضلة في التفصيل الجزئي في رسم الصورة .
... تصويت الذباب إنما هو تغريد يشبه ترنم وتلحين شارب الخمرة حين يرجع صوته بالغناء .
... إن الذباب يحك ذراعيه الواحدة بالأخرى، وهو يشبه الإنسان الذي يعمد إلى زندين، وهما قطعتا حجر يتولد من قدحهما شرر تشعل به النار، ويفصل في تصوير الإنسان بأنه مكب على القدح، وهو أجذم اليدين .
إنَّ الروضة تمثل مركزاً تتفرع منه الصور الجزئية التي تتولد منها صور جزئية أخرى، وهي جميعها تمثل الصورة الكلية الممتدة التي تمثل صورة تشبيهية لفم حبيبة الشاعر .
(5)
الصورة الأسطورية :
الاسطورة « myth » في جذرها اللغوي الإغريقي mythos » « تعني قصة حقيقية أو مبتدعة (1) وفي الاصطلاح قصة أو مجموعة من القصص الخيالية أو الخرافية ولها نظامها الخاص، والتي تظهر فيها قوى الطبيعة بوصفها كائنات حية، وتحدد بشكل أو بآخر علاقة الإنسان بالمقدس، سواء أكان إلها أم بطلا، وتوضح الكيفية التي تشكل فيها العالم والكيفية التي ظهرت فيها الأشياء إلى الوجود (2)

---

(1) . p 111 , A glossary Of Literary terms , Abrams

(2) . ينظر :

Abrams ،p 111. , A glossary Of Literary Terms

Cuddon , A dictionary Of literary Terms , p 806

مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص32 . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6 /19 .

(204/1)

.فالأسطورة »سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إلا أنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها، علما بأن السرد الذي يبتكره قد يضفي عليه الإنسان وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان قيمة دينية واضحة . فأساطير البشر تعطي عنصراً بشرياً معقولاً لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة، وقد تفيد الأسطورة أيضاً بأن تعطي تفسيراً قصصياً شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالشعور بعبث جهوده في الدنيا تمثله الأسطورة القديمة التي تصور سيزيفوس Sisyphos وهو محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل، ثم تتدحرج إلى أسفله، فيضطر إلى دفعها ثانية وهكذا أبد الآبدين« (1).

... ومن الجدير بالذكر أنَّ الأساطير لا تنفصل عن الطقوس والشعائر الدينية فالأسطورة » قصة سردية مرتبطة بالشعيرة، وإن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن الشعيرة، إذ الشعيرة هي التي تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص «(2) .

... وإذا كان هناك تأكيد على أنَّ الأسطورة قصة خرافية ترتبط بالشعيرة الدينية فلا يعني هذا أنها خرافة لدى معتنقها ولكنها عند الإنسان البدائي » فن وفلسفة وعلم ودين إنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة والموت والبعث « (3) .

---

(1) . مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 32 .

(2) . ... أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر ،ص9

(3) . ... شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص 65 .

(205/1)

... الأسطورة ترافق الفعل الإنساني الشعائري، فهي » الجزء القولي المصاحب للطقوس الدينية « (1)، أو هي » التعبير القولي عما يمارس عملاً في الطقوس القبلية، وإنَّ البطولة في تلك الأساطير لم تكن إلا تجسيماً للوعي الجماعي أوتعبيراً عن النظام الذي تقوم عليه حياة الجماعة (2) « .

... وحين يتقادم العهد بالأساطير لا يعني انقراضها، بل تضل تتبدى بأشكال مختلفة ويعبر عنها من خلال الأدب والفولكلور الشعبي . وليس العرب في الجاهلية بدعة بين لأمم إذ لهم أساطيرهم القديمة، لأنَّ العربي والشاعر بخاصة لا يعبر عن ذاتية مفرطة لا يربطها بالعالم الخارجي رابط، ولا يربطها بالفن القولي المعاصر والمتوارث أدنى علاقة، بل على العكس، فلقد كان للعالم الخارجي تأثير فاعل في تحديد وجوده ورؤيته وأحلامه، فليس الوجود مستقلاً عن الإنسان، إذ يشكل كل منهما الآخر، ثم ينعكس ذلك على إبداع الشعر الجاهلي، فضلا عن تلك النصوص الشعرية والحكايا والقصص المتوارثة التي يتناقلها الخلف عن السلف .

---

(1) . نفسه، 85 .

(2) . نفسه، ص 7 . 8 .

(206/1)

... فلقد تأمل الشاعر الجاهلي السماء، وتأمل كواكبها ونجومها، شمساً وقمراً وتأمل ظهور كواكبها وغيابها، وأصابته هواجس وآمال ومخاوف، واعتقد بعض الكواكب، وعبد نجوماً وشموساً، ولذلك لم يكن تأمل السماء خالياً من أسباب عقائدية فلقد عبد العرب النجوم والكواكب، ويبدو أنَّ بعض الناس ألَّهوا » الظواهر الطبيعية لتوهمهم أنَّ فيها قوى **spirit** روحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان، مثل الشمس والقمر وبعض النجوم الظاهرة، وقد كانت الشمس والقمر أول الأجرام السماوية التي لفتت أنظار البشر إليها، لما في الشمس من أثر بارز في الزرع والأرض وفي حياة الإنسان بصورة مطلقة، كذلك للقمر أثره في نفس الإنسان بما يبعثه من نور يهدي الناس في الليل ومن أثر كبير يؤثر في حس البشر« (1) ويبدو أنَّ عبادة الجاهليين في أصلها عبادة الكواكب »وأن

أسماء الأصنام والآلهة وإن تعددت وكثرت إلا انها ترجع كلها الثالوث سماوي هو: الشمس والقمر والزهرة « (2) .

... ومما يؤكد ذلك أنَّ القرآن الكريم قد أشار إلى عبادة الجاهليين للشمس والقمر والنجوم، في قوله تعالى » وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ« (3) وقوله تعالى » وَجَدتُّها وَقَومَها يَسْجُدُونَ لِلشّمسِ من دون اللهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشيطانُ أَعمالَهُم فَصَدَّهُم عن السبيلِ فَهُم لا يَهتَدُون «(4) كما أنَّ في قصة إبراهيم عليه السلام ما يشير إلى ذلك في قوله تعالى

---

(1) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6/ 22

(2) . نفسه، 6/50 .

(3) . سورة فصلت، آية : 37 .

(4) . سورة النمل، آية :24 .

» فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ، فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنْ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ، فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يا قوم إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ « (1) .

... وتأمل العربي الأرض بما تشتمل عليه من طبيعة صامتة : صحراء وجبل وواد وتأمل طبيعتها النامية : الشجر والكلأ، وتأمل طبيعتها الحيوانية : غزالاً وناقة وفرساً وذئباً وأفعى، وعبد بعض هذه المظاهر، وتدل إشارات عديدة إلى أنَّ الغزال كان مقدساً في الجزيرة العربية، فمما يذكره المؤرخون أنَّ » بني الحارث كانوا إذا وجدوا غزالاً ميتاً يحزنون عليه ويكفنونه كفناً يليق به، ويوارونه بإجلال، وينوحون عليه سبعة أيام « (2) ويذكر أنَّ عبد المطلب جد النبي صلى الله عليه وسلم » وجد في بئر زمزم يوم حفرها وكانت مطمومة، تمثالي ذهب لغزال، فعمل أحدهما صفائح للكعبة ووضع الآخر فيها . فإنْ يجد عبد المطلب تمثال غزال في بئر دليل على قدم الاعتقاد به « (3) .

ومن الجدير بالذكر أن نجد رموزاً للكواكب والنجوم المعبودة، إذ اتخذ الثور » رمزاً للقمر، ولذلك عد الثور من الحيوانات المقدسة التي ترمز إلى الآلهة « (4) .

(1) . سورة الأنعام، آية : 75 . 78 .

(2) . نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 115.

(3) . نفسه .

(4) . جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 6 / 54

... ولم تقتصر عبادة العرب على النجوم والكواكب بل تعدتها إلى عبادة الأشياء المادية » لاعتقاد أصحابها بوجود قوى سحرية فيها وقوى غير منظورة في تلك الأشياء تلازمها ملازمة مؤقتة أو دائمة ...وأن تلك الأشياء ليست سوى منازل أو مواضع لاستقرار تلك القوى المؤثرة التي يكون لها دخل في إسعاد الإنسان . وهو يقدس الأشياء المادية كالحجارة مهما كانت صغيرة أو كبيرة ... لأنه حين يتقرب إلى تلك الحجارة لا يتقرب إليها نفسها، بل يتقرب إلى الروح التي تحل فيها «(1) .

(6)

... وتتبدى ملامح الأبعاد الأسطورية في الصورة الشعرية الممتدة، وبخاصة في تشبيه الشاعر ناقته، وتتعدد أنماط التشبيه هذه إذ يشبه الشاعر ناقته مرة بالظليم الذي يرعى فتمطره السماء، ومرة بالثور الوحشي الذي » جنَّ عليه الليل، فالتجأ إلى شجرة أرطأة وظلت ريح الشمال تحصبه بوبلها حتى انبلاج الصبح، فصبَّحته كلاب ضوار يشلوها صياد بائس، فهمت به، وهم بها حتى فتك بما فتك، ولاذ ما نجا بالفرار«(2) ومرة يشبه ناقته » بحمار الوحش الذي يرعى هو ونحائصه، وأقبل عليه الصيف فاشتد به الظمأ فذهب مع تلك الأتن إلى ينبوع، فشربن منه حتى ارتوين وصدرن عنه وقد أطفأن عطشهن، أو ألفين على الينبوع صياداً جائعاً، فرمى الحمار بسهم فطاش وتقصد « (3) .

... ولسنا في سياق التوقف عند كل نمط من هذه الأنماط المتعددة، ولكننا نتوقف عند واحدة منها، أعني بها قصة الثور الوحشي، والبقرة الوحشية، ويبدو أنَّ قصة الثور الوحشي ترتبط ببعدين، ترتبط من ناحية بالأسطورة القديمة التي ترى أنَّ للعرب القدماء

(1) . نفسه، 6/ 46 . 47 .

(2) . ... نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 137.

(3) . نفسه .

(209/1)

» ديانة تعبد فيها الكواكب . . . فقد عبدوا ثالوثاً مكوناً من الشمس أماً، والقمر اباً وابنهما الزهرة أو » عثتر « ولقد ربطوا بين الشمس والمرأة، والمهاة، والغزالة ... كما ربطوا بين الثور الوحشي والقمر « (1) .

... وإن الثور كان مقدساً ليس في الجزيرة العربية، بل كان مقدسا ومعبودا في العراق القديم، ففي الحضارة السومرية يرمز الثور بوصفه معبودا إلى » القوة والخصب، وهو اله العواصف أيضاً، واسمه » انليل « عبده السومريون وعبدوا البقرة إلهة معه، ومن اتحادهما في زواج مقدس فاضت ضفاف دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر . وهكذا نظر سكان العراق القديم من السومريين إلى الثور رمزاً لقوة خصب عظيمة تتصل بحاجتهم ومعيشتهم، فلقد وجد الماء بقدرة هذا الإله الثور انليل، فازدهرت الحياة، لذلك بالخضرة والنماء « (2) .أما في الحضارة الآشورية فلقد »وجدنا الثيران المجنحة تقف على أبواب قصورهم حارسة راعية، وذلك لأنَّهم كانوا يعبدون الإله الثور ويلتمسون عنده النصر والحماية « (3) .

... كما ترتبط من ناحية أخرى » بمنبع طقوس أخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد فلقد كان الصيد من الوسائل المهمة للتغلب على مشكلة الحصول على الطعام بالنسبة لإنسان ما قبل التاريخ، لذلك كانت الجماعات الإنسانية البدائية حريصة على إنجاح رحلات رجالها ابتغاء للصيد، بإقامة الطقوس والشعائر « (4) .

---

(1) . ... علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 123 .

(2) . ... عبد الجبار المطلبي، محاولة لتفسير مظهر من مظاهر القصيدة الجاهلية، قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد 12، 1966، ص 215. 216 .

(3) . نفسه، ص 220 .

(4) . على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 124 .

... وحين نتتبع صورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي نلاحظ أنَّ الصورة الممتدة بدلالاتها الأسطورية جاءت لتعبر عن قوة ومتانة ناقة الشاعر، فهو يشبه ناقته بالثور الوحشي، يقول النابغة الذبياني :

كأنّ رَحْلي، وقد زالَ النّهارُ بنا
يومَ الجليلِ، على مُستأنِسٍ وحِدِ (1)
من وَحشِ وَجْرَةَ، مَوْشِيٍّ أكارِعُهُ
طاوي المصيرِ، كسيفِ الصّيقل الفَرَدِ(2)
سرَتْ عليه، من الجوزاءِ، ساريةٌ
تُزجي الشَّمالُ عليهِ جامِدَ البرَدِ (3)
فارتاعَ من صوتِ كَلاّبٍ، فباتَ له
طوعَ الشّوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ(4)
فبَتّهُنّ عليهِ، واستَمَرّ بِهِ
صُمْعُ الكُعوبِ بريئاتُ من الحَرَدِ (5)
وكان ضُمْرانُ منه حيثُ يُوزِعُهُ
طعَنَ المُعارِكِ عند المُحجَرِ النَّجُدِ (6)
شكَّ الفَريصةَ بالمدْرى فأنفَذها

---

(1) . زال النهار : انتصب، الجليل : واد قرب مكة، المستأنس : الذي ينظر بعينه لأنه أحس إنيساً، وحد : منفرد .

(2) . وجرة : مكان بين مكة والبصرة فيه وحوش كثيرة، موشي الأكارع : هو الأبيض في قوائمه نقط سود، الطاوي : الضامر، المصير، واحد المصران، وكنى به عن البطن، كسيف الصقيل : أي يلمح، والصقيل : الذي يجلو
السيوف، الفرد : الذي لا مثيل له .

(3) . سرت : جاءت ليلا، الجوزاء : برج في السماء .

(4) . ارتاع : فزع، الكلاب : صاحب الكلاب، الشوامت : القوائم، الصرد : شدة البرد، يقول إن

هذا الثور بات من الخوف الذي أدركه والبرد الذي أصابه طوع قوائمه أي بات قائماًلا يطمئن فينام .

(5) . بثهن : فرقهن، استمر به : استمرت قوائمه به، الصمع : الضوامر، الواحد أصمع، الكعوب، الواحد كعب : المفصل من العظام، الحرد : استرخاء عصب يد البعير من شد العقال، استعاره للثور لأنه لا يشد بعقال .

(6) . ضمران : اسم كلب الصياد، يوزعه : يغريه، المعارك : المقاتل، المحجر : الملجأ، النجد : الشجاع، يقول : كان الكلب من الثور حيث أمره الكلاب أن يكون .

(211/1)

طَعنَ الُمبيطِرِ، إذ يَشفي من العَضَدِ (1)

كأنه، خارِجاً من جنبِ صَفْحَتِهِ

سَفّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عندَ مُفْتَأَدِ (2)

فظَلّ يَعجُمُ أعلى الرَّوْقِ، مُنقبضاً

في حالِكِ اللّون صَدقٍ، غير ذي أوَدِ(3)

لّما رأى واشِقُ إقعاصَ صاحِبِهِ

ولا سَبيلَ إلى عَقلٍ، ولا قَوَدِ (4)

قالت له النّفسُ : إني لا أرى طَمعَا

وإنّ مولاكَ لم يَسلَمْ، ولم يَصِدِ (5)

ويقول أيضا :

كأنّما الرّحل منها فوقَ ذي جُدَدٍ

ذَبَّ الرّياد، إلى الأشباحِ نَظّارِ (6)

مُطَرَّدٌ، أُفْرِدتْ عنْهُ حَلائِلُهُ

---

(1) . ... شك: أنفذ، الفريصة: بضعة في مرجع الكتف أو من مرجع الكتف إلى الخاصرة، المدرى:القرن،المبير:البيطار،العضد: داءيأخذ من العضد،يريدأن قرن الثورلحدته نفذفي لحم الكلب مثلما ينفذمبضع البيطار في لحم الدابة إذاداوى من العضد

(2) . ... الصفحة : الجانب، السفود : حديدة يشوي عليها اللحم : جماعة يشربون، نسوه : تركوه، المفتأد : موضع النار الذي يشوي فيه .

(3) . يعجم : يمضغ، الروق : القرن، منقبضاً : قد تقبض من شدة الوجع، الحالك : الشديد السواد، الصدق : الصلب المستوي من الرماح، الأود : الاعوجاج .

(4) . واشق : اسم آخر للصياد، الاقعاص : القتل السريع، العقل : الدية، القود : القصاص .

(5) . يقول : حدثت الكلب نفسه أن لا طمع في الأكل من لحم الثور، وأن صاحبه لم يسلم إذ قتلت كلابه، ولم يصد الثور الذي قتلها .

(6) . الجدد : الطرائق، الواحدة جدة، وأراد بذي الجدد : الثور الوحشي تعلو ظهره خطوط بيض وحمر، الذب : الدفع الرياد : الارتياد، التجول، أي أن هذا الثور كثير التجول لا يستقر في مكان، وقوله : إلى الأشباح نظار، كناية عن المرح لأن الثور الوحشي يكثر من العدو في الصحراء كلما تراءت له الأشباح، وفي وصفه هذا للثور يصف سرعة ناقته ونشاطها لأنه شبهها به .

(212/1)

من وحشِ وجرَةَ أو من وحش ذي قارِ(1)
مُجَرَّسٌ، وحَدٌ، جَأبٌ أطاعَ له
نَباتُ غَيثٍ، من الوَسميّ، مبكارِ (2)
سَراتُه، ما خَلا لبَانَه، لهَقٌ
وفي القوائمِ مثلُ الوَشمِ بالقارِ (3)
باتَتْ له ليلَةٌ شَهباءُ تسفعُهُ
بحاصِبٍ، ذات إشعانٍ وأَمطارِ (4)
وباتَ ضَيفاً لأرطاةٍ، وألجأهُ
معَ الظّلامِ، إليها وابلٌ سارِ (5)
حتى إذا ما انجلَتْ ظلماءُ لَيلَتِهِ
وأسفَرَ الصّبحُ عنهُ أيّ إسْفارِ (6)
أهوى له قانصٌ، يسعى بأكلُبِهِ
عاري الأشاجع، من قُنّاصِ أنمارِ (7)

مُحالفُ الصّيدِ، هَبّاشٌ، له لَحَمُ
ما إن عليه ثيابٌ غيرُ أطمارِ (8)
يسعى بغُضفٍ بَراها، فهي طاويةٌ
طولُ ارتحالٍ بها منهُ، وتسيارِ (9)

---

(1) . ... مطرد : مشرد، أفردت عنه حلائله : أبعدت عنه زوجاته فأصابه لذلك ضرب من الجنون وجعل يكثر العدو .

(2) . ... المجرس : الخائف لسماعه جرس الإنسان، أي صوته، وحد : وحيد، جأب : صلب شديد، أطاع له الكلأ : اتسع وأمكن رعيه حيث شاء، الوسمي : أول المطر، ومثله المبكار، وصف الثور بالذعر والقوة.

(3) . سراته : ظهره، لبانه : صدره، لهق : أبيض، القار : الزفت .

(4) . ليلة شهباء : أي تهب فيها ريح باردة، تسفعه : تلفحه وترميه، الحاصب : الريح تقذف بالحصباء، أي الحصى، ذات إشعان، هو من الشعن : ما تناثر من ورق العشب بعد ييسه .

(5) . الأرطاة، واحدة الأرطى : شجر نوره كنور الخلاف وثمره كالعناب، وهي مرة تأكلها الإبل غضة، الوابل : المطر الغزير، الساري : المطر يسح في الليل .

(6) . انجلت : انكشفت، أسفر : أضاء .

(7) . أهوى له : انقض عليه، الأشاجع : أصول الأصابع التي تتصل بعصب ظاهر اليد، وعريها محمود في الرجال

أنمار : قبيلة مشهورة بالصيد .

(8) . هباش : كثير الهبش، وهو الكسب، له لحم : كثير اللحم، الأطمار، الواحد طمر : الثوب الخلق البالي .

(9) . الغضف، الواحد أغضف : اللين الناعم، من الغضف في الأذن : أي الاسترخاء، وأراد بالغضف كلاب الصيد

طاوية : جائعة، براها : أضرها .

حتى إذا الثّوْرُ، بعد النّفرِ، أمكنَهُ
أشلى، وأرسلَ غُضفاً، كلّها ضارِ (1)
فكَرّ مَحمِيّة من أن يَفِرّ، كما
كَرّ المُحامي حِفاظاً، خَشيةَ العارِ (2)
فشَكّ بالرّوْق منه صَدرَ أوّلها
شَكّ الُمشاعِبِ أعشاراً بأعشارِ (3)
ثمّ انثَنى، بعدُ، للثّاني فأقصَدهُ
بذاتِ ثَغرٍ بَعيدِ القَعْرِ، نَعّارِ (4)
وأثبَتَ الثّالثَ الباقي بنافِذَةٍ
من باسلٍ، عالمٍ بالطّعنِ، كرّارِ (5)
وظلّ، في سبعةٍ منها لحِقنَ به
يكُرّ بالرّوقِ فيها كَرّ إسوارِ (6)
حتى إذا ما قَضَ منها لُبانَتَهُ
وعادَ فيها بإقبالٍ وإدبارِ (7)
انقضّ، كالكوكبِ الدّرّيّ، منصَلِتاً
يَهوي، ويخلِطُ تقريباً بإحْضارِ (8)
فذاكِ شِبْهُ قَلوصي، إذ أضَرّبها
طولُ السُّرى، والسُّرى من بعد أسفارِ(9)

---

(1) ـ النفر : العدو، أشلى : دعا كلابه للصيد، الضاري : المعتاد على الصيد.
(2) ـ محمية : محافظة، المحامي : المدافع، أراد أن الثور كر ولم يفر .
(3) ـ الروق : القرن، المشاعب، النجار الذي يشعب القدح، ويصدعه فيصيره عشرة أجزاء، والقدح : السهم قبل أن ينصل ويراش، وسهم الميسر .
(4) ـ أقصده : رماه، ذات ثغر : أي طعنه ذات ثغر، أي شق، القعر : الغور، العمق، نعار : له نعير، أي صوت .
(5) ـ النافذة : الطعنة الماضية، الباسل : الشجاع .
(6) ـ الإسوار : الرامي الحاذق .
(7) ـ لبانته : حاجته .

(8) . الدري : اللامع المتلألىء، منصلتا : ماضياً في سرعة، التقريب والإحضار : ضربان من السير .
(9) . القلوص : الناقة، السرى : السير في الليل، يقول : إن ناقته كالثور في سرعتها ونشاطها وإن أضر بها سير الليل والسفر بعد السفر .

(214/1)

... ويُعنى الشاعر الجاهلي برسم » صورة كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة . ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر « (1) . وبعد أن يفرغ الشاعر من رسم الصورة الجسدية للثور ولحالته النفسية يبدأ
» في تطوير الصورة وتنميتها طولياً بقص الحدث المتكرر، فالجو شتائي، يلجيء الثور إلى البيات بجانب الشجرة الملازمة لصورته، شجرة الأرطي « (2) .
ومن الجدير بالإشارة أنَّ الشاعر الجاهلي قد عني بالتنويعات اللونية الثابتة، فالناقة داكنة اللون، ويشبهها بالثور الوحشي الذي يطغى عليه اللون الأبيض، إذ تكون قوائمه موشاة يختلط فيها السواد بالبياض، وصدره إلى نحره أسود، أي الجزء السفلي يشيع فيه السواد في حين يشيع في الجزء العلوي البياض الناصع، كما أنَّ الشاعر يعنى بالتعاقب الزمني
الليل والنهار، مع تأكيد اللون فيهما، غير أنَّ الليل تختلط فيه العتمة بضياء القمر مع
مطر وغيوم .
... ومن الطريف أنَّ الثور الوحشي يلتجئ إلى شجرة أرطأة في الليل في الوقت الذي يظهر فيه القمر ويختفي وراء الغيوم، تماماً كاحتماء الثور بالشجرة، وذلك في جو شتوي ممطر، أي أنَّ حركة الثور تتوقف في الليل مع ظهور القمر واختفائه، فكأن أحدهما لا يظهر إلا باختفاء الآخر، ولذلك فبمجرد ظهور الشمس واشراقة الصباح يختفي القمر ويبدأ الثور بالظهور والتحرك . إنَّ هناك قمراً ظاهراً في السماء، ورمزاً مختفيا يدل عليه هو الثور، وحين تبزغ الشمس يختفي المرموز» القمر « ويتبدى الرمز »الثور «.

---

(1) . على البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 215 .
(2) . نفسه، ص 126 .

... ويبدأ الصراع مع إطلالة النهار عند النابغة، إذ يرتاع الثور من صوت الصياد، ثم يشرع في الهرب، ثم يطلق الصياد كلابه، فيتحول الثور من الهرب إلى المواجهة، وإذا كان الثور يحتمي في الليلة الممطرة بشجرة أرطأة، فإنَّه هنا يحتمي بقرنيه، وهما يشبهان إلى حد كبير الهلال، وغالبا ما ينتصر الثور في المعركة، ويعمد النابغة الذبياني إلى التفصيل في وصف المعركة، وكيف أنفذ الثور فريصة الكلب بقرنه تماماً كما ينفذ المبيطر طبيب الحيوانات كتف الحيوان المصاب بداء العضد، ويواصل تفصيل الصورة بأنَّ صورة القرن النافذ من كتف الكلب تشبه سفود الشواء الذي نسيه جماعة من الناس عند موقد نار قد أكلوا عنده وشربوا، ثم ينتقل إلى وصف الكلب بأنه منقبض من شدة الوجع، وأنه يمضغ القرن الذي اخترق جسده . أما النتيجة فتنقل على لسان الكلب المهزوم، في ان الصياد خسر ولم يربح، »لم يسلم ولم يصد« .

... إنَّ الثور الوحشي الذي كرره الشعراء الجاهليون » له نظير في السماء . . . وبجانب الثور مجموعة من النجوم تسمى الجبار . . . ويقال إنَّ كل الشعوب تقريباً قد شاهدت صياداً أو محارباً في المجموعة، والكلاب التي تهاجم الثور لها ما يماثلها من مجموعات النجوم فلا تبعد عن الجبار كثيراً مجموعتا الكلب الأكبر والكلب الأصغر« (1) .

... وإذا كنا لم نجد صراعاً في السماء بين الكلاب والثور إذ ربما ضاعت أبعاده الأسطورية فإنَّ هذا الصراع يتجلى حينما يغيب أحد الطرفين، فغياب مجموعتي الكلاب في السماء بسبب بزوغ الشمس، يظهر الصياد وكلابه في النهار يتابعان الثور، وتنشب المعركة التي ينتصر فيها الثور غالبا .

---

(1) . نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 142 . 143 .

... أما قصة البقرة الوحشية فلا تكاد تختلف عن الثور الوحشي إلا في أنها أم فقدت وليدها الذي أكلته السباع، ثم تتابع الصورة، يقول لبيد بن ربيعة : (1)

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحشيَّةٌ مَسْبُوعةٌ

خَذَلَتْ وهادِيةُ الصِّوارِ قِوامُهَا (2)
خَنساءُ ضَيَّعتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَرِم
عُرضَ الشَّقائِقِ طَوْفُها وبُغَامُها (3)
لمعفّرٍ قَهْدٍ تَنازعَ شِلوَهُ
غُبْسٌ كَواسِبُ لا يُمنُّ طَعامُها (4)
صَادَفنَ مِنها غِرَّةً فأَصبْنَهَا
إنَّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها (5)
بَاتَتْ وأَسْبَلَ وَاكِفٌ من دِيمَةٍ
يَروي الخَمَائِلَ دائماً تَسْجامُها (6)
يَعلُو طَرِيقَةَ مَتنِها مُتَواتِرٌ
في لَيلةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا (7)
تَجتَافُ أَصلاً قَالِصاً مُتَنَبِّذاً
بِعُجُوبِ أَنقاءٍ يَميلُ هُيامُها (8)
وَتُضيءُ في وَجْهِ الظَّلامِ مُنيرَةً

---

(1) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 234 . 241 .

(2) . مسبوعة : أي أصابها السبع بافتراس ولدها، الهادية : المتقدمة، الصوار : القطيع من بقر الوحش، قوام الشيء : ما يقوم به هو .

(3) . الخنس : تأخر في الأرنبة، الفرير : ولد البقرة الوحشية، الريم : البراح، العرض : الناحية، الشقائق : جمع شقيقة، وهي ارض صلبة بين رملتين، البغام : صوت رقيق.

(4) . التعفير : الالقاء على أديم الأرض، القهد : الأبيض، التنازع : التجاذب، الشلو : العضو، الغبس : لون كلون الرماد المن : القطع.

(5) . الغرة : الغفلة، الطيش : الانحراف والعدول .

(6) . وكف : قطر، الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة، التسجم : صبه فانصب .

(7) . طريقة المتن : خط من ذنبها إلى عنقها، الكفر : التغطية والستر .

(8) . الاجتياف : الدخول في جوف الشيء، التنبيذ : التنحي، العجب : أصل الذنب، النقا : الكثيب من الرمل

الهيام : ما لا تماسك به من الرمال .

كَجُمانةِ البَحريّ سُلَّ نِظامُهَا (1)
حَتَّى إذا انحسر الظلام وأَسْفَرَتْ
بَكَرَتْ تَزِلُّ عن الثَّرى أَزلامُها (2)
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعَائِدٍ
سَبعاً تؤاماً كَامِلاً أَيَّامُها(3)
حتى إذا يَئِسَتْ وأَسحَقَ خَالقٌ
لم يُبلِهِ إرضاعُها وفِطامُها (4)
فَتَوجستْ رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها
عن ظَهرِ غَيبٍ والأَنيسُ سُقامُها (5)
فَغَدَتْ كِلا الفَرجينِ تَحسبُ أَنَّهُ
مَولَى المَخافَةِ خَلْفُها وأَمامُها (6)
حتى إذا يَئِسَ الرُّماةُ وأَرسَلُوا
غُضْفاً دَواجِنَ قَافلاً أَعصامُها (7)
فَلَحِقنَ واعتَكَرَتْ لها مَدْرِيَّةٌ
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وتَمَامُها (8)
لِتَذُودَهُنَّ وأَيقنتْ إنْ لم تَذُدْ
أَنْ قد أَحَمَّ من الحُتُوفِ حِمامُها (9)
فَتَقصَّدتْ منها كَسَابِ فضُرِّجتْ
بِدَمٍ وغُودِرَ في المَكَرِّ سُخَامُها (10)

---

(1) ـ الاضاءة : الإنارة، وجه الظلام : أوله، الجمان والجمانة : درة مصوغة من الفضة، وأصله فارسي معرب .

(2) ـ الانحسار : الانكشاف، الاسفار : الاضاءة، الازلام : قوائمها .

(3) ـ العله والهلع : الانهماك في الجزع والضجر، نهاء : غدير، صعائد : موضع بعينه، التؤام : جمع توأم .

(4) . الاسحاق : الإخلاق، الخالق :الضرع الممتليء لبنا .

(5) . الرز : الصوت الخفي، الأنيس : الإنسان، راعها : أفزعها، السقام : المرض .

(6) . الفرج : موضع المخافة .

(7) . ... الغضف من الكلاب : المسترخية الآذان، الدواجن : المعلمات، القفول : اليبس، أعصامها : بطونها .

(8) . عكر : عطف، المدرية : طرف قرنها، السمهرية : الرماح .

(9) . الذود : الكف والرد، الاحمام : القرب، الحتف : قضاء الموت .

(10) . أقصد وتقصد : قتل، كسابِ : اسم كلبة، وكذلك سخام .

(218/1)

... إنَّ الصورة الشعرية في هذه الحالة تنمو وتمتد وتتفرع بطريقة خاصة ويمثل المشبه مجرد مثير كي يتحول الشاعر إلى قصة الثور الوحشي أو البقرة الوحشية ويتناول خصائصه من زوايا عديدة، ولا تخلو الصور الممتدة من صور فرعية جزئية تكمل الصورة الكلية الممتدة، إنَّ الصورة مع الثور الوحشي أكثر امتدادا ونموا، وتتميز بطابعها القصصي الذي ينطوي على أبعاد درامية تتجسد في الصراع بين الثور من ناحية وقوى الطبيعة من ناحية أخرى، كما يتجسد في الصراع مع الإنسان وأدوات صيده، سلاحاً كان أو كلاباً ولا يخلو البناء القصصي من شخصيات وحوار، على الرغم من أنَّ هذه الشخصيات جلها حيوانية، وأقلها إنسانية، ما يدفع إلى الاعتقاد بأن هناك أبعاداً أسطورية تتحكم في القصة والصورة الشعرية .

الفصل السابع

الإيقاع

(1)

... يتحدد الإيقاع بعنصرين جوهريين لا بد من توافرهما معاً، وهما : الحركة والتنظيم، وقد عبر الدارسون عن هذين العنصرين بطرائق مختلفة، فابن فارس يرى أنَّ هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، فهو يحدد » أَنَّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة« (1)، فتقسيم الزمان تأكيد على زمانية الإيقاع في الموسيقى والشعر وانَّ تقسيم الزمان يتم

عبر ضربة أو حركة في الصوت في الموسيقى، أو تقسيمه بالوحدات الصوتية في الشعر، وإذا كان هذان البعدان يمثلان الحركة، فإنَّ الإيقاع لا يتم بمجرد حدوث هذه الحركة دون انتظام يحدد أبعادها ويلم عناصرها.

---

(1) . ابن فارس، الصاحبي، ص 467 .

... ويرى ريتشاردز أنَّ الإيقاع يعتمد » كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع « (1) فالتكرار » حركة « في الصوت، وانَّ التوقع يعني » انتظام « هذه الحركة بكيفية معينة، وليس شرطاً في تصور ريتشاردز أن يحدث ما تتوقعه بالفعل . كما أنه يرجع جانباً من الإيقاع وتوقعه إلى حالة ذاتية شعورية .

... ويعرف برتيل مالبرج الإيقاع في الكلام بأنه » تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي « (2)، وعلى الرغم من أنه يعنى بتحديد وظيفة الإيقاع الجمالية وتأثيراته الدلالية فإنه يؤكد عنصري الإيقاع ويتحدد بالحركة التي يتم تقسيم الوحدات اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية، وضرورة انتظام الوحدات الصوتية بطريقة يتكرر حدوثها .

... ويحدد فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقى بأنه » تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه « (3)، ولم يقتصر فؤاد زكريا على تأكيد عنصري الإيقاع فحسب، بل يحدد لكل منهما خاصيته المادية أو الروحية، فالحركة لديه تعبير » عن العنصر المادي « في الإيقاع، في حين يكون التنظيم » تعبيراً عن عنصره الذهني والروحي « وبهذا يكون الإيقاع في تصوره » جامعاً بين المادة والروح في مركب واحد، أو بين المجالين العضوي والبيولوجي من جهة والمجال الذهني والهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام « (4)، ولا يختلف شكري عيّاد عن غيره من الدارسين فهو يؤكد أنَّ الإيقاع » يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام « (5) .

---

(1) . ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص 188 .

(2) . برتيل مالبرج، علم الأصوات، ص 199 .

(3) . فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص 20 .

(4) . نفسه، ص 61 .

(5) . شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 53 .

(220/1)

... إذن فالإيقاع في الموسيقى والشعر يتمثل في تتابع الوحدات الحركية المنظمة المتتالية في الزمن، بمعنى أنَّ الإيقاع لا يتم حدوثه في الموسيقى والشعر إلا في حدود زمنية غير أنَّ مفهوم الإيقاع قد يتم تمثله في آن واحد كما هو الحال في الفنون المكانية البصرية و في الرسم، والعمارة، والنحت، والبناء، ويكون الإيقاع هنا غير مرتبط بالتتابع الزمني وإنما يرتبط بحاسة البصر، فالإيقاع في الرسم مثلا هو » تكرار المساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى تعرف بالفترات« (1) ولذا ألفينا ريتشاردز يؤكد أنَّ السياق الزمني ليس » لازماً للإيقاع «(2) .

... إن الوحدات الصوتية تحتوي بالقوة على إمكانيات إيقاعية، ولا يتأتى لهذه الإمكانيات من تأدية دورها بفاعلية إلا في سياقات نثرية فنية معينة، ويصل تأثير نغماتها أقصى مداه في الشعر، فالوحدات الصوتية هي مادة الشاعر في خلق إيقاعه، ففي تركيبها وتكرارها بكيفية معينة يتولد الإيقاع الشعري .

---

(1) . عبد الفتاح رياض، في الفنون التشكيلية، ص 95 .

(2) . ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ص 192 .

(221/1)

... ولقد اكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي الأساس الصوتي الذي بنى عليه الشاعر العربي إيقاعه، وهو أساس بسيط فيما يرى ذلك شكري عياد لأنه يبنى على » التمييز بين السكون والحركة «(1)، أي أنَّ تركيب الوحدات الصوتية بما تشتمل عليه من حركة وسكون يشكل إيقاع القصيدة . غير أنَّ هذه البساطة، والكلام لشكري عياد، بساطة خادعة، فإننا إذا شرعنا في تتبع النظام الذي تجري عليه الأوزان المختلفة من حيث تعاقب الحركات والسكنات طالعتنا أشكال بالغة التعقيد(2)، ولسنا هنا

في سياق تتبع الدرس العروضي عند العرب، ولا تتبع الخلافات بين الدارسين في تصنيف الإيقاع الشعري العربي من حيث التحديد الكمي أو النبري أو الارتكازي (3)، ولكننا في سياق تأكيد أنَّ الإيقاع الشعري إنما يستمد موسيقاه من الوحدات الصوتية للغة، ولذا فإنَّ الشعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد مادة صياغته من اللغة ذاتها (4)، وانَّ الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر » لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي «(5) .

... وإذا كانت الوحدات الصوتية هي التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، فإن عملها من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية، أي أنَّ تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية، ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومروراً بالكلمة، فالبيت الشعري، ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها .

---

(1) . شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 29 .

(2) . نفسه .

(3) . انظر : محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 64 وما بعدها .

(4) . نفسه، ص 29 .

(5) . شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 25 .

... إذن فالإيقاع الشعري بالغ التشابك والتعقيد، فهو يتصل بالإمكانيات الكامنة التي تنطوي عليها الوحدات الصوتية من ناحية، ويتصل بالانفعال المتخلق في أعماق الإنسان من ناحية ثانية . ولا ريب أنَّ هناك علاقة بين انفعال الإنسان وانتقاء مفرداته وكيفية تركيبها وتضامها، ومن ثم فإن هذا يؤثر في تشكيل الإيقاع، ويفسر هذا أنَّ إيقاع القصيدة يكون بسيطاً وساذجاً ومملاً حين يكون مجرد إيقاع مقصود لذاته، ولا يعبر حقيقة عن انفعال متوقد في الذات المبدعة، ولذا سرعان ما تمجه النفس وتمل منه، أما الإيقاع المتأثر بالانفعال والمتخلق في ضوء معطياته فانه سيكون له تأثير واضح تتجلى ملامحه في عمق تأثيره في المتلقي، ومدى غناه وثرائه، ولأنه يعبر عن وحدة الانفعال التي تؤثر في وحدة القصيدة . فالانفعال هو مبعث الشاعر لاختيار كلماته وانتقائها لتعبر عنه، وهو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة، ومن خلال تشكيلها بكيفيات معينة يظهر ما نطلق عليه الوجود

الموضوعي للقصيدة .

... وإذا كانت الكلمات تنطوي على دلالات معينة في أثناء تضامها في سياق لغوي نثري، فإنها في الشعر تتجاوز الدلالة المعجمية، وتتجاوز دلالتها في إطار سياقها النثري لأنَّ الإيقاع يسهم في تفجير الإمكانيات الكامنة في الكلمات، ويمكنها من التأثير بعضها في بعض، وإذا جاز القول إنَّ معاني الكلمة تمر عبر مراحل تتدرج نحو الغنى، من الدلالة المعجمية، فالدلالة في سياق نثري، ثم الدلالة في النص الشعري، فان هناك دلالات تتخلق من الإيقاع ذاته، يمكن أن نطلق عليها ظلال المعاني، أو المعاني التي اسهم الإيقاع في تخليقها .

(2)

(223/1)

... لا ريب انَّ القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العموم من أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها، وانَّ المطلع باستثناء التصريع يحدد البناء الإيقاعي للقصيدة كلها، كما أنَّ البيت الشعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت، وإنَّ الشاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشعري، أو بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته، ونوع ضربه وعروضه، ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات أو ضرورات .

... وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي، الذي لا بد للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنَّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها، لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي .

... ويبرز أمامنا سؤال يطرح نفسه بإلحاح، ترى هل كان الشعر العربي القديم جاهليا، وإسلاميا، وعباسيا، صورة ثابتة وجامدة للنظام الإيقاعي الخارجي بوصفه نظاما معياريا ثابتا ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهذا يعني أنَّ القصائد العربية ستتحول إلى صورة جامدة واحدة مكرورة، وهذا ليس بصحيح، لأنَّ النصوص الشعرية في تلك المراحل تدحض هذا الزعم، وتؤكد تفاوتاً إيقاعياً في القصائد

التي نظمت على بحر شعري واحد كالطويل مثلا، كما أنَّ الشاعر نفسه تتفاوت تنويعاته الإيقاعية في القصائد المتماثلة في وزنها، بل وفي داخل القصيدة الواحدة بحسب الحالة الشعورية التي يمر بها .

(224/1)

... وفي ضوء هذا نستطيع القول إنَّ هناك ثابتاً معيارياً يتحدد في القوانين الصارمة للعروض العربي كما أرساه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد التزم الشعر العربي بهذه القوانين، ولكنه في الوقت نفسه عبر عن تجربته الشعورية، وهي تجربة خاصة، ولذلك فإن الشاعر المبدع هو الذي يسعى إلى تحويل الثابت المعياري إلى إيقاع خاص به، يلّونه وينوّع فيه تجربته الشعورية، بمعنى أنَّ الشاعر يحافظ على التفعيلات ونظامها ولكنه يتحرك بحرية ما في إطار هذه التفعيلات بتنويعات إيقاعية خاصة، سنطلق عليها الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهذا هو الذي يسهم في تحديد خاصية هذا الشاعر، ويسهم أيضا في تحديد أسلوبه » ولا نستطيع أن نتصور أنَّ الشاعر في هذا البحر أو ذاك وفي هذه الموضوعات والمعاني المختلفة التي يعرض لها في القصيدة الواحدة من الوقوف على الأطلال إلى الغزل والوصف المديح أو الهجاء، إنما يعزف مقطوعة موسيقية واحدة، أو يصدر عن نغم رتيب متكرر، فحياة الجاهلي كانت حياة متجددة متغيرة وظروف الحياة من حوله لم تكد تبقي شيئا على حاله، ومثل هذه الرتابة الموسيقية من شأنها أن تعقد نفسيته، وتفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي من هذا التوتر الدائب بين الشاعر وبيئته في أشكالها المختلفة : الاجتماعية والقبلية والدينية والاقتصادية، ونريد أنْ نصل من هذا إلى القول بأنَّ عالم الشعر الداخلي ينبئ عن موسيقى متغيرة ومتجددة في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي،إطار البحر الشعري«(1).

... وقد حفل الشعر الجاهلي بأنماط متعددة من الإيقاع الداخلي، ويمكن التحدث عن نمطين مهمين في هذا السياق، وهما :

أولاً : التكرار :

---

(1) . ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 284 .

(225/1)

... ويراد به إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في البيت الشعري الواحد، أو في مجموعة من الأبيات الشعرية، أو في قصيدة، أو في ديوان شاعر، ويمكن تقسيم التكرار إلى الأنواع التالية :

... تكرار شطر بيت شعري .

... تكرار مقطع من البيت .

... تكرار كلمة .

... تكرار حرف .

أما تكرار شطر بيت شعري فإن له وجوداً واضحاً في الشعر الجاهلي، ولعل هذا يرجع إلى المراحل الأولى من إبداع الشعر العربي، » وإنَّ اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة في دهرها الأول، حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النضج والقوة والاستواء الذي بلغته في العصر الجاهلي « (1)، ومن أمثلة ذلك قول المهلهل بن ربيعة :

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا طُردَ اليَتيمُ عن الجَزُورِ

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا مَا ضِيمَ جِيرانُ المُجيرِ

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا رَجَفَ العِضاهُ من الدَّبُورِ (2)

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا خَرجَتْ مُخَبَّأَةِ الخُدورِ

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا ما أُعلنَتْ نَجوَى الأمورِ

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... إذا خِيفَ المخوفُ من الثُّغورِ

على أنْ لَيسَ عَدْلاً مِنْ كُليبٍ ... غَدَاةَ تَلاتلِ الأَمرِ الكَبيرِ(3)

ومن قول طرفة بن العبد :

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا ... آفَةُ الجُزْرِ مَسَاميحٌ يُسُرْ (4)

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا ... واضِحُو الأَوجُهِ في الأَزمَةِ غُرّ(5)

---

(1) . عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 2 / 46 .

(2) . رجف : تحرك حركة شديدة، العضاه : كل شجر له شوك .

(3) . ... الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، 1 / 124 . التلاتل : الشدائد.

(4) . الجزر : جمع جزور، أفتها : نحرها وذبحها .

(5) . الغر : البيض، يعني حلما وسماحة وكرما .

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا ... فَاضِلُو الرأَي وفي الرّوع وُقُر (1)

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنّنا ... صَادقو البأَسِ وفي المَحفِلِ غُرّ (2)

أما تكرار مقطع في البيت الشعري فلا يقل في وجوده في الشعر الجاهلي عن تكرار شطر من البيت، نقتصر في ذلك على قول الخنساء :

تَبكي خُناسٌ فَمَا تَنفكُ مَا عَمَرتْ

لَهَا عَليهِ رَنينٌ وهي مِفْتَارُ(3)

تَبكي خُناسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحقّ لَهَا

إِذْ رَابَها الدَّهْرُ إنَّ الدَّهْرَ ضَرَّارُ(4)

وتقول :

وَإِنَّ صَخْراً لَوالينَا وَسَيدُنَا

وإنَّ صَخْراً إذا نِشْتوا لَنَحّارُ

وإنَّ صَخْرَا لمقدامٌ إذا رَكِبوا

وإنَّ صَخْرَا إذا جَاعوا لَعَقَّارُ

وإنَّ صَخْرَا لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ

كأَنَّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ(5)

وتقول :

وَابكي أَخاكِ ولا تَنْسَي شَمائلَهُ

وابكي أَخاكِ شجَاعَاً غَيْرَ خَوَّارِ

وابكي أَخاكِ لأَيتامٍ وأَرمَلَةٍ

وابكي أَخاكِ لِحقّ الضَّيفِ والجَارِ(6)

وقولها :

أَعَينيَّ جُودَا وَلاَ تَجمُدَا

أَلاَ تَبكيانِ لِصَخْرِ النَّدى ؟

أَلاَ تَبكيانِ الجَريءَ الجَميلَ

أَلا تَبكيانِ الفَتَى السَّيِّدا ؟(7)

أما تكرار كلمة فهو كثير في الشعر الجاهلي، ويراد به تقوية النغم والتأكيد على المعنى وشدة

الاهتمام، وقد أكثرت الخنساء من تكرار كلمة » بكى « وما يشتق منها، كما كررت اسم أخيها» صخر « وقد سبق أن ذكرنا بعضا من ذلك، ومثله ما قاله الأعشى :

عَلَّقتُهَا عَرَضَاً، وَعُلّقَتْ رَجُلاً

غَيري وعُلِّقَ أُخرَى غَيرَها الرَّجُلُ

وعُلّقتهُ فَتَاةٌ ما يُحَاوِلُها

من أَهلِها مَيّتٌ يَهذِي بِهَا وَهِلُ (8)

---

(1) . وقر : جمع وقور .

(2) . طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، ص 56. .

(3) . ما عمرت : ما عاشت، المفتار : المقصر .

(4) . الخنساء، ديوان الخنساء، ص 47 .

(5) . نفسه، ص 48 . 49 . العلم : الجبل .

(6) . نفسه، ص، 75 .

(7) . نفسه، ص 30 .

(8) . الوهل : الفاقد العقل .

وعُلِقَتْني أُخرى مَا تُلائمُني

فَأَجْمَعَ الحُبُّ حُبّاً كُلُّهُ تَبِلُ(1)

وهناك نوع من التكرار أطلق عليه قدامة بن جعفر » التوشيح « وهو » أنْ يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقاً به حتى إنَّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته«(2) يقول زهير :

إِنَّ الخَلِيطَ أَجَدَّ البَيْنَ فَانفَرَقَا

وَعُلِّقَ القَلبُ مِنْ أَسمَاءَ ما عَلِقَا (3)

ويقول :

وَكُلُّ مُحبٍّ أَحْدَثَ النأَي عِندَهُ

سُلُوُّ فُؤَادٍ غَيرَ حُبّكِ ما يَسْلُو (4)

وتقول الخنساء :(5)

يَاعَينُ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكَابَا ؟

إذ رابَ دَهْرٌ وَكَانَ الدَّهرُ رَيَّابَا (6)

يَعْدو بِهِ سابِحٌ، نَهْدٌ مَراكِلُهُ

مُجَلبَبٌ بِسَوَادِ الليلِ جِلبَابا(7)

حَتَّى يُصبّحَ أَقواماً يُحَارِبُهم

أَو يُسلبوا دونَ صَفِّ القَومِ أَسْلابَا

وتقول :(8)

تَقولُ نِساءٌ : شِبتِ مِنْ غَيرِ كَبْرَةٍ

وأَيسرُ مِمَّا قَدْ لَقيتُ يُشيبُ

وتقول :

ذَكَرْتُ أَخَي بَعْدَ نَومِ الخَليّ

فانحَدَرَ الدّمعُ مِنّي انحدَارا

تَصَيَّدُ بالرمحِ ريعانُها

وَتَهْتَصرُ الكَبشَ مِنها اهتصَارا(9)

---

(1) . الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 131 .132 . التبل : الفساد .

(2) . ... قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 167. ...

(3) . الخليط:المخالط في الدار، أجد البين:من الجد خلاف اللعب، أي اجتهد في البين وحققه،انفرق:انفعل بالفرقة.

(4) . زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 35 و39 و58 .

(5) . الخنساء، ديوان الخنساء، ص 7 .

(6) . التسكاب : سكب الدمع صبه، الرياب : كثير الريب .

(7) . السابح: الفرس السريع الجري، النهد: الحسن الجميل، المراكل: حيث تصيب الرِجل من الدابة إذا ركلت.

(8) . ... الخنساء، ديوان الخنساء، ص 15 .

(9) . نفسه، ص 54 . ريعانها : أولها وأفضلها، تهتصر : تعطف وتكسر، الكبش : سيد القوم .

... أما تكرار الحرف فيمكن تتبعه في معلقة زهير بن أبي سلمى، فلقد تكرر حرف الميم بشكل واضح وكثير في القصيدة، ومن الجدير بالإشارة أن حرفا آخر من الحروف المقاربة لحرف الميم قد كثر وروده في المعلقة وهو حرف النون، وقد تكررت بشكل يثير الانتباه » من « الجارة و » من « الموصولة، يقول زهير بن أبي سلمي :

أَمِنْ أُم أَوْفَى دِمنَةٌ لَمْ تَكَلَّم
بِحَومانةِ الدَّرَّاجِ فالمتَثَلَم (1)
وَدَارٌ لَهَا بالرَّقْمتينِ كَأَنَّهَا
مرَاجيعُ وَشْم في نَواشِر معصَم (2)
بِهَا العَيْنُ والأَرآم يَمشينَ خِلْفَةً
وَأَطلاؤُهَا يَنهضْنَ من كُلِّ مجثَم (3)
وَقَفتُ بِهَا من بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً
فَلأياً عَرَفتَ الدَّارَ بَعدَ تَوهُم (4)
أَثَافِيَّ سُفْعَاً في معَرَّسِ مرْجَلِ
وَنُؤياً كَجِذْم الحوضِ لم يَتَثَلَّم (5)
فَلَما عَرَفتُ الدَّارَ قُلتُ لِرَبعِها
أَلا انعِم صَبَاحَاً أَيُّها الرَّبعُ واسْلَم
تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى من ظَعائِنٍ
تَحَملنَ بالعَلياءِ من فَوقِ جُرثُم (6)

---

(1) . الدمنة : ما أسود من آثار الدار بالبعر والرماد، حومانة الدراج والمتثلم : موضعان .

(2) . الرقمتان : حرتان إحداهما قريبة من البصرة والأخرى قريبة من المدينة، المراجيع : المجدد والمردد، نواشر المعصم : عروقه، المعصم : موضع السوار من اليد .

(3) . العين : البقر الوحشي، الأرآم :جمع رئم وهو الظبي الأبيض خالص البياض، خلفة : يخلف بعضها بعضا، الأطلاء :ولد الظبية والبقرة الوحشية، المجثم : موضع البروك .

(4) . الحجة : السنة، اللأي : الجهد .

(5) . ... الأثافي : جمع اثفية، حجارة توضع عليها القدر، وإن كان من الحديد سمي منصبا وجمعها مناصب، السفع : السود، المرجل : القدر، النؤي : نهير يحفر حول البيت ليجري فيه الماء الذي ينصب من البيت عند المطر، الجذم : الأصل .

(6) . ... التبصر : النظر، التحمل : الترحل، العلياء : المرتفعة، جرثم : ماء بعينه.

(229/1)

جَعَلنَ القنانَ عن يَمينٍ وَحزنَهُ

وَكَم بالقنانِ من محِلّ ومحْرِم (1)

فلقد تكرر حرف الميم 38 مرة في الأبيات السابقة، فلقد ورد حرف الميم ثمان مرات في البيت الأول، وست مرات في البيت الأخير من هذه لمقطوعة، أما في المعلقة كلها فلقد تكرر الميم 300 مرة .

ومن الجدير بالإشارة أن نتوقف عند قول الشاعر الإسلامي نُمير بن كُهيل الأسدي :

ذَكَرتُكِ والحَجيجُ لَهم ضَجَيْجُ

بِمكَةَ والقلوبُ لَهَا وَجيبُ

فَقُلتُ ونحنُ في بَلَدٍ حَرامٍ

بِهِ للهِ أَخلَصَتْ القلوبُ

أَتوبُ إليكَ يا رَحمنُ مما

عَمِلتُ فَقَدْ تَظَاهَرتِ الذُّنُوبُ

وأَمَّا عن هوى سُعْدَى وحُبِّي

زِيارتَهَا فَإِنِّي لا أَتوبُ

وَكَيفَ وعِندَهَا قَلبي رَهينٌ

أَتوبُ إليكَ منها أَو أُنيبُ (2)

فان تكرار » الجيم « في البيت الأول له قيمته الدلالية والجمالية، وتتجلى أبعاد هذه القيمة في تكرار هذه الوحدة الصوتية، ومما يثير الانتباه أنها وردت خمس مرات في الكلمات : » الحجيج « و» ضجيج « و » وجيب «، وفي الكلمتين الأولى والثانية كاد يتجاور جيمان، لم يفصل بينهما سوى حرف واحد، مما يقوى أثر إيقاعها، وجاءت الجيم الخامسة في آخر كلمة في البيت الشعري، وكأنها

تمثل مرتكزاً صوتيا يتوقف عنده المشهد بإيقاعه .

---

(1) . القنان : جبل لبني أسد، الحزن : ما غلظ من الأرض وكان مرتفعا .

(2) . ... ابو علي القالي، ذيل الأمالي والنوادر، 1/ 92 .

... إن الصورة في بعدها الحسي المرئي تشتمل على اجتماع آلاف الناس يؤدون مراسم الطواف في مكة المكرمة، وقد أكمل الشاعر الصورة المتخيلة بمؤثر حسي صوتي، لتشعر المتلقي بضجيج أصوات الناس المختلطة، والشاعر فيما يبدو لي لم يكن قاصداً إلى ذلك أصلاً، وليس في تصوره أنَّ » الجيم « إذا احتشدت بهذا الشكل ستؤدي إلى هذه القيمة الجمالية والدلالية، ولكنه كان دون شك واقعاً تحت تأثير المشهد والانفعال به، فكان التعبير عنه صادقاً، فتم اختيار المفردات تحت تأثيرات غير واعية، وهذا يقودنا إلى القول » إنَّ لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له « (1) .

... ومثل هذا ما يمكن التوقف عنده في قول الشاعر يزيد بن الخذاق الشني :

نعمانُ ! إنكَ خائنٌ خَدِعٌ

يُخفي ضميرُكَ غيرَ ما يُبدي

يقول محمد النويهي إنَّ »الخاءات الثلاث التي تتردد في قوله » خائن، خدع، يخفي « تنسجم مع شعور الاحتقار والاشمئزاز « (2)، ... أما الحشد المقصود للوحدات الصوتية فإنه يقلل من أهمية الوحدة الصوتية أولاً، ويكشف عن قبح البيت الشعري ثانياً، وفي شعرنا العربي أمثلة عديدة على ذلك، وقد فطن علماء البلاغة إلى قبح ذلك، وقد تناولوه تحت باب تأليف اللفظة، وليس أدل على ذلك من نكارة الشعر وثقل النطق به من هذا البيت الشعري ، قال الشاعر :

وَقَبر حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ

وَلَيسَ قُرب قَبرِ حَربٍ قَبرُ

ثانيا : التقطيع الصوتي :

---

(1) . محمد العبد، إبداع الدلالة، ص 14 .

(2) . ... محمد النويهي، الشعر الجاهلي، 2 / 558 .

(231/1)

... وهو أنْ يعمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته في داخل البيت الشعري، معتمداً الجناس والازدواج، والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة، وفي هذا السياق، سياق الكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته نتوقف عند بيتين شعريين لامريء القيس في معلقته، إذ يسهم كل منهما في الكشف عن مدى التفاعل بين الصورة المتخيلة والجانب الإيقاعي، فعلى الرغم من أنَّ البيتين كليهما من قصيدة واحدة، فانهما يتفاوتان من حيث إيقاعهما، ويتفاوتان في تأدية قيم دلالية وجمالية، فالبيت الأول يصف فيه سرعة فرسه، وهو :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً

كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَلِ(1)

يشرحه الزوزني بقوله » هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله، ومدبر إذا أريد منه إدباره، وقوله معاً، يعني أنَّ الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله، لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرة وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى حضيض« (2) .

---

(1) . الكر : العطف، الجلمود : الحجر، الحط : القاء الشيء من أعلى إلى أسفل .

(2) . الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 44.

(232/1)

... ولا أريد التوقف عند العناية الجزئية بعناصر البيت الشعري، وتسليط الأضواء عليها مستقلة، دون الالتفات إلى المعنى الشعري الذي يقصد إليه الشاعر، وبخاصة أنَّ الشارح قد شغلته القضايا المتضادة، فعمد إلى الفصل بينها . والشاعر ببساطة لم يكن يقصد إلى كل هذا التفصيل الذي جشم الزوزني نفسه من أجل تجليته . إنَّ الشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته، وقد تداخلت في

التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية، وإيقاعية، أما الأولى : فهي الحركة الخاطفة السريعة التي يعدو بها الفرس، وكأنه يؤدي الأدوار كلها مرة واحدة، ومماثلة تلك الحركة الخاطفة بسرعة سقوط حجر من أعلى جبل، ترى هل إنَّ سرعة الفرس تماثل السرعة الخاطفة التي يهوي فيه الحجر بحيث تعجز العين عن متابعته، فضلا عما يثيره من غبار خلفه ؟ وعلى العموم فإنَّ الشاعر في الجانب الثاني، وهو الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم المتقطع الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمات »مكرٍ مفرٍ، مقبلٍ، مدبرٍ، معاً « وهو يوحي، أو يوقع في روع المتلقي، صوت وقع حوافر الفرس في أثناء عدوه وسرعته، ولو توقفنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية » مكر، مفر « وتماثلاً في الإيقاع بين الثالثة والرابعة » مقبل، مدبر «، ترى هل يحق لنا القول : إنَّ هذه الإيقاعات المختلفة تحكي أصوات وقع حوافر هذا الفرس في ألوان عدوه المتفاوتة بين السرعة والإبطاء .

... أما البيت الثاني الذي نحن في سياق تأمله، فهو البيت الثالث من هذا المقطع من معلقة امرئ القيس :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدوله
عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي(1)
فقلتُ له لمَّا تَمَطَّى بصُلبهِ

---

(1) . السدول : الستور، الهموم : جمع هم، الحزن .

(233/1)

وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلكَلِ(1)
ألا أيُها الليلُ الطويلُ ألا انجلي
بصُبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ(2)
فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ
... ... بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جَندلِ(3)

... وتتجلى في هذا البيت مظاهر إيقاعية أخرى تختلف عن البيت الشعري السابق على الرغم من أنَّ

البيتين الشعريين هما من القصيدة نفسها، ومن الوزن الشعري نفسه .

... إن هذا البيت يتميز بكثرة مدوده التي تظهر في » ألا، الليل، الطويل، ألا، انجلي، ما، الإصباح «، وتعبر هذه المدود عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فلقد وصل درجة من التأزم النفسي، بعد أنْ أحاطت به عتمة الليل وقسوته، ووصل إلى الصراخ في مخاطبته الليل، ومن الطبيعي أن تكثر هذه المدود لتتناغم مع طبيعة التجربة الشعورية المفعمة بالألم .

... لا ريب أنَّ مظاهر الإيقاع تختلف بين البيتين، فهناك قطع، وسرعة، وجري يتناغم مع طبيعة مشهد العدو والجري التي مر بها الشاعر، وهنا مدود، وصراخ، يتناغم هو الآخر مع طبيعة الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر . إنَّ هذا الاختلاف في الإيقاع له دلالته الفنية والجمالية، لأنه يساعدنا على الكشف عن التجربة الشعورية التى مر بها الشاعر، وقد فطن إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك في أثناء تحدثه عن قصيدة امرئ القيس : (4)

خليلَيَّ مُرَّا بي على أُمِّ جُندب

نُقَضِّ لُبَاناتِ الفُؤادِ المُعَذَّبِ (5)

فإنكُما إنْ تَنظُراني سَاعَةً

من الدَّهرِ ينفعني لَدى أُمِّ جُندبِ(6)

مقارناً ذلك بوصف فرسه في قوله من القصيدة :

فَلِلساقِ أُهْوُبٌ وللسِّوط دِرَّةٌ

---

(1) . تمطى : تمدد، الإرداف : الاتباع، الأعجاز : المآخير، الكلكل : الصدر.

(2) . الانجلاء : الانكشاف، الأمثل :الأفضل .

(3) . ... الأمراس : جمع مرس، الحبل، الاصم : الصلب، الجندل : الصخرة

(4) . ... امرؤ القيس، ديوان امريء القيس، ص 41 .

(5) . اللبانات : جمع لبانة وهي الحاجة .

(6) . تنظراني : أي تنتظراني .

وللزَّجر منهُ وَقْعُ أَهْوجَ مِنعَبِ(1)
فَأَدركَ لم يَجهَدْ ولم يَثنِ شَأَوهُ
يَمُرُّ كَخُذْرُوفِ الوَليدِ المُثقَّبِ (2)

يقول » وواضح أنَّ الأبيات الأولى تخلو من تلك التقسيمات والمقابلات التي تكثر في أبيات المقطوعة الثانية التي يصف فيها سرعة فرسه، وما يحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق به في إثر صيده سريعاً منحدراً كالجبل في عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقي أو قل تتابع المدات والسكنات في أبياته الأولى نابع من هذا الجو النفسي الخاص الذي يفرضه عليه هذا الهجران، والذي يحمله على التأمل الهادئ في حالته وظروفه، ويجعل حديثه إلى أصحابه، حديث شاك حزين ملح في شكواه، وكأنه يريد أنْ يبلغ من نفس رفيقه ما يحمله على إصلاح ما فسد بينه وبين صاحبته... أما وصف امرئ القيس لحصانه فنابع من موقف شخصي مختلف، موقف المقبل على الحياة الذي يرى في هذا الحصان مجرد وسيلة تبلغه غايته، ومن ثم فالموسيقى عنيفة مندفعة عنف الشاعر واندفاعه. وقسوته على فرسه نابعة هي الأخرى من حاجته إليه في بلوغ غايته وهي مطاردة هذه الحيوانات الوحشية، وكأنه كان لا يريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة « (3) .

ومن أمثلة التقطيع قول الخنساء :

المجدُ حُلتُهُ، والجودُ عِلتُهُ
والصدقُ حَوزَتُهُ إنْ قِرنُهُ هابا(4)
خَطّابُ مَحفلَةٍ، فَرّاجُ مَظلمةٍ
إنْ هابَ مُعضلةً سَنّى لها بابا(5)
حَمالُ الويةٍ، قَطاعُ أوديةٍ
شهّادُ أنجيةٍ للوِترِ طَلاّبا(6)

وقولها :

---

(1) . يقول إذا حركه بساقه ألهب الجري، أي أتى بجري شديد كالتهاب النار، وإذا ضربه بالسوط در بالجري وإذا زجره وقع منه موقعه من الأهوج الذي لا عقل له .

(2) . فأدرك لم يجهد : أي أدرك الفرس الصيد دون مشقة وتعب .

(3) . ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص 288 .

(4) . الحلة : الثوب، القرن : النظير في الشجاعة .

(5) . المحفلة :المجلس، سنى : سهل وفتح .

(6) . الأنجية : المجالس، الوتر : الثأر .

(235/1)

أغرُ، أزهرُ، مثلُ البدرُ صُورتُهُ

صافٍ عتيقٌ فما في وجهه نَدَبُ(1)

وقولها :

وَإِنَّ صَخْراً لَوَالينا وَسَيدُنَا

وَإِنَّ صَخْراً إذا نَشتُوا لَنَحَّارُ

وَإِنَّ صَخْراً لَتَأْتُمُّ الهُداةُ بِهِ

كَأَنهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نَارُ

جَلْدٌ جَمِيلُ المُحيّا كَامِلٌ وَرِعٌ

وَلِلحروبِ غَداةَ الرَّوْعِ مِسْعَارُ (2)

حَمَّالُ أَلويَةٍ هَبَّاطُ أَوديةٍ

شَهَّادُ أَنديةٍ للجَيشِ جَرَّارُ

نَحَّارُ راغيةٍ مِلجِاءُ طَاغيةٍ

فَكَّاكُ عَانيةٍ للعَظمِ جَبَّارُ (3)

وقول الأعشى :

غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها

تمشي الهُوينا كما يمشي الوجي الوحلُ(4)

وقوله :

هِركُولةٌ فُنُقٌ دُرمٌ مرافقها

كأنّ أخمصها بالشوك منتعل(5)

وقوله :

دِمنَةٌ قَفرَةٌ تَعاوَرَهَا الصّيـ

ـفُ بِرِيحَينِ من صِباً وشَمَالِ(6)

(3)

... ولمزيد من التفصيل نود التوقف عند قصيدة المنخل اليشكري، ونشير أولاً إلى إيقاعها الخارجي المتمثل في بحر الكامل، أومجزوء الكامل على وجه الدقة، وهو يتكون من تفعيلتين في كل شطر على النحو التالي :

... ... متفاعلن متفاعلاتن ... متفاعلن متفاعلاتن

... وهو بهذا يكون على موجتين إيقاعيتين تتناوبان، قصيرة فطويلة، ثم قصيرة فطويلة، وعندها يتوقف الإيقاع عند الروي، بوصفه مرتكز الإيقاع لتكرر الموجتين الإيقاعيتين المتناوبتين، يقول المنخل اليشكري : (7)

---

(1) . الأغر : الحسن، الأبيض من كل شيء، الأزهر : المشرق، عتيق : قديم أي في شرفه وكرم محتده الندب : أثر الجرح .

(2) . مسعار الحرب : موقدها .

(3) . نفسه، ص 8 و 13 و48 و49 .

(4) . الغراء :البيضاء، الفرعاء : الطويلة الشعر، العوارض :الأسنان، الوجي : الحافي .

(5) . ... الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 131 .132 . الهركولة :الضخمة الوركين، الفنق : المرفهة في عيشها، الدرم الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم .

(6) . نفسه، ص 138 . قفرة : خالية .

(7) . ... الأصمعي، الأصمعيات، ص 58 . 61 .

(236/1)

إنْ كُنْتِ عَاذِلَتي فَسِيري

نَحْوَ العِرَاقِ ولا تَحُورِي

ويمكن رصد التنويع الإيقاعي في هذه القصيدة وفقا لاعتبارات عديدة، وهي على النحو التالي :

أولها :

يمكن تتبع الإيقاع الموسيقي في القصيدة من خلال الأبيات الشعرية التي يمكن قراءتها، وقد استقل

الصدر عن العجز، أي أنَّ قارئ القصيدة يتوقف عند نهاية الصدر، كما أنه يتوقف عند نهاية عجز البيت، والأبيات هي :

إنْ كُنْتِ عَاذِلَتِي فَسِيري
نَحْوَ العِرَاقِ ولا تَحُوري (1)
وإذا الرِّياحَ تَكَمَّشَتْ
بِجَوَانِبِ البَيتِ الكَسيرِ (2)
أَلفَيتِنِي هَشَّ النَّدى
بَشَرِيجِ قِدحِي أَو شَجيرِي (3)
شَدُّوا دَوَابِرَ بيضِهِم
في كُلِّ مُحْكَمَةِ القَتَيرِ (4)
وَاستَلأَمُوا وَتَلَبَّبُوا
إنَّ التَلَبُبَ لِلمُغِيرِ (5)
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَافَعَتْ
مَشيَ القَطَاةِ إلى الغَدَيْرِ
ولِثمتُهَا فَتَنَفَّسَتْ
كَتَنَفُّسِ الظَّبي البَهِيرِ (6)
وأُحِبُّهَا وتَحِبُّنِي
وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعَيري
فإذا انتَشَيْتُ فإنني
رَبُّ الخَوَرنَقِ والسَّديرِ
وإذا صَحَوتُ فإنني
رَبُّ الشُّوَيهةِ والبَعَيرِ
يَا هِنْدُ مَنْ لِمُتَيَّمٍ
يَا هِندُ لِلعَانِي الأَسيرِ

ثانيها :

قراءة الأبيات الشعرية بوصفها سطراً شعرياً واحداً بسبب التدوير، أي أنَّ القارئ لا يتوقف عند نهاية الصدر، وإنما يوصل العجز بالصدر، والأبيات هي :

لا تَسأَلي عَنْ جُلِّ مَا

لي وانظُري حَسَبي وَخِيري (7)

---

(1) . تحوري : ترجعي .

(2) . ... تكمشت : اسرعت وتناوحت، الكسير : الذي له كسور، وهي مامس الأرض من هداب الخيام .

(3) . الشريج : ان تشق الخشبة نصفين فيكون أحد الشقين شريج الآخر .

(4) . البيض : قلانس الحديد، دوابر : مآخير، القتير : مسامير الدروع .

(5) . استلأم : لبس اللامة، وهي السلاح، او الدروع، تلببوا : لبسوا السلاح كله .

(6) . البهير : ما يعتري الإنسان من التهيج عند العدو والركض .

(7) . الخير : بكسر الخاء، الكرم .

(237/1)

وَفَوارسٍ كَأَوارِ حَ
رّ النَّارِ أَحلاسَ الذُّكُورِ (1)
وَعَلى الجِيادِ المُضمَرَا
تِ فَوَارسٌ مِثلُ الصُّقُورِ
يَخرُجْنَ من خَلَلَ الغُبا
رِ يَجِفْنَ بالنَّعمِ الكَثيرِ (2)
أَقررتُ عَيني من أُولـ
ئك والفَوَائِحِ بالعَبيرِ (3)
يَرْفُلنَّ في المِسكِ الذكـ
ـي وصَائك كَدَمِ النَّحيرِ (4)
يَعْكُفنَ مِثلَ أَساوِدِ الـ
ـتَّنُّومِ لم تُعْكَفْ لِزُورِ (5)
ولَقَدْ دَخَلتُ على الفَتَا
ةِ الخِدرَ في اليَوم المَطَيرِ

الكَاعِبِ الحَسنَاءِ تَر
فُلُ في الدِّمقسِ وفي الحَريرِ
فَدَنَتْ وقَالتْ يَا مُنَ
خَّلُ مَا بِجسمكَ من حَرُورِ (6)
مَا شَفَّ جِسْمي غَيْرُ حُ
بِّكِ فاهدَئي عنِّي وسِيرِي (7)
يَا رُبَّ يَومٍ للمُنـ
ـخَلِ قد لَهَا فيهِ قَصيرِ
ولَقَدْ شَرِبتُ من المُدَا
مةِ بالقَليلِ وبالكَثيرِ (8)
ثالثها :
التقطيع والتوقف، أي أنَّ القارئ يتوقف بعد أول كلمة، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كله، كما هو الحال في البيت التالي :
وَفَوارسٍ كَأَوارِ حَ
رِّ النَّارِ أَحلاسَ الذُّكُورِ
أو أنَّ القارئ يتوقف بعد كلمتين، ثم يواصل قراءة البيت الشعري كما هو الحال في البيتين التاليين :
فإذا انتَشَيْتُ فإنني
رَبُّ الخَوَرنَقِ والسَّديرِ
وإذا صَحَوتُ فإنني
رَبُّ الشُّويهةِ والبَعَيرِ
رابعها :

---

(1) . الأوار : الوهج، الأحلاس : جمع حلس هو كل شيء على ظهر الدابة تحت السرج .
(2) . يجفن : يسرعن، والوجيف ضرب من السير السريع، النعم : الإبل والشاء .
(3) . العبير : خليط من الطيب، الفوائح : الذي يفيح منها الطيب .
(4) . يرفلن : يجررن ذيول ثيابهن متبخترات، الصائك : اللازق أراد به الطيب، النحير : المنحور .
(5) . يعكفن : يمشطن شعرهن ويضفرنه، الأساود : جمع الأسود من الحيات، شبه به الضفائر، التنوم : شجر، الزور : الباطل .

(6) . الحرور : الحر .

(7) . شفه : هزله وأضمره حتى رق .

(8) . المدامة : الخمرة .

(238/1)

التقطيع المتكرر في الشطر، ومن أمثلته التوقف بعد أول كلمة في الصدر والتوقف عند الكلمة الثانية في الصدر أيضا، ثم تتواصل قراءة البيت الشعري ومن أمثلة ذلك :

وَاستَلأَمُوا وَتَلَبَّبَوا

إنَّ التَلَبُبَ لِلمُغِيرِ

وقوله :

فَدَفَعْتُهَا فَتَدَافَعَتْ

مَشيَ القَطَاةِ إلى الغَدَيْرِ

ولِثمتُهَا فَتَنَفَّسَتْ

... ... كَتَنَفُّسِ الظَّبي البَهِيرِ

وقوله :

وأُحِبُّهَا وتَحِبُّني

وَيُحبَ ُ نَاقَتَهَا بَعَيري

خامسها :

التوازن الإيقاعي في الأبيات الشعرية، أي أنْ يكون هناك توازن في إيقاع وزن الكلمات المكونة للأبيات الشعرية، كما هو الحال في :

فَدَفَعْتُهَا فَتَدَافَعَتْ

مَشيَ القَطَاةِ إلى الغَدَيْرِ

ولِثمتُهَا فَتَنَفَّسَتْ

... ... كَتَنَفُّسِ الظَّبي البَهِيرِ

وكما هو الحال في :

فإذا انتَشَيْتُ فإنني

رَبُّ الخَوَرنَقِ والسَّديرِ
وإذا صَحَوتُ فإنني
... ... رَبُّ الشُّويهةِ والبَعَيرِ

سادسها :

توالي الكسرات في الأبيات الشعرية، سواء أكانت الكسرة قصيرة أم طويلة، أي الياء، وإذا أخذنا بعين الاعتبار حركة الروي وإشباعه، لألفينا أنَّ القصيدة يتفشى فيها توالي الكسرات بشكل واضح، نضرب لذلك مثلاً :

لا تَسأَلي عَنْ جُلِّ مَا
لي وانظُري حَسَبي وَخِيري
وإذا الرِّياحَ تَكَمَّشَتْ
بِجَوَانِبِ البَيتِ الكَسيرِ
أَلفَيتِني هَشَّ النَّدى
بَشَريجِ قِدحِي أَو شَجيرِي
وَفَوارسٍ كَأَوارِ حَ
رِّ النَّارِ أَحلاسَ الذُّكُورِ
شَدُّوا دَوَابِرَ بيضِهِم
في كُلِّ مُحْكَمَةِ القَتَيرِ
يَخرُجْنَ من خَلَلَ الغُبا
رِ يِجِفْنَ بالنَّعمِ الكَثيرِ
أَقررتُ عَيني من أُولـ
ئك والفَوَائِحِ بالعَبيرِ
يَرْفُلنَّ في المِسكِ الذكـ
ـي وصَائك كَدَمِ النَّحيرِ
يَعْكُفنَ مِثلَ أَساوِدِ الـ
ـتَّنُّومِ لم تُعْكَفْ لِزُورِ
ولَقَدْ دَخَلتُ على الفَتَا
ةِ الخِدرَ في اليَوم المَطَيرِ
الكَاعِبِ الحَسنَاءِ تَر

قُلْ في الدِّمقسِ وفي الحَريرِ
يَا رُبَّ يَومٍ للمُنـ
ـخَلِ قد لَهَا فيهِ قَصيرِ
فإذا انتَشَيْتُ فإنني
رَبُّ الخَوَرنَقِ والسَّديرِ

... ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أنَّ للحركات دوراً إيقاعياً ودلالياً في الوقت نفسه، إذ إنَّ » للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودوراً رئيسياً في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار« (1) كما أنَّ الضمة هي الأخرى توحي بدلالات معينة، وقد أكثر الأعشى من استخدام الضمات في قوله :

رُعبُوبةٌ فُنُقٌ خُمصانةٌ رَدَحٌ
... ... قد أُشربتْ مثلَ ماءِ الدرِ إشرابا(2)

وقوله :

هِركُولةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقُها
... ... كأنَّ أخمصَها بالشوكِ مُنتعلُ(3)

ليحكي » ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم « (4).

سابعها :

تكرار بعض الوحدات الصوتية، إذ يمثل الراء وحدة صوتية تكررت بشكل واضح في غير حرف الروي :

إنْ كُنْتِ عَاذِلَتِي فَسِيري
نَحْوَ العِرَاقِ ولا تَحُوري
لا تَسأَلي عَنْ جُلِّ مَا
لي وانظُري حَسَبي وَخِيري
وإذا الرِّياحَ تَكَمَّشَتْ
بِجَوَانِبِ البَيتِ الكَسيرِ
أَلفَيتِنِي هَشَّ النَّدى
بَشَرِيجِ قِدحِي أَو شَجيرِي

وَفَوارسٍ كَأَوارِ حَ
رّ النَّارِ أَحلاسَ الذُّكُورِ
شَدُّوا دَوَابِرَ بيضِهِم
فِي كُلِّ مُحْكَمَةِ القَتَيرِ
وَاستَلأَمُوا وَتَلَبَّبوا
إنَّ التَلَبُبَ لِلمُغِيرِ
وَعَلى الجِيادِ المُضمَرَا
تِ فَوَارِسٌ مِثلُ الصُّقُورِ
يَخرُجْنَ من خَلَلَ الغُبا
رِ يَجِفْنَ بالنَّعمِ الكَثيرِ
أَقررتُ عَيني من أُولـ

---

(1) . محمد العبد، إبداع الدلالة، ص 29 .

(2) . ... الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 14، الرعبوبة : المرأة المكتنزة اللحم، الفنق : الناعمة، الخمصانة : الممشوقة، الردح : الثقيلة الأرداف .

(3) . ... نفسه، ص 131، الهركولة: الضخمة الوركين، الفنق: المرفهة، الدرم : الكثيرة اللحم، الأخمص : باطن القدم.

(4) . ... محمد العبد، إبداع الدلالة، ص 31 .

ئك والفَوَائِحِ بالعَبيرِ
يَرْفُلنَّ فِي المِسكِ الذكـ
ـي وصَائك كَدَمِ النَّحيرِ
يَعْكُفنَ مِثلَ أَساوِدِ الـ
تَّنُّومِ لم تُعْكَفْ لِزُورِ
ولَقَدْ دَخَلتُ على الفَتَا

ةِ الخِدرَ في اليَوم المَطَيرِ
الكَاعِبِ الحَسنَاءِ تَر
فُلُ في الدِّمقسِ وفي الحَريرِ
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَافَعَتْ
مَشيَ القَطَاةِ إلى الغَدَيْرِ
ولِثمتُهَا فَتَنَفَّسَتْ
كَتَنَفُّسِ الظَّبي البَهِيرِ
فَدَنَتْ وقَالتْ يَا مُنَ
خَّلُ مَا بِجسمكَ من حَرُورِ
مَا شَفَّ جِسْمي غَيْرُ حُ
بِّكِ فاهدَئي عنِّي وسِيرِي
وأُحِبُّهَا وتَحِبُّنِي
وَيُحبَ ُ نَاقَتَهَا بَعَيري
يَا رُبَّ يَومٍ للمُنـ
ـخَلِ قد لَهَا فيهِ قَصيرِ
فإذا انتَشَيْتُ فإنني
رَبُّ الخَوَرنَقِ والسَّديرِ
وإذا صَحَوتُ فإنني
رَبُّ الشُّويهةِ والبَعَيرِ
ولَقَدْ شَرِبتُ من المُدَا
مةِ بالقَليلِ وبالكَثيرِ
يَا هِنْدُ مَنْ لِمُتَيَّمٍ
يَا هِندُ لِلعَاني الأَسيرِ

(4)

... أما الأعشى فقد وصف بأنه صناجة العرب قديماً، وقد تنبه الدارسون المعاصرون إلى خصائص إيقاعية تميز بها، ويشير إبراهيم عبد الرحمن في أثناء دراسته لموسيقى الشعر عند الأعشى إلى ما يتسم به من خصائص، إذ يتفق الأعشى مع شعراء الجاهلية في التكرار والتقطيع الصوتي، بوصفهما ظاهرتين بارزتين في الشعر الجاهلي، وهما شائعتان في شعر الأعشى، ويتميز الأعشى على شعراء

الجاهلية في ظاهرتين :وهما » إيثاره للقوافي المطلقة . . . وفتنته بأصوات اللين التي ينثرها في أبيات قصيدته نثرا « (1)، واستشهد إبراهيم عبد الرحمن بأنماط متعددة من حروف المد وما تتركه من أثر في الامتداد والبطء الموسيقيين، وأخذ يوازن بين قصيدتين للأعشى، وكلاهما من بحر البسيط، مبينا الفوارق النفسية والإيقاعية المختلفة لاختلاف الموقفين ففي قصيدته :

وَدِّعْ هُريرةَ إنَّ الركبَ مُرتحلُ

---

(1) . ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص 309 .

وهل تُطيقُ وداعاً ايها الرجلُ(1)

يتجلى» موقف المقبل إلى الحياة، الذي يفتخر على صاحبته بكثرة من عرفهن من نساء أخريات، واصفاً مغامراته العاطفية معهن وكيف كان يخاتل الرجل عن زوجته « (2) أما قصيدته :

نَامَ الخَلِيُّ وَبَتُّ اللَّيلَ مُرْتَفِقا

أَرعَى النُجُومَ عَمِيداً مُثْبتاً أَرِقا(3)

فيتجلى » موقف اليائس من الحياة وهو لا يكتفي لتأكيد إقباله على الحياة وحرصه على متعها بقص مغامراته، وإنما يصف ولعه بشرب الخمر ويلح في وصف مجلس من مجالسها التي كان يكثر من الذهاب إليها هو وأصحابه، وكأنه بذلك يتخذ من هذين الأمرين : شرب الخمر وإغواء النساء رمزاً يصور من خلاله إقباله على الحياة . وقد حرص الشاعر على الملاءمة بين هذا الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها، وبين موسيقى قصيدته، فعلى الرغم من أنَّ الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثراً، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفسي الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا جو اللهفة والمتعة« (4).

... ومن أجل استكمال أفضل للعمل الذي قام به الدكتور إبراهيم عبد الرحمن حاولت إجراء إحصاء لديوان الأعشى على مستويات عديدة، وحصر النسب المئوية لذلك، فلقد نظم الأعشى قصائده على أغلب البحور الشعرية غير أنَّ البحور الشعرية التالية : الطويل » 27 % « والمتقارب »20 % « والكامل تاماً ومجزوءاً » 19 % « والبسيط » 13 % « قد أخذت النصيب الأوفر، وإن

نسبة البحور المجزوءة قد بلغت

---

(1) . ... الاعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 130 .

(2) . ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص 317 .

(3) . ... الاعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 116 . المرتفق : الذي يتوسد ... مرفقه، العميد : العاشق الولهان .

(4) . ابراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي، ص317 .

» 10%« أما الروي فلقد نظم على أغلب الحروف، ولكن الحروف الخمسة التالية نالت نصيباً كبيراً وهي : » اللام19 % « والراء » 16 % « والميم »13 % « والدال »18 % « والباء » 11% « .

وقد اعتمد الأعشى اعتماداً كبيراً على القوافي المطلقة، إذ بلغت نسبتها »86 % « من مجموع الأبيات الشعرية، والقافية المطلقة »هي ما كانت متحركة الروي ... وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت بلا خروج، أم كانت متحركة أي ذات خروج « (1) والقافية المطلقة تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية، ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتكز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية المطلقة .

وقد شاع الوصل في قصائد الأعشى، والوصل » نوعان : أ . حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي فيكون ألفاً أو واواً أو ياء . ب . هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي « (2) . فلقد بلغت نسبة الوصل بأحرف اللين »28 % « ومن أمثلته قوله :

بَانَتْ سُعادُ وأَمسَى حَبْلُها رَابَا

وأَحدَثَ النَّأَيُ لي شَوقَاً وأَوْصَابا (3)

وقوله :

يَومَ قَفَّتْ حُمُولُهُم فَتَوَلَّوا

قَطَّعُوا مَعْهدَ الخَليطِ فَشَاقُوا (4)

وبلغت نسبة الوصل بالهاء »20 %« ومنه قوله :

أَصرَمْتَ حَبلَكَ من لَمَيـ

سَ اليومَ أَمْ طَالَ اجتِبَابُهْ (5)

وقوله :

يَا جَارَتِي ما كُنتِ جَارَهْ

بَانتْ لِتَحزُنَنَا عَفَارَهْ (6)

---

(1) . عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 165 .

(2) . نفسه، ص 143 .

(3) . ... الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 13، راب الحبل : أصبح مشكوكا ... بقدرته .

(4) . نفسه، ص 122 . قفت، اجتمعت، المعهد : المودة .

(5) . ... نفسه، ص 24، الاجتباب : القطع .

(6) . ... نفسه، ص 83، وعفاره : اسم امرأة .

أما الابيات المردفة بالألف والواو والياء فقد بلغت » 48 % «، والردف »حرف مد يكون قبل حرف الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أم متحركا«(1) ومنه قوله :

مِن دِيارٍ بالهَضْبِ هَضْبِ القَلَيبِ

فَاضَ مَاءُ الشؤونِ فَيضَ الغُرُوبِ (2)

وقوله :

أَلا يَا » قَتْلُ « قَدْ خَلُقَ الجَديدُ

وَحُبُّكِ مَا يَمُحُّ ومَا يَبيدُ (3)

أما القصائد التي اشتملت على التأسيس وهو حرف مد بينه وبين حرف الروي حرف صحيح فقد بلغت نسبتها » 8% « ومنها قوله :

يَا جَارَتِي بِيني فإِنكِ طَالِقَهْ

كذاك أُمُورُ النَاسِ غَادٍ وطَارِقَهْ (4)

وقوله :

أَلا قُلْ لِتَيَّاكَ مَا بَالُهَا

أَلِلْبَينِ تُحْدَجُ أَحمَالُهَا (5)

وقد اجتمعت بعض الخصائص التي مثلت إيقاعاً متميزاً عند الأعشى، كأن يجتمع في القافية الوصل بالألف والردف بالألف، وكانت نسبته»8% « ومنه قوله :

أَيَا سَيِّدَيْ نَجْرَانَ لا أُوصِينْكُما

بِنَجرانَ فيما نَابَهَا واعْتَرَاكُمَا (6)

وقوله :

عَرَفْتَ اليَوْمَ من تَيَّا مُقَامَا

بِجَوٍّ أَو عَرَفْتَ لَهَا خِيَامَا (7)

وقوله :

أَلا مَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي حُرَيثاً

مُغَلْغَلَةً أَحانَ أَم ازدرَانَا (8)

---

(1) . عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 155 .

(2) . ... الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص 19، هضب القليب : جبل في ديار بني عامر .

(3) . نفسه، ص 63، قتل : ترخيم قتيلة التي يتغزل بها الشاعر، خلق : رث، يمح : يبلى، يبيد : يفنى .

(4) . نفسه، ص 117، بيني : ابتعدي، غاد : ذاهب، طارق : آت .

(5) . نفسه، ص 147، تياك : تيا اسم امرأة والكاف ضمير المخاطب، تحدج ... : توضع عليها الهوادج .

(6) . نفسه، ص 128 . اعتراكما : أصابكما .

(7) . نفسه، ص 173، جو : موضع .

(8) . نفسه، ص 196، المغلغلة : الرسالة، حان : هلك .

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بحرف مد، الألف، وهو ناتج عن إشباع حركة الهاء، ويسمى خروجا، وتكون القافية مردفة بالألف، وكانت نسبة الأبيات » 13 % « ومنه قوله :

أَلَمْ تَنهَ نَفسَكَ عَمَّا بِهَا ؟

بَلَى عَادَهَا بَعضُ أطرَابِهَا (1)

وقوله :

أَجَدَّ »بَتَيّا« هَجْرُها وشَتَاتُها

وَحَبَّ بِهَا لو تُسْتَطاعُ طِياتُها (2)

وقوله :

لِمَيثاءَ دَارٌ عَفَا رَسْمُها

فَمَا إنْ تَبَيَّنُ أَسْطَارُهَا (3)

أو يجتمع الوصل بالهاء والردف، مثل قوله :

يَا جَارَتِي ما كُنتِ جَارَهْ

بَانتْ لِتَحزُنَنَا عَفَارَهْ (4)

وقوله :

أَصَرَمْتَ حَبلَكَ من لَمَيـ

ـسَ اليومَ أَمْ طَالَ اجتِبَابُهْ (5)

أو يجتمع الوصل بالهاء المشبعة بالألف ومردفة بالواو والياء، ومنه قوله:

أَلاَ حَيّ مَيّاً إذْ أَجَدَّ بُكورُها

وَعَرّضْ بِقولٍ : هَلْ يُفَادَى أَسيرُهَا (6)

وقوله :

لِمَيْثَاءَ دَارٌ قَدْ تَعَفَّتْ طُلولُها

عَفَتْها نَضِيضَاتُ الصَّبا فَمَسيلُها (7)

... إن هذا العمل الإحصائي قد ركز العناية على القوافي، وتجلى من خلال الرصد أنَّ الأعشى قد أكثر من القوافي المطلقة التي تحدث بطبيعتها إيقاعاً موسيقياً خاصاً، كما أنَّ إكثار الشاعر من حروف المد في القصائد كلها وتركزها في القافية له ما يبرره لإثبات أنَّ الأعشى كان يعنى بموسيقاه عناية خاصة .

---

(1) . نفسه، ص 28، اطرابها : شوقها .

(2) . نفسه، ص 34، الطيات : جمع طية، وهي وجهة السير .

(3) . نفسه، ص 77، الأسطار : الخطوط والآثار الباقية .

(4) . نفسه، ص 83، وعفاره : اسم امرأة .

(5) . نفسه، ص 24، الاجتباب : القطع .

(6) . نفسه، ص 79، ميا : اسم امرأة، البكور : الرحيل في ساعة مبكرة .

(7) . نفسه، ص 158، ميثاء : اسم امرأة، تعفت : درست وزالت معالمها، ... النضيضات : جمع نضيضة وهي المطر القليل، الصبا . بفتح الصاد . ريح الشمال الخفيفة .

(245/1)

... إن القوافي عند الأعشى تفيض بحرف أو أكثر من حروف المد مثل » أوصابا وجنابها، الغروب، أشيبا، القلوب، واجتبابه، وأطرابها، وذهبوا، وطياته، وبناتي ورياح، والصباح، ورقادها، والمسهدا، وموعدا، و وزاد، وتمجيدي، وقاصدا، وما يبيد، والعبيد، والنذورا، وتزارا، وأسطارها، وأسيرها، والنهار، وحذار، وخبير وعفاره، وعامر، وأظفاري، وتعيير، وحاجر، والخسار، ومجازا، واستفيضا، وخائصا والخلاط، ويعاطي، وفالفرعا، ومألوف، ووقفوا، وفأبلقا، وأرقا، وطارقه، وفشاقوا، وكذلكا، واتراكما، والجبال، وعول، وسؤالي، وبدالها، وأحمالها، وفزاحل، ووائل ومهلا، وخواذل، وفسيلها، وفوقها لها، وفتصرما، وخياما، والتأما، وواجم، ومتيم وعلى ما، وازدانا « .

وهذا يدل على شدة العناية بحروف المد وهي تؤثر تأثيراً بالغاً في الإيقاع الموسيقي .

... وحين تجتمع هذه الخصال الموسيقية مع بحرين شعريين هما مجزوء الكامل والمتقارب، فإن الإيقاع يصل إلى ذروته عند الأعشى، يقول :

أَوَصَلْتَ صُرْمَ الحَبلِ من
سَلمَى لِطُولِ جِنَابِهَا (1)
وَرَجِعْتَ بَعدَ الشَّيبِ تَبـ
ـغِي وُدَّهَا بِطِلابِهَا
أَقْصِرْ فإِنَّكَ طَالَمَا
أُوضِعتَ في إِعجَابِهَا (2)
إِنَّ القُرَى يوماً سَتَهـ

لَكُ قَبلَ حَقِّ عَذابِهَا
وَتَصيرُ بَعْدَ عِمَارَةٍ
يَومَاً لأَمْرِ خَرابَهَا(3)
وقوله :
يَا جَارَتِي ما كُنتِ جَارَهْ
بَانَتْ لِتَحْزُنَنَا عَفَارَهْ
تُرْضِيكَ من دَلٍّ ومن
حُسْنٍ، مُخَالِطُهُ غَرَارهْ (4)
بَيضَاءُ ضَحوَتُهَا وِصَفْ
راءُ العَشِيَّةِ كالعَرَارَهْ (5)
وَسَبَتْكَ حِينَ تَبَسَّمَتْ
بَيْنَ الأَرِيكَةِ والسِّتارِهْ
بِقَوَامِها الحَسَنِ الذي

---

(1) . صرم الحبل : ما انقطع منه، الجناب : التجنب .
(2) . أوضعت : خُذلت .
(3) . نفسه، ص 16 .
(4) . الغرارة : صغر السن .
(5) . ... العرارة : نبت له زهر أصفر اللون، أي أنها تخضب وجهها بالزعفران الذي يشبه لون العرارة .

جَمَعَ المَدَادَةَ والجَهَارَهْ (1)
وقوله :
أَلَمْ تَنْهَ نَفْسَكَ عَمَّا بِهَا
بَلَى عَادَهَا بَعْضُ أَطْرِابِهَا

لِجَارَتنا إذْ رَأْتْ لِمَّتِي
تَقُولُ لَكَ الوَيلُ أَنَّ بِهَا (2)
فإِنْ تَعْهَدِيني وِلِي لِمَّةٌ
فإِن الحَوادثَ أَلوَى بِهَا (3)

المصادر والمراجع

إبراهيم شحادة الخواجة :

... عروة بن الورد، حياته وشعره، المشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس 1980 .

إبراهيم عبد الرحمن :

... الأدب المقارن، مكتبة الشباب، القاهرة، 1976 .

... الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، 1980

... من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول »القاهرة « العدد الثاني، 1984 .

إحسان سركيس :

الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات، دار الطليعة، بيروت، 1988 .

أدونيس » علي أحمد سعيد « :

... الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، 1983 .

... زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978 .

... كلام البدايات، دار الآداب ن بيروت، 1989 .

ارسطو :

... فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة، وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973 .

الأصمعي » عبد الملك بن قريب« :

... الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف مصر، 1979 .

الأعشى » ميمون بن قيس « :

... ديوان الأعشى الكبير، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1087 .

افلاطون :

... جمهورية افلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 .

الفت كمال الروبي :

... نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983 .
... إليوت » ت . س « :
... مقالات في النقدالادبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة، د.ت
امرؤ القيس :

---

(1) . نفسه، ص 83 .
(2) . اللمة : الشَعر .
(3) . ألوى بها : ذهب بها .

(247/1)

... ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1984
أميرة حلمي مطر :
... افلاطون، فايدروس عن الجمال، دار المعارف، مصر، 1969
... مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ت.
أولمان » ستيفن « :
... دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ت .
إيليا الحاوي :
... الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره، دارالثقافة، بيروت، 1981
... امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة، بيروت، 1981 .
... فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980 .
... في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979 .
بلاشير » رجيس « :
... تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 .
البغدادي » عبد القادر« :
... خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، د . ت

.

توفيق الطويل :

... أسس الفلسفة، دار النهضة العربية ،القاهرة، 1967 .

جابر عصفور :

... الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ،القاهرة، 1980 .

الجرجاني» عبد القاهر « :

... دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق 1983 .

الجرجاني » علي بن عبد العزيز« :

... الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1966 .

ابن جني » ابو الفتح « :

... الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952 –1956 .

جواد علي :

... المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، 1978 .

حاتم الضامن :

... عشرة شعراء مقلون، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، 1990 .

حسن البنا عز الدين :

(248/1)

... الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، النديم للنشر، القاهرة ،1988 .

حسني عبد الجليل يوسف :

... الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988 .

ابن خلدون » عبد الرحمن بن خلدون « :

... مقدمة ابن خلدون، مكتبة المدرسة ودارالكتاب اللبناني، بيروت، 1967 .

الخنساء » تماضر بنت عمرو« :

... ديوان الخنساء، دار صادر ،بيروت، د . ت .

دريد بن الصمة :

... ديوان دريد بن الصمة، جمع : محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، 1981 .

دي سوسير » فرديناند « :

... محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، بيروت، 1984 .

ديتشس » ديفيد « :

... مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967

الرازي » أحمد بن حمدان « :

... الزينة في الكلمات الإسلامية العربية ،تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر و 1957 .

... ابن رشيق القيرواني :

... العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981 .

الرماني » علي بن عيسى « :

... النكت في إعجاز القرأن ،ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د . ت .

ريتشاردز » آ . آ« :

... العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجمة سهير القلماوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د . ت .

... مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1963 .

زكريا إبراهيم :

... مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1977 .

زهير بن أبي سلمى :

... ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت، د . ت .

الزوزني :

... شرح المعلقات السبع، دار الحكمة، دمشق، 1980 .
السعيد الورقي :

(249/1)

... لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979 .
سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب :
... شرح ديوان عنترة بن شداد ،دار مكتبة الحياة، بيروت . 1981
ابن سينا » أبو علي « :
... فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1966 .
السيوطي » عبد الرحمن جلال الدين « :
... المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمدأحمد جاد المولى، ومحمدأبوالفضل إبراهيم وعلي محمد علي البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1987 .
الشريف المرتضى » علي بن الحسن الموسوي « :
... أمالي المرتضى » غرر الفوائد ودرر القلائد « تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1373هـ 1954م.
شكري عياد :
... موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968 .
شوقي ضيف:
... العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1986 .
شولز » روبرت «:
... البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1984 .
الطاهر أحمد مكي :
... دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف، مصر، 1986 .
ابن طباطبا » محمد بن أحمد العلوي «:
... عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ،الاسكندرية، د. ت .
الطبري » محمد بن جرير «:

... جامع البيان من تأويل آي القرآن ،دار الفكر، بيروت 1988

طرفة بن العبد :

... ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، 1979 .

عاطف جودة نصر :

... الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 .

عباس محمود العقاد :

... حياة قلم، مكتبة غريب، القاهرة، د . ت .

... ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969 مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966 .

... الديوان، مطبعة الشعب، القاهرة، د . ت» بالاشتراك مع المازني « .

عبد العزيز عتيق :

... علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت ،1985 .

عبد المحسن بدر :

(250/1)

... الروائي والأرض، دار المعارف، مصر، 1983 .

عبد المنعم خضر الزبيدي :

... مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قار يونس، ليبيا، 1980 .

عبد المنعم تليمة :

... مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ،1978 .

ابن عبد ربه » أحمد بن محمد بن عبد ربه «:

... العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، 1965 .

عبد الفتاح رياض :

... التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973 .

عبد الله الطيب المجذوب :

... المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجزء الثاني، د . ت

عبد الرحمن بدوي :

... دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1986 .

عبد الفتاح محمد أحمد :

... المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، 1978 .

عزالدين اسماعيل :

... التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1981 .

علي البطل :

... الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، 1983 .

علي عباس علوان :

... تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارةالإعلام، بغداد، 1975 .

غرونباوم » غوستاف فون «:

... دراسات في الأدب العربي، ترجمة احسان عباس، وأنيس فريحة، ومحمد يوسف نجم، وكمال يازجي، مكتبة الحياة، بيروت، 1959 .

الفارابي » أبو نصر «:

... كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر ،العدد 12، 1959 .

ابن فارس » أحمد بن فارس«:

... الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1977 .

الفارسي » زيد بن علي «:

... شرح كتاب الحماسة، تحقيق محمد عثمان علي، دار الاوزاعي، بيروت ،د . ت .

فؤاد زكريا :

... التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،1956 .

فيشر » آرنست «:

... ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د . ت .

القالي : أبو علي :

... ذيل الأمالي والنوادر، دار الكتاب العربي ،بيروت، د.ت .

قدامة بن جعفر :

... نقد الشعر، تحقيق، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت .

القرطاجني » حازم « :

... منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966 .

كارل بروكلمان :

... تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، 1977 .

كريم الوائلي :

... المواقف النقدية بين الذات والموضوع، مكتبة العربي، القاهرة، 1986 .

... الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1997 .

مالبرج » برتيل « :

... علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985 .

محمد جواد مغنية :

... التفسير الكاشف، دار العلم للملايين، بيروت، 1968 .

محمد زكي العشماوي :

... فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ،دار النهضة العربية، بيروت، 1981 .

محمد العبد :

... إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر 1988 .

محمد عثمان علي :

... في أدب ما قبل الإسلام، دار الأوزاعي، بيروت، 1986 .

محمد مندور:

... الادب وفنونه، معهد الدراسات العربية ،مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ،1963 .

محمود الربيعي :

... في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، 1977 .

مصطفى الشورى :

... شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، الدار الجامعية ،بيروت، 1983 .

مصطفى ناصف :

... الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1981 .

معن زيادة :

... الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الانماء العربي، بيروت، 1986 .

المفضل الضبي :

... المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف و مصر، 1979 .

مكليش » أرشيبالد « :

... الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963 .

ابن منظور :

... لسان العرب، دار صادر، بيروت، د . ت .

(252/1)

ناصر الدين الأسد :

... مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، 1982 .

ابن النحاس » أحمد بن محمد المتوفى 338 هـ« :

... شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، وزارةالاعلام العراقية بغداد، 1973 .

نصرت عبد الرحمن :

... الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان ـ الأردن، 1982 .

ابن هشام :

... السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي دار إحياء التراث العربي، بيروت، د .ت

ياقوت الحموي :

... معجم الادباء، دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت، 1980 .

أبو هلال العسكري :

... كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1986 .

هيجل :

... فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1981 .

ويليك » رينيه « بالاشتراك مع » اوستن وارين « :

... نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981

المراجع الاجنبية :

: ABRAMS , M . H

Glossary Of Literary terms , sunders college ... publishing ... ... , 1988

; CHATMAN , BENJAAMIN

. Literary Style , Oxford unv . press , London , 1971

: CUDDON , J . A

& ... A dictionary Of literay Terms , Hazell ... Watson ... Viney Limited ... ,1979.

; LEROY , GAYLORD

. Marxism And Moderk Literatur , New York , 1967

; LEVIN , SAMUEL

The Semantics Of Metaphor , The Johns Hopkins University Press , 1977.

, LEWIS , C. DAY

. The Poetic Image , Jonathan Cape , London , 1965

; WINTERS , YVOR

The Function Of Criticism , Kegan Paul , London , 1957

المحتويات

المقدمة

التمهيد

الأدب مهمته وماهيته

تعريف بماهية الأدب ووظيفته . الخصائص النوعية . خصائص التشكيل اللغوي . وظائف الأدب .

الفصل الأول

(253/1)

قضايا الشعر الجاهلي

الجاهلية :

. الجاهلية لغة واصطلاحا . آراء علماء العربية القدامى في تحديد المصطلح . آراء المعاصرين ومناقشتها . آراء المستشرقين ومناقشتها

الكتابة في العصر الجاهلي :

. الكتابةوتطورها . كتابة العهود والمواثيق . تدوين الشعر . وسائل التدوين . تدوين المعلقات وقضية تعليقها على أستار الكعبة . آراء المؤيدين والمعارضين لفكرة تعليقها . ابن عبد ربه . ابن النحاس . ابن خلدون . البغدادي . وغيرهم . آراء المستشرقين نولدكه الألماني . فون كريمر وغيرهما . آراء المعاصرين . شوقي ضيف والطاهر مكي وغيرهما

الانتحال وتوثيق الشعر الجاهلي :

. الانتحال لغة واصطلاحا :أولا : اراء العلماء القدامى . الأصمعي . ابو عمرو بن العلاء . وغيرهما . ابن سلام الجمحي وقضيةالانتحال . اسباب الانتحال لديه . القبلي . السياسي . الديني . معضلات الرواية الشفوية . رواة ثقا ة ورواة منتحلون ثانيا الانتحال عند المستشرقين . موقف المستشرقين من قضية الانتحال . نولدكة . وليم مارسيه . وليام الوارد . كارل بروكلمان . بلاشير . قضية الانتحال عند مرجليوث . الاختلاف اللهجي . لغة الشعر ثالثا : طه حسين وقضية الانتحال . هل تأثر طه حسين بآراء مرجليوث . آراء المؤيدين والمعارضين لذلك . ملامح تأثر طه حسين بمرجليوث . مناقشة آرائه

اولية الشعرالعربي ونشأته :

. الانسان ومراحل التطور . اثرالتطور بالفنون والآداب . الانسان

والعمل الجماعي ونشأة الإيقاع . الأنماط الإيقاعية القديمة . السجع

والتوازن والازدواج . أوليات الأوزان الشعرية . كيف تطور الشعر العربي . مناقشات

الفصل الثاني

العبث

(254/1)

. مفهوم العبث لغة واصطلاحا . خصائص العبث وملامحه . شعراء عابثون . امرؤ القيس . طرفة بن العبد . الأعشى . الخصائص الفنية لشعراء العبث . الزمان والمكان في الشعر تطبيق على معلقة امريء القيس . طرفة بن العبد وموقفه من الموت والحياة . الزمن وجدلية التواصل والانفصام في معلقة امريء القيس . ثنائية : الماضي والتواصل . الحاضر والانفصام . وحدة المعلقة في ضوء الثنائية . جداول احصائية لمعلقة امريء القيس

الفصل الثالث

البطولة

. مفهوم البطولة . عنترة بن شداد وملامح البطولة الفردية داخل القبيلة . القيم الاجتماعية . الحب . الفروسية . مشكلة العبودية وأثرها في شعره . الخصائص الفنية لشعره . عمرو بن معدي كرب وملامح البطولة الفردية لديه . الخصائص الفنية لشعره . الفند الزماني وبطولته من اجل القبيلة . خصائص شعره . عمرو بن كلثوم والبطولة القبلية . الخصائص الملحمية في شعره

الفصل الرابع

التمرد

. البناء القبلي . بناء طبقي . الصرحاء . الموالي . العبيد . الصعلكة . مفهومها . أسبابها . طوائف الصعاليك . الخلعاء . الغربة بالفقراء . التمرد والحرية . الفقر والكرم . أثر البنية الاجتماعية في شعر الصعاليك . بنية القصيدة . موضوعاتها . شعرمقطوعات . وحدة الموضوع بالمقدمة الطللية . السرعة الفنية

الفصل الخامس

الموت

. الموت ومصير الانسان . مفهوم الرثاء لغة واصطلاحا . آراء القدامى والمعاصرين . الموت والعالم الآخر تحليل نصوص شعرية . الرثاء عند الجاهليين . الخنساء . دريد بن الصمة . عمرو بن معدي بن كرب . متمم ابن نويره . أعشى باهلة . رثاء النفس كعب بن سعدالغنوي . الخصائص الفنية لشعر الرثاء

الفصل السادس

الصورة

(255/1)

. مفهوم الصورة وماهيتها . الصورة الشعرية في العصر الجاهلي . الصورة التراكمية . عند امريء القيس . دريد بن الصمة . الأعشى . عمرو بن كلثوم . زهير بن ابي سلمى . الصورة الممتدة: . عنترة بن شداد ووصف الروضة . خصائص الصورة . امرؤ القيس ووصف الليل . خصائص الصورة . الصورة الأسطورية: . ما هي الخصائص الاسطورية . قصة ثور الوحش في القصيدة الجاهلية . ملامح الصورةالأسطورية . لبيد بن ربيعة العامري . زهير بن أبي سلمى

الفصل السابع

الايقاع

. الايقاع وطبيعته ووظيفته الفنية . الايقاع الخارجي . الوزن والقافية . الايقاع الداخلي أنماطه وأنواعه . التكرار . تكرار حرف . تكرار كلمة . تكرار مقطع . تكرار شطر . تكرار بيت . التقطيع الشعري . خصائص الايقاع عند المنخل اليشكري . زهير بن أبي سلمى . تحليل احصائي لديوان الأعشى . الأوزان . القوافي

المصادر والمراجع

المحتويات

(256/1)