الباب الأول

الطبيعة في البنية الفنية لشعر الهذليين

الفصل الأول

أولاً : في مقاطع الافتتاح.

ثانياً : في مقطع المرأة.

ثالثاً : في مقطع الشكوى.

رابعاً : في مقطع الطلل.

خامساً : في مقطع الضعن.

سادساً : في مقطع الحكمة.

سابعاً : في مقطع الطيف.

ثامناً : في مقطع حوار العاذلة (اللائمة).

تاسعاً : في الافتتاحات الأخرى.

الفصل الأول

أولاً: في مقطع الافتتاح.

لا يختلف الدارسون جميعاً في تقرير دقيقة ابتداء النموذج الشعري للقصيدة الجاهلية، بافتتاح تعارفت عليه عموم التجارب الشعرية، وهم أيضاً لا يختلفون في اختيار المصطلح النقدي في تسمية الأدوات الفنية لمكونات هذا الافتتاح (الطلل والنسيب والضعن والحوار وافتتاحات أخرى) ولكنهم قد اختلفوا في تفسير هذه الافتتاحات، لذلك انشغلوا – قديماً وحديثاً – كثيراً في دراسة تفاصيلها ضمن البنية الفنية والفكرية للقصيدة العربية في العصر الجاهلي، وقد ذهبوا في ذلك مذاهب شتى، منطلقين فيها من أسس ومقومات كثيرة، يقترب بعضها من واقع الحياة في ذلك العصر، فابن قتيبة يعد من أشهر النقاد القدماء الذين تصدوا لتعليل هذه الافتتاحات، فهو يرى (إن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الضاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق... ليميل نحوه القلوب... لأن التشبيب قريب من النفوس... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقب بإيجاب الحقوق...)[1].

وهو تفسير موضوعي لا يخلو من التماس الجانب النفسي، أما المحدثون فلهم في لوحة الافتتاح آراء كثيرة، إذ يرى بعضهم أنها تمثل (الحرمان من الوطن المكاني)[2]، (أو البكاء على الحظ التعيس)[3]. أو أنها (محاولة استرجاع صورة الماضي المفقود)[4].

كما يحاول أحد النقاد في تفسيره لتلك الافتتاحات التمسك بتعليلات يحاول أن يجعلها نابعة من واقع ذلك العصر، فالمستشرق فالتر بروانه – مثلاً – يعتقد أن لوحة الافتتاح تمثل (الركون والموت)[5]. ويرى آخرون أنها (إما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان)[6]، أو أنها (النصب التذكارية المقدسة)[1]، ولنا بصدد التوسع في مناقشة

---

(1) الشعر والشعراء: 1/ 74-75.
(2) الطبيعة في الشعر الجاهلي: 260.
(3) الشعر العربي بين التطور والجمود: 34.
(4) قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية: 6 (بحث).
(5) ينظر: ملخص رأيه وآراء أخرى معتمدة منه مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: 216-223.
(6) الأساطير: 84.

تلك الآراء، لكننا نميل إلى أن الافتتاح غالباً أكثر التصاقاً بعامل الزمن (فهو الذي يعود بالشاعر إلى الماضي ويمنحه فرصة تأمل حنين مضت)[2].

ويبدو أن آراء النقاد – التي عرضناها – في افتتاحات القصيدة الجاهلية، انطلقت من مجمل الشعر العربي قبل الإسلام بغض النظر عن اقتداره القبلي أو الزمني، فهي لم تميز بين افتتاحات شعر هذيل أو أية قبيلة أخرى، أو بين القصائد التي قيلت في زمن مبكر من الحقبة الزمنية للعصر الشعري الجاهلي أو في زمن متأخر منه، إن هذا يدعونا إلى القول بأن النتاج الشعري الجاهلي قد اتسم بكونه نتاجاً شعرياً متكاملاً، لذلك فإننا نزعم أن افتتاحات الشعراء الهذليين تكاد لاتختلف عن الافتتاحات التقليدية لقصائد الشعراء الجاهليين، إلا أنها قد تفردت بشيء ما منها خصوصيتها ضمن الإطار العام لمحاكاة الشعر الجاهلي، وهذا ما سيتكفل البحث بتأكيده أو نفيه.

ثانياً: في مقطع المرأة[3].

يشكل مقطع المرأة عند الجاهليين قطاعاً كبيراً من افتتاحاتهم الشعرية[4]، ويبدو أن الطبيعة دخلت هذا الافتتاح[1] من خلال صورها الصامتة لاسيما في ظواهرها

---

(1) رمز المرأة في أدب أيام العرب: 75 (بحث).
(2) البناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام: 274.
(3) يكون المعيار الكمي هو المنطلق الخارجي في تحليل دراستنا للإفتتاحات الهذلية.
(4) لعل الجدول الآتي يؤيد ما ذهبنا إليه، حيث يظهر الجدول أن نسبة مقاطع المرأة عند أربعة شعراء جاهليين تمثل أكثر من50% من مجموع افتتاحات قصائدهم الشعرية المكتملة وهي – كما نظن – نسبة عالية، ولعلها تعطي لنا مؤشراً علمياً مناسباً لهذا الافتتاح في القصيدة الجاهلية عموماً.

ت	اسم الشاعر	مقاطع الافتتاح بالمرأة	عدد القصائد المكتملة
1-	عمرو بن قميئة	05	09
2-	الطفيل الغنوي	03	13
3-	زهير بن أبي سلمى	09	26
4-	الأعشى	35	44
	المجموع	52	92

ذات المدلولات المعبرة عن جمال المرأة، ومن خلال صورها الجزئية، إذ تمثل (الظبية) أهم مفردات اللوحة الطبيعية، إذ أودعها الشعراء صورة المرأة الجميلة من خلال تشبيه المرأة بها[2].

ويحتل مقطع المرأة عند الهذليين المرتبة الأولى من مجموع افتتاحاتهم الشعرية الأخرى[3]، وكما افتتن الهذليون بالمرأة وهاموا بها افتتنوا بالطبيعة وهاموا بها، فهم كما يبدو قد أفادوا من توظيف الطبيعة كما تعارفت عليها مقاطع المرأة في القصيدة الجاهلية، فأبو صخر الهذلي أشرك بعض المفردات الطبيعية الصامتة في إحدى افتتاحاته الغزلية حين قال:

هلِ القَلْبُ عنْ بَعضِ اللّجاجَةِ نازِعُ ... وهَلْ ما مَضى مِنْ لذّةِ العَيشِ راجِعُ

لَنا مِثلَ ما كُنَّا إذَا الحَيُّ جيرَةٌ ... وَقَى ذَلِكَ العَيشَ الغَمامُ اللّوامِعُ

لَيالِيَ إذْ لَيْلَى تَدانَى بِها النَّوى ... ولمَّا تَرُعْنا بِالفِراقِ الرَّوائِعُ[4]

وقَّر مقطع الافتتاح اهتمام الشاعر بالطبيعة الصامتة بعد أن جعل من (الغمام اللوامع) أهم تلك المفردات وأقدرها في التعبير عن المشاعر الإنسانية، لذلك فقدرة الشاعر الإبداعية قد هيَّأت له اختيار المفردات الطبيعية الصامتة لكونها تمثل ما يتمنى الشاعر لديار أحبَّته، إذ الدعوات لها بالسُّقيا التي توفرها الطبيعة الصامتة، كما حملت مقاطع المرأة الهذلية صوراً أخرى من الطبيعة الصامتة، إذ يصور لنا بدر بن عامر الهذلي ما يعانيه جراء تجشمه لأهوال الطبيعة، اذ يقول:

---

(1) لن لا نوافق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد في النظر إلى الافتتاحات الفنية أغراضاً شعرية، فهو يرى أن (الأطلال والنسيب بالمرأة، والوصف... من الأغراض المألوفة في شعرنا القديم) ينظر: قضايا الشعر في النقد العربي: 1/ 116.

(2) ترد الظبية في مقاطع المرأة كثيراً، ينظر دواوين: علقمة الفحل: 84، وبشر بن أبي خازم:3، وقيس بن الخطيم: 124، وأوس بن حجر: 13، وزهير: 33، والمفضلية: 83/16 للمرار بن منقذ، والحطيئة: 5، وكعب بن زهير: 83و89، وعبدة بن الطبيب: 58، وابن مقبل: 143، والنعمان بن بشير الأنصاري: 163، وحميد عبد بني الحارث: 15و58، والشماخ 52، وحميد بن ثور الهلالي: 50.

(3) وفر لنا الجرد الإحصائي لموروث هذيل الشعري (25) خمسة وعشرين افتتاحاً بمقاطع المرأة، ينظر شرح أشعار الهذليين: 1/ 42و70و88و171و183و205و254و463، 2/ 524و540و542و565و573و611و634و748و897و909و934و945، 3/ 1057و1143 و1172، إن هذا الكم يشكل ما يقارب 27% من مجموع افتتاحات الهذليين الشعرية، وهي نسبة عالية – كما نظن – عند مقارنتها بافتتاحاتهم الأخرى.

(4) شرح أشعار الهذليين: 2/ 934.

بخِـلَـَتْ فُطَيمَـةُ بالـذِي تُـوليني إلاّ الكـــلامَ وقَلّمـــا يُجـــدِيني

أَفَطِـيمَ هَـلْ تَـدرينَ كَـمْ مـنْ مُتلِـفٍ جَـــاوزْتُ لا مَرعًـــى ولا مَـْـكُونِ

غُوريَّـــــهُ نَجدِيَّـــــهُ شَرقِيَّـــــهُ غَربِيَّـــــهُ مُتَشابِـــــهٍ مَلعُـــــونِ[1]

تمثل أبيات المقطع صوراً طبيعية كثيرة هيأها الشاعر لتكوّن أهم مفردات بنية اللو□ة الفنية، فاجتيازه لتلك المفاوز الوا□عة كان في طبيعة معينة، إذ لا مرعى ولا م□كن فضلاً عن كونها طرقاً مو□شة مخيفة، وأن اختلفت بيئاتها وتعددت[2]، بيد أن الشاعر وجد في الطبيعة وصورها طمو□ه الفني في الإعلان عن فتوته وشجاعته أمام من يـ□ب، لهذا كان للطبيعة أثر مهم في مقطع المرأة، الأمر الذي يدعونا إلى القول بأن الطبيعة من خلال صورها الصامتة قد وفرت للشاعر القدرة على إظهار شجاعته وقدرته الفردية المتميزة، فضلاً عن رصده وتذوقه لما يـ□يط به من صور الطبيعة[3]. وكما وظف الهذليون مفردات الطبيعة الصامتة عمدوا إلى توظيف مفرداتها الـ□ية ليرفدوا بصورها لو□ات المرأة ضمن قصائدهم، وذلك من خلال مفردات الطبيعة الأكثر ارتباطاً بالمرأة والمعبرة في الوقت ذاته عن عمق ارتباط الشاعر الهذلي بموروث الجاهليين الشعري عموماً (في وصف خلجات النفس إزاء روعة الطبيعة)[4]، فأبو ذؤيب الهذلي أشرك الظبية[5] في إ□دى افتتا□اته الغزلية، □ين قال:

ألا زَعَمَـــتْ أَســـماءُ أَنْ لا أُحِبَّهـــا فَقُلْـتُ بَلَـى، لَـولا يُنـازِعُني شُـغْلي

لَعَمـرُكَ مـا عَيْـــاءُ تَنـــأ شـادِناً يَعِـنٌّ لَهـا بـالجزعِ مِـنْ نَخِـبِ النَّجـلِ

إذا هِـــيَ قامَـــتْ تَقشَـــعِرُّ شَـــواتُها ويُشرِقُ بَـيْنَ اللِّيـتِ مِنهـا إلـى الصَّـقلِ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 407-408، متلف: طريق يتلف الناس فيه.

(2) ترد مثل تلك الأوصاف للمفاوز والطرق المو□شة وما فيها من مظاهر طبيعية أخرى في دواوين: المثقب العبدي: 50، والمرقش الأكبر: 876، وتأبط شراً: 91و128، وعبيد بن الأبرص: 26، وبشر بن أبي خازم: 203، والأعشى: 17، ولبيد بن ربيعة العامري: 66، والمفضلية: 75/ 276، لأبي قيس بن الأ□لت الأنصاري وكعب بن زهير: 46، و□يد بن أبي كاهل اليشكري.

(3) ينظر: الـ□ب عند العرب: 13.

(4) تاريخ الشعر العربي □تى نهاية القرن الثالث الهجري: 66.

(5) يرى البعض □بب تشبيه المرأة بالظباء والبقر (لأن الـ□اء يُشبَّهن بهن في □□ن عيونهن) ينظر: الموازنة: 2/ 59.

وما أُمُّ خِشْفٍ بالعلايَةِ تَرتَعِي وتَرمُقُ أَياناً مُخاتَلَةَ الـبَلِ[1]

يكشف هذا المقطع عن اهتمام الشاعر بهذه المفردة الطبيعية (عيساء) والتي تغرقت مجمل أبيات المقطوعة تقريباً، ولعل ذلك مرده إلى إيمان الشاعر بقدرة الطبيعة الـية من خلال صورة الظبية في التعبير عن صفات ـبيبته أـماء[2].

لذلك جاء اختيار الشاعر لهذه المفردة اختياراً موفقاً يـتند فيه على موروثه الشعري، ولا تـتبعد أن يكون تـتغراق الشاعر في تفصيل صفات الظبية قد فتح أمامه أفقاً وـعاً في التثبت بهذه الـبيبة من خلال الطبيعة، ويطالعنا ـاعدة بن جؤية الهذلي، كذلك في أـد مقاطعه الغزلية مشبهاً المرأة بالظبية في معرض ـديثه عن الـبيبة، إذ قال:

هَجَرَتْ غَضُوبٌ وـبَّ مَن يَتَجنَّبُ وَعَدَت عـوادٍ دُونَ وَلْيِكِ تَشعَبُ

شـابَ الغُـرابُ ولا فـؤادُكَ تـارِكٌ ذِكْـرَ الغَضُـوبِ ولا عِتابُـكَ يُعتَـبُ

وكَأَنَّمـا وافـاكَ يَـومَ لَقِيتَهـا مِـنْ وَـشٍ وَجـرَةَ عاقِـدٌ مُتربَّـبُ

خَرِقٌ فَضِيضُ الطّرفِ أَورُ شادِنٌ ذُو ـُوَّةٍ أَنُـفُ المـارِبِ أَخطَـبُ

بَشَرِيَّـةٌ دَمِـثِ الكَثِيـبِ بـدُورِهِ أَرْطـى يَعُـوذُ بِـهِ إذا مـا يُرطَـبُ

يتقـي بِـهِ كُـلِّ عشيَّـةٍ فالمـاءُ فَـوقَ مُتُونِـهِ يتَصَـبَّبُ[3]

ولقد وفرت الطبيعة من خلال مفرداتها المتـركة في هذا الافتتاح، والمتمثلة بصورة الغراب الذي تـتعار له الشاعر الشيب تعبيراً عن طول أمد العلاقة الغولية، وبصورة الظبية التي فصل الشاعر في صفاتها بأبيات تزيد على نصف مقطع الافتتاح فرصة الإنطلاق تـو الطبيعة وانتقاء ما ينا ـبه من صورها الـيوانية المختلفة، إذ تظهر تلك الظبية راعية في النبت، ممرعة، فاترة الطرف، متـركة، في ظهرها خطوط تضرب إلى الـواد، إذا ما أصابها بلل فإنها تـتغيث بشجرة

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 88-90، عمياء ظبية، تتـأ: تـوق، الجزع: جانب الوادي.
(2) ترى البا ـثة ـياة جـم بأن (أـماء) من جملة الأـماء التقليدية للمرأة في مقدمات كثير من الشعراء، وهذا لا ينفي عن تلك المقدمات صدقها وأصالتها النفـية. ينظر: وـدة القصيدة في الشعر العربي ـتى نهاية العصر العبا ـي: 192.
(3) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1097-1100، العاقد: الذي قد ثنى عنقه، متربب: أي متربب في النبت، دمث: لين.

الأرطاة[1]، والتي يبدو أن الطبيعة قد هيأتها مفردة طبيعية لها القدرة على حماية المفردات الحيوانية من العوامل الطبيعية القاسية كالبرد والمطر...، ولعل الطبيعة من خلال هذه المفردة الحيوانية (الظبية) وما حملته من صفات حسية[2] وفرت للشاعر – – كما نظن – فرصة مناسبة لتفريغ مجمل عواطفه ومشاعره الوجدانية، لذلك جاء اختياره موفقاً لتلك المفردة لأنها هي الأقدر على حمل صفات المرأة والتعبير عنها، ولعل استغراق قاعدة بن جؤية في أوصاف الظبية يعود إلى قدرة الطبيعة الحية في التعبير عن عمق حبه لـ(غضوب) وتعلقه بها[3].

وثمة افتتاح غزلي آخر يوظف فيه عمرو بن الداخل الهذلي الظبية في معرض حديثه عن المرأة، حين قال:

تَـــذَكَّرَ أَمَّ عبـــدِ اللهِ لمَّـــا نَأتِـــهِ والنَّـــوى مِنْهـــا لَجُـــوجُ

ومـا إنْ أُثـورُ العَينَـينِ رخـصٌ الـ عظـــامِ تَـــرُودُهُ أَمٌّ هَـــدُوجُ

بِأَحْسَنَ مَضْغاً مِنهـا وجِيـداً غَـداةَ الجِـرِ مضْغُها بَلِـيجُ[4]

تكشف لنا أبيات هذا النموذج قدرة الطبيعة الحية من خلال (الظبية) على التعبير عن حالة الشاعر النفسية، إذ تمثل صورة الظبية وولدها (أثور العينين) والحديث العهد بالنتاج عندما تتعهده وترعاه أم عطوف نوعاً من المقارنة بين المرأة والظبية، ولهذا يبدو أن شغف الشعراء بالطبيعة دفعهم إلى أن يجعلوا من الظبية المعادل الحقيقي للحبيبة، وهذا يقودنا إلى القول بأن تأصل الطبيعة في نفوس الشعراء كان الباعث الحقيقي وراء ذلك الاهتمام كله، فاستمدوا أجمل ما في تلك البيئة وألقوه بالمرأة[5].

---

(1) يبدو أن الشعراء قد رصدوا هذه المفردة النباتية (الأرطاة) ولجوء الحيوانات للاحتماء بها، ينظر دواوين: امرئ القيس: 102، والنابغة: 202، ولبيد بن ربيعة: 143، والشماخ: 331.

(2) يرى الدكتور حسين عطوان أن (الصفة الحسية هي التي غلبت على أذواق الشعراء، وهي صفة تتلاءم مع صورة الحياة الجاهلية) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: 136.

(3) لعلنا نؤيد ما ذهب إليه الدكتور محمد عبد القادر حسين بينما ربط بين وصف الشاعر بمظاهر الطبيعة (وأوقات الفراغ الطويلة التي كانت تتيح له فرصة التأمل في مظاهرها المتعددة من حوله) ينظر: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي: 212.

(4) شرح أشعار الهذليين: 2/ 611-612، هدوج: لها حنين وتهدج، أي تقطع صوتها تقطيعاً، بليج: واضح البين.

(5) ينظر: الغزل في العصر الجاهلي: 433.

من ذلك كله نستنتج بأن الصور الطبيعية التي تحتوتها مقاطع المرأة الهذلية هي ذاتها التي تحتوتها القصيدة الجاهلية – بوصفها (المثال التقليدي للشعر العربي)[1]- دون أن تكون للهذليين أية زيادة أو إضافات خارج هذا الاتجاه، فوظفوا الصور الطبيعية الصامتة ذاتها لاسيما تلك التي عبرت عن التذكير بالمرأة أو العلاقة معها، أما صور الطبيعة الحية فجاءت عند الهذليين كذلك من الإطار التقليدي الذي رسم أبعاده الجاهليون، فتمثل (الظبية) أهم تلك الصور وأكثرها وروداً في مقاطع لوحات المرأة الهذلية، ونغلب الظن بأن هذا مرده إلى أن (الظبية) هي أكثر صور الطبيعة الحية قدرة على تمثل صفات المرأة وفي كونها أهم تلك الصور ثرية وحركة في توجيه أدواته الشعرية، كما يلائم عوالمهم النفسية، فضلاً عن كونها إحدى المفردات الحيوانية التي ألفتها البيئة العربية، لذلك تعتمد الشعراء عواطفهم (من بيئتهم وحياتهم ومن الطبيعة التي يرون)[2].

ولابد لنا من الاعتراف بأن خصة الطبيعة الصامتة في مقاطع لوحات المرأة عند الهذليين وغيرهم جاءت قليلة موازنة بصورة الطبيعة الحية، والسبب – كما نراه – يعود إلى أن الحديث عن المرأة يرتبط بالعواطف الإنسانية فلا يريد الشاعر تلك العواطف تناولاً جامداً بقدر ما أراد أن يمنح تلك الأشياء شيئاً من الحركة والحياة، والتي كانت الطبيعة الحية أقدرعلى التعبير عن ذلك كله، فشخَّص الهذليون بذلك الطبيعة الحية – حتى صارت أليفتهم[3]- من خلال صورها المؤنسة بمشاعرهم الوجدانية.

ثالثاً: في مقاطع الشكوى.

(1) الغزل في العصر الجاهلي: 414.

(2) وذلك ما تأكد لدينا من خلال الجرد الإحصائي الذي أجريناه على موروث هذيل الشعري إذ يؤشر لنا الجدول الآتي الدليل العلمي المناسب في تعامل الهذليين مع الطبيعة وصورها في مقاطع الافتتاح بالمرأة:

عدد المقاطع	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
المرأة الهذلية المتحركة	الصامتة		المتحركة	الصامتة
25	7		10	-

-

(3) ينظر: دراسات في الشعر العربي: 179.

ورد الافتتاح بالشكوى في موروثنا الشعري الجاهلي بصور فنية متعددة أهمها: الشكوى من الدهر والزمن[1]، والشكوى من الشيب وبكاء الشباب[2]، والشكوى من هموم مبهمة[3]، وتدخل الطبيعة في تلك الصور من عموم مفرداتها، ونحن نميل إلى الظن بأن ثمة توافق بين البواعث الحقيقية للشكوى وبين اختيار المفردات الطبيعية عند معظم الشعراء الجاهليين والهذليين، إذ جاءت الطبيعة أهم مفردات مقاطع الشكوى الهذلية بصورها الفنية المتعددة[4]، لذلك نعينا إلى استقصاء الطبيعة في موروث هذيل الشعري من خلال مقاطع الشكوى المتعددة، وهي لا تعدو عندهم الحالات الأتية:

(1) ينظر هذا الافتتاح في دواوين:عدي بن زيد العبادي: 59، وحاتم الطائي: 39، والأعشى: 15.
(2) ينظر هذا الافتتاح في دواوين: سلامة بن جندل: 89، والأفوه الأودي: 16، والطفيل الغنوي: 81، وعدي بن زيد: 113و123، والنمر بن تولب: 37، ودريد بن الصمة: 61، والمفضلية: 42و108 لجابر بن عبني التغلبي، وكعب بن زهير: 70.
(3) ينظر هذا الافتتاح في دواوين: المهلهل بن ربيعة: 279، والمثقب العبدي: 15، والطفيل الغنوي: الغنوي: 37، وامرئ القيس: 185، وعدي بن زيد: 59، والأسود بن يعفر: 25، وذي الإصبع العدواني: 88، ومالك ومتمم ابنا نويرة: 102، وسويد بني عبد بني الحسحاس: 37.
(4) يوفر لنا الجدول الآتي المستخلص من الجرد الإحصائي الشامل لموروث هذيل الشعري فرصة فرصة الوقوف عند الافتتاح الفني بالشكوى في شعر الهذليين بصورة المتعددة، إذ إنها تشكل ما يزيد على 22% من مجموع افتتاحاتهم الشعرية:

صورة الشكوى	عدد الافتتاحات
الشكوى من الهم	10
الشكوى من الشيب وبكاء الشيب	7
الشكوى من حوادث الزمان	3
الشكوى المختلطة بالحكمة	1
المجموع:	21

الشكوى من الهم[1]**:** تدخل الطبيعة في صور هذا النمط من الشكوى الهذلية من خلال مفرداتها عنصراً فنياً مشاركاً ومخففاً لمجمل تلك الهموم، فقد وظف أبو ذؤيب الهذلي إحدى صور الطبيعة النباتية في إحدى افتتاحاته، حين قال:

نامَ الخَلِيُّ وبِتُّ اللّيلَ مُشْتَجِراً كأنَّ عَينيَ فيها الصابُ مَذْبُوحُ

لمَّا ذَكرتُ أخا العِمْقَى تأوَّبَني هَمِّي وأفرَدَ ظَهرِي الأغلَبُ الشِّيحُ[2]

وفر الشاعر لبنية اللوعة مفردة طبيعية تعبر عن حالتها النفسية وشكواه المرة، وأرقه المؤلم حين تذكر هَمَّاً قد أصابه، فشجرة (الصاب) مفردة نباتية تمتلك القدرة على التأثير المؤلم في عين الإنسان اذا ما أصابته، فهي منتقاة من مجمل المفردات الطبيعية التي أحس الشاعر بأنها قادرة على المشاركة في الإفصاح عن حالته وهمومه وبكائه.

وتدخل الطبيعة الصامتة أيضاً من خلال إحدى مفرداتها النباتية في افتتاحية عبد مناف بن ربع الهذلي وهو يشكو حال ابنتيه وهمهما، إذ قال:

ماذا يُغيرُ ابنتيْ ربعٍ عَويلُهُما لا تَرقُدانِ ولا بؤسي لِمَنْ رَقَدَا

كِلتاهُما أبطِنَتْ أشاؤُها قَصَباً مِنْ بَطنِ حَليَةَ لا رَطباً ولا نَقِدا[3]

يبدو أن مفردات الطبيعة في البيت الثاني قد جاءت قادرة على التعبير عن الهم، فمن شدة حزن ابنتيه غدت أشاؤهما (مزامير قصب)، لهذا يبدو أن الحس الفني عند الشاعر عبد مناف قد وجهه نحو الإفادة من الدلالة الفنية لصورة التشبيه المستنبطة من الطبيعة من خلال قدرتها على استيعاب حالة ابنتيه وهمومهما التي لم تعد مفارقة لهما.

وقد لا يجد الهذليون مبتغاهم من صورة النبات فيعمدون على توظيف الحيوان، فأسامة بن الحارث وظف الحيوان في إحدى افتتاحاته الشعرية، حين قال:

أجَارَتَنا هَلْ ليلُ ذِي الهَمِّ راقِدُ أمِ النَّومُ عَنِّي مانِعٌ ما أَراوِدُ

---

(1) تنظر هذه الافتتاحات في شرح أشعار الهذليين: 1/ 170، 2/ 597، 671، 759، 878، 885، 909، 967، 3/ 1223، 1295.

(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 120، متشجر: أتته الهموم من كل جانب، الشيح: الجاد الحامل، العمقى: أرض قتل بها المرثي، الأغلب: الغليظ العنق، الشيح: الحاذر.

(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 671، بؤس: الضيق، النقد: المتأكل.

أجارَتَنـــا إنَّ امـــرأ لَيَعُـــودُهُ مِـنَ ايـرِ ممَّـا بِـتُّ أخفـي العَوائِـدُ

تَـذَكَّرتُ إخـوانِي فَبِـتُّ مُـهَّداً كمـا ذَكـرَتْ بَـوَّاً مِـنَ اللّيـلِ فاقِـدُ[1]

وظفت الطبيعة في هذه اللوـة من خلال صفات إـدى المفردات الـيوانية (الناقة) عنصراً بنائياً قادراً على تصوير المشاعر الإنـانية، فـال الشاعر وهو يتذكر إخوانه ينـجم معـال الناقة التي افتقدت ولدها الرضيع، تهيجها الذكرى، لذلك هيأت الطبيعة من خلال هذه المفردة الـيوانية مـلكاً فنياً منح مقطع الافتتاح بعداً واقعياً قادراً على كشف هموم الشاعر وتصويرها، ولكن على الرغم من كل هذا الـزن قد صيرته الطبيعة جلداً قوياً في مواجهة الهموم؛ لأن الشاعر آمن بأن (الجزع لا يجدي ولا يفيد والماضي لا يعاد)[2].

من ذلك يظهر أن الطبيعة وفرت – لمقاطع الهم خلال الوعي الفني للشعراء الهذليين – المفردات القادرة على ـتيعاب هموم الشعراء، إذ تظهر بوضوح مفردات الطبيعة التي توـي بمعاني الهم والأرق والتذكر، وهي مفردات مـتوـاة من الظرف الطبيعي للشاعر وملتقيه مع معاناته الفكرية والفنية، ومعبرة عن قدرته على انتقاء أكثر المفردات الطبيعية قدرة على التعبير عن مجمل تلك الهموم.

الشكوى من الشيب وبكاء الشباب: بعد هذا الافتتاح من الافتتـات الفنية القديمة التي ـتوتها القصيدة العربية[3]، ولعل بواعثه لا تختلف عن مجمل بواعث افتتـات الشكوى الأخرى[4]، ونكاد لا نظفر بمفردات طبيعية مـددة ضمن هذا الافتتاح، ويطالعنا موروث هذيل الشعري بافتتـات عديدة للشكوى من الشيب وبكاء الشباب[5]، مقتفين فيها النمط التقليدي كما ـتوته القصيدة الجاهلية، ودخلت الطبيعة في افتتـات الشيب الهذلية بصورها المتعددة بعد أن منـت الشاعر العديد من مفرداتها لنـهم في رـم أبعاد الصورة الشعرية عنده، فـاعدة بن جؤية الهذلي وظف الطبيعة الصامتة في إـدى افتتـاته الرثائية، إذ قال:

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1295، البو: جلد يـشي للفاقد ولدها، يذبح أو يموت فتراه أمه وتدر عليه، فإذا ذكرته ـنت.

(2) كتاب نـيم الصبا: 107.

(3) يعد هذا الافتتاح من الافتتـات الشعرية القديمة إذ إنه ارتبط بأوائل الشعراء، ينظر دواوين: ـلامة بن جندل: 89، وأبي دؤاد الإيادي: 336، والأفوه الأودي: 16.

(4) ينظر: مقدمة القصيدة الجاهلية، مـاولة جديدة لتقـيرها: 22 (بـث)، مقدمة القصيدة العربية: 48و104 (بـث).

(5) تنظر هذه الافتتـات في شرح أشعار الهذليين: 2/ 927 و962، 3/ 1069، 1080، 1084، 1090، 1090، 1122.

يا لَيتَ شِعري ألا مَنجَى مِنَ الهَرَمِ ... أمْ هَلْ على العَيشِ بَعدَ الشَّيبِ مِنْ نَدَمِ

والشَّيبُ داءٌ نَجيسٌ لا دواءَ لَهُ ... للمَرءِ كانَ صَحيحاً صائِبَ القُحُمِ

في منكِبَيهِ وفي الأصْلابِ واهِنَةٌ ... وفي مفَاصِلِهِ غَمزٌ مِنَ العَدَمِ

إنْ تَأتِهِ في نَهارِ الصَّيفِ لا تَرَهُ ... إلاّ يُجمِّعُ ما يَصْلَى مِنَ الجُمَمِ

تَّى يُقالُ وراءَ البيتِ مُنتَبِذاً ... قُمْ لا أبالَكَ ارَ النَّاسُ فَتَزِمِ

فقامَ تُرعَدُ كفَّاهُ بِمِجَنِهِ ... قَدْ عادَ رَهباً رزيَّاً طائِشَ القَدَمِ[1]

تظهر الطبيعة في بنية النص من خلال صورة اندماج الإنسان مع الطبيعة، إذ يبدأ الاندماج في المراحل النهائية من الحياة، فمن أصابه الكبر واعتراه الشيب يجعل من الطبيعة همه الوحيد يجمع فيها (الحطب) على مدار السنة في الصيف والشتاء، ولم يكتف الشاعر من الطبيعة بهذا الحد التناول، بل عمد على توظيف مفردات الطبيعة توظيفاً خفياً عندما استعار (الرعد) من الطبيعة جاعلاً إياه لكفي الإنسان على سبيل المبالغة والتجوز، ولنا أن نقول بعد ذلك بأن الطبيعة قد أفادت الشاعر الهذلي ومنحته من صورها وأدواتها سواء أكانت ظاهرة أمامه أم في كونها مرتسمة في ذهنه، وهو في كليهما فنان بارع في التعامل معهما، ولعلنا نجد في صورة الرجل الكبير وهو يندمج مع الطبيعة تعبيراً عن موقف فكري، ولعل تلك الصورة إيماءة خفية للتشبث بالحياة حتى في نهاية العمر، إذ يلمم الإنسان أوراقه الأخيرة فيها.

ويوظف أبو كبير الهذلي الديوان في إحدى افتتاحاته، إذ يقول:

أزُهَيرُ هَلْ عَنْ شَيبَةٍ مِنْ مَصْرَفِ ... أمْ لا خُلُودَ لِباذِلٍ مُتَكَلِّفِ

ولَقَد وردْتُ الماءَ لَمْ يَشْرَبْ بِهِ ... بَيْنَ الرَّبيعِ إلى شُهُورِ الصَّيِّفِ

إلا عوامِلُ كالمِراطِ مُعِيدةٍ ... باللّيلِ مَوردَ أيِّمٍ مُتَغضِّفِ[2]،

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1122-1124، وتبان: مترخ، العدم: اليبس، تزم: شد وطك، مجنه: ما يتوكأ عليه، رزي: المعيى المطروح.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1084-1085، ذا مرة: ذا قوة، عول: ذئاب تعدل في مشيها، المراط: النبل المتمرطة الريش، متغضف: منطوٍ منتثن.

وفرت الطبيعة للشاعر فرصة الإعلان عن شجاعة الصعاليك، وشدة بأسهم؛ لذلك جاءت مفردات الطبيعة الشرسة والمتوحشة (العول والمراط) معادلاً له في الشجاعة والقوة، لذلك جعل من تلك الحيوانات المتوحشة الشريك له في الورد من دون أية مشاركة إنسانية أو حيوانية أخرى، لذلك حمل النص صورة انسجام الشاعر مع الطبيعة ومطابقة رموزها القوية المخيفة.

من ذلك يظهر أن الطبيعة قد أمدت الشعراء الهذليين بمختلف مفرداتها وصورها فوظفوها توظيفاً ظاهراً أو مختفياً من أجل أن تكون معبرة عن مخزونهم الفكري والفني ومنسجمة مع ظرفهم الحياتي، لتأخذ افتتاحاتهم الشعرية أبعادها الفنية كاملة.

الشكوى من حوادث الزمان: يمثل هذا الافتتاح – كما يبدو – وقفة الشاعر الجاهلي الفنية أمام ما آلت إليه حوادث الدهر ومصائبه، ودخلت الطبيعة في تلك الافتتاحات من خلال مفرداتها العديدة من دون اقتصارها على مفردات محددة منها، ولحظي هذا الافتتاح باهتمام الهذليين[1]، لارتباط مفردات الافتتاح الفكرية بالموت الذي كان بالنسبة لهم (هاجساً ملحاً وعميقاً في وعيهم)[2]، وتدخل الطبيعة في هذا الافتتاح من خلال صورها الحية لإيمان الشاعر الهذلي بقدرة الطبيعة الحية على مشاركته همومه، وحملها – ولو جزئياً – بعضاً من دواعي حزنه وألمه وحبنا من ذلك التوظيف قول أبي صخر الهذلي في أحد افتتاحاته:

وما إنْ صَوْتُ نائحةٍ بِلَيلٍ ... بِسبلَلَ لا تَنامُ مَعَ الهُجُودِ

تجهْنا غادِيَيْنِ فَايَلَتْني ... بولْدَةٍ وأَسألُ عَنْ تَلِيدِي

فقُلتُ لها فأمَّا حاقُ حُرٍّ ... فبانَ مَعَ الأوائِلِ مِنْ ثَمُودِ

وقالَتْ لَنْ تَرى أبَداً تَلِيداً ... بِعَينَيكِ آخِرَ الدَّهرِ الجدِيدِ

كِلانا ردَّ صاحِبَهُ بيأسٍ ... وتأنيبٍ وَوِجدانٍ بَعِيدِ[3]

لعل الخيال التصويري للشاعر قد أوحى له بتهيئة مكونات لوحة الشكوى هذه بعد أن توافق ذلك مع بواعثه النفسية، إذ دخلت الطبيعة في هذه اللوحة عنصراً فنياً قادراً على حمل قسط كبير من حزن الشاعر وهمومه، فأراد من (الحمامة النائحة) أن

(1) تنظر هذه الافتتاحات في شرح أشعار الهذليين: 1/ 293، 3/ 1165و1281.
(2) ظاهرة الشكوى في شعر هذيل: 89.
(3) شرح أشعار الهذليين: 1/ 293-294، تجهنا: تواجهنا وتقابلنا.

تكون المعادل الحقيقي له في المصيبة التي أبت النوم كما التهه وافتقد تولدها مثلما افتقد، ولعل الحمامة جاءت هنا رمزاً موحياً ومعزياً وظفه الشاعر للتخفيف عن حزنه، فهي – كما نظن – تعبير عن هاجس خفي يدعو الشاعر لعدم البكاء والحزن و(على الإنسان أن يمضي في حياته)[1]، لأن مصائب الدهر ونوادثه لم تقف عنده وحده، وإنما مشتركة بين الجميع (فالموت والفناء هو الخاتمة الطبيعية والنهاية المأساوية لكل الأشياء)[2].

ويدخل الحيوان أيضاً في لوحة الشكوى من الحزن في إحدى قصائد قاعدة بن جؤية الهذلي، إذ قال:

لَعَمْرُكَ مـا إنْ ذُو ضِـغـاءٍ بِهَـيِّنٍ عَلَـيَّ ومـا أعطَيتُـهُ حَـيْبَ نائِـلِ

ولَـو حَـامَنِي المَـاني مكـانَ حَياتِـهِ أنـاعِيمَ دَهـرٍ مِـنْ عِبـادٍ وجَامِـلِ[3]

فقد جعل الشاعر الدهر خصمه الذي حلبه ابنه، ثم يعمد إلى حلم يقظة فيتصور أن الدهر يحاومه على حياة ابنه بالعباد والجمال، ولكنه يتمنى لو رفض كل أناعيم الحياة، وعاد له ابنه ثم لا يلبث الشاعر أن يصحو فيجد أن المحاومة لم تَجْرِ إلا في خياله المحض.

من ذلك يظهر أن الطبيعة تنهض في صفاتها الحيوانية عنصراً فاعلاً في الاقتراب من أحاسيس الشاعر ومشاعره، فكانت في مقطع الافتتاح الأول عنصراً موحياً، وفي مقطع الافتتاح الثاني عنصراً محاوماً ومعادلاً.

من ذلك نستنتج بأن الطبيعة جاءت في افتتاحات الشكوى الهذلية موافقة لحالة الشاعر النفسية الملحة في التعبير عن آلامه وشكواه العميقة جداً، وهو بذلك لا يفضل مفردات طبيعية معينة على غيرها، إذ تتحاوى عنده المفردات الطبيعية الصامتة والمتحركة[4]، ولكن اختياره منها مستند الى ما يختار من مفردات الطبيعة شريطة أن تشكل تلك المفردات مرفأً كافياً لتفريغ مجمل قيمه الفكرية لاسيما فيما يتعلق

(1) الحياة والموت في الشعر الجاهلي: 164.
(2) المدن التاريخية والحصون الأثرية في الشعر العربي قبل الإسلام: 153 (بحث).
(3) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1181، حيب نائل: عطية من يهب وينيل، الماني: الدهر.
(4) وهذا ما يؤكد الجدول التي المستخلص من الجرد الإحصائي الموضع لتوظيف مفردات الطبيعة، الطبيعة، ودورها ضمن مقاطع افتتاحات الشكوى الهذلية.

عدد مقاطع الشكوى الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
21	8	8	5	–

باعتراضه بتمنية الموت، وبقدره المفروض أو فيما يخص منطلقات شكواهم الأخرى[1].

رابعاً: في مقطع الطلل[2].

الطلل من الافتتاحات الأكثر شيوعاً وقدماً في القصيدة الجاهلية[3]، والذي وفر له الشعراء عوامل متضادة اعتمدوها من الطبيعة ودرجوا عليها حتى ندر أن يخلو مقطع طللي منها، فالريح والمطر والزمن عوامل تعمل على أغفاء الطلل ودثر معالمه، وهي عوامل شهدتها البيئة العربية قبل الإسلام[4]، والذي يقابل هذه العوامل ظواهر طبيعية أخرى هي: الحيوان والنبات، والتي تعمل على بعث الحياة في الطلل، وعند قراءتها لموروث هذيل الشعري نجد أن هذا الافتتاح قد حظي عندهم بنصيب أقل من الجاهليين[5]، وهذا يعود إلى أن الشاعر الهذلي لم يكن مندفعاً إلى تفضيل

---

(1) من المناسب أن نذكر بأن ثمة افتتاحات أخرى يشكو منها شعراء هذيل من المرأة، والظاهرة مشتركة بين الشعراء الجاهليين عموماً، وهي تدخل ضمن مقاطع الافتتاح بالمرأة، لذلك لا نعدها من أنماط الشكوى، ولكن بهذا نختلف مع الحيدة بتول حمدي البناني التي أعدت أهم محاور الشكوى عند هذيل (الحبيبة)، إذ قالت (وقد كان شعرهم في معظمه شكوى من الحبيبة التي لا ينال منها الشاعر إلا الكلام الذي لا طائل وراءه...) ينظر: ظاهرة الشكوى في شعر هذيل: 49.

(2) نرى من المناسب أن نقول بأن هناك مفردات عدة لأماكن تحيط بالطلل، ولكن لا نرى فيها أية أية إشارة طبيعية، وإنما هي مفردات لتحديد مسرح الحدث بعد أن غاب عنها المدلول الطبيعية.

(3) تشكل الافتتاحات الطللية في ثلاثة دواوين جاهلية (امرئ القيس وعبيد بن الأبرص وعنترة العبسي) نسبة أكثر من 50% من مجمل افتتاحاتهم الشعرية الأخرى في قصائدهم المكتملة.

(4) ترد الرياح إحدى الظواهر الطبيعية في تعفير الطلل، ينظر دواوين: الطفيل الغنوي: 62و106، 62و106، وامرئ القيس: 8و312، وعبيد بن الأبرص: 97، وطرفة: 86، وبشر بن خازم الأسدي: 17، والنابغة الذبياني: 137، والمفضلية: 19/ 105 لعبد الله بن سلمة العامري، وكعب بن زهير: 99و208، وعبدة بن الطيب: 55. كما يرد المطر أحد ظواهر الطبيعة في تعفية الطلل، ينظر دواوين: امرئ القيس: 27و282، وبشر بن أبي خازم: وزيد الخيل الطائي: 83، والحطيئة: 320، ومعن بن أوس المزني: 35. ويرد الزمن أحد عوامل تعفية الطلل، ينظر دواوين: عدي بن زيد: 73، وعبيد بن الأبرص: 68، وبشر بن أبي خازم: 186، والنابغة الذبياني: 125، والحطيئة: 35، والعباس بن مرداس السلمي: 31.

(5) سجل إلينا موروث هذيل الشعري (19) تسعة عشر افتتاحاً بالطلل، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 98و112و140و444، 2/487و533 و710 و714 و924 و950 و953 و956 و970. 3/ 1053و1061و1157و1181و1149و1266. وهي تشكل أكثر من 20% من مجموع افتتاحاتهم الشعرية.

الافتتاح الطللي[1]، لأ□باب نظن أنها نابعة من تكوين بيئتهم الطبيعية المتميزة[2]، ومع ذلك نجد أنهم تعاملوا بذات الصور الطبيعية التي تعامل بها الجاهليون، فالريح هي التي عفت طلل المتنخل الهذلي، أنشد قائلاً:

هَـــلْ تَعْـــرِفُ المَنـــزِلَ بالأهْيَـــلِ كالوَشْـــمِ فـــي المِعصَـــمِ لَـــمْ يُخمَـــلِ

وَ□شـــاً تُعفِّيـــهِ□ـــوافِي الصَّـــبا والصَّـــيْفُ إلاّ دِمَـــنَ المَنـــزِلِ[3]

تكشف هذه الافتتا□ية قدرة الشاعر الإبداعية الأصيلة من□يث تعامله مع مفردات □تـ□ضرها من معجم الطبيعة الكبير، لا□يما في الجانب الصامت، إذ (□وافي الصبا والصيف) التي م□ت الأطلال وكانت بفعلها كالوشم[4]، ويبرز المطر كذلك إ□دى مفردات الطبيعة التقليدية التي عفا طلل أبي ذؤيب الهذلي، إذ قال:

أ□ـــائَلتَ رَ□ـــمَ الـــدَّارِ أمْ لـــمْ تَ□ـــائِلِ عـــن اللّكـــنِ أو عَـــنْ عَهْـــدِهِ بالأوائِـــلِ

عَفَـــا غَيْـــرَ نُـــؤيِ الـــدَّارِ مـــا إن تُبيِّنُـــهُ وأقطـــاعُ طُغْـــيٍ قَـــدْ عَفَـــتْ فـــي المَعاقِـــلِ

لِمَـــنْ طَلَـــلٌ بالمُنتَصَـــى غَيـــرَ □ائِـــلِ عَفـــا بَعْـــدَ عَهْـــدٍ مِـــنْ قِطـــارٍ ووابِـــلِ

عَفـا بَعْـدَ عَهْـدِ الـ□ـيِّ مِـنْهُمْ وقَـدْ يُـرَى بِـــهِ دَعْـــسُ آثـــارٍ ومَبْـــرَكٌ جَامِـــلِ[5]

لعل عوامل الطبيعة من (قطار ووابل) قد فعلت فعلها المؤثر والشديد في تعفية طلل الشاعر، ولم يأت تكرار الفعل (عفا) إلا مصـ□باً لتلك العوامل الطبيعية، وهذا

---

(1) ولعل الذي يقوي هذا الرأي ما قمنا به من جرد إ□صائي مو□ع لديوان الهذليين، فقد تبين لنا أن أكثر من (24) أربعة وعشرين شاعراً لم يفتتـ□وا بالطلل، ينظر: ديوان الهذليين: 2/ 38 و51و77و88و116و195و223و224و241و256. 3/ 1و18و54و66و72و81و85و95 و96و98و105و111و112و113و140.

(2) ولعل في رأي الدكتور □□ين عطوان تأييداً لما ذهبنا إليه□ين قال (إن الإنـ□ان ابن البيئة، فإن فإن المقدمات ثمرة البيئة التي درج عليها الشعراء وألفوا نمط□ياتها) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: 227.

(3) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1249، لم يخمل: لم يرشم وشماً خاملاً.

(4) يشكل الوشم أ□د بقايا الطلل الخالدة التي تعارف عليها الشعراء، ينظر: مثل هذه الإشارة في دواوين المهلهل بن ربيعة: 301، والمرقش الأكبر: 779، وطرفة: 5، والـ□ارث بن□لزة: 18، وزهير: 206، ولبيد بن ربيعة العامري: 95و118، والمفضليتان: 19/ 105 لعبد الله بن□لمة الغامدي، و18/ 180 لربيعة ابم مقروم، وابن مقبل: 23، ومعن بن أوس المزني: 36.

(5) شرح أشعار الهذليين: 1408، طفي: خوص المقل، المعاقل: منازل مرتفعة عن الـ□يل، الدعس: الدعس: الآثار الكبيرة.

يعود – كما نظن – إلى إيمان الشاعر بقدرة الطبيعة على تعفية الطلل، ولا يخلو ذلك التكرار من شعور نفسي مؤلم عبرت عنه الطبيعة من خلال تعفيتها للطلل، وقتل كل ذكريات الشاعر وطموحه الشبابي، ولعله وجد في هذا التكرار رنة حزن مؤلمة (خلقتها في ذاته مشاعر الحنين من ديار الأحبة)[1]، لذلك نجده يعمد إلى رفد المقطع في الوقت ذاته ببعض مفردات الطبيعة الحية الأخرى أو صورها في محاولة من الشاعر بث الحياة في الطلل[2]، من خلال (دعس آثار) و(مبرك جامل)،وهي اشارة واضحة لعوامل الحياة، الأمر الذي يعني شدة تعلقه بالطلل وتشبثه به.

ومثلما وفرت مقاطع الهذليين الطللية عوامل فناء الطلل من ظواهر الطبيعة الصامتة فإنها وفرت في الوقت ذاته عوامل خلوده من مفردات الطبيعة الحية بجانبها الحيواني، والصامتة بجانبها النباتي، فأمية بن أبي عائذ يعمد إلى إشراك الطبيعة من خلال صورتها الحيوانية في أحد افتتاحاته الطللية، إذ يقول:

لِمَنِ الدِّيارُ بِعَلْيَ فالأخراصُ ... فالسَّودَتَينِ فَمَجمَعُ الأبْواصِ

أَلِفَتْ تَهَلُّلُ بِهِ وتُؤلِفُ خَيمَةً ... إلفَ الحَمَامَةِ مَدْخَلَ القِرْماصِ[3]

عبرت الطبيعة في هذا المقطع عن عمق ارتباط الشاعر بذكرياته الماضية، لذلك اختار من الطبيعة أفضل مفرداتها الحية القادرة على التعبير عن ذلك الارتباط، ولعل (الحمامة) وفرت في الوقت ذاته نوعاً من الهدوء والطمأنينة في نفس الشاعر بعد يأسه من الطلل الصامت الموحش، ولهذا تنهض الطبيعة الحية في خلق نوع من المشاركة الوجدانية والمواساة النفسية، وجعلها أكثر اتساعاً من خلال هذه الصورة الحيوانية[4]، لأنها – كما نظن – تمتلك من أسباب الحياة ما يجعلها تلتقي مع الشاعر الإنسانية وتعبر عنها، لذلك مزج الشاعر من خلال الطبيعة الواقع الخارجي مع ما أضافه عليه من حالاته النفسية[5].

ويوظف قاعدة بن جؤية الهذلي الحمام في أحد افتتاحاته الطللية، إذ قال:

أهَاجَكَ مَغْنَى دِمنَةٍ ورُسُومُ ... لِقَيْلَةَ مِنْهَا حَادِثٌ وقَدِيْمُ

---

(1) المرثاة الغزلية في الشعر العربي: 7.
(2) ويرى بعض الباحثين بأن محاولة الشاعر تلك إنما تعني الثأر من الزمن، ينظر: دراسات فنية في الأدب العربي: 183.
(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 487-488، القرماص / حين تقبض في وكرها.
(4) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 205.
(5) ينظر: في النقد الأدبي: 69.

عَفـا غَيـرَ إرْثٍ مِـنْ رمـادٍ كَأنَّـهُ مـامٌ بِألبَـادِ القِطـارِ جُثُـومُ[1]

عمد الشاعر في هذا المقطع من الافتتاح إلى بث الروح فيه، بعد أن وقف في طلله مـتفهماً متـائلاً، وتنهضُ الطبيعة المتـركة من خلال (الـمام) بمهمته تلك، ولكنها ـياة هي ميتة تماماً[2]، لذلك ليس من المـتبعد أن يكون موت الطبيعة هنا تعبيراً عن يأس الشاعر من الطلل وانعكـاً لـه[3]، ونغلب الظن بأن موت الطبيعة كان دافعاً نفـياً للشاعر في البـث عن واقع ـياتي جديد، بما وفَّره الأفق التشبيهي للمقطع، فوجد الشاعر (عشقه) يشبه وجد المرأة التي عاشت ذكريات ابنها الوـيد[4]، الوـيد[4]، إذ قال:

فَـإنْ تَـكُ قَـدْ شَـطّتْ وفـاتَ مَزَارُهـا فَـإنّي بِهـا إلاّ العَـزاءَ ـقِيمُ

ومـا وَجَـدَتْ وجْـدِي بِهـا أَمُّ وـدٍ علـى النَّـأيِ شَـمطاءُ القَـذَالِ عَقِـيمُ[5]

وكما وفر الهذليون لأطلالهم من العوامل الطبيعية في صفتها الـيوانية مـاولة منهم لتخليد الطلل وبث الـياة فيه، فإنهم وفروا له أيضاً عوامل طبيعية نباتية وـيوانية، كما في قول أبي ذؤيب الهذلي:

عَرَفْـتُ الـدِّيارَ كَـرَقْمِ الـدَّوا ةِ يَهُزُّهـا الكاتِـبُ الـمْيَـرِيُّ

بِـرَقْمٍ وَشْـمٍ زَخْرَفَـتْ بِمَشِـيمِها المُزهـاةُ الهَـدِيُّ

أدَانَ وأنْبَـاهُ الأوَّلُـو نَ بـأنَّ المُـدانَ مَلِـيٌّ وفِـيُّ

فَنَعـنَمُ فـي صُـفٍ كالرِّيَـا طِ فِـيهِنَّ إرْثُ كِتـابٍ مَـيُّ

فَلَـمْ يَبْـقَ مِنْهـا ـوَى هامِـدٍ وـفْعُ الخُـدُودِ مَعـاً والنُّئِـيُّ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1157، الألباد: ما لبده المطر.

(2) تعارف الشعراء على منظر الـامة الهامدة في مقدماتهم الطللية، ينظر: ديوان أبي دؤاد الإيادي: 309، وعدي بن زيد: 73، وبشر بن أبي خازم: 130، وزهير: 220، والـطيئة: 276، والشماخ بن ضرار الذبياني: 307.

(3) ذهب الدكتور ـيد نوفل إلى أن الشاعر قد يعقد بينه وبين الـام مقابلات طريفة تدل على شدة شدة الفناء في الطبيعة، ينظر: شعر الطبيعة في الأدب العربي: 123.

(4) لم تنـع في مثل هذه التشبيهات التي نجدها تعبيراً عن ـالة مأـاوية ـزينة تتنـب مع ـالة ـالة الطلل الـزين والمقفر التي يتناولها الشاعر في افتتـه الطللي.

(5) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1158.

كَعُــوذِ المُعطّــفِ أَبْــزَى لَهــا بِمَـــــدَرَةِ المـــــاءِ رأمٌ رَذِيُّ[1]

تنهض مفردات الطبيعة النباتية والحيوانية في المقطع من بين مفردات الطلل الأخرى لتعبر عن ارتباط الشاعر بالطلل وتعلقه به[2]، لذلك فيأسُ أبي ذؤيب من الطلل قاده إلى أن يجعل من الطبيعة – من خلال مفرداتها النباتية – الصورة الوحيدة الباقية، لذلك قال (إلا الثمام)، فكأن الشاعر وجد في هذه المفردة النباتية ضالته المنشودة حينما احتنجد بها واحتثناها من بين جميع مكونات الطلل البالية لتمثل إحدى ذكرياته التي عاشت في ذهنه[3]، ولعل صورة بعض مفردات الطلل الأخرى (كالأثافي)، قد أوحت للشاعر بصورة النوق، وهي تعطف على ولدها نغلب الظن بأن الدافع النفسي كان وراء هذا التشبيه، إذ حملت النوق من الحنان ما يوازي ذكريات الشاعر في الطلل، وما يعبر عن حنينه لتلك الذكريات[4].

وإذا ما تجاوزنا الاتجاه العام لتوظيف الطبيعة ضمن مقاطع الافتتاح بالطلل عند الهذليين، فإننا نجد أنهم قد وفروا للطلل بعضاً من مفرداتهم الطبيعية المتميزة.

قال المعطل الهذلي في إحدى قصائده:

لِظَميــاءَ دارٌ قَــدْ تَعَفَّــتْ رُســومُها قِفــارٌ وبــالمَنْحــاةِ مِنْهــا مَــاكِنُ

فَــإنْ يُمْــسِ أهْلِــي بــالرَّجِيعِ ودُونَنَــا جِبــالُ الحُــراةِ مَهْــوَرٌ فَعَــوائِنُ[5]

يبدو أن وقفة الشاعر الطللية في هذين البيتين كانت تهيئة فنية ونفسية في الإعلان عن ظرفه الطبيعي، والكشف عن بعض مفردات ذلك الظرف، إذ استضاره بعضاً من مفردات هذيل الطبيعية، من (جبال الحراة وعواهن)، فضلاً عما استوته طبيعتهم من عيون للماء (الرهين)، لذلك استمدت اللوحة قوتها من بنية عناصرها الطبيعية[6]، والتي أصبح الشاعر يحس بنفسه معلقاً بها[7].

---

(1) المصدر نفسه: 1/ 98-101، الهدي: العروس التي هديت إلى زوجها نمنم: نقش، العوذ: الحديثة الحديثة النتاج من الإبل.

(2) عد أستاذنا الجليل المرحوم الدكتور نوري القيسي محاولة الشاعر الالتفاء بآثار الطلل (من أدلة اعتزازه بالأثر، وحرصه على بقاء الذكر وتوثيقه لمقولة الخلود التي عاشت في نفسه) ينظر: الحنين والغربة في الشعر العربي: 76 (بحث).

(3) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: 10.

(4) وقد عد بعض الباحثين (الحنين هو الأساس الذي يقوم عليه شعر الوقوف على الأطلال...) ينظر: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث: 6.

(5) شرح أشعار الهذليين: 1/ 444.

(6) هذا الرأي أفادني به أستاذنا الجليل الدكتور محمود الجادر.

(7) ينظر: المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين: 19.

ويمتد طموح هذيل الشعري في إضافة مفردات طبيعية أخرى مختلفة – كذلك – من بيئتهم الهذلية، قال أبو ذؤيب الهذلي:

عرفتُ الدِّيار لأمِّ الرَّهِيـ ـن بَيْنَ الظّباءِ فوادي عُشَرْ

أقامَتْ بِهِ فابتَنَتْ خَيْمَةً عَلَى قَصَبٍ وفُراتِ النَّهرْ[1]

في هذا الافتتاح الطللي نجد أن واقع هذيل وظرفها البيئي المتفرد يفرض نفسه من خلال أثره الكبير في ذوقهم[2]، ومنه لشعراء هذيل بعضاً من مفرداته الطبيعية، والتي تعكس طبيعتهم المتميزة بصورها المختلفة، لذلك فديار (أم الرهين)[3]، كان ضمن ظرف طبيعي متفرد، حيث ابتنت ديارها قرب (القصب) و(عند فرات النهر)، ولعل هذه الصورة المتميزة لم تتحقق لولا عدم توافرها في بيئة الشاعر، الأمر الذي يدل على قدرته الشعرية الفذة في تعامله مع مفردات بيئته، فظهر لنا مقطعه الشعري مختوياً هذا الأثر البيئي ودالاً عليه[4].

من ذلك كله نستنتج بأن مقاطع الطلل الهذلية جاءت ملتزمة بمفردات الطبيعة التي احتواها مقطع الطلل التقليدي[5]، وذلك لإيمان الهذليين بأن الطلل الصحراوي من خلال مفرداته الطبيعية قد استوعب فيها معاناة الشاعر الجاهلي وهمومه فوجد الهذليون في مفردات الطبيعة التقليدية لذلك الطلل وحدتهم الشعرية الهائلة مع الجاهليين وقوتهم الفكرية والفنية في الإلتقاء معهم[6]، الأمر الذي انعكس على مجمل ما تعاملوا فيه ضمن افتتاحاتهم الطللية، لتأتي متداولة ضمن تلك المعاني والتشبيهات

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 112.

(2) ينظر: أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي: 17.

(3) إن ربط الشاعر ديار (أم رهين) (بقصب ونهرات النهر) يدعم ما ذهبنا إليه في بداية حديثنا عن الطلل الهذلي، من أن الهذليين عاشوا في بيئة متميزة، فوجود المفردات الطبيعية المتميزة في لوحاتهم الطللية، معناه استفادتهم من بيئتهم الهذلية وتوظيف شيء من مفرداتها في تلك اللوحات.

(4) ينظر: نقد درامة وتطبيق: 15.

(5) وذلك ما تأكد لدينا من الجرد الإحصائي الموسع الذي أجريناه على موروث هذيل الشعري حيث يؤشر لدينا الجدول الأتي الدليل العلمي المناسب، والذي يكشف عن تعامل الهذليين مع صور الطبيعة المختلفة في مقاطع افتتاحاتهم الطللية.

عدد المقاطع	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
الطلل الهذلي	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة
19	29	7	3	–

(6) ينظر: مقدمة ديوان الشعر العربي: 1/ 24-25.

والأخيلة[1]، ومن جانب آخر نجد أن الهذليين قد أفادوا من ظرفهم البيئي المتميز فنو في مفردات الطلل منًى متميزاً من خلال ما لتوته مقاطع افتتاحاتهم الطللية، من مفردات طبيعية وفرها لهم ظرفهم الطبيعي، ليث جباله ووديانه وقيعانه ومياهه.

خامساً: في مقطع الظعن.

لمقاطع الظعن ضور متميز في موروثنا الشعري[2]، لما له من ارتباط بالواقع الياتي للشاعر الجاهلي، فاستطاع الشعراء بمواهبهم الفطرية توظيف شيء من ذلك الواقع إلى عمل شعري متميز، ودخلت الطبيعة في مقاطع لوحات الظعن الجاهلية من خلال صورها العديدة كصورة النخل أو شجر الدوم[3]، أو الجمال[4]، الجمال[4]، ولقد ظي هذا الافتتاح بنصيب قليل في موروث الهذليين الشعري[5]، ولعل ذلك يعود إلى غياب مشهد الظعن عن أغلب الشعراء الهذليين، ولكون مشهد الظعن مرتبطا بالترال والتنقل الدائم، وهذا ما لم تشهده هذيل شبه المستقرة في بيئة جبلية، ومع ذلك فقد وظف الهذليون مفردات الطبيعة التي تعارف عليها الجاهليون، فالنخل وشجر الدوم أهم مفردات لوحة الظعن عند أبي ذؤيب الهذلي، إذ قال في إحدى قصائده:

صَبَا صَبْوَةً لَجَّ وَهْوَ لَجُوجُ وزالَتْ لهُ بالأنعمينِ دُوجُ

---

(1) ينظر: العصر الجاهلي: 221.

(2) تشكل افتتاحات الظعن في أربعة دواوين جاهلية (عمرو بن قميئة وامرئ القيس وعبيد بن الأبرص وقيس بن الخطيم) نسبة تزيد عن 3% من مجموع قصائدهم، وهي نسبة تعطي – كما نظن – مؤشراً علمياً مناسباً لهذا الافتتاح عند الجاهليين من بين افتتاحاتهم الفنية الأخرى.

(3) يأتي النخل أو شجر الدوم – كثيراً – في مقاطع الظعن عند الجاهليين والمخضرمين، ينظر دواوين: المرقش الأكبر: 878و885، وامرئ القيس: 43و115، وعبيد بن الأبرص: 128، وبشر بن خازم: 2، وأوس بن حجر: 22، وزهير: 119، ولبيد بن ربيعة العامري: 120، والحطيئة: 165، وكعب بن زهير: 191.

(4) تكون الجمال إحدى مفردات الظعن التقليدية، ينظر دواوين: سلامة بن جندل: 98، والمرقش الأصغر: 535، وعبيد بن الأبرص: 79و127، وكعب بن زهير: 81، والحطيئة: 18.

(5) لم يوفر لنا الجرد الإحصائي لموروث هذيل الشعري إلا اثني عشر افتتاحاً بالظعن، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 128، 2/ 515 و542 و711، 3/ 999 و1007و1013 و1020و1030و1037و1175و1291، وبذلك تشكل افتتاحات الظعن الهذلية ما يقارب 13% من مجموع ما لتواه موروثهم من قصائد ومقطعات، وهي نسبة قليلة عما لتواه موروثهم الشعري من قصائد ومقطعات، وهي نسبة قليلة عند موازنتها بحجم موروثهم الشعري فضلاً عن أن الافتتاح لم يحتو مكونات اللوحة التقليدية، بل اقتصر بعض منه على الإشارة إلى هذا الافتتاح.

كمـــا زالَ نَخْـــلٌ بِـــالعِراقِ مُكمَّـــمٌ أمـــرَّ لَـــهُ ذرَى الفُـــراتِ خَلِـــيجُ

فَإنَّـــكَ عَمْـــرِي أيَّ نَظْـــرَةِ عاشِـــقٍ نَظَـــرْتَ وقُـــدْسٌ دُونَنَـــا ودَجُـــوجُ

إلـــى ظُعُـــنٍ كالـــدَّوْمِ فِيهـــا تَزَايُـــلٌ وهِـــزَّةُ أَجْمَـــالٍ لَهُـــنَّ وِـــيجُ

غَـدَونَ عَجَـالَى وانتَـتهُنَّ خَـزْرَجٌ مُقَفِّنَـــةٌ آثـــارَهُنَّ هَـــدُوجُ[1]

لقد سعى الشاعر إلى أن يوفر لمقطع الافتتاح مفردتين طبيعيتين تتواهما من الطبيعة الصامتة، فصورة الظعن عنده كنخل العراق المكمم أو(كشجر الدوم)[2]، الدوم)[2]، ولا ننكر ما لهاتين المفردتين من ارتباط بموروث الشاعر الفكري، ويبدو ويبدو أن الطبيعة قد فرضت نفسها من خلالهما عنصراً تشبيهياً ضمن عموم لوحات الظعن، وذلك لكون المفردتين أكثر تمثيلاً لصورة الظعن من غيرهما، وقد يقودنا هذا الاعتقاد إلى القول بأن القاسم المشترك بين صورة الظعن وصورة النخل أو شجر الدوم يمكن في كون مفردتي الطبيعة تحملان من الارتفاع والنمو ما تحمله صورة الظعن[3]، وهو يتراءى للرائي من بعيد، ولم يكتف أبو ذؤيب من الطبيعة بتلك الصور، وإنما امتد طموحه الشعري ليوظف صوراً أخرى منها، فوظف صورة (الأجمال) التي هي إحدى المفردات التقليدية للوحة الظعن، وحمل البيت الأخير من المقطع تفصيل صورة (الأجمال) إذ تلقانا مرعة تدفعها عوامل طبيعية أخرى من رياح (الخزرج) وتعفي آثارها رياح غيرها (هدوج)، لذلك كانت لوحة الظعن هذه – كما نظن – منحبة فنية للشاعر أشد بنية المقطع بالعديد من الصور الطبيعية زاد الشاعر (من درجة انتظامها وترتيبها، وجلائها وتحددها)[4].

وكما وظف الهذليون الطبيعة الصامتة في مقاطع الظعن فقد وظفوا مفردات الطبيعة الحية، فتبرز (الإبل) أهم المفردات الطبيعية في إحدى مقاطع الظعن عن أسامة بن الحارث، اذ قال:

أَبَـــى جِـــذمُ قَومِـــكَ إلاّ ذَهَابَـــا أنَـــابُوا وكـــانَ عَلَـــيْهِمْ كِتَابَـــا

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 128.

(2) تلك صورة تعارفت عليها التجارب الشعرية عند غير الهذليين، ينظر: الهامش (2) من الصفحة الأولى من هذا المبحث.

(3) ولعلنا في هذا الرأي نقترب مما رآه صاحب الرحلة في القصيدة الجاهلية حين قال (وتظفر صورة النخيل بامتداد قامته وتعدد ألوانه) الرحلة في القصيدة الجاهلية: 33.

(4) ينظر: قضية الشعر الجديد: 39.

أقـــامُوا صُـــدُورَ مُـــنَّاتِهَا بَـــواذِخَ يعتَـــرُونَ الصِّـــعابا

مِـــنَ المُضَـــرِيَّاتِ لا كَـــزَّةً لَجُونـــاً ولا راشَـــةَ الظَّهْـــرِ نابَـــا

كـــأنَّ يَـــدَيْها إذَا أَرْقَلَـــتْ يَـــدا ذاتِ ضَـــبَّينِ تَعْـــرُو الـــبابا[1]

المل المقطع من صفات الإبل ما يدل على عناية الشاعر بهذه المفردة واهتمامه بها، وليس من شيء أدل على هذا الاهتمام من التفصيل في صفاتها، وهذا يعود – كما نظن – إلى تهيئة الشاعر لأهم مفردات الطبيعة الية، وأقدرها على المل صفات قومه، لذلك تفصح الطبيعة من خلال (الجمال) عن قوتها الكبيرة[2]، ولا ولا ننفي أن تكون ناقة الظعن هذه ذات دلالات تعبر عن مقومات الشجاعة القبلية، يشكل الظعن معها من خلال مكوناته الطبيعية منفذاً منا باً للأطلال على رلة الياة عموماً[3]، ويوظف أبو قلابة الهذلي كذلك صورة الجمال في إدى مقاطع الظعن،اذ الظعن،اذ قال:

ما إنْ رَأيْتُ وصَرفُ الدَّهرِ ذُو عَجَبٍ كـــاليَومِ هِـــزَّةَ أجمـــالٍ بِأظْعـــانِ

صَـفَّاً جَـوانِحَ بـينَ التَّوأمـاتِ كَمـا صَفَّ الوُقُوعُ مَامُ المَشْرَبِ انِي[4]

فالشاعر هيأ للظعن من خلال هذين البيتين (أجمال) مرتلة أثارت زنه وعجبه وقلقه[5]، ويقف في البيت الثاني مفصلاً صفات تلك الجمال، فصورتها وهي مصطفة في ير توي بصورة أخرى متواة من الطبيعة، فهن كمام مصطف ليشرب الماء، ولعل هذه الصورة الطبيعية أيضاً ذات دلالات نفية تعبر عن عمق ارتباط الشاعر بمنظر الظعن، وشدة وجده وتعطشه لمن ملت جماله، لذلك ينهض المام من بين مفردات الطبيعة الية بما يمله من رموز الوداعة والنين لتأدية تلك المهمة[6]، ومن هنا

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1291، جذم: أصل، كتاب: قدر، بواذخ: مشرفات، كزة: ليت بواع بواع في ير، راشة الظهر: ضعيفته، ضبان: قدان.
(2) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 101.
(3) ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي: 94.
(4) شرح أشعار الهذليين: 2/ 711، جوانح: مائلات دانيات من الأرض، اني: العطشان.
(5) يرى الدكتور مصطفى ناصف في الناقة (منبت كل ما أهم وأقلق وزن الشاعر الجاهلي) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 115.
(6) ولم يكتف الهذليون – في لوات الظعن – من الطير بالمام، وإنما وظف مليح الهذلي في إدى لواته صوت الطير توظيفاً خفياً، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 3/ 1013.

هيأت الطبيعة للشاعر مهمة إبداعه النوعي[1]، المتأتي من خلال مزجه بين صورة الطبيعة المنتقاة ودواخله الإنسانية.

وشملت مقاطع الظعن الهذلية فضلاً عما ذكرناه من مفردات تقليدية للطبيعة، مفردات أخرى مستوحاة من بيئتهم الهذلية، قال مليح الهذلي موظفاً بعضاً من تلك المفردات في إحدى مقاطع الظعن:

جَزِعْتَ غَدَاةَ نُشِّطَتِ الخُدُورُ ... وجَدَّ بأَهْلِ نائِلَةَ البُكُورُ

تَنادَوا بالرَّحِيلِ فأمكنتْهُمْ ... قُلُوصُ الشَّوْلِ والقَطِمُ الهَجِيرُ

تَرَبَّعتِ الرِّياضَ رِياضَ عَمْقٍ ... ويثُ تضَجَّعَ الهَطِلُ الجُرُورُ[2]

كشفت بنية المقطع قدرة الشاعر على التعامل بصور الطبيعة المختلفة، فشملت أبياته بعضاً من مفرداتها الحيوانية التقليدية حيث الجمال من (قول الشول) و(القطم الهجير) فضلاً عما احتواه المقطع من صور طبيعية أخرى لا تستبعد أن تكون ذات ارتباط بطبيعة هذيل وكاشفة شيئاً مما ألفوه في تلك الطبيعة، (فالرياض) من الصور الطبيعية المتميزة التي وفرتها له بيئته شبه المستقرة بعد أن جادت عليه من المطر (الهطل) الذي أثجم الروض وأرياه، لذلك جاء مقطع اللوحة – من خلال صور الطبيعة المختلفة – تركيزاً يلون فيه الشاعر تفاصيله المثيرة[3].

من ذلك نستنتج بأن الطبيعة دخلت لوحات الظعن الهذلية من خلال مفرداتها التقليدية كما احتوت عليها القصيدة الجاهلية (فالنخل) و(الدوم) و(الجمال) أهم تلك المفردات، وذلك لأن الهذليين على الرغم من غياب مشهد الظعن عنهم لكنهم تعاملوا مع ذلك المشهد تعاملاً كما لو أنهم ألفوه، ولكنهم لم يكتفوا من الطبيعة بمفرداتها التقليدية فأوجدت لهم الطبيعة الهذلية المتميزة ببعض مفرداتها[4]، ولابد لنا من الاعتراف بأن تلك المفردات الطبيعية جاءت قليلة، فلم تكن من الانتشار بحيث تلغي هوية الطبيعة التقليدية في مقاطع لوحات الظعن الهذلية[5].

---

(1) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني: 303.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1007، نشصت: دمعت، نائلة: امرأة، القطم: المغتلم.

(3) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 77.

(4) خلص أحد الباحثين المحدثين إلى أن الألفاظ تكون أصداء للبيئة (لأن الشاعر ابن البيئة التي يعيش فيها ويتفاعل معها...) ينظر: القبيلة في الشعر العربي قبل الإسلام: 366.

(5) وهذا ما يؤكده الجدول الآتي المستخلص من الجرد الإحصائي الشامل لتوظيف مفردات الطبيعة وصورها ضمن مقاطع لوحات الظعن الهذلية:

عدد مقاطع الظعن الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة

سادساً: في مقطع الحكمة.

يطالعنا موروثنا الشعري بافتتاحات حكمية كثيرة[1]، إذ التعبير عن الموقف الفكري والأخلاقي للشاعر الجاهلي الذي لا يعدو أن يكون تعبيراً عن خبرة الأيام المباشرة التي لا تحتاج إلى ثقافة[2]، والذي وازن فيه بين واقعه الحياتي، وبين صورة المستقبل المثلى[3]، وتدخل الطبيعة في أكثر تلك الافتتاحات الحكمية من خلال مفرداتها الصامتة لاسيما مفردات الظواهر الكونية، ومفرداتها المتحركة من خلال صورها الحيوانية، ولم تبتعد افتتاحات الهذليين الحكمية – في أغلبها – عن دائرة الاعتراف بحقيقة الموت وحتميته[4]، لذلك عمدوا إلى توظيف الطبيعة في صورتيها؛ الصامتة والمتحركة التي تخدم مجمل نواحيهم الفكرية والفنية تلك، فأبو ذؤيب الهذلي وظف (الشمس) في إحدى افتتاحاته الحكمية، حين قال:

هَـلِ الـدَّهرُ إلاّ لَيْلَـةٌ ونَهارُهـا وإلاّ طُلُـوعُ الشَّـمسِ ثُـمَّ غِيارُهـا[5]

تشكل (الشمس) إحدى مفردات الطبيعة، فهي من مفردات الظواهر الكونية التي أفاد منها الشاعر في التعبير عن موقفه الفكري الذي بات يشكل دلالة حكمية مستقرة، تعارف عليها المجتمع آنذاك، ولعل هذه المفردة الكونية مع مفردات المقطع الأخرى منحت الدهر دلالة زمنية[6]، استوعبت معاناة الشاعر وموقفه من الموت.

ووظف مالك بن خالد بعضاً من مفردات الطبيعة بصفتها الحيوانية، إذ قال:

يـا مَـيَّ إنْ تَفقِـدي قَومـاً وَلَـدْتِهِمُ أوْ تَخلِـيهِمْ فَـإنَّ الـدَّهرَ خَـلاَّسُ

12	19	17	2	–

(1) ينظر: الافتتاحات الحكمية في دواوين: أبي دؤاد الإيادي: 294، وبشر بن أبي خازم: 171، وعدي بن زيد: 56و82و150، والمتلمس: 3، والمؤال: 10، وقيس بن الخطيم: 151، والنعمان بن بشير الأنصاري: 85.

(2) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم: 49.

(3) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 404.

(4) شمل إلينا موروث هذيل الشعري (10) عشرة افتتاحات حكمية، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 70و104و174و219و435و439، 2/ 578 و680، 3/ 1244 (فقط منها الموضوع). إن هذا العدد يشكل أكثر من 10% من مجموع افتتاحات هذيل الشعرية.

(5) شرح أشعار هذيل: 1/ 70.

(6) استوعب الدهر مضامين زمنية في افتتاحات حكمية أخرى، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 440، 2/ 578 و680.

عمرٌو وعَبْدُ منافٍ والذِي عَهِدَتْ بِبَطنِ عَرْعَرَ آبِي الضَّيمِ عَبَّاسُ

يا مَيَّ إنَّ □باعَ الأرضِ هَالِكَةٌ والعُفْرُ العِينُ والآرامُ والنَّاسُ[1]

لقد □تنتج الشاعر من الطبيعة الدليل الـ□كمي الذي □تند عليه الموقف الفكري للشاعر، فـ□ين أراد التعبير عن □طوة الموت وقوته □تعان بهلاك الطبيعة من خلال بعض رموزها الـ□يوانية القوية (كالـ□باع) وبعض مفرداتها الجميلة (كالأدم والعفر والأرءام) ومن جانب آخر نجد في إشراك الـ□يوان نوعاً من التخفيف النفـ□ي لـ□زن المخاطب (مي)، وثمة افتتاح □كمي آخر وظف فيه أبو المثلم الهذلي الطبيعة الـ□ية، □ين قال:

أَنَـ□ـلَ بَنـي شِـعارةَ مَـنْ لِصَـخرٍ فَـإنّي عَـنْ تَفَقُّـرِكُمْ مَكِيْـثُ

ألا قُـولا لِعَبـدِ الجَهْـلِ إنَّ الـ صَـ□ـيـ□ـةَ لا تُـ□ـالِبُهـا الثَّلُـوثُ[2]

تشكل الطبيعة أهم مفردات اللـ□ـة من خلال قدرتها على التعبير عن موقف □كمي □تقاه الشاعر من خلاصة تجاربه الـ□ياتية المرتبطة بالطبيعة، (فالناقة لا تـ□البها الثلوث)، ولعل بـ□اطة الـ□كمة انبثقت من بـ□اطة صورة الطبيعة، الأمر الذي يشجعنا على القول بأن منطلقات هذيل الـ□كمية أبعد من كونها خاضعة لمنطق فلـ□في أو تنظير عقلي، وإنما جاءت من وـ□ي الواقع الـ□ياتي البـ□يط، والذي نهضت به مفردات الطبيعة الـ□ية، لتكون □كمهم موافقة للـ□ياة القبلية المتواضعة، ومعبرة عن ناموس هذيل الفطري[3].

من ذلك كله نخلص إلى أن الطبيعة دخلت في موروث هذيل الـ□كمي الشعري مثلما دخلت الموروث الجاهلي، من خلال ما وفرته الطبيعة لعموم موروث العرب الشعري من مفردات وصور طبيعية، لذلك □تندت مقاطع الافتتـ□ات الـ□كمية عند الهذليين وغيرهم – في كثير منها – على الطبيعة، وما توفره من ظواهر ومفردات □ياتية مشتركة ومألوفة[4]، كان لثباتها أن يمنح تلك المفردات والظواهر الدلالات

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 439، خلاس: يخلس الشيء بغتة.
(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 263-265، تقفركم: اتباع أثركم، مكيث: مبطئ، الثلوث: الناقة التي ذهب وـ□د من أخلافها، أي تـ□لب من ثلاثة.
(3) ينظر: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإـ□لام: 80.
(4) يوفر لنا الجدول الأتي المـ□تخلص من الجرد الشامل لتوظيف الطبيعة في مقاطع افتتـ□ات هذيل الـ□كمية فرصة القول بأن الشاعر الهذلي لا يختلف عن عموم الشعراء الجاهليين في توظيف مفردات الطبيعة في هذا الافتتاح، الأمر الذي يعني اشتراك الهذليين والجاهليين في بواعث قولهم الـ□كمي ودلالاته.

الفكرية العميقة الموافقة لبساطة تفكير الإنسان وما يبدو في دواخله من تفسير لظواهر طبيعية.

سابعاً: في مقطع الطيف.

افتتاحية الطيف من الافتتاحات الفرعية التي افتتحها القصيدة العربية[1]، والتي يكشف موروثنا الشعري عن قدمها الزمني[2]، فضلاً عن سعة انتشارها[3]، ونكاد لا نظفر بمفردات طبيعية متعددة فيها، لأنها كما تبدو أقرب إلى الحديث الروحي الذي يتجه فيه الشاعر للكشف عن إحساسه الوجداني، وجاءت افتتاحات الطيف الهذلية – على الرغم من قلتها -[4]، محافظة على النمط الفني الجاهلي، فضلاً عن تطويعهم هذا الافتتاح بشكل ينسجم مع معاناتهم النفسية، وتبرز الطبيعة من أهم مفردات لوحة الطيف الهذلية، فأمية بن أبي عائذ الهذلي قد أفاد من مفردات الطبيعة الصامتة، حين قال:

ألا يا لَقَوْمٍ لِطَيْفِ الخَيَالِ ... أَرَّقَ مِنْ نازِحٍ ذِي دَلاَلِ

أجَازَ إلَينا عَلى بُعْدِهِ ... مَهاوِي خَرْقٍ مَهَابَ مِهَالِ

صَارٍ تَغَوَّلُ جِنَّانُها ... وأَدْأَبَ طَوْدٍ رَفِيعِ الجِبالِ

عدد مقاطع الحكمة الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة
10	1	5	–	–

(1) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: 86.

(2) وقف نقادنا القدماء عند أوليات هذا الافتتاح، إذ ربط بعضهم بعمرو ابن قميئة أو بقيس بن الخطيم أو بغيرهما، كما إنهم أوردوا أشعاراً لمتأخرين بخصوصه، ينظر تلك الآراء في: الموازنة: 55-56، ديوان المعاني: 76-279، طيف الخيال: 5-7، 99-100، سمط اللآلي: 1/ 524، محاضرات الأدباء: 2/ 14، الحماسة الشجرية: 2/ 611-612.

(3) ينظر دواوين: عمرو بن قميئة: 55، وتأبط شراً: 103، وعبيد بن الأبرص: 47، والحارث بن حلزة: 22، وأوس بن حجر: 33، وقيس بن الخطيم: 181، وذي الإصبع العدواني: 69، وعامر بن الطفيل: 48، والمفضلية: 6/ 39 لسلمة بن خرشب، والحطيئة: 115و214و349، وعبده بن الطبيب: 58، وابن مقبل: 315، وتميم عبد بني الحسحاس: 42، ومعن بن أوس: 65.

(4) شمل إلينا موروث هذيل الشعري تسعة افتتاحات بالطيف، ينظر: شرح أشعار هذيل: 1/ 196، 2/ 494 و522 و641 و806 و931 و936 و965 و967. إن هذا العدد يشكل ما يزيد عن 9% من مجموع الافتتاحات الهذلية.

خيـــالٌ لِزَيْنَـــبَ قَـــدْ هـــاجَ لِـــي ... نُكـــاً مـــن الـــبِّ بَعْـــدَ انْـــدِمالِ

تَـــدَّى مَـــعَ اللّيْـــلِ تِمثالُهـــا ... دُنُـــوَّ الضَّـــبابِ بِطـــلٍّ زُلالِ

فَبـــاتَ يُـــائِلُنا فـــي المَنَـــامِ ... فأَبْـــبْ إلـــيَّ بِـــذاكَ الـــؤالِ

يُثَنِّـــي الثَّـــيَّـــةَ بَعْـــدَ الـــلا ... مِ ثُـــمَّ يُفـــدَّى بِعَـــمٍّ وخَـــالِ

فَقَـــدْ هَـــاجَني ذِكْـــرُ أَم الصُّـــ ... ـبي مـن بعـدِ ـُقْمٍ طَوِيـلِ المِطـالِ[1]

تكشف مكونات اللو□ة عن شغف الشاعر بمفردات الطبيعة الصامتة إذ يجتاز خيال (زينب) تلك المفاوز المو□شة والمخيفة بأهوالها وقيعانها وجبالها، ولكن أمية لم يكتف من الطبيعة بـ□دود هذا التناول من المعالجة، فأمعن النظر في الطبيعة مرة أخرى ليجعل منها ألواناً فاتنة لتلوين لو□ته الفنية تلك فلم يجد أفضل من مفردات طبيعية صامتة أخرى، لإيمانه بقدرتها التعبيرية، إذ الضباب الم□مل بطل صاف الذي يغلف خيال (زينب) فأضـ□ى ذلك الخيال ضباباً يغلفه ضباب، ليكون مقطع الطيف بعد ذلك مزجاً لمظاهر الطبيعة بمظاهر الـ□ياة[2].

ويوظف أبو صخر الهذلي الطبيعة الصامتة من خلال بعض مفردات المظاهر الكونية، □ين قال:

أَلَـــمَّ خَيـــالٌ طـــارِقٌ مُتـــأَوِّبُ ... لأمِّ □كِـــيمٍ بَعْـــدَما نِمْـــتُ مُوصِـــبُ

هـــدوءاً وأصْـــ□ابِي بِنَخْلَـــةَ بَعْـــدَما ... بَـدا لِـي □ـماكُ الـنَّجْمِ أوْ كـادَ يَغْـرُبُ

وقَـدْ دَنَـتِ الجَـوزاءُ وهْـيَ كَأَنَّهـا ... ومِرزَمُهـا بِـالغَورِ ثَـورٌ ورَبْـرَبُ

وأهْلـي بِـوادٍ مِـنْ تِهامَـةَ غـائِرٍ ... بِأَسْـفَلَ هِضْـمَيْهِ أَرَاكٌ وتَنْضَـبُ[3]

هيأ الشاعر لمقطع الافتتاح من مفردات الطبيعة ما يمكنه من توفير عناصر الزمن لطيفه، فطيف (أم□كيم) تزامن مع ظهور (□ماك النجم) أو غروبه أو عند دنو الجوزاء، ولعل قدرة الشاعر الفنية قد هيأته ليجعل من الطبيعة الصامتة ما يمكنها من

(1) شرح أشعار الهذليين: 2/ 494-495، مهاو: يهوي فيها الـ□فار، خرق: بلد و□ع، تغول: تلون. تلون.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 3/ 995.

(3) شرح أشعار الهذليين: 2، 936، هضمه: ما اطمأن له.

الافتتاح بتشبيهات متنوعة – كذلك – من الطبيعة، (فالجوزاء أو مرزمها) تشبه (الثورة وربربه)[1]، ولعل أبواب انفتاح هذا الأفق التشبيهي عند الشاعر يقف وراءه وراءه رغبته في تقريب صورة الطبيعة غير المألوفة، وجعلها مرتبطة بظرفه الياتي، فضلاً عما يمله الثور وقطيع الربرب من صفات جمالية محببة في نفس العربي. وكما وظف الهذليون الطبيعة الصامتة في مقاطع لوعات الطيف، فإنهم رفدوا مضامين تلك اللوعات بمفردات طبيعية متحركة، فقد أفاد أبو صخر الهذلي كذلك من بعض تلك المفردات في توظيفها لاحتواء معاناته النفسية، حين قال:

نامَ الخَلِيُّ وبِتُّ اللّيلَ لَمْ أنَمِ ... وهيَّجَ العَيْنَ قَلْبٌ مُعْوَرُ القَدَمِ

مكلّفٌ بِنَوى ليْلَى ومِرَّتِها ... يا طُولَ لَيْلِكَ لَيْلاً غَيْرَ مُنْصرِمِ

قَدْ كُنتُ أَحْسَبُنِي جَلْداً فهيَّجَنِي ... طَيْفٌ لها طارِقٌ لَمْ يَسْرِ مِنْ أَمَمِ

كَمْ جَاوَزتْ دونَنا كُلَّ مَهْلَكَةٍ ... فَولٍ مَهالِكَ أَهْوالٍ ومِنْ ظُلَمِ

دُعجٍ ومِنْ خادِرٍ شَثْنٍ بَراثِنُهُ ... ضِرغَامَةٍ تَحْتَ عِيصِ الغَابِ والأجَمِ

مِنَ المُرَيَّا عَبُوسٍ بالِلٍ شَرِسٍ ... وردٍ قُصاقِصَةٍ ريبالةٍ شَكِمِ

ومِنْ عَدُوٍّ وَمِنْ خَيلٍ مُؤَوَّمَةٍ ... ومِنْ هُبُوبٍ وأميالٍ ومِنْلا عَلَمِ[2]

فالشاعر قد هيأ للوعته مفردات طبيعية متحركة إذ (الأرق) و(الخيل) والتي تملت من صور الشراسة والقوة والقوة الشيء الكثير، فهي مرتبطة – كما نظن – بدلالات لوعة الطيف الفكرية، إذ الإعلان عن شدة تعلق الشاعر بمن يحب، إن تلك المفردات الفكرية لم تنهض بها إلا الطبيعة من خلال صورها الحسية، والتي كونت معظم بنية المقطع الفنية.

كما يوجه الشاعر ذاته بعضاً من المفردات الحيوانية في إحدى مقاطع الطيف لقدرتها على تلهام حالة الشاعر الفكرية وطموحه الفني، حين قال:

أرِقْتُ لِطَيفٍ مِنْ عُلَيَّةَ عامِدِ ... وتَحْنُنُ إلى أذراءِ خُوصٍ هواجِدِ

طَوَيْنَ خُرُوقاً مِن بِلادٍ يَجُبْنَهَا ... بِنا وطَواها الخَرْقُ طَيَّ المَعَاضِدِ

---

(1) وهذا ما يميه البلاغيون تشبيه تمثيل.
(2) شرح أشعار الهذليين: 2/ 967-968.

قَطَعْنَ ملاً قَفْراً □وى الرُّمدِ والمَها وغَيرَ صَدًى مِنْ آخِرِ اللّيلِ صاخِدِ[1]

فالطبيعة الـ□ية قد دخلت في النص من خلال مفردتي (المربد والمها) ولعلهما وفرتا لطيف (علية) من دلالات الوداعة والجمال ما يجعلنا نرجح أن يكون طيفه قد اجتاز كل مظاهر الطبيعة المخيفة دون الوقوف عندها، ولكن ذلك الطيف لم يـ□كن إلا عند (الظباء) لأنه يلتقي معها ويركن إليها، وبهذا نجد أن الشاعر □ـتطاع أن يـ□ـن التعامل مع مفردات الطبيعة ويختار منها ما ينـ□به، لا□يما أنها هي التي امدته بكم هائل من مفرداتها، وإذا ما تجاوزنا □دود المفردات الطبيعية التقليدية كما □توتها مقاطع لو□ات الطيف الهذلية، فإننا نجد في الوقت ذاته أن الهذليين قد وظفوا من مفردات طبيعتهم المتميزة، فالشاعر ربيعة بن الجـ□در يطالعنا بتوظيف صورة (النـ□ل) في إ□دى مقاطعه الطيفية، □ين قال:

أَنَّـــى تَـــدًى طَيـــفُ أَمٍّ مـ□ـــافِعٍ وقَدْ نـامَ يـا ابـنَ القَـوْمِ مَـنْ هُـوَ نـاعِسُ

فباتَـتْ هـدوءَ اللّيـلِ عِنْـدِي قَرينَتِـي كِلانـــا عَلَيـــهِ ثَوبُهـــا فَهْـــوَ لابِـــسُ

إذا ذُقْـتَ فاهـا قُلـتَ شـوْبةُ شـائِبٍ مُعتَّقَـــةٌ ممَّـــا تَشُـــوبُ الجَـــوارِسُ[2]

كشف مقطع الافتتاح عن ارتباط الشاعر بطبيعته، لذلك وفرت له تلك الطبيعة بعضاً من مفرداتها (الجوارس) بعد أن وجد في لو□ـة الطيف ما يكشف عن معجم هذيل الطبيعي وما □ملته من مفردات متميزة.

من ذلك كله نخلص إلى أن الطبيعة قد دخلت لو□ـة الطيف الهذلية، من خلال ما وفرته من مفردات صامتة كانت لها القدرة على ر□م أبعاد اللو□ـة لجمود مفردات هذا النمط، وثبات مكوناته ور□وخ دلالاته في ذهن الشاعر، وما هيأته من مفردات □يوانية معروفة، وأخرى مضافة من طبيعة هذيل المتميزة[3]، كانت لها القدرة على على جعل اللو□ـة تأخذ أبعادها المر□ومة في ذهن الشاعر، بعد أن اختار من هذه

(1) شرح أشعار الهذليين: 2/ 931، صاخد: صالح.
(2) شرح أشعار الهذليين: 2/ 641، نـ□دى: غشي وركب.
(3) وهذا ما يؤكده الجدول الآتي المـ□تخلص من الجرد الشامل لموروث هذيل الشعري ةتعاملهم مع صور الطبيعة التقليدية والمضافة.

عدد افتتاحات الطيف الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة
9	10	4	2	2

المفردات ما ينا□ب تلك الأبعاد، فجاءت أخيلتهم و□□اتهم انعكا□اً للبيئة التي عاشوا فيها[1].

ثامناً: مقطع حوار العاذلة (اللائمة).

□وار العاذلة من الافتتا□ات التقليدية المميزة في القصيدة الجاهلية[2]، وذلك لتنا□ب ما يؤديه ال□وار مع العاذلة من طموح الشعراء وتعظيم فرو□يتهم وتميزهم في عطاء البطولة والكرم[3]، أما الشعراء الهذليون فال□وار عندهم – كما يبدو – قد قد □توعب معاناتهم النف□ية بعد توفر دواعيه[4] الموضوعية، لذلك اتجهت الطبيعة عندهم إلى □تيعاب الموروث الجاهلي، والتعبير عن □□ا□هم بالقوة في مواجهة المصائب والأ□زان، ولابد لنا من الاعتراف بأن الطبيعة لم تنل النصيب الذي □ضيت به في مقاطع الافتتا□ات الأخرى، وذلك لأ□باب – نظنها – تكمن في كون الشاعر الهذلي قد انشغل في التهيئة الفنية لل□وار القصصي الذي يكوّن مجمل البنية الفنية للو□ة، ومع ذلك فلا يُ□تغني شعراء هذيل عن موضوعات الطبيعة في لو□ة □وار اللائمة ولو بشكل مقتضب، قال أبو ذؤيب الهذلي موظفاً الطبيعة الصامتة في إ□دى افتتا□اته الشعرية:

أمِـــنَ المُنُـــونِ ورَيْبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ ... والـــدَّهْرُ لَـــيسَ بِمُعتِـــبٍ مَـــنْ يَجْـــزَعُ

قَالَـــتْ أُمَيمَـــةُ مـــا لِجِـــ□مِكَ شـــ□ِباً ... مُنـــذُ ابتـــذلْتَ ومِثْـــلُ مالِـــكَ يَنفَـــعُ؟

أمْ مـــا لِجَنبِـــكَ لا يُلائِـــمُ مَضْـــجَعاً ... إلاّ أقَضَّـــى عَلَيـــكَ ذاكَ المضْـــجَعُ

وإذَا المَنِيَّـــةُ أنْشَـــبَتْ أظْفارَهـــا ... أَلفَيـــتُ كُـــلَّ تَمِيمَـــةٍ لا تَنْفَـــعُ

---

(1) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 103.

(2) ينظر هذا الا فتتاح في دواوين: الأفوه الأودي: 6، وتأبط شراً: 144، والشنفرى الأزدي: 32، 32، والمتلمس: 36، و□اتم الطائي: 40و73، ولبيد: 46، ومالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي: 88، ومعن بن أوس المزني: 69و92و99.

(3) .يرى أ□د البا□ثين أن من بعض أ□باب توظيف الشاعر الجاهلي ل□وار العاذلة التق□يدات الاجتماعية، ينظر: البناء الفكري والفني لشعر ال□رب قبل الإ□لام: 265.

(4) وفر لنا الجرد الإ□صائي الشامل لموروث هذيل الشعري تِ□عة افتتا□ات فنية ب□وار العاذلة (اللائمـــة)، ينظـــر: شـــرح أشـــعار الهـــذليين 1/ 4 و189و237، 2/ 565و601و871و880، 3/ 1142و1189.
إن هذا العدد يشكل ما يزيد عن 9% من مجموع افتتا□ات هذيل الشعرية.

فـــالعَينُ بَعْـــدَهُمُ كـــأنَّ ـــداقَها ـــمِلَتْ بِشَـــولٍ فَهْـــيَ عُـــورٌ تَـــدْمَعُ[1]

تعامل الشاعر مع الطبيعة في هذا المقطع تعاملاً بارعاً ـين ـتطاع أن يوظفها توظيفاً موفقاً يعكس اهتمامه وقدرته في اختيار ما ينـبه من مفرداتها، فعندما أراد أن يعبر عن قلقه وعدم نومه بـبب ـزنه وألمه لجأ إلى الطبيعة ليوظف إـدى مفرداتها توظيفاً خفياً فقال (أقضى عليك) فكأنه جعل تـت جنبيه (ـصى) يمنعه من النوم بل ـتى الرقاد، فتكون الطبيعة قد دخلت هنا عنصراً مشاركاً في التعبير عن ـالة الشاعر وقلقه، ولكن ـزن الشاعر وقلقه أكبر من هذا كله، فلم يكتف من الطبيعة بهذا الـد، وإنما امتد طموـه لرفد المقطع بمفردات طبيعية أخرى، لذلك وظف بعض صور الطبيعة الـية في رموزها القوية توظيفاً خفياً، فعندما أراد أن يعبر عن شدة مصيبته وعظمة هولها لم يجد أفضل من تصوير تلك المصيبة، وهي تمتلك (أظفارا) لذلك قال (وإذا المنية أنشبت أظفارها)، واختار من الطبيعة كذلك الشوك كمفردة نباتية لها القدرة في إـاق الأذى بالعين، للتعبير عن شدة الألم وعمق الـزن، وبـتعين الشاعر ـاعدة بن جؤية الهذلي بمفردات الطبيعة في صفتها الـيوانية في إـدى افتتـاته لـوار العاذلة ليوظفها في ـتيعاب طموـه النفـي، ـين قال:

ألا قَالَـــتْ أَمامَـــةَ إِذْ رَأَتْنِـــي لِشَـــانِئِكِ الضَّـــرَاعَةُ والكُلُـــولُ

تَـــوَّبُ قَـــدْ تَـــرى إنِّـــي لَـــمِـــلٌ عَلَـــى مـــا كـــانَ مُرتَقَـــبٌ ثَقِيـــلُ

وإنِّـــي يـــا أَمَـــيمُ لَيَجتَـــدِيني بِنُصـــ ـتِهِ المُـــأَـــبُ والنَّخِيـــلُ

وإنِّـــي لابْـــنُ أقـــوامٍ زِنـــادى زَواخِـــرُ والغُصُـــونُ لَهـــا أصُـــولُ

ومـــا يُغْنِـــي امـــرأ ولـــدٌ أَجَمَّـــتْ منيَّتُـــــهُ ولا مـــــالٌ أَثِيـــــلُ

ولـــو أمـــتْ لَـــهُ أَدُمٌ صَـــفايَا تُقَرقِـــرُ فـــي طوائِفِهـــا الفُـــولُ

مُـــعِدَّةٌ ـوارِكُهـــا تَرَاهـــا إذَا تَمشِـــي يَضِـــيقُ بِهـــا المَـــيلُ[2]

وفرت الطبيعة للشاعر الدايل المادي الملموس، والمـتوـى من صور الطبيعة ومفرداتها، تلكون بذلك المفردات التعبيرية المنـبة لمجمل منطلقات الشاعر الفكرية

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 4-9.
(2) شـرح أشـعار الهـذليين: 3/ 1142-1145، تـوب: توجـع وتضـجع، الضـراعة: التصـاغر، يجدتديني: يـتملني.

في إعلان فلسفته ومناجته للائمته، فأصالة تشبه تجسدها صورة بسيطة من صور الطبيعة النباتية (فالغصون لها أصول)، ولعل الطبيعة تبرز كذلك من أهم مكونات معجمه الشعري، فنظرة الشاعر للموت تتجسد في كونه قدر لا تدفعه الأموال من إبل كرام تهدر في نواديها القول، ويضيق بها الوادي من كثرتها.

نخلص من ذلك كله إلى القول بأن الطبيعة قد هيأت الشاعر ومكنته من تمثل وسائله الفكرية في الرد على اللائمة – حتى ولو كان الحديث معها من نسيج خياله – وتقديمه الأدلة المتوالية في أكثرها من صور الطبيعة، ولذلك اختار الهذليون من صور الطبيعة التقليدية والمضافة ما يناسب مواقفهم الفكرية[1].

تاسعاً: من الافتتاحات الأخرى.

مقطع البرق:

يشكل الافتتاح بالبرق أحد الافتتاحات الفنية التي استمدها الشعراء من الطبيعة، ولهذا الافتتاح حضور محدود في موروثنا الشعري[2].

وقد مثل الموروث الشعري عدة افتتاحات بالبرق[3]، قال مليح بن الحكم الهذلي في إحدى افتتاحات البرق:

تَنَبَّــه لِبَــرقٍ أخِــرَ اللّيــلِ مُوصِــبٍ ... رَفِيــعِ الثَّــنا يَبْــدُو لَنــا ثُــمَّ يَنْضَــبُ

تــراهُ كَتَخْفــاقِ الجَنــاحِ ودُونَــهُ ... مــن النِّيــرِ أو جَنْبِــي ضــرِيَّة منْكِــبُ

يرى دائِباً فــي الرَّمــلِ يَتْــرُكُ خَلْفَــهُ ... مواهِــبَ لَــمْ يَعْتِــكْ عَلَــيْهِنَّ طُحْلُــبُ[1]

---

(1) وهذا ما يظهره الجدول الآتي المستخلص من الجرد الشامل لصور الطبيعة التقليدية أو المضافة، كما تعامل بها الهذليون في افتتاحات العاذلة.

عدد مقاطع افتتاحات العاذلة الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة
9	5	3	1	1

(2) ينظر افتتاح البرق في دواوين: الأفوه الأودي: 9، وامرئ القيس: 72و261، وعدي بن زيد: 37، وعبيد بن الأبرص: 63، وابن مقبل: 129.

(3) وفر لنا الجرد الإحصائي الشامل لموروث هذيل الشعري أربعة افتتاحات بالبرق، ينظر: شرح شرح أشعار الهذليين: 1/ 177و294، 3/ 1050، والإصابة في تمييز الصحابة: 1/ 121، وبهذا يشكل هذا الافتتاح أكثر من 4% من مجموع افتتاحات هذيل الشعرية.

تكشف بنية لوحة البرق عن اهتمام الشاعر بالطبيعة من خلال هذه المفردة (البرق)، وفي تشكيلها لوحة فنية متميزة من خلال قدرة الشاعر على رسم صورة البرق التي ترتفع تارة وتنضب أخرى، ولا يستبعد أن تكون تلك الصورة الطبيعية تعبيراً عن هاجس خفي يربط الشاعر ويمده بذكريات عزيزة تختفي مرة وتظهر ثانية، ولم يكتف مليح من الطبيعة بهذه الصور، وإنما امتد طموحه الشعري ليجعل صورة البرق تلك أكثر إدراكاً وحيوية من خلال انفتاح تلك الصور الصامتة (البرق) على التشبيه بصورة أخرى من الطبيعة. لذلك فصورة البرق تتراءى أمامه تشبه خفقان جناح الطير.

وتظهر الطبيعة الصامتة أكثر وضوحاً عند أمية بن أبي عائذ الهذلي في إحدى افتتاحيات البرق، بعد أن جاءت – كذلك – وقد سقط منها الموضوع، حين قال:

أرَقْتُ لِبَرقٍ واصِبٍ هَبَّ مِنْ بشرِ ... تـلألأ فـي أثْنـاءِ أزْمِنَـةٍ قَمـرِي

تَلقِّـهُ هِـيج الجَنُـوب وتقبـلُ الـ ... شَمالُ نِتاجاً والصَّبا حالبٌ تَمرِي[2]

هيأ الشاعر للوحة البرق الطبيعية هذه جميع مقوماتها الفنية، بعد أن وفر لبرقه أغلب أنواع الرياح (الجنوب) و(الشمال) و(الصبا)، ولذلك فلا عجب أن يأتي برقه مثقلاً، مملاً بشتى المفاجآت لا سيما أنه قد ارتبط بذكريات الإنسانية بما حملته من ظواهر طبيعية لها القدرة في تمثيل تلك المشاعر والإفصاح عنها.

أما الطبيعة الحية فلها حضورها المناسب، كذلك ضمن افتتاحية البرق الطبيعية عند أبي ذؤيب الهذلي، حين قال:

أمِنْـكَ البَـرقُ أومَـضَ ثُـمَّ هَاجَـا ... فَبِـتُّ إخالُـهُ دُهْمـاً خِلاجَـا

تكلّـلَ فـي الغِمـادِ فـأرضِ ليلَـى ... ثلاثـاً مـا أَبِـينَ لَـهُ انفِرَاجـا

فَمـا أضْـحى انقِـلاعُ المـاءِ تَـى ... كـأنَّ عَلَـى نَـوالِـي الأرضِ سَـاجَا[3]

تدخل الطبيعة المتحركة في المقطع من خلال صورة البرق التشبيهية، فحين أومض البرق دهاج الشاعر وحرك كوامنه، وكانت صورته وهو يدوي يرعده أقرب

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1050، موصب: دائم، قال تعالى (عذابٌ واصب)، الصافنات: 9، النير: جبل، ضرية: أرض.

(2) الإصابة في تمييز الصحابة: 1/ 121 وفيه (ونقل عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: هذا أجود شيء قيل في نعت المطر).

(3) شرح أشعار الهذليين: 1/ 177-178، أصحى: كف، انقلاع الماء: انصباب الماء، ساجا: طيلسانا.

إلى صورة النوق الدهم، وهي تـ□ن إلى أولادها، لذلك امتزجت المشاعر الإنـ□انية مع البرق لتشكل أ□د طرفي التشبيه، وشكلت الطبيعة الـ□ية طرف التشبيه الآخر.

تـ□تنتج من ذلك كله بامتداد أفق الطبيعة لرفد الافتتـ□ات الفنية للقصيدة بإ□دى صورها، ولعلنا لا نجد اختلافاً في توظيف الصور الطبيعية ضمن مقاطع لو□ات البرق بين الهذليين والجاهليين[1]، وهذا يعود – كما نظن – إلى أن صورة البرق وتشبيهاته الطبيعية هي صور مشتركة تو□ي بشعور نفـ□ي و□د، وتعبر عن مخزون فكري مشترك للشعراء عموماً (ولكن الشأن في عقل يـ□ن أن يعرضها ويؤلفها)[2].

مقطع اشتيار العسل:

يعد مقطع اشتيار العـ□ل من افتتـ□ات هذيل الشعرية المتميزة، والتي لم تـ□ظ بمثلها في الموروث الجاهلي[3]، ولعل بواعث هذا الافتتاح تعود إلى أن الهذليين قد وظفوا هذا المقطع بعد أن ألفوا منظر الاشتيار[4]، وهذا مرتبط بما وفرته بيئة هذيل المتميزة[5]، إذ إن من أ□باب وجود النـ□ل (الجبل)، ومن عوامل □اته (الشجر)[6]، (الشجر)[6]، لذلك أراد الهذليون تصوير ذلك المنظر الطبيعي، وجعله – في بعض قصائدهم – افتتـ□اً شعرياً متميزاً يرفد القصيدة الجاهلية، ويغنيها بافتتاح جديد لم تألفه من قبل، ودخلت الطبيعة عنصراً مهماً ضمن لو□ة اشتيار العـ□ل الطبيعية، قال □اعدة بن جؤية في أ□د افتتـ□اته الشعرية:

ومـا ضَـربٌ بيضـاءُ يَـ□ـقي دَبُوبَهـا دُغـاقٌ وعَـروانُ الكَـرَاثِ فَظِيمُهـا

---

(1) وهذا ما تأكد لدينا من الجرد الإ□صائي الشامل لموروث هذيل الشعري، وما □توته مقاطع البرق من صور طبيعية أخرى.

عدد مقاطع البرق الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتـ□ركة	الصامتة	المتـ□ركة
4	8	2	–	–

(2) الورقة: 9.

(3) □مل موروث هذيل الشعري افتتـ□ين بمشتار العـ□ل، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 180، 3/ 3/ 1138، إن هذين الافتتـ□ين يشكلان أكثر من 2% من مجموع افتتـ□ات هذيل الشعرية.

(4) ينظر: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإ□لامي: 339.

(5) عد أ□تاذنا الجليل الدكتور مـ□مود الجادر من جملة أ□باب التجديد هو التغيير البيئي، ينظر: أوس بن □جر ورواته الجاهليين: 197.

(6) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي: 212.

أَتِـيحَ لَهـا شَـثْنُ البَنـانِ مُكـرَّمٌ أخـو خُـزنٍ قَـدْ وفّرتْـهُ كُلُومُهـا[1]

لقد وفرت قاعدة لبنية مقطع اللوحة الطبيعية صوراً أخرى مستمدة في أكثرها من الطبيعة الصامتة التي وفرتها طبيعة هذيل المتميزة، حيث جبل (عروان) وشجر (الكراث) ووادي (ضيم)، فضلاً عن رصد الشاعر الدقيق لمشتار العسل فجعله غليظ الهيأة، فقير الحال، هيأته الأقدار ليقتات على الاشتيار، وما تلك الصورة إلا تعبير عن اهتمام الشاعر بمنظر الاشتيار، وحسن اختياره لأدواته الطبيعية، فضلاً عما عبرت عنه الطبيعة عن قيمة العمل وجودته.

أما افتتاحية مشتار العسل الأخرى فيطالعنا بها أبو ذؤيب، حين قال:

وأشْـعَثَ مالُـهُ فضـلاتُ ثَـولٍ عَلـى أركَـانِ مَهْلَكَـةٍ زَهُـوقِ

قَلِيـلٍ لَحْمُـهُ إلاّ بَقَايـا طفـاطِفِ لَحْـمِ مَنْـوضٍ مَشِـيقِ[2]

تكشف هذه اللوحة الطبيعية عن دقيقة مكوناتها، إذ مشتار العسل، أشعث فقير، كل ما يملكه عسل قليل على هضبة ملساء، فالشاعر وظف في هذه اللوحة من الطبيعة جزءً مهماً من أدواته البنائية من خلال مفردلاتها المتحركة (الثول) أو الصامتة (مهلكة زهوق).

تستنتج من هاتين المقطوعتين الطبيعتين لمشتار العسل، بأن الطبيعة الهذلية قد منحت الشعراء الهذليين، وأمدتهم بإحدى صورها المتميزة، لذلك عمدوا على توظيف تلك الصور الطبيعية في نتاجهم الشعري[3]، لتشكل جزءاً من افتتاحاتهم الشعرية،

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1138-1139، الضرب: العسل الشديد البياض، عروان: واد، شثن: خشن، خزن: مكان غليظ.

(2) ديوان الهذليين: 1/ 180، الثول: جماعة النحل، مهلكة: هضبة، زهوق: ملساء، طفاطف: ما ترخى من جانبي بطنه عند الخاصرة، منوض: القليل اللحم.

(3) يوفر لنا الجدول الآتي المستخلص من الجرد الشامل لموروث هذيل الشعري فرصة الوقوف عند مجمل توظيف الصور الطبيعية، إذ يظهر الجدول أن البيئة الهذلية قد أمدت الشاعر الهذلي بصور طبيعية مضافة، تكاد تساوي ما أخذه من صور الطبيعة التقليدية، الأمر الذي يدلل على التوافق بين ما قلناه بخصوص الهذلية، وبين ما وفره الجدول.

عدد افتتاحات البرق الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المتحركة
2	2	_	2	2

ولتفتح الطبيعة الهذلية أمام الشعر العربي أفقاً أوسع من خلال ما هيأته صورها من افتتاح فني جديد، يحاكي فيه الشعراء الطبيعة ويتقون أخيلتهم منها[1].

من ذلك كله نخلص إلى أن الشاعر الهذلي قد استطاع أن يتعامل مع مفردات الطبيعة في افتتاحات قصائده بطرق فنية تتوافق – غالباً – مع حالة الشاعر النفسية إبان لحظات إبداعه الشعري، وهو بهذا لا يختلف عن الشاعر العربي في العصر الجاهلي، ألا إنه قد يتميز عنه بخصوصيته في اختيار بعض المفردات الطبيعية الهذلية التي لا تتوفر لسواه، وعليه فالشاعر الهذلي قد تعامل في افتتاحاته الشعرية مع مفردات الطبيعة تعاملاً ذكياً يكشف عن قدرته الشعرية في اختيار ما يناسبه من تلك المفردات وصورها، فقد منحته الطبيعة من مفرداتها التقليدية التي تعامل بها الشاعر الجاهلي مختلف الصور والأخيلة، لتصبح الطبيعة في كثير من صورها جزءاً من ذاته مرتبطة بتأملاته، فاختار منها ما يناسب افتتاحه الفني، ولذلك كله تعامل الشاعر الهذلي ضمن بعض مقاطع الافتتاحات التقليدية (كالمرأة والطلل والظعن) بالمفردات الطبيعية وصورها التقليدية ذاتها التي تعامل بها الشاعر الجاهلي الآخر، ولم نكد نظفر للهذليين فيها بتوظيف جديد لمفردات طبيعية تشكل المحتوى الأدبي للوحة، لكي نؤشر من خلالها استنتاجاً يؤكد حقيقة جديدة أو يشكل طفرة نوعية ضمن تلك الافتتاحات، ولكنهم في الوقت ذاته أفادوا من مفردات طبيعية غير أدبية استقوها من واقع هذيل الطبيعي، ففي مقاطع المرأة وظف الهذليون الطبيعة الصامتة، كما وظفوا الطبيعة المتحركة، وإن كانت الطبيعة المتحركة أكثر قدرة في تمثيل العواطف الإنسانية من غيرها، وفي الطلل وظف الهذليون مفردات الطلل الجاهلي التقليدية، (كالرياح) و(الأمطار) كما وظفوا الحيوان والنبات، ووظفوا في الظعن المفردات النباتية (النخل) ووظفوا الحيوان (الجمال)، وهذه هي مفردات أدبية من الطبيعة كان الجاهليون قد تعاملوا بها في افتتاحاتهم الشعرية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن معظم الشعراء قد اتفقوا – تقريباً – على تكرار بعض مفردات الطبيعة التي كادت أن تكون متخصصة ضمن هذه الافتتاحات[2]، لذلك نذهب إلى أن ثبات الأدوات الفنية التي تؤلف بنية هذه الافتتاحات هي التي لم توفر للشاعر الهذلي فرصة التجديد أو الإضافة في بنيتها، إذ إن مفردات الطبيعة التقليدية ضمن مقاطع هذه الافتتاحات في

(1) ينظر: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام: 69-70.

(2) لقد ذهب الدكتور جودت فخر الدين إلى تسمية المعاني الثابتة مع مرور الزمن، والتي تشكل جزئيات لمعنى كلي بالمضمون المطلق، وسمّاه – أيضاً – نفضل إطلاق هذا المصطلح على هذه المفردات الطبيعية المتخصصة، ينظر: شكل القصيدة في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري: 195.

القصيدة الجاهلية أصبحت بمرور الزمن عرفاً فنياً معروفاً ارتضاه الذوق الشعري العام وأقره الحس النقدي القديم.

وفي بعض مقاطع الافتتاحات التقليدية الأخرى (كالشكوى والحكمة والطيف والحوار اللائمة والبرق)، نكاد لا نظفر بمفردات محددة من الطبيعة، وهذا الحكم ينطبق على الافتتاحات الجاهلية ذاتها، والسبب يعود – كما نظن – إلى أن المفردات البنائية – ومنها الطبيعية – لهذه الافتتاحات لم تكن قد استقرت بين الشعراء بشكل يجعلها أقرب إلى التقنين كما رأينا ذلك في الافتتاحات السابقة، بل ظلت تفاصيلها أقرب إلى الذوق الفردي للشاعر، وذلك لأن هذه الأنماط من الافتتاحات لم يكن لها أن تنتشر بشكل واسع يهيء لبنيتها الثبات الفني في اختيار أدواتها البنائية، لذلك ظلت أدواتها مقترنة غالباً مع ذوق الشاعر إبان قوله للنص، فهو قد يوفر لها من أدوات الطبيعة ما لم يتهيأ لشاعر آخر. وينفرد الهذليون في تعاملهم مع الطبيعة باختيارهم لإحدى مظاهرها (اشتيار العسل) وجعله افتتاحاً شعرياً لم تألفه القصيدة الجاهلية من قبل، وهذا الافتتاح مرتبط بطبيعة هذيل المتميزة، بعد أن آمن شعراؤهم بأن للطبيعة دوراً مهماً في مجمل نواحي الحياة، وأن الإنسان بما يملكه من قدرة شعرية (مثير بحكم هذه القوة الجبارة)[1].

(1) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي: 352.

الفصل الثاني

تشير بنية القصيدة الجاهلية إلى أن لوحة الرحلة تمثل المرحلة الثانية من بنيتها التقليدية، وهي رحلة تبدو من وجهة نظر شكلية انتزاعاً للنفس من هموم الذكريات التي تتدفق عند الوقوف على الطلل أو النسيب بالمحبوبة الراحلة أو الظعينة فلا منفذ للشاعر من هموم الذكريات إلا الناقة التي تنتزعه من الموقف الصعب لتجوب به أنحاء الصحراء، وتضعه أمام تحديات تسلي همه وتنسيه ما كان من قوة الذكريات.

ويبدو أن الشعراء الجاهليين كانوا يواجهون الطبيعة مواجهة عنيفة خلال تلك الرحلات الحقيقية أو المتخيلة، ولهذا كانت مفردات الطبيعة أكثر العناصر تدفقاً في لوحات الرحلة، سواء اختار الشاعر ناقة أم اختار فرساً، فالأمر سيان، فالطبيعة هي المسرح ومفرداتها هي المادة الأساسية لأدائه الشعري. ولا يخرج شعر الهذليين عن إطار هذه الدائرة التقليدية، بيد أن لوحات الرحلة عندهم تبدو أندر منها عند سواهم من شعراء العصر، ثم يبدو أن لوحات وحش الصحراء التي كانت تنبثق عند الجاهليين من خلال تشبيه الناقة والفرس، كانت تتوجه توجهاً متميزاً عند الهذليين، ولعل الدراسة التحليلية للنصوص تجلو دقائق أكثر دقة، ومن هنا آثرنا أن نتابع صور الطبيعة من خلال اللوحات التي تضمها دفتا موروث هذيل الشعري ووفق السياق الآتي.

أولاً: في مقاطع الرحلة.

وجدت الرحلة الجاهلية – بمشاهدها الطبيعية التقليدية – صدًى عميقاً لدى الشاعر العربي بوصفها تمثل مرحلة أساسية من مراحله الحياتية المعبرة عن تسلية همه الذي أثارته ذكرياته المتدفقة بعد تحديثه عن المرأة والطلل والظعينة.

ويكاد يتفق الجاهليون – عموماً – على تكوين صورة الرحلة، من خلال وصف الصحراء بطرقها الموحشة، وحرارة صيفها اللاهب، وظلامها الدامس،

فضلاً عن صفات الناقة بوصفها أداة الشعراء ووسيلتهم الطبيعية المنتقاة من بين عموم مفردات الطبيعة الأخرى[1]، فجعلوا لها من الصلابة والقوة والسرعة ما يؤمن لهم سلامة الرحلة وبلوغ الغاية[2]، ولعل تلك الصفات ذات دلالات فنية وموضوعية مكنت الشعراء القدرة على تيعاب بطولاتهم الفردية، لذلك هيأت لهم قدرتهم الفنية ليجعلوا من رحلة الناقة منفذاً أدائياً مناسباً في الانفتاح على مفردات حيوانية أخرى وفرتها لهم بيئتهم الصحراوية، فكشفوا من خلالها عن معاناتهم النفسية بما يتلاءم وبواعثهم الموضوعية، لذلك كونوا – على مر الزمن – قصصاً تقليدية متعارفاً عليها فالثور يواجه ليلة قاسية من ليالي الشتاء، حيث الريح والمطر والبرد، ليقضي ليلته متمياً بشجرة (الأرطى)، ولكن الصباح يفاجئه بالصياد والكلاب، ليجعل موقفه أكثر صعوبة وشدة، وتتقاذف الأقدار البقرة الوحشية من افتراس الوحش لابنها، ومن مواجهتها لذات الظرف الذي واجهه الثور، أما الحمار فتقوى عليه الطبيعة من جفاف للكلأ ونضوب للماء، فيرحل في رحلة بالغة الشدة، لواجهه الصياد الجائع عند مورد المار الجديد، أما الظليم والنعامة فيبحثان عن مرعى خصب، ولكنهما يتذكران ما تركاه، ليعودا من جديد إلى وكرهما.

ويبدو أن لوحة الرحلة الجاهلية قد فرضت نفسها على عموم تراث العرب الشعري[3]، بوصفها (تقليداً يلتزم وبناءً فنياً يحتذى)[4]، لذلك جاءت لوحة الرحلة الهذلية لا تختلف عن صورتها التقليدية عند سائر الشعراء الجاهليين من غير الهذليين، من حيث ارتباطها بذات الموضوعات ونملها لنفس الصور التقليدية.

ولم يكتف الهذليون من لوحات الرحلة بنماذج صراع مرتبطة بالناقة، وإنما وظفوا لوحات صراع مباشرة تموت في جانب منها بعضاً مما تموته نماذج الصراع التقليدية كنماذج (حمار الوحش والثور والبقرة ومشهد النعامة...) لتأتي

---

(1) والفرس هي المفردة الحيوانية الأخرى التي شاؤركت الناقة في الرحلة والتي يأتي عنها الحديث في الفطور اللاحقة.

(2) حملت التجارب الشعرية التأكيد على صفات الناقة وقوتها، ينظر مثل تلك الأوصاف في دواوين: الأفوه الأودي: 16، والمرقش الأكبر: 879، والطفيل الغنوي: 108، وعدي بن زيد: 52و79، وعبيد بن الأبرص: 39و111و129، والنابغة الذبياني: 16و116، وأوس بن حجر: 94، والأعشى: 97، ولبيد بن ربيعة العامري: 95و97، والحطيئة: 18-19، وكعب بن زهير: 58، والشماخ بن ضرار الذبياني: 273، والنعمان بن بشير الأنصاري: 123-124، وابن مقبل: 52و160و219.

(3) يقول صاحب (فن الوصف وتطوره في الشعر العربي) (ونكاد لا نشهد في أي أدب من الآداب، تخصصاً بوصف الفرس والناة، قدر ما نشهد في الشعر العربي)، ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 51.

(4) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: 31.

ملائمة لهموم الحدث الشعري، ولكن الهذليين قد تميزوا من غيرهم باختيارهم لنماذج صراع جديدة جاءت تعبيراً عن دواعيهم الشعرية كمشاهد (الوعل والأسد والعقاب وصراع الفارسين...)[1].

أما مظهر الرحلة الآخر فقد أوكله الجاهليون للفرس، بعد أن رأوا فيها من صفات القوة والشدة والضخامة ما جعلها مهيأة للنهوض بتلك المهمة، وتأمين طموح الشعراء والوصول إلى غايتهم، وكان للجاهليين فيها مشاهد مألوفة، كمشهد الصيد بالفرس، ومشهد تشبيه الفرس بمفردات حيوانية أخرى، أما الهذليون فأخذوا من المشهدين ما يناسب بواعثهم الموضوعية.

ثانياً: في رحلة الناقة.

تهيء لوحة الرحلة للشعراء فرصة الانتقال نحو الواقع الحياتي الفسيح ما يهيء لهم فرصة التمتع بتفجير طاقاتهم الإنسانية من خلال تعاملهم مع الطبيعة ومحاولتهم الإفادة من مفرداتها الصامتة والمتحركة، إذ تكشف محتويات لوحة الرحلة الجاهلية عن مشاهد طبيعية عديدة من تفصيل في صفات الناقة[2]، ووصف للصحراء للصحراء ومفاوزها الواسعة وقرها الشديد...، فضلاً عما احتوته من مشاهد حيوانية أخرى ألفتها البيئة الصحراوية، بعد أن شبهوا الناقة بها، وما احتوته من مفردات وصور طبيعية أخرى داخل بنية تلك المشاهد[3]، وتكاد تختفي الناقة عن موروث هذيل الشعري لأسباب نظنها، تكمن في الجانب البيئي، فقد كانت بيئة هذيل جبلية وعرة لا تصلح لحركة الإبل بوجه عام، إذ إن غياب الصحراء غيب الناقة[4]،

---

(1) ارتبطت أكثر النماذج الهذلية تلك بالرثاء، لذلك طوعت تفاصيلها باتجاه قتل الحيوان وموته، وموته، وذلك ما تنبه إليه الجاحظ من قبل حين قال (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها لا كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة...)، ينظر: الحيوان: 2/ 20.

(2) أقصى أتاذنا الدكتور محمود الجادر أوصاف الناقة من ضخامة وشدة وصلابة وقرعة – التي ترددت في الدواوين الجاهلية – بشكل واسع ودقيق، ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 327-329 الهامش (2).

(3) إننا نؤيد من ذهب إلى تشابه أوصاف الناقة عند الشعراء إذ (ليس من السهل أن نفرق بين شعر شعر هذا الشاعر أو ذاك في الناقة) ينظر: أساليب الصناعة في شعر الخمر والأحفار: 54.

(4) لعل ما يقوي هذا الرأي ما قمنا به من جرد إحصائي موسع لديوان الهذليين، فقد تبين أن أكثر أكثر من (25) خمسة وعشرين شاعراً قد تكرر من لوحة الرحلة، ينظر: ديوان الهذليين: 1/ 1و167، 2/ 1و38 و51 و77 و88 و116 و223 و224 و241 و256 و259، 3/ 1 و18 و32 و40 و54 و66 و72 و81 و85 و95 و96 و98 و105 و111 و112 و113 و120.

(فالعلاقة بين الناقة والصحراء علاقة تابع بمتبوع)[1]، ولكن مع ذلك كله لا يخلو موروث هذيل الشعري من لوحة الناقة[2]، فبعض شعراء هذيل قد بثوا الحياة في هذا اللون وأومؤوا إلى أن صورة الناقة عند الهذليين تكاد لا تختلف عن صورتها المعروفة عند الشعراء، من غير الهذليين، ولعل الصورة الهذلية الأخرى للناقة تقرر الحقيقة نفسها فقد جاءت – على الرغم من قلتها – ملائمة فنياً لمناخ المعالجة الموضوعية في القصيدة، ومتنوعة لمظاهر الطبيعة الصامتة، حيث الصحراء ومفاوزها فضلاً عن انفتاح اللوحة لمشاهد حيوانية مختلفة، فلوحة الرحلة في قصيدة أمية ابن أبي عائذ الهذلي تمنحنا فرصة الوقوف عند ملامح التجربة الموضوعية للشاعر، حين قال:

إلى حَيِّدِ النَّاسِ عبْدِ العَزيـ ... ـزِ أعملْتُ للسَّيرِ حِرْفاً أمُونا

صُهابيَّةً كعَلاةِ القُيُو ... نِ مِنْ ضَرْبِ جَوْهَرِ ما يُخلِصُونا

أفَرِّجُ هَمِّي بِها بَعْدَمَا ... ربانيُّها وأقَرَّتْ جنِيْنا

من المُزئلاتِ مِجفالَةٍ ... تَشُدُّ بِها الصُّعداءُ الوضِينا

إذا أزْيَدَتْ مِنْ تبارِي المَطِيِّ ... خِلْتَ بِها أخْيلاً أوْ جُنُونا

تُبارِي ضريسَ ألاتِ الضَّريرِ ... وتَقدُمُهُنَّ عَنُوداً عَنُونا[3]

فالناقة في هذا اللوحة بدت صورة مألوفة لمن يطلع على لوحات الناقة في الدواوين الجاهلية[4]، وإن طبيعة علاقة الشاعر بالممدوح هيأت له توفير سمات القوة القوة والنشاط، فالناقة هنا وسيلة تضمن الوصول السريع إلى الممدوح، والناقة في الوقت نفسه غاية من وجهة نظر معينة، فقد حملها الشاعر الزخم النفسي الذي يهيء

(1) الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي: 48.
(2) حمل موروث هذيل الشعري ثلاث لوحات للرحلة على الناقة، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 20/ 497 و515، 3/ 1291.
(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 515-516.
(4) ينظر أوصاف الناقة تلك في دواوين: المثقب العبدي: 7و20 و34 و39، والمرقش الأكبر: 879، 879، وامرئ القيس: 274، وعدي بن زيد: 79، وعبيد بن الأبرص: 26، والمتلمس: 178، وأوس بن حجر: 64، والأعشى: 97 و135، والمفضلية: 18 و102 لعبد الله بن سلمة الغامدي، والخطيئة: 18-19، وكعب: 94، والشماخ: 225، والنعمان بن بشير: 108.

مناخ المديح، وإن كان قد مهد لها منذ مقطع الافتتاح فجعلها منفذ تحليةٍ لزنه الذي تفجر أثر الظاعنين:

ألا إنَّ قَلْبِـــي لَـــدَى الظّاعِنِينـــا ... حَـــزِينٌ فَمَـــنْ ذا يُعـــزّي الحَزِينـــا[1]

على أن الشاعر لم يكتف من اللوحة بتوفير أوصاف الناة التقليدية، وإنما ضخ بعض مفردات الطبيعة المتحركة من خلال التشبيه، فكانت مجموعة النوق وهي تتبارى كالجمر[2]، أو كالطير وهو يجتاز الفيافي ويقطع المفاوز:

كَقُنْبُلَـــةِ القُـــرْحِ أو شَـــابَهَتْ ... مِرحـــاً جوافِـــلَ فـــي النَّفـــرِ عُونـــا

جَوافِـــلُ قبْـــلٌ وأعنـــاقُهُنَّ ... حَـــوماً يُحَـــاوِرْنَ مـــا يَنتَحِينـــا

وهُـــنَّ كَطَيـــرٍ مِـــلاءِ الجُنُـــوحِ ... يَجُـــزْنَ الغَـــلاةَ إذا مـــا صَـــدِينا[3]

ولا يخفى ما في لوحة الرحلة هذه من تهيئة فنية تكشف عن قدرة الشاعر على تلهام الموروث الجاهلي، وفي اختيار الصور الدقيقة للناقة[4] المتواة في الكثير الكثير منها من الطبيعة، بعد أن منحها الشاعر بعداً فنياً، فصورة ناقته تبدو شاخصة من خلال صور الطبيعة الصامتة، إذ اجتياز المفاوز من الطرق التي خلت من البشر والساكنين[5]، أما ما تحمَّلَهُ الشاعر من مصائب وما تعرض له من أهوال الوصول إلى الممدوح، فهو جزء من التعبير عن الوفاء له فضلاً عن دلالتها في إظهار فخره الذاتي واعتداده بنفسه.

ويطالعنا أسامة بن الحارث في مشهد للرحلة يكشف من خلاله بأنه غير مبال بالخير في مهلكة، وهو راحل على ناقته، حيث قال:

مـــا أنـــا والسَّـــيْرُ فـــي مُتْلِـــفٍ ... يُعَيِّـــرُ بالـــذِّكرِ الضَّـــابِطِ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 2/ 515.

(2) ورد تشبيه الناقة بالجمار الوحش – دون التفصيل بمشهد الجمار – في الشعر الجاهلي، وفي شعر المخضرمين، ينظر دواوين: امرئ القيس: 101و180، وعبيد بن الأبرص: 40 و135، ولبيد بن ربيعة العامري: 28 و96 و116، والحطيئة: 19، وابن مقبل: 21 و127.

(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 516-517، جوافل: جمير قد جفلت.

(4) وقد تنبه العرب إلى صفات الناقة تلك فعدوها من الفضائل التي امتازت بها دون غيرها من الحيوانات، قال أبو علي القالي (قيل لامرأة من العرب، أي الإبل أكرم ؟ قالت: الربيعة الدرة الصبور تحت القرة...) ينظر: كتاب الأمالي: 2/ 25.

(5) ينظر: أدب العرب في عصر الجاهلية: 15.

وبـــالبُزْلِ قَـــدْ دَمَّهـــا نَيُّهـــا وذاتِ المُـــــدرأةِ العـــــائِطِ

ومـــا يَتَـــوقَّينَ مِـــنْ □ـــرَّةٍ ومـــا يَتَجـــاوَزْنَ مِـــنْ غـــائِطِ[1]

فصورة الطبيعة في اللو□ة بطرقها المو□شة[2]، إعلان صريح عن الشجاعة والبطولة الفردية. ولعل في □تـ□ضار الشاعر لصفات الناقة النشيطة إظهاراً لقوته وبأ□ه أمام قومه، فـ□به لهم - على الرغم من امتلاكه تلك الصفات – ما زال يملأ جوانـ□ه وإن ابتعدوا عنه. وإذا كنا لا نظفر من الر□لة في النموذجين الـ□ابقين بما يطوعهما لا□تواء مشهد صراع الـ□يوان، وإنما اكتفيا من الـ□يوان بتشبيه الناقة بها، فإن أمية أبي عائذ الهذلي يطل علينا في ر□لة بتفاصيل مكتملة، □ين قال:

فـ□ـــلَّ الهُمُـــومَ بعِيرانِـــةٍ مُواشِـــكَةِ الرَّجـــعِ بَعـــدَ النِّقـــالِ

ذَمُـــولٍ تَزشـــفُ زفِيـــفَ الظَّلِيـــ مِ شَـــمَّرَ بـــالنَّعفِ و□ـــطَ الرِّئـــالِ

وتَرْمَـــدُّ هَملَجَـــةً زَعزَعـــاً كمـــا انخَـــرَطَ الـ□بْـــلُ فَـــوقَ المِـــالِ

وإنْ غُـــصَّ مِـــنْ غَربِهـــا رَفَّـــدَتْ و□ـــيجاً وألـــوَتْ بِجَلـــسٍ طُـــوالِ

ومـــن □ـــيرِها العَنَـــقُ المُـ□ـــبَطِرُّ والعَجرفِيَّـــةُ بَعْـــدَ الكَـــلالِ[3]

فالشاعر أكد من خلال مشهد الر□لة اعتماده صور الطبيعة التقليدية من تركيز على صفات الناقة ومن ربطها بصور □يوانية منبثقة من مشاهد الطبيعة الصـ□راوية المتعارفة، فهي تشبه الظليم أو النعامة في □رعتها[4]، أو هي تشبه ثور الو□ش:

كـــأنِّي ورَ□ـــلِـــي إذا رُعتُهـــا عَلـــى جَمَـــزى جـــازِئٍ بالرِّمـــالِ

هِجَـــانِ الـ□ـــأَـــراةِ تَـــرى لَونَـــهُ كَقُبطِيَّـــةِ الصَّـــونِ بَعْـــدَ الصِّـــقالِ

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1289، الضابط: البعير العظيم، المدرأة: الناقة التي بها اعتراض، غائط: مطمئن من الأرض.

(2) أ□صى قدامة بن جعفر من أ□ماء الطريق وصفاته ما يقارب (60) □تين □ماً منها، ينظر: جواهر الألفاظ: 15-16.

(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 497-498، ذمول: ضرب من الـ□ير، النعف: ما ارتفع من بطن المـ□يل، ترمد: تعد وبشدة، العنق: المـ□ير المنبـ□ط، المـ□بطر: المـ□ترـ□ل الـ□هل.

(4) تو□ع الجاهليون في قصة تشبيه الناة بالنعامة أو الظليم، ينظر دواوين: علقمة الفـ□ل: 58، وامرئ القيس: 170، ولبيد بن ربيعة العامري: 147، والشماخ بن ضرار الذبياني: 277.

□ديـــدِ القَنـــاتَينِ عَبْـــلِ الشَّـــوَى لُهـــــاقٍ تلألُـــــؤُهُ كـــــالهِلالِ

أ□ـــمَّ المـــدامِعِ يَبنِـــي الكنـــا سَ فـــي دَمِـــثِ التَّـــربِ يَنهـــالُ هَـــالِ[1]

جاء أمية بن أبي عائذ ليؤكد ما قلناه بخصوص الر□لة الهذلية في مونها تـ□مل ذات الصور التقليدية، فربط صورة الناقة بالثور هو ربط تقليدي[2]، فضلاً عما□تواه عما□تواه مشهد الثور من صفات تقليدية عديدة تجمع بين القوة والجمال، وتـ□مل صور تأزمه النفـ□ي، لذلك أومأ إلى الصراع لكنه لم يكشف عن تفاصيله كاملة لأنه أدرك قيمة عمله الفني، فهمه من التشبيه – كما نظن – أن يمنـ□نا الدليل الإضافي على قوة الناقة وصلابتها، فصفات الثور جاءت صدى لصفات الناقة وتأكيداً لها، ولكن وعي أمية امتلك من المقومات الفنية مما جعله يدرك أهمية عمله الشعري، فقدم لنا نموذجاً مكتملاً لمشهد صراع□مار الو□ش، متجاوزاً فيه الأربعين بيتاً ومنها قوله:

أو أصـــ□مٍ□ـــامٍ جـــوامِيزهُ □زابيـــــةٌ□يـــــدى بالـــــدِّ□الِ

يـــرنُّ علـــى مغزيـــاتِ العِقـــاقِ ويقـــــرو بِهـــــا قفـــــزاتِ الصِّـــــلالِ

موبَّـــا بِهِـــنَّ لـــهُ أمْرُهـــا وهُـــنَّ لَـــهُ□ـــاذِراتٌ قـــوالِي

فأورَدَهـــا فـــيْحُ نَجـــمِ الفُـــرُو غِ مِـــنْ صَـــيهَدِ الـــرِّ بَـــرْدَ الـــمالِ

بِـــامِي الـــقِيـــقِ إذا مـــا □تَمَـــ نَ□مْـــمَ فـــي كـــوثَرٍ كـــالجِلالِ[3]

فنموذج الصراع□مل تفاصيل المشهد التقليدي في □توائه لمجمل المشاهد الطبيعية، من نضوب للماء، ور□يل الـ□مار[4] وأتنه، وصراعه مع الصياد، يكفي أن

(1) شرح أشعار الهذليين: 2/ 498-499، القبطية: ثياب تـ□بت إلى القبط.
(2) شبه الجاهليون – كثيراً – نوقهم بالثور، ينظر دواوين: المرقش الأكبر: 880، وامرئ القيس: القيس: 101، وعبيد بن الأبرص: 17 و111، والنابغة الذبياني: 215، ولبيد بن ربيعة العامري: 76 و143، وأوس بن□جر: 42 وكذلك شبهها المخضرمون، ينظر ديواني: كعب بن زهير: 163، و□□يم عبد بني الـ□□اس: 28.
(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 499-504، □زابية: غليظ شديد، العقاق: ذوات بطون ضخمة عند الـ□مل، فيح: وهج النجم، الفروغ: فروغ الدلو، صيهد الـ□ر: شدته.
(4) وقف الدكتور عباس مصطفى الصالـ□ي عند النعوت التي خلعها الشعراء على□مار الو□ش الو□ش الذي يأتي بدافع إظهار قوة الناقة، ينظر: الصيد والطرد في الشعر العربي□تى نهاية القرن الثاني الهجري: 103.

أن نلقي نظرة سريعة على مشهد الصراع لنكشف مدى شغف الشاعر بمفردات الطبيعة في جانبيها الصامت والمتحرك، إذ تكررت صور الطبيعة الصامتة (5) خمس مرات، وتكررت الطبيعة المتحركة (16) ست عشر مرة، ولذلك فمشهد الصراع التقليدي هذا في مجمله تصوير لمفردة حيوانية في أحضان الطبيعة.

من ذلك كله نخلص إلى أن الشاعر الهذلي قد أودع الرحلة تجربته الموضوعية بعد أن منح تفاصيل اللوحة مشاهد الطبيعة كما التقتها نماذج الرحلة الجاهلية[1]، ومن هنا يصح القول بأن الهذليين قد فهموا لوحة الناقة بدقة متلهمين عناصرها التقليدية من الموروث الجاهلي، ولكن حسهم الفني المرهف جعلهم يختارون من ذلك الموروث ما يناسبهم، لهذا أسقطوا من الرحلة بعض تفاصيلها، وقد سبقت الإشارة إلى اعتقادنا بأن الظروف الطبيعية هي التي فرضت على شعراء هذيل أن يسقطوا الرحلة في كثير من نتاجهم الشعري.

ثالثاً: في رحلة الفرس.

اهتم الجاهليون بمشهد الرحلة على الفرس لاسيما فيما يتعلق بموضوعاتهم التي تقع في أجواء مائية، والمعبرة عن مواقف بطولية، لما للخيل من قدرة في تحقيق غايات الشعراء، وفي كونها أبرز أدواتهم الحربية[2]، لذلك وجدوا من خلالها خلالها المنفذ المناسب في مشاهد متعارف عليها عندهم، والتي لا تعدوا مشهد الصيد بالفرس، ومشهد تشبيهات الفرس بمفردات حيوانية أخرى كالعقاب والصقر[3]، أما الصيد بالفرس، فيوجز بتهيئة الفارس لفرسه في رحلة صيد فردية أو جماعية،

(1) وذلك ما يؤكده الجدول الأتي المستخلص من الجرد الإحصائي لموروث هذيل الشعري، والذي يكشف تعاملهم مع صور الطبيعة التقليدية والمضافة ضمن لوحات رحلة الناقة، إذ يظهر الجدول تعامل الهذليين بذات الطبيعة التقليدية، وتوظيفهم صورتين من طبيعتهم الهذلية، والتي لا تؤثر على مجرى التوظيف العام للطبيعة.

عدد مقاطع لوحات رحلة الناقة الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
3	23	8	1	1

(2) يرى أستاذنا الجليل الدكتور عناد غزوان بأن تمجيد الشاعر للفرس أو الحصان ضرورة حربية ستته قيمة فنية، فصار غرضاً بارزاً من أغراض القصائد الحربية والمائية، ينظر: قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب: 82 (بحث).

(3) شبه الجاهليون أفراسهم بالعقاب أو الصقر، ينظر دواوين: الطفيل الغنوي: 23، وتأبط شراً: 84، وامرئ القيس: 173 و192 و225، وعبيد بن الأبرص: 18، ودريد بن الصمة: 38، والأعشى: 21 و39 وكذلك شبهها المخضرمون، ينظر: ديوان الحطيئة: 87.

ويظهر الفرس تعداده للرحلة من خلال حركات يظهرها وأصوات يطلقها، فينطلق مرعاً خلف حيوانات قد فزعت منه، ولكن سرعته وقدرة فارسه قد وفرتا صيداً وفيراً، أما المشهد الثاني؛ فيظهر من خلال صورة الفرس وهي تشبه صقراً يطارد حيواناً أو قطاة يطاردها صقر[1].

وإذا كانت تلك هي أنماط الرحلة على الفرس عند الجاهليين فإن الهذليين لم يخرجوا عن دائرة الرحلة على الفرس كما تواها الموروث الجاهلي إلا في بعض التفاصيل الداخلية لبنية المشهد، وفي كونها قد ارتبطت عندهم بالصيد في معرض صراع الحيوان[2]، لذلك جاءت نماذج الرحلة على الفرس عند الهذليين تعبيراً عنم مقوماتهم الفكرية وبما يتناسب وموضوعاتهم الشعرية ففي مشهد الصيد أسقط الهذليون من رحلة الفرس الجاهلية المشاهد التي تسبق مشهد التحام الفرس بالحيوان الذي تطارده، قال أبو كبير الهذلي:

فَرأَيْنَ قُلّةَ فارِسٍ يَعْدُو بِهِ ... مُتفلِّقُ التَّحْيينِ نَهْدُ المَحْزِمِ

ذو غيّثٍ بَثْرٍ يَبُذّ قَذَالُهُ ... إذ كانَ شَغْشَفَةً حوارَ المُلجمِ[3]

وفر الشاعر لمشهد الصيد فرساً قوية وسريعة تتوافق صفاتها المثالية مع مقومات الشاعر الفكرية، إذ أن عدم التفصيل في مراحل مشهد الصيد الأولية يعود – كما نظن – لإدراك الشاعر قيمة عمله الفني في عدم الحاجة إلى التطويل في مشهد الصيد الطبيعي، وفي محاولة توفير عنصر التأزم الداخلي للمشهد ودفعه باتجاه إظهار المفاجآة في الحدث.

ويكشف صخر الغي الهذلي عن تفاصيل مشهد الصيد، حين قال:

وقَدْ لَقِيا معَ الإشْراقِ خَيلاً ... تَخُوفُ الوَحْشَ تَحْبُها خِيامَا

بِكُلِّ مقلصٍ ذَكَرٍ عَنُودٍ ... يَبُذّ يَدَ العَشَنَّقِ واللِّجامَا[4]

حتوى مشهد الصيد بعضاً من تفاصيله التقليدية، من حيث توفير صفات هذه المفردة الحيوانية (الخيل) السريعة والقوية[1]، والتي تشبه الخيام في الارتفاع، كما

(1) ينظر مثل تلك المشاهد في دواوين: امرئ القيس: 48 و225، وعبيد بن الأبرص: 25، ولبيد بن بن ربيعة العامري: 114، وزهير: 169، ولويد بن أبي كاهل اليشكري: 26.

(2) مثل موروث هذيل الشعري (6) تة مشاهد للرحلة على الفرس، ينظر: شرح أشعار الهذليين: الهذليين: 1/ 33 و91 و291، 2/ 759، 3/ 1092 و1183.

(3) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1092، قلة: رأس، ذوغيث: يجيء منه عدو بعد عدو، بثر: كثير، يبذ: يبذ: يغلب يده ويعلو عليها ويقهرها، قذله: مؤخر رأسه.

(4) شرح أشعار الهذليين: 1/ 291، تخوف: تصيد، العشنق: الطويل.

يكشف – في الوقت ذاته – عن إلتقاط بعض المشاهد التقليدية الأخرى لمشهد الصيد. أما تشبيهات الفرس فلم يمتلكها الهذليون جميع أبعادها بل عوضوا عن مشهد المطاردة مثلاً – لاسيما مطاردة الصقر لبعض الحيوانات – بتشبيه الفرس ببعض المفردات الحيوانية، قال أبو ذؤيب الهذلي:

وتُبْلَى الأَلَى يرتَلئمونَ على الأَلَى تَراهُنَّ يومَ الرَّوعِ كالجِدأِ القُبْلِ

فَهُنَّ كعِقْبانِ الشُّرَيْفِ جوانِحٌ وَهُمْ فَوقَها مُرتلْئموا لَقِ الجَدْلِ[2]

وفر الشاعر لمشهد الخيل مفردات منتقاة من الظرف الطبيعي، وملتقية مع اختيار الجاهليين التقليدي، وهذا مرده – كما نظن – إلى كون تلك المشاهد التقليدية أصبحت من التقاليد الفنية التي فرضت نفسها على عموم التجارب الشعرية، فخيل أبي ذؤيب (كالجدأ وكالعقبان)، وهو بذلك يمنح مشهد الرحلة على الفرس تشبيهات تكشف عن قوة الخيل، وتدلل على شجاعة الفرسان[3].

نتبين من ذلك كله بأن مشهد الرحلة على الفرس عند الهذليين قد احتوى بعضاً من مفردات الطبيعة التقليدية[4]، وذلك لكون المشهد عندهم لم يأخذ كامل أبعاده المعروفة، فالهذليون فهموا مشهد الرحلة على الفرس كما حمله الموروث الجاهلي، ولكنهم وظفوا من المشهد ما رآه مناسباً في تأدية مهام الخيل بعد أن أسقطوا كثيراً من تفاصيل المشهد.

رابعاً: في صراع حمار الوحش.

---

(1) يرى صاحب كتاب: أمير الشعر في العصر القديم امرؤ القيس، بأن تمجيد امرؤ القيس لصفات الفرس إنما يعني الإشارة لنقاوته وفروسيته، ينظر: أمير الشعر في العصر القديم امرؤ القيس: 219.

(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 92، جوانح: قد أكبين في الطير، مرتلئموا: لابسوا.

(3) لذلك عد أحد المستشرقين مثل تلك الأوصاف بكونها (لا تقدر في الأصل من اعتبارات مجردة بل من زهو فردي) ينظر: تأريخ الأدب العربي (بلاشير): 3/ 368.

(4) وذلك ما يؤكده إلينا الجدول الآتي المستخلص من الجرد الإحصائي الشامل لورود الطبيعة في نماذج الرحلة على الفرس الجاهلية.

عدد مقاطع لوحات الرحلة على الفرس الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
6	4	5	–	–

قصة حمار الوحش من المشاهد المكررة في الشعر الجاهلي[1]، وملخصها أن أن عدداً من حمر الوحش ممرعة، متأنقة في مرعى ربيعي خصب، ولكن رعان ما يأتي الصيف بحره القائظ وشمسه اللاهبة، فيذهب الماء ويجف النبات ليذهب معه فرحها، فتشده الحيرة، ويبدأ صراع الحيوان من أجل الحياة فيتولى حمار الوحش مهمة الخلاص فيذكر عين ماء قد مر بها منذ زمن فيسوق أتنه بعنف، وعلى الرغم من المشقة والمكابدة معهن في الوصول إلى مكان الماء، فرعان ما تأتي المفاجأة فإذا بالصياد البائس يترصد لصيدها فيعمد إلى رميها، ولكن رعان ما تطيش سهامه، فتبدأ معاناة الحمر من جديد من أجل البحث عن مورد ماء آخر... [2].

ويبدو أن الهذليين قد أفادوا من هذا المشهد، فقد ترد عندهم الصورة ذاتها بتفاصيلها الواردة بيد أنهم أضافوا إليها صوراً واختصروا أخرى[3]، وهذا مرتبط – – كما نظن – بالواقع البيئي الهذلي المتميز أو بدوافع موضوعية، قال أبو ذؤيب الهذلي:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على دَثَانِهِ ... جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جدائِدُ أَربَعُ

صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يزالُ كأنَّهُ ... عَبْدٌ لآلِ أبي ربِيعَةَ مُسْبَعُ

أكَلَ الجَمِيمَ وطَاوعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأزْعلَتْهُ الأمْرُعُ

بقرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فأثْجَمَ بُرهَةً لا يُقْلِعُ[4]

وفر الشاعر لمقطع الصراع المفردات الطبيعية التي كونت مجمل البنية للمقطع، إذ وفر الحمار – بجدائده الأربع – والأتان الطويلة، فضلاً عن المطر وما خلفه من شيش مرتفع، كل تلك الصور الطبيعية عامة متعارف عليها بين الشعراء الجاهليين، ولعل تلك المفردات الطبيعية التقليدية شكلت المناخ الطبيعي لمرحلة

---

(1) نبه أستاذنا الدكتور جلال الخياط على أن أشكال الدراما في الشعر الجاهلي قد اتخذت طريق طريق القصص الشعري، ينظر: الأصول الدرامية في الشعر العربي: 65.

(2) ورد مشهد صراع حمار الوحش – مكتملاً – في رحلة الناقة في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين، ينظر دواوين: علامة بن جندل: 142، وامرئ القيس: 79، ولبيد بن ربيعة العامري: 125، والشماخ بن ضرار الذبياني: 299، ومالك ومتمم ابنا نويرة: 95، وابن مقبل:161. كما تنظر تفاصيل وصف حمار الوحش في الطبيعة في الشعر الجاهلي:137-142.

(3) ورد مشهد صراع حمار الوحش عند الهذليين ومرتبطاً بالرثاء دون ارتباطه بالناقة، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 11 و56 و289، 3/ 1090 و1235 و1296 ولم يرد مشهد الحمار مرتبطاً بالناقة إلا في ثلاثة نماذج، ينظر: شرح أشعار هذيل:2/499و156، 3/1292.

(4) شرح أشعار الهذليين: 1/ 11-14، جون السراة: أسود الظهر، واه: متفجر بالماء.

الصراع الأولى ضمن مشاهد الديوان، فضلاً عن كونها تهيأة نفسية لمرحلة أهم تنتظر الحمار:

حتَّى إذا جَزَرَتْ مياهُ رُزُونهِ ... وبأيِّ حينٍ ملاوةٍ تتقَطّعُ

ذَكرَ الورودَ بِها وشاقَى أمْرَهُ ... شُؤماً وأَقبَلَ ينُبُهُ يتنبَّعُ

فافتنَّهُنَّ مِنَ الثَّواءِ وماؤُهُ ... بَثْرٌ وعانَدَهُ طَرِيقٌ مهْيَعُ

فشَرعْنَ في جَراتِ عَذْبٍ بِبارِدٍ ... صِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيهِ الأكُوُعُ

فَشَرِبنَ ثُمَّ مِعْنَ ثَاً دُونَهُ ... شرفُ الجابِ وريبَ قَرعٍ يُقرَعُ

ونميةَ مِنْ قانِصٍ متلبِّبٍ ... في كفِّهِ جشٌّ أجشُّ، وأقطُعُ

فأبدَّهُنَّ تُوفهُنَّ فهارِبٌ ... بِذِمائهِ أو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ

يعثُرنَ في عَلَقِ النَّجِيعِ كأنَّما ... كُيَتْ بُرُودَ بَني تزيدِ الأذْرُعُ[1]

فالشاعر كشف في هذا المقطع من الصراع عن معاناته النفسية العميقة لمفردات الطبيعة التي تتأثر ببطولة اللوحة ومكوناتها الأساسية، فيرة الحمار[2]، وأتنه مبعثها قوة الطبيعة وجفافها، وتفكيره الجاد في البحث عن مكان جديد قد يكون مبعثه أيضاً توفير متلزمات الحياة التي توفرها الطبيعة، وتلك حالات تأزم نفسي تكاد تكون متقاربة بين الشعراء، ولكن الهذليين يبالغون فيها، لتتلاءم مع طبيعة حدثهم الشعري.

ويأتي مقطع الصراع عند أبي خراش الهذلي موظفاً صورة الحمار ومفرداتها طبيعية أخرى في نموذج مكتمل، قال فيه:

أرَى الدَّهرَ لا يبقَى على حدثانِهِ ... أقبُّ تُبارِيهِ جِدائِدُ حُولُ

يظَلُّ عَلى البَرزِ اليَفاعِ كأنَّهُ ... مِنَ الغارِ والخَوفِ المُحِمِّ وبِيلُ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 15-25، متلبب: متلزم بثوبه، بذمائهِ: ببقية نفسه، متجعجع: مصروع.

(2) يرى الدكتور عباس مصطفى الصالحي بأن (الحمار الوحش قد اتخذ على اهتمام أغلب الشعراء... وكانوا لا يخرجون عن تصورهم الإنساني له) ينظر: الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري: 106.

فَهيَّجنـــا وانْشَـــامَ نقْعـــاً كَأنَّـــهُ إذا لفَّهـــا ثُـــمَّ اســـتمرَّ ســـيلُ

مُنيـــاً وقـــدْ أمْـــى تقـــدَّمَ وِرْدهـــا أَقَيْـــدِرُ مـــوزُ القِطـــاعِ تـــذييلُ

فلمَّـــا دَنَـــتْ بَعـــدَ اســـتِماعٍ رَهِقْنَـــهُ بِنَقْـــبِ الجـــابِ وَقْعُهُـــنَّ رَجِيـــلُ[1]

وفر الشاعر لمقطع الصراع مفردات طبيعية عديدة، إذ (الحمار وأتنه) منهن الحول، ومنهن من أظهرن هملهن، فضلاً عن توفيره مسرح الحدث المكاني من الطبيعة حيث (البرز اليفاع)، وما أظفاه الشاعر على المشهد من حالة نفسية من خلال صورة الغبار المثار بينهن، وتلك هي صور طبيعية وفرها الجاهليون لمشاهد الرحلة عندهم، ودرجوا على توظيفها، وهذا ما يؤكد التقاء الهذليين مع الجاهليين في مثل تلك النماذج، ولعل السبب في ذلك يعود – كما نظن – إلى استقرار الأدوات الفنية للوحة الصراع والمرتبط أكثرها بالطبيعة، والتي كونت في مجملها عناصر التأزم النفسي للحيوان والتي تسبق الصراع، ولم يكتف أبو خراش من المشهد بهذا الحد من صور الطبيعة التقليدية، وإنما وفر للمشهد عنصر الصراع الحقيقي من خلال المواجهة الحقيقية بين الطبيعة من خلال (الحيوان) وبين موت من خلال (الصياد)، إذ قال:

فلمَّـــا رَأى أن لا نَجـــاءَ وضَـــمَّهُ إلـــى المَـــوتِ لِصـــبٌ حـــاذِظٌ وقَفِيـــلُ

وكـــانَ هُـــوَ الأدنَـــى فَخَـــلَّ فُـــؤادَهُ مِـــنَ النَّبْـــلِ مَفْتُـــوقُ الغِـــرارِ بَجِيـــلُ

كـــأنَّ النضـــيَّ بَعْـــدَما طَـــاشَ مارِقـــاً وراءَ يَدَيْـــــهِ بـــــالخَلاءِ طَمِيـــــلُ[2]

لذلك جاء المقطع – فضلاً عما توفره المفردات الطبيعة التقليدية – ليؤكد بواعث الصراع التي تنسجم مع طبيعة الحدث الموضوعي للقصيدة، فالحمار كما يبدو توجس من خطر ما يدركه تماماً، ومع أنه قد تبصر في الأمر قليلاً إلا أن شجاعته أبت التراجع، فأقدم إلى هدفه من غير تفكير بالخطر المتوم، ولذلك يدرك الهذليون قيمة عملهم الفني من خلال اختيار النهاية الحتمية للصراع إذ يواجه الحيوان الموت بعنف، وعلى الرغم من تشبثه بالحياة، ولكن الموت يدركه لا محالة فيكون

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1190-1192، أقب: حمار خميص البطن، جدائد: جمع جدود وهي التي لا لبن لها، البرمز ما يبرز للضح، اليفاع: ما ارتفع من الأرض، الوبيل: العصا الغليظة الشديدة، المتم: الذي معه هم، الذيل: خيط لم يبرم، منيباً: راجعاً، الأقيدر: القصير العنق، موز: شديد الفؤاد، القطاع: النصل العريض القصير.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1192-1193، النضي: القدح من غير ديدة ولا ريش.

الحمار أول من يخر صريعاً بين هام الصياد، وبذلك يجد الشاعر في موت الحمار – كما نرجح – ما يوازي فجيعته بموت المرثي[1].

وثمة مشهد آخر لصراع الحمار الوحش يوظف فيه أبو خراش الهذلي، مفردات الطبيعة، إذ يقول:

والدَّهْرُ لا يَبقَى علَى دَثانِهِ ... قُبٌّ يَرِدْنَ بِذِي شُجُونٍ مُبْرِمِ

يَرتَدْنَ كَاهِرَةً كَأنَّ جَمِيمَها ... وعَمِيمَها أَدْافُ لَيْلٍ مُظْلِمِ

في مَرتَعِ القُمْرِ الأوابِدِ أَقْوَتْ ... دِيمَ العَماءِ وكُلِّ غَيْثٍ مُثْجِمِ

وكَأنَّ أصواتَ الخموشِ بِجَوِّهِ ... أصواتُ رَكْبٍ في مَلاً مُتَرنِّمِ[2]

هيأ الشاعر لبنية الصراع مفردات طبيعية عديدة، إذ تظهر حمر الوحش وهي تأكل بشعاب قد خرجت ثمارها، ويرتدن أرضاً جميمها مرتفع كأنه (أدلاف ليل) وقد سقيت تلك المراعي الطبيعية بمطر هاكن وسحاب رقيق، كما تمثل أصوات البعوض صورة طبيعية جديدة، إن في هذا التوظيف الهائل لمفردات الطبيعة – كما نظن – ذو دلالات ترتبط بكونها تعبيراً عن حياة الفرح التي تعيشها مكونات الصراع الأساسية (حمر الوحش) في مرحلة تسبق مواجهتها للصراع، ولا نستبعد أن تكون دلالات هذا المقطع تعبيراً عن الشباب وفرحه من خلال حياة الحمر الهادئة والوادعة بنعيم الطبيعة. وإذا كانت هذه المشاهد الطبيعية لا تبتعد – كثيراً – عما رسمه الجاهليون لمشاهد الديوان عندهم، فإن مقطع المشهد يكشف تميز الهذليين برسم صورة جديدة للصراع، حين يقول:

فرَأَيْنَ قُلَّةَ فارسٍ يَعْدُو بِهِ ... مُتفلِّقُ اللَّبَّيْنِ نَهْدُ المِئْزمِ

ذُو غَيِّثٍ بثْرٍ يبُذُّ قَذالُهُ ... إذْ كانَ شَغْشَغَةٌ سوارَ المُلْجِمِ

فاهتَجنَ مِنْ فزعٍ وطارَ جِحاشُها ... مِنْ بَينِ قارِمِها وما لَمْ يَقْرِمِ

---

(1) يقول صاحب شعر الطبيعة في الأدب العربي بخصوص الشاعر الجاهلي بأنه (ذاتي يشغل الناس بخصوصياته... ومع ذلك نجد أن حركات الخيل والإبل والوحش إنسانية يقدرها كما يقدر نفسه وأهله...) ينظر: شعر الطبيعة في الأدب العربي: 64.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1090-1092، الشجون: شعاب ينبت فيها المرعى، مبرم: الذي خرجت ثمر طلعه، الجميم: النبت المرتفع قليلاً، العميم: النبت المكتهل التام، القمر: حمر بيض البطون، العماء: السحاب الرقيق، المثجم: مقيم، الخموش: البعوض.

وهـلاً وقـدْ شَـرَعَ الأَسِـنَّةَ نَحْوهـا مِـنْ بَـيْنِ مُلْتَـقٍّ بِهـا ومُشَـرَّمِ[1]

تنوى مقطع الصراع صورة صراع الحيوان (ثور الوحش) والإنسان (الفارس)، ولكنها صورة صراع تميزت عما ألفناه في المشاهد الجاهلية إذ تدخل (الفرس) عنصراً طبيعياً جديداً، فهي تعد من أهم وسائل الصياد الطبيعية ليأتي دخولها عاملاً إضافياً في التأكيد على مقومات الشاعر الفكرية في صيد الحيوان واللحاق به، ومن ثم المساهمة في قتله، ولعل صورة الثور الطبيعية وهن يفزعن ويهربن من الفارس بين مقتول ومنهزم، إلا تعبير عن ترقب الإنسان وحذره من الموت، لذلك فقدرة الشاعر الفنية تستفيد من مشاهد الطبيعة المتعددة في رسم صورة الصراع الحيواني، وتطويها باتجاه نمو الحديث الشعري.

وثمة نماذج هذلية أخرى لقصة ثور الوحش يأخذ المشهد فيها نمطاً مغايراً بعد أن أسقط الهذليون من حسابهم مشهد الصراع الجماعي المتعارف عليه، قال أبو خراش الهذلي:

ولا يبقَـى عَلَـى الحَـدَثانِ عِلْـجٌ بِكُـلِّ فـلاةِ ظـاهِرَةٍ يَـرُودُ

تَخطّـاهُ الحُتُـوفُ فهُـوَّ جَـونٌ كِنـازُ اللّحْـمِ فائِلُـهُ رَدِيـدُ

غـدا يرتَـادُ فـي جـراتِ غَيـثٍ فصـادَفَ نـوْءَهُ ثَـلْـفٌ مُجيـدُ[2]

وفر الشاعر لمشهد الصراع مفردة حيوانية، إذ يظهر الثور المكتنز اللحم، بعد أن أخطأته المنايا ووفرت له المراعي الطبيعية لحماً متراكماً، ويظهر المشهد متميزاً من خلال مواجهة الثور لقدرة منفردة، بعد أن أذهب عنه حس الموت نوء المطر وجلب له الصراع، ولعل سبب هذا الاختيار المتميز من الصراع يعود – كما نظن – لثمة توافق بين بواعث الشاعر الموضوعية، ودلالة الصراع، فما واجهه الثور من الصراع ذو ترابط وثيق مع ما تواه الحدث الشعري، ولعل ما توته بنية النص من مفردات طبيعية في جانبيها؛ الصامت والمتحرك وسيلة التعبير عن تمنية الموت، فإدراك الشاعر الفني وقدرته الإبداعية قد طوع مفردات الطبيعة المختلفة (علج، فلاة، غيث، فنجية، المرو، منقف،...).

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1092-1093، قلة فارس: رأس فارس، نهد المزم: عظيم البطن، بثر: كثير، ثوار الملجم: مثاورته إياه إذا كان الإلجام، القارم: الذي قد فطم، وهلا: فزعاً، مثلف: الذي قد أصيب، المشرم الذي قد شق بالغرض.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1235، يرود: يطلب، رديد: مجتمع، جرات: نواح، نؤه: جود المطر.

لكي يصل الشاعر إلى غاته في قتل الـمار، إذ يقول:

فأدرَكَـــهُ فأشْـــرَعَ فـــي نَحْـــاهُ ... ـِـــناناً ـــدُّهُ ـــرِقٌ ـِدِيـــدُ

فَخـــرَّ علـــى الجَبِـــينِ فأدْرَكَتْـــهُ ... ُتُـــوفُ الـــدَّهْرِ والـــيْنُ المُفِيـــدُ[1]

ولعل هذا المشهد يعبر من خلال تهايته المفجعة والمؤلمة للـمار عن الملامح النفـية المتأزمة للشاعر، وعن ـزنه الشديد لمن فقد، ولعلنا نجد في صورة الـمار وهو يكبو مضرجاً بالدماء، بعد أن طعنته الرماح وأصابته المنايا موـاة نفـية ـتوـاها الشاعر من صور الطبيعة الـياتية، لذلك فقدرة الشاعر الإبداعية وـتلهامه لمجرى الـدث الشعري قد وفرت له هذا التغيير، إذ أن صراع الـمار وموته في هذا النموذج يقترب من نمط الصراع الذي واجهه زهير (المرثي):

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1236، ـرق وـديد: بمعنى ذو إـراق، المفيد: المهلك.

أما صخر الهذلي فيضفي على مشهد صراع الحمار إضافة فنية جديدة في قوله:

ولا عِلْجَانِ يَنْتابانِ رَوضاً نَضِيراً نبْتُهُ عُمَّاً تُؤامَا

كِلا العِلْجَينِ أصْعَرُ صَيْعَرِيٌّ تَخالُ تَحيلَ مَتْنَيهِ الثّغامَا

فَباتا يأمُلانِ مِياهَ بَدْرٍ وخَافا رامِياً عَنْهُ فَخَامَا

فَبَاتا يُبِيانِ اللّيلَ تَّى أضَاءَ الصُّبحُ مُبْتَلِجاً وقامَا[1]

فالشاعر هنا يختار لمشهد الصراع (الحمارين) يواجهان الحتمية المفترضة في موضوعات الموت التي اشترك فيها شعراء هذيل، ولعل السبب هذا الاختيار يعد – كما نظن – إلى أن الحالة الأولى التي تملكت الشاعر دفعته إلى تعظيم الحدث، فهو لم يكتف بالتركيز على موت الحمار والحد، كما غيره من الشعراء، بل إن الموت المقدر عند صخر الغي يمثل تماماً بأكثر من روح واحدة من الطبيعة المتحركة، والشاعر حينما عمد إلى توفير عوامل الطبيعة من شدة الماء والظلام ليوحي من خلالهما بحالته النفسية قبل موت ابنه وبعده، ولم يكتف الشاعر بهذا الحد من ذلك الصراع المتميز، بل تمتد حدة الصراع ليصور لنا مرحلة جديدة أهم:

فإمَّا يَنجُوا مِنْ خَوفِ أرضٍ فقَدْ لَقِيا حُتُوفهما لَزاما

وقَدْ لَقِيا مَعَ الإشْراقِ خَيلاً تَحُوفُ الوحْشَ تَحسِبُها خِياما

فتَشامتْ في صُدُورِهِما رِماحاً من اليَزَنِيِّ أشْرِبَتِ الحِمامَا[2]

إن هذه الأبيات تكشف الجانب الآخر من حياة الحمارين إذ تفهما الأكيد بعد أن امتلك الصياد من وسائل صيد طبيعية (الخيل) سريعة وقوية التي تشبه الخيام، ولعل إشراك هذه المفردة الطبيعية وسيلة من وسائل القدر والتعبير عن قوة الصوت وسرعته، وما صورتها العالية (كالخيام) إلا تعبير عن شبح الموت الذي لا منجا ولا مفر منه.

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 289-291، علجان: حماران غليظان، نفير: ناعم، عما: طوال، تؤاما: تؤاما: ينبت اثنين اثنين، أصعر: فيه اعتراض من البغي والنشاط، حيل: ما حيل من وبره وقط، الثغام: نبت أبيض، بدر: موضع.

(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 291، الإشراق: الصبح: حوف: تصيد، شامت: أدخلت، اليزني: من من أصحاب الخيل، الحمام: جمع حمم.

نخلص من ذلك كله إلى أن الوعي الفني للشعراء الهذليين قد بعثهم على اختيار مفردات الطبيعة كما □توتها نماذج الصراع الجاهلي، وتوظيفها لا□تيعاب معاناتهم النف□ية بنمط فني يدركه المتلقي، ويعي مضامينه الموضوعية، إذ يكاد يقترب الهذليون في نماذجهم تلك في تأكيد نتيجة الموت و□تميته لل□يوان، على الرغم من تشبث ذلك ال□يوان وأتنه بال□ياة، وعدم الا□تسلام ال□هل للموت، وإنما يواجه الصياد بالخوف والتوجس والترقب، لذلك □مل إلينا موروثهم الشعري نماذج صراع عديدة □مار الو□ش، □افظت على النمط التقليدي للصراع من □يث توظيف ذات المفردات الطبيعية الصامتة والمت□ركة، ولكنها افترقت عن النماذج الجاهلية في تقرير نهاية الصراع، إذ إن الهذليين يميلون إلى جعل نهاية المشهد نهاية مأ□اوية تتوافق مع إ□□□هم النف□ي المشترك (الموت)، لذلك أشركوا بعض مفردات الطبيعة القوية وال□ريعة (الفرس) لتكون و□يلة طبيعية من و□ائل الصياد مضافة إلى و□ائله الأخرى لت□هم في إدراك ال□يوان وموته، ومن جانب آخر فيما يخص مشهد بعض النماذج الهذلية، قد اتخذت نمطاً مغايراً للنمط التقليدي لا□يما فيما يخص مشهد صراع ال□يوان الجماعي، إذ أنهم آثروا أن ينهض بمهمة الصراع في بعض نماذجهم □مار منفرد أو □ماران – لا□يما عند الصعاليك منهم -.

ولعل هذا مرتبط – كما نظن – بال□دث الشعري ويتوافق مع دلالاته الموعية، مع ملا□ظة عدم التطويل في بعض مشاهد الصراع الطبيعية (عيون الماء، طرق الورد) وإ□قاط بعض تلك النماذج لبعض مشاهد (الأتن)[1]، وقد يعود هذا الاختصار إلى أ□باب نعتقد أنها تكمن في م□اولة أغلب الشعراء الصعاليك من الهذليين[2]، إلى ملاءمة المشهد مع مقوماتهم ال□ياتية[3] التي ات□مت بال□رعة وال□ذر والرتقب.

خامساً: في صراع ثور الوحش.

(1) لعل الجدول الأتي المت□خلص من الجرد الإ□صائي لورود الطبيعة في مقاطع □مار الو□ش الهذلية يوفر لنا مدى ا□تخدامهم لتلك المفردات:

عدد مقاطع صراع □مار الو□ش الهذلية المرتبطة بالرثاء	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
7	17	5	7	3

(2) لكننا نكاد لا نظفر بنماذج مماثلة لصراع ال□يوان عند الصعاليك الجاهليين من غير الهذليين.

(3) وقد رصد أ□اتذنا الجليل الدكتور عناد غزوان ذلك □ين قال (فكما ت□لل هؤلاء الصعاليك من العقد الإجتماعي بينهم وبين قبائلهم، ت□لل شعراؤهم من العقد الفني الذي تعارف عليه شعراء القبائل) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضي: 196 (ب□ث).

يأتي ثور الوحش صورة من تشبيه الناقة في مشهد قصصي تعارفت عليه التجارب الشعرية الجاهلية عامة[1]، وموجز قصة الثور هي أنه يواجه ليلة من ليالي ليالي الشتاء القاسية، إذ البرد والريح والمطر الشديد، الأمر الذي يدعوه إلى الفرار كناس له تحت أصل شجرة الأرطى ليقضي ه ليلته محتمياً من ظروف الطبيعة القاسية، وما إن يفرّ حتى ينهال التراب، وما يزال على هذه الحالة الباقية حتى يأتي الفجر فتحدث المفاجأة فإذا بكلاب الصياد المدربة تداهمه مهددة بالموت ليجد الثور في قوائمه خلاصه الوحيد، ولكن الكلاب لا تدعه يهرب، فتولي خلفه تنهش قوائمه وتجتمع عليه، الأمر الذي يدعوه للفزع والتأثر لكرامته، لتبدأ معركة يقتل فيها بعضاً، ويدع الأخرى بعيدة عنه، ليخرج من صراعه منتصراً، ويهرب إلى هدف مجهول مخلفاً وراءه غباراً يلوح هو فيه واضحاً متألقاً...

وإذا كانت تفاصيل هذه القصة التقليدية تأتي في الشعر الجاهلي جزءاً من لوحة الناقة التي طوعت لاستيعاب لوحة صراع حيوانية عديدة، فإن تفاصيل المشهد عند الهذليين أخذت – كما نظن – نمطاً ملائماً لحدثهم الموضوعي في انتصار الموت وزوال الحياة، ويشير استقراء موروث هذيل الشعري إلى أن النماذج الفنية لصراع ثور الوحش جاءت قليلة مقارنة بنماذج حمار الوحش[2]، والسبب يعود – كما نظن – إلى البواعث الموضوعية، فأنماط البطولة الفردية عند الهذليين جاءت منطوية تحت إحساس الشعور الجماعي الذي وفره يأس هذيل المشترك من الحياة والخوف من الموت، ولذلك فضل شعراؤها الميل إلى التماس روح الجماعة متجاوزين حدود ذاتهم الفردية، متأثرين بعوامل البيئة الطبيعية وأثرها في رسم الحياة الاجتماعية[3]،

---

(1) ينظر مشهد صراع ثور الوحش – مكتملاً – في الشعر الجاهلي ومرتبطاً بالناقة، ينظر دواوين: امرئ القيس: 101، والنابغة الذبياني: 17، ولبيد بن ربيعة العامري: 143، وأوس بن حجر: 2و42، كما ينظر المشهد – مكتملاً – في دواوين المخضرمين: الحطيئة: 377، وكعب بن زهير: 163، ولحميد بن عبد بني الحارث: 28، كما ينظر تفاصيل مشهد ثور الوحش في الطبيعة في الشعر الجاهلي: 131-132.

(2) ورد صراع ثور الوحش عند الهذليين من دون ارتباطه بالناقة، ينظر: شرح أشعار الهذليين: الهذليين: 1/ 26و60 (سقط منها الموضوع): 3/ 1171 (لم يكتمل فيها الصراع)، وورد مرتبطاً بالناقة في قصيدة واحدة، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 2/ 498، وبهذا يكون مجموع مقاطعه صراع ثور الوحش في أربعة نماذج، أما مقاطع صراع حمار الوحش فشكلت عشرة نماذج عند الهذليين.

(3) إن ما ندعم به رأينا هذا ما ذكره أستاذنا الجليل الدكتور محمود الجادر حيث قال (إن اختيار مشهد الثور يكاد يلازم التجارب ذات التوجه الفردي، بينما يكاد اختيار مشهد الحمار يلازم التجارب ذات التوجه الجماعي) ينظر: عناصر الوحدة الثقافية في الشعر العربي في عصر ما قبل الإسلام: 240 (بحث).

وتطالعنا لوحة صراع ثور الوحش المكتملة في عينية أبي ذؤيب الهذلي الماملة مفردات طبيعية عديدة، بين قال:

والدَّهرُ لا يَبْقَى علـى دَثانِـهِ شَبَبٌ أفزَّتْهُ الكِلابُ مُروَّعُ

شَعَفَ الكِلابُ الضَّارياتُ فُؤادَهُ فإذا يَرى الصُّبحَ المُصَدِّقَ يَفْزَعُ

ويَعُوذُ بالأرْطى إذا ما شَفَّهُ قَطْرٌ ورابِيَةٌ بَلِيلٌ زَعْزَعُ[1]

وفر الشاعر للوحة الصراع مفردات طبيعية، إذ يطالعنا عنصر الصراع الأول (الثور) زمفردات التأزم النفسي الطبيعية (المطر والرياح) فضلاً عما احتواه النص من عنصر تأزم إضافي (الكلاب)، ويظهر تميز النص عند الشاعر من خلال تأكيده أدوات القدر وتقديمها على عناصر التأزم النفسي الأولى التي تعارفت عليها عموم التجارب الشعرية الجاهلية، وهذا مرتبط – كما نظن – بالحتمية التي شغلت الشاعر وسيطرت عليه ليعلن من خلال هذا التقديم عن قوة القدر وبعنف المواجهة التي يواجهها الثور، ومثلما وفر الشاعر لمقطع الصراع المفردات الطبيعية التي عبرت عن الضنك الحياتي، وقوة الظرف الطبيعي لمعاصرة الثور، فإنه وفر أيضاً مفردات طبيعية أخرى متمثلة بشجرة (الأرطى) التي مثلت المأمن الذي تلجأ إليه تلك المفردات الحيوانية إذا ما شعرت بالمعاصرة من ظروف الطبيعة القاسية[2]، أما مقطع الصراع الآخر فيكشف عن المواجهة الحقيقية لخطر الموت:

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَهُ أولى سَوابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ

فانْصَاعَ مِنْ فَزَعٍ ولَدَّ فُرُوجَهُ غُبْرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وأجْدَعُ

فَنَجَا لَهَا بمُذلَقِينَ كأنَّما بِهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أيْدَعُ

يَنْهَنْهُ وِيذُودُهُنَّ ويَتمي عَبْلُ الشَّوى بالطَّرَّتَينِ مُولَّعُ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 26-27، شبب: ثور من، أفزته: أخافته وأذهبت قلبه، شعف: أذهبن أذهبن بقلبه، المصدق: الصادق المظيء، راته: أصابته، بليل: الشمال الباردة، زعزع: شديدة، تزعزع كل شيء وتركه.

(2) ترد (الأرطاة) المأمن المكاني للعديد من المفردات الحيوانية، ينظر دواوين: امرئ القيس: 101، ولبيد بن ربيعة العامري: 68و143، وكعب بن زهير: 164، وابن مقبل: 285، والشماخ بن ضرار: 264، والنابغة الجعدي: 41.

غـــدنا لـــهُ رَبُّ الكِـــلابِ بِكَفِّـــهِ بَـــيضٌ رِهـــابٌ رِيشُـــهُنَّ مُقَـــزَّعُ

فَرمـــى لِيُنقِـــذَ فرَّهـــا فَهَـــوى لَـــهُ ـــهُمٌ فأنْفَـــذَ طُرَّتَيـــهِ المِنْـــزَعُ[1]

لقد كشف الشاعر في هذا المقطع عن رغبته الجامحة في تصوير مالا يواجهه الثور من راع، إذ يوفر الشاعر للمقطع من المفردات الطبيعية (الكلاب) التي تحمل من الشراسة والقوة ما يجعل الثور في موقف نفسي لا يحسد عليه، فيلتقي رمزاً الطبيعية بصفتيها الحيوانيتين؛ الثور واتلكلاب، ليبدأ الصراع بينهما، ولكن تدخل الصياد – الذي نعده من جانبنا تعبيراً عن الموت وشدة وسائله – قد غير مجرى الصراع باتجاه هزيمة الثور ونصرة الكلاب، ولعل تلك الصورة الطبيعية توحي – من خلال صراعها – بهزيمة الإنسان أمام القدر ومحاولة التخلص من الموت على الرغم من عدم اكتمال الأمل[2]، ويرد مشهد الثور في قصيدة أخرى من قصائد أبي ذؤيب الهذلي، قال فيه:

ولا شَـــبُوبٌ مـــن الثِّيـــرانِ أفـــرَدَهُ عَـنْ كَـورِهِ كَثْـرَةُ الإغـراءِ والطّـرَدُ

مِنْ وحْشِ وجٍ يُراعي الوَحْشَ مُبْتَقِلاً كَأنَّـــهُ كوكَـــبٌ فـــي الجـــوِّ مُنْـــرِدِ

فـــي رَبْـــرَبٍ يَلِـــقٍ ـــورٍ مـــدامِعُها كَـــأنَّهُنَّ بِجَنْبَـــيْ رْبَـــةَ البَـــرَدُ

وكُـــنَّ بـــالرَّوضِ لا يُـــرغَمنَ ولـــدةً مِـنْ عَيشِـهِنَّ ولا يَدرِينَ كَيفَ غَدُ[3]

تكشف بنية الصراع عن وفرة استخدام مفردات الطبيعة، فالثور الذي هو محور الصراع قد أفردته مكونات الطبيعة الأخرى (الكلاب) فضلاً عما احتواه النص من مفردات طبيعية أخرى (الربرب)، وبما وفرته الطبيعة لهن من (روض) غير

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 27-31، فيان: صيغاً الأذن، مذلقين: قرنين أملسين محنونين، المجدع: الملطخ، فرها: يقيتها.

(2) ولعل خير دليل على صحة ما ذهبنا إليه هو أن أبا ذؤيب قد حرص على توضيح ما احتوت عليه فكرة الصراع الحيواني، هو مباشرته بذكر صورة أخرى للصراع كانت نتيجتها ذات الحتمية التي حلت بالثور أو الحمار من قبل، وذلك في قوله:

والـــدَّهْرُ لا يَبْقَـــى علـــى حَدَثانِـــهِ مُتَنَشِّـــعٌ لَـــقَ الحَدِيـــدِ مُقَنَّـــعُ

فَتَخالَهـــا نَفْـــيْهِما بِنَوافِـــذٍ كَنَوافِـــذِ العُـــبْطِ التـــي لا تُرفَـــعُ

ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 33-40.

(3) شرح أشعار الهذليين: 1/ 60-62، كوره: قطيعة، منرد: منقض.

متنـ□ين تشبيهات الثور الطبيعية (كأنه كوكب وكأنهن برد) ولابد من القول باختفاء بعض المشاهد الطبيعية التقليدية للصراع (الريح والمطر والبرد) وغياب مشهد (□فر الكنـاس)، فضـلاً عـن تركيـز أبـي ذؤيـب علـى تـوفر الظـرف النفـ□ـي المـريح للثـور المرتبط أكثره بالطبيعة، وهذا كله يعود – كما نظن – إلى تعبير المشـهد عن ملامح إنـ□انية أودعها الشاعر من خلال إ□دى مفردات الطبيعة (شبوب من الثيران)، فقدرة الشـاعر الفنيـة تـو□ـي بطمو□ـه نـ□ـو الإفـادة مـن جمـال الطبيعـة ومفرداتهـا فـي ر□ـم صـورة جميلـة متألقـة عنهـا مـن خـلال الصـور التشـبيهية بمفـردات الطبيعـة (الكوكـب والبرد)[1]، فضلاً عن كون ذلك الاختصـار فـي المشـهد مرتبط باختيـار الشـاعر أشـد المفردات الطبيعية في بـ□ث التأزم النفـ□ـي العميق – لا□ـيما الكلاب – والا□تغناء عن بعض المشاهد الطبيعية التقليدية، لكونها تعبيراً عن تأثير نفـ□ـي أقل□ـدة عن غيره، ولكن□ـياة البقر الوادعة تلك لم تدم طويلاً فـ□ـرعان ما يكشف مشـهد الصـراع عن المنغصات في□ـياتهن:

□تَّـى □تَبانَتْ مَعَ الإصباحِ رامِيها ... كأنَّـــهُ فـــي□ـواشِـــي ثَوبِـــهِ صُـــرَدُ

فَـــمِعَتْ نبـــأةً مِنْـــهُ وآ□ـــدَها ... كـــأنَّهُنَّ لَـــدى أنـ□ـــائِهِ البُـــرَدُ

□تَّـى إذا أدْرَكَ الرَّامي وقَدْ عَرِ□ـتْ ... عَنـــهُ الكِـــلابُ فأعطَاهـــا الّـــذِي يَعِـــدُ

□تَّـــى إذَا أمكنَتْـــهُ كـــانَ□ـينَئِـــذٍ ... □ـرَّاً صَـبُوراً فَـنِعمَ الصَّـابِرُ النَّجُـدُ[2]

إن إبداع الشاعر الفني قد وفر لهذه الأبيات صورة مكثفة لطرفي الصـراع من الطبيعة المتـ□ركة (الثور) و(الكلاب) التي مثلت عنصر الصراع المتأزم الذي □تأثر بالصراع دون□ـواه، ولكن فكرة الصراع في المشهد جاءت□ـاملة لدلالة فنية جديدة، إذ نرجح أن يكون انتصار (الثور) على أعدائه (الكلاب) تعبيراً عن موقف بطولي توج بالنصر كما انتصر الثور في معركته، فخرج منهـا□ـراً صبوراً جلداً، وبذلك تكون البواعث الموضوعية قد وجهت الطبيعة في مفرداتها الـ□يوانية، والتي وجهت الصراع باتجاه□ـدث القصيدة الشعري[3].

---

(1) تعارف الشعراء على ر□م صورة جميلة للثور، فهو لماع أو هو كالكوكب أو البرد، ينظر: تلك تلك الأوصاف في دواوين: عبيد بن الأبرص: 43، والنابغة الذبياني: 18، وأوس بن□جر: 3.

(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 62-64، صرد: طائر من خفته، نبأة: صوت، أ□دها: أفراها وجعلها وجعلها مثل الأ□د، عر□ـت: بطرت وتـ□يرت، ورد: دم.

(3) كما ينبغي أن نشير إلى أن الشاعر الهذلي□ـاعدة بن جؤية قد□ـاق كذلك بيتين من صراع الثور الو□ـش لم يكتمل فيها الصراع، ولكننا نجد فيهما توافقاً بين باعث القصيدة الموضوعي (الرثاء) ونموذج الصراع، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 3/ 1171.

من صراع الثور نخلص إلى أن الهذليين قد وظفوا لمشهد الصراع مفردات الطبيعة التقليدية التي تعارفت عليها عموم المشاهد الجاهلية[1]، لذلك وظفوا (المطر والريح وكلاب الصيد) وتغنوا عن مشهد (شجر الأرطى والرمل المنهال)، وهذا يعود – كما نظن – إلى أن الهذليين كان همهم المباشر من المشهد إظهار حالة الصراع العنيف وإبرازها الأمر الذي ارتبط باختيارهم أشد العناصر وأكثرها عنفاً في إظهار حالة التأزم النفسي العميق والمفاجئ، والتي كانت الكلاب الأقدر على التعبير عنه، لذلك بالغوا كثيراً في إظهار صفات الكلاب، رغبة منهم في المبالغة بأدوات القدر. ونمل إلينا موروثنا الشعري مشهداً قصصياً آخر يلتقي مع مشهد الثور، وإن افترق عنه في بعض مشاهده، وهو مشهد صراع البقرة، ويتلخص؛ بأن البقرة تعود مرعة من مرعاها الخصب بعد أن تتذكر وليدها الذي تركته وليداً، وما أن تصل إلى مكانه حتى تجد الوحش قد أكله، ولم يبق منه غير آثار الدم وبقايا من الجلد تحوم وله الطير، لتبدأ معاناة البقرة وهمومها، فهي بين موقفين؛ محاولة البقاء والبحث عن وليدها، أو تركها المكان، وما زالت على هذه الحالة حتى داهمتها ليلة قاسية كتلك التي أتياها ثور الوحش[2].

ولعل قصة البقرة تمنح المشهد (القدرة على استيعاب نمط الأحاسيس الإنسانية الرقيقة)[3]، بعد أن جعل الهذليون من ذلك المشهد المتعارف مشهداً متميزاً، فضلاً عن جعلهم من الطبيعة مفردات مهمة ساهمت في بنية المشهد[4]، قال ساعدة بن جؤية الهذلي:

ولا صِـــوارٌ مُـــدرَّاةٌ منـــجُها مِثْـلُ الفَرِيـدِ الّـذي يجْـرِي مِـنَ الـنُّظُمِ

(1) لعل الجدول الأتي يكشف لنا عن مفردات الطبيعة كما شملتها مقاطع صراع ثور الوحش عند عند الهذليين.

عـدد مقـاطع صـراع ثـور الوحش الهذلية المرتبطة بالرثاء	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
3	8	4	–	–

(2) ترد هذه القصة مكتملة عند بعض الشعراء من غير الهذليين، ينظر دواوين: زهير: 225، والأعشى: 73و105، ولبيد بن ربيعة: 67، كما ورد دون تفصيل، ينظر ديواني: علقمة الفحل: 38، ولبيد بن ربيعة العامري: 27.

(3) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 361.

(4) نمل إلينا موروث هذيل الشعري ثلاثة نماذج لصراع البقرة، اثنان ضمن قصيدة الرثاء، ووحدة قطع منها الموضوع، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 2/ 659و612 (قطع منها الموضوع)، 3/ 1128.

ظلّتْ صَوافِنَ بالأرزَانِ صاوِيَةً ... في مأقٍ مِنْ نَهارِ الصَّيفِ مُتَدِمِ
قَدْ أَوبِيَتْ كُلَّ ماءٍ فَهْيَ طاوِيَةٌ ... مَهْما تُصِبْ أُفُقاً مِنْ بارِقٍ تَشِمِ
حَتَّى شآها كَلِيلٌ مَوهِناً عَمِلٌ ... باتت طِراباً وباتَ اللّيلَ لَمْ يَنَمِ
كأنَّ ما يتجلّى عَنْ غَوارِبِهِ ... بَعْدَ الهُدُوءِ تمشّي النَّارِ في الضَّرَمِ[1]

لا يخفى ما في هذا المقطع من تغيير في نمط مشهد الصراع الجاهلي المتوارث، فالقاعدة اعتمد صراع الطبيعة في صفتها الحيوانية بمشهد جماعي، بعد أن أسقط الجانب الفردي من الصراع، فجاء المقطع شاملاً لهموم مفردات الطبيعة المتحركة الجماعية، الذي وفرته قوة الطبيعة الصامتة من جفاف وحر وأمكنة صلبة، وقد يكون لهذا التغيير في المشهد الطبيعي دلالات تعبر عن بؤس هذيل الجماعي ومعاناتهم المشتركة، فاشتياق البقر لظواهر الطبيعة الصامتة (كالبرق) الذي تفجر ماء من غير إدراكه على الرغم من حيرها طول اليوم أملاً في الفوصول إليه والفوز به[2]، يكاد يكون معادلاً فنياً لأمل الشاعر وقومه في انفراج همومهم ورغبة في السعادة والفوز بها، ولكن آمال البقر تلك سرعان ما تزول لتبدأ معاناة جديدة:

حَتَّى إذا ما تجلّى ليلُها فَزِعَتْ ... مِنْ فارِسٍ ولِيفِ الغربِ مُلتَئِمِ
فافتنَّها في فضاءِ الأرضِ يأفِرُها ... وأصْبَرَتْ عَنْ قِفافٍ ذاتِ مُعْتَصَمِ
أنّى عَلَيها شُرَعيَّاً فغادَرَها ... لَدَى المَزالِفِ تلّي في نُضُوخِ دَمِ

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1128-1129، صوار: قطيع من البقر الفريد، شيء يعمل مدور من فضة، النظم: جمع نظام وهو الخيط الذي ينظم فيه، الأرزان: الأمكنة الصلبة، صاوية: ذابلة، مأق من نهار الصيف: شدة حر، أوبيت: منصت، طاوية: ظامرة، كليل: برق ضعيف.

(2) يبدو أن البائين القدماء قد تنبهوا لظاهرة الاشتياق للبرق، حتى أفرد ابن الشجري في مائته مائته باباً سماه (باب الاشتياق عند لمعان البروق) ينظر: الأمالي الشجرية: 2/ 583 وما بعدها.

فكـــانَ □تْفـــاً بِمِقْـــدارٍ وأدْرَكَهـــا طُـولُ النَّهـارِ وليـلٌ غَيـرُ مُنصَـرِمِ[1]

تظهر أبيات المقطع من الصراع المعاناة الجديدة لهذه المفردات الـ□يوانية، وهي بلا شك معاناة عميقة[2]، وفرها الهذليون لمفردات الصراع الطبيعية لا تقل تأزماً عما وفره الجاهليون لمشاهد لو□اتهم من عوامل تأزم طبيعية (مطر وريح وبرد)، بل يبدو أن الأدوات التي وفرها الهذليون من فارس بـ□ديده الملـ□م ورمـ□ه الطويل تـو□ي بقدرتهم في اختيار أشد أدوات الصراع إيلاماً في توجيه مجرى الأ□داث وتفاصيلها باتجاه معاناة الشاعر.

أما قيس بن عيزارة الهذلي فقد وظف – كذلك – مفردات الطبيعة في لو□ة صراع البقرة توظيفاً يتـ□جم مع بواعث □دثه الشعري، □ين قال:

والـــدَّهْرُ لا يَبقـــى علـــى □دَثانِـــهِ بقـــرٌ بِناصِـــفَةِ الجَـــواءِ رُكُـــودُ

ظلّـــتْ بِبَلْقَعَـــةٍ وخَبْـــتٍ □ـــملَقٍ فيهـــا يكُـــونُ مبيتُهـــا وتـــرُودُ

□تَّـــى كـــأنَّ مشـــاوِذاً ربعيَّـــةً أو رَيْـــطَ كَتَّـــانٍ لهُـــنَّ جُلُـــودُ

كُتِـبَ البَيـاضُ لهـا وبُـرِكَ لَونُهـا فعُيُونُهـا □تَّـى الـ□واجِـبِ □ُـودُ[3]

□توى المقطع العديد من المفردات الطبيعية، إذ البقر والبطون الوا□عة من الأرض والأودية فضلاً عما فيه من مفردات نباتية أدت دورها التشبيهي، وكشفت عن الظرف الـ□ياتي المربح، أما اللون فوفر لتلك المفردة الطبيعية الهدوء النفـ□ي المطمئن، ذلك كله ما يغرينا بالظن بأن بواعث الاختيار قد جاءت لتؤدي دلالات فنية تلتقي مع مـ□لك المعالجة الشعري، فصفات هذه المفردة الطبيعية الخلقية (البقر) جاءت متـ□جمة مع بواعث الشاعر الموضوعية لتو□ي بصفات المرثي، أما مقطع الصراع الآخر فجاء – كذلك – مـ□توعباً تجربة الشاعر الذاتية:

□تَّـى أشِـبَّ لَهـا أغَيبِـرُ نابِـلُ يُغـرِي ضـوارِي خَلْفَهـا ويَصِـيدُ

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1130-1131، □ليف: الـ□نان، أي الـ□ديد، □ليف الغرب: □ديد الـ□دى، الـ□دى، افتنها: اشتق بها، يأفردها: ينزو بها نزواً.

(2) ونـ□ن نؤيد ما يراه مؤلفوا (الوصف) في أن (هذه الصورة الممتعة لم تعرض لأعضاء البقرة، البقرة، وإنما وصفت □زنها وشجاعتها ودفاعها عن نفـ□ها) ينظر: الوصف: 21.

(3) شرح أشعار الهذليين: 2/ 599، الناصفة: مطمأن ينبت الثمام ويتصل بالوادي، الجواء: البطن البطن من الأرض والوا□ع من الأودية، بلقعة: لا شيء بها، الخبث: ما اطمأن من الأرض كهيئة الوادي، □ملق: مـ□تو أملس، لا نبت فيه.

فـــي كُـــلِّ مُعتَـــرَكٍ يُغـــادِرُ خَلْفَـــهُ زَرْقـــاءُ دامِيَـــةَ اليَـــدَينِ تَميـــدُ

يَومـــاً أرادَ بِهـــا المَلِيـــكُ نَفادَهـــا ونفادَهـــا بَعْـــدَ الـــسَّلامِ يُرِيـــدُ[1]

ركزت هذه الأبيات على تكثيف صورة الصياد والمبالغة في صفات صيده الطبيعية (الكلاب)، ويقف وراء هذه المبالغة في صور الطبيعة أ□باب – نظنها – تكمن في م□اولة الشاعر اختيار أفضل أدوات الطبيعة التي تعبر عن القدر.

من خلال مشهدي صراع البقرة ال□ابقين نتبين بأن الهذليين قد جعلوا مشهد صراع البقرة عندهم مشهداً متميزاً، بعد أن أ□قطوا الكثير من مفردات الطبيعة التقليدية[2] لمشهد الصراع الجاهلي، فصورة البقرة عند الجاهليين وهي تواجه الصراع منفردة قابلها قطيع من البقر عند الهذليين يواجه نفس المصير، ونغلب الظن بأن هذا مرتبط بطغيان الشعور الجماعي بخصوص الموت عند أغلب الهذليين.

والهذليون اختصروا من المشهد عناصر التأزم النف□ي الطبيعية (الريح والمطر والبرد) التي وظفها الجاهليون في مشاهدهم، وكثفوا صور التأزم الطبيعية الأخرى (الكلاب والخيل)، ولعل هذا التكثيف وذلك الاختصار مرتبطان برغبة الهذليين المل□ة في رفد مقاطعهم بأكثر العناصر قدرة في تهويل عظمة القدر والمبالغة في صورته، وجعل مشهد البقرة – عند الهذليين – عموماً أقرب إلى الواقع أو إلى الكشف عن ال□قيقة النف□ية للشعراء[3]، فلذلك كله أخذ الهذليون من مفردات القصة الطبيعية ما يلائمهم فوظفوها – كما يبدو – لتأتي ملائمة ل□دثهم الشعري[4].

وثمة مشاهد طبيعية تميز بها الهذليون، إذ ركزوا على صورة الصراع المباشر، دون أن يكون لذلك الصراع أي ارتباط بمشاهد الر□لة، ومع علمنا بأن مشاهد الناقة تطرح صراعاً خفياً مغلفاً عن طريق التشبيه بما يتلاءم وطبيعة البيئة

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 2/ 600، نفادها: موتها وذهابها.

(2) يرى أ□تاذنا الجليل الدكتور نوري□مودي القي□ي على الشاعر أن ي□رص بـ(أن تكون موصوفاته م□تمدة من بيئته شأنه شأن الشعراء) ينظر: ديوان جران العود النميري (مقدمة الم□قق): 28.

(3) يرى أ□تاذنا الدكتور ي□يى الجبوري في وصف لبيد للبقرة وصفاً لانفعالاته هو، ينظر: لبيد بن ربيعة العامري: 95.

(4) وذلك ما تأكد لدينا من الجرد الإ□صائي الذي أجريناه على موروث هذيل الشعري إذ يؤشر إلينا الجدول الآتي الدليل العلمي المن□ب، والذي يكشف تعامل الهذليين مع صور الطبيعة المختلفة في مقاطع صراع البقرة كما□مله موروث هذيل الشعري.

عـدد مقـاطع صـراع البقـرة الهذلية المرتبطة بالرثاء	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
3	3	2	2	2

الصراوية المكشوفة الأفاق، والتي تلغي عن شعرائها المفاجآت على خلاف البيئة الهذلية التي أوجدت تحديات مباشرة ومباغتة لا يواجهها الفرد الجاهلي بالصراء، الأمر الذي دا بالهذليين إلى التماس الواقعية في صور الصراع ليكونوا في ذلك أقرب إلى الواقع من غيرهم، وأصدق في كشف الحقائق النفسية سواء ما يتعلق بالخوف والتوجس أو ما يخص التناسب مع دلالات الشرعة في العدو الذي امتاز به أكثرهم، تحت تأثير مباشر من بيئتهم الهذلية المتفردة، إذ تُظهر طبيعة هذيل الجبلية القدرة في منح الشعراء في تشكيلهم صورة الصراع وتوجيهها نحو استيعاب فكرة القصيدة، وبذلك يكون الشعر الهذلي (برموزه الموضوعية وقيمه الفنية العالية ميراث بيئة قد قطعت شوطاً في التطور)[1]، بما وفر موروثهم الشعري لعموم الشعر العربي العربي نمطاً شعرياً متميزاً لم تكن قد عرفته بيئاته الشعرية من قبل.

سادساً: في صراع الوعل.

تنوعت صور الرثاء لتشمل عند الهذليين صوراً حيوانية أخرى[2]، فجعلوا صراع الوعل وموته[3]، وحدة من تلك الصور التي استمدوها من الطبيعة الهذلية ليوحوا من خلالها بعظمة القدر وقوة وسائل الدهر، فالوعل عند الهذليين (جبار عنيد لا يقف أمامه شي، ولا يفلت من يديه حيوان مهما كانت قدرته وقوته)[4].

ويمكن إيجاز تلك القصة؛ بأن ثمة وعلاً غليظاً متوحشاً هارباً يعيش في مكان ممتنع بين الصخور، يقضي به ليلته، وقد أخصب هذا المكان بعد أن أصابه المطر، فهو حري بأن يمده بعوامل الحياة والقوة، ومع ذلك فهو خائف من المنايا، يرتاع من كل شيء يسمعه...[5].

وكان للطبيعة حضور متميز في لوحة الوعل الهذلية لما لها من قدرة على احتضان هذه المفردة الحيوانية، فضلاً عن تلوين لوحة الصراع بصور طبيعية عديدة، قال صخر الغي الهذلي في إحدى قصائده الرثائية:

---

(1) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: 262.

(2) عدت الدكتورة الفاضلة بشرى الخطيب من جملة أبواب رثاء الحيوان الدوافع المادية في حياة الشاعر ومعاشه. ينظر: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام: 181-182.

(3) عد البعض موت الوعل نوعاً من التعزية أو ضرباً من الموعظة، ينظر: شعر الرثاء في العصر الجاهلي: 322.

(4) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: 116.

(5) مثل إلينا موروث هذيل الشعري عدداً من لوحات صراع الوعل، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 246 و287 و439، 3/ 1124 و1170.

أعَينَـيَّ لا يَبْقَـى عَلـى الـدَّهْرِ غـادِرٌ بِتَهْيُـورَةٍ تَـتَ الطِّخـافِ العصـائِبِ

تملّـى بِهـاغ طُـولَ الـيـاةِ فقَرْنُـهُ لَـهُ يَـدٌ أشْـرافُها كالرَّواجِـبِ

يَبِيـتُ إذا مـا آنَـسَ اللّيـلَ كانِـاً مَبِيـتَ الكَبِيـرِ ذِي الكِـاءِ المُـارِبِ

يُـروَّعُ مِـنْ صَـوْتِ الغُـرابِ فيَنْتَـي مـامَ الصُّخُورِ فَهْوَ أهربُ هـارِبِ[1]

لا يخفى ما في بنية المقطع من تركيز على قوة هذه المفردة الطبيعية (الوعل) في صورتها الـيوانية، ويبدو أن التركيز على ما امتلكه الوعل من قوة وتمنع وخوف كان يهدف إلى إبراز الملامح الإنـانية التي أراد الشاعر إـقاطها على المرثي، ولا يخفى ما في المقطع من شغف الشاعر واهتمامه بمفردات الطبيعة النباتية (الطخاف) والـيوانية (الغراب)، ويبدو أن صورة الغراب توـي بقدر الوعل المشؤوم، ولم يقف الشاعر في الصراع عند هذا الـد بل عمد إلى إنماء الـدث الشعري إذ طوع المشهد باتجاه المواجهة الـتمية لصراع الـيوان مع الموت، ـين قال:

أَتِـيحَ لَـهُ يَومـاً وقَـدْ طَـالَ عُمـرُهُ جرِيمَـةَ شَـيْخٍ قَـدْ تَـنَّـب ـاغِبِ

فلمَّـا رآه قـالَ لِلَّهِ مَـنْ رَأى مِـنَ العُصْـمِ شـاةً قَبْلَـهُ فـي العَواقِـبِ

أَـاطَ بِـهِ ـتَّـى رمـاهُ وقَـدْ دَنـا بأَـمَرَ مَفْتُـوقٍ مِـنَ النَّبـلِ صـائِبِ

فنـادَى أَخـاهُ ثُـمَّ طـارَ بِشَـفْرَةٍ إِلَيْـهِ اجتِـزارَ الفَعْفَعِـيِّ المُناهِـبِ[2]

لعل صورة الصياد في هذه الأبيات قد ـتوعبت مجمل اهتمام الشاعر التي جاءت موـية بملاءمتها لمناخ الـدث الموضوعي من خلال تلهف الصياد وانبهاره بتلك المفردة الـيوانية (شاه) أو من خلال مهارته وامتلاكه لأدواته التي تهيء لاقتناص الوعل على الرغم من (قوة هذا الـيون وـرعته وـذره ودفاعه عن نفـه

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 246-248، الفارد: الوعل المـن، التهيورة: ما اطمأن من الرمل، الطخاف: الـاب المرتفع الرقيق، العصائب: الشقائق من الـاب، تملى: تمتع،= =يد: ـروف شواخص، الرواجب: ظهور المفاصل، ينتـي: يعتمد، مـام الصخور: ممره في الصخور.

(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 249-250، جريمة: كـب، ـاغب: جائع، أَمر مفتوق: ـهم وـع النصل، الفعفعي: الخفيف، المناهب: المبادر.

وتمنعه بأعالي الجبال)[1]، ويطالعنا مالك بن خالد الخناعي بلوحة صراع أخرى لا تختلف عن سابقتها في حدثها الموضوعي، أو في بنائها الفني، إذ قال:

يا مَيَّ لَنْ يُجِزَ الأيامَ ذُو خَدَمٍ بِمُشْمَخِرٍّ بِهِ الظَّيَّانُ والآسُ

في رأسِ شاهِقَةٍ أنبُوبُها خَصِرٌ دُونَ السَّماءِ لَها في الجوِّ قُرناسُ

من فَوقِهِ أثْأَرٌ سُودٌ وأغرِبَةٌ وتَيْتَهُ أعنُزٌ كُلْفٌ وأتياسُ[2]

جاءت مفردات الطبيعة في مقطع الراع متوعبة لمجمل بنية اللوحة ومؤدية دورها الموضوعي والفني، فالوعل اتخذ من الطبيعة مأمناً له فهو في (رأس شاهقة) مرتفعة تمتد دون (السماء) لها في الجو صخرة طويلة (قرناس)، فضلاً عن ذلك فقد أحاطت الوعل مفردات عديدة من فوقه جاءت المفردات المتحركة (الأثأر السود) و(الأغربة) حاملة دلالات فنية توحي بالشؤوم والتطير[3]، لتنبئ – كما نظن – بالمستقبل التعيس للوعل، ومن تحته حملت المفردات الحيوانية الأخرى (الأعنز والأتياس) دلالات فنية هي أيضاً لا تبتعد كونها تدليلاً على مشاركتها للوعل المصير نفسه، لذلك فهذا التوظيف الكمي الواسع لمفردات الطبيعة أدى دوره الفني في التعبير عن المأساة التي يواجهها الوعل، ويكشف مقطع الصراع الآخر عن موقف الوعل المرير:

تَأَّى أشِبَّ لَهُ رامٍ بِمُدَلَةٍ ذُو مرَّةٍ بِدوارِ الصَّيدِ وجَّاسُ

فقامَ في بَيتَيها فانتَحى فَرَمى وسْهُمُهُ لَبِناتِ الجَوفِ مَأَّاسُ

فراغَ عَنْ قُتُرٍ يَعْدُو وعانَدَهُ عِرقٌ يَمُجُّ مِنَ الأشاءِ قلاّسُ[4]

تكشف هذه الأبيات عن إدال الدهر عن مرحلة سابقة وحلول معاناة جديدة، وتوحي بالنهاية الحتمية للحياة، والتي تواجهها تلك المفردة الطبيعية (الوعل)، وما

(1) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: 322.
(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 439-440، ذو خَدَم: وعل، المشمخر: جبل شامخ عال، الأنبوب: طريقة نادرة في الجبل، القرناس: رأس الجبل، كلف: غبر إلى الحواد.
(3) يتشاءم العرب كثيراً من الغراب، لذلك وصفوه بأوصاف شتى، ينظر: فقد اللغة والغربة: العربية: 84، المستقصى في أمثال العرب: 1/ 21، فصول في التأريخ الطبيعي من مملكتي النبات والحيوان: 235، تأريخ الأدب الجاهلي: 105.
(4) شرح أشعار الهذليين: 1/ 440-442، المدلة: القوس، ذو مرة: ذو عقل، وجاس: متمع، بنات بنات الجوف: الأفئدة، شزن: ناحية وجانب، قلاس: يقذف بالدم.

قوة الصياد ومهارته وامتلاكه لرمح معوج الطرفين، فضلاً عن إجادته مخاتلة الديوان والاختفاء عنه إلا تمهيد لصورة موت الوعل، على الرغم من محاولة الأخير الاحتماء بمفردات الطبيعة الصامتة (عن قتر). ويحمل صراع الوعل عند ساعدة بن جؤية ملامح النصين السابقين، حين قال:

تَـاللهِ يَبْقَـى علـى الأيـامِ ذُو حِيَـدٍ ... أدْفَـى صَـلُودٌ مِـنَ الأوعـالِ ذُو خَـدَمِ

يـأْوِي إلـى مُشْـمَخِرَّاتٍ مُصـعِّدَةٍ ... شُـمٌّ بِهِـنَّ فُـرُوعُ القـانِ والنَّشَـمِ

مـن فَوقِـهِ شَـعَفٌ قَـرٌّ وأَفْلُهُ ... جـيٌّ تَنَطّـقَ بالظّيَّـانِ والعُـتُمِ

مُوكَّـلٌ بِشُـدُوفِ الصَّـومِ يَنْظُرُهـا ... مِـنَ المَغـارِبِ مَخْطُـوفُ الحَشـا زَرِمُ[1]

في هذا النص وفر الشاعر لبنية مقطع الصراع مفردات عديدة منى الطبيعة، والتي أدت دوراً فنياً متميزاً في التعبير عن الحالات النفسية للوعل، وفي التدليل على ظرف هذيل الطبيعي المتميز حيث الأماكن المرتفعة (مشمخرات، مصعدة، شم)، والتي حوت أيضاً على مفردات نباتية (القان والنشم) فضلاً عما وفرته له الطبيعة من منافع ماء، اعتلاها شجر (الظيان والعتم)، وتكشف الطبيعة في جانبها النباتي كذلك قلق الوعل وخوفه وتوجسه من بعض مفرداتها (الصوم) حين يحسب هذا الشجر أنه ماء، إذ يرصد البيت الرابع من المقطع صورة الفزع الذي أصاب الوعل حيث تتوارى له تلك النباتات، ولكن حذر هذه المفردة الحيوانية وتوجسها لم يمنع القدر من مداهمتها:

حَتَّـى أَتِـيحَ لَـهُ رامٍ بِمُحْدَلَـةٍ ... جَـشءٍ وبِـيضٍ نـولِيهِنَّ كالحَـمِ

فَظَـلَّ يَرقُبُـهُ حَتَّـى إذا دَمِسَـتْ ... ذاتُ العِشـاءِ بِأَسْـدافٍ مِـنَ الغَسَـمِ

دلّـى يَدَيْـهِ لَـهُ حِـيْراً فألزَمَـهُ ... نفَّـةً غَيـرَ إنبـاءٍ ولا شَـرَمِ

فـراغَ مِنْـهُ بِجَنـبِ الرّيـدِ ثُـمَّ كَبـا ... عَلَـى نَضِـيٍّ خِـلالَ الصَّـدْرِ مُنْحَطِمِ[2]

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1124-1125، أدفى: الذي قرنه حدب، جي: مناقع ماء، الشدوف: الشخوص، رزم: انقطع.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1126-1127، دمست: التبست الظلمة، الغسم: اختلاط الظلمة، نفة: نفحة: تنفح بالدم، غير أنباء: لم ينب همه حين رما، ولا شرم: أي لم يصب بعض جلده، نضي: سهما.

تشير هذه الأبيات إلى النهاية المأتمية لصراع الوعل وتلاحمه لقضائه، وتلك صورة تكررت عند عموم شعراء هذيل، إذ توازي صورة الرامي باهتمامه التي تشبه إحدى المفردات النباتية (الهشيم) بالتعبير عن شبح الموت وشدة وطأته، أما مخاتلة الرامي وترقبه للحيوان فتوازي – كما نظن – بارعة الموت ومفاجآته من يشاء بلا سابق إنذار.

من ذلك كله نتبين بأن طبيعة هذيل الجبلية قد أوحت لشعرائها شيئاً من مظاهرها المواتية بالشدة والقوة والتمنع، ولما كانت تلك الطبيعة قد أثرت على شعورهم النفسي وتكوينهم الاجتماعي، فقد كان لها تميزها البارز في تشكيل صورة جديدة للصراع، وتوجيهه نحو احتياجات المفردات الطبيعية، الأمر الذي انعكس على تميز مجمل مكونات صراع الوعل، لاسيما المفردات الطبيعية، فقد وظف الهذليون لهذا النمط من الصراع مفردات تكاد تكون متميزة – كذلك – من بين صور الطبيعة التي احتوتها نماذج الصراع الأخرى (كالثور، الحمار،...) التي احتفلت بها الدواوين الجاهلية، إذ وفروا (الجبال) لتكون مأمناً مكانياً منبعاً لهذه المفردة الحيوانية (الوعل)[1]، ووفروا (النبات والماء) ليجعلوا منهما ظرفه الحياتي المناسب، كما وفروا (الطيور من فوقه والحيوان من تحته) التكشف تلك المفردات الحيوانية من خلال ما تحمله من دلالات ارتبطت على مر الزمن عما يتنبأ به المستقبل للوعل[2].

سابعاً: في مشهد النعامة.

ارتبط هذا المشهد – في موروثنا الشعري – بالظليم والنعامة، ويمكن إيجازه؛ بأن النعامة ترعى في مكان خصب إلى جانب ذكرها (الظليم)، وما أن ينتهي النهار حتى يعدوان بارعة أملاً في الوصول إلى أفراخهما أو بيضهما قبل حلول الظلام، وعند وصولهما ينهض الظليم بمهمة احتضان البيض أو الأفراخ، وتأخذ النعامة

(1) ذكر صاحب (كتاب معاني الشعر) بأن الوعل يقال له عاقل إذا امتنع في الجبل، بنظر: كتاب كتاب معاني الشعر: 15.

(2) وذلك ما تأكد لدينا من الجرد الإحصائي الذي أجريناه على موروث هذيل الشعري، إذ يمثلنا يمثلنا الجدول الآتي مؤشراً منبأً عن كيفية تعامل الهذليين مع صور الطبيعة المختلفة في مقاطع صراع الوعل كما احتوته مجمل قصائدهم.

عدد مقاطع صراع الوعل الهذلية المرتبطة بالرثاء	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
5	–	–	14	5

بالطواف من □وله[1]، والذي يبدو أن الهذليين قد أفادوا من هذا المشهد[2]، بعد أن أخذوا منه ما يت□جم مع ظرفهم الـ□ياتي، وم□تفيدين في ذلك من عوامل الطبيعة وظواهرها المختلفة، قال مالك بن خالد في إ□دى قصائده:

تـــاللهِ مـــا هِقْلَـــةٌ □صَّـــاءُ عَـــنَّ لَهـــا جَـــونُ الـ□ـــراةِ هِجَـــفٌّ لَـ□ـمُـــهُ زِيـــمُ

كانـــتْ بأودِيَـــةٍ مَـ□ـــلٍ فَجـــادَ لهـــا مِـــنَ الرَّبِيـــعِ نِجـــاءٌ بينَهـــا دِيَـــمُ

فهـــي شَـــنُونٌ قَـــدِ ابتلّـــتْ مـ□ـــارِيُها غَيْـرُ الـ□ـوفِ ولكِـنْ لَـ□ـمُها زَهِـمُ[3]

تكشف أبيات المشهد عن التركيز على صفات هذه المفردة الـ□يوانية (النعامة)، التي تشكل م□ـور الصراع، فضلاً عن اهتمام الشاعر بوصف المشهد الطبيعي الذي أ□اط بالنعامة، فهي لم يـ□مل تلك الصفات – التي □تواها البيت الثالث – لـولا عدم مشاركة الظواهر الطبيعية، فالطبيعة هي التي جادت للنعامة بربيع خصب ومطر ثرّ، والذي يـ□تمر أياماً، ونغلب الظن بأن التركيز على تلك الصور الطبيعية يرتبط بكون الشاعر يريد من النعامة أن تكون ذات دلالات تتوافق مع □رعته وفراره من الأعداء و□ذره منهم[4]، الأمر الذي □دا به إلى انتقاء المفردات الطبيعية القادرة على جعل تلك المفردة (النعامة) على تأدية دورها الفني المنا□ب، كشف عنه خبر ما النافية:

بِأَ□ـرَعَ الشَّـدَ مِنِّـي يَـومَ لا نِيَـةً لمَّـــا عَـــرَفْتُهُمُ واهتـــزَّتِ اللِّمَـــمُ[5]

لذلك تتوافق بنية المشهد مع معاناة الشاعر الموضوعية، بعد أن أخذ من مشهد النعامة المتوارث ما يلائم المعاناة وما يـ□جم معها[6].

---

(1) وردت هذه القصة مو□عة في دواوين: علقمة الف□ل: 58، ولبيد بن ربيعة العامري: 147، والشماخ بن ضرار الذبياني: 277، والمفضلية: 24-29 لثعلبة بن صعير، كما وردت موجزة في دواوين: امرئ القيس: 170-171، وعبيد بن الأبرص: 26 و84، وبشر: 37، وزهير: 249، وكعب بن زهير: 83 و96، وابن مقبل: 38.

(2) □مل موروث هذيل الشعري ثلاثة مشاهد للنعامة أو (الظليم)، ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1/ 1/ 319 و461، 3/ 1218 (وردت ضمن مفردات □يوانية أخرى).

(3) شرح أشعار الهذليين: 1/ 461، هقلة: أنثى الظليم، □صاء: لا ريش على رأ□ها، هجن: ضخم، ضخم، زيم: متقطع هنا وهناك، نجاء: □□اب، شنون بين الـ□مين والمهزول، الـ□وف: الذي يقشر على متنها اللـ□م.

(4) يرى العرب بأن النعامة أو (الظليم) تتصف بالـ□ذر إلى جانب الـ□رعة، لذلك قالوا (أ□ذر من من الظليم) ينظر: المـ□تقصي في أمثال العرب: 1/ 61.

(5) شرح أشعار الهذليين: 1/ 461.

(6) لذلك فـ□ن نؤيد ما رآه الدكتور نصرت عبد الر□من من أن الصائد في مشهد النعامة عنصر غير أ□ا□ي. ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 84.

ويأخذ الأعلم الهذلي من المشهد التقليدي للنعامة ما ينا□به، □ين قال:

كَـــأنَّ ملاؤتَـــيَّ علـــى هِـــزَفٍّ يَعُـــنُّ مَـــعَ العشـــيَّةِ للرِّئـــالِ

هِـــزَفٍّ أصْـــنَفُ الـ□ـــاقَيْنِ هِقْـــلٍ يُبـــادِرُ بَيضُـــهُ بَـــردَ الشَّـــمالِ

أ□ـــسَّ ضَـــبابَةً وعمـــاءَ لَيْـــلٍ يُبـــادِرُ فَـــولَ وادٍ أو رِمـــالِ

كـــأنَّ جَنَا□ـــهُ خَفقـــانُ ريـــحٍ يمانيَّـــةٍ بـــربطِ غيـــرِ بـــالِي[1]

فالشاعر أخذ من مشهد الظليم الجاهلي ما ينا□ب بواعثه الموضوعية في التدليل على □رعته وفراره من الأعداء، إذ جاء افتتا□ه للمشهد موفقاً في الإفصاح عن بواعث الاختيار، وذلك ما وفرته الصورة التشبيهية التي □تواها البيت الأول، وجاءت مفردات المشهد م□تقاة – في أكثرها – من الطبيعة، إذ جـ□دت الأبيات صورة الظليم المـ□رع، بعد أن أدرك الخطر المرتقب لبيضه من خلال تـ□□ـه لبعض الظواهر الطبيعية (كالضباب) أو (الغيم المتـ□ع)، أما البيت الأخير من المشهد فصورة الظليم المـ□رع فيه جاءت منتقاة – كذلك – من الطبيعة بعد أن وفرتها الصورة التشبيهية، إذ جعل الأعلم من خفقان جناح الظليم ريطاً تضرب به ريح الجنوب.

وترد النعامة ضمن مشاهد □يوانية أخرى، قال أبو خراش الهذلي يذكر فرـ□ه:

فَـــواللهِ مـــا رَبْـــداءُ أو عِلـــجُ عانـــةٍ أقَـــبُّ ومـــا إنْ تَـــيسُ رَبْـــلِ مُصَـــمِّمُ[2]

لعل ورود النعامة في هذا البيت إلى جانب مفردات □يوانية أخرى لا يخلو من دلالات فنية، فالقـ□م المشترك بين تلك المفردات الطبيعية الثلاث (ربداء، علج، عانة، تيس ربل) هي شدة الـ□رعة والعدو، لذلك تتوافق دوافع توظيف الطبيعة المتـ□ركة، وتنـ□جم مع بواعث الشاعر الموضوعية:

بـــأجْوَدَ مِنِّـــي يَـــومَ كفَّنـــتُّ عادِيـــاً وأخْطـــأنِي خَلْـــفَ الثّنيَّـــةِ أ□ـــهُمُ[3]

ويبدو أن الشاعر قد □تهواه مشهد (الظبي) الذي جاء في معرض□ديثه عن النعامة:

وبُثّـــتْ□بـــالٌ فـــي مـــرادٍ يَـــرُودُهُ فَأخطـــأهُ مِنْهـــا كِفـــافٌ مُخـــزَّمُ

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 319-321، يعن: يعترض، الرئال: فراخ النعام، هزف: جافي□ريع، □ريع، هقل: طويل، غول: بعد.
(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1218.
(3) المصدر نفـ□ه: 3/ 1219.

يَطِـيحُ إذا الشَّـعراءُ صـاتَتْ بِجَنبِـهِ كَمـا طـاحَ قِـدْحُ المُـتَفِيضِ المُوشَّـمُ

كَـأنَّ المـلاءَ المـضَ خَلْـفَ ذِراعِـهِ صُـــرَيُّهُ والآخِنـــيُّ المُـــتَأَمُ

تــراهُ وقــدْ فــاتَ الرُّمــاةَ كأنَّــهُ أمَـامَ الكِـلابِ مُصْـغِي الخَـدِّ أصْـلَمُ[1]

يبدو من المشهد أن اختيار الشاعر من المفردات الطبيعية تتوقف على نوع المفردة، ومدى ملاءمتها للحدث الموضوعي، فالضبي مفردة طبيعية من نتاج طبيعة هذيل التي وفرت له الأماكن المعشبة والمرات والسفوح الجبال، فضلاً عن توفر دوافع الاختيار لمثل تلك المفردة عند شعراء هذيل – لاسيما الصعاليك – الذين رأوا في هذه المفردة المعادل الموضوعي لفرارهم من الأعداء، لذلك شارك الظبي النعامة في توفير السمات المطلوبة، فضلاً عن احتواء المشهد لعنصر الصراع الطبيعي (الكلاب) ليوحي من خلالها بالقدر الذي خرج منه الظبي سالماً مرعاً.

من ذلك كله نستنتج بأن الهذليين جعلوا مشهد النعامة ينبثق من عموم النمط التراثي الجاهلي من غير الإلتزام بمجمل تفاصيله[2]، فالجاهليون يشبهون نوقهم بالنعامة، لتوفير عنصر السرعة لها، والهذليون يفعلون ذلك لتوفير عنصر السرعة لأنفسهم في صور الصعلكة كذلك.

لذلك أسقطوا كثيراً من تفاصيل المشهد الطبيعي ليختاروا منه ما يتناسب مع حدثهم الشعري، فجاءت مشاهد النعامة في الموروث الهذلي تعبيراً واضحاماً مع همومهم الموضوعية، وإن استقراء تلك النماذج يشير بوضوح إلى تأييد ما قلناه، فارتبطت تلك النماذج – في أغلبها – بالشعراء الصعاليك من الهذليين (الأعلم، أبي خراش صخر الغي) الأمر الذي يدعونا في ضوء هذه الحقيقة إلى القول بأن هناك توافقاً بين حياة الشاعر الهذلي، وبين ما يختار من الطبيعة من مفردات[3]، إذ يشترك الإثنان (الشاعر الصعلوك والنعامة) في مقومات حياتية تكاد تكون متقاربة فيما يتعلق

---

(1) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1218-1219، مراد يروده: مسارح يسرح فيها، كفاف: نوع من المصائد تعمل لصيد الظبي، مخزم: منظم، الأخنى: ثياب كتان.

(2) وذلك ما يؤكده الجدول الآتي المستخلص من الجرد الإحصائي لورود الطبيعة في مشاهد النعامة الهذلية.

عدد مشاهد النعامة الهذلية	صور الطبيعة التقليدية		صور الطبيعة المضافة	
	الصامتة	المتحركة	الصامتة	المحتركة
3	6	3	_	5

(3) ينظر: الطبيعة في شعر الصنوبري: 4.

بفرارهما و□رعتهما[1]، ونظراً لتوفير الطبيعة الهذلية مفردة أخرى (الظبي) التقت مع النعامة في توفير الـ□مات ذاتها، مما دفعهم إلى تصويرها والوقوف عندها، وبهذا يظهر مدى تأثير الطبيعة في □ياة الشاعر الهذلي، الأمر الذي دفعه إلى الاقتران مع مفرداتها[2] من دون النظر إلى الفوارق الأخرى[3].

(1) إن اختيار الصعاليك لهذه المفردة (الظليم) – في التدليل على الـ□رعة – جاء اختياراً موفقاً، إذ يقال أن الظليم لشدة اعتماده على رجليه إذا انكـ□رت إ□داهما قام يعدو على الأخرى، ينظر: عيون الأخبار: 4/ 85.

(2) ينظر: در□ات في الشعر العربي: 179.

(3) يرى صلـ□ب (الطبيعة في شعر المهجر) بأن الإنـ□ان عندما يقف أمام الطبيعة يـ□اول جاهداً (الاندماج بها) □تى تـ□س بالطبيعة من خلال الإنـ□ان وندرك الإنـ□ان من خلال الطبيعة. ينظر: الطبيعة في شعر المهجر: 13.

ثامناً: في صور أخرى.

مشهد العقاب:

من المشاهد الطبيعية الجديدة التي تملها موروث هذيل الشعري، يكون بطله مفردة أخرى من مفردات الطبيعة في صورها الحيوانية، إذ يقول صخر الغي الهذلي:

ولله فَتْخـــاءُ الجَنـــاحَيْنِ لِقُـــوةٍ تُؤَيِّـــدُ فَرْخَيهـــا أُلُـــومَ الأرانِـــبِ

كـأنَّ قُلُـوبَ الطّيـرِ فـي جَـوفِ وَكْرِهـا نَـوَى القَسْـبِ يُلْقـى عِنْدَ بعضِ المآدِبِ

فخاتَـتْ غـزالاً جائِمـاً بَصُـرَتْ بِـهِ لَـدَى حَـلَماتٍ عِنـدَ أدْمـاءَ حـارِبِ[1]

تكشف بنية هذا النموذج عن مدى شغف الشاعر الهذلي بمفردات الطبيعة، إذ تظهر (العقاب) التي كونت عنصر المشهد الأساسي، وهي توحي بملامح إنسانية تعبر عن حنان الأمومة الدائنة حين تطعم فرخيها لحوم الأرانب، ولعل كثرما تأتي به العقاب من قلوب الطير قد أوحت للشاعر بصور طبيعية صامتة فهي كـ(نوى القسب)، ولم يكتف صخر الغي من المشهد بهذه الصورة الطبيعية، بل دفعه خياله الشعري إلى أن يختار مفردة طبيعية أخرى (الغزال) لينمي حدث المشهد، ويدفع به إلى الصراع العنيف، ولعل عدم اكتفاء العقاب من الصيد بحدود معينة يوحي بمعان إنسانية تشير – كما نظن – إلى طمع الإنسان وجشعه الذي لا يقف عند حدود معينة، فيؤدي به في نهاية المطاف إلى ملاقاة نهايته الحتمية، حين قال:

فمَرَّتْ علـى رَيْدٍ فأعْنَتَ بعضَـها فخـرَّت علـى الـرِّجلَيْنِ أخيَـبَ خائِـبِ

بِمَتْلَفَـــةٍ قَفْـــرٍ كـــأنَّ جَناحَهـــا إذا نَهَضَتْ في الجوِّ مِخْراقُ لاعِبِ[2]

فالمقطع يكشف حقيقة الحياة وحتمية نهايتها، فالحياة الجد والكسب للعقاب حرعان ما رحلت لتحل مرحلة مأساوية جديدة، فإذا كانت العقاب قد وجدت غايتها وكسبها من الطبيعة المتحركة، فإنها لقيت موتها عند الطبيعة الصامتة (ريد الجبل)، ومقد رافق موتها مأساة جديدة:

وقَدْ تُرِكَ الفَرخَانِ في جَوفِ وَكْرِها بِبَلْـــدةِ لا مَـــوْلًى ولا عِنـــدَ كاسِـــبِ

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 250-251 خاتت: انقضت.
(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 251-252.

فُريخانِ يَنْضاعانِ في الفَجرِ كُلّما أَحَسّا دَوِيَّ الرّيحِ أوْ صَوتَ ناعِبِ

فَلَمْ يَرَها الفَرخانِ بَعْدَ مَسائِها ولَمْ يَهْدَأ في عُشّيها مِنْ تَجَاوُبِ

فذَلِكَ ممَّا أحْدَثَ الدَّهرُ أنَّهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثيثٍ وطالِبِ[1]

تكشف أبيات المقطع الأخير من المشهد الألم النفسي العميق (لفرخي العقاب)، بعد مصرع كلا بهما (اللقوة)، إذ تشارك الطبيعة الصامتة في رسم التهما النفسية التي تبعث على الأسى، وتدعو إلى الحزن واليأس من الحياة، فيعكس (دوي الريح) و(صوت الناعب) صورة الخوف والهلع للفرخين وينبئهما بالمستقبل المشؤوم، وبذلك وفر مشهد العقاب للشاعر مادة شعرية استوعبت همومه وبكاءه على أخيه المرثي[2].
المرثي[2].

وثمة مشهد متميز يطالعنا به أبو خراش الهذلي، حين وظف فيه مشهد العقاب في التدليل على سرعة عدوه[3]، حين قال:

كَأنّي إذْ عَدَوا ضَمَّنْتُ بَزّي مِنَ العِقبانِ خائِفَةً طَلُوبا

جَريمَةَ ناهِضٍ في رأسِ نِيقٍ تَرى لِعِظامِ ما جَمَعَتْ صَلِيبا

رأتْ قَنصاً على فَوتٍ فضَمَّتْ إلى يزُومِها رِيشاً رَطِيبا

فلاقَتْهُ بِبَلْقَعةٍ بَرازٍ فصَادَمَ بَينَ عَيْنَيْها الجَبُوبا[4]

فالشاعر هيأ لنا مشهداً رائعاً من مشاهد المطاردة بين العقاب المنقضة والغزال الهارب، فالعقاب كانت خارجة – كعادتها – تطلب الصيد، فحين تهيأ لها صيد ثمين من المفردات الطبيعية فلم تتوان عن مطاردته ومحاولة صيده، وفي ذهنها فراخها اللائي تركتهم في رأس شماريخ الجبل، لذلك استوذت كل ما تملك من سرعة وانقضاض في سبيل صيدها، ولكن ثمة مؤشرات حالت دون وصول النتيجة

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 252-253.
(2) وهناك قصة أخرى مشابهة يطالعنا بها أبو خراش الهذلي تمثل صراع الصقر والأرنب، ينظر: ينظر: شرح أشعار الهذليين: 3/ 1193-1194.
(3) يقول صاحب (الشعراء الصعاليك) عن هذا النموذج (وهذا أيضاً الموضع الوحيد فيما بين أيدينا من شعر الصعاليك الذي ورد فيه ذكر العقاب في صدد الحديث عن شدة العدو) ينظر: الشعراء الصعاليك: 223.
(4) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1205، بزي: سرعتي، الصليب: الودك، الجبوب: الأرض.

المرضية للعقاب، من هذا المشهد كان هم الشاعر الرئيس هو □رعة طيران العقاب، وهمه الثانوي نهاية المشهد بغير ما ترجوه العقاب.

مشهد الأسد:

من المشاهد الأخرى المتميزة التي □توتها إ□دى القصائد الرثائية لمالك بن خالد الخناعي، □ين قال:

تـــاللهِ لا يـــأمَنُ الأيَّـــامَ مُبْتَـــرِكٌ فـــي □ومَـــةِ المَـــوتِ رزَّامٌ وفَـــرَّاسُ

ليـــثٌ هِزَبْـــرٌ مُـــدلٌّ عِنـــدَ خِيـ□ـــتِهِ بـــالرَّقمَتَينِ لَـــهُ أجْـــرٍ وأعْـــراسُ

يَـ□ـمي الصَّـريمةَ إ□ـدانُ الرِّجـالِ لَـهُ صَـــيدٌ ومُـ□ـــتَمِعٌ باللّيـــلِ هَجَّـــاسُ

صَـــعْبُ البَديهَـــةِ مَشْـــبُوبٌ أظـــافِرُهُ مُواثِـــبٌ أهْـــرَتُ الشِّـــدقَينِ مَـ□ـَّـــاسُ[1]

وفر الشاعر لهذه المفردة الـ□يوانية (الأ□د) من مدلولات القوة والـ□طوة ما يدعو – كما نظن – إلى التخفيف النفـ□ي (لمي) فالأ□د مبترك، رزام، فراس، هزبر، له صيد، مـ□تمتع بالليل، هجاس، صعب البديهة، مشبوب أظافره، أهرت الشدقين، نبراس، وما هذا الـ□شد الهائل من الصفات إلا دليل على عظمة الموت وقدرته في □تواء المخلوقات الآدمية والـ□يوانية، مهما كانت صفاتها وعظمتها، ومن المنا□ب أن نقول بأن مشهد الأ□د من المشاهد الجديدة في أدبنا العربي، والذي وفرته طبيعة هذيل المتميزة، بعد أن وجدت هذه المفردة الـ□يوانية في البيئة الهذلية المكان المنا□ب لها، إذ وعورة الأرض وتنوع التضاريس، وهذا ما افتقدته بيئة العرب الصـ□راوية.

صراع الفرسان:

ولا يفوتنا أن نذكر بأن ثمة مشاهد للصراع تفرد بها الهذليون، أ□دها نموذج تمثل بصراع فار□ين □توته عينية أبي ذؤيب الهذلي□ين قال:

والـــدَّهْرُ لا يَبْقَـــى علـــى□دَثانِـــهِ مُـ□ـتَشْـــعِرٌ □لَـــقَ الـ□ـدِيـــدِ مُقنَّـــعُ[2]

إذ هيأ لهما الشاعر النتيجة الـ□تمية لنهاية الإنـ□ان، ومع أن هذا المشهد قد جاء بعد مشهدي صراع□مار و□ش وثور و□ش نهض صراع كل منهما بالموت، الأمر الذي يعني بأثر موقف الشاعر من□دث الموت الذي هو مـ□ور القصيدة عادة، ولهذا

(1) شرح أشعار الهذليين: 1/ 226-227، رزام: في صوته إذا برك على فريـ□ته رزم، فراس: يدق يدق ما أصاب، الصريمة: موضع، هجاس: □اهر .
(2) شرح أشعار الهذليين: 1/ 33، مقنع: مـ□صن بالدروع.

ينتهي الصراع من أجل البقاء في القصيدة إلى سقوط البطل، أمام عناصر الطبيعة بصورها الحيوانية، وما يمثله الشاعر في عالمه الإنساني[1]، أما عناصر الطبيعة فهي تبدو متراجعة عما هي عليه في مشاهد صراع وحوش الصحراء، وربما كانت العلة في ذلك تركيز الشاعر على الجهد الإنساني في الصراع دون المسرح الذي يقع عليه، ومن هذا المنفذ نستطيع أن نطمئن تماماً إلى أن الشاعر الهذلي شاعر جاهلي يعرف كيف يوجه تفاصيل قصيدته لتهيئة أجواء الموضوع الرئيس فيها.

وثمة مشهدان آخران من مشاهد صراع الفرسان ضمن قصيدتين لساعدة بن جؤية الهذلي يقول في أحدها:

فالـــدَّهْرُ لا يَبْقـــى علـــى دَثَانِـــهِ أنـــسٌ لفيـــفٌ ذُو طوائـــفَ وشَـــبُ[2]

ويقول في الأخرى:

هَـلْ اقتَنَـى دَثَـانُ الـدَّهرِ مِـنْ أَنَـسٍ كـــانُوا بِمَعـــيَطَ لا وخْـــشٍ ولا قَـــزَمِ[3]

إذ يشترك النموذجان مع النموذج السابق في تقرير حقيقة موت البطل المنتخب – كذلك – من العالم الإنساني، فيختار الشاعران – في نماذجهم اللاتية – أطراف الصراع، ويوجهانه توجيهاً عنيفاً باتجاه النهاية المأساوية، لكننا لم نقف عندها طويلاً لأننا لم نفز منها بمظاهر طبيعية غزيرة، إذ يركز فيها الشاعران على تكثيف صورة الصراع وحدته، ودفع عناصره باتجاه النهاية الحتمية والمؤلمة لموت الإنسان.

وهكذا نجد أن لوحة الرحلة والصراع عند الهذليين شأنها شأن لوحات الرحلة عند الجاهليين بوجه عام فقد استمدت أهم عناصرها من المسرح الذي تجري عليه وهو البيئة الطبيعية وما تضمه من عناصر متحركة وجامدة، وإن الشاعر الهذلي قد يقدم تميزاً يلحظ في تميز المفردات التي استمدها من بيئته الخاصة، ووظفها في لوحاته، وإن كانت تلك البيئة ذات أثر بالغ في تحديد آفاق لوحة الرحلة عندهم لوعورتها وصعوبة امتداد النظر فيها كما هو الشأن في رحلات سائر الجاهليين الذي كانت البيئة الصحراوية تفتح أمام أعينهم آفاقاً ترحم منها الهذليون.

وبالرغم من ذلك كله إن لوحة الرحلة الهذلية ظلت غنية بمفرداتها الطبيعية قائمة على توظيف فني دقيق لتلك المفردات، فضلاً عما رأيناه من لوحات الصراع المتميزة التي ندر ورودها في دواوين سواهم من الجاهليين.

---

(1) يرى الدكتور يوسف خليف أن (الإنسان والطبيعة متلازمان.. في الحراء والضراء) ينظر: الإنسان في أدب وادي الرافدين: 37.

(2) شرح أشعار الهذليين: 3/ 1114، وشب: منتفخ الجنبين.

(3) شرح أشعار الهذليين: 3/ 113، وخش: أنذال، قزم: لئام.