الدكتورة
مريم عبد الهادي القحطاني
جامعة أم القرى - كلية اللغة العربية

بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها

(المفضليات نموذجا)

«رسالة دكتوراه»

مكتبة وهبة
١٤ شارع الجمهورية - عابدين - القاهرة
ت ٢٣٩١٧٤٧٠ فاكس ٢٣٩٠٣٧٤٦

بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها
(المفضليات نموذجا)
دكتورة مريم عبد الهادي القحطاني
الطبعة الأولى ١٤٣٢ هـ - ٢٠١١ م
مكتبة وهبة ١٤ شارع الجمهورية - عابدين - القاهرة
٣٩٦ صفحة ١٧ × ٢٤ سم
رقم الإيداع : ٢٠١١/٤٠٩٨
الترقيم الدولي : I.S.B.N.
977-225-296-1

تحذير

جميع الحقوق محفوظة لمكتبة وهبة (للطباعة والنشر). غير مسموح بإعادة نشر أو إنتاج هذا الكتاب أو أى جزء منه، أو تخزينه على أجهزة استرجاع أو استرداد إلكترونية، أو ميكانيكية، أو نقله بأى وسيلة أخرى، أو تصويره، أو تسجيله على أي نحو، بدون أخذ موافقة كتابية مسبقة من الناشر.

All rights reserved to Wahbah Publisher. No Part of this Publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

دار الكتب والوثائق القومية

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

القحطاني، مريم بنت عبد الهادي محمد.
بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها : المفضليات نموذجا /
مريم بنت عبد الهادي محمد القحطاني.
- القاهرة : مكتبة وهبة، ٢٠١١
٣٩٦ صفحة؛ ٢٤ سم
تدمك ١ ٢٩٦ ٢٢٥ ٩٧٧
١- الشعر العربي - تاريخ ونقد
٢- الشعر العربي - تاريخ - العصر الجاهلية
أ- العنوان

٨١١و١٠٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله مكرم الإنسان بنعمة البيان ، الذي جعل معجزة الرسالة الخاتمة بيانًا يُتلى على مر الدهور والأزمان ، وتعبّد عباده بتدبر ذلك البيان الخالد : (القرآن) ، أحمده ، وأستعينه ، وأستهديه ، وأعوذ به من الغفلة والزلل ، ومن القول بغير علم ولابرهان ، وأسأله الهداية والغفران . وصلِّ اللهم على النبي العربي الأمي ، وسلِّم تسليمًا كثيرًا . . . وبعد ،

فإن تدبر القرآن الكريم وفهمه بغية كل مسلم ، وكانت هذه الغاية النبيلة مبتغى علماء الأمة ، وكان من هديهم أن يحصلوا علومًا شتى لتحقيق ذلك ، من أولها ، وأرفعها ، وأسناها فهم هذه اللغة الشريفة التي اصطفاها الله لغة لكتابه الكريم ، وكان من مراقيهم نحوها مرقاة الشعر الجاهلي ، الذي وجّهوا نحوه عنايتهم البالغة جمعًا وتدوينًا ، وحفظًا وتمحيصًا ، وشرحًا وتحصيلاً ، ونقاشًا ونقدًا ، وظلتْ هذه العناية معروفة عنهم عبر تاريخ الأمة ؛ وذلك لما أجمعوا عليه من أن الشعر الجاهلي يمثل قمة القدرة الإنسانية على البيان ؛ ولذا تحدَّى الله أهل الجاهلية المتصفين بالبلاغة الباهرة ، والفصاحة الفائقة ، تحداهم بالقرآن الكريم ، فلما عجزوا كان عجزهم حجة عليهم ، وعلى من سواهم من البشر إلى قيام الساعة ؛ لأن العجز لايكون حجة إلا إذا كان عجز قويٍّ بالغ القوة والاقتدار ، أما عجز الضعيف فليس بحجة على أحد .

فالشعر الجاهلي بذلك باب جليل من أبواب تذوق إعجاز القرآن الكريم وبلاغته ؛ فتوجّه العزم نحو شعر العصر الجاهلي ، ولمّا كان أرفع وجوه الفن في الشعر هو النظر في بناء القصيدة ، ووحدتها ، ووجه ترابطها ، وكان هذا الوجه مما ثار عنه في زماننا القول بافتقار الشعر الجاهلي للوحدة ، وكُثُرَ

اللغط ، وشاعتْ التهمة ، حتى كادت أن تكون من المسلمات ؛ لذا رأيتُ أن أبحث هذه القضية ، محتكمة إلى الشعر ذاته ، ويعلم الله أنني حين اخترت هذا الموضوع للبحث اتجهت إلى الشعر الجاهلي بروح قادرة على تقبّل كل مايفضي إليه البحث ، مادام صادرًا عن الشعر ذاته ؛ لأن فيه فقط الإجابة الصادقة الحاسمة عن كل تلك الأسئلة المحيرة ، والرؤى الضبابية التي يراها القارئ في العديد من كتب النقد العربي الحديث التي بحثت في الشعر الجاهلي ، وهكذا كنتُ متهيئة لقبول مايأتي به الشعر ، قلت : لعله كان كذلك لا وحدة فيه ولارابط ، وقلت : لعل فيه رابطًا ما ، هناك في القصائد سأجد الإجابة بلاشك . وقد وقع الاختيار على المفضليات لما تنفرد به من سمات عديدة ، أهمها : أنها من أكبر المجموعات الشعرية ، وهذا سيحقق للدراسة شمولية وتنوعًا ، كما تمتاز بإيراد القصائد كاملة ، وبارتفاع درجة الثقة ، والمصداقية وغير ذلك من السمات .

وهكذا بدأت رحلتي مع هذا البحث ، وعنوانه :

(بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها ، المفضليات نموذجًا) ويتألف البحث من مقدمة ، وتمهيد ، ثم من بابين تحت كل باب عدة مباحث ، ثم خاتمة تتضمن أهم نتائج البحث ، وذلك على النحو التالي :

الباب الأول : (الدراسة النظرية) بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها ، تحديد المصطلح والمنهج .

ويتكون من ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : بناء القصيدة .

وتناولت فيه المراد بمصطلح بناء لغة واصطلاحًا ، ثم وقفت على كلمة : (قصيدة) وكذلك بحثت في المراد بها لغة واصطلاحًا ، ثم ختمت هذا المبحث بتقديم تحليل أفقي لأنماط بناء القصيدة في المفضليات .

المبحث الثاني : الوحدة .

أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث ، الذي بدا فيه وجود ثلاثة تيارات تناولت هذه القضية ، وهذه التيارات النقدية هي :

١- تيار الإنكار القاطع .

٢- تيار التردد والحيرة .

٣- تيار الإثبات .

حيث تم عرض أبرز ملامح كل تيار ، وأبرز أعلامه ، ثم استعراض إنتاجهم النقدي الذي ناقشوا فيه القضية ، ورصد أهم ما انتهوا إليه .

ثانيًا : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي القديم : وقد تم تصنيف النصوص النقدية العربية القديمة التي أشارت إلى مبدأ وحدة القصيدة ، تمَّ تصنيفها إلى نوعين من النصوص :

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ الوحدة .

٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ الوحدة .

وفي كلا الموضعين قمت بعرض النص ، ومناقشته ، مع الإشارة إلى موقف الناقد العربي المعاصر منه .

ثالثًا : وحدة القصيدة الجاهلية : ركزت هنا على تحليل ماهية الوحدة في القصيدة الجاهلية من عدة محاور، هي :

١- براهين إثبات وجودها .

وهي تنقسم إلى : براهين عقلية استنباطية ، وبراهين تحليلية .

٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وماهيتها .

٣- مدارج الوحدة .

٤- أنواع الوحدة .

رابعًا : علاقة البناء بالوحدة .

المبحث الثالث : المنهج ، والخروج من زمن التيه :

ويتشكّل من عدة محاور هي :

أولاً : مشكلة المنهج : وفيه وصفت معاناة الباحث المعاصر عند تحليل الشعر ، وبالذات الجاهلي منه ، وما يمر به النقد العربي الحديث من أزمة نقدية انعكست على (المنهج) الذي صار مرتعًا للوصفات الأجنبية المستوردة ، ولأمزجة النقاد السريعة التقلب والتحول .

ثانيًا : منهج تحليل الشعر ، وعلم المناسبة : وهنا يقترح هذا البحث أن نغرس مباحث علم المناسبة في منهج تحليل الشعر ؛ لما في هذا العلم من عناية فذة بتحليل الكلام ، ووجه ارتباطه ، وهذا كله يمكن تطبيقه والإفادة منه في تحليل الشعر .

ثالثًا : طبيعة المنهج في هذا البحث : وقد قدمت فيه خطوات المنهج الذي تم في ضوئه تحليل القصائد في الدراسة التطبيقية .

الباب الثاني : الدراسة التطبيقية :

وذلك ضمن مبحثين هما :

المبحث الأول : القصائد البسيطة :

وفيها حللت قصيدتين :

١- قصيدة عبد يغوث الحارثي .

٢- قصيدة الحادرة .

المبحث الثاني : القصائد المركبة :

وهي نوعان : الأول : القصائد المركبة الثنائية الفصل ، وفيها حللت قصيدتين هما :

١- قصيدة عميرة بن جعل .

٢- قصيدة خراشة العبسي .

والثاني :القصائد المركبة المتعددة الفصول : وفيها حللت قصيدتين كذلك ، هما :

١- قصيدة متمم بن نويرة .

٢- قصيدة المرقش الأكبر .

وأخيرًا ، الخاتمة ، وتتضمن أهم نتائج البحث .

ومما تحسن الإشارة إليه في هذا المقام أنني قد اتجهت للشعر أولاً خلال عملي ، فظهرت إلى النور أولاً جُل الدراسة التطبيقية ، فالحوار مع الشعر هو الذي فتّق كل شيء في هذا البحث ، منه ولدت الدراسة النظرية ، وعلى ضوئه تشكلت خطوات المنهج ، ولذا لم أكتب الدراسة النظرية إلا بعد تمام الدراسة التطبيقية تقريبًا .

وختامًا أبتهل إلى الله الحنان المنان ، قديم الإحسان أن يجعل عملي هذا خالصًا لوجهه الكريم ، وأن يتقبله مني ، وأن يجعل لي به لسان صدق في الآخرين ، كما أسأله ـ سبحانه ـ أن يجعل هذا البحث مُذللاً الطريق الوعر لمن بعدي ، ومزيلاً بعض ركام الضلالات في الطريق نحو المنابع الخالدة ، وممهدًا السبيل نحو الحقيقة ، التي إن لم أبلغها ، فيعلم الله أنني قد سعيت نحوها بكل صدق وإخلاص . اللهم اغفر زللي ونسياني ، إنك وليّ ذلك والقادر عليه ، فكل توفيق ورشاد في هذا البحث فمن فضلك وكرمك ، فلك الحمد ولك الشكر حمد الشاكرين ، وماكان فيه من زلل وزيغ فمن نفسي ، ومن الشيطان فأستغفرك اللهم من ذلك ، وأتوب إليك ، فإنما هو اجتهاد مجتهد ، ويبقى للمجتهد أجر ، إنْ فاته الأجران ، وأسألك ربي أن تكرمني بهما .

ثم أهدي خالص دعائي لوالديّ الكريمين ، فجزاهما الله عني خير الجزاء ، وثقل به موازينهما يوم اللقاء .

كما أهدي شكري البالغ ، وثنائي العاطر إلى زوجي ورفيق دربي الدكتور سعد البشري ، الذي يسر الله لي في ظل صحبته الكريمة النهل من معين العلم ، فكان لي خير عون ، وخير رفيق ، فأحسن الله إليه ، وأجزل ثوابه .

ودعائي بالخير موصول لأبنائي وبناتي الذين شاركوني رحلة الصبر ، بقلوب محبة ، وألسنة مشجعة ، واحتمال لساعات طوال أقضيها بعيدة عنهم ، وخاصة ابنتي الغالية فاطمة التي كانت في العديد من المقامات ابنة وأما في الوقت ذاته ، فجزاهم الله عني خير الجزاء في الدنيا والآخرة .

وفي حرم الجامعة أقدم شكري وامتناني إلى أستاذي المشرف ، الأستاذ الدكتور : عبد الله بن محمد العضيبي ، الذي رعى هذا البحث منذ أن كان فكرة وليدة ، إلى أن قام على سوقه ، ولم يبخل بعلمه ، ووقته ، ومكتبته العامرة وملحوظاته القيمة ، فكان نعم الأستاذ المعين على اقتحام دروب العلم الشائكة ، فجزاه الله عني خير الجزاء .

وكذلك أتوجه بالشكر الجزيل لشيخنا الجليل : الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى ، فقد كان نعم الدليل الهادي حين تشتبه المسالك فجزاه الله عني خير الجزاء ، وهو جدير بقول أبي تمام في ممدوحه :

أرى الناس منهاج الندى بعدما عَفَتْ مهايعه المثلى ، وَمَحَّتْ لواحبه
ففي كل نجد في البلاد وغائر مواهب ليست منه ، وهي مواهبه

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

دكتورة

مريم عبد الهادي القحطاني

التمهيد

لقد اتخذ هذا البحث المفضليات مجالاً له ؛ وذلك لتحقق جملة أمور في هذه المجموعة الشعرية ، وفي جامعها ؛ ولذا يحسن بيان كلٍّ على النحو التالي :

أولاً : ترجمة المُفَضَّل الضَّبِّي [1] :

هو أبو عبد الرحمن ، المُفَضَّل بن محمد بن يَعْلَى بن سالم الضَّبِّي الكوفي ، الراوية الأديب النحوي اللغوي ، كان ثقة من أكابر الكوفيين ، وكان علامة راوية للأدب والأخبار ، وأيام العرب ، موثَّقًا في روايته ، عالمًا بالشعر ، ويعدُّ أوثق من روى الشعر من الكوفيين ، وهو ثقة ثبت ، ويروي المفضل عن عاصم بن أبي النجود[2] النحو ، والقراءات ، والحديث ، وعن أبي إسحاق

---

(١) انظر ترجمته :

١- أبو بكر ، محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي ت٣٧٩هـ ـ طبقات النحويين واللغويين ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، د ت ـ ١٩٣ .

٢- أبو البركات ، كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن الأنباري ، ت ٥٧٧هـ ـ نزهة الألباء في طبقات الأدباء ـ تحقيق : إبراهيم السامرائي ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، الأردن ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م - ٥١ .

٣- أبو الحسن ، علي بن يوسف القفطي ، ت ٦٢٤ هـ ـ إنباه الرواة على أنباه النحاة ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م - ٣ / ٢٩٨ .

٤- ياقوت بن عبدالله الحموي ، ت ٦٢٦هـ ـ معجم الأدباء ـ دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٣ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م - ١٩/١٦٤ ومابعدها .

٦- المفضل الضبي ـ المفضليات ـ تحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ط١٠ ، ١٩٩٢م - ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) هو عاصم بن أبي النجود بهدلة ، الكوفي ، الأسدي بالولاء ، أحد القُراء السبعة ، تابعي من أهل الكوفة ، كان ثقة في القراءات ، صدوقًا في الحديث ، توفي سنة ١٢٧هـ ، انظر : خير الدين الزركلي ـ الأعلام ـ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٩م ـ ٣/ ٢٤٨ .

السَّبيعي[1] ، وسماك بن حرب[2] ، وغيرهم ، وقد أخذ عنه أبو عبد الله ، ابن الأعرابي[3] ، وأبوزيد الأنصاري[4]، وخَلَف الأحمر[5]، وأبو زكريا يحيى ابن زياد الفراء[6] .

قال محمد بن سلاَّم الجُمَحي[7] : « أعلم مَنْ ورد علينا بالشعر وأصدقه » ،

---

(١) هو أبو إسحاق ، عمرو بن عبد الله بن بني ذي يحمد بن السبيع الهمداني الكوفي ، من أعلام التابعين الثقات كان شيخ الكوفة في عصره ، أدرك عليا ، ورآه يخطب ، بلغت مشيخته أربعمائة شيخ ، وقيل سمع من ٣٨ صحابيًّا وكان من الغزاة المشاركين في الفتوح ، غزا الروم زمن زياد ست غزوات ، مات سنة ١٢٧هـ ، انظر : الزركلي ـ المرجع نفسه ـ ٥ / ٨١ .

(٢) هو سِمَاك بن حرب بن أبي سعيد ، جعله الزُّبيدي الأندلسي في الطبقة الثانية من اللغويين البصريين ، انظر : محمد بن الحسن الزبيدي ـ طبقات النحويين واللغويين ـ ١٥٩ .

(٣) هو أبو عبد الله ، محمد بن زياد الأعرابي ، كان ناسبًا نحويًّا ، كثير السماع ، راوية لأشعار القبائل ، كثير الحفظ ، وكان ربيبًا للمفضل الضبي ، سمع منه الدواوين . انظر : محمد بن الحسن الزبيدي ـ المصدر نفسه ـ ١٩٥ .

(٤) هو أبو زيد ، سعيد بن أوس بن ثابت الأنصاري ، كان أنحى من أبي عبيدة والأصمعي ، وله كتب كثيرة ، ونوادر في اللغة مشهورة ، وكان كثير الرواية عن الأعراب ، توفي سنة ٢١٥هـ ، وقد جعله الزبيدي في الطبقة الثالثة من اللغويين البصريين . انظر : الزبيدي ـ نفسه ـ ١٦٥ .

(٥) هو خلف بن حيّان الأحمر ، مولى أبي بردة بن أبي موسى الأشعري ، كان من أعلم الناس بالشعر ، وأقدرهم على قافية ، وحكى ابن سلام في طبقات الشعراء ، قال : « كنا إذا سمعنا الشعر من أبي مُحرز لانبالي أن نسمعه من قائله » وقد جعله الزبيدي في الطبقة الثالثة من اللغويين البصريين ، انظر الزبيدي ـ نفسه ـ ١٦١ .

(٦) هو أبو زكريا ، يحيى بن زياد الفراء ، وكان أبرع الكوفيين في علمهم ، وقيل : لولا الفراء ما كانت عربية ؛ لأنه حصنها وضبطها ، وقد مات سنة ٢٠٧هـ وقد جعله الزبيدي في الطبقة الثالثة من النحويين الكوفيين ، انظر الزبيدي ـ المصدر نفسه ـ ١٣١.

(٧) محمد بن سلام الجمحي ، مولى محمد بن زياد ، ت ٢٣٢هـ ، جعله الزبيدي في الطبقة الخامسة من اللغويين البصريين ، انظر : الزبيدي ـ طبقات النحويين واللغويين ـ ١٨٠ . وكان من أهل اللغة والأدب ، له كتاب في « طبقات الشعراء » وكان صدوقًا ، يختلف إليه يحيى بن معين ليستفيد منه ، انظر : القفطي ـ أنباه الرواة ـ ٣ / ١٤٣ .

وقد جمع الأشعار المختارة المسماة المفضليات ، وأصحها التي رواها عنه أبو عبد الله بن الأعرابي ، ولم تذكر المصادر تاريخ مولده ، أما تاريخ وفاته فقد رجّح محققا المفضليات أنها كانت سنة١٧٨هـ وذلك بأدلة جديرة بالنظر .

ثانيًا : المفضَّليات :

هي مجموعة شعرية من أقدم كتب الاختيارات ،وقد بَيّن محققا المفضليات أن أصلها سبعون قصيدة اختارها إبراهيم بن عبدالله بن حسن الهاشمي ، حين كان متواريًا عند المفضل الضبي ، ويقول فيها المفضل : «وصَدَّرتُ بها اختيار الشعراء ، ثم أتممت عليها باقي الكتاب» وأنه زادها بعدُ عشرًا حين تقدم إليه المنصور في اختيار قصائد للمهدي ، فصارت ثمانين ، وأن هذه الثمانين هي أصل الكتاب عن المفضل لم يتجاوزها ، ثم قرئت على الأصمعي ، فأقرَّها ، وزادها قصائد ، وزاد في بعض قصائدها أبياتًا ، واختار قصائد أخر ، ويرى المحققان أن السبعين التي بني عليها الكتاب ، والعشر التي زادها المفضل ليست الثمانين الأولى من هذه المجموعة ، وإنما هي ثمانون قصيدة مفرقة في الكتاب[1]، والذي ظهر لي خلال معايشتي لقصائد المفضليات أن هذا القول ليس على إطلاقه ؛ لأنك إن تأملت أشعار المفضليات توشك أن تلمح أن قسمًا كبيرًا منها ، بدءًا من بدايتها ، قد تتابع وفق ترتيب معنوي ما ، وهذا ما لا أستطيع الجزم به ، ولكني أرجّحه ، وهو خيط معنوي يظهر أحيانًا ثم يغيض ثم يعود للظهور ، ويمكن توضيح ذلك كما يلي :

بدأت المفضليات بقصيدة تأبط شرًّا التي روى فيها فراره ، ونحن نعلم أن إبراهيم الذي اختار السبعين كان فارًّا من المنصور ، ومتواريًا عند المفضل ،

---

(١) انظر مقدمة المحققين على تحقيقهما للمفضليات ـ ص ١٣ ومابعدها .

فهذا الاختيار ربما تماهى مع الموقف الذي وجد نفسه فيه ، وبعد قافية تأبط شرًا تأتي أبيات للكَلْحَبة العُرَني ، أول مافيها : « فإن تنجُ منها » ويصف فيها خصمه الذي فر ، ثم بعدها مقطعة للشاعر نفسه عن الحرب أيضًا ، ويغيض خيط المعنى في قصيدة الجميح ، ثم يعود للظهور في قصيدة سَلَمة ابن الخُرْشُب التي يعير فيها بني عامر بهزيمتهم ، ويسخر من فرار عامر ابن الطفيل على فرسه الشهيرة : (قرزل) ، ونجد تكرار كلمة : (نجوت) ، و (لم تنج) فهل كانت مجرد محض صدفة تلاحق هذه القصائد التي تبرز موقف فرار في مواجهة حربية ما ؟! وتأتي قصيدة سَلَمة بن الخُرْشُب الثانية مركزة على وصف الفرس وسرعة جريها ، تليها قصيدة للجُمَيح عن يوم من أيام العرب ، ويتردد في القصيدة اسم فرس عامر بن الطفيل (قرزل) ، وكلمات مثل : (ركضًا) و (لو خافكم . . نجته سبوح) مع وصف لهذه الفرس السريعة التي يُنجى على مثلها ، فهذه القصائد يكاد أن يكون لها قطب دلالي عام تدور في فلكه ، وهو مواجهة حربية فيها محاولات فرار ونجاة ما ، ثم تأتي قصيدة الحادرة ، تليها قصيدة متمم بن نويرة ، ولهما البحر ذاته ، والقافية العينية ذاتها ، وإن اختلفت حركة الرَّوي ، وكما أن الليل يقابل النهار ، والموت يقابل الحياة ، والظلام يقابل الضياء ، فإن قصيدة متمم بن نويرة تقابل قصيدة الحادرة ، فكلا المطلعين ينبثقان من خفق القلوب في لحظة الفراق : « بكرت سمية » عند الحادرة و « صرمت زنيبة » عند متمم ، ولكن كلاً منهما مضت مولية ظهرها للأخرى ، قصيدة الحادرة مفعمة بالحياة ، والتفاؤل ، والعمل والكفاح ، تتلألأ في أبياتها إشعاعات وأضواء ، من الفجر الوليد ، إلى الصاحبة المشرقة الصبوحة ، إلى الماء الصافي . أما قصيدة متمم فتجللها هيبة الموت ، وتتردد في ثناياها أحزان ، ومخاوف صبغتها بالسواد ، واليأس ، والتشاؤم ، فهل كان تواليهما في المفضليات أيضًا مصادفة عارضة ؟! أم أن تلك الذائقة التي انتقت القصائد لمحت مابينهما من تقابل ؛ فألحقت هذه بتلك ، وكأننا بإزاء موقفين متباينين من تجربة قاسية عاناها كلا الشاعرين ، وهي (رحيل الصاحبة) ،

ولكن مواجهة الموقف تختلف عند كل منهما ، وكذلك فإن موقف الصاحبة يختلف في القصيدتين . ومن الأمثلة أيضًا على وجود عدة نصوص في المفضليات يوشك أن يكون لها قطب دلالي تدور في فَلَكِهِ قصيدة ذي الإصبع العدواني (المفضلية ٢٩) وفيها توتر علاقة الشاعر مع أقاربه ، جاءت بعدها قصيدة عبد يغوث الحارثي (المفضلية ٣٠) التي يعاتب الشاعر فيها قومه الذين فروا وتركوه يوم الكُلاب الثاني « جزى الله قومي . . ملامة » بعدها قصيدة أخرى لذي الإصبع العدواني (المفضلية ٣١) ومطلعها عميق الدلالة ، في قوله : « يامن لقلب شديد الهم محزون » وهي موجهة من الشاعر إلى ابن عمه الذي ناله منه بالغ الأذى ، فهل لذلك علاقة ما بما كان يشعر به إبراهيم الهاشمي من مرارة وألم وهو يجد نفسه في حرب وعداوة مع أبناء عمومته من العباسيين؟! والغريب أنه بعد قصيدة ذي الإصبع الآنفة الذكر تأتي قصيدة الحارث الجرمي (المفضلية ٣٢) التي يصف فيها فراره يوم الكُلاب الثاني ، وفيها مفردات مثل : « نجوتُ نجاءً » وقوله ـ وهي كلمة لانملك إلا التوقف عندها وتأملها ـ « يذكرني بالرحم بيني وبينه ». والشاعر هنا يصف مناشدة رجل نهدي له أن يردفه على حصانه ، فيأبى أن يردفه ، ويحاول النهدي أن يستعطفه بذكر مابينهم من رحم ، ولكن ذلك لايجدي نفعًا ، هذه بعض الأمثلة ، وهناك غيرها ، ولكن المقام لايتسع لذكرها .

ثالثًا : شروح المفضليات :

نالت المفضليات عناية العلماء ، فظهرت عدة شروحات للمفضليات عبر القرون هي :

١- أقدم شرح للمفضليات هو شرح ابن الأنباري ، وهو أبومحمد ، القاسم ابن محمد بن بشار الأنباري ، المتوفى ٣٠٥ هـ ، وقد رواه عنه ولده ، أبوبكر ، محمد بن القاسم بن محمد بن بشار الأنباري المتوفى ٣٢٧هـ ، وقد اعتمدت على هذا الشرح في البحث .

٢- شرح ابن النحَّاس ، وهو أبو جعفر ، أحمد بن محمد بن إسماعيل النحوي المصري ، المتوفى ٣٣٨ هـ ولم يتيسر لي الاطلاع على هذا الشرح .

٣- شرح المرزوقي ، وهو أحمد بن محمد المرزوقي ، المتوفى ، ٤٢١هـ وقد حُقق جزء من هذا الشرح ، ولكن لم يتيسر لي الاطلاع عليه ، وإن كان التبريزي يشير في شرحه إلى ماينقله عن المرزوقي .

٤- شرح التبريزي وهو أبوزكريا ، يحيى بن علي الشيباني ، المتوفى ، ٥٠٢هـ ، وشرحه مطبوع في عدة مجلدات ، وقد اعتمدت عليه أيضًا في هذا البحث .

٥- شرح الميداني . أبو الفضل ، أحمد بن محمد الميداني ، المتوفى ، ٥١٨هـ وهو صاحب مجمع الأمثال ، ولم يتيسر لي الاطلاع على هذا الشرح .

ثم هناك بالطبع (المفضليات) بتحقيق : أحمد محمد شاكر ، وعبدالسلام هارون ، وقد قدما في الهامش تفسيرات الألفاظ ، وجو القصيدة ، ومناسبتها ، والتعريف بالشاعر وقد استعنت به أيضًا في البحث .

رابعًا: سند الرواية في شرح ابن الأنباري للمفضليات :

في بداية ديوان المفضليات لابن الأنباري جاء هذا النص : «أخبرنا أبوبكر أحمد بن محمد الجَرّاح الخرّاز قراءة عليه ، قال : حدثنا أبوبكر محمد ابن القاسم الأنباري قال : قرأت على أبي هذا الكتاب الشعر والتفسير ، والحمد لله رب العالمين ، وصلَّى الله على سيدنا محمد وآله وسلم كثيرًا سرمدًا دائمًا وحسبنا الله ونعم الوكيل ، قال أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري ، أملى علينا عامر بن عمران أبو عكرمة الضَّبيُّ هذه القصائد المختارة المنسوبة إلى المُفَضَّل بن محمد الضبي إملاءً ، مجلسًا مجلسًا ، من أولها إلى آخرها ، وذكر أنه أخذها عن أبي عبد الله ، محمد بن زياد الأعرابي ، وذكر أنه أخذها عن المُفَضَّل الضبي ، قال أبو محمد : وكنت أسأل أبا عمرو بن بُنْدار الكرخي ، وأبا بكر الَعْبدي ، وأبا عبد الله محمد بن رستم ، والطوسي ، وغيرهم عن الشيء بعد الشيء منها فيزيدونني على رواية أبي عكرمة البيت ، والتفسير ، وأنا

أذكر ذلك في موضعه ـ إن شاء الله ـ فلما فرغنا منها صرت إلى أبي جعفر ، أحمد بن عُبَيْد بن ناصح ، فقرأتها عليه ، من أولها إلى آخرها ، شعرها وغريبها ، فأنكر على أبي عكرمة أشياء أنا مبينها في موضعها ، ومسنـد إلى أبي جعفر مافسر وروى في موضعه ـ إن شاء الله ـ والمعين الله جل وعز ، والحول له ، والقوة به ، وعمود الكتاب على نسق أبي عكرمة وروايته . .»[1]

ثم يذكر السند قبل رواية أول القصائد حيث يقول : «قال أبوعكرمة الضبي ، قال أبو عبدالله بن الأعرابي ، قال المفضل الضبي ، قال تأبط شرًا . .»[2].

فالسند فيها إذن على النحو التالي :

المفضل الضبي ← ابن الأعرابي ← أبوعكرمة الضبي ← ابن الأنباري ← ابنه (أبوبكر)

على الأرجح (محمد بن زياد) (عامر بن عمران) (القاسم بن محمد) (محمد بن القاسم)

ت : ١٧٨هـ ت : ٢٣٢ ت : ٢٥٠ ت : ٣٠٥هـ ت : ٣٢٧هـ

وقد سبق أن وردت ترجمة المفضل الضبـي ، أما ابـن الأعرابي ، فـهـو : أبو عبد الله ، محمد بن زياد ، المعروف بابن الأعرابي ، كان مولى لبني هاشم ، وكان أبوه زياد عبدًا سنديًا ، وكان ربيبًا للمفضل الضبي ، سمع منه الدواوين وصحّحها ، وكان من أكابر أئمة اللغة ، ولم يكن للكوفيين أشبه برواية البصريين منه راوية لأشعار القبائل ناسبًا[3].

وأما أبو عكرمة الضبي ، فهو عامر بن عمران بن زياد الضبي ، وهو من تلاميذ ابن الأعرابي ، وروى عنه المفضليات ، كان أعلم الناس بأشعار العرب وأرواهم لها ، وكان في أخلاقه شراسة ، وقد أخذ ابن الأنباري المفضليات عنه ، مات سنة ٢٥٠هـ[4] وقد نبّه ابن الأنباري إلى أن الكتاب على نسق أبي عكرمة وروايته .

---

(١) شرح ابن الأنباري للمفضليات ص ١

(٢) الصفحة نفسها .

(٣) ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء ـ ١٨/ ١٨٩ ، وقد سبق الترجمة له مختصرًا في صفحة ١٠ .

(٤) ياقوت الحموي ـ المصدر نفسه ـ ٢٨٤/٤ .

ويلاحظ أنَّ ابن الأنباري قد بيّن أنه سأل بعض علماء عصره عن الشيء بعد الشيء ، وذكر منهم (بندار الكرخي) ، وهو بندار بن عبد الحميد الكرخي ، أخذ عن أبي عبيد ، القاسم بن سلاّم ، وكان أحفظ أهل زمانه للشعر ، وأعلمهم به ، عاش نحو تسعين سنة ، وكان الطوسي صاحب ابن الأعرابي يوصي أصحابه بالأخذ عنه ، ويقول : «هو أعلم مني ومن غيري» [1] .

ثم نصّ ابن الأنباري على أنه قرأ المفضليات كلها شعرًا وغريبًا على أبي جعفر ، وهو : أحمد بن عبيد بن ناصح بن بلنجر ، ويعرف بأبي عصيدة ، إمام في النحو ، ضعيف في الحديث ، روى عن الواقدي ، والأصمعي ، مات سنة ٢٧٣هـ[2].

في ضوء كل الأمور السابقة تم اختيار المفضليات ، وخاصة شرح ابن الأنباري ؛ لما تتمتع به من سمات ، أهمها :

١- أنها أقدم المجموعات الشعرية .

٢- راويها : (المُفَضَّل الضَّبي) من أوثق الرواة ، وأكثرهم صدقًا ، وعلمًا ، وفضلاً ، فهو يوصف بأنه : ثقة ، وثبت ، وصدوق ، مع علم غزير ، ورواية كثيرة .

٣- المفضليات من أكبر المجموعات الشعرية ، وهذا يحقق تنوعًا ، واتساعًا ، وشمولية ، مما يجعل النتائج التي يخلص إليها الباحث دقيقة ـ بإذن الله ـ وغير مجتزأة .

٤- القصائد ترد في المفضليات كاملة ـ في الأغلب الأعم ـ وهذا يعين الباحث على القيام بدراسة مستوفية للبناء الفني في القصائد ، وبالتالي فإن ما سينتهي إليه من أحكام نقدية سيكون ـ بإذن الله ـ مبنيًّا على أساس قوي من بناء القصائد ذاتها .

---

(١) ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء ـ ٧/ ١٢٨ .

(٢) ياقوت الحموي ـ نفسه ـ ٣/ ٢٢٨ .

٥- تنوع القصائد وتعددها ، وشمولها لأغراض عديدة ، ومواقف شتى يعطي أيضًا صورة واضحة عن طبيعة الحياة في العصر الجاهلي من مختلف جوانبها .

٦- ورد في المفضليات عدة قصائد لقدامى شعراء الجاهلية ، أو مايسمى بـ (الشعراء الأوائل) وهذا يعين في دراسة تطور بناء الشعر ، لغة ، وبناءً ، وصورًا ، ومنهجًا من خلال عقد المقارنات بين شعرهم وشعر غيرهم من شعراء الجاهلية ، وبالذات متأخري شعر الجاهلية .

٧- تميز شرح ابن الأنباري بأنه أقدم الشروح ، كما تميز بالثقة والمصداقية ؛ لما رأينا من تسلسل سند الرواية ، وشدة العناية بالضبط والحرص على نسبة كل قول إلى قائله ، وكل تفسير إلى صاحبه ، بل إنه في بعض المواطن ينص على أن «أبا عكرمة لم يقل في هذا البيت شيئًا» وهذه دقة وموضوعية ترفع الثقة بهذا الشرح .

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت المفضليات :

دراسة مي يوسف خليف ـ القصيدة الجاهلية في المفضليات ، دراسة فنية موضوعية[١] ، ودراسة علي أحمد علام ـ المفضليات وثيقة لغوية وأدبية[٢] .

أما الدراسة الأولى فكانت من ثلاثة أبواب ، الأول : دراسة في المضمون ، وفيه ركزت الباحثة على رصد الموضوعات التي شاعت في المفضليات ، والباب الثاني : دراسة في الشكل ، وتحدثت فيه عن القصيدة والمقطوعة ، وقد ناقشتُ ماذكرتْ في هذا الفصل في موضعه من دراسة بناء القصائد ، ثم عرَّجت الباحثة على دراسة ما في المفضليات من مطالع طللية ، وغزلية ، ونحوها وألمحت إلى الخواتيم في صفحة واحدة ، وأخيرًا تحدثت عن الرحلة والتخلص في رصد أفقي ، أما الباب الثالث : فكان دراسة في البناء الفني ،

---

(١) الناشر : مكتبة غريب ـ د ط ، ١٩٨٩م .

(٢) دار أبها للثقافة والنشر ـ الرياض ـ ط١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م .

وبدأتْ باللغة مركزة على ماورد في المفضليات مما لم يـرد في المعـاجم ، ثـم الأسلوب ، وذكرتْ فيه أن أسلوب المفضليات هـو أسـلوب الشـعر الجـاهلي ، من واقعية ، وقصصية ، وماسمته (التلوين الأسـلوبي) أي المراوحـة بـين الخـبر والإنشـاء ، ثـم درسـتْ الصـور في المفضـليات ، مقدمـة أمثلـة علـى التشـبيه والاستعارة ونحوها من أبيات المفضليات . هـذا عـرض عـام لأبـرز مـاورد في الدراسة ، وقد قدمت الباحثـة جهـدًا مشـكورًا لاينكـر ، ولكـن الباحثـة لم تقـدم تحلـيلات لقصـائد كاملـة بشـكل مسـتوفٍ ، نسـتطيع مـن خلالـه أن نفهـم بنـاء القصيدة ، وترابطها ووحدتها ، وهي لم تفعل ، لأن بحثها لم يكن متوجّهًا هـذه الوجهـة ، بينمـا اتجـه هـذا البحـث إلى محاولـة اكتشـاف طبيعـة بنـاء القصـيدة الجاهلية ووحدتها ضـمن قصـائد المفضـليات ، عـن طريـق التحليـل المتعمـق لقصائد كاملة ؛ بهدف اكتشاف طبيعة بنائها ، ووحدتها .

وكذلك كان شأن دراسة علي علام ، فاختلاف الهدف شكّل البحث ، فقد ركز في دراسته على مايمكن الوقوف عليه من ملامح للمجتمع العربي من خلال المفضليات ، ومن ناحية ثانية رَصَدَ أثر المفضليات على اللغة وعلى الأدب ، وهكذا يتضح أن هاتين الدراستين ، وإن كانتا قد اتخذتا المفضليات ميدانًا للبحث ، إلا أن هدف كل دراسة ، أثر في توجيه البحث .

وهذا يدل على ثراء المفضليات ، وأنها سِفْر نفيس من أسفار العلم ، ومعين ثرٌّ للأدب العربي ، ينهل منه الباحثون والدارسون .

الباب الأول

الدراسة النظرية

بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها ، تحديد المصطلح والمنهج

المبحث الأول : بناء القصيدة

أولاً : البناء .

ثانيًا : القصيدة .

ثالثًا : تحليل أفقي(*) لأنماط بناء القصيدة الجاهلية في المفضليات .

(*) المراد بالتحليل الأفقي : هو ما يكون فيه التحليل مستعرضًا سطح القصيدة ، وبناءها الخارجي ، دون تحليل متعمق .

أما ماورد في الدراسة التطبيقية فهو : تحليل رأسي ، وهو الذي يتجاوز التحليل فيه سطح القصيدة ، نحو عمقها ، وذلك بالغوص عبر مستوياتها ، وطبقاتها .

المبحث الأول

بناء القصيدة

أولاً : البناء

البناء لغة من : «بنى البنَّاء البناء بَنْيًا ، وبِنَاءً ، وبِنًى (مقصور) ، وبنيانًا ، وبِنْيةً وبناية ، وابتناه ، وبنَّاه . . . والبِنْيَة ، والبُنْيَة ، ما بنيته ، وهو البِنَى والبُنَى . . كأن البِنْية الهيئة التي بُنِيَ عليها [١] » .

وقد ذكر ابن جني أن البناء ماكان لازمًا موضعه لايزول من مكان إلى غيره ، ثم وقع لفظ البناء على الضرب من المستعملات المزالة من مكان إلى مكان على التشبيه بالبناء من الآجر والطين والجص ؛ من حيث كانت تلك المستعملات مسكونة ، وحاجزة ، ومُظِلّة . [٢]

وهذا معناه أن الأصل في لفظ (البناء) أن يطلق على ماكان ثابتًا في مكانه لايزول منه ، وهو البناء المبني من الآجر والطين والجص ، ثم صار يطلق على ماسوى ذلك مما يستعمله الناس سكنًا ، وظلاً وحاجزًا ، وإن لم يكن ثابتًا في مكانه ، وهو ما عُرِف بأبنية العرب من طِراف ، وخباء ونحوها[٣]، ثم صارت هناك استعمالات مجازية عديدة لهذا اللفظ ، منها أن يطلق على الإنسان أنه : (بناء الله) ، وفي حديث سليمان عليه السلام : «ومن هدم بناء ربه تبارك وتعالى فهو ملعون» يعني : من قتل نفسًا بغير حق ؛ لأن الجسم بنيان خلقه الله وركبه [٤] ،

---

(١) ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة (بنى) ـ دار صادر ـ بيروت ، لبنان ، د ط ، دت .

(٢) ابن جني ـ الخصائص ـ تحقيق : محمد علي النجار ـ د ط ، ت ، ج١/ ٣٧

(٣) الطِّراف من أدم ، والخِباء من الصوف ، انظر : أبو منصور الثعالبي ـ فقه اللغة وأسرار العربية ـ دار مكتبة الحياة ، بيروت دط ، دت . ص٣٢١

(٤) لسان العرب ـ مادة (بنى) .

ومنه : (بناء الشعر) [١] ، و(بناء المجد) [٢] .

وهذا الاستخدام المجازي لكلمة (بناء) ومشتقاتها في النظر إلى الشعر أمر قديم ، كقول امرئ القيس :

فذلك منَّا الـدَّأبُ حـتى نقـدُّها مثالاً كبنيان يُشـاد ويُرصـفُ[٣]

ودارت الكلمة ومشتقاتها في كتب النقد والأدب[٤] ، وكان لها حضورها البارز عند :(حازم القرطاجني) بالذات ، فقد أفرد قسمًا برأسه من أقسام كتابه : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، وسماه : (المباني) . [٥]

---

(١) وقف حازم القرطاجني وقفة كريمة عند المشابهة بين بناء البيت على الحقيقة ، وبناء القصيدة كلها ، وليس بناء البيت الشعري الواحد فحسب ؛ لأن حديثه عن نظام القافية ، واطراد الحركات والسواكن في الأوتاد والأسباب ونحو ذلك يشمل القصيدة كلها ، ولايقتصر على بيت واحد فحسب ، انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الآفاق الجديدة بيروت ، دط ، دت ، ص ٢٥٠ .

(٢) كقول لبيد بن ربيعة :

وإذا الأمانـة قسـمت في معشـر أوفى بـأوفر حظنـا قسـامها
فـبنى لنـا بيتًـا رفيعًـا سمكـه فسـما إليـه كهلـها وغلامهـا

ديوانه ـ تحقيق : إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢م ، د ط ، ص ٣٢١ .

(٣) ديوانه ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، دت .

(٤) ابن طباطبا ـ عيار الشعر . تحقيق : عبد العزيز المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥م ، د ط ـ ص٧ ، ص ١١ .

ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء . تحقيق : عمر الطبّاع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ط١، ١٤١٨هـ ، ١٩٩٧م ـ ص ٤٥

عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ قرأه وعلّق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني ـ جدة ، ط٣ ، ١٤١٣هـ ، ١٩٩٢م ص ١٩٧ مثل قوله : « لانظم في الكلام ولاترتيب حتى يعلق بعضها على بعض ويبنى بعضه على بعض » .

(٥) ص ١٩٧، وتكررت الكلمة في مواضع عديدة ، منها : « طرق المعرفة بكيفيات مآخذ الشعراء في نظم الكلام وإنشاء مبانيه» ص ٢٠٢ « التنبيه على كيفيات مباني الكلام» ص ٢٢٦ ، « طرق العلم بأحكام مباني الفصول» ص٢٨٦، وغير ذلك كثير .

ويبدو أن مرادهم بذلك يشمل عملية قول الشعر ، منذ لحظة انبثاقه وتكوّنه ، وتشكّله في نفس الشاعر ، حتى يستوي عملاً فنيًا مكتملاً يخرج إلى النور ، هذه العملية استخدم في وصفها مصطلح (بناء) وما يشتق منه ، مثل : مباني ، وبنية ، وأبنية . ونحو ذلك ، وتحليل الشعر إلى عناصره المكوّنة له كخطوة مرحلية لزيادة البصر بهذا الشعر ليس بالأمر الغريب المستنكر ، فمع أن النقاد العرب المعاصرين عابوا على النقد العربي القديم مثل ذلك ، إلا أنهم حين ألفوا هذا السبيل في النظر إلى الشعر في النقد الغربي قبلوه ، واتبعوه راضين مغتبطين[1] ، كذلك فإن المرونة في استخدام المصطلحات أمر وارد حتى في النقد الغربي[2].

وحين نصل إلى النقد العربي الحديث يبرز مصطلح : (بنية) على المصطلح الآخر : (بناء) ، ويكثر دورانه في الدراسات النقدية التي اتخذت المنهج البنيوي منطلقًا فكريًا لها ؛ ولهذا السبب آثرت مصطلح (بناء) ؛ حتى لايكون هناك غبش أو التباس ، فيظن ظان أن هذا البحث مرتبط بالمنهج البنيوي ، مع أن اللفظين استخدما في النقد القديم كمترادفات ذات أفق مشترك[3].

---

(١) أشار إلى ذلك حاتم الصكر ، حيث يقول : « ولايفوتنا ترسم نقادنا العرب آثار الغربيين في تعرفهم عناصر البنية الشعرية ، ومن أهم المؤثرات الواضحة في تصورهم للبنية عند التحليل ما يمكن حصره في الآتي : ١- تجزئة البنية إلى شكل ومحتوى . . . ٢- تجزئة البنية إلى مكونات لسانية» انظر : ترويض النص ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دط ، ١٩٩٨م ـ ص٤٩ .

(٢) ذكر صلاح فضل أن من خصائص مصطلح (البنية) : تعدد المعنى ، حين أشار إلى أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية ، بل إن المؤلف الواحد نفسه يتنوع تصوره الخاص عن البنية في كل كتاب من كتبه على حدة ، انظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ دار الشروق ـ ط١ ، ١٤١٩هـ/١٩٩٨- ص ١٢١ .

(٣) يرى حاتم الصكر وجود فرق بين (البناء) و(البنية) يقول : « الجذر اللغوي للكلمة يسمح بتصور معنيين هما : تكوين الشيء والكيفية التي شيد على نحوها ، ونفهم من الاحتمال الأول إمكان البقاء في حدود وصف تكوين الشيء عند الحديث عن بنيته واكتشاف عناصره وتعرف علاقاتها الداخلية ، أما تفسير البنية بالكيفية التي تكون بها النص فهو ينقلنا إلى رصد النشأة النصية ، والعوامل الفاعلة في هذه النشأة وما تأثرت به البنية حتى أخذت شكلها وهيئتها» ترويض النص ـ ص ٤٥ .

وهنا يبرز تساؤل جوهري : ماذا سيدرس هذا البحث في البناء ، مادام أن البناء يشمل أمرين كبيرين ، هما : (الأول) : عملية قول الشعر منذ لحظة ولادته حتى اكتماله ، و(الثاني) : صورته الفنية النهائية المكتملة التي خرج بها للناس ، وهو بذلك يتناول قضايا وجوانب لاتعد ولاتحصى تحدثت عن هذا الشعر (السحر الحلال) الذي يبدعه المبدعون ، والبحث لايتسع لتناول كل تلك القضايا والجوانب المتشعبة ، والمتنوعة وإنما سيركز على جانب ارتباط البناء بالوحدة ، ومدى تحققها في القصيدة الجاهلية ؛ لأن هذه القضية كانت ولاتزال محور جدل ونقاش في العديد من الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة .

ثانيًا : القصيدة

إن الأصل اللغوي لكلمة : (قصيدة) يومئ إلى أن لدى الشاعر رؤية فنية معينة ، لها مقصد تتجه إليه ، وفكرة رئيسة ينوي التعبير عنها ، وما التجويد الفني إلا دليل جلي على ذلك ، قال ابن جني : « أصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب :

الاعتزام ، والتوجّه ، والنهود ، والنهوض نحو الشيء ، على اعتدال كان ذلك أو جور ، هذا أصله في الحقيقة ، وإن كان قد يخص في بعض المواقع بقصد الاستقامة دون الميل ، ألا ترى أنك تقصد الجور تارة ، كما تقصد العدل أخرى .

فالاعتزام والتوجّه شامل لهما جميعًا »[1] وقال أيضًا :

« سُمِّي قصيدًا لأنه قُصِدَ واعتمد ، وإن كان ما قَصُرَ واضطرب بناؤه نحو : الرمل والرجز شعرًا مرادًا مقصودًا ، وذلك أن ما تَمَّ من الشعر وتوفّر آثر عندهم ، وأشد تقدمًا في نفوسهم مما قَصُر واختل ؛ فسمّوا ما طال وَوَفَرَ : قصيدًا ؛ أي : مرادًا مقصودًا ، وإن كان الرمل والرجز أيضًا مرادين مقصودين ،

---

(١) لسان العرب ـ مادة (قصد) .

والجمع قصائد»[1] ، «وقيل : سُمّي قصيدًا لأن قائله جعله من باله ، فقصد له قصدًا ، ولم يحتسه حسوًا على ما خطر بباله ، وجرى على لسانه ، بل روَّى فيه خاطره ، واجتهد في تجويده ، ولم يقتضبه اقتضابًا ، فهو فعيل من القصد ، وهو الأمُّ ، ومنه قول النابغة :

وقائلة : مَنْ أمَّها واهتـــدى لهـــا ؟ زيادُ بن عمرو أَمَّهَا واهتدى لهـــا .

أراد قصيدته التي يقول فيها : «يا دَارَ مَيَّةَ بالعلياء فالسَّنَدِ»[2]

ولـذا فالركنـان الأوليـان اللـذان عليهمـا المعـوّل في وصـف شـعر مـا بأنـه قصيدة[3] بادئ ذي بدءهما :

(١) التجويد النغمي الرفيع : (وهذا يُخرج «الرجز» عند العديد من العلماء) .

(٢) عدد الأبيات (وهذا يخرج (المقطّعة) كما سيأتي بيانه لاحقًا) .

---

(١) لسان العرب ـ مادة (قصد) .

(٢) نفسه . المادة نفسها ، وردت تفسيرات أخرى لمعنى كلمة (قصيدة) منها : أن «يعني بالقصيدة أنها الكلمة التي مُلِئَتْ بالمعاني ، ، وكثرت فيها الألفاظ المستحسنة ، يقال : ناقة قصيدة ، أي : ممتلئة كثيرة اللحم سمينة ، فكأنهم شبهوا القصيدة بذلك» عـن : أبو حاتم ، أحمد بن حمدان الرازي ت ٣٢٢ هـ ـ كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية العربية عارضه بأصوله : حسين الهمذاني .
تحقيق : عبد الله السـامرائي ، د ط ، دت ، ص ٨٥ ورأى عبـد الله الطيـب أن القصـيدة من التقصيد ، الذي هو التكسير ، لأجل مايقع في أوزانه من تقطيع الضـربات ، الـذي ينتهي عنـد القافيـة «انظـر : المرشـد إلى فهـم أشـعار العـرب وصـناعتها ـ دار الآثـار الإسلامية ، الكويت ط٢ ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م ـ ٣ / ٦٩ ، ٧٠ .
ويميل هذا البحث إلى ترجيح رأي ابن جني المذكور في المتن ، وليس إلى أي من هذين الرأيين .

(٣) ليس المراد بهذا القول أن العرب اعتمدت على هذين الركنين فقط فـي تحديد القصيدة ، ولكنهما كانا الشرطين المبدئيين الأوليين ، ثم يليهما العديد من المعايير ، ولعل أشهرها ما عرف بعمود الشعر كما ورد عند المرزوقي في مقدمته على شرح حماسة أبي تمام .

والنص السابق لابن جني يركز على هذين العنصرين في قوله : «وذلك أن ما تمّ من الشعر وتوفّر أثر عندهم وأشد تقدمًا في نفوسهم مما قَصُرَ (وهذا يتعلق بعدد الأبيات) ، واختل[1] (وهذا يتعلق بجودة النغم)» .

فبناء على العنصر الأول ارتفعت أصوات العديد من القدماء التي تجعل الرجز حينًا خارج حيز الشعر «فقيل لهذا شاعر ، ولذلك راجز ، كأنه ليس بشاعر»[2] وفي اللسان : «وقد اختلف فيه فزعم قوم أنه ليس بشعر»[3] وتجعله حينًا آخر من الشعر ، ولكنه مقابل لما يسمى (القريض) وقد جاء هذا التفريق بين الرجز والقريض في قول الأغلب العجلي :

أرجـــزًا تريـــد أم قريضـــا كليهمـــا أجـــدُ مستريضـــا

و «أصل القرض في اللغة : القطع . . . وأصل القرض ما يعطيه الرجل أو يفعله ليجازى عليه . . وهما يتقارضان الثناء بينهم ، ويقال للرجلين : هما يتقارضان الثناء في الخير والشر أي يتجازيان»[4] .

فهل سُمِّي الشعر المجود قريضًا لأن الشاعر يقطعه من ذاته ونفسه ، مثل ماله الذي يقطعه من ملكه ليعطي غيره ؟

وبذا فربما فرقوا بين الرجز والقريض بالنظر إلى النغم ، فالقريض فيه علو النغم وتجويده ، والرجز فيه سذاجة النغم وتلقائيته ، والأصل اللغوي لكلمة (رجز) فيها إيماء لذلك لأن : (الرَّجز ارتعاد يصيب البعير والناقة في أفخاذهما ومؤخرهما عند القيام ، وقيل : ناقة رجزاء : ضعيفة العجز إذا نهضت من مبركها لم تستقل إلا بعد نهضتين أو ثلاث ، ومنه سُمّي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه ، وقلة حروفه . . وفي حديث ابن مسعود : من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز ، إنما سماه راجزًا لأن الرجز أخف على لسان المنشد ،

---

(١) لسان العرب ـ مادة (قصد)

(٢) ابن رشيق ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ط٥ /١٤٠١هـ/١٩٨١- ١٨٦/١ .

(٣) لسان العرب ـ (رجز)

(٤) لسان العرب ـ (قرض)

واللسان به أسرع من القصيد ، قال أبو إسحاق : إنما سمي الرجز رجزًا لأنه تتوالى في أوله حركة وسكون ، ثم حركة وسكون إلى أن تنتهي أجزاؤه ، يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها ، وقيل : سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها »[1] .

وروى الأخفش أنه سأل الخليل عن علة تسمية كل بحر باسمه المعروف ، فكان مما قاله عن الرجز : « وقلت : فالرجز ؟ قال : لاضطرابه ، كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »[2]

ولذا فإن هذا البحث يميل إلى تبني رأي من يفرّق بين القريض الذي تنتمي إليه القصائد ، وبين الرجز الذي تنتمي إليه الأرجوزة ، وقد فَرَّق بين الرجز والقصيد علماء في القديم والحديث ، ، ولعل أشهرهم قديمًا : المعري في نقده اللاذع للرجاز في رسالة الغفران [3] ، وفي الحديث : عبد الله الطيب[4] ، وليس

---

(١) لسان العرب ـ رجز ، والذي يظهر لي في شأن الرجز أن الآراء عنه كمايلي :
١- من يرى أن الرجز ليس بشعر بكافة أنواعه ، ورد هذا الرأي في اللسان ـ مادة (رجز) دون أن ينسب ، وإنما قال : « زعم قوم » .
٢- من يرى أن الرجز شعر بكافة أنواعه : مثل : الخطيب التبريزى ـ الكافي في العروض والقوافي ـ تحقيق : الحساني حسن عبد الله ـ مكتبة الخانجي بمصر ، دط ، دت ، ص٧٧ وحازم في المنهاج « فأما السريع والرجز ففيهما كزازة» ص ٢٦٨ ، وأخيرًا : إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر ـ ١٩٨١م ، ط٥ ص ١٣٣ ومابعدها .
٣- هناك من يفرق بين : تام الرجز والمجزوء ، وبين مشطور الرجز ومنهوكه ، فالأولان شعر عندهم بلا خلاف ، والأخيران هناك من يرى أنهما شعر إذا كثرت أبياتهما ، العمدة ـ ابن رشيق ١٨٢/١ ـ وما بعدها وهناك من يرى أنهما ليسا بشعر مثل الخليل انظر : (اللسان ـ رجز)

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ـ ١٣٦/١ .

(٣) تحقيق : عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ـ دار المعارف ، ط ١٠، دت ـ ص ٣٧٣، وذلك في حديثه عن : جنة الرُّجَّز ، وأن أصحابها في بيوت ليس لها سموق أبيات الجنة .

(٤) انظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب ـ الطبعة الثالثة ، الكويت ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ـ ١ / ٢٨٦ حيث يقول : « على أن الذوق العام كان يفضل القصيد على الرجز . . ولذلك كان الراجز دون منزلة الشاعر » .

هذا الميل لذلك فحسب بل لما يشهد به تاريخ الشعر العربي من التفوق الفني للقصائد على الأراجيز عبر القرون .[1]

أما العنصر الثاني ، وهو : عدد الأبيات ، فتعددت فيه آراء العلماء ، بين من يجعل الحد الأدنى للقصيدة ما بلغ عشرين بيتًا[2]، وبين من يجعل حدها

---

(١) ذهب بعض الباحثين الذين درسوا بناء القصيدة العربية إلى رفض تبني هذين العنصرين في بناء القصيدة ، وهما :

وهب رومية ـ بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجًا). دار سعد الدين ، دمشق ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ـ ص ١٩ وما بعدها وكذلك :

علي مراشدة ـ بنية القصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني . عالم الكتب الحديثة ـ إربد ـ ٢٠٠٦م ـ ص١٦ وما بعدها .

فكا ن نتيجة ذلك حدوث خلط وإشكال في السمات الفنية لكلٍّ .

أما عند الدكتور وهب رومية فإن عُذِرَ في قوله : « لن نعتد كثيرًا بهذه التفرقة بين القصيدة والمقطوعة » ص ١٦ وذلك لكثرة القصائد التي في شعر المدح ؛ ولذا لن يحتاج للمقطعات ومراعاة لعوامل تتعلق بالرواية كما ذكر ص ١٦ .

إلا أن جعله الرجز والقصيدة في مقام واحد مما لا يميل إليه هذا البحث .

وليس كذلك الشأن عند دكتور علي مراشدة ، فقد أفضى به رفضه الأخذ بتفرقة دقيقة بين المقطّعة والقصيدة ، ورفضه كذلك التفرقة بين الأرجوزة والقصيدة ، واعتبار كل ذلك قصيدة ، إلى أن تعامل مع مقطعة من ثلاثة أبيات على أنها : « قصيدة قصيرة أرجوزة » وهي ليست قصيدة بأي مقياس كان ، انظر : ص ٢٥ . وربما كان مبعث ذلك الشك في قدرة الناقد العربي القديم ، وحصافته ، وحسن نظره في الشعر .

(٢) وهو : الفرّاء (ت٢٠٧هـ) حيث يقول : « العرب تسمى البيت الواحد يتيمًا ، وكذلك يقال : الدرة اليتيمة لانفرادها ، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي « نتفة » وإلى العشرة تسمى « قطعة » وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى « قصيدًا » وذلك مأخوذ من المخ القصيد وهو المتراكم بعضه على بعض ، وهو ضد الرّار ، ومثله الرّئيد ، انظر : الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ تحقيق : السيد أحمد الصقر ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، د ت ـ ٢٥٧ .

والرّار : المخ السائل الذائب الذي يميع كالماء ولايتقصد ـ اللسان ـ قصد .

الأدنى ما بلغ ثلاثة أبيات ، [١] وهناك من يتوسط فيجعلها حينًا ما تجاوز العشرة ولو ببيت واحد ، [٢] وحينًا ما تجاوز خمسة عشر بيتًا [٣] ، أما ابن رشيق فنجده يحدد القصيدة بما بلغ سبعة أبيات ، دون أن ينسب هذا الرأي لمعين ، مع تقديم حجة على هذا القول ، حيث يقول : « وقيل : إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا كان الإيطاء [٤] بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس »[٥]. وهناك من يذكر أن القدماء يرون أن القصيدة ما تجاوز سبعة أبيات ، [٦] فإذا ما رفدنا هذه الأقوال بمحاولة استقراء سريعة تتلمس الفرق بين القصائد والمقطعات في دواوين الشعر والمختارات ، وذلك من خلال الاستضاءة بصفات أساسية قائمة فيما لاشك في أنه مقطّعة ـ وهو : (مادون سبعة أبيات) ـ وهي :

الأولى : عدم وجود مقدمة ، والثانية : أن وحدة الأبيات ظاهرة وبسيطة ، والثالثة : تتناول معنى واحدًا لاتتجاوزه إلى غيره .

---

(١) وهو أبو الحسن الأخفش ، حيث قال : « وليس القصيدة إلا ثلاثة أبيات » وقد رفض ابن جني هذا الرأي ، انظر : اللسان ـ قصد .

(٢) ذكر ابن رشيق هذا الرأي دون أن ينسبه ، فقال : « ومن الناس من لايعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد » العمدة ١٨٨/١ .

(٣) وهو ابن جني ، حيث راوح في تحديد عدد أبيات المقَطَّعة بين ثلاثة أبيات أو عشرة ، أوخمسة عشر بيتًا ، فالقصيدة إذن ما تجاوز خمسة عشر بيتًا ، انظر : اللسان ـ قصد .

(٤) الإيطاء : هو « أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد . . . وقال الفراء إنما يواطئ الشاعر من عيٍ » ابن رشيق المصدر نفسه ـ ١٧١/١

(٥) ابن رشيق ـ المصدر نفسه ـ ١٨٨/١

(٦) ذكره مسعد العطوي فقال : « غير أن الكثير من النقاد وصانعي الدواوين وشرّاحها والمؤلفين يكادون يوحون أن ما تجاوز السبعة أبيات قصيدة » انظر : المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام ـ مكتبة التوبة،الرياض ، ط٢ ـ ١٤١٤هـ/١٩٩٣م ـ ص٧٠

ومع ذلك لم يأخذ المؤلف بهذا الرأي وسار على أن المقطعة ما بلغ عشرة أبيات فأقل ، المرجع نفسه ـ ص ٧٠

١- نتيجة استقراء المفضليات :

كل ما ورد في المفضليات من شعر يتألف من سبعة أبيات ، وكذلك كل ماورد فيها من شعر يتألف من ثمانية أبيات تنطبق عليه تمامًا صفات المقطعة ، أما مازاد على ذلك ، أي من تسعة أبيات وأكثر ؛ فتبزغ عندئذ بعض الاختلافات ، التي تتزايد مع تزايد عدد الأبيات ، مثل : (مجيء مقدمة ، وتعدد الموضوعات . . إلخ) .

وهي مفضلية (مُرَّة بن همام) التي من تسعة أبيات ، وفيها (ظعن / تهديد) وهو شاعر قديم جدًّا [١]

٢- نتيجة استقراء ديوان امرئ القيس : [٢]

كل المقطعات التي هي أقل من سبعة أبيات تنطبق عليها سمات المقطعة ، ويماثلها في ذلك ما جاء من سبعة أبيات[٣]، أو ثمانية أبيات[٤]، بل وتسعة أبيات[٥]، وبدأت تظهر المقدمة ، وتعدد الموضوعات فيما بلغ عشرة أبيات[٦]، ولم تظهر فيما دون العشرة ، كما ظهرت عند (مرة بن همام) الشاعر القديم جدًّا .

---

(١) المفضل الضبي ـ المفضليات ـ تحقيق : أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، بيروت ، لبنان ، ط٦، دت ، المفضلية (٨٢) ـ ص٣٠٢، ولعل ذلك لأنه شاعر قديم جدًّا ، فربما كان هذا الشكل البنائي للقصيدة من حيث مجيئها قصيدة ، وذات شرائح مع قلة عدد أبياتها ، ثم تطورت بعد ذلك لتطول أكثر ، وتتعدد الشرائح ، وهذا في حاجة إلى دراسة خاصة ببناء القصيدة عند الشعراء القدماء في الجاهلية .

(٢) ونعني ما رواه الأصمعي وما رواه الضبي من شعر امرئ القيس كما ورد في تحقيق الديوان ـ محمد أبو الفضل إبراهيم .

(٣) قوله : « ياهند لاتنكحي بوهة » ص ١٢٨

(٤) قوله « ديمة هطلاء » ص ١٤٤ ، وقوله : « ألا أبلغ بني حجر بن عمرو » ص ٢١٣

(٥) قوله : « والله لايذهب شيخي باطلاً » ص ١٣٤ .

(٦) قوله : « يا دار مية بالحائل » فيها (طلل/ فخر) ص ١١٩ .

٣- نتيجة استقراء الأصمعيات [١] :

كل ما جاء على سبعة أبيات ، وثمانية ، وتسعة فيه سمات المقطعة المذكورة .

ونتيجة لما سبق ، وتحريًا للدقة العلمية ، وللضبط ، فإن هذا البحث سيسير على اعتبار أن مادون سبعة أبيات فهو (مقطَّعة) ، أما ماكان من سبعة أبيات فما فوق فهو : (قصيدة) .

ويرى حازم القرطاجني أن المقصِّد من الشعراء مقدَّم على المقطِّع ، لأن المقصِّد بعيد المرامي ، أما المقطِّع لايقال فيه بعيد المرامي في شعره[٢]، ويبدو أن ابن رشيق مال إلى ذلك بعد نقاش ونظر ، وأن لكل مقام مقالاً بقوله : « فإنا لانشك أن المطول إن شاء جَرَّدَ من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولايقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة»[٣] ففي القصيدة إذن اقتدار شعري عال يفوق ما سواها .

والقصيدة إما :

١- مُقَصَّرات : (قصيدة قصيرة) : (من سبعة أبيات إلى عشرة) وهذه تقترب في كثير من الأحيان من سمات المقطعة ، حين تأخذ شكل (القصيدة البسيطة) فتأتي دون مقدمة ، وبموضوع مباشر ظاهر ، وبوحدة بسيطة قريبة ، ولعل هذا يعود لما ذكره حازم من عدم اتساع المجال للشاعر ليستوفي القول في غرضين متعددين ، ومع ذلك ربما استطاعه الحذّاق .

٢- متوسطات : قصيدة متوسطة (من أحد عشر بيتًا إلى تسعة عشر بيتًا) وهذه تميل إلى سمات المركبة أكثر .

---

(١) تحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ، ط٧ ، ١٩٩٣م .

(٢) المنهاج ـ ص ٣٢٣ ، ٣٢٤

(٣) العمدة ـ ١/١٨٨

٣- مطوّلات : قصيدة طويلة (من عشرين بيتًا فأكثر) وهذه غالبًا ما تأتي مركبة ، وأحيانًا تكون بسيطة[١].

---

(١) أشار حازم القرطاجني إلى هذا الاعتبار في النظر إلى القصائد في كتابه : المنهاج - ٣٠٣ ، وجدير بالذكر أن التساهل في هذا التحديد للتفريق بين القصيدة والمقطعة مزلق خطير ، قد يفضي إلى إصدار أحكام تعميمية تعوزها الدقة ، كما ورد عند دكتورة مي يوسف خليف في دراستها : (القصيدة الجاهلية في المفضليات) حيث اعتبرت أن المقطعة ما جاء من أحد عشر بيتًا فما دون ، وهي إن لم تنص على ذلك فهو ما توحي بها عباراتها ، حين تصف شعرًا للمرقش الأكبر من أحد عشر بيتًا بأنه مقطعة ، وهي المفضلية (٤٨) ، ذكرتها في كتابها ص ١٣٤، وكذلك اعتبرت قصيدته المفضلية (٥١) مقطعة ، مع أنها أحد عشر بيتًا (انظر ص ١٣٤) ومثله قصيدة لعامر ابن الطفيل المفضلية (١٠٧) وهي من أحد عشر بيتًا اعتبرتها كذلك مقطعة (ص١٣٦) ، أما حين وصلت إلى ما كان من ثلاثة عشر بيتًا عدته قصيدة ، مثل مفضلية عامر بن الطفيل (١٠٦) ذكرتها في كتابها ص ١٣٦ .
هذا التداخل انتهى إلى غبش في الرؤية النقدية عند إصدار عدد من الأحكام النقدية ، فحين أدخلت القصائد التي من أحد عشر بيتًا تحت مصطلح المقطعات ، فوجئت بأن لعدد منها مقدمة ، وأنها تتعدد موضوعاتها ، مثل المفضلية (٤٨) والمفضلية (٥١) ، فانتهت إلى الحكم بأن : « واقع المفضليات يؤكد أن المقطوعة لم ترتبط دائمًا بوحدة موضوعية وإنما تتعدد أحيانًا فيها الموضوعات كالقصيدة» ص ١٣٨ ، وأن هذا يعني أن : « تسقط التفرقة الشائعة بين القصيدة والمقطوعة» ص١٣٨ وهذ اتجاه تبناه بعدُ من تبناه من الدراسات التي اعتنت ببناء القصيدة . ثم هناك تضخيم النظر إلى بعض الأفكار الفرعية المنتمية إلى موضوع واحد ، واعتبارها موضوعات مستقلة أو ما يعرف بـ (شرائح) ، مثل مفضلية زبّان بن سيار رقم (١٠٢) من ثمانية أبيات ، وهي في الفخر ، وذكرت دكتورة مي أن فيها ثلاثة موضوعات : (الفخر ، والهجاء ، والوصف) ص ١٣٣ ، بينما الشاعر في مقام فخره سيهجو أعداءه ويفخر كذلك بوصف سلاحه الماضي من سيف ورمح وفرس ، فهذه تفريعات مرتبطة بكل وضوح وسلاسة بفكرة الفخر ، وكذلك الشأن في قصيدة الحارث بن حلزة وهي المفضلية (٦٢) مكونة من عشرة أبيات ، فرأت أنها مقطّعة بينما هي قصيدة ورأت أنها « تعالج أكثر من موضوع» ص ١٣٣ ، بينما القصيدة كلها نسيب كنسيب الحادرة ، فهو يتمدّح بذكر الخمر وذكر الصيد بين يدي الصاحبة ، والدليل أن هذه الأفكار تُصدر بتوجيه الخطاب إلى الصاحبة .

وقبل أن نترك هذا الجزء المتعلق بتحديد ما هية القصيدة يجدر التنبيه إلى ما زعمه بعض الباحثين المعاصرين من أننا لانكاد نعثر في النقد العربي القديم على أي تعريف للقصيدة ، فني أو غير فني ، لكننا لانعدم أن نجد نتفًا في هذا عند اللغويين ، والنحويين ، وأصحاب المعاجم[1] ولذا يتجه هذا الباحث إلى تصدير مبحثه هذا عن (تعريف القصيدة) باللجوء إلى تعريفات كولردج ، وريتشاردز .[2] فإذا مامرت السنون ، نما عند البعض هذا الإحساس بالقصور والازدراء للنقد العربي القديم ورجاله ، ونما معه إحساس خطير يحمل الإعظام والإجلال للنقد الغربي الحديث ورجاله ، فإذا بنا في عام ستة بعد الألفين ميلادية نقرأ لباحث يدرس بنية القصيدة الجاهلية ، فتجد الغمز الذي بزغ برأسه عند الباحث الأول ، قد اشتد عوده عند الباحث الثاني [3] ، حتى ينتهي الباحث الثاني إلى وقفة إجلال وإكبار عند تعريف كولردج ، حيث يقول : « أما النقد الأجنبي فقد تعرض لتعريف القصيدة بصورة أكثر شمولية وعمقًا ، فالناقد الإنجليزي كولردج يتناول الموضوع من أكثر من جانب»[4] ، فإذا قرأ القارئون من أمتنا أن كل نقدهم ، وكل نقادهم العرب عبر القرون السالفات عجزوا أن يقدموا تعريفًا شاملاً عميقًا لرمز عبقرية الأمة اللغوية ، وهو القصيدة ، فماذا بقي من دليل أنصع على ما يتصفون به من قصور في النظر والإدراك والعلم؟! حتى لتتوالى القرون تلو القرون إلى أن يأتي رجل إنجليزي ، اشتغل بنقد أدب أمته ، ليحدد ماهية القصيدة ، وهي يعني ـ بلا شك ـ قصيدة بلسان قومه وبني جلدته ، وأغفل هؤلاء الباحثون ـ غفر الله لهم ـ كل ما قاله علماؤنا من قواعد وسمات حددوا بها ماهية القصيدة من عدد أبياتها إلى

---

(١) يوسف حسين بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ دار الإصلاح للطبع والنشر ، الدمام ، دط ، دت ـ ص ٢٦

(٢) يوسف حسين بكار ـ المرجع نفسه ص ٢٤

(٣) علي مراشدة ـ بنية القصيدة الجاهلية ـ ص ٢٠ ، وهذا الكتاب صدر في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٦م .

(٤) علي مراشدة ـ المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها .

أوزانها ، إلى ألفاظها ومعانيها ، وتراكيبها وأوجه ترابط كل من ذلك ، ومجازاتها ، وصورها ، وترابط فصولها . . إلخ مما يطول الحديث عنه ؛ لأنه سيتشعب ويمتد إلى أغلب ما كتب في كتب النقد العربي قديمًا . أما تعريف كولردج الذي قاموا به وقعدوا ، فإنما هو قوله : «القصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر ويتميز عن كل الأنواع الأخرى ، التي تشترك معه في نفس الهدف بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل ، الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء . . . إذا كان التعريف المطلوب تعريفًا للقصيدة بالمعنى المشروع ، فإنني أجيب بأنه لابد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها»[1] والذي يظهر لي من هذا التعريف أن المعول عليه عنده هو أن تحدث القصيدة في نفس المتلقي (لذة فنية) ، وبقية التعريف بيان لمبعث هذه اللذة الفنية ، وأنها لاتنبعث من كل جزء من القصيدة على حدة فحسب ، بل هناك المزيد ، وهي اللذة العامة الكبرى التي تنبعث من العمل كله معًا ، بكل أجزائه ، وما أقرب هذا من قول القائل :

إذا الشعر لم يهززك عنـــد سماعـــه فليس جديرًا أن يقال له : شـــعر

وتأمل قوله : «إذا الشعر» فهو لم يقل : «إذا البيت» بل قال : (الشعر) وهذا يشمل تأثير القصيدة كلها ، وتأثير كل جزء وكل بيت منها .

ولكن مما يؤخذ على هذا التعريف أنه فضفاض إلى حد كبير ، فهو ليس تعريفًا مانعًا ، فماذا عن أي عمل أدبي من النثر الفني الذي يمتلك القدرة على إحداث لذة فنية عند السامعين ، ماذا يمكن أن نسمي مثل هذا العمل ؟ هل نسميه قصيدة ؟ إنْ فعلنا ماعت الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين ، وهذا لايعين على فهم أي منهما ، فالتعريف ـ على ما أرى ـ في حاجة إلى تحديد أكثر دقة ؛ ليتميز الشعر عن النثر الفني الذي قد يكون فيه من الشاعرية والقوة

---

(١) كولردج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ، د ط ، ١٩٧١م ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

المؤثرة ما فيه ، ولو قارنا بين التعريف السابق وتعريف أحد النقاد العرب القدامى للشعر[1]، نجد الحديث ذاته عن مركزية صفة (التأثير في نفس المتلقين) عند وصف قول ما بأنه شعر ، ولكنه لايكتفي بذلك ، بل يرفده بأن يكون القول موزونًا مقفى ، ولكن يحترز بأن الوزن والقافية فحسب في كلام ما لايجعلانه شعراً : «وما أجدر ماكان بهذه الصفة ألا يسمى شعرًا ، وإن كان موزونًا مقفى ، إذ المقصود بالشعر معدوم منه ؛ لأن ماكان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لاتتأثر النفس بمقتضاه»[2].

فحازم لم يغفل ـ بادئ ذي بدء ـ أن الشعر كلام موزون مقفى : «لأن هذه خصوصية يبين بها الشعر عن غيره من الكلام ، فهي هيأة الشعر وشكله الخارجي ، أما جوهر الشعر فهو : التخييل والمحاكاة ، وبقدر ما فيه من إصابة هذين العنصرين يكون قدر الشعر» [3] فتعريف حازم بهذا يتفوق على تعريف كولردج ؛ لأن كولردج اقتصر في تحديده لماهية القصيدة بما تحدثه من تأثير ولذة ، ولكن لم يبين ما هو منبع هذه اللذة التي تصدر من الكل ومن الأجزاء .

أما حازم فوقف وقفته الجليلة عند بيان جوهر الشعر وهو مافيه من (تخييل ومحاكاة) تتأثر النفس بمقتضاها .

في ضوء كل ما سبق يمكن أن نقترح تعريفًا للقصيدة العربية القديمة بأنها : كل عمل أدبي تتحقق فيه مجموعة من الخصائص الداخلية والخارجية ، وهي :

---

(١) حازم القرطاجني ـ المنهاج ـ ص ٧١ : حيث يقول « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »

(٢) حازم القرطاجني ـ المصدر نفسه ـ ٧٢

(٣) محمد أبو موسى ـ تقريب منهاج البلغاء ـ مكتبة وهبة القاهرة : ط١/١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م ص ٧١ .

أ- الخصائص الخارجية: أن يكون العمل موزونًا مقفى، أبياته سبعة فما فوق.

ب - الخصائص الداخلية: وتشمل كل ما تناوله النقد العربي من سمات فنية، مثل ما ذكر في (عمود الشعر) عند المرزوقي [1]، ومثل حديث حازم عن (المحاكاة والتخييل) [2]، وما ذكره الجرجاني عن (جودة النظم)[3].

هذه السمات الخارجية والداخلية تتآزر فيما بينها مشكّلة بناءً فنيًّا كليًّا موحدًا، يحدث في النفس أثرًا موحدًا، ذلك الأثر الذي يهزها ويحركها نحو ما ترمي هذه القصيدة إليه.

---

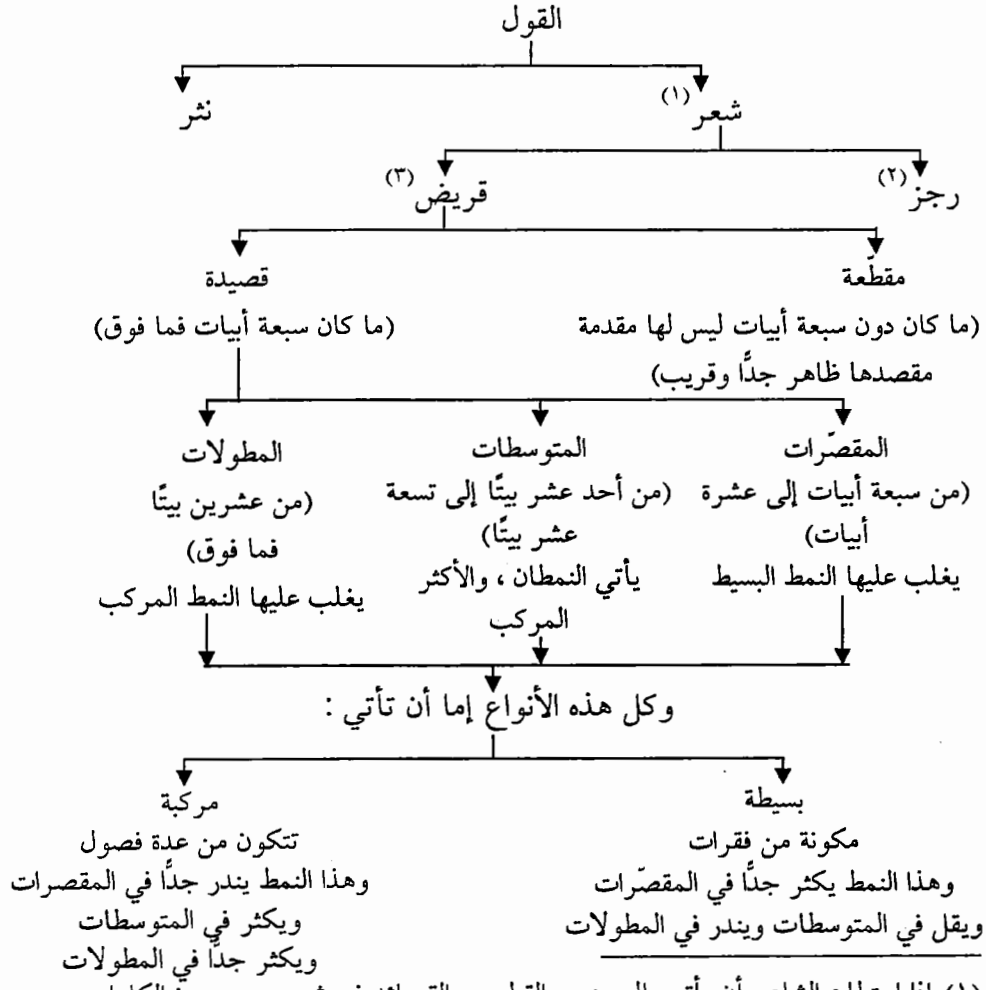
(١) انظر: المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة ـ نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م ـ المقدمة

(٢) منهاج البلغاء ـ ص٧١

(٣) انظر: أسرار البلاغة ـ قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩١م وكذلك: دلائل الإعجاز

ثالثًا : تحليل أفقي لأنماط بناء القصيدة في المفضليات

تحليل أفقي لأنماط بناء الشعر عند العرب :

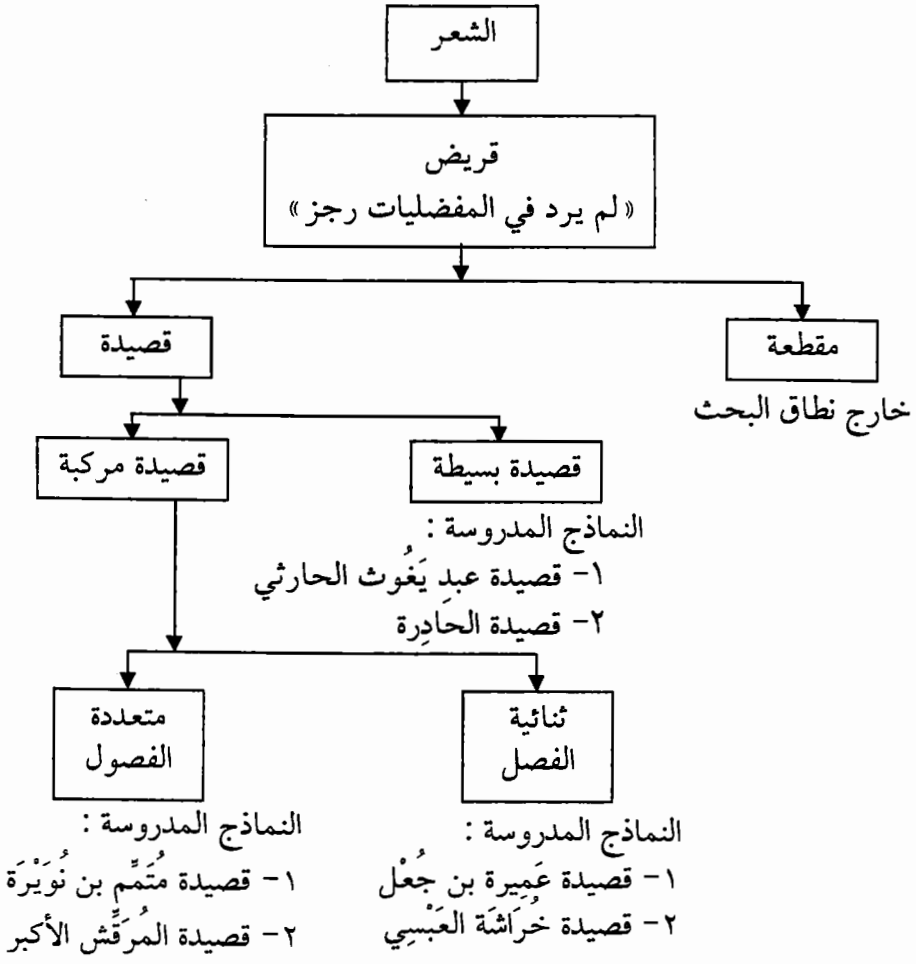


(١) إذا استطاع الشاعر أن يأتي بالرجز ، والقطع ، والقصائد في شعره ، سمي : الكامل . انظر : ابن رشيق ، العمدة ـ ١٨٩/١ .

(٢) ما طال منه في الأغلب يسمى (أرجوزة) والبعض يسميه (قصيدة) تجوزًا ، أو تشبيهًا بالقصيدة من القريض لطولها ، وهذا لم يكن في الجاهلية ، فيما ذكر ، وإنما استجد عند الأغلب العجلي . قال ابن رشيق :« وأول من طوّل الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي ، وكان على عهد النبي ﷺ ، ثم أتى العجاج بعد فافتنّ فيه ، فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز ، كامرئ القيس ومهلهل في القصيد» . انظر : العمدة ـ ١٨٩/١

(٣) القريض مصطلح يقابل الرجز ، وإن كان كلاهما شعر ، قال النحاس : « القريض عند أهل اللغة والعربية الشعر الذي ليس برجز » . انظر : عادل الفريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ـ دار المشرق ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٩٩٤م ، هامش ص٣٨

تحليل أفقي لأنماط بناء الشعر في المفضليات :

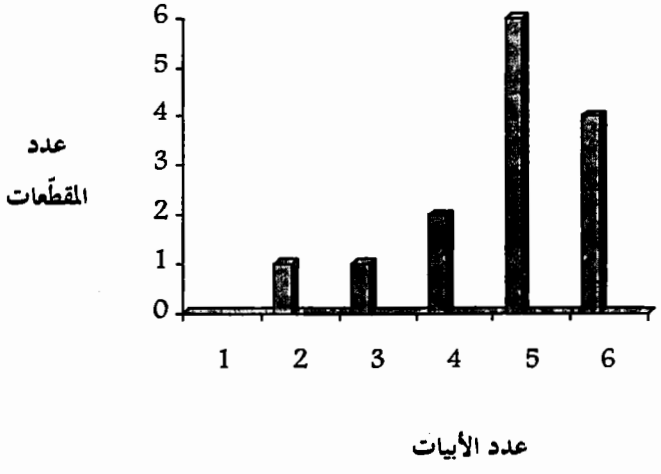


أولاً : «المقطّعات في المفضليات»

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء مقدمة	المطلع
٥٨	المرقش الأكبر	٢	بسيطة	حماسة	لا	"أبأت"
٥٣	المرقش الأكبر	٣	"	فقد الشباب	لا	"هل يرجعن"
٨٤	مقاس العائذي	٤	"	مدح	لا	"ألا أبلغ"
١٢٨	المرقش الأكبر	٤	"	فخر	لا	"يا ذات أجوارنا"
١٠٠	سنان المري[1] (والد هرم ممدوح زهير وهو صهر الحارث بن ظالم)	٥	"	حماسة	لا	"قل للمثلم وابن هند"
٧٣	عبد المسيح ابن عسلة	٥	"	وصف	لا	"وعازب قد علا"
٣	الكلحبة	٥	"	وصف	لا	"تسائلني بنو جشم"
٦٣	عميرة بن جعل	٥	"	هجاء	لا	"كسا الله حيي تغلب"
٦٥	أفنون التغلبي	٥	"	رثاء لنفسه	لا	"ألا لست . . "
٦٩	امرأة من بني حنيفة	٥	"	رثاء	لا	"ألا هلك . . "
٥٩	المرقش الأصغر	٦	"	نقاش زوجي	لا	"آذنت جاريّ . . "
٨٠	الممزق العبدي	٦	"	رثاء لنفسه	لا	"هل للفتى . . "
٨٣	عبدالمسيح	٦	"	فخر	لا	"ألا يا أسلمي . . "
٧٠	بشر بن عمرو	٦	"	تهديد	لا	"قل لابن كلثوم . . "

(١) تصنيفها على أنها مقطّعة حسب رواية المفضليات ، أما في الأصمعيات ص ٢٠٨ فهي من تسعة أبيات ، أي : قصيدة مقصرة .

شكل بياني للمقطعات في المفضليات من حيث عدد الأبيات :



ثانيًا : القصائد في المفضليات

(أ) القصائد القصار ، وهي قسمان :

١- المقصّرات في المفضليات :

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٢	الكلحبة	٧	بسيطة	حماسة	لا	"فإن تنج منها . . "
٤٥	المرقش الأكبر	٧	بسيطة	رثاء النفس	لا	"يا صاحبي . . "
٩٤	عوف بن عطية	٧	بسيطة	فخر	لا	"ولنعم فتيان . . "
٩٥	عوف بن عطية	٧	بسيطة	فخر	لا	"لعمرك إنني . . "
١١٧	عبد قيس[١]	٧	بسيطة	فخر	لا	"صحوت . . "
١٣	يزيد بن سنان	٨	"	حماسة	لا	"لما أن رأيت . . "
٥٢	المرقش الأكبر	٨	"	حماسة	لا	"أتتني لسان . . "
٧٢	عبدالمسيح ابن عسلة	٨	"	تهديد	لا	"يا كعب إنك" . .
٨٥	مقاس العائذي	٨	"	حماسة	لا	"أولى فأولى . . "
٨٧	راشد بن شهاب	٨	"	حماسة	لا	"من مبلغ فتيان . ."
٨٨	الحارث بن ظالم	٨	"	تهديد	لا	"قفا فاسمعا . . "
١٠١	سنان المري[٢]	٨	"	فخر	لا	"إن أمسي لا أشتكي"
١٠٢	زبان بن سيّار[٣]	٨	"	فخر	لا	"أبني منولة . . "
١٠٣	زبان بن سيّار[٤]	٨	"	هجاء	لا	"ألم ينه أولاد . . "
١٢٧	الحارث بن حلزة	٨	"	وصية	لا	"قلت لعمرو . . "
١٢٩	المرقش الأكبر	٨	"	غزل	لا	"قل لا أسماء . . "

(١) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات .

(٢) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات في عدد أبيات هذه القصيدة .

(٣) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات في عدد أبيات هذه القصيدة .

(٤) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات في عدد أبيات هذه القصيدة .

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٦٦	أفنون التغلبي	٩	بسيطة	عتاب	لا	"أبلغ حبيبًا . . "
٨٢	مُرَّة بن همام "قديم جدًّا"	٩	مركبة/ ثنائية	ظعن/ تهديد	نعم	"يا صاحبي ترحلا . "
١٠٨	عوف بن الأحوص[١]	٩	بسيطة	حماسة	لا	"لما دنونا للقباب .."
٢٩	ذو الإصبع العدواني	١٠	بسيطة	عتاب	لا	"إنكما صاحبي . . "
٦٢	الحارث بن حلزة "قديم"	١٠	مركبة ثنائية	طيف/ فخر	نعم	"طرق الخيال . . "
١١٠	حاجب الأسدي[٢]	١٠	بسيطة	عتاب	لا	"باتت تلوم على ثادق.."

من خلال ما سبق يظهر ما يلي :

يرجح هذا البحث أن المقصّرات هي : ما كان عدد أبياتها يتراوح بين سبعة أبيات إلى عشرة أبيات .

وقد جاء من المقصّرات التي من سبعة أبيات خمس قصائد ، نمطها بسيط ، ولا مقدمة لها ،وجاء من المقصرات التي من ثمانية أبيات إحدى عشرة قصيدة، نمطها بسيط ، ولا مقدمة لها ، وجاء من المقصرات التي من تسعة أبيات ثلاث قصائد ، اثنتان نمطهما بسيط وبلا مقدمة ، وواحدة لها مقدمة ، ونمطها مركب ثنائي . وهي لشاعر قديم جدًّا . وجاء من المقصّرات التي من عشرة أبيات ثلاث قصائد ، اثنتان نمطهما بسيط ، وبلا مقدمة ، والثالثة لها مقدمة ، ونمطها مركب ثنائي .

---

(١) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات في عدد أبيات هذه القصيدة .

(٢) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات في عدد أبيات هذه القصيدة .

٣- المتوسطات في المفضليات

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٣٢	الحارث بن وعلة	١١	بسيطة	وصف	لا	"فدى لكما رجلي.."
٥١	المرقش الأكبر (قديم)	١١	مركب ثنائي	نسيب/ فخر	نعم	"ما قلت هيج عينه..."
٧٨	المرقش الأكبر	١١	مركب ثنائي	ظعن/ حماسة	نعم	"لمن الظعن بالضحى.."
٧٨	يزيد بن الحذاق	١١	بسيطة	حماسة	لا	"أعددت سبحة"
١٠٧	عامر بن الطفيل[١]	١١	بسيطة	حماسة	لا	"ولتسئلن أسماء"
١٢٥	الأسود بن يعفر	١١	مركب ثنائي	غزل/ رحلة	نعم	"قد أصبح الحبل . ."
٤	الجميح الأسدي	١٢	بسيطة	نقاش زوجي	لا	"أمست أمامة "
٤٦	المرقش الأكبر	١٢	مركب ثنائي	طيف/ ذكرى	نعم	"سرى ليلاً خيال . "
٤٩	المرقش الأكبر	١٢	مركب ثنائي	طلل/ رحلة	نعم	"هل تعرف الدار .."
٦٤	عميرة بن جعل	١٢	مركب ثنائي	طلل/ تهديد	نعم	"ألا يا ديار الحي . "
٧٩	يزيد بن الحذاق	١٢	بسيطة	تهديد	لا	"ألا هل أتاها ."
٩٠	الحصين بن الحمام	١٢	بسيطة	حماسة	لا	"يا أخوينا من"
١٠٤	معاوية بن مالك[٢] (عم لبيد بن ربيعة)	١٢	مركب ثنائي	طيف/ فخر	نعم	"طرقت أمامة "
٦	سلمة بن الخرشب	١٣	مركب ثنائي	طيف/ فخر	نعم	"تأوبه خيال . "
١٠٦	عامر بن الطفيل[٣]	١٣	بسيطة	حماسة	لا	"لقد علمتْ علياء.."
١٠٩	الجميح[٤]	١٣	بسيطة	حماسة	لا	"يا جار نضلة "
١١١	حاجب الأسدي[٥]	١٣	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ مدح	نعم	"أعلنت في حب جمل."

(١) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات .

(٢) وردت في المفضليات في اثنى عشر بيتًا ، وسقط في الأصمعيات بيت واحد هو البيت الثالث . .

(٣) تطابقت .

(٤) تطابقت

(٥) في مفضليات من ثلاثة عشر بيتًا ، وسقط البيت الثامن في الأصمعيات ، ص٢٢١ .

تابع (المتوسطات)

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء مقدمة	المطلع
١٢١	خراشة العبسي	١٤	مركب ثنائي	طلل/ فخر	نعم	"أفي الرسم . . "
١٩	عبدالله بن سلمة	١٤	مركب ثلاثي	طلل/ رحلة/ فخر	نعم	"لمن الديار بتولع فيبوس"
٦١	ثعلبة بن عمرو	١٤	بسيطة	حماسة	لا	"أأسماء لم تسئلي "
٢٥	الحارث بن حلزة (قديم معاصر لعمرو بن هند)	١٤	مركب ثلاثي	طلل/ رحلة/ مدح	نعم	"لمن الديار عفون بالجبس . . "
٧١	بشر بن عمرو (قديم)	١٥	بسيطة	فخر	لا	"أبلغ لديك أبا . "
٨٦	راشد اليشكري	١٥	بسيطة	تهديد	لا	"أرقت فلم تخدع "
٩٣	ضمرة النهشلي	١٥	بسيطة	فخر	لا	"ومشعلة كالطير ."
٥	سلمة بن الخرشب	١٦	بسيطة	حماسة	لا	"إذا ما غدوتم . . "
٧٤	ثعلبة بن عمرو	١٦	مركب ثنائي	طلل/ فخر	نعم	"لمن دمن كأنهن صحائف" .
١٣٠	المزق العبدي	١٦	مركب ثنائي	ظعن/ حماسة	نعم	"صحا عن تصابيه الفؤاد . . "
٥٠	المرقش الأكبر	١٧	مركب ثلاثي	ظعن/ فخر/ رحلة	نعم	"ألا بان جيراني . "
١٢٢	بشامة بن الغدير	١٧	مركب ثلاثي	طلل/ ناقة/ نصح	نعم	"لمن الديار عفون بالجزع . . "
٣٦	عوف بن الأحوص (خلل في الرواية)	١٨	(ربما) بسيطة	فخر	لا	"ومستنبح . . " كأنها جزء من قصيدة
١١٦	عبد قيس بن خفاف[1]	١٨	بسيطة	وصية	لا	"أجبيل إن أباك . "
٧٧	المثقب العبدي (خلل في الرواية)	١٨	(ربما) مركب ثنائي	حكمة/ مدح	لا	"لا تقول إذا . . "
١٨	عبدالله بن سلمة	١٩	بسيطة	نسيب	لا	"ألا صرمت حبائلنا"
٥٥	المرقش الأصغر	١٩	مركب ثلاثي	طلل/ نسيب/ فخر	نعم	"أمن رسم دار ماء"

(١) في المفضليات ثماني عشرة بيتًا ، وسقط بيت في الأصمعيات ، وهو الخامس عشر ص ٢٢٩ .

في ضوء الجدول السابق يتضح ما يأتي :

يرجح هذا البحث أن المتوسطات هي ما كان عدد أبياتها يتراوح بين أحد عشر بيتًا وتسعة عشر بيتًا .

وقد جاء من المتوسطات المكوّنة من اثني عشر بيتًا ثماني قصائد ، ثلاث منها ، ذات نمط بسيط وبلا مقدمة ، وأربع ذات مقدمة ونمطها مركب .

وجاء من المتوسطات المكونة من ثلاثة عشر بيتًا أربع قصائد ، اثنتان نمطهما بسيط ، وبلا مقدمة ، واثنتان نمطهن مركب ، ولهما مقدمة .

أما المتوسطات المكونة من أربعة عشر بيتًا فقد جاء منها أربع قصائد كذلك ، واحدة نمطها بسيط ، وبلا مقدمة ، وثلاث نمطهن مركب ، وذوات مقدمة .

والمتوسطات المكونة من خمسة عشر بيتًا جاء منها ثلاث قصائد ، كلهن من النمط البسيط وبلا مقدمة .

والمتوسطات المكونة من ستة عشر بيتًا ، جاء منها ثلاث قصائد ، واحدة نمطها بسيط ، وبلا مقدمة ، والاثنتان في كل منهما نمط مركب ، ومجيء المقدمة .

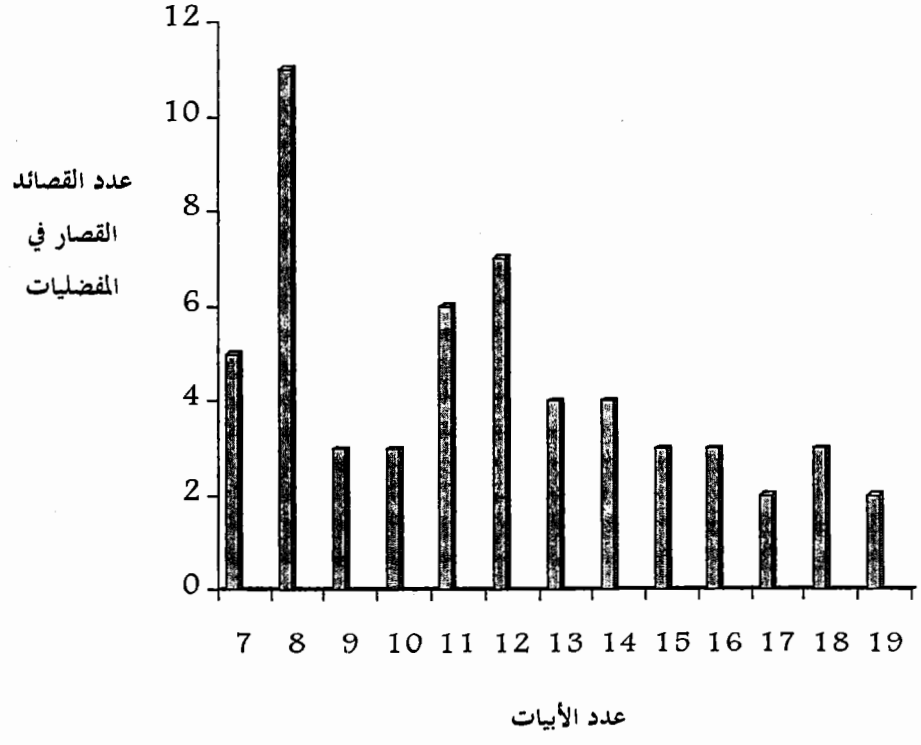
أما المتوسطات اللاتي من سبعة عشر بيتًا ، فورد منها قصيدتان فقط واحدة نمطها بسيط وبلا مقدمة ، والأخرى نمطها مركب ولها مقدمة .

والمتوسطات اللاتي من ثمانية عشر بيتًا ، ورد منها ثلاث قصائد ، واحدة ونمطها بسيط ، وبلا مقدمة «عبد قيس بن خفاف ، المفضلية رقم ١١٦» أما الاثنتان الباقيتان فيبدو أنه قد داخلهما خلل في الرواية ، وهما المفضلية رقم (٣٦) لعوف بن الأحوص ، والمفضلية رقم (٧٧) للمثقب العبدي .

والمتوسطات اللاتي من تسعة عشر بيتًا ، جاء منها قصيدتان ، في كلتيهما نمط مركب ، ومجيء المقدمة .

ويمكن توضيح المعطيات السابقة من خلال الشكل البياني التالي :

(شكل بياني يوضح عدد القصائد القصار في المفضليات من (مقصّرات ومتوسطات) وعدد أبيات كلّ) :



شكل بياني للقصيدة القصيرة في المفضليات من حيث نسبة مجيء النمط المركب إلى نسبة مجيء النمط البسيط :

عدد الأبيات	عدد القصائد الواردة منها المفضليات	نسبة مجيء النمط البسيط	نسبة مجيء النمط المركب
٧	٥	٥	٠
٨	١١	١١	٠
٩	٣	٢	١
١٠	٣	٢	١
١١	٦	٣	٣
١٢	٧	٣	٤
١٣	٤	٢	٢
١٤	٤	١	٣
١٥	٣	١	٠
١٦	٣	١	٢
١٧	٢	٠	٢
١٨ خلل الرواية	٣	١	٠
١٩	٢	١	

(ب) القصائد الطوال في المفضليات (المطوّلات) :

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٣٥	عوف بن الأحوص "حضر يوم شعب جبلة وهو شيخ كبير، وهذا اليوم قبل الهجرة بتسعين سنة"	٢٠	مركب ثنائي	طلل/ حماسة	نعم	"هدمت الحياض"
٤٧	المرقش الأكبر	٢٠	مركب ثنائي	طلل/ رحلة	نعم	"أمن آل أسماء "
٥٧	المرقش الأصغر	٢٢	مركب ثنائي	طلل/ نسيب	نعم	"لابنة عجلان . . "
٩٦	بشر بن أبي خازم	٢٢	مركب ثنائي	ظعن/ حماسة	نعم	"عَفَتْ من سليمى.."
٩٩	بشر بن أبي خازم	٢٢	مركب ثلاثي	طلل/ رحلة/ فخر	نعم	"لمن الديار . . "
١١٢	سبيع بن الخطيم[١]	٢٢	الأرجح (مركب)	خلل الرواية	نعم	"بانت صدوف "
٢٣	عمرو بن الأهتم	٢٣	مركب ثنائي	طلل / فخر	نعم	"ألا طرقت أسماء"
٨٩	الحارث بن ظالم	٢٣	مركب ثنائي	ظعن/ فخر	نعم	"نأت سلمى . ."
١٠٥	معاوية بن مالك[٢]	٢٥	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة / فخر	نعم	"أجد القلب من سلمى . . "
٢٤	ثعلبة بن صعير "أكبر من جد لبيد"	٢٦	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة / فخر	نعم	"هل عند عمرة "
١	تابط شرًّا	٢٦	مركب ثنائي	طيف/ فخر	نعم	"يا عيد مالك من .."
١١	المسيب بن علس (خال الأعشى)	٢٦	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة / مدح	نعم	"أرحلت من سلمى.."

(١) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات ، سوى سقوط البيت التاسع من الأصمعيات ، ص٢٢٢ .

(٢) تطابقت الروايتان ، الأصمعيات والمفضليات .

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٤١	الأخنس بن شهاب التغلبي	٢٧	مركب ثنائي	طلل / فخر	نعم	"لابنة حطان بن عوف .."
٤٢	جابر بن حني التغلبي	٢٨	مركب ثنائي	ظعن/ فخر	نعم	"ألا يالقومي للجديد.."
١٢٣	عمرو بن الأهتم	٢٨	مركب ثنائي	ظعن/ فخر	نعم	"أجدك لا تلم . . "
٢٨	المثقب العبدي (قديم ، معاصر لعمرو بن هند)	٢٨	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ مدح	نعم	"ألا إن هندًا . . "
٥٤	المرقش الأكبر	٣٥	مركب ثلاثي	طلل/ رثاء/ فخر	نعم	"هل بالديار أن تجيب.."
٢٠	الشنفرى الأزدي	٣٦	مركب ثنائي	نسيب/ فخر	نعم	"ألا أم عمرو . . "
٣١	ذو الإصبع العدواني (خلل في الرواية)	٣٦	الأرجح (مركب ثنائي)	نسيب/ فخر وهجاء	نعم	"يا من لقلب . . "
١٠	بشامة بن الغدير	٣٧	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ حماسة	نعم	"هجرت أمامة . . "
٩٧	بشر بن أبي خازم	٣٨	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ حماسة	نعم	"أحق ما رأيت . . "
٢٢	سلامة بن جندل	٣٩	مركب ثنائي	بكاء الشباب/ فخر	نعم	"أودى الشباب . . "
٢١	المخبل السعدي	٤٠	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ فخر	نعم	"ذكر الرباب . . "
١٢٤	عوف بن عطية	٤٢	مركب ثنائي	طلل/ فخر	نعم	"أمن آل مي عرفت الديارا . . "
١١٩	علقمة بن عبدة	٤٣	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ مدح	نعم	"طحا بك قلب . . "
٩	متمم بن نويرة	٤٥	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ فخر	نعم	"صرمت زنيبة حبل.."

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
٧٦	المثقب العبدي	٤٥	مركب ثلاثي	نسيب/ رحلة/ مدح	نعم	"أفاطم قبل بينك . . "
٩٨	بشر بن أبي خازم	٥٦	مركب ثنائي	نسيب/ فخر	نعم	"ألا بان الخليط . . "
١٢٠	علقمة بن عبدة	٥٧	مركب رباعي	ظعن/ رحلة/ حكمة/ فخر	نعم	"هل ما علمت وما .."

المطولات ذات النمط البسيط :

رقم المفضلية	اسم الشاعر	عدد الأبيات	النمط	فكرته	مجيء المقدمة	المطلع
١١٨	أوس بن غلفاء[1]	٢١	بسيطة	حماسة	لا	"جلبنا الخيل . . "
٧٥	أبوقيس بن الأسلت	٢٤	بسيطة	حماسة	لا	"قالت ولم تقصد .
٩١	عامر المحاربي	٢٩	بسيطة	حماسة (نقيضة)	لا	"من مبلغ . . "
١٢	الحصين بن الحمام	٤٢	بسيطة	حماسة (نقيضة)	لا	"جزى الله أفناء . .
٥٦	المرقش الأصغر	٢٤	بسيطة	نسيب	لا	"ألا يا أسلمي لا صرم . . "
٨	الحادرة	٣١	بسيطة	نسيب	لا	"بكرت سمية . . "
٤٤	الأسود بن يعفر	٣٦	بسيطة	بكاء الشباب	لا	"قام الخلي . . "
٣٠	عبد يغوث	٢٠	بسيطة	بكاء النفس	لا	"ألا لا تلوماني . ."

(١) تطابقت رواية المفضليات والأصمعيات .

النتائج المستخلصة مما سبق :

١- (المقطعات) في المفضليات أربع عشرة مقطعة ، اتسمت كلها بأنها : تتناول معنى واحدًا ، وأنها تأتي بلا مقدمة ، ووحدتها ظاهرة جدًّا وقريبة .

٢- القصائد القصار في المفضليات ست وخمسون قصيدة ، اثنتان وعشرون منها من المقصرات وأربع وثلاثون قصيدة من المتوسطات .

٣- الكثرة الكاثرة من (المقصّرات) تتسم بسمات (المقطعات) فجاءت ذات نمط بسيط ، ودون مقدمة . ولم يشذ عن هذا الحكم سوى مقصرتين ، وكلتاهما لشاعرين قديمين ، الأول شاعر جاهلي قديم جدًّا ، هو : « مُرَّة ابن همام[١] . وهي المفضلية رقم (٨٢) . وهذا الشاعر هو الأب الخامس في عمود النسب لشاعر جاهلي هو : عبد المسيح بن عسلة[٢]، وعبد المسيح هذا كان معاصرًا للمنذر بن ماء السماء ، وللحارث بن جبلة الغساني[٣] .

والشاعر الثاني قديم أيضًا ، وهو (الحارث بن حلزة) في المفضلية رقم (٦٢) فلعل الشعراء الجاهليين القدامى كانوا يأتون بهذا النمط أكثر ممن تلاهم، أي مقصرات ذات نمط مركب أما ما سوى ذلك فالغالبية العظمى من المقصرات كانت (قصائد بسيطة) .

٤- (المتوسطات) مالت إلى الاتصاف بسمات (المطولات) فكانت ذات نمط مركب ، وجاءت ذات مقدمات ، وفي الغالب كانت (مركبة ثنائية) .

---

(١) رجح عادل الفريجات أن (مرة بن همام بن مرة البكري) ممن شهد أواخر القرن الخامس الميلادي وربما أدرك طرفًا من القرن السادس ، وذلك لأن هذا الشاعر هو ابن أخ (جساس بن مرة) ، وجساس عمه هو الذي قتل كليبًا في حرب البسوس ، فشاعرنا هذا معاصر لحرب البسوس على الأرجح ، وكونه الأب الخامس في عمود النسب للشاعر الجاهلي عبد المسيح بن عسلة الشيباني المعاصر للمنذر بن ماء السماء المتوفى سنة ٥٥٤م ، وهذا كله يجعله شاعرًا قديمًا دون ريب . انظر : عادل الفريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ـ ٢٧٥ ، ٢٧٦

(٢) المفضليات ـ تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ـ ٣٠٢

(٣) المصدر نفسه ـ ٢٧٨

وذلك أن متوسطات المفضليات أربع وثلاثون ، نستثني منها اثنتين بسبب ما بدا عليهما من خلل في الرواية ، وهما المفضليتان رقم (٣٦) لعوف ابن الأحوص ، ورقم (٧٧) للمثقب العبدي ، فيتبقى تحت الفحص اثنتان وثلاثون متوسطة ، جاء منها أربع عشرة قصيدة بسيطة ، وجاء منها ثماني عشرة قصيدة مركبة ، والمركبة منها غلب عليها الشكل الثنائي الفصل ، حيث جاء من هذا النمط ثلاث عشرة قصيدة ، ولم يأت من الشكل المتعدد الفصول (الثلاثي) سوى خمس قصائد فحسب ، أي أن نسبة مجيء القصائد المركبة في المتوسطات يزيد عن النصف بقليل ، لمجيء ثماني عشرة قصيدة متوسطة مركبة من إجمالي القصائد المتوسطة البالغ اثنتين وثلاثين قصيدة ، كما سبقت الإشارة .

٥- القصائد الطوال في المفضليات (المطولات) بلغت سبعًا وثلاثين قصيدة استُثني منها اثنتان ؛ بسبب ما يظهر عليهما من خلل في الرواية ، وهما المفضليتان رقم (٣١) لذي الإصبع العدواني ، ورقم (١١٢) لسبيع ابن الخطيم ، فيبقى تحت الفحص خمس وثلاثون قصيدة ، كلها جاءت من النمط المركب ، أي ذات مقدمات ، ومكونة من فصول ، ولم يشذ عن ذلك في كل مطولات المفضليات سوى ثماني قصائد :

نقيضتان ، وحماسيتان ، وغزليتان ، وبكائيتان . وقائلو هذه القصائد لم يكن أحد منهم من قدامى شعراء الجاهلية بل كانوا من متأخريهم ، أو ممن هم قبل المتأخرين بقليل ، وذلك باستثناء (المرقش الأصغر) فهو ليس من متأخري شعراء الجاهلية .

فمن المتأخرين : (أبوقيس بن الأسلت[1]) وقد أدرك الإسلام ، ولم يسلم .

---

(١) انظر ترجمته في : ابن حجر العسقلاني ـ الإصابة في تمييز الصحابة ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، د . ط ، د . ت ـ ١٦٠

وكذلك (الحصين بن الحمام) وقد أدرك الإسلام وأسلم ، وعدّ من الصحابة[1] .

وأيضًا الذي رد على الحصين بن الحمام وهو (عامر المحاربي) فهو معاصر له إذًا .

والذين قبل هؤلاء بقليل هم :

(عبد يغوث الحارثي[2]) ومقتله كان بعد يوم الكُلاب الثاني ، وهو وقع بعد البعثة التي كانت سنة ٦١٠م[3] ، و(الحادرة) ويذكر أن معاصره (زبان ابن سيار) الذي أطلق عليه لقب (الحادرة) كان معاصرًا للنعمان بن المنذر (٥٨٠م - ٦٠٢م) [4].

و(الأسود بن يعفر) كان ينادم النعمان بن المنذر[5].

و(أوس بن غلفاء) وقد قال مطولته عن أحداث وقعت بعد يوم جبلة ، ويوم جبلة كان قبل الهجرة بسبعين سنة ، أي على الأرجح سنة ٥٥٣م .

ويبدو أن مجيء هذه المطولات الثمان من النمط البسيط جاء بسبب طبيعة موضوعاتها الانفعالية الفائرة ، التي دفعت الشاعر لهذا النمط دون سواه .

---

(١) ابن حجر العسقلاني ـ الإصابة في تمييز الصحابة ـ ٣٣٥/١

(٢) (عبد يغوث) شاعر جاهلي قتل في أوائل القرن ٧م ، لأن يوم الكلاب الثاني بعد يوم الصفقة ، ويوم الصفقة وقع بعد بعثة الرسول عليه السلام سنة ٦١٠م ، فمقتله إذًا كان بعد البعثة . انظر : عادل فريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ـ ٢٣٦ ، ٢٣٧

(٣) انظر : المفضليات ــ شرح : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، الهامش ص٣٥١ وقد ذكرا أن (زبان بن سيار) حين مات ، تزوج ابنهُ (منظور) من زوجة أبيه على ما كان يصنع بعض أهل الجاهلية ، ثم فرق بينهما عمر في خلافته ، المصدر نفسه ، الصفحة نفسها والنعمان بن المنذر كان بعيد مقتله وقعة ذي قار ، التي حدثت في مطلع القرن ٧م ، انظر : عادل فريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ـ ص٦٦

(٤) انظر : عادل فريجات ـ المرجع نفسه ـ ٢٧٣٠

(٥) المفضليات ـ هامش ص٣٨٧ ، وبذلك فيوم شعب جبلة قبل البعثة بسبع وخمسين سنة .

وهناك ملحوظة بالغة الأهمية تتعلق بمطولات الشعراء الجاهليين القدامى ، فلم تكن تميل قصائدهم للطول الشديد ، ولعلها كانت في حدود الثلاثين بيتًا[1] ، وربما طالت فيما بعد كما رأينا عند امرئ القيس وأصحاب المعلقات . أما القدماء فالأرجح أنها لم تكن تبلغ ذلك الطول ، ولعله قد سبق تلك المرحلة مرحلة كانت الأبيات فيها أقصر ، وتنحصر في موضوع واحد ، وهذا ما أشار إليه ابن سلام بقوله : «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته»[2] . ثم مالت إلى الطول شيئًا فشيئًا ، وبالإضافة للطول النسبي جاء النمط المركب ، وهذا ما ظهر عند هؤلاء القدامى ، ثم مازالت تنمو القدرة الشعرية ومعها يمتد النفس الشعري ، فيزداد طول القصيدة على ما وصل إلينا من شعر الشعراء الذين كانوا قبيل الإسلام أو أدركوه .

ومن الشعراء القدامى الذين كانت قصائدهم ذات طول نسبي ، أي في حدود الثلاثين بيتًا وذات نمط مركب :

ثعلبة بن صعير المازني التميمي ، ويبدو أنه عاش في النصف الأخير من ق٥م ، وربما أدرك طرفًا من أوائل ق ٦م[3] . وكذلك :

---

(١) أورد عادل الفريجات جدولاً إحصائيًا لشعر الشعراء الجاهليين الأوائل ، مبينًا فيه عدد قصائدهم ، وعدد أبيات كل قصيدة . وبدا في هذا الجدول أن مطولاتهم كانت تتراوح بين (عشرين بيتًا) و(خمسة وثلاثين بيتًا) وهذا يؤيد ما ذكر آنفًا . انظر : الشعراء الجاهليون الأوائل ـ ١١٣

وحين تفحصت القصائد التي ذكرها الدكتور الفريجات وجدت كلا النمطين : البسيط ، والمركب ، ومن أمثلة المركب : قصيدة (زهير بن جناب) الذي رجح دكتور الفريجات أنه عاش في ق ٥م ، وأدرك أوائل ق٦م ، لأنه معاصر لحرب البسوس ، وجاءت قصيدته من (ثلاثة وعشرين بيتًا) من النمط المركب: (نسيب/ رحلة/ حماسة) . انظر : عادل الفريجات ـ المرجع نفسه ـ ٣٨١ ، ٤٠١

(٢) ابن سلام ـ طبقات فحول الشعراء ـ قرأه وشرحه : محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، د ط ، دت ، ٢٦/١

(٣) عادل الفريجات ـ المرجع نفسه ـ ٢٦٧

الأخنس بن شهاب التغلبي ، ذكر محققا المفضليات أنه : «شاعر جاهلي قديم ، قبل الإسلام بدهر»[1]، وذكرا كذلك نقلاً عن ياقوت الحموي أن قصيدته قيلت في تشتت تغلب في البلاد بعد حرب البسوس بعد أن شتتهم المهلهل[2] ، وبذلك فالأرجح أنه عاش بعد حرب البسوس ، وعانى من آثار تلك الحرب ، وقد انتهت تلك الحرب سنة ٥٢٥م .

ثم جابر بن حني التغلبي «شاعر جاهلي قديم كان صديقًا لامرئ القيس»[3] وهذا يرجح أنه من رجال النصف الأول من القرن السادس الميلادي[4] ، وكذلك سلامة بن جندل وهو «جاهلي قديم»[5] يليهم «بشامة ابن الغدير» خال زهير ، و«المسيب بن علس» خال الأعشى ، ومعاوية ابن مالك (عم لبيد بن ربيعة) .

والخلاصة :

جاءت اثنتان وعشرون مقصرة . منها عشرون نمطها بسيط ، واثنتان فقط نمطها مركب وجاءت اثنتان وثلاثون متوسطة ، منها أربع عشرة قصيدة نمطها بسيط ، وثماني عشرة قصيدة نمطها مركب ، أي أن النمط المركب بلغ النصف وزيادة في المتوسطات . وجاءت خمس وثلاثون مطوّلة ، منها ثمان نمطها بسيط ، وسبع وعشرون نمطها مركب ، أي أن النمط المركب بلغ الثلثين تقريبًا في المطولات ، وهذا يدل على أن القصائد كلما قصرت مالت إلى سمات المقطعات ، وكلما ازدادت طولاً مالت إلى سمات المطولات ، والله أعلم .

---

(١) المفضليات ـ هامش ص٢٠٣ ، وقد حدد عمر فروخ نهاية حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة سنة ٥٢٥م، انظر : عادل فريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ـ هامش ص٣٣٩ ، وبذلك فهي قد بدأت سنة ٤٨٥م

(٢) المصدر نفسه ـ الصفحة نفسها .

(٣) المصدر نفسه ـ ٢٠٨

(٤) عندما حدد عادل الفريجات عصر أحد الشعراء المعاصرين لامرئ القيس بن حجر الكندي جعله في النصف الأول من ق ٦م ، وهو (محمد بن حمران) المعروف بالشويعر ، فامرؤ القيس حياته لم تتجاوز بالتأكيد سنة ٥٦٥م ، انظر : عادل الفريجات ـ المرجع نفسه ـ ٣١٨ ، ٤٨٨

(٥) المفضليات ـ شرح وتحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبدالسلام هارون ـ ١١٩

المبحث الثاني

الوحدة

أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث

١- تيار الإنكار القاطع .

٢- تيار التردد والحيرة .

٣- تيار الإثبات .

ثانيًا : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي القديم

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

ثالثًا : (وحدة القصيدة الجاهلية)

١- براهين إثبات وجودها .

٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وماهيتها .

٣- مدارج الوحدة .

٤- أنواع الوحدة .

٥- علاقة البناء بالوحدة .

الوحدة

في سبيل التحديد العلمي الدقيق لهذا المصطلح لابد من أن نتتبع رحلته عبر السنوات ؛ لنقف على حقيقة شأنه ، ولأجل تحقيق ذلك سيتخذ البحث المسارات التالية :

أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث .

إن البحث عن (الوحدة) في قصائد شعرنا القديم ، وخاصة الجاهلي من القضايا التي ثار حولها جدل كبير في زماننا ، بين مثبت ، وآخر منكر ، وثالث متردد ، يثبت حينًا ، وينفي آخر ، أو يثبتها لبعض القصائد وينفيها عن البعض الآخر ، وفوق ذلك كله الحيرة في المصطلح ذاته ، ودليله تعدد التسميات ، من وحدة معنوية إلى وحدة نفسية ، إلى وحدة فنية إلى وحدة بنائية . . إلخ .

والتتبع التاريخي في هذا البحث سيكون مجملاً غير تفصيلي ، حتى لايتكرر هنا ما كثر دورانه في دراسات شتى عنيت بهذه القضية ، وتناولتها بالتفصيل من منظور تاريخي[1] ولكن المأخذ الأساس على بعض تلك

---

(١) من أبرز هذه الدراسات :

١- يوسف حسين بكّار ـ بناء القصيدة العربية ـ ص ٣٦٥ ، وما بعدها .

٢- حياة حاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي . دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط٢ ، ١٩٨٦م حيث عقدت الباحثة الباب الأول كله للبحث في تاريخ هذه القضية ضمن ثلاثة محاور : الوحدة في النقد الغربي ، ثم الوحدة في النقد العربي القديم ، ثم الوحدة في النقد العربي الحديث .

٣- سعيد الأيوبي ـ عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرباط ، دط ، ١٩٨٦م .

٤- محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، د ط ، د ت ص ٣٧٣ .

٥- علي مراشدة ـ بنية القصيدة الجاهلية ـ ص ٧٩ وما بعدها حيث قدّم عرضًا سريعًا لتاريخ القضية .

٦- بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ، جامعة اليرموك مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية ، إربد ، الأردن ط١ ، د ت .

٧- محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م ، ص٢٩٩ ، ٣٠٣ وما بعدها ، وتميزت دراسته بوضع قضية الوحدة في سياق فكري شامل يوضح أبعادها العميقة .

الدراسات أنها ساقت الآراء كلها مساقًا واحدًا ، فمع أنك واجد في تلك الدراسات تصنيفًا للآراء بين مثبت ، ومنكر ، لكن دون إشارة إلى (العامل الزمني) ، ودون توقف عند الرأي الأكثر شيوعًا في الدراسات ، في فترة زمنية ما ، فينتهي القارئ إلى الظن بأن الأمر لازال على حاله ، وأن هـذيـن الرأيـيـن ـ أي إنكار فريق للوحدة ، وإثبات فريق آخر لها ـ لازال على حاله أيضًا من القوة عند كلا الفريقين ، بينما يكشف لنا التتبع التاريخي لهده القضية عما يخالف ذلك ، حيث تستوقفنا ملحوظة رئيسة في شأن تلك الدراسات التي عنيت بالوحدة ، وقوام هذه الملحوظة أن الدراسات قد تدرّجت عبر السنين ، من الإنكار القاطع حتى وصلت الآن إلى ما يشبه الإثبات اليقيني التام ، وقد مرت أثناء تدرجها بمرحلة وسطى هي أشبه بحالة من التردد ، والحيرة بين الأمرين ، وسنقف على كل مرحلة لبيانها وتوضيحها .

المرحلة الأولى : مرحلة الإنكار القاطع .

دأب العديدون ممن تناولوا هذه القضية في النقد العربي الحديث على البدء بـ (خليل مطران) حينًا ، وبالعقاد حينًا آخر ، باعتبار أنهما أشهر من دعا إلى تحقيق الوحدة في الشعر ، وقد رافق ذلك نقد لاذع للشعر العربي القديم واتهامه بافتقاد الوحدة ، تعريضًا أو تصريحًا ، بينما كل ذلك لم يكن إلا بمثابة (رجع الصدَى) . وإنما كانت أصوات المشككين تنبعث قبل مطران والعقاد من الضفة الأخرى للبحر الأبيض المتوسط ، من (أوروبا) فهم الذين يقولون ، ومن بعدهم يقتفون ويرددون ، (فالقضية/ الاتهام)إن شئنا الدقة ، كان أول ظهورها على يد المستشرقين المهتمين بالشعر والتاريخ الجاهليين ، ممن قاموا بتحقيق ونشر دواوين شعرية ، أو مجموعات شعرية لبعض شعراء الجاهلية ، ولم يأت اهتمامهم بهذه القضية موجهًا لها في المقام الأول ، وإنما أشاروا إليها في معرض نقاشهم لقضية أخرى كانت أنظارهم متعلقة بها ، وهي مسألة : (رواية الشعر الجاهلي) ، وما استتبع ذلك مما اشتهر لاحقًا باسم : قضية الانتحال ، ومع أنها قضية قديمة قد فرغ القدماء منها ، بواسطة غربلتهم العلمية الرصينة للثروة الشعرية التي وصلت إليهم ، وانتهوا إلى الاطمئنان إلى

قدر كبير صالح من شعر الجاهلية ، ونبهوا إلى المنحول وإلى المشكوك في شأنه[١]. لكنها ولدت ميلادًا حديثًا خبيثًا ، فتحولت من قضية أدبية خالصة ، إلى زلزال ينسف الصروح الشوامخ من قواعدها [٢]، ولو أن الأمة كانت في عهود عزتها ومجدها لما كان لأقوالهم تأثير يؤبه لشأنه ؛ لأن أقوالهم كانت في حدود الخطأ الآتي من فساد المعرفة ، أو في حدود الخطأ الآتي من غلبة الهوى[٣]، لكن الخطر بزغ برأسه ممن استجاب لكتاباتهم من أهل لساننا « ممن لم يكن يملك منهجًا لدراسة الشعر الجاهلي ، ولم يستبن له أنه للماضين من علماء أمته منهج ، ولأمر ما أحس بافتقاد المنهج ، وقعدت به همته عن استخلاص منهج يعينه على دراسة ما انتهى إليه من شعر الجاهلية ، وكان لاستدارة الزمان ودولته التي ترفع قومًا ، وتخفض آخرين أثر بليغ في توجهه إلى ما عند هذه الطائفة من الأعاجم»[٤] وأقدم ما وصلت إليه من إشارة لدعوى افتقاد القصيدة العربية الجاهلية للوحدة ، أو ما سماه الشيخ محمود شاكر (الفتنة الحديثة) [٥] ما ورد عند المستشرق الألماني نولد كه [٦] في بحث

---

(١) ناصر الدين الأسد ـ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ـ دار المعارف ، القاهرة، ط٥ ، ١٩٧٨م ، ٤٦٥ ومابعـــدها .

(٢) محمود شاكر ـ نمط صعب ـ ص ٣٦٨

(٣) محمود شاكر ـ المرجع نفسه ـ ص ٣٧٠

(٤) محمود شاكر ـ نفسه ص ٢٩٧

(٥) انظر ـ المرجع السابق ـ ص٢٩٩

(٦) عرّفه الدكتور عبد الرحمن بدوي ، الذي ترجم بحثه بأنه : تيودور نولدكه ، شيخ المستشرقين الألمان ، ولد سنة ١٨٣٦م ، وتوفي سنة ١٩٣٠م ، ويبدو من ترجمته أنه متخصص في اللغات السامية ، والنحو المقارن للغات السامية ، ويأتي في مرتبة تالية اهتمامه بالشعر العربي القديم ، حيث اطلع عليه ونسخ من مخطوطات فينا وليون وبرلين إبان رحلاته إليها « والعجب أنه لم يرحل مطلقًا إلى البلاد العربية والإسلامية رغم أن تخصصه وعمله كان يتعلق بلغات هذه البلاد وآدابها وتاريخها » ص ٣١٠ .
انظر : دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ترجمها عن الألمانية والإنجليزية والفرنسية الدكتور عبد الرحمن بدوي ـ دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩م .

له بعنوان : (من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم) هذا البحث ظهر سنة ١٨٦١م[١]. وفيه عرض لبناء القصيدة العربية الجاهلية ووحدتها في معرض حديثه عن رواية الشعر الجاهلي ، فقال : «ومن ناحية أخرى ، فإن تخلخل تركيب القصائد العربية ساعد على سقوط بعض الأبيات والمواضع أو التغيير في ترتيبها ، فلو لم يكن ترتيب الأجزاء اعتباطيًّا ، ولو لم يكن بناؤها مفككًا ـ كما يعتقد الناس عادة فإن الشكل الحالي للقصائد حيث يعوز كل خيط للاهتداء به في الترتيب ـ كان سيكون أكثر إحكامًا ورسوخًا»[٢].

هذا الرأي ذاته وهو أن (تفكك القصيدة الجاهلية) وافتقادها للبناء المتماسك يجعلونه هو أس البلاء ، وهو سبب تبعثرها وتناثرها إلى قطع مرة ، أو تجمع قطع متشظية من قصائد متعددة في قصيدة واحدة ، بينما الضد هو ما حدث ، وما قالوه هو الاستثناء ، فبناء القصيدة المحكم ينفي الدخيل ـ لوكانوا يعلمون ـ واستشهادهم بأبيات (تأبط شرًا) التي يزعمون أنها ضُمَّتْ إلى معلقة امرئ القيس ، ويجعلون ذلك مثالاً على ضم قطع منعزلة ذات مصادر مختلفة إذا سمحت بذلك الوزن والقافية [٣] ، ولكن حين ننظر في الديوان نجد أن هذه الأبيات لم يروها الأصمعي ولا الضبي ، وأن الذين رووها نبهوا إلى أنها ليست لامرئ القيس ، وأن هناك شبه إجماع على ذلك ، كقول التبريزي : «وروى بعض الرواة هاهنا أربعة أبيات ، وذكر أنها من القصيدة ، وخالفه فيها سائر الرواة» [٤] فهذا المثال هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، جعلوه هو القاعدة ، بينما الحق أن إحكام البناء هو وسيلة عقلية لابد أن الشاعر استخدمها في سبيل حفظ وسيرورة إنتاجه الشعري ، ولو كان الأمر كما قالوا لما غاب هذا التهديد الخطير للقصائد عن أذهان الشعراء عبر عهود متطاولة ، فأقل تأمل

---

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ١١

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٢٣

(٣) بحث نولدكه السابق ـ ص ٢٣

(٤) ديوان امرئ القيس ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٣٧٢ .

سيجعلهم يكتشفون ذلك ، ويسارعون لمعالجة هذا الخلل الفادح الذي يذهب بالتفرد ، وبكل ماجهد الشاعر في تحصيله ، وبناء سمعته الفنية من خلاله .

يلي نولدكه ـ تاريخيًا ـ ڤلهلم ألفرت [١] في بحثه الذي يحمل عنوان «ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة» صدر سنة ١٨٧٢م [٢] تتردد في بحثه المزاعم ذاتها عن افتقاد الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وأن اتسامها بهذا القصور والنقص اللاصق في أصلها أدى إلى إمكانية تبعثرها إلى قطع متعددة ، إذ يقول : «ولن يخطئ المرء إذا قال إن القصيدة إذا لم يكن فيها ارتباط باطن يربط الأجزاء بعضها ببعض فإنها تتفكك إلى أجزاء مختلفة ، إن هذا نقص لاصق بأصله ، وقد تلافته الصنعة الشعرية المتطورة فيما بعد ، وهنا يكمن الخطر في توهم أن القصيدة كل كبير متماسك» [٣] ويكرر ذلك بقوله : «لقد رأينا حقيقة الحال فيما يتعلق بالارتباط بين أجزاء القصيدة الواحدة ، أن هذا الارتباط مفكك في مجموعه ، إذا لم نرد القول إنه اعتباطي» [٤] ويتناول بالتشكيك قدرات العلماء في القرن الثاني الهجري : «فهل كان في استطاعة حتى علماء اللغة والعارفين بالشعر من الطراز الأول ، وقد وجدوا في القرن الثاني الهجري أن يعتقدوا في صحة قصائدٍ ارتباطها الباطن غير موجود ، وقد رتبها الراوي على حسب هواه . أما عن صحة لغتها فكانوا يملكون الحكم ، لكنه حكم ، غالبًا ما أخطأ ، لكن لم يقدروا على الحكم على ارتباط بين الأجزاء المختلفة في القصيدة الواحدة ، ولاحتى على ارتباط الأبيات المفردة في كل واحد من هذه الأجزاء» [٥] وبعد أن أثار عجاجة من الشك عن عمل النقاد

---

(١) مستشرق ألماني ولد سنة ١٨٢٨م ، وتوفي سنة ١٩٠٩م ، يكتب اسمه بالعربية على ما نشر من الدواوين : وليم بن ألورد ، انظر : عبد الرحمن بدوي ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ٣١٣

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٤١ ، وأعيد طبع هذا البحث سنة ١٩٧٢م

(٣) المرجع نفسه ـ ص ٦٦

(٤) المرجع نفسه ـ ص ٦٩

(٥) المرجع نفسه ـ ص ٦٨

القدامى ، أخذ في تمجيد علمه ومقدرته هو وغيره من المستشرقين بطريقة فيها من التذاكي المكشوف ما فيها ، فتواضع أولاً بذكر افتقاده القدرة على الحكم بين شاعرين يصفان ناقة ، أو فيما يتصل بذكر المواضع ، وأن هذا مما يحسنه النقاد القدامى ، وهي أمور ـ كما يبدو جليًّا ـ لاتتصل بجوهر الشعر ولبابه ، أما حين جاء إلى إدراك الارتباط بين أجزاء القصيدة ، وهو من أرفع أبواب فهم الشعر وأجلها ، نسب هذه القدرة لنفسه ، وجرَّد منها علماءنا الأوائل بعجرفة متناهية ، يقول : «لكن فيما يتعلق بالحكم على الارتباط بين أجزاء القصيدة وأبياتها فإننا أقدر كثيراً من اللغويين العرب»[1] ويلح على ذلك فيقول : «ونحن أقدر على الحكم على ترابط القصيدة ومجموعها والعلاقات بين مختلف أجزائها من أولئك اللغويين ؛ إذ لدينا شعور بالحاجة إلى الارتباط الباطن ، أما أولئك فاقتصروا على امتحان التعبير المفرد» [2] وينتهي إلى أنهم «إنما يهتمون بجزيئات وتفاصيل فحسب ، ونحن وقد تعودنا على المعالجة النقدية للمواد ، صرنا ميالين للشك والاتهام منذ البداية ، فنحن نجد تناقضات ومحاولات وثغرات وإضافات غير مقبولة ، لم تخطر ببال أولئك العلماء السذج»[3].

ففي مجمل كلامه هناك مقارنة بين علماء ق ٢هـ وبين المستشرقين المشتغلين بالشعر العربي القديم ، والمقارنة تنتهي إلى تقديم المستشرقين على أولئك العلماء الذين يوصفون بالسذاجة والنظر الجزئي ، والاشتغال بالتفصيلات التي لاتمس جوهر الشعر ، والخلاصة لما قال إن شعراء الجاهلية ما خلَّفوا لنا إلا قصائد لاترابط بينها ، بل جاء توالي الأبيات (اعتباطيًّا) وتبعهم في ق ٢هـ نقاد ورواة أسوأ حالاً ، نظرهم جزئي سطحي ، فهذه الأمة بشعرائها وعلمائها تتسم بافتقاد القدرة على التفكير المترابط ، وافتقاد القدرة على الإدراك

---

(١) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ص ٧٤

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٧٥

(٣) نفسه ـ ص ٧٥

الشمولي الكلي ،وهذا ليس افتراء على المستشرق بل عرض لما قال ، وكل تلك الآراء منه ، وممن سبقه ، وممن تلاه من المستشرقين [1] سرت مسرى لعاب الأفاعي في مسيل فرات ، حتى سممت كتابات كثير من الباحثين من أهل لساننا ، وصارت مدخلاً هائلاً للحكم على عقل الأمة العربية بالقصور ، مقارنة بالعقل الغربي المتفوق ، مثل ما ورد عند أحمد أمين من أن العقل العربي لاينظر للكون نظرة شاملة تحلل أسسه وعوارضه ، وأن هذا يبرز في الأدب العربي الذي يعاني من ضعف المنطق ، وعدم تسلسل الأفكار ، وقلة ارتباط بعضها ببعض ارتباطًا وثيقًا ، حتى لو عمدت إلى القصيدة ، خاصة في الشعر الجاهلي ، فحذفت منها جملة أبيات ، أو قدّم متأخر ، أو أخّر متقدم ؛ لن يلحظ القارئ أو السامع ذلك» [2] وهكذا طلع قرن الشيطان ، وتوالت

---

(١) كذلك من المستشرقين الذين وصفوا القصيدة العربية بأنها أجزاء متفرقة وأن الوحدة ليست للقصيدة ، ولكن للبيت : كارل بروكلمان ـ تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية : عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، د ت ـ ١ / ٥٧ .
غوستاف جرينباوم ـ دراسات في الأدب العربي ـ ترجمة : إحسان عباس ، وأنيس فريحة ، محمد يوسف نجم ، كمال يازجي بيروت ، مطبعة الحياة ، ١٩٥٩م ـ ص١٤.
رينولد نيكلسون ـ تاريخ العرب الأدبي ـ سنة ١٩٧٠م .
وقد تناول قضية الشعر المنحول عند حديثه عن رواية الشعر الجاهلي ، فكان من أسباب الانتحال ـ حسب رأيه ـ ما يرتبط بطبيعة تركيب القصيدة الجاهلية من تفكك ، وحاجة للترابط المنطقي ، انظر : يحيى الجبوري ـ المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان . ط١ ، ١٩٩٧م ـ ص ٣٧ .
وانظر كذلك : دائرة المعارف الإسلامية ـ ترجمة : أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد ، وعبد الحميد يونس ، دار الفكر ـ د ط ، د ت . ١٣ / ص ٣٠٦ ومابعدها حيث وردت عبارات مثل : «وكل بيت من الشعر وحدة كاملة بذاتها ، ولهذا كان الشعر العربي في أساسه مفتتًا . وهو شعر وصفي ، ولكن الوصف فج . . وحاصله في نظرنا نحن الغربيين غريب ، بل ممجوج» .

(٢) فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١٠ ، ١٩٦٩م ـ ص ٤٢ ومابعدها وقد بدا تأثره بالمستشرقين في قوله ص ٤١ : «لاحظ بعض المستشرقين أن طبيعة ==

الكتابات من أبناء الثقافة العربية شعراء ونقادا ، ومن لم يكن متأثرًا بكتابات المستشرقين ، لم يسلم من الانبهار بالأدب الغربي وجمالياته ، مع انحسار الإعجاب بالشعر العربي القديم فالشعراء ، بدءًا من : خليل مطران [١] مرورًا بأبي القاسم الشابي [٢] وانتهاء بنزار قباني [٣] والنقاد من : العقاد [٤] ومحمد

== العقل العربي لاتنظر إلى الأشياء نظرة عامة شاملة ، وليس في استطاعتها ذلك» ثم يمضي مؤيدًا ذلك حتى يقول في صفحة ٤٢ : «هذه الخاصة في العقل العربي هي السر الذي يكشف لك ماترى في أدب العرب حتى في العصور الإسلامية من نقص وماترى فيه من جمال» ، وقد تكرر هجوم أحمد أمين على الشعر الجاهلي في كتابه : النقد الأدبي ـ ١/٢٥٠ .

وأفرد للطعن فيه كتابه : جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي ، في سنة ١٩٣٩م وقد أبرز حلقة التأثر هذه الدكتور محمد أبو موسى حيث يقول مبينًا مصدر العديد من الأفكار التي شاعت في أوساط المثقفين فصرفتهم عن أدبهم وثقافتهم : «وقد انحدرت في تصوري من تلك الدراسات التي نهض بها جماعة المستشرقين ، وأساتذة الأدب العربي من الغربيين في الجامعات المصرية وتركوها وقد اتصلت بآثار رجال كبار في حركتنا المعاصرة ، فالمرحوم طه حسين لم يفلت من تأثير مرجليوث في ضلاله زيف الشعر الجاهلي «انظر : قراءة في الأدب القديم ـ مكتبة وهبة ، ط٢ ، ١٩٩٨م ، ص ٢١ .

(١) ورد رأيه في مقالة له في المجلة المصرية ، العدد الثاني ـ سنة ١٩٠٠م ، وصف فيها القصيدة العربية بالتفكك وافتقاد الترابط ، ومقال آخر له سنة ١٩٠١م كرر فيه وصف الشعر العربي بالمنظومات التي لاروابط بينها ، انظر : حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ص ٨٦ وما بعدها .

(٢) جاء رأيه في محاضرة له بعنوان : الخيال الشعري عند العرب ، ألقاها عام ١٩٢٩ أخذ فيها على القصيدة العربية أنها تعج بالمتناقضات التي لم يؤلف بينها على خلاف القصيدة الغربية ، انظر : حياة جاسم – المرجع نفسه ـ ص ٨٦ وما بعدها .

(٣) جاء رأي نزار قباني في كتابه : الشعر قنديل أخضر ـ بيروت ، ١٩٦٣م ـ ص ٢٣.

(٤) انبثت آراء العقاد عن ذلك في عدد من كتبه ، مثل : نص ورد في كتابه : (مراجعات في الآداب والفنون) كان فيه شديد الوطأة على القصيدة الجاهلية ، حين وصفها بأنها : «في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة» انظر : ص ٨٥ . ==

مندور [١] ، ومحمد غنيمي هلال [٢] ومحمد مصطفى بدوي [٣] وغيرهم ، تجد الطعن والتشكيك ذاته في القصيدة الجاهلية ، بل يتجاوزه إلى الشعر العربي كله ، وأحيانًا إلى العقل العربي كله .

== كذلك في كتابه : (ساعات بين الكتب) حين قارن الشعر الإنجليزي ، والشعر العربي ، وانتهى إلى قوله : « ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية ، ولاترى قصيدة إنجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة» منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا د ط ، ١٩٧٩م ، ص ٤٩٠ .

وكذلك إشاراته الواردة في : (الديوان) الصادر سنة ١٩٢١م .

وقد أفضى به تقديمه للشعر الغربي الذي يراه متحليًا بالوحدة العضوية ، على الشعر العربي الذي يفتقر إليها ، وأن ذلك نابع من الفرق بين العقليتين ، أفضى به كل ذلك إلى أن أرجع عبقرية ابن الرومي إلى عقليته اليونانية ، وذلك في المقدمة التي كتبها لمختارات كامل الكيلاني من ديوان ابن الرومي ، حيث يقول : « فالرومية هي أصل هذا الفن الذي اختلف به ابن الرومي عن عامة الشعراء في هذه اللغة» انظر : يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ص ٤٤٤

ويذكر بكار أن العقاد ربما أعاد النظر في هذا الأمر ، حيث لانجد هذا التصريح في كتاب العقاد : (ابن الرومي حياته وشعره) .

(١) حيث يرى أن أدب العرب أدب جزئيات ، وحدتها البيت لا الفكرة ، انظر : النقد المنهجي عند العرب ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د ط ، د ت ـ ص٥٣، حيث يقول عن العرب « وأدبهم أدب جزئيات ، وحدتها البيت ، لا الفكرة . .» .

(٢) في كتابه : (النقد الأدبي الحديث) ـ دار نهضة مصر ، د ط ، د ت ، حيث رفض رفضًا قاطعًا أن يكون في القصيدة الجاهلية وحدة عضوية : « فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل من الأشكال لأنه لا صلة بين أجزائها» ص ٣٧٤ ، أما ظهور الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث ، فهي «من بواكر تأثرنا المحمود بالغرب» ص ٣٨١ .

(٣) في كتابه : دراسات في الشعر والمسرح ـ دار المعرفة ، ط١ ١٩٦٠م ، ص٢٠ حين تحدث عن الوحدة العضوية وانتهى إلى أن الشعر الجاهلي لم يحقق مثل هذه الوحدة .

وقد حلّل مصطفى ناصف هذا الصدع الذي حدث عند النقاد العرب المحدثين وذكر : «أن الرواد أرسوا دعائم الاغتراب عن التراث الذي كانوا حريصين عليه ، ورب حريص ضل الطريق» [1] وأن «العقاد بلغ ما أراد من فتح القلوب المغلقة على أذواق معينة ،وبلغ مالم يرد من صد الناس عن كثير من الشعر العربي» [2] وهذا لأنه : «لم يكن متوقعًا في أمة مغلوبة أن تستبقي الإحساس التقليدي الذي ورثته عن آدابها وفنونها» [3] .

ولكن هل عُرِفَ عن واحد من كل هؤلاء أنه قدّم دراسة واحدة عميقة وشاملة تحلل الشعر الجاهلي تحليلاً يقوم على منهج علمي رصين مستمد من الشعر الجاهلي ذاته ،ولذلك المنهج معالم واضحة تفضي إلى الاطمئنان إلى نتائجه ؟

إن التاريخ يجيب بالنفي ، فالأحكام صدرت تأثرًا بما قاله الآخرون ممن ليسوا من أهل هذا اللسان ، ومهما بلغ علمهم واجتهادهم ، فإن العلماء من أهل اللسان هم وحدهم القادرون على إصدار مثل هذه الأحكام الخطيرة الشأن على أدب أمتهم التي ينتمون إليها ،ولو قدرنا أن الوضع قد تغيرت فيه الأدوار ، فالعقاد ـ مثلاً ـ المطلع على الأدب الإنجليزي ، هل يقبل منه الإنجليز ـ مهما بلغ علم العقاد بأدبهم ـ أن يصدر أحكامًا جليلة الشأن تمس جوهر أدبهم؟ ثم هل يعقل أن يتجاوزوا السماح له بذلك إلى أن يتبنوا أحكامه وآراءه ، وأن يرددوها دون تمحيص ونظر؟ أي هزيمة كانت ترهق وجدان وعقل ذلك الجيل من النقاد والشعراء ؟! واستشرى الداء واستفحل ، فانداحت التهمة إلى الكثير من الكتب والأبحاث ،التي تناولت تاريخ الأدب ونقده عبر القرون [4]،

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م ـ ص ٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ـ ص ٣٦ .

(٣) المرجع نفسه ـ ص ١٥ .

(٤) على سبيل المثال لا الحصر :

١ ـ حنا الفاخوري ـ تاريخ الأدب العربي ـ المطبعة البولسية ، د ط ، د ت . ==

بل تسربت في بعض الأحيان إلى مناهج التعليم العام الذي تثقف به الناشئة الغرّة [1] ، بل صار عند البعض قضية بديهية لانقاش فيها ، وقد ضرب الشيخ

==يقول عن القيمة الفنية للشعر الجاهلي : « فالشعر الجاهلي يكاد يخلو من المنطق والترتيب العقلي فليست للقصيدة وحدة تأليفية في أكثر الشعر الجاهلي . . ولأجل ذلك كان أسلوب القصيدة في بنائها متفككًا » ص ٦٢ ، ٦٣ بل منذ أن بدأ حديثه عن الأدب عامة في بداية الكتاب وعلاقة هذا الأدب بالروح العربية ذكر أن هذا الأدب مرآة للعقل البدوي الذي لاينظر إلى الأشياء نظرة عامة شاملة فيغلب على أدبه الفطرة والطبع أكثر من الاكتساب والجهد ، وقد كان ذلك سبب نقص في الأدب العربي إذ ضعف المنطق والتسلسل في قسم من شعره ومؤلفاته الأدبية ، نفسه ص ٤٣ .

٢- شوقي ضيف ـ العصر الجاهلي ـ دار المعارف ـ القاهرة ، ط٨ ، د ت في حديثه عن الخصائص المعنوية للشعر الجاهلي : « وما أشبه القصيدة عندهم بفضائهم الواسع الذي يضم أشياء متباعدة لاتتلاصق . . فتوالت الموضوعات فيها جنبًا إلى جنب بدون نسق ولانظام ولامحاولة لتوجيه فكري ، إنما هي موضوعات أو أشكال متجاورة يأخذ بعضها برقاب بعض في انطلاق غريب كانطلاق حياة الشاعر في هذا الفضاء الصحراوي » ص ٢٢٤ .

أما في كتابه : « في النقد الأدبي » دار المعارف بمصر ـ ط٧ ، دت فيأتي كلامه أكثر حدة نافيًا الوحدة عن القصيدة الجاهلية : « وعلى هذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحي وخيامه ، فكل بيت له حياته واستقلاله ، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها وقلما ظهرت صلة وثيقة بين بيت سابق ولاحق ، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لامن حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب بل أيضًا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد ، فهي تتجاور مستقلاً بعضها عن بعض » ص١٥٥

(١) من الأمثلة على ذلك ماورد في منهج الأدب العربي للصف الثاني ثانوي ط ٢٠٠٧م أثناء الحديث عن التجديد في الشعر العباسي جاء لمز الشعر الجاهلي : « فقد التحمت القصيدة بعد أن كانت أقسامًا لايربط بينها رباط نفسي أو فكري إلا ماندر » ص ٢٤ .

محمود شاكر لنا مثلاً محزنًا بصاحب ذلك المقال الذي لم يجد مثلاً يضربه على التفكك والتبعثر أوضح من قصائد الشعر القديم .[1]

وهذه المرحلة لايزال لها عجاجها الذي يبدو بين حين وآخر .

المرحلة الثانية : مرحلة الحيرة ، والتردد في قضية الوحدة بين النفي عن بعض الشعر والإثبات لبعضه الآخر .

وهذه المرحلة ظهرت بعد المرحلة الأولى زمنيًّا ، ثم استمر الاتجاهان فيما بعد معًا في الساحة النقدية ، ومن أشهر الباحثين المنتمين لهذه المرحلة : محمد زكي العشماوي ، ومحمد النويهي ، وقد قدما دراسات قيمة ، حللوا خلالها بعض قصائد الشعر الجاهلي ، واتصفوا بامتلاك معرفة أوسع بالشعر الجاهلي ، تتفوق على ماكان لدى الباحثين الذين ظهروا في المرحلة الأولى ، والذي يظهر لي أن مبعث حيرتهم أنهم كانوا بين أمرين : بين قصائد جاهلية أدهشتهم بفنها الجليل ، وما يترقرق على صفحاتها من جودة الشعر ، ومن البناء المحكم ، والوحدة الرفيعة ، وبين ركام هائل من الأحكام التي تحطّ من هذا الشعر ، وتسمه بالتفكك والتبعثر ، وهي أحكام تحاصرهم أينما قرأوا لمن سبقهم من الباحثين المحدثين ، عربهم وعجمهم ، إلا القليل النادر[2] ، وفوق كل ما سبق هناك مشكلة المنهج الذي في ضوئه ينبغي أن تتم دراسة

---

(١) أورده الشيخ نقلاً عن مجلة المصور ، ١٢ ديسمبر ـ ١٩٦٩م ، حيث يقول الكاتب : « فالمقال ، أي مقال فيما أظن ، بناؤه الفكرة المجملة الأساسية فيه ، وليست فقراته منفصلة بعضها عن بعض ، إنه ليس قصيدة من قصائد الشعر القديم ، يمكن أن نناقش ونعلق على كل بيت من أبياتها بمفرده معزولاً عن سائر الأبيات» انظر : نمط صعب ونمط مخيف ـ ص ٣٢٠

(٢) من الكتب التي ذكرت في ثبت المراجع لدى العشماوي : محمد غنيمي هلال ـ مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، دراسات في الشعر المسرحي ـ محمد مصطفى بدوي ، محمد مندور ـ النقد المنهجي عند العرب ، نزار قباني ـ الشعر قنديل أخضر وهي دراسات تنتمي للاتجاه الأول ذي الإنكار الحاد القاطع .

القصائد ، فالعشماوي مثلاً تبنى رؤية قائمة على مبادئ فنية لباحث إنجليزي هو (كولردج)[1] وحاول جاهدًا أن يبحث عما يتفق وهذه الرؤية ذات المبادئ المحددة في القصائد الجاهلية ، بينما السبيل هو أن تقرأ الشعر الجاهلي قراءة متبصرة ليُستخرج منه المنهج الذي تدرس قصائد هذا الشعر من خلاله ، وهو عين ما فعله (كولردج) فهو لم يستخرج المنهج أولاً ، ثم بحث عما يوافقه في الشعر ثانيًا ، بل العكس هو الصحيح ، والعشماوي ذكر ذلك في كتابه ، حيث أشار إلى أن «تأمل كولردج العميق لشعر (ورد زورث) الذي كان بمثابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي ، وهي التي تحقق لديه جوًّا مثاليًّا خاصًّا ، فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال» .[2]

وبعد أن يستعرض نظرية كولردج ، يشرع في النظر إلى حال الشعر العربي القديم ، في مبحث : «الوحدة العضوية في القصيدة العربية»[3] وبعد أن يذكر رأي طه حسين المثبت للوحدة في الشعر الجاهلي يقول : «لانستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين وأن نأخذ من هذا تعميمًا فنزعم أن في القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول السابقة»[4] وبعد استعراض أمثلة مجتزأة من قصائد جاهلية متعددة ، يصل إلى تحديد

---

(١) هذه الرؤية هي ما عرف بـ (نظرية الخيال عند كولردج) وفيها ثلاثة موضوعات رئيسة هي : الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي ، والفرق بين الخيال والتوهم ، ثم تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني ، أو : الوحدة العضوية ، انظر : كولريدج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبدالحكيم حسان ـ دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، دط ـ ص ٢٤٠ ، ص٢٥١ .

(٢) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ٦٤ .

(٣) محمد زكي العشماوي ـ نفسه ـ ١٢١ ومابعدها .

(٤) المرجع نفسه ـ ص ١٢٣

الوحدة التي في الشعر الجاهلي حسب رأيه وأنها : «وحدة الصراع من أجل الحياة»[١] ولكن يستدرك بأن هذا «لايعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية» [٢]وأن ما تحقق في معلقة لبيد ، من وجود خيط شعوري واحد هذا لايتحقق في كل قصائد الشعر الجاهلي ويبدأ في تحليل معلقة لبيد[٣] ، وفي ختام تحليله يؤكد أن «هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها ، وخروجها من وصف الأطلال إلى الناقة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها» [٤]وهنا يطرح الباحث تساؤلاً جوهريًا : «ما علاقة الإحساس بالعصر ، وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي نبحث عنها في القصيدة العربية» ويجيب : بأن «هناك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر ، وبين الوحدة العضوية التي حددها لنا كولردج» [٥] ويعود للتساؤل : «هل تحقق مثل هذه الوحدة ـ يقصد وحدة الإحساس بالعصر ـ هل تحقق مثل هذه الوحدة في معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ؟ . . . لوصح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققًا للوحدة العضوية ، وهذا ما لانستطيع أن نذهب إليه» [٦] ، ولكنه بعد بضعة أسطر يقول ، وكأنه يناقض نفسه : «ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة» [٧] ويجعل مرد ذلك إلى «قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها ، وكلماتها ، وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذي ينشأ من الصراع

---

(١) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ١٤١
(٢) المرجع نفسه الصفحة نفسها
(٣) المرجع نفسه ـ ص ١٤١ وما بعدها
(٤) المرجع نفسه ـ ص ١٧٨
(٥) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٧٩
(٦) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٨٠
(٧) المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها

بين ماهو منطقي وبين ما هو غير منطقي ، بين اللاوعي الفردي ، واللاوعي الجماعي» [١] .

ويضم معلقة (طرفة بن العبد) إلى الحكم ذاته ؛ لسيطرة عاطفة واحدة على القصيدة كلها ، في حالة حذف جزئية (وصف الناقة) من المعلقة [٢] ، متابعًا في ذلك لما قاله طه حسين من قبل ، [٣] وفجأة نجده يقلّص حكمه السابق الذي نصَّ فيه على تحقق الوحدة العضوية في معلقة لبيد ، وما استبقاه من معلقة طرفة ؛ فيجعل ما في هاتين المعلقتين (نواة الوحدة العضوية)، فحسب ، ويزيد بأن هذا ما لانظفر به في سائر المعلقات ، أو غير المعلقات [٤] ، مكتفيًا بالاستشهاد في هذا المقام على جزئية لاتتجاوز ثمانية أبيات من معلقة امرئ القيس ، [٥] وحين يصل إلى رصد نتائج مبحثه ينصُّ على أنه لايذهب إلى ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين من الإنكار التام لوجود الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي ؛ لأن حكمًا كهذا لايلقى إلا بعد «استقصاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامة ، وقبل دراستها دراسة تحليلية لاتقف عند الشكل الظاهري» [٦] ولكن في الوقت نفسه لايذهب إلى أن الوحدة العضوية متحققة في كل قصائد الشعر الجاهلي ، «إنما على النقيض قد لاتتحقق إلا في القليل منها» [٧] دون أن يبين الأساس العلمي الذي بُنِيَ عليه هذا الحكم العام الخطير ، وهو الذي طالما أكّد أنه لايجوز إلقاء أحكام عامة إلا بعد استقصاء للشعر الجاهلي بعامة ودراسته دراسة تحليلية ، ولم يذكر أنه قام بأي من هذين العملين

---

(١) محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢) العشماوي ـ المرجع السابق ١٨٢

(٣) حديث الأربعاء ـ دار المعارف ، القاهر ، ط١٤ ، دت ، ج١/ ٥٨ ، ٥٩

(٤) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ ١٨٣

(٥) نفسه ـ ص ١٨٤

(٦) نفسه ـ ص١٨٧ ، ١٨٨

(٧) نفسه ـ الصفحة نفسها

الموضوعيين قبل إصدار حكمه السابق الذكر ، وفي نهاية المطاف يثوب إلى حذر الباحث الجاد وتثبته ، فيجعل مفتاح القضية في الشعر : « ومن ثَمَّ لايمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية ، أو من الكيان العضوي للقصيدة ، والأمر يتوقف دائمًا على القصيدة التي بين أيدينا » [١] « والأمر في النهاية مرده دائمًا إلى النص الذي بين أيدينا » [٢] ولقد حرصت على عرض رأي العشماوي بتفصيلاته ، وتساؤلاته ، ليتضح ما بدا في بحثه من مراوحة بين ما تنزع إليه نفسه كباحث جاد قدير يحرص على التثبت والاستقصاء ، وبين ما يخنق ذلك النزوع من سُحُبِ التشكيك التي علقت بالشعر الجاهلي ، وتراكمت حول سمعته الفنية ، حتى حالت بين هذا الشعر وبين أن يُنظر إليه نظرة موضوعية علمية منصفة ، لاتثقلها أغلال الأحكام المسبقة التي لم تقم على منهج علمي مكين .

وممن يمثل هذه المرحلة باحث ثان هو الدكتور محمد النويهي ، في كتابه : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه [٣] ، ويقع في جزأين ، حلل فيه تسع قصائد ، وبضع مقطّعات ، وبعض الأبيات المفردة ، وهذا يدل على اتساع دائرة فحص الشعر الجاهلي شيئًا ما[٤].

فكلما اتسعت دائرة الفحص والتحليل تَجَلَّتْ قَسَمَات وحدة ذلك الشعر شيئًا فشيئًا .

ولكنك لاتزال تلمح الحيرة ذاتها ، ويحسن بنا استعراض رؤيته كما بدت من خلال كتابه هذا . حيث عَبَّرَ في مطلع كتابه عما تعانيه الدراسات النقدية الحديثة من افتقاد الفهم الدقيق للشعر الجاهلي ، وقد نتج عن ذلك أحكام غير دقيقة ، ثم صارت هذه الأحكام شائعة ، بينما لايقوم كل ذلك على معيار من

---

(١) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ ص ١٩٥

(٢) نفسه ـ الصفحة نفسها .

(٣) الكتاب صادر عن الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ د ط ، ١٩٦٠م

(٤) لأن العشماوي درس معلقة لبيد ، وجزء من معلقة طرفة .

الشعر ذاته ، وهو ما وعد الباحث بتلافيه بتقديم دراسة تبنى على تحليل لهذا الشعر ، وبحذر الباحث الجاد ينبِّه إلى أن أحكامه في دراسته لا ترقى إلى درجة البرهان القاطع ، ولاتزيد على درجة التدليل والتمثيل ؛ لأن الشعر الجاهلي لم يحظَ بعدُ بدراسة استقرائية وافية تتيح لنا الانتقال إلى الطريقة الاستنتاجية ، فالأحكام إذن قائمة في أغلبها على الافتراض والحدس والتعميم الذي لايستند إلى جزئيات كافية[1]. ويستوقفنا أن الباحث لم يطرح مطلقًا فكرة (الوحدة) في بدء كتابه ، واستمر على ذلك حتى أتمّ الفصل الرابع دون أن تشغله هذه القضية ، حتى إذا ما بدا في شرح قصيدة كاملة ـ وهو أمر لم يفعله إلا من مطلع الفصل الخامس ـ أخذت تتجمع نذر التساؤل والحيرة في الأفق ، وهي تساؤلات لم تشغله أيضًا وهو يحلل المقطع الأول من قصيدة الحادرة : (النسيب) وإنما هزته هزًّا في مطلع الفصل السادس حين انتقل الشاعر إلى (الفخر القبلي) ، أي حين أخذ الشعر يقفز قفزاته الجبارة بين مخارم جبال الشعر ، عندها اضطرب حال الناقد ، وحاول أن يقبض على العنان ، وصار يعاني من شراسة الشعر ومشاكسته ، بعد أن ظن فيه السلاسة والإذعان والانقياد من أول الأمر ، عندها نَدَّتْ عنه عبارات هي أشبه ما تكون بصرخة الاستغراب والاستنكار الأولى في الكتاب ، يقول : «فالحادرة بعد أبياته الثمانية التي قرأناها في النسيب ينتقل فجأة إلى الفخر بقبيلته» [2] ولايمتعه ذلك فيقول : «والذي يقلل من إعجابنا بهذه الأبيات هو ما ترغمنا عليه من الانتقال المفاجئ من فن إلى فن آخر لاتراه أذواقنا منسجمًا معه . . ما أجفى هذا الانتقال من أنين الشكوى ، وتباريح الوجد ، إلى رنة الانتصار»[3] أما ربط الشاعر بين المقطعين بتوجيه الخطاب إلى الصاحبة ذاتها فيراه :

---

(١) بتصرف عن محمد النويهي ـ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ـ القاهرة الدار القومية ـ ١٩٦٠م ـ ١/١١-٢٦

(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١١

(٣) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١٢

«في غاية السذاجة» فيدفعه ضيقه من قسوة الانتقال إلى إصدار حكم ليس على هذه القصيدة فحسب ـ مع أنه لم يتم تحليلها بعد ـ بل على الشعر العربي القديم كله! حيث يقول : «وهذا كله يؤدي بنا في النهاية إلى إصدار حكمنا الذي نصدره كثيراً على شعرنا القديم وهو : خلو القصيدة من الوحدة الفنية ، كما نفهمها في العصر الحديث»[1] ويعتذر للشعر القديم بأن أهله غير مطالبين بمثل هذه المقاييس التي نطالب بها شعراء زماننا[2]، ولكن حين نصل معه إلى الفصل السابع ، حين يستعيد الناقد طربه للقصيدة ، يصبح الرابط بتوجيه الخطاب للصاحبة الذي رآه قبل ذلك في غاية السذاجة ، يصبح فيه حلاوة مضاعفة بتكرار اسمها الرشيق للمرة الثالثة ، وأنه يحدث تآلفًا موسيقيًّا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع إلى موضوع ، ويقنعنا بحبه الكبير لصاحبته[3]. مثل هذه الآراء التي يشوبها التذبذب تدفعنا نحو افتراض لانملك أن نصل فيه إلى اليقين ، فلعل الناقد كان يحلل القصيدة بيتًا بيتًا ، دون أن يسبق ذلك قراءة تحليلية شاملة لها ، فهل أعجله أمر ما فكان يسجل ما يظهر له من المرحلة الأولى من التحليل ، ثم إذا استمر في تحليله فاجأه أمر آخر قد لايفطن إلى مخالفته لما سبق أن أثبته ؟ الله أعلم أي ذلك كان ، وحكمه السابق دليل من الأدلة على ذلك .

والدليل الثاني : أن الكتاب بدأ برؤية ، ثم تدرَّج حتى انتهى إلى رؤية فيها مغايرة لما بدأ به ، فهو بدأ بأن حكم بخلو الشعر العربي القديم من الوحدة الفنية كما نفهمها في العصر الحديث[4]، ثم تدرج بأن رأى أن هذا الحكم العام في حاجة إلى تعديل[5]، وأنه يتفق مع حكمه السابق في عمومه ، ولكنه يجد

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١٣

(٢) نفسه ـ الجزء والصفحة نفسها

(٣) نفسه ـ بتصرف ١/٢٥٥ ، ٢٦٠

(٤) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ١/٢١٣

(٥) المرجع نفسه ـ ٢/٤٣٥

تعسفًا في التطبيق ، وينتهي إلى أن في شعرنا نوعًا آخر مختلفًا من الوحدة ، سماها(الوحدة الحيوية)[1] ومع أنه لايذكر صراحة أي هاتين الوحدتين أدل على الاقتدار ، وأيهما ألصق بروح الشعر ، إلا أن رؤيته العامة لاتدع مجالاً للشك في أنه يرى الوحدة العضوية أجل وأرفع فنيًا ، وأما ما سماه الوحدة الحيوية فكأنها مرحلة ما من مراحل الوحدة العضوية ، أو محققة لوجه واحد من أوجه الوحدة العضوية ، فهو حين شرح الوحدة الحيوية كان من أهم ما قال عنها أنها : « تلتمس في تعمق نفسية الشاعر نفسه ، وفهم حيويته المتوفرة النشيطة العجلة ، التي لاتطيق أن تستقر طويلاً على حالة واحدة ، والتي تندفع في تطلبها النهم لتجارب الحياة فتحاول أن تحيط بأكبر عدد ممكن من هذه التجارب قبل أن تولي هذه الحياة الفانية » [2] والذي أفهمه من هذا النص أن المراد بها حالة نفسية قوامها حيوية فائرة ، واندفاع للحياة بكل عنفوان ، بسبب وجود حضور ذهني قوي لهاجس الفناء لديهم . وهذا التقاط لفكرة عامة توجد في الكثير من الشعر الجاهلي ، وتذكرنا بالفكرة العامة التي التقطها العشماوي (الصراع من أجل الحياة) وبروز الفكرتين في الشعر الجاهلي ، يمكن أن يمثل مقاصد عامة لهذا الشعر نابعة من طبيعة حياتهم وتفكيرهم ، ولكن هذا لايكفي أن يقوم مقام الوحدة المنشودة التي يجب أن تحضر بتفرد في كل قصيدة بروح ونكهة لاتتكرر في قصيدة أخرى ، وكأنها بصمة خاصة للقصيدة لايمكن أن تختلط بسواها .

الدليل الثالث : كان الناقد يتحدث عن تفكك الأبيات مع أغلب الانتقالات في القصائد التي حللها ، وقد مر معنا سابقًا ضيقه بانتقال الحادرة من النسيب إلى الفخر القبلي ، ثم تقبل على مضض انتقاله من الفخر القبلي إلى الشخصي ، ولكن حين وصل إلى ميمية علقمة ، ووقف على انتقاله من النسيب إلى وصف

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢/٤٥٠

(٢) المرجع نفسه ـ ٢/٤٧٥ ، ٤٧٦

الناقة ، ثم إلى وصف النعام ، ثم إلى أبيات الحكمة ، ثم إلى أبيات وصف الخمر ومجلسها ، نجد الناقد يراوح بين تفهم الانتقال حينًا والضيق حينًا آخر ، يقول : «لماذا فعل علقمة بنا هذا ؟ . . . لماذا حدث له هذا الانقلاب الفكري والعاطفي العنيف» [١] ويجيب على لسان علقمة : «مالي أنسى نفسي هذا النسيان مع ذلك الحيوان الوحشي ، نعم ذلك الحيوان سعيد متحاب ، لكن ماذا بنا نحن بني البشر ، وقد كان ينبغي أن نكون بامتيازنا عليه أكثر سعادة» [٢] وكأن الناقد يقوم بملء فجوات القصيدة ـ كما يقال ـ ويأخذ تفهم الناقد يتنامى للشعر الجاهلي كلما أوغل في التحليل ، فانتقال علقمة من أبيات الحكمة إلى وصف الخمر لم يعد مقلقًا ولامزعجًا ، لقد فهم أن الشاعر يحاول أن ينسى الحقيقة المرعبة (الفناء) ، [٣] بل يثبت الناقد هذا التأويل بذكر نماذج أخرى من الشعر الجاهلي [٤] ، ولكن بعد تحليل ميمية علقمة لازال حائرًا ؛ لأنه يرى أن هناك تبدلاً في حالة الشاعر الفكرية والعاطفية بين قسم وقسم ، ولكنه يتقبل هذا التبدل مادام صادرًا عن صدق فني ، [٥] وأن مرد هذا التبدل إلى «نفسيته البدوية المتناقضة وعقليته الجاهلية» [٦] وإسناد التبدل المزعوم إلى جاهلية الشاعر وبدويته لاينهض دليلاً على ذلك التبدل ، فعلقمة لم تتبدل عاطفته ولافكرته مطلقًا في القصيدة ، وكل مافي الأمر أنه كان يعبر عنها بلوحات متتالية تزيدها بروزًا ، وهنا ـ أي بعد انتهائه من تحليل ميمية علقمة ـ يقترح ماسماه : (الوحدة الحيوية)، ولكي يزيدها بيانًا يُتْبع ذلك بتحليل لهمزية زهير ، وفيها يعاني الناقد طويلاً من انتقالات زهير ، يقول : «ولكن ما مغزى كل هذا

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٣٩٩/١

(٢) نفسه ـ ٤٠١/١

(٣) النويهي ـ الشعر الجاهلي ـ بتصرف ٤٠٨/١

(٤) نفسه ـ ٤٢٨/١ ومابعدها

(٥) نفسه ـ ٤٤٨/٢

(٦) نفسه ـ ٤٤٩/٢

الانتقال من نسيب إلى ناقة إلى ظليم إلى غيره؟ [1] » ويقول عن الهمزية : « قد يكون في هذه الأبيات تفكك وتشتت هدف ، لكن هي نفسها تزيدنا بصراً بهذا البدوي الجاهلي وطبيعته الزئبقية » [2] وينتهي إلى أن الوحدة الحيوية عند زهير في الهمزية هي : فرحة ، ورضى ، واستبشار [3] . ومن حقك أن تتساءل عن هذا الحكم ، حين تعلم أن مقصد هذه الهمزية هو الهجاء ، فأي فرحة وأي رضى وأي استبشار رآه الناقد؟ إن لوحة الخمر جاءت للإيماء إلى الفتوة لا إلى المرح ، فكيف غابت عن الناقد تلك الركائز الأسلوبية العديدة التي غرسها الشاعر في لوحاته ، وفيها ما فيها من الدلالة على مقصده ؟ وهل يظن أن شاعراً مثل زهير ينتقل من تجربة إلى تجربة ، ملتمساً في إحداها موضوعاً يثير اهتمامه الحقيقي ، ويستحوذ على عاطفة قوية صادقة تعطيه مجالاً للخلق الشعري كما قال الناقد ؟! [4] مع ما نعلم من شأن زهير ، وأنه لايرتجل ، بل هو صاحب الحولي المحكك ، فلوحاته إذن مقصودة لذاتها ، ولها العاطفة ذاتها والهدف ذاته [5] .

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ ٢/٤٧٧

(٢) نفسه ٢/٤٧٨

(٣) نفسه ـ ٢/٥٠٩

(٤) نفسه (بتصرف) ٢/٤٧٧

(٥) لم أقم بتحليل معمق لهذه القصيدة ، ولكن الذي ظهر لي أن الشاعر عندما قالها تهديداً لقوم أساءوا ولهم سابق معروف ، فجعل الحبيبة جميلة ولكنها معرضة . وفي قصة النعام جعل النعام لايسمع ، وجعل الحمار لايغفل عن رعيته ، وشبه الحمار برجل يصيح ويدعو آخرين ، ثم كرجل سليب يستغيث ، وجعل النهايات دائماً سعيدة ، في قصة النعام ، وفي قصة حمار الوحش ثم هناك سيطرة اللون الأبيض ، والسمعة مثله ، وأي تلويث للبياض يبدو واضحاً للعيان ، وفي الكافية سبق أن شبه هجاءه الباقي أثره ملوثاً لسمعة المهجوين « كما دنس القبطية الودك » وغير ذلك كثير من العلامات الدالة على المقصد .

ونستمر مع الناقد في تحليله لقصيدة أخرى لزهير : «صحا القلب عن سلمى» وهنا نفاجأ نحن القُرَّاء هذه المرة بالاختفاء التام لكل حديث عن التفكك والتبعثر ، ويحلُّ محله الإدراك التام الواعي لوجه ترابط لوحات القصيدة ، فهي بدأت بالبكاء على الشباب ، ثم انتقل إلى ملذة من ملذات الشباب : (الصيد) بوصف حصان عربي أصيل ، ثم انتقل إلى وصف رجل عربي كريم ومدحه :« والذي قَدَّر تقديراً صحيحًا جلال الحصان العربي وعتقه ، لن يجد انتقاله المباشر من الحصان الكريم إلى الرجل الكريم نشازًا ولاخلطًا ولامفاجاة ، بل سيجد انسجامًا تامًّا واسترسالاً » [1] ثم نرى الموقف ذاته في تحليله لمعلقة الأعشى ، حيث ينتهي إلى أن هذه المعلقة على تعدد فنونها تجمعها وحدة حيوية شاملة ، تنشأ عن وحدة مِزاجه الغالب ، وموقفه الذي يتخذه من متعدد تجارب الحياة ، وإلا فهل تظن أن الأعشى الذي يختم قصيدته بهذا التحدي العالي ، هو غير الأعشى الذي تماجن وتخلع . . بل هو نفس الرجل ، يحافظ في جميعها على وحدة نفسانية منسجمة ، تؤلف بين كل هذه التنويعات فلا نسمع منها خليطًا متنافرًا ، بل نرى موقفًا واحدًا من تجارب البشرية . [2]

وهكذا لم يخيب النويهي أمل الآملين في مقدرته النقدية وحسه الفني ، وأكبر الظن أنه لوتابع المزيد من تحليل الشعر الجاهلي لرست به مراكبه بعد طول ترحال على شاطئ اليقين ، ولكن الله يفعل ما يريد .

ويلحق بهذه المرحلة أيضًا يوسف حسين بكّار في كتابه : (بناء القصيدة العربية) [3] ، حيث يقول :

---

(١) النويهي ـ الشعر الجاهلي ـ ٦١٧/٢

(٢) نفسه ـ ٨٧٩/٢ ، ٨٨٠

(٣) هذا الكتاب يمثل أطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة القاهرة ـ سنة ١٩٧٢م ، انظر : عفيف عبد الرحمن ـ مكتبة الأدب الجاهلي ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٤٩

«قد نعثر على قصائد ذات وحدة عضوية في الشعر القديم ، وفي الجاهلي منه أيضًا ، لكن هذا لايعني بالضرورة أن تتوفر الوحدة في الشعر الجاهلي كله بحجة الاختلال والاختلاف الذي دخله من الرواية»[1] ويلاحظ تركيزه البالغ على(العنصر القصصي) في القصيدة ، وأنه في حالة توفر هذا العنصر فيها تنجح في تحقيق الوحدة العضوية ، يقول :

«القصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها»[2] ولذا يتبع ذلك بنظرات سريعة إلى بعض القصائد [3] . وقد حرص أن يتوافر في تلك القصائد التي اختارها (العنصر القصصي) ، ولكن ماذا عن الشعر القديم الذي لايوجد فيه ، أو في بعض أقسام القصيدة منه عنصر قصصي؟ هل يفقد عندها وحدته وترابطه ؟ هذا سؤال لم يطرحه الباحث مطلقًا ، ولعله حيره فتركه لمن بعده من الباحثين .

ثم هناك كتاب (حياة جاسم محمد : وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) . [4] وقد رأت أن الوحدة في القصيدة العربية القديمة ليست وحدة عضوية ، كما عرفها النقد الغربي ، إنما هي (وحدة عاطفية) بين محوري : الحب والبغض ، أي : وجود ارتباط عاطفي بين أغراض القصيدة يمنحها نوعًا من الوحدة ، تشد الأغراض إلى بعضها ، وهي تختلف عن الوحدة

---

(١) يوسف حسين بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٢٣ ، ٤٢٤ .

(٢) المرجع نفسه ـ ٣٣٠

(٣) المرجع نفسه ـ من ص٤٢٩ إلى ٤٣٦ وقف عند : (طاوي ثلاث) للحطيئة : ما يقارب صفحة واحدة ٤٢٩ ، ثم عند عمر بن أبي ربيعة .. (٤٣١) ثم عند ابن الرومي (٣٢٦) ، مع إشارات سريعة إلى قصيدتين لبشار ، وقصيدة للمؤمل (٤٣٣ ، ٤٣٢)

(٤) يمثل هذا الكتاب أطروحه الماجستير للباحثة ، من جامعة بغداد ، سنة ١٩٧١م ، انظر : عفيف عبد الرحمن ـ مكتبة الأدب الجاهلي ـ ص١٢١ ، أما الإحالات المذكورة هنا فتعود إلى طبعة دار العلوم للطباعة والنشر ـ ط٢ ـ ١٩٨٦م

العضوية الغربية النامية المتطورة [1] وهذه الوحدة التي ارتأتها الباحثة وحدة فضفاضة ، وعامة إلى حد كبير ، وتذكرنا بـ (وحدة الصراع) عند العشماوي ، وبالوحدة الحيوية عند النويهي في عمومياتها ، ورصدها لظواهر عامة تصدق على كل الشعر ، كما أن مقارنتها بين تلك الوحدة المقترحة ، وبين الوحدة العضوية التي أسبغت عليها صفات النمو والتطور ، يوحي بجمود وَمَوات الأولى ، فهذه الوحدة حتى في حالة وجودها لاتكفي ، ولاتغني شيئًا ، وقد أشار كثيرون إلى ما يماثل هذه الوحدة ، فسميت حينًا (وحدة الجو النفسي)[2] (والوحدة الشعورية) و(الوحدة العاطفية) ، ولعل اتساع النطاق الزمني لمادة البحث ، حيث امتد من الشعر في زمن الجاهلية إلى العصر العباسي ، حال دون تقديم تحليلات متعمقة للقصائد ؛ مما انعكس سلبًا على التحليلات المقدمة ؛ فجاءت متعجلة سطحية ، فتحليل القصائد المتعددة الأغراض ، فيه ثلاث قصائد جاهلية ، يأتي التحليل في المتوسط في ثلاث صفحات .

الأمر الآخر الذي شَوَّشَ الرؤية ، أن الباحثة وقعت أسيرة الظن السائد بأن (وحدة البيت) دالة على النظر الجزئي عند النقاد العرب [3] ، وقد أزعجتها هذه الفكرة كثيرًا ، فسعت إلى رصد شواهد شعرية لأبيات بينها روابط لغوية ، واستغرق ذلك منها ثلاثًا وعشرين صفحة ، ثم اتبعت ذلك بتركيز بالغ على مثل هذه الأبيات في الجزء التطبيقي[4] ولاحاجة إلى كل هذا العناء ؛ لأن (وحدة البيت) التي في الشعر العربي ، ونوّه بها النقد العربي القديم لاتتعارض

---

(١) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ٣٧٦ ، ٣٧٧

(٢) ناصر الدين الأسد يسمي الوحدة العاطفية (وحدة الجو النفسي) انظر : الشعر الحديث في فلسطين والأردن ـ ص ١٢٩ نقلاً عن يوسف بكار ـ بناء القصيدة ـ ص ٣٧٥

(٣) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ـ ص ٦٦ وما بعدها ، ص ٨٢

(٤) حياة جاسم ـ نفسه ـ ص ٢٩٩ ، ومابعدها .

مع (وحدة القصيدة) بل أن وجودهما معًا دليل ناصع على العبقرية الشعرية في أدبنا القديم .

هذه أشهر الدراسات التي تمثل مرحلة الحيرة ، فهي تلمح وحدة ما في الشعر القديم ، ولكن ما شاع في ذلك الزمان من إعظام لكل ما يأتي من الغرب ، ومنه :(الوحدة العضوية في الشعر الغربي) طمس التبين الدقيق لملامح الوحدة في الشعر العربي القديم ، وظلتْ هذه الدراسات رهينة شعور بأن الوحدة التي في أدبنا لاترقى إلى المستوى الفني الرفيع للوحدة التي في أدبهم ، وأنى لها ذلك ، كما شاع يومئذ ،ولكن من جهة ثانية فإن تلك الدراسات قد شكَّلتْ في مجموعها خطوة إلى الأمام للمزيد من البحث والتأمل ، والنظر في الشعر الجاهلي ؛لأن التساؤل والحيرة يستفز روح البحث الجادة ؛ لبذل الجهد والطاقة نحو استجلاء الحقيقة المتلفعة بضباب الغموض والحيرة .

المرحلة الثالثة : الإثبات .

قد يعترض البعض على ما يذهب إليه هذا البحث من القول بأن التيار المثبت للوحدة في الشعر الجاهلي هو الأحدث زمنيًّا ، ويستشهدون بأقوال للشيخ حسين المرصفي ، وأقوال لطه حسين . ولكن بشيء من النظر نجد أن كلاًّ منهما يمثل حالة استثنائية لها ملابسات خاصة بها ، بحيث لايشكلان تيارًا نقديًّا بارزًا يثبت الوحدة في شعرنا القديم .

أما الشيخ حسين المرصفي فقد ورد نصه في : (الوسيلة الأدبية) تعليقًا على قصيدة للبارودي . وقد كان كلامه فرعًا نضرًا من دوحة النقد العربي القديم ، وكان كلامه قبل أن تثور فتنة القول بتفكك القصيدة العربية القديمة ، وكان جار على نظر سلفنا إلى الشعر ، وهذه محمدة له ، لامذمة يغمز جانب الشيخ من ناحيتها ، وذلك حين يقول عن قصيدة البارودي : «انظر ـ هداك الله ـ لأبيات هذه القصيدة ، فأفرادها بيتًا بيتًا ، تجد ظروف جواهر ، أُفردتْ كل جوهرة

لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها وانظر جمال السياق ، وحسن النسق ، فإنك لاتجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولابيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث» [1]

وحين قرأ مَنْ بعده نصه هذا ، وكانوا ممن أذهلتهم الأُخْذة التي غشيتْ زمانهم ، فَعُظِّمَ في نفوس أهل ذلك الزمان كل ما جاء عن الغرب الغالب ، وحُقِّرَ في النفوس كل ما جاء عن سلفهم الغابر ، وكان تيار إنكار الوحدة في الشعر القديم لايزال على عنفوانه وعرامته ، لاعجب عندئذ أن يُرى في كلام المرصفي شيء جديد كل الجدة بالنسبة لعصر المرصفي ، وهو حديثه عن : (نسق القصيدة) وأن هذا لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد نصف قرن ، على يد العقاد والمازني تأثرًا بالشعر الغربي وما فيه من وحدة القصيدة[2]. وطوتْ يد النسيان عن نظر القائلين بذلك كل ما حفلت به كتب النقد الأدبي القديم من حديث عن (صحة النسق) و(القِران) وغيرها ، ولكن البعض الآخر ؛ ولما يعلم من ارتباط المرصفي بتراث أمته ، وبعده عن أي تأثر بالغرب ، لعله استكثر عليه أن يفهم شيئًا كهذا في الشعر ؛ فرأى أن نظرة المرصفي للقصيدة لاتكاد تبني عن شيء ذي قيمة[3]، وزاد من زاد أن المرصفي لم يصل في فهمه إلى الوحدة، ولا إلى قريب منها ، فهو لايزال يوالي الأقدمين، كما يتضح ذلك من منهجه في كتابه الوسيلة الأدبية[4]. هذا ما كان من شأن الشيخ المرصفي ـ رحمه الله ـ .

---

(١) الوسيلة الأدبية ـ الطبعة الأولى ـ مطبعة المدارس الملكية ـ القاهرة ـ ١٢٨٩هـ ـ أواخر ١٣هـ ٢/٤٧٩

(٢) محمد مندور ـ النقد والنقاد المعاصرون ـ شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، دط ، ٢٠٠٤م ـ ص١٧ ولذا يرى (محمد مندور) أن (حسين المرصفي) من المتقدمين تاريخيًا على جماعة الديوان في الدعوة إلى مبدأ : وحدة القصيدة . انظر : المرجع نفسه ـ ٦٠

(٣) يوسف بكّار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٧٩

(٤) حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ـ ص ٨٤

أما ماكان من شأن الدكتور طه حسين فأمر مختلف ، إذ إن إثباته لوحدة القصيدة الجاهلية ، قد سبقته ظروف تتعلق بما أثارته محاضراته التي كان يلقيها في الجامعة ، وذلك في سنة ١٩٢٥م ، ثم أتبع ذلك بنشر كتابه : « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦م ، ولعل خير من وصف لنا تلك الفترة المحزنة من تاريخنا الثقافي هو : (الشيخ محمود شاكر) ولاينبئك مثل خبير ، فقد وصف كتاب طه حسين ، السالف الذكر بأنه : نفخ الروح في جهيض مرجلوث ، وإذا بالسقط ينقلب مارداً ، يدمر الصروح بلا تبصر ـ على حد وصف محمود شاكر ـ [١] وأنه كان لتلك الآراء تأثير مفزع ، جعل أكثر من سمع منه يومئذ ، وانتشى به ينفض يده من الشعر الجاهلي والشعر العربي كله ، بينما لعل مراده بما قال « أن يستحث همم الشباب والقراء وجماهير الأمة إلى بعث الآداب قديمها وحديثها ، مهما كان فيما أتى به من الشذوذ على ماتوارثه الناس »[٢] ولكن بعد تسع سنوات فقط لا أكثر كان طه حسين أول من رأى وسمع ؛ فهاجه ذلك أن ينشئ محاورة بينه وبين صاحب له اخترعه ، وجعله مثالاً لجمهرة المثقفين ، وأخذ يحاول أن يرد هؤلاء الذين كرهوا الأدب القديم أشد الكره ، بما يعرض لهم في مقالاته من روائع الشعر الجاهلي ، وبذل من الجهد ما بذل ، ولكن ذهب كل ذلك هباء وهدراً ، لقد أفلت الزمام ، وآلت النشوة الأولى بكلامه سنة ١٩٢٥م ، إلى انفجار مدمر يقوِّض كل شيء[٣].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف ـ ٣٧٥ ، ٣٧٨

(٢) محمود شاكر ـ نفسه ـ ٣٧٦

(٣) محمود شاكر ـ نفسه بتصرف ـ ٣٧٨

وانظر ما قاله محمود شاكر عن الموضوع ذاته وأشار إليه ، من أن (طه حسين) بعد أن انجلى غبار ما آثاره بكتابيه « في الشعر الجاهلي » و« مستقبل الثقافة في مصر » ، انجلت بعد ذلك نفسه ، وناقض ماكتبه ، ومرد ذلك إلى ما فيه من خصال هي : حبه للعربية ، وحرصه على سلامتها ، وماهداه الله إليه من التذوق لروائع البيان ـ جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر ، جمع : الدكتور عادل جمال سليمان ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ـ ط١ سنة ٢٠٠٣ ، ١٠٤٩/٢ ، ١٠٥٠

وإثبات طه حسين لوحدة القصيدة الجاهلية جاء في مقالاته التي كان ينشرها بعنوان : (حديث الأربعاء) ، وصدرت بعد ذلك في كتاب من ثلاثة أجزاء[1]، وَوَصْفُ طه حسين لمحاوره ، الذي يعرض له روائع الشعر الجاهلي ، تنبي عن نظرة كثير من المثقفين في ذلك العهد إلى الشعر الجاهلي ، [2] وكان من أبرز مطاعن ذلك المحاور في الشعر الجاهلي اتهامه بالتفكك وافتقاد الوحدة قائلاً بلهجة ساخرة متحدية «أجبني ماصنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء؟ قلت : صنع الله بها خير ما صنع بآثاره ، فأوجدها ، وأتقنها ، وأتمها إتمامًا لاشك فيه ، ولاغبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء ، إلا ضحكت وأغرقت في الضحك ، والعجيب أن تنشأ الأساطير في العصر الحديث ، وأن تنمو ويعظم أمرها ، وتسيطر على العقول ، مع أن عهد الأساطير قد انقضى . . وتفكك القصيدة العربية ، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدي من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم» [3] وقد آثرتُ أن أنقل النص رغم طوله ؛ لأنه يصور الحالة الفكرية المسيطرة على أذهان المثقفين في شأن (وحدة القصيدة العربية القديمة) وأن وصمها بالتفكك صار أشبه بالأسطورة الشائعة الذائعة التي لاتناقش ، فهذا هو التيار العام ، ثم إن النص يبين علة ذلك ومنشأه ، وهما أمران : افتتانٌ بالأدب الأوروبي الحديث ، وقصورٌ عن تذوق الأدب العربي القديم . وعبارات طه حسين في وصف ذيوع

---

(١) طبعه دار المعارف ، القاهرة ، ط١٤ . وكانت تلك المقالات الخاصة بموضوعنا تنشر في جريدة (الجهاد) ١٩٣٥م .

(٢) يقول على لسان محا وره الذي يدعو إلى اقتصار العناية بالشعر الجاهلي على فئة من المتخصصين ، وألا يجد سبيله إلى الطلاب : « وما ينبغي لأحد أن يلوم رجلاً في العناية بالشعر الجاهلي أو يصده عن هذه العناية ، مادام في الناس من ينفق الوقت والجهد والمال في جمع طوابع البريد وما يشبهها من هذه السخافات» حديث الأربعاء ـ ١/١٠

(٣) طه حسين ـ حديث الأربعاء ـ ١/٣٠ ، ٣١

تهمة تفكك القصيدة العربية ، حين وصفها بـ (الأسطورة) يرفده وصف محمود شاكر ذلك بـ (الفتنة الحديثة)[1] يعطينا صورة صادقة للحال آنذاك ، في سنة ١٩٣٥م وما سبقها وماتلاها واستمر الإعراض والاستهانة بذلك الشعر منذ ظهور كتاب :«في الشعر الجاهلي»[2] غذّى ذلك النقاشات المحتدمة في الصحف عن شعر أحمد شوقي والمآخذ عليه ، حتى وقر في أذهان الكثيرين تحقير القديم ، والإعراض عنه ، إلا من نفر قلائل كانوا يملكون من البصر بهذا الشعر ماحماهم من التردي في تلك الأحكام المتعجلة الجائرة ، وعلى رأس هؤلاء يأتي الشيخ محمود شاكر ، وكان تلميذًا في الجامعة عمره سبعة عشرة عامًا ، فسمع من طه حسين وروى لنا ما كان من أمره معه ، حتى أفضى به ذلك إلى ترك الجامعة ، والعكوف على تذوق الشعر العربي القديم من سنة ١٩٢٦م ، إلى سنة ١٩٣٦م حين استوى له المنهج واستبان . وكان أول تطبيق له ماكتبه عن (المتنبي) سنة ١٩٣٦م دون إبانة عن المنهج ، وظل منهجه مغمورًا أربعين سنة ، رغم أنه ظاهر في كل ما كتب [3] ولعل مقالاته السبع التي نشرها في مجلة (المجلة) بين عامي : ١٩٦٩م ، ١٩٧٠م بعنوان : «نمط صعب ونمط مخيف» مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بموضوع (إثبات وحدة القصيدة في الشعر العربي القديم) وإن كان اهتمامه الأول في تلك المقالات منصرفًا إلى تمحيص نسبة قصيدة «إن بالشعب الذي دون سلع» إلا أن القضية الثانية وهي (ترتيب أبيات القصيدة) وما زعم الزاعمون من اختلالها ، ساق الحديث إلى وحدة القصيدة[4]، فناقش ذلك في كلام بالغ النفاسة[5]، ودَحَضَ مزاعم القائلين

---

(١) نمط صعب ـ ٢٩٩

(٢) وقد تبعه بعد عدة سنوات كتاب أحمد أمين : (جناية الشعر الجاهلي على الأدب العربي) سنة ١٩٣٩م

(٣) محمود شاكر ـ المتنبي ، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ـ دار المدني بجدة ، د ط ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ص ٦ وما بعدها .

(٤) نمط صعب ونمط مخيف ـ ١٢٧ وما بعدها ، ٢٩٩ ، ٣٢٥ ومابعدها

(٥) المرجع نفسه ، ص ٣١٧ وما بعدها

بالتفكك ، وروى طرفًا من تاريخ مولد هذه القضية ، وليس هذا فحسب ، بل لقد سبق هذا النقاش النظري بالتطبيق العملي ، وذلك خلال تحليله الفريد للقصيدة ، وبيان وجه الترابط بين أقسامها السبعة[1]. وقد ذكر أنه وإن لم يتناول موضوع وحدة القصيدة بصريح الذكر ، إلا أنه كشف بتطبيقه منهجه على القصيدة التي حللها أن هذه الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي ، واضحة فيه كل الوضوح[2]؛ ولذا يذهب هذا البحث إلى اعتبار تلك المقالات التي شكلت كتابًا فيما بعد البداية الحقيقية لتيار (إثبات الوحدة في الشعر الجاهلي) من سنة ١٩٧٠م ، بما قَدَّمَ فيها من أساس نظري قائم على منهج علمي دقيق فاحص ، يعضده تطبيق فذ متعمق بل متغلغل إلى خفايا الشعر وأسراره الدفينة ، معتمدًا في عمله كله على الإصغاء للشعر ذاته ، واستخراج الأحكام من الشعر ذاته ، دون أن يقود الشعرَ عنوة إلى ما يريد الناقد من آراء وأحكام ، وقد كان الشيخ يكتب تلك المقالات وعينه لاتقصر النظر على الحاضر فقط ، بل كان يمد بصيرته إلى ماوراء الغيب ، نحو المستقبل ، من ناشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، وكأنه كان يعلم أن تلك الفتنة ستنجلي يومًا ، إذا فتح الطريق ، وأنير الدرب أمام هؤلاء ، وأنهم عندئذ لن يضلوا في زمن التيه ، وسيسيرون على المحجة رغم اللَّواء ، وسيتكاثرون مع الأيام ، كلٌّ يزيل ما يقدر على إزالته من ركام الضلالات ؛ حتى يذلل لمن بعده وعورة الطريق إلى الذرى الشامخة[3].

ومن حق سائل أن يسأل : كيف استطاع الشيخ محمود شاكر ـ رحمه الله ـ أن ينجو من تيار هادر غلب على أهل زمانه؟ وقد فصّل الشيخ الإجابة على ذلك في كتابه : (رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) وخلاصته : الاهتداء إلى المنهج القائم على أساس مكين من علوم السلف ومناهجهم في البحث والنظر ، وقد عانى في سبيل ذلك ماعاناه ، وانقطع إلى هذا الهدف سنين متطاولة من عمره ؛ حتى استقام له المنهج واستبان ، فكان ـ رحمه الله نموذجًا يحتذى لمن بعده .

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف ـ من ص ١٤١ ، إلى ص ٢٧٨

(٢) المرجع نفسه ـ بتصرف عن ص ٢٩٩

(٣) بتصرف عن محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ ٣

ومن أعلام هذا الاتجاه الوثيق المثبت للوحدة : عبدالله الطيب ، في كتابه الشهير : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،في مواطن شتى من الكتاب، أبرزها ماورد في الجزء الرابع من الكتاب في نظراته العميقة التي أوردها عن ميمية علقمة ، التي امتدت لما يقارب العشرين صفحة[١] ، ثم أتبع ذلك بما قدم من قدرة على الربط بين الأبيات ، وإدراك علاقات المؤاخاة بين المعاني بعضها ببعض ، والألفاظ بعضها ببعض ، في تعليقه على معلقة امرئ القيس[٢]، وكان قد تحدث كذلك عن وحدة القصيدة في الجزء الثالث حديثًا سريعًا ، ولكنه ينمّ عن إدراك واع لها[٣].

وعلى السبيل ذاته سار الشيخ محمد أبو موسى ، وأخص ما كتب مما هو وثيق الصلة بقضية (الوحدة) كتابه : قراءة في الأدب القديم [٤] ، الذي ظهر في طبعته الأولى سنة١٩٧٨ م ، أي بعد مقالات محمود شاكر بثماني سنوات لاغير ، وكان مما قال في مقدمة طبعته الأولى : «هذه الدراسة مضت كما قلنا على منهج السلف ، الذي عني بالبحث والتحليل في أحوال التراكيب وكيفيات الكلمات ، ودلالاتها الظاهرة والباطنة» [٥] وخص من السلف ـ رحمهم الله ـ الشيخ عبد القاهر الجرجاني ، فسعى الشيخ محمد أبو موسى إلى نقل منهج الجرجاني من ميدان البحث البلاغي النظري إلى أفق الآثار الأدبية ، [٦] ولم تفته الإشارة إلى أن الدراسة الأدبية المعاصرة فيها بعض المحاولات التي تقترب من

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٤/٢١٧ - ٢٣٧ .

(٢) المرجع نفسه ـ ٤ / ٢٣٩ ومابعدها .

(٣) المرجع نفسه ـ ٣ / ١٠٧ .

(٤) إثبات / محمد أبو موسى للوحدة في القصيدة الجاهلية مبثوث في العديد من كتبه ، ولكن تفرّد كتاب (قراءة في الأدب القديم) بإبراز هذه القضية ، ومثله ماتجد في كتابه «(دراسة في البلاغة والشعر) مكتبة وهبة القاهرة ط١ ١٤١١هـ/١٩٩١م ومن ذلك كشفه للعلاقة بين مطلع معلقة الأعشى ومقصدها ص ٣١٢ من هذا الكتاب .

(٥) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ص٢٢ .

(٦) بتصرف عن : محمد أبو موسى ـ المرجع نفسه ـ ٢٤

هذا المنهج . ولكنها قليلة جدًّا : «وأبرز هذه المحاولات وأجلها دراسة الأستاذ الكبير محمود شاكر لقصيدة» إن بالشعب الذي دون سلع« والتي نشرها في مجلة (المجلة) وهذه الدراسة هي التي شغلتني بمنهج الشيخ ـ يعني عبد القاهر رحمه الله ـ وأغرتني بمتابعة محاولة تطبيقه في الدراسة الأدبية»[1].

ثم شرع في تحليل متمكن لجملة من القصائد .[2] والحديث عن وحدة القصيدة وترابطها منبث في العديد من المواطن في الكتاب ، ومن أظهره ما ذكر عن المعنى الجامع في عينية الحادرة ، التي سبق أن وقفنا على ماقيل عنها عند النويهي ، فمن ذلك قوله عن القصيدة : «فاعلم أنها إذا كانت صادرة عن شاعر مجيد ، فلابد أن نجد بينها رابطة قوية ، وحية ، جارية في سوسها ، ولحمها وعظامها ، وطبعها ومائها ، وأعلم أيضًا أن التعرف على هذا الجامع في كثير من الشعر يحتاج إلى مزيد من التنقير ، والبحث والإلحاح والمراجعة»[3] ويصف ذلك بـ (تآخي المعاني في القصيدة) وينبه إلى ذكر الشيخ عبد القاهر لذلك «أومأ فيه إلى طبيعة هذه الوحدة ، وطبيعة وضع المعاني الجزئية في البناء الكلي ، وأن هذه المعاني الجزئية ليست إلا لبنات في البناء ، تقوم كل واحدة منها مرتبطة بالأخرى ، قائمة على سابقتها ، وهي موطئة للاحقتها ، وأن اللُّحمة القائمة بينها هي تلك اللُّحْمة التي تراها بين أجزاء البناء المتكامل . . وأن ـ وهذا هو المهم ـ آحادها لاتعطي شيئًا له قيمة ، وإنما العطاء في التكامل ، ووحدة الأجزاء ، وصيرورتها في كل ، هو هذا البناء ، فاللبنات المنفردة والمتغيرة لاتكون بناءً ، وإنما يكون البناء في تركيبها ، ووضعها على هيئة دقيقة وكاملة ، هذا هو تصور عبد القاهر لهذا النمط العالي»[4] وينص في النهاية على أن قصيدة الحادرة كلها (غناء لسمية)

---

(١) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٥

(٢) أبرزها : (بانت سعاد ـ لكعب بن زهير) ، (عزفت بأعشاش ـ للفرزدق) (بكرت سمية ـ للحادرة) (ياعين جودي ـ الخنساء) (عوجوا فحيوا لنعم ـ النابغة) مع موازنة بينها وبين داليته ، ثم موازنات بين النابغة والمرقش ، وغير ذلك من القصائد .

(٣) محمد أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٤) المرجع نفسه ـ ٢٣٦

فالشعور الحي الذي يحيط بكل القصيدة هو (قرب سمية) ، وأن فخره إنما هو ضرب من حبه لها ، يصيره فتى نبيلاً ، وفيًا عفيفًا ، فهي أنغام بطولة لها أثر بالغ في نفس المرأة[1].

ويمضي الشيخ في تحليلاته ، دون أن يعكر علينا صفو تذوقنا للشعر والتحليل ما ألفنا سماعه عند سواه من صيحات الفزع بحثًا عن وحدة كولردج العضوية المفقودة ، وما شأننا بكولردج ، لكم وحدتكم الغربية الخديجة ، ولي وحدتي العربية الأصيلة التامة .

بناء على ما سبق عرضه فإن كتاب محمود شاكر : (نمط صعب ونمط مخيف) وكتاب عبد الله الطيب : (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) وكتاب محمد أبو موسى : (قراءة في الأدب القديم) تمثل أهم وأبرز الكتب التي أثبتت (وحدة القصيدة الجاهلية) ، وتبين أن تلك الدراسات استطاعت إثبات ذلك حين اعتمد الباحثون على جملة أمور أجلها :

١- الانتفاع بما أرساه السلف من مناهج دقيقة في تحليل الكلام ، عبر قرون متطاولة ، وضمن حقول علمية متعددة ، مثل : البلاغة ، والفقه ، والتفسير ، والحديث ، وهي مناهج استنبطتها العقول الحية من لغتها وثقافتها ، وصقلتها بالبحث والنظر ، والتمحيص والمراجعة ، فالباحثون لم يكونوا محض مقلدين لتلك المناهج ، بل عملوا على وصل ما انقطع بأن يبدأوا من حيث توقف السابقون، فحققوا التطوير والتجديد وارتياد حقول جديدة.

٢- لم يقعوا تحت وطأة الافتتان بالمناهج الغربية الوافدة ، وسلموا من الوقوع في ربقة التقليد ، الذي يعصب العيون ، فلا ترى الحقيقة ، وإن رأتها فإنها تراها شوهاء ناقصة .

٣- أنهم اتجهوا إلى (الشعر) ذاته ، ففي ضوء ما يملكون من عدة معرفية راسخة ينبغي لناقد الشعر أن يتحلى بها ، استطاعوا أن يجتازوا قفار الصعوبات اللغوية ، نحو المنابع الخالدة للشعر العربي .

---

(١) بتصرف عن : أبو موسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٢٣٦ ، ٢٤٠

بهذا البيان نستطيع أن نميز هذا النوع من الدراسات التي أثبتت وحدة الشعر الجاهلي ، عن نوع آخر من الدراسات ذهبت أيضًا إلى إثبات وحدة الشعر الجاهلي .

فما الفرق يا ترى بين النوعين ؟ إنه فرق قائم على (الاختلاف في المنهج) .

فإثبات الاتجاه السابق الذكر لوحدة القصيدة الجاهلية إثبات وثيق راسخ ؛ لأنه مبني على أساس وثيق راسخ : (منهج من الثقافة واللغة ذاتها ، مع تحليل متعمق للشعر ذاته) .

أما إثبات الفريق الآخر لوحدة القصيدة الجاهلية فإثبات غير وثيق ، ولايعني ذلك أن أصحاب الفريق الآخر يشكّون في إثبات الوحدة ، بل هم يعلنون اقتناعهم التام بحضورها في القصيدة الجاهلية ، ولكن المشكلة في أنهم جاءوا إلى الشعر بمنهج أجنبي غريب عنه كل الغرابة ، بعيد عنه كل البعد ، نَبَتَ في أرض غريبة بعيدة ، على يد أقوام غرباء أباعد ، لم يكن شاغلهم وهم يبنون مناهجهم شعرنا وتراثنا ، بل شعرهم وتراثهم وثقافتهم ، حتى إذا استوى المنهج على أيديهم ، طبقوه على كلامهم ، وفنونهم ، فافتتن به أقوام من أبنائنا ، فلم يسلكوا سبيل أولئك الغرباء في العكوف على تراثهم ، والصبر ، والبحث ، بل تدسسوا ، حتى اطلعوا على نتائج جهودهم ، فاستلوها ، وعدوا بها فرحين جذلين ، وأخذوا يحشرون قصائد الشعر العربي في قوالب جاهزة من تلك المناهج ، وإن لم تطاوعهم بتروا منها ما ندّ عن تلك القوالب ، فتارة يقطعون ذراعًا ، وتارة ساقًا ، وتارة يقطعون رأسًا ، ، وينسبون الفضل والسبق لأنفسهم ، فجمعوا بين بلاءين : التقليد . والتدليس .

إذن : تيار إثبات الوحدة في القصيدة الجاهلية له قسمان متباينان كل التباين :

(١) القسم الأول : ويمثله الباحثون الذي يقرؤون الشعر الجاهلي ويستنبطون منه منهج قراءته ، مسترفدين بما أرساه السلف من مناهج دقيقة في تحليل الكلام . ومع أن أصحاب هذا الاتجاه قلة ، لكنه اتجاه وثيق ثقة [1] .

---

(١) أبرز من يمثل هذا القسم كتاب : نمط صعب ونمط محيف للشيخ محمود شاكر وكذلك مافي كتاب : (المرشد إلى فهم أشعار العرب) لعبد الله الطيب من إشارات لمبدأ وحدة القصيدة ، انظر ٤ / ٢١٧ ومابعدها ، وكتاب : (قراءة في الأدب القديم) - للشيخ محمد أبو موسى وغيرهم .

(٢) القسم الثاني : وتمثله كتب كثيرة متنوعة ، [١] وأصحابه كثرة كاثرة ، لها منطلقات منهجية يغلب عليها (الاتجاه البنيوي)، وهو ـ فيما وقفتُ عليه ـ اتجاه مهزوز غير وثيق . فما شأن هذا القسم وأهله ؟

---

(١) من أشهر تلك الدراسات التي استخدمت المنهج البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي :

١- (الرؤى المقنعة) كمال أبو ديب (تحليل وفق المنهج البنيوي)

٢- (معلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها) عدنان حيدر (تحليل وفق المنهج البنيوي) . .

٣- (القصيدة العربية وطقوس العبور) سوزان ستيكفيتش ، تحليل وفق نظرية (فن جنب) لطقوس العبور .

٤- (الكلمات والأشياء) ، حسن البنا عز الدين « تحليل وفق المنهج البنيوي التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي ونظرية الشفاهية لباري ولورد» .

٥- بنية القصيدة الجاهلية ، (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ـ ريتا عوض ـ دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .

أما أول دراسة للشعر الجاهلي وفق المنهج البنيوي ، فهي دراسة : ماري كاترين باتيسون ـ التواصل البنيوي في الشعر ، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة هارفرد سنة ١٩٦٣ ، عن : ريتا عوض ـ المرجع نفسه ـ ٢٤ .

ورغم ما ذكرته ريتا عوض من رفضها لمبدأ تطبيق مناهج جاهزة تطبيقًا متعسفًا على الشعر ، ونقدها الشديد للدراسات التي فعلت ذلك (ص١١ وما بعدها) إلا أنها رأت لاحقًا أنه لا بأس من الاستفادة من المناهج الحديثة بجعلها إطارًا نظريًا للبحث ، فاستفادت من البنيوية ، ثم أقامت حكمها على وحدة القصيدة الجاهلية بأنها وحدة بنائية وأن بنيتها بنية فنية تجريدية رمزية ، تتصف بالتشكل المكاني ، والأبيات مستقلة كاستقلال أحجار البنيان ، أو وحدات الفسيفساء ، تتضافر لتشكل معًا البنية الفنية في وحدة بنائية غير عضوية ، تختزل الزمن وتبدع زمانها اللغوي الخاص (ص ٣٨٩) هذا كله لعقدها صلة مزعومة بين شعر ما قبل الإسلام ، وفن الزخرفة الإسلامي (ص١٠٤) وفق ما ذكره بعض الباحثين من علاقة بين الشعر والفن التشكيلي ، والعلاقة بين الشعر والفن التشكيلي لا اعتراض عليها ، ولكن الاعتراض يحضر بقوة في ادعاء وجود علاقة بين الشعر الجاهلي الذي قاله شعراء يرزحون تحت ثقل الوثنية ، وبين فن الزخرفة الإسلامي المرتبط بالروح الإسلامية الموحدة لله سبحانه .

٦- بنية القصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني ـ على مراشدة .

لقد تشكلت ملامح هذا القسم من النقاد في ظل الظروف العصيبة التي مرت بها الأمة العربية الإسلامية منذ مطلع العصر الحديث ، وأوجدت حالة عامة من الإكبار لجل ما يأتي من الغرب ، والاستهانة بجُلِّ ما ينتمي إلى أمتنا [1] ؛ فصار الكثيرون يتلقون بإعظام واهتمام بالغين كل ما تقذفه لنا أمواج بحارهم ، بل صاروا يخوضون البحار نحو شواطئهم ، ملتمسين لديهم نظرية جديدة ، أو تياراً فكرياً وليداً ينضوون تحت لوائه ، وزاد الحال سوءاً أن تلك النظريات قد لاتزدهر عندنا إلا بعد أن يأفل نجمها أو يكاد في موطنها [2] ، أي تأخر عن الحراك الفكري الغربي ، أضف إلى ذلك ما في التقليد من تبعية ، وجمود فكري ، وافتقاد للأصالة ، حتى أفضى الحال إلى أن صار النقد عندنا مأزومًا ، بل مهزومًا:« لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة ، فاستسلم لها ، ولكنه عدّ نفسه ـ مخادعة للذات ، وتضليلاً لها ـ جزءًا من تلك المذاهب [3] ذلك التأزم والانهزامية انعكس على النقد ؛ فظهرت عليه علل عديدة ، منها : الاضطراب ، والارتجال ؛ لأن المعايير النقدية تُسوَّى على عجل ،

---

(١) انظر : (المرايا المحدبة) و(المرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة ومما ورد عنده قوله : « ماذا حدث حتى وصل البعض منا في انبهاره بالغرب والثقافة الغربية إلى درجة العماء الكامل الذي أفقدهم القدرة على الاختلاف ؟ ما الذي حدث حتى وصل البعض وسط انبهاره بالعقل الغربي وإنجازاته إلى درجة احتقار العقل العربي وإنجازاته» انظر المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، العدد (٢٧٢) ، ٢٠٠٠م ص٢٥ .

ويكشف ارتباط الانبهار بالغرب ، واحتقار العقل العربي ، ومانتج عن ذلك بقوله : « إن ثنائية الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته واحتقار العقل العربي ومنجزاته تقع في قلب الشرخ الثقافي الذي يعيشه الإنسان العربي» المرجع نفسه ـ ٣١ .

(٢) مثل (البنيوية) التي انهارت عام ١٩٦٧م ، على يد : فوكو ، ودريدا ، لتعقبها ما بعد البنيوية : انظر (ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية ـ ١٧٣).

(٣) وهب رومية ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ـ عالم المعرفة العدد ٢٠٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ مارس ، آذار ١٩٩٦م ـ ٧

مع الكثير من الغموض ، والبلبلة ، والالتواء ؛ حتى صار نقدًا غامضًا ملتويًا ، يوشك أن يكون مستغلقًا ، في ثرثرة متطاولة ، لاطائل من ورائها [١] ، وفوق هذا فإنك تجد الناقد العربي يتذبذب في انتمائه المنهجي ، وترى النقاد العرب « يتواثبون على هذه المناهج في خفة وبهلوانية وشغف بالتقليد ، فيكتب في الشعر تحليلاً على منهج قد شاع في زمن كتابته ، ثم ما يلبث بسرعة أن يثب على منهج جديد يخالف المنهج الأول ، وقد يتسع الخلاف حتى يكون بمثابة النقيض للمنهج الأول ، ويطور صاحبنا نفسه ، ويصطنع المنهج الجديد ، وهو في كل مرة يوهم أنه مؤصل لهذا وذاك » [٢] ولم يكن هذا حال النقد العربي في المشرق ، وإنما كان حاله كذلك في المغرب العربي « تميزت هذه المرحلة بالانتقال من منهج إلى آخر ، وخلال أقل من عقدين تعامل الناقد مع المنهج الواقعي ، والبنيوية التكوينية ، والبنيوية الشكلية » [٣] .

ولم يكن نقد الشعر الجاهلي بمعزل عن ذلك كله ، بل كان أشبه بحقل تجارب ، حيث جُربت عليه مختلف المناهج ، من أسطوري إلى بنيوي ، إلى نظرية (فن جنب) في طقوس العبور ، ولايزال الباب مفتوحًا على مصراعيه .

وقد يقول قائل : وما الضير في الاستفادة من المناهج الغربية ومنجزاتها الثقافية ، وسبقها المعرفي ، في إثراء معرفتنا بتراثنا ؟

وبريق هذه العبارات وأمثالها ينبغي ألاّ يعمينا عن محاذير تلزمنا بالتيقظ ، والتدبر ، وعدم الانجراف في هذه الدوامة الهائلة التي تستحوذ على المشهد الثقافي العربي ، وقوامها جعل الغرب قبلة فكرية للمثقف العربي ، أول تلك المحاذير وأجلها : محذور ديني :

---

(١) بتصرف عن : وهب رومية ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ـ ١٧ ، ٢٠ ، ٢١ .

(٢) محمد أبوموسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ ٣

(٣) خالد سليكي ـ النقد العربي الحديث والحداثة ، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي ، بحث منشور في مجلة عالم الفكر ، المجلد ٣١ ـ العدد ٢ ، ٢ أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٢م ـ ص ٢٥٨

وذلك لأن فلسفات العلوم الإنسانية ومناهجها ترتبط ارتباطًا وثيقًا وحيويًا بعقيدة أهل تلك الثقافة ، وحين تُنقل تلك الفلسفات وما يبنى عليها من مناهج لتغرس في جسم ثقافة أخرى مغايرة لها ، فهي ـ بلاشك ـ تحمل الكثير من الرواسب العقدية ، التي لايمكن أن تنفصل عن المناهج المجلوبة ، فما يسمى «توجه أسلمة المعرفة انتقائيًا» هو توجه محفوف بالمخاطر ؛ فالعلم بناء معرفي متكامل ، يصعب أن نقتص منه دون أن نقوض بذلك بعض الأفكار الرئيسة التي قام عليها ، خاصة مع إدراكنا أن الأمور الخاصة بالعقائد عادة ما تقع في صلب النظرية ، لافي أطرافها الهامشية ، ومن الأمثلة على ذلك : نظرية الفلك ، ونظرية التطور ، ونظرية التاريخ ، ونظرية اللغة ، ونظرية علم النفس»[1] فأنت إذا ما جلبت المنهج جلبت معه رغمًا عنك عقيدته التي بني عليها ، وليس بالضرورة أن تكون عقيدة ذات أصل ديني ، بل قد تكون إلحادية مادية ، والمناهج الذائعة الصيت في عالمنا العربي هي مناهج أفرزتها الحضارة الغربية المعاصرة ، وكبراء الحداثة العربية المعاصرة ، والأسماء اللامعة المشهورة فيها ربطوا الحداثة بالمبادئ العلمانية الغربية ، وعدوا هذه المبادئ منابع أصلية لايقوم تحديث من دونها[2]، فهي تتخذ الغرب إطارًا مرجعيًا لها ، يترافق ذلك مع الدعوة إلى قطيعة مع المرجعية العربية الإسلامية التراثية[3]. ولا أجد أدق من تحليل عبد الوهاب المسيري لهذه الحضارة وأساسها الفكري ، حين بيَّن أنها حضارة يهيمن عليها (النموذج المادي) أي الإيمان بأن المادة هي الأصل والمحرك الأساسي للكون[4]، وقد مر هذا النموذج بمرحلتين : مرحلة

---

(١) نبيل علي ـ الثقافة العربية وعصر المعلومات ـ عالم المعرفة ، العدد ٢٧٦ ـ ديسمبر ٢٠٠١م ـ ص ٤٥١

(٢) وليد قصاب ، وجمال شحيد ـ خطاب الحداثة في الأدب ، الأصول والمرجعية ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م ـ ١٠٧ .

(٣) ـ وليد قصّاب ، جمال شحيّد ـ المرجع نفسه ـ ١١٠ .

(٤) عبد الوهاب المسيري الحداثة ومابعد الحداثة ـ دار الفكر ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م ـ ص ١٦

العقلانية المادية الصلبة ، وتنتمي (البنيوية) لهذه المرحلة ، ومرحلة اللاعقلانية المادية السائلة . وتنتمي (مابعد البنيوية) إلى هذه المرحلة[١].

فأما مرحلة العقلانية المادية الصلبة ، فهي عقلانية مادية ، تقوم على الإيمان بأن الواقع المادي الموضوعي يحوي داخله ما يكفي لتفسيره ، دون حاجة إلى وحي أو غيب ، وأن هذا الواقع يشكل كلاً متماسكًا ، مترابطة أجزاؤه برباط السببية الصلبة ، وأن عقل الإنسان حينما يدرك الواقع فإنه لايدركه كأجزاء متفرقة متناثرة ، إنما يدركه ككل متماسك يتجاوز الأجزاء المتناثرة المتغايرة ، ويدرك أن حركة الأجزاء ليست حركة عشوائية ، وإنما هي تعبير عن هذا الكل الثابت المتجاوز ، ولذا فهي حركة لها معنى وهدف ، ولها معياريتها ومعقوليتها ، فما يحدث يحدث حسب قانون مطرد ثابت ، وليس بالمصادفة العمياء [٢] وقد نجحت هذه الفلسفة العقلانية المادية في أن تقضي إلى حد كبير على الأساس الديني ، وغير المادي للمعرفة والأخلاق ، بأن جعلت المادة المتغيرة وقوانينها هي المرجعية الوحيدة لأي رؤية للواقع ، ولكنها رغم ماديتها الصارمة أسست نظمًا معرفية وأخلاقية تستند إلى نقطة ثبات ، مثل العقل ، والطبيعة البشرية ، والقوانين العلمية . . إلخ . ولكن أخذت تثور العديد من الأسئلة المشككة في جوانب هذه الرؤية ، منها : كيف نؤسس أنساقًا أخلاقية تتسم بالثبات بعد القضاء على الأخلاق المسيحية والتقليدية ، وبعد سقوط كل شيء في قبضة الصيرورة؟ ومادامت أصول الإنسان طبيعية مادية ، وتسري عليه القوانين المادية التي تسري على كل الظواهر الطبيعية ، فلايمكن الحديث إذن عن مركزية الإنسان ، ولذا على الإنسان أن يتخلى عن غروره ، وهكذا صار همّ أولئك الفلاسفة تحطيم أوهام الإنسان عن نفسه ، وعن صورته المثالية ، فشأنه كشأن أبناء الطبيعة الآخرين ، من قوارض وهوام ، وحشرات ، لقد نزعوا

---

(١) عبد الوهاب المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ص١٦ .

(٢) المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ١٧

ببساطة الخصوصية والقداسة عن الإنسان ، وردوه إلى قوانين الطبيعة والمادة ، وهي قوانين لاتعرف ثباتًا ، ولا استقرارًا أو خصوصية يمكن للإنسان السيطرة عليها ، وبذا يصبح الإنسان جزءًا من الصيرورة المادية التي لاتعرف ثباتًا ، ولا وحدة ، ولاتجاوزًا ، ولامعنى ، ويرى هؤلاء الماديون الجدد أن أي محاولة للوصول إلى نقطة ثبات ماهي إلا محاولة عبثية ، وهذا يعني الخضوع للحتميات المادية . وإلغاء الحدود والكليات والثوابت والسببية وأي شكل من أشكال الصلابة[1]. وهذه هي المرحلة الثانية : مرحلة اللاعقلانية المادية السائلة التي ترفض تمامًا فكرة الأساس ، ورائدها بلامنازع هو (نيتشه) [2] الذي لخص رؤيته في عبارته الشهيرة :« لقد مات الإله » وهذه العبارة لاتخص الإله فحسب، بل الإنسان ، والكون ، أي : العالم الذي يتجاوز عالم الحواس ، عالم الأفكار والمثاليات والكليات ، أو الثوابت والقيم الأخلاقية ، فعبارته تعني : نهاية فكرة المركز الكائنة خارج المادة ، بل وفكرة (الكل) ذاتها باعتباره كيانًا متماسكًا يعلو على الأجزاء ، ومن ثَمَّ يسقط المركز بسقوط فكرة الكل ؛ ، فيصبح العالم أجزاءً لاتشكل كُلاً ، ولامركز لها ، أي ذرات لايربطها رابط ، ففكرة (موت الإله) تنكر وجود أية نقطة ثابتة ، أوأية مرجعية ، وأن الواجب هو التحرك داخل إطار مادي طبيعي صارم ، يتسم بالسيولة الكاملة ، يساوي بين الأشياء كلها ويسويها ؛ فيصبح العالم بذلك نسقًا سائلاً ، بلا يقين ، أو معنى أو غاية ، أوهدف ، وحين يطبق هذا في اللغة ، فإنه يعني سيطرة عالم السيولة الكاملة . حيث تختل علاقة الدال بالمدلول ، ولذا فالقراءة عند نيتشه ليست هي البحث عن معنى النص ، وإنما في الواقع هي استيراد معنى من الخارج وفرضه على

---

(١) انظر : المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ١٩ إلى ص ٢٥

(٢) « وقد اعترف أدونيس ، وهو من أكثر المرددين لعبارات موت الله ـ تعالى الله عما يقولون علوًّا كبيرا ـ بأثر نيتشه فقال : « حقًّا إن نيتشه أثر ويؤثر في كتاباتي نثرًا وشعرًا « انظر دكتور وليد قصّاب ، دكتور جمال شحيد ـ خطاب الحداثة في الأدب ، الأصول والمرجعية ـ ٢٠٩ .

النص ، فالنص مع انفصال الدال عن المدلول ، أو التحامهما لامعنى له في حد ذاته ، وبالتالي لايوجد معنى سوى ما تفرضه إرادة القوة[1]. ثم هناك (جاك دريدا) [2] وهو فيلسوف فرنسي يهودي من فلاسفة اللاعقلانية السائلة والمادية الجديدة ، متأثر بنيتشه ، بدأ بالتمرد على البنيوية ، فهي ترد ذاتها إلى مركز أو أصل ثابت ، وقد قرر دريدا أن يفكر في الأمر الذي لايمكن التفكير فيه : مفهوم لبنية ليس لها أي مركز أو أصل ، وبغيته الوصول إلى عالم من الصيرورة الكاملة بلا أساس وبلا أصل رباني ، بل بلا أصل على الإطلاق ، عالم الدوال فيه منفصلة تمامًا عن المدلول أو ملتحمة به تمامًا ، ولذا لاتوجد لغة ،

---

(١) المسيري ـ الحداثة ، ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ٢٨ إلى ص ٤٤

(٢) ناقش الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه : الحداثة ، وما بعد الحداثة ـ ناقش العلاقة بين يهودية (دريدا) ومنهجه التفكيكي ، فدريدا كثيرًا ما يصف نفسه بأنه (يهودي) ويوقع بعض مقالاته بكلمة (رب ريدا) أي (الحاخام رضا) Reb Rida (ص١٣٩) وذكر أن دريدا نفسه يرى أن اليهودية والقراءة هما شيء واحد (ص١٣٤) ورصد جملة من مواطن التشابه بين مفاهيم تفكيكية ومفاهيم يهودية ، مثل : (تناثر المعنى) يشبه مفهوم تهشم الأوعية المرتبط بمفهوم الشعب اليهودي المتشتت في عالم بدون مركز ، فتناثر المعنى هو تشتيته في كل النص ، بلا مركز ، فكأن المعنى المتناثر هو الشعب المنفي ، وعملية تجميع الشعب المنفي في صهيون هي عملية الحضور الإلهي الكامل واسترجاع المعنى (ص ١٣٣) وكذلك (مفهوم التناص) التفكيكي له ما يشبهه في التراث الديني اليهودي ، فالتفسيرات الحاخامية المتضاربة متشابكة ، فكل تفسير يشير إلى الذي يسبقه والذي يليه إلى ما لا نهاية له(ص١٣٦) ، ومع كل ذلك لايذهب دكتور المسيري إلى جعل اليهودية العنصر الحاسم في التفكيكية ، كما فعل عدة باحثين غربيين ذكروا أن كثيرًا من أعضاء الجماعات اليهودية من حملة الفكر التفكيكي ، بل يرى أن العنصر الحاسم فيها هو الحضارة الغربية العلمانية الحديثة التي يهيمن عليها النموذج المادي اللاعقلاني السائل ، لأنها في جوهرها حضارة تفكيكية ، حين أعلنت إلغاء فكرة الإله أو تهميشها ، فلم يكن هناك بد من تفسير الإنسان في إطار مادي طبيعي ، ، فأصبح جزءًا لايتجزأ من الطبيعة/ المادة ، فتحوّل من كائن إنساني متجاوز للطبيعة / المادة ، إلى كائن مادي يمكن تفكيكه إلى عناصره المادية الأولية (انظر ص ١٤٥) .

وإن وجدت فهي لغة الجسد الحسية ،عالم تتداخل فيه النصوص مع بعضها البعض كتداخل الدوال بالمدلولات ، ولذا لايمكن الحديث عن نص ، وعن معنى النص ،هذه الرؤية العدمية الفلسفية تتخذ منهجًا لقراءة النصوص يعرف بـ (التفكيكية) [١] ، ومن أخص ما يهمنا حديث التفكيكين ، وعلى رأسهم دريدا عن المعنى والوحدة والتماسك ، فعندهم «لا تتحقق الوحدة أو التماسك إذ أنه بدلاً من المركز تظهر عدة مراكز . . . وتعدديتها هي أفكار للمعيارية ولأية نظم من أي نوع» [٢] ، أما المعنى فأصيب بحالة من (التناثر) فمعنى النص منتشر مبعثر فيه ، كبذور تنثر في كل الاتجاهات ، ومن ثَمَّ لايمكن الإمساك به ،تشتيت المعنى لعب حُرٌّ لامتناه لأكبر عدد ممكن من المعاني»[٣] وهذا يفضي إلى : «نفي المعنى» ويطرح دريدا مفهوم أبوريا aporia وهي كلمة يونانية تعني : الهوة التي لاقرار لها . .والهوة هي النقطة التي تنفصل بها سلسلة الدلالات عن سلسلة المدلولات ويبدأ انزلاق الدوال .. وتناثر المعنى» فهذه فلسفة عامة ، والتفكيكية هي منهجها في قراءة النصوص ، وهي معادية ليس فقط للمنظومات الدينية ، وإنما للمنظومات الإنسانية الإلحادية أيضًا ، ويتبدى هذا في معاداتهم لما سموه (القصص الكبرى)[٤] أي : النظريات الكبرى ، والرؤى العامة ؛ لأنهم يرون أن المنظومة المعرفية الغربية الحديثة تحاول التوصل إلى نظرية أي (قصة عظمى) تضم كل النظريات (قصص صغرى) وتتجاوزها دون أي ثغرات ، وهم ضد القصص ذات النزعة الكلية ، أي أنهم ببساطة ـ ضد أية نظرية كلية[٥]. والنص عندهم لاحدود له ولامركز ، فهو مجرد مجال عشوائي للعب الدوال ، فالمعاني التي يتوصل إليها القراء

---

(١) الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف من ص ٦٩

(٢) عبدالوهاب المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ ص ٩٣

(٣) نفسه ١٠١

(٤) نفسه ـ ١٠١ ، ١٠٢

(٥) نفسه ـ بتصرف ـ ١٠٤

لايربطها مركز واحد ، وليست مستقرة إلى أن يتبدد المعنى ، ويصبح البحث عنه نوعًا من العبث النقدي ، وقد ذكرت (سوزان هاندلمان) إحدى دارسات فلسفة ما بعد الحداثة إلى أن (التعددية) عند (دريدا) هي محاولة لنقل الشرك إلى عالم الكتابة ، بحيث يحل تعدد المعنى محل تعدد الآلهة ، وتعدد المعنى إنكار للتواصل بين البشر ، وكلما ازدادت تعددية المعنى تعذّر ، بل استحال الوصول إلى أصل، والتفكيكي لايبحث في تماسك النص بل في تناقض النص، بهدف تقويضه ، وذلك بزعم أن داخل كل نص ثنائيات متعارضة بشكل لايمكن حسمه من خلال العودة إلى نقطة الأصل الثابتة ، وحينما يصل المعنى إلى طريق مسدود ، وتظهر الهوة الموجودة داخله عندئذ يظهر عدم تماسك النص ، وانعدام اتساقه الداخلي ؛ فيتعثر المعنى الظاهر ، ويتناثر بعد أن كان متماسكًا ، وله مركزه الواضح ، وتنزلق الدلالة إلى عالم اللا تحدد ، فالنقد التفكيكي إذن لايفكك النص ويعيد تركيبه ليبين المعنى الكامن في النص ، كما هو الحال في النقد التقليدي ، وإنما يحاول أن يكشف التوترات والتناقضات داخل النص ، بحيث يفقد المعنى حدوده الثابتة ، ويصبح جزءًا من عالم الصيرورة ولعب الدوال[1] فهو فكر تقويضي معاد للعقلانية والكليات سواء كانت دينية أم مادية[2].

المحذور الثاني : محذور علمي أخلاقي .

وهو عدم الوثوق بالنتائج التي انتهى إليها النقاد العرب الذي تبنوا المناهج الغربية ؛ لأنهم لم يسلكوا الطريق السوي المنطقي للبحث العلمي الذي يوثق بنتائجه ، وأساس ذلك أن يكدَّ ، ويعمل عقله ، ويطيل التأمل والنظر ، والفحص والتدقيق والملاحظة في المادة العلمية المدروسة ، حتى يستجلي خصائصها ، ومكوناتها ، وبناءها ، وقوانينها ، ثم يستنبط من ذلك كله المنهج

---

(١) المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ـ بتصرف ١١٥

(٢) نفسه ـ ١١٢

الأوفق لها ، مستضيئًا خلال ذلك كله بما صقلته عقول العلماء من الثقافة واللغة التي تنتمي إليها مادة بحثه ، دون أن يقع في ربقة التقليد الأصم الأعمى ، بل ينظر دومًا بعين ناقدة ، وبصيرة نافذة ، جاعلاً نصب عينيه السعي إلى الحقيقة ، لا الهوى ، وهذا شأن أغلب الدارسين للغة والأدب في شتى الثقافات ، فكولردج خرج بنظريته في الخيال بتأمل شعر (وردزورث) ، وفلاديمير بروب استخرج منهجه من تحليله المتعمق للحكايات الشعبية الروسية ، وكذلك فعل (كلود ليفي شتراوس)حين حلل الأساطير . ففي ضوء تحليلاتهم ، وتمعناتهم المتأنية وصلوا إلى ما وصلوا إليه ، وإن كانوا يرفدون ذلك بتبني منطلقات فلسفية ما ، فإنها لاتكون وافدة من تربة غريبة عن ثقافتهم وهويتهم ، بل هي فلسفات نبتت في محيطهم الثقافي ، وناقشت مشكلات كبرى واجهوها ، فهم بذلك قد سلموا من آفة التقليد الأصم الأعمى ، الذي يقيد قدرة العقل على النقد والتطوير .

أما عندنا فقد ضرب التقليد على طائفة من العقول العربية سورًا منيعًا من الجمود الفكري ، فلا يتحرك الناقد إلا ضمن إطار المنهج المستورد الذي ارتضاه ، وتُعَظِّمُ أفكار ذلك المنهج المستورد ، حتى لتكاد أن تكون مقدسات لاتمس ، فلا تسمع ناقدًا ينتقدها ، ولاترى مفكرًا ينقضها إلا اتهم بالجهل ، وسوء الفهم ، والرجعية ، بينما تجدهم هناك على الضفة الأخرى يتحاورون ، ويتناقشون ، وينقدون ، ويرفضون دون مصادرة للرأي الآخر ، أو حَجْر عليه .

ومن آفات النسخة المستوردة من المناهج الغربية ما يخرج به عليها بعض النقاد العرب من دعاوى تحوير المنهج المستورد وتعديله ، حتى يناسب لغتنا وشعرنا ، فإذا نظرتَ إلى التطبيقات فلا شك أنك ستذكر ما عرف بـ (تمصير القصص الأجنبية) أي : تحويرات شكلية من المضحكات المبكيات ، ويخرج علينا آخرون بتوليفات عجيبة من مناهج شتى علها تكون أكثر فعالية ، فهناك خلطة البنيوية مع النظرية الشفاهية لباري ولورد ، وهناك خلطة البنيوية مع آراء الباحثين في علاقة الشعر بالفنون التشكيلية .

ولعل أخطر تساؤل يخيم على المشهد النقدي العربي هو : إذا كان البنيوي الغربي « ينظر إلى الظواهر المختلفة ويدرسها بوصف كل منها نظامًا تاما ، أو كلاً مترابطًا ، أي بوصفها بنى ، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية ، لامن حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ، ولا من حيث تعاقبها التاريخي» وذلك لأن : تصور البنية يشتمل على ثلاثة أفكار رئيسية هي فكرة الكلية ، وفكرة التحويل ، وفكرة التنظيم الجزئي»[١] وكذلك فإن مفهوم البنية يعني قبل كل شيء توفر الوحدة العضوية»[٢] كذلك فإنها تقوم على فكرة الشمول المنتظمة ، وهي من المحاور الأساسية للتحليل البنائي : [٣] فهي تنطلق من فكرة الكلية ، والتماسك ، والنظام الكلي ، وتبعه الناقد العربي في توجهه هذا ، ودرس الشعر الجاهلي وفق هذه الرؤية ، فبناء على هذا المنهج ومنطلقاته الفكرية اقتنع الناقد العربي بوحدة القصيدة وتماسكها وكليتها ونظامها ، فهو اقتناع مبعثه تبني المنهج ، وليس مبعثه دراسة الشعر ذاته ، ولكن ماذا سيحدث لو غير هذا الناقد المقلِّد بوصلته المعرفية متابعة لأحدث الموضات في عالم المناهج الأدبية ؛ فتخلى عن البنيوية حين سمع بتهاويها في الغرب[٤] وانضوى تحت مظلة التفكيكية ، عندها كيف سيقرأ النصوص بمعطيات ما بعد البنيوية اللاعقلانية التي لامركز فيها ، ولانقطة ثبات ، ولاوحدة ، ولاتماسك ، ولانظام هل سينقض ما سبق أن أثبتت ؟ ولونظرنا إلى (رولان بارت) مثلاً ، وهو بدأ ناقدًا بنيويًا ، ثم صار ناقدًا ما بعد بنيوي ،

---

(١) ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية الأدب ، والنظرية البنيوية ـ ترجمة : ثائر ديب منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، دط ٢٠٠١م ـ ص ٤٧ .

(٢) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ـ ترجمه محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ـ ص٨

(٣) صلاح فضل ـ نظرية البنائية ـ ١٢٥

(٤) لقيت البنيوية مصرعها سنة ١٩٦٧ م على يد جاك دريدا ، ولاكان ، وبتأثير بعض الأحداث السياسية انظر : ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية ـ ٩٥ » ولكنها انتفضت حين وصلت إلى بلادنا ؛ فزال القبر والكفن .

تحوّله هذا يمثله عملان له ، يفصل بينهما أربعة أعوام فقط ، العمل الأول كتابه : مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد سنة ١٩٦٦م ، فيه حلّل بنية السرد باستخدام الألسنية ، وبدا النص في عمله هذا له بنية واضحة محددة يمكن وصفها ، حيث شَبّهَ (ليونارد جاكبسون) نظرة بارت إلى النص في عمله هذا بكائن من مفصليات الأرجل ، له مفاصل وأطراف ، أما عمله الثاني الذي حلل فيه قصة (سارازين) لبلزاك سنة ١٩٧٠م ، فكان النص فيه كائن ليس له أي بنية ، وشبَّهه (جاكبسون) بفطر غروي يمكنه أن ينزلق في أي مكان ، وليس له أية بنية يمكن للمرء أن يتكلم عنها[١] فهل سيحدث للوحدة مثل ذلك عندنا ؟ إن الحديث السابق عن ذلك القسم من التيار المثبت للوحدة الذي لايمكن الركون إليه هو من تبنى إثبات الوحدة لتبنيه للمنهج البنيوي ، وليس لدراسته وتعمقه في الشعر ، فقد تبنى المنهج أولاً ، ثم درس الشعر لاحقًا ، فجعل الشعر تابعًا ، والمنهج سيدًا ، والشعر سيد نفسه ، لايتبع المنهجَ ، بل يأمر فيطاع ، وتتبعه المناهج ، ولايتبعها[٢].

ولذا فإن هذا البحث يرى أن السبيل العلمي لبحث أي إشكالية نقدية لأدبنا سواء فيما يتعلق بقضية (الوحدة) في القصيدة الجاهلية ، أو ما سواها من قضايا نقدية هو البحث في الشعر ذاته ، بصبر ، وإخلاص ، وحب ، وحذر ، وتثبت ، وأن تستمر مثل هذه الجهود النقدية الدؤوبة في تحليلٍ شعرنا ، حتى نستخرج من أرقى الأبحاث وأدقها العناصر المشتركة التي محصتها العقول ،

---

(١) ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية الأدب ، والنظرية البنيوية ـ ٢٤٥

(٢) كان أبوعمرو العلاء وخلف الأحمر يأتيان إلى (بشار بن برد) فيسلمان عليه بغاية الإعظام ، ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت ؟ فيخبرهما ، وينشدهما ، ويسألانه ويكتبان عنه ، متواضعين له ، حتى يأتي وقت الزوال ، ثم ينصرفان انظر : دلائل الإعجاز ـ ص٢٧٢ إن العلم بالشعر (النقد) يجلس من الشعر بمنزلة التلميذ من أستاذه ، فهما أكبر عالمين من (الرواة العلماء) في زمانهما يأتيان إلى الشاعر الكبير بشار بن برد بكل تواضع ؛ ليجلسان منه مجلس المتعلم من العالم .

وصقلتها التحليلات ؛ لتؤسس لمنهج شامل ، يقوم على فهم عميق لشعرنا العربي القديم ، وهذا سبيل قد يستغرق أزمانًا وأجيالاً من الباحثين ، ولكن لامحيد عنه إن أردنا أن نؤسس لنقد عربي رصين .

وأخيرًا فإن الحرص على تقديم العرض التاريخي السابق ـ رغم طوله ـ كان أمرًا لازمًا ؛ لوضع قضية وحدة القصيدة الجاهلية في إطارها التاريخي الذي ولدت فيه ، ونمت ، وترعرعت .

والسؤال الحاضر في هذا المقام :

فتنة (افتقاد القصيدة الجاهلية للوحدة) لماذا ثارت؟ .

لماذا حدث كل ذلك ؟ من أين أُتينا؟

كيف أمكن لقضية ـ لا أشك أنها كانت واضحة ومفهومة عند أسلافنا ـ كيف أمكن أن تحدث كل ما أحدثت من الحيرة ، والبلبلة ، والاضطراب ، المفضي إلى الحط من شأن أدب بأسره ، بل إلى الحط من شأن أمة بأسرها ؟

من حق جيلنا ، ومن حق الأجيال القادمة من الأدباء والنقاد أن تُكْشف عن أعينهم عصائب التسليم الغافل بكل ما يطرح على الساحة النقدية ؛ بأن نبحث ونفكر في الأسباب المؤدية إلى مانحن فيه ، وأن يسائل الجيل الذي سبقنا من الأدباء والنقاد والمفكرين ، وهذا ليس انتقاصًا من ذلك الجيل ، ولامحاكمة له ، ولاجحودًا لما قدم ، وإنما هو حق اللاحق على السابق ، في أن يفهم ، ويعرف ، ويقيس ، وينظر ، حتى يطمئن إلى أن الطريق الذي يمضي فيه سبيل هداية ونجاة ، لا سبيل ضياع وهلاك ؛ ولذا فلا ضير أن نسأل ذلك الجيل الذي سبقنا عن أصولهم التي بنوا عليها أحكامًا عامة هائلة ، تطلق يمنة ويسرة على تاريخنا وثقافتنا ، وأدبنا ، وأن نتفحص مقاييسهم التي اعتمدوها في النظر والحكم ، وما يقدمه هذا البحث هو خطوة صغيرة جدًا ، في طريق طويل جدًا ، ولكن لابد أن نسلكه ، قد تكون هذه الخطوة مثقلة بالتقصير أو الخلل ، بل حتى الخطأ ، وحسبها أن تقدح من بعدها من يكمل ما نقص ، ويقوّم ما اختل ،

ويصحح ما أخطأت فيه ، وحسبها أيضًا أن تسهم في تحريك ما أَسَنَ أوكاد ؛ ولذا يحاول هذا البحث أن يقدِّم مايراه إجابة ممكنة على التساؤل الآنف الذكر على النحو التالي :

إن مبعث ذلك كله يعود إلى الوضع العام الذي تعيشه أمتنا في زماننا ، حيث غلب عليها أمران : الإعظام والإكبار لجلِّ مايأتي من الغرب ، والتشكيك والاستهانة بجُلِّ ما تحدر إلينا من أسلافنا وعلمائنا .

وقد ترتب على الأمر الأول جملة أمور ، من أظهرها الإعجاب البالغ إلى حد الانبهار بالأدب والنقد الغربيين ، وقد نَصَّ طه حسين على هذا الافتتان وأنه أفرز استهانة وإعراضًا عن أدبنا العربي القديم ، حيث يقول : « وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة ياسيدي من هذه الأساطير ، التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربي القديم» [1] رفد ذلك تأثر عميق بأقوال المستشرقين دون تمحيص ، ودون نظر ، ودون بحث متقص في حقيقة ما زعموا ، وعلامة هذا الاتباع الأعمى أن بعضنا أنكر وحدة القصيدة الجاهلية حين أنكرها المستشرقون ، وبعضنا أثبتها حين أثبتها المستشرقون[2].

ثم إن هذا الافتتان جعل طائفة من النقاد العرب يطبقون معايير غربية على الشعر العربي القديم ، دون مراعاة لما بين الآداب المنتمية إلى لغات متباينة من فروق شاسعة .

أما الاستهانة والتشكيك اللذان يخيمان على النظرة للتراث ، فقد امتدا إلى الشعر والنقد ، فالشعر لم يحظ بما يستحق من العناية ، بل كانت الأحكام

---

(١) حديث الأربعاء ـ ١/٣٠ ، ٣١

(٢) ذكر (فان جلدر) رأيه في دراسات الباحثين الغربيين التحليلية ، ومعها دراسات بعض البنيويين العرب للقصيدة العربية الجاهلية ، وكان مما رصده من نتائج تلك الأبحاث أن كل المؤلفين يؤكدون تماسك القصيدة ووحدتها أكثر من تفككها أو افتقادها للوحدة على أساس افتراض ضمني أو صريح .
بتصرف عن : حسن البنا عز الدين ـ الكلمات والأشياء ـ ٥٤

تطلق عليه ، دون أن يبنى ذلك على تحليلات متعمقة ، فكأن هناك حالة من التسرع في معالجة الشعر ، فإن وقف الناقد على ما في القصيدة من تعدد الفصول ، ومن الانتقالات المفاجئة ، بادر إلى القول بتفكك هذا البناء ، وأن هذا عائد إلى عقل بدوي فطري ساذج يتعلق بالجزئيات ، ولايملك القدرة على النظر الكلي ، وقد لايجد البعض بأسًا في جعل ذلك سمة للعقل السامي كله ، وهو بذلك يكفي نفسه مؤونة البحث ، والتحليل لتفسير هذه الظواهر الفنية ، ويسلك الطريق المذلل السهل ، متبعًا غيره ممن روّجوا لمثل هذه الأقوال .

ثانيًا :(وحدة القصيدة) في النقد العربي القديم : لم ينج نقدنا القديم من سهام التجريح والتحقير ، بل لعله نال النصيب الأوفر منها . وإذا تأملنا تعامل الناقد العربي الحديث ، مع النصوص النقدية العربية القديمة فيما يخص قضية الوحدة ، فإننا نستطيع تصنيف هذا التعامل حسب ما تتسم به تلك النصوص ، فهناك نوعان من النصوص النقدية العربية القديمة أشارت إلى (وحدة القصيدة):

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة) .

٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة)، ولكنها رغم وضوحها كان التعامل معها يتم وفق واحد من الأحوال التالية :

الحالة الأولى : نصوص واضحة ولكن يساء فهمها .

الحالة الثانية : نصوص واضحة تقزَّم ، وتفرَّغ من قيمتها النقدية .

الحالة الثالثة : نصوص واضحة تُهمل ولايُلتفت إليها .

١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها إلى مبدأ وحدة القصيدة :

تومض في كتبنا النقدية والبلاغية مصطلحات متعددة تلفت الانتباه ، وتثير التساؤلات عن حقيقتها العلمية الدقيقة ، ويبدو من صياغتها أنها ذات علاقة وطيدة بمبدأ (وحدة القصيدة)[1]. من هذه المصطلحات :

---

(١) قال دكتور عبد الله الطيب عن ذلك : « وأ ما القدماء فلم يشكوا في الوحدة فيتحدثوا عنها ، وإنما ألمعوا وأومأوا كعادتهم ، كقولهم شعر له قران ، وشعر ليس له قران» المرشد إلى فهم أشعار العرب ـ ٣ / ١٠٧ .

السَّبْكُ ، والالتحام ، وحسن النسق ، والمؤاخاة ، ونحوها ومع كل ما تواردت عليه جهود علمائنا القدامى من توضيح لبعض هذه المصطلحات ، فقد ظلت هناك غلالة من الغموض تلفّ هذه المصطلحات ، وقد سبق أن عانى الشيخ عبد القاهر الجرجاني من هذه الظاهرة في تحليله لبيان العلماء عن ماهية البلاغة ، فقال : « وأن الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها ، والإخبار عنها ، رموز لايفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة ، وتلك القرائح والأذهان قد تواضعتْ فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة ، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم »[1].

وأن هذا الأمر مخالف لما عليه الحال في بقية العلوم ، فأنت « لاترى نوعًا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علّموا الناس ، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر في (علم الفصاحة) بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء وجدت جله أوكله رمزًا ، ووحيًا ، وكناية ، وتعريضًا ، وإيماء إلى الغرض من وجه لايفطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر . . حتى كأن الإفصاح بها حرام »[2]، وأن الناس في الأجيال اللاحقة ظلوا « يتداولون فيما بينهم ألفاظًا للقدماء ، وعبارات من غير أن يعرفوا لها معنى أصلاً ، أو يستطيعوا ـ إنْ يُسألوا عنها أن يذكروا لها تفسيرًا يصح »[3] ومما جاء به مثالاً على ذلك مصطلح (السبك) ومصطلح (الطابع)[4] والنظام[5] « فقد كانت مشكلة غموض هذا المصطلح ، أو لغة هذا العلم حاضرة عند عبد القاهر أول ما شدا يطلب العلم وهوفي سن باكرة ، وقد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ص ٢٥٠ .

(٢) الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ٤٥٥ .

(٣) نفسه ـ ٤٥٦

(٤) نفسه ـ ٤٥٨

(٥) نفسه ـ ٢٥١

عانى من هذا الغموض مرارًا وذكر معاناته في الكتاب وكررها»[1] ومع ما ذكره الدكتور محمد أبو موسى من أن هذه مرحلة من مراحل تاريخ البلاغة ، حيث كانت المرحلة الأولى : كلامًا غامضًا ، والمرحلة الثانية : مرحلة عبد القاهر ، الذي استطاع كشف ضباب هذه اللغة ، ثم المرحلة الثالثة : وكانت مرحلة تصنيف وتحرير وتبويب ، ولم تكن مرحلة استخراج ، ولامجاهدة في كشف المعرفة[2]، وهذا كله صحيح ، ولكن بقيت بقايا من ذلك المعجم الغامض لازالت في حاجة إلى استخراج ، ومجاهدة ، وتجلية ، ولعل هذه المصطلحات ، أو بعضها تشير إلى ماسبق أن سماه دكتور محمد أبو موسى (نصف البلاغة الغائب) حيث قال : «وأزعم أن هذا النصف من البلاغة ضائع ، لم يدرس ، وبقي هذا الجانب في شعر العربية الذي نبه إليه الشعراء والبلاغيون بابًا مقفولاً ، ووراءه ما وراءه من أسرار الشعر ، وأسرار البيان ، وكلما حاولتُ بيان شيء من هذه الأسرار ، وجدته جليلاً جدًّا ، وخفيًّا جدًّا ودقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، شبيه بالسحر»[3] فهذه المصطلحات إذن ذات أفق مشترك ، يرتبط ـ بلاشك ـ بمبدأ وحدة القصيدة وتماسكها ؛ لأن هذه المصطلحات تدل على «مجموعة الروابط والعلاقات التي كان يسميها القدماء : النحت ، والسبك والصوغ ، والنسج ، والتأليف ، والطابع ، والتي سماها عبد القادر : النظم»[4].

وبناء عليه «لماذا لايكون النظم عند الشيخ شاملاً لنظم القصيدة ، وقد قال الشيخ بأنه توخى معاني النحو على وفق الأغراض ، ثم تركه مفتوحًا ، فلم يقيده بجملة ، ولابيت ، ولابفقرة ، لماذا لايدخل فيه نظم القصيدة ، والنظم هو

---

(١) محمد أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبدالقاهر ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م ـ ص ٤٠ .

(٢) أبو موسى ـ المرجع نفسه ـ ٤٩ ، ٥٠ .

(٣) المرجع نفسه ـ ٣٦٨ ـ ٣٦٩

(٤) أبو موسى ـ نفسه ـ ٦٠

السبك ، والصوغ ، والوشي ، والتأليف . . إلخ ، وقد قالوا : سبك أبي تمام ، وسبك مسلم ، فجعلوا السبك الذي هو النظم ليس شاملاً للقصيدة ، وإنما شامل للديوان كله»[1] وإذا نظرت في كلام الباقلاني مثلاً وجدت مصطلح (السبك) حاضر عنده ، وكذلك (النسج) و(الطريقة) ، فحين تحدث عن قدرة العلماء على معرفة أقدار أهل البلاغة قال : «حتى إنه إذا عرف طريقة شاعر في قصائد معدودة ، فأنشد غيرها من شعره ، لم يشك أن ذلك من نسجه ، ولم يَرْتَبْ في أنها من نظمه ، كما أنه إذا عرف خَطَّ رجل ، لم يشتبه عليه خطه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة»[2] وقال في موطن آخر . «ولايخفى على أحد يميز هذه الصنعة سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولانسج ابن الرومي من نسج البحتري ، وتنبّهه ديباجة شعر البحتري ، وكثرة مائه ، وبديع رونقه ، وبهجة كلامه ، إلا فيما يسترسل فيه ، فيشتبه بشعر ابن الرومي»[3] فتأمل في هذا السيل من المعجم الغامض : (كثرة مائه) (بديع رونقه) ، (بهجة كلامه)؟! وما أحوجنا إلى فحص ديوان البحتري قصيدة قصيدة . . بل بيتًا بيتًا ، وكلمة كلمة ، حتى نجد فيه ما وجد الباقلاني ، ولماذا استثنى ما استرسل فيه البحتري ، فهل ذلك يشتبه بشعر ابن الرومي ؟ وماذا في شعر ابن الرومي يشبه به البحتري ؟ والسؤال الأهم : هل يمكن أن تأتي كل هذه الأحكام النقدية إلا في ضوء إدراك عميق الغور لكل قصيدة برأسها ، ثم تتجاوزه إلى ماهو أصعب ، من إدراك السمات العامة بين كل القصائد ، ثم إدراك من يشاركه في إحدى هذه السمات ومن يخالفه فيها؟وإذا كان مصطلح (السبك) يطلق حينًا على القصيدة الواحدة ، وحينًا على شعر الشاعر كله ، فإن مصطلح (مؤاخاة) يبدو وكأنه معيار نقدي جمالي توصف به القصيدة الواحدة ، حين يكون بين معانيها ،

---

(١) أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبدالقاهر ـ ٣٥٤

(٢) إعجاز القرآن ـ ١٢٠

(٣) نفسه ـ ١٢١

وكذلك بين ألفاظها من التوافق ، والانسجام ، وحسن التأليف ، ما يكون بين الأخوة من أب وأم ، وأما إنْ لم يكن كذلك فإنهم (أولاد علات) من أب واحد وأمهات شتى ، وهذا مما يعاب ، فقالوا :

وبعض قريض القــوم أولاد علــة يكدُّ لسانَ النــاطق المــتحفظ[1].

ويبدو أن هذا كان معروفًا من القديم ، بدلالة ما يروى من أن عمر بن لجأ قال لبعض الشعراء : «أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه»[2] فإذا وصلنا إلى عبد القاهر رأيناه يشير إليه ، في تعليقه على خطبة الجاحظ ، وتجنبه للسجع فيها ، فيقول معللاً ذلك : «لأنه رأى التوفيق بين المعانى أحق ، والموازنة فيها أحسن ، ورأى العناية بها حتى تكون إخوة من أب وأم ، ويذرها على ذلك تتفق بالوداد . . أولى من أن يدعها لنصرة السجع وطلب الوزن أولاد علة»[3].

وحين نصل إلى ابن الأثير ، نجده يجعل المؤاخاة قسمين : بين المعاني ، وبين المباني ، وقال في المؤاخاة بين المعاني :«فهو أن يذكر المعنى مع أخيه ، لا مع الأجنبي ، مثاله أن تذكر وصفًا من الأوصاف ، وتقرنه بما يقرب منه ، ويلتئم به ، فإن ذكرته مع ما يبعد عنه ، كان ذلك قدحًا في الصناعة» .[4]

و(التناسب) مصطلح يذكر كثيرًا مع (المؤاخاة) ، ويبدو أن التناسب أعم وأن المؤاخاة أخص ؛ ولذا عدَّ ابن الأثير (المؤاخاة بين المعاني) فرعًا من مبحث أعم ، هو : التناسب بين المعاني ، وحلله بما يمثل شبكة من العلاقات التي تنطوي تحت هذا المبحث على النحو التالي [5] :

---

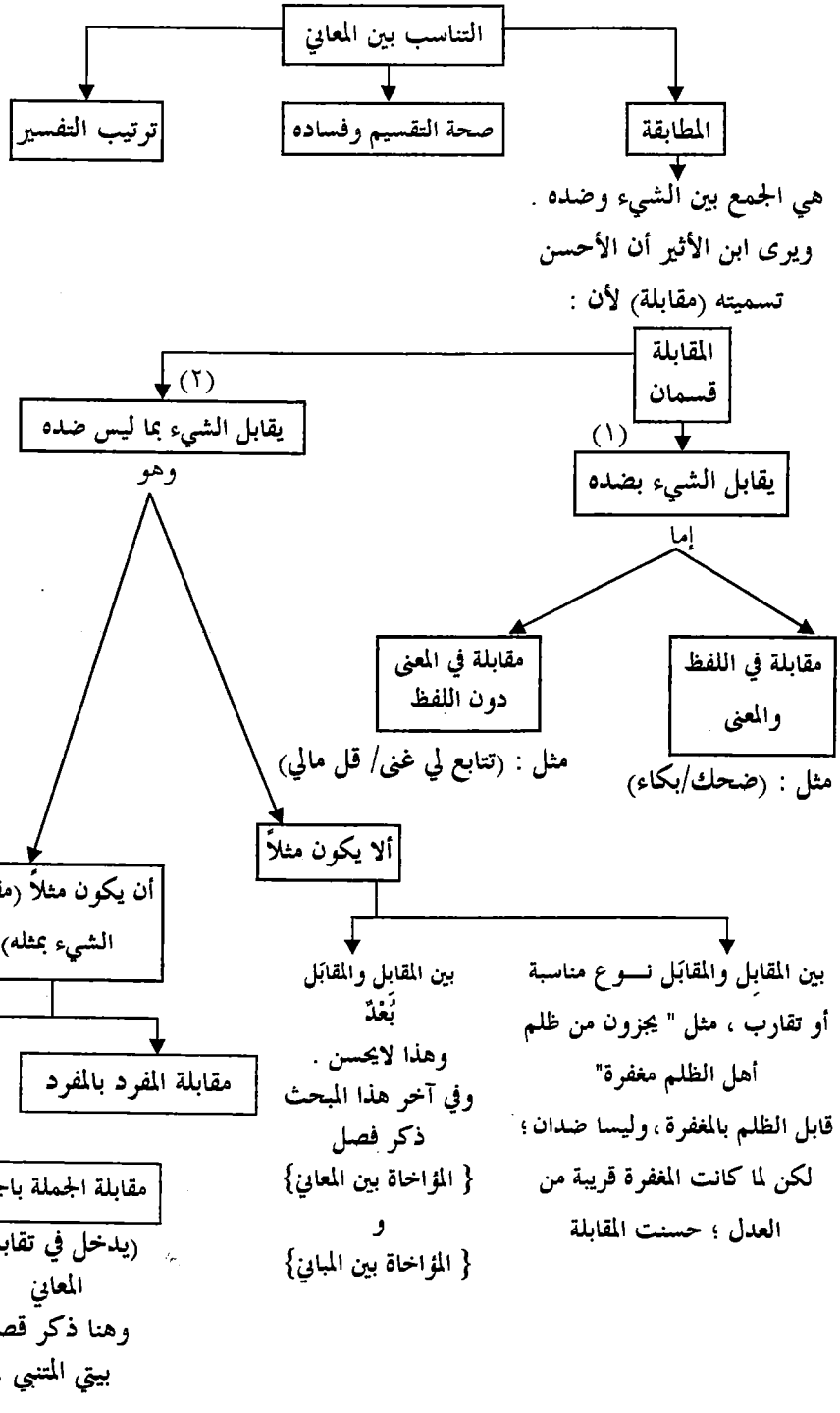
(١) الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ١٠٧

(٢) الجاحظ ـ البيان والتبيين تحقيق : عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ب ط ، ١٤١٣هـ ، ١٩٩٢م ، ١/١٥٦

(٣) أسرار البلاغة ـ ١٠

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، لبنان ، دط، ١١٦/١٩٩٥م ـ ٢/٢٧٦

(٥) المصدر نفسه ـ ٢/٢٦٤


التناسب بين المعاني
ترتيب التفسير
صحة التقسيم وفساده
المطابقة
هي الجمع بين الشيء وضده .
ويرى ابن الأثير أن الأحسن
تسميته (مقابلة) لأن :
المقابلة
قسمان
(١)
يقابل الشيء بضده
إما
مقابلة في اللفظ
والمعنى
مثل : (ضحك/بكاء)
مقابلة في المعنى
دون اللفظ
مثل : (تتابع لي غنى/ قل مالي)
(٢)
يقابل الشيء بما ليس ضده
وهو
ألا يكون مثلاً
بين المقابِل والمقابَل نوع مناسبة
أو تقارب ، مثل " يجزون من ظلم
أهل الظلم مغفرة"
قابل الظلم بالمغفرة ، وليسا ضدان ؛
لكن لما كانت المغفرة قريبة من
العدل ؛ حسنت المقابلة
بين المقابِل والمقابَل
بُعْدٌ
وهذا لايحسن .
وفي آخر هذا المبحث
ذكر فصل
{ المؤاخاة بين المعاني}
و
{ المؤاخاة بين المباني}
أن يكون مثلاً (مقابلة
الشيء بمثله)
مقابلة المفرد بالمفرد
مقابلة الجملة بالجملة
(يدخل في تقابل)
المعاني
وهنا ذكر قصة
بيتي المتنبي .

فابن الأثير كان يدرس التناسب،ولما وصل إلى (المواخاة بين المعاني) قال:

«ومما يتصل بهذا الضرب ضرب من الكلام يسمى» المؤاخاة بين المعاني «والمؤاخاة بين المباني» وكان ينبغي أن نعقد له بابًا مفردًا ، لكنا لما رأيناه ينظر إلى التقابل من وجه وصلناه به[1] «وهذا يفيدنا في دراستنا النقدية أن بعض الأبواب لاتدل فقط على النطاق الضيق الذي وردت فيه ، بل تمتد إلى آفاق أرحب وهذا ما فعله (ابن الأثير) ، حين نبّه إلى أن (التقابل) ليس مجرد تقابل بين ألفاظ ، أو جمل ، بل هناك تقابل أعم وأشمل .

ثم بَيَّنَ فضل (تقابل المعاني) وأنه يتفوق على (تقابل المباني) فقال : «واعلم أن في تقابل المعاني بابًا عجيب الأمر ، يحتاج إلى فضل تأمل [2]» ويقول «وهذا الباب ليس في علم البيان أكثر منه نفعًا ، ولا أعظم فائدة [3]» ثم يورد حكاية المتنبي مع سيف الدولة ، وما انتقد في بيتيه :

وقفت وما في الموتِ شك لواقــف كأنكَ في جفنِ الرَّدى وهو نــائمُ

تمر بك الأبطــال كلمــى هزيمــةً ووجهك وضاحٌ ، وثغرك باســمُ

وأن ذلك النقد له ، كنقد من انتقد بيتي امرئ القيس ، في عدم تلاؤم الشطرين في قوله :

«كأني لم أركب جوادًا للذة . .» البيتين وكان جواب المتنبي قوله : «إنْ صَحَّ أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا هو أعلم بالشعر منه ، فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا ، ومولانا يعلم أن الثوب لايعلمه البَزَّاز كما يعلمه الحائك ؛ لأن البزاز يعرف جملته ، والحائك يعرف تفاصيله ، وإنما قرن امرؤ القيس النساء ، بلذة ركوب الصيد ، وقرن السماحة بسباء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء ، وكذلك لما ذكرتُ الموتَ في صدر البيت اتبعته

---

(١) ابن الأثير ـ المثل السائر ـ ٢/٢٧٦

(٢) المصدر نفسه ـ ٢/٢٨٤

(٣) المصدر نفسه ـ ٢/٢٨٦

بذكر الردى في آخره ؛ ليكون أحسن تلاؤمًا . . لأجمع بين الأضداد»[1] وتضيف مصادر أخرى لهذه الحادثة إضافة مهمة ، حيث تذكر «أنه وصل إلى حضرة سيف الدولة رجل من أهل بغداد ، يعرف بالمبحِّث ، وكان ينقِّر على العلماء ، بما لم يدفعه الخصم ، ولاينكره الوهم ، فتلقاه سيف الدولة باليمين ، وأعجب به إعجابًا شديدًا ، فقال يومًا : أخطأ امرؤ القيس في قوله : «كأني لم أركب جوادًا» . . البيتين ، وهذا معدول عن وجهه لاشك فيه ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ قال إنما سبيله أن يقول :

كأني لم أركب جوادًا ولم أقل ... لخيلي كُرِّي كَرَّةً بعد إجفالِ
ولم أسبأ الزِّقَّ الروي للذة ... ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال .

فيقترن ذكر الخيل بما يشاكله في البيت كله ، ويقترن ذكر الشرب واللهو بالنساء ، ويكون قوله «للذة» في الشرب أطبع منه في الركوب ، فبهت الحاضرون ، واهتز سيف الدولة وقال : هذا التهدّي وحق أبي! فقال بعض الحاضرين من العلماء للمبحِّث : أنت أخطأت ، وطعنت في القرآن إن كنت تعمدت ، فقال سيف الدولة : وكيف ذلك ؟ فقال : قال الله تبارك وتعالى : ﴿ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ۝ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا۟ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴾ (طه:١١٨،١١٩) وعلى قياسه يجب أن يكون : إن لك ألا تجوع فيها ولاتظمأ ، ولاتعرى فيها ولاتضحى ، وإنما عطفه امرؤ القيس بالواو التي لاتوجب تعقيبًا ، ولاترتب ترتيبًا ، فخجل وانقطع»[2] فالقاعدة إذن أن يحقق الشاعر التناسب بين كلماته ، وجمله ، وأبياته ، في كل قصيدته ، ولكن إدراك هذا يحتاج إلى

---

(١) ابن الأثير ـ المثل السائر ـ ٢/٢٨٧ وقد وردت كذلك عند ابن رشيق في العمدة ١/٢٥٨ في باب حديثه عن النظم وأجوده .
والبيتان في ديوان المتنبي ـ تحقيق : مصطفى السقا وآخرون ـ دار المعرفة ، بيروت ، د ط ، د ت ـ ٣/ ٣٨٦ .

(٢) أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن الحصري القيرواني ـ جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي ـ دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، دت ، ص٣١٤

لطف النظر ، بل إلى ما يماثل قدرة الشاعر ، وأي النقاد يمتلك مثل هذه القدرة ، ولذا قال المتنبي كلمته الجليلة « إن الثوب لايعلمه البزاز . . إلخ » . فالثوب القصيدة ، والبَزَّاز (تاجر القماش) هو الناقد ، أما الحائك فهو الشاعر ، والناقد يعرف جملته ، والشاعر يعرف تفاصيله ، والذي يعرف التفاصيل قد عرف الكل ، وتجاوز هذه المعرفة إلى الأجزاء ، ومراده : أن هناك ضروبًا من التناسب قد يراعيها الشاعر ، وتغيب عن نظر الناقد ؛ فيخطِّئ الشاعرَ ، بل قد تجد في الكلام عدولاً عن التناسب من وجه ، ليحقق التناسب من وجه آخر ، والآية الكريمة شاهد على ذلك ؛ لأن في الآية سر بديع مع البلاغة يسمى (قطع النظير عن النظير) ، وذلك أن قطع الظمأ من الجوع ، والضحو عن الكسوة ، مع ما بينهما من تناسب ، والغرض من ذلك : تحقيق تعداد هذه النعم وتصنيفها ، ولو قرن كلاً بشكله لتوهم المعدودات نعمة واحدة »[1] ويرى ابن رشيق أن الآية حققت التناسب ؛ لأن العادة أن يقال : جائع عريان ، ولم يستعمل في هذا الموضع عطشان ، ولاظمآن ، وقوله : « تظمأ » و « تضحى » متناسب ؛ لأن الضاحي من لايستره شيء عن الشمس ، والظمأ شأن من كانت هذه حاله [2] ، أي أن التناسب تحقق بوجه غير الوجه المألوف المعتاد من ارتباط (الجوع) بـ (الظمأ) ، والعري بالكسوة .

ويأتي حازم القرطاجني فيخطو بهذا المصطلح خطوة جبارة ، وكان من ضمن ذلك مناقشته لبيتي امرئ القيس ، ولبيتي المتنبي ، ونبّه بذلك « على هذا الضرب الواقع في المعاني ، التي يوضع بعضها بإزاء بعض ، لنسب تقتضي المعنى مع ماينا سبه ، وإيقاعه إلى جانب ما يليق به »[3] وكان هذا ضمن مبحث كبير سماه : (المعاني) ، ثم فَرَّعَ منه : (الوجوه التي بها يقع التدافع بين بعض

---

(١) الزمخشري ـ الكشاف ـ دار الفكر للطباعة والنشر ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ـ ٢/٥٥٦ (الهامش)

(٢) العمدة ـ ١/٢٥٩

(٣) المنهاج ـ ١٦١

المعاني وبعض)[1] ثم فَرَّعَ منه : (طرق العلم بوقوع المعاني المتقاربة متمكنة)[2].

فإذا ما نظرنا إلى هذا المصطلح عنده ، وجدناه من الأسس الكبرى التي يبنى عليها الشعر ، وقدرة الشاعر على تحقيق التناسب تحدد مدى نجاحه وتفوقه في فنه الشعري ؛ لأنه « يجب على من أراد حسن التصرف في المعاني . . . أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض » فيقول : « إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه ، ويوجد له أيضًا معنى أو معان تضاده وتخالفه ، وكذلك يوجد لمضاده في أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه »[3] فالشاعر حين يريد أن ينسج قصيدة أول مايعمد إليه أن يختار المعنى الأم (المقصد) أو الغرض الأساس لقصيدته ، فيبين له حازم القرطاجني أن هناك «معان شعرية عريقة في الصناعة الشعرية ، وهي ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان ، ومعان غير عريقة في الصناعة الشعرية»[4] ثم يذكر أنَّ العريقة في الصناعة الشعرية هي مافُطِرَتْ النفوس على استلذادها أو التألم منها ، أو ما وُجِدَ فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة[5]، فهي ثلاثة طرق شعرية : مفرحة محضة (كلقاء الأحبة) ، أو مفجعة (تفرق)، أو مستطابات قد انصرمت ، فيلتذ بخيالها ، ويتألم بفقدها ، وهذه كلها تسمى : (متصورات أصلية) وغيرها : (متصورات دخيلة)[6] والأولى هي المعتمدة في الأغراض المألوفة من الشعر ، والأخرى بحسب التبعية ، وهذا كله حديث عما يليق أن يكون عمدة ومقصدًا ، فإذا اختار الشاعر ما اختار

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ١٤٧

(٢) نفسه ـ ١٥٨

(٣) نفسه ـ ١٤

(٤) نفسه ـ ٢٠

(٥) نفسه ٢١

(٦) نفسه ٢٢

صارت المعاني الشعرية قسمين : معاني أُوَل (ماكان مقصودًا في نفسه بحسب غرض الشعر) ومعانٍ ثوانٍ وهي ماليس معتمدًا إيراده ، ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك ، فهي أمثلة للأُوَل ، أو استدلالات عليها ، أو غير ذلك[1] وأن من حق الثواني أن تكون أشهر من الأول ؛ لأن الهدف من ذكرها هو توضيح الأول ، أو تأكيدها ، فإذا كانت أخفى منها لم يتحقق ذلك الهدف ، فتكون بمنزلة الحشو[2].

ثم جاء بعد كلامه هذا بقليل بنصه النفيس ، عن أن العرب لم تكن تستغني بصحة طباعها وتقويمها عن القوانين المصححة لها ، وأن تدارس تلك القوانين كان ديدنهم في أنديتهم وتجمعاتهم ، وقد سَمَّىَ ذلك : «التعليم والإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام . . والتنبيه على الجهات التي معها يداخل الخلل المعاني ، ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني»[3] وذكره هذا النص بعد حديثه عن المعاني يدل على أن النظر في علاقات المعاني داخل القصيدة كان موضع العناية الشديدة ، التي عَبَّر عنها بـ (التدارس) و«يستدرك بعضهم على بعض ، وتبصير بعضهم بعضًا» ثم أخذ بعد ذلك يسوق القانون تلو القانون في كيفيات ترتيب المعاني داخل القصيدة ، وأنواع الروابط والعلاقات التي تنتج عن ذلك ، والقوانين التي تحكم أحواله . بدءًا من تركيب المعاني داخل الجملة الواحدة الذي بحثه بقوله : «طرق المعرفة بكيفيات تركيب المعاني وتضاعفها»[4] ثم تركيب المعاني وترتبها بين عدة جمل في قوله : «طرق العلم بالمناسبة بين بعض المعاني وبعض ، والمقارنة بين ما تناظر منها»[5] حيث يقول : «إن المعاني منها ما يتطالب بحسب

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٣

(٢) نفسه ـ ٢٤

(٣) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٧

(٤) نفسه ـ ٣٢

(٥) نفسه ـ ٤٤

الإسناد خاصة ، ومنها ما يتطالب بحسب الإسناد ، وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها ، بكونها أمثالاً ، أو أشباهًا ، أو أضدادًا ، أو متقاربات من الأمثال والأضداد»[١].

فقدَّم ثلاثة أنواع من العلاقة ينبغي ملاحظتها : التماثل ، والتشابه ، والتضاد (التخالف) ثم يمد القول إلى أن يصل إلى المطابقة ، ومنها إلى (المقابلة) التي تكون : «بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضًا ، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب» [٢] ونبه إلى أن أنواع المقابلات تتشعب ، وأن أكثر ما يلاحظ مقابلة التضاد والتخالف[٣]. ويمضي حازم في ذلك حتى يصل إلى مبحث (المباني) ، ويصدِّره بالحديث عن القوى الفكرية التي تمكن من النظم ، ومنها : «القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض» [٤] وهذا مؤذن بأنه بعد أن بحث علاقات المعاني وترابطها داخل الجملة ، ثم بين عدة جمل ، سيبحثها داخل الفصل الواحد ، ثم بين الفصول ، ويدل على ذلك قوله حين تحدث عن كيفية عمل الشعر : «أن يُحْضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له ، بالنسبة إلى غرضه ومقصده ، ويتخيلها تتبعًا بالفكر في عبارات بدد . . ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به» [٥] وكذلك حديثه عن «كيفية التصرف في مقاصد الشعر وجهاته» [٦] ثم ما قاله عن

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٤٤

(٢) نفسه ـ ٥٢

(٣) نفسه ـ ٥٢

(٤) نفسه ـ ٢٠٠

(٥) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٠٤

(٦) نفسه ـ ٢١٦

«طرق العلم بإحكام مباني الفصول ، وتحسين هيئاتها ، ووصل بعضها ببعض» [١] حيث جعل ذلك يرجع إلى أربعة قوانين :

١- في استجادة مواد الفصول ، وانتقاء جوهرها .

٢- في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها البعض .

٣- في ترتيب ما يقع في الفصول .

٤- في ما يجب أن يقدّم في الفصول ، ومايجب أن يؤخّر[٢].

وكل ذلك بحث في ترتيب المعاني ، وعلاقاتها ، ووجه انتساب بعضها لبعض ، فمثلاً قال عن القانون الثالث : «يجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وإن تأتّى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل . . . كان أبهى»[٣] ويقول «يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقًا به من معاني الفصل ، مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل ، أو بعضه مقابلاً لبعضه ، أو يكون مقتضى له ، مثل أن يكون مسببًا عنه ، أو تفسيرًا له ، أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر . . وكذلك الحكم فيما يُتلى به الثاني ، والثالث ، إلى آخر الفصل» [٤] وأي ترابط أقوى من هذا الذي ذكر ، فإذا ما جئنا إلى ترتيب الفصول بعضها من بعض ، وهو القانون الثاني ، نجده يصنف ما عند الشعراء من ذلك إلى أربعة أنواع ، ويجعل أفضلها :

(ضرب متصل الغرض دون العبارة)[٥] وهذا ترابط معنوي دلالي ، يتفوق على الترابط اللفظي ؛ ولذلك قَدَّمَه على الضرب (متصل الغرض متصل العبارة) ، وفي مبحث الأسلوب [٦] الذي هو : هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية[٧] قوانين كثيرة في أوجه ترابط المعاني وتناسبها ، مثل : «تأنيس

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٢٨٧

(٢) نفسه ـ ٢٨٨

(٣) نفسه ـ ٢٨٩

(٤،٥) نفسه ـ ٢٩٠

(٦) نفسه ـ ٣٢٥

(٧) نفسه ـ ٣٦٤

المعاني بعضها ببعض»[1] ، و«المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية» [2] .

فالتناسب عند حازم ـ في ضوء ما سبق ـ قانون عام أساس في جميع أجزاء القول الشعري ، تناسب بين الحروف ، وبين اللفظ والمعنى ، وتناسب العبارات بعضها مع بعض ، وتناسب الفصول مع بعضها البعض ، وتناسب الأغراض والمقاصد . ويلح دائمًا على معرفة طرق التناسب ، مع الاهتمام بالعلاقات ، وبيان أنواعها ، وما يتبع كل نوع .

ومما هو قريب الصلة من هذه المصطلحات ، ما ورد في كلام النقاد القدامى جدًّا من إشارات إلى هذا المبدأ باللغة الغامضة ذاتها التي تبنى على التلويح دون التصريح مثل قصة مَنْ حكم بين الزبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي ، وعبدة بن الطبيب ، وعمرو بن الأهتم ، فقال الحكم للزبرقان : «أما أنت فشعرك كلحم أسخن لا هو أُنضج فأكل ، ولاترك نيئًا فينتفع به ، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر ، يتلألأ فيها البصر ، فكلما أُعيد فيها النظر نقص البصر ، وأما أنت يامخبَّل فإن شعرك قصَّر عن شعرهم ، وارتفع عن شعر غيرهم ، وأما أنت ياعَبْدَةَ فإنّ شعرك كمزادة أُحكم خرزها فليس تَقْطر ولاتمطر» [3] وهي دراسة شاملة لكل قصائد ذلك الشاعر وفهمها قصيدة قصيدة ، حتى يستنبط من ذلك المجموع سمات عامة يحكم بها على شعر الشاعر كله ، فلا يستطيع الشاعر أن يرد حكمه أو ينقضه . ومنه أيضًا أقوال الأصمعي وأحكامه الواردة في كتابه : (فحولة الشعراء) التي تدل على إدراك شامل لنهج كل شاعر ، وإدراك منهج كل شاعر وسمته لا يتأتَّى إلا بعد إدراك

---

(١) حازم ـ منهاج البلغاء ـ ٣٥٩

(٢) نفسه ـ ٣٦١

(٣) المرزباني ، محمد بن عمران ت ٣٨٤ هـ ـ الموشح ـ تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ط ، د ت ـ ص ٩٦

لكل قصيدة من قصائده منفردة . ومن عباراته التي تستوقف الباحث قوله عن ذي الرمة :« وذو الرمة حجة ؛ لأنه بدوي ، ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب ، ثم قال : إلا واحدة التي تشبه العرب وهي التي يقول فيها : والباب دون أبي غسان مسدود» [1] فما هي السمات المميزة لشعر العرب ؟ وبم اختلف كلُّ شعر ذي الرمة عن شعر العرب إلا قصيدة واحدة؟ وماذا يوجد في هذه القصيدة يوافق شعر العرب؟

أسئلة لازالت مرخاة دونها حجب الغموض ، ولكن كلامه يدل على الإدراك التام لمبدأ وحدة القصيدة ، والتعامل مع الشعر وفق هذا المبدأ [2] .

٢- نصوص واضحة في إشارتها إلى مبدأ القصيدة :

ورغم هذا الوضوح فقد عوملت وفق واحد من الأحوال التالية :

---

(١) الأصمعي ـ كتاب فحولة الشعراء ـ تحقيق المستشرق ش . توري قدم لها : صلاح الدين المنجد ـ دار الكتاب الجديد ـ بيروت ، لبنان ، ط٢ ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠ ـ ص٢٠

(٢) وردت عن بعض الشعراء أيضًا عبارات غامضة لايمكن أن تصدر إلا بعد إدراك كل قصيدة برأسها ، ثم لكل شعر الشاعر الذي يحكم عليه ، وهي عبارات قد تصعب حتى على معاصريهم ، ولاتتضح لهم إلا بعد نظر وتفكير ، مثل ما ذكره البحتري قال : « دعاني على بن الجهم فمضيت إليه ، فأفضنا في أشعار المحدثين ، إلى أن ذكرنا شعر (أشجع السلمي) فقال لي : إنه يخلي ، وأعاده مرات ، ولم أفهمها ، وأنفتُ أن أسأله عن معناها ، فلما انصرفت أفكرت في الكلمة ، ونظرت في شعره ، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع ، وإذا هو يريد هذا بعينه ، أن يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيت نادر ، كما أن الرامي إذا رمى برشقة ، فلم يُصَبْ شيءٌ ، قيل : قد أخلى .

قال : وكان علي بن الجهم أحسن الناس علمًا بالشعر» الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ص ١١٦ .

فإذا كان هذا هو حال البحتري ، وهو في الشعر بحيث نعلم ، فكيف بمن سواه ؟ ! ولاحظ فعل البحتري ، ومعاناته في فهم الرمز الذي ألقى به علي بن الجهم ، ثم إنه رفد ذلك بالتفتيش والنظر في شعر الشاعر ذاته .

الحالة الأولى : (إساءة الفهم) :وذلك لشك النقاد العرب المحدثين بقدرات ومعارف النقاد العرب القدامى ، وأكبر قضيتين ينكشف فيهما مدى ما لحق بالنقد العربي القديم من الإجحاف ، وإساءة الظن هما : قضية (وحدة البيت) ، وقضية الأغراض الشعرية .

(أ) قضية (وحدة البيت) :

ظن بعض الباحثين العرب أن ما يرد عند النقاد العرب القدامى من استحسان لأبيات معينة في شعر شاعر ما ؛ فيصدرون عبارات مثل قولهم : «أغزل بيت» و«أمدح بيت» و«أهجى بيت» وعدوا هذا دليلاً ساطعًا على مزاعم تفكك القصيدة القديمة ، ودليلاً كذلك على النظرة الجزئية إلى العمل الأدبي عند النقاد العرب القدامى ، ولو استعنا بالقيم الفنية ، والمعايير الجمالية المعمول بها في الحكم على الفن التشكيلي ؛ لما بين الشعر والرسم من علاقة وثيقة ؛ لوجدنا أن تألق عنصر ما من عناصر اللوحة لايلغي أولوية النظر إلى اللوحة كوحدة واحدة ؛ لأن هذا التألق لعنصر ما في اللوحة هو مبدأ من مبادئ العمل الفني ، يعرف باسم : (السيادة في العمل الفني) وهو : أن يطغى عنصر ما من عناصر العمل الفني على باقي العناصر ، باختلاف في الشكل ، أو الخط ، أو اللون ، والفنان يقصد ذلك ؛ كي يجذب نظرك إليه ، ولذلك يسمى أيضًا بـ(مركز جذب النظر) وهو أحد أسس أو مبادئ العمل الفني ، ويمثل هدفًا جماليًا رئيسًا يحاول الفنان تحقيقه [1] ، وهذا حاصل أيضًا في الشعر الرفيع ، حيث نجد أن لبعض الأبيات في قصيدة ما جاذبية ، أو ألقًا أكثر من سواها ؛ فيستحسنها القارئ أو السامع ، وربما تحظى بذيوع وسيرورة ، وهذا لايعني أن القارئ أو السامع ذو نظر جزئي ، أو أن الشاعر يهذي بشعر مفكك متناثر الأبيات .

---

(١) بتصرف عن : موقع (بيت الفن) على الإنترنت .

كذلك ما وجدوه من أن النقاد العرب القدامى لايستحسنون أن يتعلق البيت بما بعده تعلقًا فجًا ، وهو ما يعرف بـ (التضمين) ، واستحسانهم أن يتم معنى البيت بانتهائه ، فجعلوا ذلك دليلاً ـ حسب زعمهم ـ على أن الشاعر صرف عنايته إلى البيت المفرد ، وأهمل شأن القصيدة وترابطها ، وأن النقد العربي القديمَ تَابَعَ الشعر في ذلك ، أي ظنوا أن هناك تعارضًا بين وحدة البيت ، ووحدة القصيدة [1]

وكان جل اعتمادهم في إطلاق هذا الحكم مبنيًا على موقف النقد العربي القديم من (التضمين)، فإذا عدنا إلى ما قاله النقاد العرب القدامى عن التضمين، وجدناهم يعتبروه عيبًا من عيوب الشعر التي تلحق بالقافية ، شأنه كشأن : «الإيطاء والإقواء» ونحوهما [2] وتعريف التضمين عندهم : «هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني ، كقول النابغة :

وهم وردوا الجِفَـارَ علـى تمـيمٍ ... وهم أصـحاب يـوم عكـاظ إني
شهدت لهـم مـوارد صـادقاتٍ ... شهدن لهم بصـدق الـود منّـي

وكقول الآخر :

ياذا الذي في الحبِّ يَلْحـى أَمَـا ... والله لـو حُمّلـتَ منـه كمـا
حُمِّلتُ مـن حـبٍّ رخـيمٍ لمـا ... لُمتَ على الحـب فـذرني ومـا
أطلـبُ إني لسـتُ أدري بمـا ... قُتلْتُ إلاَّ أنني بينما ... الأبيات[3]

---

(١) على سبيل المثال لا الحصر انظر : محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢١٦
عز الدين إسماعيل ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ـ ٣٦٤
حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ٥١

(٢) الخطيب التبريزي ـ الكافي في العروض والقوافي ـ ص١٦٠

(٣) الخطيب التبريزي ـ المصدر نفسه ـ ١٦٦، وشرح التضمين أيضًا ابن رشيق في العمدة وذكر أن عدم استحسانهم له ليس على مستوى واحد ، وأنه كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبًا ، وأنه « ربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام ، وينبسط الشاعر في المعاني ، ولايضره ذلك إذا أجاد» انظر : ابن رشيق ـ العمدة ـ ١٧٢/١

ولكنهم كانوا لاينظرون إلى الأبيات التي وقع فيها التضمين نظرة واحدة فـ« واضح أنهم يفرقون بين درجات وأنماط اعتماد العبارة ، أو اتصالها بين البيتين ، أنهم يوجِّهون نقدهم إلى حيث يشتد اعتماد العبارة في البيت الأول ـ من جهة النحو بالذات ـ على عبارة البيت الثاني ، وليس لذلك علاقة باتصال المعنى ، أو تناسب الأفكار الواردة في البيتين ، فقد فصلوا بين هذين الجانبين»[1] هذه الملحوظة البالغة الأهمية لم يُلتفت إليها في النقد العربي الحديث ، مع أن هناك نصوصًا قاطعة الدلالة على تفريقهم بين مستويات التضمين ، وخلاصة تلك النصوص أن التضمين مستويات ، فهناك التضمين الرديء ، ويقع « كلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني ، واتصل به اتصالاً شديدًا» [2] فإذا وقع تضمين بين بيتين ، بين قافية الأول ، ومطلع الثاني وبينهما اتصال قوي جدًّا من جهة النحو ، وليس من جهة معنى البيتين ، قَبُحَ التضمين عندئذ ، ومثلوا على أشد التضمين الرديء قول الشاعر ، روي عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمالٍ ... من الأقوام إلاّ للذيِّ

يريد به العلاءَ ويمتهنه ... لأقرب أقربيه وللقصيِّ

فضمّن بالموصول والصلة ، على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه»[3]

ومثله الشاهد الآخر السابق : « ياذا الذي في الحب . . . » وكلما خفّ الاتصال النحوي بين قافية البيت الأول ، ومطلع البيت الثاني ؛ كلما صار التضمين أقل عيبًا ، فبيتا النابغة أقل عيبًا من البيتين اللذين رواهما قطرب ، «لأنه ليس اتصال المخبر عنه بخبره في شدة اتصال الموصول بصلته»[4] ثم

---

(١) عبد الحكيم راضي ـ بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ـ مجلة الشعر، العدد الثامن سنة ١٩٧٧م ـ ص٤٦

(٢) اللسان ـ ضمن ، ولو أردنا الوضوح لأضفنا إلى العبارة ما يجعلها تأتي على النحو التالي : التضمين الرديء يقع كلما ازدادت حاجة (قافية) البَيت الأول إلى (مطلع) البيت الثاني . .»

(٣) المصدر نفسه ـ المادة نفسها .

(٤) المصدر نفسه ـ المادة نفسها .

هناك بعد هذين المستويين مستوى ثالث ، وهو :(التضمين الذي ليس بعيب) وهو مذهب تراه العرب وتستجيزه ، ومذهبهم قائم على وجهين : السماع ، والقياس «أما السماع : فلكثرة ما يرد عنهم من التضمين ، وأما القياس ؛ فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعًا دلت به على جواز التضمين عندهم ، وذلك ماأنشده صاحب الكتاب،وأبوزيد ، وغيرهما من قول الربيع بين ضَبُع الفزاري:

أصبحتُ لا أحمـلُ الســلاحَ ولا　　أملــكُ رأسَ الــبعير إنْ نَفَــرَا
والذئبَ أخشــاه إنْ مــررتُ بــه　　وحدي ، وأخشى الرياحَ والمَطَــرَا

فَنَصْبَ العربُ (الذئبَ) هنا ، واختيار النحويين له من حيث كانت قبله جملة مركبة من فعل وفاعل ، وهي قوله : «لا أملك» يدلك على جَرْيه عند العرب والنحويين جميعًا مجرى قولهم : «ضربت زيدًا ، وعمرًا لقيته ، فكأنه قال : ولقيت عمرًا ؛ لتتجانس الجملتان في التركيب ، فلولا أن البيتين جميعًا عند العرب يجريان مجرى الجملة الواحدة ، لما اختارت العرب والنحويين جميعًا نصب (الذئب) ، ولكن دلّ على اتصال أحد البيتين بصاحبه ، وكونهما معًا كالجملة المعطوف بعضها على بعض ، وحكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجريا مجرى العقدة الواحدة ، هذا وجه القياس في حسن التضمين» [1] ثم فوق هذا المستوى مستوى رابع يعرف بـ (الاقتضاء) وهو ليس بمعيب مطلقًا ، وهو أن «يكون البيت الأول منه قائمًا بنفسه ، يدل على جملة غير مفسَّرة . ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل ، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له ، كقول امرئ القيس :

وتعــرفُ فيــه مــن أبيــه شمــائلاً　　ومن خاله ، ومن يزيد ، ومن حُجُــرْ
سماحــة ذا ، وبّــر ذا ، ووفــاء ذا　　ونائل ذا ، إذا صحا ، وإذا سَكِرْ»[2]

---

(١) اللسان ـ ضمن

(٢) الخطيب التبريزي ـ الكافي في العروض والقوافي ـ ١٦٦ ، والبيتان في ديوان امرئ القيس ص ١١٣

هذا هو جلاء الأمر عن (التضمين) فهم إذا لم يقصدوا بقولهم : «أن يكون البيت قائمًا بنفسه غير متعلق بغيره» لم يقصدوا انفصال المعنى بين كل بيت وآخر ، إنما كانوا يتحدثون عن : (قبح انشطار العبارة نحويًا) بين آخر بيت ، ومطلع ما يليه ، أي كرهوا مثلاً : أن تجعل الصلة في آخر البيت الأول ، والموصول في أول الثاني ، وما أشبه ذلك .

وبناء على ذلك فلا يوجد تعارض بين (وحدة البيت) و (وحدة القصيدة) ، بل هما متكاملان ، ويدلان على مزيد إتقان وجودة ، وكان النقاد العرب القدامى يذكرون الأمرين في سياق واحد ، دلالة على تكاملهما ، كقول المرزوقي : «أن يقوم كل بيت بنفسه ، غير مفتقر إلى غيره . . . وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتًا بيتًا . وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد» [1] فالبيت إذا يُراعى فيه الأمران : قائم بنفسه ، وفي الوقت ذاته يوجد اتحاد جامع لكل الأبيات .

وقد ذكر الباقلاني في القرآن الكريم مثل ذلك ، في معرض حديثه عند قوله تعالى : ﴿ وَإِنَّكَ لَتَهْدِيٓ إِلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ۝٥٢ صِرَٰطِ ٱللَّهِ ٱلَّذِى لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ أَلَآ إِلَى ٱللَّهِ تَصِيرُ ٱلْأُمُورُ ﴾ (الشورى: ٥٢،٥٣) .

قال :« فانظر إلى هذه الكلمات الثلاث ، فالكلمتان الأوليان مؤتلفان ، وقوله : « ألا إلى الله تصير الأمور» كلمة منفصلة ، مباينة للأولى ، قد صيّرها شريف النظم أشد ائتلافًا من الكلام المؤالف ، وألطف انتظامًا من الحديث الملائم»[2].

ثم يقول : « لأن العجيب ما بينا من انفراد كل كلمة بنفسها ، حتى تصلح أن تكون عين رسالة ، أو خطبة ، أو وجه قصيدة ، أو فقرة ، فإذا ألفت ازدادت به حسنًا وإحسانًا وزادتك إذا تأملت معرفة وإيمانًا[3] .

---

(١) شرح الحماسة ـ ١٨/١

(٢) إعجاز القرآن ـ ١٨٧

(٣) المصدر نفسه ـ ١٨٨

ولعل أوضح نص ورد في النقد العربي القديم، ورد فيه ـ بكل وضوح ودقة، تكامل وحدة البيت مع وحدة القصيدة ـ مع تحديد مصطلح معين لذلك هو (حسن النسق) ما ذكره ابن أبي الإصبع، حيث يقول: «حسن النسق من محاسن الكلام، وهو أن تأتي الكلمات من النثر، والأبيات من الشعر متتاليات، متلاحمات تلاحمًا سليمًا متحسنًا لا معيبًا مستهجنًا، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه، واستقل معناه بلفظه، وإنْ ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما ونقص كمالهما، وتقسَّم معناهما، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في كمال الحسن، وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق، كحالهما مع الالتئام والاجتماع»[1].

وفي النقد الأجنبي فطن إلى أن مبدأ (وحدة البيت) أو (الفقرة) حتى في الآداب الأخرى يتكامل ولايتعارض مع وحدة القصيدة: «فمن القواعد البنائية الأساسية في النص الشعري ينبغي الإشارة إلى التناقض التالي، ذلك أن كل عنصر دال يميل إلى أن يطرح نفسه بوصفه علامة ذات دلالة مستقلة، هذا على حين يتجلى النص كما لو كان سلسلة تعبيرية مركبة لبناء واحد، ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر في ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءًا من علامة، على حين يحظى الكل النصي بمظهر العلامة الواحدة ذات الدلالة التي لاتقبل القسمة أو التجزئة»[2] وليزيد الكاتب فكرته وضوحًا؛ قاس حال البيت على حال (الفونيم)، أصغر وحدة صوتية مميزة، الذي مادام يتجلى عبر البيت الشعري كما لو كان كلمة مستقلة، فإننا بالتالي ننظر إلى البيت، وإلى الفقرة

---

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ـ تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، دط ١٤١٦هـ/١٩٩٥م ـ ٤٢٥.

(٢) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة: محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف دط، دت، ١٣٣

الشعرية ، وإلى النص كله باعتباره منظومة من الكلمات[1]، ومن العجيب توافق كلام هذا الباحث مع كلام حازم في المنهاج [2] ، وكأنه ينقل عن حازم ، ولو كانوا مفتونين بنا كما فتنا بهم لقال قومه إن هذا الباحث ولاشك قد اطلع على حازم ، وتأثر به ونقل عنه ، ولن يستمعوا عندها إلى الصوت الذي يقول :

« لعل مرد ذلك التوافق إلى القدر المشترك في طبيعة الشعر بين الأمم أيًّا كانت» ونعني بما سبق قوله : « ومن هذا المنطلق يبدو البيت كما لو كان كلمة نسبية ، ومن نوع خاص لايمكن تفتيته» [3] و« تكون نسبة المقطوعة إلى البيت مناظرة لنسبة البيت إلى الكلمات ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات ، تنتظم في وحدات دلالية كتلك التي لاحظها (بوشكين) إذ نجد . . . كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة ، ومحور معنوي خاص ، هو ما يسمى بالجذر الدلالي للمقطوعة» ، [4] « وإذا كان هذا هو شأن المقطوعة في علاقتها بما تتكون منه من أبيات ، فإنها في علاقتها بما تنتمي إليه من النص الكامل لاتعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره ؛ إذ إن دلالة

---

(١) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ـ الصفحة نفسها .

(٢) حيث يقول في ص١٠٩ : « اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ ، فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها ، إذا رتبت على ما يجب ، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي ، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك ، وكذلك يَحْسُنُ نظم القصيدة من الفصول الحسان ، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها على ما يجب ، وكما أن للكلم اعتباران : اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها ، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه ، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها ، وما يتعلق بهيئتها ووضعها ، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها » .

(٣) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٣٣

(٤) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٣٨

القصيدة ترتبط بتعاقب المقطوعات باعتبارها وحدات دالة» [1] ويؤكد فكرة التكامل تلك بقوله : « إن المقطوعة ، أو لنقل الفقرة الشعرية تمثل بذاتها ما يبدو وكأنه مشروع مبني على المقارنة بين قاعدتين شعريتين ، فهي من ناحية تحظى بآلية معينة ، مثلها في هذا مثل بقية مستويات القصيدة ، وهي من ناحية أخرى معمار دلالي» [2] .

(ب) قضية (الأغراض الشعرية) :

لعل تعامل النقاد العرب القدامى مع هذا المصطلح بشيء من التوسع [3] هو ما سبب التشويش عند الناقد العربي الحديث ، فحينًا يأتي بمعنى المقصد الأساس للكلام ، وحينًا بمعنى موضوع من موضوعات القصيدة ، وحينًا يتم الحديث عنه في سياق تصور عام عن (أغراض الشعراء) عامة ، وتقسيماتها .

وقد انزلق بعض المدافعين عن فكرة (الوحدة) في الشعر العربي القديم إلى التذمر من فكرة (الغرض الشعري) [4] ظنًا منهم أن هذا يحمي القصيدة من تهمة التفكك . ورؤية هذا البحث تتلخص فيمايلي :

١- الغرض في القصيدة واحد ولايتعدد ، ويرادف (المقصد) في السور القرآنية وذلك بناء على التمييز بين (الغرض) بمعنى مقصد القصيدة ، وهو الأكثر

---

(١) يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري ـ ١٤٠

(٢) نفسه ـ ١٤١

(٣) انظر مثلاً استخدام حازم لمصطلح الغرض ، مما يفهم منه تارة المقصد ، وتارة الموضوعات المكونة للقصيدة في مواطن شتى من كتابه ، مثل ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٦ ، ٣١٤ ، ٣٣٦ ، ٣٤٩ .

(٤) انظر مثلاً : مصطفى ناصف ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ، حيث بدا في عدة مباحث من الكتاب استهجان الباحث لمصطلحات (فخر/ غزل/ وصف) مثل قوله : « لقد أغفل هذه الطقوس الجماعية التي سميت دهرًا طويلاً باسم ساذج وهو الفخر» ص ١٥٢ . وذلك حين تساق هذه الأغراض في قصيدة واحدة فتوحي بتفككها ، يقول عن قصيدته الحادرة : « ولكن الشراح يقولون إن الحادرة بدأها بالغزل والنسيب ، ثم ذهب مذهب العرب في الفخر بالوفاء والنجدة ومعاناة الحروب وحفظ الذمار ، ويذكر الخمر ومجلسها ، وتجشمه بالأسفار ويصف ناقته» ص١٤٥

حضوراً في العديد من إشارات القدامى حين يقولون : « قال فلان يرثي » ، و « قال فلان يمدح » . . إلخ . و(الغرض) بمعنى موضوع من موضوعات القصيدة ، والذي يُفضَّل ألاَّ يسمى بالغرض منعًا للالتباس .

٢- فكرة وجود غرض القصيدة ليست من صنع علماء الإسلام ، بل نابعة من طبيعة بناء القصيدة العربية ، وقد عَرَفَ ذلك أهل البصر بالشعر منذ الجاهلية ، وكان غرض القصيدة يؤثر على اختيار الشاعر لِلَبِنَاتِ بناء قصيدته ، من مفردات ، وتراكيب ، وصور ، ونغم ، وقصة نقد النابغة لحسان ، تكشف احتكام النابغة إلى غرض حسان من قصيدته ، وهو (الفخر) ، وأن هذا الفخر يستلزم صياغة خاصة للمفردات في قوله : « أقللت جفانك وأسيافك » .

٣- إذا كان (الغرض) مختلف عن (الموضوع) تلاشت المشكلة التي أثارت الشبهات ، حين يقولون : كيف تكون القصيدة في المدح ، وفيها غزل ووصف وفخر وهجاء؟! فالجواب : أن غرضها (المدح) ، والبقية موضوعات أشبه بروافد تصب في الغرض الأساس .

٤- قد يكون غرض القصيدة واضحًا قريبًا ، ولكنه في بعض الأحيان يخفى ويدق إلا عند من له بصر بالشعر ، مثل قصيده(امرئ القيس) التي مطلعها قوله :

رُبَّ رامٍ مـــن بـــني ثُعَـــلٍ مـــتلج كفيـــه في قتـــره[1]

---

(١) ديوانه ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ص ١٢٣

ثم ذكر المحقق أنه في غير رواية الأعلم والبطليوسي « مخرج كفيه » ص ٤١٢ ، وفي الموشح للمرزباني « مخرج زنديه » كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيث يقول : رب رام من بني ثعل ، ثم قال : أما علم أن الصائد أشد ختلاً من أن يُظهر شيئًا منه ، ثم قال : فـ(كفيه) ـ إن كان لابد ـ أصلح ، قال : فهو أصلح (كفيه) « ص ٢٧ ، ٢٨ ، ولعل امرأ القيس كان يريد بقوله : (مخرج زنديه) تلك اللحظة الخطرة القاتلة التي يخرج فيها الشاعر زنديه متهيأ لرمي فريسته .

التي يصف فيها صيادًا بارعًا ، حيث قال الأصمعي إنه يرثى بها والده .

٥- غرض القصيدة هو الذي يحدد نمط بنائها ، فالشاعر يصمم بناء قصيدته على أوفق مايراه محققًا لغرضه ، وهذا يؤثر في كل لبنات قصيدته ، من ذلك ما ذكره الجاحظ من تأثير الغرض فيما يرد في القصيدة من قصة الثور والكلاب ، فإن كان الشاعر يمدح انتصر الثور ، وماتت الكلاب ، وإن كان الشاعر يرثى فالثور يقتل[١] . وهذا يتفق وما نصّ عليه عبد القاهر ، حيث يقول : « وجملة الأمر أنه لايكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة ، إنْ لم يقدّم فيه ما تقدم ، ولم يؤخر ما أخرَّ ، وبدئ بالذي ثنّى ، وثنّى بالذي ثلّث ، لم تحصل له تلك الصورة وتلك الصفة ، وإذا كان كذلك ، ينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة »[٢] وقوله : «ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد ، والغرض الذي تؤم«[٣] .

٦- اكتشاف غرض القصيدة ، وهو ليس بالأمر السهل المنال دائمًا ، يؤدي إلى اكتشاف وحدتها ، ووجه ترابطها ، وهو يشبه في ذلك ما يعرف في القرآن بـ(مقاصد السور) فإذ عُرِفَ مقصد السورة ، عُرِفَ تبعًا له وجه مجيء الموضوعات ، وكذلك وجه ترتيب تلك الموضوعات بين متقدم ومتأخر ، وعلة تقديم ما تقدم ، وعلة تأخير ما تأخر مرتبط بالغرض الذي من أجله ذكرت تلك الموضوعات ، ورتبت على نمط معين .

---

(١) الحيوان ـ تحقيق : عبد السلام هارون ـ دارالجيل ، بيروت ، ب ط ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م - ٢٠/٢

(٢) أسرار البلاغة ـ ١٣٩ .

(٣) دلائل الإعجاز ـ ٨٧

الحالة الثانية : نصوص واضحة تُقَزَّم ، أو تفرَّغ من محتواها وقيمتها :

ونعني بها تلك التي دَلَّتْ بوضوح بيّن على مبدأ (وحدة القصيدة) ، ولكننا مع ذلك نفاجأ حين نجد بعض النقاد العرب المحدثين[1] يتهمون النقاد القدامى بعدم إدراك مبدأ الوحدة ، ويذهبون في تخريج تلك النصوص الواضحة مذاهب شتى تبعدها عن أي احتمال يومئ إلى فهم واع لهذا المبدأ .

فإذا ما أَلَحَّتْ عليهم النصوص ؛ تلمسوا صلة ما بين الناقد الذي ورد عنده هذا النص وبين (أرسطو) ، ومع ذلك فهيهات أن يعي الناقد العربي القديم ما وعى أرسطو ـ حسب رأيهم ـ فكل ما لدى ناقدنا القديم هو قصور عن فهم الوحدة ، كما ذكرها أرسطو ، إنها سلسلة من (إساءة فهم) أرسطو ، ولذا ظلت الأمة عبر القرون ، والأجيال من النقاد والشعراء في غياهب التخلف النقدي ، حين لم يحسنوا الانتفاع بقبسات من نور أرسطو ، حتى جاء العصر الحديث ، فكان إدراكنا للوحدة العضوية من مظاهر تأثرنا المحمود بالغرب[2]. هذا التصور حاضر بقوة في العديد من الدراسات النقدية العربية الحديثة ، فإذا ما عدت إلى الكتب النقدية العربية القديمة وجدت أمرًا آخر .

---

(١) انظر مثلاً :

إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب . غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث . يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية . حياة جاسم : وحدة القصيدة في الشعر العربي .

(٢) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ولاعجب في ذلك ، بل لقد ورد في كتابه أبعد من ذلك ، حيث تحدث عما يراه من أثر للنقد اليوناني في النقد العربي في العصر العباسي ، فجعل ذلك يشمل الجاحظ ، وبالذات ماذكره عن (القِران) ، يقول : « وخير من يمثل هذا الاتجاه النظري المتأثر تأثرًا محمودًا بالنقد القديم هو الجاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة . . ونشير منها الآن إلى ما يمس بنية القصيدة في ذكر المعاني المتسقة في الأبيات المتجاورة مما سماه الجاحظ (القِران) فيما يرويه عن رُؤبة الرجاز» ص ١٥٥ ، فهل كان رؤبة أيضًا وهو من العصر الأموي متأثرًا بأرسطو ؟!

يقول الجاحظ : «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا واحدًا ، وسبك سبكًا واحدًا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان[1]» وأي عبارة أوضح دلالة على تمازج مكونات القصيدة وترابطها من قوله : «أُفرغ إفراغًا واحدًا ، وسُبَكَ سبكًا واحدًا»!

ويقول ابن طباطبا العلوي : «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أُسِّسَ تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجًا وحسنًا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا على ما شرطناه في أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا ، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم ، لاتناقص في معانيها ، ولا وهى في مبانيها ، ولاتكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها» [2] .

لقد ورد في النصين تعبير مشترك :

عند الجاحظ : «قد أفرغ إفراغًا واحدًا»

وعند ابن طباطبا : «حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا»

فما معنى هذا القول ؟ «أفرغ الذهب والفضة وغيرهما من الجواهر الذائبة ، صبّها في قالب» [3] فهي عملية (صهر) للمعدن بكل عناصره ؛ حتى يتشكّل

---

(١) البيان والتبيين ـ ١/٥٠

(٢) عيار الشعر ـ ٢١٣ .

(٣) اللسان ـ فرغ .

شكلاً جديداً ، وهذا يذكرنا بما ورد في كلام كولردج عن تحقق الوحدة في القصيدة بطريقة أشبه بالصهر[١] .

ورغم وضوح نصه ، ودلالته القاطعة على إدراك مبدأ الوحدة ، فإنك تجد تجريد هذا النص من روحه عند البعض ، فالوحدة عنده مجرد ربط بين الأجزاء[٢] ، ويرى آخر أن ما ذكره ابن طباطبا هو فقط اهتمام بحسن التجاور ، وأنه لايهتم إلا بالتناسب المنطقي ، فالوحدة عنده هي بناء منطقي تسلسلي [٣]، ويراها آخر (وحدة بناء فحسب) [٤] .

بينما يبدي فريق آخر إعجابه بابن طباطبا ؛ لأنه إنما قال ما قال تأثرًا بأرسطو : «ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربي هو قول ابن طباطبا المتوفي ٣٢٢هـ»[٥] ولكن رغم تأثره المزعوم فإنه ـ كشأن بقية النقاد العرب القدامى ـ «لايلقون بالاً إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلاً يتطلب أجزاء خاصة . . إن مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت ، أو البيتين المتجاورين . . ولم يفطن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبي في القصيدة على نحو ما نفهم اليوم» [٦] ويتابعه آخر في التماس صلة تأثر بين أرسطو وابن طباطبا ، وأن تأثره ذاك منحه الفهم الرحب : «إن هذا الفهم الرحب عند ابن طباطبا مرتبط بتطور النظرة إلى الألفاظ والمعاني في ضوء المفهوم الفلسفي عن العلاقة بين المادة والصورة[٧]»

---

(١) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي ـ ٩٩

(٢) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩١

(٣) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ، ٢١٣.

(٤) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان ط ٥ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦ـ ص ١٣٨

(٥) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٠٢ .

(٦) محمد غنيمي هلال ـ نفسه ـ ٢٠٣

(٧) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ـ ١٥٧ .

كل ذلك التأثير المزعوم رغم أن كتاب الشعر لأرسطو ترجم في وقت قريب من وفاة ابن طباطبا [١] .

ثم نصل إلى الحاتمي (ت٣٨٨هـ) فيأتي بتشبيه آخر أكثر توضيحًا ممن سبقه لمبدأ وحدة القصيدة ، يقول : «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، أو باينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله» [٢] ومع ذلك يرى باحث أن الحاتمي وغيره من نقاد العرب المتأخرين رددوا فكرة قد تلتبس في ظاهرها ـ بالوحدة العضوية ، متأخرًا ـ خطأ بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم [٣] .

ويرى آخر «أنها وحدة عضوية لاتؤدي معنى النمو ، وإنما تؤدي معنى التكامل والاعتدال والانسجام . . ومرة أخرى تتعثر فكرة الوحدة عند النقاد القدامى وتقتصر على التناسب الخارجي» [٤] وذلك لأن الحاتمي «إنما يهتدي إلى هذه الصورة لينادي بوحدة موضوعات القصيدة» [٥].

ويزيد آخر بأن الحاتمي «لم يكن يتحدث عن وحدة القصيدة ، فضلاً عن سوء إفادته من وحدة أرسطو ، بل كان يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها وصلاً يجعلها متناسبة» [٦].

---

(١) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٢، حيث ذكر أن وفاة ابن طباطبا سنة ٣٢٢هـ ووفاة متى بن يونس سنة ٣٢٨هـ .

(٢) ابن رشيق ـ العمدة ـ ١١٧/٢

(٣) محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٠٢

(٤) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٢٥٧

(٥) نفسه ـ الصفحة نفسها

(٦) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٥

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بنظرية (النظم) في قوله : «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها» [١] .

وذكر أن هناك إجماعًا من العلماء على تعظيم شأن النظم : «ولقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم ، وتفخيم قدره ، والتنويه بذكره ، وإجماعهم أن لافضل مع عدمه ، ولاقدر لكلام إذا هو لم يستقم له ، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ [٢]» ثم بَيَّنَ أن هذه المزايا في النظم بحسب المعاني والأغراض التي تؤم ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها من بعض[٣] وهذا كله تنبيه لدور العلاقات والروابط وتأثيرها في بنية الكلام«ولماذا لايكون النظم شاملاً القصيدة ، وقد قال الشيخ إنه توخي معاني النحو على وفق الأغراض ، ثم تركه مفتوحًا ، فلم يقيده بجملة ، ولابيت ، ولابفقرة»[٤].

وأشار إلى أن هناك نمطًا معينًا ، سماه : (النمط العالي ، والباب الأعظم) وهو «ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعًا واحدًا» [٥] ووصف ذلك بأنه الشعر الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالي الشريف[٦] .

ولكن هناك من يرى «أن عبد القاهر شأنه في ذلك شأن نقاد العرب ، لم يقصد إلى الفكرة في وحدة العمل الفني بوصفه كلاً»[٧] ومع أنه حسب زعمهم (انتبه إلى وحدة أرسطو ، وأفاد منها في نظريته في النظم»[٨]، وأنه استقى من

---

(١) دلائل الإعجاز ـ ٨١

(٢) نفسه ـ ٨٠

(٣) نفسه ـ ٨٧

(٤) أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ ٣٥٤

(٥) نفسه ـ ٩٥

(٦) نفسه ـ ٨٩

(٧) غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٢٧٣

(٨) بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٣٩٨

المنطق فكرة ارتباط الألفاظ بالمعاني»[1]، إلا «أن الوحدة لم تتعد عندنا حدود الجملة والبيت أو البيتين»[2]، «وأن أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لايتعدى ما يربط بين مجموعة الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة»[3].

فإذا ما وصلنا إلى (حازم القرطاجني) ت ٦٨٤هـ، وجدت حديثه عن العلاقات والروابط داخل القصيدة مبثوثًا في مباحث شتى من كتابه (المنهاج)، بل إن كتابه هذا يقدّم نظرية متكاملة في بناء القصيدة العربية ووحدتها، وأسطع نص له عن ذلك قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات، نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول، نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ، فكما أن الحروف إذا حَسُنت، حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان، إذا كان تأليفها منها على ما يجب، وكما أن للكلم اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها. واعتبار راجع إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها، وما يتعلق بهيئتها ووضعها، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها»[4]

ويندفع عدة باحثين معاصرين إلى نسبة تألق حازم لكونه «ملتقى الروافد العربية واليونانية» وأنه «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»[5] وأنه

---

(١) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة ـ ١٦٥

(٢) يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٠٣

(٣) مصطفى بدوي ـ دراسات في الشعر والمسرح ـ ٢٧٤

(٤) ص ١٠٩، كذلك حديثه عن القوانين التي تجب في الفصول وترتيب بعضها من بعض، ص٢٨٨

(٥) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ص ٥٣٩

الناقد الذي جمع بين ثقافتين عربية ويونانية ؛ لأن الشعر بعد اليوم لايستطيع أن يعتمد على رجل واحدة ، بل لابد من رجلين اثنتين[١]. ويرى آخر أن حازمًا «أكبر المتأثرين ربما عن وعي ودقة بأفكار أرسطو . . وأنه لمن نافلة القول إذن أن نقول بتأثر حازم بأرسطو في وحدة القصيدة ، والتي عرض لها حازم في أكثر من موطن من كتابه[٢]» ويستنتج أن حازمًا أول ناقد عربي يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة . . وهذا خروج عن قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي ، واختلاف كبير عن جمهرة كبيرة من النقاد فيما رأينا في الحديث عن وحدة البيت»[٣] ولا أعلم كيف انتهى إلى حكمه هذا ، مع أن حازمًا إنما استقى قوانينه من استقراء الشعر العربي وتتبعه .

ولكن رغم هذا الإطراء الذي أُسبغ على حازم وكتابه ، إلا أن انتماء حازم إلى هذه الثقافة ، وهذا اللسان ، جعل الأحكام في الختام تتخذ منحى آخر ، فيه من الوصم بالقصور عن الفهم ما فيه ، فالوحدة التي تكلم عنها حازم ليست بالوحدة العضوية المنشودة «إنها وحدة هندسية صارمة ، أو منطقية جدًّا أو وحدة تسلسلية لاوحدة تكامل»[٤] وأن الوحدة لم تتجسد في ذهن حازم من غير الطرق الشكلية ، والحيل الشعرية»[٥] وأن الوحدة عنده هي وحدة البناء التسلسلي للقصيدة فحسب[٦].

---

(١) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٥٤١

(٢) بكار ـ بناء القصيدة العربية ـ ٤٠٤

(٣) بكار ـ نفسه ـ ٤١١

(٤) يوسف بكار ـ بناء القصيدة ـ ٤١٢

(٥) إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ٣٣

(٦) بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد العربي ـ ١٥٥

والباحث كأنه يناقض نفسه ، فقد ضم حازم إلى من سماهم (الاتجاه نحو وحدة البناء التسلسلي للقصيدة) ثم قال في مطلع مبحثه عن حازم أنه صاغ « أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النقدي ، وفق نظرة شمولية تصهر العناصر المتباعدة في علاقات تزيل التباين وتخلق الانسجام الذي يقود إلى الوحدة» ص ١٦٦ ، فكيف يجتمع التسلسل و الصهر؟! .

ومن تلك النصوص ما ورد عند ابن أبي الإصبع من عبارة عميقة الدلالة على وجود (مقصدية) تنبع منها القصيدة ، وإليها تتجه ، حيث يقول مخاطبًا الناثر والشاعر :

«مَيِّزْ في فكرك محط الرسالة ، ومصب القصيدة قبل العمل»[1] فقوله «مَصَبَّ القصيدة» جعل القصيدة كالنهر المتدفق ، الذي ترفده جداول ونهيرات ، ولكنها كلها تتجه وجهة واحدة ، ومصبًّا واحدًا .

وهكذا تُقَزَّمُ النصوص الشوامخ ، وتفرَّغ من قيمتها النقدية العالية ، وتطرح أمام الناس في سياق من التجهيل ، والتهوين .

الحالة الثالثة : نصوص واضحة تمهل ، ولايلتفت إليها في الأغلب الأعم :

ومن أبرزها ما ورد عند النقاد القدامى من عبارات تدل على أنهم لم يصدروا أحكامهم إلا بعد استقراء القصائد ، وتفليه الدواوين ، يقول عبد القاهر :

«ثم إنك تحتاج أن تستقري عدة قصائد ، بل أن تفلِّي ديوانًا من الشعر ، حتى تجمع منه عدة أبيات»[2] وكذلك الشأن في بقية النقاد العرب القدامى ، فقد كانوا يضعون مؤلفاتهم عن النقد وفق حصيلة معرفية ضخمة لصيقة بالشعر العربي ، ولايمكن أن يصدر أحدهم حكمًا على الشعر بالنظر إلى بضعة قصائد .

ومن النصوص التي أُلقيتْ في زوايا النسيان ، ما أشار إليه بعض النقاد العرب القدامى باسم : (تأليف المختلف) وأن هذا هو موطن براعة الشاعر ، وعنوان عبقريته ، فإذا ما جئت إلى القرآن بُهرت بما فيه من نظم يُحْكم التأليف

---

(١) تحرير التحبير ـ ص ٤١٤

(٢) دلائل الإعجاز ـ ٨٩

بين المعاني المختلفة ، ويجعلها في غاية التآلف والحسن ، وقد نَبَّهَ إلى ذلك الوجه من وجوه الإعجاز الباقلاني [١] ـ رحمه الله ـ .

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ، فاتجهت عنايته إلى البحث في التشبيه الذي يؤلف بين المتباعدات [٢]، وقد تغلغل عبد القاهر في بحثه هذا حتى وقف على وجوه متعددة لتأليف المختلف « وهي أن الجمع بين المتباعدين أولى مراتب هذا الباب ، ويليها الجمع بين المتضادين ، ثم استخراج الشيء من ضده ، وهكذا فتق عبد القاهر هذا الوجه ورتَّبه »[٣] وظل يتقصَّي هذا الوجه وسر الحسن فيه ، ولم يكتفِ بأن يقول إن سر الحسن « إنك ترى بها الشيئين مِثْلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين »[٤] بل تفحصه ؛ حتى وقف على علتين لحسنه هما :

أولاً : « مبنى الطباع ، وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر » [٥] أي أن التشبيه يحدث مفاجأة لم يكن القارئ أو السامع يتوقعها .

ثانيًا : « من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[٦].

---

(١) انظر عن ذلك : الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ٣٥، ١٩٤، ١٩٧ (على سبيل المثال فحسب) .
وقد ذكر الدكتور أبو موسى أن كلام الباقلاني عن (تأليف المختلف) باب جليل ، وأصل عظيم لكلام العلماء في (علم المناسبة)
انظر عن ذلك بتوسع ، محمد أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص١٦٩ ومابعدها .

(٢) انظر عن ذلك بتوسع : أسرار البلاغة ـ ص ١٣٠ وما بعدها .

(٣) أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص ١٧٠

(٤) أسرار البلاغة ـ ١٣٠

(٥) المصدر نفسه ـ ١٣١

(٦) المصدر نفسه ـ ١٣٩

ولو طبقنا هذه النظرة على القصيدة المركبة ؛ لأخذت بأيدينا نحو فهم وجه بنائها على هذا النحو ؛ فالشاعر « يقيم نسقًا شعريًّا متلائمًا ومتناغمًا من جزئيات متباعدة ، ومن معان مختلفة في أجناسها وأنواعها ، وهذه الحقيقة النقدية الفذة قد غابت عنا ، وجعلنا تعدد الأغراض في القصيدة عيبًا من عيوب الشعر القديم ، مع أنها مصدر الجودة ، إذا استطاع الشاعر أن يحسن التأليف ، ويجوِّد الاقتران والتجاور ، والتلاحم بين هذه الأجزاء المختلفة ، وهذا هو الأصل الذي أقام عليه الباقلاني القول بأن (تأليف المختلف) في الكتاب العزيز باب من أبواب بلاغته المعجزة» [1] وهذا الفهم لايفسر لنا فقط وجه تعدد الموضوعات في القصيدة المركبة فحسب ، بل يمكن أن يضيء لنا قضية أكثر غموضًا ، هي ما يلاحظ في أغلب القصائد الجاهلية من أن الانتقالات بين الفصول تكاد تكون فجائية ، وأحيانًا يأتي بقنطرة لغوية ، كقولهم : (دع ذا) و(عدِّ عن ذا) ، ولم يكثر لديهم ما عرف بـ (حسن التخلص) ، وقد اعتبر النقاد العرب القدامى ذلك غير محمود ، وأن المحمود هو حسن التخلص الذي أجاده المحدثون من الشعراء ، بينما ظل هناك شعراء يرى النقاد أنهم مقصرون في هذا الفن ، والعجيب أن يعد البحتري من هذا الفريق [2] وهو من نعلم في البراعة ، فهل كان جريه على طريقة العرب القدامى في الشعر سبب لذلك؟

---

(١) أبوموسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ١٧٧

(٢) قال عنه الباقلاني حين وقف على قصيدته : « أهلاً بذلكم الخيال» ووصل إلى انتقاله إلى المدح : « البيت الأول منقطع عما قبله ، على ما وصفنا به شعره من قطعه المعاني ، وفصله بينها وقلة تأتيه لتجويد الخروج والوصل ، وذلك نقصان في الصناعة ، وتخلف في البراعة» إعجاز القرآن ـ ص٢٣٢ ، ٢٣٣ وقال في موطن آخر : « حتى إ ن أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحتري مع جودة نظمه وحسن رصفه في الخروج من النسيب إلى المديح ، وأطبقوا على أنه لايحسنه ولايأتي فيه بشيء» المصدر نفسه ـ ٣٨ وقال حازم : (وشعراء المحدثين أحسن مآخذًا في التخلص ، والاستطراد من القدماء ؛ لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم في ==

والذي أراه أن شعراء الجاهلية لو أرادوا حسن التخلص لاستطاعوه ، وهم أقدر الناس عليه ، وأن تعدد الموضوعات في القصيدة الجاهلية ، وما بينها من انتقالات نراها انتقالات مفاجئة موهمة بتباين الموضوعات ، إن ذلك كله مقصود متعمد منهم ، ليُحذي السامعَ مفاجأة ودهشة من حيث لايتوقع ، بأن يتنقل بالسامع في أودية شتى من المعاني ، وما في ذلك من التفنن في القول ، ثم إن هذه المعاني على تعددها قد أوجد الشاعر بينها نسبًا جامعًا ، ولحُمة حية تجعلها بعد التباين والتباعد ، في غاية الائتلاف والانسجام ؛ لأن لا براعة تُحمد إن ألّفتَ بين مؤتلفات ، إنما البراعة والعبقرية أن تستشف من أعماق تلك المتباعدات قرابة وعلاقة ، لاتلمحها إلا بصيرة الفنان الفريدة ، تلك القرابة والعلاقة تحيل التباين والتضاد إلى ألفة وتضام ، وبذلك فالعلتان اللتان ذكرهما عبد القاهر لوجه الحسن في التشبيه الذي يجمع بين متباعدين ، هما أيضًا ما يفسر لنا جمال القصائد المركبة ، وجمال انتقالاتها الفجائية المدهشة ، واستحسان العرب لذلك . فنصوص النقاد القدامى عن (تأليف المختلف) كان من الممكن استنطاقها للوصول إلى وعي أكثر بشعرنا القديم .

وقد فَصَّلَ حازم [1] الانتقال إلى قسمين :

١- يتدرج فيه الشاعر إلى إيراد ما يريد ، بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه بسبب .

== الخروج إلى المديح أن يقول : دع ذا ، وعد القول في هذا ، أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح ، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس ، فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ، ومن الاستطراد ما لاينكر الإبداع فيه ، وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمتقدمين ، فيهجم على المديح من غير توطئة له كقول البحتري..»

منهاج البلغاء ـ ٣١٧ ، ٣١٨

(١) منهاج البلغاء ـ ٣١٩

٢- لايكون في الانتقال تدرج إلى ما يناسبه ، ويشبهه ، بل يأتي بما يكون مناقضًا له ، أو مخالفًا له دون مقدمة تشعر بذلك ، ولكن يلاحظ في المتخالفين صفة يجتمعان فيها من حيث لايشعر ، فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما إلى الآخر على سبيل تشبيه أو محاكاة .

وقوله : « يلاحظ صفة يجتمعان فيها من حيث لايشعر » هو سر الإدهاش والحسن ؛ لأن الشاعر يغوص في حقائق الأشياء والأفكار المتخالفة ، بل المتناقضة ؛ ليلتقط من بواطنها الغامضة صفة جامعة لتلك المتباينات ، لا تلحظها بصائر غيره من الناس ، وبهذا كان الشعر شعرًا .

ولذا تجد حازم في موضع آخر من كتابه حين تحدث عن (وصل بعض الفصول ببعض) [١] فجعل التأليف على أربعة أضرب ، وجعل أعلى تلك الأضرب : الضرب المتصل الغرض دون العبارة ، وهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام ، ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى ، وعلل ذلك بما يقترب من كلام عبد القاهر ، حيث يقول : « لكون النفوس تنبسط ، ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء ، واستئناف كلام جديد لها ، مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطة ما ذكرناه من تعجيب أو دعاء »[٢].

فهي أشبه بحيل فنية يقصدها الشاعر قصدًا لإشباع حاجة نفسية يعلمها في السامع وهو (الإشعار بالخروج من شيء إلى شيء) ، وأن هذا يجدد النشاط ، ثم يضيف لذلك إدهاشًا وإعجابًا ، حين يكتشف السامع أن ذلك الجديد المختلف عما سبقه هو وثيق الصلة بالأول ، مكمل له ، متآلف معه ، بل إنه يزيده بيانًا ووضوحًا ، وهكذا تظهر القدرة الشعرية في القصيدة المركبة التي تحقق التشاكل بين المتنوعات ، وتحدث بينها تآلف ، وحسن اقتران ، وتأليف المختلف وهذه هي لعبة الشاعر البارع المدهشة التي تذهل المتلقين وتحوز على استحسانهم .

---

(١) منهاج البلغاء ـ ٢٩٠ (٢) نفسه ـ ٢٩١

وينبغي التنبيه بعد هذا الاستعراض لجملة من نصوص النقد العربي القديم إلى أن هذا التصنيف السابق لتعامل الناقد العربي المحدث مع تلك النصوص قد يواجه بعض التداخل أحيانًا ، فقد يُواجه نص ما بالأهمال ؛ لأن فيه قدرًا يسيرًا من الغموض ، الذي يمكن بالبحث والتفتيش تجليته وبيانه ، وإنما كان المقصد من التصنيف التقريب والتسهيل .

ولعل ما زاد الأمر سوءًا فيما يخص حكم المعاصرين على النقد العربي القديم ، أن نقدنا القديم اشتغل بالنظرية أكثر من التطبيق ، فلو كانت هناك تحليلات عديدة لقصائد كاملة ؛ لربما ساعد ذلك في الفهم .

فالحكم على تراثنا النقدي يجب أن يتوسط ، فلا إفراط ، ولاتفريط ، أما من يفرط فقد يزعم أنهم بلغوا الكمال المطلق ، والغاية القصوى ولامزيد على ما قالوا ، وهذا كله تبرير للعجز ، والقعود ، والركون إلى التقليد . وعلى النقيض من ذلك من يفرِّط ، فلا يرى في القديم سوى السطحية . والجزئية ، ويفضي به ذلك إلى أن يدعو إلى أن نلقيه وراءنا وندفنه في صحاري النسيان ، ونهيم بعدها بحثًا عن نجم نهتدي به ، فيهرب من تقليد أسلافه إلى تقليد سواهم . ولاخير في الحالين ، ولاتقدم .

فسلفنا قاموا بكل ما ينبغي عليهم القيام به ، وعلى الأجيال من بعدهم أن تكون على دراية تامة بتراثها ونتاجها المعرفي ، وحدوده ، وطاقاته ، ومميزاته ، وثغراته ، فإذا ما وَعَتْ ؛ أكملت المسير ، وهذا شأن الأمم الحية التي تريد أن تقود الركب ، لا أن تلحق بالركب فحسب .

ثالثًا : وحدة القصيدة الجاهلية

١- براهين إثبات وجودها .

٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وماهيتها .

٣- مدارج الوحدة .

٤- أنواع الوحدة .

٥- علاقة البناء بالوحدة .

١- براهين إثبات وجود الوحدة في القصيدة الجاهلية :

هل في القصيدة العربية الجاهلية وحدة ؟ سؤال ملح مهم بعد كل ما قيل ، والجواب : نعم ، بكل تأكيد ، وذلك بناء على نوعين من البراهين :

البراهين العقلية الاستنباطية .

البراهين التحليلية .

(أ) البراهين العقلية الاستنباطية المثبتة للوحدة في القصيدة الجاهلية :

١- خلال رحلة القصيدة من (المنشئ) إلى (المتلقي) هناك أدلة يثبتها صريح العقل تؤكد قيام مبدأ الوحدة عند المنشئ ، وإدراك هذا المبدأ عند المتلقي .

أما عند المنشئ ، فالقصيدة الجاهلية هي فن القول الأول في مجتمع الأميين ، المعتمد على الحفظ والرواية ، ووجود رابط معنوي يشدُّ شرائح القصيدة ببعضها يسهل حفظها ، وبقاء هذا الحفظ ، وهذا يستلزم ـ بداهة ـ أن يحرص الشاعر على بناء قصيدته ، وسلامته من أي وهن بنائي[1]، قد يوقعه في دوامة احتمالات تفكك القصيدة ، وتناثرها إلى قطع شعرية أو اقتحام قطع شعرية ، غريبة لنسيج قصيدته . أي أن فكرة (حفظ بناء القصيدة) لايمكن أن تكون قد غابت عن ذهن الشاعر في مجتمع أمي ، والوسيلة المنطقية لتحقيق ذلك هي : تمتع القصيدة بسمة الوحدة والتماسك ؛ ليتسنى لها(حفظ النوع) الذي تمثله .

وحين تنطلق القصيدة في رحلتها نحو المتلقي ، وهي متسمة بهذه السمة الحيوية (الوحدة) فإن المتلقي كذلك يدرك وجود هذه السمة ، ويتعامل مع القصيدة في ضوئها ، وتمكنه هذه السمة من حفظ القصيدة . ولكننا أسأنا الظن بالمتلقي القديم الجاهلي ومَنْ بعده ؛ لأنه لم تصلنا نصوص قاطعة ، صريحة

---

(١) لذلك القصائد ذات البناء الضعيف تعدو عليها أكثر من سواها عوادي الرواية ، فهي ليست من النمط الأعظم مثل : (لامية في الأخلاق في المفضليات) .

الدلالة على إدراكهم لهذا المبدأ ، ومع ذلك فقد وصلتنا إشارات تدل على تعاملهم مع القصائد واحتكامهم إلى وحدة القصيدة ، وتماسكها ، ومقصديتها ، وهي إشارات طالما اعتبرت نظرات جزئية ، ولكنك حين تتمعن فيها تجزم بأنها لاتصدر إلا عن إدراك واع لمبدأ وحدة القصيدة ، مثل قصة النابغة مع حسان ، وقصة حكومة أم جندب ، فكلاهما نظر في ضوء مبدأ الوحدة .

وقس على ذلك العديد من الأحكام النقدية ، التي اعتبرت أحكامًا جزئية قاصرة لاتنظر إلى القصيدة ككل ، ولكنها بالتأمل يتجلى أنها لايمكن أن تصدر إلا بعد فحص القصيدة كلها [1] . فالإدراك الكلي أولاً ثم الإدراك الجزئي ، ويشهد لذلك قول عبد القاهر : « واعلم أنك لاتشفي الغلة ، ولاتنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً ، إلى العلم به مفصلاً ، وحتى لايقنعك إلا النظر في زواياه ، والتغلغل في مكامنه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه »[2].

فإذا كان هذا الشأن في القرن الخامس الهجري ، فكيف بنقاد الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام الذين شهد لهم من بعدهم بالتقدم والبراعة ، وقد أشار الباقلاني إلى ذلك حيث يقول في رواية عن أبي عمرو بن العلاء : « العلماء بالشعر أعزّ من الكبريت الأحمر »[3] وقوله : « فقد حكى عن طبقة أبي عبيدة ، وخلف الأحمر ، وغيرهما في زمانهما أنهم قالوا : ذهب من يعرف نقد

---

(١) مثل بيت أبي تمام :

وغيري يأكل المعروف سحتًا وتشحب عنده بيض الأيادي

فهو « من شواهد البلاغيين وقالوا فيه إن شرط لزوم كلمة (غير) التقديم ألا يراد بها التعريض ، إنما قالوا هذا بعد مراجعة هذه القصيدة وغرضها ، ومعنى كلمة (غيري) فيها ، وأن أبا تمام لايريد أن يعرض بقوم يأكلون المعروف سحتًا . . ولكن القوم راجعوا القصيدة كلها » ولم يكن عندهم من المقبول أن تحمل في سياقها هذا التعريض » انظر : محمد أبو موسى ـ مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ ص ٢٨١

(٢) دلائل الإعجاز ـ ٢٦٠

(٣) إعجاز القرآن ـ ٢٠٣

الشعر»[1] فإذا كان أبو عمرو بن العلاء ، وأبوعبيدة ، وخلف الأحمر ، والأصمعي يرون أن الطبقة البارعة جدًّا من النقاد قد ذهبت أو كادت في زمانهم ، فكيف بالقرون التي تلتهم ، وأي اقتدار نقدي كانت تتمتع به تلك الطبقة الماضية حتى حكموا لها بما حكموا ، وهم ـ بلاشك ـ كانوا يفهمون ما يصدر عن تلك الطبقة من أحكام ، رغم أنها تأتي في صياغة رامزة كالشفرة لايفهمها إلا من في طبقتهم .

ومن ذلك حديثهم عن (القِران) (ومجيء البيت وأخيه) [2] ، وكان حازم عميق النظرة حين نصّ على أن هناك (علم كيفيات المباني) ، وأن العرب (تتدارس) ذلك في أنديتها ، حيث يقول : «وكيف يظن ظان أن العرب على ما اختصتْ به من جودة الطباع . . كانت تستغني في قولها الشعر . . ونظمها القصائد . . عن التعليم والإرشاد إلى كيفيات المباني التي يجب أن يوضع عليها الكلام ، والتعريف بأنحاء التصرف المستحسن في جميع ذلك . والتنبيه على الجهات التي منها يداخل الخلل المعاني ويقع الفساد في تأليف الألفاظ والمعاني»[3] وكذلك قال : «لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها ، وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها ، باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها ، وجعلها ذلك علمًا تتدارسه في أنديتها ، ويستدرك به بعضهم على بعض ، وتبصير بعضهم بعضًا في ذلك ، وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير ، لكنه مفرّق في الكتب»[4].

وهذان الأمران ، أي : إدراك الوحدة والكلية عند المنشئ ، واعتمادها في قصائده ، ثم إدراك الوحدة ، والكلية عند المتلقي ، واعتمادها في فهمه للقصائد ، كلاهما نابع من طبيعة الإدراك في العقل الإنساني ، الذي يبدأ إدراكه لأي أمر

---

(١) إعجاز القرآن ـ ١٢٠

(٢) انظر الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ ١/٥٠ ، ٥١ .

(٣) منهاج البلغاء ـ ص ٢٧ .

(٤) نفسه ـ ص ٢٦ .

أو ظاهرة (إدراكًا كليًا) أولاً ، ثم يدرك بعد ذلك (الجزئيات) وفق ما كشفت عنه نظرية الجشطالت التي عنيت بتحديد قوانين الإدراك الإنساني ، وتتضمن النظرة إلى الكل ، وليس إلى الأجزاء ، على اعتبار أن الكل أكثر من مجرد تجميع الأجزاء ؛ ولذا تم تعريف هذه النظرية بأنها : تنظيم عام تكون جزيئاته مرتبطة ارتباطًا فعالاً ، بحيث إذا تغيَّر أحد أجزائه ، يتبع هذا التغير تغير في الشكل الكلي العام .

وقد ظهرت لعدم اقتناع علمائها ببعض النظريات السلوكية ، مثل : (الشرطية) التي كانت تفتت الإدراك الإنساني إلى جزئيات صغيرة ، بينما ترى هذه النظرية أن الإنسان يدرك الموقف كوحدة واحدة ، وليس كجزئيات مترابطة ، مثل النظر إلى لوحة فنية جميلة ، حيث يدرك الناظر إليها أنها لوحة واحدة ، لها خصائصها الجمالية ، أي : يدركها وحدة ذات معنى ، ويعجب بها كليًا ، وليس كجزئيات منفصلة ، فلايدرك اللون وحده ، ثم الشكل وحده ، ثم الحجم وحده ، ففكرتها الرئيسة هي : أن الكل سابق لجزيئاته ، بمعنى أن إدراك الكل سابق على إدراك الجزء ، ولذا تسمى أحيانًا : النظرية الكلية ، ولها عدة قوانين منها :

قانون الشمول : وهو أن الأشياء تدرك كصيغة إذا كان هناك ما يجمعها ويحتويها .

وقانون الغلق : وهو أن الأشياء الناقصة تدعونا إلى إدراكها كاملة . وإلى سد الثغرات أو الفتحات الموجودة بينها ، فالدائرة التي ينقصها جزء ندركها كدائرة .

ومما يرتبط بهذه النظرية ما يعرف بـ (الاستبصار) الذي يعنى بالتعرف على القوانين الداخلية ، والترابط الدقيق للشيء الذي نتعلمه ، وأن الإنسان حين يواجه شيئًا ما ، أو موقفًا ما ، فإنه يدرك الموقف كليًا ، ثم يسعى إلى استطلاع مكونات الموقف ، والربط بين عناصره ، ويهتم بالهدف ، ويظل يحاول في

سبيل الوصول إلى الحل ، مستخدمًا القدرة على اكتشاف العلاقات الهامة للوصول إلى الحل[1].

وإذا كان ذلك كذلك في مرحلة الإدراك الإنساني العام الذي يشترك فيه البشر جميعًا ، فما بالك بالشعراء الذين هم (أمراء الكلام) وفي هذا اللسان الشريف ؟! ولو سئل أي شاعر وهو في سبيله لإنشاء قصيدة عن كيفية بنائه لقصيدته ؛ لبيَّن أن هناك مقصدًا يرمي إليه وبوحًا بمشاعر ما يريد أن ينفس عنها ، هذا المقصد يشكّل حركة الأبيات في القصيدة ويؤثر فيها ، وقد بدا في إجابات الشعراء على الاستبيان الذي قام به مصطفى سويف هذا المبدأ ، ففي إجابة أحد الشعراء قال : « أنظم المطلع ، والمطلع كما أسلفت الفكرة الأولى ، ولا أستطيع أن أخط كلمة واحدة مالم أبدأ من البيت الأول ، كما لو كنت أبني بناء لابد فيه من الأساس ، فإذا ما تم لي الأساس ، وضح هيكل القصيدة كلها ؛ فأشرف على ختامها من مكاني ذاك ، ولم تخطئ معي هذه الطريقة إلا في الشاذ النادر »[2]. ويستنتج مصطفى سويف من الإجابات أن الفقرة الأولى تبين اتجاه القصيدة ككل[3]، وحين بحث في نهايات القصائد ، اكتشف أن « التوتر الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة ، بحيث نقول إن الشاعر يتحرك في حدوده ، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة ، فالنهاية واضحة أمامه عندما يبدأ ؛ نتيجة لشعوره بـ (الكل) ، وهو الشعور بحدود التوتر »[4] وفي النقد القديم أشار حازم القرطاجني إلى هذا المبدأ بكل وضوح،

---

(١) بتصرف عن : نظريات التعلم المعاصرة . لطفي الفطيم ، مكتبة النهضة المصرية ، دط، د ت .

وكلمة جشطالت كلمة ألمانية تعني صيغة أو شكل أو نمط ، مؤسسها ماكس فرتيهمر (١٨٨٠م - ١٩٤٣م) ولدت النظرية في ألمانيا ، ثم انتقلت إلى أمريكا ، حيث ازدهرت في الأربعينيات من ق ٢٠م . انظر ـ المرجع نفسه ، ص١٩

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ص٢٢٨

(٣) نفسه ـ ص ٢٧٤

(٤) نفسه ـ ص ٢٥١

حين تحدث عن القوى الفكرية التي تمكّن الشاعر من النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه . وذكر أنها عشر قوى منها :

« القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض »[1]، كذلك حديثه عن أن الشاعر حين يريد قول الشعر فإنه « يحضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده »[2] ويقول في موطن آخر : « واعلم أن الخواطر إذا تصورت فصول القصائد ومعانيها قبل الشروع في النظم ، وقامت بها العبارات عن تلك المعاني قيامًا وهميًّا متخيلاً . . فقد يوجد في عبارة منها كلم يصلح أن تكون قوافي . . »[3] ويتبع ما ذكره أيضًا حديثه عن : « كيفيات مناقل الفكر في التخييلات التي يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات ، وفي التخييلات التي يقصد بها أن تكون أعوانًا على إيقاع التحسينات والتقسيمات ، وفي التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالاً ثمانية .

الحالة الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه ، أو إيراد أكثرها . . . والحالة الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبًا ، أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ، ويستمر بها على مهايعها . . والثالثة : أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد . . . والرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعاني ، وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الرويَّ عليه »[4].

---

(١) المنهاج ـ ص ٢٠٠

(٢) نفسه ـ ٢٠٤

(٣) نفسه ـ ٢٠٦

(٤) نفسه ـ ١٠٩

وقد سمى حازم المراحل الأربع بـ «التخاييل الكلية[1]» وكل الذي ذكره حازم في هذا المقام وصف لبناء القصيدة وهو يتشكل في نفس الشاعر ، وواضح أن أول خطوة ذكرها هي تحديد الشاعر لغرضه الكلي ، ثم مقاصد ذلك الغرض الكلي .

٢- لقد نزل القرآن الكريم بلسان عربي معين ، وتحدى الله به البشر جميعًا ، وكان الذي تلقي هذا التحدي ، وثبت عجزه أمامه ، هم (عرب الجاهلية) ، ونحن نؤمن أن الله عز وجل من صفاته العلى : (العدل) ، فلا يمكن أن يتحدى ضعيفًا ؛ لأن عجز الضعيف ليس حجة على سواه ، وإنما الذي يكون عجزه حجة على من سواه من البشر هو من ينبغي أن يكون قد بلغ الغاية البشرية القصوى في البلاغة والبيان ، وهم (عرب الجاهلية) وأمراء البيان منهم هم (الشعراء) فهم (نخبة النخبة) ، فهل يعقل أن يكون عرب الجاهلية ، من شعراء ونقاد على الصورة التي يصورها لنا بعض النقاد العرب المحدثون ، وقوامها : عقل بدائي ساذج ، ونظر جزئي سطحي ضحل ، إلى آخر القائمة الطويلة المألوفة؟ هل يمكن أن يتحدى خالق السموات الأرض بشرًا بهذا العي والضحالة؟ وأي ضحالة أشنع من الإتيان بشعر مفكك الأوصال ، مبعثر الأفكار ؟ إن منطق العقل يستلزم أن يكون الجيل الذي نزل عليه القرآن ، وجُوبه بالتحدي قد بلغ الغاية في البلاغة ، ومن أول دلائل هذه البلاغة لسانهم المبين عنهم . وأرفع مقامات بلاغة اللسان هي (الشعر) ، وأوجب سمات البلاغة في هذا الشعر قوة البناء ، والوحدة والترابط ، فأهل الجاهلية هم من تناهى في معرفة اللسان العربي ، ومن كان كذلك فهو قادر أن يعلم الحد الفاصل بين القمة التي يستطيع بشر أن يأتي بها ، وبين ما يفوق هذا القمة ، فلايكون بشرًا ، وإنما إلهًا ؛ ولذا عَلَّقَ أبوبكر الصديق رضي الله عنه على كلام مسيلمة : « إن هذا كلام

---

(١) حازم ـ المنهاج ـ ١١٠

لم يخرج من إلٍّ» أي : عن ربوبية [١] إذن : «من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي ، ووقف على طرقه ومذاهبه ، فهو يعرف القدر الذى ينتهي إليه وسع المتكلم في الفصاحة ، ويعرف ما يخرج عن الوسع ويتجاوز حدود القدرة ، فليس يخفى عليه إعجاز القرآن ، كما يميز بين جنس الخطب والرسائل والشعر ، وكما يميز بين الشعر الجيد والرديء أو الفصيح والبديع»[٢] وهذا ماكان يتسم به (عرب الجاهلية) فهم بذلك متفوقون لسانيًا على كل من تلاهم ؛ لأننا «إذا علمنا أن أهل ذلك العصر كانوا عاجزين عن الإتيان بمثله ، فمن بعدهم أعجز ؛ لأن فصاحة أولئك في وجوه ماكانوا يتفننون فيه من القول مما لايزيد عليه فصاحة من بعدهم ، وأحسن أحوالهم أن يقاربوهم أو يساووهم ، أما أن يتقدموهم أو يسبقوهم ، فلا»[٣].

وليس هذا رأي الباقلاني وحده ، بل هو ما أجمعت عليه الأمة عبر القرون المتطاولة ، ولذا قال عبد القاهر : «والأمر في ذلك أظهر من أن يخفى ، أو أن ينكره إلا جاهل أو معاند ، وإذا ثبت أنهم الأصل والقدوة ، فإن علمهم العلم»[٤].

«فالرابطة وثيقة إذن بين الشعر الجاهلي وقضية إعجاز القرآن ، وكون هذا القرآن حجة الله على عباده ، أي أنه لايمكن فهم قضية الإعجاز أو دراستها ، بمعزل عن الشعر الجاهلي ، وأن هذا الجيل كان قد بلغ الغاية القصوى في البيان ، وأن الأجيال من بعده تراجعت عنه في هذا الشأن ، وهذه حقيقة شاعت في الأمة»[٥].

---

(١) الباقلاني ـ إعجاز القرآن ـ ص ١٥٨

(٢) نفسه ـ ١١٣

(٣) نفسه ـ ٢٥٠

(٤) دلائل الإعجاز ـ ٥٧٧

(٥) محمد أبو موسى ـ مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ ص ١٨٨ ضمن مبحث «الشعر الجاهلي وإعجاز القرآن» انظر كذلك : ص ١٨٥ وما بعدها .

(ب) البراهين التحليلية :

وهي التي ظهرت خلال تحليلات القصائد المضمنة في مبحث (التطبيق) حيث بدا جليًا وحدة القصيدة الجاهلية ، وتماسكها . فإذا ما تم لنا إثبات مبدأ (الوحدة) في القصيدة الجاهلية كان لزامًا علينا كشفه وبيان مايلي :

١- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وما هيتها .

٢- مدارج الوحدة في القصيدة الجاهلية .

٣- أنواع الوحدة في القصيدة الجاهلية .

أولاً : طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية وماهيتها :

أول تساؤل يطرح نفسه هنا :

أي أنواع الوحدة التي اقترحها الباحثون هي الأقرب للقصيدة العربية ؟

لقد اتضح من خلال رصد الآراء السالف ذكرها تعدد الأوصاف التي أطلقت على وحدة القصيدة الجاهلية فهي إما :

معنوية ، أو فنية ، أو نفسية ، أو شعرية ، أو وحدة الصراع من أجل الحياة ، أو حيوية ، أو موضوعية ، أو عضوية أو عاطفية .

وكل تسمية من هذه التسميات نظرت إلى زاوية من زوايا الوحدة ، فالعديد من الأوصاف تتكامل مع بعضها البعض ولاتتعارض ، مثل :

(الوحدة النفسية) و(الشعورية) و (العاطفية) التي تشير إلى وجود إحساس نفسي شعوري عاطفي مهيمن على القصيدة .

(الوحدة المعنوية) تومئ إلى وجود معنى جامع لكل القصيدة .

(الوحدة الموضوعية) قريبة الصلة من (المعنوية) ، وإن كان عامة الباحثين يذهبون إلى أن المراد بها أن تختص القصيدة بموضوع واحد فقط لاتتجاوزه إلى غيره [1] وهذا مفهوم ضيق للوحدة الموضوعية ؛ فالقصيدة ـ حتى إن

---

(١) انظر مثلاً : دكتور يوسف خليف ـ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، مكتبة غريب ـ د ط ، دت حيث ذكر أن تائية الشنفرى ، وقافية تابط شرًا ، وفائية صخر الغي ودالية لايخضعن للوحدة الموضوعية وإنما تتعدد موضوعاتها ، وهن بذلك يخالفن الشائع في شعر الصعاليك من الاتصاف بالوحدة الموضوعية .

تعددت موضوعاتها ـ فإن هناك دائمًا ما يمكن أن نسميه (الموضوع الأم) الذي تنتمي إليه كافة الموضوعات . وبعض الأوصاف للوحدة عامة جدًا ، تنتظم كل قصائد العصر الجاهلي ـ تقريبًا مثل : (وحدة الصراع من أجل الحياة) التي تجدها حاضرة دومًا في الشعر ، أما (الوحدة العضوية) وفق ما ذكره (كولريدج) فهي قائمة في القصيدة الجاهلية ، ولكن بصورة أكثر اكتمالاً مما ذكر ، حيث يقول : « إنه يشيع نغمة الوحدة التي تخلط ، وكما يمكن أن يقال تصهر كلاً في كل بواسطة تلك القوة الجامعة السحرية التي أطلقنا عليها بشكل مانع اسم الخيال »[1] وقد تحدث العديد من النقاد العرب عن قوله هذا في كتبهم[2]، ويلاحظ تأكيده على (عنصر الخيال) الصانع للصور ، وأنه القادر على تحقيق الوحدة ، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة ، وارتباط الصورة بالعاطفة هو ارتباط حي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين[3].

فما طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية إذن ؟

إن البحث عن الوحدة في القصيدة هو بحث عن روح القصيدة ، وكما أن الروح في الإنسان هي سر الحياة الأكبر ، وهي التي تشكل طبائع المرء ، وأخلاقه ، ومواقفه كذلك (الوحدة / الروح) في القصيدة ، هي سرها الأكبر ، وهي التي تشكل القصيدة من أصغر لبناتها إلى صورتها الكاملة ، أي أن الوحدة تسري في القصيدة مسرى الروح من الجسد ، والقصيدة بلا وحدة جثة هامدة ، لاقيمة لها ، بل ليست قصيدة أصلاً ، ولقد كان هذا شأن الوحدة مع القصيدة ، لأن القصيدة ؛ إنما تنبثق من روح الإنسان ، بل من أعماق روحه ، كما ينبثق النور ، بل كما تنبثق أشعة الشمس من الشمس .

---

(١) كولريدج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبد الحكيم حسان ـ ص ٢٥١ .

(٢) مثل : محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ٣٧٣ ، ٣٨٩ ، ٤٣١
حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي ـ ٤٧
بسام قطوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ـ ٣٤ ، ٣٥
سعيد الأيوبي ـ عناصر الوحدة والربط ـ ٢٤٩

(٣) العشماوي ـ قضايا النقد الأدبى ـ ١٠١ ، ١٠٤

وقوام هذه الوحدة وعمودها هو : (الفكرة المقصدية) التي تهدف إليها القصيدة ، ورؤيتها الفكرية ، هذه (الفكرة المقصدية) تولد شبكة من (عروق المعاني) أي : عروق وامتدادات فكرية متولدة من الفكرة الأم ، وتدعم هذه الفكرة ، وتقويها ، وتمتد عبر فصول القصيدة ، في شكل نسيج متداخل متشابك ، يتغلغل في لبناتها اللغوية كافة ، مما يجعل لكل قصيدة سمتًا خاصًا بها ، وروحًا تتفرد بها عما سواها ، ومن أظهر اللبنات التي تؤثر فيها : (معجم القصيدة) أي : حقل المفردات ، حيث يلاحظ أن لكل قصيدة معجم مفردات معينًا يشيع فيها ، ويكون له حضور كثيف في كل الفصول . وهذا متولد من عروق المعاني التي سبقت الإشارة إليها . وحين تفحص تلك المفردات تجد أنها تنتمي إلى معنى عام يربطها جميعًا ، فحينًا تكثر في قصيدة ما مفردات عن لوم الدهر وأهله ، فتشيع كلمات مثل : (الدهر ، الأيام ، الزمان ، حوادث ، الليالي . . . إلخ)

وقصيدة أخرى يكثر فيها الحديث عن القوة والحرب ، فتشيع مفردات مثل : (السيف ، الإباء ، الرماح ، العوالي . . إلخ) وترتبط هذه المفردات بشبكة من العلاقات ، حينًا تكون علاقات ترادف ، وحينًا تكون علاقات تضاد .

ولهذه (الفكرة المقصدية) طاقة تأثير وتشكيل هائلة ، لاتقتصر فقط على ما ذكر من توليدها لـ (عروق المعاني) بل تشكل ما هو أعجب ، وهو الذي اكتفى به كولردج حيث أشار إلى قوة الخيال ، وما تولد من (صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن . . .) إلى آخر ما قال ، ونريد ما ظهر في تحليلات القصائد من أن الفكر المقصدية تولد أيضًا (صورة أم) [1] تهيمن

---

(١) « الصورة بالمفهوم النقدي لها تعني : أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن يكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن» انظر عن ذلك : عبد القادر الرباعي ـ الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ـ ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ـ ص٨٥ .
وقد ذكر الدكتور غنيمي هلال أنه « قد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب.. وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال». انظر : النقد الأدبي الحديث ـ ٤٣٢ ، ٤٣٣ .

على كل القصيدة ، أي : أن توجد في القصيدة صورة معينة يكثر حضورها في القصيدة ، فتكون بمثابة حمض نووي أو بصمة جينية [1] لها ، فلو كنت ـ مثلاً ـ تحلل قصيدة مركبة ثلاثية من : طلل ، ورحلة ، وفخر ، ستجد تلك الصورة في فصل الطلل ، ثم ستجدها في فصل الرحلة ، ثم في فصل الفخر ، لاتخطئها العين ، أي : عليك أن تبحث عن صورة ما موجودة في كل فصول القصيدة ، وليس معنى هذا أنه لاتوجد صورة سواها ، ولكن المراد أنها حاضرة في كل الفصول ، وهذا ما تنفرد به ؛ لأن هناك صورة فرعية ذات دور محدود ، فيقتصر وجودها على فصلها الذي هي فيه فحسب ، أما الصورة الأم فحاضرة في كل الفصول ، أحيانًا تأخذ شكل (الدائرة) ، وأحيانًا صورة(الساعد) ، وأحيانًا صورة (الثياب) ، وغير ذلك من الصور ، وفي بعض الحالات لاتكتفي بالامتداد عبر الفصول ، بل قد تتضخم في بعضها ، وفي كل الأحوال تستمر في امتدادها وتدفقها عبر فصول القصيدة حتى إذا ما تمت القصيدة وجدتها قد ساقتك إلى المصب أي : إلى مقصد القصيدة ، ورحم الله ابن أبي الإصبع صاحب الكلمة الجليلة حيث قال : «ميز في فكرك . . مصب القصيدة[2]»، وإذا استطاع المحلل أن يضع يده على (الصورة الأم) فإن هذا يمكنه من :

١- اكتشاف (الفكرة المقصدية) ، وهذا ما لاحظته خلال تحليل القصائد ، وهو أنك تكتشف أولاً (الصورة الأم) ، وهذا ليس بالأمر القريب التناول ، ولكنها عادة ما يكتشف أولاً بعد النظر والتحليل ، فإذا رصدتها ، وتأملتها قادتك إلى : (الفكرة المقصدية) .

---

(١) الحمض النووي هـ و عبارة عن جزئيات تكون ما يشبه الخيوط الرفيعة المجدولة من سلسلتين تنتظمان على هيئة سلم ملتف لولبيًا ، يحمل الرسالة الوراثية التي يختص بها كل إنسان بدءًا من لون العينين حتى أدق التركيبات الموجودة في الجسم ، ويعرف بـ DNA .

أما (البصمة الجينية) فقد أطلقها (إليك جيفرس) على DNA حين وجد أن الحمض النووي يحتوي على اختلافات ينفرد بها كل شخص عمن سواه ، تمامًا مثل الإصبع لذلك أطلق عليه (بصمة جينية)نقلاً عن موقع (الوراثة الطبية) على الإنترنت .

(٢) تحرير التحبير ـ ٧٥

٢- يفيد رصد الصورة الأم ، وما تقود إليه من اكتشاف (الفكرة المقصدية) يفيد في فحص أبيات أي قصيدة يشك في انتماء بعض الأبيات إليها ؛ لأن (العناصر الدخيلة) ستفتقد ـ بدون شك ـ تلك الفكرة المقصدية ، وعَبَقَها ، ونَفَسَها ، وستفتقد تبعًا لذلك الصورة الأم وامتدادتها في القصيدة ، أي لن يكون فيها (البصمة الجينية) الخاصة بالقصيدة موضع الفحص .

وذلك لايستوجب أن تكون كل صور القصيدة من ذلك النوع الموحي المرتبط بالصورة الأم ،فقد توجد صور تؤدي مهمة فرعية ـ كما سبقت الإشارة ـ فالصور في القصيدة لاتكون كلها على مستوى واحد ، فهناك صورة رئيسة موحية نامية مرتبطة بالصورة الأم ، وهناك صور فرعية لها مهمة جزئية ، فإذا ما رصدت ذلك كله فما أبدع أن تجد كل ما سبق قد احتواه نسيج نفسي ضامّ واحد ، يصبغه بلونه ، ويسمه بميسمه ؛ فيخضب كل القصيدة ، من فكرتها الأم وما يعضدها من أفكار داعمة ،ومن صورة أم وما ينبثق منها من صور نامية ، ومن معجم القصيدة ، كل ذلك يثير إحساسًا نفسيًّا واحدًا ، والمدهش أن هذا الإحساس قد يتصاعد ويتنامى خلال رحلته عبر فصول القصيدة ، فقد يبدأ هادئًا ، ثم يشتد عنفًا ، أو العكس ، وقد يحدث له انكسار ، بأن يبدأ قويًّا واثقًا متدفقًا ، وينتهي يائسًا منكسرًا ، أو أن يترجح بين حالين : اندفاع (أمل) ، وانكسار (يأس) وإقبال وإحجام ، وقد يحافظ على مستوى واحد عام في كل القصيدة ، هذه كلها احتمالات مقبولة للإحساس النفسي الواحد ، الذي يتحدر عبر أبيات القصيدة ويتأثر برؤيتها العامة ، هذا ما يتعلق بـ (درجة الإحساس) .

وأمر آخر يرتبط بـ (مبعث الإحساس وهدفه) وقد دخل من هذا الباب كثير من اللغط ،وقالة السوء في الشعر العربي القديم ، فعابوا على الشاعر أن يتغزل ، ويهجو في قصيدة واحدة ؛ لأنهما إحساسان متضادان[1] .

---

(١) انظر : هـ . فان جلدر ـ الأنواع في تعارضها (النسيب والفخر) ـ بحث منشور في مجلة (فصول) عن : (قراءة الشعر القديم)، المجلد (١٤)، العدد (٢) صيف ١٩٩٥م، صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٢٠٤ وما بعدها .

وكان حازم ـ رحمه الله ـ قد ناقش هذه المسألة نقاشًا لامزيد عليه ، خلال حديثه عن إعطاء قانون فيما يحسن وما يقبح من الجمع بين كل غرضين متضادين في قصيدة ، بأن ينظر في أمرين : مبعث الغرض ، وهدفه ، فالذي يعاب : أن يأتي غرضان متضادان مبعثهما واحد ، وهدفهما واحد ، كأن يمدح الإنسان شيئًا ما ، ويهجوه في الوقت نفسه ، أما إذا لم يكن ذلك فلا بأس ، بأن يكونا غير منصرفين إلى محل واحد ، أو غير منبعثين من محل واحد» [1] .

ثانيًا : مدارج الوحدة :

القارئ للشعر الجاهلي يلاحظ أن الوحدة لها مدارج متعددة ، ترتبط ارتباطًا حيويًا بالشكل البنائي الذي تنتمي إليه القصيدة ، وهو إما النمط البسيط ، أو النمط المركب .

والقصيدة البسيطة لها عدة درجات ، والمركبة كذلك ، ولكل درجة مستوى من الوحدة يبدو عليها ، ويمكن تشبيه ذلك بتدرجات ذات نطاقين : النطاق الأول : القصيدة البسيطة ، والنطاق الثاني : القصيدة المركبة ، وللنطاق الأول تدرجاته على النحو التالي :

درجات ظهور الوحدة في القصيدة البسيطة :

الدرجة الأولى : قصائد بسيطة ذات وحدة (ظاهرة جدًا) .

الدرجة الثانية : قصائد بسيطة ذات وحدة (ظاهرة) .

الدرجة الثالثة : قصائد بسيطة ذات وحدة (متوسطة الظهور) .

وهنا يبدأ النطاق الثاني من (القصائد المركبة) ، فآخر النطاق الأول ، يليه بداية النطاق الثاني ، كمايلي :

---

(١) منهاج البلغاء ـ ٣٥٠

درجات ظهور الوحدة في القصائد المركبة :

الدرجة الأولى : قصائد مركبة ذات وحدة (متوسطة الظهور) ، وهي مختلفة عن أقرب درجات القصائد البسيطة إليها ، رغم تشابه المصطلح .

الدرجة الثانية : قصائد مركبة ذات وحدة (عميقة) .

الدرجة الثالثة : قصائد مركبة ، ذات وحدة (عميقة جدًا)

ويبين ما سبق الشكل التوضيحي التالي :

ثالثا : أنواع الوحدة : الوحدة نوعان :

١- وحدة عامة تشمل الشعر الجاهلي كله ، وهي المقاصد العامة الكبرى البارزة في الكثير من القصائد الجاهلية . ومن أشهرها : (الصراع من أجل الحياة) التي ذكرها العشماوي[١].

---

(١) قضايا النقد الأدبي ـ ص ١٤١

و (فكرة الحرب) التي ذكرها مصطفى ناصف[1]. ولاحظْ أن الحرب نوع من الصراع .

٢- ثم هناك (وحدة خاصة) تختص بها كل قصيدة ، وتتفرد بها عما سواها ، وهي المحك ، ولها تتجه عناية المحلل لاكتشافها وإبرازها .

وكان الخلط بين هذين النوعين ، أو الالتفات إلى الوحدة العامة ، وإهمال الوحدة الخاصة ، كان مدخلاً إلى نفي الوحدة عن القصيدة الجاهلية ؛ لأن إثبات وجود وحدة عامة في الكثير من الشعر الجاهلي ، دون إثبات وجود وحدة خاصة بكل قصيدة على انفراد ، مما يحطُّ من منزلة الشعر ، ويفقده ألقه الفني .

٥- علاقة البناء بالوحدة :

لابد في كل بناء من وحدة ما ، أي من روابط وعلاقات بين مكوناته ، وإلا لم يكن بناءً ، فإذا كان البناء هو المكونات ، وما بين المكونات من روابط ، أي : مادام البناء : (مكونات) و(علاقات) ، فالوحدة هي : (علاقات) فقط . فهي جزء من البناء ، فعلاقة الوحدة بالبناء علاقة الجزء بالكل ، والعلاقات في القصيدة متنوعة وكثيرة :

هناك علاقات داخل الكلمة الواحدة بين حروفها ، وعلاقات بين الكلمة وغيرها من الكلمات داخل الجملة ، ثم داخل السياق عامة ، ثم علاقات بين الجملة وغيرها من الجمل داخل الفصل الواحد ، ثم علاقات بين الفصل وغيره من الفصول ، والذي اتجهت إليه عناية هذا البحث هو العلاقات الدلالية داخل الفصل الواحد ، ثم بين الفصول المتعددة ، وصولاً إلى الرؤية العامة للقصيدة .

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ ص ١١٢ ، حيث يقول « فالشعر الجاهلي لاينفصل عن فكرة الحرب مهما يكن الموضوع الظاهر الذي يعرض له »
ويقول في ص ١٠٩ « فالحرب في كل مكان من الشعر الجاهلي » .

يقول ابن طباطبا العلوي في إشارة إلى تفاوت الأشعار في إحكام البناء :

« فبعضها كالقصور المشيدة ، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور ، وبعضها كالخيام الموتدة ، التي تزعزعها الرياح ، وتوهيها الأمطار ، ويسرع فيها البلى ، ويخشى عليها التقوض »[1].

والذي يظهر لي أن قدرات الشعراء وأقدارهم تتفاوت في ذلك ، ولكن رغم كل تفاوت حاصل فإن الوحدة قائمة في الشعر ، ولكنها عند البعض شاحبة ، باهتة فاترة ، وهنا توصف الأبيات في قصيدته بأنهم :(أولاد علة) ، ولم يقولوا : (غرباء) فلا زال هناك رابط يجمعهم ، وإن لم يكن قوي الصلة ، وهناك من تأتي الوحدة عنده قوية ، عميقة ، خصبة ، غزيرة فكلما زدت القصيدة نظرًا ، زادتك معنى يخلبك ويفتنك ، ويدهشك ، فأبياته (إخوة من أب وأم) يجمعهم دم واحد ينسبون إليه ، ويجري في عروقهم .

وأغلب شعر الجاهلية من هذا القسم القوي الخصب ، الذي تجد فيه القوة والتماسك ، والترابط .

ومن أشد المسائل صلة بمبحثا هذا عند البناء والوحدة تساؤل يقول « أيبدع الشاعر القصيدة بيتًا بيتًا ، أم هو يبدعها قسمًا قسمًا ؟

وقد ظهر في إجابات الشعراء ، وتحليل مسوداتهم في بحث دكتور مصطفى سويف أن « الشاعر لايبدع القصيدة بيتًا بيتًا ، بل يبدعها قسمًا قسمًا » ، فهو يمضي في شكل وثبات ، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة ، دون أن يقف الشاعر قليلاً أو كثيرًا »[2] . ويقول أحد الشعراء : « يغلب علي أن أنظم المقطع في نفس واحد ، فإذا

---

(١) عيار الشعر ـ ١١

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ٢٦٦

ما توقفت عند بعض أبياته رجعت إلى القصيدة من أولها إلى آخرها أقرأها بصوت مرتفع ، ولهجة مستقيمة ، حتى أصل إلى حيث وقفت ، وغالبًا ما يأتيني البيت الذي وقفت عنده وإلا أعدت القراءة»[1].

وبينت هذه الدراسة أيضًا ما تساءل عنه النقاد كثيرًا حول (ترتيب الأبيات في القصيدة) فحسب ما ورد في مسودات الشعراء ، جاءت نتائج التحليل لتبين أن «قولنا بأن الشاعر رتب الأبيات ترتيبًا جديدًا ، قول غير دقيق ، فإنه يوحي بأن الشاعر نظر إلى كل بيت على حدة ، وحاول أن يضعه في موضعه اللائق به ، وهذا ما لم يفعله الشاعر أبدًا ، والذي فعله بالضبط ، هو أنه رتَّب المجاميع أو الوثبات» [2] . فعندما كان الشاعر يتذوق البيت لم يكن يتذوقه بمفرده ، بل كان يتذوقه في المجال الخاص بهذا البيت ، ومجال البيت هو هذه المجموعة التي هو فيها ، التي هي وحدة لايمكن فصله عنها . . إن لهذه المجموعات من التماسك الداخلي ما يجعلها تبدو للشاعر وحدة لايمكن تجزئتها»[3].

وإذا قارنا هذه النتائج العلمية التي استخرجها الدكتور مصطفى سويف بما ذكره الشيخ محمود شاكر في تحليله لقصيدة ابن أخت تأبط شرًا [4] ، حين ناقش قضية ترتيب الأبيات نقاشًا مستفيضًا»[5]. ثم كشف عما سماه (التشعيث) وتأثيره في إعادة ترتيب (فترات التغني) ، وبيَّن كيف كان ترتيب فترات التغني أولاً ، ثم ما قام به الشاعر من تحريك لفترات التغني ، وهو ما سمي فيما سبق (تحريك الوثبات أو المجاميع) أما الأبيات داخل كل (مجموعة / فترة تغنّي) فلم يتغير ترتيبها ، وبيَّن الشيخ شاكر أن الذي يتحكم في بناء القصيدة ،

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ ٢٣٠

(٢) المرجع نفسه ـ ٢٦٨

(٣) المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها

(٤) انظر : نمط صعب ونمط مخيف

(٥) المرجع نفسه ـ ١٢١ وما بعدها .

وما يحدث فيها من تشعيث هو (زمن النفس) «لأنه هو المتحكم في بناء الغناء . . وهو الذي عليه المعول في نقد الشعر ، أي إذا كان الناقد مفطوراً على غرار طبائع الشعراء . . . أما إذا كان الناقد غسيلاً من هذه الفطرة ، أو من طائفة المتخصصين بحكم ظروف الدراسة فحسب ، فهذا الزمن الثالث يضلله ويوقعه في الحيرة ، بما يدخله على الشعر من التنوع ، والتشابه ، والتشعيث والتسريح ، والتقديم والتأخير» [1] وذلك أن الشاعر حين أعاد بناء القصيدة شعّث أزمنة الأحداث ، وأزمنة التغني بأقسامه السبعة تشعيثًا تامًّا ؛ لأن الشاعر لم يرد قط أن يقص قصة ؛ لأن القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدر الأحداث على سياق تحدر الزمان[2] أما الشاعر فرتب ترتيبه بتأثير (زمن النفس)[3].

وفي ضوء هذه النتائج من تحليل إجابات الشعراء ، ومسوداتهم ، وتحليل الشيخ محمود شاكر ، وما انتهى إليه من نتائج ، على الباحث أن يتحلى بالحذر الشديد ، والتأني ، وعدم الانجراف والتسرع إلى الحكم بأن الأبيات في قصيدة ما قابلة للتحريك تقديمًا أو تأخيرًا ، أوأن بإمكانه إعادة ترتيب الأبيات لِوَهَن بناء قصيدة ما ـ حسب زعمه ـ خاصة مع الشعر الجاهلي المتسم بالتشعيث ، فـ« تشعيث الأزمنة » « تشعيث أزمنة الأحداث » و« تشعيث أزمنة التغني » . . موجود مألوف في أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفي أمره حتى لايكاد يعرف ، وهذا الخفاء هو الذي يؤدي ببعض المتهورين إلى الظن باختلال بعض القصائد ؛ فيعمدون إلى ترتيبها ترتيبًا لاينتهي العجب من سخفه»[4].

---

(١) محمود شاكر ـ نفسه ـ ٢٤٥

(٢) محمود شاكر ـ نمط صعب ونمط مخيف ـ ٢٣٩ ، ٢٤٠

(٣) نفسه ـ ٢٣٨

(٤) نفسه ـ ٢٤١

وكم كان البحتري[1]. ملهمًا في وصف الشاعر المبدع وقصائده ، وما فيها من بارع البناء والوحدة ، مع تنوعها ، حيث يقول :

فإذا دَجَتْ أقلامُهُ ثم انتحتْ ... بَرَقَتْ مصابيحُ الدجى في كتبه

فاللفظ يقرب فهمه في بعده ... منا ، ويبعد نيله في قربه

حكم سحائبها خلال بنانه ... هطّالة ، وقليبها في قلبه

كالروض مؤتلفًا بحمرة نَوْره ... وبياض زهرته ، وخضرة عشبه

وكأنها والسمع معقود بها ... شخص الحبيب بدا لعين محبه

والسؤال الذي نختم به كل ماسبق :

لماذا تخفى الوحدة في كثير من الأحيان في البيان الرفيع ، حتى تحوجنا إلى كدّ الفكر ، وإمعان النظر ، وبعدها تتجلى لنا شيئًا فشيئًا؟

أي : ما علة خفاء الوحدة في البيان العالي ؟

كان السليك بن السلكة يقول :

يعاف وصال ذات البذل قلبي ... ويتبع الممنَّعة النوارا .

فالوحدة القريبة الظاهرة هي : (ذات البذل) ، أما الوحدة العميقة التي تحوجك إلى الجهد والتفكير ، ففيها العزة كالمهر الأَرِن الجموح ، لايروّض

---

(١) ابن أبي الإصبع ـ تحرير التحبير ـ تحقيق : حفني محمد شرف ـ القاهرة ـ ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م ، دط ـ ص ٤٠٨

ويستوقف المتأمل تشبيه الشاعر القصيدة حين تمت ، وألقيت على الأسماع ، فظلت الأسماع مصغية إليها معقودة بها . شبّهها بالإنسان الحبيب ، الذي بدا لحبيبه ؛ فظل مشغولاً به عن كل ما سواه

وما مراده باللفظ القريب الفهم لكنه بعيد ؟ لعله ما يتسم به الشعر من عمق ، وخصب ، وثراء محوج للتأمل .

إلا بعد طول عناء ، وقد ذكر الشيخ عبد القاهر ـ رحمه الله ـ أنه « من المذكور في الطباع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[1]. والشاعر الفذ لايدعك وأنت تتلمس طريقك نحو مقصده ، ووحدة قصيدته الجامعة ، لايدعك في البيداء وحيدًا ، بل « يفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده ، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار ، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته ، وتقطعه قطع الواثق بالنُّجع في طيته ، فترد الشريعة زرقاء ، والروضة غناء ، فتنال الرّي ، وتقطف الزهر الجني »[2]. وذلك بما يغرسه في قصيدته من علامات أسلوبية تهدي السالكين إلى مقصده .

فالغموض والخفاء سمة الشعر الرفيع ، ومن معارض تجلي رفعته (وحدة القصيدة) ، وقد نبّه المرزوقي إلى أن هذا مغروس في (مبنى الشعر) وأنه بذلك مباين تمام المباينة لمبنى الترسل ، الذي تدل لوائحه على حقائقه ، وظواهره على بواطنه ؛ ولذا تساوت الآذان في تلقيه ، والأفهام في درايته ، أما مبنى الشعر فعلى العكس من جميع ذلك ؛ لأن ما فيه من أوزان وقواف ، وما يحرص الشاعر على تحقيقه من التكامل بين وحدة كل بيت من جهة ، ووحدة القصيدة كلها من جهة ، كل ذلك يدفع الشاعر إلى (التلطف) في طرح معناه المقصود ، فيأخذ من حواشيه ؛ ليتسع له اللفظ ، فيؤديه « على غموضه وخفائه حدًّا يصير المدرك له ـ أي للمعنى المراد ـ والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها ،

---

(١) أسرار ـ البلاغة ـ ١٣٩

(٢) نفسه ـ ١٤٧

والظافر بدفينة استخراجها ، وفي مثل ذلك يحسن إمحاء الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المنتظرِ »[1].

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ـ ١٨/١ ، ١٩ ، والنص كاملاً ورد على النحو التالي :
« فهو أن مبنى الترسل واضح المنهج ، سهل المعنى ، متسع الباع ، واسع النطاق ، تدل لوائحه على حقائقه ، وظواهره على بواطنه ، إذ كان مورده على أسماع متفرقة : من خاصي وعامي وأفهام مختلفة : من ذكي وغبي ، فمتى كان متسهلاً متساويًا . . تساوت الآذان في تلقيه ، والأفهام في درايته » والألسن في روايته ، فيُسمع شارده إذا استدعي ، ويتعجل وافده إذا استدنى . . ومبنى الشعر على العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة . وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنًا بأخيه ، وهو عيب فيه ، فلما كان مداه لايمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتًا بيتًا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، فيؤديه ـ على غموضه وخفائه ـ حدًّا يصير المدرك له ، والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها ، وفي مثل ذلك يحسن إمحاء الأثر ، وتباطؤ المطلوب على المنتظر ، فكل ما يحمد في الترسل ويختار ، يذم في الشعر ويرفض » .

المبحث الثالث

المنهج ، والخروج من زمن التيه

أولاً : مشكلة المنهج

لعل من أشق الأمور وأصعبها على الباحث في الشعر العربي القديم عامة ، وفي الشعر الجاهلي خاصة ، هو : (مواجهة الشعر) كيف نحلل قصيدة جاهلية ما ؟ ما المنهج الصحيح الذي إذا طبقه الباحث استطاع أن يصل إلى فهم واع للقصيدة التي بين يديه ، أو التي هوبين يديها ؟ .

إن مشكلة (المنهج) هي قلب المعاناة النقدية لدينا ، نأتي إلى القصائد ونتأملها ، وكأننا نتأمل تماثيل حجرية جامدة الملامح ، منصوبة داخل صناديق زجاجية باردة في متحف ما ، نأتي إليها فنتمتم بكل التعاويذ الأعجمية ساعات متطاولة ، وحين نصمت ، يعود السكون المميت يخيم على المكان ، ويظل التمثال الحجري المنتصب ينظر في الهواء بلا معنى ، ونغالب اليأس ، ونجرب تعويذة أعجمية أخرى ، بلحن آخر ، ولكن ما من مجيب ، لعل تمثالنا الوقور لايفهم الرطانة الرومية ، لماذا لانجرب ـ ولو على سبيل الترويح عن النفس ـ لماذا لانجرب أن نحدثه بعربية فصيحة؟ نسأله : من أنت؟ ما قصتك؟ نقول له : إننا نريد أن نحدثك ، وأن نشكو إليك وتشكو إلينا ، وما أعجب ما حصل ، ذلك القناع الحجري ما هو إلا قشرة طينية سرعان ما تهاوت ، وبدا من تحتها بشرًا ، وثب من صندوقه الزجاجي ، ونظر إلينا نظرة الأب لابن طال غيابه عنه ، وحدثنا عن شجوه وشجنه ، وقصَّ معاناته وألمه ، وحبه ، وحربه ، وانتصاراته ، وانكساراته . تلك هي قصة الناقد العربي مع الشعر العربي القديم ، يأتي إليه مدججًا بأحدث المناهج الأجنبية ـ أو ما يظن أنها أحدثها ـ وعبثًا يحاول أن يحاور القصائد التي لاتلبث أن تجمح بعيدًا عنه ، فما السبيل ؟ يُطرح أحيانًا

ما يسمى : (المنهج التكاملي) وهي كلمة مطاطية غامضة ، تتحول عند بعض النقاد والباحثين إلى مايشبه الثوب المرقع برقع مختلفة الألوان والأشكال ، من شتى المناهج الأجنبية ، وبنسب تتفاوت حسب هوى الباحث وثقافته ، فما السبيل إذن ؟

إن الباحثين الأجانب عكفوا على تراثهم وآدابهم ، ومنها كان المنهج يُستنبط ، وهذا الشأن في كل الأمم الحية ، وإذا أردنا أن ننقذ النقد العربي الحديث من أزمته ، فإن هذا هو السبيل : العكوف على تراثنا ، وشعرنا ، ثم استنباط المنهج .

ومن أزكى ما في التراث من معرفة استرفدها هذا البحث للكشف عن (وحدة القصيدة الجاهلية) هو : (مباحث علم المناسبة في القرآن الكريم) وهو علم جم المنافع ، عظيم الخطر ، بالغ الدلالة في موضوع هذا البحث ، بل هو من ألصق ما يكون به ، وقد يقول قائل : إن هذا العلم خاص بالقرآن الكريم ، ولايجوز قياس حال القرآن الكريم على حال سواه من كلام البشر .

والرد على ذلك : أن الله عز وجل أنزل القرآن بلسان عربي مبين ، قال سبحانه : ﴿ وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ ﴾ (إبراهيم: ٤). وقال عز وجل ﴿ إِنَّا جَعَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾ (الزخرف: ٣) . فقد سار القرآن الكريم على سنن العرب في كلامها وبيانها ، فقوانين البيان فيهما واحدة ، وإذا كانت تلك القوانين في شعر الجاهلية بليغة ، فهي في القرآن معجزة ، تفوت قدرة البشر ، ومما يزيدك بصيرة بعمق هذه الصلة بين شعر الجاهلية والقرآن الكريم أن بعض الذين لم يقبلوا (علم المناسبة) من العلماء ـ لما رأوا عند بعض من مارسه من التكلف ـ اتخذوا فكرة مجيء فنون مختلفة في كلام العرب في المقام الواحد شبهة يثيرونها حول مبدأ (النظام) في القرآن الكريم ، فزعموا أنه كما أن من «عادتهم أن يأتوا بفنون مختلفة ، وطرائف متباينة في المقام الواحد عاريًا من النظم والارتباط» ورأوا أن القرآن سلك

المسلك ذاته [1] . وهذا شبهة ردها العديد من العلماء ، وذهبوا إلى قيام مبدأ (النظام) في القرآن «ومرادنا بالنظام أن تكون السورة وحدة متكاملة» [2] . وهو ارتباط آي القرآن بعضها ببعض ، حتى تكون كالكلمة الواحدة ، متسقة المعاني ، منتظمة المباني [3] . وقال الإمام الرازي : «إن أكثر لطائف القرآن مودعة في الترتيبات والروابط» [4] . وقد ذكر العرب من أوجه البلاغة وجودة الكلام : «القوة على البيان مع حسن النظام [5] . و«أن يكون أول كلامك يدل على آخره ، وآخره يرتبط بأوله» [6] فهذا المبدأ الجمالي الرفيع تحقق في القرآن ، كما تحقق في الشعر الجاهلي ، قال الشاطبي عن ذلك في شأن القرآن الكريم : «فسورة البقرة مثلاً كلام واحد باعتبار النظم ، واحتوت على أنواع من الكلام بحسب ما بث فيها ، منها ماهو كالمقدمات والتمهيدات بين يدي الأمر المطلوب ، ومنها ما هو كالمؤكد والمتمم ، ومنها ماهو المقصود في الإنزال . . ومنها الخواتم العائدة على ما قبلها بالتأكيد والتثبيت» [7] وقال عن سورة المؤمنين : «وسورة المؤمنين نازلة في قضية واحدة ، وإن اشتملت على معان كثيرة» [8] .

---

(١) محمد عناية الله محمد ـ إمعان النظر في تناسب الآي والسور ـ رسالة ماجستير مخطوطة في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، كلية أصول الدين ، الرياض ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م

(٢) المرجع نفسه ـ ٢٥

(٣) نفسه ـ ٢٤

(٤) السيوطي ـ الإتقان في علوم القرآن ـ دار الفكر للطباعة والنشر ـ دط ، دت ، ١٠٨/٢

(٥) ابن رشيق ـ العمدة ٢٤٤/١

(٦) ابن رشيق ـ نفسه ـ الجزء نفسه والصفحة نفسها .

(٧) الموافقات في أصول الشريعة ـ تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م ، ٢٦٧/٣ ، ٢٦٨

(٨) المصدر نفسه ـ ٣/ ٢٦٨

وقال عبد الله دراز : «قال الأئمة : إن السورة مهما تعددت قضاياها فهي كلام واحد يتعلق آخره بأوله، وأوله بآخره، ويترامى بجملته إلى غرض واحد، كما تتعلق الجمل بعضها ببعض في القضية الواحدة . وإنه لاغنى لمتفهم نظم السورة استيفاء النظر في جميعها، كما لاغنى عن ذلك في أجزاء القضية»[1].

ثانيًا : تعريف علم المناسبة

هو «علم تعرف منه علل الترتيب، وموضوعه أجزاء الشيء المطلوب علم مناسبته من حيث الترتيب، وثمرته : الاطلاع على الرتبة التي يستحقها الجزء بسبب ماله بما وراءه وما أمامه من الارتباط والتعلق الذي هو كلحمة النسب، فعلم مناسبات القرآن علم تعرف منه علل ترتيب أجزائه، وهو سر البلاغة، لأدائه إلى تحقيق مطابقة المعاني لما اقتضاه من الحال»[2].

«والمناسبة في اللغة المشاكلة والمقاربة، ومرجعها في الآيات ونحوها إلى معنى رابط بينها عام، أو خاص عقلي، أوحسى أوخيالي، أو غير ذلك من أنواع العلاقات، أو التلازم الذهني، كالسبب أو المسبب، والعلة والمعلول، والنظيرين، والضدين ونحوه . وفائدته : جعل أجزاء الكلام آخذًا بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلاحم الأجزاء»[3].

كيفيته :

يقول البقاعي ـ رحمه الله ـ «الأمر الكلي المفيد لعرفان مناسبات الآيات في جميع القرآن هو أنك تنظر الغرض الذي سيقت له السورة، وتنظر ما يحتاج إليه ذلك الغرض من المقدمات، وتنظر إلى مراتب تلك المقدمات في القرب

---

(١) النبأ العظيم (نظرات جديدة في القرآن) ـ دار القلم، دط، دت، ص١٥٩ .

(٢) برهان الدين البقاعي ـ نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ـ تحقيق : عبد الرزاق غالب المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م - ١/٥ .

(٣) السيوطي ـ الإتقان ـ ٢/١٠٨ .

والبعد من المطلوب ، وتنظر عند انجرار الكلام في المقدمات إلى ما يستتبعه استشراف نفس السامع إلى الأحكام واللوازم التابعة له . . فهذا هو الأمر الكلي المهيمن على حكم الربط بين جميع أجزاء القرآن» [1] .

ويقول في موطن آخر : «وتتوقف الإجادة فيه على معرفة مقصود السورة المطلوب ذلك فيها ، ويفيد ذلك معرفة المقصود من جميع جملها»[2]. فإذا قارنا بين كلامه هذا ، وبين ما عمله في سورة الفاتحة لاستخراج الغرض ، نجده يشرح السورة ، حيث يعدد المعاني التي بنيت عليها الفاتحة ، وينظر في الأمر الجامع لهذه المعاني ، فيكون هو المقصود والمغزى ، ثم إن هذا المعنى المقصود يتطلب مقدمات ، ثم ينظر مايكون أولاً ثم ثانيًا ، وهكذا ، ومع أنه ذكر الغرض الذي سيقت له الفاتحة من بداية كلامه ؛ إلا أنه حرص على أن يرصد نتائج بحثه ثم يفصلها .

فإذًا معرفة مقصود السورة ، أي (المعنى الأم) أو (الغرض) يسهل ربط أجزاء السورة بهذا الغرض المركزي ، وذلك يتم عبر الخطوات التالية :

١- قراءة متمعنة للنص ؛ لمعرفة الأجزاء بدقة شديدة ، واعتصار دلالات الأجزاء ، للنفاذ منها إلى المعنى المحوري في الكلام كله .

٢- تحديد المعنى المحوري للنص ، بإيجاد المشترك بين دلالات الأجزاء أي : (استخراج الغرض) .

٣- البحث في علل ترتيب الأجزاء :

مثل : الغرض ماذا يحتاج من مقدمات ؟ وماذا يكون من هذه المقدمات أولاً ، ثم ماذا يكون ثانيًا ، وثالثًا؟ .

أي : (مراتبها) .

---

(١) السيوطي ـ الإتقان ـ ١١/١

(٢) البقاعي ـ نظم الدر في تناسب الآيات والسور ـ ٥/١ .

أي أن الغرض يستدعي ترتيبًا مخصوصًا للكلام ، فتكون المقدمات ذات مراتب في القرب والبعد من الغرض المقصود .

٤- النظر في حركة الكلام وهي تتقدم في سيرها ، فقد ينعطف الكلام إلى بيان أمر ما ، وكأنه فرع ينبت من غصن مقدمة ما ؛ لأن نفس السامع استشرفت إلى شيء فيه ، فيشبع الكلام تلك الحاجة بهذا التفريع ، ثم يعود إلى ما كان فيه .

أما السيوطي فقد بحث العلاقات بين الآيات حيث يقول :

« ذكر الآية بعد الأخرى إما أن يكون ظاهر الارتباط ؛ لتعلق الكلم بعضه ببعض ، وعدم تمامه بالأولى فواضح ، وكذلك إذا كانت الثانية للأولى على وجه التأكيد أو التفسير ، أو الاعتراض ، أو البدل ، وهذا القسم لاكلام فيه ، وإما أن لايظهر الارتباط ، بل يظهر أن كل جملة مستقلة عن الأخرى ، وأنها خلاف النوع المبدوء به ، فإما أن تكون : معطوفة على الأولى بحرف من حروف العطف المشتركة في الحكم أولا . فإن كانت معطوفة فلابد أن يكون بينهما جهة جامعة . . وإن لم تكن معطوفة ، فلابد من دعامة تؤذن باتصال الكلام ، وهي قرائن معنوية تؤذن بالربط وله أسباب :

أحدها : النظير ، فإن إلحاق النظير بالنظير من شأن العقلاء . .

الثاني : المضادة ، كقوله في سورة البقرة : إن الذين كفروا سواء . . . » فإن أول السورة كان حديثًا عن القرآن الكريم وأن من شأنه الهداية للقوم الموصوفين بالإيمان ، فلما أكمل وصف المؤمنين ، عقَّب بحديث الكافرين ، فبينهما جامع وهمي ، ويسمى (التضاد) . .

الثالث : الاستطراد ، ويقرب من الاستطراد (حسن التخلص) . . وقال بعضهم : الفرق بين التخلص والاستطراد أنك في التخلص تركت ما كنت فيه بالكلية ، وأقبلت على ما تخلصت إليه ، والاستطراد تمر بذكر الأمر الذي

استطردت إليه مروراً كالبرق الخاطف ، ثم تتركه وتعود إلى ما كنت فيه ، وكأنك لم تقصده أو إنما عرض عروضًا . . ويقرب من حسن التخلص (الانتقال) من حديث إلى آخر ؛ تنشيطًا للسامع مفصولاً بـ (هذا) ، كقوله في سورة (ص) بعد ذكر الأنبياء : ﴿ هَٰذَا ذِكْرٌ ۚ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَآبٍ ﴾ (ص:٤٩) . . ويقرب منه (حسن المطلب) . . وهو أن يخرج إلى الغرض بعد تقدم الوسيلة كقوله : ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ (الفاتحة:٥) [١].

كذلك من مباحث علم المناسبة النافعة في البحث الأدبي ، مبحث :

(العلاقة بين مطلع السورة ومقصدها) ومبحث (العلاقة بين مطلع السورة وخاتمتها)[٢].

هذه المباحث كلها قابلة لأن تغرس في قلب البحث الأدبي ، فتنمو وتعلو ، وتؤتي ثمارها المرجوة بإذن الله وقد سعيت في هذا البحث إلى الاستفادة ـ على قدر ما استطعت ـ من مباحث هذا العلم الشريف في تحليل القصائد ، ودعمت ذلك بالاهتداء أيضًا بمنهج الشيخ محمود شاكر في تحليله لمرثية ابن أخت تأبط شرًا ، وخاصة عنايته البالغة بتفسير الألفاظ ، ومانبّه إليه الباحثين من خطورة هذه المرحلة وأهميتها .

ثالثًا : طبيعة المنهج في هذا البحث

إن منهج تحليل القصائد في هذا البحث يسير وفق ما يلي : [٣].

---

(١) الإتقان في علوم القرآن ـ ١٠٩/٢ ، ١١٠

(٢) سماه السيوطي « مناسبة فواتح السور وخواتمها ـ ١١/٢ بل بحثوا أيضًا مناسبة أسماء السور لمقاصدها » انظر السيوطي ـ المصدر نفسه ـ ١١٤/٢

(٣) تحليل القصائد الواردة في هذا البحث كان متجهًا إلى (النقد الداخلي) اعتمادًا على رواية المفضل الضبي ، ثم على ما بدا سلامته من عوادي الرواية من القصائد الجاهلية الواردة في المفضليات . أما ما شابتها شوائب اختلاف الروايات المفضي إلى عدم الاطمئنان إلى بنائها ، فاستبعد من البحث .

١- القيام بقراءة استكشافية للقصيدة كلها ، أحدد من خلالها قدر الإمكان ـ مايلي :

أ- الفكرة العامة التي تتحدث عنها القصيدة .

ب- النمط البنائي الذي تنتمي إليه القصيدة ، إما بسيطة ، أو مركبة .

ج-ما يوجد ضمن هذا النمط من موجات شعرية تتشكل في صورة فصول .

٢- مرحلة تفسير الألفاظ :

هذه المرحلة لها مستويات عدة ، كل مستوى يفضي إلى ما بعده ، والعمل خلالها أشبه ما يكون بعملية تنقيب ، فهي مرحلة (التنقيب اللغوي) والبعض ينظر إلى هذه المرحلة بشيء من التساهل والتهاون ، ويظن أنه يجزؤه العودة إلى كتب المعاجم ، مثل اللسان وغيره من المعاجم ، ثم يستخرج معنى الكلمة المطلوبة ، ولكن الحقيقة أن الأمر ليس دائمًا بهذه السهولة ، بل يمكن القول أنها من المراحل الخطيرة ، والدقيقة في تحليل الشعر ؛ لأن أي زلل أو انحراف في هذه المرحلة سيلقي بظلاله القاتمة على عملية التحليل ، وقد ينتهي بنا ذلك إلى نتائج إن لم تكن خاطئة ، كانت ناقصة أو مجتزأة . وتتضاعف أهمية هذه المرحلة وصعوبتها عند معالجة القصائد الجاهلية ، فما هي طريقة العمل في هذه المرحلة ؟

يتم العمل فيها ضمن الحقول التالية :

الحقل المعجمي : وهو ذو شقين :

حقل معجمي عام : بالعودة إلى كتب المعاجم ؛ للكشف عن معنى الكلمة المراد تفسيرها لمعرفة معناها الحسي المادي ، ثم ماخرجت إليه من معان مجازية خلال استخدامها ، أي تفحص الكلمة ضمن دائرة الحقيقة ، ثم ضمن دائرة المجاز ، وعلى المحلل كي يحدد معنى الكلمة المطلوبة أى في دائرة الحقيقة هي أم في دائرة المجاز أن يفهم جيدًا السياق الذي وردت فيه ، في القصيدة موضوع الدراسة .

حقل معجمي خاص :العودة إلى كتب متخصصة في فقه اللغة مثل :

«فقه اللغة ، للثعالبي» و«الغريب المصنّف ـ للقاسم بن سلام» «كفاية المتحفظ في اللغة ـ لابن الأجدابي» و«المعجم في بقية الأشياء ، للعسكري» ، وغيرها .

بعد اجتياز الكلمات لهذين الحقلين ،منها ما نصل إلى تفسير نطمئن إليه ، أما بعضها الآخر ، فتظل في حاجة إلى مزيد من البحث ، ويكون ذلك ضمن الحقل التالي .

حقل القرآن الكريم والسنة الشريفة :

قد ترد الكلمة موضع الفحص في القرآن الكريم ،أو في السنة الشريفة في سياق مقارب لسياقها في الشعر ؛ فيلقي ذلك مزيدًا من الضوء عليها ؛ وذلك لأن المفسرين بذلوا جهودًا كبيرة في تفسير الألفاظ ،ومن النافع الإفادة من ذلك في تحليل الشعر .

فإذا لم ترد في أي منهما أو كان السياق مختلفًا ،عندها نتجه للحقل التالي وهو :

٣- حقل الشعر :

من القواعد الذهبية في تحليل الشعر :ضع الشعر بإزاء الشعر ،ينطق الشعر . أي أن الشعر يمكن أن يفسر بعضه بعضًا ،فنبحث عن الكلمة المطلوبة في نطاقين :

أ- شعر الشاعر الذي نحلل قصيدته ،فقد ترد الكلمة ذاتها في قصيدة أخرى له بصورة تفسرها وتجليها ، وتضيء دلالتها ، وهذه هي : (المرجعية الصغرى) .

ب-شعر العصر الذي تنتمي إليه القصيدة وهو الشعر الجاهلي ، وهذه هي : (المرجعية الكبرى) .

مثلاً : قال شاعر مشبهًا ناقته : «كأنها فدن تطيف به النبيط مرفّع»[1] .

---

(١) المفضليات ـ ٤٩ .

ما مراد الشاعر بقوله « تطيف » ، أهو الدوران حول بناء ، وظل معنى الكلمة غامضًا ،ما هو هذا الطواف ؟ أهو مرتبط بشعائر دينية ما ؟ أم هو على أصل معنى الكلمة ؟ وكادت تزل الأقلام إلى القول بأنه إشارة إلى شعائر طقوسية ما ، لولا أن الكلمة ذاتها وردت في شعر زهير بن أبي سلمى ، وفي سياق مشابه ، وتدل على دوران البناة المهرة حول البناء ؛ ليحكموا بُناءه ، حيث يقول : « فدن تطيف به البناة مبوب »[1] . وقد يرد بيت كل ألفاظه واضحة ، وقريبة التفسير ، ولكن مع ذلك يظل غامضًا ، خاصة إذا كان فيه كناية ، والكناية تتحدث عن أمر من أمور حياتهم وعاداتهم وطبيعة عيشهم مما يُجهل في زماننا ، ومثاله قول المرقش الأكبر يهجو قومًا :

ويخرج الدخانُ من خَلَـل الســت ركَلَوْن الكَـوْدَن الأَصْـحَمْ [2].

مامعنى أن يقول : إن دخان نارهم يخرج من خلل ستر الخيمة مثل لون البغل الأصحم ، مامعنى ذلك؟ وبالعودة إلى الشعر وجدت بيتًا لزهير يمدح :

ويأتيهـــا الـــذي لايجتويهـــا إذا قصر الستور على الـدخان[3].

قال الشارح : « إذا اشتد الزمان أخفيت نيران القوم وراء الستور ، فلايظهر ناره إلا الكريم »

وفي بعض الحالات يحسن الاستعانة بكتب الأمثال أيضًا .

(البحث في الأسماء الواردة في القصيدة) :

١- اسم الصاحبة الوارد في المطلع إن كان غير واضح لابد من الكشف عنه في المعجم .

٣- في الشعر الجاهلي نحن نحلل شعرًا يفصلنا عنه ما يقارب ألفًا وخمسمائة عام .

---

(١) زهير بن أبي سلمى ـ ٢٠٦ .

(٢) المفضليات ـ ٢٤٠ .

(٣) زهير بن أبي سلمى ـ المصدر نفسه ـ ٢٨٨ .

والكثير مما سجله الشعر قد انطمست معالمه دوننا ، من علاقاتهم ، وتقاليدهم ، وطبائعهم ، وأيامهم ، بل حتى حيواناتهم ونباتاتهم ، حياة أخرى كاملة نحن الآن بعيدون عنها ، ولكي نفهم شعر ذلك الزمان ، علينا أن نفهم ذلك الزمان . فإذا ورد (اسم قوم) في القصيدة علينا أن نبحث في (كتب الأنساب) عن أصلهم ، ومناطق تواجدهم ، وما يرتبط بهم من دلالات ومعان .

وإذا وردت إشارة إلى (حادثة تاريخية) نبحث عنها في كتب التاريخ ، وما ارتبط بها ، وإذا ورد (اسم مكان) فنعود إلى المعاجم الجغرافية لنحدده ما أمكن ، مثل (معجم البلدان لياقوت الحموي) ، و(معجم ما استعجم للبكري) .

وإذا ورد (اسم حيوان ما) فنستعين بكتاب (الحيوان) للجاحظ ، بعد أن نكون قد بحثنا عنه في كتب المعاجم ، وإن نصَّ على صفة معينة فيه دون سواها ، بحثنا عن معنى هذه الصفة ، ووجه ذكرها دون سواها .

وإذا ورد (اسم نبات) نبدأ بكتب المعاجم العامة والخاصة ، وإن غَمُضَ فلابد من العودة إلى كتب مختصة بالنباتات وصفاتها ، وقد ترفق معها صوراً لتلك النباتات .

هذه الحقول ليس البحث ضمنها ملزمًا لكل كلمة ، وإنما لما يستشعر الباحث تجاه كلمة ما من أهمية ، أو ما قد يواجه من غموض يستعصي على محاولات التوضيح .

ولكن لابد من الحذر خلال مرحلة تفسير الألفاظ من آفتين خطيرتين،هما:

الإلف ، وضدها : الغلو ، أما الإلف فقد حذّر الشيخ محمود شاكر من خطره ، وما يفضي إليه من أحكام مضللة تجعلنا نمر مروراً عابراً على كلمة مكتنزة بمعان عميقة خصبة ، دون أن نوليها اهتمامًا يذكر .

وضد ذلك (الغلو) ، أي : أن نتعسف ونبالغ في تفسير كلمة ما ؛ فنحملها من الدلالات ما ليس فيها ، وهذا يقع فيه من يطبق المنهج الأسطوري على

الشعر الجاهلي ، فيجعلون الصاحبة رمزًا للمعبود الجاهلي (الشمس) [1] . يسبغ عليها الشاعر صفات إلهية[2] ونحو ذلك من التفسيرات الرمزية البعيدة ، القائمة على تأويلات لاسند لها من الكلام ولاقرينة ، وهذا مزلق خطير ؛ لأنه لايمكن للمفسر أن يرد الدلالة الحقيقية الظاهرة للفظ ما ، ويصرف المعنى إلى التأويل إلا بوجود قرائن لغوية في الكلام نفسه ترجح صرفه عن دلالته الحقيقية .

هذه العملية ينتج عنها فهم جزئيات القصيدة وألفاظها . وهذا ما يعرف بـ (التفسير الحرفي) .

يليه : مرحلة فهم القصيدة جملة : وله مراحل .

١- أن يحلل الكلام تحليلاً دقيقًا من النواحي التالية :

نحويًا : بمعرفة علاقات الألفاظ ببعضها ، والجمل ببعضها ، في ضوء قوانين النحو .

صرفيًا : بمعرفة ما شاع في القصيدة من صيغ معينة ودلالاتها .

بلاغيًا : بمعرفة ما ورد من ألوان بلاغية : تشبيه ، أو استعارة ، أو كناية وما الأسلوب الذي ساد أهو الخبري أم الإنشائي ، وينظر في الحذف والذكر ، والتعريف والتنكير . والوصل والفصل ، ونحو ذلك .

صوتيًا:يبحث هل هناك حروف معينة برزت في مقطع ما،وما دلالة ذلك.

٢- إذا كانت القصيدة بسيطة ، فيحلل الفقرات التي تكوّنها ؛ حتى يفهم جملة القصيدة ومعناها العام .

---

(١) انظر : نصرت عبد الرحمن ـ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ـ ص ١٢٧
على البطل ـ الصورة في الشعر العربي ـ ص٦٤
إبراهيم عبد الرحمن ـ الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ـ ص ٢٦٢

(٢) ثناء أنس الوجود ـ رمز الماء في الأدب الجاهلي ـ ص ١٦٢

إما إذا كانت مركبة من فصول ، فبعد فهمه للألفاظ ، يقف على كل فصل فهمًا وشرحًا وتحليلاً ، واستخراجًا لمعناه ، وكذلك في كل فصل ، ثم يلتقط المعنى الجامع لمعاني الفصول معًا ، وأن يبحث في وجه ارتباط كل فصل بما قبله وما بعده ، ووجه مجيء ما جاء أولاً ، ووجه مجيء ماجاء ثانيًا وهكذا .

٣- كل هذا التحليل السابق للقصيدة يجب في النهاية أن يكون مبسوطًا أمام الباحث ، فيرصد العلاقات والروابط ليصل إلى (مقصد) القصيدة ، ويساعده في ذلك مجموعة أمور يمكن تسميتها (مفاتيح القصيدة) أو (مخابئ الأسرار في القصيدة) وهي :

أ- المطلع : تحمل المطالع عادة أسرار القصائد ، والشاعر البارع يغرس في مطلعه علامات أسلوبية تدل على مقصده ، وقد ذكر العلماء ذلك وسموه : (براعة الاستهلال) و (حسن الابتداء)

ب- الصور والتشبيهات التي سيطرت على جو القصيدة :

القصائد الرفيعة تبرز فيها صور ما في كافة فصولها ، أو فقراتها . فعلى الباحث التنبه إلى هذه (الصورة الأم) وكشفها . ثم عليه أن يتبين الصور الموحية المعبرة ، من الصور ذات الدور المحدود ، فالصور في القصيدة ليست على مستوى واحد .

وأمر آخر بالغ النفع ، وهو : تحديد المقطع الذي تتكاثف فيه الصور المجازية ؛ لأنه في كثير من الأحيان يمثل ذروة شعورية في القصيدة ، وليس الأمر بالكثرة للصور في هذا المقطع دائمًا ، بل لقوة الصورة ، فقد ترد صورة واحدة قوية تمتد إلى عدة أبيات ، وتمثل الذروة الشعرية للقصيدة .

ج ـ معجم القصيدة :

تشيع في القصيدة طائفة معينة من الكلمات يكثر تكرارها فيها هي ومشتقاتها ، ومترادفاتها ، بل وحتى أضدادها ، ورصد الباحث لهذا المعجم يقدم له دليلاً يهديه إلى معرفة الرؤية التي بنيت عليها القصيدة .

د ــ (اللون) الذي برز في القصيدة ، فتجد أن بعض القصائد يلونها الشاعر بلون معين ، وتدرجاته ، أوبلونين ، ومما يلحق بذلك ما يرتبط بذكر النور والظلام ، وكل ما يعبر عنهما .

هـ ــ حركة الزمن في القصيدة ، فيرصد المحلل بم بدأ الشاعر أبحاضر أم بماضي ؟ وإلى ماذا خرج من الأزمنة ، وبماذا ختم قصيدته زمنيًا هل ارتد إلى الماضي ، أم انطلق إلى المستقبل؟ أم تلبَّث في حاضره ؟

لأن الإجابة عن ذلك تقود أيضًا إلى رؤية القصيدة .

و ــ عاطفة الشاعر ، ما نوعها ، ومادرجتها هل تنامت؟ ، أم انطفأت . أم تدرجت؟ هذا الرصد كله سيكشف للباحث شبكة من عروق المعاني التي تربط نسيج القصيدة ، تلك العروق تنضم معًا لتشكل (المعنى الأم) الذي ترمي إليه القصيدة أو ما نسميه (وحدة القصيدة) .

ويلاحظ أن التحليل تحرك من الكل نحو الأجزاء، فغاص في كل تفاصيلها ، ثم عاد مرة أخرى إلى الكل لاكتشاف الوحدة .

الباب الثاني

الدراسة التطبيقية

- المبحث الأول : القصائد البسيطة .
- المبحث الثانى : القصائد المركبة .

مدخل

لقد سعى هذا البحث إلى إحياء عدة مصطلحات نقدية قديمة ، لما تتميز به تلك المصطلحات من أصالة ، ودقة ، وعمق ، من أبرز هذه المصطلحات :

١- القصيدة البسيطة .

٢- القصيدة المركبة .

٣- الفصول .

وقد وردت هذه المصطلحات عند حازم القرطاجني[١] ، وتابعناه على ذلك بعثًا للحياة في مصطلحاتنا النقدية التي وردت في تراثنا ، وسعيًا إلى نشرها في نقدنا المعاصر ، ولعل هذا أجدى نفعًا ، وأقرب رحمًا من المصطلحات المترجمة الدارجة على الساحة النقدية ، كذلك فإن بعض المصطلحات المتداولة قد لا تتسم بالدقة الكافية المانعة للالتباس ، مثل مصطلح (الوحدات) الذي يستخدمه بعض الباحثين في حديثهم عن أقسام القصيدة ، وهذا قد يحدث غبشًا ؛ لأن مصطلح (وحدة) يرتبط بوحدة العمل الأدبي عامة . ومثله مصطلح (المقاطع) فأنت هنا تقع في الالتباس من جهتين : بين مصطلح (المقاطع) الوارد في التراث النقدي العربي ، ويقترن كثيرًا بـ (المطالع)[٢] ومصطلح

---

(١) وردت كلمة (فصول) كذلك عند ابن طباطبا ت ٣٢٢هـ ـ عيار الشعر ـ ص ٩ ، أما عند حازم فقد ذكرها في : المنهاج ـ ٢٨٧ وتقسيمه القصائد إلى بسيطة الأغراض ، ومركبة ، في المصدر نفسه ـ ص٣٠٣ حيث يقول : « البسيطة مثل القصائد التي تكون مدحًا صرفًا ، أو رثاء صرفًا ، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين ، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح ، وهي أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام ، حازم ـ المصدر نفسه ـ ص٣٠٣

(٢) انظر : (باب المقاطع والمطالع) ورد عند ابن رشيق ـ العمدة ١/٢١٥ حيث ذكر آراء العلماء في معنى هذه المصطلحات .

(المقطع) بمفهومه الحديث في علم اللغة[1] . أما مصطلح (شرائح) فمصطلح بلا جذور ، وربما لجأ إليه البعض تأسيًا برواجه في بعض العلوم الطبيعية كالأحياء أما في هذا البحث فقد اعتمد مصطلح (فصول) ويراد به :

الأقسام المكونة للقصيدة ، والتي يشكل كل قسم لبنة معنوية قائمة برأسها من جهة ، ومرتبطة بالمعنى الأم للقصيدة من جهة ثانية .

كأن تتشكل القصيدة من (طلل ، ورحلة ، ومدح) مثلاً ، فكل قسم من هذه الأقسام يعتبر فصلاً من فصول القصيدة ، ثم تشكّل هذه الفصول معًا الوحدة الكبرى للقصيدة .

والقصائد لها نوعان :

القصيدة البسيطة : وهي التي تتكون من فقرات .

والقصيدة المركبة : وهي التي تتكون من فصول .

والفرق بين الفقرات ، والفصول هو :

الفصول : هي الأقسام المكونة للقصيدة المركبة ، والتي يكون الارتباط الدلالي بينها عميقًا في حاجة لتأمل وبحث ، على تفاوت بين القصائد في مقدار حاجة كلٍّ إلى التأمل والبحث .

أما الفقرات : فهي الأقسام المكونة للقصيدة البسيطة ، ويكون الارتباط الدلالي بينها ظاهرًا قريبًا ، على تفاوت كذلك بينها بين ظاهر جدًّا وظاهر ومتوسط الظهور .

---

(١) مجدي وهبه وكامل المهندس ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ ص٣٨٠ ، ٣٨١ حيث جاء تعريف المقطع بأنه وحدة صوتية أساسية ، وهي صوت لين يصاحبه صوت أو صوتان ساكنان بحيث يكون مظهرًا لهما . مجدي وهبة ـ المرجع نفسه ـ ٣٨٠

المبحث الأول

القصائد البسيطة

أولاً : قصيدة عبد يغوث الحارثي ، (اللسان الأسير) .

إن الحالة التي تمثلها قصيدة (عبد يغوث الحارثي) تصدق على العديد من القصائد الجاهلية ، حين يجد الباحث في بناء قصيدة جاهلية ووحدتها أنه لا بد من فحص روايات هذه القصيدة، أي: (نقد السند)،وذلك قبل الشروع في دراسة بناء تلك القصيدة ؛ لتكون النتائج التي ينتهي إليها علمية ودقيقة ما أمكن .

وقد تم تطبيق هذا النقد الخارجي على قصيدة (عبد يغوث) دون سواها من القصائد الواردة في البحث ؛ لما عرض لها من اختلافات في بعض الروايات ، حذفًا لبعض الأبيات . وتقديمًا وتأخيرًا لبعضها الآخر ، وهي أمور سلمت منها بقية القصائد الواردة في البحث .

نقد السند :

يمكن ترتيب أهم المصادر التي روت قصيدة (عبديغوث) كاملة ، أو روت أكثر أبياتها ، ترتيبًا تاريخيًّا ، بدءًا من أقدمها ، على النحو التالي :

١- المفضليات ، للمفضل الضبي ، المتوفى ـ على الأرجح ـ سنة ١٧٨هـ ، والرواية فيها للقصيدة كاملة من عشرين بيتًا ، وهي أقدم مصدر روى هذه القصيدة ـ فيما نعلم ـ وراويها من الثقات ؛ ولذا سيكون عليها الاعتماد في النظر إلى باقي الروايات ، من حيث عدد الأبيات ، وترتيبها .

٢- نقائض جرير والفرزدق ، ينسب لمعمر بن المثنى ، المتوفى ، سنة ٢١١هـ وفي الرواية تقديم وتأخير ، وسقوط ستة أبيات ، هي : البيت التاسع ،

والرابع عشر ، والخامس عشر ، والسادس عشر ، والسابع عشر ، والثامن عشر[1].

٣- العقد الفريد ، لابن عبد ربه الأندلسي ، المتوفى سنة ٣٢٨هـ ، وقد جاءت الأبيات السبعة التي في بداية القصيدة ، والأبيات السبعة التي في ختامها مطابقة لرواية المفضليات ، وحصل شيء من التقديم والتأخير في وسط القصيدة ، وكذلك سقط بيتان من وسطها ، هما : العاشر ، والثالث عشر[2].

٤- ذيل الأمالي ، لأبي علي القالي ، المتوفى سنة ٣٥٦هـ ، وروايته مطابقة لرواية المفضليات ، سوى سقوط بيت واحد فحسب ، هو البيت العاشر[3].

٥- الأغاني ، لأبي الفرج الأصفهاني ، المتوفى سنة ٣٥٦هـ ، وقد جاءت الأبيات السبعة التي في بداية القصيدة ، وخمسة أبيات في ختامها مطابقة رواية المفضليات ، سوى حذف بيت من الأبيات التي في الجزء الختامي من القصيدة ، وهو السابع عشر ، أما في وسط القصيدة فكان هناك شيء من التقديم والتأخير ، وسقوط البيت الثالث عشر[4].

---

(١) ـ انظر : نقائض جرير والفرزدق ، مطبعة بريل ، مدينة ليون ، سنة ١٩٠٥م . المجلد الأول ـ١٥٣ .

ويجدر التنبيه إلى أن محققي المفضليات ذكرا أن الأبيات (٩ ، ١٤ ، ١٨) هي فقط التي لم ترد من قصيدة عبد يغوث في النقائض ، « انظر : هامش المفضليات ـ ١٥٦ » بينما هناك ثلاثة أبيات أخرى لم ترد في رواية النقائض ، وهي : (١٥ ، ١٦ ، ١٧) فيكون مجموع مالم يذكر من أبيات القصيدة في رواية النقائض ستة أبيات .

(٢) ـ انظر : ابن عبد ربه ـ العقد الفريد ـ شرح وضبط : إبراهيم الأبياري . دار الكتاب العربي ـ بيروت ، لبنان ، د ط ، ٢١٦/٥ ومابعدها .

(٣) انظر : القالي ـ ذيل الأمالي ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ـ .

(٤) انظر : الأصفهاني ـ الأغاني ـ شرحه وكتب هوامشه : عبد علي مهنا ، والأستاذ : سمير جابر . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٩م ـ ٣٦٠/١٦ ومابعدها .

٦- منتهى الطلب من أشعار العرب ، لابن ميمون ، المتوفى سنة ٥٨٩هـ وروايته مطابقة تمامًا لرواية المفضليات ، سوى سقوط البيتين العاشر والثالث عشر[١].

٧- الكامل في التاريخ ، لابن الأثير ، المتوفى سنة ٦٣٠هـ لم يرد من القصيدة البالغة عشرين بيتًا إلا ثلاثة عشر بيتًا ، منها بيت زائد لم يرد في بقية الروايات التي ذكرت القصيدة أما ترتيب الأبيات فجاءت الأبيات الأربعة الأولى على الترتيب ذاته الذي في المفضليات ، أما بقية الأبيات في روايته ، وهي ثمانية أبيات ، فلحق بها تقديم وتأخير كثير ، وكأن المؤلف لم يكن موجهًا عنايته على الرواية الدقيقة للقصيدة ، وإنما كان يستشهد بأبيات مجتزأة منها تعضد يوم الكلاب الثاني الذي كان يؤرّخ له [٢] .

٨- خزانة الأدب ، لعبد القادر بن عمر البغدادي ، المتوفى ، سنة ١٠٩٣هـ ، وروايته مطابقة تمامًا لرواية المفضليات في عدد الأبيات ، وفي ترتيبها[٣].

وبعد تأمل الروايات الواردة في المصادر السابقة يظهر مايلي :

١- هناك ثلاثة مصادر منها تكاد أن تكون روايتها مطابقة لرواية المفضليات ، وهي : رواية ذيل الأمالي ، باستثناء سقوط البيت العاشر فحسب ، ورواية منتهى الطلب باستثناء سقوط البيتين العاشر والثالث عشر ، وأخيرًا رواية الخزانة وهي مطابقة تمامًا للمفضليات ، وهذه المصادر الثلاثة من كتب الأدب الكبرى ، فتصبح مع المفضليات أربعة مصادر أدبية كبرى متطابقة في رواية القصيدة إلى حد كبير .

---

(١) محمد بن المبارك بن ميمون ـ منتهى الطلب من أشعار العرب ، تحقيق : سيد حامد ، زينب القوصي ، منير المدني ، إشراف : حسين نصار ، مطبوعات دار الكتب المصرية ، القاهرة ، د ط ، ١٩٩م ـ ٦ / ١٦٣ .

(٢) انظر : ابن الأثير ـ الكامل في التاريخ ـ عني بمراجعة أصوله نخبة من العلماء ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ـ ١ / ٣٨١ .

(٣) انظر : البغدادي ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ـ دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت . ١ / ٣١٤ .

٢- الرواية الواردة في : (الكامل) لابن الأثير ، من أشد الروايات نقصًا ويبدو أن المؤلف كانت عنايته منصرفة إلى الرصد التاريخي للأحداث ، وحين يورد الأشعار فإنه لايوردها على سبيل الرواية الدقيقة لها وإنما من باب الاستشهاد والتمثيل ، فالكتاب ليس كتابًا أدبيًا ، بل كتاب تاريخي يعود للقرن السابع الهجري ، ولذا فالأرجح استبعاد الاعتماد على رواية القصيدة الواردة فيه .

٣- الرواية الواردة في : (النقائض) هي مما يثير الحيرة ؛ لأن هناك تساؤلات تثار حول صحة نسبة الكتاب لأبي عبيدة ، معمر بن المثنى وإذا نظرنا إلى رواية القصيدة في النقائض نجد أنه قد سقط منها ستة أبيات ، وهذا قدر لايستهان به ، إضافة إلى التقديم والتأخير ، رغم قدم الكتاب ، فهو يقع وفق الترتيب التاريخي بعد المفضليات وكان المتوقع أن تسلم القصيدة من مثل هذه العوارض . وربما كان تفسير ذلك يرتبط بطبيعة كتاب النقائض ذاته ، وما حام حوله من الشكوك عن شخصية مؤلفه ، فقد لاحظ بعض الباحثين المعاصرين[١] أنه لم يذكر في كتاب الفهرست لابن النديم كتاب لأبي عبيدة باسم : (النقائض) [٢] ، بينما ذكر في الفهرست أن لمحمد ابن حبيب ، تلميذ أبي عبيدة كتابًا اسمه : (نقائض جرير والفرزدق) [٣] . وتابع ياقوت الحموي ابن النديم في ذكر كتاب لابن حبيب : (كتاب

---

(١) انظر عن ذلك مالاحظه الباحثان :

أ- أحمد الشايب ـ تاريخ النقائض في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٨م . ص ٣٠٦ ومابعدها .

ب- عادل جاسم البياتي ، في تحقيقه لكتاب : أيام العرب قبل الإسلام ، لأبي عبيدة معمر ابن المثنى ، عالم الكتب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٧م - ٢٣/٢ ومابعدها .

(٢) انظر : ابن النديم ـ الفهرست ـ ص ١٥٥ .

(٣) انظر . ابن النديم ـ نفسه ـ ص ١٥٥ .

نقائض جرير والفرزدق) [1]، وقد لاحظ ذلك أيضًا ناشر كتاب النقائض في طبعته الأوروبية حيث قال في مقدمة الكتاب باللغة الانجليزية : « إننا إزاء كتاب اشترك في تصنيفه عدة مؤلفين ، وليس مؤلفًا واحدًا» [2] .

ويرى جاسم البياتي أن المصنف الحقيقي لكتاب النقائض هو محمد ابن حبيب ، وأن عمله الأساس في الكتاب هو جمع قصائد جرير والفرزدق ، أما الشروح اللغوية فجلها من عمل السكري ، وأما الأخبار المتعلقة بأيام العرب فإن مصدر ابن حبيب لم يكن سوى كتاب الأيام لأبي عبيدة ، فنقله ، أو نقل قطعة كبيرة منه على أقل تقدير [3] .

ورغم أن مطلع الكتاب ينص على رواية ابن حبيب عن أبي عبيدة إلا أن هذا لايلغي الاحتمال الذي ذكره البياتي ،ولاحظه آخرون مثل : أحمد الشايب ، والناشر الأوروبي ،فلعل صلب الكتاب ومادته الأساسية مروية عن أبي عبيدة ، ثم قام العلماء المذكورون في سلسلة رواية كتاب النقائض[4] بإضافة شروح أو ماشابه ذلك ، وقد ذكر أحمد الشايب أن للسكري أيضًا كتابًا باسم (النقائض) ذكره صاحب الفهرست[5]، والحلقة الأساسية في هذه السلسلة هي :

---

(١) أورد ياقوت في معجمه نقلاً حرفيًا عن ابن النديم منسوبًا إليه ، فيه يقول ياقوت : « قال ابن النديم : نقلت من خط أبي سعيد السكري قال : هو محمد بن حبيب ابن أمية بن عمرو ، وكان يروي عن هشام بن الكلبي ، وابن الأعرابي ، وقطرب ، وأبي عبيدة» انظر : ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء . دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٣، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠ ، المجلد التاسع ، ج١٨ / ١١٣ وذكر أن لابن حبيب كتبًا منها : (كتاب نقائض جرير والفرزدق) المصدر نفسه ـ المجلد التاسع ، ج١٨/ ١١٦ .

(٢) أورد ذلك : عادل جاسم البياتي ـ أيام العرب لأبي عبيدة ت ٢ / ٢٣ .

(٣) عادل جاسم البياتي ـ المصدر نفسه ـ ٢ / ٢٤ .

(٤) في مطلع كتاب النقائض : « قال أبوعبد الله محمد بن العباس اليزيدي قال الحسن ابن الحسين السكري ، قال أبوجعفر محمد بن الحبيب ، حكى عن أبي عبيدة معمر ابن المثنى التيمي» ص ١ .

(٥) ـ تاريخ النقائض ـ ٣٠٧ .

(محمد بن حبيب ، ت ٢٤٥هـ) وهو يُعرف بأنه إخباري نسابة [١] ويرى بعض من ترجم له شيئًا من المآخذ عليه ، فالسيوطي في المزهر يقول عنه «وأما أبو جعفر بن حبيب فإنه صاحب أخبار ، وليس في اللغة هناك»[٢] ثم قال : «وقد نظرت في كتبه فوجدته مخلطًا متعصبًا»[٣] ولو تجاوزنا عن قسوة هذا الحكم ،فهناك صفة أخرى فيه ذكرها بعض معاصريه المنصفين وهي أنه لم يمل ، «قال ثعلب : حضرت مجلس ابن حبيب ، فلم يمل ، فقلت ويحك أَمْلِ ، مالك ؟ فلم يفعل ، حتى قمت ، وكان والله حافظًا صدوقًا ، وكان يعقوب أعلم منه ، وكان هو أحفظ للأنساب والأخبار منه» [٤] فهذا العالم كان تخصصه الأساس هو الأخبار والأنساب ،ولعله في روايته لقصيدة عبد يغوث كان حاله مشابهًا لحال ابن الأثير ،في عدم صرف جُلّ عنايته واهتمامه إلى رواية القصيدة كاملة ، بترتيبها الذي عرفت به ؛ لأنه في مقام رواية حدث تاريخي ، هو يوم الكلاب الثاني ، وهذا قد يؤدي إلى التساهل في رواية الشعر شيئًا ما ، والاقتصار منه على شواهد تحقق الهدف المرجو ، ولعل هذا التساهل كان اعتمادًا على شيوع القصيدة ومعرفتها بين العلماء ، وعلى حفظها وتداولها ، ولذا اكتفى منها بما يراه قائمًا بالغرض .

٤-الروايتان الواردتان في العقد الفريد والأغاني حالهما متقاربة ، فالأبيات السبعة الأولى من القصيدة في الروايتين مطابقة تمامًا لرواية المفضليات ،

---

(١) ـ في ترجمته في إنباه الرواة «وكان محمد عالمًا بالنسب وأخبار العرب وكثيرًا من رواية اللغة ، موثقًا في روايته على بن يوسف القفطي ـ إنباه الرواة على أنباه النحاة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ٣ /١١٩ .

(٢) ـ انظر : عبد الرحمن جلال الدين السيوطي ـ المزهر في علوم اللغة وأنواعها . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، د ط ، د ت ٢/٤١٣هـ .

(٣) السيوطي ـ نفسه ـ ٢٠ / ٤١٣ .

(٤) ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء ـ ١٨ / ١١٤ .

وكذلك الأبيات السبعة في آخر القصيدة في رواية العقد مطابقة للمفضليات ،والأبيات الخمسة في آخر القصيدة في رواية الأغاني مطابقة للمفضليات ،أي يكاد أن يكون القسم الأول ،والقسم الثالث من القصيدة في الروايتين مطابقين لرواية المفضليات ،وحصل شيء من التقديم والتأخير في القسم الأوسط ، وفي كلا لروايتين سقط بيتان حيث سقط البيت الثالث عشر من كلا الروايتين ،وأضيف إليه سقوط البيت العاشر في العقد ،أما في الأغاني فأضيف إليه سقوط البيت السابع عشر .

بناء على العرض السابق فإن رواية المفضليات تعتبر أوثق رواية للقصيدة لما سلفت الإشارة إليها من أنها الأقدم تاريخيًّا ، وجامعها من الثقات ، وعضد ذلك ما طابقها من رواية عدة مصادر أدبية جليلة ، هي ذيل الأمالي ، ومنتهى الطلب ، والخزانة .

أما رواية النقائض فمع أنها واقعة زمنيًّا بعد المفضليات مباشرة ، إلا أن الظروف التي تم بيانها والمرتبطة بطبيعة تأليف هذا الكتاب ، والشك حول شخصية مؤلفه ، جعلت هذه الرواية محل نظر وتوقف .

وأما رواية ابن الأثير فاستبعدت ؛ للمعطيات المعروضة سابقًا ، ورواية العقد والأغاني ، يمكن الاستئناس بهما ،ولكن المعتمد هو الروايات المتعددة المتطابقة التي جرى تحديدها .

القصيدة : قال عَبْدِ يغُوثَ بنُ وَقَّاصٍ الحارِثِيُّ :

أَلاَلاتَلُوماني كفى اللَّوْمَ مابِيَا ... وما لكُما في اللَّوْم خيْرٌ ولاليَا

أَلَمْ تَعْلَمَا أنَّ المَلاَمَةَ نَفْعُها ... قليلٌ ، وما لَوْمِي أخِي مِن شِمَالِيَا

فَيَا راكِبًا إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ... نَدامَايَ مِن نَجْرَانَ أَنْ لا تَلاَقِيَا

أَبَا كَرِبٍ والْأيْهَمَينِ كِلَيْهِمَا ... وقَيْسًا بأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اليمَانِيَا

جَزَى اللهُ قَوْمِي بالكُلاَبِ مَلاَمَةً ... صَرِيحَهُمُ والآخَرِينَ المَوَالِيَا

ولو شِئْتُ نَجَّتْني من الْخَيْلِ نَهْـدَةٌ ... تَرَى خَلْفَها الحُوَّ الْجِيَـادَ تَوَالِيَـا

ولكِنَّنـي أَحْمِـي ذِمـارَ أَبِـيكُمُ ... وكانَ الرِّماحُ يَخْـتَطِفْنَ المُحامِيَـا

أَقُولُ وقد شَدُّوا لسـانِي بِنِسْـعَةٍ ... أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُـوا عـن لِسَـانِيَا

أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فأَسْـجِحُوا ... فإنَّ أَخاكمْ لم يَكُـنْ مـن بَوَائِيَـا

فإنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُـوا بِـيَ سَـيِّدًا ... وإنْ تُطْلِقُـونِي تَحْرُبُـونِي بِمالِيَـا

أَحقًّا عِبَادَ اللهِ أنْ لَسْـتُ سـامِعًا ... نَشِيدَ الرُّعَـاءِ المُعْـزِبِينَ المَتَالِيَـا

وتَضْحَكُ منِّي شَـيْخَةٌ عَبْشَـمِيَّةٌ ... كأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِـيرًا يمانِيَـا

وظَلَّ نساءُ الحَـيِّ حَـوْلِي رُكَّـدًا ... يُـرَاوِدْنَ مِنِّـي ماتُرِيـدُ نِسـائِيا

وقد عَلِمَتْ عِرْسِي مُلَيْكَـةُ أَنَّنِـي ... أَنَا اللَّيْثُ مَعْـدُوًّا علـيَّ وعادِيـا

وقد كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعْمِلَ الـ ... ـسَّمَطِيِّ وأَمْضِي حَيْثُ لاحَيَّ مَاضِيَا

وأَلْحَرُ للشَّرْبِ الكِـرَامِ مطِيَّتِـي ... وأَصْدَعُ بَـيْنَ القَيْنَتَـيْنِ رِدَائِيَـا

وكنْتُ إذا ما الْخَيْلُ شَمَّصَهَا القَنَا ... لَبِيقًـا بتَصْـرِيفِ القَنَـاةِ بَنَائِيَـا

وعادِيَةٍ سَـوْمَ الجَـرَادِ وَزَعْتُهـا ... بِكَفِّي وقَـد أَلْحَـوْا إلَيَّ العَوَالِيَـا

كأَنِّيَ لم أَرْكَبْ جَـوَادًا ولم أَقُـلْ ... لِخَيْلِيَ كُرِّي نَفِّسِي عَـن رِجَالِيَـا

ولم أَسْبِإِ الـزِّقَّ الـرَّوِيَّ ولم أَقُـلْ ... لِأَيْسَارِ صِدْقٍ : أَعْظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

قصيدة عبد يغوث قصيدة بسيطة ، من فصل واحد ذي فقرات ، يرثي فيها الشاعر نفسه ، وهي تتحرك من حاضر الشاعر الذي يواجه أشد لحظات حياته عتمة ويأسًا ، فها هو ذا في يد ألد أعدائه ، وحيدًا ، منكسرًا ، عاجزًا ، على شفا الموت ، يهزأ به ، ويسخر منه ، ويلام على ماجنته يداه . هذه الحلقة المحكمة من الحاضر الحالك تثقله ، وتؤذيه ، وتضنيه ، فتراه ـ رغم حجب اليأس ـ يلامح المستقبل بطرف حزين كاسر يائس : «لاتلاقيا» ، إنه يفكر في المستقبل كثيرًا ، ولكنه لايفكر فيه والأمل يحدوه بفجر جديد واعد ، بل يفكر في المستقبل الذي فقده ، وانتزع منه . وتظل هذه الرؤية مسيطرة على القصيدة ،

حتى تصل إلى ذروتها في البيت الحادي عشر ، وفيه يلقي الشاعر نظرته الأخيرة على المستقبل المفقود ، يبكيه ، ويرثيه ، يرثي أذنه التي لن تسمع بعد الآن أناشيد الرعاء ، لماذا ؟ إنها الأناشيد فحسب ، تتردد ترانيمها عبر أفق الحرية الممتد مد البصر ، إنه حلم المستقبل يرفرف نحو البعيد بلا عودة ، إن هذا البيت الفذ ، فيه كل الأمل المخنوق ، والحزن المنكسر ، وكل كبرياء الفارس ، وطلاقة النفس الحرة الأبية ، ورهافة الفنان الذي ينظر إلى لوحة طالما رآها في ماضيه ، وطالما تمنى أن يراها في مستقبله ، ولكنه لن يراها من جديد ، إنها لوحة تلاقت فيها : الحرية ، وتتمثل في الفضاء الممتد ، والأفق الرحب ، وفيها الفن ، وتمثل في الأناشيد ، وفيها حميمية اللقاء وحب الجماعة ، و فيها الخصب ، لقوله : « متاليا » ، ومعه حب الحياة ، وإذا فقد كل ذلك ، فقد كل شيء .

ويتراكم الحاضر البغيض من جديد ويأتي بأبشع مايمكن أن يحل برجل فارس كريم ، هل يمكن أن يهزمه أعداؤه ؟ لقد هزموه ، وانتهى به الأمر عند عدوة منهم ، أي امرأة ، وأي امرأة ، إنها عجوز ، وفوق ذلك فإنها تسخر منه ، وتبلغ بها السخرية مداها ، فتضحك ، وتضحك ، ضحكة العجوز العدوة الشوهاء ، أي مرارة ، وأي إذلال عاناه الشاعر في لحظاته الأخيرة ، أطباق من الهوان ، والعجز ، والإذلال تتراكم على نفس حرة أبية ، لم تعرف طعم الذل يومًا ، ومادام الحاضر بهذه القتامة ، ومادام المستقبل قد رحل ـ لامحالة ـ بلا رجعة ، فلم يبق إلاّ الماضي ، وهنا تنكسر رؤية القصيدة لترتد زمنيًا إلى الماضي حتى نهاية القصيدة .

وبذلك فقد تحركت القصيدة زمنيًا على النحو التالي :

(١-١٠) الحاضر يلامح المستقبل ، إنه الأمل المخنوق .

(١١) وداع المستقبل ، إنه يودع الأمل .

(١٢-١٣) الحاضر ، إنها أحلك اللحظات .

(١٤-٢٠) الماضي ، إنه اليأس ، وهذا الجزء أشبه بالانهيار النفسي التام ؛ لنكوصه الشديد نحو الماضي .

بعد عرض هذه الرؤية العامة للقصيدة ، يمكن الوقوف على فقراتها المكونة لها .

الشاعر في هذه القصيدة يوجّه الخطاب كثيرًا إلى الآخرين ، فجاءت الفقرة الأولى من البيتين الأول والثاني يوجّه فيها خطابه إلى رجلين يلومانه ، وتذكر بعض المصادر أنهما ابنا الرجل الذي قطع عرقه الأكحل ، وتركه ينزف ، ومضى عنه ، وترك معه ابنين له ، فقالا : « جمعت أهل اليمن وجئت لتصطلمنا ، فكيف رأيت الله صنع بك؟ فقال عبد يغوث :« ألا لاتلوماني ... »[1] فربما كان عبد يغوث يخاطب عدوين ، كما ورد في الروايات ، أو ربما كان يخاطب أسيرين كانا معه ، أخذا يلومانه على ما كان منه ، فإن الشاعر قابل هذا اللوم الحارق بالرفض ، ولشدة عنايته بتمكين معنى رفضه توجيه اللوم إليه بدأ بـ(ألا) ؛ لتنبيه السامع إلى ماسيقول ، مما ينزل المعنى من النفس منزلاً مكينًا ، وبعد (ألا) جاءت (لا) الناهية عن هذا الفعل الذي لايقبله الشاعر ، وبقية البيت الأول وكذلك الثاني كانا محض تعليل لنهيه الحاد الصارم عن توجيه اللوم إليه . وقد ساق أربعة أسباب لنهيهما عن لومه ، الأول : « كفى اللوم مابيا » ، أي : « كفى اللوم ماترون من حالي ، فلا تحتاجون إلى لومي مع إساري وجهدي »[2] والسبب الثاني : « ومالكما في اللوم خير ولاليا » أي لاجدوى ولانفع من اللوم ، فقد كان ما كان ، ولن يغير اللومُ شيئًا مما وقع ، ويأتي السبب الثالث : وكأنه جواب على قائل يقول : بل إن في اللوم نفع ، وخير فهو قد ينفِّس عما يعتلج في النفس من غيظ وغضب ، وهنا يرد الشاعر على هذا

---

(١) هذه الرواية جاءت بألفاظ متقاربة في النقائض ـ ١ / ١٥٣ وفي : الأغاني ـ ١٦/٣٦٠، وفي : خزانة الأدب ـ ١ / ٣١٤ .

(٢) أبو علي القالي ـ ذيل الأمالي ـ ١٣٣ .

الاعتراض المحتمل ، بأن الملامة وإن كان لها نفع ، فإنه نفع قليل ، لايستدعي التخلي عن أخلاق الرجال في الكربات ، فالفارس الحق ، لايظل يلهب صاحبه باللوم والتقريع إن سارت الأمور على غير ما يحبون ، وهنا يأتي السبب الرابع ، بقوله : « ومالومي أخي من شماليا » إنه يقدم للمخاطبين درسًا في الفروسية ، وفي القيادة ، وفي الرجولة ، وكأنه يعرِّض بهذين المخاطبين ، ويستحث همتهما للارتفاع عن درك اللوم ، إلى علياء الرجولة التي تحتمل تبعات المواقف بكل شمم وإباء ، وبذلك يتضح أن هذه الجمل الأربع متفرعة كلها من الجملة الأولى التي بدأ بها قصيدته ، وهي قوله : « ألا لاتلوماني » .

الفقرة الثانية : (٣ - ٧) :

توجيه الخطاب إلى قومه في شكل رسالة يحملها راكب[١] مجد : تبدأ هذه الفقرة بجملة تداولها شعراء كثر في الجاهلية ، ومن بعدهم ، وكأنها نغم يتجاوب صداه بين الشعراء ، وهي قوله : « فيا راكبا إما عرضت[٢] فبلغن « إنها الوسيلة الإعلامية الفعّالة لقوم يعيشون في الصحاري الشاسعة المتباعدة ، فهي تحرر من أسر المكان قوليًا على الأقل ، ولذا فإن ظل الشخص أسير مكان ما ، فإن كلمته ستحطم قيود الأسر وتنطلق إلى حيث يريد .

ويبدو أن الشاعر كان يخاطب راكبًا بعينه ، « قال أبوعبيد : أراد فياراكباه للندبة . فحذف الهاء ، كقوله تعالى : ﴿ يَتَأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ ﴾ (يوسف:٨٤) ولايجوز : ياراكبًا ، بالتنوين ؛ لأنه قصد بالنداء راكبًا بعينه »[٣] وقد كان الأصمعي ينشده بلاتنوين : « ياراكبا »[٤] فالأرجح أنه كان يخاطب راكبًا معينًا

---

(١) « لاتسمى العرب راكبًا على الإطلاق إلا راكب البعير أو الناقة ، والجمع : ركبان » انظر : البغدادي ـ خزانة الأدب ـ ١ / ٣١٤ ، واللسان ـ مادة (ركب) .

(٢) من التفسيرات التي ذكرت للعروض أنها مكة والمدينة واليمن وماحولها ، انظر : اللسان ـ عرض .

(٣) اللسان ـ المادة نفسها .

(٤) ابن الأنباري ـ ديوان المفضليات ـ ٣١٥ .

ولايستبعد ذلك ، فقد كان الأسرى يجعلون أحيانًا أمام البيوت ، بحيث يراهم الرائح والغادي ، وهو يُحمِّل هذا الراكب رسالة ليبلغها إلى أصدقائه المقربين يوصلها إليهم ، ويعلمهم بها[1] ، وهي :«أنه لاتلاقيا لنا»[2] وقد وصف هؤلاء الأصحاب بأنهم «نداماي» وهو جمع ، والنديم الذي يرافقك ويشاربك[3] ، ويعيِّن هؤلاء الأصحاب الخلص بالاسم ، واحدًا تلو الآخر ، وكأنه يودعهم ويحن إليهم ، فإن تكن العين قد فارقت تصفح وجوههم الحبيبة ، فإن ذكراهم الحاضرة في القلب . تجعل اللسان يتصفح أسماءهم ، في مقام الوداع الأخير .

ثم يتجه الشاعر إلى قومه ، وبأخلاق الفرسان لايزيد في لومهم على قوله : «جزى الله قومي بالكلاب ملامة» مع أنه في موقف قد يدفع من سواه إلى ماهو أشد وأعنف وأنكى من هذا القول ، وأما عبد يغوث فاكتفى بأن دعا الله أن يجازي قومه بما يستحقون من اللوم ، أما هو الفارس النبيل فقد سبق أن قال : «ومالومي أخي من شماليا» إنه لن يلوم ، سيدع ذلك العقاب والجزاء يجريه الله على لسان سواه ؛ وبمرارة عميقة يعمم دعوته على كل قومه من صرحائهم وأحلافهم .[4] وفي تلميح خفي إلى فرار من فَرَّ ، وجُبْنِ مَنْ جَبُنَ يذكرهم (عبديغوث) بشجاعته ، وثباته . وحسن بلائه ، مع أنه لو شاء النجاة

---

(١) الإبلاغ : الإيصال ، انظر : اللسان ـ مادة بلغ ، وقال صاحب الخزانة : « التبليغ فيه معنى العلم» ١ / ٣١٥ .

(٢) ذكر صاحب الخزانة : هذه الجملة أن (أنْ) مخففة من الثقيلة ، اسمها ضمير شأن محذوف ، والجملة من اسم (لا) وخبرها المحذوف (لنا) خبر لأنْ ، وجملة : (أن لاتلاقيا) في موضع المفعول الثاني للتبليغ ، انظر الخزانة ـ ١ / ٣١٥ .

(٣) اللسان ـ ندم فهو « جمع ندمان ـ بالفتح ـ بمعنى نديم ، وهو المشارب وإنما قيل له : ندمان ، من الندامة ، لأنه إذا سكر تكلم بما يندم عليه ، وقيل المنادمة مقلوبة من المدامنة وذلك إدمان الشراب ، ويكون الندمان النديم أيضًا ، المجالس والمصاحب على غير الشراب» البغدادي ـ الخزانة ـ ١ / ٣١٥ .

(٤) صريحهم : الخالص والمحض ، والموالي ههنا : الحلفاء ، انظر : ابن الأنباري ـ ديوان المفضليات ـ ٣١٦ .

لنجا ، فأداة النجاة الماضية الفريدة لديه ، وهي فرسه التي وصفها بأنها : (نهدة) مرتفعة الخلق ، وأنها شديدة السرعة تفوق أسرع الخيل ، حتى لترى الخيل الحو ، التي هي أصبر الخيلَ ، وأخفها عظامًا[1] تتلو فرسي ، ففرسي لخفتها تسبق الحو[2] ويختم هذه الفقرة ببيان سر ثباته وحسن بلائه وهو : حماية ذمار قومه ، وهنا يأتي بالتفات عميق التأثير ، حين يلتفت من الحديث عن قومه بضمير الغائب فيما سبق إلى مخاطبتهم ، بقوله : «أحمي ذمار أبيكم» وكأن حديثه السابق عنهم نمّى حضورهم في وجدانه حتى التفت من الغيبة إلى الخطاب ، ويحلّق الشاعر عاليًا في سماء الفن والقدرة الشعرية في الشطر الثاني من هذا البيت الثامن ، حيث يأتي هذا الشطر في صيغة الأمثال السائرة : «وكان الرماح يختطفن المحاميا»[3] إنها سُنّة ، وقانون أبدي ، فالذي يقف ، ويثبت ، ويحامي تخترمه يد المنون ، وحين وقف عبد يغوث كان يعلم ذلك ، ولكن روح الفارس أَبَتْ إلا الصمود والذود عن قومه ، وتأمل لؤلؤة هذا الشطر ، وهو قوله : «يختطفن» وما أوحت به هذه الكلمة الخصبة من معان وصور ، فالخطف : الأخذ في سرعة واستلاب[4] . ولو أن الشاعر قال : «يصبن» مثلاً

---

(١) هذا الشرح مبني على قول الأصمعي : « إنما خص الحو لأنه يقال إنها أصبر الخيل وأخفها عظامًا» ابن الأنباري ديوان المفضليات ـ ٣١٥ .

(٢) الحوّ ـ هي الخيل التي تضرب إلى خضرة ، والحوة الخضرة . « ابن الانباري ـ المصدر نفسه ـ الصفحة نفسها » وفي اللسان : خير الخيل الحو ، جمع أحوى ، وهو الكميت الذي يعلوه سواد ، والحوة : الكمتة « مادة : حوا ، وفي كتاب الخيل : « الأحوى من الخضر هو المشاكل للدهمة» انظر عبد الله بن محمد الغرناطي ـ كتاب الخيل ، تحقيق : محمد العربي الخطابي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، د ط ـ ٦١ ، ويبدو أن المراد بالأحوى مايميل لونه إلى السواد مع حمرة مناخره وأقرابه ومراقه انظر : الغرناطي ـ المصدر نفسه ـ ٥٩ « والعرب تطلق الخضرة على السواد ، وفي حديث الحرث بن الحكم أنه تزوج امرأة فرآها خضراء فطلقها ، أي : سوداء» اللسان ـ خضر

(٣) قال القالي : « هذا مثل » ـ ذيل الأمالي ـ ١٣٣ .

(٤) اللسان ـ خطف .

لانطفأ ألق الشعر في البيت كله ؛ لأن في كلمة : (يختطفن) استعارة شكّلتْ مشهدًا كاملاً ، مع مايبثه الفعل المضارع من حيوية في المشهد ، والأرجح أن الشاعر هنا يشبه الرماح حين يطعن بها الخصم خصمه في سرعة فينهي حياته ، يشبه تلك الرماح بالطيور الجارحة التي تهوي على فريستها فتختطفها ، دون أن يكون للفريسة مهرب ولاحيلة ، وقد جاءت في القرآن صورة قريبة من ذلك ، في قوله تعالى : ﴿ حُنَفَآءَ لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِۦ وَمَن يُشْرِكْ بِٱللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَتَخْطَفُهُ ٱلطَّيْرُ أَوْ تَهْوِى بِهِ ٱلرِّيحُ فِى مَكَانٍ سَحِيقٍ ﴾[1] (الحج:٣١) وبهذه الفدائية ، وروح التضحية لأجل قومه ، وقيمه ينهي الشاعر الفقرة التي وجّه فيها الخطاب لقومه ، لينتقل بعدها إلى خطاب أعدائه (تيم الرباب) في ثلاثة أبيات ، وقد صدّر هذا الخطاب بكلمة : «أقول» في مطلع بيته الشهير الذي تعددت فيه آراء العلماء ، وقد فصل بين الفعل : «أقول» وبين القول : «أمعشرتيم . . » بجملة حالية مبدوءة بواو حال : «وقد شدوا لساني بنسعة» ومجيء هذه الجملة الحالية له دلالته العميقة ؛ لأنها تصف أبشع ماعاناه الشاعر حين أسر ، حيث شد لسانه بسير من جلد ، وقد ورد في تفسير هذا البيت رأيان :

الرأي الأول : أنه لم يكن هناك ربط للسانه حقيقة ، وإنما هو مثل ، «وإنما

---

(١) قال الزمخشري في تفسير هذا التشبيه : « ويجوز في هذا التشبيه أن يكون من المركب والمفرق ، فإن كان تشبيهًا مركبًا فكأنه قال : من أشرك بالله فقد أهلك نفسه إهلاكًا ليس بعده نهاية بأن صور حاله بصورة حال من خر من السماء فاختطفته الطير ، فتفرق مزعًا في حواصلها ، أو عصفت به الريح حتى هوت به في بعض المطاوح البعيدة ، وإن كان مفرقًا فقد شبه الإيمان في علوه بالسماء ، والذي ترك الإيمان وأشرك بالله بالساقط من السماء ، والأهواء التي تتوزع أفكاره بالطير المختطفة ، والشيطان الذي يطوح به في وادي ا لضلالة بالريح التي تهوي بما عصفت به في بعض المهاوي المختلفة .

انظر : ا لكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الفكر للطباعة والنشر ـ ط١ ، ١٤٠٣هـ /١٩٨٣م ٣ / ١٢ ، ١٣ .

أراد : افعلوا بي خيراً لينطلق لساني بشكركم ، وإنكم مالم تفعلوا فلساني مشدود لا أقدر على مدحكم»[1] .

الرأي الثاني : أنهم شدّوا لسانه حقيقة[2] .

ويميل هذا البحث إلى ترجيح الرأي الثاني ، وأنهم شدوا لسانه حقيقة ، لامجازاً ، للأسباب التالية :

---

(١) ذكر هذا الرأي :

أ- ابن الأنباري في شرحه للمفضليات ـ ٣١٧ ، وذكر الرأي الآخر أيضًا ، ويبدو أنه يرجح الرأي الأول ، حيث بدأ به فقال : « هذا مثل ، واللسان لايشد بنسعة . . » .

ب ـ القالي في ذيل الأمالي ، ولم يذكر رأيًا سواه ، حيث قال : « هذا مثل ، لأن اللسان لايشد بنسعة ، وإنما أراد . . :» ص١٣٣ .

جـ ـ البغدادي في خزانة الأدب ، وقد ساق الرأيين دون أن يرجّح أحدهما ، حيث قال في تفسير البيت : « وفيه قولان ، الأول : أن هذا مثل ، وذهب إليه شراح أبيات الشعراء ، والقالي في أماليه ، وحكاه ابن الأنباري في شرح المفضليات» ١ / ٣١٥ .

(٢) ذكر هذا الرأي :

أ- الجاحظ في البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٢ ، د ت ، ٤ / ٤٥ ، حيث قال : « وبلغ من خوفهم من الهجاء ومن شدة السب عليهم ، وتخوفهم أن يبقى ذكر ذلك في الأعقاب ، ويسب به الأحياء والأموات ، أنهم إذا أسروا الشاعر أخذوا عليه المواثيق ، وربما شدوا لسانه بنسعة ، كما صنعوا بعبد يغوث بن وقاص الحارثي ، حين أسرته (بنوتيم) يوم الكلاب ، وهو الذي يقول . . وكان سألهم أن يطلقوا لسانه لينوح على نفسه ، ففعلوا ، فكان ينوح بهذه الأبيات» .

ب ـ أبو عبيدة معمر بن المثنى ـ نقائض جرير والفرزدق ، ذكره ضمن أحداث يوم الكلاب الثاني ، حيث قال : « وذلك أنه لما أسر قال شدوا لسانه بنسعة لايهجكم» ١٥٣/١ ، ولم يذكر مطلقًا الرأي الأول .

جـ ـ ابن عبد ربه في العقد الفريد ، ذكر هذا الرأي ، ولم يذكر الرأي الأول مطلقًا ٢١٦/٥.

د ـ الأصفهاني ـ الأغاني ـ ١٦/ ٣٦٢ .

هـ ـ حكاه ابن الأنباري في شرحه للمفضليات ـ ٣١٧ .

و ـ البغدادي في خزانة الأدب ، حيث قال عن الرأي الثاني : « والثاني أنهم شدوه بنسعة حقيقة ، وإليه ذهب الجاحظ في البيان والتبيين ، والأصفهاني في الأغاني ، وحكاه أيضًا ابن الأنباري» ١ / ٣١٦ .

السبب الأول :

أن القول لايصرف عن الحقيقة إلى المجاز[1] إلا بقرينة لفظية ، أو معنوية حالية ، وعبارة عبد يغوث لم ترد فيها قرينة تصرفها عن الحقيقة إلى المجاز ، بل جاءت كل كلماته دالة على حقيقتها ، وقد قال : « شدوا » وهو الربط القوي المحكم ، ثم قال : « لساني » ، ثم قال ـ وهي أقوى الكلمات دلالة على حقيقة العبارة ـ « بنسعة » ، فحدد بكل وضوح ودقة الأداة التي عُذّب بها ، وربط بها لسانه ، ولاوجه لصرف الكلام عن الحقيقة دون قرينة .

السبب الثاني :

فكرة (القول) ، بين منطوق ، ومسموع ، سيطرت على القصيدة ، وهذا يدل على أن الشاعر عانى فعلاً من تلك التجربة الأليمة التي روتها الكتب ، من شدهم للسانه ، ومنعه من الكلام ، وهذا أمر بالغ الألم والنكاية لشاعر فارس مثله ، يعتبر القول متنفسه الذي لاغنى عنه .

ولذا تجده يكرر كلمة (لساني) مرتين في هذا البيت ، وتكرار الشاعر ملمح أسلوبي عميق الدلالة ، ينبغي البحث عما وراءه من أسرار ومعان ، فلو لم يكن هناك معاناة حقيقية فعلية واجهها لسانه لما جاء هذا التكرار ، فاللسان الذي مُنع من الكلام ، ثم صار قادرًا عليه فانطلق يتكلم بكل ماتجيش به نفسه في لحظاته الأخيرة ، هو صورة أم في هذه القصيدة .

ويتابع الشاعر خطابه لأعدائه ، في ثلاثة أبيات (٨ ، ٩ ، ١٠) ويحدوه أمل أخير مخنوق في نجاة ما ، مستنهضًا فيهم قيمة من قيم الكرم والرجولة : « قد

---

(١) والحقيقة : هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له ، من غير تأويل في الوضع . المجاز : هو الكلمة المستعملة فيما غير هي موضوعة له بالتحقيق ، استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع . انظر : السكاكي ، أبو يعقوب ، يوسف بن محمد ، ت ٦٢٦هـ ـ مفتاح العلوم . تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٤٢٠هـ ، ٢٠٠٠م ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، أما القرينة : الأمر الذي يصرف الذهن عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي وهي إما عقلية حالية ، أو لفظية .

ملكتم فأسجحوا» إنه العفو عند المقدرة ، ويشجعهم على ذلك ، بتذكيرهم بأنه لم يقتل فارسهم (النعمان بن جِسَاس) مستخدمًا النداء للقريب ، مكررًا ذلك مرتين : «أمعشرتيم» ، ويبدو أنه أحسَّ منهم التصميم على قتله ، فناقش معهم احتمالين اثنين لاثالث لهما أوردهما بأسلوب الشرط ، إن قتلوه قتلوا به سيدًا من سادات قومه وهذا مكسب لهم ، وإن أطلقوه فإن ذلك سيكون بعد دفعه جل ماله لهم ، وهذا سلب لماله ، وهذا أيضًا مكسب لهم .

ويبدو أن الشاعر حين أيقن منهم العزم على قتله واستيأس منهم ، جاء بيته الفذ وهو البيت الحادي عشر ، وهو بيت فيه حلم الحرية التي فقدها ، وقد ولد هذا البيت من رحم المعاناة ، ومن ظلمات العذاب الذي كان يقاسيه ، ولكن مع ذلك كان هناك ومضات خاطفة من أمل ما في الحرية ، ولذا تكرر قبل هذا البيت معنى الإطلاق من الأسر ، في قوله : «أطلقوا» ، ثم «تطلقوني» . وأبدع مافي هذا البيت ـ وكله بديع ـ ماجاء في صدره من الاستفهام ؛ لأن ذلك الاستفهام حَمَلَ لنا كل ماجاشت به نفس الشاعر من الارتياع ، وعدم التصديق ، والذهول والصدمة ، حتى ليسائل الإنسانية كلها سؤاله الملتاع : أحقًا . . لست سامعًا» .

ولتدرك ما في هذا الاستفهام من جلال الفن هب أن البيت جاء دون هذا الاستفهام : «فإني عباد الله لست سامعًا . . » أرأيت كيف يهوي البيت وكيف ينطفئ بريقه ؟ وعند هذا البيت ومافيه من حزن هائل على فقد المستقبل ، تنكسر رؤية القصيدة لتتجه إلى حاضر محض لا أمل فيه ، ثم ترتد إلى الماضي حتى ختام القصيدة .

والعجيب في هذا البيت أيضًا أن ما ارتاع الشاعر وفجع لفقده ليس مما يتبادر إلى الأذهان ، مثل الأهل ، والأولاد ، والأموال ، بل : «نشيد الرُّعاء المعزبين[1] المتاليا»[2] التي لن يسمعها ، وماذا في أناشيد الرُّعَاء الذين أبعدوا

---

(١) عزبت الإبل : أبعدت في المرعى (اللسان ـ عزب) .

(٢) المتاليا : المتالي الإبل التي قد نتج بعضها وبعضها لم ينتج ، وناقة مُتْلٍ ومُتْلِية يتلوها ولدها ، أي : يتبعها (اللسان ـ تلا) .

في المرعى لرعي قطعان الإبل التي تتبعها أولادها ؟ إنها تلك الأناشيد التي تتردد ترانيمها عبر فضاء رحب فسيح ، فتتناهى إلى سمع الشاعر الفنان ، فيراها أروع مافي الحياة ، وفقدها أفظع من فقد الحياة ، فهي لوحة سمعية بصرية حية فريدة .

(البيتان الثاني عشر والثالث عشر) الحاضر في أحلك لحظاته :

في هذين البيتين يجد الشاعر نفسه في مواجهة لم تخطر له على بال ، فهو فارس اعتاد مقارعة الكماة والأبطال في حومة الوغى ، ولم يدر بخلده يومًا أن ينتهي به الحال إلى مواجهة مع امرأة عدوة ، تجد لها من السطوة عليه مايمكنها من السخرية منه حتى لتغرق في الضحك شامتة متشفية .

وعندما وقع هذا عبر عنه الشاعر بجملة فعلية ذات فعل مضارع «وتضحك» بما فيه من استمرارية ، ثم قال قبل أن يأتي بالفاعل : «مني» وفي هذا إيماء إلى ماشعر به من مرارة وألم وإهانة ، والفاعل : «شيخة» ، وفي موقف العجز هذا كان رده أنه ليس أول أسير يمان ، فهذا هو شأن الحرب ، ولكن تلك العجوز «كأن لم ترى[1] قبلي أسيرًا يمانيا وتتمادى المرأة العدوة

---

(١) قال العلماء في تفسير قوله : «لم ترى» قولين :

القول الأول : «كأن لم تري» بالياء وليس بالألف المقصورة . وحذفت النون للجزم قاله الأخفش ، «وكذا جزم ابن السيد ، فقال : قوله : «كأن لم تري» رجع من الإخبار إلى الخطاب ، أي يرون أن الشاعر التفت من الحديث عن الشيخة العبشمية إلى مخاطبتها».

القول الثاني : إثبات الألف «كأن لم ترى» ولذلك وجهان :

«أحدهما : أن يكون ضرورة ، والثاني : أن يكون على لغة من قال : راء مقلوب رأى ، فجزم ، فصار ترأ ، ثم خفف الهمزة ، فقلبها ألفًا لانفتاح ماقبلها وهذه لغة مشهورة ، وكأن مخففة ، واسمها مضمر تقديره على الوجه الأول : كأنك لم ترى ، وعلى الثاني : كأنها لم ترا» .

انظر : عبد القادر البغدادي ـ شرح أبيات مغني اللبيب ـ تحقيق : عبد العزيز رباح ، أحمد يوسف دقاق ، دار الثقافة العربية ، دمشق ، بيروت ، ط١، ١٣٩٨هـ ، ١٩٧٨م ، ج٥ / ١٣٧ .

في الإهانة ، فتتجاوز القول إلى الفعل ، وتتكاثر النساء العدوات ، وهذا ماذكره في بيت مشكل هو البيت الثالث عشر ، الذي تجاوزه شُرَّاح المفضليات دون شرح أو توضيح ، وبما أن هذا البحث التزم برواية المفضليات ، فلابد من محاولة ما لفهمه ، والبيت فيه اتهام خطير لتيم الرباب[1] بهذا الفعل المشين من نسائهم ، والافتراضات في شأن هذا البيت تأخذ قسمين :

الافتراض الأول : أن الشاعر لم يقله ، وهذا افتراض مريح ، اعتمادًا على قول الأصمعي بعد البيت الثاني عشر : « إلى ههنا سمعت من هذه القصيدة ، ولم أسمع بقيتها »[2] ، فتطرح الأبيات من ثلاثة عشر إلى البيت العشرين ، ولكن المشكلة في هذا الافتراض أن الأصمعي قال : « لم أسمع بقيتها » فهو لم ينف صحة باقي القصيدة ، ولكنه نفى سماعه له ، وهذا يعني أن غيره من الرواة ربما سمعوا بقيتها ، مثل : المفضل الضبي . وهو راو ثقة ؛ ولو كانت منحولة أو مشكوك فيها لأشارت عبارته إلى ذلك ، الأمر الآخر أن البيت ورد في أغلب روايات المصادر للقصيدة مثل : المفضليات بشرح ابن الأنباري ، وبشرح التبريزي ، وفي النقائض ، وفي الأمالي ، ، وفوق كل ماسبق فإننا لو احتكمنا إلى القصيدة ذاتها لرأينا أولاً : حضور الفكرة المركزية للقصيدة ، وهي : (القول ، بين القدرة عليه والعجز عنه) في الأبيات من (١٣) إلى (٢٠) وثانيًا : ماسبقت الإشارة إليه من أن هذا الجزء من القصيدة ، يمثل انكسارًا لرؤيتها يرتد فيه الشاعر نحو الماضي معددًا مناقبه ومآثره، بعد يأسه التام من الحاضر ، وهذا متناغم تمامًا مع موقف الشاعر في لحظاته الأخيرة ، وكان قد قال : « دعوني أنح على نفسي » ونياحته على نفسه واضحة في هذا القسم ، بينما اختص القسم الأول تقريبًا بذم أصحابه بأسلوبه المهذب الذي رأينا . وهنا يبرز الافتراض الثاني .

---

(١) في رواية النقائض : « وظل نساء التيم » ص ١٥٤ .

(٢) ابن الأنباري ـ شرح ديوان المفضليات ـ ٣١٨ .

الافتراض الثاني : أن الشاعر قال البيت فعلاً ، ولكن يبرز هنا تساؤل محير : كيف سمح (تيم الرباب) لهذا البيت أن يُعرف ويُروى مع مافيه من إساءة بالغة لهم ، فالشاعر في أيديهم ، فَمَنْ رواه ؟ هل يمكن أن يروي أفراد من هذه القبيلة بيتًا فيه هجاؤهم ؟

ليس أمامنا هنا إلا الافتراضات ، التي لانستطيع تأكيد أي منها ، فربما تسرب هذا البيت حتى شاع رغمًا عنهم ، والدليل على إمكانية حدوث مثل ذلك خوفهم الشديد من هجائه لهم حتى ربطوا لسانه ، رغم أنه بينهم وفي أيديهم ، ولو كانوا واثقين من أن أحدًا لن يروي هجاءه فيهم لما خافوا من هجائه ؛ لأن أحدًا لن يرويه ، ولذا فإن خشيتهم من هجائه ، التي دفعتهم إلى ربط لسانه تدل على أن الشعر إذا قاله الشاعر فلن يعدم راويًا يذيعه وينشره ، والقبيلة فيها عبيد ، وفيها موالي ، وليست كلها من أبنائها الخلص ، وقد ينقل أحد هؤلاء شعرًا هجيت به القبيلة لسبب ما .

والاحتمال الآخر أنه ربما كان هناك أسرى من قبيلة مذحج في أيدي تيم الرباب ، وسمعوا منه أبياته تلك ، فرووها حتى عُرفتْ ، وربما أيضًا كان الأسرى يوضعون بين البيوت في أماكن مكشوفة ، فيراهم ويسمعهم بعض العابرين والمسافرين في الصحراء ، وخطاب عبد يغوث للراكب الذي عيَّنه يرجِّح مثل ذلك .

وإذا نظرت إلى البيت وموقعه تجده في سياقه ، فهو في فقرة مواجهة المرأة ، وتكرر فيه حرف الجر ومجروره الذي ذكر في البيت الذي سبقه : « وتضحك مني » « يراودن مني » وفي هذا التركيب مايدل على شعوره بالإذلال والإهانة ، وقوله : « حواليه ركدا » [1] كلمة : (حولي) فيه إيماء إلى إحاطتهن به وفي اللسان : « رأيت الناس حواليه أي مطيفين به من جوانبه[2] ، ثم تعبيره عن هذا

---

(١) كل ثابت في مكانه فهو راكد ، وركدت الريح : سكنت (اللسان ـ ركد) .
(٢) مادة (حول)

الموقف بالفعل (يراودن)[1]، وهو تعبير مهذب ، لايُصرّح فيه بالقبائح ، وهذا هو أسلوب الشاعر في القصيدة حين يعبّر عن نقائص من حوله ، وقد سبق أن رأينا كيف كان أسلوبه مهذبًا أيضًا في ذم أصحابه ، حين اكتفى بقوله : « جزى الله قومي . . ملامة » دون أن يزيد على ذلك .

وفي النهاية ما تفسير هذا الفعل المشين من نساء التيم إن كان حدث ؟ هل هو مرتبط بنظرة جاهلية ماتقدس القوة ، وترى أن طبقة الفرسان والقادة يتميزون بصفات تختص بهم دون سواهم ؟ مثل زعمهم أن دم الملوك يشفي من الكَلَب [2] ، واعتقادهم (وطء المقلاة دم الشريف) ، أي أن المرأة التي لايعيش لها ولد إذا وطئت دم الشريف عاش ولدها ، فتتخطى المقلاةُ الشريفَ القتيل سبع مرات [3] ، ونحو ذلك من المعتقدات ؟! وهذه كلها احتمالات تظل موضع النظر والفحص .

وهنا يتذكر الشاعر زوجته (مليكة) فهي المرأة المحبة التي يتذكرها حين أحدق به النسوة المعاديات ، ويتذكر ماتعلم زوجته من شجاعته وحسن بلائه في كل المواقف ، وقد أبرز شجاعته في التشبيه البليغ حين قال : « أنا الليث » وأثبت لنفسه الشجاعة في حالتي أن يُهَاجَم ، وأن يُهَاجِم : « معدوًّا علي وعاديا » ومن هذا البيت يبدأ الشاعر في الفقرة الأخيرة من القصيدة .

---

(١) راودته عن الأمر وعليه : داريته (اللسان ـ رود) ، وفي تفسير الآية ٢٣ من سورة يوسف قال الزمخشري : « المراودة مفاعلة ، من راد يرود ، إذا جاء وذهب كأن المعنى : خادعته عن نفسه ، أي : فعلت مايفعل المخادع لصاحبه عن الشيء الذي لايريد أن يخرجه من يده ، يحتال عليه أن يغلبه عليه ، ويأخذه منه » انظر : الكشاف ـ ٢ / ٣١٠ .

(٢) اللسان ـ مادة (كلب) .

(٣) كقول بشر بن أبي خازم :

يظل مقاليت النساء يطأنه يقلن : ألا يلقى على المرء مئزر

ديوانه ـ تحقيق : عزة حسن ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ط٢ ، د ت ـ ص ٨٨ .

الفقرة الأخيرة : (من البيت الثالث عشر إلى البيت العشرين) الشاعر ينوح على نفسه بذكر ماضيه :

لوحات الماضي التي يستحضرها الشاعر تركز على خصلتين : شجاعته ، وكرمه ، يليهما صبره ، وجلده ، وحنكته .

واختص البيتان الخامس عشر والسادس عشر بصفاته زمن السلم ، مبرزًا صفة الكرم بينما اختص البيتان السابع عشر ، والثامن عشر بصفاته زمن الحرب ، مبرزًا صفة الشجاعة ، وكان رأس الكلام في البيتين الخامس عشر والسادس عشر جملة : «وقد كنت نحار الجزور» ، ويأتي حرف العطف ليعطف كل الجمل التي بعدها عليها : (وقد كنت نحار الجزور ومعمل المطي) و (أمضي حيث لاحي ماضيا) و (أنحر للشرب الكرام مطيتي)و(أصدع بين القينتين ردائيا) .

وهناك من الشعراء من يستخدم تركيبًا آخر حين يستدعي الماضي في مقام بكاء الشباب وماشابه وهو قول : «ولقد فعلت كذا» ، ففي قصيدة لمتمم ابن نويرة [1] نجد قوله : «ولقد حرصتُ» ، و «ولقد غدوت» ، وفي قصيدة الأسود بن يعفر نجد قوله : «ولقد لهوت» ، «ولقد غدوت» ، «ولقد تلوت الظاعنين»[2] ، أما عبد يغوث فقال : «وقد كنت فعّال ، وأفعل» ويبدو أن كون هذه الأحداث ماض قد ذهب بلا رجعة هو مايؤلمه ، ففرق أن تقول مثلاً : «ولقد درست» ، وبين أن تقول : «وقد كنت أدرس» فهنا الأسى لايتجه أولاً إلى فقد ذلك الفعل بل يتجه في المقام الأول إلى كونه قد صار ماضيًا ذهب بلارجعة ، وقد وصف الشاعر نفسه بأنه كان (نحار الجزور) [3] وهذا كناية عن

---

(١) المفضليات ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون . ٤٩ .

(٢) المصدر نفسه ـ ٢١٨ .

(٣) جزر الشيء : قطعه ، والجزر : كل شيء مباح للذبح ، والجزور : الناقة المجزورة (اللسان ـ جزر) .

كرمه ، وكثرة ذبحه ، وكثرة ضيوفه ، وقوله : «معمل المطي[1] ، دلالة على صبره ، وتقلقله في الأسفار ، ثم زاد هذه الصفة ألقًا بأنه لايقتصر على كثرة السفر فحسب ، فقد يفعل ذلك غيره ، فيسيرون في المسالك المطروقة الآمنة ، المعروفة المعالم ، أما هو ففيه الجسارة ، وقوة القلب ، والاقتحام والذكاء ، وحسن الاهتداء في مجاهيل الصحراء ، كل هذا عبّر عنه بقوله : «وأمضي حيث لاحي ماضيا» فالصفات التي ينسبها لنفسه تتدرج من الأدنى إلى الأعلى حيث ذروة التميز والتفوق ، وهذا نراه أيضًا في قوله : «وانحر للشرب الكرام مطيتي» وكان قد بدأ بقوله : «وقد كنتُ نحّار الجزور» وهذه مرتبة أولى من مراتب الكرم ، إنه نحر للإبل ، دون تحديد من الذين تنحر لهم ، ودون تحديد صفة ما لهذه الإبل ، فهو إكرام للعامة ، أما : «وأنحر للشرب الكرام مطيتي» فإن أصحابه النخبة لايقدم لهم قِرى إلا الإبل النخبة ، فهو إكرام خاص للخاصة ؛ لأن رجلاً مثله كثير الأسفار ، سيحرص على اختيار أفضل الإبل وأجودها مطية له ، ونحر المطية يحدث في مواقف الاحتفاء البالغ بمن تقدم له ، ولذا قال امرؤ القيس[2].

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من رحلها المتحمل

وبيت عبد يغوث السابق هذا فيه أجواء الأنس ، والطرب ، والابتهاج ، وقد وصف نفسه في الشطر الثاني من البيت بأنه طروب كريم ، يشق رداءه ـ الثمين بلاشك ـ بين القينتين ، المغنيتين ، وهنا يبرز تأثره البالغ بالكلمة المغناة ، وقد سبق أن رأينا مبلغ شغفه بأناشيد الرعاة ، وهذا كله نابع من روح الفنان التي تشده للكلمة الجميلة المنغمة .

وحتى لايظن ظان أن الشاعر رجل كرم وعطاء وسلم وطرب فحسب ، اتبع الشاعر كل صفاته السابقة بصفات تحقق التوازن فكما أنه رجل السلم فإنه رجل

---

(١) يقال : أعملت الناقة فعملت ، وفي الحديث : لاتعمل المطي إلا إلى ثلاثة مساجد ، أي : لاتحث ولاتساق ـ (اللسان ـ عمل) .

(٢) ديوانه ـ تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ص ١١ .

الحرب ، وقد نبه إلى انتقاله إلى زمن الحرب بإعادة التركيب الذي يمثل رأس الكلام وهو قوله : «وكنتُ» ثم شرع في إبراز صفة الشجاعة التي يتحلى بها في زمن الحرب من خلال استحضار أهوال موقفين شديدي الوطأة على كل فارس ، الموقف الأول : «إذا ما الخيل شَمَّصها القنا»[1] حين يحمى الوطيس ، ويكثر وقع القنا في الخيل والفرسان ، فتفزع وتنفر ، وتكون شموصًا شموسًا ، في مثل هذا الموقف الرهيب يصعب على الفارس أن يثبت على ظهر فرسه ، أما هو فإنه لايقتدر على الثبات على فرسه فحسب ، بل إنه يجيد استخدام رمحه فيصرف قناة الرمح بكل حذق ومهارة ؛ ليصوب نحو العدو ، ويوجّه الطعنة بكل احتراف .

والشاعر في هذا الموقف في موقع المهاجِم ، أما في الموقف الثاني فإنه في موقع المدافع ، وكأن هذا البيت تفصيل وبيان لقوله سابقًا : «أنا الليث معدوا عليّ وعاديًا»، وموقعه مدافعًا يبدو في قوله : «وعادية سوم الجراد وزعتها . .» أي : خيل عادية ، فالعادية : القوم على خيلهم يعدون ؛ أي يواجهون آخرين في سرعة واندفاع ، وهم كثيرون ، شبّههم في كثرتهم وانتشارهم بكثرة الجراد وانتشاره في طلب المرعى ، فالشاعر يصف لنا لحظة هجوم مباغت على قومه من أعداء كثر ، وهنا تبرز قيادته وسرعة نجدته ، وحسن بلائه ، لقوله : «وزعتها بكفي» أي كففتها ورددتها ، ومنعتها ، وقوله «بكفي» إشارة إلى براعته المتناهية في استخدام أسلحة الحرب ، من سيف ، ورمح ، والكف هو العضو الذي يعتمد عليه في إجادة استخدام تلك الأسلحة بمهارة ، وليبين هول ماواجه يختم البيت بجملة حالية ترسم تفاصيل المشهد المريع : «وقد أنحوا إليّ العواليا» فهو حين واجههم وردهم ، كان يواجه خطرًا قاتلاً ، فقد كان الأعداء يندفعون مسرعين في غارتهم بكثرتهم المخيفة ، وقد وجّهوا إليه الطرف القاتل من رماحهم المسمى (العالية) ، وهي الثلث الأعلى من الرمح ، وقيل

---

(١) ويروى : «نَفَّرها القنا» انظر : القالي ـ ذيل الأمالي ـ ١٣٤ .

دون السنان بذراع [1] ، ورغم ذلك كله دافع عن قومه وشرفه بكل شجاعة وصبر .

ويأتي البيتان الأخيران كنظرة وداع أخيرة لكل ذلك الماضي المجيد ، وقد كانا كذلك عن مجده في زمني : الحرب ، والسلم ، وكأنهما تلخيص لكل مافصّله في الفقرة الأخيرة بأجمعها ، والبيت التاسع عشر عن مجده في زمن الحرب ، وفيه من الذهول والفجيعة مافيه ، وهو مادل عليه قوله : « كأني لم . . » وقد تبدت في البيت روح قيادية شديدة الحرص على الأتباع والأنصار ، إنه يأسى في لحظاته الأخيرة أنه لن يكون هناك في ساحات الوغي بين رجاله وقومه ؛ ليكشف عنهم الكُرُبات والغَمَرات .

وفي البيت العشرين يأسى أنه لن يكون هناك بين إخوانه مكرمًا لهم بشراء إناء الخمر المترع ، ولن يكون هناك مع رجال صدق قد اكتملت فيهم كل الصفات الحميدة [2] ، ليكشف كربات الجياع والمحتاجين ، وليأمر بإبقاء ناره عالية اللهب عظيمة السنا ، ليراها كل عابر في الصحراء ، فيأتي لينال القِرى ، وحسن الضيافة .

ولاحظ تكراره لجملة (كأني . . لم أقل . . ولم أقل) إنه القول الحازم ، يصدر عن قائد يأمر فيُطاع في كل المواقف ، هذا ما بكاه الشاعر أي : القدرة على القول النافذ الحازم ، ذلك القول الذي به يكون نجاة الكثيرين في أحلك المواقف وأصعبها .

وحين ننظر للقصيدة كلها نجد أن هناك سمة أسلوبية برزت فيها ، وهي كثرة الإسناد إلى ياء المتكلم ، سواء أكان ذلك إسناد فعل إلى ياء المتكلم أو إسناد اسم إليها ، أو إسناد حرف .

---

(١) ابن الأنباري ـ شرح المفضليات ـ ٣١٩ .

(٢) الصدق : الجامع للأوصاف المحمودة « وقال الخليل : الصدق الكامل من كل شيء» اللسان ـ مادة (صدق) .

فمن الأفعال التي اتصلت بها ياء المتكلم في القصيدة : (تلوماني)، (نجتني)، (تقتلوني) ، (تطلقوني) ، (تحربوني) وكانت ياء المتكلم في كل تلك الجمل في محل نصب مفعول به .

أما إسناد الاسم إلى ياء المتكلم فكان الأكثر حضورا ، مثل (أخي) ، (شمالي) ، (نداماي) ، (قومي) ، (لساني) وقد تكررت مرتين (بوائي)، (قبلي)، (حولي) ، (نسائي) ، (عرسي) ، (مطيتي) ، (ردائي) ، (بناني) ، (كفي) ، (خيلي) ، (رجالي) ، (ناري) ثم إسناد الحرف إلى ياء المتكلم مثل :

(بي) ، (لي) ، (مني)تكررت مرتين ، (عليَّ) ، (إليّ) ولعل تفسير ذلك هو أن الشاعر في مقام رثائه لنفسه ، سيطغى ـ بلاشك ـ إحساسه بذاته التي تواجه تهديدًا مصيريًّا مهلكًا ، فيكون (بروز الذاتية) ممثلاً في كثافة استخدام ياء المتكلم علامة أسلوبية لها دلالتها العميقة .

كذلك يلاحظ أن روح الفروسية قد انسابت في عروق هذه القصيدة ، تجدها في حرص الفارس القائد على قومه وحبه لهم ، وتظهر في كلمات مثل : (قومي ، نداماي ، أخي ، رجالي ، نسائي ، شرب كرام ، أيسار صدق) ، كما يظهر ذلك الحب لقومه ورفاقه في عطائه وبذله في كل المواقف مثل ماذكر عن نحر المطية ، وقبله نحر الجزور ، ونراه في صدع الرداء ، وسباء الزق الروي ، ويبلغ ذروته في بذله لروحه حرصًا عليهم : (ولكنني أحمي ذمار أبيكم) ، ويتردد في أبيات القصيدة صوت القائد ، آمرًا ، ناهيًا ، بقيادية واقتدار ، حتى وهو يخاطب أعدائه ، فمن النهي قوله : «لاتلوماني» ، ومن الأمر قوله : «بلغن ، أطلقوا ، أسجحوا ، كُرِّي ، نَفِّسي ، أعظموا» ومما ينمُّ عن روح الفروسية أيضًا كثرة ذكر الخيل :«نجتني من الخيل ، ترى خلفها الحو الجياد ، وكنت إذا ما الخيل ، عادية ، كأني لم أركب جوادًا ، لخيلي كري» .

أما الفكرة المقصدية الأم التي سيطرت على القصيدة وشكلت بصمة لها تميزها عما سواها ، فهي : (فكرة القول منطوقًا ، ومسموعًا) فالشاعر يخاطب

الآخرين كثيراً في القصيدة ، فهناك خطابات قولية وجهها الشاعر لجليسيه أولاً ، ثم خطابه لقومه ، ثم خطابه لأعدائه ، ثم خطاب الإنسانية كلها ، هذا بصورة عامة ، أما تفصيليًّا ، ففي قصيدته معجم قولي متنوع كثير ، حيث تجد في البيتين الأول والثاني تكرار كلمة (اللوم) ، واللوم : قول يؤلم . ثم تجد في البيت الثالث قولاً يبلغ ، ثم يعود القول المؤلم للظهور ، في البيت الخامس : « ملامة » وحين نصل إلى البيت الثامن نجد ذروة حضور فكرة القول : « أقول » وهذا قدرة على القول ، تولد من رحم معاناة المنع من القول : « وقد شدوا لساني بنسعة » ، ثم يأتي الأمر الراغب في القول : « أطلقوا عن لسانيا » واستمع إلى تكراره كلمة (لساني) مرتين في هذا البيت ، وفي البيت الحادي عشر نجد قولاً منغم يسمع : (نشيد الرُّعَاء) ، ويتوارى معجم القول في الأبيات التي يشيد الشاعر فيها بماضيه ؛ لأنه يركز فيها على أفعاله ، سوى مجيء القول المنغم الذي يُسمع فيؤثر فيه بالغ الأثر : (القينتين) ، بعدها تعود فكرة القول إلى عنفوانها في البيتين الأخيرين ، حين تتكرر مرتين :« كأني لم أقل . . ولم أقل »، يرفد كل ماسبق أن الشاعر لأنه كان يقول ، ويقول في القصيدة ، ويخاطب هؤلاء ، وأولئك ، برز في عدة مواضع أسلوب النداء ، مثل : « فياراكبا » ، « أمعشرتيم » تكررت مرتين ، ثم « عبادَ الله » ، كذلك فإن فعل النهي : « لاتلوماني » ، وأفعال الأمر التي بدت في القصيدة كلها إنما تظهر في مقام القول والخطاب .

وختامًا إن ما قرأناه في هذه القصيدة ليست أبيات شعر ، بل قطرات دم ، كل قطرة فيها فيض من الألم ، واللوعة ، والفجيعة ، والروع ، قطرات دم مركزة ينبذها الشاعر قطرة قطرة ، فلا نصل لقطرة الدم الأخيرة ـ أي البيت الأخير ـ إلا وهو يلفظ آخر أنفاسه ، إنها ليست آخر أبياته فحسب ، إنها آخر أنفاسه ، وآخر قطرات دمه ، ولتدرك عمق التركيز ، والتكثيف في هذه القصيدة ، ومافيها من اكتناز مذهل بالمعاني والدلالات ، قارنها بأبيات مالك بن الريب المشهورة في رثاء نفسه ، حيث يتضح بجلاء مافي أبيات مالك من استرسال وبسط

للمعاني ، بسطًا واسترسالاً تشعر معه بأن لدى القائل فسحة من الوقت ، ومسحة ما من الهدوء والسكينة ، مما لم يكن لدى عبد يغوث ، فجاءت تجربة عبديغوث الجاهلي الذي تراكمت عليه البلايا من ذل الأسر ، وألم القتل صبرًا ، وفوق ذلك كله مايعانيه جاهلي مثله من هواجس الفناء وقلق المصير ؛ جاءت تجربته مكثفة ، مركزة في عشرين بيتًا فقط ، بنغم شديد الحزن واليأس والألم .

أما تجربة مالك بن الريب الإسلامي الذي لم يكن في موقف أسر ذليل ، ولاهو تحت تهديد أكيد بالقتل ، وفوق ذلك كله طمأنينة الإيمان ، ونبل الغاية التي كان خارجًا لها ، كل ماسبق جعلت الأبيات في قصيدته تنساب مسترسلة ، يبسط فيها القول ويفرِّعه ، بنغم حزين ، ولكنه هادئ رقراق في ثمانية وخمسين بيتًا .[1]

ثانيًا : قصيدة الحادرة ، (كفاح اليد الفتية نحو السمو) .

القائل هو الحادرة ، وهذا لقبه ، واسمه : قطبة بن أوس بن محصن ، من بني ثعلبة بن سعد بن ذبيان ، ثم من غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر[2].

وشعراء قيس أكثر من يحصرهم عد ، منهم :

النابغة الذبياني ، وزهير بن أبي سلمى ، ولبيد ، والنابغة الجعدي ، والحطيئة ، والشماخ بن ضرار ، وأخوه مزرد[3]وشاعرنا ممن عاش في آخر الجاهلية القريبة من الإسلام[4] .

وقد ذكر محمد بن سلاّم الحادرةَ في الطبقة التاسعة من فحول الجاهلية[5].

---

(١) انظر رواية ذيل الأمالي لقصيدة مالك بن الريب في صفحة ١٣٥ ومابعدها .

(٢) الديوان ـ تحقيق : ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، ط٣/ ١٤١١هـ ، ص٧

(٣) نفسه ـ ص٨

(٤) نفسه ـ ص٩ ، واستنتج المحقق ذلك من الأخبار التي رويت عن تهاجي الحادرة وزبان ابن سيار ، وزبان هو الذي نافر عيينة بن حصن ، الذي وفد على الرسول ﷺ وكان من المؤلفة قلوبهم .

(٥) طبقات فحول الشعراء ـ تحقيق : الشيخ محمود شاكر .

وقصيدته هذه نالت الاستحسان قديمًا وحديثًا ، فقد روي أن حسان بن ثابت إذا قيل له : تنوشدت الأشعار في موضع كذا وكذا ، يقول : فهل أنشدت كلمة الحويدرة : « بكرت سمية بكرة . . . »[1] .

وحديثًا استقطبت اهتمام العديد من الباحثين الذين تناولوا هذه القصيدة في دراساتهم وتحليلاتهم[2] .

والقصيدة مكونة من واحد وثلاثين بيتًا ، من بحر الكامل ، وقد اعتمدت على (ديوان المفضليات) شرح : ابن الأنباري في قراءتي للقصيدة .

التحليل :

القصيدة من النوع البسيط ، المكون من فقرات على النحو التالي :

الفقرة الأولى : الأبيات من (١-٨) ثمانية أبيات .

الفقرة الثانية : الأبيات من (٩-١٥) سبعة أبيات .

الفقرة الثالثة : الأبيات من (١٦-٣١) ستة عشر بيتًا .

الفقرة الأولى (١-٨) :

١- بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بُكْرَةً فَتَمَتَّعِ وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ[3]

٢- وَتَزَوَّدَتْ عَيْنِي غَدَاةَ لَقِيْتُهَا بِلوِى البُنَيْنَةِ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعِ[4]

---

(١) مقدمة الديوان ـ ص١٠

(٢) من الباحثين الذين درسوا هذه القصيدة : الدكتور محمد أبوموسى ـ قراءة في الأدب القديم ، ص١٩٠ وما بعدها .

الدكتور لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ـ ٧ ، ١٨

الدكتور مصطفى ناصف ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم .

الدكتور محمد النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، وغيرهم .

(٣) (تمتع) : أي أدركها ، وأصب منها متعة من سلام ووداع وحديث ونظرة (شرح ابن الأنباري ـ ٥٢) .

(لم يربع):لم يقم ، ولم يكف عن السير ، يقال : ربع بالمكان إذا أقام به (نفسه ـ٤٩).

(٤) (لوى البنينة) : البنينة موضع ، واللوى حيث يفضي الرمل إلى الجدد (نفسه ـ ٥٢) .

(لم تقلع) : لم تكف ، أقلع عن الشيء : إذا كف عنه (اللسان ـ كفف) .

٣- وَتَصَدَّفَتْ حَتَّى اسْتَبَتْكَ بِوَاضِحٍ صَلْتٍ كَمُنْتَصَبِ الغَزَالِ الأَتْلَعِ[١]

٤- وَبِمُقْلَتَيْ حَوْرَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا وَسْنَانَ ، حُرَّةِ مُسْتَهِلِّ الأَدْمُعِ[٢]

٥- وَإِذَا تُنَازِعُكَ الحَدِيثَ رَأَيْتَهَا حسنًا تَبَسُّمُهَا ، لَذِيذَ المَكْرَعِ[٣]

٦- بِغَرِيْضِ سَارِيَةٍ أَدَرَّتْهُ الصَّبَا مِنْ مَاءِ أَسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ[٤]

---

(١) (تصدفت) : أعرضت وانحرفت (ابن الأنباري ـ ٥٢) .

(استبتك) : غلبتك ، وصيرتك سبيًا لها (المصدر نفسه ، الصفحة نفسها) .

(واضح) الناصع الخالص ، يعني عنقها (المصدر نفسه ، الصفحة نفسها) .

(صلت) : المشرق الظاهر ، المنحسر من اللحم ، الأملس ، أراد أن عنقها ليست بكثيرة اللحم ، وهي طويلة (ابن الأنباري ـ ٥٢ ، ٥٣) وفي اللسان : لا يكون الأسد صلتًا ، ولا يقال : (الصلت) إلا لما كان فيه طول (اللسان ـ صلت) فالصلت يجمع الطول والبياض والإشراق .

(الأتلع) : الأتلع الطويل العنق (اللسان ـ تلع) .

وقال الثعالبي في فقه اللغة في أوصاف العنق : « الجيد طولها ، والتلع إشرافها » ص٧٤

(كمنتصب الغزال) : أي كما ينتصب الغزال « ابن الأنباري ـ ٥٣ » .

(٢) (وبمقلتي) : المقلة حشو العين بياضها وسوادها (ابن الأنباري ـ ٥٣) .

(حوراء) : شدة سواد العين وشدة بياضها (ابن الأنباري ـ ٥٣) .

وفي اللسان أن الأدماء لا تكون حوراء ، قال الأزهري : « لا تسمى حوراء حتى تكون مع حور عينيها بيضاء لون الجسد « اللسان ـ حور » ، (وسنان) : كأنه به سنة ، والسنة النعاس (ابن الأنباري ـ ٥٣) .

(حرة) : نعت للحوراء ، (المستهل) : مجرى الدمع ، والمعنى : أنها حرة الوجه كريمته (نفسه ـ ٥٣) .

(٣) (تنازعك الحديث) : محادثتها إياك (ابن الأنباري ـ ٥٣) .

(لذيذ المكرع) : يريد أن مقبلها طيب (ابن الأنباري ـ ٥٣) .

(٤) (بغريض سارية) : الغريض : الطري من كل شيء ، وهو هاهنا الماء القريب العهد بالسحابة (ابن الأنباري - ٥٤) وفي اللسان : وردت الماء غارضًا ، أي : مبكرًا ، وأغرضت للقوم غريضًا ، عجنت لهم عجينًا ابتكرته ، ولم أطعمهم باتتًا ، وأتيته غارضًا : أول النهار ، « اللسان ـ غرض » .

(السارية) : السحابة تسري بالليل . (ابن الأنباري ـ ٥٤) . ==

٧- ظَلَمَ البِطَاحَ لَهُ انهِلَالُ حَرِيْصَةٍ فَصَفَا النِّطَافُ لَهُ بُعَيْدَ الـمُـقْلَعِ[١]

٨- لَعِبَ السُّيُولُ بِهِ فَأَصْبَحَ مَـاؤُهُ غَلَلاً تَقَطَّعَ فِي أُصُـولِ الخِـرْوَعِ[٢]

== (أدرته الصبا) : استخرجته كما يستخرج الحالب اللبن (ابن الأنباري ـ ٥٤) .
(الصبا) : رياح شرقية ، لأنها تأتي من مطلع الشمس (ابن قتيبة ـ الأنواء في مواسم العرب) وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٨م ـ ص١٦٣
قوله : (أدرته الصبا) : إنما خص الصبا لسكونها ولينها ، وأن المطر بها يأتي سهلاً (ابن الأنباري ـ ص٥٤) .
(من ماء أسجر) : الذي فيه كدرة ، وإنما جعل ماء السارية أسجر ، وليس بأسجر .
ولكنه صاف ، فإذا صار إلى الأرض تغير لما يخالطه من تراب الأرض فيصير سجرة ، وإنما توصف بهذا أمواه السيول (ابن الأنباري ـ ٥٤) .
(١) (ظلم) : ظلم السيل الأرض إذا خدد فيها في غير موضع تخديد ، أو هو مطر جاء في غير وقته «اللسان ـ ظلم» .
(البطاح) : جمع أبطح ، وهو بطن الوادي يكون فيه حصى صغار (ابن الأنباري ـ٥٤).
والأبطح : مسيل واسع فيه دقاق الحصى (اللسان ـ بطح) .
(انهلال): هل السحاب بالمطر واستهل: شدة انصبابه، وقيل: هو أول ما يصيبك منه.
وانهل المطر انهلالاً : سال بشدة «اللسان ـ هلل» الانـهـلال : شـدة صـوب المـطـر (ابن الأنباري ـ ٥٥) .
(حريصة) : المطرة التي تحرص وجه الأرض ، أي : تقشره (ابن الأنباري ـ ٥٥) .
(النطاف) : المياه ، الواحدة نطفة (ابن الأنباري ـ ٥٥) .
وفي اللسان : هي الماء الصافي قل أو كثر ، والجمع نطف ، ونطاف (اللسان ـ نطف).
(٢) (لعب السيول به) : جاءته السيول من كل شق وناحية ، فكأنها في إتيانها لاعبة .
(غللاً) : الغلل الماء يجري في أصول الشجر .
(تقطع) : جاء في اللسان : قطعت الخمر بالماء إذا مزجته : وقد تقطع فيه الماء «اللسان ـ قطع» .
(الخروع) : شجر لين حوار (ابن الأنباري ـ ٥٥) .
وهو نبات شجري معمر غزير التفريع ، يبلغ ارتفاع شجرته أكثر من خمسة أمتار ، سوقها ملساء متلونة بألوان خضراء أو أرجوانية باهتة ، والأوراق كبيرة الحجم ، مفصصة تفصيصًا غائرًا إلى أرجواني فاتح ، وللخروع عدة أصناف أهمها : الأصناف الأرجوانية ، والأصناف الحمراء . انظر : أحمد شمس الدين ـ التداوي بالأعشاب والنباتات قديمًا وحديثًا ـ دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ـ ١٤١١هـ/ ص١٤٥

يولد البيت الأول من قصيدة الحادرة في موقف رحيل ، وحين نعيد تأمل البيت نجد أننا بإزاء موقفين متباينين : لصاحبة التي تباكر للرحيل ، وتتأهب للفراق الطويل ، والشاعر المفجوع ،الذي لا يرى أمامه من سبيل إلا التشبث بما يمكن أن ينال من لحظات السعادة الأخيرة ، فللبيت جناحان وقلب ، وقلبه هو كلمة : «فتمتع» فهو جذوة المقاومة ، واللهفة ، والتشبث ، التي كادت أن تختنق بين نذر الرحيل التي حاصرتها في شطري البيت ، وهذه الجذوة تطل بين جناحي البيت المؤذنين بالرحيل الطويل ، ولو أعدنا النظر إلى شطري البيت دون كلمة : (تمتع) لاتضح ذلك : «بكرت سمية بكرة . . . وغدت غدو مفارق لم يربع» ولذا كان لكلمة : «تمتع» صداها في القصيدة ، وربما هي من مفاتيح القصيدة المفضية إلى مكنونها ،بل لعلها هي التي حددت القافية العينية للقصيدة .

والبيت يبدأ بجملة فعلية ، فعلها ماض ، ثم يصرح باسم الصاحبة ، ويعود مؤكداً للفعل بالمفعول المطلق ، ثم تأتي الجملة الفعلية الثانية : «تمتع» معطوفة على الأولى بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب بلا مهلة ، وكأن الشاعر ما أن استيقن من تهيؤ الصاحبة للرحيل ، حتى صرخت به أشواقه وصبابته للمسارعة و«التمتع» فالجملة الثانية إذًا مرتبة على الأولى ، مرتبطة بها أشد الارتباط .

وقوله : «تمتع» يخاطب نفسه على سبيل التجريد ، فكأنه يجرد من ذاته ذاتًا أخرى يخاطبها ، وهي على وزن «تفعَّل» ، ويبدو أنها تدل على أخذ الشيء ، نحو (تفقّه) [1] .

ثم تأتي الجملة الثالثة معطوفة على ما سبقها بالواو : «وغدت . . » وختم البيت بجملة : «لم يربع ، التي هي صفة للمفارق .

---

(١) ابن فارس ـ الصاحبي في فقه اللغة ـ مكتبة المعارف ، بيروت ، ط١/ ١٤١٤هـ ، ص٢٢٦

وأبرز ما يلاحظ في هذا التركيب هو التأكيد والإلحاح على المعنى : «بَكَرَتْ بكرة . . . غدت غدو» فهل (غدت) تكرار ـ إلى حد ما ـ لقوله (بكرت) باعتبار أن البكرة كالغدوة لفظًا ومعنى؟! يبدو ـ والله أعلم ـ أن اللفظتين على ما بينهما من تقارب في المعنى ـ وهذا ما ظهر بالعودة إلى لسان العرب[1] ـ إلا أن الثعالبي حين عدد ساعات النهار فرق بينهما ، فذكر أنها : الشروق ، ثم البكور ، ثم الغدوة ، ثم الضحى[2] ، فربما كان قوله : «بكرت» تهيؤها للرحيل منذ ساعات الصباح الأولى ، فتمتع ، لأنها في الغدوة مفارقة فراق من لا يربع ، وربما أنهما بمعنى واحد ، ولكن الشاعر أراد التأكيد ، فكرر ، وألح ؛ لأن تلك اللحظة قد استفزت مشاعره ، وأهاجت خوف المحب وقلقه ، وكأن هذا السيل من التكرار والتأكيد هدفه تحفيز نفسه وبعث همته كي (يتمتع) ، ومثل ذلك أن يقول من رأى عدوًّا يستعد لمهاجمته : «هجم العدو هجوم المباغت فانهض» فكلما كثفت في بيان حقيقة الموقف ، فإني بذلك استفز رد فعل معاكس لذلك الموقف ، وبالقوة ذاتها إن لم يفقها ، فكل هذا التأكيد لتبكير الصاحبة ، ولغدوها ، ولفراقها الذي هو فراق الماضي في رحيله فلا يلوي على شيء ، كل ذلك يشحذ ويقدح كلمة (تمتع) فيزيدها اشتعالاً وحدة ولهفة ووجدًا . وقوله : (بكرت سمية . . . فتمتع . . . لم يربع) كلمات انسابت في ثنايا القصيدة كلها ـ كما سترى لاحقًا ـ فمعاني البكور والإشراق والبداية والسمو والتمتع والرحيل أشبه ما يكون بالأمشاج التي تمتد في مقاطع القصيدة كلها ، فتشكل لحمتها بنيتها وصورتها .

---

(١) الغدوة : سير أول النهار ، غدا عليه : بكر ، والغدوة ـ بالضم ـ البكرة ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس «اللسان ـ غدا» .
البكرة : الغدوة «اللسان ـ بكر» .

(٢) فقه اللغة وسر العربية ـ ٢٠٤ ، وذكر النويري في نهاية الأرب ١٤٧/١ : «البكور ، ثم الشروق ، ثم الإشراق ، ثم الرأد ، ثم الضحى»

ومن زاوية أخرى ، فإن هذا المطلع حين يقارن بمرجعه الأدبي الأكبر ، وهو الشعر الجاهلي نراه مطلعًا متميزًا ، بل ونادرًا ، فالمطالع الطللية والغزلية يغلب عليها الأسلوب الإنشائي ، وما جاء منها بأسلوب خبري نجد له بعض الصيغ المألوفة ، نحو : (عفت) و(عفا) و(عرفت) و (هاج) و (غشيت) و (تغيرت) و(أقفر) [1] : أما مطلع الحادرة فقد جاء خبريًّا : «بكرت سمية بكرة» ثم عطف عليه جملة إنشائية (تمتع) بأسلوب الأمر لنفسه ، ولعل مما يشبهه في اجتماع : البين ، والصاحبة ، والتمتع ، في شطر واحد ـ وإن اختلف الأسلوب ـ «هو : مطلع المثقب العبدي : «أفاطم قبل بينك متعيني»[2] وبعدُ فبينهما فروق : فمطلع الحادرة خبري ، وهذا إنشائي ، وفي مطلع الحادرة تقدّم ذكر الرحيل قبل ذكر (سمية) ، أما عند المثقب العبدي فقد بدأ بمناداة الصاحبة أولاً «أفاطم» ، وعند الحادرة الحديث عن الصاحبة بضمير الغائب (بكرتْ) ، أما عند المثقب فهي حاضرة والخطاب يوجه إليها ، والحادرة يقول : «فتمتع» يطلب من نفسه القيام بالفعل (التمتع) أما المثقب فيطلب من الصاحبة أن تقوم بالفعل : «متعيني» . وكل ذلك له انعكاسته على القصيدتين ، فروح المبادرة والفاعلية والمجاهدة تبرز كثيراً في قصيدة الحادرة ـ كما سيأتي ـ هذا التميز للمطلع يكسبه خصوصية وتفرد بين قصائد شعرنا القديم .

وحين نأتي للبيت الثاني يفاجئنا الشاعر بتغير الأسلوب من الخطاب : «تمتع» إلى ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه : «وتزودت عيني» وهو ما يعرف بـ (الالتفات) وله فائدة عامة من جهة المتكلم ، ومن جهة السامع ، أما فائدته من جهة المتكلم فهي التصرف والافتنان في وجوه الكلام ، وإظهار القدرة عليها ، والتمكن منها ، وفائدته للسامع ، تطرية نشاطه في سماع الكلام ،

---

(١) حسن البنا عز الدين ـ الكلمات والأشياء ـ دار المناهل ، بيروت ، لبنان ، ط١/١٤٠٩هـ ، ص٢١٩ وما بعدها .

(٢) المفضليات ـ تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، بيروت ، لبنان ، ط٦ ، ص٢٨٨

واستدرار إصغائه إليه بحسن الإيقاظ ، ثم له بعد ذلك حسب مواقعه فوائد يختص بها كل موضع حسب سياقه[1]، فالشاعر لوَّن أساليب الخطاب في مطلع قصيدته ، ولما كان معنى الرحلة وبكور الصاحبة إليها من المعاني التي تثير النفس وتهيج لواعجها ؛ جاء الشاعر بأسلوب التجريد الذي يبنى على المبالغة فخاطب نفسه ، ثم رجع الكلام إلى ضمير المتكلم على الأصل : « وتزودت عيني » ؛ لأن التزود مما يشبع نفسه ويمتعها ، وهو هدفه وبغيته التي هتف بها منذ البداية ، وقوله : « تزودت عيني » كلمة مكتنزة بمعان دافئة من الحب الصادق الذي يجعل النظرة للمحبوب زاداً تكون به الحياة ، يقال : « تزود » : أي اتخذ زاداً[2] ، والكلمة متناغمة مع كلمة (تمتع) التي سبقتها ، فوزنهما واحد : « تفعَّل / تفعَّلت ».

وقوله : « تمتَّع » أي : نل متعة ، « وتزوَّدت » نالت زاداً ، وكأن الثانية هي النتيجة المنبثقة من أمره لنفسه بالتمتع ، فتزوده بإدامة النظر إليها ، كما ذكر ابن الأنباري[3] هو اللون الأول من التمتع الذي هَبَّ له ، ودعا نفسه إليه ، ومما يقوي من وقع هذه الكلمة وما تحمله من ظلال مجيئها في صدر البيت ، مع أن السياق المنطقي للأحداث أن يقول : « وغداة لقيتها تزودت عيني » فهو لقيها أولاً ، ثم نظر إليها وأدام النظر ؛ لأن تلك النظرة الوالهة هي زاده ، وبها تكون حياته ، ولكن بما أن التزود هو بغيته وطلبته ومقصده ، وهو من نفسه حيث قد علمنا قدَّمه ، وبنى البيت عليه ، ثم حرص على أن ينقل تفاصيل هذا المشهد المفعم بالحميمية ، حين حدد الزمان : (غداة) والمكان : (لوي البنينة) واللوى حيث يفضي الرمل إلى الجدد ، والجادة هي معظم الطريق ، وقيل هي الطريق الأعظم الذي يجمع الطرق[4]، فهي مفرق نهاية اللقاء ، وليس بعده إلا أن يحث

---

(١) انظر : الزمخشري ـ الكشاف ـ دار الفكر للطباعة والنشر ، ط١/ ١٣٩٧هـ ـ ٦٢/١

(٢) اللسان ـ مادة زود .

(٣) شرح ابن الأنباري ـ ٥٢

(٤) اللسان ـ جدد .

الركب المطي نحو البعيد ، وما أبدع الشاعر في صياغته لهذا البيت ، صياغة تحمل خفق القلب ، وهواجس النفس ، وذلك أن الشاعر قدَّم (وتزودت عيني) وفصلها عن مفعولها (نظرة) بما ذكر عن زمان اللقاء الأخير ومكانه ، ثم جاء المفعول به (نظرة) التي وصفها بالجملة التالية لها :(لم تقلع) ويا لها من نظرة ، ولذا جاء بها نكرة ، نظرة واحدة طويلة مستمرة ، تتشبث بما هو زادها ، بل وريها لأن هناك رواية : (لم تنقع) [1] ، النقع : الري[2] ، فهي نظرة لم تروَ ، فتستمر وتستمر ، وهذا كله يوحي باللهفة والظمأ والتعطش للارتواء ، فماذا رأى هذا العاشق المروع بالفراق؟ إن الأبيات التي تلت البيت الثاني تطلعنا على ما رآه ، وكأنها انبثقت من قوله : «وتزودت عيني . . . نظرة» فها نحن نرى صاحبته ، والمشهد يقترب منها شيئًا فشيئًا . أول ما نراه هو حركة دلال فاتنة : «وتصدَّفت» والمرأة الصدوف هي التي تعرض وجهها عليك ثم تصدف[3] ، وقد قال : «تصدفت» على وزن : تفعّلت ، أي تكرر منها ذلك ، فهي تتعرض ، ثم تعرض ، ومجيئها على هذا الوزن «تفعّلت» قد يقصد به ما ذكر من أنه قد يأتي لتكلف الشيء وليس به ، نحو : تشجّع ، وتعقّل[4] ، فهي تتكلف شيئًا ليس بها ، وهو (الصدوف) والإعراض ؛ لأنها تُعْرِضُ ثم تقبل ، هذه الحركة المغناج أبرزت حسن جيدها ، وإشراقه ، وطوله ، وهنا لا يملك الشاعر إلا أن يقع أسير هذا الحسن ، بعد مقاومة ومجاذبة ، والدليل على هذه المقاومة والمجاذبة أنه قال : «تصدَّفت» أي : تكرر منها التعرض والإعراض ، ثم جاءت (حتى) التي تشير إلى انتهاء الغاية ، ثم جاءت : «استبتك» ولم يقل : «سبتك»، و(استبى) على وزن (افتعل) ، وهو هنا يفيد مطاوعة الثلاثي ، أي : (سبته

---

(١) ابن الأنباري ـ ٥٢ ، يقال : شرب حتى نقع ، أي رَوِيَ .

(٢) اللسان ـ نقع .

(٣) اللسان ـ صدف .

(٤) ابن فارس ـ الصاحبي في فقه اللغة ـ ٢٢٦

فاستبى)[1]، فهنا «مغالبة بين نفسه الجادة التي تأبى أن تكون سبية لهوى ، وبين حسن سمية الفائق ، ولكن هذه المغالبة لم تمكن طويلاً ، بل سرعان ما سقط الشاعر»[2] وأول ما وصف به جيدها هو أنه (واضح) وهذا لون جيدها ، والوَضَحُ : البياض من كل شيء ، وهو (صَلْت) وهذه صفة تجمع بين بياض العنق وطوله ؛ ففي اللسان : لا يكون الأسود صلتًا ، أي لا يقال عن عنق بأنه (صَلْتٌ) إلا إذا كان أبيض اللون ، كذلك لا يقال : (الصلت) إلا لما كان فيه طول[3] ، وقد جاءت هذه الصفة متمكنة في سياقها ؛ لأنها وقعت بين وصفه لجيدها بالبياض : (واضح) ، ووصفه له بالطول : «كمنتصب الغزال الأتلع» وكأنها قنطرة بينهما ، أما قوله : «كمنتصب الغزال الأتلع» أي : كما ينتصب ، وهذا تشبيه ، شبه عنقها لطولها بجيد الغزال[4] ، والمدهش حرص الشاعر على تأكيد صفة الطول لجيد الصاحبة ، فبدأ بـ (صَلْت) ثم (كمنتصب الغزال) لأن طول عنق الغزال يبدو كأوضح ما يكون حين ينصبه،ولم يكتف الشاعر بذلك، بل أتبعه بقوله : «الأتلع» أي إشراف العنق ، مما يزيده جمالاً . وتلاحق هذه الصفات من شأنه أن يضفي الرفعة والسمو على (سمية) ذات العنق الأبيض الناصع الطويل كعنق الغزال حين ينصبه ، فيبدو طوله وإشرافه ، فإعجاب الشاعر وانبهاره انصبَّ على صفة الإشراف والعلو ، ولذا قال : «كمنتصب الغزال» ولم يقل : «كجيد الغزال» وفي هذا البيت يعود الشاعر إلى الأسلوب الذي بدأ به القصيدة وهو التجريد :«حتى استبتك» وكأنه حين واجه الصاحبة ، وبهر بمحاسنها ، عادت مشاعره مضطرمة كما في المطلع ؛ فحدَّث نفسه ،

---

(١) أحمد الحملاوي ـ شذا العرف في فن الصرف ـ مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، د ط، د ت ، ص٤٣

(٢) محمد أبوموسى ـ قراءة في الأدب القديم ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط٢/١٤١٩هـ ـ ١٩٥

(٣) اللسان ـ صلت .

(٤) ابن الأنباري ـ ٥٢

وعَدَلَ عن التكلم ، وربما كان الشاعر لعزة نفسه وإبائه ، يحاول التملص في مواقف الضعف عن التكلم ؛ فيعدل بالأسلوب إلى الخطاب ، وكأنه يخاطب شخصًا آخر ، فقوله : «تمتع» واجه الشاعر لحظة ضعف ، وهي رحيل الصاحبة وعجزه عن منع ذلك،فلم يبق أمامه إلا التمتع بنظرة أو كلمة عجلى، فخاطب نفسه ، ولكن حين بدت له بارقة أمل ، جاء بأسلوب التكلم ، فقال «وتزودت عيني» ، أما حين رأى أنه وقع أسيرًا في شباك حب راحل ، وهذه لحظة ضعف ، عاد إلى أسلوب الخطاب ، فقال : «استبتك» واستمر عليه في البيتين التاليين ، ومما يرجح هذا الرأى أن الشاعر في الفصلين الثاني والثالث لا يلجأ إلى أسلوب خطاب الذات كما جاء في الفصل الأول ، بل يستخدم ضمير المتكلم ، سواء بضمير الجمع : «نعف ، نكف ، نخوض» أو المفرد : «باكرتُ ، عجلتُ» لأنها مواقف فخر وقوة وفتوة .

ثم يتابع الشاعر ذكر آسريه ، وأولهم ، كما أشار سابقًا ، جيدها الطويل ، وثانيهما مقلتاها الحور ، وهو بذلك يقترب أكثر من الصاحبة ، ومع حور عينيها ، فإن لها كذلك طرفًا فاترًا ساحرًا ، وفتوره أي كأنه به سِنة ، والسِّنة : النعاس[1] ، وتنساب نظرة الشاعر من عيني الصاحبة نحو خدها ، تتأمل وتتزود : «حُرَّة مستهل الأدمع» ، حُرُّ الوجه : ما أقبل عليك منه ، وهو مسايل أربعة مدامع العينين من مقدمهما ومؤخرهما ، وقيل : حُرُّ الوجه : الخد ، والحرة : الوجنة ، وحر الوجه : ما بدا من الوجنة[2] . ونعت الصاحبة بأنها حرة الوجه فيه إيماء إلى كرم أصلها ، وشرفها ، والحر من كل شيء : أعتقه ، والحر من الناس : أخيارهم وأفاضلهم ، يقال : هو من حرية قومه ، أي : من خالصهم[3] . وأما قول الشاعر «مستهل الأدمع»[4] فإنه إبراز لعلامات أسلوبية

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٥٣

(٢) اللسان ـ حرر

(٣) اللسان ـ حرر

(٤) مستهل الأدمع : مجرى الدمع «ابن الأنباري ـ ٥٣» .

تحكم النسيج الشعري للقصيدة ، وتوثق روابطها لأنه يوحي بـ (المائية) ويومئ إليها ، يقال : هَلَّ السحاب بالمطر ، واستهل : شدة انصبابه ، وكل شيء انصب فقد انهل ، ومنه انهلال المطر ، وانهلال الدمع[1] ، فبدا كأن قوله : « مستهل الأدمع » إرهاصة أسلوبية بما سيأتي بعد من وصف مبدع للسارية ، وغريضها ، وسيلها ، وإروائها للشجر ، وملمح آخر في « مستهل » وهو مجيء كلمة : « انهلال » بعدها ببيت واحد ، والجذر اللغوي للكلمتين واحد هو : (هَلَلَ)، وكأن هذه الكلمات قد اكتست غلالة شفافة جامعة ترتبط بـ (البدايات) : فالهَلَلُ : أول المطر ، واستهل الصبي بالبكاء : رفع صوته عند الولادة ، والهلال : القمر لليلتين من أول الشهر وهذا لا يتعارض مع قولهم : إن كل شيء ارتفع صوته فقد استهل[2] ، فهي : (صوت البدء) ، وهذا يتماهى مع كلمة القصيدة الأولى : « بَكَرَتْ » أما قوله : « حرة » فإنه يتناغم مع ما وصف به الصاحبة من أنها (حوراء) وأن جيدها (صلت) ، وتوَّج هذا كله حين ذكر أنها حرة الوجه كريمته ؛ لأن كل هذه الصفات تشيع فيها معاني الإشراق ، والبياض ، والوضاءة وكرم المنبت ، واقرن هذه المعاني بخلفية المشهد الصباحي : « بَكَرَتْ » ويلاحظ تنامي المعاني المطرد في هذا المقطع ، فهو سارع للتزود قبل الرحيل ، وكان أول زاده نظرة شوق تأملت حركة الصاحبة : « تَصَدَّفَتْ » ثم انتقلت إلى جيدها ، ثم عينها ، وما أقبل من وجهها ، ثم محادثتها إياه ، وتبسمها ، فقال : « وإذا تنازعك الحديث رأيتها » ، ولهذا البيت ميزة خاصة ، ففيه حلم الارتواء بعد اللهفة ، وهو النافذة التي انطلق منها الشاعر محلقًا نحو عالم سحري من الغيم والريح والمطر ؛ لأن تمتعه تحقق هنا ، من حديث مَتَّعَ سمعه ، ومن تبسم مَتَّعَ بصره ، ولذا قال : « وإذا تنازعك الحديث رأيتها[3] » ولم يقل :

---

(١) اللسان ـ هلل .

(٢) اللسان ـ هلل .

(٣) قوله : « رأيتها » يذكر بقوله : « وتزودت عيني » وكان لحاسة البصر شأنها في هذا المقام .

«وجدتها» وجعل تمام ذلك قوله : «لذيذ المكرع» وهنا إرهاصة أسلوبية ثانية بـ (المائية) التي سيهمي صَوْبُهَا في الأبيات التالية ، وفيه لهفة الظمأ للارتواء : كَرَعَ في الماء ، يكرع ، كروعًا : تناوله بفِيهِ من موضعه من غير أن يشرب بكفيه ، ولا بإناء ، أي : إذا تناول الماء بفيه من موضعه كما تفعل البهائم ؛ لأنها تدخل أكارعها ، والكارع : الذي رمى بفمه في الماء[1]، وإذا أعدنا النظر إلى البيت من بدايته نجده قد صَدَّرَهُ بقوله : «وإذا تنازعك الحديث» قال ابن الأنباري : منازعتها الحديث : محادثتها إياه[2]، وحين نعود إلى المعاجم نجد أن أصل النزع : الجذب والقلع ، انتزعه فانتزع : اقتلعه فاقتلع ، ونَزَع الدلو من البئر ينزعها نزعًا : جذبها ، والمنازعة في الخصومة : مجاذبة الحجج فيما يتنازع فيه الخصمان[3]، فالنَّزْعُ : أصل صحيح يدل على قلع شيء[4]، ونازعه الكلام ، ونازعته في كذا منازعة ونزاعًا خاصمته[5]، في ضوء ما سبق يبدو أن النزع يعني قلع الشيء بجهد ومشقة ، وكذلك فإن فيه ظلال ـ في هذا السياق ـ من المائية لأن نزع الدلو من البئر يوحي بذلك ، فهل يمكن أن نلمح الشاعر الظامئ في صدر البيت مع صاحبته يتنازعان الحديث (٢) ، الذي هو زاده ، كما أشار في بداية الفصل ، وفي ختام البيت يرتوي (لذيذ المكرع)؟ إنه لمح الشعر الذي يلمع كالبرق في ثنايا الشعر ثم يغيب . ويبدو أن الحديث كان فيه شوب من انفعال وتوتر أومأت إليه كلمة «تنازعك» وهو ليس انفعال خصام وجفوة وتباغض ، وإنما إعراضٌ وصد

---

(١) اللسان ـ كرع .

(٢) شرح ابن الأنباري ـ ٥٣

(٣) اللسان ـ نزع .

(٤) ابن فارس ـ المقاييس في اللغة ـ دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١/١٤١٥هـ ـ ١٠٢٢

(٥) الزمخشري ـ أساس البلاغة ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، د ط ـ ١٤٠٩هـ ـ ٦٢٧

وعتاب ونحوه[1]، وهذا يرتبط بقوله :« وتصدَّفتْ» ولاحظ أن الفعل في المقامين أُسند إلى الصاحبة فهي التي تصدفت ، وهي التي تنازع الحديث ـ مع ما في هذا العمل من معنى التشارك ـ والتصدف والتنازع كلمات توحي بأن الشاعر يواجه عقبات وصعوبات في سبيله ، ويحتاج إلى بذل الجهد ، والمعاناة ، والملاينة ، والملاطفة ، وتكرار المحاولة ، وسيرى الشاعر في حكاية السارية ، والصبا ، والشجر الظامئ صورة أخرى من حكايته مع سمية .

بِغَـريضِ سـارِيةٍ أَدَرَّتْـهُ الصَّـبَا مِنْ ماءِ أسـجرَ طيـبِ المسـتنقعِ

ما أروع ما يفتن العربي في الصحراء ؟ إنه الماء ، روح الحياة ، وحين قال الشاعر إن ريق الصاحبة لذيذ المكرع ، لم يشبِّه الريق بخمر ، أو بعسل ـ كما يفعل العديد من الشعراء في مثل هذا المقام ، على تنوع في صورهم ـ وإنما جعله ماء ، ولكن أي ماء ، لقد ساق لنا الشاعر خبر هذا الماء من مبدئه إلى منتهاه ، وحكى تفاصيل رحلته منذ أن كان قطرات باردة تحملها ريح الصبا ، إلى أن صار حياة جديدة في عروق الشجر . «بغريض سارية» إذا اعتبرنا الباء هنا بمعنى (من) فالمراد : «من غريض سارية» وغريض سارية هو الماء القريب العهد بالسحابة ، فهو أول مائها ، وجعله غريض سارية ليكون أبرد له ، والسارية هي السحابة تسري بالليل[2] ، ثم جعل الصبا تدره . «لسكونها ولينها وأن المطر بها يأتي سهلاً»[3] ، وتذوق كلمة (أَدَرَّتْهُ) وما تحمل من لمسات الملاينة والملاطفة[4] ، وما توحي به من استدرار مادة

---

(١) ربما يساعد في إضاءة دلالة كلمة (التنازع) في النص الإشارة إلى قوله تعالى عن أهل الجنة : ﴿ يَتَنَازَعُونَ فِيهَا كَأْسًا لَّا لَغْوٌ فِيهَا وَلَا تَأْثِيمٌ ﴾ (الطور:٢٣) ، قال الفخر الرازي في مفاتيح الغيب : «التنازع : التجاذب ، وحينئذ يكون تجاذبهم تجاذب ملاعبة لا تجاذب منازعة» مفاتيح الغيب ـ المجلد ١٤/ج٢٨/ص٢٥٤

(٢) شرح ابن الأنباري ـ ٥٤

(٣) نفسه ـ ٥٤

(٤) يقال : دَرَّتْ الناقة إذا حُلبتْ فأقبل منها على الحالب شيء كثير ، والاستدرار : أن تمسح الضرع بيدك ، ثم يدر اللبن ، ويقال للرجل إذا طلب الحاجة فألح فيها : أدرها ، يكنى بالدر هنا عن التيسير (اللسان ـ درر) .

الحياة الأولى (الماء / اللبن) ، إنه التزود الذي هتف به ، وخَفَّ إليه منذ مطلع القصيدة ، ماء غريض ، من سارية تلاطفها ريح الصبا حتى تدر ماءها الطهور . وبعد أن حكى الشاعر حكاية الماء في السماء ، تابع رحلته إلى الأرض ، فقال : «من ماء أسجر طيب المستنقع» الماء الطهور ينزل في أطيب منزل ، وحسب رواية المفضليات في شرح ابن الأنباري ، وكذلك رواية الديوان نرجح قراءة : «من ماء أسجر» بدون تنوين ، بإضافة أسجر إلى الماء ، فالأسجر هنا هو «الغدير الحر الطين ، غدير أسجر : يضرب ماؤه إلى الحمرة ، وذلك إذا كان حديث عهد بالسماء قبل أن يصفو»[1] فالمراد من ماء غدير أسجر ، وهذه السجرة لا تلبث بعد ذلك أن تزول ويصفو الماء ، ثم أكد كرم هذا المنزل بقوله : «طيب المستنقع» وقد حرص الشاعر على الكشف عن الكيفية التي تمت بها تهيئة هذا الوادي لاستقبال ماء السارية قبل نزوله ، حيث قال :

ظَلَمَ البطَاحَ لَهُ انــهلالُ حريصــة فَصَفَا النِّطافُ لَهُ بُعَيْــدَ الــمُــقْلَع

الحريصة : مطر فيه قوة وعنف واندفاع ؛ لأنه يحرص وجه الأرض ، أي : يقشره ، ولم يكن هطولها هادئًا ، بل كان انهلالاً : وهو شدة انصباب المطر ، وارتفاع صوت وقعه ، وقوله : «ظلم البطاح» أما أن يراد به أن نزل في غير وقته ، أو أنه أثر في تلك الأرض وخَدَّدَ فيها في غير موضع تخديد ، ربما لصلابتها ، وكثرة حصاها ، ويرجح ذلك أنه جعلها بطاحًا ، والبطاح بطن الوادي يكون فيه حصى صغار ، كل ما سبق لبيان أن هذا الوادي الذي سينزل فيه ماء السارية فيما بعد ، هو واد في أرض صلبة من حصى نقية ، قد غسله ونقَّاه مطر قوي شديد الوقع ، فما أن نزل ماء السارية سرعان مازالت سجرته لطيب واديه «فصفا النطاف له بعيد المقلع» مجيء الفاء هنا يدل على أن ماء السارية ما إن نزل منزله الكريم حتى صفا وزالت كدرته العابرة ؛ لأن (الفاء) تفيد التعقيب بلا مهلة ، وذكر أن هذا الماء (نطاف) والنطاف هو الماء الصافي فكأنه يقول : فصفا الماء الصافي ، وقوله : «بُعَيْدَ» بالتصغير ، يدعم ما سبق

---

(١) اللسان ـ سجر . .

ذكره من سرعة عودة هذا الماء الطهور إلى نقائه وصفائه بعد أن أقلعت السحابة ، وهكذا فالشطر الأول من البيت فيه حشد كبير من عوامل التنقية والتصفية التي تنفذ مهمتها بكل حيوية ، وتكون النتيجة المباشرة لذلك : الماء الصافي ، وبعد الصبا التي أدرت الماء ، وبعد المطرة الحريصة التي هَيَّأتْ الوادي ، تأتي السيول متدافعة متدفقة نحو الهدف السامي ، إنها لوحة الرواء والخصب والحياة ، يرسمها المطر ، والصبا ، والسيل .

وقبل أن ننتقل للبيت التالي ينبغي الوقوف عند التكرار الذي جاء في هذا البيت للجار والمجرور (له) ، وحين يكرر الشاعر فلابد أن تصغي سمعك ، وترهف حسك ؛ لأن هاهنا علامة أسلوبية ذات شأن ، (له) الضمير يعود على (غريض السارية/ الماء) قال ابن الأنباري : « وقوله : له ، أي : من أجله »[1] فغريض السارية هو محور المشهد وقلبه ، وفي هذا ما فيه من الإكرام والاهتمام به .

لَعِبَ السيولُ بِـهِ ، فأصـبحَ مـاؤه غَلَـلاً تقطَّـع في أُصـولِ الخِـرْوَعِ

كما فتح هذا المشهد بلحظة ارتواء : « لذيذ المكرع » يختم بلحظة ارتواء « غللاً » السيول تلعب بماء الوادي الطهور ، والمشهد بعامة تتواثب فيه حيوية الحياة ومرحها ، من الصبا التي تستدر السارية ، إلى السيول التي تلعب بماء الوادي ، نبض الحياة سرى في كل شيء ، لعبت السيول بالماء فأصبح غللاً ، فالشاعر لم يدع الماء مترقرقًا على وجه الأرض كأن يكون غيلاً[2] ، وإنما جعله غللاً ، يغوص في باطن الأرض ، نحو الجذور يروي الروح الظامئة لزادها ، وسبب حياتها ، وقد اختار نبات الخروع ، وهو شجر لين خوار [3] ، ففي كل تعامل مع ماء السارية تجد الشاعر يضفى عليه لمسات النعومة

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٥٥

(٢) الغيل : الماء الذي يجري على وجه الأرض (اللسان ـ غيل) .
الغلل : الماء الذي يجري في أصول الشجر (اللسان ـ غلل) .

(٣) السابق ـ ٥٥

واللطف والرقة ، فالصبا تستدره ، والسيول تلعب ، ولم يقل : تسوقه ، أما في قوله : « ظلم ، انهلال ، حريصة » وما توحي به من عنف ؛ فهو ليس موجهًا إلى ماء السارية ، بل لإعداد منزل نقي لذلك الماء ، ومشهد ماء السارية خُتِمَ في جو مشرق وضاء ، لقوله : « فأصبح » وفي ذلك انسجام وتناغم مع المقطع كله الذي غمرته أشعة ضوء الصباح منذ مطلعه ، مما بَثَّ نسائم البهجة ، والأنس ، وحيوية الحياة فيه .

الفقرة الثانية : (٩-١٥)

٩- أَسُمَيَّ وَيحك هَلْ سَمِعْتِ بِغَدْرَةٍ رُفِعَ اللِّوَاءُ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعِ[١]

١٠- إِنَّا نَعِفُّ فَلاَ نُرِيبُ حَلِيفَنَا وَنَكُفُّ شُحَّ نُفوسِنَا فِي المَطْمَعِ[٢]

---

(١) كانوا في الجاهلية إذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرفه الناس (ابن الأنباري - ٥٦) .

(٢) لا نريب حليفنا : لا نغدر به ، ولا تأتيه منا ريبة .

(ونكف شح نفوسنا في المطمع) جاء في شرح ابن الأنباري بثلاثة تفسيرات لهذه الجملة/ ٥٦

١- نمنع أنفسنا من البخل عند طمع الطامع في معروفنا (عفة عن البخل بالمال عند سؤال السائلين) .

٢- إن افتقرنا لم نأكل حلفاءنا وجيراننا ، أي لا تشح نفوسنا فتحملنا على أكلهم إذا أضقنا ، بل نعف عن ذلك ونتكرم ، ولا نجعل أموالهم وقاية لأموالنا (عفة عن أكل الحلفاء في أوقات الضيق)

٣- أنا نغنم فنعف عن أخذ غنيمتنا (عفة عن الغنائم) .

والذي يظهر لي أنه أراد المعنى الأول ؛ لأن المعنى يتنامى ، فهو ذكر أولاً عفتهم عما في يد سواهم (نعف فلا نريب حليفنا) ثم هناك مرتبة أعلى من مراتب مجاهدة النفس : (ونكف شح نفوسنا) والشح هو الحالة النفسية التي تقتضي المنع ، والمنع إمساك ما يملكه المرء ، وكلمة (شح النفس) في القرآن ترتبط بهذا المعنى وهو مجاهدة الرغبة في المنع وبذل المال ﴿ وَأَنفِقُوا خَيْرًا لِّأَنفُسِكُمْ ۗ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ فَأُولَٰئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ﴾ (التغابن:١٦) ، ﴿ وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ ۚ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ ﴾ (الحشر:٩) .

١١- وَنَقِي بِآمِنِ مَالِنَـا أَحسَـابَنَا وَنُجِرُّ فِي الهَيْجَا الرِّمَاحَ وَنَـدَّعِي[١]

١٢- وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كلِّ يومٍ كَرِيهةٍ تُرْدِي النُّفوسَ وَغُنْمُها للأَشْـجَعِ[٢]

١٣- وَنُقِيمُ فِي دَارِ الحِفَاظِ بُيُوتَنَـا زَمَنًا ، وَيَظْعَنُ غَيْرُنَـا لِلأَمْـرُعِ[٣]

١٤- وَمَحَلِّ مَجْدٍ لا يُسَرِّحُ أَهْلُـهُ يَـوْمَ الإِقامَـةِ والحُلُـولِ لِمَرْتَـعِ[٤]

١٥- بِسَبِيلِ ثَغْرٍ لا يُسَـرِّحُ أَهْلُـهُ سَـقِمٍ يُشَـارُ لِقَـاؤُهُ بِالإِصْـبَعِ[٥]

حين بلغت الأبيات غاية القرب من الصاحبة في نهاية الفصل الأول ، تحول السياق من الحديث عن (سمية) بضمير الغائب إلى مخاطبتها ، ومما يشير إلى ذلك القرب والحضور القوي استخدام أداة نداء القريب (الهمزة) ، ثم رَخَّمَ اسم الصاحبة ، « والترخيم : التليين ، ومنه الترخيم في الأسماء ؛ لأنهم إنما يحذفون أواخرها ليسهلوا النطق بها ، وقيل الترخيم : الحذف ، ومنه ترخيم الاسم في النداء ، سمي ترخيمًا لتليين المنادي صوته بحذف الحرف[٦] » هذه الدلالة لنداء

---

(١) (آمن مالنا) : أوثقه في نفوسهم ، أي : نجود بأفاضل أموالنا ، ونقي بها أعراضنا (ونجر في الهيجا الرماح) الإجرار أن يطعن الرجل الرجلَ ثم يترك الرمح فيه ليكون ذلك أعنت له : (ابن الأنباري ـ ٥٩) .

(وندعى) : يقول أنا الضارب إذا ضربٍ ، أو طعن الطاعن ، يقول : خذها وأنا ابن فلان وأنا الفلاني ، أي يدَّعي إلى قومه ليُعرف (ابن الأنباري ـ ٥٧)

(٢) « نخوض غمرة» الغمر : الماء الكثير (اللسان ـ غمر) شبه أهوال الحرب بغمرات الماء الكثير .

(تردي النفوس) تهلكهم ، ولا يظفر فيها إلا الشجاع . « ابن الأنباري ـ ٥٨)

(٣) « دار الحفاظ» قال الأصمعي : دار الحفاظ التي لا يقيم فيها إلا من حافظ على حسبه ، وصبر على ما لا يصبر عليه (الأمرع) : الخصب « ابن الأنباري ـ ٥٨ » .

أي : نقيم بالثغر وموضع المخافة لنعز أهلنا ، ونمنع أحياءنا وعشيرتنا.

(٤) وإن كنا في جدب لا نترك أحياءنا وعشائرنا ونرحل في طلب الخصب (نفسه ـ ٥٨).

(٥) (بسبيل ثغر) بطريقه ، سقم : مخوف ، (لقاؤه) أمامه : (لا يسرح أهله) لا يسرحون ما لهم من خوف العدو ولا يسلكه أحد من خوفه ، وإنما يشار إليه بالإصبع (نفسه ـ ٥٨) .

(٦) السابق ـ رخم .

القريب ، ثم ترخيم الاسم تومئ إلى استمرار جو التحنن والتلطف الذي رأينا ظلاله الشفافة في حديث الشاعر عن الصبا التي تدر ماء السارية ، والسيول التي تلعب به ، ومما يضفي المزيد من لمسات الرفق قوله : «ويحك» «والعرب تقول لمن ترحمه : ويحه ، رثاية له[1] وفي الحديث : قال رسول الله ﷺ : «ويح عمار تقتله الفئة الباغية ، يدعوهم إلى الجنة ، ويدعونه إلى النار» قال صاحب فتح الباري : (ويح عمار) هي كلمة رحمة»[2] فالأسلوب يكثف معاني اللطف واللين والرحمة باستخداماته اللغوية المشار إليها ، يلي ذلك مجيء الاستفهام : «هل سمعت بغدرة» ومعه يبزغ إحساس بالتوتر ، وكأنه منبثق من «تنازعك الحديث» فهل كانت الصاحبة في لحظات الوداع الأخيرة قد أشعرته بأن رحيلها إنما كان للأمن من خطر ما ، كخطر الجدب ، أو خطر تهديد جماعة أخرى؟! فخاطبها الشاعر بنفي الغدر عن نفسه وقومه ، وركز على إبراز مكرمة حفظهم للجار والحليف ، وأشار بكرمهم ، وشجاعتهم في المعارك ، ثم وقفة وقفة طويلة (ثلاثة أبيات) عند فكرة معينة وهي (الإقامة) وعدم الرحيل مهما كانت التهديدات سواء منها التهديدات الطبيعية (الجدب) ، فالشاعر وقومه يصبرون ولا يرحلون بينما :«يظعن غيرنا للأمرع» أو كانت التهديدات بشرية : (الغزو) وذلك في قوله : «سقم يشار لقاؤه بالإصبع» ، وبذلك يأتي هذا الفصل ليشيد بإقامة تقابل رحيلاً جاء في الفصل الأول ، وكأنه يلوم الصاحبة ويعاتبها من طرف خفي .

وإذا عدنا للسياق من أوله في هذا الفصل نجد أن أول صفة فخر بها هي : (الوفاء) ، ولكن اللافت للانتباه أنه عبر عنها بنفي ضدها (الغدر) ، فهو لم يقل إنهم أهل وفاء ، وإنما قال : «هل سمعت بغدرة» البيت ، ثم زاد المعنى فضل بيان : «إنا نعف فلا نريب حليفنا» ، والدليل على هذه الصلة القوية ، وأن

---

(١) ابن الأنباري ـ ويح .

(٢) فتح الباري ـ ج١ ـ ص ٧٠٠ ، ٧٠١ ، الحديث رقم (٤٤٧) في كتاب الصلاة ، باب التعاون في بناء المسجد .

البيت الثاني موضح ومبين للأول ؛ أنه ترك العطف بينهما ، وقطع واستأنف ، فاتصافه وقومه بالوفاء وعدم الغدر مرده عفتهم ، فلا يغدرون بحليفهم ، والعفة : الكَفُّ عما لا يحل ولا يجمل[1] ، ففيها روح المكافحة والمجاهدة ، فهم قوم لا يأكلون جيرانهم في أوقات الضيق ، حين تشرئب المطامع ، وقوله : « ونكف شح نفوسنا » عبارة تدل على مكافحة عواطف تهيج في نفوسهم ، وهم يردعونها ويكفونها ؛ ومما يضيء لنا دلالة الكلمة شرح المفسرين لها في السياق القرآني ، في قوله تعالى : ﴿ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ﴾ (الحشر: ٩) قال الزمخشري : « الشُّحُ بالضم والكسر ، وقد قرئ بهما : اللؤم ، وهو أن تكون نفس الرجل كَزَّةً ، حريصة على المنع ، وقد أضيف إلى النفس لأنه غريزة فيها ، وأما البخل فهو المنع نفسه »[2] وزاد الفخر الرازي المعنى إيضاحًا ، حيث قال عن هذه الآية : « واعلم أن الفرق بين الشح والبخل هو أن البخل نفس المنع ، والشح هو الحالة النفسانية التي تقتضي ذلك المنع ، فلما كان الشح من صفات النفس لا جرم قال الله تعالى : ﴿ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِۦ ﴾[3] فالشح هو الشعور النفسي الذي يفرز المنع ، والشاعر يصف تصارع هذه المشاعر في نفسه ونفس قومه ، وكبحهم لها ، ومجاهدتهم إياها . والسؤال الذي يتبادر للذهن هنا هو : لماذا آثر الشاعر التعبير عن (الوفاء) تلك الخصلة الحميدة بأسلوب تعلوه ظلال قاتمة من الشك والترقب : « هل سمعت بغدرة » ، « لا نريب حليفنا »؟ لقد ذكر هذه النقائص في سياق مجاهدة ومغالبة لها :

الغـــدر ، لم يُســـمعْ بـــه منـــا

---

(١) اللسان ـ عفف .

(٢) الكشاف ـ ج٤/٨٤

(٣) مفاتيح الغيب ـ دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٣هـ/١٤١٤هـ ، المجلد ١٥ - ج٢٩/٢٨٩

الريبـــــة[1] نكافحهـــــا بعفتنـــــا

الشـــــح نكفـــــه ونجاهـــــده

وهي ـ في أغلبها ـ صراع وحرب ميدانه أعماق النفس ، ومن ينتصر في معركته مع نفسه ، لابد وأنه سينتصر في معركته مع أعدائه ، كما سيذكر الشاعر لاحقًا ، وخيط المعنى الذي بدأ بالوفاء ، انتقل بعده للكرم ؛ لأن النفوس التي استطاعت أن تتغلب على مشاعر الطمع بما في أيدي الناس (الحلفاء) ترقت في مراتب الفضيلة ؛ فاستطاعت أن تتغلب على طمعها بما في يدها ؛ فبذلت ، وأعطت ، وجادت فرحلة العطاء بدأت من الأعماق : (ونكفَّ شح نفوسنا) ثم صارت أفعالاً : (ونقي بآمن مالنا) ، وانتقل للفخر بصفة الشجاعة ، وقد التقط مشهدًا معينًا من مشاهد ساحات الوغى : «ونجر في الهيجا الرماح ونَدَّعي» فلماذا هذا المشهد بالذات؟ أننا أمام فارس متمرس يطعن برمحه عدوًا ، ثم يترك الرمح منغرسًا في الجسد المختلج ، وهنا يطلق الفارس صرخة الانتصار حيث ينتسب فيقول : «خذها وأنا ابن فلان» أو نحو ذلك ، إنها طعنة ذراع قوية ، وصرخة انتصار ، في بداية الفصل ذكر الشاعر أن الصوت الذي لم يسمع هو صوت من يصمهم بالغدر ، وهنا الصوت الذي يُسمع هو صوت الاعتزاز والانتصار ، فصوت ذمهم لم يسمع ، وصوت انتصارهم هو الذي سُمِعَ ، ثم إن صورة الإجرار تنبع من صميم نسيج القصيدة كما سيأتي بيانه ، وهو أن هناك أمرًا مشتركًا يبرز في كل فصل من فصول القصيدة وهو :

فكرة أن هناك يدًا تسقي ظامئًا ، يغلب أن يكون عروقًا أو ما في حكمها من جذور أو رماح ؛ تسقيها سائلاً أحمر (ماء مشوب بالحمرة ، دم/ خمر/ لحم أحمر في ماء يغلي) .

---

(١) قال الزمخشري ، الكشاف في تفسير كلمة (ريب) ، « حقيقة الريبة قلق النفس واضطرابها » ج١/١١٢ ، ١١٣

جاءت هذه الفكرة أولاً في مشهد ماء السارية ، حين وصفه بأنه : «ماء أسجر» هذا الماء الأسجر إنما نزل بفعل يد حانية أدرته ؛ لأن الإدرار : أن يمسح المرءُ الضرعَ بيده ، ثم يدر اللبن[1] ، فاليد هنا هي (يد الصبا) ، والسائل الأحمر هنا هو (الماء الأسجر) والظامي هو :(عروق شجر الخروع)[2].

وعادت الفكرة في الفصل الثاني للظهور :

اليد : هي يد الفارس الطاعن بالرمح .

الظامئ : هو الرماح .

السائل الأحمر : هو الدم .

وفي اللغة توصف الرماح بأنها تَعْطَشُ للدماء ، فإذا طَعَنَتْ رَوِيَتْ : «ففي المجاز : أَسَلٌ ناهل ، ونهال ، وأنهلوا القَنَا . قال :

نَهِلْنَا من دماء بني لؤيٍّ وأنهلنا القنا حتى رَوِينَا[3]

وقال النابغة الذبياني :

الطاعن الطعنة يوم الوغى يَنْهَلُ منها الأَسَلُ النَّاهِلُ

يَنْهَلُ : يَرْوَى ، الأسل : الرماح ، والمعنى : يكثر ما يصيبها من الدم ، فشبَّه الدم بالماء ، والأسل بشارب الماء إذا رَوِيَ ، «أي أخذ ما يكفيه»[4] وفي اللسان تعليقًا على بيت النابغة : «جعل الرماح كأنها تعطش إلى الدم ، فإذا شرعت فيه رَوِيَتْ»[5] وسننبه إلى بقية المواضع حين تأتي وقوله : «ونخوض غمرة كل

---

(١) اللسان ـ درر .

(٢) في الأبيات الخاصة بهذا الموضوع لم تذكر اليد نصًّا ، وإنما (الإدرار) ، أما في مواضع أخرى من القصيدة فتبدو اليد واضحة ، أما جعله (الماء) ذا سجرة فكان في فترة محددة فقط وهي أول نزوله حين يتغير لما يخالطه من تراب الأرض ، ثم يصفو .

(٣) الزمخشري ـ أساس البلاغة ـ ٦٦١

(٤) ديوان النابغة الذبياني ـ تحقيق : الطاهر بن عاشو ر ، الشركة التونسية للتوزيع ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ، ١٩٧٦م ، د ط ـ ص٢٠٩

(٥) اللسان ـ نهل .

يوم كريهة». الغمر هو الماء الكثير[1]، وقد عَبَّرَ عن شجاعته وقومه في مصارعة أهوال الحرب كمن يخوض غمرات الماء الكثير، في تلك الأيام الكريهة، حيث تسود لغة الموت، ولا ينال الغنم والفوز منها إلا الأشجع، وبذلك بعد أن فخر الشاعر بانتصاره وقومه في ميدان صراع النفس، ومكافحة ما يعتلج فيها من شح وطمع، فخر بانتصارهم في ميدان آخر: (الحرب) وخوض غمراتها بكل اقتدار، وشجاعتهم وثباتهم فيها بعد الفخر بالوفاء والكرم والشجاعة، يقف الشاعر وقفة طويلة عند الإقامة في دار الحفاظ والصبر على ما لا يصبر عليه «ثلاثة أبيات» وقد رأينا سابقًا أن صفة الوفاء وعدم الغدر أخذ الحديث عنها بيتين كاملين، بينما اقتصرت صفتا الشجاعة والكرم على بيتين فقط:

الكرم (شطر بيت)، الشجاعة (شطرين، وبيت)، أي أن أبرز صفتين احتلتا مساحة واسعة من هذا الفصل هما: عدم الغدر، والإقامة رغم الصعاب: خمسة أبيات من سبعة، وربما يتضح لنا السر في ذلك حين نتذكر أن هذا الفصل بدأ بنداء سمية وتوجيه الخطاب لها، فبم يفتخر شاعر بين يدي صاحبة قاسية القلب، تتأهب للرحيل؟ من المنطقي إذًا أن تكون صفتا الوفاء والإقامة على رأس أولويات الشاعر في هذا المقام، فهل في ذلك إيماء إلى التي غدرت ولم تفِ، وإلى التي رحلت ولم تصبر على الإقامة؟ وحين نعود إلى تلك الأبيات الثلاثة نجده يذكر (إقامة) محمودة يفخر بها، مقابل (ظعنا) مذمومًا يقوم به آخرون، حيث يقول:

«ونقيم في دار الحفاظ ويظعن غيرنا للأمرع»

والإقامة في دار الحفاظ لا تكون إلا ممن صبر على ما لا يصبر عليه، وفي ذلك ما فيه من المغالبة والمجاهدة والصبر، ولذا نجد الشاعر يلحُّ على المعنى، ويكشف أبعاد الموقف وعمق المعاناة، فالإقامة في مكان قلق، و(مشكلة

---

(١) اللسان ـ غمر.

المكان) متعددة الأوجه : هناك الجدب ، فالآخرون لا يطيقون صبرًا ، فيظعنون نحو الأمرع ، ثم هناك الخوف والشعور بالتهديد : «لا يسرح أهله» أي لا يسرحون مالهم من خشية العدو ، «بسبيل ثغر» أي بطريق ثغر ، والثغر : هو موضع المخافة من أطراف البلاد[1]، فدارهم بطريق ثغر مخوف ، وَصَفَهُ بقوله : «سقم» أي مخوف ، «يشار لقاؤه بالإصبع» لا يسلكه أحد من خوفه ، وإنما يشار إليه بالإصبع يقال : هذا مخوف فاحذروه .

والمعاني يأخذ بعضها برقاب بعض ، فكما أن الفصل ولد في جو التوتر ورد الاتهامات ، ونفي أي لواء يرفع بغدرهم (رفع اللواء باليد) نجده يختم في موقف تحتبس عنده الأنفاس ، ويسوده الترقب والتوجس والقلق والخوف ، وذروته إشارة التحذير (إصبع اليد) التي تبرز في الخاتمة محذِّرة من المكان ، والشاعر وقومه خلال ذلك الخضم يجاهدون ويصارعون ، في دواخلهم ، ومع مجتمعهم ، إنه نشيد الصبر والوفاء والشجاعة يرجِّعه الحادرة بين يدي سمية . وحين نقارن هذا الفصل بالذي سبقه يبدو جليًّا ـ أن هناك تغيرًا في الأسلوب ، ففي الفصل الأول كان الحديث عن الصاحبة بضمير الغائب ، وكان الحديث عن الذات مفردة بأسلوب الخطاب : «تمتع ، استبتك ، تنازعك» كان يخاطب نفسه المفجوعة برحيل الأحبة ، أما في هذا الفصل فقد جعل الصاحبة حاضرة ، فوجَّه لها الخطاب ، وجعل الحديث عن نفسه بضمير المتكلم ، ولكنها ليست ذاتًا مفردة ، وإنما بـ (نا) الجمع : «لنا ، إنا ، حليفنا ، نفوسنا» فذات الشاعر اندمجت في جماعته ؛ لأن المقام مقام فخر ، ولذا تكلم بلسان قومه ، وأحضر الصاحبة بأسلوب الخطاب ، لينشد أمامها هذا اللحن القومي المجيد ، وفي الفصل الأول سيطرت الجمل الفعلية ذات الفعل الماضي ، أما هنا فنجد الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع : «نعف ، نكف ، نقي ، نجر ، ندعي ، نخوض ، نقيم» وفي ذلك إشارة إلى استمرار هذه الفضائل حية يقظة في نفوسهم ،

---

(١) اللسان ـ ثغر .

تتجدد وتتقد ، بل إن الحروف التي شاعت في الفصل الأول تخالف ما شاع في الفصل الثاني ، ففي الأول نجد أن (حروف الهمس) تتكرر في الأبيات : (التاء ، السين ، الصاد) .

فحرف التاء تكرر في الفصل الأول خمسًا وثلاثين مرة ، وبصورة متدرجة بلغت ذروتها في البيت الثالث على النحو التالي :

في البيت الأول تكررت التاء (سبع مرات) .

في البيت الثاني تكررت التاء (سبع مرات) .

في البيت الثالث تكررت التاء (تسع مرات) أعلى نسبة .

في البيت الرابع تكررت التاء (أربع مرات) .

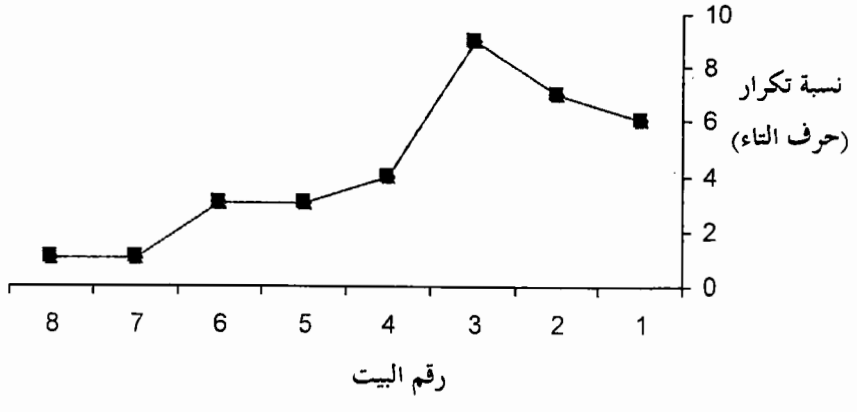
في البيت الخامس تكررت التاء (ثلاث مرات) .

في البيت السادس تكررت التاء (ثلاث مرات) .

في البيت السابع تكررت التاء (مرة واحدة) .

في البيت الثامن تكررت التاء (مرة واحدة) .

ويمكن توضيح تدرجه على الشكل البياني التالي :



وحرف السين تكرر إحدى عشرة مرة ، وحرف الصاد ثمان مرات .

يرفد هذه الحروف حرف الصفير (ز) تكرر ثلاث مرات ، والصفير صفة تتسم بها السين والصاد كذلك .

فهل سادت حروف الهمس في الموضع الذي كان فيه الحديث عن الصاحبة : فراقها ، ولحظات لقائها الأخيرة ، ومحاسنها؟ ربما كان الأمر كذلك . وقد بدا أن هناك أبياتًا معينة تبرز فيها حروف بذاتها ، فمثلاً في البيت الخامس برز حرفا (التاء) و (الذال) :

الذال : ثلاث مرات .

الثاء : مرة واحدة .

فهل لذلك علاقة بالتذوق الذي يستشعره الشاعر : «لذيذ المكرع» لأنهما حرفان مخرجهما من ظهر طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا وتسمى : الأحرف اللثوية ، لقربها الشديد من لثة الثنايا العليا[1]؟

وأيضًا نجد حرف (اللام[2]) يطل بكثرة في البيتين السابع والثامن : سبع مرات في السابع ، وست مرات في الثامن ، وهما البيتان اللذان نرى فيهما المطر الغزير المنهمر ، والسيول وتدافعها ، أي سياق فيه تدفق الماء وغزارته ، ونشوة الشاعر الظامئ بهذا الفيض المائي الطهور ، فجاء تكرار حرف اللام لينقل لنا هذا الإحساس المنتشي .

أما في الفصل الثاني فتأتي الحروف القوية الشديدة ، مثل الجيم ، الذي لم يرد مطلقًا في الفصل الأول سوى مرة واحدة ، بينما حضر بقوة في الفصل الثاني : خمس مرات ، وفي المقابل نجد أن العديد من حروف الهمس تهبط نسبة ورودها في الفصل الثاني عن الفصل الأول بصورة مميزة :

---

(١) محمد نبهان بن حسين مصري ـ مذكرة في التجويد ـ دار القبلة الإسلامية ـ جدة ، ط٤/ ١٤١٢هـ ـ ص٤١

(٢) اللسان من الأحرف الذلقية التي تخرج من ذلق اللسان ، أي طرفه ، « مخرج اللام ما بين حافتي اللسان وما يحاذيهما من اللثة العليا بعد مخرج الضاد . « نفسه ـ ١٤٠ ».

حرف التاء ، ورد في الفصل الأول (أربعًا وثلاثين) مرة .

وفي الفصل الثاني ورد (ثماني مرات) فقط .

وحرف الصاد ، ورد في الفصل الأول (ثماني مرات) بينما لم يرد في الفصل الثاني إلا مرة واحدة .

وحرف السين ، ورد في الفصل الأول (إحدى عشرة) مرة ، وفي الفصل الثاني ورد (تسع مرات) فقط .

سوى أن هناك بيتًا واحدًا عادت فيه حروف الهمس للظهور ، وهو البيت الخامس عشر الذي ختم به الفصل الثاني :

(السين) : ثلاث مرات .

(الشين) : مرة واحدة .

(الصاد) : مرة واحدة .

وربما يكون مرد ذلك إلى فكرة البيت التي تصور الخوف والقلق والتوجس من المكان ، حتى أن الكلمات تحتبس في الحلوق ويكتفي بالإشارة بالإصبع حذرًا من خطر ذلك المكان السقم ، وفي مثل هذا المقام يحسن الهمس وخفوت الصوت ؛ فتكثف مجيء السين يرفدها الشين والصاد لنقل تلك الأجواء المتوترة .

ولعل أبرز حرف تكرر في هذا الفصل هو : حرف النون ، فبينما لم يرد في الفصل الأول سوى ثلاث عشرة مرة ، نجده هنا يوشك أن يقترب من الضعف : ثلاث وعشرين مرة ؛ لأن هذا الفصل أشبه ما يكون باللحن القومي ، الذي صارت ذات الشاعر ، وذات القبيلة فيه روحًا واحدة : « ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا » .

وبنظرة شاملة للفصلين معًا ، بل للقصيدة كلها يبدو ـ جليًا ـ مدى حيوية روح الشاعر وفاعليته ، فهي [ذات فاعلة مجاهدة] في كل المواقف ، نجد الفاعلية والمجاهدة تأخذ طابع الملاينة واللطف والرفق في الفصل الأول ، بينما

تتنامى في تلك الذات أحاسيس الكفاح والمجاهدة والمغالبة في الفصل الثاني ، وهي أنفاس ستسري في كل ما تلاها .

والفعل المضارع بحيويته واستمراريته يعمق هذه الفاعلية :

« إنا نعف ، ونكف ، ونقي ، ونُجِّرُ ، وندَّعي ، ونخوض ، ونقيم » وحين نتأمل هذه الأفعال وتلاحقها ، وترابطها بواسطة واوات العطف ؛ لابد أن نبحث عن الخيط الفكري الذي انتظمها ، ووجه الابتداء بالوفاء والختام بالإقامة سبق أن أشرنا إليه ، وقوله : « نعف » تبيين وتفسير لوفائهم ، الذي ما كان له أن يكون لولا جهاد ما اعتمل في نفوسهم من مطامع ونوازع ، فالشاعر بنى فخره أول ما بناه على : التخلية قبل التحلية ، فنفوسهم جاهدت للتحرر من نوازع الشر : « إنا نعف فلا نريب حليفنا » وحين انتصرت ، جاهدت للالتزام بقيم الخير : « ونكف شح نفوسنا » جهاد النفس هذا بمرتبتيه ، أثمر كرمًا ، وعطاءً بأجود الأموال وأفضلها : « آمن مالنا »[1] وحين ذكر فعلهم في زمن السلم مع حلفائهم وجيرانهم ، قابله بفعلهم زمن الحرب مع أعدائهم :

« ونجر في الهيجا الرماح وندعي »

« ونخوض غمرة كل يوم كريهة . . وغنمها للأشجع » وفي كلا البيتين كانوا هم المنتصرين : « ندعي . . . غنمها للأشجع » .

والشاعر بارع في تدرج معانيه ، وتآخيها ، انظر إلى قوله :

ونَقِـــي بِـــآمِنِ مَالِنَـــا أَحســـابَنا ونُجِرُّ في الهَيْجا الرمـــاحَ ونَـــدَّعي

الوقاية ، فرط الصيانة[2] ، ومن عادة شعراء الجاهلية أن يصوروا بذل المال في سبيل المحافظة على السمعة بالدرع التي تقي صاحبها وتحميه ، من ذلك قول المثقب العبدي[3] :

---

(١) آمن المال : ما قد أمن لنفاسته أن ينحر ، عنى بالمال : الإبل (اللسان ـ أمن) .

(٢) (اللسان ـ وقى) ، (الزمخشري ـ الكشاف ـ ج١/١١٩)

(٣) المفضليات ـ ٢٩٥

أجعـــل المـــال لعرضـــي جنـــة[1] إن خير المـــال مـــا أدى الـــذمم

وقول حاتم الطائي[2] :

وأجعل مالي دون عرضـــي جنـــة لنفسي ، فأستغني بما كان من فضل

وهذا يتلاءم مع الشطر الثاني من البيت ، الذي ينقلنا إلى أجواء الحرب والأسلحة والطعان فكأنه يضع علامة أسلوبية لطيفة لما سيأتي ، والعجب أن كرمهم كان لحماية أحسابهم ، والحسب : هو الشرف الثابت في الآباء ، وما يعده الإنسان من مفاخر آبائه ، لأنهم كانوا إذا تفاخروا عَدَّ المفاخرُ منهم مناقبه ، ومآثر آبائه ، وحَسَبَها ، فالحَسْبُ : العَدُّ والإحصاء ، والحَسَبُ : ما عُدَّ[3] ، فهو « مأخوذ من الحساب ؛ لأنهم كانوا إذا تفاخروا عدوا مناقبهم ، ومآثر آبائهم وقومهم وحسبوها ، فيحكم لمن زاد عدده على غيره »[4] فبذل المال إنما كان منهم حماية للحسب ، وشجاعتهم في الحرب حماية للنسب : « وندعي » وذلك في لحظة التمكن من العدو ، عندها يعلو هتاف النصر : « خذها وأنا ابن فلان » ، فجمع بين الحَسَبِ والنَّسَبِ في سياق واحد .

وقوله : « ونقيم في دار الحفاظ » وما بعدها ، مواقف لا تكون إلا ممن انتصر على نوازع الضعف في نفسه ، وانتصر على أعدائه في حربه ، فاستطاع أن يقيم في دار الحفاظ ، ويصبر على ما لا يُصبر عليه ، وهذه ذروة المجاهدة والمصابرة ، حين يقيمون على شِفَار السيف .

---

(١) جُنَّة : الدرع ، وكل ما وقاك من سلاح وغيره (اللسان ـ جنن) .

(٢) ديوان حاتم الطائي ـ دراسة وتحقيق : عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤١١هـ /١٩٩٠م ص١٤٨

(٣) اللسان ـ حسب .

(٤) فتح الباري ـ ج٩ ـ كتاب النكاح ـ ص١٦٩ ، شرح حديث رقم ٥٠٩٠ « تنكح المرأة لأربع : لمالها ، ولحسبها ، وجمالها ، ولدينها ، فاظفر بذات الدين تربت يداك » .

الفقرة الثالثة : (١٦-٣١) :

١٦- فَسُمَيَّ مَا يُدريك أنْ رُبَ فتيـةٍ بَـاكَرْتُ لَـذَّتهم بِـأَدْكَنَ مُتْـرَعِ[١]

١٧- مُحمَّرةٍ عَقْبَ الصبوحِ عُيُونـهم بِمَرَيَ هناك من الحياةِ ومَسْمَعِ[٢]

١٨- بَكَرُوا عليَّ بسحرة فصَـبحتهم مِنْ عاتقٍ كَـدَمِ الغـزالِ مُشَعْشَـعِ[٣]

١٩- مُتَبَطحِّين على الكَنيفِ كأَنـَّهم يَبْكُـونَ حـولَ جنَـازَةٍ لم تُرْفَـعِ[٤]

٢٠- ومُعَرَّضٍ تَغْلِى المَرَاجـلُ تحتَـه عَجَّلْـتُ طَبْخَتَـه لـرَهْطٍ جُـوَّعِ[٥]

٢١- ولديَّ أَشْـعَثُ باسـطٌ لِيَمِينـه قَسمًا لقـدْ أَنضـجتَ ، لم يَتَـوَرَّعِ[٦]

٢٢- ومُسَهَّدِينَ من الكَلاَلِ بَعَثْـتُهمْ بعـدَ الكَـلاَلِ إلى سَـوَاهِمَ ظُلَّـعِ[٧]

٢٣- أَوْدَى السِّفارُ بِرِمَّهـا فتَخالُهـا هيمًـا مُقَطَّعَـةً حبـالُ الأذرُعِ[٨]

٢٤- تَخِدُ الفَيافِي بالرِّحـالِ وكلُّهـا يَعْدُو بِمُنْخَرِقِ القَمـيصِ سَـمَيْدعِ[٩]

---

(١) أدكن : لون إلى الغبرة بين الحمرة والسواد (الثعالبي ـ فقه اللغة ـ ٥٦) مترع : مملوء .

(٢) الصبوح : شرب الغداة ، بمري هناك من الحياة ومسموع : بمنظر من الحياة ومسمع ، حيث يرون ما يشتهون ويسمعون .

(٣) بسحرة : الوقت قبل الفجر ، صبحتهم : سقيتهم الصبوح ، عاتق : خمر عتيقة ، مشعشع : مرقق بالماء .

(٤) متبطحين : مستلقين على وجوههم ، الكنيف : حظيرة من خشب أو شجر تتخذ للإبل لتقيها الريح والبرد .

(٥) معرض : اللحم الذي لم يبالغ في إنضاجه (اللسان ـ عرض)، المراجل : جمع مرجل ، وهو ما يطبخ فيه .

(٦) أشعث : المضرور المحتاج ، أصله من شعث الرأس ، باسط ليمينه : باذل لها ، يحلف من الجهد والضر ليطعمه ، يقول : قد أنضجت ، ولم ينضج ، لم يتورع : لم يستثن .

(٧) ومسهدين : المسهد الممنوع من النوم ، الكلال : الإعياء ، السواهم : الإبل الضامرة لشدة التعب ، ظلع : أن تشتكي أيديها .

(٨) أودي : ذهب به ، السفار : مصدر (سافر) ، برمها : مخ العظم ، هيمًا : من الهيام وهو داء يأخذ الإبل شبيه بالحمى من شهوتها الماء ، تشرب فلا تروى ، فإذا أصابها ذلك فصد لها عرق فيبرد ما تجد ، أي : كأنها مقطعة العروق ما تقدر على المشي .

(٩) تخد : من الوخدان وهو أن يرمي البعير بقوائمه كمشي النعام ، سميدع : الجميل الشجاع .

٢٥- ومَطيةٍ حَمَّلْتُ رَحْلَ مطيَّةٍ حَرَجٍ تُنَمُّ مِن العِشارِ بدَعْدَعِ[١]

٢٦- وَتَقي إذا مَسَّتْ مَناسِمُها الحَصَى وَجَعًا وإنْ تُزجَرْ به تَتَرَفَّعِ[٢]

٢٧- وَمُنَاخِ غَيرِ تَئِيَّةٍ عَرَّسْتُهُ قَمِنٍ منَ الحَدثَانِ نابِي المَضْجَعِ[٣]

٢٨- عَرَّسْتُهُ وَوِسادُ رأسي ساعدٌ خاظِي البَضيعِ عُروقُه لم تَدْسَعِ[٤]

٢٩- فَرَفَعْتُ عنه ، وهْو أحمرُ فاترٌ قد بانَ منِّي غيرَ أنْ لم يُقْطَعِ

٣٠- فَتَرى بحيثُ تَوَكَّأَتْ ثَفِناتُها أَثَرًا كمُفْتَحَصِ القَطا لِلْمَهْجَعِ[٥]

٣١- ومتاعِ ذِعْلِبةٍ تَخُبُّ براكبٍ ماضٍ بِشِيعَتِهِ وغيرِ مُشَيَّعِ[٦]

لايزال الشاعر ينشد نشيد الفتوة بين يدي سمية ، وقد صدر هذا الفصل بالفاء ؛ التي وثقت العلاقة بين هذا الفصل وسابقه ، ثم حذف أداة النداء هنا ؛ لأن القرب قد ازداد ، والقلب صار مفعمًا بحب الصاحبة ، ثم جاء بأسلوب يثير

---

(١) حرج : الناقة الضامرة ، تنم : من النم وهو الإغراء ، دعدع : كلمة يدعى بها للعاثر ليرتفع ، في معنى : قم وانتعش واسلم ، فلما جاء الإسلام كره ذلك فقالوا : اللهم ارفع وانفع .

(٢) تقي : من الوقي ، وهو الحفا ، يقال : فرس واق ، إذا حفي من غلظ الأرض ورقة الحافر والفرس الواقي الذي يهاب المشي من وجع يجده في حافره (اللسان ـ وقى) ، المَنْسِم : طرف خف البعير ، وقيل : منسما البعير ظفراه اللذان في يديه ، وقيل هو للناقة كالظفر للإنسان (اللسان ـ نسم) ، المناسم : خف البعير .

(٣) ومناخ ، موضع إناخة الإبل ، تئية : تمكث وانتظار ، عرسته : التعريس : نزول القوم من السفر ليلاً ، قمن : خليق وجدير ، الحدثان : نوب الدهر وحوادثه ، نابي المضجع : لا يطمئن فيه لخوفه منه .

(٤) خاضي البضيع : كثير اللحم ، لم تدسع : لم تمتلئ من الدم .

(٥) الثفنات من كل ذي أربع ما يصيب الأرض منه إذا برك ويحصل فيه غلظ من أثر البرك ، الركبتان والمرفقان وكركرة البعير . مفتحص القطا : حيث يفحص في الأرض لبيضه ، المهجع : موضع الهجوع والهدوء والنوم والسكون . القطا : طائر معروف يقال في المثل : إنه لأدل من قطاة لأنها ترد المياه ليلاً من الفلاة البعيدة (اللسان/ قطا).

(٦) متاع : كل ما ينتفع به ، ذعلبة : ناقة سريعة ، تخب : ضرب من العدو .

الاهتمام ، ويجذب الأسماع ، حين قال : «ما يدريك» وقد جاء هذا الأسلوب في القرآن ، كقوله تعالى : ﴿ يَسْـَٔلُكَ ٱلنَّاسُ عَنِ ٱلسَّاعَةِ ۖ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِندَ ٱللَّهِ ۚ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ ٱلسَّاعَةَ تَكُونُ قَرِيبًا ﴾ (الأحزاب: ٦٣) ، وقوله عز وجل : ﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ ٱلْكِتَـٰبَ بِٱلْحَقِّ وَٱلْمِيزَانَ ۗ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ ٱلسَّاعَةَ قَرِيبٌ ﴾ (الشورى: ١٧) وقوله سبحانه : ﴿ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ﴾ (عبس: ٣) ومن هذا الشطر انبثقت خيوط المعاني التي ستمتد في بقية الفصل ، ولذا آثرت جعلها ضمن فصل واحد ، لما بينها من ارتباط نحوي ودلالي ، فقوله : «فسمى ما يدريك أن رب فتية» الاسم المجرور برب هنا عطفت عليه خمسة أسماء :

(ومعرض/ ومسهدين / ومطية / ومناخ / ومتاع)

فكل الأحاديث التي ذكرها الشاعر عن هذه الخمسة هي داخلة ضمن سياق خطابه لسمية ، فسمية في هذا النص هي قطب الرحى ، وبؤرة الاهتمام ، فبماذا حدثها بعد حديث الفخر القومي الذي مضى؟ لقد روى لها الشاعر مواقف متباينة من حياته ، حدثها حديث الندامى اللاهين ، وحديث الرهط الجياع ، وحديث رفاق الرحيل المنهكين ، وحديث المطية المتعثرة ، وحديث المكان المخوف ، فما الجامع بين كل هؤلاء ؟ وما مناسبة أول منها بثان ، وثان منها بثالث؟ وما وجه تقديم ما بدأ به ، وما وجه تأخير ما ختم به ؟ كل هذه الأسئلة تعترض قارئ القصيدة وتستفزه . أول ما بدأ به الشاعر في الفصل الثالث هو مشهد فتية مجلس الخمر ، رفاق الشاعر وندماؤه . وهو يسقيهم الخمر ويرويهم . فما وجه العلاقة بين ذلك وبين الفصل الذي سبقه ودار فيه حديث الفخر والحرب والصبر على الأهوال؟ إن الأضداد كثيراً ما تستدعي بعضها ، وبتحاورها يبرز كل منها كأوضح ما يكون ، فذكر الصعوبات قد يستدعي ذكر المسرات ، ويمكن أن نرى وجه العلاقة من زاوية أخرى . وهي أنه حين حدث الصاحبة في الفصل السابق عن مفاخر قومه انتشى ، واهتز ، وتنامى إحساسه بذاته ، فأراد إبراز تفرده وتميزه بين المتميزين ، وأنه صفوة الصفوة ، ولذلك نجد أن الفصل الثالث متشكل من سلسلة من المواقف التي يتألق فيها الشاعر ،

حيث يبرز ما يختص به من فاعلية وحيوية ، وكأنه يقول : « يا سمية إنني رجل المواقف والمهمات والمدلهمات ، فمثلي لا يترك » وإذا دققنا النظر في أسلوب الفصل الثالث ، وجدنا الشاعر يعطيه بصمة خاصة ، حيث لم يخاطب ذاته كما في الفصل الأول ، ولم يتحدث بضمير الجمع كما في الفصل الثاني ، وإنما استخدم ضمير المتكلم لإبراز ذاته :

(فتية ← باكرت لذتهم + فصبحتُهم)

(الرهط الجوع ← عَجَّلْتُ طبخته ـ أي المعرض)

(ومسهدين من الكلال ← بعثتُهم)

(ومطية ← حَمَّلتُ)

(ومناخ غير تئية ← عرستُه)

فالشاعر في الفصل الأول ذات منشطرة بين متكلم مفجوع بالرحيل يحث مخاطبًا على الفعل : تمتع ، هذه الروح المقاومة أرادت مددًا وقوة ، فترى الشاعر في الفصل الثاني ذات مندمجة في الجماعة ، منها يستمد قوته ، ومنها ينطلق نحو التفرد والتميز ، فإذا هو في الفصل الثالث ذات قيادية للجماعة ، متميزة عنها ، فكل المواقف التي كونت هذا الفصل تجد أن الشاعر يتخذ موقع أشبه ما يكون بالموقع القيادي للجماعة ، حيث تبرز فاعليته وتميزه وفتوته في أي جماعة وُجِدَ فيها :

« فتية / رهط جوع / مسهدين من الكلال »

فالشاعر يريد أن يثبت أنه دائمًا هناك في قلب المشهد ، يسقي ، ويطعم ، ويحفظ ، ويصلح ، ويواجه .

والملمح الآخر الذي يبدو في حديث الشاعر عن علاقته بالجماعة ، هو ما أشاعه من لمسات الرحمة والحنان والرفق بهم ، والحرص عليهم ، وحين تعلم الصاحبة تحليه بهذه الخصال ، فإنها تنزل من نفسها أكرم منزل ، فالمرأة قد تنفر من الشجاع الفظ الشرس ، أما من جمع الوفاء والشجاعة والقلب الحنون الرحيم مع من حوله ـ أيًّا كانوا ـ فهي تنظر إليه بكل إكبار وإعجاب .

ونقف الآن على جزئيات هذا الفصل ، وأولها حديث الفتية اللاهين .

سبقت الإشارة إلى وجه ابتدائه هذا الموضع بنداء سمية مع حذف أداة النداء ، إيماء إلى أنها ازدادت قربًا على قرب ، ثم ما في قوله : « ما يدريك » من إثارة وتنبه ، واتبع ذلك بـ (رب) التي تفيد التكثير هنا ، وهذا يزيد من تألق الشاعر وتميزه ، أمام جماعة (الفتية) ، « باكرت لذتهم بأدكن مترع » إنَّ الشاعر حين نادى ، واستفهم ، ثم جاء بالجار والمجرور ، إنما ألقى أضواء ساطعة على الفعل الذي أسنده إلى نفسه : « باكرت » الذي هو قلب البيت ، ولبه ، بل هو قلب المشهد كله ، وكل ما قبله وما بعده إنما هو روافد ، وجداول تتدافع لتصب فيه ، فتزيد من ألقه وقوته ؛ لأن مبتغى الشاعر إثبات جدارته وقياديته وفاعليته أمام سمية ، وهذا ما يحققه الفعل (باكرت) ، ولذا تجا الأبيات في هذا المشهد لا تتبع التسلسل المنطقي للأحداث ، فمع أن المشهد ذو طابع قصصي ، إلا أن من شأن الشعراء ـ حتى في مثل هذه السياقات ـ عدم الالتزام بالتسلسل المنطقي للأحداث ؛ لأنهم يصورون الأحداث وقد التبست بوجدانهم ، وامتزجت بمشاعرهم ، فأقواها تأثيرًا يحوز صدر كلامهم ، ويتراجع ما دون ذلك إلى خلفية المشهد ، ولو حاولنا أن نعيد الأحداث حسب تسلسلها المنطقي لأخذت شكلاً آخر تفقد معه وضاءة الشعر وشفافيته[1] ، لأنه حين قال : « أن رب فتية »

---

(١) أشار الشيخ محمد أبوموسى إلى هذه الفكرة بإيجاز في معرض حديثه عن البيتين (١٦ ، ١٧) حيث قال : « ولو كنا نرتب الشعر ترتيبًا منطقيًّا كما ينسق في الفكر لقلنا إن هذا البيت يذكر بعد قوله : « فسمي ما يدريك » ولقلنا أيضًا : كيف قال « بكروا علي بسحرة » وقد قال قبلاً « باركت لذتهم » ، ولو فعلنا لأفسدنا الشعر وغسلناه ، وذهبنا به ؛ لأن الشعراء لا يخضعون لهذا ، وإنما يقولون وهم في فوران تختلف جهات اندفاعه وتتشتت ، وتتفرق ، وكأنها على غير نظام ، ولكنها في عمقها النفسي تنبع من نبع يجري على نظام من الإبداع عجيب ، وهذا درس يطول القول فيه » . انظر قراءة في الأدب القديم ـ ص ٢٢٢ ==

بكروا علي بسحرة فصبحتهم ... من عاتق كدم الغزال مشعشع
محمرة عقب الصبوح عيونهم ... بمري هناك من الحياة ومسمع
متبطحين على الكنيف كأنهم ... يبكون حول جنازة لم ترفع

أي : بكروا عليه ، فصبحهم ، فاحمرت عيونهم ، فصاروا متبطحين على الكنيف ، ولكن السياق لو جاء على هذا النحو لقتل هدف الشاعر ، فأين سيضع قوله : «باكرت لذتهم» الذي هو عنوان فتوته وقياديته؟ لذا قدَّم الشاعر من الأحداث ألصقها بوجدانه ، فها هو ذا يسقي رفاقه ، بل إنه يباكر إلى سقايتهم ، وهو لم يقل : باكرتهم« وإنما قال : «باكرت لذتهم» فاللذة هي الظامئة ، وهي المتلهفة ، والشاعر متجاوب مع هذه الحاجة ، وشاعر بها ؛ فيباكر إلى إرواء لذاتهم العطشى . وأجواء البكور . وأشعة الفجر الأولى بطهارتها ونقائها تشيع في المشهد كله : «باكرت / بكروا / بسحرة» وهذا يجعل السياق يتناغم وينسجم مع القصيدة كلها،التي ولدت في أحضان الفجر: «بكرت سمية بكرة»[1] وقوله : «بأدكن مترع» أي بزق أدكن مملوء ، والدكنة

== وللشيخ محمود شاكر ـ رحمه الله ـ حديث رائع عن التشعيث في كتابه : نمط صعب ونمط مخيف .

(١) هناك شاعر من شعراء المفضليات أقدم من الحادرة ، قال الأصمعي أنه أكبر من جد لبيد ، وهو : ثعلبة بن صعير المازني ، ورد له نص في المفضليات في بعض أبياته ما يذكر بأبيات الحادرة في مشهد الخمر ، ولكن تتابع الأحداث في نص ثعلبة جاء إلى حد كبير موافق لتسلسل المنطق المألوف في مثل هذه المقامات حيث يقول :

بيض الوجوه ذوى ندى ومآثر ... أسمي ما يدريك أن رب فتية
سبطي الأكف وفي الحروب مساعر ... حسني الفكاهة لا تذم لحامهم
قبل الصباح وقبل لغو الطائر ... باكرتهم بسباء جون ذارع
وسماع مدجنة وجدوى جازر ... فقصرت يومهم برنة شارف
لا ينثنون إلى مقال الزاجر ... حتى تولى يومهم وتروحوا

المفضليات ـ ص١٣٠ ، ١٣١

لون إلى الغبرة بين الحمرة والسواد ، وإشارته إلى امتلاء الزق فيها إيماء إلى كرمه وبذله وسماحة نفسه ، ويصف الشاعر تأثير الخمر على رفاقه ، حيث احمرت عيونهم ، فقوله « محمرة » وهي نعت للفتية[1] ، فالشاعر فصل بين (الموصوف ، وهو الفتية) و(الصفة ، وهي محمرة) بجملة هي من نفسه بمكان ، وهي : «باكرت لذتهم بأدكن مترع» ، وقوله : «بمري هناك من الحياة ومسمع» حيث يرون ما يشتهون ، ويسمعون ما يشتهون ، فالشاعر حريص على إرواء كل حواسهم ، من تذوق ، وبصر ، وسمع : لحظة الارتواء الرائعة هذه جعلت الشاعر يقدمها على «بكروا عليَّ بسحرة» لأنها نتيجة عميقة ومؤثرة لفعله الذي صدر به المشهد : « باكرتُ » .

ومازالت أنفاس البكور تملأ أجواء المشهد : « بكروا ، بسحرة ، فصبحتهم » ثم قال : « من عاتق كدم الغزال مشعشع » أي : من خمر معتقة حمراء كدم الغزال ، قد مزجت ، ورققت بالماء ، وإذا تأملنا هذه الأوصاف ، وهذا المشهد فإننا نقف أمام لمحة أسلوبية فيه ، وهي : سيطرة اللون الأحمر ، بتدرجاته ، فزق الخمر أدكن ، وهو لون إلى الغبرة بين الحمرة والسواد ، والخمر حمراء « كدم الغزال » ، وعيون الفتية عقب شرب تلك الخمر صارت محمرة ، ومع أن القصيدة كلها مصطبغة بالحمرة ، إلا أنها تركزت بوضوح في هذا المشهد بالذات ، وربما يعود ذلك إلى ما ذكره العلماء من أن الأحمر هو لون الحيوية والشباب[2]، وفي اللغة العربية حين يقال : الأحمران ، فالمراد : النبيذ ، واللحم ، قال الجوهري : أهلك الرجال الأحمران : اللحم والخمر[3]، ولذا لا تعجب حين نجد الشاعر يتبع مشهد الخمر ، بمشهد اللحم : « ومعرض تغلي المراجل تحته » ولكن الفرق هنا أن الشاعر يقدمهما للآخرين بسخاء وعطاء وحب ، فهو الذي يسقي ، وهو الذي يطعم .

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٥٩

(٢) أحمد مختار عمر ـ اللغة واللون ـ عالم الكتب ، القاهرة ، ط٢/١٩٩٧م ، ص٢٢٩

(٣) لسان العرب ـ حمر .

الأمر الآخر المثير للاهتمام في هذا المشهد هو وجود تلك الفكرة المشتركة التي برزت في فصول القصيدة السابقة ، وهي :

(اليد التي تسقي ظامئًا سائلاً أحمر)

اليد هنا هي يد الشاعر : «باكرت لذتهم ، فصبحتهم» والظامئ هم الفتية ، والسائل الأحمر هي الخمر التي كدم الغزال ، وهي سقيا تصل بالظامئين إلى الارتواء ، حتى يبدو أثر الارتواء عليهم : «محمرة عيونهم ، متبطحين على الكنيف» .

وباكتشاف هذه الفكرة في فصول القصيدة يظهر ـ جليًّا ـ الترابط العضوي الرائع الذي حقق تلاحم القصيدة وتماسكها .

وينهي الشاعر هذا المشهد بنقل صورة الفتية وقد بلغ الانتشاء بهم ذروته ، وسرى فيهم الفتور ، فتمددوا هنا وهناك ، متبطحين على الكنيف ، وشبه حالتهم تلك وكأنهم : «يبكون حول جنازة لم ترفع» هذا التشبيه يشكل مفاجأة ؛ لأننا أمام موقفين متضاربين متباعدين . أولهما هو موقف اللذة والنشوة التي بلغت مداها ، فسرى الخدر في الفتية ، فتراهم متبطحين ، والثاني موقف الحزن والوداع الأخير والبكاء حول جنازة لم ترفع» فكيف يمكن أن نفهم هذه الصورة؟

الشعر الجاهلي يمكن أن يكشف لنا السر ، ففي العديد من قصائده يتلاحق ذكر مجلس الخمر واللذة ، وذكر الموت ، تارة يتقدم هذا ، وتارة يتقدم ذاك ، وفي كل الحالات فهما متجاوران متتابعان بصورة تبعث على الحيرة والتساؤل ، ففي إحدى قصائد علقمة بن عبدة[1] نجد فكرة الموت تسيطر على ثمانية أبيات ، وبعدها مباشرة يأتي الحديث عن مجلس الخمر والملذات وما فيه من أنس وبهجة ، وقد بدأ ذكر الموت بقوله :

---

(١) المفضليات ـ ٤٠١ ، ٤٠٢

بَلْ كُلُّ قَومٍ وإنْ عَزُّوا وإنْ كثـروا عَرِيفهم بِأَثَـافِي الشَّـرِ مَرْجُـوْمُ
ومنها : وَمَـنْ تَعَـرَّضَ للغِربَـانِ عَلَـى سَـلاَمته لابُـدّ مَشْـؤُومُ
وَكُلُّ حِصْنٍ وَإنْ طالـتْ سـلامته عَلَـى دَعَائِمِـه لابُـدْ مَهْـدُوْمُ

هذا السياق الذي تفوح منه رائحة الموت، وحتمية الفناء يأتي بعده مباشرة:

قَدْ أشهدُ الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِـمٌ والقومُ تصرعهم صَهْبَاءُ خُرْطُـوْمُ

وأعجب منها أبيات لمتمم بن نويرة[1] قدَّم فيها حديث الخمر قبل حديث الموت المريع، وربطهما بحِرَفيَّه فنية عالية:

وَلَقَدْ سبقتُ العـاذلاتِ بشـربةٍ رَيَّا ، وراووقـي عظـيمٌ مُتْـرَعُ
جَفْنٌ من الغربيبِ خـالصُ لونـه كدم الذَّبيحِ إذا يُشَـنُّ مشعشـعُ
ألهو بـهـا يومًـا وألهـي فتيـة عن بـثهم إذ أُلبسـوا وتقنعـوا
يَا لهف مِـنْ عَرفَـاءَ ذاتِ فليلـة جاءتْ إلَيَّ عَلَـى ثَـلاَثٍ تخمـعُ

ثم يمضي في حديث رهيب عن لحظات الموت والاحتضار، والضبع تنهشه، وتطعم جراءها. وكأن متمم بن نويرة قد قدم الإجابة لنا حين قال: ألهو، وألهي عن بثهم إذ ألبسوا وتقنعوا، فالخمر عندهم شراب النسيان، ومنفذ للهروب من فكرة الموت التي تسحق أرواحهم، وتطاردهم بأشباحها المخيفة ولذا تجد طرفة بن العبد[2] يعلنها أمام معارضيه:

كـريم يـروي نفسـه في حياتـه ستعلمُ إنْ متنا صَدَى أينا الصَّـدِي

بل إننا نرى لدى طرفة صورة غريبة تذكرنا بالمفاجأة التي حملتها لنا صورة الحادرة، فهو كذلك كان في مجلس خمر ولذة وغناء، ثم جاء التشبيه المفاجأة:

إذَا رَجَّعَتْ في صوتـهـا خِلْتَ صَوْتَهَا تجـاوب آظـارٍ عَلَـى ربـعٍ رَدي

---

(١) المفضليات ـ ٥٢

(٢) ديوانه ـ تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د ط، ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م ـ ٣٥

إن ترانيم الغناء الرقيق استحالت في أذن طرفة إلى صرخات فقد وألم على ميت ، أيًّا كان هذا الباكي وهذا المبكي عليه ، ألا يذكر هذا ببيت الحادرة وتشبيهه؟ صوت المغنية صار صوت نائحة عند طرفة ، والفتية المتبطحون من خدر الخمر صاروا يبكون حول جنازة لم ترفع ، إنه ظلام الوثنية الثقيل ، يخنق أرواحهم ويجلدها برعب الفناء القادم لا محالة ، هذا الهاجس يأبى إلا أن يطل برأسه المريع في لحظات اللذة التي يختطفها الشاعر من براثن زمنه القاسي[1].

ثم ينقلنا الشاعر إلى لقطة أخرى من ماضيه المجيد ، حين يرينا مشهد كرمه وإطعامه الجياع ، وكما فعل في مشهد السقيا ، كذلك كان شأنه في مشهد الإطعام ، حيث جعل فعله بؤرة الاهتمام : « عَجَّلْتُ طبخته » وقوله : (عجّلتُ) يذكّرنا بقوله فيما سبق : « باكرتُ » إنها سرعة الاستجابة من الشاعر ، ولهذا الطعام خصوصية : « ومعرض تغلي المراجل تحته » المعرَّض هو اللحم الذي لم يُبالغ في إنضاجه ، وبالتالي نلازال محتفظًا بشيء من حمرته المميزة ، وتحته المراجل ـ وقيل ، هي قدر النحاس خاصة[2] ـ تغلي بفعل نار ملتهبة مشتعلة ؛ لأن جَعْلَ اللحم معرضًا ، وغليان المراجل لا يكون إلا من نار قوية ، فالشاعر لَوَّن المشهد بتدرجات لونية دافئة للون الأحمر ، من لون اللحم ، إلى لون القدور ، إلى لهب النار المشتعلة ، إنه دفق الحيوية والحياة والنشاط يسري في كل شيء ، وقوله : « عجلت وطبخته » فيه تشابه تركيبي نحوي بقوله : « باكرت لذتهم » (فعل ماض ، الفاعل ضمير المتكلم ، مفعول به) وربما يعود ذلك إلى أن هذين المعنيين متكاملان ومترابطان ، ففيهما نجد الجماعة المتلهفة المحتاجة : (فتية / رهط جوع) والشاعر يروي اللهفة ، ويشبع الاحتياج : (باكرتُ لذتهم / عجلتُ طبخته) فتراه يؤكد ويلح على إبراز ذاته ، وأنه المقصد والمأم :

---

(١) يمكن أن يدخل فيما سبق ذكره من تجاور ذكر الموت وذكر اللذة قول زهير حين شبه الندامى المخمورين بالقتلى ، ديوانه ، ص٨١ :

أمشّي بين قتلى قد أصيبت نفوسهم ، ولم تقطر دماء

(٢) اللسان ـ رجل .

«بكروا عليَّ ، ولديَّ أشعث»

وفي البيت الثاني : «ولديَّ أشعث باسط ليمينه» تتألق عاطفة الشاعر الرحيمة الحنونة برهط الجياع ، والرهط هم الجماعة من الثلاثة إلى العشرة[1] ، ومن بينهم يبرز أشعث باسط ليمينه ، قد أضناه الجوع ، وبرح به ، فيستحث الشاعر ويستعجله وقد سبق أن عَجِلَ الشاعر وسارع : «عجّلت» ، ولكن هؤلاء الجوَّع لا يطيقون صبرًا ، فتمتد يد الأشعث ، سائلة ، ملحة ، لا يـمـل ولا ييأس ، ويشفع ذلك بالأيمان : «قسمًا لقد أنضجتَ» وهنا تبرز اليد : «باسط ليمينه» ومجيء (اليد) ومتعلقاتها ، من أصابع ، وعروق ، ونحوها ، برزت في بداية القصيدة بصورة خافتة متوارية خلف ظلال المعاني ، في قوله : «أدرَّته» والإدرار لا يكون إلا بمسح يد حنون متلطفة . ثم رأينا يدًا من خلف المعاني تومض في قوله «رفع اللواء»، ثم تنامت حتى رأينا طرف اليد ، وهو : (الإصبع)، يظهر بكل جلاء في نهاية الفصل الثاني «سقم يشار لقاؤه بالإصبع»، ثم توارت ثانية في مشهد الخمر وإن علم وجودها ضمنًا ؛ لأن سقيا الرفاق كانت بيد الشاعر ، وها هي ذي تبرز مجددًا في مشهد الرهط الجوَّع كاملة : «باسط ليمينه» ، ثم تأتي في مشهد الرحلة مسيطرة على المشهد في حديث الشاعر عن (يدي الناقة) وآلامها ، وعثارها ، وظلعها ، وعدوها ، فلا عجب أن يكون ختام مثل هذه القصيدة أبيات فريدة في وصف اليد «يد الشاعر» كما سيأتي .

ونصل مع الشاعر إلى المشهد الثالث (الرحلة) ونجوم هذا المشهد هم رفاق السفر المنهكون ، والمطايا التي أضناها الترحال ، أما بطل المشهد ـ بلا منازع ـ فهو الشاعر ؛ لأنه يستنهض روح المقاومة والمجاهدة فيمن حوله : الرفاق / المطايا . بيده الحية الفتية التي لا تفتر ، ولا تضعف ، بينما تجاهد أيدي الآخرين ما يعتريها من ضعف وعجز وصعاب ، وهنا يجب ألا ننسى ما ألمح

---

(١) اللسان ـ رهط ، «الرهط . ما دون العشرة من الرجال لا يكون فيهم امرأة» .

إليه الشاعر في السياقات السابقة عما تتصف به أيدي الآخرين من النقائص ، حيث ذكر :

اليد الخائفة : «سقم يشار لقاؤه بالإصبع»

اليد الجائعة : «ولدي أشعث باسط ليمينه»

وحين جاء إلى هذا المشهد وقف وقفة طويلة تثير التساؤل عند جملة صفات في المطايا ، محورها : (يد الناقة) وهي صفات تتراوح بين السلبية والإيجابية ، ولعل السلبية هي الطاغية ، وجماعها أنها يد متألمة مجاهدة :

١- سَوَاهم «ضامرة لشدة التعب» .

٢- ظلع «تشتكي أيديها» مرتبطة باليد .

٣- أودى السِّفار برمها «ذهب بلحومها وشحومها» .

٤- هِيَمًا مقطّعة حبال الأذرع «الهيام داء شبه بالحمى من شهوتها الماء فتشرب فلا تروى ، فإذا أصابها ذلك فصد لها عرق فيبرد ما تجد» مرتبطة باليد

هذه المطايا تواجه تحديات : جوع ، وظمأ ، وإعياء ، وهي مصاعب تحدق بالمطايا وتؤثر على أيديها ، ولكنها تقاوم : «تخد الفيافي» ، «كلها يعدو» والوَخَدَان والعدو عَبَّرَ عنهما بالفعل المضارع : «تخد/ يعدو» ليشير إلى أفعال تتجدد ، وكلا الفعلين يرتبطان بالحركة السريعة المتواصلة ، فالشاعر بدأ مشهد رفاق الرحلة بوصف كلال الرفاق ، والمطايا ، ولكنه أنهاه بتجاوزهم للمعاناة وصبرهم عليها ، والرفاق كانوا في مطلع المشهد «مسهَّدين» وختم ذكرهم بالثناء عليهم بطول معالجة الأسفار حتى يتخرق القميص ، مع الاتصاف بالجمال والشجاعة : «سميدع» ، أي أن (الفتوة) في الرفاق ، وفي المطايا ، هي التي انتصرت في النهاية ، وما كان لهذا النصر أن يكون لولا (صوت المقاومة) الذي مثله الشاعر لقوله : «بعثتهم» أي : هتفت بهم ، وأثرتهم لمتابعة الرحلة والصبر ، وهو صوت سيتنامى دوره الفاعل في مشهد المطية الذي تلا مشهد الرفاق ، فهو حين ذكر أن المطايا واصلت عدوها السريع رغم

آلامها «تخد / يعدو» كان لابد أن يصيبها الإنهاك ويبلغ منها كل مبلغ ، فأخذت تتعثر ، وهنا يبرز الشاعر ، فهو يَحْمِلُ رحلها عنها إلى مطية أخرى ، ليخفف بعض ما تجد من الإعياء ، أما المطية التي تحمل الرحل فهي مطية ضامرة طويلة[1] ، ومع أن الإنهاك يغلبها أحيانًا فتتعثر ، إلا أنها سرعان ما تنهض ، وتواصل السير ، بفعل هتاف المقاومة الذي يصدره الشاعر : «دعدع»[2] ويستمر الصراع بين الألم والصبر ؛ لأن كثرة السفر والترحال أصاب أخفافها بالحَفَا ؛ فتهاب المشي خاصة على الحصا ، لما يسبب لها من الآلام المبرحة حتى لو مسته مسًّا ، وإبراز المناسم في هذا السياق له دلالته ، والمنسم : طرف خُفِّ البعير ، ففيه تركيز على جزء هام من يد المطية المتألمة ، وبذلك يتحقق ترابط قوي بين فصول القصيدة ، ويعلو صوت المقاومة هنا أيضًا : «تزجر به» فتنهض ناقته الأصيلة : «تترفع» ، وإذا تتبعنا خيط المعنى من بداية المشهد ستتملكنا الدهشة من تركيز الشاعر على يد الناقة وألمها الشديد ، بدءًا من اليد التي تشتكي الظلع ، إلى عروق الذراع التي تبدو كالمقطعة من العطش ، إلى عثارها من شدة الإعياء ، حتى يصل إلى طرف خف البعير : (مناسمها) التي تختلج ألمًا من مجرد مس الحصا فهي (يد متألمة) أشد ما يكون الألم ، ولكنها لا تستسلم لهذا الألم المبرح ، بل تقاومه ، وتستمر تخد الفيافي ، وتعدو ، حتى إن القصيدة لتنتهي بفعلها هي : «تخب براكب» فالناقة رَسَمَتْ ملحمة الصبر ، التي لابد وأن الشاعر قد بهر بها ، ورآها قدوة صالحة للصابرين المكافحين . ولذا حين نتأمل مشهد الرحلة

---

(١) اللسان ـ حرج .

(٢) ذكر ابن فارس هذا البيت ، باب القول على أن لغة العرب لم تنته إلينا بكليتها ، وأن الذي جاءنا عن العرب قليل من كثير ، وأن كثيرًا من الكلام ذهب بذهاب أهله ، وكأنه يرى أن لكلمة (دعدع) معنى لم يصلنا وروى أن النبي ﷺ قال : «لا تقولوا دعدع ، ولا لعلع ، ولكن قولوا : اللهم ارفع وانفع» قال ابن فارس : «فلولا أن للكلمتين معنى مفهومًا عند القوم ما كرههما النبي ﷺ» الصاحبي ـ ٦٩ ، ٧٠

بعنصريه : الرفاق/ المطايا ، نجد أن الحديث عن الرفاق ضئيل بالمقارنة مع الحديث عن المطايا ، حيث احتل حيزًا أكبر من المشهدين : مشهد «مسهدين» ومشهد «ومطية» وبدأ الحديث عن المطايا كمجموعة ، وسينتهي في آخر القصيدة بالتركيز على ناقة الشاعر ، التي هي شريكه الدائم خلال أسفاره الطويلة سواء كان في رفقة ، أو كان وحيدًا ، ولذا أخذت دائرة الاهتمام تركز شيئًا فشيئًا على مطية الشاعر :

«ومناخ غير تئية عرَّسته . . »

بعد طول الترحال ينيخ الشاعر مطيته لينال قسطًا من الراحة يتجدد بها نشاطه ، ولكن انظر إليه أين أناخ؟ إن أول ما وصف به مكان إناخته أنه «غير تئية» التئية : التمكث والانتظار . أي أنه ليس مكان انتظار وإقامة ، ومع ذلك يتحدى الشاعر فيقول : «عرَّسته» أي : نزلت فيه للاستراحة في آخر الليل ، ويتوالى سيل من الأوصاف المقلقة عن هذا المكان : «قمن من الحدثان ، نابي المضجع» أي جدير بحلول المصائب فيه ، لا يطمئن أحد فيه خوفًا منه ، وكل ما سبق يظهر مدى شجاعة الشاعر وبطولته في تحدي كل هذه الأخطار بقوله : «عرَّستُه» إنه يواجه (مشكلة المكان) التي طالما مثلت التحدي الأكبر لأهل ذلك الزمان ، فسمية رحلت نتيجة صعوبات مكانية ما : «خوف وجدب» والشاعر فخر بإقامته هو وقومه رغم أخطار المكان : «ونقيم في دار الحفاظ/ بسبيل ثغر لا يسرح أهله/ سقم . . » وهنا ينيخ ناقته وينام نومة خفيفة في أخطر مكان ، إنه يواجه المكان ، ويقاوم أخطاره في حِلِّهِ ، وترحاله ، ولذلك برز المكان الخطر في مشهدي التوتر :

«ونقيم في دار الحفاظ/ سقم يشار لقاؤه بالإصبع» : (الحل)

«ومناخ غير تئية» : (الترحال)

ولتأكيد بطولته وشجاعته تراه يكرر : (عرَّستُه) ، إنها ذروة التحدي والمقاومة لكل ظلال التوتر والخوف المحدقة به : «غير تئية / قمن من

الحدثان / نابي المضجع» وعند هذه الذورة لابد أن يبرز عنوانها ورمزها ، وهو (ساعد الشاعر) الذي ما فتئ يجاهد ويكافح من بداية القصيدة وعبر فصولها المتتالية ، كنا نرى لمحهُ من وراء الكلمات ، حتى صَرَّحَ به في النهاية . «ووساد رأسي ساعد» وهي إغفاءة خفيفة ، وكأنها استراحة المحارب ، الذي لا يلبث أن يقتحم من جديد غمار المكاره . وهو في إغفاءته تلك توسد ساعده الفتي ، المكتنز باللحم ، ذا العروق القوية الشابة غير الممتلئة من الدم ؛ لأنهم يرون أن ذلك إنما يكون للشيوخ ، ولم يلبث أن أفاق ، فنومته كانت قصيرة ؛ ولذلك قال : «فرفعتُ عنه» وإذا بساعده قد خدر ، وفتر ، وعلته حمرة ، حتى فقد الإحساس به ، وكأنه قد قطع ، وهو لم يقطع ، فماذا وراء هذه الكلمات[1]؟

إن ذكر النوم على ذراع ، في مكان مخوف ، في إغفاءة قصيرة ، هو دليل الشجاعة والفتوة ، وقد ورد عند زهير ما يشبه هذا الموقف حين قال :

وتنوقة عمياء لا يجتازها ... إلا المشيَّعُ[2] ذو الفؤاد الهادي
قفر ، هجعت به ولست بنائم ... وذراع ملقية الجران وسادي
وعرفت أن ليست بدار تئية ... فكصفقة بالكف كان رقادي

ولكن إغفاءة زهير كانت على ذراع ناقته ، وليس على ذراعه هو ، كما فعل الحادرة ، حيث نجد لديه تركيزاً واضحًا على ساعده ، وعروق ذلك الساعد ، وحمرته ، وهي علامات أسلوبية لها امتدادات حية سبقت الإشارة إليها في فصول القصيدة ، وهذا يكشف بجلاء عمق ترابط القصيدة وتلاحمها وتآخي معانيها .

---

(١) اللسان ـ بضع ، وشرح ابن الأنباري ـ ٦٢

(٢) ديوانه ـ ٢٤١ ، وقوله : «المشيع» أي : الجريء الشجاع ، الذي كأن معه من يشيعه لجرأته ، وفي اللسان : المشيع ، الشجاع ؛ لأن قلبه لا يخذله ، فكأنه يشيعه ، أو كأنه يشيع بغيره «مادة شيع» أما في قول الحادرة : «ماض بشيعته وغير مشيع» فيبدو أن الكلمة على حقيقتها . أي : حينًا مع رفاقه ، وحينًا وحيدًا في سفره .

والشاعر حين أفاق لم يحدثنا فقط عن ساعده ، وأثر إغفاءته القصيرة عليه ، بل اتبع ذلك بالحديث عن الأثر الذي تركته ناقته في المكان بعد نهوضها من استراحتها السريعة : «فترى بحيث تَوَكَّأَتْ ثفناتها» شَبَّهَ آثار ثفناتها[1] بأفاحيص القَطَا لصغرها ؛ لأن نجائب الإبل تصغر ثفناتها ، فقوله : «مفتحص القطا للمهجع» الأفحوص : مبيض القطا ؛ لأنها تفحص الموضع ، ثم تبيض فيه[2] ، للمهجع . للنوم والهدوء والسكون[3] فهل نرى وراء هذا التشبيه حنين جارف للسكن والأمن ودفء الاستقرار ، وأن هذا الإحساس استيقظ في نفس الشاعر وهو يكابد الأخطار والمهالك خلال رحلته التي وصف؟

ومع ذلك تراه يختم قصيدته بمتابعة رحلته على ناقته السريعة : «ذعلبة تخب» غير آبه بالمصاعب ، يمضي نحو هدفه بكل اقتدار ، سواء كان مع رفاقه ، أو كان وحيدًا مستغنيًا عن الرفقة .

فالقصيدة التي ولدت في لحظة رحيل : «بكرت سمية» تنتهي برحيل : «تخب براكب ماض» الرحيل في مطلعها كان رحيل الصاحبة ، والرحيل في نهايتها كان رحيل الشاعر ، وبين هذا وذاك فصول كفاح طويلة أنشدها الحادرة لسمية الصاحبة الراحلة ، فـ (سمية) هي قِبلة القصيدة ، يشرق اسمها في مطلع كل فصل ؛ فيبعث الحيوية في نفس الشاعر ، وهذا القول ذكره الباحثون من قبل حين حللوا القصيدة ، ولكن حديث الشاعر لها لم يكن مجرد فقرات فكرية لا رابط بينها ، من فخر ، إلى خمر ، إلى إطعام ، إلى رحلة ، إن القصيدة من بدايتها إلى نهايتها هي قصة كفاح وفتوة ، رغم الآلام العميقة ، والتحديات الصعبة ، التي يأتي في مقدمتها (مشكلة المكان) وما ينبثق منه من معاناة الجدب والقحط ، والظمأ ، والجوع ، والخوف ، وقد استطاع الشاعر بقدرته

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٦٣

(٢) اللسان ـ فحص .

(٣) اللسان ـ هجع .

الشعرية الرفيعة أن يجعل رمز كفاحه وعنفوانه : يده الفتية الشابة ، هذه المعاني التي شاعت في القصيدة استدعت سيطرة اللون الأحمر عليها ، وهو من مجموعة الألوان الدافئة التي تعطي إحساسًا بالطاقة والدفء[١] ، بل إن اللون الأحمر في التراث يرتبط دائمًا بالمزاج القوي . والشجاعة[٢] ، والحيوية ، والامتلاء بالحياة والشباب[٣] في ضوء كل هذه المعطيات السابقة بدت تلك الفكرة التي سبقت الإشارة إليها : (يد تسقى ظامئًا سائلاً أحمر) [٤] ومن جذوة الكفاح والفتوة بدت أيضًا تلك السمة الأسلوبية في القصيدة ، وهي التشديد :

(تمتَّع / تزوَّدت / تقطّع / مقطّعة / عجّلت / حملّت / عرسّته) ، وما يوحى به من مغالبة ومجاذبة ، والسمة الأسلوبية الثانية هي النفي بلم : (لم يربع / لم تقلع / لم ترفع / لم يتورع / لم تدسع / لم يقطع) والنفي رفض لشيء ما ، والرفض وجه من وجوه الكفاح ، وقد أشار لطفي عبد البديع إلى ذلك بقوله : «والنفي إحدى سمات هذا العالم الشعري إن لم يكن من أقواها ، وهو ليس

---

(١) انظر : أحمد مختار عمر ـ اللغة واللون ـ ١٤٨

(٢) المرجع نفسه ـ ١٨٤

(٣) نفسه ـ ١٩٢ ، وقد ذكر العلماء الذين بحثوا الارتباط بين المهنة واللون أن الرياضيين يفضلون عادة اللون الأحمر ، وذكروا من تأثيراته أنه يثير روح الهجوم والغزو والشجاعة ـ نفسه ـ ١٥٤

(٤) لتوضيح هذه الفكرة ، يمكن بيانها من خلال الجدول التالي :

يد	سائل أحمر "في الأغلب"	عروق أو ما في حكمها	
"أدرته الصبا"	ماء أسجر ← (تسقى)	أصول الخروع	"محمر ورقه" ⟸ لهفة للماء
يد الشاعر "باكرت"	خمر "عاتق كدم الغزال" ← (يسقى)	فتية	"محمرة عيونهم ⟸ لهفة للخمر
يد الشاعر "عجلت طبخته"	لحم أحمر في وسط مائي "معرض تغلي" ← (يطعم)	رهط جُوَّع	"باسط ليمينه ⟸ لهفة للزاد
يد الشاعر وقومه "نُجرٌ"	الدم "لم يذكر صراحة" ← (يسقى)	رماح	⟸ لهفة للدم

بالنفي المطلق الذي يقترن بالاستسلام ، بل هو نفي مقترن بعزيمة المغالبة»[1] والجامع بين كل ما سعى الشاعر نحوه ، وكافح من أجله هو معالي الأمور : عفة ، وكرم ، وشجاعة ، وحفظ الجار ، والإقامة في دار الحفاظ ، وسقاية الفتية ، وإطعام الجياع ، والجسارة والصبر في الرحلة ، فهل يمكن أن نقول إن مقولة هذه القصيدة ووحدتها هي :

(كفاح اليد الفتية نحو السمو) .

---

(١) الشعر واللغة ـ ص٨

المبحث الثاني

القصائد المركبة

أولاً : القصائد الثنائية الفصل(*)

١- قصيدة عميرة بن جعل : (طلل ، هجاء)

٢- قصيدة خراشة العبسي : (طلل ، فخر)

أولاً : قصيدة عميرة بن جعل التغلبي

(سنان النار بين الإخوة الأعداء)

الفصل الأول (١-٦) : الطلل

١- أَلاَ يَا دِيَـارَ(١) الحَـيِّ بِـالبَرَدانِ(٢) خَلَتْ حِجَـجٌ بَعْـدِي لَهُـنَّ ثَمـانِ

٢- فلم يبقَ منها غيرُ نـؤيٍّ(٣) مُهَـدَّمٍ وغَيْرُ أَوَارٍ(٤) كـالرَّكِيِّ(٥) دِفـانِ(٦)

(*) القصائد التي تم اختيارها هي مما بدا تماسك بنائها ، أما ما لمست فيها شيئًا من الخلل في الرواية ، فقد تم استبعادها ، ولم تدخل ضمن هذا البحث ؛ لأنها في حاجة إلى نقد السند ، وهذا ما لم أتجه إليه في هذا المقام .

(١) الديار من دار يدور لكثرة حركة الناس فيها ، وكل موضع حَلَّهُ قوم فهو دارهم (اللسان ـ دار) .

(٢) البردان : هو اسم لمواضع متعددة . ولعله : «ماء بالسماوة ، دون الجناب ، وبعد الحني من جهة العراق» انظر : ياقوت ـ معجم البلدان ـ /٣٧٥ ، وهذا الترجيح مبني على أن هذه من مناطق تغلب في الجاهلية والشاعر تغلبي .

(٣) نؤي : الحاجز حول الخباء ؛ لأنه لا يهدم إلا ما كان شاخصًا (اللسان ـ نأي) .

(٤) أوار : جمع آري : وهو محبس الدابة ، من آخية ، أو وتد ، وهو مشتق من التأري وهو التحبس ، والآخية : عروة تشد بها الدابة مثبتة في الأرض . (اللسان ـ أري) (اللسان ـ أخا) .

(٥) الركي : جمع ركية ، وهي البئر التي فيها ماء قل أو كثر . انظر :(الثعالبي ـ فقه اللغة ـ ١٨٢) والركية : البئر تحفر ، والجمع : ركي ، وركايا . قال ابن سيده : وقضينا عليها بالواو ؛ لأنها من ركوت ، أي : حفرت (اللسان ـ ركا) .

(٦) دفان : مندفنة : جمع دفين .

٣- وغَيْرُ حَطُوبات[١] الوَلائِد[٢] ذَعْذَعَتْ[٣] بها الرِّيحُ والأَمْطارُ كلَّ مَكانِ

٤- قفار[٤]، مروراة[٥]، يَحَارُ بها القطا[٦] يَظَلُّ بِها السَّبْعان يَعْتَرِكانِ[٧]

٥- يُثيرَانِ مِنْ نَسْجِ التُّرَابِ عَليهما قَميصَيْنِ أَسْماطًا[٨] ويَرْتَديانِ

٦- وبالشَّرَفِ الأَعْلَى وُحُوشٌ[٩] كأَنَّها عَلَى جَانِبِ الأَرجَاء عُوذُ[١٠] هِجانِ[١١]

---

(١) حطوبات : جمع حطوبة ، وهو ما احتطب الإماء وجمعن (ابن الأنباري ـ ٥٢٠) .

(٢) الولائد : الإماء .

(٣) ذعذعت : فرقت ، وذعذعت الريحُ الشجرَ ، حركته تحريكًا شديدًا ، وذعذعت الريحُ الترابَ : فرقته ، وذرته ، وسفته . (اللسان ـ ذعع) .

(٤) قفار : القفر هو المكان الخلاء من الناس «اللسان ـ قفر» .

(٥) مروراة : هي الأرض إذا لم يكن بها شيء «الثعالبي ـ فقه اللغة ـ ١٨٤ . «وهي المفازة التي لا شيء فيها ، وفي التهذيب : الأرض التي لا يهتدي فيها إلاَّ الخِرِّيت ، وقال الأصمعي : المروراة قفر مستو (اللسان ـ مرا) ، وابن الأنباري : «التي لا تنبت شيئًا ، ولا ماء فيها» ص٥٢١

(٦) يحار بها القطا : «يريد أن السابلة انقطعت عنها ؛ فترى القطا فيها لا يهتدي إلى مياهها ، وإن كان أهدى الطير ، التبريزي ـ ١١٤٩/٣»

(٧) يعتركان : يلتمس كل واحد منهما أكل صاحبه من الجدب «كلها» وفي اللسان : عاركه ، معاركة : قاتله «اللسان ـ عرك».

(٨) أسماطًا : الأخلاق البالية .

(٩) وحوش : كل شيء من دواب البر مما لا يستأنس «اللسان ـ وحش» .

(١٠) عوذ : هي الحديثات النتاج من الظباء والإبل والخيل ، يقال للناقة : عائذ ، إذا كانت حديثة العهد بالنتاج ، فإذا مشى معها ولدها ، فهي : مطفل ، فالعائد من الإبل بمنزلة النفساء من النساء ، يقال : امرأة نفساء ، وناقة عائذ «: الثعالبي ـ فقه اللغة ـ ١٠٧ ، ١١٥» فالعائد : كل أنثى إذا وضعت ؛ لأن ولدها يعوذ بها ، والجمع : عوذ ، يقال : هي عائذ بينة العؤوذة ، إذ ولدت عشرة أيام . أو خمسة عشر ، ثم هي مطفل بعد . «اللسان ـ عوذ» .

(١١) الهجان من الإبل البيضاء الخالصة اللون ، والعتق ، فالهجان : البيض ، وهو أحسن البياض ، وأعتقه في الإبل والرجال والنساء ، وأصل الهجان : البيض ، وكل هجان أبيض ، والهجان من كل شيء : الخالص ، وإبل هجان : أي : بيض ، وهي أكرم الإبل (اللسان ـ هجن) .

الفصل الثاني (٧-١٢) : الهجاء

٧- فَمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّي إياسًا وجَنْدَلاً ... أَخَا طارِقٍ ، والقَوْلُ ذُو نَفَيانِ[١]

٨- فَلاَ تُوعِدَانِي[٢] بالسِّلاَحِ ، فَإِنَّما ... جَمَعْتُ سِلاَحي رَهْبَةَ الحَدَثانِ

٩- جَمَعْتُ رُدَيْنِيًّا[٣] كَأَنَّ سِنانَهُ ... سَنَا لَهَبٍ ، لَمْ يَسْتَعِنْ بِدُخَانِ[٤]

١٠- لَيالِيَ[٥] إِذْ أَنْتُمْ لِرَهْطِيَ[٦] أَعْبُدُ ... بِرَمَّانَ[٧] لَمَّا أَجْدَبَ الحَرَمَانِ

١١- وإِذْ لَهُمُ ذَوْدٌ[٨] عِجافٌ[٩]، وصِبْيَةٌ ... وَإِذْ أَنْتُمُ لَيْسَت لَكُمْ غَنَمانِ[١٠]

---

(١) ذو نفيان . يتفرق ههنا وههنا (كلها) ويقال : نفت الريح التراب نفيًا ونفيانًا أطارته (اللسان ـ نفي) .

(٢) توعداني : يقال : وعدته خيرًا ، ووعدته شرًا ، وأوعدته بالشر (ابن الأنباري ـ ٥٢٢).

(٣) رديني : أعددت رمحًا من عمل (ردينة) وهي امرأة ، فيما قالوا ، من حمير (التبريزي ـ ١١٥١/٣) .

(٤) شبه سنان الرمح في إشراقه بضوء نار لا دخان فيها . فقوله : «لم يستعن» ليكون أصفى له فشبّه السنان في صفائه بصفاء لسان النار : ابن الأنباري ـ ٥٢٢ ، التبريزي ـ ١١٥٢/٣

(٥) ليالي : انتصبت على الظرفية ، والعامل فيها قوله : «جمعت رديني» وأضاف (ليالي) إلى الجملة التي بعدها تحديدًا ، ودلالة على معرفته بأحوال منازعيه ، وأنهم كانوا محاويج ، لا مال لهم ، ولا عوذ» التبريذي ـ ١١٥٢/٣

(٦) رهطي : قال ابن السكيت : العترة هو الرهط قال أبومنصور : وإذا قيل «بنو فلان رهط فلان» فهو ذو قرابته الأدنون ، والفصيلة أقرب من ذلك (اللسان ـ رهط) . والعترة هم رهط المرء وعشيرته الأدنون ، قال ابن الأثير : «عترة الرجل أخص أقاربه» (اللسان ـ عتر) . وفي فقه اللغة : «الشعب ، ثم القبيلة ، ثم الفصيلة ، ثم العشيرة ، ثم الذرية ، ثم العترة ، ثم الأسرة» الثعالبي ـ ١٤٣

(٧) رمان : جبل في بلاد طيئ ، وهو جبل في رمل ، وهو مأسدة . انظر : ياقوت ، معجم البلدان ـ ٦٧/٣

(٨) ذود : الذود من الإبل ما بين الثلاث إلى العشرة «لا ذكر فيها» ابن الأنباري ـ ٥٢٢

(٩) عجاف : جمع أعجف ، وعجفاء من الهزال : عجاف . وهي الهزلى التي لا لحم عليها ولا شحم (اللسان ـ عجف) .

(١٠) غنمان : قيل : أراد شاتين ، وقيل : أراد قطعتي غنم ، قطعة ههنا وقطعة ههنا (ابن الأنباري ـ ٥٢٢)

١٢- وجَدَّاكُما عَبْدَا عُمَيْرِ بـنِ عـامرٍ وأُمَّاكُمـا مِـنْ قَيْنَـةٍ[١] أَمَتـانِ

بدأت القصيدة بما يجذب انتباه السامع وذلك حين صدرها بأداة التنبيه : (ألا) ، ثم اتبع ذلك بأسلوب إنشائي طلبي ، وهو النداء : « يا ديار الحي» ، وفي هذا الأسلوب إثارة وإيقاظًا للمخاطب ؛ لأنه يطلب من المخاطب شيئًا ، ولكن الخطاب موجه للطلل ، وذلك لأنه ناداها ، أي جعلها حية ، تخاطب ، وتنادى ، فالشاعر استحضر الديار ، وأحياها ، وناداها ، ولكنه يفاجؤنا بالانصراف عنها حين يلتفت ، وينتقل إلى الإخبار عن هذه الديار التي كان يخاطبها ويناديها . وكأنه بانتقاله من مقام الحضور والمخاطبة والمناداة للديار إلى مقام الإخبار عنها قد حَوَّل الديار من حي يخاطب ، وينادى ، إلى شيء يُحكى عنه ، ويروى حاله فاستحضار الديار ، وإحياؤها الذي جاء في المقدمة ، سرعان ما غاض فيما تلى من أبيات ، حيث توارت عن الحضور ، وصارت غائبًا ، تخبر عنه ، أي أنها بدأت حاضرة تُنادى ، وانتهت غائبة يخبر عنها ، فانتقل من الخطاب إلى الغيبة ، ومن الإنشاء إلى الخبر ، ويعرف الديار بأنها : (ديار الحي) فلم يسندها إلى امرأة ، ولم يرد للمرأة أي ذكر ، وإنما هي : ديار الحي . وتُحدّد بمكان واحد لا تتجاوزه إلى غيره : (البَرَدان) بينما من المعتاد في المطالع الطللية أن نجد حشدًا من أسماء الأماكن ، أما هنا ، فالبردان وحسب ، إن (المكان/ البردان) وما يوحي به اسمه من حياة ، وخصب ، وبرودة لأنه اسم ماء . قد انتُقي بذكاء ليحتل مكانه اللائق به في صدر قصيدة ستسيطر عليها صور الجدب ، والجفاف ، والقحط ، وما يستتبع ذلك من ثوران الغبار ، واضمحلال الحياة ، من جهة . ومن جهة أخرى أجواء الحرب والنار والدخان .

ثم يتبع المكان بالزمان ، فالديار كان آخر عهده بها قبل ثماني حجج ، فاعتراها من التغير ما اعتراها ، وعفتْ آثارها ، ولم يبق إلا بقايا متناثرة هنا

---

(١) قينة : الأمة ، « يريد أن الهوان فيما مضى كان لازمًا لأوليتهم ، وأن الهجنة والإقراف كانا موجودين في آبائهم وأمهاتهم» التبريزي ـ ١١٥٣/٣ والهجنة تكون من جهة الأمهات ، والإقراف من جهة الآباء .

وهناك ، تثير اللواعج من مكامنها ، فما هي هذه البقايا التي ذكرها الشاعر في لوحة الطلل؟ إنها ثلاث : نؤي مهدم ، وأوار مندفنة كالركي ، وحطوبات الولائد التي فرقتها الريح والأمطار في كل مكان .

وقد ساق ذلك بأسلوب القصر بالنفي والاستثناء ، وفي هذا الأسلوب ما فيه من القوة والتأكيد ، وجاء العطف بالواو لينضم المعطوفات في السلك الأسلوبي ذاته :

«لم يبق غير نؤي مهدم . . . وغير أوار . . وغير حطوبات الولائد»

إن البقايا المذكورة هي : نؤي ، يحفظ الخيمة من خطر المياه ، فهو يمثل (تجمع للتراب) يحفظ البيوت ثم : أوار ، وهي عروة تشد الدابة ، أي حفظ الأنعام والدواب .

تشبَّه هذه الأواري المندفنة بالآبار التي تحتوي المياه وتحفظها ، فهي (تجمع للماء) ثم حطوبات الولائد ، أي حزم الحطب الذي يتخذ لإيقاد النار ، للطهو ، والتدفئة ، والاستضاءة وكأنها (تجمع للنار) ، وهنا تبرز الريح أو الأمطار عاملا هدم وتدمير لكل ما سبق .

فهما يهدمان التراب : نؤي مهدم

ويدفنان الأواري : أوار دفان

ويفرقان الحطب : ذعذعت

وكأن هناك حربًا وصراعًا بين العناصر الأربعة : (التراب ، والنار ، والماء ، والهواء) ، وينتهي ذلك بزوال معالم حياة إنسانية كانت تملأ المكان دفئًا ، وحيوية ، ونشاطًا ، ولم يبق منها إلا بقايا شاحبة متهالكة ، متناثرة في عرصاتها .

وتتصاعد حالة الجدب والجفاف ، فيما تضمحل أو تكاد حالة الرواء والخصب . وأما ذكره لتفرق الحطوبات بفعل الريح والأمطار ، فإنه حديث عن أمر حدث وانقضى ، وما هو إلا الإخبار عن نتائج فعل كان ، وليس المراد أن

مشهد الطلل الذي يصفه الشاعر كانت تهطل عليه الأمطار الغزيرة ، بل لقد كانت أرض الطلل جافة كأشد ما يكون الجفاف . وسيظهر تأكيد ذلك لاحقًا في وصفه لعراك السبعين وما يثيران من التراب ، ولذا قال ابن الأنباري : « وإنما يصف جدبًا ، وقلة النبت والبلل ، فلذلك كثر التراب ، ولو كان ثم خصب لم يكثر التراب »[1] وبعد أن وصف بقايا أهلها الراحلين ، وصف أهلها الجدد وحالهم ، مركزًا خلال ذلك على التأكيد على فكرة الجدب والجفاف :« قفار »، « مروراة » ذلك الجدب الذي يعني نضوب مصادر الحياة من ماء ، وعشب ، وحيوان ، إلا أقل القليل ، وهنا تكون الصراعات الدامية على هذا القليل . وتسيطر الحيرة والتخبط على الأذكياء ، فالعقلاء الأذكياء النابهون يحارون بهذه القفار : (يحار بها القطا) والسباع المتوحشة لا تجد سبيلاً للبقاء إلا القتال والعراك ؛ للاستحواذ على ما بقي من مصادر الحياة ، ويأتي الفعل المضارع « يعتركان » ليستحضر صورة الحدث وتجدده واستمراره ، ويقف الشاعر ببيت كامل لوصف مشهد العراك بين السبعين ، وكأنه يسبغ عليهما شيئًا من الإنسانية ، حين يشبه ما يثيران من التراب ، الذي يرتفع في الجو ، ثم يتناثر على السبعين ، بقميصين باليين يكسوان السبعين ، فهذا حال السهل ؛ لأن المروراة هي القفر المستوي ، فهي ساحة حرب وعراك للسباع ، أما فيما ارتفع من الأرض « بالشرف الأعلى » فقد صارت مرتعًا لوحش الصحراء من ظباء ووعول وبقر وحشي معها أولادها ، وهن حديثات النتاج ، وكأن تلك الوحوش مع صغارها ، الإبل البيض الكريمة الحديثات النتاج مع أولادها ، وهذه الوحوش بعيدة عن ساحة الصراع إلى حد ما ؛ لأنها « بالشرف الأعلى على جانب الأرجاء » هذه هي مفردات الطلل الذي يمثل مقدمة لغرض الهجاء ، فما علاقة كل هذه العناصر بالغرض؟ وهل يبدو بين هذه العناصر وبين الغرض من رابط أو تناسب؟ وهل نجح الشاعر في غرس علامات أسلوبية في طلله تدل على غرضه؟

---

(١) شرح المفضليات ـ ٥٢١

قد يظن البعض أن تجاور الطلل والهجاء في قصيدة ما ، فيه من التنافر ما فيه ، وأن كل واحد منهما من واد بعيد عن وادي الآخر ، فما العلاقة بين الوقوف على الأطلال الدوارس ، وبين هجاء قوم عادوا الشاعر ، وهددوه ، وآذوه؟ وعندها سينتهي القائل إلى الزعم بأن (الطلل) محض تقليد ميت ، لا روح فيه ، وأن تنافر الفصلين : الطلل ، والهجاء ، ظاهر جلي ، ودليل لا يقبل الجدل على تفكك الشعر القديم عامة ، والجاهلي خاصة . فهل الأمر فعلاً كذلك؟

إن من يتذوق الشعر ، وركزه الخفي ، ويلمح ومضاته الخاطفة ، لا يتعجل إصدار الأحكام ؛ لأنه يعلم أن القصائد لا تبوح بأسرارها للمارين المتعجلين ، الذين يرمقونها بنظرات خاطفة ، ثم يولون مدبرين عنها ، إنها تشمخ على المتعجلين ، وتولي ظهرها لهم كما يفعلون . أما من يعطي القصيدة حقها في البوح ، بقلب مفتوح ، وعقل يحسن تأمل مرامي القول ، فلعله يؤتى سؤله ، وربما يؤذن له بدخول مدينة الأسرار : «القصيدة» لقد قال الشاعر قصيدته هذه حين جفت ينابيع الحب ، وَنَشَّتْ غدران الود ، ولم يبق من الود القديم إلا ذكريات مندفنة في رمال النفس ، لقد قال الشاعر قصيدته هذه نتيجة معاناة مشكلة ما مع أفراد من قومه ، ويبدو أن المهجوين هم من قبيلته ذاتها ، وإن لم يكونوا من رهطه الأدنين، إلا أنهم يظلون من قبيلته،والدليل على ذلك ما يلي:

أولاً : للشاعر مقطعة في المفضليات قبل هذه القصيدة يهجو فيها قومه بني تغلب ، ويذكر أنهم لم يؤتوا في لؤمهم من قبل أمهاتهم ، إنما أوتوا من قبل آبائهم ، وعاب عليهم قبولهم الذل ، ثم تذكر المصادر بعد ذلك أنه ندم على شتم قومه ، وقال في ذلك أبياتًا ، فالشاعر يتجاذبه انفعالان : حب قومه من جهة ، والغضب عليهم من بعض ما يصدر منهم .

ثانيًا : في هذه القصيدة يقول عن المهجوين : «وإذ أنتم لرهطي أعبد» فهم ليسوا من رهطه الأدنين ، وإنما من قبيلته ، وإن كانوا من طبقة زعم أنها وضيعة النسب ، ولكنهم لا يزالون ينتمون لقبيلته .

فالشاعر في القصيدة يتجاذبه إحساسان متضادان :

الأول : حب القبيلة ، والانتماء إليها ، والولاء لها .

الثاني : كره المهجوين ، والغضب منهم ، لتوعدهم إياه وتهديدهم له .

هذا التجاذب أورثه الحيرة ، والبلبلة ، ولكي ينجو من حالة القلق التي سيطرت عليه ، رأى أن الحل نبذهم خارج الإطار القبلي ، وبذلك يحقق التوازن لذاته ، التي لا يمكن أن تحمل البغض لقومها ، فانتهى إلى أنهم دخلاء ، ليسوا من أبناء القبيلة الخلص ، وإنما هم أبناء عبيد وإماء ، لا مجد لهم ، ولا مال ، ولا حسب ، ولا نسب . وبذلك استقرت نفسه ، وهدأت مشاعره ، ولقد تم انتقاء مفردات فصل الطلل بفنية عالية ، تمكن القارئ أن يكتشف أن القصيدة عن الهجاء قبل أن يبدأ في فصل الهجاء ، من خلال ما يلي : (١) ـ الاستهلال بـ «ألا يا ديار الحي» . (٢) ـ البقايا الإنسانية في الطلل تومئ إلى حياة اجتماعية وادعة مستقرة ، تحفظ فيها أسباب الحياة بعناية واهتمام : حفظ السكن (نؤي) ، حفظ الدابة (أوار) ، حفظ مصدر الطاقة (حطوبات) ، حفظ الماء (الركي) .

ولكن كون القصيدة قصيدة هجاء وعداوة لأفراد من القبيلة ذاتها جعل الركائز المذكورة للحياة الاجتماعية المزدهرة تتعرض للتدمير والهدم والدفن[1]: (مهدم) ، (دفان) ، (ذعذعت) (هدم/ دفن/ تفرق) إن كل تجمع وتكتل في ديار الحي انتهى إلى تفرق وتناثر وتدمير . فما معنى ذلك؟

إننا نرصد هنا تحطمًا للبنية الداخلية لمجتمع القبيلة ذاتها بفعل فاعل لا يرحم : الريح ، والأمطار في زمن ولى وانقضى .

---

(١) لو تمت مقارنة هذا الطلل بطلل معلقة زهير لأمكن اكتشاف فروقات بينة بينهما ، في اختيار زهير للأثا في السفع ، والنوي كجذم الحوض لم يتثلم ، وللحيوانات الراتعة في أمان ودعة مع صغارها وعلاقة هذه المفردات بمقصد كل شاعر في قصيدته .

ثم يتبع ذلك عهود جدب وجفاف ، حولت الديار إلى (قفار) و (مروراة) .

(٣) حيوانات الطلل ، جعلها الشاعر ثلاثة أقسام :

أ- كائنات في حيرة ، وهي القطا ، وهي طائر وديع ، ذكي ، يضرب به المثل في الاستدلال على مواطن المياه ، وكذا يعرف عنه حنوه على بيضه ، وتآلفه مع شريكه .

ب - كائنات متحاربة ، وهي السباع ، ويبدو أنها الذكور ، فهي في حالة صراع وحرب ، وقد احتل وصف السباع المتقاتلة بيتًا وشطر بيت ، وهي وقفة اختص بها الشاعر هذه الكائنات دون ما سواها ، وجاء الفعل المضارع : « يعتركان » ، « يثيران » ، « يرتديان » بحيويته وتجدده لرصد الحركة واستحضارها . وأسبغ عليهما غلالة من الإنسانية بذكر الثياب .

ج- كائنات محايدة تراقب الموقف ، ذات منزلة رفيعة سنية . وهي الوحوش التي معها صغارها ، ولذا يبدو أنها إناث ، ويشبهها الشاعر بالإبل الحديثات النتاج مع صغارها .

وكأن في حيرة القطا صورة من عقلاء القبيلة ، وفي السبعين المتحاربين صورة من سفهاء القبيلة وجهلائها المتنازعين ، وفي الوحوش وصغارها المشبهة بالعوذ الهجان صورة من نساء القبيلة ؛ لأن المقطّعة السابقة لهذه القصيدة نجد الشاعر يشبه فيها نساء قبيلته بالنوق الكريمة الأصيلة[1] .

ولا يمكن أن توصف حيوانات الطلل بأنها سباع تتعارك وتتقاتل إلا إذا كان غرض القصيدة الهجاء ، وأن يكون فيها أجواء التوتر والصراع والمواجهة والعداوة .

إن فكرة : (تفتت الوحدة القومية) تصوغ جو القصيدة ، هذا (التفتت والتمزق) ظهر من خلال سيطرة ثلاثة طوابع على القصيدة :

(١) طابع التفرق والتناثر .

---

(١) انظر المفضليات ـ ٢٥٨ ، في قوله : فما بهم أن لا يكونوا طروقة . . هجانًا ، ولكن عفرتها فحولها

(٢) طابع نضوب الماء ، وحلول الجدب والجفاف .

(٣) طابع الحرب والصراع والتوتر .

وقد ظهر طابع التفرق والتناثر فيما يلي :

(نؤي مهدم) تناثر رمل النؤي .

(حطوبات الولائد ذعذعت . . كل مكان) الحطب متناثر متفرق في كل مكان .

(يثيران من نسج التراب عليهما) التراب يثور ويتفرق في الأجواء .

(وبالشرف الأعلى وحوش . . على جانب الأرجاء) الوحوش وصغارها متناثرة على جانب الأرجاء .

(القول ذو نفيان) القول يتفرق ههنا وههنا .

كما ظهر طابع نضوب الماء ، وحلول الجدب والجفاف فيما يلي :

الأبنية المرتبطة بالماء تهدم : (نؤي مهدم) ، (الركي) .

الجدب سمة بارزة للديار ، حتى تسمى بها ، فهي : قفار ، ومروراة

حركة السباع تثير التراب لكثرته وجفافه : يثيران من نسج التراب ، ثم قوله : « أجدب الحرمان» وقوله : « ذود عجاف» ، و « ليست لكم غنمان» ؛ لأنه إنما يكون هزال الأنعام وموتها في زمن الجفاف ، أما طابع الحرب والصراع والتوتر فبدأ جليًّا في التهدم الذي لحق بالنؤي ، والدفن الذي حل بالأواري ، والتفرق الذي انتهى إلى حال الحطوبات ، ثم برز قويًّا في صراع السبعين وعراكهما العنيف ، يرفد ذلك معجم عنيف يشي بأجواء الصراع ، مثل : (توعداني بالسلاح ، جمعت سلاحي ، ردينيًّا ، لهب ، دخان ، سنانه) .

بعد هذا المطلع الطللي الذي حرص الشاعر أن يركز فيه علامات أسلوبية تدل على غرضه ، يدلف الشاعر إلى الهجاء والتهديد لخصميه : إياس ، وجندل ، أخي طارق . ويأمل أن يبلغهما أحد ما تهديده هذا ، والقول في مثل هذه

المقامات ينتشر بين الناس ويتفرق ، وبعد أن بدأ الحديث عنهما بالغائب ، يوجه الرسالة إليهما في خطاب تهديدي مباشر عنيف ، يرفض فيه أن يوجّها إليه التهديد بالسلاح ؛ لأنه رجل الحرب المستعد المتهيئ لها بسلاحه توقعًا منه لصروف الزمان ، ثم يقف عند وصف سلاحه هذا بعد أن ذكره بإبهام ليجليه للسامعين في بيته السائر البديع ، الذي كشف فيه أن سلاحه هو رمح رديني ، حاد السنان ، كأن صفاء سنانه صفاء لسان النار التي لا دخان فيها .

إن رد الشاعر على التهديد الموجه له من خصومه بدأ بإبراز قوته الذاتية ، وتمرسه بالحرب ، واستعداده لها ، بسلاح ماض (الرمح الرديني ذو السنان الحاد ، وكأنه لحدته وصقله وصفائه لسان نار لا دخان فيها) .

ثم ثنى بتجريد الخصم من قيم القوة التي تؤهله لمعاداة من كان مثل الشاعر ، وذلك حين يذكرهم بماضيهم ، ويحدده بأنه كان في زمن جدب « لما أجدب الحرمان» وينبش عن مثالبهم في سياق مقارنة بينهم وبين رهطه ، هذه المثالب تتمثل في : المنزلة الاجتماعية الوضيعة « إذ أنتم لِـهطي أعبد» ولاحظ جمع القلة (أعبد) جمع عبد . وما فيها من إلحاق ضعف بضعف ، فبعد وصفهم بأنهم رقيق مملوك ، أضاف لذلك قلة عددهم .

ثم أتبع تلك الصفة بصفة ضعف أخرى ، وهي (الفقر المدقع) : « ليست لكم غنمان» ، بينما لدى رهطه في ذلك الزمن القاحل شيء ما من الثورة يتمثل في قطيع صغير من الإبل ، وكذلك لهم (صبية) ، والإتيان بعنصر الصغار في هذا الموضع وكأنه ينتمي إلى ما وصفت به الوحوش حين شبهت بأنها كعوذ هجان ، وهي النوق مع صغارها ، أي إبراز خاصية التوالد والتكاثر في رهطه ، وكأنه استشراف للأمل في جيل المستقبل الذي سيحمل مجد قومه نحو قادم الأيام .

ثم يحلل تلك المثالب بوصفهم بالإعراق في الوضاعة من طرفيهما : من جهة الآباء ومن جهة الأمهات ، إمعانًا في إذلالهم ، وإهانتهم ، وتحقيرهم ، ووسمهم بالضعف الذي يكتنفهم بجميع أنواعه : ضعف المنزلة الاجتماعية ،

وقلة العدد ، وافتقاد أي مصدر للثروة . والإعراق في الوضاعة مما يفقدهم السمعة الحسنة والمنزلة بين الناس . ومن كان هذا شأنهم ، فبأي وجه يعادون رؤوس الناس وكبارهم ؟ !

وبالنظر إلى تقنية الشاعر في الرد على هجوم خصومه نجده واجه هذا التهديد الذي حل به في حاضره بالنظر أولاً إلى المستقبل : « إنما جمعت سلاحي رهبة الحدثان» فالتهديد الذي يطال المستقبل : «فلا توعداني بالسلاح» يواجه بالاستعداد للمستقبل بسلاح ماض قوي ، ثم ألحق ذلك باسترجاع الماضي ، أي ماضي خصومه مقارنة بماضي رهطه ، والذي بدا فيه مدى ضعفهم وحقارتهم مقارنة بآله ورهطه .

بعد كل ما سبق عرضه يتضح جليًّا الدور الحيوي الذي يمثله فصل الطلل ، وترابطه العضوي الحي بالقصيدة كلها ، لأننا لو قمنا مثلاً بحذف فصل الطلل ، واكتفينا بفصل الهجاء ، عندها سنجد أن الشعر يفقد توهجه ، وعمقه ، وخصوبته ؛ لأنه يصبح حديثًا عن موضوع شخصي بحت ، وهو عداوة الشاعر لرجلين ، ورده على هذا التهديد ، أما حين يستهل الشاعر قصيدته بالطلل ، فإنه ينقل الموقف إلى مساحة أوسع ، ويضيف لها بعدًا أعمق غورًا ، يتجاوز الإنسانية ، إلى الكونية ، فيحكي حكاية الديار الدوارس مع الريح والأمطار ، وحكاية القطا ، والسباع ، والوحوش ، وصراع الإرادات والقوى في مسرح الحياة الواسع . وحين نتأمل فصل الطلل تجد التشبيهات والصور تتكاثف فيه ، والصور الفنية من مدافن أسرار الشعر ، يودع الشاعر في خباياها الغامضة خفقاته ولواعجه وأشجانه ، وفي فصل الطلل نجد : تشبيه الأواري المندفنة بالركي ، وتشبيه ما يثور من التراب ثم يتهاوى على جسد السبعين بالقميصين الباليين ، وأخيراً تشبيه الوحوش وصغارها بالعوذ الهجان ، هذه التشبيهات الموحية رسمها الشاعر ضمن لوحة كبرى بارعة للطلل ، تجاوزت في بعض الأحيان وصف الظاهر إلى وصف الباطن : « يحار بها القطا » لأن الحيرة شعور نفسي داخلي ، مع التقاط التفاصيل الصغيرة للطلل : نؤي مهدم ، أوار مندفنة ، حطوبات متفرقة ونحوها .

بينما في فصل الهجاء نجد تشبيهًا واحدًا : « كأن سنانه سنا لهب لم يستعن بدخان » ومع توهج هذا التشبيه وقوته ، وما ينطوي عليه من دلالة موحية ، فإنه يظل وحيدًا فريدًا في فصل الهجاء ، إن القلب الممزق بين حب القوم ، والامتلاء بعداوة بعضهم إنما ظهر وانكشف في لوحة الطلل ، فوقف القارئ على هذه التجربة الإنسانية الصعبة ، وعرف عمق المعاناة التي مر بها الشاعر وما فيها من لوعة وحرقة ، وبذلك ننتهي إلى اكتشاف التماسك الحيوي للقصيدة ، واستحالة الانحراف نحو الزعم بتفككها أو تقليدية بعض فصولها ، وأن الأمر يحتاج إلى شيء من الصبر ، وقبله الحب لهذا الشعر ، وحسن الإصغاء إلى ما تقوله القصيدة ، لا إلى ما يقال عن القصيدة .

ثانيًا : قصيدة خراشة بن عمرو العبسي

(أناشيد الرماح)

الفصل الأول (١-٤) :

١- أَبَى[١] الرَّسْمُ بالجَوْنَيْنِ[٢] أَنْ يَتَحَوَّلاَ وَقد زَادَ بَعْدَ الحَوْلِ[٣] حَوْلا مُكَمَّلاَ

٢- وبُدِّلَ منْ لَيْلَى بِمَا قد تُحُلُّهُ نِعاجَ المَلاَ[٤] تَرْعَى الدَّخُولَ فَحَوْمَلاَ[٥]

٣- مُلَمَّعَةً[٦] بالشَّأم سُفعًا[٧] خُدُودُها كأنَّ عليها سَابِرِيًا[٨] مُذَيَّلاَ

---

(١) الإباء : أشد الامتناع (اللسان ـ أبى)

(٢) الجونان : تثنية الجون ، وهو الأسود ، والجون الأبيض ، وهو من الأضداد ، والجونان قاعان أحمران يحقنان الماء ، وقيل : الجونان قرية من نواحي البحرين قرب عين محلم دونها الكثيب الأحمر ، ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ـ ١٨٩/٢

(٣) الحول : « السنة بأسرها ، وجمعها أحوال » الأصفهاني ـ الأزمنة والأمكنة ـ ١٨٣ ، يتحولا « تحول عن الشيء زال عنه إلى غيره » « اللسان ـ حول » .

(٤) نعاج الملا : بقر الوحش . والملا : ما اتسع من الأرض .

(٥) أسماء أماكن .

(٦) ملمعة : التي فيها ألوان مختلفة (متفقة) .

(٧) سفعًا : سواد يضرب إلى حمرة كألوان الأثافي (ابن الأنباري ـ ٨٢١) وفي اللسان : الأسفع : الثور الوحشي الذي في خديه سواد يضرب إلى الحمرة قليلاً (اللسان ـ سفع) .

(٨) سابري : السابري من الثياب الرقاق ، وكل رقيق سابري (اللسان ـ سبر). يقال : « سابري إذا كان لابسه بين المكتسي والعريان » الثعالبي ـ فقه اللغة ـ ١٥٥

٤- كأنَّ جُنُـودًا رَكَّـزَتْ[١] حَيْـثُ رِمَاحًا تَعَالَى مُسْـتَقيمًا وأعْصَـلاَ[٢]

الفصل الثاني (٥-١٤) : الفخر بالثبات وهم نزوح (فخر بالأصول)

٥- فلا قَوْمَ إلاَّ نَحْنُ خَيْـرٌ سياسَـةً[٣] وخَيْـرٌ بِقِيَّـاتٍ بَقِـينَ وأَوَّلاَ

٦- وأَطْوَلُ في دَارِ الحِفَـاظِ[٤] إقامَـةً وأَرْبَطُ أَحْلاَمًا[٥] إذا البَقْلُ[٦] أَجْهَـلاَ

٧- وأَكْثَرُ منَّـا سَـيِّدًا وابْـنَ سَـيِّدٍ وأَجْـدَرُ منَّـا أَنْ يَقُـولَ فَـيَفْعَلا

٨- قُرُومٌ[٧] نَمَتْنَا[٨] في فُرُوعٍ[٩] قديمَـةٍ بِحَيْثُ امْتَنَاعُ الـمَـجْـدِ أَنْ يَتَنَقَّلاَ

---

(١) ركزت : الركز : غرزك شيئًا منتصبًا كالرمح ونحوه تركزه ركزًا في مركزه ومركز الجند : الموضع الذي أمروا أن يلزموه ، وأمروا أن لا يبرحوه (اللسان ـ ركز) .
«واختصم حيان من العرب في موضع ، فقال أحد الحيين : مركز رماحنا ومخرج نسائنا ، ومسرح بهمنا ، ومندى خيلنا» ابن سلام الغريب المنصف ـ المجلد ٢ ج٣/٨٩

(٢) أعصلا : «العصل : الاعوجاج وكل معوج فيه صلابة أعصل ، وشجرة عَصِلة : عوجاء لا يقدر على استقامتها لصلابتها . . وعصل الشيء عصلا وهو أعصل وعصل أعوج وصلب» اللسان ـ عصل ، وهو الصلب الذي لم يقومه التثقيف .

(٣) «السياسة : القيام على الشيء بما يصلحه ، والسياسة فعل السائس ، يقال : هو يسوس الدواب إذا قام عليها وراضها ، والوالي يسوس رعيته» اللسان ـ سوس .

(٤) دار الحفاظ: التي يقيمون فيها صبرًا عليها لعزهم (ابن الأنباري ـ ٨٢٤) وأهل الحفاظ: هم المحامون على عوراتهم الذابون عنها (اللسان ـ حفظ) .

(٥) أربط أحلامًا : أثبت ، يريد أنهم لا يجهلون ، «والحلم نقيض السفه . . الحلم : الأناة والثبت في الأمور ، والحليم في صفة الله عز وجل معناه : الصبور . وقال : معناه أنه الذي لا يستخفه عصيان العصاة ، ولا يستفزه الغضب عليهم» اللسان ـ حلم .

(٦) البقل : بقل الشيء : ظهر . . قال ابن سيده : البقل من النبات ما ليس بشجر . دق ولا جل ... وقيل : كل نابتة في أول ما تنبت فهو البقل ، واحدته : بقلة (اللسان ـ بقل).

(٧) قروم : جمع قرم ، وهو الفحل يعزل لنجابته وكرامته ليفتحل (ابن الأنباري ـ ٨٢٥) ، فهو البعير المكرم الذي لا يحمل عليه ولا يذلل (اللسان ـ قرم) . «ومنه قيل للسيد قَرْم مُقَرَّم تشبيهًا بذلك»

(٨) نمتنا : رفعتنا «ابن الأنباري ـ ٨٢٥» ، «ونميته : إلى أبيه ، عزوته ونسبته وانتمى هو إليه : انتسب (اللسان ـ نمى) .

(٩) فروع : الأعالي ، واحدها : فرع (ابن الأنباري ـ ٨٢٥) .

٩- حُماةٌ[١] غَدَاةَ الرَّوْعِ[٢] يأمن سَرْبُنَا[٣] إذا دَهِمَ[٤] الوِرْدُ[٥] الضَّعيفَ المُذَلَّلاَ

١٠- مَصَاليتُ[٦]، ضَرَّابُونَ، في حَوْمَةِ الوَغَا[٧] إذا الصَّارخُ المَكْرُوبُ عَمَّ وخَلَّلاَ[٨]

١١- ونَحْنُ تَرَكْنَا عَنْوَةً[٩]، أُمَّ حاجِبٍ[١٠] تُجاوِبُ نَوْحًا[١١] ساهِرَ اللَّيْلِ ثُكَّلاَ[١٢]

---

(١) حماة : حمى الشيء حميًا . . . : منعه ودفع عنه (اللسان ـ حمى) ، «الحماة : جمع حام ، والحامي المانع للشيء ، يقال : حماه يحميه إذا منعه ، وأحماه إذا جعله حمى» شرح ابن الأنباري ـ ٨٢٥

(٢) الروع : الفزع

(٣) سربنا : «السرب : المال» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

والسَّرب : المال الراعي ، أعني بالمال الإبل ، وقال ابن الأعرابي : السَّرب الماشية كلها . . وفلان آمن السرب : لا يغزى ماله ونعمه لعزه . . . «اللسان ـ سرب

(٤) دهم : «فاجأ ، وأتى غفلة» ابن الأنباري ـ ٨٢٥ ، «ودهمهم أمر إذا غشيهم فاشيًا . . . وجيش دهم أي كثير» اللسان ـ دهم .

(٥) الورد : «الإبل الواردة» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

ولعله يريد به الجيش على التشبيه ، وقد ذكر في اللسان في شرح بيت لجرير مثل ذلك : «الورد ههنا الجيش ، شبهه بالورد من الإبل بعينها» اللسان ـ ورد

(٦) مصاليت : «الظاهرو العز ، اشتق من قولهم سيف صلت ، وأصل الصلوت الظهور» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

(٧) الوغى : «الصوت في الحرب» ابن الأنباري ـ ٨٢٥ ، فـ «الوغى : الصوت ثم كثر ذلك حتى سموا الحرب وغى ، والوغى : غمغمة الأبطال في حومة الحرب ، والوغى : الحرب نفسها» اللسان ـ وغى

(٨) «الصارخ : المستغيث . . وعم : يعني استغاث استغاثًا عامًّا لم يخص أحدًا ، وخلل : خص ، ويكون دعا خلانه» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

(٩) عنوة : «ظاهرًا ، أي قتلنا حميمها جهارًا ، لم يستتر بذلك ، ولم نختل فيه لعزنا» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

(١٠) أم حاجب : هو حاجب بن زرارة التميمي الذي أسر يوم شعب جبلة ، وقتل أخوه لقيط في ذلك اليوم .

(١١) «نوحًا : النساء ينحن ، قال الأصمعي : المناوحة المقابلة ، يقال دار فلان تناوح دار فلان ، والجبلان يتناوحان ، أي يقابل أحدهما صاحبه ، ومن هذا سمي النوائح لأن بعضهن يقابل بعضًا» ابن الأنباري ـ ٨٢٥

(١٢) ثُكَّلا : جمع ثاكل ، وهو فقدان المرأة ولدها ، والثكل : فقد الولد «اللسان ـ ثكل» .

١٢- وجَمْعَ بَنِي غَنْمٍ[١]، غَدَاةَ حُبَالَةٍ[٢] صَبَحْنَ مَعَ الإِشْرَاقِ مَوْتًا مُعَجَّلاَ

١٣- بِكلِّ سُرَيْجِي[٣] جَلاَ القَيْنُ[٤] رَقِيقِ الحَواشِي يتْرُكُ الجُرْحَ أَنْجَلاَ[٦]

١٤- وعُذْرَةَ[٧] قد حَكَّتْ بِها الحَربُ وأَلْقَتْ عَلَى كَلْبٍ[٩] جِرَانًا[١٠] وكَلْكَلاَ[١١]

عندما تقرأ الشعر الحي تدهشك قدرة الشاعر على اصطفاء الكلمة الأولى من القصيدة ، حتى لكأن الشاعر يودع في ثناياها سر قصيدته ، ومفتاحًا ذهبيًّا من مفاتيحها ، وفي القصيدة السالفة شاهد ذلك ، كلمتها الأولى : « أبى » مفعمة بروح الشموخ والعز والإباء ، صاغتها نفس مزهوة بالنصر ، لقد (أبى الرسم) فالشاعر جعل للرسم إرادة نافذة ، وعزيمة صادقة ، ونفسًا عزيزة كريمة ، والإباء لا يكون إلا عن مقاومة ، ومجاذبة ومدافعة لقوة قاهرة ، عاتية ما ، تحاول فرض أمر ما ؛ لأن الإباء أشد الامتناع ، وفاعل فعل الإباء هو (الرسم) وهي الآثار الملتصقة بالأرض التي أبت أن تدرس ، ولم يصبها البلى . وهذا لون فريد في وصف الطلل ، فالأطلال توصف عادة بالبلى والتغير ، ولكن

---

(١) بني غنم: هم غنم بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار.

(٢) حبالة : اسم موضع .

(٣) « سريجي : سيف منسوب إلى سريج . وهو رجل كان صانعًا للسيوف ، وقيل هو اسم موضع » التبريزى ـ ٣/١٦٣٥

(٤) القين : الحداد ، وكل عامل الحديد عند العرب قين « اللسان ـ قين » .

(٥) متنه : متن كل شيء ما ظهر منه « اللسان ـ متن » .

(٦) أنجلا : واسعا

(٧) عذرة : اسم قبيلة

(٨) بركها : ما ولي الأرض من جلد صدر البعير إذا برك . . وقيل : البرك باطن الصدر (اللسان ـ برك) .

(٩) كلب : اسم قبيلة .

(١٠) جران : الجران باطن العنق ، وقيل : مقدم العنق من مذبح البعير إلى منحره فإذا برك البعير ومد عنقه على الأرض ، قيل : ألقى جرانه بالأرض (اللسان ـ جرن)

(١١) كلكل : الصدر من كل شيء ، وقيل : هو ما بين الترقوتين ، وقيل : هو باطن الزور (اللسان ـ كلل)

جو القصيدة هنا استدعى نقيض ذلك ،فهي قصيدة النصر الذي صنعه الصمود ، والصبر والثبات ، ولذا نجد في القصيدة إباء الرسم ، وتعالي الرماح ، والجنود الذين يركزون الرماح ، والنعاج الراتعة في الوطن الآمن المحمي ، كل ذلك وسواه شكل نسيجًا أسلوبيًّا متناسقًا مع غرض القصيدة ومهيئًا له .

وحين نعود للبيت الأول نلمح فيه قصة صراع بين الرسم ، وبين قوة عاتية لا تقهر : (الزمن) ولكن الشاعر يختصر فصول تلك القصة ، ويقف بنا على فصلها الأخير الذي ختم بانتصار الرسم في معركته مع خصومه ، وثباته على حاله رغم الحولين الكاملين[1] اللذين مرا عليه ؛ لأنه (أبى) وهنا يكمن سر انتصاره : (رفض التحول) .

ومن الديار إلى ساكني الديار الجدد ، بجملة فعلية ثالثة يأتي فعلها الماضي مبنيًّا للمجهول : (بُدِّل) ويذكر بعد ذلك صاحبته التي رحلت عن الطلل ، وصار أهل الديار هم (نعاج الملا) ،ويأتي الفعل المضارع في هذا السياق بما يحمل من طاقة تعبيرية في استحضار الصورة ، وتجددها في قوله : « تحله » « ترعى » لقد رحلت ليلى ،وصارت الديار مرتعًا لبقر الوحوش ، ترعى آمنة في تلك الأرض المتسعة ، الخصبة ،ودليل خصوبتها قوله : « ترعى » ؛لأن الرعي لا يكون إلا حيث الكلأ والماء . إنها أجواء من النعمة والأمن .

وبعد هذا المشهد العام البعيد نوعًا ما عن نعاج الملا ،يقترب الوصف أكثر ، حين يصف ألوانها المختلفة ، ويدقق أكثر ،فيصف ما يعلو خدودها من سواد يضرب إلى الحمرة ، ويسبغ عليها لمسة من الإنسانية ، حين يشبه بياض ظهورها بثوب أبيض رقيق ، طويل ، له ذيل سابغ (السابري) هذا التدقيق في ألوان البقر من رؤوسها إلى ذيولها ، غرضه : إضفاء أجواء النعمة ، وحسن الحال ،والرفه على ساكني الطلل الجدد ،وهي نعمة يكشف سرها البيت

---

(١) لذا استخدم الشاعر كلمة (حول) دون كلمة (سنة) أو (عام) لأن الحول يدل على السنة بأسرها ، أما (سنة) و (عام) فقد تطلق ويراد بها العام الذي أنت فيه ولم يكتمل بعد .

الرابع ، إن لها قرونًا قوية حادة كالرماح المركوزة ، ولكن تأمل كيف بنى الشاعر كلامه ، لقد كان في وسعه أن يقول : « كأن رماحًا رُكِّزتْ حيث أصبحت» أي أنه يشبه مباشرة قرون البقر بالرماح المركوزة : كأن قرون البقر رماح» ولكن الشاعر فاجأنا بإقحام كلمة (جنود) في التركيب : « كان جنودًا ركزت» لقد كادت تتوارى بقر الوحش وقرونها إلا مما تحمله تاء التأنيث الساكنة من دلالة عليها ، في مقابل ذلك برز الجنود ، والرماح ، إنها ركائز أسلوبية يبثها الشاعر في لوحة الطلل لتدل على غرضه ومقصده :

إن الأمن ، والنعمة ، لم يتحققا إلا بوجود أدوات القوة والحماية : القرون الحادة التي وفرت المنعة العسكرية ؛ ولذا تجد الشاعر يركز على أعلى ما في البقر ، وهي (قرونها) دون (عيونها) أو (صغارها) ، هذه القرون تشبه برماح ركزها جنود ، بعضها مستقيم ، وبعضها معوج ، ومجيء كلمة (جنود) لا يجعل القوة في أداة الحرب ، بقدر ما هي في الإنسان الأبي المحامي ، بروح جماعية قومية : (جنود) ، وما أقرب كلمة (تعالى) في الختام من كلمة (أبى) في المطلع ففي الاثنتين علو ، وشموخ ، ورفعة .

ويبدو أن الشاعر وقومه كانوا يواجهون تحديًا خطيرًا قبل يوم شعب جبلة فقد اضطروا للرحيل عن ديارهم ، بعد سلسلة من الحروب الطاحنة مع أبناء عمومتهم (ذبيان) في حربهم الشهيرة (داحس والغبراء) ، وما أقسى أن ينتزع المرء مرغمًا من وطنه الذي يحب ، ونزلوا بعدها في بني عامر بن صعصعة ، محالفين لهم ، وهنا يواجهون تحديًا خطيرًا آخر يهدد باستئصال شأفتهم ، عندها لم يكن لهم خيار إلا المواجهة العسكرية ، مع ما يعلمون من كثافة العدو الهائلة ، وشدة بأسه ، وبعد تلاحم دموي حفظته لنا الروايات التاريخية[1] ، يؤذن

---

(١) انظر عن هذا اليوم : ابن الأثير ـ الكامل ـ ١/٣٥٤ وما بعدها ومنها وصف ترحالهم بين القبائل وما عانوه نتيجة ذلك . « وجبلة هضبة حمراء بنجد ، بين الشريف والشرف ماءة لعرينة ، يقال لها : سلعة . . . ويوم شعب جبلة قبل الإسلام بسبع وخمسين سنة ، أي قبل مولد النبي بسبع عشرة سنة » ياقوت الحموي ، معجم البلدان ـ ٢/١٠٤

الله بنصر بني عامر ، وحلفائهم بني عبس ، قوم الشاعر ، وتمتلئ النفوس بنشوة النصر ، وتعود لها الثقة بالمنعة والقوة ، وتزهر الآمال بالعودة إلى الوطن الغالي ، رغم الحاقدين ، والطامعين ، والموتورين ، وتترسخ في القلوب عزيمة كالجبال على البقاء في الوطن ، وعدم مفارقته ، مهما كانت الأهوال ، والتحديات ، في خضم هذه المشاعر ولدت القصيدة محتضنة هدفًا قوميًا ساميًا لا محيد عنه : (الثبات في الوطن) بعد تجربة فراق مريرة ، وسرت هذه الفكرة ، أي (الثبات) سرت في عروق القصيدة مسرى الدم ، تراها في :

« أبى الرسم » ؛ لأن الإباء أشد الامتناع ، وفيه ما يومئ إلى صراع وتجاذب ومدافعة ، والرسم الآثار اللاصقة الثابتة بالأرض ، ولذا اختاره دون (الطلل) أو (المنزل) ثم في « ركزت » لأن الركز غرس الشيء وتثبيته في الأرض .

ثم في « امتناع المجد أن يتنقلا » والامتناع رفض لشيء ، وثبات على ما هو عليه ، ومقاومة لإرادة معادية تريد انتزاعه عما هو عليه .

أي أن هذا الثبات لم يتحقق إلا بمقاومة ، وإباء ، وصمود ، بعد هذا المطلع الطللي الذي بث فيه الشاعر علامات أسلوبية متلألئة دالة على مقصده ، يأتي الفصل الثاني ليروي صفحات من أمجادهم وأيامهم ومحامدهم ، ويبدأ ذلك بجملة أم يتوالد منها سيل من الجمل التي ترتبط بها بـ (واو العطف) ، تلك الجملة هي قوله :« فلا قوم إلا نحن خير سياسة » وقد عطفت عليها ست جمل تلتها ، (فلا قوم إلا نحن خير سياسة وأولاً ، وأطول في دار الحفاظ إقامة ، وأربط أحلامًا إذا البقل أجهلا ، وأكثر منا سيدًا وابن سيد ، وأجدر منا أن يقول فيفعلا) .

هذه الصفات التي فخر بها الشاعر تتألق فيها قيمة (الثبات) بأوجه عديدة « أطول في دار الحفاظ إقامة » ثبات الأجسام ، و« أربط أحلامًا إذا البقل أجهلا » ثبات العقول . « بحيث امتناع المجد أن يتنقلا » ثبات المجد .

وقد ابتدأ فخره بأسلوب القصر ، بأقوى طرق القصر ، وهو : (النفي والاستثناء) ، وفي ذلك دلالة جلية على اعتزازه القومي العميق ، الذي ملأ

وجدانه ؛ فصاغ عباراته على هذا النحو الذي يشعرك بتضاؤل كل الأقوام ، حتى يكادون يتلاشون أمام قومه : « فلا قوم إلا نحن ».

وبدأ الشاعر يعدد مفاخر قومه ، وحين نتأمل بناء كلامه يستوقفنا تعامله اللغوي مع الضمير المنفصل (نحن) تارة بالذكر ، وتارة بالحذف .

فقد أشرق الضمير المنفصل بالذكر في موضعين محوريين من كلامه :

الموضع الأول : « فلا قوم إلا نحن خير سياسة . . » والذكر هنا لابد منه لأنه بداية الفخر ، ولم يكن جرى قبله كلام سابق يدل عليه ، ولكن اللافت هو الذكر .

في الموضع الثاني : « ونحن تركنا عنوة » ، ولعل ذلك يعود إلى أن لهذه المكرمة شأن في نفسه ، فلم يكتف بذكرها على سبيل إضمار قومه ، ولكن حرص على الذكر الجلي لهم ، وإسناد الفعل لضميرهم المذكور : « ونحن تركنا » لجلالة هذا الأمر عنده دون ما سواه[1] .

أما حذف (نحن) فجاء في قوله : « حماة غداة الروع » أي : نحن حماة .

وقوله : « مصاليت » أي : نحن مصاليت ، وكأن نفس الشاعر حين حميت بذكر مآثر قومه ، قطع الكلام ، واستأنف مقطعًا جديدًا من مقاطع المعنى ، وبنى ذلك على إسقاط المسند إليه ، وكأن الحذف هنا تمييز وفصل بين لونين من ألوان المعنى[2] .

وفصل الفخر إذًا يتكون من ثلاثة مقاطع مترابطة :

المقطع الأول : « فلا قوم إلا نحن » وكل ما عُطِف عليها من جمل ، ويلحق به البيت الثامن ، ورغم فصله عنه ؛ لأنه جاء وكأنه جواب عن سؤال سائل : كيف كان كل ذلك؟ فبيَّن العلة والسبب .

---

(١) انظر : الدكتور محمد أبوموسى ـ خصائص التراكيب ـ ١٨٦

(٢) بتصرف : الدكتور محمد أبوموسى ـ المرجع نفسه ـ ١٦٤

ثم المقطع الثاني : حين قطع واستأنف : « حماة غداة الروع ، ثم في مصاليت ضرابون» وهما مشهد الهجوم في البيت (التاسع) ، ومشهد الالتحام في البيت العاشر .

ثم المقطع الثالث : « ونحن تركنا عنوة أم حاجب» والجمل التي تلتها معطوفة عليها تابعة لها ، لإظهار أفاعيلهم المبكية في أم حاجب ، وجمع بني غنم ، وعذرة ، وبعد إيضاح شبكة العلاقات التي ربطت الجمل بعضها ببعض ، نقف أولاً على المقطع الأول الذي جاءت فيه أول المفاخر : (خير سياسة) إنه العقل ، والحنكة ، ونفاذ البصيرة وحسن التدبير ، هذا التميز ، وتلك الفرادة ، لم يحصرها الشاعر في جيله فقط ، بل حرص على أن يؤكد أنها جزء ثابت من هويتهم القومية ، وأنها عريقة فيهم ، تراها في الأولين منهم ، كما تراها في الآخرين ، وأن هذه الصفة هي الأساس المتين لكل ما تلاها من مناقب ومحامد . وبعد أن رسخ الأساس ، عاد إلى إبراز صفة (الثبات) الجسمي والعقلي لقومه في البيت التاسع ، ويظهر لي ـ والله أعلم ـ أنه إما أن يريد بقاء قومه في منازلهم في الزمن الذي يرحل فيه الناس عن ديارهم ، وهو (زمن الخصب) [1] حيث يرحل سواهم للنجعة والتبدي ، أما هم فيقيمون صابرين على ديارهم لعزهم ، أو أن العلاقة مبنية على التتابع الزمني لفصلي القيظ والربيع ، فقوله : « وأطول في دار الحفاظ إقامة» تصف حالهم في زمن القيظ الذي إذا انقضى تصدع الناس عن المحاضر ، أما هم فيقيمون أطول من إقامة

---

(١) قال الأصمعي : « للعرب ظعنان : أحدهما ظعن للتبدي ، وذلك إذا أخرفوا . . . فإذا أخرفوا تصدعوا عن المحاضر ، لقسمتهم المناجع ، وحجروا الأعداد ، واستبدلوا بها الأوراد فظعنوا عن دار المقيظ ، و الظعن الآخر يكون عند انصرام الرطب ، وهيج الأرض ونضوب الماء ، وهجوم الصيف ، وقد كثر متصرفاتهم في وصف المحلين ، والتردد في الرحلتين ، ومفارقة الحضارة ، ومراجعة البداوة ، وذلك أنهم يقيمون على مياههم ما أقامت وقدات الحر ، وعزات القيظ ، فإذا سكنت نائرتهما ، وآذنت بتوليها . . . ابتدؤوا يبدون» الأزمنة والأمكنة ـ ٣٥٥

سواهم «وأربط أحلامًا إذا البقل أجهلا» حالهم زمن الربيع والخضب ، حين يتوفر القوت ويتذكر الناس ثاراتهم ، ويسعون لأخذها ويدفعهم ذلك للجهل والعدوان .

أي : إما أنه يصف حالهم في زمن الربيع فحسب ، أو أنه يصف حالهم في زمن القيظ والربيع .

وقد ساق الشاعر العديد من (أفعل التفضيل) ليؤكد تفوقهم العرقي على من سواهم : «خير ، وأطول ، وأربط ، وأكثر ، وأجدر» ومن الأفكار المنبثقة عن فكرة الثبات ، ما بدا في غير موطن من القصيدة من تأكيد لفكرة : الأصول الراسخة الضاربة بجذورها في أعماق الأرض والتاريخ ، وما نما منها من امتدادات تحمل الأصالة والعنفوان ، وذلك منذ قوله :

«وخير بقيات بقين وأولا» أي : نحن خير أولاً وخير آخرا .

ثم بدت أكثر وضوحًا في قوله : «وأكثر منا سيدًا وابن سيد» وفي قوله : «قروم نمتنا في فروع قديمة» هذا ما أدى إلى «امتناع المجد أن يتنقلا» إنه الرسوخ والثبات المتأصل فيهم هو العلة والسبب في مناقبهم السالفة ، وحين انتقل الشاعر إلى صفة الشجاعة، جاء الكلام ـ كما سبقت الإشارة ـ على القطع، والاستئناف ، مع حذف المسند إليه ، ويكثر ذلك في مقامات الفخر ، والعجيب أن الشاعر حتى في مقام الفخر بالشجاعة جاء بمشهد يكون فيه قومه في ديارهم ، ويتعرضون لهجوم معاد مباغت (في حالة دفاع) ، ولأنهم (حماة) استطاعوا رد العدوان ، إنها شجاعة الدفاع عن الوطن هي التي كفلت الحماية لأموالهم وأنعامهم في تلك المواقف التي يضيع فيها الضعيف المذلل حين يتعرض لغارة مفاجئة ما .

وتذوق قوله : «المذلل» ، وهو اسم مفعول مشتق من الفعل (ذُلِّلَ) على وزن (فُعِّلَ) الذي يشي بتكرار وقوع فعل الإذلال مرات ، ومرات ، وهو ما يحرص الشاعر على أن يربأ بقومه عنه .

وعلى النمط ذاته من القطع والاستئناف ، وحذف المسند إليه يأتي البيت العاشر : «مصاليت . . . » ، أي : «نحن مصاليت» فبعد مشهد الهجوم المباغت في البيت التاسع يفضي إلى مشهد الالتحام والمضاربة بالسيوف في البيت العاشر ، عندما تعلو أصوات المستغيثين ، المكروبين الذين يعممون في استغاثتهم حينًا ، ويخصصون حينًا آخر ، ويأتي الإخبار بالاسم في هذا المقام للدلالة على ثبوت هذه الصفة فيهم ، وأنها لا تفارقهم : (حماة) (مصاليت) ، (ضرابون) .

ثم يأتي المحور الأساس الآخر في فصل الفخر ، والذي يصرح فيه الشاعر بالضمير (نحن) ، وكأنه يريد أن يعلن بكل وضوح ، وتقرير نسبة فعل قتل (زرارة) بكل فخر واعتزاز لقومه . «ونحن تركنا عنوة» .

ومن هذا البيت وما تلاه ، يظهر الشاعر شجاعة قومه باستحضار صفحات من أيامهم ووقائعهم ، ورأس ذلك كله قتلهم لقيط بن زرارة ، وأسرهم حاجب ابن زرارة ، كل ذلك جهارًا دون مخاتلة ، بل غلبة وقهرًا ، حتى تركوا أمهما تبكي ، وتجاوبها نسوة نوح ثكالى ، في ليالي أحزان طويلة يسهرنها للبكاء والنياحة . ومما يلفت النظر هنا أن حرف الحاء كان له حضورة الكثيف في القصيدة من مطلعها فقد تكرر في فصل الطلل ثماني مرات ، وفي البيت الأول وحده تكرر ثلاث مرات ، وفي فصل الفخر تكرر ثلاث عشرة مرة ، ومجموع ذلك : إحدى وعشرون مرة ، فهل لذلك علاقة باسم (حاجب) الذي كان أسره مجدًا مسيطرًا على ذهن الشاعر[1]؟

ولعل سائل يسأل : لماذا لم يستحضر ذهنه اسم (لقيط) والنكاية كانت أعظم لقتلهم إياهم؟

---

(١) تمت مقارنة ذلك بقصيدتين من (١٤بيت) وهي نفس عدد أبيات قصيدة خراشة وهما:
ميمية للمثقب العبدي
وسينية للحارث بن حلزة
ولم يتجاوز تكرار الحاء فيهما سوى (١١) مرة للأولى ، و(١٤) مرة فقط للثانية .

والجواب عن ذلك : أن الإذلال الذي لحق بحاجب وما تبع ذلك من فدية ضخمة أكسبت حاجب أهمية أكبر .

أما (بنو غنم) فقد كان لأحزانهم موعد مع الإشراق ، وذلك (غداة يوم حبالة) حين جعلوا صبوحهم[1] موتًا معجلاً ، وكان عدتهم كل سيف سريجي جلا القين متنه ، حتى صار حادًا مرهفًا ، يترك الجراح واسعة ، كناية عن حدته ومضائه ، وكذلك كان شأن (عذرة) و(كلب) حين حلت بهم بلايا الحرب بأثقالها ومصائبها ، فطحنتهم[2] ، حتى أفنتهم . وقد أخرج المعنى مخرج الاستعارة ، حين شبَّه الحرب وما فيها من ويلات وبلايا ساحقة ثقيلة مفنية ، بالبعير الذي يعمد إلى سحق عدوه بثقله الهائل حين يلقيه تحته ، ويحاول طحنه بأن يبرك عليه بصدره وكلكله ، وحذف البعير وجاء ببعض لوازمه : (البرك ، والجران ، والكلكل) .

وفي الختام فإن هذه القصيدة أشبه بنشيد انتصار قومي ، وفي رأيي أن التشبيه الذي جاء في البيت الرابع كان له من الإشعاع والألق ما تحدر عبر بقية القصيدة ، في ومضات تلمع ثم لا تكاد تبين ، ففي صورة الجنود لمح من أجداده وأصوله الأولى ، وفي صورة الرماح المركوزة وما فيها من القوة والمنعة صورة من الشاعر وقومه ، وبعد هذا التشبيه البديع بدأ الشاعر يفخر ، وكأن كل ما تلاه كان حديث الرماح ، وإن شئت الدقة فإنه : (أناشيد الرماح).

---

(١) اعتمدت هنا رواية التبريزي « صبحنا » بمعنى : « سقيناهم الصبوح» يريد الموت على سبيل السخرية والاستهزاء . انظر : شرح الخطيب التبريزي ـ ١٦٣٥/٣

(٢) ذكر الجاحظ في الحيوان أن سلاح البعير في نابيه وكركرته . انظر : ٣٧٩/٦ والكركرة : رحى زور البعير والناقة ، فهي زور البعير الذي إذا برك أصاب الأرض (اللسان ـ كرر) .

ثانيًا : (القصائد المتعددة الفصول)

١- قصيدة متمم بن نويرة .

٢- قصيدة المرقش الأكبر .

أولاً : قصيدة متمم بن نويرة (الراحلون إلى الغول)

بين يدي القصيدة :

حين يحيا المرء تحت وطاءة رعب الموت يكون لكل شيء مذاق مر ، فحتمية (الفقد) تسلب الحياة ألقها وبهجتها ، حتى ليجد المرء نفسه في لحظات السعادة القصيرة فاقدًا للسعادة ؛ لأنها راحلة لا محالة .

إن هواجس الفقد ، وحتمية الفناء كانت مع الإنسان منذ أن كان ، وآيات الكتاب العزيز ذكرت ما يدل على ذلك ، قال سبحانه وتعالى : ﴿ فَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ إِنَّ هَٰذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ ٱلْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰٓ ﴿١١٧﴾ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا۟ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ ﴿١١٩﴾ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴾

(طه:١١٧-١٢٠).

وقال عز وجل : ﴿ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِىَ لَهُمَا مَا وُۥرِىَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ ﴾ (الأعراف: ٢٠).

وفي قصيدة متمم بن نويرة يتردد أمل الإنسان وألمه ، أمل في النعيم الخالد ، والسعادة الأبدية ، وألم من عجزه الإنساني عن تحقيق ذلك الحلم الأزلي ، وخضوعه وانكساره أمام جبروت الموت . إن (ألم الفقد) لمن يحب ، وما يحب ، يخنق الشاعر ، ويجثم على صدره ، فلا تكاد تسمع إلا حشرجات الاحتضار ، وتأبين الراحلين ، ونعي الحياة .

تتكون القصيدة من خمسة وأربعين بيتًا ، وهي نص متعدد الفصول ، بدأه الشاعر بذكر الصاحبة الراحلة ، ثم انتقل إلى وصف ناقته ورحلته في الصحراء ، وخلال ذلك شبه ناقته بحمار وحشي ، وحكى قصة ذلك الحمار ، ثم ساق ذكريات الصيد ، وذكريات الخمر ، وانتهى إلى وصف الضبع ، وبعض الحكم ، والنظرة العجلى إلى هذه الفصول قد تراها من أودية شتى ، ولا تلمح بينها رابطًا ، فتظن أنها نظرات شاعر جاهلي بدوي جمعها من هنا وهناك ، دون وجود بناء فني محكم لها سوى ذلك البحر ، وتلك القافية اللذين التزم بهما الشاعر في قصيدته ، ولكن هل الأمر على هذا النحو؟ إنك حين تعطي الشعر ما يستحقه من نظر وتأمل تتجلى لك حقيقة روعة الشعر الجاهلي : بناء محكم ، وروح واحدة ، ودم واحد يجري في القصيدة من أولها إلى آخرها ، ولبيان ذلك يحسن الوقوف على فصولها فصلاً فصلاً ، والكشف عن ذلك البناء ، وعن تلك الروح .

الفصل الأول : (١-٣)

١- صَرَمَتْ[١] زُنَيْبَةُ[٢] حَبْلَ[٣] مَنْ لا يَقْطَعُ حَبْلَ الخَلِيْلِ ، وَلِلأَمَانة تَفْجَــعُ[٤]

---

(١) صرمت : قطعت ، وأصل الصرم : القطع البائن للحبل والعنق . (اللسان ـ صرم)

(٢) زنيبة : اسم صاحبته . « قال ابن الأعرابي : الزينب شجر حسن المنظر ، طيب الرائحة ، ويه سميت المرأة ، وواحد الزينب للشجر (زينبة) اللسان ـ زنب فقوله : « زنيبة » هو تصغير زينب بعد الترخيم . وهو ما يعرف بتصغير الترخيم ويؤتى به للتودد والتدليل ، انظر :

محمد محيى الدين عبد الحميد ـ شرح ابن عقيل ـ دار العلوم الحديثة ، بيروت ، لبنان . ٤٨٧/٢ ـ الكامل في النحو والصرف ـ ٣٠٨

(٣) حبل : وصل

(٤) وللأمانة تفجع : جاء في رواية نص القصيدة في المفضليات .

أ- « وَلَلأَمَانَةَ تفجع » لام التأكيد ، أي أنها تفجع أمانة نفسها أن قطعت حبلي ، كقولك : إنما تضر نفسك أن فعلت ذلك ، وهذه اللام لام توكيد .

ب- وفي الشرح جاءت رواية : « ولِلأمانةِ تفجع » اللام حرف جر .

ج- وكذلك رواية : « ولا الأمانةُ يفجع » أي : لا يخونها ، ابن الأنباري ـ ٦٤/١٦٣

٢- ولَقَدْ حَرَصْتُ عَلَى قَلِيْـلِ مَتَاعِهَـا يَوْمَ الرَّحِيْلِ ، فَدَمْعُهَا الـمُسْتَنْفَعُ[١]

٣- جُذِّي[٢] حِبَالَكِ يَا زُنَيْـبُ فـإِنَّني قَدْ أَستبدُّ[٣] بِوَصْلِ مَنْ هو أَقطعُ[٤]

إن الشاعر وإن كان قد بدأ قصيدته بذكر حدث ماض ، وهو : صرم زنيبة ، فإن معاناة ذلك الحدث هي حاضره المرير الذي يتجرع غصصه ، وكلمة القصيدة الأولى هي :« صَرَمَتْ» ، وهو القطع الذي لا اتصال بعده ، قطعٌ بائنٌ ، والفاعل هو (زنيبة) ، والتركيب النحوي جاء هنا على أصله : فعل وفاعل ومفعول به ، فهل يعود ذلك إلى أن الشاعر كان في مقام تذكر لموقف قديم ، فما كان ثائرًا من ألمه قد هدأ ، وما كان نازفًا من جرحه قد رُمَّ أو كاد ، وإنما هي ذكريات تنبعث من مهجها حين يذكيها ألم فقد جديد ؛ فتستحضر النفس جرحها القديم ، ونزفه الدافق ، ولكنه ألم قد روَّضته الأيام ، وصار الشاعر في مقام من يتأمل ألمه بعين البصيرة والاعتبار والعقل ، ربما يكون ذلك كذلك ، ومما يرجحه أن الجملة خبرية لا إنشائية ، ولا يخفى ما توحي به الأساليب الإنشائية من ثوران المشاعر وفورتها ، وهو ما يأتي في البيت الثالث من القصيدة بعد الجمل الخبرية ، حين يقول : « جذي حبالك . . » حيث تتجلى ثورة نفس الشاعر في هذا الموقف ، كما سيأتي بيانه . وفي قوله : « صَرَمَتْ» نجد سمة أسلوبية هي من العلامات البارزة في القصيدة ، ألا وهي : الفعل الماضي الذي تتصل به تاء التأنيث ، فالصاحبة (صَرَمَتْ) ، والناقة : (قاظتْ ،

---

(١) أي : حرصت على أن تنولني يوم الوداع شيئًا ، وعلى أن تمتعني ، وكان ما متعتني به أن دمعت عيناها ، والمعنى : لم يحمد ما كان منها ، حيث جعلت بكاءها زادًا زودتنيه ، فلم تزدني إلا غمًّا ، بتصرف عن شرح ابن الأنباري ـ ٦٤

(٢) جذي : الجذ هو القطع المستأصل ، وفي الحديث أنه قال يوم حنين : جذوهم جذًّا ، الجذ : القطع ، أي : استأصلوهم قتلاً . « اللسان ـ جذذ»

(٣) أستبد : أنفرد ، ابن الأنباري ـ ٦٤

(٤) أي : أستبد بوصلي دون من يقطعني ، أحوزه دونه فلا أطلب وصاله .

وتربعتْ ، ولقحتْ) ، والأتان : (أدبرتْ)، والضبع : (جاءتْ ، وظلتْ)، ونسيبة : (ولدتْ) . فهل يشير هذا إلى أن الأنثى في وجدان الشاعر ، وإن بدت بأوجه متعددة ، فإنها تصدر عن روح واحدة؟! إن (الأنثى) تحضر بقوة في فصول القصيدة عدا فصلين اثنين تختفي فيهما ، وهما : ذكريات الصيد ، وذكريات الخمر ، ويكن تسميتهما بـ (فصلي السعادة في ماضي الاقتدار) فهل صارت الأنثى بصورة ما مرادفًا للألم والابتلاء؟!

لقد ذكر الشاعر أن اسم صاحبته (زُنيبة) ، والزينب شجر ، وخضرة ورواء ، وحياة ، وطيب رائحة ، والشاعر يصغِّر الاسم تصغير ترخيم ، وفي هذا ما فيه من المحبة والتودد ، وأتبع ذلك بالمفعول به : (حبل) ، وتأمل ما تومئ إليه الكلمة من تواصل كان ذات يوم ، بل إن الشاعر يكرر الكلمة ذاتها في الشطر الثاني ، وحين يكرر الشاعر ، فيجب على القارئ أن يقف ، وأن يصغي ، وأن يحسن الإصغاء ، إنه حبل محبة عميقة ، ما كان له أن يقطع ، ولا ينبغي له أن يقطع ، إن الفعل (صرمتْ) هو الفعل الذي فجَّر ما كمن ، وأخرج ما خفي ، فهذا هو فعلها : (صرمت) أما هو : (لا يقطع) وهذا تضاد بين موقفين : الصاحبة تقطع ، والشاعر لا يقطع ، وحبه وإخلاصه ظاهر في كلماته : تصغير الترخيم لاسم الصاحبة : زنيبة ، ثم تكرار كلمة (حبل) وقوله إنه (لا يقطع) ، وإنه (حبل الخليل) ، أما هي فقد بدأ البيت الأول وختم بأفعالها الجارحة :

«صرمت» ، و «تفجع» فهي ما فتأت تجلده بسياط قسوتها ، إن الشاعر يمد حبال المودة والوصل ، ولكن الجفوة والقطيعة هما كل ما يجنيه ، أي أن القصيدة انبثقت بين موقفين متضادين : صاحبة صرمت ، وتفجع والشاعر الذي يمد حبل الوصل ، حبل الخليل .

وتكرار كلمة (حبل) لا يصدر إلا من قلب صَحَّ منه الود ، وتتجلى مشاعر الحب الصادق في البيت الثاني مضمخة بالأسى واللوعة :

«ولقد حرصتُ على قليل متاعها . . » إن الشرخ الذي بدأ ظهوره بين الشاعر وصاحبته في البيت الأول ، وتضاد موقفيهما ، نراه يزداد عمقًا في هذا البيت :

موقف الشاعر : «ولقد حرصت على قليل متاعها يوم الرحيل» .

موقف صاحبته : «فدمعها المستنفع» وتأمل قوله : «قليل متاعها» الذي يصف تشبث المحب ، وقناعته بأيسر اليسير ، وأقل القليل ، وأنه يعظم في نفسه ، حتى يعده «متاعًا» وزادًا تتزود به روحه الظامئة للحياة ، ولكنه لا يجني إلا دمعة عابرة في لحظة رحيل ، وهنا تنتفض كبرياء الشاعر ، ويتغير الأسلوب : «جذي حبالك يا زنيب فإنني . . » :

فالقارئ لأبيات المطلع الثلاثة يلاحظ ما فيها من (تصاعد الحدث) ، حتى يحتل الشاعر الموقع المقابل الذي كانت تحتله الصاحبة ، وهو (القطيعة) من باب المجازاة بالمثل . فالصاحبة بدأت بالصرم ، وثنَّتْ بالفجيعة ، وكل ما قدمته هو الدمع ، أما الشاعر فبدأ بالوصل ، والحرص عليه ، يرفد ذلك كله شعور المحب الصادق وحدبه ، الذي يدفعه للرضى بالقليل ، وكل ما ناله هو الدمع ، وهنا لا يرضى أن يظل الشاعر رهين عجزه ، بل يرفض ذلك ويأباه ، وأقوى دليل على (رفض العجز وإثبات الاقتدار) هي تلك الصيغة اللغوية التي يمكن تسميتها بـ (صيغة الاقتدار) والتي تتكرر في فصول القصيدة :

«ولقد فعلتُ» والملحوظة الأخرى التي تقترن بهذه الصيغة في بعض الفصول هي أن الفصل قد يفتتح بالحديث عن الأنثى : «فَعَلَتْ» ، ثم يبزغ فعل الشاعر في صيغة الاقتدار : «ولقد فعلتُ» : (قد) حرف تحقيق ، اتصلت به اللام ، ودخل على الفعل الماضي ، وهذا تركيب نحوي مكتنز بالقوة والاقتدار ، فما حاجة الشاعر إلى إثبات المقدرة ، وتأكيد ذلك ، والإلحاح عليه في تكراره الغريب لهذه الصيغة في فصول القصيدة؟!

ربما يساعد الجدول التالي في توضيح الفكرة :

الفصل	فعلها	فعله
فصل المرأة	صرمتْ زنيبة	ولقد حرصتُ (فصل المرأة) ولقد قطعتُ (فصل الناقة) ولقد غذوتُ (فصل الصيد) ولقد شربتُ (فصل الخمر)
فصل الضبع	جاءتْ/ ظلتْ	ولقد ضربتُ (فصل الضبع)
فصل الحكمة	ولدتْ نسيبة	ولقد علمتُ (فصل الحكمة)

إذا دققنا في الموقف الذي وَلَّدَ كل صيغة من صيغ الاقتدار[1] تلك ، فإننا نجد فيه « موقف عجز » .

في الفصل الأول (فصل المرأة) عجز الشاعر عن فعل أي شيء يحول دون رحيلها ، وكل ما استطاعه هو أن حرص على قليل متاعها ، وهو فعل لم يؤت ثماره ، أي أن ذلك الفعل فشل في تحقيق هدفه ، وعجز عنه .

وهنا يحاول الشاعر أن يتحرر من دائرة العجز المحكمة التي حاصرته في (موقف الرحيل) ، فيأتي سيل من صيغ الاقتدار ، أولها ينطلق من الحاضر نحو المستقبل ، وهو (الرحلة على الناقة) والصيغتان التاليتان تنطلقان من الحاضر نحو الماضي : (الصيد) و(الخمر) ولكن هذا العجز ينفتح على عجز أكبر ، وفي مواجهة أنثى أخرى : (الضبع)

وهو (موقف الاحتضار) ، وليس هنا مجال لاستدعاء صيغة اقتدار تنطلق من الحاضر نحو المستقبل ؛ لأنه ـ أي المستقبل ـ في حكم المنتهي ، وهنا تأتي

---

(١) في قصيدة الأسود بن يغفر النهشلي ، التي يذكر فيها الموت ، ويعتبر بالسالفين ، ويستعيد ذكريات شبابه (الخمر ، الصيد ، الرحلة مع الناقة) تبرز صيغة الاقتدار كثيراً ؛ مما يغري بعقد دراسة موازنة للنصين . المفضليات ـ ٢١٥

صيغة الاقتدار من الحاضر نحو الماضي (الشجاعة في الحرب في زمن مضى) ومع ذلك يغوص الشاعر أكثر فأكثر في مستنقع الموت ، وتتسع دائرته ، فتشمل الشاعر ، ومن مضى من قومه وأسلافه ، مروراً بالملوك السابقين والأمم الغابرة ، انتهاء بك أنت أيها القارئ : « وليأتين عليك يوم مرة .. يبكى عليك .. » إن ظلال العجز تخيم على البشرية جمعاء ، هذا الإحساس العميق الموجع بحتمية العجز والفقد دفعته إلى الإعلان المؤكد المكرر عن قدرة مزعومة في زمن ولى : « ولقد فعلتُ » ولذا يرى البعض أن تكرار الحديث عن وجود شيء ما وامتلاكه ، والإلحاح على ذكر ذلك ، ربما يثير الشك في وجود هذا الشيء فعلاً عند من يدعيه .

وحين نعود إلى البيت الثالث الذي يمور بما فيه من ثورة المشاعر ، وهدير الغضب للكبرياء المجروحة ، من خلال : (أسلوب الالتفات) أولاً ، فالشاعر في البيتين الماضيين تحدث عن الصاحبة بصيغة الغائب ، أما في هذا البيت فوجَّه إليها الخطاب : « جذي حبالك يا زنيب » وكأن تلك الأفعال القاسية التي ظلت ضرباتها تتوالى عليه ، من صرم ، وفجيعة ، وعجز أنبأت عنه دمعة عابرة ، هذه المواقف التي تمثل ذكرى الصاحبة عنده ، جعلتها حاضرة في ذهنه ، وكأنما هي ماثلة بين يديه ، فصرَّح : « جذي حبالك » إنه يأمرها بكل أنفة وكبرياء أن تقطع حبال وصلها دون أن يبالي ، واستخدامه للفعل (جَذَّ) واضح الدلالة على ما أراد ؛ لأن الجذَّ قطع مستأصل لا يبقى باقية من علاقة[1] ، وهو خيار صعب لم يتخذه الشاعر إلا بعد معاناة ؛ لأن للصاحبة خصوصية في نفسه ، أومأت إليها صيغة النداء لاسمها « يا زُنَيْب » بالترخيم ، وفي هذا ما فيه من بقايا حنين أَبَى إلا أن يطل من بين الكلمات ، ولكن عزيمة الشاعر مكَّنته من

---

(١) من الجدير بالذكر أن (القطع) ومرادفاته ، من : صرم ، وجذ وقطيعة ، تشيع في القصيدة وتكثر ، كما سيأتي بيانه في موضعه ـ إن شاء الله ـ

أن يلجم مشاعره عمن لا يستحقها : «فإنني قد استبد بوصل من هو أقطع» القدرة على الحسم سمة يعلن الشاعر بكل تأكيد أنه يمتلكها ، حتى يصل الأمر إلى ذروته بقوله : «ولقد قطعت الوصل يوم خلاجه» وبذلك يكتمل الفصل الأول بأن ينتهي الشاعر إلى موقف مماثل لموقف الصاحبة الذي بدأت به القصيدة :

هي (صرمتْ) أي : قطعتْ وهو : «ولقد قطعتُ»[1] .

وكأنه يعيد التوازن لذاته وكرامته ، ومن الملاحظ أن ثنائية : (القطع والوصل) سيطرت على الفصل الأول ، مع غلبة (القطع) غلبة ظاهرة .

ففي البيت الأول وردتْ : «صرمتْ زُنيبة» ، وهذا (قطع) أما هو فـ «لا يقطعُ» وهذا (وصل).

وفي البيت الثاني قال : «ولقد حرصتُ على قليل متاعها» وهذا (وصل) .

ثم البيت الثالث : «جُذِّي حبالك» وهذا (قطع) .

وقوله : «استبد بوصل» وهذا (قطع) ، وقوله : «من هو أقطع» (قطع) كذلك .

وفي النهاية يختم بـ (القطع) والانفصال البائن ، والفراق ؛ لأنه رحل هو أيضًا ، كما رحلت هي من قبل ، وليس ذلك فحسب ، وإنما رحل الود والحب عن القلوب ، ولم يبق إلا الجفاء والصد والإعراض ، وهذا رحيل أعمق أثرًا من رحيل الأجساد وفراقها عن بعض ، فرحيل الصاحبة انتهى برحيل الشاعر ، وما تخلل ذلك من مجاذبة آلت إلى أن نفض الشاعر يده من وده القديم ، أو ادعى أنه فعل ، وولى وجهه نحو المستقبل ، منطلقًا في رحلته نحو المجهول .

---

(١) هذا البيت مع أنه تم وضعه في الفصل الثاني ، لارتباطه النحوي به ، إلا أنه يمثل (بيت مفصلي) وهو ما يشبه القنطرة والرابط بين الفصلين الأول والثاني .

إن المطلع الذي هو حاضره ، وما فيه من هم ومعاناة حاول الشاعر الفكاك من إسارها بالانطلاق من هذا الحاضر اليائس نحو حاضر آخر ، يتجه إلى المستقبل ، وهو (فصل الناقة) .

الفصل الثاني : (٤-١٩) ستة عشر بيتًا (رؤيا الاقتدار)

٤- ولقدْ قطعتُ الوصلَ يومَ خِلاَجِهِ[١] وأَخو الصَّريمةِ[٢] في الأُمورِ المُزْمِعُ[٣]

٥- بمُجِدَّةٍ[٤]، عنسٍ[٥]، كأَنَّ سَرَاتَها[٦] فَدَنٌ تُطيفُ بهِ النَّبيطُ[٧] مُرَفَّعُ

---

(١) يوم خلاجه : الخلاج الشك ، وأصل الخلاج : الجذب والمخالفة ، وخلاجه الذي لا يعرف صوابه ، الشرح ـ ٦٤

(٢) الصريمة : العزيمة .

(٣) المزمع : المجمع على الشيء .

(٤) مجدة : التي تجد في سيرها .

(٥) عنس : صلبة .

(٦) سراتها : أعلاها .

(٧) فدن تطيف به النبيط : قصرًا من بناء العجم ، «شرح ابن الأنباري ـ ٦٥» وقد ذكر الدكتور جواد علي أن الإخباريين كانوا يعتقدون أن النبط جيل من العجم ينزلون البطائح بين العراقين ، سموا بذلك لكثرة النبط عندهم ، وهو الماء ، وسمي أولاد شيث أنباطًا لأنهم نزلوا هناك هذا أصله ، ثم استعمل في عوام الناس وأخلاطهم : المفصل ـ ١١/٣ ، في حديث عمر «تمعددوا ولا تستنبطوا» أي : تشبهوا بمعد ، ولا تشبهوا بالنبط ، وفي الحديث الآخر : «لا تنبطوا في المدائن» أي : لا تشبهوا بالنبط في سكناها واتخاذ العقار والملك (اللسان ـ نبط) .

فدن : القصر المشيد ، وتشييد البناء إحكامه ورفعه ، قال أبوعبيدة : البناء المشيد بالتشديد : المطوَّل «اللسان ـ فدن» ومادة (شيد) ، كطيف : ذكر ابن منظور أن كلمة (طيف) واوية ، ويائية ، طاف به : حام حوله ، طاف بالقوم وعليهم طوفًا وطوفانًا ومطافًا وأطاف : استدار وجاء من نواحيه ، وطاف بالبيت وأطاف عليه : دار حوله : اللسان ـ طوف ، مُرَفَّع : مُعَلًّى .

٦- قاظَتْ أُثَـالَ إلى المَـلاَ وتَرَبَّعَـتْ بالحَزْنِ[١] عازِبةً[٢] تُسَنُّ[٣] وتُـودَعُ[٤]

---

(١) قاظت، تَرَبَّعَتْ: القيظ هو صميم الصيف، قظنا بمكان كذا وكذا: أقاموا زمن قيظهم، «اللسان ـ قيظ».

فالشاعر يحدد فترة زمنية تمتد من فصل القيظ (شدة الحر)، وهو ما يسميه الناس (الصيف) إلى نهاية فصل الربيع، وهو الذي يسميه الناس (الخريف) والعرب تسميه الربيع لأنه أول الربيع، وهو المطر يكون فيه، ويتضح ذلك كما يلي:

أسماء الفصول المعروفة	الربيع (آذار، نيسان، أيار)	الصيف (حزيران، تموز، آب)	الخريف (أيلول، تشرين الأول، تشرين الثاني)	الشتاء (كانون الأول، كانون الثاني، شباط)
أسماء الفصول عند العرب	الصيف	القيظ «الفترة الزمنية التي حددها الشاعر»	الربيع	الشتاء

أما (الخريف) فلا يكادون يجعلون اسمًا للزمان، إنما الخريف عند العرب المطر الذي يأتي في آخر القيظ، انظر:

ابن قتيبة ـ الأنواء في مواسم العرب ـ ١٠٨

«أثال» و«الملا» و«الحزن»: أسماء أماكن

الملا: قال الأصمعي: الملا بَرْثٌ أبيض، ليس برمل ولا جَلَد، ليست فيه حجارة، ينبت العرفج والبِرْكان والعَلْقى، والملا هو المتسع من الأرض، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان ـ ١٨٨/٥

الحزن: سئلت بنت الخس: أي بلاد أحسن مرعى؟ فقالت: خياشيم الحزن، وجواء الصَّمَّان، فسره الأصمعي في كتابه فقال: الحزن حزن بني يربوع، وهو قف غليظ مسيرة ثلاث ليال في مثلها وخياشيمه أطرافه، وإنما جعلته أمرأ البلاد لبعده من المياه، فليس ترعاه الشاء ولا الحمير، ولا به دِمْن، ولا أرواث الحمير، فهي أغذى، وأمرأ، ياقوت الحموي ـ نفسه ـ ٢٥٥/٢

(٢) عازبة: بعيدة في مرعاها. اللسان ـ عزب.

(٣) تسن: يحسن القيام عليها، الشرح ـ ٦٥

(٤) تودع: في دعة وراحة: اللسان ـ ودع.

٧- حتى إذا لَقِحتْ[١] ، وعُولِيَ[٢] فَوْقَها قَرِدٌ[٣] يُهِمُّ بهِ الغُرَابَ[٤] الـمَـوقِعُ[٥]

---

(١) لقحت : اللاقح ، الحامل ، لقحت إذا حملت ، وأصل اللقاح للإبل ، ثم استعير في النساء . قال ابن الأعرابي : ناقة لاقح ، وقارح : يوم تحمل ، فإذا استبان حملها فهي خَلِفَةٌ ، والناقة إذا لقحت شالت بذنبها ، وزَمَّتْ بأنفها ، واستكبرت ؛ فبان لقحها (اللسان ـ لقح) والناقة الشائل ، بغير هاء فهي اللاقح التي تشول بذنبها للفحل ، أي ترفعه لئلا يدنو منها فذلك آية لقاحها ، وترفع مع ذلك رأسها ، وتشمخ بأنفها ، وهي حينئذ شامذ (اللسان ـ شول) فقوله : «حتى إذا لقحتْ» لأنها في أول لقحتها أشد ما تكون وأحَدَّه نفسًا .

(٢) عولي : عولي السمن والشحم في كل ذي سمن : صُنِعَ حتى ارتفع في الصنعة (اللسان ـ علا) وفي شرح ابن الأنباري : عولي : رفع ص٦٥

(٣) قَرِدٌ : السنام : أي اجتمع بعضه إلى بعض ، ابن الأنباري ـ ٦٥

(٤) الغراب : من شرار الطير ، آكلة الجيف ، أكثر من جميع ما يتطير به في باب الشؤم . «الجاحظ ـ الحيوان ـ ٤٤٣/٣»

قال النابغة : زعم البوارح أن رحلتنا غدًا . . وبذاك خبرنا الغراب الأسود

(ديوانه)

وقد ذكر الجاحظ أن العرب تسمى الغراب (ابن دأية) لأنه إذا وجد دبرة (قرحة) في ظهر البعير ، أو في عنقه قرحة ، سقط عليها ، ونقره ، وأكله ، حتى يبلغ الدأيات (فقر الكاهل والظهر) ولذا تخاف النوق من الغربان،لما تعلم من وقوعها على الدَّبر . انظر : الحيوان ـ ٤٣٩/٣ ، ٤٢٨/٣ وهو من الفواسق التي أمر الرسول ﷺ بقتلها في الحل والحرم ، فقال : «خمس من الدواب لا حرج على من قتلهن : الغراب ، والحِدَأة ، والفأرة ، والعقرب ، والكلب العقور» . انظر : فتح الباري ، ط٢ ، طبعة دار التراث ، القاهرة ، ١٤٠٧هـ . . المجلد الرابع ، كتاب جزاء الصيد ، الباب السابع ، الحديث رقم ١٨٢٨

وفي رواية عن عائشة رضي الله عنها : «خمس من الدواب كلهن فاسق يقتلن في الحرم : الغراب ، والحدأة ، والعقرب ، والفأرة ، والكلب العقور» . المصدر نفسه ، والمجلد نفسه ، رقم الحديث ١٨٢٩

وقد ضبطت في شرح ابن الأنباري وعند محمد شاكر بالفتح ، ولم أقف على وجه ذلك!!

(٥) الموقع : مصدر ميمي بمعنى الوقوع ، أي : لا يقدر الغراب أن يقع عليه لامتلائه وانملاسه ، شرح ابن الأنباري ـ ٦٥ ، والمفضليات ـ تحقيق أحمد محمد شاكر ـ ص٤٩

٨- قرَّبتُها للرَّحْلِ لـمَّـا اعتـادَنِي سَفَرٌ أَهُـمُّ بـهِ[١] ، وأَمْـرٌ مُجْمَـعُ

٩- فكأنَّها بعدَ الكَلالـةِ والسُّـرَى[٢] عِلْجٌ[٣] تُغَالِيهِ[٤] قَـذُورٌ[٥] مُلْمِـعُ[٦]

١٠- يَحتازُها[٧] عن جَحْشِها ، وتَكفُّهُ عن نَفْسِها ، إنَّ اليتـيمَ[٨] مُـدَفَّعُ[٩]

١١- ويَظَلُّ مُرْتَبِئًا[١٠]عليها ، جاذِلاً[١١] في رأس مَرْقَبةٍ[١٢] ، ولأيًا[١٣] يَرْتَـعُ

١٢- حتَّى يُهَيِّجَها عَشِيَّةَ خِمْسِـها[١٤] لِلْوِرْدِ جَأَبٌ[١٥] خَلْفَهـا مُتَتَـرِّعُ[١٦]

---

(١) أهم به : هم بالشيء : نواه وأراده ، وعزم عليه (اللسان ـ همم)

(٢) الكلالة ، والسرى : الكلال ، والسير بالليل ، شرح ابن الأنباري ـ ١٦

(٣) علج : هو العير ، أي الحمار ، الشديد الخلق ، نفسه ـ ٦٩

(٤) تغاليه : تباريه في السير ، غلت الدابة في سيرها غلواً واغتلت : ارتفعت فجاوزت حسن السير ، (اللسان ـ غلا)

(٥) قذور : الأتان القذور : النفور ، السيئة الخلق ، ويقال للظريفة الحسناء ، القذور ، لأنها كثيرة التقذر للأشياء ، والنفور منها ، ابن الأنباري ـ ٦٦

(٦) مُلمِع : التي أشرق ضرعها للحمل : نفسه ـ ٦٦، والإلماع في ذوات المخلب والحافر : إشراق الضرع ، واسوداد الحلمة باللبن للحمل ، يقال : ألمعت الفرس ، والأتان وأطباء اللبوءة : إذا أشرقت للحمل ، واسودت حلماتها ، قال الأصمعي . إذا استبان حمل الأتان ، وصار في ضرعها لمع سواد ، فهي : مُلمِعٌ (اللسان ـ لمع)

(٧) يحتازها . . وتكفه : العير يحوزها ويعزلها عن جحشها ، وتكفه عن ذلك ـ ابن الأنباري ـ ٦٧

(٨) اليتيم : لما نحيت عنه أمه ، ونحي عنها ، وصار وحده ، سمي لذلك يتيمًا ، واليتيم في جميع غير الناس من قبل الأم ، وفي الناس من قبل الأب . نفسه ـ ٦٧

(٩) مدَفع : المهان

(١٠) مرتبئًا عليها : عاليًا عليها مثل الربيئة مخافة السباع والقناص ، ينتظر غروب الشمس لأنه لا يوردها إلا ليلاً .

(١١) جاذلاً : فرحًا نشيطًا .

(١٢) مرقبة : الموضع الذي يرقب منه ، وهو الموضع المشرف . (اللسان ـ رقب)

(١٣) لأيًا يرتع : بطئًا ، والأصل في اللأي البطء . واللأي : المشقة والجهد (اللسان ـ لأي) والرتع الرعي في الخصب (اللسان ـ رتع)

(١٤) خِمسها : الخِمسُ أن ترعى ثلاثة أيام ، وترد في اليوم الرابع

(١٥) جأب : الحمار الغليظ .

(١٦) متترع : المتسرع ، وتترع إلى الشيء : تسرع (اللسان ـ ترع)

١٣- يَعْدُو ، تُبادِرُهُ المَخَارِمَ[١] سَمْحَجٌ[٢] كالدَّلْوِ خانَ رِشاؤُها المُتَقَطِّعُ[٣]

١٤- حتَّى إذَا ورَدَا عُيونًا فَوقَها غَابٌ[٤] طِوَالٌ ، نابِتٌ ومُصَرَّعُ

١٥- لاقَى على جَنْبِ الشَّرِيعَةِ[٥] لاطِئًا[٦] صَفْوَانَ[٧]، في نامُوسِهِ[٨] يَتَطَلَّعُ

١٦- فَرَمى ، فأَخطأَها ، وصادف سهمُه حَجَرًا فَفُلِّلَ[٩] ، والنَّضِيُّ مُجَزَّعُ[١٠]

---

(١) المخارم : منقطع آنف الجبال .

(٢) سمحج : الصلبة القوية ، وفي اللسان ، الأتان الطويلة الظهر ، والسَّمْحَجَةُ الطول في كل شيء (سمحج) .

(٣) شَبَّه الأتان في سرعتها بالدلو حين انقطع رشاؤها (حبلها) ، فهوت في البئر .

(٤) غاب : أصل الغاب القصب ، ثم قيل لكل ملتف غاب ، وإذا كان الماء في دغل كان أهيب لوروده ، وأشد لذعر وارده ، ابن الأنباري) ـ ٦٨

(٥) الشريعة : المواضع التي يُنحدر إلى الماء منها ، والعرب لا تسميها شريعة حتى يكون الماء عَدًّا (دائم غزير له مادة لا انقطاع لها مثل ماء العين . (اللسان ـ عدد) لا انقطاع لها ، ويكون ظاهرًا معينًا لا يسقى بالرشاء ، وفي المثل : أهون السقي التشريع ، لأن مورد الإبل إذا ورد بها الشريعة لم يتعب في إسقاء الماء لها ، كما يتعب إذا كان الماء بعيدًا ، لأن الشريعة لا تحتاج مع ظهور مائها إلى نزع بالعَلَق من البئر ، ولا حثي في الحوض : (اللسان ـ شرع)

(٦) لاطئًا : لاصقًا ، اللطء : لزوق الشيء بالشيء (اللسان ـ لطأ)

(٧) صفوان : اسم قانص

(٨) ناموسه : قترة الصائد التي يكمن فيها للصيد (اللسان ـ نمس) والقُتْرة : البئر يحتفرها الصائد يكمن فيها (اللسان ـ قتر)

(٩) فلل : التفليل والتثليم .

(١٠) النضي مجزع : النضي : السهم بلا ريش ولا نصل ، ونضي السهم : قِدْحه ، والقدح : عود السهم ، ما بين الريش والنصل (اللسان ــ نضا)
كفاية المتحفظ ـ ١٢٣
مُجَزَّعُ : المكسَّر ، وفي اللسان بدا من دلالات الكلمة المتعددة أنها تشير إلى (القطع عرضًا) : الجزع : قطعك واديًا أو مفازة ، تقطعه عرضًا .
وانجزع الحبل : انقطع بنصفين . وانجزعت العصا ، انكسرت بنصفين . وتجزع السهم : تكسر . وتمر مجزع : بلغ الإرطاب نصفه . (اللسان ـ جزع)

١٧- أهْوَى لِيَحْمِيَ فَرْجَها[١] إذْ أَدبرتْ زَجِلاً[٢] كما يَحمي النَّجيدُ[٣] المُشْرِعُ[٤]

١٨- فَتَصُكُّ صَكًّا[٥] بالسَّنابِكِ[٦] نَحْرَهُ وبِجَنْدَلٍ صُمٍّ[٧]، ولاَ تَتَوَرَّعُ[٨]

١٩- لا شيءَ يَأْتُو أَتْوَهُ[٩] لَمَّا عَلاَ فَوْقَ القَطَاةِ[١٠]، ورأسُهُ مُسْتَتْلِعُ[١١]

مما يستوقف النظر بادئ ذي بدء (تشابه البناء) بين قوله :

« ولقد حرصت على قليل متاعها . . . يوم الرحيل . . »

وقوله : « ولقد قطعت الوصل . . يوم خلاجه »

نحن أمام فعل الشاعر في زمنين : زمن الرحيل ، وزمن الشك والاضطراب ، زمن الرحيل (يوم الرحيل) : حرص على قليل متاعها (الوصل) ولم ينجح ، وعجز .

زمن الخلاج (الشك والاضطراب) : قطع الوصل .

لقد حاول أن يواجه لحظة القطيعة بمحاولة الوصل ، ولكنه عجز عن فعل شيء حيال ذلك . ولكي يعيد توازنه المفقود ، جاءت صيغة الاقتدار مجددًا لمواجهة الخلاج بالحسم والقطع ، وكانت أداته في تنفيذ هذا القرار الصعب هي أنثى أخرى : (الناقة) . ولأن المهمة عويصة كان لابد للأداة أن تكون

---

(١) فرجها : ليحمي الموضع الذي يخاف عليها منه .

(٢) زجلاً : ذا زجل ، وهو الصوت المرتفع .

(٣) النجيد ، ذو النجدة ، وهو الشجاع ، الماضي فيما يعجز عنه غيره ، السريع الإجابة إلى ما دعي إليه (اللسان ـ نجد)

(٤) المشرع : الذي أشرع نفسه في الحرب ، أي : قدمها .

(٥) تصلك صكًا : الصك الضرب الشديد (اللسان ـ صكك)

(٦) السنابك : مقدم الحافر

(٧) جندل صم : الحجارة الصلبة .

(٨) لا تتورع : لا تكف .

(٩) يأتو أتوه : العمل وحسن الأخذ .

(١٠) القطاة : موضع الردف من الأتان ، وهي العَجُز ، (اللسان ـ قطا) .

(١١) مستتلع : المتقدم ، يقال : تتلع في مشيه وتتالع : مد عنقه ، ورفع رأسه ، (اللسان ـ تلع)

مقتدرة أيضًا ، ولذا حرص الشاعر على أن يحشد لناقته صفات السرعة ، والصلابة والقوة ، والعلو والارتفاع[1] ، وهي الصفة التي ركز عليها الشاعر ، وأبرزها من خلال التشبيه ، «كان سراتها . . فدن تطيف به النبيط مرفع» شَبَّهَ أعلى ناقته بالقصر المشيد ، بناه النبيط المعروفون بتحضرهم ومهارتهم في البناء ، وتشبيه سنام الناقة بالفدن كثير في الشعر الجاهلي[2] ولكن ربما ظن

---

(١) يلاحظ أن (الناقة) عند متمم تتصف بالسرعة والقوة والصلابة والاقتدار ، ويبدو الشاعر حريصًا على إبراز هذه الصفات ، وتأكيدها ، بينما جاءت (الناقة) عند الحادرة وقد بدت عليها مظاهر الإعياء ، والإنهاك ، والظمأ ، والجوع ، والعثار . أما (الناقة) عند طرفة من العبد فأكاد ألمح الكثير من التشابه بينها وبين ناقة (متمم) تجده كذلك يحشد لها الكثير من صفات السرعة والصلابة ، والقوة ، والاكتناز : «عوجاء» ، «مرقال» ، «تروح وتغتدي» ، «أمون» ـ قارن ذلك بناقة الحادرة وعثارها ـ «تباري عتاقًا ناجيات» ـ قارن ذلك أيضًا بنوق الحادرة السواهم الظلع ـ «واتبعت وظيفًا وظيفا» (سرعة) ، «تربعت القفين بالشول ترتعي» ـ طيب غذاء الناقة عند طرفة ومتمم ـ «لها فخذان . . . كأنهما بابا منيف ممرد» ، «كقنطرة الرومي أقسم ربها . .» يشارك متممٌ طرفةَ في تشبيه الناقة بالبناء القوي العالي ، وربما يعود ذلك ـ في رأيي ـ إلى أن النص الذي يواجه الشاعر فيه الموت ، فإنه يحرص على تصوير (ناقة نموذجية) تمتلك كل مقومات الجودة والفاعلية والقدرة ، فهل هذا بَحْثٌ عن الأمن والحماية ، كما ألمح إلى ذلك الدكتور ناصف في : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، والعجيب أن كلا النصين ، نص طرفة ونص متمم يختم بالنظر المترقب نحو المستقبل ، وبتوجيه الخطاب للآخر (الإنسان) ،

طرفة : سُتبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزود

متمم : لابد من تلف مصيب فانتظر ... أبأرض قومك أم بأخرى تصرع

وليأتين عليك يوم مرة ... يبكي عليك مقنعًا لا تسمع

وهذه محض تأملات في حاجة إلى بحث متعمق موسَّع .

(٢) انظر على سبيل المثال :

أ- المثقب العبدي : ينبي تجاليدي وأقتادها ... ناو كرأس الفدن المؤيد

(ينبي : يرفع)، (تجاليدي : جسمي) (أقتادها : أداة الرحل)، (ناو : سمين) (المؤيد : المشدد)

--

بعض الدارسين أن كلمة (تطيف) في هذا البيت ذات دلالة دينية ، تتعلق بالشعائر والطقوس التعبدية ، وقد يغرق في هذا الظن فيبحث في الفكر الديني عند النبط ، وعندها سيتحدث طويلاً عن معبد الصنم (ذو الشرى) في (بطرا) والذي كانت تقدم له القرابين ، وهو في موضع مرتفع على صخرة عالية ، يحج الناس إليه[1] ، ويخلص من ذلك إلى نتيجة مذهلة ـ كما يظن ـ تشير إلى أن الناقة التي نعتها الشعراء بأجمل الصفات هي ناقة السماء ، أي النجوم التي تشكل في السماء ناقة مثالية ، وقد رمزوا لها بالناقة الحيوان ، ورأوا فيها تجسيدًا دقيقًا لخصائص المعبود العظمى) كل ما سبق يمكن أن ننزلق إليه إذا فقدنا الحذر والتأني عند قراءة الشعر ، لقد احترت طويلاً أمام هذه الكلمة (تطيف) أيراد بها مجرد الدوران لغرض ما ، أم أنه طواف تعبدي؟ وقد مكنتني قاعدة ذهبية من تلمس طريقي نحو المعنى ، ألا وهي : (ضع الشعر بإزاء الشعر لينطق الشعر) فراجعت الأبيات التي جاء فيها تشبيه سنام الناقة بالفدن ، بحثًا عن أي دلالة ترجح أحد الوجهين ، فلم أجد سوى محض التشبيه بالفدن ، إلى أن وقفت على بيت لزهير بن أبي سلمى ، فانجلت حقيقة الأمر ، حيث يقول :

وكأنـــها إذ قربـــت لقتودهـــا فدن تطوف بـــه البنـــاة مبـــوب

== ديوانه : تحقيق حسن كامل الصيرفي ، القاهرة ، معهد المخطوطات العربية ، ط٢ ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م ، ص٢٣

ب- عنترة بن شداد : **فوقفت فيها ناقتي وَكَأَنَّها فَدَنٌ ، لأقضي حاجةَ المتلوِّم**

ديوانه ـ تحقيق : محمد سعيد مولوي ، دار عالم الكتب ، الرياض ، ط٣/١٤١٧هـ ، ١٩٩٦م ، ص١٨٨

جـ - ثعلبة بن صعير : فدن ابن حية شاده بالآجر ، المفضليات ـ ص١٢٩

د - زهير بن أبي سلمى : **وكأنـــها إذا قربت لقتودها فدن تطوف به البناة مبـــوب**

(١) ذكر الدكتور جواد علي معلومات متعددة عن الفكر الديني عند النبط ، انظر : المفصل ، تاريخ العرب قبيل الإسلام ـ ٦/ ٤١٥ ، ٤١٦

ولله الحمد والمنة ، في البيت كلمة (تطوف) ولكنه حدد الطائفين ، إنهم (البناة) ، فهو طواف العناية ، والاهتمام ، طواف البناة المهرة الحريصين على تجويد عملهم وإتقانه ، لا طواف العبادة والتقديس ، وهذا التفسير هو ـ في رأيي ـ ما يستقيم وسياق الأبيات ؛ لأن الشاعر يريد وصف سنام ناقته بالقوة والصلابة والاكتناز والارتفاع ، وتشبيه السنام بالقصر العالي الذي أحسن بناءه عمالٌ مهرة حاذقون معرقون في الحضارة والمدنية ، مما يبرز المعنى المراد ويقويه .

هذا على أن ما قد يرد من تشبيه سنام الناقة ببيوت العبادة ، أو الأنصاب[1] ينبغي ألاَّ يُحَمَّل أكثر مما يحتمل دون وجود قرائن قوية حقيقية تدعم ما نحن بصدده . وحين وصف الشاعر سنام ناقته المرتفع ، وما هو عليه ـ أي السنام ـ من الصحة والتماسك ، انتقلت عدسته نقلة زمانية نحو الماضي ، فمن منظر السنام المكتنز إلى أيام النعمة التي أنبتت هذا السنام ، حيث يتحدث عن (زمن النعمة) وما حظيت به الناقة من طيب المرعى عبر فصلي القيظ والربيع ، في أجود المراعي : (أثال ، الملا ، الحزن) تحوطها صنوف حسن الرعاية والعناية : «عازبة ، تُسن ، وتُودع» ، وهنا يأتي بـ (حتى) التي تفيد انتهاء الغاية ، وفي ذلك ما يشير إلى تمام صحة الناقة ، ووفرة عافيتها ، واكتنازها : «عولي فوقها قرد» وهو هنا يعود ليركز على السنام وصلابته وتماسكه ، وكي يعمق هذه الدلالة يشير إلى عجز الغراب عن النيل من هذا السنام ، أو إلحاق الأذى به ، وقد ذكر الشاعر في هذا البيت أن الناقة (لقحت) أي حملت ، ولَمَّا يتبين حملها بعد ، وفي هذه المرحلة يبدو أن الناقة تتسم بسمات من حدة الطبع ،

---

(١) مثل قول عوف بن عطية في الأصمعيات ـ ١٧٠ :

في الزاهقات ، وفي الحمول ، وفي التي أبقت سنامًا ، كالغَرِيِّ المُجْسَدِ

(الزاهقات : الزاهق من الدواب السمين الذي اكتنز لحمه ومخه) ، (الحمول : الإبل عليها الأحمال) ، (كالغري : نصب كان يذبح عليه النسك) ، (المجسد : الدم الذي يراق على النصب) يريد أنه يأسر بهذه الإبل التي وصف .

والنفور ، وهي ملامح يوشك قارئ القصيدة أن يقول إن فيها نَفَس الصاحبة النفور الجافية التي بدأ بها القصيدة .

هذه الناقة التي حدثك الشاعر عن شأنها بكل ما سبق هي أداته ، ووسيلته لمواجهة المستقبل : «سفر أهم به ، وأمر مجمع» وهي أداة ماضية ، لا ينال منها الإعياء ، ولا السرى في المفاوز ، وعند هذا المعنى يأتي الشاعر بتشبيه طويل ، مداره تشبيه ناقته الأصيلة بحمار وحشي ، وهنا ينفتح السياق على أفق فسيح ، ننتقل فيه إلى عالم حمار الوحش وأتانه ، وقصتهما الموحية ، وهي قصة تستغرق ما يقارب عشرة أبيات ، تبدأ بقوله : «علج تغاليه قذور ملمع» وهي جملة فيها جذور القصة التي سمقت فروعها فيما تلى من أبيات ، فكل كلمة من هذه الجملة ألقت بظلالها ، وتأثيراتها على القصة .

الشاعر يشبِّه ناقته بحمار وحشي ، ويحكي قصته ، فحمار الوحش هو قطب الرحى في القصة ، أو ما يمكن تسميته بالبطل الرئيس لها ، بدأت القصة به : (عِلْج) ،وانتقاء هذه الكلمة لما فيها من دلالة على أنه قد تَمَّ خَلْقه ، وسَمن ، وقَوِيَ ، وعاش النعمة والصحة ، لأن العير الوحشي لا يقال له : (عِلْج) إلا إذا سمن ، وقوى ، وغلظ[1] ، ثم تبزغ الشخصية الثانية في القصة ، وهي (الأتان) وذلك بذكر فعلها أولاً : (تغاليه) وتأمل الفعل وما فيه من التشارك في حركة العدو السريعة ، ثم حرص الشاعر على وصف الأتان بصفتين : (قذور) ، (ملمع) ،وجعله الأتان قذورًا يذكرنا بالناقة اللاقح النفور الحادة الطبع ، وكما كان (عنصر الأمومة) هو سر هذه الحدة عند الناقة ؛ لأنها لاقح ، فإن هذا العنصر ذاته هو سر حدة الأتان ، لقوله : (ملمع) ، ولاحظ تنامي هذا العنصر : فاللاقح : الناقة قبل أن يستبين حملها . والملمع : الدابة حين يستبين حملها .

وستأتي لاحقًا الضبع ومعها جراؤها الصغار ، ومما يدعو للتأمل أن ورود هذا العنصر كان يقترن بالإيذاء والإزعاج ، والشعور بالتهديد من قبل الذكر ،

---

(١) اللسان ـ علج .

فالناقة اللاقح تنفر من الجمل ، والأتان الملمع نفور من العير ، وزاد على ذلك بأن جعل لها (جحشًا) تحاول أن ترعاه ، والعير يمنعها من ذلك : (العير عدو للصغير) أما في مشهد الضبع ، فيحدث ما يشبه الانكسار أمام هذا العنصر ، حيث تأتي الضبع/ الأم لتنهش الشاعر ، وتقدم لحمه لجرائها (الصغار عدو للشاعر) .

وبعد أن عرض الشاعر عنصري القصة الأساسيين ، بدأ الحدث ينمو ، «يحتازها عن جحشها ، وتكفه عن نفسها» إنهما فعلان متضادان : هو يبعدها عن الصغير ، ويحوزها ، ويعزلها عنه ، وهي تحاول أن تكفه عن ذلك ، ويكون الحسم له هو : «إن اليتيم مدفع» فقد صار الصغير يتيمًا مدفعًا ، بعزله عن أمه الأتان ،وهنا يأتي البيت الذي يصف فيه الشاعر حمار الوحش مقتدرًا ، متملكًا ، مسيطرًا ، تسكره فرحة النصر وبهجته (جاذلا) ولحرصه على عدم فقد الأتان يظل في موضع مشرف عال يمكنه من مراقبة أي تهديد قد يلوح في الأفق (مرقبة) ، إنه هاجس غامض بالخطر والتوجس حتى في لحظة التملك والاقتدار ،ولذا يضحي في سبيل ذلك بزاده ورعيه إلا القليل : «ولأيًا يرتع» ثم يأتي الشاعر بـ (حتى) ،وقد سبق أن استخدمها الشاعر في موطن سابق ، وحين نتأمل الموطنين ، يظهر أن مجيء (حتى) كان للانتقال من زمن النعمة إلى زمن الرحلة .

«حتى إذا لقحت وعولي فوقها . . قربتها للرحل»

«ويظل مرتبئًا عليها . . حتى يهيجها عشية خمسها . . يعدو تبادره»

والعنصر الفعال في القصة ، والمحرك لأحداثها هو (العير) ، بفعله تبدأ أغلب أبيات القصة ،وإنما تأتي أفعال الأتان كنتائج تالية لأفعاله هو ، وفي هذا ما فيه من الاقتدار والحيوية والتملك والسيطرة .

ففي البيت العاشر : (يحتازها) هذا فعله ، وهي (تكفه) .

وفي البيت الحادي عشر : (يظل مرتبئًا عليها) وهذا فعله أيضًا .

وفي البيت الثاني عشر : (يهيجها) وهذا فعله كذلك .

وفي البيت الثالث عشر : (يعدو) وهذا فعله ، وهي (تبادره) .

وفي البيت الرابع عشر : فعل مشترك ، هو (وردا) .

ثم في البيت الخامس عشر : فعله (لاقى) .

وفي البيت السادس عشر : فعله (أهوى ليحمى) وأما أفعالها فكلها شراسة : (أدبرت ، تصك صكًا ، لا تتورع) .

ويختم في البيت السابع عشر بفعله : (عَلاَ فوق القطاة) .

أفعال العير هي التي تسيطر على القصة ، وهي أفعال تكشف مدى عنايته بالأتان ، وما يحوطها به من الرعاية والحماية ، في حين أنها لا تجازيه إلا بالصدود ، والنفور والإيذاء «قذور» ، «تكفه عن نفسها» ، «تصده صكًا بالسنابك نحره . . . وبجندل صم ولا تتورع»

وحين نعود إلى سياق القصة نجد العير وأتانه يرحلان نحو مورد الماء ، ويستوقفنا في هذا البيت تشبيه الأتان في سرعتها بالدلو التي انقطع رشاؤها ، فسقطت في البئر ، و(الدلو) تحمل الماء/ الحياة (هدف الرحلة) ولكن حبلها متقطع ، ويخون : «كالدلو خان رشاؤها المتقطع ، إنه تشبيه ينسجم وجو الأبيات التي ركزت على جفوة الأتان ، ونفورها ، واحتمالات انقطاع الود ، وهي سمات رأيناها منذ مطلع القصيدة في الصاحبة ، ثم رأينا ملامح منها في الناقة ، وها هي ذي تبرز مجددًا في صورة الأتان . ويصل الراحلون إلى عيون الماء ، وهي هدف الرحلة ، وتأتي الأداة (حتى) من جديد ، وكأنها مفصل لغوي يشير إلى الانتقال من حال إلى حال ، انتقال من زمن الرحلة إلى زمن الورود ، ولكنها حياة مبطنة بالموت ، وإن شئت فظاهرها الحياة ، وباطنها الخفي الموت ، ولذا يخيم على المشهد ظلال من الترقب والتهيب ، فقد جعل عيون الماء محاطة بالغاب الذي يخفي المجهول ، وهذا ما خشيه الحمار وحرص على تلافيه ، منذ أن كان في رأس مرقبة ، إنه يخاف الغيب ، ويخشى المجهول ، ولكنه يساق إلى ما كره رغبة في الحياة . وقوله : «نابت ومصرَّع»

كلمة عجيبة ، فلم لم يقل : «قائم ومصرع» إن الكلمتين تحملان ما سبقت الإشارة إليه من الحياة المبطنة بالموت ، أو تجاور الأضداد : الحياة والموت ، (نابت) فيها دفق الحياة ، ونماؤها ، و(مصرع) فيها انقصام العيدان الريانة وموتها ، وهي كلمة تفتح المشهد ليظهر الصياد ، وكأنه الموت الصُرَاح ، والشاعر يجعل العير هو الذي يلاقي الصياد : «لاقى على جنب الشريعة» لقد نسج الشاعر مشهد ورود عيون الماء في سياق مشحون بأجواء الخطر الكامن الخفي ،الذي يتحين الفرصة الموائمة للانقضاض ، حين جعل العيون في غاب ملتف يخفي ما فيه ، ثم جعل الصياد لاصقًا بالأرض ، في ناموسه وهي حفرة يختبئ فيها الصياد ، ثم جعله في حالة من الاستعداد والتهيؤ والمراقبة الدقيقة لكل نأمة بقوله : «يتطلّع»، إنه حشد من أدوات التخفي :(غاب طوال ، لاطئًا ، ناموسه) في مقابل هذا الموت الزؤام تَتَلألأ عيون الماء حياة ورواء ؛ لأنها (شريعة) ماء غزير ظاهر معين ، والحمار وأتانه في أشد الأظماء (الخِمْس) ، وهنا تحدث المواجهة ؛ «فرمى ، فأخطأها» لقد صوب الصياد سهامه نحو الأتان ، ولكنه لم يصبها ، وليس ذلك فحسب ، إنما تصادف السهام الظالمة حجرًا يثلِّمها ، ويحطم نضيَّها يصبها ، فلماذا جعل الشاعر السهام تتجه نحو الأتان دون الحمار؟ سبق أن شَبَّه الأتان بالدلو ، وتحدث في القصة طويلاً عن حرص الحمار عليها ،ماذا تمثل الأتان إذن؟ هل هي سعادته والمعنى الحقيقي لحياته؟ إن البيت التالي يصور استماتة الحمار في حماية الأتان ، ويشبهه في حرصه عليها وحمايته لها بحماية الشجاع ذي النجدة الذي يقدم نفسه في الحرب دفاعًا عما يجب عليه الدفاع عنه ، ولكنه لا يجني إلا الضرب الشديد بحوافرها في نحره ، مع الكثير من الحجارة الصلبة التي تقذفها نحوه وهي تعدو ، هذه القسوة والجفوة لا تصرفه عنها ، بل يظل على الحرص ذاته ، والود ذاته ، قريبًا منها ، لا يفارقها ، وكما بدأت القصة بعد مجاذبة ومدافعة باقتداره ، تنتهي قصته باقتداره وسيطرته ، هل حاول الشاعر في هذا (التشبيه/ الرؤيا) أن يكني بهذا العالم عن عالم الإنسان ، وما أخفق فيه في عالم الإنسان حققه في

عالم آخر؟ إن أبرز ما في قصة العير هي روح الاقتدار ، أي : (القدرة على الفعل) ، وقد بدا حرص الشاعر على تكثيف صيغة الاقتدار في قصيدته : «ولقد فَعَلْتُ» وأمر آخر ليس بدون الأول في الحضور ، وهو صورة الأنثى المتمردة المؤذية ، التي لا تبالي بما يلحقه من الألم ، في مقابل حرص ، وحدب ، وإبقاء للود رغم الجفاء ، فهل يمكن أن نقول : إن ذات الشاعر تنغمر في هذه القصة ،لتبرز صورة العير معبرة عن هم مشترك بين جميع الأحياء؟!

لقد واجه الشاعر موقف الفخر الأول عند رحيل الصاحبة في مطلع القصيدة ،وسبق أن ذكرت أن زمن الفصل الأول يمثل (الحاضر) الذي يعانيه الشاعر ،وقد حاول الشاعر التحرر من قبضة هذا الموقف بالانطلاق من الحاضر نحو المستقبل ، بأداة ماضية قادرة : (الناقة) ، وبعد بضعة أبيات تحدث فيها الشاعر حديثًا مباشرًا عن الناقة ،جاء هذا التشبيه الذي أرى أنه من الممكن تسميته بـ (رؤيا الاقتدار)التي نرى الشخصيات فيها تنتصر على نذر الشؤم ،وقد سبق ذلك إيماءة موحية توطئ لما تلاها ، وذلك حين وصف سنام ناقته ، وصحته ، واكتنازه ،ثم ساق تلك الإيماءة الموحية بذكره لعجز الغراب عن إلحاق الأذى بهذا السنام : «يهم به الغراب الموقع» ، وفي قصة الحمار والأتان ، فإن نذر الشؤم تتحطم وتعجز عن نيل مبتغاها : «صادف سهمه حجرًا . . ففلَّل ، والنضي مجزَّع» وسيأتي في وصفه لحصانه ، أَنْ يشبهه بظبي تهاجمه كلاب ضارية ، فلا تقدر عليه ، ولا تنال منه ، إن نذر الشؤم بجميع صورها تبدو عاجزة :

ففي فصل الناقة ، عجز (الغراب) عن إيذاء سنامها ؛ لأنها ملجأ الشاعر وحصنه ، فالغراب نذير الشؤم الأول .

ثم في قصة الحمار والأتان ، عجزت (سهام الصياد) عن قتل الأتان ، فهذا نذير الشؤم الثاني .

ثم في فقرة الحصان ، عجزت (الكلاب) عن النيل من الظبي الذي يُشَبَّه الحصان به ، فهي نذير الشؤم الثالث .

وفي فصل الخمر ، عجزت (العاذلات) عن النيل من الشاعر ، وهن نذير الشؤم الرابع .

ولكن أمرًا غريبًا يحدث في فصل الخمر ، حيث نفاجأ بانكسار الشاعر بعد قوله : «بثهم» وهنا تبرز (رؤيا الرعب والعجز في فصل الضبع) حيث يصبح الشاعر عاجزًا تمامًا ، ونذر الشؤم تلتهمه ومازال به رمق من حياة ، وما بقي من القصيدة بعد هذه الرؤيا فهو أشبه ما يكون بوصايا المحتضر في حشرجاته الأخيرة .

وحتى لا يعجلنا القول يحسن بيان الفصل الثالث ، وهو فصل ذكريات الصيد ، الذي يتضمن وصف حصانه ، ويتكون من ثمانية أبيات :

الفصل الثالث : (٢٠-٢٧) (رؤيا الانتصار)

٢٠- ولقد غَدوتُ على القَنيص[١] وصاحبي[٢] نَهْدٌ[٣] مَرَاكِلُهُ[٤] ، مِسَحٌّ[٥] جُرْشُعُ[٦]

٢١- ضافِي السَّبِيبِ[٧]، كـأَنَّ غُصْـنَ رَيَّـانَ يَنْفُضُـها إذا مـا يُقـدَعُ[٩]

---

(١) القنيص : الصيد .

(٢) صاحبي : فرسي .

(٣) نهد : تام .

(٤) مراكله : جمع مَرْكَل ، وهو موضع رجل الفارس من جنب الفرس .

(٥) مسح : السريع العدو ، يسحه سحًّا ، وأصل السح : الصب ، أي جواد سريع كأنه يصب الجرى صبًّا ، شبّه بالمطر في سرعة انصبابه (اللسان ـ سجح) .

(٦) جرشع : غليظ منتفخ الجنبين ، وقيل العظيم الصدر : (اللسان ـ جرشع)

(٧) ضافي السبيب : السابغ الطويل شعر الذنب والناصية ، والسبيب ، الخصلة من الشعر .

(٨) أباءة : القصبة ، الأباءة : أجمة القصب (اللسان ـ أبأ)

(٩) يقدع : يكف ، ويكبح ، ويمنع ، فرس قدوع . يحتاج إلى القدع ليكف بعض جريه (اللسان ـ قدع)

٢٢- تَئِقٌ[١] ، إذا أَرْسَلْتَهُ مُتَقَاذِفٌ[٢] طَمَّاحُ[٣] أَشْرَافٍ[٤] إذا ما يُنْزَعُ[٥]

٢٣- وكأنه فَوْتَ الجَوالِبِ[٦] جَانِئًا[٧] رِئْمٌ[٨] ، تَضَايَفَهُ[٩] كِلاَبٌ ، أَخْضَعُ[١٠]

٢٤- داويتُهُ كلَّ الدَّوَاءِ[١١] ، وزِدْتُه بَذْلاً، كما يُعطِي الحبيبُ المُوسِعُ[١٢]

٢٥- فَلَهُ ضَرِيبُ[١٣] الشَّوْلِ[١٤] إلاَّ والْجُلُّ[١٦]، فهْو مُرَبَّبٌ[١٧] لا يُخْلَعُ[١٨]

---

(١) تئق : التأق : شدة الامتلاء . وفرس تئق : نشيط ممتلئ جريًا (اللسان ـ تئق)

(٢) متقاذف : يقذف بنفسه في الجري .

(٣) طماح : السامي البصر ، وقيل : طمح الفرس يطمح طماحًا وطموحًا : رفع يديه (اللسان ـ طمح)

(٤) أشراف : الأطلاق جمع طلق ، أي إذا كفه راكب طمح بمعيته شرفًا ، أي طلقًا ، الإشراف الأشواط (اللسان ـ شرف)
والإشراف سرعة عند الخيل . (اللسان ـ شرف) ، شرح ابن الأنباري ـ ٧٢

(٥) إذا ما ينزع : إذا ما حض على العدو ، نزعت الخيل تنزع : جرت طلقًا (اللسان/ نزع)

(٦) فوت الجوالب : فائتًا الجوالب ، مصدر وقع حالا ، يقال : جلب الفارس على الفرس إذا وطّن له قومًا في طريقه ، يصيحون ، وذلك في رهان ، فالجَلَب : أن يرسل في الحلبة ، فتجتمع له جماعة تصيح به ، ليرد عن وجهه (اللسان ـ جلب) .

(٧) جانئًا : مكبًا ، منحنيًا ، جَنَأَ في عدوه : إذا ألح وأكب (اللسان ـ جنًا)

(٨) رئم : الظبي الأبيض الخالص البياض ، وهي تسكن الرمال (اللسان ـ رئم) .

(٩) تضايفه : أخذن بضيفيه ، أي بناحيتيه ، جئته من ههنا ، وهنا

(١٠) أخضع : متطامن الرقبة ، وهو من الخضوع ، فالخضع : تطامن في العنق ، ودنو من الرأس إلى الأرض ، والأخضع من الرجال الذي فيه جنأ : (اللسان ـ خضع) وتقدير البيت : « كأنه رئم أخضع ، تضايفه كلاب » .

(١١) الدواء : ما يضمر به الفرس ويصلح .

(١٢) الموسع : صاحب السعة في العيش .

(١٣) ضريب : اللبن الخالص .

(١٤) الشول : الإبل التي شولت ألبانها ، أي ارتفعت .

(١٥) سؤره : السؤر بقية الشيء (اللسان ـ سأر) أي ما يبقيه الفرس من ضريب الشُّول لا يرده عليه . بل يشربه هو وأهله .

(١٦) الجل : الذي تلبسه الدابة لتصان به (اللسان ـ جلل).

(١٧) مربب : الذي يغذونه في بيوتهم .

(١٨) لا يخلع : مقصور على الغذاء ، لا يخلعونه ليرود ويرعى .

٢٦- فإذا نُـرَاهِنُ كـانَ أَوَّلَ سـابِقٍ يَختـالُ فارسُـهُ إذَا مـا يُـدْفَعُ[١]

٢٧- بلْ رُبَّ يومٍ قدْ حَبَسْنَا[٢] سَبْقَهُ[٣] نُعْطِي ، ونُعْمِرُ[٤] في الصَّدِيق ونَنْفَـعُ

أول ما يلاحظ على هذا الفصل هو زمنه ، حيث يرتد الشاعر نحو الماضي ، ببعث صور من حياته الزاهية في ماضيه السعيد ، ويفتتح مشهد الذكريات بصيغة الاقتدار : « ولقد غدوتُ » ، ويشرع في رسم لوحة مشرقة ، يبث فيها الشاعر نسمات الحياة ، بروائها ، ونضارتها ويلونها بالبياض ، والخضرة ، ويشيع فيها لمسات حانية من التعاطف ، والعطاء ، والمودة .

يبدأ المشهد في الغداة ، بوضاءتها ، ونورها الساطع ، حيث يغدو على الصيد ، ورفيقه في رحلة الصيد هذا هو حصانه الذي شاء أن يدعوه بـ(صاحبي) ، وقد يتوقع القارئ أن يصف لنا الشاعر رحلة صيد مثيرة ، تكلل بغنائم وافرة ، ولكن المفاجأة أنه يعرض عن ذكر الصيد تمامًا فيما تلا من أبيات ، وكأنه لم يقله ، وينطلق في اتجاه آخر ، حيث يسترسل في وصف حصانه ، وحين نتأمل هذه الصفات ونحاول أن نكتشف ما ركز عليه ، نجد صفة (السرعة) غالبة على ما سواها ، بل إن ما سواها يأتي ممتزجًا بها ، تليها صفة (الضخامة) :

فمما دَلَّ على صفة سرعة العدو :

(مِسح ، متقاذف ، طماح أشراف ، إذا ما يقدع ، تئق ، فوت الجوالب ، أول سابق) ويلحق بها محاولات السيطرة على سرعته الفائقة : (جانئًا) أما الضخامة ، ففي قوله : (نهد مراكله ، جرشع).

---

(١) يدفع : يرسل في الجري .

(٢) حبسنا : الحبس ما وقفه صاحبه وقفا محرمًا لا يورثه ولا يباع من أرض ونخل وكرم (اللسان ـ حبس) .

(٣) سبقه : ما يؤخذ في الرهان ، فينهبون منه .

(٤) نعمر : أن يعطي الرجل صاحبه الشيء يكون له عمره ، ثم يرجع إليه يقال : أعمرته الدار عمري ، أي جعلته يسكنها مدة عمره ، فإذا مات عادت إلي ، وكذلك كانوا يفعلون في الجاهلية (اللسان ـ عمر)

وحين نتذكر ما مررنا به في فصل الناقة ، نرى أن الشاعر قد ركز على صفة (سرعة العدو) تليها (الضخامة) في وصف الناقة ، وكذلك فعل في مشهد حمار الوحش وأتانه ، حيث ركز على (سرعة العدو). الأمر المشترك الآخر بين حيوانات القصيدة : الناقة والحمار والحصان ، أنهم جميعًا تمتعوا بـ (زمن نعمة) كان بمثابة مرحلة تهيؤ وإعداد للرحلة الصعبة ، والعدو السريع الذي قاموا به بعد ذلك :

زمن النعمة للناقة : في البيتين السادس والسابع ، تلا ذلك الرحلة (قربتها للرحل) .

زمن النعمة للحمار : البيت العاشر ، تلا ذلك الرحلة نحو الماء (يعدو تبادره) .

زمن النعمة للحصان : البيتان الرابع والعشرون والخامس والعشرون ، يقعان معترضين وسط مشهد الحصان في الحلبة ، وهو يعدو نحو النصر .

وتأسر (سرعة عدو الفرس) الشاعر ، فيقف عندها حتى نهاية هذا الفصل ، وذلك حين يصف سرعته في (حلبة السباق) ، وقد كمن له الجوالب ليردوه عن وجهه ، وهو منطلق في عدوه الرائع نحو الهدف ، وقد أكب من شدة السرعة ، وهم يتصايحون به ، ولكنه يفوتهم ، وينطلق ، فيشبهه بالرئم الأبيض ، وتأمل البياض وما فيه من معاني الطهر والنقاء والبراءة والإشراق ، ذلك الظبي الطاهر الذي تهاجمه الكلاب ، من ناحيتيه ، وقابل بين صورة الحصان وهو يعدو في رهانه نحو النصر ، والظبي وهو يعدو في رهانه نحو النجاة بحياته ، ولنا أن نتساءل : ما السر في أن الشاعر الذي بدأ هذا الفصل صيادًا يغدو للقنيص ، ثم يحدثنا عن أداته الرائعة (الفرس) ، ثم ينتهي به الأمر عند (الطريدة/ الرئم) متعاطفًا معها؟ تدرج السياق من :

(الشاعر إلى الفرس ، ثم إلى الرئم)

الصياد الأداة الطريدة

عند هذا المشهد الذي تحتبس عنده الأنفاس ، يعود الشاعر في نقلة زمانية إلى الوراء ، إلى أيام النعمة التي أَهَّلَتْ هذا الفرس الأصيل لأن يحسم المعركة لصالحه ، تلك الأيام التي قام فيها الشاعر بمهمته العظيمة ، حين رعى هذا الفرس ، وأحسن القيام عليه ، تدريبًا ، وسقيًا ، ورعيًا ، باذلاً له ، بذل الحبيب الموسع ، إنه عطاء متعدد الأوجه ، عطاء مادي وعطاء معنوي ، يقدم فيه الفرس على الأهل والولد ، ولذا فهو حقيق بالنصر ، وأهل للفوز ، وهنا يكتمل مشهد حلبة السباق بالنصر والسبق : « فإذا نراهن كان أول سابق « يختال » نصر حاسم يدعو فارسه للاختيال اعتزازًا بما نال ، وهنا تكتمل دائرة العطاء ، حيث ينتفع الشاعر وآله بما حاز الفرس من سبق ، وتتسع تلك الدائرة الحانية ، لتعم بنفعها العميم أصدقاءهم ومعارفهم . ولذا تتلاحق طائفة من أفعال الخير : (تعطي) ، (وتعمر) ، (وننفع) ، وما أروع الفعل : (نعمر) إنه فعل يقاوم جور الزمان ، ويمتد على امتداد العمر/ الحياة ، وكأنه حبل متصل من العطاء يوازي حبل العمر ، ويمتد بامتداده .

الأمر الآخر الذي يستوقف الباحث في هذا الفصل هو : (اختفاء الأنثى) ، وشيوع (حسن الصحبة) ، فترى كثرة المفردات التي ترفد ذلك ، مثل : صاحبي ، الحبيب الموسع ، الصديق ، وقوله :

(داويته كل الدواء ، زدته بدلاً ، يعطي ، له ضروب الشول ، الجل لا ينزع ، مريب) وهذا عطاء الفارس .

ثم (أول سابق ، حبسنا سبقه تعطي ، ننفع) وهذا عطاء الفرس

إنه عطاء متبادل ، وصداقة حسنة ، لا يعكر صفوها نزق الأنثى وصلفها ونفورها ، وإنما ثقة ، وصداقة ، وفعال حسنة ، تقابلها فعال حسنة[1]، وربما

---

(١) قابل ذلك بما مر معنا في قصة حمار الوحش وما عاناه مع أتانه ، رغم عنايته بها وحرصه عليها .

وَلَّدَ هذا الشعور بالثقة والطمأنينة بصدق المودة ، ما سيطر على هذا الفصل من بهجة الحياة ، حين شَبَّه ذيل فرسه وناصيته بغصن القصب الريان ، ولا يفوت القارئ وصفه لفرسه بأنه (مِسحّ) وما في هذه الصفة من إيحاءات المائية ، إنها الحياة : الماء ، ونضارة النبات وارتواءه (شجر) ثم زاد على ذلك بتركيزه على (البياض) الذي نلمحه في :

(الغداة) حين قال : «غدوت» ، وبياض الظبي (رئم) وبياض اللبن (ضريب الشول) ، وفي الختام كان النصر والعطاء . وهنا يأتي الفصل التالي (ذكريات الخمر) إنها حلقة زمنية أخرى يرتد الشاعر نحوها في ماضيه السعيد ، وقد كرر في نهاية فصل الصيد كلمة (سابق) ثم (سبقه) ، وجاء في مطلع هذا الفصل : (سبقت) ، إنه عدو سريع نحو هدف آخر ، فإذا كان الشاعر وفرسه قد نالا النصر في الفصل المنصرم ، فإن من حقه أن يحتسي نخب الانتصار ، ويحتفل هو ورفاقه في هذا الفصل ، وهو الذي يأتي في ثلاثة أبيات :

الفصل الرابع : (٢٨-٣٠) نخب الانتصار / الانكسار

٢٨- ولقد سَبقتُ العاذلاتِ[١] بشَرْبَةٍ رَيَّا[٢]، وراوُوقي[٣] عظيمٌ مُتْرَعُ[٤]

٢٩- جَفْنٌ[٥] من الغِرْبيب[٦]، خالِصُ كَدَم الذَّبيحِ ، إذا يُشَنُّ[٧] مُشَعْشَعُ[٨]

---

(١) العاذلات : اللائمات على إتلاف ماله .

(٢) بشربة ريا : تروي صاحبها ، ويريد شربه الخمر .

(٣) راووقي : الباطية .

(٤) مترع : ملآن .

(٥) جفن : الكرم .

(٦) الغربيب : الأسود .

(٧) يشن : يصب .

(٨) مشعشع : مرقق بالماء .

٣٠- أَلْهُو بـها يومًا ، وأَلْهِـي فِتْيَـةً عن بَثِّهم[١] ، إذْ أَلْبِسُـوا وتَقَنَّعُـوا[٢]

فصل سعادة آخر ، ينتزعه الشاعر من غياهب الماضي ، وتغيب عنه (الأنثى) ، ويفتتح بصيغة الاقتدار ذاتها : «ولقد سبقتُ» ، وإذا كان الفصل الذي سبقه قد ختم بالعطاء العميم ، فإن الشاعر هنا يحدثنا عن نوع معين من العطاء والبذل ، يبادر الشاعر نحوه ليسبق (العاذلات) وهذا جمع إناث ، يحاول أن يوقف سيل العطاء فيعذله على إنفاق المال وبذله ، ولكن الشاعر الكريم المعطاء يسبقهن ويروي نفسه وندمانه من راووقه العظيم المترع ، بشربة تروي صاحبها ، ولاحظ الحرص على الامتلاء والارتواء حتى الثمالة ، واللهفة لذلك ، والإقبال عليه ، ويصف لنا الشاعر تلك الخمر ، بأنها من العنب الأسود ، ترقق بالماء ، وتمزج به ، فتستحيل إلى حمرة قانية كلون دم الذبيح ، والغاية من شربها : (اللهو عن البث) . إن كلمة (البث) تفجر القصيدة ، وتنحرف بسياقها الذي سارت عليه من مطلعها ، وتحدث فيها ما يشبه الانكسار والانحراف ؛ وذلك لأن القصيدة بدأت بموقف عجز ، وهم يعاني الشاعر منهما في حاضره ، وسعى الشاعر بكل قوة للتحرر من هذا الموقف ، ورفض العجز ، ورفض البقاء رهين همه ، فاستعرض ألوانًا من اقتداره ، من حاضره وماضيه ، كان

---

(١) بثهم : قال الفخر الرازي في تفسيره للآية ٨٦ من سورة يوسف : ﴿ إِنَّمَآ أَشْكُواْ بَثِّى وَحُزْنِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ ﴾ : «البث هو التفريق . قال الله تعالى : ﴿ وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ ﴾ فالحزن إذا ستره الإنسان كان همًّا ، وإذا ذكره لغيره كان بثًّا ، وقالوا : البث أشد الحزن ، والحزن أشد الهم ، وذلك لأنه متى أمكنه أن يمسك لسانه عن ذكره لم يكن ذلك الحزن مستوليًا عليه ، وأما إذا عظم ، وعجز الإنسان عن ضبطه ، وانطلق اللسان بذكره شاء أم أبى ، كان ذلك (بثًّا) وذلك يدل على أن الإنسان صار عاجزًا عنه ، وهو قد استولى على الإنسان» . انظر : الفخر الرازي ـ مفاتيح الغيب ـ المجلد التاسع ـ الجزء الثامن عشر ، ٢٠١ ، ٢٠٢ في فقه اللغة للثعالبي : «البث أشد الحزن» ١١٨

(٢) تقنعوا : صار لهم من الهم لباس وقناع .

(حس الاقتدار) يتنامى في القصيدة ،وتعلو نبرته وتتقد جذوة حماسه ، فالشاعر مقتدر وهو يعزم أمره ،ويرحل على ناقته الأصيلة ، وحمار الوحشي مقتدر وهو يمتلك الأتان ،ومقتدر وهو يسوقها ،ومقتدر وهو يحميها ، والفرس مقتدر على خصومه في حلبة السباق والرهان ،حتى يحصد الانتصار ، وماذا بعد الانتصار سوى الاحتفاء به ،في لوحة ذكريات الخمر ، إنه فصل الوصول إلى ذروة الاقتدار ، حيث الاحتفاء بالانتصار ، ولكن إن وهم الانتصار على (هم الرحيل) الذي بدأت به القصيدة ،والذي حاول الشاعر تحطيمه بالانطلاق نحو حلقات زمنية متعددة ،إن هذا الهم الكامن في الأعماق ما هو إلا طبقة رقيقة سرعان ما يتكشَّف بعدها الهم الحقيقي الذي لا قِبل للشاعر به ، حيث يبدو الشاعر عاجزاً عجزاً تامًّا عن الفعل ،فاقدًا للقدرة مهما كانت . فكلمة (بَثّ) مفصل لغوي حاد للقصيدة ،بدأ بعده انكسار في رؤية الشاعر ظل مسيطراً عليه حتى نهاية القصيدة ، وذلك لأن (البث) لا يحصل إلا في حالة (عجز نفسي) و(انكسار داخلي) ،حين يبتلى الإنسان بهم عظيم هو (أشد الحزن) ، حيث يستولي عليه ،حتى يعجز الإنسان عن ضبطه ، فينطلق لسانه بذكره شاء أم أبى ،فما هو هذا الهم العظيم الذي أبى إلا أن يعلن حضوره الثقيل الكريه في مجلس الأنس واللذة بين الرفاق والندامى ، حتى جعل بعضهم يشكو لبعض ما يعانيه من هم شديد ،إني أكاد ألمح من وراء قوله : « إذ ألبسوا وتقنعوا» أشباح الموت والفناء شاخصة بينهم . «أشباح الموت والفناء» بين أيديهم .

ومما يعمق الإحساس بالهم ، ويشيع ذكر الموت ، مابدا في الفصل من تلوين بثنائية السواد والحمرة القانية ، قابل ذلك بما سبقه في فصل الصيد من بياض وخضرة ونقاء وكأنه مؤذن بمجيء فصل الضبع/ رؤيا الرعب وهمهمة النهاية :

الفصل الخامس : (٣١-٤٥) خمسة عشر بيتًا (رؤيا الرعب)

٣١- يَا لَهْفَ[١] مِن عَرْفاء[١] ذاتِ فَلِيلَةٍ[٢] جاءتْ إليَّ على ثَلاثٍ تَخْمَعُ[٣]

---

(١) يا لهف : « يا لهف من الموت ، اللَّهْفُ واللَّهَفُ : الأسى والحزن والغيظ والتحسر على ما فات .

وقد يرد سؤال هنا ، وهو : إذا كان معنى (لهف) : الحزن أو الأسى ، والغيظ والتحسر على ما فات ، كما ورد في اللسان ، فكأنه قال : يا حزني ، ويا حسرتي ، فما وجه نداء الحزن والأسى والغيظ والحسرة؟! بالعودة إلى الآيات القرآنية التي وردت فيها عبارات نداء مشابهة لهذه العبارة ، نحو قوله تعالى : ﴿ يَٰحَسْرَةً عَلَى ٱلْعِبَادِ ﴾ (يس:٣٠) وقوله عز وجل : ﴿ قَالُواْ يَٰحَسْرَتَنَا عَلَىٰ مَا فَرَّطْنَا فِيهَا ﴾ (الأنعام:٣١) وقوله تعالى : ﴿ وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ (يوسف:٨٤) وقوله تعالى : ﴿ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ﴾ (المائدة:٣١) وقوله سبحانه : ﴿ قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ ﴾ (هود:٧٢)

ذكر العلماء أن النداء هنا وجهان :

أحدهما : قول الزجاج : « معنى دعاء الحسرة تنبيه للناس على ما سيحصل لهم من الحسرة ، والعرب تعبر عن تعظيم أمثال هذه الأمور بهذه اللفظة . كقوله تعالى : « يا حسرة على العباد » و« يا حسرتي على ما فرطت في جنب الله » و« يا ويلتا أألد وأنا عجوز » وهذا أبلغ من أن يقال : الحسرة علينا في تفريطنا ، ومثله « يا أسفى على يوسف » تأويله : يا أيها الناس تنبهوا على ما وقع بي من الأسف ، فوقع النداء على غير المنادى في الحقيقة » .

الثاني : قول سيبويه : إنك إذا قلت : يا عجباه ، فكأنك قلت : يا عجب أحضر وتعال فهذا زمانك ، فالمنادى هو نفس الحسرة ، على معنى أن هذا وقتك فاحضري ، انظر : الفخر الرازي ـ مفاتيح الغيب ـ المجلد السادس ـ الجزء الحادي عشر ـ ص٢٠٨ ، ٢٠٩ وفي تفسيره للآية الحادية والثلاثين من سورة الأنعام ، وفي تفسير الآية ذاتها ذكر (الألوسي) « التقدير : يا حسرة احضري هذا أوانك ، وهو نداء مجازي . ومعناه تنبيه أنفسهم لتذكير أسباب الحسرة ؛ لأن الحسرة نفسها لا تطلب ، ولا يتأتى إقبالها ، وإنما المعنى على المبالغة في ذلك ، حتى كأنهم ذهلوا فنادوها ، ومثل ذلك نداء الويل ونحوه ، ولا يخفى حسنه » انظر : شهاب الدين السيد محمود الألوسي ـ روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ـ دار الفكر للطباعة والنشر ـ المجلد الرابع ـ ص١٣٢

وقد ذكر النحاة أنه يجوز نداء المتعجب منه ، إذا رأى الإنسان أمرًا يعده عظيمًا بسبب قام عنده فينادي جنس ما رآه نحو : (يا للدواهي) (يا للمصيبة) إذا تعجبوا من كثرتهما . ابن هشام ـ أوضح المسالك ـ ٥١/٤

وقوله : (يا لهفَ) لغة فيها الألف . ويجتزأ بالفتحة :

يا لهفي ، يالهفا ، يا لهفَ ، انظر ابن هشام ، أوضح المسالك ٣٧/٤

٣٢- ظَلَّتْ تُرَاصِدُنِي[٤] وتَنظرُ حَولَهـا ... ويُرِيبُها[٥] رَمَقٌ[٦] وأَنِّـي مُطْمِـعُ[٧]

٣٣- وتَظَلُّ تَنْشِطُنِي[٨]، وتُلْحِمُ[٩] أَجْرِيًا[١٠] ... وَسْطَ العَرِينِ[١١] ، وليس حَيٌّ يَـدفعُ

٣٤- لو كانَ سَيْفِي بـاليمينِ ضَـربتُها ... عنِّي ، ولم أُوكَلْ ، وَجَنْبِي الأَضْيَعُ[١٢]

٣٥- ولقد ضَربتُ به فَتُسْقِطُ ضَـرْبتِي ... أَيْدِي الكُماةِ[١٣] ، كأَنَّهنَّ الخَرْوَعُ[١٤]

٣٦- ذاكِ الضَّياعُ ، فإنْ حَزَزتُ[١٥] بمُدْيةٍ ... كَفِّي ، فقُولِي مُحْسِـنٌ مـا يَصْـنَعُ

---

(١) عرفاء : الضبع ، التي لها عُرْف من الشعر في قفاها يقال للضبع : عرفاء لطول عرفها ، وكثرة شعرها (اللسان ـ عرف) .

وقيل : **تركـوا جارهم تأكلـه ... ضبع الوادي وترميه الشجر**

يقول : خذلوه ، حتى أكله ألأم السباع وأضعفها ، الجاحظ ـ الحيوان ـ ٤٥٤/٦

(٢) ذات فليلة : الفلائل قطع الشعر ، فالفليلة : الشعر المجتمع (اللسان ـ فلل)

(٣) تخمع : تظلع ، وكذلك الضبع وخلقتها ؛ لأنها عرجاء ، خمعت الضبع : عرجت (اللسان ـ خمع) .

(٤) تراصدني : ترصده ليموت فتأكله ؛ لأنه مثقل بالجراح ، الترصد : الترقب ، والإرصاد الانتظار (اللسان ـ رصد)

(٥) يريبها : يشككها .

(٦) رمق : البقية من العيش ، أي : بقية الروح ، وآخر النفس (اللسان ـ رمق)

(٧) مطمع : المرجو موته .

(٨) تنشطني : النشط الجذب ، أي : تجذب لحمه وتطعم أجريها اللحم .

(٩) وتلحم : تطعمهم اللحم .

(١٠) أجريا : الجرو والجروة : الصغير من كل شيء ، أي : صغارها . (اللسان ـ جرا)

(١١) العرين : الأجمة : وأصل العرين : جماعة الشجر . العرينة : مأوى الأسد والضبع والذئب والحية . والعرينة : الأجمة (اللسان ـ وعرن)

(١٢) جنبي الأضيع : الضائع .

(١٣) الكماة : الأبطال .

(١٤) الخروع : كل شجر قصيف ريان من شجر أو عشب ، فكل ضعيف رخو خرع وخريع . (اللسان ـ خرع)

(١٥) حززت بمدية كفي : لا تلوميني على إنفاق مالي ، ولا إن رأيتني أقطع يدي ، فإن مصيري إلى الموت ، قال : هبت المرأة تلومه على إنفاق ماله ، فقال : ذاك الضياع ، أي ما أصف لك الضياع أن أموت فتأكلني الضبع ، فإن حززت بمدية كفى فقولي محسن ما يصنع ـ ابن الأنباري ص٧٧ . والحز : القطع من الشيء في غير إبانه (اللسان ـ حزز) .

٣٧- ولقد غُبِطْتُ[١] بما أُلاقي حِقْبَةً[٢] ... ولقد يَمُرُّ عليَّ يومٌ أَشْنَعُ[٣]

٣٨- أَفَبَعْدَ مَنْ وَلَدَتْ نُسيْبَةُ[٤] أَشْتَكي ... زَوَّ المَنِيَّةِ[٥] أو أُرَى أَتَوَجَّعُ

٣٩- ولقد علمتُ ــ ولا محالة ــ أنني ... للحادثات[٦] ، فهلْ تَرَيْنِي أَجْزَعُ[٧]

٤٠- أَفْنَيْنَ عادًا[٨] ، ثُمَّ آلَ مُحَرِّقٍ[٩] ... فَتَرَكْنَهُمْ بَلدًا[١٠] وما قد جَمَّعُوا

٤١- ولَهُنَّ كانَ الحارثانِ[١١] كلاهُما ... ولهنَّ كانَ أَخُو المَصَانِعِ[١٢] تُبَّعُ[١٣]

---

(١) غبطت : غبطت الرجل أغبطه غبطا : إذا اشتهيت أن يكون لك مثل ماله ، وأن لا يزول عنه ما هو فيه . (اللسان ـ غبط)

(٢) حقبة : الحقبة من الدهر مدة لا وقت لها . (اللسان ـ حقب)

(٣) أشنع : الشناعة ، الفظاعة ، شنع الأمر : قبح . فهو شنيع ، وأمر أشنع وشنيع ، قبيح (اللسان ـ شنع)

(٤) نسيبة : هي نسيبة بنت شهاب بن شداد ، هي أمه ، وبنت عم أبيه نويرة . شرح ابن الأنباري ص٧٧

(٥) زو المنية : الزو : القدر ، وقيل الهلاك ، ويقال ذو المنية فجعها . (اللسان ـ زوي)

(٦) للحادثات : هي نوبه ونوازله . (اللسان ـ حدث)

(٧) أجزع : الجزوع ، ضد الصبر على الشر . (اللسان ـ جزع)

(٨) عادا : قبيلة ، وهم قوم هود عليه السلام ، قال الليث : وعاد الأولى هم عاد بن عاديا ابن سام بن نوح الذين أهلكهم الله . (اللسان ـ عود) ومن صفاتهم التي ذكرها الله عز وجل على لسان نبيه هود : «أتبنون بكل ريع آية تعبثون ، وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون» الشعراء ـ الآيتان ١٢٨ ، ١٢٩

(٩) آل محرق : لقب ملك ، وهما محرقان : محرق الأكبر ، وهو امرؤ القيس اللخمي ، ومحرق الثاني وهو عمرو بن هند الذي يقال إنه حرق مائة (اللسان ـ حرق) ولعل الأول هو المقصود ، لقوله : (آل)

(١٠) بلدًا : ترابًا (اللسان ـ بلد)

(١١) الحارثان : الحارث الأصغر ، والحارث الأكبر الأعرج .

(١٢) المصانع : القصور ، وقيل الأبنية، والحصون : (اللسان ـ صنع) . وهناك شاهد يشير إلى أن المصانع من الحجارة وليست من الطين ، وهو قول البعيث : بني زياد لذكر الله مصنعة . . من الحجارة ، لم ترفع من الطين (اللسان ـ صنع)

(١٣) تبع : ملك من ملوك اليمن ، «التبابعة ملوك اليمن ، وأحدهم : تبع سموا بذلك لأنه يتبع بعضهم بعضا ، كلما هلك واحد قام مقامه آخر تابعًا له ، على مثل سيرته . وقيل : ملك في الزمان الأول اسمه : أسعد أبوكرب (اللسان ـ تبع)

٤٢- فَعدَدْتُ آبائِي إلى عِرْقِ الثَّـرَى[١] فدَعَوْتُهمْ ، فعلمـتُ أنْ لم يَسْـمَعُوا

٤٣- ذَهبُوا ، فلم أُدرِكهمُ ، ودَعَـتْهُمُ غُولٌ[٢] أَتَوْها ، والطَّرِيـقُ المَهْيَـعُ[٣]

٤٤- لابُدَّ من تَلَفٍ[٤] مُصيبٍ فـانتظرْ أَبأَرْضِ قومِكَ أم بأُخرَى تُصْـرَعُ[٥]

٤٥- ولَيـأْتِيَنَّ عليـكَ يـومٌ مَـرَّةً يُبكى عليـك مُقَنَّعًـا[٦] لا تَسـمَعُ

يفتتح هذا الفصل برؤيا يجذبها خيال الشاعر من المستقبل إلى الحاضر ؛ لأن اليقين الحتمي بوقوعها في المستقبل شكل رؤية الشاعر لحاضره وإحساسه به .

(رؤيا الرعب) :

النهاية : كيف تكون ؟ ومتى تكون ؟ وأين تكون ؟ إنه قلق المصير يخيم على الشاعر ؛ فتجيش نفسه بهذه الهواجس الممضة ، بل إنها تتمثل له بأحداثها وشخوصها في : (مشهد النهاية) ، ويبدأ المشهد بصرخة نداء واستغاثة : « يا لهف» وهي إرهاصة أسلوبية جلية على ما سبق ذكره ، من أن هذا الفصل يمثل انكسارًا لفكرة الاقتدار التي بنى الشاعر صرحها منذ مطلع القصيدة ، ليتحول نحو النقيض ، وهو : (العجز) ، فنداء الاستغاثة لا يصدر إلا عن عجز ، ولكن استمع إليه ، إنه ينادي حزنه وأساه وحسرته وغيظه ، وهذا على

---

(١) عرق الثرى : آدم عليه السلام ، لأنه الأصل القديم الذي خلق من طين ، أي : عددتهم إلى الأصل الذي خلقوا منه .

(٢) غول : المنية ، والداهية ، وقيل : السعلاة ، وجمعها : السعالي : وهم سحرة الجن ، كانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراءى للناس فتتغول تغولاً أي تتلون تلونًا في صور شتى ، وتغولهم : أي تضلهم عن الطريق وتهلكهم ، وكل ما اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول ، وكل ما اغتالك من جن أو شيطان أو سبع فهو غول . (اللسان ـ غول) والمراد تشبيه المنية بالغول التي تهلك المرء .

(٣) المهيع : الطريق الواسع البين ، يريد طريق الموت .

(٤) تلف : هلاك .

(٥) تصرع : تموت .

(٦) مقنعا : ملفقا بأكفانك .

المبالغة ، فكأن الحسرة والحزن والغيظ قد عظمت في نفسه ، حتى ناداها : يا حسرة هذا أوانك فاحضري[1] . والنداء أسلوب طلبي ، وفيه ما يومئ إلى ثورة المشاعر ، ويلاحظ في هذا الفصل تكثف الأسلوب الطلبي مقارنة بالفصول السابقة ، فهو لم يرد في سابق ، سوى في جملة واحدة من الفصل الأول : «جذي حبالك» بينما ورد في هذا الفصل في غير موضع :

١- «يا لهف من عرفاء» (نداء)، ٢- «لو كان سيفي باليمين ضربتها» (تمني)، ٣- «قولي : محسن . . » (أمر) ، ٤- «أفبعد من ولدت نسيبة أشتكي» (استفهام) ، ٥- «هل تريني أجزع» (استفهام) ، ٦- «فانتظر» (أمر) ، ٧- «وليأتين عليك» قسم (أسلوب إنشائي غير طلبي) .

وحين نعود إلى سياق الرؤيا نجد الشاعر يبقي به رمقًا من حياة ليشهد لحظاته الأخيرة ، وهذا من شأنه أن يضاعف آلامه الجسدية والنفسية ، بينما لو كان جثة هامدة لما نالته كل تلك الآلام ، وقد جعل الشاعر خصمه في هذا المشهد أنثى من ألأم السباع وأضعفها (الضبع) ، مع أن هناك الكثير من آكلات الجيف من السباع والطير ، كالنسور والعقبان ، ونحوها . ولكن اختيار (الضبع الأنثى) هو ما يناسب روح قصيدته وجوها ، فالشاعر يواجه عدوة لئيمة ، خسيسة ، ضعيفة ، ولكنها تمكنت واقتدرت لعجزه وضعفه ، إنها نذير الشر الأكثر بشاعة وإيذاء ، ويركز الشاعر على إبراز ملامحها البغيضة الكريهة : (عرفاء) ، (ذات فليلة) تتقدم نحوه وهي تمشي مشيتها العرجاء الشوهاء : (تخمع) ، لقد سبق أن واجهت شخوص القصيدة الكثير من نذر الشر ؛ فقهرتها باقتدارها ، إلى أن جاء هذا الفصل ، وحدث الانكسار ، وإذا بنذر الشر تقتدر وتنتصر ، وتنال مبتغاها ، والشاعر هو الذي يعجز ، ويخسر ، ويظل هذا الانكسار مؤثرًا في القصيدة حتى نهايتها .

---

(١) يراجع الحاشية السابقة في كلمة (يا لهف) وأقوال العلماء فيها .

وفي قوله : «ظلتْ» و «تظل» ما يذكر بما شاع في القصيدة من استخدام للضمائر الدالة على الأنثى منذ المطلع : «صرمتْ» ، «تفجع» ويكشف الشاعر صفات الضبع ، متجاوزًا خَلْقها إلى خُلُقها ، فهي جبانة ، خبيثة : «تراصدني . . تنظر حولها . . يريبها رمق» لا تُقْدِم إلا بعد أن تثق من عجزه وانهياره ، عندها تشرع في نهشه بلا رحمة ، وتلحم جراءها منه : «وتظل تنشطني وتلحم أجريًا» ولنا أن نتساءل : لماذا أدخل الشاعر عنصر الأمومة في المشهد ، حين جعل للضبع جراءً تعتني بهم وتطعمهم؟ إن الشاعر حين صاغ صورة (الضبع) كانت صياغته لها نابعة من روح القصيدة ، ومتناغمة مع فكرتها الجذرية ، ومع شخوصها ، وتشبيهاتها ، فالأنثى في القصيدة ، وإن تعددت أجناسها فلها صفات مشتركة : نفور ، مؤذية ، مزعجة ، تسبب الألم والأذى ، ولم تذكر كل تلك الصفات دفعة واحدة ، وإنما تدرج ظهورها في القصيدة ، شيئًا فشيئًا ، حتى تبلغ ذروتها عند (الغول/ الأنثى) في نهاية القصيدة ، من تلك الصفات التي ارتبطت بالأنثى في هذه القصيدة : (الأمومة) ، وهي كذلك تدرجت في الظهور : (لقحت ، ملمع ، تلحم أجريًا) ولكن العجيب أن وجود هذا العنصر ارتبط بإلحاق الأذى والإزعاج حسب رؤية الشاعر ، وربما يكون هذا مغايرًا لما شاع في الشعر الجاهلي من ارتباط عنصر الأمومة بالخصب والخير[1] والجمال .

أما الصفة الأبرز للضبع فهي : الاقتدار ، والتمكن ، بخلاف ما اتصفت به الأنثى في الفصول السابقة ، بل إن ذلك البيت الذي يقول فيه : «وتظل

---

(١) لم أقف على دراسة مستفيضة تتناول هذه النقطة ـ فيما أعلم ـ سوى بعض الإشارات الخاطفة ، التي قد تخالف ما ذكرت ، مثل ما ذكره ، عبد العزيز شحادة ، من أن استحضار صورة الأمومة يشير إلى توفر الأمن والحماية . انظر : الزمن في الشعر الجاهلي ـ ١٥٤ ، ١٥٥

تنشطني» يمثل أحط دركات عجزه ، مقابل اقتدارها ، وكأنه يأتي على النقيض من قوله :

ويَظَـــلُّ مُرْتَبِئًـــا عليهـــا جـــاذِلاً في رأس مَرْقَبَـــةٍ ، ولأُيًـــا يَرْتَـــعُ

وهنا قال :

وتظل تنشطني ، وتلحـــم أجريًـــا وسط العرين ، وليس حي يـــدفع

لاحظ تشابه البناء ، والحرص على تحديد المكان : «في رأس مرقبة» ، وفي مشهد الشاعر والضبع حدد المكان أيضًا فقال : «وسط العرين» ولكنهما ضدان ، ففي مشهد الحمار والأتان كان هو المقتدر ، وفي مشهد الضبع كانت هي المقتدرة ، وهناك العديد من أوجه التقابل بين مشهد الحمار والأتان ، ومشهد الضبع فقوله : «ظلت تراصدني وتنظر حولها» يذكر بوصفه للصياد :

لاقى على جنب الشـــريعة لاطئًـــا صـــــفوان في قاموســـــه يتطلـــــع

إن روح الترقب والانتظار وتحين الفرصة للهجوم واحدة : (تراصدني) تشبه (يتطلع) .

وكذلك في جعله عيون الماء محاطة بغاب طوال نابت ومصرع ، ما تذكر بقوله : «وسط العرين» والعرين أجمة الشجر الملتفة ، ذلك الغاب كان منه نابت ومصرع في مشهد الحمار والأتان ، أما في مشهد الضبع فكله مصرع ، عندما شَبَّه أيدى الكمأة المبتورة بالخروع المقطوع ، وهذا ما آل إليه الأمر بعد طول مكابدة : طريحًا ، مثقلاً بالجراح ، وحيدًا ، في عرين الضبع ، وهي تنهشه ، وتلحم جراءها منه ، وهو يرى ويسمع ، ولا يملك أن يدفع عن نفسه ، ولم يبق له إلا الأمنيات : «لو كان سيفي . . » والذكريات : «ولقد ضربت به . . » لقد صار الاقتدار حلمًا من أحلام الماضي ، ومجدًا من أمجاده الغابرة ، يتمنى ذلك الزمن الذي كان يملك فيه أدوات الاقتدار : (سيفي) ، (باليمين) ، عندها يكون الفعل : (ضربتها) ويكرر الفعل ومشتقاته : (ضربت به) (ضربني) ، وكأنه انتشى بذكرى اقتدار كان يتمتع به ذات يوم ، ولكن أداة الاقتدار مفقودة ،

بل إنها حلم بعيد المنال[1] ، فيجثم العجز على المشهد ، وهنا يلجأ الشاعر إلى طريقته الأولى في مواجهة هم الحاضر ، ألا وهي الارتداد نحو الماضي ، فالزمن الذي رأى فيه نفسه مقتولاً عاجزًا ، ذكَّره بزمن كان هو فيه قاتلاً قادرًا ، ونتيجة سيطرة فكرة العجز على هذا الفصل تراجعت صيغة الاقتدار التي كانت تتصدر مطالع الفصول ، إلى خامس بيت من الفصل : «ولقد ضربتُ به» إذ يعود بنا الشاعر إلى مشهد من معركة كان الشاعر فيها يصول ويجول ، وسيفه في يمينه ، يوجه ضرباته القاتلة نحو خصومه الأشداء ، فتسقط أيديهم كأنها شجر الخروع اللين ، إنه في الماضي يبتر أيدي أعدائه ، أي يقطع أدوات اقتدارهم وفعلهم ، وفي الحاضر يرفض عذل العاذلة حتى وإن بَتَرَ يده بنفسه . وفكرة (انقصام الحياة وقطعها) تتكاثر في هذا الفصل : «تسقط ضربتي أيدي الكماة كأنهن الخروع» أيد تتساقط ، فروع ريانة تتساقط ، كأنها تلامح قوله : «غاب طوال نابت ومصرع» ، ثم قوله : «حززت بمدية كفي» كلها يرفد بعضها بعضًا ، في سياق يروي فيه الشاعر لحظات انقطاعه عن الحياة ، وانقصام عوده وحيويته ، عندها يأتي قوله : «ذاك الضياع» واسم الإشارة هنا يشير إلى رؤيا الرعب التي حكاها لنا الشاعر ، إنه الضياع ذاته ، وقد سبق أن ذكر : «جنبي الأضيع» وفي ذلك ما يدل على عمق إحساسه بخطر الفناء المحدق به ، والذي يتجه نحوه رغمًا عنه . إن قوله : (ذاك الضياع) إشارة إلى حدث مستقبلي استغرقه ، وحاول الفرار من قبضته بالارتداد نحو الماضي ، وحين أفاق في حاضره ، كانت تلك الرؤيا قد شكلت مفاهيمه ، ونظرته لنفسه وحياته ، فقوله : «فإن حززت بمدية كفي» حديث عن سلوك في حاضره نابع من تلك الرؤيا ، فمادام الفناء هو المصير الحتمي ، فدع عنك عذل العاذلين ،

---

(١) استخدام الشاعر للأداة (لو) يدل على ذلك لأن الغرض البلاغي من استعمال (لو) في التمني هو الإشعار بعزة المُتَمنَّى وقدرته ، لأن المتكلم يظهره في صورة الممنوع ، إذ أن (لو) تدل بأصل وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط ، انظر : عبد العزيز عتيق ـ علم المعاني ـ دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان . (ط) ١٤٠٥هـ ـ ص١١٣

وانفق مالك كيفما تشاء ، كأنه يوجه الحديث للعاذلات اللاتي يلمنه على إتلاف المال في فصول الخمر ، ولذا تراه يوجِّه الحديث للأنثى «قولي» ، فالشاعر الذي عمل في فصل الناقة ، وكسب المال في فصل الصيد ، وأنفق المال في فصل الخمر ، يكشف فلسفة الإنفاق في فصل الضبع وما تلاه ، والتي بناها على فهمه للحياة ، والموت ، واعتقاده بالفناء والعدم ، ذلك الاعتقاد لا يدفعه للانحناء أمام جبروت الموت ، بل يواجهه بنفس تتحلى بالعزيمة والجَلَد ، ولذا ساق الشاعر في ثلاثة أبيات متتالية خصاله النفسية ، وهي : الصبر ، وعدم التوجع ، وعدم الجزع :

«ولقد غبطت بما ألاقي حقبة . . ولقد يمر علي يوم أشنع» أي : (عندي محتمل لكل ما يمر بي ، وصبر وجلد) .

«أفبعد من ولدت نسيبة اشتكي . . زو المنية أو أرى أتوجع» (عدم التوجع) .

«ولقد علمتُ ولا محالة أنني . . لِلحادِثاتِ ، فهلْ تَرَيْنِي أَجْزَعُ» (عدم الجزع) .

ففي البيت الأول تتسع دائرة الزمن الماضي ، لتشمل ماضيه كله ، الذي يحمل الضدين : زمن النعمة الذي كان يغبط الشاعر فيه ، والزمن الشنيع الذي يمر عليه ، ثم إن فقد آله وأقاربه ينمي قدرته على الصبر ، فلا يصدر عنه حتى الشكوى والتوجع ، فالاستفهام هنا إنكاري ، وكذلك في قوله : «هل تريني أجزع؟» ، هذه القوة النفسية نابعة من اعتقاده بأنه (للحادثات) أي ملك لها ، تفعل به ما تشاء ، ولاحظ التعبير عن نوائب الدهر بـ (الحادثات) دون سواها من الألفاظ ، وهي مؤنثة،ويكثف الشاعر المؤكدات في هذا الجزء من القصيدة، بل يحرص على أن يحشد الكثير منها في عباراته ، مثل :

- كثرة استخدام (لقد) أربع مرات : «ولقد ضربت ، ولقد غبطت ، ولقد علمت ، ولقد يمر» .

- ألفاظ تفيد التأكيد واليقين : «لابد» ، «لا محالة» .
- تكرار بعض الألفاظ وما يشعر به ذلك من التوكيد : «علمت» تكررت مرتين في البيت التاسع والثلاثين ، وفي البيت الثاني والأربعين .
  - «لهن» تكررت مرتين في البيت الواحد والأربعين .
  - «عليك» تكررت مرتين في البيت الأخير .
- استخدام لام القسم ، ونون التوكيد الثقيلة : «وليأتين عليك» .

إن الشاعر في هذا الجزء من القصيدة يقدم الركائز الفكرية لفلسفته في الحياة ، ورؤيته لها ، وهي مبنية على الاعتقاد الجازم بقدرة الزمن ، وسيطرته على كل مراحل حياة الإنسان : ماضيه ، وحاضره ، ومستقبله ، وأن الفناء قدر الإنسان الذي لا مفر منه ، وهو يستلهم العبرة من هلاك الأقوام السابقين : (عاد) الأمة الجبارة القديمة ، و(آل محرق) ملوك المناذرة في العراق ، و(الحارثان) ملوك الغساسنة في الشام ، و(تبع) من ملوك اليمن ، كلهم رحلوا ولم يعودوا ، لم تغن عنهم قصورهم وجموعهم ، وحتى آله الأقربين نالهم ريب الدهر ، فالآباء والأجداد صاروا ترابًا ، ومضوا في رحلتهم الأخيرة نحو الموت ، الذي جعله الشاعر غولاً ، والغول إذا تلونت للراحلين في الصحراء ، أضلتهم وأهلكتهم ، وهذا هو مصير كل إنسان فالموت المحقق لابد أن يأتيك في يوم ما ، حيثما كنت ، وكما بدأ الشاعر قصيدته بالدموع في لحظة رحيل ، ختمها بدموع في لحظة الرحيل الأخير : «يُبكى عليك مقنعًا لا تسمع» وبذلك تصل القصيدة إلى قرارها ، في مشهد الجسد المسجى ، العاجز حتى عن سماع بكاء أحبته عليه ، وهذا غاية العجز ومنتهاه .

المعنى الأم في القصيدة :

بعد رحلتنا الطويلة مع قصيدة متمم ، وبعد تقسيمها إلى فصول وفق ما ورد فيها من معان ، وبإمعان النظر في القصيدة ، وجدت أنها ذات قسمين :

القسم الأول : من الفصل الأول إلى الفصل الرابع .

والقسم الثاني : ويمثل الفصل الخامس من القصيدة . وبيان ذلك أن الشاعر واجه في مطلع القصيدة (هم الحاضر الذاتي) وهو هم نابع من الماضي ، ويؤثر على حاضره، وهو (رحيل الصاحبة) واجهه بفصول متعددة من الاقتدار، وكأن جملة : «قد استبد بوصل من هو أقطع» جذر انبثق منه كل ما تلاه حتى نهاية الفصل الرابع ، فدعوى الاقتدار التي جاءت في هذه الجملة تحتاج إلى أدلة ، ولذا جاء فصل الناقة ، وهو الدليل الأول ، وتصدر بصيغة الاقتدار : «ولقد قطعت الوصل . . بمجدة عنس» .

ثم الدليل الثاني : فصل الصيد : «ولقد غدوت على القنيص» وتصدر بالصيغة ذاتها ، ثم الدليل الثالث في فصل الخمر : «ولقد سبقت العاذلات بشربة» والصيغة في صدره ، ولكن مزاعم الاقتدار التي تراكمت عبر هذه الفصول تبددت وتلاشت أمام عصف الموت ، الذي يمثل (هم الحاضر الجماعي) وهو هَمٌّ نابع من المستقبل ، ويؤثر على حاضره ، ومحاولات الارتداد إلى الماضي تعمق هذا الهم وتؤكده ، ولا تخفف من حدته ، كما كان الشأن في القسم الأول ، عندها يصطبغ المستقبل بالسوداوية والقتامة .

فحركة الزمن في القصيدة بدأت من الحاضر ، وانطلقت نحو المستقبل ، ثم ارتدت نحو الماضي ، في حلقتين زمنيتين . الصيد ، والخمر ، ومن قلب مشهد الخمر يعود الشاعر إلى حاضره ، ليكشف همه الأعمق والأمر : الموت ، ويجذبه هذا الهم نحو المستقبل ، في مشهد سوداوي للنهاية ، يحاول الشاعر الفكاك منه ، معتمدًا على خطته المعتادة للنجاة ، وهي الارتداد نحو الماضي ، ولكن هذا لا ينجح ، بل يعمق الهم ، ويزيده حدة لأن عِبَر الماضي ، وما فيها من هلاك الأسلاف ، يرسِّخ حتمية الفناء ، وعندها تصطبغ الأزمنة بالقتامة ، في ماضي الشاعر وحاضره ، بل حتى مستقبله الذي يختم به قصيدته ، وهو جثة هامدة مسجاة ، لا تسمع حتى بكاء الباكين ونحيبهم .

والمعنى الأم في كل القصيدة هو فكرة (الرحيل) ، فقد شكلت هذه الفكرة لحُمة حية انتظمت كل فصول القصيدة ، بدءًا من رحيل الصاحبة ، تلاه رحيل

الشاعر على الناقة ، ثم رحلة العير والأتان نحو عيون الماء ، ثم رحلة الحصان وعدوه نحو السبق ، ثم رحلة الشاعر وسبقه للخمر ، ثم رحلة الحصان وعدوه نحو السبق ، ثم رحلة الشاعر وسبقه للخمر قبل عذل العاذلات ، ثم رحيل آله نحو (الموت/ الغول) ولا تتعرض الغول وتتلون إلا للراحلين في الصحراء ، تلاه رحيل الملوك والأقوام السابقين ، وسبق ذلك كله رحيل الشاعر عن الحياة في مشهد الضبع ، وختم القصيدة بالرحيل النهائي الحتمي للإنسان .

في مقابل ذلك الرحيل تجد لهفة متنامية للحياة ، تتمثل في شيوع المائية ، والنباتية في القصيدة ، ففي المطلع تجد (زينب) والزينب شجر طيب الرائحة ، ولكنه لا ينال منها إلا (الدمع) ، وفي مشهد الحمار والأتان يذكر الظمأ (الخِمْس) واللهفة للارتواء من (عيون الماء) المحاطة بالغاب وهكذا اجتمع الماء والشجر ، ولكن الحرمان يحدث من جديد ، ثم فصل الحصان حين يصف الحصان بأنه (مِسَحّ) وهذا إيحاء بالمائية . ويشبّه ذيله بغصن قصب ريان فكأنه يعيد اجتماع الماء والشجر ، وهو في عدوه يشبه بالرئم ، الذي يعود كي ينجو بحياته من الكلاب الشرسة ، وفي فصل الخمر يكون الارتواء (مترع) بعد فصول الحرمان ، ولكن الهم الأعظم يأبى إلا أن يجهض أنفاس الحياة ، ولا يبقى إلا (التراب) و(الدموع) على الراحلين في الفصل الأخير (فصل الموت) .

والمبهر فنية الشاعر الرفيعة التي غرستْ في المطلع براعم أسلوبية امتدت عبر فصول القصيدة ، ثم تلاقت أروع لقاء في خاتمتها ، فكانت بحق براعة استهلال ، وبراعة مناسبة بين مطلع القصيدة وخاتمتها ، وذلك لأن انتهاء القصيدة بالموت ، وبالضبع التي تقطع وتمزق مشابه لأول كلمة في القصيدة (صرمتْ) فهذا قطع وصرم من زنيبة،ولاحظ أن زنيبة هي من قطعت وصرمت، وهو لا يريد ، وأطال الكلام عن رفضه لهذا الصرم وأنه ليس من خلقه ، ووصف نفسه بأنه لا يقطع حبل الخليل ، ثم زاد بأن زنيبة «للأمانة تفجع» وكلمة (تفجع) تثير الدهشة ، والمعتاد أن يقال خان الأمانة ونحوها ، أما (فجع الأمانة) فذلك يشعر بطريقة خفية بالفجع الذي انتهت إليه القصيدة .

وقوله : «ولقد حرصت على قليل متاعها» أجمل فيه كل ما قاله لاحقًا في فصول القصيدة ، مما تمتع به من قوة وفتوة هو وناقته ، وحمار الوحش وأتانه ، وكذلك حصانه ، ورفاقه ، شخوص حية متفجرة بالطاقة والحيوية ، تحب الحياة ، وتندفع إليها «لو أن شيئًا ينفع» كما قال أبوذؤيب ، ولعل دمعة البدء هي العلامة الأسلوبية الأكثر إشعاعًا والتقاء بالخاتمة،لأنها تلتقي بدمعة النهاية، إنها رحلة جاءت دمعة في بدايتها ودمعة في نهايتها ، إن ذلك الولع الشديد بالحياة تهاوى تحت هول العدم الأقطع ورغم كل قوة هذا الولع وعنفوانه إلاّ أنه آل إلى العدم والفناء ، هذه هي الفكرة الأم ، وقد تولد عنها صورة أم كذلك سيطرت على القصيدة . يرفد ذلك عروق دلالية داعمة ربطت نسيج القصيدة .

الصورة المركزية :

(الصخرية) وقد تنامت في القصيدة ، ثم تفتتت بعد طول منعة ، فآلت إلى تراب ففي القصيدة مفردات عديدة تدل على الصخور ، والأبنية ، والحجارة في القسم الأول ، ثم تفتت ، وتحولت إلى تراب في القسم الثاني ، وذلك ما ظهر في تشبيه سراة ناقته بالفدن وهو (القصر العالي المبني بالحجارة) .

ثم ذكر أن الحمار وأتانه ظلا في رأس (مرقبة) .

ثم ذكر أن السهام التي أرادت إلحاق الأذى بالحمار والأتان تحطمت على (حجر) .

وحين يصل إلى الفصل الأخير نجده يختار أقوامًا عرفوا بعظمة البناء وقوته وجودته ، ليذكر هلاكهم وفناءهم ، وأن كل ما بنوه لم يوفر لهم الحماية والبقاء مثل : «قوم عاد» قال تعالى : ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ۝ ٱلَّتِى لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِى ٱلْبِلَٰدِ ﴾ . وقوله تعالى : ﴿ أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ ءَايَةً تَعْبَثُونَ ۝ وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ ﴾ إنهم جبابرة البناء ، تركهم الموت ترابًا (بلدا) لقد تحطمت الصخرية ، وجاء الحتم المقضي ، ولذلك قال : «وأخو المصانع تبع» صاحب القصور الحصينة ، لم تحمه حصونه ، بل إن البشرية كلها (تراب) ، فهي من (تراب) وتعود إلى (التراب) :

«فعددت آبائي إلى عرق الثرى» والتراب لا يحمي أحدًا ، حتى لو كنت بأرض قومك «لابد من تلف مصيب فانتظر . . أبأرض قومك» لاحظ تلاحق مفردات : (التراب ، البلد ، الثرى ، الأرض) في القسم الثاني ، وقابله بما ورد في القسم الأول : «الفدن ، المرقبة ، الحجر ، الجندل الأصم» إنه انكسار في الرؤية التي بدأت بها القصيدة .

عروق المعاني الداعمة لنسيج القصيدة وفكرتها الأم وما تولد عنها من صورة مركزية :

١- الصراع بين العجز والاقتدار .

٢- الأنثى .

٣- الأجواء الحزينة الجنائزية .

٤- خُلُق الشاعر .

الصراع بين العجز والاقتدار :

لقد امتلك الشاعر روحًا ترفض العجز ، وتأبى الرضوخ له ، فما أن يستشعر ضعفًا يتسلل إليه ، حتى تنتفض كبرياؤه ، ويعمل جاهدًا لامتلاك ناصية الاقتدار ، ولكن الأمور لا تنقاد له في كل حين ، فهناك ما لا مناص من الاعتراف بعجز الإنسان وضآلته أمامه ، وهو الموت ولذا بدا في القصيدة مقاومة الشاعر لأي عجز قد يلحق به ، وعمل على تنمية الاقتدار في كل شخوصه : الشاعر ، الناقة ، حمار الوحش ، الحصان ولكن هذا الاقتدار ينهار أمام الموت ، حيث يفقد أداة الاقتدار (السيف) وعندها ينحدر الشاعر أكثر فأكثر في مستنقع العجز ، حتى يختم القصيدة بمشهد يصوره جثة لا حراك فيها .

وأبرز ما يمثل هذا الصراع بين العجز والاقتدار ، ما جاء في القصيدة من نذر الشر التي بدأت في القسم الأول من النص عاجزة ، ثم صارت في القسم الثاني مقتدرة :

في الفصل الأول كانت (الدموع) هي أول نذر الشر ومع مجيء المزيد من نذر الشر في الفصل الثاني ، إلا أنها كانت عاجزة ، وذلك ما نجده في مشهد

الناقة ، حيث يعجز (الغراب) عن إيذاء سنامها ، ثم أشهد الحمار والأتان تعجز (السهام) عن إيذائهما ، وكذلك تعجز (الحجارة) التي تصك وجه الحمار عن إيذائه . وتظل نذر الشر عاجزة في الفصل الثالث أيضًا ، فالحصان مقتدر ، أما (الجوالب) الذين يريدون ردَّه عن وجهه ، فلا يستطيعون ذلك ، وكذلك (الكلاب) التي تهاجم الرئم تعجز عنه . وفي الفصل الرابع (فصل الخمر) يظل الشاعر مقتدرًا ، ونذر الشر ممثلة في (العاذلات) تظل عاجزة .

أما حين نصل إلى الفصل الخامس ، حيث تنكسر رؤية القصيدة ، يختلف الأمر كليًا ، فيصبح الشاعر عاجزًا ، ونذر الشر ممثلة في (الضبع وجراثها) هم المقتدرون ، وكذلك نجد قوم الشاعر عاجزين ، و(الغول) مقتدرة ، والملوك السابقون أيضًا عاجزون ، و(الحادثات) مقتدرة .

٢- الأنثى : الأنثى في القصيدة تصدر عن روح واحدة : نفور ، مشاكسة ، تسبب الأذى والألم يبرز لديها عنصر الأمومة ، وتغيب في فصلي السعادة .

الفصل الأول : (الصاحبة) مع الشاعر ، في الفصل الثاني : (الناقة) ثم (الأتان) مع العير ، أما في الفصل الثالث ، فتغيب الأنثى ، وفي الفصل الرابع ظهورها جزئي باهت (العاذلات) ويحمل الطابع المؤذي ذاته ، ثم في الفصل الخامس : (الضبع وجراؤها) مع الشاعر ، والمؤنث المجازي (الحادثات) والأقوام السابقين : «أنني للحادثات . . . لهن» و(الغول) وآل الشاعر في قوله : «غول أتوها» وبذلك ففي الفصل الخامس تكثف حضور الأنثى المقتدرة المؤذية مقابل عجزه بينما كانت في الفصول السابقة تحاول الإيذاء ، ولكنها لا توصف بالاقتدار ، هذا الحضور الطاغي للأنثى سبق أن حمل المطلع بصمة تشير إليه لقوله : (صرمتْ) ، (تفجع) .

٣- الأجواء الجنائزية الحزينة :

هناك كثافة في مجيء مفردات الهم والحزن والموت في القصيدة ، مثل :

« صرمت ، تفجع ، دمعها ، بثهم ، خان ، أتوجع ، أجزع ، تصرع ، مصرَّع ، اليتيم ، الذبيح ، تلف ، أشنع ، يُبكى عيك ، مقنعًا ، أفنين ، بلدًا ، الأضيع ، الضياع » .

إلا في فصل الحصان ، حيث خلا من أمثال هذه المفردات .

بالإضافة إلى مفردات الهم والحزن ، نجد أن مفردات (الزمن) كثرت في القصيدة ، وبخاصة : (يوم) ، وهو إما زمن عناء ، أو زمن نعمة ، وإن كانت ختمت بفناء طويل .

ففي الفصل الأول كان زمن العناء في قوله : « يوم الرحيل » ، وقوله : « يوم خلاجه » .

وفي الفصل الثاني جاء زمن نعمة في قوله : « قاظت ، وتربعت » اتبعه بزمن عناء : « عشية خِمسها » .

وفي الفصل الثالث ، والرابع ، وهما فصلا السعادة كان زمن النعمة فقط هو الحاضر ، في قوله : « غدوت على القنيص » ، « رب يوم » وقوله : « ألهو بها يومًا . . » .

أما في الفصل الخامس فسيطر زمن العناء ، ولم يرد زمن النعمة إلا باعتباره ذكرى طوتها يد الأيام : « ولقد غبطت بما أُلاقي حقبة » ويظهر زمن العناء في قوله : « ظلت تراصدني » و« تظل تنشطني » و« يوم أشنع » ثم يختم بترقب العناء الطويل : « ليأتين عليك يوم » .

خامسًا : خلق الشاعر

الشاعر في النص محسن ، كريم ، فاعل للمعروف ، يحوط من حوله بالرعاية والرفق ، هذه الروح تنعكس على شخوص القصيدة :

١- الشاعر مع ناقته .

٢- الشاعر مع حصانه .

٣- الشاعر مع رفاقه .

٤- حمار الوحش مع الأتان .

ثانيًا : قصيدة المرقش الأكبر ، (رَقْشٌ على القبر) .

بين يدي القصيدة :

لقد فرضت هذه القصيدة أمرًا اختص بها ، وهو : الحاجة إلى جلاء بعض القضايا المشكلة ، قبل الشروع في قراءتها ، وأعمها : وجه افتتاح القصيدة بالنسيب ، مع أنها مرثية قالها المرقش الأكبر في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف ، الذي قتله بنو تغلب ، وكان معه مرقش فأفلت ؛ ثم إنه بعد طلب بدم ثعلبة فقتل رجلاً من تغلب[1] ، ولابن رشيق رأي مشهور في نقد هذا النوع من المراثي حيث قال : «وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا ، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء وقال ابن الكلبي ، وكان علامة : «لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة» :

أرث جديد الحبل من أم معبد بعافية وأخلفت كل موعد

وعن علي بن سليمان ، عن أبي العباس الأحول ، أن القصيدة التي لأبي قحافة أعشى باهلة ، إنما هي لابنة المنتشر ، واسمها الدعجاء . قال ، وقال علي بن سليمان : حدثني أبي أن أولها :

هاج الفؤاد على عرفانه الذكر وذكر خود على الأيام ما يذر

قد كنت أذكرها ، والدار جامعة والدهر فيه هلاك الناس والشجر

هكذا أنشده النحاس ، والذي أعرف «وذكر ميت» وأعرف أيضًا «والدهر فيه هلاك الناس والغير» كذلك أنشدنيه الموصلي في الأغاني ، ثم عطف النحاس أن المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد ، وأنا أقول : إنه الواجب في الجاهلية والإسلام ، وإلى وقتنا هذا ، ومن بعده ؛ لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة ، وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة ، وحين أخذ ثأره ، وأدرك طلبته ، وربما قال الشاعر في مقدمة

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٤٨٤

الرثاء : «تركت كذا» أو «كبرت عن كذا» و«شغلت عن كذا» وهو في ذلك كله يتغزل . ويصف أحوال النساء»[1] وقد آثرت أن أنقل هذا النص رغم طوله ؛ لأن رفض هذا النمط من شعر الرثاء انطلق من هذا الرأي النقدي الذي ذكره ابن رشيق ، ووجه الإشكال أننا نجد في شعر الرثاء عددًا لا يستهان به من قصائد الرثاء المفتتح بالنسيب ، فكيف يمكن التوفيق بين الأقوال السابقة لابن رشيق ، وابن الكلبي ، والنحاس التي تنفي بكلام قاطع وجود هذا النوع في شعر العرب ، عدا قصيدة دريد ، وبين هذا الكم من قصائد الرثاء المفتتحة بالنسيب ؟

حين تأملت نص (ابن رشيق) السابق ، وجدت فيه ثلاث عبارات صريحة قاطعة في نفي مجيء قصائد رثاء مفتتحة بالنسيب .

أولها : قول ابن رشيق : «وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا».

ثانيها : قول ابن الكلبي : «لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد ابن الصمة».

وقد ساق ابن رشيق هذا القول لابن الكلبي تأييدًا لحكمه ، وتأكيدًا له .

ثالثها : قول النحاس في سياق ترجيح نفي مطلع نسيب لمرثية أعشى باهلة[2] حيث يقول النحاس : «المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد».

---

(١) العمدة ـ ابن رشيق ـ ١٥١/٢ ، ١٥٢

(٢) هو عامر بن الحرث ، من قيس عيلان ، شاعر جاهلي مجيد ، والقصيدة المذكورة هي مرثيته المشهورة :

قد جاء من عل أنباء أنبؤها . . إلي لا عجب منها ولا سخر

انظر : الأصمعيات ـ ٨٧

وباستخدام الترتيب التاريخي لهذه الشخصيات نجد أن أقدمها ، هو : ابن الكلبي[1] ، ت ٢٠٤هـ ، ثم النحاس[2] المتوفى ٣٣٨هـ ، وأخيراً ابن رشيق[3] المتوفى ٤٥٦هـ .

ولكن هذا لا يجدي شيئًا في فهم القضية ؛ لأن الحلقات الفكرية بين هؤلاء العلماء لا تزال مبهمة ، غامضة ، فعدت ثانية إلى نص ابن رشيق ، مع تطبيق التقصي التاريخي بصورة أدق لمن ورد ذكره فيه ، وقد بدا أن (ابن الكلبي) هو أقدمهم ، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك ، تلاه في النص ذكر لـ (علي ابن سليمان) يروي عن (أبي العباس الأحول) رأيه في نسبة قصيدة أعشى باهلة ، وما قيل حول ذلك ، وبالرجوع إلى كتب الطبقات والتراجم ، اتضح أن

---

(١) ابن الكلبي : هو هشام بن محمد أبي النضر ، بن السائب بن بشر الكلبي ، ت٢٠٤هـ مؤرخ ، نسابة ، له العديد من الكتب ، مثل : الأصنام ، وجمهرة الأنساب ، وأخبار الشعراء ، وأخبار الخلفاء ، وأخبار بكر وتغلب ، وغيرها . قال عنه الذهبي : « أحد المتروكين ، ليس بثقة ، فلهذا لم أدخله بين حفاظ الحديث ، تذكرة الحفاظ ـ دار الفكر العربي ، د ط ، دت ، وكان يحدث عن أبيه وغيره ، وكان من أحفظ الناس ، انظر : ابن الأنباري ـ نزهة الألباء في طبقات الأدباء ـ تحقيق : إبراهيم السامرائي مكتبة دار المنار ، الأردن ، ط٣/١٤٠٥هـ - ٧٦ ، ولترجمته انظر : ابن خلكان ـ وفيات الأعيان ـ تحقيق : إحسان عباس ، دار الفكر ١٣٩٨هـ ، بيروت ـ ٨٢/٦ . الزركلي ـ الأعلام ـ ٨٨/٨

(٢) النحاس : هو أحمد بن محمد بن إسماعيل المرادي ، أبوجعفر النحاس ، ت٣٣٨هـ ، مفسر ، أديب ، كان من نظراء نفطويه ، وابن الأنباري ، زار العراق ، واجتمع بعلمائه ، وصنف تفسير القرآن ، تفسير أبيات سيبويه ناسخ القرآن ومنسوخه ، شرح المعلقات السبع ، وقد ذكر ابن خلكان أن النحاس أخذ النحو عن أبي الحسن ، علي بن سليمان الأخفش النحوي : انظر وفيات الأعيان ـ ١٠٠/١ ، كما ذكر في أنباه الرواة أن لأحمد بن محمد النحاس سماع كثير عن علي بن سليمان الأخفش وغيره ، وأنه من أهل العلم بالفقه والقرآن ـ ١٣٦/١

(٣) ابن رشيق القيرواني : أبوعلي ، الحسن بن رشيق القيرواني ، ت٤٥٦هـ

(علي بن سليمان) هو المعروف بالأخفش الأصغر[1] ، ت ٣١٥هـ ، وكان شيخًا للنحاس ، وللنحاس سماع كثير عنه ، كما ورد في ترجمة النحاس السابقة ، أما (أبوالعباس الأحول) فهو المعروف بثعلب ت٢٩١هـ ، وكان شيخًا للأخفش الأصغر ، فنحن أمام سلسلة علمية مترابطة ، يمكن أن تنتقل من خلالها الأحكام النقدية عبر القرون ولكن هذه السلسلة تقف عند (ثعلب[2]) ، ويغمض وجه تتلمذ (ثعلب) على (ابن الكلبي) ، فثعلب ولد سنة ٢٠٠هـ ،

---

(١) الأخفش الأصغر : هو علي بن سليمان بن الفضل ، أبوالمحاسن ، نحوي ، من العلماء ، من أهل بغداد ، أقام بمصر سنة ٢٨٧ ، ٣٠٠هـ ، وخرج إلى حلب ، ثم عاد إلى بغداد ، وتوفي بها وهو ابن ثمانين سنة ، له تصانيف ، منها : شرح سيبويه ، الأنواء ، المهذب ، كان عالمًا ، روى عن المبرد ، وعن ثعلب ، وغيرهما ، وكان ثقة ، مات سنة ٣١٥هـ ، وقيل ٣١٦هـ ، انظر :
ابن خلكان ـ وفيات الأعيان ـ ٣٠١/٣
ـ أنباه الرواة ـ ٢٧٦/٢

(٢) ثعلب : أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار الشيباني بالولاء ، أبوالعباس ، المعروف بثعلب ، إمام الكوفيين في النحو واللغة ، كان راوية للشعر ، محدثًا ، مشهورًا بالحفظ ، وصدق اللهجة ، ثقة ، حجة ، ولد ومات ببغداد ، من كتبه : الفصيح ، قواعد الشعر ، شرح ديوان زهير ، شرح ديوان الأعشى ، مجالس ثعلب ، معاني القرآن ، معاني الشعر ، الشواذ ، إعراب القرآن ، ذكرت كتب التراجم عن شيوخه : أنه سمع (إبراهيم ابن المنذر) ، وأخذ اللغة عن (ابن الأعرابي) وروى كتب أبي عبيدة عن (علي ابن المغيرة الأثرم) ، وأخذ النحو عن (سلمة بن عاصم) وروى كتب الأصمعي عن (أبي نصر) ، وسمع عن (الزبير بن بكار) ، أما أشهر تلاميذه الذين رووا عنه : علي ابن سليمان الأخفش الأصغر ، ومحمد بن العباس اليزيدي ، وأبوبكر بن الأنباري ، وأبوعمر الزاهد ، وغيرهم . انظر عن ترجمته :
ابن خلكان ـ وفيات الأعيان ـ ١٠٢/١
ـ نزهة الألباء ـ ١٧٣
ابن النديم ـ الفهرست ـ دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، دت ـ ص١١٠
ـ طبقات النحويين ـ ١٤١
ـ أنباه الرواة ـ ١٧٣/١
ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء ـ ١٠٢/٥
الذهبي ـ تذكرة الحفاظ ـ ٦٦٦/٢
الزركلي ـ الأعلام ـ ٢٦٧/١

وابن الكلبي مات سنة ٢٠٤هـ ، وهنا وقعت في حيرة كبيرة ، فالعبارات الواردة في نص ابن رشيق فيها ما يشي بتأثر لاحق بسابق ، ولكن : كيف يمكن التأكد من صحة هذا الافتراض دون اتضاح وجه العلاقة الفكرية بين (ثعلب) و(ابن الكلبي)؟ ثم بدا لي أن أبحث في شيوخ ثعلب ، ثم أتفحص شيوخ هؤلاء الشيوخ ، لعل ذلك يصل بنا إلى (ابن الكلبي) ، فشرعت في تحديد شيوخه المذكورين في ترجمته ، ثم عدت إلى تراجمهم بحثًا عمن يكون قد تتلمذ على يد ابن الكلبي ، مما وجدت ذكرًا لشيء من ذلك ، حتى وقفت على ترجمة لثعلب كتبها (عبدالسلام هارون) في مقدمة تحقيقه لمجالس ثعلب ، حيث ذكر أن من شيوخ ثعلب : (محمد بن حبيب) [١] وحين راجعت كتب الطبقات والتراجم ؛ وجدت الحلقة المفقودة في ترجمتهم لمحمد بن حبيب[٢] وأنه كان يروي كتب ابن الكلبي ، وقد نص على ذلك ياقوت في معجمه ، حيث قال : « وهو ممن يروي كتب ابن الأعرابي ، وابن الكلبي وقطرب ، وكتبه صحيحة »[٣] ثم قال في موطن يليه : « قال بن النديم نقلت من خط أبي سعيد السكري ، قال ، هو محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو ، كان يروي عن هشام ابن الكلبي ، وابن الأعرابي ، وقطرب .. »[٤] بل إن في ترجمة محمد بن حبيب عند ياقوت نصًا صريحًا على سماع ثعلب منه ، حيث يقول : « قال ثعلب : حضرت مجلس ابن حبيب فلم يمل ، فقلت : ويحك أَمْلِ ، مالك؟ فلم يفعل

---

(١) قال عبدالسلام هارون : « ومن شيوخه كذلك محمد بن حبيب » ، انظر : مقدمة مجالس ثعلب ـ دار المعارف ، ط٥ ، دت . ص١٠

(٢) هو أبوجعفر ، محمد بن حبيب ، ونسب إلى أمه ، توفي ٢٤٥هـ ، قال عنه السيوطي في المزهر : « وأما أبوجعفر ، محمد بن حبيب ، فإنه صاحب أخبار ، وليس في اللغة هناك » . تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم وآخرون ، دار الفكر ، دط ، د ت ، ٤١٣/٢ وانظر ترجمته في ياقوت الحموي ـ معجم الأدباء ، دار الفكر ، ط٣ ، ١٤٠٠هـ ، ١٨/ص ١١٢ وما بعدها .

(٣) ١١٢/١٨

(٤) ١١٣/١٨

حتى قمت ، وكان والله حافظًا صدوقًا »[1] وعبارة ثعلب الأخيرة لا تقال إلا عن معرفة بالرجل ، وطول معرفة وخبرة به .

ومما قوى اليقين بالعلاقة العلمية الوطيدة بين ثعلب وشيخه محمد ابن حبيب ، أنني وجدت نصًا صريحًا آخر برواية ثعلب لأحد كتب محمد ابن حبيب ، وهو كتاب (من نسب إلى أمه من الشعراء) [2] حيث جاء في الصفحة الأولى منه : « كتاب : من نسب إلى أمه من الشعراء . صنعة محمد ابن حبيب وتصنيفه من رواية عثمان بن جني رحمه الله ، بسم الله الرحمن الرحيم ، وبه نستعين ، قرأت على أخي محمد ، قال : سمعته يقرأ على أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة ، قال : قرأت على ثعلب ، قال : قال أبوجعفر محمد بن حبيب »[3] . من خلال كل ما سبق نستطيع أن نتبين هذه السلسلة المترابطة من العلماء ، التي نرجح أن الحكم النقدي السابق تحدر من رأسها إلى آخرها :

ابن الكلبي ← محمد بن حبيب ← ثعلب ← الأخفش ← النحاس

ت١٤٦هـ ت٢٤٥هـ ت٢٩١هـ ت٣١٥هـ ت٣٣٨هـ

ففيما يظهر من هذه الحلقات العلمية من تلاميذ يأخذون عن شيوخهم ، أن أول من قال بهذا الرأي ، وهو نفي مجيء الرثاء مفتتحًا بالنسيب ، هو (ابن الكلبي) وابن الكلبي على علمه وفضله ، فإن مجال براعته وتميزه في الأخبار والأنساب ، ومع ذلك فقد كان حريصًا في عبارته ؛ لأنه قال : « لا أعلم مرثية

---

(١) ١١٤/١٨

(٢) نشر هذا الكتاب ضمن مجموعة من المخطوطات في مجلدين باسم : نوادر المخطوطات ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .

(٣) المرجع نفسه .« ومما يرجح أن محمد بن حبيب ربما قد ذكر ذلك الرأي في شعر الرثاء أن له كتابًا باسم : « المغتالين من الأشراف » فيه شعر رثاء وافر ، انظر : نوادر المخطوطات - /١٠٧

أولها نسيب . . » فهو لم ينف وجود هذا الشكل من قصائد الرثاء ، وإنما نفى علمه بوجوده ، وفي هذا من تحرز العالم وتثبته وحذره ما يدل على فضله ، ويبدو أن هذه العبارة تناقلها تلاميذه عنه ، ومن ثم صاروا شيوخًا يروونها لتلاميذهم باعتبارها حكمًا نقديًا له وزنه ، ومع طول الزمن ، وبَعُدَ العهد ، فدخل التحريف وسوء الفهم إلى نص عبارته ، حتى رأينا ظلالها تلوح في عبارة النحاس ، ولكن بكلام قاطع ينفي وجود هذا الشكل كلية في الشعر العربي : «ليس للعرب مرثية أولها نسيب» وفرق كبير بين : «لا أعلم» وبين : «ليس للعرب مرثية» ومن بعده يأتي ابن رشيق ويسير على خطاه في حكمه .

كل هذا الاستنتاج الذي ذكرته مبني على وجود عدد من قصائد الرثاء المفتتحة بالنسيب[1] . بصورة تتعارض مع الحكم النقدي السالف الذكر الذي

---

(١) ليس الغرض هنا إحصاء كل قصائد الرثاء المفتتحة بالنسيب ، وإنما التمثيل فحسب ، ومن ذلك :

١- قصيدة النابغة في رثاء النعمان ، ومطلعها :

دعاك الهوى ، واستجهلتك المنازل .. وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ديوانه ـ جمع وشرح : الشيخ الطاهر بن عاشور ـ الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٦م ، د ط ، ص ١٨٤ .

٢- قصيدة زهير بن أبي سلمى في رثاء هرم بن سنان :

هاج الفؤاد معارف الرسم .. قفر بذي الهضبات كالوشم

ديوانه ـ تحقيق : فخر الدين قباوة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط٣ ، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م ـ ٢٧٢ .

٣- قصيدة ربيعة بن جحدر اللحياني في رثاء أثيلة الطابخي ، ديوان الهذليين ـ ٦٤١/٢

أنّى تسدى طيف أم مسافع .. وقد نام يا ابن القوم من هو ناعس

٤- ثلاث قصائد لأبي ذؤيب الهذلي في رثاء نشيبة بن محرث :

أ- **عرفت الديار كرقم الدوا .. ة يزبرها الكاتب الحميري**

ديوان الهذليين ـ تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ـ مكتبة دار العروبة ، القاهرة ـ د ط ، د ت ـ ٩٨/١ وما بعدها .

ب - **صبا صبوة بل لج وهو لجوج .. وزالت له بالأنعمين حدوج**

المصدر نفسه ـ ١٢٨/١ وما بعدها

--

يقصرها على واحدة ، وبذلك يزول اللبس والعجب ، حين نعلم أن عالمًا واحدًا كان هو منبع هذا الحكم النقدي ، وعنه أُخذ ، ولكن رأيه داخله غير قليل من التحريف عبر القرون ، حتى انتهينا إلى ما وجدنا عند النحاس ومن بعده ابن رشيق القيرواني وغيره . [1] ، وليس المراد من هذا التمحيص لقول ابن رشيق الزعم بوفرة شعر الرثاء المفتتح بالنسيب ، وإنما إثبات وجوده ، ومن ثَمَّ محاولة تفسيره ؛ لأنه ورد في شعر أهل الجاهلية الذين بلغوا قمة البيان الإنساني ؛ ولذا جاء البيان الإلهي متحديًا لهم ، مظهرًا عجزهم مع ما هم عليه من الفصاحة والبلاغة ، ولما كان هذا اللون قد جاء في شعرهم في غير قصيدة ؛ فلابد من الاعتراف به ، وبذل الجهد في محاولة فهمه ، ووجه مجيئه ، والذي يظهر لي ـ والله أعلم ـ أن مرد ذلك إلى ما يلي :

== ج - هل الدهر إلا ليلة ونهارها .. وإلا طلوع الشمس ثم غيارها
أبى القلب إلا أم عمرو وأصبحت .. تحرَّق ناري بالشكاة ونارها

ديوان الهذليين ـ ١/٧٠ وما بعدها .

٥- غوية بن سلمى بن ربيعة يرثي :

ألا نادت أمامة باحتمال .. لتحزنني فلا بك ما أبالي

المرزوقي ـ الحماسة ـ ١/١٠٠١

٦- قصيدة عدي بن زيد يرثي ولده علقمة :

أعرفت أمس من ليس طلل .. مثل الكتاب الدارس الأحول

الأصفهاني ـ الأغاني ـ ٣/١٥٣

(١) وذلك مثل حازم القرطاجني في كتابه : منهاج البلغاء وسراج الأدباء :

حيث يقول : وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل . . وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد ، ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء ، وإن كان هذا قد وقع للقدماء ، نحو قصيدة دريد . .» ومثَّل كذلك بقصيدة النابغة ، وقصيدة عدي بن زيد . تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار الكتب الشرقية . د ط ، د ت ـ ص٣٥١

والذي يظهر لي أنه متأثر بقول ابن رشيق السابق في كتاب العمدة .

أولاً : أن هذا الشكل من شعر الرثاء يأتي بعد أن تهدأ المشاعر ، وتسكن النفس ، وتخف اللوعة ، وتشفى الجروح والكلوم بكرِّ الأيام ، ومرور الزمن ، كقول المرقش الأكبر[1] :

دمِّـــا بـــدم ، وتعفـــى الكلـــوم ولا ينفـــع الأولـــين المهـــل

وقد يقترن ذلك بإدراك ثأره ، وقد لا يقترن ، وإنما العنصر الأساس في ذلك هو (العامل الزمني) الذي يجعل الشاعر ينظر إلى مصابه نظرة تأملية فلسفية ، يرقب في ضوئها سنن الحياة في الأحياء ، وحتمية الموت ، في محاولة للتأسي وتعزية النفس ، وفي هذه الحالة تأتي ـ غالبًا ـ قصيدة الرثاء مفتتحة بالنسيب ، باعتباره بكاء على أحبة راحلين كذلك ، وحنين إلى من فرقتهم عن الشاعر صروف الدهر ، غِيَرُ الأيام .

ثانيًا : أن الغرضين : النسيب ، والرثاء ، بينهما من الانسجام والتقارب ما يسوغ مجيئهما معًا ؛ لأنهما في الحقيقة من باب واحد ، هو : محمود الوصف كما ذكر ابن رشيق : « وقال قوم : الشعر كله نوعان : مدح ، وهجاء ، فإلى المدح يرجع : الرثاء ، والافتخار ، والتشبيب ، وما تعلق بذلك من محمود الوصف ، كصفات الطلول ، والآثار ، والتشبيهات الحسان ، وكذلك تحسين الأخلاق كالأمثال ، والحكم ، والمواعظ ، والزهد في الدنيا . والقناعة ، والهجاء ضد ذلك كله »[2].

والشاعر الذي يرثي حين يفتتح بمطلع طللي،فإنه يأتي به مضمَّخًا بالحزن، شجيًّا تشيع فيه معاني الفقد والبكاء ، والحرقة على الراحلين ، مع مراعاة أن كل شاعر له بعد ذلك مذهب مميز في مطلعه يرتبط بحاله ، وحال المرثي ، وكيفية موته ، ونحوه .

فمنهم من يجعل طلله مسرحًا لأحزانه ، فيبصر في كل ما في الطلل معاني النياحة والموت ، والبكاء ، كأبي ذؤيب الهذلي الذي شَبَّه الأثافي المحيطة

---

(١) شرح ابن الأنباري ـ ٤٨٥

(٢) العمدة ـ ١٢١/١

بالرماد بالعوذ تعطف على ولد ضعيف قد أعيا فألقي ، وكأنهن عاكفات عليه كما تعكف النوائح على القبر أو على الميت[1] وآخر يكره رؤية الموات في الطلل ؛ فيستولد فيه حياة جديدة ، يحرص على تنميقها وزخرفتها وتطريزها بالنباتات المزهرة الملونة ، كما في قصيدة المرقش الأكبر . وغيرها من البصمات الشعرية في أسلوب كل شاعر أصيل متفرد ، وهذا كله تفريعات من الأصل وهو (الطلل) وحين نتأمل فكرة (الطلل) نرى أنها قائمة على : البكاء على الراحلين ، والحزن عليهم ، والحنين لهم ، وذكر محاسنهم الخُلُقية ، والخَلْقية ، وذكريات الشاعر معهم ، وهي ذاتها تتردد في رثاء الشاعر للميت ، فالباعث النفسي في الحالتين واحد ، وهو : (المحبة) ، وذكرى فراق الصاحبة قد يفتح القول على ذكرى فراق أَمَرّ وأجل ، وهو فراق الميت ، فتنساب المعاني وتتنامى من غرض النسيب،إلى غرض الرثاء دون تعارض أو تنافر[2].

ثالثًا : ربما يرتبط شعر الرثاء المفتتح بالنسيب بالجاهلية ، ومعاناة الإنسان الفكرية تجاه العديد من القضايا الكبرى المحيرة له ، التي وقف أمامها ضئيلاً ، ضعيفًا ، عاجزًا ، متحيرًا ، وأبرزها قضية (الموت) والجهل بما بعد الموت ، واعتقادهم بالفناء وعدم البعث ، وهم يحيون حياة ذات إيقاع حربي دموي . تتخطفهم المنايا واحدًا تلو الآخر ؛ والذي دفعني لهذا الافتراض هو ملحوظة عَنَّتْ لي خلال تتبعي لقصائد الرثاء المفتتحة بالنسيب ، حين وجدت أن هذا اللون يكثر عند أبي ذؤيب الهذلي في مرثياته الجاهلية ، فله من هذا الشكل ثلاث قصائد ، سبقت الإشارة إليها[3] ، أما بعد إسلامه فإن قصيدته العينية[4]

---

(١) ديوان الهذليين ـ ١/١٠١

(٢) ذكر : عبد العزيز شحادة : أن « الطللية هي في حقيقة الأمر بحث في مصير الإنسان» ص٩٢ ، « وأن الطللية توشك أن تكون رثاء الإنسان» ص٩٢ ، مدللاً بأوجه شبه عديدة بين الطللية وبين القبر » ص٩٣

انظر : الزمن في الشعر الجاهلي .

(٣) انظر : الحاشية السابقة ، رقم (١) ثم (٤) .

(٤) المفضليات ـ ص٤١٩

المشهورة في رثاء أولاده لم يفتتحها بالنسيب كما كان يفعل ، وإنما بدأ في غرضه ، ومطلعها :

أمـــن المنـــون وريبـــها تتوجـــع والدهر ليس بمعتب مـــن يجـــزع

فهل كان الجاهلي وهو يقف على الطلل يبكي الصاحبة الراحلة ، ويصف بهاءها وحسنها ، إنما يبكي ويرثي زمنًا ولى ، وعهود سعادة انقضت؟ إنه بكاء الحياة حين تسحقها قبضة الموت بلا رحمة ، فترحل بلا عودة ، أما حين أشرقت أنوار دين الإسلام ، وارتوت النفوس الظامئة ، وهدأ قلق المصير الذي أنهك العقول والقلوب ، آثر الشاعر أن يباشر الرثاء من أول القصيدة . كل ذلك تساؤلات جديرة بقراءة متأنية لها .

القصيدة :

١- هلْ بالـــدِّيارِ أَنْ تُجيـــبَ صَـــمَمُ لـــو كـــانَ رَسْـــمٌ نَاطِقًـــا كَلَّـــمْ

٢- اَلـــدَّارُ قَفْـــرٌ ، والرُّسُـــومُ كَمَـــا رَقَّـــشَ في ظَهْـــرِ الأَدِيمِ قَلَـــمْ

٣- ديـــارُ أَسْـــمَاء الـــتي تَبَلَّـــتْ قَلْبِـــي فَعَيْنِـــي ماؤُهـــا يَسْـــجُمْ

٤- أَضْـــحَتْ خَـــلاَء ، نَبْتُهـــا ثَـــدٌ نـــوَّرَ فيهَـــا زَهْـــوُهُ فَـــاعْتَمْ

٥- بَلْ هَلْ شَـــجتْكَ الظُّعْـــنُ بـــاكِرَةً كـــأَنَّهنَّ النَّخْـــلُ مِـــنْ مَلْهَـــمْ

٦- النَّشْرُ مِسْـــكٌ ، والوُجُـــوهُ دَنَـــا نِـــيرُ ، وأَطْـــرَافُ البَنَـــانِ عَـــنَمْ

٧- لم يُشْـــجِ قَلْبِـــي مِلْحـــوَادِثِ إلا صَـــاحِبِي المَتْـــرُوكُ في تَغْلَـــمْ

٨- تَغْلَبُ ضَـــرَابُ القَـــوَانِسِ بالـــ سَّـــيْفِ وهَـــادِي القَـــوْمِ إِذْ أَظْلَـــمْ

٩- فاذْهَبْ ، فِدًى لَكَ ابْنُ عمِّـــكَ لاَ يَخْلُـــــدُ إلاَّ شَـــــابَةُ وأَدَمُ

١٠- لو كـــانَ حـــيٌّ ناجِيًـــا لَنَجَـــا من يَوْمِـــهِ المُـــزَلَّـــمُ الأَعْصَـــمْ

١١- في باذِخـــاتٍ مِـــنْ عَمَايَـــةَ أَوْ يَرْفَعُـــهُ دُونَ السَّـــمَاءِ خِـــيَمْ

١٢- مِنْ دُونِهِ بَـــيْضُ الأَنُـــوقِ وفَـــوْ قَـــهُ طويـــلُ المَنكِبَـــيْنِ أَشَـــمْ

١٣- يرقـــاهُ حَيْـــثُ شـــاءَ مِنْـــهُ وإِ مَّـــا تُنْسِـــهِ مَنِيَّـــةٌ يَهْـــرَمْ

١٤- فَغَالَهُ رَيْبُ الحَوَادِثِ حَتَّى زَلَّ عَن أَرْيَادِهِ فَحُطِمْ

١٥- لَيْسَ عَلَى طُولِ الحَيَاةِ نَدَمْ وَمِنْ وَرَاءِ المَرْءِ مَا يَعْلَمْ

١٦- يَهْلِكُ وَالِدٌ ، وَيَخْلُفُ مَوْ لُودٌ ، وَكُلُّ ذِي أَبٍ يَيْتَمْ

١٧- والوَالِدَاتُ يَسْتَفِدْنَ غِنى ثُمَّ عَلَى المِقْدَارِ مَنْ يَعْقَمْ

١٨- مَا ذَنْبُنَا فِي أَنْ غَزَا مَلِكٌ مِن آلِ جَفْنَةَ حَازِمٌ مُرْغِمْ

١٩- مُقَابَلٌ بَيْنَ العَوَاتِكِ والـ ـغُلَّفِ لا نِكْسٌ ، وَلا تَوْءَمْ

٢٠- حارَبَ ، واسْتَعْوَى قَرَاضِبَةً لَيْسَ لَهُمْ مِمَّا يُحَازُ نَعَمْ

٢١- بِيضٌ ، مَصَالِيتٌ ، وُجُوهُهُمُ لَيْسَتْ مِيَاهُ بِحَارِهِمْ بِعُمُمْ

٢٢- فانْقَضَّ مِثْلَ الصَّقْرِ يَقْدُمُهُ جَيْشٌ كَغُلاَّنِ الشُّرَيْفِ لَهُمْ

٢٣- إِنْ يَغْضَبُوا يَغْضَبْ لِذَاكَ كَمَا يَنْسَلُّ مِن خِرْشَائِهِ الأَرْقَمْ

٢٤- فنحنُ أَخْوَالُكَ ـ عَمْرَكَ ـ والْـ خَالُ لَهُ مَعَاظِمُ وحُرَمْ

٢٥- لَسْنَا كَأَقْوَامٍ مَطَاعِمُهُمْ كَسْبُ الخَنَا ، ونَهْكَةُ المَحْرَمْ

٢٦- إِنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوْا بِحَصْبِهِمِ أو يُجْدِبُوا فَهُمْ بِهِ أَلأَمْ

٢٧- عامَ تَرَى الطَّيْرَ دَوَاخِلَ في بُيُوتِ قَومٍ مَعَهُمْ تَرِتَمْ

٢٨- ويَخْرُجُ الدُّخَانُ من خَلَلِ الـ سِّتْرِ كَلَوْنِ الكَوْدَنِ الأَصْحَمْ

٢٩- حَتَّى إِذَا ما الأَرضُ زَيَّنَها الـ نَّبْتُ ، وجُنَّ رَوْضُها وأَكَمْ

٣٠- ذَاقُوا ندَامةً فلو أَكَلُوا الـ خُطْبَانَ ، لم يُوجَدْ لَهُ عَلْقَمْ

٣١- لكِنَّنَا قَوْمٌ أهَابَ بِنَا فِي قَوْمِنَا عَفَافَةٌ وكَرَمْ

٣٢- أَمْوَالُنا نَقِي النُّفُوسَ بِهَا من كُلِّ مَا يُدْنِي إليهِ الذَّمْ

٣٣- لا يُبْعِدِ اللهُ التلَبُّبَ والـ ـغَارَاتِ إِذْ قَالَ الخَمِيسُ نَعَمْ

٣٤- والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْنِ إِذَا ولَّى العَشِيُّ ، وقَدْ تنادَى العَمْ

٣٥- يَأْتِي الشَّبابُ الأَقْوَرِينَ ولاَ تَغْبِطْ أَخَاكَ أَنْ يُقَالَ حَكَمْ

الفصل الأول : (١-٦) مناجاة القبور

١- هلْ بالـدِّيارِ أَنْ تُجيـبَ صَـمَمُ لـو كـانَ رَسْـمٌ نَاطِقًـا[١] كلَّـمْ

٢- اَلدَّارُ قَفْـرٌ[٢] ، والرُّسُـومُ كَمَـا رَقَّـشَ[٣] في ظَهْـرِ الأَدِيمِ[٤] قَلَـمْ

٣- ديـارُ أَسْـمَاء الـتي تَبَلَـتْ[٥] قَلْبِـي فَعَيْنِـي ماؤُهـا يَسْـجُمْ[٦]

٤- أَضْحَتْ خَلاَء[٧] ، نَبْتُهـا ثَئِـدٌ[٨] نوَّرَ[٩] فيهَـا زَهْـوُهُ[١٠] فَـاَعْتَمْ[١١]

---

(١) الرواية التي أثبتها ابن الأنباري في متنه بنصب (ناطقًا) ، كذلك هي رواية البيت عند التبريزي . «لو كان رسم ناطقًا كلم» .
ويشير ابن الأنباري إلى رواية عن أبي جعفر برفع ناطق «لو كان رسمٌ ناطقٌ»
بينما يذكر التبريزي رواية للمرزوقي بنصب رسم «لو كان رسمًا ناطقًا»
والوجه الأرجح الرواية الأولى التي نص عليها ابن الأنباري والتبريزي .
رسم : رسم الدار ما كان من آثارها لاصقًا بالأرض ، وهو ما ليس له شخص من الآثار . (اللسان ـ رسم)

(٢) قفر : القفر هو المكان الخلاء من الناس ، وربما كان به كلأ قليل «اللسان ـ قفر»
وذكر الثعالبي أن الأرض القفر هي التي ليس بها أحد : فقه اللغة ـ ٤٥

(٣) رقش : زبَّن وحسن ، والرقش : الخط الحسن (اللسان ـ رقش)

(٤) الأديم : الجلد ما كان ، وقيل : الأحمر ، وقيل المدبوغ (اللسان ـ أدم)

(٥) تبلت : التبل أن يسقم الهوى الإنسان ، وتبله الحب ، أسقمه وأفسده (اللسان ـ تبل) .
ومن المجاز : تبلته فلانة إذا هيمته كأنما أصابته بتبل (أساس البلاغة ـ ٦٠)

(٦) يسجم : سجمت العين الدمع ، والسحابة الماء ، تسجِمه وتسجُمه هو : قطران الدمع وسيلانه قليلاً كان أو كثيرًا ، وانسجم الماء والدمع أي انصب (اللسان ـ سجم)

(٧) خلاء : مكان خلاء ، لا أحد به ، ولا شيء فيه : (اللسان ـ خلا)

(٨) ثئد : ثئد النبت ثأدًا . فهو ثئد : ندي ، والثأد الندى نفسه (اللسان ـ ثئد)

(٩) نور : النور ، والنورة : الزهر ، وقيل : النور ؛ الأبيض والزهر : الأصفر ، وذلك أنه يبيض ثم يصفر ، والنور : حسن النبات وطوله ، ونورت الشجرة : أخرجت نورها ، وأنار النبات وأنور : ظهر وحسن (اللسان ـ نور)

(١٠) زهوه : لونه من أحمر وأبيض وأصفر (ابن الأنباري ـ ٤٨٥)

(١١) فاعتم : كثر (ابن الأنباري ـ ٤٨٥)

٥- بَلْ هَلْ شَجتْكَ[١] الظُّعْنُ[٢] باكِرَةً كأَنَّـــهـــنَّ النَّخْـــلُ مِـــنْ مَلْهَـــمْ[٣]

٦- النَّشْرُ[٤] مِسْكٌ[٥] ، والوُجُوهُ دَنَـا نِـــيرُ ، وأَطْـــرَافُ البَنَـــانِ عَـــنَمْ[٦]

الفصل الأول : (١-٦) مناجاة القبور

بدأ الشاعر قصيدته بالاستفهام عن سر صمت الديار : هل أصابها الصمم من أن تجيب؟ ومقتضى هذا الاستفهام أن الشاعر خاطب الديار ، وناداها ، كما يُخاطب الإنسان الذي ينتظر منه الجواب ، فلما لم تجبه ، عجب ، واستفهم ، وظن أن صممًا منعها من أن تسمع فتجيب ، ولكنه يعود في الشطر الثاني فيجيب هو بأن الجماد لا ينطق ولا يتكلم ، ولو نطق رسم لكان هذا الرسم ينطق ، فكأن في البيت صوتين : صوت القلب ، وصوت العقل ، صوت القلب يخاطب الديار ويناجيها وكأنها إنسان ولا يستفهم عن صمتها ، ويحاول تفسير ذلك بصمم الديار ، وصوت العقل يوقظه على الحقيقة بأنها جماد ، والجماد لا ينطق ، ولو نطق رسم لنطق هذا الرسم العزيز على النفس .

إن الشاعر يبحث عن أبرز ملامح الإنسانية وفي الطلل : (الكلام) ، ويؤلمه عجز الديار عن أن تسمع ، وأن تجيب ، ففكرة (الصوت) مهيمنة على المطلع ،

---

(١) شجتك : شجاه إذا أحزنه ، والشجا : الحزن (ابن الأنباري ـ ٤٨٦ ، ٢٠٢) أساس البلاغة للزمخشري : أشجاه بكذا : أغصه بكذا ، وشجى بالعظم ، ومن المجاز : في حَلْقِهِ شجا ما ينتزع : ص٣٢٢

(٢) الظعن : النساء بهوادجهن (المصدر نفسه ـ الصفحة نفسها) .

(٣) ملهم : قرية باليمامة لبني يشكر وأخلاط من بني بكر موصوفة بكثرة النخل (ياقوت ، معجم البلدان ـ ١٩٥/٥)

(٤) النشر : الريح

(٥) مسك : نوع من الطيب (اللسان ـ مسك)

(٦) عنم : شيء ينبت بالحجاز يلتوي على الشجر ، وهو أخضر تغشاه حمرة كأنه أطراف الأصابع (ابن الأنباري ـ ٤٨٦)

وهذا ينسجم مع أجواء الرثاء الذي تكثر فيه المناداة دون إجابة[1] ، فالطلل لا يجيب ، وهذا موت المكان ، والميت كذلك لا يجيب ، وهذا موت صاحب المكان ، وهنا يتضاعف إحساس الشاعر بفقد الإنسان حين يبصر المشهد العام للديار فيقول : «الدار قفر» خالية من الناس ، بل إنها لم يبق بها من الآثار إلا (الرسوم) وهي الآثار الملتصقة بالأرض ، فيتشبث بصره بها ، ويبرزها في تشبيهه الشهير الذي سمي الشاعر به مرقشًا ، حين يشبه الرسوم بالكتابة : «رقش في ظهر الأديم قلم» فالشاعر يشبه الرسوم بالكتابة المنمقة بالقلم في الأديم ، فالتركيب مكون من مشبه : (الرسوم) ، وأداة تشبيه : (الكاف) ، ثم مشبه به ، اختار الشاعر أن يجعله مصدرًا مؤولاً وقد أكسب ذلك التشبيه عمقًا وخصوبة في سياق مطلع طللي للرثاء ؛ كذلك فإن الإخبار بالفعل هنا يحمل دلالة التجدد ، أضف لذلك استعمال صيغة (فَعَّلَ) وما فيها من ظلال تكرار

---

(١) من ذلك قول متمم بن نويرة فبي رثاء أخيه مالك :

وإني متى ما أدع باسمك لا تجب . . وكنت حريًّا أن تجيب وتسمعا

المفضليات ـ ٢٦٧

« وقول محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار :

وداع دعا هل من مجيب إلى الندى . . فلم يستجبه عند ذاك مجيب

فقلت : ادع أخرى ، وارفع الصوت . . ثانيًا . . لعل أبا المغوار منك قريب

أبوزيد القرشي ـ جمهرة أشعار العرب ـ دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩١م ، ٢٠١/٢

وقول عبد الله بن عنمة الضبي يرثي بسطام بن قيس :

يُقَسِّمُ ماله فينا ، وندعو . . أبا الصهباء إذ جنح الأصيل

أبوعبيدة ، معمر بن المثنى ـ أيام العرب قبل الإسلام ـ تحقيق : عادل جاسم البياتي عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية ، ط١ ، ١٩٨٧م ـ ص٤٠٦

وقول قُتَيلة بنت الحارث ، أخت النضر بن الحارث ، تبكيه :

هل يسمعني النضر إن ناديته . . أم كيف يسمع ميت لا ينطق

ابن هشام ـ السيرة النبوية ـ تحقيق : مصطفى السقا وآخرون ـ دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت ، القسم الثاني ـ ص٤٢

الفعل والإكثار منه ، ثم معنى الفعل ذاته ؛ لأن الترقيش فيه من العناية بالتحسين والتزيين ، وما يستلزم ذلك من المراجعة والتجويد ، الشيء الكثير ، فهناك إذًا :

الإخبار بالفعل ، ثم تشديد الفعل ، ثم ما يدل عليه معنى هذا الفعل ، هذه الروافد كلها صبت في تشكيل التشبيه ؛ لإبراز الحركة لفعل إنساني يقاوم الفناء ، ويسعى للخلود : (فعل الكتابة) الذي يبقى بعد فناء الإنسان ، وكأنه محاولة لتحدي الفناء ومقاومته .

ومع كثرة ورود تشبيه الأطلال بالكتابة في الشعر الجاهلي ، إلا أنه في مطالع قصائد الرثاء غالبًا ما نجد التركيز على تحسين الكتابة وتجويدها ، وزخرفتها بصورة تثير التساؤل ، كتشبيه المرقش الأكبر السابق ، ومطلع آخر لأبي ذؤيب الهذلي ، فيه من العناية بجودة الكتابة ، وجمالها ، وأناقتها ما يبعث على العجب[1] ، فهل يمكن القول بأن هناك ولعًا بالزخرفة في عدد من المطالع النسيبية لقصائد الرثاء؟ لعل الإجابة عن ذلك تستلزم مراجعة كاملة دقيقة لكل شعر الرثاء ومطالعه للوصول إلى حكم صائب ، وهذا ما لا يحتمله المقام هنا ، إن لهفة البحث عن الإنسانية الباقية[2] ، في لحظة مواجهة الشاعر لحقيقة فناء الإنسان ربما تدفعه نحو هذه التشبيهات ، التي يبرز من خلالها ، ولو على سبيل التشبيه . قدرة فعل إنساني ما على البقاء والمقاومة .

---

(١) في قوله : في ديوان الهذليين ٩٨/١

عرفت الديار كرقم الدوا ... ة يزبرها الكاتب الحميري

برقم ، ووشم كما زخرفت ... بميسمها المزدهاة الهدي

أدان ، ونبأه الأول ... ن بأن المدان ملي وفي

فنمنم في صحف كالريا ... ط ، فيهن إرث كتاب محي

وفي مطلع أخرى ترى ألوان النباتات والأزهار تشبه بنقوش الوشي ، كقول زهير :

فاعتم ، وافتخرت زواخره . . بتهاول كتهاول الرقم . ديوان ـ ٢٧٤

(٢) ذكر هذه الفكرة بصورة عامة في الشعر الجاهلي ، عبد العزيز شحادة ، الزمن في الشعر الجاهلي ـ ٩٧

ولهفة البحث عن (الإنسان) في المطلع ، هي التي جعلت الشاعر يكرر لفظ (الدار) تارة مفردة ، وتارة بالجمع : (الديار ، دار ، ديار أسماء) وهي من دار ، يدور ، لكثرة حركة الناس فيها ، وكل موضع حله قوم فهو دارهم[1] ، فالذي يشد الشاعر للمكان هو كونه (دار) و(ديار) أي : المكان الذي ضم الإنسان يوما ما ، والذي يقلقه في المكان : افتقاده الإنسان ، وخلوه منه . ولذلك قال : (قفر) ، و(خلاء) . ويحدد الشاعر المكان بأنه : (ديار أسماء) . وقد حذف المبتدأ ، لأن التقدير : « هي ديار أسماء» ، وهذا من سنن القدماء عند ذكر الديار والأطلال ، لشدة تأثرهم بالموقف[2] .

ويصف فعلها في قلبه : « التي تبلت قلبي» وأصل التبل مرتبط بحقد من له تِرة ، أي حقد من يطلب بثأره ، ومن ثَمَّ وقع في المجاز : « تبلته فلانة ، كأنما أصابته بتبل[3] » هذه الظلال للمعنى الأصل للكلمة يتناغم مع حالة الشاعر الذي يرثي صاحبه بعد أن أخذ بثأره، ذلك الحمل الثقيل الذي طالما أثقل قلبه، وملأه بالحقد والوغم .

ويتجاوز تأثيرها باطن الشاعر إلى ظاهره : « فعيني ماؤها يسجم» وكم هو مدهش انتقاء الشاعر لكلمة : (ماؤها) دون (دمعها) مثلاً ، فهي بمثابة إرهاصة أسلوبية بانبعاث الحياة الذي يوشك أن يأتي ، بعد أن يسيل الماء/ الدمع ، وهو يتأمل المكان الخلاء ، ويثقله الموات الضارب بأطنابه على المشهد ؛ فيستولد حياة جديدة في الطلل : (النبات) ، حين يلون لوحة الطلل بالنباتات النضرة ، الندية ، الكثيفة ، التي ظهر نَوْرها بألوانه الزاهية ، وفي قوله :« نبتها ثئد» ترى من وراء طيف الكلمات وكأن الماء الذي سال من عين الشاعر قد سقى النبات ، وأرواه ، حتى صار نديًّا يرفُّ بالحياة والنضارة ، فصار الألم في وجه من وجوهه سبيلاً لحياة تولد ، وتنمو ، وتتكاثر : « نَوَّرَ فيها زهوه فاعتم».

---

(١) اللسان ـ دور

(٢) بتصرف عن الدكتور محمد أبوموسى ـ خصائص التراكيب ـ ١٦١

(٣) اللسان ـ تبل .

وعند هذه اللمحة نجد أن الطلل الذي بدأ صامتًا لا يجيب ، قد أجاب بطريقته الخاصة ، وبلغة فريدة : نباتات ندية غضة ، مكللة بالأزهار الملونة ، من أبيض ، وأحمر ، وأصفر[1].

وبهذه الخاتمة المزخرفة المرقّشة تكتمل دائرة الفقرة الأولى من الطلل : (١ إلى ٤) والطلل الذي يمثل حاضر الشاعر يفتح أفق الذكريات ، من الماضي البعيد إلى الأبعد ، ويغوص بالشاعر نحو ألم أعمق ، فالطلل القفر/ المكان ، ذكّره بلحظة الفراق لصاحب المكان ؛ مما شكل الفقرة الثانية للفصل الأول ، هذه الفقرة بدأها بحرف الإضراب (بل)، الذي يفيد الإضراب عن الكلام السابق، والبدء بكلام جديد ، حين انتقل الشاعر من الحاضر (الطلل) إلى الماضي (رحيل الظعائن) ، ونجد أن الأسلوب كذلك يختلف بمجيء الالتفات ، فالأبيات الثلاثة الأولى جاءت على أسلوب المتكلم : « تبلت قلبي ، فعيني» أما البيتين التاليين عن رحيل الظعائن فجاء بأسلوب الخطاب : « بل هل شجتك الظعن» .

وتعود الحياة النباتية الخصبة لتطل في لوحة الظعن ، حين شبه الظعن بنخل ملهم[2]، وهي منطقة ممرعة ، مشهورة بكثرة النخل ، ويستوقف القارئ كلمة :

---

(١) هل في ذكر الشاعر للماء ، وبثه للنباتات المزهرة في مطلع طللي لقصيدة رثاء ، ما ينم عن غرضها ، أي الرثاء : لما شاع بين الناس من الدعاء بالسقيا للقبور ، ومن غرس النباتات على القبور ، ووضع أكاليل الزهور عليها ، وقد ورد في ذلك خبر عن رسول الله ﷺ حين مر بقبرين ، فغرس جريد النخيل عليهما ، ليخفف عنهما العذاب ، ومع اليقين بخصوصية ذلك لرسول الله ، كما ذكر العلماء ، إلا أنه من غير المستبعد أن يكون لدى الجاهلي وعي غامض ببركة وجود النباتات على القبور ، وهذا يذكر بقول الشريف المرتضى وهو يرثي :

ولا يزال جنين النبت ترضعه . . على قبوركم العراصة الهمعُ

(٢) ملهم : قرية باليمامة لبني يشكر وأخلاط من بني بكر موصوفة بكثرة النخل « ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ـ ١٩٥/٥

وبنو يشكر هم أخوال المرقش الأكبر ، لأن أمه هي : قلابة بنت الحارث اليشكري ، انظر : ابن الكلبي ـ جمهرة النسب ـ تحقيق : محمد فردوس العظم ، دار النهضة العربية ، دمشق ، سوريا ، د ط ، د ت ، ج٢/٢٥٧

(شجتك) . فالحزن الذي ملأ أكظام نفسه لرحيل الظعن قد تمكن منه ، حتى صار كالشجا والغصة ، ومن كان هذا شأنه فإنه يعجز عن الإبانة عن مكنون نفسه ، لما هو عليه من غلبة الحزن وتمكنه ، فصارت حاله أشبه ما يكون بحالة طلله في العجز عن الكلام .

وكما ختم الشاعر الفقرة الأولى بالزخرفة والألوان ، يختم الفقرة الثانية بمثل ذلك ، بل يزيد عليه الشذا الفواح ، في جمل اسمية قصار متتابعة ، اتسم بها أسلوب الشاعر ، وذلك في بيته السائر : «النشر مسك . . » فالوصف يقترب منهن شيئًا فشيئًا ، فالبعيد يصله العبق العطر ، فإذا اقترب شيئًا ما راعته الوجوه الوضيئة كالدنانير ، والقريب المدقق المتأمل يؤخذ بأطراف الأكف المحمرة كالعنم من الخضاب ، فهي لوحة شمية ، بصرية ، ملونة متألقة ، ولا يظن أن هذا الترابط المعنوي في وجه ترتيب توالي هذه التشبيهات يخالف ما ذكره الشيخ عبد القاهر ، حين ذكر هذا البيت في كتابه : أسرار البلاغة[1] ؛ لأن الشيخ في ذلك المقام كان حفيًا بقضية معينة ، وهي : بنية التشبيه ، فالتشبيه الذي لابد فيه من اعتبار الترتيب ، والذي يأتي فيه التشبيه مكونًا من جملة عناصر كلها متعاونة لإبراز حقيقة واحدة يمثل نوعًا مغايراً ، مثاله الآية التي ذكرها الشيخ في ذلك السياق[2]، فكل الجمل في الآية تكوّن معًا تشبيهًا واحدًا، أما في بيت المرقش الأكبر فتشبيهات متعددة ، فتركيز الشيخ كان متوجهًا نحو هذه القضية بالذات ، أي : البحث في بنية التشبيه ، والذي يقوي ذلك أن الشيخ شديد الحفاوة بالنظم ، وبتركيب الكلام وترابطه ، فتراه في باب التقديم يلح إلحاحًا شديدًا على إثبات أن تقديم اللفظ ليس كتأخيره ، بل إن كلام الشيخ عن النظم ، وتعريفه له بأنه : توخي معاني النحو على وفق الأغراض ، دون أن يقيد ذلك بجملة ، أو ببيت ، أو بفقرة . فيدخل في ذلك نظم القصيدة[3] ، فتشبيهات هذا البيت رغم كونها متعددة ، إلا أن النسق الذي جاءت عليه مترابط ،

---

(١) تحقيق : محمود شاكر ـ ص١٠٩

(٢) سورة يونس ـ آية ٢٤ .

(٣) محمد أبوموسى ـ مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ ٣٥٤

مجيء الأول أولاً ، والثاني ثانيًا إلى أن تمَّ البيت ، كله مبني على خيط فكري متنام ، وكلها من التشبيه البليغ .

وبهذه الأبيات الستة يكتمل فصل الطلل الذي تشكل من فقرتين : الطلل ، والظعن . بدأه الشاعر من حاضره ، في لحظة وقوفه على الطلل ، ثم أفضى به ذلك إلى الماضي ، في مشهد رحيل الظعائن ، ولعل الذي يثير التساؤل في هذا الفصل هو ما رأينا من تنميق الشاعر وزخرفته للوحة الطلل بالأزهار الملونة ، وفي لوحة الظعن بالرائحة الطيبة ، والوجوه الطلقة الصبوحة ، والأصابع المخضبة بالحمرة ، في طلل قصيدة رثاء ، من الاحتمالات الواردة لتفسير ذلك أنه قال هذه القصيدة في رثاء ابن عمه بعد أن أخذ بثأره : « ثم إنه بعد طلب بدم ثعلبة ، فقتل رجلاً من بني تغلب ، يقال له : عمرو بن عوف ، فقال : . . »[1] فهو لم يقل القصيدة إلا بعد هذا الإنجاز الذي هَدَّأَ غليان نفسه وثورتها ، بل لا أستبعد أن يكون قد داخله شيء من السعادة ، والفخار ، والاعتزاز ، والزهو فلما أنشأ القصيدة كانت نفسه تموج بهذه المشاعر معًا : الحزن على القتيل مع الإحساس بالاشتفاء والراحة ، والزهو لأخذه بثأره ، يرفدهما الأمل والتفاؤل بمستقبل رغيد ؛ فجاءت هذه المشاهد الملونة المزخرفة ، والله أعلم .

الفصل الثاني : (٧-١٧) حديث مع أهل القبور

٧- لم يُشْجِ قَلْبِي مِلْحوَادِثِ[2] إلا صَاحِبِي المَثْرُوكُ في تَغْلَمِ[3]

---

(١) المفضليات ـ تحقيق : أحمد محمد شاكر ـ ٢٣٧ ، وقد ذكر الشاعر قبل هذه القصيدة بيتين بين فيهما أن ثأره قد شفى جراحه :

أبأت بثعلبة بن الخشا . . م ، عمرو بن عوف ، فزاح الوهل
دمًا بدم ، وتعفى الكلوم . . ولا ينفع الأولين المهل

انظر : ابن الأنباري ـ شرح المفضليات ـ ٤٨٥
التبريزي ـ شرح اختبارات المفضل ـ ١٠٥٣/٢ ، ١٠٥٤

(٢) ملحوادث : أي من الحوادث ، وهي نوب الدهر (اللسان ـ حدث)

(٣) تغلم : هي أرض متصلة بتقيّدة ، وهي ماء لبني ذُهل بن ثعلبة ، وقيل ماء بأعلى الحزن جامع لتيم الله ـ وبني عجل ، وقيس بن ثعلبة ، انظر : ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ـ ج٣٥/٢ ، ٣٧ ، وقال التبريزي في شرحه : هي أرض بعيدة مضلة ١٠٥٧/٢ ونسب المرقش الأكبر يعود في بني قيس بن ثعلبة .

٨- ثَعْلَبُ[١] ضَرَابُ القَوَانِسِ[٢] بالـ ... سَّـيْفِ وهَـادي القَـوْمِ إذْ أَظْلَـمْ

٩- فاذْهَبْ ، فِدًى لَكَ ابْنُ عمِّـكَ لاَ ... يَخْلُـدُ إلاَّ شَـابَةُ وأَدَمُ[٣]

١٠- لو كـانَ حـيٌّ ناجيًـا لَنَجَـا ... من يَوْمِهِ الـمُـزَلَّمُ الأَعْـصَـمُ[٤]

١١- في باذِخاتٍ[٥] مِنْ عَمَايَـةَ[٦] أَوْ ... يَرْفَعُـهُ دُونَ السَّـماءِ خـيَمُ[٧]

١٢- مِنْ دُونِهِ بَيْضُ الأَنُوقِ[٨] وفَـوْ ... قَـهُ طويـلُ المَنكِبَـيْنِ[٩] أَشَـمُ[١٠]

---

(١) ثعلب : هو ابن عمه القتيل .

(٢) القوانس : أعلى البيض ، أو أوساط الرؤوس .

(٣) شابة وأدم : جبلان : انظر عن :

(شابة) معجم البلدان ـ ياقوت ـ ٣٠٤/٣

(أدم) نفسه ـ ١٢٦/١

(٤) المزلم الأعصم : (المزلم) الوعل اللطيف الخلق وسمي مزلما لخفته وضمره .

الأعصم : هو الذي في يديه بياض ، معصمة الأوعال بياض في أذرعها لا في أوظفتها (اللسان ـ عصم)

(٥) باذخات : الجبال الطوال .

(٦) عماية : هي جبال حمر وسود سميت به لأن الناس يضلون فيها ، وقال أبوزيد الكلابي : إنما سمي عماية لأنه لا يدخل فيه شيء إلا عمي ذكره وأثره . انظر : ياقوت ـ معجم البلدان ـ ٤١٣/٢

وفي الأمثال : «أثقل من عماية» العسكري ـ جمهرة الأمثال ٢٤٨/١

(٧) خيم : جبل من عماية على يسار الطريق إلى اليمن وجبالها حمر وسود كثيرة يضل الناس فيها : نفسه ـ ٤١٣/٢

(٨) الأنوق : الرخمة ، وفي المثل : «أعز من بيض الأنوق» لأنها تحرزه ، فلا يكاد يظفر به لأن أوكارها في رؤوس الجبال والأماكن الصعبة البعيدة ، وبيض الأنوق مثل للذي يطلب المحال الممتنع ، وقال عمارة : الأنوق عندي العقاب ، والناس يقولون : الرخمة ، والرخمة توجد في الخرابات والسهل . وقال أبوعمرو : الأنوق : طائر أسود له كالعرف يبعد بيضه . اللسان ـ أنق ، وأبوهلال العسكري ـ جمهرة الأمثال ـ ٥٥/٢

(٩) طويل المنكبين : يريد جبلاً .

(١٠) أشم : مشرف

١٣- يرقاهُ حَيْثُ شاءَ منْهُ وإ ... مَّا تُنْسِهِ[١] مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ

١٤- فَغَالَهُ[٢] رَيْبُ الحَوَادِثِ حَتَّ ... ى زَلَّ[٣] عَن أَرْيَادِهِ[٤] فَحُطِمْ

١٥- ليْسَ عَلَى طولِ الحَيَاةِ نَدَمْ[٥] ... ومِنْ وَرَاءِ[٦] المَرْءِ مَا يَعْلَمْ

١٦- يَهْلِكُ وَالِدٌ ، ويَخْلُفُ مَوْ ... لُودٌ ، وكُلُّ ذي أَبٍ يَيْتَمْ

١٧- والوَالِداتُ يَسْتَفِدْنَ غِنى[٧] ... ثُمَّ عَلَى المِقْدارِ[٨] مَنْ يَعْقَمْ[٩]

يمثل هذا الفصل غرض القصيدة ، وهو الرثاء ، فبعد أن تحدرت لغة الشاعر كاشفة مكامن الألم في نفسه ، من العميق نحو الأعمق :

« هل بالديار أن تجيب صمم » ، « بل هل شجتك الظعن » ، حتى يصل بنا إلى ألمه الحقيقي .

الألم الأول : (ألم رؤية الطلل القفر)

الألم الثاني : (ألم فراق الصاحبة الراحلة)

الأكبر : « لم يشج قلبي ملحوادث إلا . . » ، ولذا صاغ الشاعر ذلك في أسلوب مميز (ألم فقد ابن عمه القتيل) هو أسلوب القصر بالنفي والاستثناء ، وهو الطريق الأم بين طرق القصر[١٠] ، وكأن كل الآلام السابقة قد اضمحلت ،

---

(١) تنسه : تؤخره .

(٢) غاله : اغتاله ، وأهلكه ، والغيلة في كلام العرب إيصال الشر والقتل إلى المرء من حيث لا يعلم ولا يشعر وهو غافل غير مستعد . انظر : اللسان ـ غيل .

(٣) زل : زلق (اللسان ـ زلل)

(٤) أرياده ـ جمع ريد ، وهي حيود في الجبل أي نتوء فيه .

(٥) حطم : تكسر ، أي : « ليس على فوت طول الحياة ندم » ابن الأنباري ـ ٤٨٨

(٦) وراء : بمعنى أمام وهو من الأضداد .

(٧) يستفدن غنى : يعني بكثرة الولد .

(٨) على المقدار : أي بقدر الله وحكمته .

(٩) من يعقم : عقمت المرأة إذا لم تحمل .

(١٠) الدكتور محمد أبوموسى ـ دلالات التراكيب ـ ١٢٠

وتضاءلت أمام صبر الشاعر وهمته العالية ، سوى ألمه لمقتل ابن عمه : لأن قوله : «لم يشح قلبي ملحوادث» نفي لشجو قلبه لأي حادث من حوادث الدهر إلا حادثة واحدة ، هي مقتل ابن عمه ، وقد صاغ المعنى على هذا النحو ليقرره ويؤكده ، وحالة المتكلم هنا تستدعي ذلك ، فالشاعر حين أحس بالمعنى إحساسًا عميقًا ، عبر عنه تعبيرًا عميقًا قويًا مؤثرًا[1].

وأول ما ذكره الشاعر عن المرثي قوله : «صاحبي» ، فهو ليس ابن عمه فحسب ، بل صاحبه ، وللصحبة حق يرعى ، وعهد يُصان ، ولكن الشاعر ترك صاحبه وأفلت في يوم المعركة ، مما أدى إلى مقتله ، هذا الترك لازال جرحًا نازفًا لم يندمل في نفس المرقش ، ولذلك قال : «صاحبي المتروك» ولم يقل : «صاحبي المقتول» ، ثم يجلي الشاعر اسم المرثي : «ثعلب» ويبرز شجاعته وقياديته من خلال مشهدين من ماضي المرثي المجيد : «ضراب القوانس بالسيف» ، صيغة المبالغة (ضرّاب / فعّال) لتأكيد شجاعته ، فهو ضراب لأوساط الرؤوس بالسيف ، والمشهد الثاني : «وهادي القوم إذ أظلم» وسواء كان المراد أنه يتقدم أصحابه إذا أظلم الليل لمعرفته بالطرق ، أو أنه يرشدهم إذا تحيروا ، والتبس وجوه الرأي عليهم ، وصاروا كأنهم في ظلام لإشكال الرأي[2] ـ وإن كنت أرجح التفسير الأول ؛ لأن من عادة الشعراء التمدح بقطع المفاوز المضلة خاصة في الليل المظلم ـ فالمراد أن المرثي شجاع مقدام قيادي ، ولاحظ أن الشاعر حين وصف المرثي بأنه (متروك) آلمه ذلك ، فاتبع هذا الوصف بما يمجد القتيل بأنه كان : فَعَّال ، وفَاعِل : «ضَرَّاب ، وهادي» .

وحين انبعثت ذكريات المرثي أمام الشاعر ؛ استحضره في وجدانه ، فتغير الأسلوب ، حيث التفت الشاعر من أسلوب الحديث عن المرثي بالغائب إلى الخطاب : «فاذهب فدى لك ابن عمك» ، فالشاعر صار يخاطب المرثي ،

---

(١) الدكتور محمد أبوموسى ـ دلالات التراكيب ـ ١٠٧ ، ١٠٨ «بتصرف» .

(٢) الخطيب التبريزي ـ شرح اختيارات المفضل ـ ١٠٥٨/٢

والأمر هنا يراد به الاستسلام لسطوة الأقدار النافذة ، واليأس من لبثه[1] ، ولم يبق للشاعر من سبيل سوى التعزي بحتمية الفناء ، والتماس العبر من الحياة والأحياء من حوله ، فتمتد بصيرة الشاعر نحو الجبال الشامخة ، هي وحدها ـ حسب زعمه ـ التي تبقى ، وهناك في الجبال يرى الشاعر حياة أخرى تنكسر أمام جبروت الفناء ، فيرويها عبرة للمعتبرين ، وحكمة للسائلين ، وهي : (قصة الوعل) ويتشابه بناء الكلام في مطلع القصيدة ، مع بناء الكلام في مطلع قصة الوعل .

أسلوب شرط ، باستخدام (لو) التي هي حرف امتناع لامتناع[2]، حيث قال في مطلع القصيدة :« لو كان رسم ناطقًا كلم»[3]. وقال في مطلع قصة الوعل : « لو كان حي ناجيًا لنجا من يومه . . ».

إن الطلل (قصة حياة) ، وصفحة من صفحات الصراع مع الفناء ، فكلمة (رسم) تقابل كلمة (حي) ، و(ناطقًا) تقابل (ناجيًا) ، والكلام يقابل النجاة لأن الكلام علامة من علامات الحياة ، وقبل كل ذلك فإن الأسلوب هنا طلبي ، يراد به التمني ، ويحكي الشاعر حكاية الوعل المفعم بالحيوية والخفة ، وما يتمتع به من النعمة والمنعة ، وتأبى لغة الشاعر إلا أن تكسب الموصوفات طابع الأناقة والزخرفة ، فالوعل أعصم ، وهذا تلوين للموصوف ، ومن تمام إحكام

---

(١) الخطيب التبريزي ـ شرح اختيارات المفضل ـ ١٠٥٩/٢ ، ويتردد استخدام هذه الصيغة في شعر الرثاء كقول أعشى باهلة في رثاء المنتشر :

أما سلكت سبيلاً كنت سالكها . . فاذهب ، فلا يبعدنك الله منتشر

انظر : الأصمعيات ـ ٩٢.

بل نجد ذلك حتى في عصور تالية كالعصر العباسي ، مثل بيت في الرثاء لمسلم ابن الوليد ، حيث يقول :

فاذهب كما ذهبت غوادي مزنة أثنى عليها السهل والأوعار، حماسة أبي تمام ـ ٩٤٥/٢.

(٢) هي التي تعرف بـ (لو) الامتناعية هي تدل على تعليق فعل بفعل فيما مضى من الزمان ، انظر : ابن هشام ـ أوضح المسالك ـ شرح محمد محيى الدين عبد الحميد ، مكة المكرمة : مكتبة الفيصلية ، د ط ، د ت ٢٢٦/٤

(٣) بل إن هناك رواية للأصمعي : « لو أن حيًا من بها كلم» شرح ابن الأنباري ـ ٤٨٥

وصفه ، حتى كأنا نراه عيانًا ،ذلك الوعل الذي امتنع بالجبال الطوال الشاهقة ، التي إن سار فيها الناس ضلوا ، وتاهوا ، وعمي ذكرهم ، ويقف الشاعر عند تحديد المكان وقفة رصد وتتبع ، فبعد التحديد العام : «في باذخات من عماية» «أو يرفعه دون السماء خيم» نقترب من الوعل أكثر ، فنرى ما دونه وما فوقه :

«من دونه بيض الأنوق وفو . . قه طويل المنكبين أشم»

إن طائر الأنوق لا يضع بيضه إلا في رؤوس الجبال ،ومع ذلك فهي دون مكان الوعل فليس فوقه إلا قمة ذلك الجبل العالي المشرف ، وذلك في صورة استعارة لطيفة (طويل المنكبين) وكأنه يبث حياة ما في ذلك الجبل[1] ، تلك المنعة منحت الوعل الأمن والحرية ، فهو «يرقاه حيث شاء منه» إنه يحكي حياة نعمة وأمن وحرية ،ولكن ماذا بعد ذلك؟ وماذا لو طالت سلامته ، وهذا ما عبر عنه الشاعر باستعارة طريفة أخرى : «وإما تنسه منية» أي : تؤخره؟ إن تلك الصحة الوافرة والقوة الفوَّارة ستؤولان إلى ضعف وهرم ، وعندها سيأتي الذي لابد أن يأتي ، وهو : «الموت» يختطفه فجأة ، ويغتاله ، وتذوق كلمة : (غاله)وما فيها من إيصال الشر للمرء من حيث لا يعلم ولا يشعر ، وهو غافل غير مستعد ، وذلك حين (زَلَّ)فما هي إلا زلة خاطفة كلمح بالبصر ، وها هي ذي تنهي حياة طالما كان فيها من الصحة ، والسعادة ، والحرية ما فيها ،وهناك على الحواف الصخرية الحادة ، في سفوح الجبال الشامخة ، ماتت تلك الحياة ، فكأنها لم تكن ، وذلك لأن (ريب الحوادث) كان بالمرصاد لهذا الوعل ،ليوصل الشر والهلاك له ،وهو غافل لا يعلم ، فريب الحوادث (غاله حتى زَلَّ)أي أن ذروة الانتصار لتربص الحوادث بالوعل الذي ظل يتنامى ،حتى وصل لغايته بأن (زَلَّ) ،حين هوى من الأرياد إلى الهاوية ، فكان في ذلك هلاكه ،فإذا كان هذا شأن الوعول العصم الممتنعة بالجبال

---

(١) لعل أنفاسًا من هذا انسابت إلى وصف ابن خفاجة للجبل ، وما خلع عليه في تلك القصيدة من الإنسانية .

المشمخرة ، فكيف بحال الإنسان؟! ولاحظ كيف جاء الفصل بين الجمل التي تلت (المزلم الأعصم) حيث ترك العطف فيما بينها ؛ لأنها بمثابة بيان للجملة الأولى التي بدأ بها قصة الوعل حيث يقول :

في باذخات من عماية أو يرفعه دون السماء خيم

من دونه بيض الأنوق وفوقه طويل المنكبين أشم

يرقاه حيث شاء منه وإما تنسه منية يهرم

فهذه الجمل تقدم تحديدًا مكانيًّا دقيقًا لهذا الوعل ، وتصف حالة المنعة التي يتمتع بها .

وحين تأتي لحظات النهاية نجد الشاعر يعطف بالفاء (فغاله ريب الحوادث) وفيها من المفاجأة والسرعة والمباغتة ما يناسب كلمة (غاله) التي تلتها .

بعدها تأتي الفقرة الثالثة ، التي أودعها الشاعر رؤيته ، وحكمه لثنائية الحياة والموت ، فيكثر تقابل الأضداد ، ولأهمية هذه المعاني ، نجد الشاعر يقطع ويستأنف كلامًا جديدًا : «ليس على طول الحياة ندم» ويقدم الشاعر مناقشة عقلية هادئة متأملة ترصد دورة الحياة ، وتحاول فهم سرها الغامض ، وهنا يطل الفعل المضارع بما فيه من حدوث وتجدد وحيوية ؛ ليتابع دورة الحياة المتواصلة ، وتيارها الهادر المتحدر عبر القرون ، وتتكاثر الأضداد في هذا السياق : «يهلك ، يخلف» ، «والد ، مولود» ، «الوالدات ، يعقمن» ، ولكن اللافت أن الموت يحاصر الحياة ، لأن البيت يبدأ بالموت ، وبه ينتهي ، وبينهما برعم الحياة الوليدة : يهلك والد ، ويخلف مولود ، وكل ذي أب ييتم

وخلاصة قوله إن الإنسان عليه ألا يندم إن فاته طول الحياة ؛ لأن طول الحياة مفض إلى الهرم والضعف وكثرة العلل ، ثم يأتي الموت في النهاية ، فحياة هذا شأنها لا يؤسف عليها ، والأفكار هنا بعضها من بعض ، فقوله : «إما تنسه منية يهرم» هي أخت «ومن وراء المرء ما يعلم» وهما تتأخيان معًا في آخر شطر من القصيدة ، في قوله : «لا تغبط أخاك أن يقال : حَكَمْ» والفكرة

المشتركة بين هذه العبارات أن الحياة الطويلة ليست غنيمة يؤسف على فوتها ، وأن الحياة الحقيقية هي (الشباب) بعنفوانه ، وحيويته ، وجراءته ، واقتداره ، وتحديه ، فالشاعر الذي غرضه الرثاء ، وجد سلوته وعزاءه في أمرين اثنين :

الأول : أن الموت حتم لابد منه على كل الأحياء .

الثاني : أنه لا بأس بالموت خياراً بديلاً عن حياة طويلة ، وعمر مديد يخنقه الهرم ، والعجز ، والضعف ، وكثرة العلل والأوصاب .

هذه الفكرة هي بمثابة أصل ، له فروع تشعبت منه ، أول هذه الفروع هو : عرض نموذج مشرق للحياة الحقة : (الملك الغساني ، وقوم الشاعر) بما فيها من قوة ، وقدرة ، وشجاعة .

ثم أعقبه بنموذج معاكس للأول ، وهم (أعداء الشاعر) بخستهم ، ودناءتهم ، وبخلهم ، ولؤمهم ، وأنهم بذلك قد فقدوا المعنى الحقيقي للحياة ، ولعل الإيماءة اللغوية تشير إلى ذلك ؛ لأنه قال أولاً :

« ليس على طول الحياة ندم» ثم حين عرض النموذج الرديء للأحياء قال : « ذاقوا ندامة» ، إن الندم الحقيقي لا يكون بموت المرء ، وبأن يفوته العمر المديد . إنما الندم الحقيقي أن يكون بخيلاً ، دنيئًا مرذولاً ، وهذا ليس بحي ، وإن كان يأكل ، ويشرب ، ويدب على وجه البسيطة ، لأنه : (الحي الميت) .

ويختم القصيدة بمشاهد تفور حماسة ، وحركة ، وعلو همة ، إنها الحياة الحقة في أروع تجلياتها : الشجاعة ، والكرم ، حين يمارسهما الإنسان وهو في صحة ، وعافية ، وشباب ، أما الحياة الطويلة حتى يصير المرء حَكَمًا ، فليس مما يغبط المرء عليه .

هذا تصور عام لتنامي المعاني في القصيدة اجتهدت أن أتتبعه لأن : «المعاني في الكلام الحافل تتوالد ، وتطول ، وتشتجر ، وتلتف حتى تلتبس ، وتختلط إلا على بصير بطرائقها ، كثير المراجعة لها»[1].

---

(١) أبوموسى ـ دلالات التراكيب ـ ٣١٨

الفصل الثالث : (١٨-٣٥) [مَنْ الحي؟ ومَنْ الميت؟]

١٨- مـا ذَنْبُنـا في أَنْ غَـزَا مَلِـكٌ مِـن آلِ جَفْنَـةَ حـازمٌ مُـرْغِمْ[١]

١٩- مُقَابَلٌ[٢] بَيْن العَوَاتِكِ[٣] والـ ـغُلَّفِ[٤] لا نِكْسٌ[٥] ، وَلا تَـوْءَمْ[٦]

---

(١) مُرْغِم : يرغم عدوه ، يقال : أرغمته إذا أغضبته ، فمعناه : (مغضب) : اللسان ـ رغم

(٢) مقابل : كريم الأبوين (متفقة) . متفقة : أي اتفقت كل شروح المفضليات على المعنى المذكور .

(٣) العواتك : جمع عاتكة ، وكل قديم كريم عاتكة (التبريزي ـ ١٠٦٣/٢) أما عند (ابن الأنباري) لم يرد شرح لهذه الكلمة ، وفي (المفضليات ، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون) عاتكة : المحمرة من الطيب ، وفسرا العواتك بثلاث نساء من الأزد ذكرا أسماءهن وبالعودة لكتب الأنساب نجد أنهن من جدات رسول الله ﷺ . انظر : البلاذري ـ أنساب الأشراف ـ تحقيق : سهيل زكار ، رياض زركلي ، ط١ ، ١٤١٧هـ ، دار الفكر : بيروت ، لبنان ـ ٦٩٧/٢ وابن حبيب ـ المحبر ـ تحقيق : ايلزه ليختن ، د ط ، د ت ، دار الآفاق ـ ٤٨

ومع كونهن أزديات إلا أنه لا يظهر وجه ارتباطهن بالملك الغساني مع كونه أزديًا ، إلا أن يكن قد بلغن من الشهرة وعلو المنزلة ، وبعد الصيت ما يجعلهن مفخرة للملك الغساني .

وفي اللسان : أصل العاتكة : المتضمخة بالطيب ، المحمرة منه ، وأحمر عاتك ، شديد الحمرة ، ولون عاتك أي خالص ، أي لون كان : (اللسان ـ عتك)

(٤) الغلف : هما : غلفاء ، وسلمة ابنا الحارث الكندي ، وعما امرئ القيس ، فغلفاء هو : معديكرب بن الحارث بن عمرو ، يلقب بالغلفاء ، لأنه أول من غلف بالمسك ، وكان يغلف رأسه بالطيب (انظر : ابن الأثير ـ الكامل ـ ٣٠٥/١) وقد جعله أبوه على قيس عيلان والثاني سلمة ، جعله أبوه على تغلب والنمر بن قاسط (ابن الأثير ، المصدر نفسه والجزء والصفحة) فالكلمة من غلف لحيته أو رأسه بالطيب والغالية (اللسان ـ غلف)

(٥) لا نكس : في (ابن الأنباري ـ ٤٨٩) وفي (ح) للنكس : الضعيف ، أما في (التبريزي ـ ١٠٦٣/٢) فهو اللئيم ، وهو ما أرجحه ، لأن نفي الضعف الجسدي سيأتي في قوله : (ولا تؤم) .

(٦) ولا تؤم : التؤم يكون ضعيفًا لأنه يقارن آخر في بطن أمه فيخرج ضاويًا (متفقة).

٢٠- حارَبَ ، واستَعْوَى[١] قَرَاضِبَةً[٢] لَيْسَ لَهُمْ مِمَّا يُحَازُ نَعَمْ[٣]

٢١- بِيضٌ ، مَصَالِيتٌ[٤] ، وُجُوهُهُمُ لَيْسَتْ مِيَاهُ بِحَارِهِمْ بِعُمُمْ[٥]

٢٢- فانْقَضَّ[٦] مِثْلَ الصَّقْرِ يَقْدُمُهُ جَيْشٌ كَغُلاَّنِ[٧] الشُّرَيْفِ[٨] لِهَمْ[٩]

---

(١) استعوى : في (ب-٤٨٩) استدعى ، وقيل استنصر ، أما في (ت-٢/١٠٦٣) فرواها (استغوى) وفسرها كذلك باستدعى ، وفي اللسان : العواء صوت السباع ، وفي المثل : «لو لك أعوي ما عويت» وأصله أن الرجل كان إذا أمسى بالقفر عوى ؛ ليُسمع الكلاب ، فإن كان قربه أنيس أجابته الكلاب ؛ فاستدل بعوائها ، فعوى هذا الرجل فجاءه الذئب ، فقال : لولك أعوي ما عويت (اللسان ـ عوى)

(٢) قراضبة : في اللسان القرضبة : شدة القطع ، وبه سمي اللصوص لها ذمة وقراضبة ، من لهذمته ، وقرضبته ، إذا قطعته ، والقرضوب : اللص ، والجمع : القراضبة ، وكذلك هو الفقير ، والقراضبة الصعاليك (اللسان ـ قرضب) وفي (ب) هم الذين لا مال لهم ص٤٨٩ وفي (ت) كذلك (٢-١٠٦٤) والمقرضب الذي لا يدع شيئًا : إلاّ أكله .

(٣) أي ليس لهم نعم مما يحاز ، أي مما يصير له حيز (ت ـ ٢/١٠٦٤)

(٤) في اللسان : أصلت السيف ، جَرَّده من غمده ، فهو مصلت ، وكل ما انجرد وبرز فهو صلت ، ورجل مصلت ، إذا كان ماضيًا في الأمور (اللسان ـ صلت) و(مصاليت) المنصلتون المتجردون في أمورهم (ب -٤٩٠) وزاد في (ت) : النافذون فيها ٢/١٠٦٤ وفي (ح) الماضي في الأمور .

(٥) رواية (ب) : بِعُمم ، (أي كثيرة ، ولكنه ذكر في الشرح أن من رواها بالعين فقد هجاهم وأن من روايتها عن أبي جعفر : (بِغُمُمْ) أي ليست غائرة ، بل ظاهرة ، ويقال : ماء غميم إذا لم يكن ظاهرًا .

(٦) انقض الطائر : إذا هوى في طيرانه ليسقط على شيء ، يقال : انقض البازي على الصيد وتقضض إذا أسرع في طيرانه منكدرًا على الصيد وتقضَّى البازي كسر جناحيه لشدة طيرانه (اللسان ـ قضض) .

(٧) الغُلاَن : جمع غال ، وهي أودية فيها شجر (متفقة) وفي اللسان : هي أودية غامضة في الأرض ذات شجر (اللسان ـ غلل) وزاد في (ب) الغُلاَن شجر ملتف ينغل الماء في أصوله والواحد غال ـ ص٤٩٠ » .

(٨) الشُّرَيْف : هو واد بنجد ، وهو من أمرأ نجد موضعًا « ياقوت ـ معم البلدان ـ ٣/٣٤١

(٩) لَهِمَ : اللهم : الابتلاع ، لَهِمَ الشيءَ لَهْمًا ولَهَمًا وتلهَّمه والتهمه : ابتلعه بمرة ، وجيش لُهام : كثير ، يلتهم كل شيء ، ويغتمر من دخل فيه ، أي يغيبه ، ويستغرقه، واللُّهام : الجيش الكثير ، كأنه يلتهم كل شيء « اللسان ـ لهم»

٢٣- إنْ يَغْضَبُوا يَغْضَبْ لِذَاكَ كما ... يَنْسَلُّ[١] من خِرْشَائِهِ[٢] الأَرْقَمْ[٣]

٢٤- فنحنُ أَخْوَالُكَ ـ عَمْرَكَ[٤] ـ والـ ... خَالُ لَهُ مَعَاظِمُ وحُرَمْ

٢٥- لَسْنا كأَقْوَامٍ مَطَاعِمُهُمْ ... كَسْبُ الخَنَا[٥] ، ونَهْكَةُ المَحْرَمْ

٢٦- إنْ يُخْصِبُوا يَعْيَوْا بِخِصْبِهِمِ ... أو يُجْدِبُوا فهُمْ به أَلأَمْ

٢٧- عامَ تَرَى[٦] الطَّيْرَ دَوَاخِلَ في ... بيُوتِ قومٍ معَهُمْ تَرْتَمْ[٧]

٢٨- ويَخْرُجُ الدُّخَانُ من خَلَلِ الـ ... ـسِّتْرِ كلَوْنِ الكَوْدَنِ[٨] الأَصْحَمْ[٩]

---

(١) ينسل : السَّلُّ : انتزاع الشيء وإخراجه في رفق ، سَلَّهُ يَسُلُّهُ سلا واستله فانسل (اللسان ـ سلا)

(٢) خِرشائه : جلد الحية ، وقِشر كل شيء خرشاؤه ، وفي اللسان : خِرشاء الحية : سلخها وجلدها (اللسان ـ خرش)

(٣) الأرقم : الحية (متفقة) ، والأرقم من الحيات الذي فيه سواد وبياض والجمع : أراقم ، ولا يوصف به المؤنث ، يقال للذكر : أرقم ، ولا يقال حية رقماء ، ولكن : رقشاء ، وقال رجل لعمر : «مثلي كمثل الأرقم ، إن تقتله يَنْقَم ، وإن تتركه يلقم» ، ينقم : أي يثأر به ، لأن الأرقم والجان يتّقى في قتلهما عقوبة الجان لمن قتلهما ، وقال ابن حبيب : الأرقم أخبث الحيات ، وأطلبها للناس وإذا جعلته نعتًا قلت : أرقش ، وإنما الأرقم اسمه ، اللسان ـ رقم «وفي الثعالبي : الأرقم الذي فيه سواد وبياض : فقه اللغة وسر العربية ـ ١١٠

(٤) يحلف بعمره (متفقة) .

(٥) الخنا : الفساد . يقول : لا نهجو الناس ليعطونا .

(٦) في (ت) يقول : إن نالهم خير بطروا ، وإن نالهم ضيق ذلوا

(٧) ترتم : تأكل ، يقول : في الجدب تدخل الطير إلى بيوت القوم ترتم ، وارتمامها طلبها الشيء تأكله من شدة السنة (ب ـ ٤٩١)

(٨) الكودن : البرذون البطيء السير (متفقة) وفي اللسان : الكودن : البرذون الهجين ، ويقال للبرذون الثقيل : كودن : تشبيهًا بالبغل (اللسان ـ كدن) ، والبراذين من الخيل من غير نتاج العِراب (اللسان ـ برذن) .

(٩) الأصحم : الأسود ليس بشديد السواد فيه صفرة (متفقة) وفي الثعالبي ص٥٧ : سواد إلى صفرة ، يريد أنهم يسترون النار ، لأنه إذا اشتد الزمان ، أخفيت نيران القوم وراء الستور ، وفي ذلك الوقت لا يظهر ناره إلا الكريم ، قال زهير يمدح : ويأتيها «الذي لا يجتويها . . إذا قَصِرَ الستور على الدخان ، أي : يصل إليها الطعام الذي تحب ، إذا اشتد الزمان ، وأخفيت نيران القوم وراء السَتور ، انظر : ديوان زهير ـ تحقيق : فخر الدين قباوة ـ ص٢٨٨

٢٩- حَتَّى إِذَا ما الأَرضُ زَيَّنَها الـــ ... نَّبْتُ ، وجُنَّ[١] رَوْضُـها[٢] وأَكَـمْ[٣]

٣٠- ذَاقُوا ندَامةً فلو أَكَلُوا الـــ ... خُطْبانَ[٤] ، لم يُوجَدْ لـهُ عَلْقَـمْ[٥]

٣١- لكِنَّنَـا قـوْم أهـابَ بنَـا[٦] ... في قَوْمِنَـا عَفَافَـةٌ وكَـرَمْ

٣٢- أَمْوَالُنا نَقِي النُّفُوسَ بـهـا ... مـن كُـلِّ مـا يُـدْنِي إليـهِ الـذَّمْ

---

(١) جُنَّ : علا النبت وطال والتف وخرج زهره ، وجِنُّ النبت : زهره ونوره (اللسان ـ جنن) قال الأصمعي : العرب تقول : شهر ثرى (بالثاء) وشهر ترى (بالتاء) وشهر مرعى ، فهو أول ما يكون المطر ، فتبتل منه الأرض ، ثم يطلع النبات ، فذلك قولهم : شهر ثرى ، ثم يطول بقدر ما يمكن النعم أن ترعاه ، فذلك المرعى ، قال فإذا حسن نباتها ، قيل : قد اكتهل فإذا اشتد خصاص النبت ، قيل : قد استك ، فإذا خرج زهره ، قيل : قد جُنَّ جنونًا» انظر : القاسم بن سلام ـ الغريب المصنف : تحقيق : محمد المختار العبيدي ، دار مصر للطباعة ـ القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٦هـ ـ ٤٢٩/١

هذا النص يوضح بصورة دقيقة تسمية العرب لكل مرحلة من مراحل نمو النبات وهو مالم يمكن جليًا في اللسان ، ومعنى قوله : (استكَّ) أي : انسد خصاص النبت ، أي الخلة والفرجة قد انسدت (اللسان ـ خصص) و (اللسان ـ سكك) .

(٢) روضها : الروضة الموضع يجتمع إليه الماء يكثر نبته ، ولا يقال في موضع الشجر روضة ، وقيل : الروضة عشب وماء ، ولا تكون روضة إلا بماء معها أو إلى جانبها (اللسان ـ روض) .

(٣) أكم : أي : صار في أكمة ، والأكمة والأكمام واحد ، أي صار فيها تُكِنُّه وتستره (ب ـ ٤٩١) ـ وكمُّ كل نور : وعاؤه ، والكمامة وعاء الطلع ، وغطاء النور . أكم : أي صار في أكمامه (اللسان ـ كمم) .

(٤) الخطبان : الحنظل ، الذي قد صار فيه خطب صفرة وخضرة (ب ـ ٤٩٢) فهو مرحلة معينة من مراحل نمو الحنظل « إذا صار للحنظل خطوط فهو الخطبان وقد أخطب الحنظل» القاسم بن سلام ـ الغريب المصنف ـ ٤٣٨/١ ، وفي اللسان : الخطبة ، غبرة ترهقها خضرة ، وحنظلة خطباء صفراء فيها خطوط خضراء (اللسان ـ خطب)

(٥) علقم : مرارة .

(٦) أهاب بنا : دعا وصوت (ب ـ ٤٩٢)

٣٣- لا يُبْعِدِ اللهُ[١] التلَبُّبَ[٢] والـــ ـــغَارَاتِ إذْ قال الخَمِيسُ[٣] نَعَمْ[٤]

٣٤- والعَدْوَ بَيْنَ المَجْلِسَيْنِ[٥] إذَا ولَّى العَشِيُّ[٦] ، وقَدْ تنادَى العَمْ[٧]

٣٥- يَأْتِي الشَّبابُ الأَقْوَرِينَ[٨] ولاَ تَغْبِطْ أَخاكَ أَنْ يُقالَ حَكَمْ

يبدو أن الشاعر بقوله مستفهمًا : « ماذنبنا » كأنه يحاول التظاهر بالتنصل من تهمة ما ، بطريقة تهكمية شامتة ، ولعل الشاعر يُلْمِحُ إلى وقعة حدثت بين ملك غساني ، وتغلب[٩]، ومن هذا المدخل يبدأ في مدح ذلك الملك الغساني ، ويركز على وصفه بعراقة الأصل ، والنجابة من طرفيه ، ليجعل ذلك طريقًا للفخر بنفسه وقومه ، باعتبارهم منبع هذه العراقة والنجابة ، كما سيتضح لاحقًا ، فالممدوح كريم الأبوين ، ونجد أن الشاعر الذي تحدث في الفصل السابق عن دورة الحياة ، وثنائية (الوالد) و(الوالدة) ؛ حين جاء هذا الفصل الذي سيقدم فيه نموذجًا للحياة المتألقة بشرف النسب والفاعلية ، والمضاء ، كان من المناسب

---

(١) لا يبعد الله : لا كان آخر عهدي (ب ـ ٤٩٢)

(٢) التلبب : التردي بالسيوف ، وقيل : لبس السلاح كله (ب-٤٩٢)
وتلبب الرجل : تحزم وتشمر ، والمتلبب : المتَحَرِّمُ بالسلاح وغيره (اللسان ـ لبب)

(٣) الخميس : الجيش ، وقيل : الجيش الجرار ، وقيل يخمس ما وجده ، وتخمَّس فيه الغنائم ، وسمي بذلك لأنه خمس فرق مقدمة ، وقلب ، وميمنة ، وميسرة وساقة (اللسان ـ خمس)

(٤) نعم : أي : هذا نعم فاغيروا عليها .

(٥) العدو بين المجلسين : وذلك وقت مجيء الأضياف ، فالشباب يعدون بين المجالس لإنزالهم ينزلون الضيف ، ويصلحون من شأنه (ب ـ ٤٩٢)

(٦) ولى العشي : لأن الضيف لا يجيء إلا في ذلك الوقت ، والعشي : آخر النهار ، وهو من زوال الشمس إلى وقت غروبها (اللسان ـ عشا)

(٧) تنادى العم : الجماعة من الناس الكثيرة (ب ـ ٤٩٢) وتنادوا تجالسوا في النادي ، والنادي المجلس ماداموا مجتمعين فيه (اللسان ـ ندا)

(٨) الأقورين ـ الدواهي العظام (اللسان ـ قور)

(٩) خبر الحرب بين الحارث الأعرج وتغلب ، ورد في : ابن الأثير ـ الكامل ـ ٣٢٥/١ ، وجواد علي ـ المفصل ـ ٤١١/٣

أن يذكر الآباء ، والأمهات هنا حين ختم بالوالد والوالدة هناك ، ولذا قال : « مقابل بين العواتك والغلف » فأمهات هذا الملك هن من النساء الشريفات ، ذوات المنزلة الرفيعة ، والعاتكة هي المتضمخة بالطيب والمحمرة منه ، وهذا دلالة الترف والنعمة ، والثراء ، وكذلك آباؤه هم من ذوي المنزلة السنية العالية ، ومن أهل الثراء والنعمة ، حتى أنهم يلقبون بـ (الغلف) وهم من يغلفون رؤوسهم ولحاهم بالطيب ، وزاد على ذلك بأن هذا الملك سلم من كل نقائص النفس والجسد ، فهو ليس بلئيم ، ولا بتؤم[1] ضعيف البنية ، ولكن المحير هنا أن الشراح فسروا كلمة (الغلف) بأنهما عما امرئ القيس ، فما علاقة عمي امرئ القيس الكندي بالملك الغساني ، وما وجه انتسابه إليهم ، ومن هن العواتك اللاتي ذكرهن الشاعر؟

الذي يظهر من سياق الأبيات أن العواتك هن أمهات الممدوح ، ولكني لم أعثر فيما قرأت من المصادر ما ينزل على القلب برد اليقين في شأن هؤلاء العواتك ، وكل ما نستشف من الكلمة أنهن من أمهات الممدوح الشريفات المنعمات .

أما وجه العلاقة بين عمي امرئ القيس والملك الغساني فلعله يشير إلى ما ذكر من أن والدة الملك الغساني (الحارث الأكبر) هي : مارية ذات القرطين من كندة على أرجح الأقوال ، وكانت العرب تعظم الخؤولة ، ويكاد بعضهم يجعلها نسبًا ، من ذلك ما روي أن الأشعث بن قيس حين وفد على رسول الله ﷺ ، قال له : « نحن بنو آكل المرار وأنت ابن آكل المرار » يشير إلى أن بعض جدات رسول الله ﷺ من كندة ، فقال رسول الله ﷺ : « نحن بنو النضر بن كنانة ، لا نقفو أمًّا ، ولا ننتفي من أبينا »[2].

---

(١) ورد ذلك عند محمد بن حبيب ـ المحبر ـ ٣٧٢ ، وعند جواد علي ـ المفصل ـ ٤٠٣/٣ وهذا الملك هو الذي وقع في عهده يوم عين أباغ ، ويوم حليمة ، انظر : ابن الأثير ـ الكامل ـ ٣٢٥/١ وما بعدها .

(٢) ابن الأثير ـ نفسه ـ ٢٠٤/٢

فبيَّن ـ عليه الصلاة والسلام ـ أن النسب للأخوال ـ ولو على سبيل الفخر والاعتزاز ـ مردود ، وأن على المرء ألا ينتسب إلا إلى آبائه الحقيقيين .

ولكن ، ما شأن المرقش الأكبر البكري بذلك؟ وما وجه اعتزازه بأن يكون ملوك كندة أخوال للملك الغساني؟ وعلى أي أساس بني قوله : « فنحن أخوالك » من أين جاءت خؤولة المرقش الأكبر البكري للملك الغساني؟

لم يرد ـ فيما أعلم ـ ذكر لخؤولة لبكر في ملوك غسان ، وإنما الخؤولة لكندة في ملوك غسان ، وأما قول المرقش الأكبر ، فالذي يظهر أنه بنى رأيه هذا على واحد من اثنين : أولهما ما كان يقال : « إنه كان الناس في الزمان الأول يقولون إن كندة من ربيعة »[1] ، أي : أنه كان هناك اعتقاد في زمن المرقش ، أو ما سبقه بأن كندة من ربيعة ، والثاني : أن الحلف القوي الذي كان بين كندة وربيعة ، وبالذات بكر بن وائل ، كان قد عَظُمَ حتى صار البعض يراه بمنزلة النسب ، فقد كان حلفًا وثيقًا جدًا ، في حربهم وسلمهم ، وقووا ذلك بالدم عن طريق الزواج[2]، وقد استمر بعد الإسلام ، حتى فصله معن بن زائدة ،

---

(١) جواد علي ـ المفصل ـ ٣٣٥/٣

(٢) حالف (حجر بن عمرو) آكل المرار بين كندة وربيعة بالذنائب ، وساعد البكريين في حرب اللخميين ، واسترجاع بلاد بكر من اللخميين ، وكانوا يغزون معه ، كما ذكر عن (يوم البردان) ، وتزوج منهم (أم أناس بنت عوف بن محلم من ذهل بن شيبان) ، واستمر الحلف حتى بعد وفاة آكل المرار ، فحين ملك الحارث ، فَرَّقَ أولاده ملوكًا على القبائل ، ومنها (بكر) و (تغلب) ، ويبدو أن البكريين كانوا أكثر إخلاصًا وولاء من تغلب التي حالفت ملوك الحيرة ضد بني آكل المرار ، في أحداث يوم خزاز ، بين : المنذر بن ماء السماء وتغلب وقضاعة من جهة ، وبني آكل المرار وبكر من جهة ثانية : « جواد على ـ نفسه ـ ٣٢٠/٣ وما بعدها ، ويمتد ذلك إلى امرئ القيس الكندي ، فوالدته (فاطمة) هي أخت كليب وائل (ابن الأثير ـ ٣٠٧/١) ، وامرؤ القيس يستنصر ببكر وتغلب على بني أسد ، فيجيونه (ابن الأثير ـ الكامل ـ ٣٠٧/١) بل حين ندقق النظر نجد أن هناك جذورًا أعمق ، فالمعلومات التي ذكرت عن المرقش أشارت إلى وجوده في مناطق من جنوب الجزيرة العربية ، مثل نجران ونحوها ، وأنه دفن ==

حين أساء في ولايته على اليمن ، فدعوى أن كندة من ربيعة إما أن يكون على الحقيقة ، أو أنها على سبيل التعظيم للحلف بين القبيلتين ، الذي كاد ينزل منزلة النسب ، ربما ذلك ما سوَّغ للمرقش أن ينزل نفسه وقومه منزلة الأخوال للملك الغساني ، وما يستتبع ذلك من حقوق ، وحرمات ، ومعاظم .

= في أرض مراد ، وخبر عشقه لأسماء وخطبته لها ، ترد فيه جملة معترضة : « وهذا قبل أن تخرج ربيعة من أرض اليمن»: ديوان المرقشين . تحقيق: كارين رضا . ص١٢ وما بعدها .

وفي شعر المهلهل نجد تشوقه وحنينه إلى تهامة :

غنيت دارنا تـــهـــــامة في الدهـــــ ـــر ، وفيها بنو معد حلـــولا «ديوانه ، ٦٥»

وقوله : أرقت وصاحبي بجنوب شعب لبرقٍ في تـــهـــامة مســـتطير «ديوانه ـ ٣٩

ومع أن الهمداني في (صفة جزيرة العرب) ينفي بتهكم أن تكون ديار ربيعة في اليمن ، ويفسر ذكر تهامة في شعر المهلهل على أن المراد بها : مكة وما صاقبها «الصفة ـ ٣٢٣» إلا أن ياقوت في معجمه يورد أن (الذنائب) قرية دون زبيد من أرض اليمن وبها قبر كليب وائل (٨/٣) وفي حديثه عن خزاز يقول إن كثيرًا من الناس يذكر أن خزاز هي (المهْجَم) من أسفل وادي سُرْدد (معجم البلدان ـ ٣٦٦/٢)، والمهجم في اليمن «معجم البلدان ـ ٢٢٩/٥) وسردد جبل في تهامة «الصفة ـ ١١٠» ولعل الغريب أن بعض الجبال التي ذكرها المرقش في قصيدته هذه هي في اليمن ، في بعض الآراء ، مثل (أدم) : جبل باليمن من شوامخ الجبال ـ صفة جزيرة العرب ـ ٢١٢» ، وكذلك «خِيم» وربما يكون ذلك محض تشابه أسماء ، ولكن الجلي ، أن ربيعة كان لها تواجد ما في اليمن في فترات زمنية متقادمة ، فابن الكلبي حين ذكر أولاد (ربيعة) أشار إلى أربعة أولاد له درجوا ، أي : ماتوا «وهم باليمن» وواحد من أولاد ربيعة الأحياء يدخل في خثعم «جمهرة النسب ـ ١٩٢/٢» وبعد ذلك بأزمان نجد ابنًا آخر من أبناء بكر بن وائل يدخل في خثعم أيضًا ، وهو (عنز) ، وكما قال ابن الكلبي : «عنز مع خثعم حين كانوا حلفاء لهم ، وهم بالسراة مع خثعم حيث كانوا ، وهو بفلسطين مع خثعم» المصدر نفسه ـ ١٩٣/٢

والمسألة في حاجة لدراسة دقيقة ليس هذا مقامها ، ولذا اكتفيت بما يبين وجه العلاقة بين الشاعر ، والملك الغساني الذي يمدحه .

ويتخذ الشاعر مدح الملك الغساني مدخلاً للفخر بقومه ، وكان قد بدأ التلميح لذلك منذ قوله : (الغلف) على ضوء الاعتبار الذي سبق بيانه ، ويبرز الشاعر شجاعتهم ، حين استنصرهم الملك الغساني ، فأجابوه وقد أشعلت الحاجة والفقر حماستهم ، وضاعفت إقدامهم ، لما يعانون من (فقر) حين سماهم (قراضبة) ، لا يملكون من الأنعام شيئًا يُحَاز . ومن البديع أننا نجد الشاعر في نهاية قصيدته يصف لحظات الحماسة وفورة الاندفاع حين يسمعون هاتف جيشهم يستحثهم لحيازة الغنائم الوفيرة من النعم[1] : « إذ قال الخميس : نَعَمْ» ويمتزج المدح للملك بالفخر بقومه ، فهم (بيض وجوههم) وهذا يشمل نقاء اللون من الكلف والسواد الشائن ، وكذا يدل على الأفعال الكريمة ، ونقاء العرض من العيوب[2] ، ومن فِعْلِ ما يُخزي ويُشين ، وقد جاء الوصف (مصاليت) فصلاً بين الصفة (بيض) ومعمولها (وجوههم) لشدة عناية الشاعر بأمرها ، وإرادة إبرازها ،وهي تشترك مع : (قراضبة) و(انقض) في معنى الحدة ، والمضاء ، والقطع ،والاقتحام وما يوحي به ذلك من حيوية وفتوة تبلغ ذروتها في : «يأتي الشباب الأقورين» وأما قوله : «ليست مياه بحارهم بِعُمُم» فإشارة لفقرهم ، وهي أخت «ليس لهم مما يحاز نعم» وليس في ذلك هجاء لهم ، ولا انتقاص منهم ؛ لأن هذا الفقر صار مِسْعرًا للحرب ، وحافزًا قويًّا لها . ويستمر الشاعر في نسج المدح مع الفخر ، في تشبيه الممدوح حين يهاجم

---

(١) كانت العرب ترى الغزو أشرف أبواب الرزق ، ويتمدحون بذلك ، كقول الأعشى :

وأبيض ، كالسيف ، يعطي الجزيل ... يجود ، ويغزو إذا ما عدم

ديوانه ـ ٣٠١٣

وقول عمرو بن كلثوم ـ ديوان ـ ٥٧ :

يخلف المال ، فلا تسيئسي ... كري المهر على الحي الحلال

وكانت (النعم) أعجب المال لهم ، وأحبه إليهم ، ولذلك قال رسول الله ﷺ : « لئن يهدي الله بك رجلاً واحدًا خير لك من حمر النعم» .

(٢) اللسان ـ بيض

أعداءه فلا يكادون يفلتون منه ، بالصقر الذي ينقض مخترقًا الجو ، وقد ضَمَّ جناحيه ، وأخذ يهوي نحو الفريسة حتى يختطفها ، وبعد هذه الصورة السماوية العلوية ، يأتي تشبيه قومه بصورة أرضية ، وهي تشارك الصورة الأولى في فكرة (الاختراق) حين شبه جيش قومه بالأودية الغامضة في الأرض ، ذات المياه التي تَنْغَلُّ في أصول الشجر[1] ، وقوله : «لَهِم» ، أي : جيش كثير يبتلع ما أمامه ، وفي الكلمة نَفَسٌ من «قراضبة» ؛ لأن المقرضب الذي لايدع شيئًا إلا أكله ، فتشاركها فكرة الابتلاع والالتهام السريع .

والأبيات في هذا الفصل فيها من إيقاعات القوة والعنف ما يوحي بأجواء الصراع والصدام ، وكأن الكلمات قرع لطبول الحرب ، فتجد ألفاظًا ، مثل : (غزا ، حارب ، انقض ، جيش ، يغضبوا ، يغضب ، التلبب ، الغارات ، الخميس) ويأتي انتقاء الشاعر للحروف مناسبًا غاية المناسبة لهذه الإيقاعات الفخمة المهيبة ، ففي الأبيات من (ثمانية عشر) إلى (ثلاثة وعشرين) سيطرت حروف اتسمت بالاستعلاء والجهر ، وهي : (الغين) التي تكررت ست مرات «غزا ، مرغم ، غلف ، غلان ، يغضبوا ، يغضب ، و(القاف) ست مرات كذلك ، «مقابل ، قراضبة . انقض ، الصقر ، يقدمه ، الأرقم» ، وكذا (الضاد) خمس مرات : «قراضبة ، بيض ، انقض ، يقضبوا ، يغضب» أما حين ينتهي ذلك الشطر الذي يشبه فيه الملك ، وقد خرج لمواجهة أعدائه غضبًا لحلفائه ، بالأرقم حين يخرج من خرشائه ، نجد حروف الهمس حاضرة بقوة «س ، خ ، ش» وفي مقطع الهجاء تجد بيتًا آخر يسيطر عليه حروف الهمس ، لوجود فكرة (التخلل) وهو البيت الثامن والعشرون ، ففيه : (الخاء) ثلاث مرات : «يخرج ، الدخان ، خلل» والكاف مرتان «كلون ، الكودن» ثم الحاء ، والسين ، والصاد : «الستر ، الأصحم» ، وفي ذلك ما فيه من تستر الأنذال وانزوائهم ، وفي مقطع الهجاء يبرز جدًّا حرف (الخاء) ، «وهو حرف حلقي ، جاف ،

---

(١) الغلل : الماء الذي يجري بين الشجر ، وتغلغل الماء في الشجر : تخللها «اللسان ـ غلل» .

غليظ ، يكون معه الاستعلاء ، والترفع ، والاستشباع ، والاشمئزاز»[1] تجده في قوله (الخنا ، يخصبوا ، بخصبهم ، دواخل ، الدخان ، خلل ، الخطبان) سبع مرات .

وحين نعود للبيت الثالث والعشرين الذي يصف عمق العلاقة بين الملك وقوم الشاعر ،نجده يغضب لغضبهم فالتفاعل متبادل بينه وبينهم :

«حارب واستعوى قراضبة»،«إن يغضبوا يغضب لذاك» فإن دعاهم أجابوا ، وإن دعوه أجابهم ، ثم يلتفت الشاعر في حديثه عن الملك من الغيبة إلى الخطاب ، فبعد أن قال عن الملك أنه (غزا ، وحارب ، واستعوى ، وأنه ينسل من خرشائه) ، خاطبه فقال : «فنحن أخوالك» وكأن ما قَدَّمَ من مدح عطر للملك شَرَّفه حتى ساغ له أن يواجهه بالمخاطبة ، مع ما في هذا الأسلوب من التطرية وتنشيط السامع ولفت انتباهه ، وقد سبق هذا الالتفات بالتفات آخر في هذا الفصل ، وهو التفات من التكلم إلى الغيبة ، ثم عودة إلى التكلم ، وذلك حين بدأ الفصل بقوله : «ما ذنبنا» فحدَّث عن نفسه وقومه بضمير الجماعة للمتكلمين ، ثم التفت بعد ، فصار يحدث عن قومه بالغيبة : «ليس لهم ، ليست مياه بحارهم ، بيض مصاليت وجوههم ، إن يغضبوا» ثم عاد للتكلم : «نحن ، لسنا ، لكننا» ولعل التفاته عن قومه وحديثه عنهم بأسلوب الغائب كأنه يروي قصة مجد قوم جديرين بأن يُحدث عنهم ، وأن تُروى مآثرهم ، أضف ذلك إلى ما في الالتفات من تلوين الأسلوب وتنويعه مما سبق ذكره .

وقد آثر الشاعر أن يبرز منزلة قومه من خلال التقابل بين نموذجين من الناس : قومه ، وأعداؤهم . فبعد أن عرض النموذج المتألق للجماعة ، وهم قوم الشاعر ، بما يتسمون به من كرم المحتد ، والشجاعة والإقدام ، ونيل الكسب الشريف بحد السيوف ، وأسنة الرماح ، عرض النموذج المخالف ،

---

(١) من مقالة للشيخ محمود شاكر رحمه الله منشورة ضمن كتاب «جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر ، جمعها : «عادل سليمان جمال ـ مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، الجزء الثاني ، ص٧٢٢

بوضاعته ، ودناءته وخبث كسبه ، وتأصل اللؤم فيه في كل أحوال الخصب والجدب . ولذا تجد بناء الكلام يتشابه في هذه الفقرة إيماء لهذا التقابل[1] ، فقومه : «إن يغضبوا يغضب لذاك» ، أما أعداؤهم : «إن يخصبوا يعيوا بخصبهم» وهذه الفقرة التي في هجاء الأعداء تتناول فكرة (الكسب) في حال الرخاء والشدة ، والبيت السادس والعشرون في هذه الفقرة بمثابة أصل امتدت له فروع ، لأنه إجمال ، جاء ما بعده تفصيلاً له . فالشطر الأول ، وهو قوله : «إن يخصبوا يعيوا بخصبهم» تولد منه بيتان : «حتى إذا ما الأرض» و«ذاقوا ندامة . . » والشطر الثاني : وهو قوله : «أو يجدبوا فهم به ألأم» تولد منه بيتان كذلك هما : «عام ترى الطير . . » و«يخرج الدخان . . » ومع أن الشاعر بدأ الحديث عن حالهم في الخصب ، إلا أنه فَصَّلَ الحديث عن حالهم في الجدب أولاً ، ولعل ذلك لشدة وقعه عليهم ، ومعاناتهم فيه ، أو لأنه الغالب ، أما وجه لؤمهم في الخصب فقد ذكر أنهم «إن نالهم خير بطروا»[2] ويمكن أن يضاف لذلك ما يتوقع من انبعاثهم للشر والأذى والغدر ، ونشاطهم لذلك لوفرة الزاد «قد كان الناس في أيام الخادعة يظهر عنهم السفه بشرب اللبن ، لاسيما إذا كانوا أرقاء لئاما ، كما قال الراجز :

يا ابن هشام ، أهلك الناسَ اللبنْ فكلهم يغدو بسيف وَقَرَنْ

---

(١) علق الفخر الرازي على قوله تعالى : ﴿ لَهُم مِّن فَوْقِهِمْ ظُلَلٌ مِّنَ ٱلنَّارِ وَمِن تَحْتِهِمْ ظُلَلٌ ﴾ (الزمر:١٦)، ثم قوله تعالى : ﴿ لَٰكِنِ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ ﴾ (الزمر:٢٠)، فقال : «هذا كالمقابل لما ذكر في وصف الكفار» انظر : مفاتيح الغيب ـ المجلد ٢٦٤/١٣ ، وكذلك ذكر الشيخ محمد أبوموسى في شرحه لأمثال سورة النور المقابلة بين قوله تعالى : ﴿ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ﴾ (النور:٣٥) الآية إلى قوله عز وجل : ﴿ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ﴾ (النور:٣٥) وقوله عز وجل : ﴿ يَغْشَىٰهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ سَحَابٌ ظُلُمَٰتٌۢ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ ﴾ (النور:٤٠) ، انظر : دراسة في البلاغة والشعر ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١١هـ ـ ص٣٣

(٢) شرح اختيارات المفضل ـ ١٠٦٦/٢

وقال آخر :

ما دهرُ ضَبَّةَ ــ فاعلم ــ نحت أثلتنا وإنما هاج مــن جهالهــا اللــبنُ»[1].

أما في الجدب فهم ألأم وأحقر ، ينكفئون على أي شيء مهما حقر وقل ليأكلوه ، فهم «إن نالهم ضيق ذلوا»[2]، وكأن في حال الطير صورة لهم ، لقوله : «معهم» فكما أن الطير «ترتم» هم كذلك مثلها ، فالجدب يعريهم ، فينكشف بخلهم ، حيث يرخون الستور على نيرانهم حتى لا يرزقون أحدًا مما لديهم ، ويأبى الدخان إلاَّ أَنْ يفضح أمرهم حين ينسل من خلل الستر بلونه الأسود الكئيب المخزي ، كلون البرذون الأسود المائل للصفرة ، والكودن من الخيل ما ليس من نتاج الخيل العِراب ، أي أنه غير أصيل ، بل هجين ، لئيم الأصل ، مختلط النسب ، وفي استحضار ذكره ، هو والدخان واللون الأصحم غير النقي ما يضفي جوًّا من الوضاعة والاحتقار للمهجوين ، وحين ينتهي فصل الجدب ، ويزين النباتُ الأرضَ في مهرجان الربيع ، فتكتسي الرياض بالخضرة الندية ، وتنساب جداول المياه رقراقة متدفقة[3] . ويخرج الزهر والنور في أكمامه ، عندها يَغْنَى الناس عنهم وعن أمثالهم من اللئام ، وقد عُرِفوا ، وافتضحوا ، فيندمون حين لا ينفع الندم ، على السمعة السيئة المرذولة التي صارت لهم ، ويشرقون بمرارة الندم ، حتى لو أكلوا الخطبان لما وجدوا له مرارة .

ويعود السياق بحرف الاستدراك ، «ولكننا»ليفخر بقومه الذين دعاهم ما هم عليه من عفافة وكرم إلى التحلي برفيع الأخلاق وجليلها ، فيبذلون المال ، ويعطون بسخاء وأريحية ، اتقاء لكل ما قد يقدح في سمعتهم ، أو يدني الذم منهم مهما قل ، لشمول كلمة (كل) وما فيها من العموم ، وفي هذا الموطن تتكرر كلمة (قوم) : «لسنا كأقوام ، بيوت قوم ، لكننا قوم» ، ففكرة القومية

---

(١) انظر : أبوالعلاء المعري ـ رسالة الغفران ـ ٢٣٣ تحقيق الدكتوره عائشة عبد الرحمن .

(٢) المصدر نفسه ، وكذلك الجزء والصفحة .

(٣) هذا الشرح مبني على دلالات الألفاظ السابقة شرحها كقوله «روضها» لأن الروضة عشب وماء (اللسان ـ روض)

حاضرة ، لأن القوم هم الذين يقوم بعضهم لنصرة بعض ، وقوم كل رجل شيعته[١] ، وتأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة ، التي ختم بها الشاعر قصيدته ملخصة لرؤية القصيدة كلها ، محددة مفهوم الحياة الحقة ، ومفهوم الموت الحق ، ويأخذ تحديد المعنى الحقيقي للحياة جل مساحة هذه الخاتمة ، ولا يدع لضده إلا الشطر الأخير ، وتبدأ الفقرة بجملة خبرية ، وحقيقتها الإنشاء ، لأن معنى قوله : «لا يبعد الله التلبب» أي : «اللهم لا تبعد التلبب» فأخرج الكلام كأن الله قد استجاب دعاءه لشدة رغبته في تحقق هذا الأمر ، وذلك كقولنا «يرحم الله فلانا» أو «رحم الله فلانًا» أصلها : (اللهم ارحمه) أي أن الجملة إنشاء في صورة خبر[٢] . فالشاعر يسأل الله أمنيات للمستقبل ، أي يسأل الله استمرار حياة الشجاعة والكرم ، وهي المتعاطفات التي توالت على المفعول به (التلبب) أي : «لا يبعد الله التلبب . . والغارات . . والعدو بين المجلسين» قال ابن الأنباري في شرحه : «أي : لا كان آخر عهدي به»[٣] ومن الملاحظ أن عبارة «لا يبعد» في شعر الرثاء تقال عن المرثي :

كقول أعشى باهلة[٤] :

إما سلكت سبيلاً كنت سالكها ... فاذهب ـ لا يبعدنك الله ـ منتشر

وكقول آخر :

لا يبعدن ربيعة بن مكدم ... وسقى الغوادي قبره بذنوب[٥]

وآخر : «**لا يبعد الله أخوانًا لنا ذهبوا**»[٦].

---

(١) اللسان ـ قوم .

(٢) وقال البلاغيون : إن النفس إذا عظمت رغبتها في شيء تخيلت غير الواقع واقعًا ، وبنت الكلام على هذا التخيل» انظر : محمد أبوموسى ـ دلالات التراكيب ـ ٢٦٦

(٣) شرح المفضليات ـ ٢٩٢

(٤) الأصمعيات ـ ٩٢ .

(٥) المرزوقي ـ شرح حماسة أبي تمام ـ ٩٠٥/١

(٦) المرزوقي ـ المصدر نفسه ـ ٨٩٢/١

بينما لم يوجّه المرقش ذلك للمرثي ، وإنما للحياة الحقة التي يحبها ، ويريد بقاءها واستمرارها فقال : «لا يبعد الله التلبب والغارات»

وهذا دليل على تجاوزه لمحنته ، وتطلعه للمستقبل .

فما هي هذه الحياة الحقة التي يدعو الشاعر أن تظلل مستقبله ولا تزول عنه؟ إنها حياة الشباب وعنفوانه ، حياة الحيوية ، وهي تأخذ حين تحارب ، وحياتها وهي تعطي حين تُكرم ، حياة الشجاعة والغزو ، باقتدارها ، واقتحامها ، ولذا يقف الشاعر قبل إتمام المتعاطفات على لحظات فورة الحماس ، عند الاستعداد للمعارك (التلبب) وعند مباشرتها (الغارات) ، في كلمات تتدافع حيوية وتسارعًا ، لأن الغارة اللغة (الإسراع) [1] ومبعث الحماس والاندفاع هو ما يؤملون من غنائم وفيرة ينالونها بأطراف القنا ، حين رصد جيشهم الضخم ما لدى الخصم من (نَعَم) وخيرات ، وهذا أشرف الكسب ـ كما كانوا يرون ـ ثم يتبع مشهد الأخذ بمشهد العطاء ، حين يرسم لوحة من حياة الكرم والبذل ، والبشاشة للقادمين ، واختار الشاعر زمنًا معينًا (ولى العشي) وهو وقت مجيء الأضياف حيث يجتمع الناس ، ويتجالسون في الندي في جو من التآلف والود والأنس ، فلا ترى إلا الشباب بحيويتهم ونضارتهم ، يعدون بين المجالس لاستقبال الضيوف ، والاحتفاء بهم ، والقيام بواجبات الضيافة الكريمة ، هذه هي الحياة الحقة : الإقدام والاقتحام ، وروح المغامرة والمواجهة ، والجرأة ، والصحة ، والحيوية : «يأتي الشباب الأقورين» أما الحياة الذابلة ، الذاوية ، المنحسرة ، فليست بحياة ، حيث لا مغامرة ، ولا حماس ، ولا اقتحام للأخطار ، ولا ركوب للصعاب ، ولا صحة ، ولا حيوية ، وإنما العجز ، والضعف ،

---

(١) يقال : أغار إذا أسرع ، وكانت العرب في الجاهلية تقول : أشرق ثبير ، كيما نغير ، أي نسرع في الإفاضة . انظر : الفخر الرازي ، مفاتيح الغيب ، المجلد ٦٦/١٦ وفي تفسير قوله تعالى : «والمغيرات صبحا» وفي اللسان : أغار الرجل ، تعجل في الشيء ، وأغار الثعلب إغارة ، إذا أسرع ودفع في عدوه (اللسان ـ غار)

والعلل ، أتسمى هذه حياة؟ وهل يغبط[1] من يحياها حتى لو حاز المنزلة العالية حتى صار حكمًا يتحاكم الناس إليه؟ إن «ما فاته من غضارة الشباب ، وملذات العيش هو أعز مما حصل له ، وأجدى عليه»[2].

وحين نعود للسياق ، ونتأمل اختيار الشاعر (للغارات) ثم (وَلَّى العشي) نجد أن الغارة لا تكون في الليل لأنهم لا يبصرون في الظلمة ، ولا تكون في النهار ؛ لأن الناس كالمستعدين للمدافعة والمحاربة ، إنما تكون في لحظات الصباح الأولى ، لما فيها من عنصر المباغتة لغفلة الناس وعدم استعدادهم[3] ، هذه الدلالة الزمنية تفهم دون أن يكون الشاعر قد ذكرها صراحة ، فهو وقت تمتزج فيه أوائل أشعة النور بِسُدُف الظلام ، ثم قَابَلَ ذلك بوقت يمتزج فيه النور بالظلام كذلك ، فهو ليس نورًا خالصًا ، ولا ظلامًا خالصًا ، لأنه قال : «وَلَّى العشي» ، ولسائل أن يسأل : لماذا صَرَّحَ الشاعر هنا بالزمن ، بينما فُهِمَ ضمنًا في سابقه مما عُرِفَ من حال العرب في غزوهم؟ ولعل الجواب عن ذلك أن المرثي يُفتقد أكثر في لحظات اجتماع أبناء القبيلة مع بعضهم ، وأنسهم بذلك ، مع ما يقدم عليهم من الضيوف ، وما يشيع في هذه المقامات من الكرم والبشاشة والبهجة ، فالكريم يفتقد عندها[4].

فالبيت الأخير هو خاتمة الخاتمة ، وفيه من حسن الانتهاء ما جعله من الأمثال السائرة ؛ لأنه خلاصة الخلاصة : «يأتي الشباب الأقورين» حياة إيجابية

---

(١) غبطت الرجل أغبطه غبطًا : إذا اشتهيت أن يكون لك مثل ماله وألا يزول عنه ما هو فيه (اللسان ـ غبط) .

(٢) التبريزي ـ شرح اختيارات المفضل ـ ١٠٦٩/٢

(٣) بتصرف عن الفخر الرازي ـ مفاتيح الغيب ـ المجلد ٦٦/١٦

(٤) ذكر ابن الأنباري في شرحه لهذا البيت كقول عبد الله بن عنمة :

يُقَسِّمُ ماله فينا وندعو . . أبا الصهباء إذ جنح الأصيل

البيت في الأصمعيات ص٣٧ .

قال : أي يدعونه في ذلك الوقت للنحر للضيفان ـ شرح المفضليات ـ ٤٩٢

تقتحم الموت . ثم : «لا تغبط أخاك أن يقال حكم» حياة سلبية سالمها الموت ، فطالت وتمادت دون كبير جدوى .

وقوله مخاطبًا : «لا تغبط أخاك» مع أنه خطاب لمفرد ، ولكنه ليس لمعين ، بل للإنسان ، أي يراد به العموم ، بينما سبق أن كان الخطاب في «فدى لك ابن عمك» معين لابن عمه ، وكذلك «نحن أخوالك» معين للملك ، بخلاف ما هو عليه هنا .

ومن اقتدار هذا الشاعر المجيد ، وصحة طبعه ، وغزارة بحره ما نراه من التناسب بين مطلع القصيدة وختامها ، فمشهد البداية كان في الديار ، ومشهد النهاية كذلك كان في الديار ، ولكن يا بعد ما بينهما ، الديار في المطلع : قفر ، خلاء من الناس ، حيث لا صوت ، ولا حركة ، ولا ريح ، ولا مطر ، ولا حيوان ، وإنما عنصر الحياة الوحيد الحاضر في الطلل هو (النبات) ، سكون يذكر بسكون القبور ، أما الديار في الختام فحياة متفجرة بالحيوية والتفاعل ، ركز الشاعر فيها على (الفعل الجماعي) عند التهيؤ لموقفين : مواجهة الأعداء (التلبب) ، ومواجهة الضيفان : (العدو بين المجلسين) وفي كلا الموقفين حياة وضجيج وتداخل واختلاط ، تعلو الأصوات من هنا وهناك ، فلا ترى إلا الحركة الدائبة المتحمسة . ينبثق من ذلك أيضًا أن (افتقاد الصوت) في المطلع قابله حشد الأصوات في الختام :

أي : في المطلع هناك : (صمم) ، أما في الختام : «قال الخميس نعم ، «تداعى العم» وقد بزغ هذا العنصر الصوتي قبل الخاتمة في مثل قوله :

«استعوى ، أهاب بنا» ثم تكثف في الخاتمة ، حيث وردت مرتين كلمة (قال) : «قال الخميس : نعم . . » . «أن يقال : حكم» ومعهما : «تداعى العم» .

مقصد القصيدة : لقد ولدت هذه القصيدة نتيجة محنة مريرة عانى منها الشاعر طويلاً ، هذه المحنة لا تتمثل فقط في مقتل ابن عمه ، وإنما يضاف إلى ذلك أن الشاعر يجلد ذاته بسياط الندم ؛ لأنه ترك ابن عمه ، وأفلت ، وليس في

هذا القول إسقاط للتاريخي على القصيدة ، ولكن استضاءة به ؛ لوجود قرائن في القصيدة تقوي ذلك ، وأقواها قوله : «صاحبي المتروك» إن الترك هو مصدر عذابه ، وليس قتل ابن عمه فحسب ، وحين نستدعي الشعر هنا ، نذكر مطلع ابن أخت تأبط شرًا في قصيدته التي قالها بعد أن أخذ بثأر خاله من قبيلة هذيل :

إنَّ بالشعبِ الذي دون سلعٍ لقتيلاً ، دَمُهُ ما يُطَلُّ[1]

فكونه (قتيل) هو الجرح النازف لهذا الشاعر ، وكذا تجده يبدأ بذكر ذلك ، أما المرقش فقال : «صاحبي المتروك» .

هذا الحدث ظل خنجرًا مغروسًا في أعماقه حتى أخذ بثأره ، عندها بدأت جراحه تشفى رويدًا رويدًا ، وبدأ الشاعر يتلمس طريقه نحو المستقبل ، وبدأت أشعة الأمل تتسرب إلى نفسه المنهكة ، وصار فهم الحياة ، والموت على حقيقتهما سبيلاً للسلوى والعزاء .

فالقصيدة ولدت نتيجة مجاهدة نفسية لذكرى مؤلمة ، تركت شرخًا عميقًا في داخله ، ثم كان الأخذ بالثأر أولاً ، ثم التأمل الهادئ للموقف بكل أبعاده ثانيًا ، هما سبيلا الشاعر نحو الشفاء وبدء حياة جديدة .

وهذا قول لا يلقى على عواهنه ، فما الدليل عليه؟

أول ما يرفد ما سبق ذكره هو ما ساد القصيدة من (هدوء المشاعر وتوازنها) وكان لهذا الهدوء سمات أسلوبية بدت على القصيدة ، منها :

١- شيوع الجمل الإسمية أكثر من الجمل الفعلية ، والاسم يدل على الثبوت .

٢- شيوع الجمل الخبرية أكثر من الجمل الإنشائية ، وهي جمل خبرية من الضرب الابتدائي الذي يخلو من المؤكدات .

٣- عدم ظهور عنصر التكرار الذي يكون له عادة حضوره اللافت في شعر الرثاء .

---

(١) المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة ـ ٢ / ٨٥٧ .

٤- بروز الطابع التأملي الهادئ في دورة الحياة ، والمناقشة العقلية الهادئة كذلك لقضية الموت ، بطرح كل الاحتمالات : تكرهون الموت ما البديل؟ الحياة؟ ثم ماذا؟ هرم ، وضعف ، وعجز ، وعلل ، ثم موت . أما تجاوزه لمحنته ، وانبثاق نبع الأمل في نفسه فيدل عليه ما في القصيدة من تلوين وزخرفة ، وأما اعتزازه بما أنجز حين أخذ بثأره ، فيدل عليه أمران : الأول : (الرائحة الطيبة) التي نلمس حضورًا قويًا لها في القصيدة في قوله : « النشر مسك » و « العواتك » و « الغلف » وعادة ما يُكَنَّى عن الذكر الحسن ، والسمعة الحسنة بالطيب العطر .

الثاني : (الوجه الحسن المشرق) ذكره في الظعائن : « الوجوه دنانير » وذكره عن قومه : « بيض وجوههم » والوجه يوصف بالبياض ، والإشراق عند فعل المحامد ، والبراءة مما يشين ويلوث السمعة ، والجامع بين الأمرين أن الكريم لا يتربد وجهه مما يخزي أو يشين ، بل يشرق ويتلألأ ، وعمله المجيد يُعقب له الثناء الحسن ، والسمعة الحسنة ، التي تذيع وتنتشر كما ينتشر الطِّيب بعبقه الأخاذ .

إن القارئ لهذه القصيدة ينتهي إلى أن لقائلها نفسًا قوية أبية مقاومة ، ترفض الانكسار ، والضعف ، نفسًا مفعمة بالأمل في المستقبل ، زادها في رحلة الحياة قيم نبيلة رفيعة تمثل الحياة الحقيقية لها ، هذه القوة والإباء أشاعت في القصيدة أسلوب النفي ، وفي النفي رفض وإباء :

تارة بـ (لم) : « لم يشج قلبي . . . »

وتارة بـ (ليس) : « ليس على طول الحياة ندم »

« ليس لهم مما يحاز نعم »

« ليس مياه بحارهم بعمم »

« لسنا كأقوام مطاعمهم »

يدعمه النهي : « لا تغبط أخاك أن يقال : حكم »

ثم هناك أسلوب الشرط (بلو) الامتناعية ، و(إن) للشرط النادر الوقوع ، نتيجة قناعة الشاعر بحتمية الفناء ، واستسلامه لذلك ، وتعايشه مع هذا الفهم .

(لو) « لو كان رسم ناطقًا كلم »

« لو كان حي ناجيًا لنجا »

(إنْ) « إنْ يغضبوا يغضب لذاك »

« إنْ يخصبوا يعبوا بخصبهم »

(إذا) « إذا ما الأرض زينها النبت . . ذاقوا ندامة »

وقد يلمح البعض حضورًا شاحبًا لفكرة الطير :

« بيض الأنوق » ، « الصقر » ، « الطير » فلعل الاعتقاد بالهامة والصدى وأنها روح الميت المرفرفة ، المنادية بأخذ ثأره[1] . استدعى فكرة الطير بصورة ما في قصيدة رثاء .

ولكن إن أردنا أن نميط اللثام عن البصمة الجينية التي تختص بها هذه القصيدة أكثر من كل ما سبق ، فهي (فكرة التمازج والتخلل) ويشمل ذلك مستوياتها المتفاوتة من التمازج الهادئ المنساب تارة ، وتارة تجده تمازجًا يتسم بالعنف والاختراق والقطع ، وله كذلك مجالات متنوعة ، وحقول متعددة : تجده مرة تمازج أشكال إما بتخطيط ، أو تنقيط ، أو زخرفة ، أو تمازج ألوان ، أو تمازج دماء وأعراق ، أو تمازج في العلاقات الاجتماعية الإنسانية ، أو تمازج في المياه والنباتات ، والتمازج بمستوييه : الهادئ ، والعنيف ، وبحقوله المتنوعة ، تناوله الشاعر بمنظورين ، فهناك تمازج جميل نافع ، وضده التمازج الضار الخبيث اللئيم . ويمكن توضيح ذلك كما يلي :

أولاً : التمازج الجميل النافع

(أ) تمازج ألوان « وَلَّى العشي » وهذا تمازج النور بالظلام

---

(١) جواد علي ـ المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام ـ ٧٩٧/٦

(ب) تمازج أشكال وألوان وخطوط : «الرسوم كما . . . » خطوط الرسوم المتداخلة على وجه الأرض .

«رقش في ظهر الأديم قلم» خطوط الكتابة المنسابة على ظهر الأديم

«عيني ماؤها يسجم» خطوط الدمع على وجه الشاعر ؛ لأن المضارع «يسجم» يفيد التجدد والحدوث

«أطراف الأكف عنم» تمازج خط الحناء الأحمر مع لون البشرة (خطوط منحنية)

«المزلم الأعصم» خط العصمة مع سائر لون الوعل (خطوط منحنية)

«ينسل من خرشائه الأرقم» خط جسم الثعبان ينسل من جلده أي : خرشائه .

«غلان الشريف» خطوط مسايل المياه المتغللة بين الشجر .

«روضها» خطوط المياه الجارية بين العشب ، لأن الروضة لا تقال في اللغة إلا إذا كان في المكان ماء وعشب .

«الخطبان» الحنظلة الصفراء التي فيها خطوط خضر .

(ج) تنقيط : «الأرقم» الحية التي فيها نقط بيض وسود .

(د) زخرفة :«نور فيها زهوه فاعتم» أرض خضراء تكسوها نباتات نضرة .

«زينها النبت» مكللة بالأزهار الملونة .

(هـ) تغطية جزئية : «العواتك» المرأة المحمرة من الطيب .

«الغلف» الذي يغلف رأسه ولحيته بالطيب .

«أكم» وعاء النَّور .

«التلبب» لبس الحرب الذي يكون على الصدر

(و) تمازج اجتماعي : «الغارات» تمازج اجتماعي في الحرب .

«تنادى العم» تمازج اجتماعي في السلم .

«العدو بين المجلسين» تمازج اجتماعي في السلم .

«العواتك والغلف» تمازج ينتج كرم الطرفين .

«لهم» سرعة الابتلاع .

(ز) تمازج فيه عنف واختراق : «ضراب القوانس بالسيف» السيف يمتزج بالقوانس مخترقًا لها .

«هادي القوم إذ أظلم» المرثي يمتزج بالظلمة مخترقًا لها .

«مصاليت» المخترقون للصعاب .

«انقض» الممدوح يمازج الصعاب مخترقًا لها كاختراق الصقر لجو السماء.

«يأتي الشباب الأقورين» ممازجة المصاعب واختراقها .

ثانيًا : رفض التمازج الضار الخبيث :

«عماية» : جبل مَنْ دخله ومازجه عمي ذكره وَضَلَّ .

«لا تؤم» : نفي لفكرة التؤم ، لأن المولود يكون ضاويًا ضعيفًا .

«الطير دواخل» : الطير تتخلل بيوتهم .

«الدخان» : امتزاج السواد بالغبرة .

«يخرج الدخان من خلل الستر» الدخان يتخلل أنسجة الستر .

«الكودن» : الخيل الهجينة ، من غير نتاج العراب أي في دمائها تمازج مضر بأصالتها .

«الأصحم»: أسود ليس بشديد السواد بل فيه صفرة تمازج الأسود بالأصفر .

ولعل الدليل الجلي على سيطرة فكرة التمازج ما يبزغ في القصيدة من حضور لظرف المكان (بين) وحرف الجر (في) الذي يفيد الظرفية المكانية :

(في) : «نور فيها زهره»، «المتروك في تغلم» ، «في باذخات من عماية» ، «في بيوت قوم» .

(بين) : «العدو بين المجلسين» ، «مقابل بين العواتك والغُلَّف» .

وأحيانًا يفهم الظرف (بين) من السياق كقوله :

« من دونه بيض الأنو . . ق وفوقه طويل المنكبين أشم »

فما تفسير ذلك كله ، وما الذي استدعى مثل هذه الفكرة ، ولماذا تشيع فكرة (الظرفية المكانية) مقترنة بالتمازج ؟

حين تتأمل القصيدة تلمس أن (المكان) يمثل عنصرًا أصيلاً فيها ، وخاصة في فصلي (الطلل) و(الرثاء) ثم في (الخاتمة) في أواخر الفصل الثالث ، فالقصيدة تبدأ في الديار ، وتنتهي في الديار ، وهي ديار قوم الشاعر الذين بهم فخر ، ولأجلهم مدح وهجا ، وكأن الشاعر طائر عاد إلى عشه ، كما تعود الطيور إلى أعشاشها مهما طال بها التحليق في الآفاق البعيدة ، وكما يحفظ العش البيض في دفء لطيف حان ، وسط القش الكثيف المجدول بإتقان وجودة لتأمين المسكن ، فإن الموطن والبيت الأول يكون دومًا مصدر الأمان والدفء ، لذا تجد الشاعر في النهاية ينسحب إلى وطنه ، إلى بيته الأول وعشه الدافئ الآمن ، حيث حميمية الأسرة ، ومودة العائلة والأقارب ، ولذا لا يستغرب من قصيدة هذا شأنها أن تجد فيها حشدًا كبيرًا من أفراد العائلة يروحون ويغدون :

« ابن عمك ، نحن أخوالك ، الخال ، أخاك ».

« الوالد ، المولود ، ذي أب ، الوالدت »

ثم ذكر « العواتك والعلف » باعتبارهم آباء وأمهات .

ثم القوم (العائلة الكبرى) : « هادي القوم ، لكننا قوم ، في قومنا »

كل هذا الحشد الإنساني العائلي الحميم هو مذكور ضمن إطار (المكان) المكان في الطلل تمثّل في (الديار) : « الديار ، الدار ، ديار أسماء ، ملهم » والمكان في فصل الرثاء بدأ من المكان المعادي الذي تُرِكَ فيه المرثي (تغلم) والذي مثل تهديدًا خطيرًا ذات مرة للشاعر ، ولذا تجده ينسحب نحو (الوطن الآمن/ العش) ، وهو الانسحاب ذاته الذي سيحدث في نهاية القصيدة حين يعود للديار في لحظاتها الرائعة المفعمة بالأنس والود والحياة ، وهذا شأننا جميعًا ؛

لأننا منهكون ، نسير لاهثين في صحراء الحياة ، وفي هواجرها المحرقة ، وحين تثقلنا همومنا ومتاعبنا ترانا ننسحب ، حقيقة ، أو خيالاً ، إلى الركن الآمن ، والمأوى الأول ، الذي طالما منحنا الحماية والأمن ، نلعق جراحنا ، ونتكور في الزوايا والأركان الدافئة ، التي طالما لجأنا إليها حتى نتماثل للشفاء ، وكأننا نستعيد دفء أحضان أمنا الحنون ، أو نستلهم سعادة الانطواء تحت عباءة الصوف للأب العطوف ، فما بيت الطفولة الأول إلا واحة وارفة الظلال ، نلتقط أنفاسنا تحت أفيائها ، ونطفئ ظمأنا بمياهها العذبة الباردة ، ولكن ، ما أقسى أن تقف على مكان الأحبة وقد ماتوا ، إن المكان هنا يحمل الأضداد ، فذكريات السعادة ذاتها هي من ينكأ جراح الألم .

فالشاعر في فصل الرثاء حين ذكر قصة الوعل حرص على رسم صورة دقيقة تفصيلية للمكان الذي شهد أحداث القصة ، وما هذا المكان إلا صورة أخرى للوطن ، وطن الشاعر ـ إن شئت ـ وفي هذا السياق ذكر عنصران متوهجان ، هما : الوكر ، والجبل ، و(الوكر) يفهم من السياق في قوله : « من دونه بيض الأذوق » ولابد للبيض من وَكْر ، فالذهن يستحضر إذًا صورة الوكر ، ويستحضر كذلك حس الاندهاش الأول الذي مر به كل من رأى عشًّا أو وكرًا لأول مرة ، وهو حس نفقده مع الإلف ، والتكرار ، ولكن الشعراء لا يفقدون حس الاندهاش والأُخذة بروائع الكون حولهم ، وهذا الوكر المأهول بالبيض الدافئ هو في جبل عال ، جبل طويل ضخم ، أشم ، قادر على الحماية ، ألا تكاد تلمح من وراء ظلال الكلمات وكأن دفء الوكر الذي يحتضن البيض أحضان الأم؟ وهل تستشعر في الجبل القوي الشامخ صورة الأب الحامي؟ ومن وراء ذلك أفق متسع لزرقة السماء : « يرفعه دون السماء خيم » جو من الحماية والأمن ، من ورائه الامتداد ، والبهجة الغامرة ، والمراد أن الشاعر في هذه الفقرة حرص على إبراز (حدود المكان) المحمي بعناية ، وكأنه يضع سره الغامض في هذه الفقرة الخصبة ، العميقة الدلالة ، وكم كان ألم الشاعر عميقًا وهو يكتشف أن الموطن الأول لا يستطيع أن يمنح الأمن الأبدي ؛ لأن

الحوادث بالمرصاد . وفي الخاتمة تجد ذروة التمازج بين المكان والإنسان ، فالمكان يكتسب اسمه من وجود الإنسان فيه في هذا المقطع :

« المجلسين » فلا يسمى المكان مجلسًا إلا إذا كان الناس يجلسون فيه ، و« تنادى العم » جلسوا في الندي ، أو النادي ، وهو كذلك مكان اكتسب اسمه من تنادي الناس وتجمعهم فيه .

إن الأماكن في هذه القصيدة تتضمخ بالإنسانية ، وتمازجها ، وتلابسها حتى كأن الأمكنة تتشرب أرواح من عاش فيها ، فتجد فيها دفء لمساتهم وأنفاسهم ، وتكاد تسمع رَجْعَ ضحكاتهم ومناجاتهم ودبيب حركتهم . في الأمكنة تنتفض الذكريات من مراقدها حية أمام أعيننا ، نرى ونسمع ، ونلمس من كان فيها يومًا ما ، عندها يصبح المكان ، والإنسان متمازجين ، وكأنهما شيء واحد ، تمازج الروح بالجسد ، وما أحوجنا للصبر حين نقف ونتأمل جسد عزيز قد فارقته الروح ، إنها الوقفة ذاتها ، والشعور ذاته يستوليان على من يقف على مكانه الأول وقد خلا من أهله .

ورحم الله أبا تمام ، حين يقول :

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدًا لأول منزل

الخاتمة

اللهم فاطر السموات والأرض عالم الغيب والشهادة ، أنت تحكم بين عبادك فيما كانوا فيه يختلفون ، اهدني لما اختلف فيه من الحق بإذنك إنك تهدي من تشاء إلى طريق مستقيم .

لقد انبثقت العديد من نتائج هذا البحث في ضوء ما كشفتْ عنه الدراسة التطبيقية ، التي تشكّل الباب الثاني من الرسالة ، إلا أنها هي مَنْ خرج إلى النور أولاً خلال العمل الفعلي في البحث ، ومن تضاعيفها ولدتْ النتائج الواردة في الدراسة النظرية ، ويمكن تصنيف تلك النتائج ضمن ثلاثة حقول :

أولاً : النتائج المتعلقة ببناء القصيدة

ومن أبرز ماسعيت إليه في هذا البحث هو تقديم تحديد علمي دقيق للمراد بالقصيدة ، والمقطّعة ، اعتماداً على أساسين :

١- آراء النقاد العرب القدامى ، في تحديد المراد بهما .

٢- استقراء المفضليات ، والأصمعيات ، وديوان امرئ القيس ، ثم أتبعتُ ذلك بتحليل أفقي للشعر الوارد في المفضليات ، وقد خلصت إلى أن هناك ركنين أساسين في وصف شعر ما بأنه : قصيدة ، وهما : التجويد النغمي الرفيع ، وهذا يُخرج الرجز ، ثم عدد الأبيات ، وهذا يُخرج المقطّعة ، أما المقطّعة فبدا من الاستقراء والتحليل أنها تتسم بعدم وجود مقدمة ، وأن وحدتها ظاهرة قريبة ، وأنها تتناول معنى واحداً لاتتجاوزه إلىَ غيره . وظهر في ضوء التحليل كذلك أن القصائد كلما قصرت مالت إلى سمات المقطعة ، فتأتي بلا مقدمة ، وذات وحدة قريبة ومعنى واحد ، وكلما ازدادت طولاً مالت إلى سمات المطولات من مجيء مقدمة ، وعمق في الوحدة ، وتعدد في المعاني الواردة فيها ، مع أن تلك المعاني تؤول إلى معنى أم ، ويمكن العودة إلى مبحث التحليل الأفقي للوقوف على النتائج التفصيلية فيه .

ثانيًا : النتائج المتعلقة بوحدة القصيدة

حين رصدتُ آراء الباحثين المحدثين الذين أشاروا إلى قضية وحدة القصيدة الجاهلية ، وجدت أنها تدرجت عبر السنين من الإنكار القاطع ، حتى وصلت الآن إلى مايشبه الإثبات التام ، وقد مَرَّتْ أثناء تدرجها بمرحلة وسطى ، وهي أشبه بحالة من التردد والحيرة بين الأمـرين ، وبذلك تشكّلت ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : مرحلة الإنكار الحاد القاطع : وكانت أولى المراحـل ظهورًا ، وقد ظهرت على أيدي المستشرقين ، ثم تابعهم من تابعهم من أبناء ثقافتنا ، مع أن هذا الإنكار لم يكن مبنيًّا على تحليل متعمق للشعر الجاهلي ، وإنما حدث تأثرًا بآراء المستشرقين حينًا ، وانبهارًا بالأدب الغربي وجمالياته حينًا آخر ، ومزيجًا من الأمرين حينًا ثالثا ، رافق ذلك انحسار الإعجاب بالشعر العربي القديم ، فتكاثرت الأصوات المشككة والطاعنة في القصيدة الجاهلية ، بل تجاوزت ذلك إلى الشعر العربي كله ، وإلى العقل العربي في بعض الأحيان ، وقد وصف بعض الباحثين هذه الحالة تارة بـ (الصدع) [1] وتارة وصف بـ (الشرخ)[2].

ثم ومن ثنايا المرحلة الأولى ولدت المرحلة الثانية : مرحلة الحيرة والتردد ، وقد استمر الاتجاهان فيما بعد متحاذيين ، وكان انبثاق هذه المرحلة على يد نقاد اقتربوا شيئًا ما من الشعر الجاهلي ، فحللوا بعض نصوصه ، فتبددت بعض سحب الغموض .

وفي خضم ذلك كله بزغتْ المرحلة الثالثة : تيار الإثبات بشقيه ، وقد كان لجلال الشعر الجاهلي ، وروعته ، وألقه الخالد ، كان لذلك كله جاذبية لاتقاوم ، فظل قِبلة الباحثين والدارسين يعكفون عليه ، تحليلاً ، ودرسًا ، ونظرًا ، ولكن

---

(١) مصطفى ناصف ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ ٢٤ .

(٢) عبد العزيز حمودة ـ المرايا المقعّرة ـ ٣١ .

هذا التيار لم يكن متجانس العناصر ، بل كان ذا شقين ، ومبعث ذلك الاختلاف قائم على اختلاف المنهج . أما الشق الأول ، فتيار وثيق ثقة في إثباته للوحدة في القصيدة الجاهلية ؛ وذلك لأن الباحثين المنتمين لهذا التيار لم يقعوا تحت وطاءة الافتتان بالمناهج الغربية ، وسلموا من آفة التقليد ، ولم يطالهم الشرخ والصدع الذي عانى منه الكثيرون ، فاتجهوا إلى الشعر ذاته ، في ضوء مايملكون من عدة معرفية راسخة ، من الانتفاع بما أرساه السلف من مناهج في تحليل الكلام ، وهم فوق كل ذلك يتعاهدون عملهم بالصقل ، والتمحيص ، والنظر ، والمراجعة فكان إثباتهم للوحدة راسخًا متينًا .

أما الشق الثاني ، فإن إثباتهم للوحدة مهزوز غير وثيق ؛ لأنه إثبات بني على تطبيق مناهج غربية مستوردة على الشعر العربي ، ولم ينبع من الشعر ذاته ، وخاصة : المنهج البنيوي ، وهو منهج يدرس الظواهر المختلفة بوصف كل منها نظاما تامًّا ، وكلاً مترابطًا ، أي بوصفها بنى ، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية ، وكذلك فإن مفهوم البنية يعني قبل كل شيء توفر الوحدة العضوية ، ولكن المشكلة تكمن في أن الناقد العربي المحدث كثيرًا مايسلخ جلده القديم ، ثم ينسلُّ من خرشائه ، ويكون له جلد جديد ، أي منهج جديد ، ثم يسلخه ، وهكذا دواليك ، وهو يفعل ذلك لأن هناك موضات في المناهج النقدية الغربية ، وهو يتابع تلك الموضات ، فماذا سيكون مصير إثباتهم للوحدة لو تبنوا منهجًا لاينظر هذه النظرة للظواهر ، مثل : مابعد البنيوية ؟!

ومثال ذلك ماحدث لرولان بارت ، واختلاف نظرته للنص في فترة لايفصل بينها سوى أربعة أعوام ، حين تحوّل من البنيوية ، إلى مابعد البنيوية ، واختلفت نظرته للنص اختلافًا جذريًا مذهلاً كما وصف جاكبسون في كتابه : بؤس البنيوية .

إن من أهم النتائج التي ذكرتها في هذا المبحث أن قضية الزعم بافتقاد الوحدة في القصيدة الجاهلية كانت عارضًا مرضيًا من عوارض مرضية عديدة أفرزتها حالة الشرخ والصدع التي حدثت لطائفة من أبناء أمتنا العربية

الإسلامية ، وجعلت الكثيرين ينظرون بالإكبار والإعظام لجل مايأتي من الغرب ، وينظرون بتشكيك واستهانة لكثير مما تحدّر إلينا من أسلافنا .

ثم اتجهت بعد ذلك إلى النصوص الدالة على الوحدة في النقد العربي القديم ، وقد انطلقت في تصنيفها من خلال تعامل الناقد العربي المحدث معها ، فأمكن تقسيمها إلى نوعين من النصوص :

نصوص غامضة في إشارتها لمبدأ الوحدة في القصيدة العربية القديمة ، وقد جعلها غموضها بعيدة عن الناقد العربي المحدث ؛ فآلت إلى الظل . ونصوص واضحة في إشارتها لمبدأ الوحدة في القصيدة العربية القديمة ، وهي إما أن : يُساء فهمها ، أو تُقَزَّم وتُفَرَّغ من قيمتها النقدية ، أو تهمل ولايلتفت إليها .

وفي مبحث (وحدة القصيدة الجاهلية) توصلت إلى إثبات وجود الوحدة في القصيدة الجاهلية بناء على نوعين من الأدلة :

(أ) ـ أدلة عقلية استنباطية ، (ب) ـ أدلة تحليلية .

أما أول الأدلة العقلية الاستنباطية فهي أن القصيدة هي فن القول الأول في مجتمع يعتمد على الحفظ والرواية ، ووجود رابط معنوي يشد فصول القصيدة مما يسهّل حفظها ، ومما يكفل سلامتها ، وأي وهن بنائي يوقعها ـ بلاشك ـ في دوامة احتمالات التفكك والضياع ، والتناثر إلى قطع شعرية ، ففكرة حفظ بناء القصيدة لايمكن أن تكون قد غابت عن ذهن الشاعر الجاهلي ، ووسيلته المنطقية لتحقيق ذلك هو تمتع القصيدة بالوحدة والتماسك ؛ ليتسنى لها حفظ النوع .

هذا ماكان من شأنها بالنسبة للمنشئ ، أما المتلقي فإن القصيدة إذا وصلته فإنه يدرك وجود سمة الوحدة ، ويتعامل مع القصيدة في ضوئها ، ويسهل عليه حفظها ، وهذان الأمران ، أي : إدراك الوحدة عند المنشئ ، ثم إدراكها عند المتلقي ، نابعان من طريقة إدراك العقل الإنساني ، الذي يبدأ إدراكه للظواهر إدراكًا كليًا ، ثم يدرك بعد ذلك جزئيًا ، كما أثبتت نظرية الجشطالت ، وثاني

تلك الأدلة أن تحدي الله ـ عز وجل ـ لأهل الجاهلية يدل على تفوقهم اللساني الفائق ؛ لأن الله عادل لايتحدى ضعيفًا قاصرًا، وأبلغ أهل الجاهلية هم الشعراء، فهم نخبة النخبة ، فهل يعقل أن شعراء العصر الجاهلي هم كما يصورهم العديد من النقاد العرب المحدثين ، هل يمكن أن يتحدى الله عز وجل بشرًا بهذا العي والضحالة ؟! وأي عي أشد من الإتيان بشعر مفكك الأوصال ، مبعثر الأبيات .

أما عن طبيعة الوحدة ، فإن الوحدة هي روح القصيدة ، وسرها الأكبر قوامها : (الفكرة المقصدية) التي تهدف إليها القصيدة ، هذه الفكرة المقصدية تولِّد شبكة من (عروق المعاني) أي : امتدادات فكرية متولدة من الفكرة الأم ، وتدعم هذه الفكرة وتقويها ، وتمتد عبر فصول القصيدة ، في نسيج متداخل متشابك ، وهي تؤثِّر في تشكيل معجم القصيدة ، ثم إنَّ لهذه الفكرة المقصدية طاقة تأثير هائلة ، تولد أمرًا عجيبًا ، هو : (الصورة الأم) التي تهيمن على كل الصور ، أي صورة مركزية ما تجدها في كل فصل من فصول القصيدة ، وهذه الصورة لاتكتفي بالامتداد عبر الفصول ، بل قد تتضخّم في بعضها ، وفي كل الأحوال تستمر في تدفقها وامتدادها ، حتى إذا ماتمت القصيدة ساقتك إلى المصب ، وهي عند التحليل تكتشف أولاً ، ثم تقودك إلى الفكرة المقصدية .

كما بدا أن للوحدة مدارج ، ترتبط بالنمط البنائي الذي تنتمي إليه القصيدة ، وهي تتدرج من : ظاهرة جدًّا إلى ظاهرة ، ثم متوسطة الظهور في القصيدة البسيطة ، وتتدرج من : (متوسطة الظهور ، إلى عميقة ، ثم عميقة جدًّا) في القصائد المركبة .

ثم الوحدة نوعان : وحدة عامة تشمل الشعر الجاهلي كله ، وهي المقاصد العامة الكبرى البارزة في القصائد الجاهلية ثم : (وحدة خاصة) تنفرد بها كل قصيدة عما سواها .

وهذا كله يؤكد أن الوحدة التي في القصيدة الجاهلية أتم ، وأرفع من التي وصفها كولردج ؛ لأنه أبرز وحدة الصورة ، ووحدة الإحساس ، وهما ينبثقان من الوحدة المقصدية التي لم يشر إليها .

وقد توصلت إلى النتائج المستخلصة من الدراسة التطبيقية التي تم فيها تحليل الشعر وفق منهج استلهم مباحث علم المناسبة ، وحاول أن يغرسها في قلب البحث الأدبي مثل : تحديد المعنى المحوري للنص ، والبحث في علل ترتيب الأجزاء ، وعلاقة المطالع بالخواتيم ، وعلاقة المطالع بالمقاصد ، وغيرها .

ثم رصدت بعد ذلك بشكل تفصيلي خطوات المنهج الذي سرت عليه في التحليل .

والله الهادي إلى سواء السبيل

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، ، ، ،

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

القرآن الكريم .

الحديث الشريف :

١- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني ، ت ٨٥٢هـ ـ فتح الباري شرح صحيح البخاري ، تحقيق : الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، مكتبة دار السلام (الرياض)، دار الفيحاء (دمشق) ، ط١ ، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م .

٢- ابن أبي الإصبع (عبدالعظيم بن عبد الواحد المصري ، ت ٦٥٤هـ) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تقديم وتحقيق : حفني محمد شرف ، وزارة الأوقاف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، دط١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥ .

٣- ابن الأثير ، (عز الدين ، علي بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم ، ت٦٣٠هـ) ـ الكامل في التاريخ . عني بمراجعة أصوله : نخبة من العلماء .

٤- ابن الأثير (ضياء الدين ، نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم ، ٦٣٧هـ) ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان د ط ، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م .

٥- الأصفهاني ، (أبو علي ، أحمد بن محمد بن الحسن ، ت ٤٢١هـ) ـ الأزمنة والأمكنة ، ضبطه وخرج آياته : خليل المنصور . دار الكتب العلمية . بيروت ، لبنان . ط١ ، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦ .

٦- الأصفهاني ، (أبو الفرج ، علي بن الحسين بن محمد الأموي القرشي ، ت ٣٥٦هـ) ـ الأغاني . شرحه وكتب هوامشه : عبد علي مهنا ، والأستاذ : سمير جابر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان . ط١ ، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٦م .

٧- الأصمعي ، (عبد الملك بن قريب ، ت ٢١٦هـ) .
الأصمعيات ـ تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون .
دار المعارف بمصر . ط٧ ، ١٩٩٣م .

٨- فحولة الشعراء ـ تحقيق المستشرق : ش . توري ، قدم له : صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م .

٩- الأعشى (ميمون بن قيس) ـ ديوان الأعشي الكبير ، شرح وتعليق : محمد محمد حسين ، المكتب الشرقي ، بيروت ، د ط ، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م .

١٠- امرؤ القيس بن حجر الكندي ـ ديوانه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٥ ، دت ، دار المعارف ، القاهرة .

١١- ابن الأنباري ، (أبو البركات ، كمال الدين ، عبد الرحمن بن محمد بن الأنباري ، ت٥٧٧هـ) نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، تحقيق : إبراهيم السامرائي ، مكتبة دار المنار ، الأردن ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ .
١٢- ابن الأنباري ، (أبو محمد ، القاسم بن محمد بن بشار ، ت ٣٠٥هـ) ـ ديوان المفضليات ـ مكتبة الثقافة الدينية ، بورسعيد ، مصر ، ط١ ، ١٤٢٠هـ ، ٢٠٠٠م .
١٣- الباقلاني ، (أبوبكر ، محمد بن الطيب الباقلاني ، ت ٤٠٣هـ) ـ إعجاز القرآن تحقيق : السيد أحمد الصقر ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، دت .
١٤- بشر بن أبي خازم ـ ديوانه ـ تحقيق : عزة حسن ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ط٢ ، د ت .
١٥- البغدادي ، (عبد القادر بن عمر البغدادي ، ت ١٠٩٣هـ) ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان . د ط ، دت .
١٦- البقاعي ، (برهان الدين أبو الحسن ، إبراهيم بن عمر البقاعي ، ت ٨٨٥هـ) ، نظم الدرر ، في تناسب الآيات والسور ، تحقيق : عبدالرزاق غالب المهدي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م .
١٧- البلاذري ، (أحمد بن يحيى بن جابر ، ت ٢٧٩هـ) ـ أنساب الأشراف تحقيق : سهيل زكار ، رياض زركلي ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ط١ ، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م .
١٨ ـ أبو تمام . (حبيب بن أوس الطائي ، ت ٢٣١هـ) ـ ديوانه ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، ط٥ ، د ت .
١٩- الثعالبي . (أبو منصور ، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ، ت ٤٣٠هـ) ـ فقه اللغة وأسرار العربية ، دار مكتبة الحياة ، بيروت . د ط ، دت .
٢٠- ثعلب ، (أبو العباس ، أحمد بن يحيى ثعلب ، ت ٢٩١هـ) ـ مجالس ثعلب، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م .
٢١- الجاحظ ، (أبو عثمان ، عمرو بن بحر ، ت ٢٥٥هـ) .
أ- البيان والتبيين ـ تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٢ دت .
ب - الحيوان ـ تحقيق : عبد السلام هارون . دار الجيل ، بيروت ، لبنان ب ط ، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م .
٢٢- الجرجاني ، (عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، ت ٤٧١هـ ، أو ٤٧٤ هـ) أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني (القاهرة) ، دار المدني(جدة) ط١ ، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م .
٢٣- دلائل الإعجاز ـ قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، دار المدني (جدة) ط٣ ، ١٤١٣هـ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م .
٢٤- ابن جني ، (أبو الفتح ، عثمان بن جني ، ت ٣٩٢هـ) ـ الخصائص تحقيق محمد علي النجار ، د ط ، د ت .

٢٥- الحادرة ، قطبة بن محصن الغطفاني ـ ديوانه ، تحقيق : ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، ط٣ ، ١٤١١هـ .
٢٦- حازم القرطاجني ، ت ٦٨٤هـ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، ط ، دت .
٢٧- ابن حبيب ، (أبو جعفر ، محمد بن حبيب ، ت ٢٤٥هـ) ـ المحبر ، عني بتصحيح الكتاب : إيلزه ليختن شتيتر ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، د ط ، د ت .
٢٨- الخطيب التبريزي ، (أبو زكريا ، يحيى بن علي بن محمد الشيباني ، ت٥٠١هـ) شرح اختيارات المفضل ، تحقيق : فخر الدين قباوه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .
٢٩- الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق : الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، مصر ، د ط ، دت .
٣٠- ابن خلكان ، (أبو العباس ، شمس الدين ، أحمد بن محمد بن خلكان ت ٦٨١هـ) ـ وفيات الأعيان . تحقيق : إحسان عباس ، دار الفكر ، بيروت ، د ط ، ١٣٩٨هـ .
٣١- الذهبي ، (أبو عبد الله ، شمس الدين الذهبي ، ت ٧٤٨هـ) ـ تذكرة الحفاظ ، دار الفكر العربي ، د ط ، د ت .
٣٢- ابن رشيق ، (أبو علي ، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ، ت ٤٥٦هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط٥ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .
٣٣- الزُّبيدي ، (أبوبكر ، محمد بن الحسن الزبيدي الأندلسي ، ت ٣٧٩هـ) ـ طبقات النحويين واللغويين ـ تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، بمصر ، ط٢ ، دت .
٣٤- الزمخشري ، (أبو القاسم ، جار الله محمود بن عمر الزمخشري ، ت ٥٣٨هـ) أساس البلاغة ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د ط، ١٤٠٩هـ .
٣٥- الكشاف ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
٣٦- زهير بن أبي سلمى ـ ديوانه ، صنعة : الأعلم الشنتمري ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
٣٧- أبو زيد القرشي ، (محمد بن أبي الخطاب القرشي ـ ت ٣١٠هـ) جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : خليل شرف الدين ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٩١م .
٣٨- ابن سلاّم . (أبوعبيد ، القاسم بن سلام ، ت ٢٢٤هـ) ـ الغريب المصنف تحقيق . محمد المختار العبيدي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ودار سحنون للنشر والتوزيع ، تونس ، ط٢ ، ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م .

٣٩- ابن سَلاَّم ، (محمد بن سلام الجمحي ، ت ٢٣١هـ) ـ طبقات فحول الشعراء قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، د ط ، د ت .
٤٠ - السليك بن السلكة ـ ديوانه ، قدم له وشرحه : سعدي الضناوي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م .
٤١- السيوطي ، (عبد الرحمن بن جلال الدين السيوطي ، ت ٩١١هـ) : ـ الإتقان في علوم القرآن . دار الفكر للطباعة والنشر ، د ط ، دت .
٤٢- المزهر في علوم اللغة وآدابها ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون ، دار الفكر ، د ط ، د ت .
٤٣- الشاطبي ، (أبو إسحاق ، إبراهيم بن موسى اللخمي الغرناطي ، ت ٧٩٠هـ) الموافقات في أصول الشريعة ، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.
٤٤- ابن طباطبا ، (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، ت٣٢٢هـ)ـ عيار الشعر تحقيق : عبد العزيز المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م ، دط.
٤٥- ابن عبد ربه الأندلسي ، (أحمد بن محمد بن عبد ربه ، ت ٣٢٨هـ) ـ العقد الفريد شرح : إبراهيم الأبياري ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
٤٦- العسكري ، (أبو هلال ، الحسن بن عبد الله العسكري) ـ جمهرة الأمثال . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . عبدالمجيد قطايش المكتبة العصرية . صيدا ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م .
٤٧- ابن عقيل ، (عبد الله بهاء الدين بن عبد الله بن عقيل القرشي الهاشمي ، ت ٧٦٩هـ) ـ شرح ابن عقيل تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، د ت .
٤٨- عمرو بن كلثوم التغلبي ـ ديوانه . تحقيق : أيمن ميدان ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط١ ، ١٤١٣هـ / ١٩٩١م .
٤٩- ابن فارس ، (أحمد بن فارس بن زكريا الرازي ، ت الأرجح ٣٩٠هـ) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق : عمر فاروق الطباع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ط١ ـ ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .
٥٠- المقاييس في اللغة . دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤١٥هـ .
٥١- الفخر الرازي ، (محمد بن عمر بن الحسين البكري ، ت ٦٠٤هـ) مفاتيح الغيب ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د ط ، ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .
٥٢- القالي ، (أبو علي ، إسماعيل بن القاسم ، ت ٣٥٦هـ) ذيل الأمالي والنوادر ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
٥٣- ابن قتيبة : (أبو محمد ، عبد الله بن مسلم الدينوري ، ت ٢٧٦هـ) ـ الشعر والشعراء ـ تحقيق : عمر الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، ط١، ١٤١٨هـ ، ١٩٩٧م.

٥٤- القفطي ، (جمال الدين أبو الحسن ، علي بن يوسف القفطي ، ت ٦٢٤هـ) انباه الرواة على إنباه النحاة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي . القاهرة ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
٥٥ ـ القيرواني ، (أبو إسحاق ، إبراهيم بن علي الحصري القيرواني) ـ جمع الجواهر في الملح والنوادر ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، د ت .
٥٦- ابن الكلبي ، (هشام بن محمد بن السائب الكلبي ـ ت ٢٠٤هـ) جمهرة النسب تحقيق : محمد فردوس العظم ، دار النهضة العربية ، دمشق ، د ط ، د ت .
٥٧- لبيد بن ربيعة العامري ـ الديوان ـ تحقيق : إحسان عباس التراث العربي ، سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء . الكويت ١٩٦٢م ، د ط .
٥٨- المرزوقي ، (أبو علي ، أحمد بن محمد بن الحسن ، ت ٤٢١هـ) ـ شرح ديوان الحماسة نشرة : أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٤١١هـ/١٩٩١م .
٥٩- المرقشان ، (المرقش الأكبر ، عمرو بن سعد ، والمرقش الأصغر : عمرو بن حرملة)ـ ديوان المرقشين ، تحقيق كارين ضياء ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٩٩٨م.
٦٠- المعري ، (أبو العلاء ، أحمد بن عبد الله . ت ٤٤٩هـ) ـ رسالة الغفران ، تحقيق وشرح : عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف ، ط١٠، د ت .
٦١- معمر بن المثنى . (أبوعبيدة ، معمر بن المثنى . ت ٢١٠هـ) ـ أيام العرب قبل الإسلام تحقيق : عادل جاسم البياتي ، عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية ط١ / ١٩٨٧م .
٦٢- نقائض جرير والفرزدق ـ مطبعة بريل ، مدينة ليدن ـ سنة ١٩٠٥م .
٦٣- المفضل الضبي ، (المفضل بن محمد بن يعلى الضبى : ١٧٨هـ) ـ المفضليات تحقيق : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف ، بيروت ، لبنان ، ط٦ ، د ت .
٦٤- ابن ميمون ، محمد بن المبارك ، المتوفى ٥٨٩هـ ـ منتهى الطلب من أشعار العرب ، تمهيد : سيدة حامد زينب القوصي ، منيرة المدني ، إشراف حسين نصار ، مطبوعات دار الكتب المصرية ، القاهرة ، د ط ، ١٩٩٩م .
٦٥- ابن منظور (أبو الفضل ، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ـ ت ٧١١هـ) ـ لسان العرب دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
٦٦- النابغة الذبياني ، (زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني) ـ ديوانه . جمعه وشرحه : محمد الطاهر بن عاشور ، نشر : المكتبة التونسية للتوزيع د ط، ١٩٧٦م .
٦٧- ابن النديم ، (أبو الفرج ، محمد بن إسحاق ، ت نحو ٣٨٥هـ) ـ الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .

٦٨- النويري ، (شهاب الدين ، أحمد بن عبد الوهاب النويري ، ت ٧٣٣هـ) ـ نهاية الأرب في فنون الأدب . المؤسسة المصرية العام للتأليف ، الترجمة والطباعة ، والنشر د ط، د ت .
٦٩- الهذليون ـ ديوان الهذليين ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د ط ، د ت .
٧٠- ابن هشام ، (أبو محمد ، عبد الله جمال الدين يوسف بن هشام الأنصاري المصري ت ٧٦١هـ) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، شرح : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، د ط ، د ت .
٧١- ابن هشام (عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري ، ت ٢١٣هـ ، أو ٢١٨هـ) السيرة النبوية ، تحقيق : مصطفى السقا ، وآخرون ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .
٧٢- الهمداني ، (لسان اليمن ، الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني ، ت الأرجح ٣٤٤هـ) صفة جزيرة العرب ، تحقيق : محمد بن علي الأكوع الحوالي ، أشرف على طبعه : حمد الجاسر منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، الرياض ، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م .
٧٣- ياقوت الحموي ، (ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي ـ ت ٦٢٦هـ) ـ معجم الأدباء ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٣ ، ١٤٠٠هـ ، ١٩٨٠م .
٧٤- معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ١٣٩٧هـ ، ١٩٧٧م ، د ط .

ثانيًا ـ المراجع :

١- إحسان عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان، ط٥ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
٢- أحمد أمين ـ فجر الإسلام ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١٠ ، ١٩٦٩م.
٣- أحمد الحملاوي ـ شذا العرف في فن الصرف ، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، د ط ، دت .
٤- أحمد الشايب ـ تاريخ النقائض في الشعر العربي ـ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٨م .
٥- أحمد قَبَّش ـ الكامل في النحو والصرف ، ط٢ ، ١٩٧٤م .
٦- أحمد مختار عمر ـ اللغة واللون ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٧م .
٧- أنور عليان أبو سويلم ـ الإبل في الشعر الجاهلي ، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا ، والنقد الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
٨- بسَّام قطّوس ـ وحدة القصيدة في النقد الأدبي الحديث ـ جامعة اليرموك ، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية إربد ، الأردن ، ط١ ، د ت .

٩- ثناء أنس الوجود ـ رمز الماء في الأدب الجاهلي ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ط ، ٢٠٠٠م .
١٠- جواد علي ـ المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين بيروت ، مكتبة النهضة ، بغداد ط٣ ، فبراير ، ١٩٨٠م .
١١- حاتم الصكر ـ ترويض النص ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، ١٩٩٨م .
١٢- حسن البنا عز الدين ـ الكلمات والأشياء ، دار المناهل ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٠٩هـ .
١٣- حنا فاخوري ـ تاريخ الأدب العربي ، المطبعة البوليسية ، د ط ، د ت .
١٤- حياة جاسم ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط٢ ، ١٩٨٦م .
١٥- ريتا عوض ـ بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م .
١٦- خير الدين الزركلي ـ الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط٤ ، ١٩٧٩م .
١٧- سعيد الأيوبي ـ عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ، الرباط ، ب ط ، ١٩٨٦م .
١٨- شوقي ضيف ـ العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٨ ، د ت .
١٩- المؤلف نفسه ـ في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٧ ، د ت .
٢٠- صلاح فضل ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
٢١- طه حسين ـ حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١٤ ، د ت .
٢٢- عادل الفريجات ـ الشعراء الجاهليون الأوائل ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٤م .
٢٣- عبد الرحمن بدوي ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .
٢٤- عبد السلام هارون ـ نوادر المخطوطات ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .
٢٥- عبد العزيز حمودة :
أ- المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، العدد ٢٣٢ ، ذو الحجة ١٤١٨هـ ، إبريل ، نيسان ١٩٩٨م .
ب - المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية .
عالم المعرفة ، العدد ٢٧٢ ، جماد الأولى ، ١٤٢٢هـ ، أغسطس ٢٠٠١م .
٢٦- عبد العزيز شحادة ـ الزمن في الشعر الجاهلي دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، د ط ، ١٩٩٥م .

٢٧- عبد العزيز عتيق ـ علم المعاني . دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، ٥-١٤هـ .
٢٨- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م .
٢٩- عبد الله الطيب ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الجزء الأول ، دار الآثار الإسلامية ، الكويت ، ط٣ ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م. الجزء الثالث ، دار الآثار الإسلامية ، الكويت ، ط٢ ، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م ، الجزء الرابع ، وزارة الإعلام ، الكويت ، د ، ١٩٩٦م .
٣٠- عبد الله دراز ـ النبأ العظيم ، نظرات جديدة ، في القرآن ، دار القلم ، د ط ، د ت .
٣١- عبدالوهاب المسيري ـ الحداثة ومابعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، ط١، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م .
٣٢- عز الدين إسماعيل ـ الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة . آفاق عربية ، بغداد ، العراق ، ط٣ ، ١٩٨٦م .
٣٣- عفيف عبد الرحمن ـ مكتبة الأدب الجاهلي ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م .
٣٤- علي مراشدة ـ بنية القصيدة الجاهلية ، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني ، عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن ، ٢٠٠٦م .
٣٥- كمال أبوديب ـ الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، ١٩٨٦م .
٣٦- كولريدج ـ النظرية الرومانتيكية في الشعر ، سيرة أدبية ـ ترجمة : عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، د ط .
٣٧- لطفي عبد البديع ـ الشعر واللغة . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٩م .
٣٨- ليونارد جاكبسون ـ بؤس البنيوية ، الأدب والنظرية البنيوية ، ترجمة : ثائر ديب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠١م ، د ط .
٣٩- مجدي وهبة وكامل المهندس ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م .
٤٠- محمد أبو موسى :
- تقريب منهاج البلغاء ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦هـ .
٤١- خصائص التراكيب ، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان ، مكتبة وهبة ، ط٤ ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
٤٢- دراسة في البلاغة والشعر ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م .
٤٣- دلالات التراكيب ، دراسة بلاغية ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.
٤٤- قراءة في الأدب القديم ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٨م .

٤٥- مدخل إلى كتابي عبد القاهر ـ مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م .
٤٦ - مراجعات في أصول الدرس البلاغي ـ مكتبه وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م .
٤٧- محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د ط ، ١٩٩٢م .
٤٨- محمد عناية الله محمد ـ إمعان النظر في تناسب الآي والسور رسالة ماجستير مخطوطة في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية كلية أصول الدين ، الرياض ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .
٤٩- محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، د ط ، د ت.
٥٠- محمد النويهي ـ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٦٠م .
٥١- محمود شاكر ـ جمهرة مقالات الأستاذ محمود شاكر ، جمع : عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ .
٥٢- المتنبي ، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ـ دار المدني بجدة ، د ط ، ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٧م .
٥٣- نمط صعب ، ونمط مخيف ، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، ط١ ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .
٥٤- مسعد العطوي ـ المقطعات الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام مكتبة التوبة ، الرياض ، ط٢ ، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م .
٥٥- مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة القاهرة ، دار المعارف ، د ط ، د ت .
٥٦- مصطفى ناصف ـ قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م .
٥٧- مي يوسف خليف ـ القصيدة الجاهلية في المفضليات ، دراسة مكتبة غريب ، د ط ، د ت
٥٨ - ناصر الدين الأسد ـ مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٦٩م .
٥٩- نبيل علي ـ الثقافة العربية وعصر المعلومات ، عالم المعرفة ، العدد (٢٧٦) ديسمبر ، ٢٠٠١م .
٦٠- نصرت عبد الرحمن ـ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

٦١- وليد قصّاب ، جمال شحيّد ـ خطاب الحداثة في الآدب ، الأصول والمرجعية ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ١٤٢٦هـ ، ٢٠٠٥م .
٦٢- وهب رومية ـ شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ، العدد (٢٠٧) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس أذار ، ١٩٩٦م .
٦٣- المؤلف نفسه ـ بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي ، دار سعد الدين ، دمشق ، سوريا ، د ط ، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م .
٦٤- يحيى الجبوري ـ المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧م .
٦٥- يوسف بكار ـ بناء القصيدة العربية ، دار الإصلاح للطبع والنشر ، الدمام ، د ط ، دت.
٦٦- يوسف خليف ـ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، مكتبة غريب ، د ط ، د ت.
٦٧- يوري لوتمان ـ تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف .

ثالثًا ـ الأبحاث والدوريات :

١- خالد سليكي ـ النقد الأدبي الحديث والحداثة ، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي ، بحث منشور في مجلة : [عالم الفكر ، المجلد ٣١ ، العدد (٢) ١٢ أكتوبر ، ديسمبر ، ٢٠٠٢م .
٢- عبد الحكيم راضي ـ بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربي ، مجلة (شعر) ، العدد(٨) سنة ١٩٧٧م].
٣- هـ . فان جلدر ـ الأنواع في تعارضها [النسيب والفخر] ـ بحث منشور في مجلة : [فصول] عدد خاص عن : [قراءة الشعر القديم] المجلد (٤) العدد الثاني ، صيف ١٩٩٥ صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٣
التمهيد	٩
الباب الأول	
الدراسة النظرية	
بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها ، تحديد المصطلح والمنهج	
(١٩-١٧٨)	
المبحث الأول	
بناء القصيدة	
(٢٠-٥٤)	
أولاً : البناء	٢٠
ثانياً : القصيدة	٢٣
ثالثاً : تحليل أفقي لأنماط بناء القصيدة الجاهلية في المفضليات	٣٦
المبحث الثاني	
الوحدة	
(٥٥-١٦٣)	
أولاً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي الحديث.....	٥٦
١- تيار الإنكار القاطع	٥٧
٢- تيار التردد والحيرة	٦٧
٣- تيار الإثبات	٨٠
ثانياً : (وحدة القصيدة العربية الجاهلية) في النقد العربي القديم	١٠٤
١- نصوص يشوبها الغموض في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة).....	١٠٤
٢- نصوص واضحة في إشارتها لمبدأ (وحدة القصيدة).....	١١٨
ثالثاً : (وحدة القصيدة الجاهلية).....	١٤١
١- براهين إثبات وجودها	١٤٢
٢- طبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية ، وماهيتها	١٥٠

٣- مدارج الوحدة ١٥٥
٤- أنواع الوحدة ١٥٦
٥- علاقة البناء بالوحدة ١٥٧

المبحث الثالث

المنهج ، والخروج من زمن التيه

(١٦٥-١٧٨)

أولاً ، مشكلة المنهج ١٦٥
ثانياً : منهج تحليل الشعر ، وعلم المناسبة ١٦٨
ثالثاً : طبيعة المنهج في هذا البحث ١٧١

الباب الثاني

الدراسة التطبيقية

(١٧٩-٣٧٨)

المبحث الأول

القصائد البسيطة

(١٨٣-٢٥٦)

أولاً : قصيدة (عبد يغوث الحارثي) اللسان الأسير ١٨٣
ثانياً : قصيدة (الحادرة) كفاح اليد الفتية نحو السمو ٢١٠

المبحث الثاني

القصائد المركبة

(٢٥٧-٣٧٨)

أولاً : القصائد الثنائية الفصل ٢٥٧
١- قصيدة (عميرة بن جعل) سنان النار بين الإخوة الأعداء..... ٢٥٧
٢- قصيدة (خراشة العبسي) أناشيد الرماح ٢٦٩
ثانياً : القصائد المتعددة الفصول..... ٢٨١
١- قصيدة (متمم بن نويرة) الراحلون إلى الغول ٢٨١
٢- قصيدة (المرقش الأكبر) رقش على القبر ٣٢٧
الخاتمة ٣٧٩
قائمة المصادر والمراجع ٣٨٥
الفهرس ٣٩٥