القسم الرابع: الوحدة الفنية والأَجناس الأدبية

- كلمة أولى

1 - الجنس الأدبي؛ مفهوماً ورؤية

2 - علاقة الوحدة الفنية بالجنس الأدبي

أ - الأشعار الملحمية

ب - الأشعار القصصية.

الوحدة الفنية والأَجناس الأَدبية

*** ـ كلمة أولى:**

لم يكن هذا البحث ليكون دفاعاً عن الشعر الجاهلي الذي اتهم بخلوه من بعض الأجناس الأدبية كالملحمة والقصة والمسرحية؛ ومن دافع عنه على اسْتحياء كأنما يقر في نفسه بصحة الاتهام؛ وإن أعاده إلى البيئة الجاهلية وحياتها وفلسفة أبنائها... وكأنه لم يسمع أو يقرأ بعض ملاحم الفرسان كعنترة وقيس بن الخطيم ومغامرات امرئ القيس والشنفرى وتأبط شراً، وقصص الحيوان والجن والغيلان؛ والسَّعَالى والقصص الديني وقصصَ الملوك والشعراء والعُشَّاق، وسِيَراً وحكايات لا حصر لها؛ بوصفها أخباراً أو حكايات مستمدة من التاريخ والواقع والتجربة الذاتية أكثر مما هي مستمدة من الخيال[1]..

أما الشكل المسرحي فهو مستمد من البيئة بأنماط شتى في مَرْثياتهم خاصة. ولمَّا كان للعرب مثل ذلك فقد أرسلوه في صميم ديوانهم الشعري؛ ولم يجعلوه فناً مستقلاً لأنه جاء بمقتضى حياتهم وأفكارهم وعاداتهم؛ وكذا كانت الرسائل... وهي الحياة التي ابتدعت الفنون اليدوية التي يحتاجون إليها؛ والآداب الشفوية التي يتناقلونها، بوصفهم أمةً أمية لا تقرأ ولا تكتب ولا تحسب؛ فاشتهرت بالخطابة والوصايا؛ والحِكَم والأَمْثال[2]؛ ثم كان لهم الحديث النبوي في الإسلام؛ وهو نمط نثري لم تعرفه الأمم قبلهم ولا بعدهم. وكذا هم في السيرة النبوية التي ابتدعها ابن إسحاق (ت 150هـ) وهذَّبها (ابن هشام ــ ت 204هـ)[3].

---

[1] انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب 383/4.

[2] انظر مثلاً ـ (العمدة 280/1 – 285).

[3] انظر مثلاً مصادر الشعر الجاهلي 335 ــ 337 والمرشد إلى فهم أشعار العرب 383/4.

ثم نبغوا بالمقامات؛ وتَفرّدوا بالسِّيَر الشعبية[1] في العصر العباسي كسيرة (سيف بن ذي يَزَن) و(عنترة) و(الزير سالم) أو (السيرة الهلالية)... وهذه السير وغيرها أشبه بالملاحم التي عرفها اليونان، وقد جمعت بين النثر والشعر؛ وقامت على وحدة الصراع، وفق بداية ووسط ونهاية.

وتعدّ الخطابة قسيمة الشعر في المكانة منذ العصر الجاهلي؛ وكان الخطيب يوظف الأشعار لحساب فكرته... ثم تفوقت مكانتها على الشعر في الإسلام لحاجة العرب إليها... من دون أن ننسى لحظة واحدة أن الخطابة واحدة من سمات البلاغة والرئاسة والفروسية والحِكْمَة؛ حتى مُدح صاحبها بها كما وجدناه في فَضَالة بن كَلْدة الذي مَدَحه بها الشاعر أَوْس بن حَجَر[2] فقال فيه[3]:

ويكفي المَقَالةَ أهْلَ الرِّجا
ل غَيْرَ مَعيْبٍ ولا عائبِ

وقال ـ أيضاً ـ[4]:

أَبَا دُلَيْجةَ مَن يُوْصَى بأَرْمَلةٍ
أَمْ مَنْ لأَشْعَثَ ذي طِمْرَيْنِ طِمْلالِ؟!
اَمْ مَنْ يكون خطيبَ القَوْمِ إن حَفلوا
لدى ملوكٍ اَولي كيْدٍ واَقوالِ؟!

وكذلك عرف العرب الفِرَاسة واقتفاء الأثر؛ والفِراسة والكهانة وأَسْجاعها التي اشتهرت في الناس بمصطلح (سَجْع الكُهّان)؛ وله سماته الفنية الخاصة به. ولَمّا ارتبط سجعهم بادعاء معرفة الغَيْب والتنجيم؛ والسِّحر؛ والاتصال بالجن والعَرَّافين، واتَّصف بالتكلّف والتَّمَحُّل كرهه العرب منذ صدر الإسلام وحَرَصوا على تجنبه إلا ما جاء لديهم عَفْو الخاطر؛ واقتضاه الجنس الأدبي الذي يدور الكلام فيه.

وبناءً على ذلك كانت آدابهم التي ظهرت لديهم بمقتضى حياتهم

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 8/1 و11.

[2] انظر ديوان أوس بن حَجَر 10 – 11 و53.

[3] ديوان أوس بن حجر 11.

[4] ديوان أوس بن حجر 103.

وحاجاتهم وطبيعتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية؛ ولهذا تقدَّم الشعر على غيره وضَمَّ في بنيته (مقطوعة أم قصيدة) بعض أجناس ليست خالصة للشعر مثل الحكايات والقصص والسير الذاتية والمغامرات الشخصية، والوصايا والرسائل، وربما لا تلائمه فنياً لأنها تحتاج إلى التفصيل، على حين يعتمد الشعر مبدأ الإيجاز والتكثيف... وتعد قصص حيوان الوحش كالحُمُر والأبقار الوحشية، والسباع والطير أبرز تلك القصص التي جاءت وفق غرض الشاعر وحاجته إلى ذلك، في الوقت الذي حملت فيه بعض الأشعار الجاهلية سمات ملحمية أو فنية تشترك مع الملحمة في سمات عدة....

ولاشك في أن العَرَب ميّزوا بين الشعر، والنثر؛ ثم ميزوا بين الأنماط التي يشتمل عليها كل منهما؛ وانحازوا إلى الشعر، وسَنُّوا له الخصائص التي تساعدهم على حفظه وروايته، وإنشاده في المواضع التي يحتاجون إليه فيها، بوصفهم أُمَّةً شفاهية؛ كُلُّ ما لديها يعتمد على الذاكرة لأن الكتابة لم تكن شائعة بينهم؛ وإن عُرفت فهي حِكْر على خاصة الخاصة والملوك. وليست صحيفة المتلمس عنا ببعيد؛[1] وكان من أَمْرها أن المتلمس الضُّبَعي وابن أُخْته طرفة بن العبد هَجَوَا ملك الحِيْرة عمرو بن هند؛ وكان ملكاً ظالماً لم يُطِق التعرض له فكتب إلى عامله على البَحْرين رسالة لكل منهما يأمره فيها بقَطْع يديهما ورجليهما، ويدفنهما حَيَّيْن. وكان خادعهم حيث قال: "إني كتبت لكما بالحباء والكرامة"[2]. ولكن المتلمس شك في الأمر فدفع كتابه إلى غلام يعرف القراءة، فأخبره بمضمونه... فاستاء، وغضب، وألحّ على طرفة أن يحذو حذوه فأبى قائلاً: "ما حالي والله مثل حالك، لأن بني ثَعْلبة ليسوا كبني ضُبيعة"[3]... وسارع المتلمس إلى رمي صحيفته في نهر (الحِيْرة) وأنشد[4]:

وألْقَيْتَهـــا فـــي الثنّـــي مـــن جَنْـــبِ كـــافرٍ
كـــذلك أقْنـــو كُـــلَّ قِـــطَ مُضَـــلَلِ[5]

---

[1] انظر ديوان شعر المتلمس 57 – 64 والشعر والشعراء 179/1 – 182 وشرح القصائد السبع الطوال 123 – 130.

[2] ديوان شعر المتلمس 57.

[3] ديوان شعر المتلمس 60.

[4] ديوان شعر المتلمس 65 – 68. والشعر والشعراء 179/1.

[5] الثني: مثنى النهر. والكافر: النَّهرْ وما غُطّي جانبه من نبات: القِطَّ: الصحيفة. أَقْنو: أُجزي؛ أو أَحفظ. والمُضلَّل: الذي فيه الهلاك.

رَمَيْـــتُ بهـــا حتـــى رأيْـــتُ مِـــدَادَها
يطـــوْفُ بهـــا التّيَّـــارُ فـــي كَـــلّ جَـــدْولِ

ثم مضى المتلمس هارباً إلى الشام ناجياً بنفسه؛ نافثاً بعد ذلك شعراً في الاغتراب من أطرف الشعر؛ أما طرفة فقد قاده غروره، وطيشه إلى حتفه...

ولعل ما أثبتناه يؤكد نَدْرة معرفة العرب بالقراءة والكتابة؛ فشاعران مشهوران كالمتلمس وطرفة بن العبد لا يُلمّان بها. وأتحفنا المتلمس بشعر يشير إلى الحكاية المُسْتَمَدَّة من تجربة حيّة وحقيقية؛ وعبَّر عنها بقطع تفيض بالنزوع الجمالي؛ ولاسيما حين وقف في مكان ما وزمان ما وألقى الصحيفة جزاءً لتضليلها إياه... وهذا يثبت أن الشعر تقدم على غيره في وصف الحادثة والغربة بمثل ما تحدث عن حياة العرب وسجل مآثرهم، وافتخر بأيامهم؛ ونال من خُصومهم؛ به يتنافسون وبشعرائهم يحتفلون؛ كاحتفالهم بولادة غلام؛ ونتاج فَرَس[1]...

ويذهب غير ما باحث إلى أن أي جنس أدبي أو فني لا يقتصر على الموهبة الذاتية المبدعة للشاعر أو الفنان أو الرسَّام أو... وإنما يتقاطع ذلك مع مؤثرات وأسباب كثيرة في البيئة الاجتماعية والثقافية والتاريخية والطبيعية و... ما يعني أن الذات الفردية تتعالق بالذات الموضوعية؛ وتحتفظ ذاكرتها المدركة الواعية؛ أو الذات الشعورية واللاشعورية بمخزون جلي وخفي يمدُّها بمواد وصور وعادات وتقاليد تتمثلها في النمط الأدبي أو الفني الذي يستجيب لمشاعرها وأفكارها... ولهذا فالشاعر الجاهلي ـ مثلاً ـ تفاعل مع الوسط الذي يعيش فيه فأنتج النص الذي يلائم ذلك ويوازيه ويشتمل على سياقات متنوعة تتحدث على نحو ما عن ذلك بأساليب مقارنة تارة ومجازية تارات أخرى[2]،من دون أن تطغى على الوحدة الفنية التي اصطنعها لنفسه وسط التراكم الثقافي الشعري الذي عرفه وخبره.... وهذا هو

---

[1] انظر طبقات فحول الشعراء 3/1 و24 والبيان والتبيين 241/1 والعمدة 37/1 ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 109 – 122 والمسبار في النقد الأدبي 102.

[2] انظر لسانيات النص؛ مَدْخل إلى انسجام الخطاب ـ ص 162 وتحليل الخطاب ص 279.

حديثنا الذي نركز فيه البحث؛ وسيقتصر على الأشعار الملحمية والقصصية؛ مع إلماعة مكثفة إلى غيرها في النهاية. وقبل هذا نجلي مفهوم الجنس الأدبي الذي يقابل النوع؛ أو الصنف؛ أو النمط؛ بعد أن أصبح متصلاً بالنقد والأدب، وقد كان محصوراً بعلم الأحياء.

(1)

الجنس الأدبي مفهوماً ورؤية

لا نرتاب لحظة واحدة في أن مصطلح (الجنس الأدبي) ليس مصطلحاً عربياً؛ قديماً وحديثاً... فهو أوربي الانتماء والتقنيات التي اخترعها الغرب في القرن العشرين للوقوف على بنية كل جنس أدبي على حِدَة؛ وبخاصة بعد أن ولدت الرواية والقصة اللتان حلَّتا مَحَلَّ الملحمة، وتشرَّبتا خصائصها، على نحو ما.

ومَنْ يقرأ كتاب (نظرية الأدب) للناقدين الباحثين (رينيه ويلك) و(أوستن وارن) يمكنه أن يفيد من مضمونه الذي حدد طبيعة الأجناس الأدبية استناداً إلى الشكل الفني الخارجي والداخلي... وهي الطبيعة التي عُني بها بعد ذلك النقاد الأمريكيون منذ منتصف ثلاثينيات القرن العشرين[1].

فإذا كان الأدب يجسد مجموعة الأعمال الأدبية؛ فإن الجنس الأدبي يُحدَّد بنوعه؛ ثم تتميز هويته وبنيته من طبيعته ووظيفته... ولذلك فإن للقصة سماتها التي تنفرد بها من الرواية، والملحمة والمقالة، والرسالة والحكاية؛ والقصيدة والمقامة؛ والدراما والمسرحية.... ولكل جنس عناصره التي يستكشفها ويدرسها على ضوء وعي المبدع لأدواته الفنية بكل ما فيها من علاقات متشابكة؛

---

[1] انظر كتاب (نظرية الأدب) ترجمة محيي الدين صبحي، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم 331 – 336.

متقاربة أو متباينة، ولكنه يكسر أفق التوقع فيدخل جنساً أدبياً آخر في بنية الجنس الآخر.

وثمة من يرى من النقاد المحدثين أن الرواية ولدت من صميم الملحمة؛ على حين ولدت القصة القصيرة من مشكاة المقامة التي عرفها العرب في العصر العباسي...

وأياً كان الانتصار لنشأة جنس أدبي ما وأصوله الأولى فإن حصيلة التفكير المنطقي النقدي يعترف بأن (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)[1] قَدَّم جهوداً طيبة لتمييز الأجناس الأدبية وفق خصائص مستمدة من طبيعتها ووظيفتها فكانت (التراجيديا) و(الكوميديا) و(الأشعار الغنائية)[2]، ثم تواضع النقد الأوروبي على أنماط الإبداع التي ولدت في وسط المجتمع البرجوازي كالقصة والرواية والمسرحية، وشاعت لديه بكثرة. ولم يكن العرب على دراية بها من جهة استقلالها بخصائص وأهداف، علماً أن الغَرْب دمج القصة القصيرة بالحكاية؛ وكلتاهما تتصل بالقصة أو الرواية[3]. وإذا كان الجاهليون لم ينشؤوا قصة بعينها فإنهم أبدعوا أنماطاً نثرية عُنوا بها وفق مقتضى حياتهم...

ثم اطلع العرب المحدثون على التجربة الأوروبية فأنتجوا إبداعاتهم متأثرين بها؛ بمثل ما نظروا إلى أدبهم القديم فاكتشفوا أنه لا يفتقر إلى أجناس أدبية؛ لها مكانتها في العصر الحديث كالقصة والمسرحية والسيرة؛ أو كان لها مكانتها في العصور القديمة كالملحمة الشعرية، فوجدوا قصص الجن والغيلان مما عرفه العرب في أشعار الجاهلية؛ أو مثل المقامات العربية التي ولدت في العصر العباسي، وكذا هو الحال مع أَدَب الكُدْية.

ومهما كان الرأي في الجنس الأدبي فليست الدراسة منصبَّة عليه مستقلاً؛ وليست معنية بأي مقاربة أو مقارنة مع الآداب الأخرى؛ إن وجد هذا الجنس أو ذاك أم لا؛ ولكن الدراسة تتجه إلى تناول الوحدة الفنية للقصيدة الجاهلية في صميم دخول جنس أدبي آخر في بنيتها؛

---

[1] انظر فن الشعر 157 – 159.

[2] راجع ما تقدم 21 – 22.

[3] انظر فن الشعر 19 – 112.

كالقصة فقيل (الأشعار القصصية) أو الرسائل فقيل (الرسائل الشعرية) أو الوصايا فقيل (الوصايا الشعرية)، أو الملحمة فقيل (الملاحم الشعرية)، أو المسرحية فقيل (المسرحيات الشعرية) وهلُمّ جرا... ولذلك كله سنعتمد منهج الاختيار ونقف عند الأشعار التي اكتسبت الصفات الملحمية والقصصية ونشير إلى الباقي. ولعل الإبداعَ الفني الشعري دفع الجاهليين إلى تبني قصص وحكايا جعلوها مدار عنايتهم، ثم رددوها في مجالسهم[1]... وتعدُّ قصص الحيوان التي فَسَّرها المحدثون وفق ثقافتهم المعاصرة من أبرز ما عني به الشعراء الجاهليون ووظفوها لأغراضهم التي اختاروها؛ لذلك نقول: مهما كانت المفاهيم معيارية وقيّمة في عَصْرٍ ما؛ أو ثقافةٍ ما، أو مكانٍ ما فإن خَطَر الاستدلال بها على غيرها والحكم نقدياً بناء عليها إنما يؤكد الاتجاه غير المنطقي؛ بوصفه لا يرتبط بالحقيقة الموضوعية.

وإذا كان ذلك كذلك فإن نزعة الحب والتعاطف مع أدب ما، لا يجوز أن توقع الباحث بالعصبية، والانغلاق على الذات والسقوط في الهوى لأنه قتل للحق. ومن ثم عليه أن يظل متمسكاً بالنقد العلمي الموضوعي، والحكمة المتوازنة في إصدار آرائه على جنس أدبي ما؛ أو على مبدعيه، دون أن ننسى لحظة واحدة ارتباط الشكل بالمضمون استناداً إلى ما عرفه العرب القدماء عن مشاكلة اللفظ للمعنى[2]؛ والإصابة في كليهما[3] معاً. وذلك كله يحدونا إلى التمسك بمنهج الحياد والنزاهة تجاه ما نتحدث فيه عن الوحدة الفنية والأجناس الأدبية في الشعر الجاهلي، مؤكدين أن أي جِنْسٍ أدبي لدى الشاعر لم يكن مقصوداً لذاته؛ ولم يتناوله مستقلاً وفقَ تقنياته المعروفة؛ كما يتخيله الناس في الاتجاهات المعرفية المتطورة التي أمدتنا بالتجارب النقدية. ثم إن اشتمال الشعر العربي القديم على أنموذج ما من الأجناس الأدبية يعني أن توظيفه لها لا يماثل مفهوم نظرية التناص التي تعتمد مفهوم امتصاص النص الأخير لنُصوص سابقة له[4]؛ ما يجعل التَّناص آلية

---

(1) انظر الحيوان في الشعر الجاهلي 66 – 86 و192 – 234.

(2) انظر السابق 244 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 275.

(3) انظر مثلاً (العمدة 326/1 ومنهاج البلغاء 144 وتاريخ النقد الأدبي عند العرب 29 – 32.

(4) انظر المسبار في النقد الأدبي 163 – 188.

مختلفة عن آلية تشرّب الشعر لجنس أدبي ما وتوظيفه للغرض الشعري المتوخّى؛ من دون أن يفقد الشعر وحدته البنائية أو يؤدي بها إلى الاضطراب؛ أو الفوضى؛ بل إن المنحى القصصي زاد لُحمة القصيدة الفنية تماسكاً، لما يتصف به من ترابط بطبيعته وهو ما أشار إليه ابن رشيق من قبل[1].

ونرى أن الوحدة الفنية في القصيدة الجاهلية بوصفها مرتبطة بالذات الفردية المبدعة والذات الجمعية المُغَذّية للنص بشبكة من الرؤى والمشاعر تعبر في مقاطعها عن تجانس أي جنس أدبي يدخل في القصيدة مع وَحْدة (المغزى) الغرض ومع البناء التشكيلي لها، حتى لو قام على أصول متباينة أو متنافرة... ولذا وجدنا الشاعر الجاهلي يعمد إلى إقامة التوازن بين مقاطع قصيدته نفسياً وهدفاً وبين ما تلقفه من حكايات وأخبار ينهلها من عصره وبيئته... وحينما عجز المتلقي عن إدراك أسرارها ذهب إلى كيل التهم للشاعر، في الوقت الذي لم يستوعب التوتر الفني لدى هذا الشاعر أو ذاك. ولهذا يمكننا أن نتحدث عن علاقة الجنس الأدبي وتأثيره في الوحدة الفنية.

---

[1] انظر العمدة 261/2 ، 262.

(2)

علاقة الوحدة الفنية بالجنس الأدبي

إن القراءة الواعية والهادئة لقصائد الجاهليين، والمتعقبة للأجناس الأدبية التي تعالقت بها تؤكد أن أي جنس حقق روح التفاعل مع بنيتها الشعرية في الوقت الذي ظل مخلصاً لطبيعته الفنية التي اتصف بها... وهذا وحده يسجل للجاهليين قدرة فائقة في جعل ديوانهم الشعري يستلهم خصائص أي جنس آخر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى راحت القصائد التي وظّفت الجنس الأدبي لطبيعتها ووظيفتها تكتنز أساليب فنية؛ وعناصر جديدة تندمج فيها، لم تكن عليها فيما لو بقيت معزولة عنها.... فالمكان العجائبي في القصة انحلَّ في القصيدة التي تحدثت عن الجن والغيلان والسعالى، والحية الصفراء... ومشاهِد الحيوان قَدَّمت أبعاداً جديدة للقصائد التي وظفتها في أغراضها التي استدعتها مدحاً ورثاء وهجاءً وزادت وحدتها الفنية إثارة حين تركزت على عناصر السرد، وإبراز مهمة الشخصية القصصية في إبراز صفة من الصفات... ثم إن استحضار مغامرة من المغامرات الملحمية أو القصصية جعلت الشاعر سارداً وهو يتلو على مسامعنا الأحداث التي جرت... ثم ما من جنس أدبي إلا جاء وفق مقتضى الحال الذاتية والموضوعية المعبرة عن هواجس الذات المبدعة وتأملاتها، في الوقت الذي استجابت فيه فطرياً للتفاعل مع الوجود الحيوي... فصار كل جنس من الرسالة إلى الحكم والأمثال، إلى القصة وغيرها كالنجمة المتلألئة في سماء القصيدة الصافية... وقد نجح الشاعر في هذه الحال باستخدام الطرائق الفنية الموروثة، والمتواضع عليها في الافتتاح

والخروج والاستطراد والختام[1] ليشكل في نهاية المطاف نصاً غنياً بصوره وأساليبه، ونصاً متكاملاً وإن لجأ إلى تقنيات الجنس الآخر؛ لأن ما من جنس إلا وله أسراره الفنية... فالقصة تستعمل التداعي، أو الخطف خلقاً أو السرد الواقعي؛ وكانت تنمو من الداخل، ...وهذه التقنية قامت عليها القصيدة القديمة وأكسبتها غنى بمثل الغنى الذي توافر لها في بعدها الزماني والمكاني، ...وكل ذلك منحها تماسكاً في الحدث في الوقت الذي ظلت فيه مخلصة لطبيعة الشعرية... أي صارت نواة فاعلة في وحدة القصيدة وتطويرها فنياً... ولهذا أخذنا نرى الدراسات هنا وهناك تعنى بفن السرد في الشعر العربي القديم؛ ومن أبرزها ما ظهر على يد محمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم وغيرهم ممن ركزوا على الأخبار وأهميتها في الأدب والتأليف[2]... وإذا كان الشعر القديم يعبر عن جملة من القصص والأخبار فإننا لم نجد دراسات نقدية تنظيرية لأي جنس إلا منذ وقت قريب حيث ظهرت دراسات للرسائل الشعرية والقصة الشعرية في الأدب القديم... وإذا كنا نرى أن الشعراء الجاهليين لم يوجهوا عنايتهم توجيهاً قصصياً أو ملحمياً، أو مسرحياً؛ أو روائياً فإن بنية القصيدة لا تخلو من حوار قصصي يتجه فيه الشاعر إلى نفسه أو إلى غيره ليحدث المخاطب عن مغامراته كما وجدناه في قصائد المهلهل بن ربيعة الذي يريد إخبار الدنيا بما حدث في قتل أخيه كليب، وما الذي سيفعله؟! ثم إن امرأ القيس وقف في الأطلال ليروي لأصحابه قصته (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل)...

وإذا كانت الأجناس الأدبية في القصيدة الجاهلية تعد لوحات فنية قابلة للتأويل في بنيتها ولاسيما قصص الحيوان التي تتميز بدلالات موحية ومكثفة فإنها لم تنفصل عن الحياة الجاهلية وبخاصة مبدأ صراع البقاء، ومن ثم كانت جزءاً من وحدة القصيدة... فلا غَرْوَ أن يُدرس الشعر القديم على أساس (القصيدة القصة) أو (القصيدة الرسالة) أو (القصيدة الملحمة) أو (القصيدة الوصية) أو (القصيدة

---

[1] انظر منهاج البلغاء 314 – 321.

[2] انظر تحليل الخطاب الأدبي 60 و 67 – 69 و 136 – 150 و 169 – 190 و 290 – 307.

الخُطْبة)[1] وهي تقابل على التتابع (الأشعار القصصية) و(الرسائل الشعرية) و(الأشعار الملحمية) و(الوصايا الشعرية) و(الأشعار الخطابية). وكل منها مسكونة بحلم الشاعر وملتزمة بقواعد الشعر وخصائصه تكثيفاً وإيجازاً؛ واقعية وخيالاً؛ إيحاءً وتصريحاً؛ إيقاعاً ووزناً وقافية، يترنم فيها الشاعر بوصفها روحاً فياضة في بنيتها ووجهاً متألقاً يطل من طبيعة الشكل الفني المتعلق بالغرض. وإذا كان تعلقها غير كامل به فلا بد أن يكون "له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض، فيُذكر تابعاً لما ذكر على جهة" من الحالات...[2]. وهذا يضعنا أمام قراءة مركزة للأشعار الملحمية.

أ ـ الأشعار الملحمية:

إن استجلاء ملامح الشعر الجاهلي يثبت لنا أن العرب لم يعرفوا أي شكل من أشكال الملاحم التي عرفها اليونان؛ وتناولها النقاد والفلاسفة بالتحليل والتنظير كالأوديسة والإلياذة[3]، علماً أن تاريخ نشأة الشعر متماثلة لدى الأمم... وثمة نماذج شعرية تجاوبت مع مفاهيم الصراع الدموي الذي شهده العصر الجاهلي وركزت على صور الفرسان وبطولاتهم، والجراحات التي تركوها في الخصم، ووصف البطل ذي الصفات الخارقة... وإذا كانت حياة (النجعة) قد فرضت عليهم ذلك فإنها لم تُنْتج أي مقارَبات أدبية تتطابق والأدبيات اليونانية، وإن وجدت أشكال فنية هنا أو هناك تتصل بمظاهر ملحمية كصفةِ البطل الذي لا يهزم. فعنترة بن شداد (530 ــ 608م) كان يملك مفاتيح البطل الملحمي الحقيقي، وإن ظل محكوماً بمفاهيم البطل الواقعي المتناغم مع الأنموذج الاجتماعي لمنظومة القيم التي دارت حول الحرب والفروسية. ويدل على ذلك معركة (ذات الجراجر) بين ذبيان وحلفائها من جهة وبين عبس وحلفائها من جهة أخرى... وفيها حمى نساء عبْس، وهاج منافحاً عن القبيلة حتى انتصرت[4]... وكان

---

[1] سترد الإحالات على بقية الأنواع في مواضعها مما يأتي أما (القصيدة الخطبة) فانظر ــ مثلاً ــ المفضليات ــ ق 86 ص 307 ــ 309.

[2] انظر منهاج البلغاء 216.

[3] انظر كتاب أرسطوطاليس (ي) ومصادر الشعر الجاهلي 287 ــ 320.

[4] انظر ديوان عنترة 34 ــ 35 والشعر والشعراء/250 ــ 254 والأغاني 8/237 ــ 246.

عمرو بن معد يكرب أحد فرسان العرب المشهورين الذين فاقوا الآخرين بالشجاعة والقدرة؛ وضخامة الجسد يقول: "ما أبالي من لقيت من فرسان العرب؛ ما لم يَلْقني حُرّاها وهجيناها وهو يقصد بالحرين: عامر بن الطفيل وعتبة بن الحارث، وبالهجينين عَنْتَرة والسُّلَيك بن السُّكَلة"[1]. وأجاب الحطيئة عمر بن الخطاب حين سأله عن عنترة قائلاً: "وكان فارسنا عنترة فكنا نَحْمل إذا حمل ونُحْجم إذا أَحْجَم"[2]. وقال عنترة: "كنت أُقدم إذا رأيت الإقدام عَزْماً، وأحجم إذا رأيت الإحْجَام حَزْماً؛ ولا أَدْخل إلا موضعاً أرى لي منه مخرجاً، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضَّرْبةَ الهائلة يطير لها قَلْب الشجاع فأُثنِّي عليه فأقتله"[3].

هذه بعض أخبار عن فروسية عنترة شهد بها القريب والبعيد، ورسمت صفات البطل الأسطوري، صفات اعتز بها عنترة في شعره؛ وجاءت فيه أشبه بملحمة كتلك التي نعرفها ونقرؤها عند غيرنا من الأمم. ثم إننا وقعنا على إشارات ملحمية وردت متجاوبة مع الصراع الدموي الذي يقوم به البطل في حربه الضروس، ومواجهة عدو شرس غزا قومه بأعداد غفيرة... وحين كان يملك الصفات الجسدية المتفردة فقد كان يملك قوة الحكمة التي يستخدمها في تحطيم قوة الخصم حتى يستولي عليه الجَزَع والرعب؛ ثم ينثني عليه فيقتله...[4] وإذا كانت هناك ملامح ملحمية في معلقته[5] وبعض شعره الآخر[6] فإن لاميته أبرز قصيدة اجتمع لها أسلوب الملحمة، قدّم لها بخمسة أبيات وصف فيها الأطلال الدارسة والحمامة الباكية، واستبطنت وصف حاله وبطولاته في المعارك التي خاضها. فقد وقف مُتحيراً وسط رسوم درست؛ فسَأل عن السبب؛ فكان الجواب أن الأمطار لعبت بها ثم أتت الرياح على ما تبقى منها... إنها صورة مثيرة

---

[1] ديوان عنترة 41.

[2] الأغاني 244/8.

[3] الأغاني 244/8.

[4] انظر ديوان عنترة 40 – 46.

[5] انظر ديوان عنترة (المعلقة) 207 – 222 (بيت 47) حتى آخر القصيدة في البيت (85).

[6] انظر ديوان عنترة 224 – 227 و228 – 232 و234 – 239 – على سبيل المثال -.

لمعركة انتصرت فيها عوامل الطبيعة على الأطلال ومَحت ملامحها المعهودة، ثم لم يلبث أن رأى فيها حمامة احتمت بأيكةٍ، غير أنها راحت تذرف الدموع على من فارقتهم... فطفق يذرف دموعه التي تتساقط على حمالة سيفه كالجمان الذي انقطع سلكه، إنه يشاركها مأساتها ملبياً إياها بدمع يناظر دَمْعها قائلاً[1]:

1- طـــالَ الثَّـــواءُ علـــى رُسُـــوم المَنْـــزِل
بـــين اللَّكيْـــكِ وبـــين ذاتِ الحَرْمَـــلِ

2- فوقَفْـــت فـــي عرصـــاتها مُتَحيِّـــراً
أَسَـــلُ الـــدِّيارَ كفِعْـــلِ مـــن لـــم يَـــذْهَلِ

3- لعِبَـــتْ بهـــا الأَنـــواءُ بَعْـــد أَنيســـها
والرَّامســـاتُ، وكُـــلُّ جَـــوْنٍ مُسْـــبلِ

4- أفمـــن بكـــاء حمامَـــةٍ فـــي أَيْكَـــةٍ
ذَرَفَـــتْ دُموعُـــكَ فـــوق ظهـــر المَحْمَـــلِ

5- كالـــدُّرّ أو فَضَـــضِ الجُمـــان تقطَّعَـــتْ
منـــه عقائـــدُ سِـــلْكُهُ لـــم يُوْصَـــلِ

لقد استجاب عاطفياً ووجدانياً لتلك الحمامة كما استجاب لدعوة من استغاث به فقال:

6- لمَّـــا سَـــمِعْتُ دُعَـــاءَ مُـــرَّةَ إذا دَعَـــا
ودُعـــاءَ عَـــبْسٍ فـــي الـــوَغَى ومُحَلَّـــلِ

---

[1] ديوان عنترة 246 – 252 وانظر مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 173.

7- ناديـــــت عَبْســـــاً فاســـــتجابوا بالقنـــــا
وبكـــــل أَبْـــــيَضَ صـــــارمٍ لـــــم يَنْجَـــــلِ

8- حتَّـــــى اســـــتباحوا آل عَـــــوْفٍ عُنْـــــوةً
بالمَشْـــــــــرَفيّ وبالوشـــــــــيج الـــــــــذَّبَّلِ

9- إنـــــي امـــــرؤٌ مـــــن خَيْـــــرِ عَـــــبْس مَنْصـــــباً
شَـــــطْري؛ وأحمـــــي ســـــائري المُنْصُـــــلِ

10- إنْ يُلْحقـــــوا أَكْـــــرُرْ، وإن يَسْـــــتَلحِموا
أَشْـــــدُدْ، وإنْ يُلْفَـــــوا بضَـــــنْكٍ أَنْـــــزلِ

11- حـــــين النـــــزولُ يكـــــونُ غايـــــةَ مِثْلنـــــا
ويَفِـــــرُّ كُـــــلُّ مُضَـــــلَّلٍ مُسْـــــتَوهِلِ

12- ولقـــــد أَبيْـــــتُ علـــــى الطَّـــــوى وأَظَلُّـــــهُ
حتـــــى أَنـــــالَ بـــــهِ كـــــريمَ المَأْكَـــــلِ

13- وإذا الكتيبـــــة أَحْجَمَـــــتْ وتلاحظَـــــتْ
أُلْفِيْـــــتُ خَيْـــــراً مـــــن مُعَـــــمٍّ مُخْـــــوِلِ

14- والخيـــــل تَعْلَـــــمُ والفـــــوارس أَننـــــي
فَرَّقْـــــتُ جمعهـــــم بطَعْنـــــةِ فَيْصَـــــلِ

15- إذ لا أبـــــادِرُ فـــــي المَضِـــــيْقِ فوارســـــي

أَوْ لا أُوَكَّـــــــــــــــلُ بالرَّعيـــــــــــــــلِ الأَوّلِ

16- ولقـــــد غَـــــدَوْتُ أَمـــــامَ رايـــــةِ غالـــــبٍ
يَـــــوْمَ الهيـــــاجِ، ومـــــا غَـــــدَوْتُ بـــــأَعْزَلِ

هكذا تستمر القصيدة حتى البيت الثاني والعشرين وهو الختام:

وإذا حَمَلْـــــتُ علـــــى الكريْهَـــــةِ لـــــم أَقُـــــل
بَعْـــــدَ الكريْهَـــــةِ: ليتنـــــي لـــــم أَفعـــــل

لنعد قراءة القصيدة مرة بعد مرة؛ فمن وَعَى أسرارها أدرك أن المقدمة جزء لا يتجزأ من القصيدة ليس ـ فقط ـ بنمط الانتقال الفني والدلالي إلى مقطع وصف بطولاته؛ وشجاعته؛ وثباته في المعركة وتقدمه الفرسان إليها؛ وإحراز الانتصار المحقق، فضلاً عن كرمه وعفته وشهامته... وإنما في طبيعة بنائها الفني المشاكل لبناء الملحمة حين يظهر البطل واقفاً في رسوم الديار التي حركت فيه الأسى ولكنه لم يذهل عن سؤالها لمعرفة الأسباب التي أدت إلى اندراس ملامحها... ثم تظهر صورة البطل ثانية وهو بكامل فروسيته واستعداده للقتال؛ ولا سيما أن سيفه رفيقه الدائم، فحمالته تزين عاتقه؛ وحين يستجيب لمشاركة الحمامة مأساتها فإنما يشارك قبيلته في ما حَلَّ بها يوم فاجأها عدو غازٍ فاستغاثت به فلبّاها إلى ساحة الوَغَى؛ لبَّاها بالرماح وكل سَيْفٍ قاطِع؛ فنالت عَبْس من آل عَوْف وهزمتهم شَرَّ هزيمة بعد أن استخدم الخصم كل الأسلحة المتاحة... أبيات ثلاثة لها بداية ووسط ونهاية؛ ولكنها في صميم البلاغة العربية تعتمد التكثيف والإيجاز...

ثم انجلت المعركة وظهرت صورة البطل ـ من جديد ـ ليؤكد أنه مستعد دائماً لحماية نسبه وحسبه وانتمائه بسيفه الذي يعتز به... وينقضُّ على العَدو الغازي ليستنقذ ما سلبه من قومه، أو سباه من نسائهم؛ ثم يكرُّ عليه كرة أخرى بقوة وجرأة، فلا يتراجع أو يضطرب؛ وتراه يثبت في المعركة، ويخوض غمارها بشجاعة ولا يفرُّ منها كما يفعل الجبناء أصحاب القلوب الفارغة والتي أذهلها الوهم والذهول والخوف.

هكذا تظهر صورة البطل الاستثنائي في المعركة، وفي الصبر على شدّة الجوع؛ حتى يحصل على الطعام الطيب الكريم الذي لا يريق ماء الوجه؛ وهو الذي يقتحم وسط المعركة ويلتحم بالأبطال عندما ينظر أحدهم إلى الآخر قائلاً في نفسه: من سيتقدم أولاً؛

وسرعان ما هجم بجرأة يفرّق جَمْع الكتيبة ويمزّقها شرَّ ممزق ويترك الفرسان جَزَراً للموت؟ لقد كان أولَ من خاض المعركة، وثبت فيها؛ لم يجبن ولم يضطرب لهَوْلها؛ وَضَرب المَثَل بالفداء والتضحية.

فصُورة البطل تبرز من جديد قائداً لمعركة حامية الوطيس، وهو مركز قصيدة تدور أحداثها على أفعاله وتشكل بداية ووسطاً ونهاية، وتعتمد مبدأ السرد الوصفي الذي يركز على مكان مرعب يلتحم فيه الفرسان من الطرفين ويجندل أحدهم الآخر، ويظل البطل الأبرَز فيهم. ثم أصَرّ على أن يجعل الزمان مفتوحاً؛ ليؤكد لنا فعله المستمر...

فالعناصر الملحمية تجمع بين الواقعية الفنية والتخييل المثير اللذين عَبَّرا عن نسق فني ملحمي في سياق شعري يظهر شخصية بطل استثنائي يقوم بأحداث يعجز عنها غيره. وقد كانت استجابته لصرخة استغاثة سمعها مدوية، صرخة تتقاطر من أبناء قومه تخصه قبل غيره من الفرسان: (لمّا سمعت....) ما يفيد بأنه لم يكن معتدياً على أحد. ولا شك في أن هذه الملحمة الشعرية لم تَرِد على منوال الملاحم اليونانية وإنما وردت في سياق وحدة فنية تستجيب للتقاليد الشعرية العربية لتكون المادة المشكَّلة فنياً بوساطة عناصر شعرية تستند إلى التشبيه والتكثيف لحدث قائم على صراع دموي في قصص متعددة ومرتبطة بغرض واحد وبطل واحد؛ تطنب في صفته وتعزز تراتبية محددة تحدث انفعالاً عالياً وتوتراً ذهنياً عظيماً.. وإذا كان كل قسم من أقسام القصيدة/ الملحمة قد حقق المتعة اللائقة به فإنها برمتها أحدثت إيحاءات ذهنية، ومشاعر عاطفية لا حصر لها... وهذا ما عوّض عن الطول الكبير الذي تتصف به الملاحم اليونانية. فإذا كان جمال الملحمة ينتج من عظمة الأحداث، وصورة البطل الخارق، والترتيب المنظم، وطول العمل الأدبي فإن قصيدة عنترة حققت أغلب ذلك في وحدة فنية بالغة التأثير في كل من يتلقاها تلقياً موفقاً.

ولعل الفارق بين صورة عنترة وصورة الشنفرى أن الأول يجسد حقيقة البطل الإيجابي على حين يجسد الثاني ماهية البطل السلبي، وهذا ما ينطبق عليه مفهوم الأخيار والأشرار في بنية التراجيديا الأرسطية[1]. وكل من يقرأ لامية الشنفرى يدرك أن صفة الملحمة أشد انطباقاً عليها من غيرها، من جهة شخصية البطل الخارق، والدموية

---

[1] انظر كتاب أرسطوطاليس (ح).

التي تجلت بها الأحداث المرتبة ترتيباً منظماً وفق مغامرات ملحمية متعددة، وفي إطار الحركة القوية التي تتصف بها منذ البداية حتى النهاية من دون أن تهدأ لحظة واحدة... لا شك في أنها أخلصت في الغرض للفخر الذاتي الفردي كقصيدة عنترة، وهو ما يربطها بأغراض الشعر الجاهلي[1]، لكنها ليست الوحيدة في بابها، فهناك قصائد لتأبط شراً أو ابن أخته[2] اكتسبت صفة الملحمة وكذاك وجدناه في بعض شعر الصعاليك[3]، وغيرهم.

وهذا يضعنا وجهاً لوجه أمام قراءة جديدة ومركزة لقصيدة الشنفرى بوصفها لامية العرب الأولى في نزوعها القصصي[4]، بل إنها ملحمة الصَّعلكة الجريئة؛ وملحمة الطبيعة الحيَّة والجامدة؛ إذ لا نظير لها في تصوير حياة الصعلوك في البيئة الصحراوية... وهي تتركز في تصوير شخصية متمردة ومتطرفة في اغترابها عن مجتمعها وعاداته وتقاليده؛ شخصية هَدَمت نظامَها الاجتماعي القبلي سُخْطاً ورأت أن حياة التوحش أكثر أمناً وصدقاً منه... وراحت الملحمة تستعرض بوَعي كامل؛ وعزيمة فاعلة صورة تلك الحياة القاسية؛ لتحمل رسائل فكرية وخلقية شتى جعلتها خالدة إلى قيام الساعة.

وتظل ملحمة الشنفرى المدهشة مشدودة إلى اللغة الشعرية الفيّاضة بالوجدان اللاهب؛ بوصفها تعبر عن اغتراب البطل من واقع اجتماعي نَفَر منه؛ وإنشاء واقع جديد له شخصياته المفضلة لديه... واقع مُفعم بالأحداث والأفكار؛ والصور والأوصاف التي يرويها السارد في مغامَرات متلاحقة وصادمة وغريبة؛ وإن لم نَرَ أحداث الملحمة المعروفة، ولكنها برزت في روح السَّرْد وطبيعته. فالمبدع (الشنفرى) لم يكن يقصد أن ينظم ملحمة في يوم من الأيام، ولم يكن لديه رغبة مقصودة في تجنيس الشعر ليكون ملحمة أو قصة أو غيرها من الأجناس النثرية... ولكنه كان مصراً على إبراز ذاته الخارقة؛

---

[1] انظر المسبار في النقد الأدبي 47 – 48 و127 – 128.

[2] انظر الأغاني 127/21 – 174 وديوان تأبط شراً 86 – 91 و105 – 108 و112 – 119.

[3] انظر الأغاني 175/21 – 178 (عمرو بن بَرّاق) وديوان الشنفرى 27 – 29 و34 – 38 و41 و53 – 55 و57 – 73 والمسبار في النقد الأدبي 62 – 64.

[4] انظر الأغاني (179/21 – 1949 وديوان الشنفرى 34 و53 – 55.

وأفعاله المتفردة. وحين أَلحَّ على هذا ظلت صورة البطل الملحمي بكل خصائصها المتداولة صورة إنسانية من لحْم ودم؛ ولكنها مفارقة لصورة البشر؛ حيث شاركت حياة حيوان الوحش؛ فبَدت أشبه بالشخصية الخرافية، الخارجة عن المألوف، وهذه من صفات الشخصية الملحمية.

وكذلك نرى أن أحداث (لامية العرب) خارجة عن المألوف؛ حين روَّعت الناس الآمنين؛ وسلبت أموالهم في ليلة ليلاء؛ وتركت فيهم الأيامى واليتامى، وإن قيل: إنها رؤية متمردة على نظام قبلي تواضع عليه المجتمع الجاهلي. وأياً ما يكن الرأي فقد أبرزت اللامية الصفات المتمردة المتميزة لشخصية مذهلة ملكت عزيمة وإرادة ثائرة ومستقلة؛ وقدرات خارقة أشبه بقدرات أصحاب الملاحم اليونانية، بل فاقتها حين استطاعت أَنْسنة حياة حيوان الوحش؛ وجعلتها واقعاً ملموساً. ثم إن إرادة الشنفرى تحرك الأحداث من مطلع القصيدة حتى آخرها، ولذا قذف نفسه في هذه المهامه.

وخاض غمار حياة جديدة لا يقدر عليها إلا مَنْ ملك صفات خارقة؛ فهو بطل يرفض مقولات المجتمع الجاهلي القائمة على العصبية، بينما الحياة أوسع من ذلك بكثير؛ فهو لا يريد أن يذوب في القبيلة؛ وإنما يريد أن يكون هو في مقابل الآخر[1].

وبناء عليه لن نخوض في دراسة غرابة الألفاظ العائدة إلى طبيعة الموضوع؛ وحياة الصحراء؛ وبُعد استعمال الناس لأوصافها وأوصاف حيوان الوحش؛ فضلاً عن اندثار الصعلكة الجاهلية... وكذلك لن نتوقف عند عناية الغرب[2] والشرق بها وهي التي طاولت شُهْرةً مكانة المعلقات المعروفة وزاحمتها، ونافست قصيدة (بانت سعاد) في حُبّ النقاد والأدباء واللغويين والبلاغيين القدامى. وكذلك قيل: إنها أطول قصيدة تحدثت عن حياة البيئة الحية والجامدة... ولكننا سنركز على نزوعها الملحمي على الرغم من حرصها على تقاليد الشعراء الجاهليين في الفن الشعري، وحفاظها على وحدة الغرض؛ والوحدة النفسية المقترنة بوحدة مشاعر الشاعر والمتلقي. فالشاعر حاول أن يجعل واقعه الفني معانقاً للواقع الوجودي الجديد؛ وبيان موقفه من الواقع الاجتماعي القديم؛ ما يعني أن القصيدة برمتها وجود

---

[1] انظر كلام البدايات (الشنفرى: شعرية الرفض) 87 – 96.

[2] انظر ديوان الشنفرى 29 (طلال حرب).

نفسي فكري جعل الطبيعة وسيلته إليه... ولمّا وَجَد أن الطبيعة الحيَّة لا تلبي كل ما يرغب فيه طفق يكمل عناصرها النفسية والاجتماعية والفكرية من ذاته المبدعة[1]... وهذا يثبت أن الوحدة الفنية موازية لوحدة الموضوع وجوهره كما يتصوره الشنفرى. وليس بالضرورة أن نورد أبيات القصيدة كاملة، وإنما نثبت المقاطع التي دَلَّت على البداية والوسط؛ والخاتمة؛ إذ قال[2]:

أقيمـــوا بنـــي أمِّـــي صُـــدُور مَطِـــيِّكم
فـــإنّي إلـــى قَـــوْمٍ سِـــوَاكم لأمْيَـــلُ

فَقَـــدْ حُمَّـــت الحاجـــات والليـــل مُقْمِـــرٌ
وشَـــدَّتْ لِطَيَّـــاتٍ مطايـــا وأرْحُـــلُ

وفـــي الأرض مَنْـــأىً للكـــريم عـــن الأذى
وفيهـــا لمَـــنْ خـــاف القِلَـــى مُتَعَـــزّلُ

لعمـــرك مـــا فـــي الأرْضِ ضِـــيْقٌ علـــى امـــرئ
سَـــرَى راغبـــاً أو رَاهبـــاً وهـــو يَعْقِـــلُ

فهذا المقطع الاستهلالي مقدمة وبداية وموقف صريح وواضح يبين فيه سبب اغترابه النفسي[3] والفكري عن مجتمعه الذي لقي منه الكراهية والبغض والأذى بمختلف أنماطه... لذلك قَرَّر الانسلاخ عنه (فإني إلى قوم...) ثم يأتي بحكمة رائعة تحث كل عقل على تدبرها بوصفها تنبثق من إرادة عاقلة (لعمرك... سرى... وهو يعقل)... ثم تبدأ أحداث الملحمة الشعرية بالرحيل إلى مجتمعه الجديد؛ الذي شكَّل له الأَهْلَ والأَمان والاطمئنان، والسَنَد؛ والمَدَد؛ ولم يخذله في أي موقف احتاج إليه. فأصحابه أو أهله الجُدد لا يُفشون له سرّاً حريصون على كتمانه، وهم (ذئب خفيف سريع؛ ونَمِر مُرَقّط وأَمْلس؛ وضَبُع

---

[1] انظر كلام البدايات 28.

[2] ديوان الشنفرى 58 وفي شعر تأبط شراً قصيدة أفادت من اللامية (الديوان 167).

[3] وقفنا عند القصيدة من قبل؛ انظر (الحيوان في الشعر الجاهلي 130 – 133 و138 و142 و145 ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 309 – 310) وسنقف عندها مرة أخرى في كتابنا (جدلية الذات والوجود في القصيدة الجاهلية).

ضَخْم ذُو عُرْف طويل) فيقول[1]:

ولـــــي دونكـــــم أَهْلُـــــوْنَ: سِـــــيْدٌ عَمَلَّـــــسٌ
وأَرْقَـــــطُ زُهْلُـــــولٌ وعَرْفـــــاء جَيْـــــأَلُ

هُـــــمْ الأَهـــــل لا مُسْـــــتَودَعُ السِّـــــرِّ ذائـــــعٌ
لـــــديهم ولا الجـــــاني بمـــــا جَـــــرَّ يُخْـــــذَلُ

ثم يعرض لصفة الإباء التي تمنعه قبول الظلم والقَهْر؛ وصفة العفة والقناعة وعدم اتّصافه بالطمع والشره؛ وإذا ما حاز مالاً أنفقه على المحتاجين إليه دون أن يتفضل به على أحد.... ثم يعدد صفات أخرى يتفاخر بها حتى لينتهي إلى تقرير صنعة نفسه الحُرَّة التي تأبى الذل والمهانة، وتفضل أن يبيت جائعاً يطوي أمعاءه على الفراغ، ولا يبيع كرامته وآدميته. ومن ثم تبدأ رحلته ليلتقي رفاقه الذئاب وهو يعبر الصحراء المجهولة؛ وأصحابه ثلاثة (قلب قوي، وسيف قاطع، وقوس تحن حنين امرأةٍ ثَكْلى) فقال[2]:

وأَغـــدو علـــى القـــوْتِ الزَّهيـــد كمـــا غـــدا
أَزَلُّ تهـــــــاداه التَّنـــــــائفُ أَطْحـــــــلُ

غَـــــدا طاويـــــاً يعـــــارِضُ الـــــريحَ هافيـــــاً
يَخُـــــوْتُ بأَذْنـــــاب الشِّـــــعَابِ ويَعْسِـــــل

فلمّـــــا لَـــــواه الجُـــــوْع مـــــن حَيْـــــثُ أَمَّـــــهُ
دعـــــــا فأَجَابتْـــــــهُ نظـــــــائِرُ نُحَّـــــــلُ

ثم قال:

فضَـــــجَّ وضَـــــجَّتْ بـــــالبَرَاج كَأَنهـــــا
وإيـــــاهُ نُـــــوْحٌ فَـــــوْقَ عليـــــاءَ ثُكَّـــــلُ

---

[1] ديوان الشنفرى 59.

[2] ديوان الشنفرى 63 – 64.

وتستقصي ملحمة الصعلكة حكاياتها الوحشية في مُغامرات مذهلة تستند إلى الصبر والتحمل، والشجاعة والحزم، والإغارة على الأهداف المختارة والعارضة بكل جُرْأة في ليلة شديدة الظلمة والصقيع، وأصحابه هذه المرة (سُعَارٌ؛ أي حرقة الجوع؛ وإرْزيز؛ أي صوت أمعائه وعروقه من البرد، وأفْكَل، أي الخوف المرعب). وتَنْجلي المغامرة (الغارة) التي بلغت ذروتها في الوصول إلى تلبية رغباته دون وَجَل أو ندم؛ ومضى ولم يشعر به أحد... وحين صَحَا أصحاب المال (الإبل) شرعوا يخمنون حقيقة ما جرى، ويتساءلون: من الذي غزاهم في مثل هذه الليلة المظلمة القارس بردها؟!، أهو ذئب أم ولد ضَبُع؟ ونتائج فعل أي منهما ليس كما ظهر من صاحب هذه الغارة الذي جاء أشبه بصَوت ضخم مفاجئ أرعب كل من في المكان من بشر وحيوان... وذهب من دون أن يدري به أحد... إن من فعل ذلك إنما هو من الجن ولم يكن إنساناً[1]:

فإن يكُ من جِنٍّ لأَبْرحُ طارقاً

وإن يَكُ إنْساً ماكَهَا الإنْسُ تَفْعَلُ

ثم تبدأ مغامرة أخرى تؤكد أن الشنفرى شخصية أسطورية أو خرافية لا تنتمي إلى عالم الإنسان؛ لأنها تقوم بأفعال خارقة لا يقدر عليها البشر بما امتلكوه من صفات محدودة.

ومن ثمة نرى أن هذه القصيدة لم تخرج عن موضوع الافتخار بالذات وإن استكشفنا في صورها أفكاراً شتى استحضرها الشاعر في ذاته المبدعة بوصفها موقفاً اجتماعياً؛ وأخرجها بوساطة هذا الأنموذج الملحمي القصصي القائم على رؤية بصرية منتزعة من البيئة الجاهلية؛ والمتكئة على التشبيه والتمثيل بما يمنح الصورة الشعرية حيوية ونضارة على عادة الشعراء الجاهليين.

ولمّا كانت قصيدة الشاعر موازية لرؤيته أو فلسفته، وحياته لم يكن ليحتاج إلى الوقوف على الأطلال أو ليرحل على ناقة يشبهها بحمار وحشي أو ثور وحشي وإنما أتى بالمقدمات الفنية التي تتناغم مع ما يعتقده، ويؤمن به، ويجري معه.

وأخيراً نقول: لا يمكن للكلام أن ينتهي لأن بعضه يقوم على بعض؛ ويتأتى الحكم على مضمونه بوساطة بنيته الشكلية التي تنتمي إلى بنية الثقافة الأدبية لدى الجاهليين في إطار الوحدة المعنوية للبيت

---

[1] ديوان الشنفرى 71.

ثم المقطع ثم بما تمثله المقاطع مجتمعة من ارتباط بالحالة النفسية والاجتماعية ومن ثم الطبيعية. فنحن إزاء شاعر يضع ذاته الثائرة المتمردة، وحياته الفريدة في نَصّ يشبهه، ويشير إليه بمثل ما أشار نَصٌّ عنترة إلى عنترة؛ وهكذا هو الشعر العظيم، إذا كان يوازي التجربة الشعرية والشعورية لصاحبه، ويمتد إلى آفاق إنسانية.

ومن ثمة فإن حياة الصعلكة ومبادئها ملأت فكر الشنفرى، وتراءت أمامه فعبَّر عنها بصورة ملحمية متجانسة في أحداثها وموضوعها ومتلاحمة في موازاتها للحالة النفسية، وهي عند بعض النقاد والدارسين تقابل الوَحْدَة العضوية[1].

وأياً ما يكن فهذه القصيدة، وقصيدة عنترة وأشباههما[2] لا يشابهان في البنية الفنية كثيراً من قصائد الجاهليين ليس ــ فقط ــ بالعناصر الملحمية وإنما في طريقة عَرْض الصفات الخارقة بعيداً عن التقاليد التي رسمتها القصيدة الجاهلية المركبة خاصّة، وقدمتها بترتيب أجزائها التي تؤدي وظائف خاصة بها.

ونحو هذا ما نراه في الأشعار القصصية، بما قامت عليه من عناصر قصصية مترابطة... ونؤكد مرة بعد مرة أن هذا وذاك لم يكن مقصوداً لذاته، ولا يعيب الشعر العربي افتقاره للملاحم أو القصة وفق ما عرفته الأمم الأخرى قديماً وحديثاً؛ وجَرَى في آدابها... فالعرب أبدعوا أدبياتهم الخاصة التي تشبههم؛ وهذا هو سر خلودها... وخلود الأشعار القصصية التي وردت في قصائدهم ولم تؤدِّ إلى الفوضى في الوحدة الفنية...

ب ـ الأشعار القصصية:

ليس من أهداف هذا القسم أن يتناول دراسة الأشعار القصصية في العصر الجاهلي؛ أو يحدد طبيعتها ونشأتها؛ ولا أن يتحدث عن القصة ذاتها فذلك ما قام به دارسون آخرون؛ وفصَّلوا فيه القول[3].

---

[1] انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم 282.

[2] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ق 32 ص 165 ــ 166 وق 41 من 203 ــ 208 وق89 ص 313 – 316 وق 106 ص 361).

[3] انظر مثلاً: (القصة العربية في العصر الجاهلي للدكتور علي عبد الحليم محمود).

وليس من مكونات هذا البحث أن يدافع عن وجود القصة عند العرب أو عدمه لأن افتقار أدب إلى جنس أدبي ما لا يعيبه ما دام هناك أجناس أدبية أخرى يتفاعل الإنسان معها ويبدعها على منوال ذاته وحياته؛ وتجاربه؛ وثقافته وارتباط ذلك كله بالبيئة، ولا سيما أن العرب أمّة شفاهية.

وليس من طبيعة ما نقوم به أن نفصل في أنواع القصة من الخبر والحكاية وأحاديث السمر المتداولة منذ بدء الخليقة إلى القصة والرواية؛ وكيفية بنائها؛ وأنماطها من القصص الديني إلى الخرافات والأساطير؛ وقصص الحيوان؛ ثم قصص الحكم والأمثال، والأيام والمغامرات، وقصص الحكام والعشاق...

ولكننا في صدد إثبات أن عرب الجاهلية تفاعلوا مع جنس القصة وَفق مقتضى خبراتهم وحياتهم وأدبهم الذي غلب عليه الشعر والخطابة؛ وشكلوا لأنفسهم الأنموذج الشعري القصصي الذي اسْتجاب لنفوسهم وثقافتهم؛ وطبيعة البداوة الغالبة على حياتهم.... ومن ثم تشكلت لديهم قصص أدبية واجتماعية ما تزال حتى اليوم تعلن عن ذاتها لمن له قَلْب. فهي ــ لا شك ــ تستند إلى طبيعة الشعر ووظيفته، ولكنها تتعالق في بنيته الفنية؛ وتُسخَّر لغرض ما يبرز مكانة ا لشخصيات القصصية التي يدور حولها الحَدَث. وكلنا يعرف أن فَنَّ القصة لا يقوم بغيرها، بل عليها تدور الأحداث وبوساطتها تولد الرؤى وتنفذ في سْردٍ ما؛ وزمانٍ ما ومكانٍ ما إلى المُراد... وترسي لدى المتلقي التعاطف أو النفورً؛ وتنطقً بما يريده السارد الحقيقي سواءً كانت شخصية رئيسية أم ثانوية؛ لأن الثانوية تكمل كل ما لا تستطيع الرئيسية أن تقوم به في بنية الفكرة أو الحَدَث، أو الموقف... ومن ثم تأتي الأحداث مشاكلة لها نفسياً وفكرياً وتكويناً جسدياً، تشتتاً وتماسكاً...

وهناك عدد غير قليل من النقاد والأدباء والباحثين لم يتذوقوا فن القص في الشعر الجاهلي ورفضوا ما قيل عن وجود القصة، أو الحكاية أو الخبر أو المسرحية؛ أو المغامرة... ولاسيما أنهم لم يلحظوا حبكة أو عُقْدة كتلك المشهورة في القصة المعاصرة أو الرواية؛ لأن القصة في الشعر محكومة ببنيته لا بنية القَصّ ذاته؛ ولكن الباحث المنصف يقول: لقد طوّع الشعراء الجاهليون عناصر قصصية لمفهوم الشعرية.

وإذا كان الشاعر الجاهلي لم يُعْنَ بسرد الأحداث التي يرغب في تجسيدها أو تمثلها وجعلها متماسكة ومتدرجة؛ فإنه لم يهمل ربط هذه

الأحداث بالشخصية المبدعة أو الساردة التي ظلت ــ غالباً ــ مركز القصة الشعرية[1]... وسبق أن أقررنا في القسم الأول بأن الشاعر لم يكن مؤرخاً ولا فيلسوفاً؛ وكذلك لم يكن قاصاً يطارد التفصيلات الصغيرة في الزوايا المعتمة من الزمن والمكان وفي داخل الشخصية القصصية؛ لأن الحَدَث كله يمكن أن يكون متخيلاً وغير واقعي، وأن شعره ليس مُنْصبّاً عليه... وما وقع من الأشعار القصصية في الجاهلية أضحى عناية الأمم والشعوب؛ والباحثين والدارسين، قديماً وحديثاً... وأرى أن الجاهليين لم يكونوا عاجزين عن ابتكار النموذج الأدبي الذي يحتاجون إليه، ويعبر عن مشاعرهم وأفكارهم وحياتهم؛ ويجعلهم يشكلون نهضتهم الأدبية الخاصة بهم في بيئة اتهمت بالتخلف والفقر؛ وبأنها لم تكن تنمي خيالاتهم.... ومن ثم تمكنت أشعارهم القصصية من التلاؤم مع طبيعة الشعر السائد بين ظهرانيهم، واختزنت وظائف شتى تستحضر الانفعال والخيال وتعبر عن مخزون لا متناهٍ من الصور بطرائق فنية سَخَّرت العناصر القصصية لوظيفة الشعر وليس العكس... أو لنقل: إن هذه الطرائق حققت لها ارتقاءً فنياً مضاعفاً على مستوى الاندماج بوحدة البناء النفسية والمعنوية والواقعية؛ ووفق الغرض الذي تبنى عليه القصيدة.

ونحن ممن يرى أن العناصر القصصية في الشعر الجاهلي أشبه بالشاهد أو الاستدلال على الحَدَث الفني وعلى الرؤيا المتوخاة عند الشاعر؛ "ولولا استعمال المعرفة لمَا كان للمعرفة معنىً؛ كما أنه لولا الاستدلال بالأدلة لما كان لوضع الدلالة معنى؛ ولولا تمييز المَضَار من النافع، والرديّ من الجيد بالعيون المجعولة لذلك لمَا جعل الله عَزّ وجل العيون المدركة؛ والإنسان الحساس"[2] .

ولمَّا كانت القصة جنساً أدبياً استوفى عناصر ستة "الحادثة والسرد والبناء والشخصية والزمان والمكان والفكرة" والتعبير عن ذلك بطريقة الواقعية الفنية أو بطريقة متخيلة يتصورها المبدع[3] كان علينا أن نستحضر نَماذج شعرية وظفت هذه العناصر لتصعيد

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ق 35 ص 173 – 175 وق56 ص 244 – 247)... وقد يكون الشاعر ذاته سارداً لمغامرته أو قصته كما رأينا في الأشعار الملحمية التي وردت قبل قليل.

[2] الحيوان 115/2.

[3] انظر القصة العربية في العصر الجاهلي 75.

الاستجابة الوجدانية في وظيفة الشعر مع الحفاظ على وحدته على مستوى الشكل والمضمون والغرض... أي إن الأشعار القصصية بما تكتنزه من وحدة فنية مُشْبعة بالحركة والتقنيات السمعية أو التشخيص الموصوف تحقق للقصيدة حركية الإبداع التي تكسر التراتب المبني على وحدة البيت في نسق من الوزن والرّوي والقافية... وندر لنموذج قصصي في الشعر الجاهلي استكمل عناصره المشار إليها لم يحقق اللذة الفنية، والراحة النفسية للمتلقي قبل المبدع، بما يكتنزه من ثراءٍ راقٍ في فن القول وحرص على وحدته نسقاً وسياقاً ومقطعاً وقصيدة ما يُبعد المبدع عن حالة السَّذاجة وضعف الخيال؛ وسطحية الأفكار؛ وفتور العاطفة، أو جمودها...

ولابأس علينا من أن نستجلب قصة (الحية الصفراء) التي لم تفارق جوهر الشعر وروحه المتألقة التي تتجاوب مع الوحدة الفنية. وكان النابغة الذبياني قد استدعاها من المخزون الثقافي المتداول ليجعل حكاية الحية مع ذلك الرَّجُل الطماع موازاة فكرية فنية تستند إلى تصوير مثير وعتاب طريف لبعض حاسديه من بني مُرَّة بن عوف من ذبيان، وهو الذي قَدَّم لهم خدمات جُلَّى عند الملوك. وقد جمع النابغة في قصيدته بين جنس الرسالة[1] وتقنياتها وبين تقنيات القصة؛ بوصفهما تشكيلاً فنياً معروفاً يُخصب بنية القصيدة بما يتميزان به من حوامل دلالية وشكلية، ويمنحان المتلقي إثارة لفك رموز المشاكلة لظاهر القصة وباطنها؛ وطبيعة الرسالة ووظيفتها؛ بوصف القصة مضموناً للرسالة[2]... وهذا يجعل مواجهة القصيدة أشد جاذبية؛ وأكثر صلابة؛ وأعمق تفكراً في حقيقة الدلالة التي تعبّر عن تجربة شخصية وقبلية؛ إذ قال[3]:

ألا أبلغا ذبْيانَ عَنّي رسالة
فقد أصْبَحَتْ عن مَنْهجِ الحَقِّ جائِرَهْ

---

(1) انظر – مثلاً – ديوان لقيط 36 – 51 وديوان المرقشين 78 – 79 والمفضليات ق 66، 262 – 263 وق 71 ص 271 – 277 وأطلقنا عليها (القصيدة الرسالة) وراجع ما تقدم 60 – 61.

(2) هناك عَدَد غير قليل من كتاب القصة – اليوم – يعتمدون تقنية الرسائل في قصصهم ورواياتهم... وجعلوها فتحاً مبيناً؛ وكأنهم لم يقرؤوا الشعر الجاهلي.

(3) ديوان النابغة الذبياني 153 – 156.

أجِـــــدَّكُمُ لا تَزّجُـــــروا عـــــن ظلامَـــــةٍ
ســـفيهاَ، ولـــن تَرْعَـــوا لـــذي الـــوُدِّ آصِـــرَهُ

فلـــــو شَـــــهِدَتْ سَـــــهْمٌ وأفنـــــاءُ مالـــــكٍ
فتَعْـــــذِرُني مـــــن مُـــــرَّةَ المُتَناصِـــــرهْ

لجـــاؤوا بجَمْـــعٍ لـــم يَـــرَ النّـــاسُ مِثلَـــهُ
تَضـــــاءَلُ منـــــه بالعَشِـــــيِّ قَصَـــــائِرَهْ

ليَهْنـــــئْ لكَـــــمْ أن قَـــــدْ نَفَيْـــــتم بُيوتَنـــــا
مُنَـــــدَّى عُبَيْـــــدانَ المُحلَـــــئ بـــــاقِرَهْ

وإنـــــي لأَلقَـــــى مِـــــنْ ذوي الضِّـــــغْنِ مـــــنهمُ
ومـــــا أصـــــبحَتْ تَشْـــــكو مـــــن الوَجْـــــدِ ســـــاهِرَهْ
كمَـــــا لقيَـــــتْ ذاتُ الصَّـــــفَا مـــــن حَليفِهـــــا
ومـــــا انْفكّـــــتِ الأمْثـــــالُ فـــــي النـــــاسِ ســـــائِرَه

فقالـــــت لـــــه: أدْعُـــــوكَ للعَقْـــــلِ وافيـــــاً
ولا تَغْشِـــــينّي منـــــك بـــــالظلْم بـــــادِرَهْ

فواثقهـــــا بـــــالله حـــــين تَرَاضـــــيا
فكانـــــت تَدِيْـــــهِ المَـــــالَ غِبّـــــاً وظـــــاهِرَهْ

فلمَّـــــا تَـــــوَفّى العَقْـــــلَ إلا أقَلّـــــهُ
وجـــارت بـــه نَفْـــس عـــن الحَـــقِّ جـــائِرَهْ

تـــــذكّرَ أنّـــــى يَجْعَـــــلُ اللهَ جُنّـــــة
فيُصْـــــبحَ ذا مـــــالٍ ويَقْتـــــلَ واتِـــــرَهْ

فلمَّـــــا رأى أن ثمَّـــــرَ اللهُ مالَـــــه
وأثْـــــلَ موجـــــوداً وسَـــــدَّ مفـــــاقِرَه

أكَـــــبَّ علـــــى فَـــــأسٍ يُحِـــــدَّ غُرابهـــــا
مُـــــذكّرةٍ مـــــن المعـــــاول بـــــاتِرَهْ

فقـــامَ لهـــا مـــن فَـــوْق جُحْـــرٍ مُشَـــيَّدٍ

ليقتلهـــــا أو تُخْطـــــئَ الكَـــــفَّ بـــــادِرَهْ

فلمَّـــــا وقاهـــــا اللهُ ضَـــــرْبةَ فَأسِـــــهِ
وللبِـــــرّ عَـــــيْنٌ لا تَغَمّـــــضُ نـــــاظِرَهْ

فقـــــال: تَعـــــالَيْ نَجْعـــــلِ اللهَ بيننـــــا
علـــــى مـــــا لنـــــا أو تَنْجـــــزي لـــــيَ آخِـــــرَهْ
فقالـــــت: يَمـــــيْنَ اللهِ أفْعـــــلُ، إنّنـــــي
رأيتـــــك مســـــحوراً، يَمْيِنَـــــك فـــــاجِرَهْ

أبـــــى لـــــيَ قَبْـــــرٌ لا يَـــــزَالُ مُقَـــــابِلي
وضَـــــرْبَةَ فـــــأسٍ فـــــوق رأســـــيَ فـــــاقِرَهْ

تأمل ـ أخي القارئ ـ بنية القصيدة، وما تَصَدَّرت به من بيان السبب الذي أَنتج هذا العتاب اللاذع الذي استند إلى رحابة صور مثيرة بعيداً عن المقدمات الفنية؛ صور موحية ومركزة على نفثة الألم من الغَدْر وعدم الوفاء بالعَهْد... فإذا كان المخزون القصصي الخرافي يمتلك قوة خفية في عملية جَذْب السامع في حديث الأسمار فإنه في المقدمة (الرسالة) أو (القصة) التي يسردها النابغة يندمج في حالته الذاتية التي تعاني مما أصابه من بعض قومه... فالنسق السردي للرسالة ثم القصة قَدَّم للصور الشعرية تشكيلات جمالية بديعة... ولاسيما أن النسيج السَّرْدي مما تولع به النفس؛ وترتاح إليه، وهو يختار لنفسه بداية ووسطاً وخاتمة، وحواراً رشيقاً بين الرَّجُل الطمّاع والأفعى... وهو حوار كشف ما يتغلغل في النفس الإنسانية من دوافع ورغبات؛ وهي التي ما زالت تدغدغ الإنسان على الدوام وتعرفنا على حقيقة صاحبها ما يعني أن النابغة الذبياني دخل في مقام الشعر الإنساني الذي لا يموت، ولا يمكن مبدعه.

ثم إن الرسالة أو القصة تؤكد براعة النابغة في استخدام تقنيات الحذف والعدول فأحدث في المتلقي ما سماه (كمال أبو ديب) ــ مسافة التوتر، أو الفَجْوة[1] ــ وهو يَسْرد الحَدَث، ويتجاهل ما لا يراه ملائماً للبنية الشعرية التي تكره الإطناب والتفصيل الذي يميل إليه أرباب القصة.... فالذات المبدعة للنابغة التي تعنى بتثقيف الشعر أحالت

---

[1] انظر في الشعرية 20 – 48.

العناصر القصصية إلى صور شعرية مكثفة للدلالة، ونطقت بما يطوف في نفسه من مشاعر، وبخاصة تلك الصَّرخة التي تفجرت في صدره؛ فخاطب بها من يعنيه من قومه.

هذا شاهد واحد من القصائد الجاهلية التي وظفت العناصر القصصية في بنيتها الفنية لوحدة الموضوع فزادتها تلاحماً، وإثارة وعبَّرت عن معرفة العرب بأنماط شتى من القصص الحقيقية والخرافية... (ألا من مبلغ...).

وتعدُّ قصص الحيوان أوفر حظاً من كثير من القصص الأخرى التي دخلت بنية القصيدة القديمة لأغراض شتى، وبخاصة قصص مشاهد الحمر الوحشية والأبقار الوحشية والطيور، فاعتمدت مبدأ الإيحاء وإن ركز الشاعر فيها على حالة التشخيص. فالشعراء الجاهليون يجعلون الحيوان مادة فنية أشبه بالقناع أو الرمز ليعبروا من خلالها عن أفكار تعتلج في الذات الشاعرة؛ أشبه بقناع يميط اكتشافه عن أسرار كثيرة تختلف باختلاف شبكة العلاقات الفنية المتنوعة؛ ما يشي بأن قصص الحيوان ليست مجرد واقعية فنية... أو لنقل: إن قصص الحيوان في القصيدة الجاهلية ليست حكاية بعينها؛ وإنما هي تجربة فنية توازي ما يختلج في الذات المبدعة من مشاعر الفَرَح والتَرَح؛ وتُمثِّل عالماً اجتماعياً وفكرياً محمولاً على طرائف فنية ونفسية تندمج برغبات متصاعدة حيث يُصبح نهيق الحمار الوحشي تغريداً وغناءً، ما ينفي عن الشعر الجاهلي تهمة الواقعية الساذجة، بوصفه معادلاً موضوعياً للبيئة. ولذا كانت لنا وقفات تحليلية لمشهد الحيوان في دراسات سابقة بينا فيها الحقيقة، وأزلنا الغشاوة عن العيون[1]، وهي لا تختلف في هذا المقام عن دراسات أخرى للباحثين[2]، بيد أن الأمر هنا شديد الخصوصية، وموضوع لبيان صلة القصة بالوحدة الفنية للقصيدة إن لم تصل إلى درجة الوحدة العضوية التي فَضَّل وجودها ابن رشيق في الأشعار القصصية أو الحكايات حين قال: "وأنا أستحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده. وما سوى ذلك فهو تقصير إلا في مواضع معروفة مثل

---

[1] انظر قصيدة الرثاء 95 و204 و210 – 215 و220 والرثاء في الجاهلية والإسلام 103 – 104 والحيوان في الشعر الجاهلي 51 – 52 و108 – 114. ومشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية 63 – 81 و84 – 98 – 110 و179 – 203.

[2] انظر مثلاً (الطبيعة في الشعر الجاهلي للدكتور نوري حمودي القيسي) أو (الرحلة في القصيدة الجاهلية للدكتور وهب رومية).

الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[1]. وأياماً ما يكن رأي ابن رشيق في تفضيله لوحدة المعنى في البيت فما من قصيدة إلا تحتاج إلى ترتيب دقيق مُنَسق لأبياتها؛ ترتيب يتكامل فيه المعنى ويرتبط ببنية عميقة للغرض والمشاعر والوجود الحيوي تتلاءم فيما بينها شكلاً ومضموناً، ولا سيما على مستوى الموسيقى والألفاظ... وقد تحقق مثل هذا في غالبية القصائد الجاهلية، بل كاد يبلغ مرتبة الترابط العضوي في الأشعار القصصية التي حطمت وحدة البيت؛ لأن البنية القصصية لا تنسجم مع هذه الوحدة... سواء اعتمدت مبدأ السرد أم الحوار... فقصص مشاهد الحيوان تنبثق وحدتها الفنية القصصية من بنيتها الداخلية، وهي عناصر فنية في وحدة أكبر... وكذا يقال في غيرها التي تعد وحدات صغرى في صميم وحدة كبرى.

وهذا ما يتجلى في الاعتذاريات ـ أيضاً ـ عند النابغة[2] وعبيد بن الأبرص[3] وعدي بن زيد وغيرهم... فهي تشكل وحدة فنية قصصية توافرت لها عناصر الربط القصصي المنبثقة من التجربة الواقعية، ومن الوحدة النفسية للشاعر والمتلقي؛ وتستند إلى أسلوب التداعي والخطف خلفاً، وتتركز حول الشخصية والحوار، وتنعطف إلى التنبؤ بالمستقبل، وفي كل ذلك تظل مخلصة للشعرية الجميلة التي تعتمد الإيجاز والتكثيف وغير ذلك...[4]

ولعل ذلك كله يفرض علينا استحضار شاهد لقصص الحيوان والاعتذاريات، ما يجعلنا نستدعي النابغة الذبياني الذي يعد من أبرع الشعراء الذين أنضجوا فن الاعتذار، بل أحرقوه، وكان مبدعاً في استخدام العناصر القصصية؛ لمشاهد الحيوان واستحضار كل حكاية تساعده على الوصول إلى غرضه كما نراه في استدعائه لمشهد الحمام في حكاية زرقاء اليمامة التي ضُربت مثلاً في الإبصار[5] ليشاكل بين دقة الإبصار لديها ودقة الحكم لدى النعمان بن المنذر.

---

(1) انظر العمدة 261/2 – 262.

(2) انظر ديوان النابغة الذبياني 14 – 28 و30 – 39 و67 – 71 و72 – 74 و105.

(3) انظر ديوان عبيد بن الأبرص 218 – 220.

(4) انظر ديوان عدي بن زيد 37 – 41 و59 – 66 و84 – 92.

(5) انظر ديوان النابغة الذبياني 23 – 25 والحيوان في الشعر الجاهلي 262.

وكذلك كان بارعاً في توظيف قصتين للحمر الوحشية ومثلهما للبقر الوحشي[1] في عدد من قصائده، وكل قصة فيهنَّ حملت إثارتها من طبيعة بنيتها في سياق عبَّر عن تطلعات الشاعر، وحالته النفسية وتجربته الاجتماعية والطبيعية، ما يؤكد أن النابغة وأمثاله لم يكونوا قاصين وإنما هم شعراء مبدعون أتقنوا تجنيس القصة في الشعر[2]؛ بمثل ما تفوقوا في استثمار الحِكَم والأمثال لأغراضهم الشعرية[3]؛ فجاءت كالدرر اللامعة في سياق وحدة القصيدة، ولا بأس أن نذكر قصة الثور الوحشي من مدحته الاعتذارية المشهورة، إذ قال[4]:

كأنَّ رَحْلي، وقد زالَ النّهارُ بنا
يومَ الجَليلِ على مُسْتَأنِسٍ وَحَدِ

من وَحْشِ وَجْرةَ مَوْشِيٍّ أكارِعُهُ
طاوي المَصِيْرِ كسَيْفِ الصَّقيل الفَرِد

أسْرَتْ عليهِ منَ الجوزاء سارية
تَزّجي الشّمَالُ عليه جامِدَ البَرَد

فارتاع من صَوْتِ كَلاّب فبَاتَ لهُ
طَوْعُ الشوامتِ من خوف ومن صَرَدِ

فبثْهُنَّ عليه واسْتَمَرَّ بهِ
صُمْعَ الكَعُوبِ بريئاتٍ من الحَرَد

وكان ضُمْران منه حَيْثَ يُوْزِعُهُ

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 17 و116 – 117 و215 – 216 و220– 221 وقصيدة الرثاء جذور وأطوار 204.

[2] انظر مثلاً (ديوان عبيد بن الأبرص 55 – 60 وديوان امرئ القيس 22 و37 – 38 و45 و49 – 52 و79 – 81 و101 – 104 و170 – 171 و173 – 176 و179 – 184).

[3] انظر – مثلاً – ديوان عبيد بن الأبرص 114 – (البيت الأخير) و184 بيت (24 و25 و34) و219 (بيت 8) وديوان امرئ القيس 107 (بيت: فلو أنها...) وديوان عدي بن زيد 67 (بيت 4) و83 (ب 6 و7)، و106 (بيت 32) و107 (بيت 34).

[4] ديوان النابغة الذبياني 17 – 20.

طعْـــنَ المُعَـــاركِ عنـــد المُحْجَـــرِ النّجُـــدِ
شَـــكَّ الفَريصـــةَ بالمِـــدْرى فأنْفَـــذها
طعْـــنَ المُبَيْطـــرِ إذ يَشْـــفي مـــن العَضَـــدِ

كأنـــه خارجـــاً مـــن جَنْـــبِ صَـــفْحَتِهِ
سَـــفّوْدُ شَـــرْبٍ نَسُـــوْهُ عنْـــدَ مُفْتَـــأدِ
فظـــل يَعْجُـــمُ أعْلـــى الـــرَّوْقِ مُنْقبضِـــاً
فـــي حالـــك اللّـــوْنِ صَـــدْقٍ غَيْـــرِ ذي أوَدِ

لمّـــا رأى واشِـــقٌ إقْعَـــاصَ صَـــاحبِهِ
ولا سَـــبيْلَ إلـــى عَقْـــلٍ ولا قَـــوَدِ
قالَـــتْ لـــه الـــنّفسُ: إنـــي لا أرى طمعـــاً
وإنَّ مَـــوْلاكَ لـــم يَسْـــلم، ولـــم يَصِـــدِ

الزمن زَمَن الربيع؛ وفي مُنتصف نهار شديد الحر؛ والمكان في الفَلاَة من أرض (وَجْرَة) ينفرد فيه ثور وحشي منقط بالسَّواد بعيداً عن عيون البشر؛ لا يؤنسه إلا شَجَر (الثّمام)، أمّا رؤية الإنسان فتثير الرُّعب فيْه.. ظهر هذا الثور الوحشي (البطل) بكامل نشاطه وحيويته رشيقاً ضامراً منفرداً بذاتهِ يبرق بياض جسمه لامعاً مثل لمعان سيف رقيق مشحوذ سُلَّ من غِمْده...

إنه مشهد للبطل في مكان مرسوم بدِقّة يلائم طبيعته؛ ولا ينقطع عن البيئة الخارجية... يمر فيه الزمن حتى يأتي الليل؛ وهو مكمن الخوف لديه؛ ليس من الإنسان فقط وإنما من كل المخاطر التي تجوس في نفسه.... ومن ثم دَهَمَته سحابة مُمْطِرَة سُقِيَت بِنَوْء الجوزاء؛ فزادها برودة وهطولاً وهي التي دفعتها إليه ريح الشَّمال... اكتملت صورة المكان الخارجي؛ وقد تغلغل الخوف من الأحداث التي بدأت تجري فيه؛ ممثلة بالريح الباردة الصَّرْصر؛ الجامدة المطر... وليت الرُّعْبُ الذي حدث جرّاءَ سحَابة قذفت ريح الشمال مطرها الغزير الجامد في ليلة ليْلاء اقتصر على ذلك؛ وإنما زاده فزعاً ذلك الصوت الصادر عن كِلاب صيّاد حريص في هذه الليلة المرعبة؛ والباردة على النيل من طريدته التي تَمَثَّلت في هذا البطل المنكود بالبَرْد والمطر والرِّيح الشديدة؛ والظلام الحالك...

قلْ: إن هذا مشهد مسرحي؛ فهو صحيح؛ وقُل: إنه صورة بطل

لقصة متشابكة الأحداث غير معروفة النتائج وقد أُحيْطت بالإحباط والقلق؛ ما أجبره على المبيت في ذلك المكان وهو في أسوأ حالةٍ؛ فحاول أن يتدبَّر أمره فهو صحيح؛ وقل: إن الثور الوحشي صورة موازية للنابغة الذبياني المصاب بالرعب والخوف من وعيد النعمان بن المنذر، فهو ـ أيضاً ـ صحيح...

وهنا لا يسعني إلا أن أعود إلى الحكاية الأصلية للنابغة الذبياني مع أولئك الوشاة الكاذبين الذين كادوا له عند النعمان بن المنذر ونجحوا في نكايتهم؛ فغضب عليه وأهدر دمه... بعد أن كان الأثير لديه؛ يعيش في هناءة وسعادة؛ لا يُعكر صفو معيشته مُنَغّص في قَصْر حوى كل أسباب الرفاهية؛ فإذا بالوشاة ينفذون إلى عقل النعمان فتنقلب حياة النابغة رأساً على عَقب، ويتقلَّب على حَرِّ مَلَّةٍ يحترق فيه؛ بل إن أوصاله تتجمد من البَرْد أشد مما هي عليه حالة الثور الوحشي؛ الذي عرضنا له... فما كان عليه إلاَّ أن يَفِرَّ بحياته؛ مستفيداً من الحكمة التي يملكها؛ ومن الوسائل التي تساعده على الفرار من بلاط النعمان في الحِيْرة إلى بلاط الغساسنة الذي لجأ إليه؛ لما يرجوه من الأمن والأمان عند الملك الغساني الذي كان على عداء مع المناذرة. هذه هي حال النابغة بطل القصة الحقيقية التي حبكت فيها أحداث المؤامرة عليه حين اتهمه الوشاة بالمتجرّدة؛ زوجة النعمان؛ وهو اتهام لا يمكن للنعمان أن يغض الطَّرْف عنه؛ وبخاصة حين أخذت الشكوك تراوده في الأمر. وكان المُنَخَّل اليشكري يهوى المتجردة، فسَعى بكل مهارة إلى إحكام خيوط الحَبْل حول رقبة النابغة الذبياني، فضلاً عما بدر في هذا الشأن من بني قُرَيع[1].

ولهذا فإن المشاكلة الدلالية للذات المبدعة مع التجربة الذاتية والاجتماعية، وما آلت الأحداث إليه من بؤس وشقاء هي المشاكلة التي تتعانق مع الأحداث التي وقعت في المقدمة الطللية التي عَبَّرت هي الأُخرى عن موازاة فنية بديعة مرسومة بعناية حين قال[2]:

---

[1] انظر الشعر والشعراء 163/1 ــ 168 والأغاني 1/21 ــ 7 وهو ما ذكره النابغة في أشعاره (ديوان النابغة 25 و34 – 35 (الأبيات 16 – 20) و37 (ب 25) و151 (ب 14 – 17).

[2] ديوان النابغة الذبياني 14 – 18 وانظر قراءة ثانية لشعرنا القديم 175 – 186 وقصيدة المدح حتى نهاية العهد الأموي 169 – 170 و177.

يـــــا دارَ ميَّـــــةَ بالعليـــــاءِ فالسَّـــــنَدِ
أقْـــوَت؛ وطـــال عليهـــا ســـالِفُ الأبَـــدِ

وقَفْـــتُ فيهـــا أصـــيلاناً أســـائلها
عيَّـــتْ جوابـــاً ومـــا بـــالرَّبْع مـــن أحَـــدِ

إلاّ الأواريَّ لأيَـــاً مـــا أبينهـــا
والنّـــؤْي كـــالحَوْضِ بالمظلومَـــةِ الجَلَـــدِ

ردَّت عليـــه أقاصِـــيْهِ ولبَّـــدَهُ
ضَـــرْب الوليـــدةِ بالمِسْـــحَاةِ فـــي الثـــأدِ

خَلَـــت ســـبيل أتـــيٍّ كـــان يَحْبِسُـــهُ
ورفّعَتْـــهُ إلـــى السِّـــجْفَينِ فالنّضَـــدِ

أمْسَـــتْ خـــلاءً وأمســـى أهْلُهـــا احتملُـــوا
أخْنـــى عليهـــا الـــذي أخْنـــى علـــى لُبَـــدِ

فعَـــدّ عمّـــا تـــرى إذ لا ارتجـــاع لـــه
وانـــمِ القَتُـــودَ علـــى عَيْرَانـــة أجُـــدِ

مَقْذوفـــة بـــدَخِيْس الـــنّحْضِ بازلُهـــا
لـــه صَـــرِيْفٌ صَـــرِيفُ القَعْـــوِ بالمَسَـــدِ

تأمل معي بطل قصة الاعتذاريات الذي عاش حياة الرِّفهِ والدَّعَةِ في قَصْرِ النعمان؛ واربط هذا بماضي الأطلال وفق مبدأ التداعي، والخطف خلفاً ثم استحضر تقنيات الشعر في حذف التفصيلات وعملية الانزياح الفني، وتكثيف الدلالة في المقدمة... واربط هذا كله بمَا يعتلج في نفس هذا البطل؛ وفي نفس (ميَّة) التي بنت خيمتها في مكانٍ مرتفع، وهو يوازي (قصر النعمان للنابغة/وأرض وَجْرة للثورِ الوَحشي)... وكل من الأبطال الثلاثة تدبَّر أموره واحتاط للأهوال؛ ولكن الدهر أبى أن يترك لكل منهم راحة أبدية (طال عليها سالف الأبد) فهدَم كل ما كان مدعاة للسرور؛ ولذا جعل أطلال ميَّة قاعاً صفصفاً... وَقَف النابغة/البطل في الأطلال أصيل يوم ما فبكى لحالها؛ فطفق يسألها عن الأسباب، فصمتت صمتاً أبدياً؛ وهو يقابل ما جرى للثور الوحشي الذي ظهر في الأصيل (وقد زال النهار بنا) أما (ميـة) فقد أعيتها الحيلة في مواجهة الخطر الماحق الذي دهمها بمثل ما

أعيت كل الحيل ذلك الثور الوحشي من إيقاف الأخطار التي لاحقته... وكذا النابغة. كان لا بد للجميع (النابغة/الفتاة: مية/والثور الوحشي) من تَدبّر الأمر؛ فلجأت مية أمام عجزها من المطر الذي أَحْدث سيلاً جارفاً إلى تخريب الحواجز التي حوّطت بها خيمتها، وكانت من قبل قد لبَّدتها بقوة لمنع مياه الأمطار من أن تدخل إليها؛ إذ حاولت معالجة الأمر بوضع خطة مسبقة تحميها؛ ولكن الماء الذي تجمع داخل تلك السواتر التي بدت كالحوض لم يترك لها الخيار فخرقت الحوض حتى لا تصاب بخسارة عظيمة، وأشد بؤساً يؤدي إلى تهديد حياتها... ثم رحلت كما ارتحل النابغة. وكذا هي صورة الثور الوحشي في المكان الذي رآه ملجأ له ولكنه رحل عنه... فالدَّهْر أحكم أمره؛ وهو الذي يُفْسد حياة الخلق (أَخْنى عليها الذي أَخْنى على لُبَدٍ)... رحلت وهي تبكي بصَوْتٍ يقطع نياط القَلْب؛ وكذا كان النابغة وناقته التي شاركته الحنين الحزين؛ على الرغم من أنها ناقة شديدة سريعة؛ تملك من الحيوية والنشاط والقدرة ما لا تتصف به النُّوق الأخرى... إن صفات الناقة تشبه صفات النابغة في المَقْدرة والصبر والثبات والقوة؛ وهي الصفات التي ملكتها (ميَّة) كما نراه في قوله (الحَفْر في الأرض الصلبة القاسية: المظلومة الجَلَدِ، والقُدْرة على التعامل مع المطرحين صنعت الحَوْض وضربته بيديها وأقدامها؛ وحين نَضَّدت ترابه وحجارته عالياً؛ بل حين راحت تَنْقُض ما صنعته)... وهو كذلك معادل موضوعي لقوة الثور وحيويته ونشاطه...

ولهذا كله فوسيلة النابغة للخلاص مما هو فيه تكمن في أن ينقذ نفسه بالرحيل على ناقة متماسكة الأعضاء؛ صلبة قوية؛ أما وسائل مية التي برزت قوية فهي فأسها وقوة يديها وقدميها؛ أما وسائل الثور الوحشي فهي قوائمه وقرناه إذ قال متابعاً المشهد الذي جاء فيه (فارتاع من صوت...). لذا فهو ينتقل في قصته المتماسكة من المقدمة الطللية فالرحلة فمشهد الثور إلى المدح في علاقة فنية تستند إلى مشاكلة معنوية ودلالات موحية للوشاة (مقالة أقوام)[1] الذين حاولوا القضاء المبرم على النابغة... لقد آذوه إيذاءً شديداً، ولكنهم لم يفلحوا في قَتْله. وكذا هي الكلاب التي جهدت في النيل من الثور الوحشي فارتدت على أعقابها خاسئة مدحورة بعد أن فقدت أكبر الكائدين

---

[1] انظر ديوان النابغة 25 (بيت 40) و34 ــ 35 (الأبيات 16 ــ 20) و37 (ب 25).

(ضُمْران) ولا يشبهه من الوشاة الخرَّاصين إلا (المُنَخَّل اليشكري) الذي غضب عليه النعمان بن المنذر، وحبسه ثم قتله... فالكلب (ضُمْران) وهو مَنْ هو في الشراسة والقوة والجرأة كان يرغب في قتل الثور الوحشي وحَرَص ألا يَفْلت منه وراح يلاحقه بشدة؛ محتمياً بالصياد الذي يُغريه بذلك؛ وكأني بالنابغة يرمز بالصياد إلى بني قُرَيع؛ ومنهم مَنْ كان معادلاً للكلب الآخر (واشق)... فالقصة الفنية الموازية تتحدث بدقة عالية عن معركة حامية الوطيس بين ضُمران المتقدم على الكلاب الأخرى وبين الثور إذ كان لابد للثور من قتله؛ فشكَّه بقرنه حتى راح يتقلب عليه، وكأنه جزء منه؛ أو كأنه غدا أشبه بشواء في سيخ يتقلب بدمه على جَمر من اللهب... ولما رأى الكلب (وَاشِق) مصير (ضُمْران) طفق يداور الأمر في نفسه؛ ولا سيما حين رأى بأم العين محاولة (ضُمْران) التخلص من الثور؛ فكان موته، ...ثم كان على (واشق) إبرام أمره والانسحاب من المعركة؛ متوجهاً إلى حيث الأمان والاستقرار...

وكذلك مضى الثور الوحشي سالماً إلى حيث يريد؛ بعد أن تخلص من كل الأخطار التي تعرض لها.. أما النابغة فقد يمَّمَ وجهه في قصيدته إلى النعمان بن المنذر مؤملاً منه العفو والصفح؛ وهو الذي عُرِف بالفضل العميم على القريب والبعيد؛ وعنده من الحِلْم والحِكْمَة، ومعرفة الحق ما يمكنه معرفة الصادق من الكذب، ولديه القدرة على ردع الضال عن ضلاله؛ فقال: [1]

فتلـــــكَ تُبْلغُنـــــي النعمـــــانَ، إنَّ لـــــهُ
فَضْـــلاَ علـــى النّـــاسِ فـــي الأدْنَـــى وفـــي البَعَـــدِ

ولا أرى فـــــاعلاَ فـــــي النّـــــاس يُشـــــبهُهُ
ولا أحاشـــــي مـــــن الأقـــــوامِ مـــــن أحَـــــدِ

إلا سُـــــليمان إذ قـــــال الإلـــــهُ لـــــه:
قَـــمْ فـــي البَرِيَّـــةِ فاحْـــدُدْهَا عَـــنِ الفَنَـــدِ

ولنتوقف قليلاً عند هذا المقطع الذي يسوق فيه النابغة قيم المَدْح التي تحقق له الاطمئنان والهدوء والعدالة بالاقتصاص من الوشاة

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 21.

الذين كادوا له... ولا يشبهه بالوصف إلا النبي سليمان الذي قمع أهل الفِسق والشرور. وحينما يمضي في سَرْد صفات سليمان فإنما يُعَزّز فكرة القيمة النبيلة في نفس النعمان بن المنذر[1] في الوقت الذي يبرز سطوة الملوك وقوتهم وما كان لهم من سلطان على الناس. ولعل هذا جعله يعمد إلى إبراز ولائه له، وأنه لم يخرج عن طاعته؛ ومن خرج عن أمره لابد من معاقبته وتعزيره لكي يرتدع كل من تسول له نفسه بالخروج عن الحق، وعن طاعة الملك... وللنعمان من الفضل والأعمال المجيدة ما يسبق به الآخرين كما سبق الجواد الأصيل بقية الخيول.. وهو جدير حقاً بألاَّ تشتمل نفسه على ضيم، أو على حقد، وما أعظم الأدلة على ما ذهب إليه[2].

ولا بأس علينا أن نشير ــ من جديد ــ إلى توظيف النابغة جنس القصة لغايات يرمي إليها من دون أن يفكر لحظة واحدة بأنه قاص؛ بل إن حكايته الواقعية مع النعمان بن المنذر ساقها شعراً؛ وبوعي كامل حين وضع بين يديه اعتذاره عن أمر لم يفعله؛ ولا يخطر في باله أن يقوم بذلك[3]... ثم جاء بالبطل الموازي له فنياً في المقدمات الفنية ومشهد الحيوان؛ وسرد الحديث بطريقة فنية متخيلة خاصة به وبجوهر الحدث الذي وقع له... وجسده وفق حكايتين أو لنقل ثلاثاً ترسي تأثيرها في النفوس... فالبطل في الأطلال (مية) وفي مشهد الحيوان (الثور الوحشي) وهناك شخصيات أخرى متخيلة (ضُمْران ــ واشق) فضلاً عن المكان الذي غدا مع العوامل الطبيعية شخصية من نمط آخر... ومن ثم فللحدث زمان ومكان؛ وحوار داخلي شفاف وبديع... ما يؤكد أن الشخصيات لم تكن عبثاً، ولا ساذجة وإنما مثلت طرائق فنية ودلالية تواشجت فيما بينها بوحدة الزمان، والمكان والغرض والوحدة النفسية الجامعة لذلك كله.

ثم لنتأمل الحوار الطريف الذي ساقه في المقدمة الطللية (أسائلها... عيَّت جواباً) ثم هذا الحوار الداخلي في نفس ميَّة الذي يثير لواعج شتى بين الحرقة والندم وبين الأمل والنجاة؛ ثم ذلك الحوار

---

[1] انظر ديوان النابغة الذبياني 21.

[2] انظر ديوان النابغة الذبياني 21 ــ 23.

[3] انظر ديوان النابغة 25 (بيت 39 ــ 40) و35 ــ 36 (الأبيات 20 ــ 22) و37 (ب 25) و69 (ب 10 ــ 13) و72 ــ 73 (ب 3 ــ 5) و151 (ب 14 ــ 17).

الذي صاغه أوامر من الصياد بلغة التقرير إلى الكلب (ضْمران)، ثم هذا الحديث الداخلي في نفس (واشق): (قالت له النفس: إني لا أرى طمعاً...)... إن أياً من أنماط السرد المذكورة يقدم الحدث بلغة سردية شعرية تدل على براعة النابغة، وتنسجم مع ذائقته أو حساسيته التي تستجلب الفن القصصي في صميم بنية الشعر؛ لا بنية القصة؛ وتبعاً لما عرفه من أشعار عصره والعصور السابقة له...

هكذا تجلت الوحدة الفنية بين مقاطع القصيدة الأربعة (الأطلال، والرحلة؛ ومشهد الحيوان، والمدح والاعتذار). وإذا كان الشاعر قد أبدع في الروابط اللغوية والبلاغية بينها فإنه حرص على موازاة فنية ودلالية للحدث الحقيقي الذي أدّى به إلى غرضه الأصلي... ومن ثم توافرت وحدة نفسية للذات المبدعة بين المقاطع الأربعة وما يعتلج في نفسه من مشاعر وأفكار، في الوقت الذي حقق وحدة القص بين الاعتذار وبقية المقاطع... ولم يتخل لحظة عن الأسلوب الشعري الذي أثبت مهارة الشاعر وحذقه، وحنكته في بيان العلة للمعلول.

ثم إن هناك وحدة واقعية ومعنوية جمعت بين دلالة مشهد الحيوان وبين حياة الأسرة العربية في عدد من القصائد الجاهلية الأخرى؛ إذ تُعبر عن موازاة تأويلية أخرى تتجسد في تماسكها داخل القبيلة[1] المتآلفة والمتعاونة لمواجهة المخاطر والصراع الدامي الذي يفرض عليها... فالبيئة الاجتماعية والطبيعية واءمت بين حياة الجاهليين ومشهد الحيوان الوحشي؛ لأن الجميع مهمومون بالبحث عن موارد الماء والكلأ، وعدم الركون إلى الواقع المفروض، ولا سيما أن الدهر نصب شراكه للأحياء، وحطمت نوائبه الآمال والتطلعات. فالبقر الوحشي ينجو في قصص أوس بن حجر؛ وزهير بن أبي سلمى وبشر بن أبي خازم والنابغة الذبياني ــ مثلاً ــ فكل منهم انحاز إلى جانب البقر الوحشي ضد الكلاب[2] وإن كان زهير قتل ولد البقر؛ فشاكه الهذليين في قتل حيوان الوحش[3]... وكذا كان الشأن مع الحمر

---

(1) انظر القصة العربية في العصر الجاهلي 334 ــ 335.

(2) انظر ــ مثلاً ــ ديوان أوس بن حجر 2 ــ 5 و 42 ــ 43 وشعر زهير 69 ــ 71 و 211 ــ 212 و 240 وديوان بشر بن أبي خازم 51 ــ 53 و 55 ــ 57 و 82 ــ 84 و 101 و 120 ــ 122 و 204 ــ 205 وديوان شعر المتلمس 224 ــ 234.

(3) انظر شعر زهير 181 ــ 186 و 232.

الوحشية التي نجت عند عدد منهم[1] وسيقت إلى حتفها عند آخرين لمشاكلة مع الغرض[2]، أو للعبرة والتعزي كما عبر عنه أبو ذؤيب الهذلي الذي قتل الحمر الوحشية كلها ثم الثور الوحشي حين رثى أولاده، وكذا فعل أكثر الهذليين الذين استحر القتل فيهم؛ لأن حياتهم تقوم على الغزوات[3]؛ سواء من سكن منهم الصحراء أم الجبال؛ فضلاً عن أن غالبيتهم تنتمي إلى الصعاليك.

ولذلك فلنتأمل مشهد الحمار الوحشي عند بشر بن أبي خازم بروح الاستبطان لأسراره الفنية والدلالية؛ واستقراء أبعاد العناصر القصصية التي قام عليها؛ مع التنبيه على أن الشعراء الجاهليين توافقوا على ملامح مشتركة لم تزايل أي مشهد لديهم، وهي ملامح توازي حياة النُّجعة (البداوة)... إذ تظهر الحمر الوحشية في مكان مخصب عند مورد ماءٍ آثرت البقاء فيه، لأنه يلبي حالة الوجود المستقر... ولكن نوائب الدهر أبت إلا تهديد هذا الوجود فجف المورد؛ أو كاد؛ ويبس النبات؛ وانجردت الأرض؛ ما يعني أن البقاء هو الموت المحتوم إن ظلت فيه. ويغادر الحمار مع أتانه المكان ــ كأنه الجاهلي في باديته ــ باحثاً عن أماكن توفر له دوام الحياة؛ وتزيل عنه الشقاء والعناء حين فقد الطعام والماء... وهي الصورة المستوحاة من الأطلال ورحلة الجاهلي الذي يعاني الخوف من المخاطر التي تُطل على غير موعد... وفي رحلة الحمر تعمد الأتان إلى التخلص من الحمار الوحشي الظالم والقاهر؛ أو لأنه لم يعد يلبي طموحاتها؛ فيحدث شرخ اجتماعي وخلاف يؤدي إلى تمرد غير صريح لدى الأنثى يسبب له ندوباً عدة؛ وهو الذي حماها من الذكور الأخرى؛ ودخل في معارك دامية مجنباً إياها الاعتداء أو الأذى... وحين انحاز الشعراء إلى جانب الذكر أظهروا أن الأنثى التي لم تدرك في البداية سبب استبداد الذكر بها انصاعت لإرادته؛ واستجابت لرغباته؛ لأنه

---

(1) انظر ديوان أوس بن حجر 67 ــ 73 و شعر زهير 128 ــ 134 و 207 ــ 211 و 230 ــ 231 وديوان بشر بن أبي خازم 37 و 133 و 162 ــ 163 وديوان عدي بن زيد 74 و 142.

(2) انظر شعر زهير 50 ــ 55، والحيوان في الشعر الجاهلي 109 ــ 110.

(3) انظر ديوان الهذليين 4/1 ــ 15 و 124 ــ 128 و183 ــ 186 و 193 ــ 200 و 240 ــ 242 و 111/2 ــ 115.

الأدرى بما يفعل...

إنها فكرة الثقافة الذكورية السائدة في العصر الجاهلي؛ ثم هي ثقافة تلتزم بالقيم التي تواضع عليها العرب في حماية الشرف، والعرض والخوف على المرأة من السبي، والاعتداء؛ فإن حدث هذا فهو إهانة لهم.

وتستمر الرحلة معاً؛ حين خرج الحمار والأتان من حالة التنافر والجذب والتنابذ إلى حالة الوئام والتفاهم. وتظهر حالة الوفاق والمحبة البصرية والسلوكية في الوصول إلى مورد ماءٍ يحقق لهما الراحة والوجود السعيد.

وحين رفض بعض الشعراء النهاية الملابسة للمشبه دهموه بالموت على يد صياد فقير أو بأنياب كلاب حادة، وراحوا يبرزون فكرة (الوجود/الحياة) مقابل (المصير/ الموت المحتوم)... ومن هنا تفاوتت خاتمة المشهد/القصة، بمثل ما تفاوتت بعض ملامح المضمون؛ وطبيعة الحوار الذي يوظفه الشعراء لأغراضهم وقد محضوه مشاعرهم الفياضة... فاتجهت نحو الحزن والأسى في حالة الموت؛ على حين ارتسمت كل ملامح التفاؤل والاستبشار بالغد في حال النجاة... ويمكن للباحث أن يختار مشهد الحمر الوحشية من شعر بشر بن أبي خازم ممثلاً لذلك؛ حيث أورد أربعة أبيات للمقدمة الطللية ورحلة الظعائن، وبيتين لراحلته (الناقة) وصل بهما بين المشبه (الناقة) والمشبه به (الحمار الوحشي) فقال مادحاً عمرو بن الحارث:[1]

أطـــــــلالُ مَيَّـــــــةَ بـــــــالتَلاعِ فمِثقَـــــــبِ
أضـــــــحَتْ خَـــــــلاءً كـــــــاطْرادِ المَـــــــذهَبِ

ذهَـــــبَ الألـــــى، كـــــانوا بِهـــــنَّ فعـــــادني
أشْـــــجَانُ نَصْـــــبٍ للظعـــــائن مُنْصِـــــبِ

فانّهَـــــلَّ دَمْعـــــي فـــــي الـــــرِّداءِ صَـــــبَابة
إثـــــرَ الخَلـــــيطِ، وكُنْـــــتُ غَيْـــــرَ مُغَلَّـــــبِ

---

[1] ديوان بشر بن أبي خازم 33 ــ 37.

فكـــــأنَّ ظعْـــــنَهُمُ غـــــداةَ تحمّلـــــوا
سُـــــفُنٌ تكَفّـــــأ فـــــي خلـــــيجٍ مُغْـــــرَبِ

ولقـــــد أسَـــــلّي الهَـــــمَّ حـــــينَ يَعُـــــودني
بنَجَـــــاءِ صـــــادِقَةِ الهَـــــوَاجرِ ذِعْلِـــــبِ

حَـــــرْفٍ مُـــــذكّرةٍ كـــــأنَّ قَتُودَهـــــا
بعـــــد الكَـــــلالِ علـــــى شَـــــتِيْمٍ أحْقَـــــبِ

جـــــونٍ أضَـــــرَّ بمُلَمِـــــعٍ يَعْلُـــــو بهـــــا
حَـــــدَبَ الإكـــــامِ، وكُـــــلَّ قـــــاعٍ مُجْـــــدِب

يَنّـــــوي وَسِـــــيْقتها وقـــــد وسَـــــقَتْ لـــــه
مـــــاءَ الوَسِـــــيْقةِ فـــــي وعـــــاءٍ مُعْجِـــــبِ

فتَصُـــــكُّ مَحْجِـــــرَهُ إذا مـــــا اسْـــــتَافها
وجَبيْنَـــــهُ بحَـــــوافرٍ لـــــم تُنْكَـــــبِ

وتَشَـــــجُّ بـــــالعَيْرِ الفَـــــلاةَ كأنهـــــا
فَتّخـــــاءُ كاسِـــــرَةٌ هَـــــوَتْ مـــــن مَرْقَـــــبِ

والعَيْـــــرُ يُرْهِقُهـــــا الخَبـــــارَ وجَحْشَـــــها
يَـــــنْقَضُّ خَلْفهمـــــا انقضـــــاضَ الكوكـــــبِ

فَعَلاهُمـــــا سَـــــبِط كـــــأنَّ ضَـــــبابَهُ
بجنَـــــوبِ صـــــاراتٍ دواخِـــــنُ تَنْضُـــــبِ

فتجاريـــــا شَـــــأواً بطينـــــاً مِيْلَـــــهُ
هَيْهَـــــاتَ شَـــــأوُهما وشَـــــأوُ التّوْلـــــب

أو شِـــــبْهُ خاضـــــبةٍ كـــــأنَّ جَناحَهـــــا
هِـــــدْمٌ؛ تَجاسَـــــرُ فـــــي رِئـــــالٍ خَضَّـــــبِ

فـــــإلى ابـــــن أمّ إيـــــاسِ عَمْـــــروٍ أرْقَلَـــــتْ

رَتـــــك النّعَامـــــةِ فـــــي الجـــــديبِ السَّبْسَـــــبِ[1]

لو تمعن القارئ في الأبيات وتابع قراءة القصيدة كاملة حتى البيت الثالث والعشرين الذي ختمها به لأدرك جمالية الأسلوب الشعري اللافت في الاختصار الناتج عن رغبةٍ مقصودة في المقدمة الطللية ورحلة الظعائن على حين راح يَطْلب لَذَّة الفن في مشهد الحمر في صميم جنس القصة الشعرية المكتنزة بالدلائل الموازية للأسرة العربية أو القبيلة في البحث عن الماء والكلأ فأطال قليلاً. وحينما يحظى بلذة القص وتتبع الرحلة وأحداثها فإنه يلمس حيوية التكثيف البعيد عن التفاصيل الواقعية التي يعنى بها المؤرخ أو عالم النفس والاجتماع؛ ومن ماثلهما، من دون أن ننسى لحظة واحدة أن مبدأ القص انبثق من سياق النسق الشعري في كل مقطع من مقاطع القصيدة، لكي يكون أعلق بالذاكرة فلا ينسى؛ إذ كُلُّ كلام طويل ينسي آخره أوله؛ ويؤدي إلى الملل. ثم إن العرب أعرضوا قصداً عن القصص بوصفها فناً لا يلائم طبيعة ثقافتهم وحياتهم وفق ما أشرنا إليه من قبل...

وكان بشر بن أبي خازم حريصاً على حذف ما تواضع عليه الشعراء في مقدماتهم واكتفى بمشاكلة طريفة، حيث أصر على جعل مجاري الماء (التلاع) من الأعلى إلى الأسفل تذروها الرياح؛ فتظهر رسوم الدار كالخطوط المذهبة؛ لأن الرمال هي التي أعطتها هذا اللون... وهذا يعني أن سبب هجر ميَّة لديارها كان نتيجة لنضوب الماء فيها؛ ولذلك رحلت مع قومها تبحث عن الماء. ولما أشجاه هذا المنظر الكئيب، زاده رحيل الظعائن شقاء وتعباً، وقد أقلّت الهوادج النساء؛ وتفرقت القبائل (الخليط) التي اجتمعت ذات يوم في (التلاع ومِثْقب) وفيهما تعرف إلى مية. وركز على صفة ضخامة الظعائن؛ وحركة تمايلها، ما جعلها تشبه سفناً تتمايل على صفحة الخليج. فهذه الصورة أبقى في ذاكرته وكُلَّما عاودته تصاعد الهمُّ في قلبه وشرع يأكل كبدَه... هم تضاعف في داخله ولن ينجيه منه إلا ركوب ناقة سريعة قوية تحتمل السير في الهاجرة، وتمضي في طريقها؛ وإن أهزلها كثرة التسفار، فظهرت كسيف مصقول وقوي، أو كحمار وحشي بدا بياض بطنه وجسمه لامعاً براقاً؛ على حين برز وجهه

---

[1] عمرو بن أم إياس؛ هو عمرو بن الحارث كما أثبته الديوان وذهب إلى أنه هو الممدوح (33 ــ 34 الهامش).

غليظاً قبيحاً؛ يدل على كثرة الكدمات لتي تعرض لها؛ أو العض الذي مارسته الحمر الأخرى في صراعها معه... بل لم ينج من الأتان التي ترافقه؛ إذ لقي منها رفسات نالت من وجهه وعينيه... وعلى الرغم من ذلك ظل يتودد إليها (استافها...) ويرغب في وصلها فتمتنع عليه؛ لأنها قد لقحت وحملت ولداً في بطنها. وكأني به يرغب في إرساء فكرة اجتماعية تثير فينا مشاعر فياضة وتوحي بالرغبات الجنسية عند الذكر (الحمار الوحشي)، وتتحدث عن قدراته الحيوية التي تمكنه من تجديد الحياة بالمحبة والولادة؛ في الوقت الذي تبعد النفور عن الأسرة؛ وتزيل الكراهية من نفوسها... ثم يكمل الفكرة بالصورة البصرية للأتان الصلبة الشديدة التي استبان حملها؛ وصار في ضرعها لمع سواد؛ وضربت جبين الحمار وأدمته بحوافرها القوية وسرعان ما راحت تخرج أقصى ما لديها من قوة ونشاط حين ظهرت الأرض مواتية لها لتتخلص من الحمار... فبدت في سرعتها كأنها عقاب لينة الجناح انحطت من مكان مرتفع إلى الأسفل لالتقاط طريدتها. وهنا يزداد شغفنا بالبحث عن نتيجة هذا التصرف الذي بدا من الأنثى وبخاصة أنها أم ولدٍ، وفي بطنها ولد... رحنا نتشوف معرفة ما سيجري لما تتصف به من سرعة وقوة تضاهي ما لدى الذكر؛ وقد بدت النيّات مختلفة... وطفق كل منهما يبذل جهده. ولما فطن لنيتها عمد بها إلى أرض رخوة امتصت ما لديها من قدرةٍ، فأصابها الإرهاق والتعب؛ على حين كان ولدهما (جحشهما) يبذل كل قدرة ونشاط ليلحق بهما؛ وكأنه ينقض انقضاض كوكب ينحدر نحو الأرض... وتنبلج الأحداث النفسية والواقعية عن وظيفة فنية تزيدنا إمتاعاً وراحة بعد أن خفقت قلوبنا بدقات مضطربة لنعرف ما الذي سيحدث؟ زادت القصة توتر أعصابنا مرتين؛ مرة حين أدمت الأتان جبين الحمار الوحشي؛ وكان ودوداً معها؛ ومرة أخرى لحظة فكرت بالتحرر منه؛ فلجأت إلى حيلة من جنس ما تتصف به، إذ استغلت سرعتها لعلها تفلح في الانفصال عنه، مستفيدة من الأرض المناسبة. ويأتي البيت الثاني عشر نهاية للحدث أو القصة ويضع حداً لحيرتنا (فَعَلاهُمَا سَبِط...) أي إن الأتان أخفقت في مرادها فقد أبى الحمار الوحشي أن تخرج عن إرادته، ولما أدركت خطأ تصرفاتها رجعت إلى الأمر الواقع، وصار القرار مشتركاً فراحا يتباريان، حتى علا الغبار وراءهما في نواحي جبل (صارات)؛ فأشبه دخاناً صدر عن شجر (التَّنْضُب) الذي شبت النار فيه؛ لا يشبهه في الضخامة إلا شجر (السَّرْح)... وانتهت القصة الشعرية للحمر الوحشية التي برزت على

مد البصر تتنافس في شوط واسع؛ ظهر فيه (التَّوْلب) قريناً لهما في القوة والسرعة والنشاط؛ وكأنه رمز إلى المستقبل القادم...

هكذا ظهر مشهد الحمر الوحشية عند بشر وأمثاله من الشعراء الجاهليين معبراً عن التئام دلالي فني مع ما ترسيه المقدمات الفنية لديهم؛ متعالقاً بما يتبعه من أغراض بروابط شتى نفسية ولفظية، وموازياً للبيئة الطبيعية الجامع الأكبر للفن والحياة؛ ومبرزاً وحدة الأسرة في صميم بنية شعرية توحي رموزها بكل تجلياتها الحياتية والاجتماعية... ثم حين يصبح مشهد الحمر قصة فنية بكل ملامح القصة التي أخلصت لبنية الشعر، وما يراه صاحبه فإن هذا المشهد ظل يلبي عناصر المشابهة والموازاة، في حكاية تتركز حول الحدث/الفكرة؛ والمكان... ليقترب من مفهوم القناع أو الرمز الذي يعبر ـ في حوار شفاف داخلي أو خارجي، ووفق تقنيات السرد ـ عن منظومة القيم التي عرفها الجاهليون. وإذا كانت القصة الشعرية تحطم بعض المكونات القصصية لحساب المخيلة الشعرية فإنها ظلت قصة الشخصية من دون منازع؛ ما جعلها ـــ أحياناً ـــ شخصية خرافية أو أسطورية، ثم هي التي برزت في قصص الجن والغيلان والسَّعالى عند تأبط شراً على وجه خاص وعند عدد من الشعراء غيره[1]. وهي قصص شعرية نَمَّت مخيلة الناس على مر الزمن؛ ورسخت جملة من الأفكار والتصرفات.. وألهمت بعض الحلول لمشكلات شتى يواجهها الناس في كل زمان ومكان. ثم هي قصص تشي بمعتقدات العرب وعاداتهم بوصفها تدل على ثقافة اجتماعية سائدة؛ وإن كان الشعراء وظفوها لأغراضهم ومشاعرهم فجاءت كالعلة للمعلول؛ وهي ليست كذلك في الجوهر؛ وربما برزت في الفخر الفردي قبل أي غرض آخر.

وبهذا كله ظلت الأشعار القصصية مرتبطة بإرضاء الذات؛ أو المبالغة في المشابهة بين واقع الشخصيات الحقيقي والاجتماعي وتضخيم قدراتها الجسدية؛ وبين الواقع الفني الذي يصور حالتها النفسية والمعنوية في ملابسات غير موضوعية. ثم إنها في ذلك كله

---

[1] انظر ـــ مثلاً ـــ ديوان تأبط شراً 77 و 162 ـــ 166 و 222 ـــ 227 وديوان الأعشى 253 و 289 و 403 وديوان النابغة 20 ـــ 21 وديوان عدي بن زيد 124 والحيوان 186/6 و 188 و 190 و 223 والحيوان في الشعر الجاهلي 204 ـــ 207 و 215 ـــ 220.

تظل محكومة بوحدة البيئة والثقافة القبلية والنظام الذي أرسته في حياة الجاهليين، أي إنها وحدة فنية موازية لها، فضلاً عن وحدة العناصر القصصية؛ ووحدة البنية الشعرية من وزن وقافية وروي...

ولا يمكن للمرء أن يتناسى قصص المراثي التي أشبه عدد غير قليل منها مسرحية ما، وإن كانت لغَتُها لغة شعرية؛ وطبيعتها طبيعة فنية شعرية... وتعدُّ المناحات التي قامت بها النساء في ساحات الحي، وهن يندبن الفقيد ويعددن صفاته؛ وقد لبسن السواد؛ ورحن يلطمن حر الوجوه؛ ويضربن الصدور بالنعال، ويبرزن للعيان حاسرات الرأس؛ يسعد بعضهن بعضاً في النواح من أبرز أشكالها. وكذا كانت قصص النعي والدفن[1] تتأصل في الحياة لتبدع أشعاراً مسرحية؛ تحقق للقصيدة وحدة فنية متكاملة؛ ما يجعلها توازي الأشعار القصصية.

وحين ظهرت العناصر القصصية بواقعية صادقة في الحياة كانت المشاهد المسرحية الفنية في المراثي تجنح إلى التعداد والبكاء والندب موازاة لا مطابقة في سرد شفيف مختصر وموحٍ؛ إذ طغت الحركة في الحدث على السرد المسرحي والقصصي. وكذا كانت الرسائل الشعرية[2] التي انتظمت في نهج فني يجمع بين فن الرسائل والقصص في بنية شعرية غلب عليها الاختصار في الشكل؛ ووظفت مضمون الرسالة لصالح الغرض الذي بنيت عليه كما أشرنا إليه من قبل في رسالة النابغة التي وظفت حكاية الحية الصفراء لصالح أهداف النابغة في عتابه لبني مُرَّة بن عوف[3]

أما الأشعار الجاهلية التي اتجهت إلى نمط فني يشبه السيرة الذاتية فقد جمعت بين السَّرد القصصي والأخبار التي تعرض لمغامرات الشخصية التي تتركز فيها الأحداث سواءً كانت في الفخر أم المدح أم الرثاء أم الهجاء؛ وسواء انبثقت من فحوى حادثةٍ ما أو خبر ما[4]...

---

(1) انظر الرثاء في الجاهلية والإسلام 48 و 54 و 136 وانظر مثلاً (ديوان الهذليين 1/ 120 — 123 و 232 — 234).

(2) انظر ديوان شعر المتلمس 159 و 177 — 192 و 215 — 221 و 267 وشعر زهير 17 و 94 — 96 و 97 — 99 و 248 وديوان عدي بن زيد 68 و 100 و 132 و 151 و 164 وديوان النابغة 104 و 207 و 211 والرثاء في الجاهلية والإسلام 131.

(3) راجع ما تقدم 197 – 199.

(4) انظر — مثلاً — ديوان تأبط شراً 61 — 63 و 68 — 71 و 78 — 85 و 86 — 91 و

==

وأياً ما كان نوعها فقد ظلت محكومة ببنية الشعر ووظيفته؛ ولم تكن على حسابه، وإن عرض الشاعر لغير ما مغامرة في قصيدة واحدة كما فعل امرؤ القيس[1].

ونرى أن امرأ القيس وأمثاله لم يكونوا يريدون سرد قصة ذات تقاليد فنية أو سيرة شخصية جامعة لعناصر الفن القصصي في عصر لم يعرف فن القصة؛ أو فن السيرة؛ وكل منهم مندمج في مجتمع أمي تقوم حياته على الرواية الشفوية؛ إذا تجاهلنا أنه مجتمع بدوي أساس حياته الترحال؛ وإذا وقع الاجتماع في بعض الأوقات لتبادل الأحاديث والأسمار فإن كل فرد في القبيلة كان يحاول إثبات ذاته بإنشاد الشعر الذي يعبر عن مشاعره وأغراضه وتعد أسواق العرب أعظم دليل على ذلك. لذا فإن الأشعار القصصية التي عرضت للسِّيَر الذاتية، أو اتجهت إلى فن المغامرات إنما هي نمط من الحكاية الذاتية التي تعد ثمرة للبيئة الاجتماعية التي تمجد البطولة والشجاعة والفروسية والكرم والإجارة والإغاثة... وتعلي من صفات الذات؛ وإن حافظت على التصاقها بالنظام القبلي... ثم حين يعرض الشاعر لأي سيرة شخصية له لم يكن ليخرجها عن المشابهة والموازاة، والإيجاز والاختصار... ومن هنا نفهم لماذا عدّد امرؤ القيس مغامراته في قصيدة واحدة، وكان كغيره سارداً لها معبراً عن تفرده بها...

وأياً ما يكن الحديث عن قصص المغامرات الشخصية أو أشكال السِّيرة الذاتية فإنها مجتمعة. كسرت مفهوم الزمن والسرد القصصي لصالح البطل أو الشخصية الأساسية في مكان ما يحدد ملامحه بوضوح؛ ومن دون أن يخرجه عن فن الشعر، وتتقاسم هذه التقنية الفنية مع الأشعار الملحمية...

وكذلك كانت الوصايا الشعرية التي نلمح فيها جانباً قصصياً مهماً بطريقة السارد الذي يحكي للآخرين جملة من النصائح[2]... فإذا كانت

---

98 — 103 و 105 — 108 و 121 — 124 و125 — 144 و 157 — 159 و 212 — 217 وديوان الهذليين 70/1 — 81 و 87 — 90.

(1) انظر ديوان امرئ القيس 9 — 53 و 28 — 38 و 44 — 50... ومن يدقق في مغامراته يدرك أنها تنطبق على الأخبار التي وردت عنه؛ ما يعني صحتها؛ إذ لا يمكن أن يتواطأ الجميع على نحل غزله القصصي، وهو من سبق الشعراء إلى أشياء ابتدعها، وقلده فيها الشعراء كما قال ابن سلام (طبقات فحول الشعراء 55/1).

(2) انظر — مثلاً — ديوان شعر المتلمس 110 — 129 و 256 — 262 وديوان عدي بن زيد 96 و 97 و151 والرثاء في الجاهلية والإسلام 132 و 188.

السير تجمع بين الماضي والحاضر؛ فإن الوصايا تجمع بني الماضي والحاضر والمستقبل؛ لتحقق التناغم في الزمن؛ بوساطة الخطف خلفاً والعودة إلى الواقع أياً كان الغرض الذي تتبناه[1]، لتنثر حكمتها للزمن القادم؛ بيد أنها تظل ملتزمة بوحدة فنية معنوية تتصف بالعناصر الشعرية[2].

وهنا يستقر بنا المقام لنقول:

إن توظيف الشاعر الجاهلي لأي جنس أدبي يتفاوت قلة وكثرة؛ تبعاً للحلم الشعري الذي يوحد بين الذهن والشعور في وحدة عاطفية حَدْسية إدراكية تتجلى في وحدة القصيدة فنياً؛ وتقدم أغراضها في لحظة من لحظات الزمن المستقر في النفس. ومن ثم فهي وحدة تولد في الذات وتنطلق إلى الفضاء الرحب؛ وقد تلقفت تقنيات الشعرية في اللغة والبلاغة وفتحت مخزونها الفني والفكري والاجتماعي من البيئة الثقافية والاجتماعية التي استجابت لتطلعات الشاعر في واقعية فنية كسرت أفق التوقع من جهة، وحطمت وحدة البيت المعنوية من جهة أخرى.

وإذا كان الشعر فناً زمانياً غير محدود الأبعاد وفق تكثيف شعوري يوفر له حيوية التفاعل مع الجوهر (الحقيقة/الطبيعة/ الأشياء/...) فإن العناصر الملحمية أو المسرحية أو القصصية أو تقنيات السيرة؛ في أي قصيدة جاهلية أضافت إليه أبعاداً زمانية أخرى عبرّت عن قدرة الشعراء وتمايز بعضهم من بعض في استلهامها وتسخيرها لأغراضهم في قلب وحدة الوجود الحيوية فحركوا عقولنا لنستوعب التفاوت الفني في أشعارهم... فمنهم من أتقن ربط أجزاء قصيدته ومقاطعها في وحدة فنية يلمسها القاصي والداني؛ ومنهم من ارتقى بها إلى درجة الوحدة العضوية في صميم وحدة الوجود المعانقة لواقعية البيئة والوحدة النفسية، من دون أن ننسى أن هناك فارقاً واضحاً بين جنس الشعر وجنس الملحمة والمسرحية والسيرة والوصايا والقصة؛ فالشعر يستند إلى التصوير التخييلي وغالبية بقية

---

[1] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ت 10 ــ ص 55 ــ 60 و ق 29 ص 153 ــ 155 وق 30 ص 155 ــ 158 و ق 116 ص 384 ــ 385).

[2] انظر ــ مثلاً ــ المفضليات (ت 10 ــ ص 55 ــ 60 و ق 29 ص 153 ــ 155 وق 30 ص 155 ــ 158 و ق 116 ص 384 ــ 385).

الأجناس الأدبية تعتمد الاعتراف بالحقيقة والواقع؛ ونَدَر لقاص أو مسرحي أو ملحمي أو مُوْصٍ أن انتهك أحداث المواقع؛ أو الموضوع.

وأياً ما يكن الأمر فالشعراء الجاهليون عرفوا منهج القص أو منهج السيرة والملاحم؛ وعزفوا عنه بوصفه فناً أو جنساً أدبياً مستقلاً؛ واستجابوا لأشياء غير قليلة منه في أشعارهم؛ من دون أن يتعسفوا في الإفادة منها؛ أو يعبثوا في طبيعتها؛ ما جعلهم يضعون بصمتهم الأدبية الخاصة بهم... وهي البصمة التي فرضت احترامها على الأجيال؛ وجعلت القصيدة القديمة ذات طراز خاص في تكامل وحدتها على مستويات عدة.

وهذا كله يضعنا وجهاً لوجه أمام خاتمة هذه الدراسة.