الدكتور عبد المطلب محمود

الإبدَاع والاتبَاع
في أَشــعَار فـُـتـّاكِ العَـصرِ الأُمـوي

دراسَـة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يشكّل الشعراء الفتّاك وأشباههم، من الفرسان والصعاليك المعروفة: الخُلعاء والشّذاذ والمتمردين والأغربة والفقراء واللصوص، أو من نعت بهذه النعوت أو ببعضها. طائفة مهمة من طوائف الشعراء التي ظهرت في العصر الأموي، ومثّلت امتداداً طبيعياً لمن سبقها من طوائف الشعراء الفرسان والصعاليك وشعراء المعلقات وشعراء العقيدة الإسلامية، التي برزت وانتشرت في العصر السابق للإسلام وعصر صدر الإسلام من عصور الأدب العربي، مثلما تشكل هذه الطائفة جزءاً من مسيرة الشعر العربي وازدهارها وتطورها، انطلاقاً من العصر الأموي نفسه وحتى وقتنا الحاضر.

وقد كان للشعراء الفتّاك وعدد من الخلعاء واللصوص حضورهم ودورهم في عصر صدر الإسلام، لا بل كان لعدد منهم – وقد تاب واهتدى – مواقف مشهودة وموثقة تاريخياً، في الفتوحات الإسلامية التي انطلقت من أرض الجزيرة العربية، مهبط الوحي ومركز الإشعاع الإسلامي، في عهد الخليفة الراشد الفاروق عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) نحو مناطق مختلفة من الأرض العربية، ومنها: العراق وبلاد الشام، على ما هو ثابت ومعروف.

بَيد أن هذه الطائفة من الشعراء، لم تنل النصيب الكافي من الدراسة الفنية المتخصصة التي تُبّين ملامحها الإبداعية، ضمن حركة تجديد الشعر وتطويره، تلك الحركة التي رافقت ازدهار الحياة الأدبية في العصر الأموي، بل كانت معظم الدراسات السابقة التي تناولتها قد انصبّت على الجانب التاريخي، لاعتماد الدارسين على المنهج التاريخي أصلاً، فضلاً عن اختلافهم في زوايا النظر إلى العدد المحدود من هؤلاء الشعراء، الذي جُمع شعرهم في الربع الأخير من القرن العشرين وحُقِق تحقيقاً علمّياً، إذ اكتفت بعض الدراسات بعرض وجهات نظر تاريخية وأخلاقية أو اجتماعية بشأن الشعراء المذكورين، أو قدمت إشارات مبتسرة عن بعض الجوانب الفنية، مع تأكيد الدعوة إلى ضرورة دراسة هؤلاء الشعراء فنياً، وإبراز سمات التجديد ومظاهرها في أشعارهم التي تقدم معالم إبداعية في مسيرة الشعر العربي، في ذلك الوقت المبكر من تاريخ نضوج هذه المسيرة وتناميها

وازدهارها.

من هنا كان على هذه الدراسة أن تلبي تلك الدعوات النبيلة، التي جد في إطلاقها الاستاذ الدكتور نوري حمودي القيسي، لا سيما خلال الجزءين الأول والثاني من كتابه (شعراء أمويون) الذي ضم عدداً كبيراً من شعراء العصر الأموي والذي اجتمع في جزئه الأول وحده سبعة من هؤلاء الشعراء الفتاك وأشباههم، بينما ضم الجزء الثاني شاعراً واحداً فقط منهم، وكان علينا أن نعتمد في دراسة هذه الطائفة من الشعراء على المنهج التحليلي الفني أولاً، وعلى شيء من المنهجين: النفسي والأسلوبي، لاستكمال دراسة أشعار هذه الطائفة، مع الإفادة من المنهج التاريخي نفسه، وصولاً إلى تبيّن معالم الإبداع وأسسه الفنية التي تظهرها هذه الأشعار، المجموعة المحققة منها تحقيقاً علمياً – تحديداً – ما دام الهدف الرئيس من هذه الدراسة قد انصب على ملاحقة جذور ما يمكن تسميته بعملية "تحديث" الشعر العربي وأصولها الحقيقية، بعد أن تبين لنا مما درسناه من شعر رواد قصيدة التفعيلة وأثر التراث والحداثة فيه، أن أصول تطوير هذا الشعر وتجديده وبروز السمات التحديثية فيه لم تكن وليدة العصر الحديث من عصور الأدب العربي، ولم تكن نتاج الرياح الخارجية التي هبت على الحياة العربية بعامّة، وعلى الشعر العربي بخاصّة، وإنما كانت تمتد أصلاً إلى العصر الأموي الذي ظهرت فيه وبرزت ملامح التجديد والتطوير بالفعل، لأسباب ودوافع سياسية واجتماعية وثقافية وحتى فكرية، مما تتطلبه أية عملية من هذا النوع في مجال أو ميدان من مجالات الحياة وميادينها كذلك.

وانطلاقاً من الرغبة في الوقوف بثبات أكبر على هذه الحقيقة، النبيلة، ومن ضرورة الانطلاق من روح الجهود العلمية التي أظهرتها الدراسات المهمة السابقة، ومن أهمية المنهج التحليلي الفني كذلك في الوصول إلى نتائج أكثر وضوحاً تصُب في خدمة هذه الدراسة وأهدافها، رأيت تقسيمها إلى أربعة فصول، خصَّصت الأول منها لدراسة مفهوم الفتك والصعلكة، من خلال عرض أهم المعاني المعجمية والمفهومات الاصطلاحية لهذَين النَعتين تحديداً، لترادفهما في عدد من الملامح والسمات، ثم من خلال عرض السمات المتباينة بينها – بعد الوقوف على المعنى والمفهوم الأكثر دقّة لكل منهما – وانطلاقاً بعد ذلك لتحديد العوامل والدوافع التي أدت إلى ظهور هذه الطائفة، والآراء ووجهات النظر المتباينة التي عكستها دراسات الباحثين السابقين بشأنها، فضلاً عن تحديد أبرز الشعراء الذين عنيت بدراستهم من بين عشرات آخرين من شعراء هذا العصر، مع الحرص على

مناقشة تلك الآراء ووجهات النظر، وملاحظة ما أمكن ملاحظته من كل إيجابي او سلبي منها، ومحاولة تقريب أبرز ما يمكن من تلك الإيجابيات إلى بعضها، واستبعاد كل ما هو سلبي لا يخدم هدف هذه الدراسة.

في حين تناول الفصل الثاني بالدراسة المضامين الفكرية والموضوعية في شعر طائفة الشعراء الفتاك وأشباههم المختارة، لأن هذه المضامين تشكل الأرضية الحقيقية لأي عمل إبداعي من جهة، وأن من شأنه الكشف عن الأبرز مما يدخل ضمن معالم الإبداع وأسسه المنشودة في أشعارها، وفي الشعر بعامة من جهة أخرى.

لذلك انطلق البحث في هذا الفصل من تحديد المعنى الدقيق – معجمياً واصطلاحياً – للإبداع والمفهومات التي إنتهى اليها الباحثون والنقاد العرب والغربيون القدامى منهم والمحدثون على السواء بشأن الإبداع نفسه تمهيداً للدخول في مجال معاينة هذه المضامين، وتلمُس الأكثر أو الأبرز أو الأكثر تعبيراً عن الجدّة والابتكار، فكانت الموضوعات المستهدفة تتوزَع على: التشرّد والخوف، والحنين إلى الأهل والأحباب، وعذاب السجن، والايمان والحكمة، وأخيراً الاعتداد بالنفس. وقد حاولت من خلالها تأكيد أهمية مستجدات الحياة في العصر الأموي، وما شهده من متغيرات فكرية (سياسية ودينية) ومتغيرات اقتصادية واجتماعية، وما شكلته من أبعاد ثقافية، في بروز هذه المضامين والموضوعات أكثر من سواها مع تسجيل ملاحظة مهمة في هذا الشأن تتعلق بتماثل بعض هذه الموضوعات التي سبق أن طرقها الشعراء السابقون، في عصرَيْ: ما قبل الإسلام وصدر الإسلام.

ولقد توخى البحث في الفصل الثالث السعي للوصول إلى الهدف نفسه، ولكن من زاوية أخرى هي الزاوية الخاصة ببنية أشعار طائفة الشعراء هذه فنيّاً، والتي وصفها البحث بـ "البنية الشكلية" من أجل الوقوف على شكل البناء الشعري ومدى إيغاله في التقليدية المعروفة للقصيدة العربية، أو تباينه مع ذلك الشكل، من خلال ثلاث خصائص تتمثل أولاها، بالبنية الشكلية (أبيات مفردة ومقطعات وقصائد ومطولات)، لتحديد البنية الأكثر هيمنة في أشعار هذه الطائفة، وما تعنيه هذه الهيمنة – من حيث الدوافع والأسباب – من جهة، ثم ما تشكله من معالم إبداع أو عدمها في هذه الأشعار قياساً بمن سبق من شعراء العصرَين اللذَّين تقدّما على العصر الأموي من جهة ثانية، ثم دراسة الخصيصة الثانية المتمثلة بالبنية الموسيقية (الأوزان أو البحور والقوافي الشعرية)، لتحديد الأكثر هيمنة من بينها

في هذه الأشعار، والوقوف – من ثَمَّ – على غاية هذه الدراسة وهدفها منها، بينما تناول البحث الخصيصة الثالثة المتمثلة بالبنية الموضوعية، أو حضور الوحدتين: العضوية والموضوعية في البناء الهيكلي الخارجي لهذه الأشعار، من خلال دراسة عدد من الأمثلة المختارة من المقطعات والقصائد والمطولات الشعرية، من بين مجموع اشعار هذه الطائفة من الشعراء، وما يمكن أن يظهره هذا الجانب من جوانب – أو خصائص – البناء الشكلي للأشعار من ملامح إبداع أو عدمها، لما لهذه الخصائص – مجتمعة – من أهمية مرتبطة بالمضامين الفكرية والموضوعية، التي تم تناولها في الفصل السابق (الفصل الثاني) من جانب، وكذلك بالخصائص الأسلوبية التي تمثل البنية الداخلية لهذه الأشعار، والتي تناولها الفصل الرابع من هذه الدراسة، من جانب آخر إذ تناول البحث أبرزها وحاول أن يوزعها على ستة محاور، هي: الخصائص اللغوية، من حيث استخدام شعراء هذه الطائفة لمفردات اللغة وألفاظها وتراكيبها، وبأساليب مبتكرة ومتفردة، ثم: الخصائص المعنوية، من حيث تكثيف المعاني وإيجازها أو سعتها في الأشعار، ثم: الصور الفنية، من حيث استخدام الشعراء المختارين لحواسهم في تشكيلها، وفي مقدمتها حاسة البصر ثم السمع فالشم فاللمس وحاسة الذوق وتناول المحور الخاص بدراسة الانفعال الواقعي والخيال هذين الاتجاهين الأسلوبيين للوقوف على الأكثر هيمنة من بينهما على الأشعار وما عكساه فيها من صور ومعان شعرية تدل على التفرد والابتكار، وتناول المحور الخامس أساليب التكرار في الحروف والألفاظ والمقاطع الصوتية، التي أبرزتها أشعار هذه الطائفة من شعراء العصر الأموي، وما بينته من جدة وابتكار من جهة ثم ما عكسته من أحوالهم النفسية والروحية من جهة ثانية، بينما تناول المحور السادس (الأخير) خصيصة الاتجاه القصصي في معظم أشعارها، وما شكلته من امتداد أسلوبي لأشعار سابقيها ومعاصريها من الشعراء على السواء.

وأخيراً، جعلت من خاتمة هذه الدراسة عرضاً لأبرز النتائج التي أمكن التوصل إليها، بما أكد الأسس والملامح الإبداعية في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، أو نفاها عنها في بعض جوانبها الفنية الأخرى، ومن ثم فهي نتائج تعكس وجهة نظرنا أولاً وأخيراً، ويمكن لها أن تكون على درجة من الصواب مناسبة أو على العكس من ذلك، وهذا شأن الدراسات الأدبية التي عادة ما تختلف الأحكام بشأن زوايا الرؤية ونتائجها منها، آملاً أن يكون التوفيق من نصيبها، ومن الله تعالى العون والتوفيق .

***

الفصَل الأوَل :

مَفهومُ الفَتك ومُرادِفاته

العوامل والأسباب

برزت طائفة الشعراء الفتَّاك في العصر الأموي، بين طوائف مختلفة من الشعراء اتَضح ظهورها في هذا العصر الأدبي المهم في تاريخ الأدب العربي، وحققت حضوراً ملموساً في الحياة العامة، مثلما أسهمت في تسجيل جانب من معالم هذا العصر، وما شهده من ازدهار في مجالات الأدب وفنونه الشعرية والنثرية، لا سيما من حيث ظهور أُولى ملامح التجديد في موضوعات الشعر وأغراضه وأساليبه على السواء، مثلما أكد الكثير من الباحثين[1]. وقد اختلف مؤرخو الأدب العربي، ودارسوه ونقاده، قداماهم ومحدثوهم، اختلافاً كبيراً في هذه الطائفة الشعرية، سواء على النعت الأنسب لها، أو على الدوافع والعوامل التي أدت إلى ظهورها، أو حتى على طبيعة حياة شعرائها وانعكاس تلك الحياة في شعرهم، ومدى الإضافة التي حققتها أشعارهم إلى تاريخ الشعر العربي في عصرهم.

---

[1] د. طه حسين، حديث الأربعاء: 14/2 وما بعدها. وأيضاً: د. شوقي ضيف، العصر الاسلامي: 169 وما بعدها. وأيضاً: د. نوري القيسي، شعراء أمويون: 88/1 و 168 و206 و247. وايضاً: د. حسين عطوان، الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ومقالات في الشعر ونقده: 63 وما بعدها. وأيضاً د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر: 23 وما بعدها. وأيضاً: د. محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية – عصر بني أمية: 77 وما بعدها .

من هنا رأيت أن ضرورات الدراسة تستدعي الوقوف – ابتداءً – على النعت الأكثر ملاءمة لطائفة الشعراء هذه من خلال تحديد معنى (الفتك) في اللغة والاصطلاح، إذ وقفت الدراسة في (تهذيب اللغة) على تعريف (أبي عبيد) الذي يقول فيه " الفتك: أن يأتي الرجلُ صاحبَه وهو غارّ حتى يشدَّ عليه فيقتله، وإن لم يكن أعطاهُ أماناً قبل ذلك، ولكنْ ينبغي له أن يُعلمَه ذلك "، وكذلك ما نقله عن أبي عبيد من تعريف الفرَاء للفتك إذ ذكر الفِتْكُ والفِتْك للرجل يفتك بالرجل: يقتله مجاهرةً، ثم عن ابن شُميل الذي ذكر :" تفتَّك فلانٌ بأمره أي مضى عليه لا يؤامر (لا يشاور) أحداً ثم عن الأصمعي الذي عرَّف الفاتك بأنه " الجريء الصدر "، وعن أبي منصور قوله: " أصل الفتك في اللغة ما ذكره أبو عبيد، ثم جعلوا كلَّ مَنْ هجم على الأُمور العظام فاتكاً "[1].

وفي (المحيط في اللغة) تبين أن الفتك يعني: " أن تهُمَّ بأمر فتُمضيَه " (...) وفتك فلان في أمره وأفتك: لجَّ فيه وغلا. وفتك في الخبث فتوكاً "[2]، بينما عرَّفه صاحب (مجمل اللغة) بأنه الغدر، والاغتيال[3]. وفي (أساس البلاغة): " القاتل على غِرَّة " وأجاز القول: " حيَة فاتكة اللسع (...) وهذه إنسانة فاتكة: ماجنة وقد فتكت "[4]، وعرَّفه صاحب (لسان العرب) بقوله: " الفتك: ركوب ما همَّ من الأمور ودَعَت إليه النفس (...) والفاتك: الجريء الصدر، والجمْع: الفُتَّاك (...) وفَتَك بالرجل فَتْكاً وفُتْكاً فِتكاً: انتهز منه غِرَّةً فقتله أو جرحه "[5]، وهذا المعنى نفسه أخذ به صاحب (القاموس المحيط) ثم صاحب (تاج العروس) الذي أورد حديثاً شريفاً للرسول محمد، صلَى الله عليه وسلَم، جاء فيه: " قيّدَ الإيمانُ الفتكَ، لا يفتك مؤمن "[6] وقد أورد عدد من هذه المصادر اللغوية قولَ المخبَّل السعدي:

" وإذ فتك النعمانُ بالناسِ مُحرِماً فمُلِّئَ من عوفِ بن كعبِ سلاسِلُهْ "[7]

وروى (الزَبيدي) بشأن هذا البيت، ملخَّصاً لحادثة تاريخية تشير إلى قيام

---

(1) الأزهري تهذيب اللغة: مادة (فتك).
(2) الصاحب بن عَباد، المحيط في اللغة: مادة (فتك).
(3) ابن فارس، مجمل اللغة: مادة (فتك).
(4) الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (فتك).
(5) ابن منظور، لسان العرب: مادة (فتك).
(6) الزَبيدي، تاج العروس: مادة (فتك).
(7) د.حاتم الضامن، عشرة شعراء مُقلّون: 168 (مع التخريجات).

الملك النعمان بن المنذر بإرسال جيشه إلى بني عوف بن كعب في الشهر الحرام، وهم آمنون (غارَون) غافلون، فقتل فيهم وسبى منهم معشراً، تأكيداً لعلاقة الفتك الذي يقع في حالة الغفلة واقترانه بها[1] .

في حين حدَّد الدكتور عادل البياتي، في بحثه وتحقيقه ودراسته لشعر (الحارث بن ظالم المرّي) الذي عدَّه من مشهوري الفتّاك في العصر السابق للإسلام، عدداً من المفهومات المتعلقة بعملية الفتك، وروى حكاية فتك الحارث بخالد بن جعفر العامري وبأخٍ للملك النعمان أو ابن يدعى (الأسوَد) وبابن الشاعر السموأل، في الحادثة الشهيرة التي تروى عن طلب الحارث من السموأل أدراع الشاعر امرئ القيس، التي كان قد أمنَّها لدى السموأل، ثم نقل الدكتور البياتي عن الحارث قوله:

" ألا سائل النعمانَ إن كنتَ سائلاً وحيَّ كلابٍ هل فتكتُ بخالدِ " [2] .

وكذلك قوله عن فتكه بخالدٍ العامري، عند إقدامه على الفتك بابن النعمان أو أخيه:

" فتكتُ به كما فتكتُ بخالدٍ وكان سلاحي تجتويه الجماجمُ "[3]

وإذا كان الدكتور البياتي قد أشار إلى حقيقة وقوع خلاف بين علماء اللغة، بشأن تحديد المعنى الاصطلاحي لكلمة (الفتك) حتى في العصر السابق للإسلام، فقد انتهى بعد جولته في المعجمات العربية إلى أن الفتك كان أشرف أنواع القتل لدى العرب " لأن صاحَبه لم يغدر بالضحيَة ولم يأخذْها غيلةً "[4]، استناداً إلى رأي أبي عُبيد الذي يؤكد هذا المعنى في عبارته القائلة: " ولكن ينبغي له – للفاتك – أن يُعلمَه – أي صاحبَه – ذلك " مثلما مرَّ من تعريفه، وهو ما فعله الحارث بن ظالم – مثلاً – عندما قال وقد انتوى الفتك بخالد بن جعفر، وكانا معاً في حضرة الملك النعمان:

" تعلَّم أبيتَ اللعنَ إنّي فاتكُ من اليومِ أو من بعدهِ بابنِ جعفر "[5]

---

[1] الزَبيدي، تاج العروس: المادة نفسها.
[2] دراسات في الأدب الجاهلي،: 235/2 وما بعدها و 265 (مع تخريجات القصيدة).
[3] م.ن: 261 (مع التخريجات) .
[4] دراسات في الأدب الجاهلي: 2 / 236.
[5] م.ن: 2 / 264.

مما ينفي عن الفاتك إتيانه صاحبَه " وهو غارّ غافل حتى يشدَّ عليه فيقتله " مثلما ذكر أبو عبيد في تعريفه، وهذا ما جعل الدكتور البياتي يشير صراحةً إلى أن هذا النوع من القتل لا يشبه ذاك، ويختلف الفتك عن الصعلكة اختلافاً كبيراً، إذ نجد أن صاحب (لسان العرب) قرَر أن كلمة (صعلوك) تعني: " الفقير الذي لا مال له، زاد الأزهري: ولا اعتماد. وقد تصعلك الرجلُ إذا كان كذلك "[1]، وقرر كذلك أن الصعاليك هم " ذؤبان العرب "، بينما رأى الفيروزآبادي والجوهري أن اللصوص من بينهم، وحدَّدا (اللص) بمن تكرّرت سرقته أو اتّخذها مهنةً يعيش منها[2]، وهذا ما درسه الدكتور يوسف خليف وفصَّل فيه تفصيلاً دقيقاً وإن كانت محاولته لتحديد مفهوم الصعلوك من الجانب الاصطلاحي، شابَها غير قليل من التداخُل الذي أدى إلى الاضطراب، فهو تارة يحَدد الصعلوك بـ " الفقير الذي لا مال له يستعين به على أعباء الحياة، ولا اعتماد له على شيء أو أحد يتكىء عليه أو يتكلّ عليه ليشقَّ طريقه فيها ويعينه عليها "، ذكره من هؤلاء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، ليُقرر أنّهم ليسوا أولئك الفقراء المُعدَمين الذين يقنعون بفقرهم، أو الذين يستَجْدون الناسَ ما يسدّون به رمقهم "، بل هم أولئك المشاغبون أبناء الليل، الذين كانوا يسهرون لياليهم في الإغارة والغزو من أجل سلب الأموال ونهبها، والذين اتخذوا من هذه الأساليب الحرفة التي قامت عليها حياتهم، و" الأُسلوب الذي انتهجوه فيها لتحقيق غاياتهم "[3].

ويبدو واضحاً أن هذا الاضطراب في تحديد الاصطلاح الأدق للصعلوك، مردُّه علماء اللغة الأقدمون أنفسهم، الذين رادَفوا بين الفاتك والصعلوك والفارس واللص، أو بين الراغب في القتل المُقدِم عليه بملء الإرادة والتصميم، ولأسباب ودوافع تختلف اختلافاً كُلياً عن المُقدِم على القتل وسلوك سبيله من أجل الحصول على لقمة العيش، عَبر الإغارة والغزو ووسائلهما وأساليبهما، وهذا ما كان أيضا وراء اختلاف وجهات النظر إلى فتاك العصر الأُموي، من الشعراء تحديداً .

فهل كان الشعراء الأُمويون الذين نعتوا بـ(الصعاليك) أو (اللصوص) فتّاكا بالمعنى الذي ذكرنا ؟ أم كان هذان النعتان أدق وأكثر صواباً مما أردنا لهم

---

[1] ابن منظور، لسان العرب: مادة (صعلَكَ).

[2] ابن منظور، لسان العرب: مادة (ذأَب). وأيضاً: الفيروزآبادي، القاموس المحيط: مادة (ذأَب). وأيضاً: الجوهري، الصحاح ..: مادتّا (ذأَبَ) و (لصَّ) .

[3] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 21, 55, 0180

وتلمسناه فيهم ؟ ثم: هل إن لظروف حياتهم في العصر الأُموي ومتغيّراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، لا بل حتى الفكريّة (العقيدية)، علاقة مباشرة بأيٍ من النعوت الأنسب للكثيرين منهم ؟

من الواضح أن الإجابة الدقيقة يمكن أن تتحقق بشيء من الجلاء، إذا ما حاولنا استجلاء الآراء التي قال بها الدارسون السابقون، بشأن هذه الطائفة من الشعراء، ومن ثم مناقشتها من أجل الوقوف على حقيقة هؤلاء الشعراء، قبل الدخول في الفصول الإجرائية الساعية إلى التعرّف على مدى جدّة ما قدَّموه في أشعارهم وما أضافوه من إبداع إلى الشعر العربي .

لقد اعتمد الدكتور حسين عطوان – مثلاً – في نعته هذه الطائفة من الشعراء بـ" الصعاليك "، على عدد من الدراسات التي استعان بها وأفاد منها، والتي جعلته يقرر " أن الصعلكة قد ضعفت في صدر الإسلام ضعفاً شديداً "، إذ أزال الإسلام أسباب وجودها، حين ساوى بين الناس وأعطى لكلٍّ حقَّه ووفّر عليه حظّه من الحياة الكريمة، ووضع القواعد والقوانين الشرعية (الحدود) لمعاقبة السارق وقاطع الطريق والخارج على الجماعة، ولمحاسبة المُفسد في الأرض وغير أولئك من المخالفين لشريعة الإسلام[1].

لكنه لم يبتَّ بأمر توقُّفِها – أي الصعلكة – توقُّفاً تامّاً في عصر صدر الإسلام الذي جعل من استعراضه لحركة الصعلكة فيه مدخلاً لدراسة صعاليك العصر الأموي من الشعراء، إذ توقف عند أسماء عدد من الشعراء الذين ظلَّت رواسب الصعلكة تتبدَى بوضوح عندهم، لعدم تعمُّق الإسلام في نفوسهم وعدم استقامة سلوكهم معه، ومثَّل لهم بـ" أبي الطمحان القيني وفضالة بن شريك وشبيب بن كريب الطائي وحسَكة بن عَتاب الحنَطي التميمي وعمران بن الفصيل البرجمي، الذين " أقصر بعضهم عن التصعلك القائم على الإغارة والغصب " وبقي في أنفسهم شرٌّ كثير عَبَروا عنه بمواصلة هجاء الآخرين، وهو – عند الدكتور عطوان – أهم مظهر " من رواسب الصعلكة "[2]، بينما استمر بعضهم الآخر في التصعلك القائم على سلب الناس أموالهم وقطع الطريق وشن الغارات على سكان بعض المناطق.

بينما رأى إحسان سركيس، أن الصعلكة اختفت في عصر صدر الإسلام،

---

[1] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 29. ومقالات في الشعر ونقده: 65.
[2] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 21 وما بعدها.

لانتفاء ما أسماه بـ" الدواعي الحادية عليها " ولاستقرار سلطة الخلافة الراشدَية، بحيث لم تعد أية قبيلة تجرؤ على حماية أيّ خارج على ما أسماه بـ" النظام والقانون " أو إجارته، فضلاً عن اجتذاب الفتوحات الإسلامية كلَّ نفسٍ مستوفزة ثائرةً وتحوي طاقاتها إلى أهداف " يشترك فيها الجميع وينعم بخيرها "[1] .

وثمَة رأي ثالث، قال به عبد المعين الملَوحي، مفاده أن اسم (الصعاليك) أُطلق على لصوص العصر السابق للإسلام، وأن أسلوب اللصوص استمر في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي، مشيراً إلى أنّهم " سُمُّوا بهذا الاسم لأسباب دينية " يبدو أنه فاته تحديدها، لكَنه أوضح أنّهم قَّلما سُمّوا باسم (الصعاليك) لأنهم " كانوا يعتمدون على السيف والثورة في تحصيل أقواتهم، لا بل زاد على ذلك بقوله: أو ربما استُحدِثت أنماط من الغارة جديدة، هي الغارة على أموال الخراج أو الأموال المجموعة لتذهب إلى الخلفاء في بيوت المال"[2] .

هناك أسماء لعدد من الشعراء المخضرمين، من المحسوبين على هذه الطائفة، أي الصعاليك، أو الفَتاك أو اللصوص، الذين عاش بعضهم في مطلع العصر الأموي، واختلطت على الرواة والمحققين والدارسين لحياتهم وأشعارهم النعوت والتسميات، إذ ظهر هذا الترادف واضحاً في عدد من المصادر القديمة، فقد عدَّ صاحب (المحبَّر) مثلاً كُلاً من: مالك بن الريب والقَتال الكلابي وعبيد الله بن الحر الجعفي وقران بن يسار الفقعسي وعقيبة بن هبيرة وعبد الله بن خازم السلمي وعبد الله بن سبرة الحرشي وعبد الله بن الحجَاج الذبياني، فتّاك الإسلام [3] بينما كان صاحب (الأغاني) مثلاً قد عدَّ عبد الله بن الحجّاج الذبياني بين الشعراء الفتّاك الشجعان، ثم نعته – في الوقت نفسه – بالشجاع الفاتك الصعلوك المتسرَع إلى الفتن، في حين عدَّ صاحب (معجم الشعراء) مالك بن الريب: " ظريفاً أديباً فاتكاً، أصاب الطريق مدّة ثم نسك فأمَّنه بشر بن مروان "[4] ولعله أراد القول إن (مالكاً) تاب عمَا كان عليه، لأن النسك – مثلما هو معروف – يعني الانصراف إلى العبادة وليس التوبة بعد إصابة الطريق، وقد أكدَت حياته حقيقة توبته لا تنسُكه مثلما عُرف عنه.

وعندما درس الدكتور نوري حمودي القيسي حياة (عبيد الله بن الحر

---

[1] الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية: 316.

[2] اشعار اللصوص وأخبارهم: 3 /827.

[3] محمد بن حبيب، المحَبر: 213 وما بعدها.

[4] المرزباني: 265.

الجعفي) بعد أن حقَّق أشعاره،، أبقى على نعوت مترادفة ومتباينة كان الرواة والمؤرخون قد ألحقوها به، فنقل عن (البلاذري) في (أنساب الأشراف) أنه " الشجاع الفاتك " وأنه " كان لا يقاتل لديانةٍ، وإنما همُّه الفتك والتصعلك والغارات " بينما نقل عن (الطبري) أنه عدَّه رجلاً " من خيار قومه صلاحاً وفضلاً وصلاةً وجهاداً، لا بل رأى فيه رأياً واضح التباين مع رأي (البلاذري) حين وصفه بأنه " ما كان في الأرض عربيٌّ أغيَرَ عن حُرَّة ولا أكف عن قبيح وعن شراب منه "[1].

إن هذه الأمثلة القليلة، تؤكد ولا شك أن الرواة والمؤرخين القدامى كانوا يطلقون النعوت التي تبدو مترادفة ومتباينة في الوقت نفسه، على هؤلاء الشعراء وأمثالهم، استناداً إلى ما سمعوه عنهم مما كان يتناقله الآخرون، على اختلاف وجهات نظرهم فيهم، التي تعدَّدت وتشعبَّت بعد ظهور الإسلام ورسوخ أشكال النظام وتطوُّر أساليب الحكم، في عصرَيْ صدر الإسلام والعصر الأُموي. وإلا فما معنى أن يكون شاعر مثل (عبد الله بن الحجَاج) شجاعاً فتاكاً وصعلوكاً متسرِّعاً إلى الفتن في الوقت نفسه ؟! ثم ماذا يعني هذا التناقض الواضح بين رأيَيْ (البلاذري) و (الطبري) في شاعر واحد مثل (عبيد الله بن الحر) ؟!

إن العصر السابق للإسلام كان يقرن الفتك بالصعلكة، الفتك بمعنى الشجاعة والفروسية وجرأة الصدر والإقدام على فعل " ما همَّ من من الأمور ودعَتْ إليه النفس "، مثلما عرَّفه صاحب (لسان العرب) واوردناه، والصعلكة بمعنى الشجاعة والجرأة – لا الفقر وحده – ما دامت العرب وقتها عدَّت الصعاليك ذؤبانها، مثلما ذكر صاحب (اللسان) أيضاً، بينما جُعِل اللصوص من بينهم لأنهم مثلهم يتحصّلون أرزاقهم بسلوك أساليب النهب المعروفة نفسها، وإن اختلفت في جوانب رئيسة منها، إذ قد لا يحتاج عمل اللص إلى شجاعة وفروسية واستخدام سلاح، بل يعتمد المكر والمراوغة والاحتيال على ضحيته، إنساناً كان أم حيواناً جعله هدفاً له، وإذ قد لا يكون الفاتك لصّاً يسرق أموال الناس ويُغير على ممتلكاتهم ليغصبها، بل يسارع إلى إنفاذ ما همَّ من أموره، ودعَتْه إليه نفسه على سبيل الثأر – شأن الحارث بن ظالم– في العصر السابق للإسلام، وشأن عبد الله بن الحجّاج وعبيد الله بن حر، في العصر الأُموي .

من هنا، يمكن القول إن التداخل بين النعوت قديماً، كان من الأسباب الرئيسة لوقوع الدارسين المعاصرين في إشكالية تسمية هذه الطائفة من الشعراء،

---

[1] شعراء أمويون، 1 / 71 وما بعدها (مع مصادره).

التي دُرست بين ما دُرس من طوائف الشعراء الأُمويين، في ضوء عوامل ودوافع مختلفة، وفي إطار وجهات نظر محدَّدة إلى تلك العوامل والدوافع التي لم يكن الترادف والتباين الذي أحدث التداخل قديماً، إلاّ واحداً من محدّداتها.

فلو توقفنا عند دراسة الدكتور عطوان، التي سبقت الإشارة إلى العوامل التي عرضها، والتي رأى من خلالها أن الصعلكة " لم تتوقف ولم تضعف في العصر الأموي، بل استمرّت فيه وقوِيَت[1] "، وهي اختلال الحياة الاقتصادية، واضطراب الحياة السياسية، والتمسّك بالروح الجاهلية[2]، لأمكننا القول إن الفتك – وليس الصعلكة – هو الذي استمر وقويَ في هذا العصر، وأن الصعلكة واللصوصية كانا من بين ظلاله من جهة، وأن هذه العوامل والدوافع تكاد تكون عاملاً واحداً، وإن اختلفت زوايا النظر إليه، من جهة اخرى .

ذلك أن الدكتور عطوان نفسه يقرّر عند حديثه عن الناحية الاقتصادية، أن الأموال التي كانت ترِد إلى بيت المال لم تكن قليلة بحيث لا يتمكن الخلفاء الأمويون من الإنفاق منها على المصلحة العامة، ولكنَّ خيانة بعض العمال والسعاة الذين كانوا يجمعون تلك الأموال، واستصفاءَهم لها لأنفسهم، وتأثر بعض الخلفاء بالسياسة في تطبيق النظام المالي وجباية الصدقات وأموال الخراج، أدَّت –بحسب رأيه– إلى إفقار القبائل المناوئة لسلطة الخلافة من جهة بإبهاظها بالصدقات، وإلى إغناء القبائل المناصرة للسلطة، بتخفيف الصدقات عنها، من جهة ثانية، لينتهي إلى القول بأن " الصعاليك الأمويين كانوا متبنين لهذه السياسة، مدركين لمساوئها ..."،بحيث ظهر بين هؤلاء الشعراء من ندَّد بسياسة الخلفاء الأمويين، وضرب على ذلك مثلاً بمالك بن الريب وأضرابه من الصعاليك الفقراء[3] .

أما عند حديثه عن العامل السياسي، فيقرّر أن تقريب الخلافة الأموية للقبائل اليمانية، وإبعادَها القبائل المضرّية، كانت دوافع وراء اضطراب الأحوال السياسية، أدت إلى نشوء مَنْ أسماهم بـ " الصعاليك السياسيين " الذين أضاف إليهم العامل الأول (الاقتصادي) دوافع أخرى لتوجيه حركتهم لا إلى الإغارة على الناس لتحصيل أقواتهم وحسب، بل أيضاً " إلى توعُّد الأُمويين الحاكمين " والسعي

---

[1] الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول: 74 وما بعدها. ومقالات في الشعر ونقده: 65

[2] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 32-76.

[3] مقالات في الشعر ونقده: 61.

لتقويض دولتهم، وضرب مثلاً على هؤلاء الصعاليك بمالك بين الريب وعبيد الله بن الحر الجعفي، الذي عدَّه "أذكر صعلوك سياسي أنشأته الظروف السياسية المتقلبة المضطربة "، فضلاً عن عبد الله بن الحجّاج الذبياني، الذين هددّوا العمّال والخلفاء وساهموا في الثورة بهم ومصارعة جيوشهم، وسلبوا أموال الدولة" مانعين خراج بعض المناطق التي سيطروا عليها من الوصول إلى بيت المال "[1]. وعندما يتحدث عن العامل الاجتماعي، يقرّر أن نفراً من ابناء القبائل الكثيرة التي آمنت بالإسلام وخضعت له، وعملت بنُظمه، وتخلت عن تقاليدها الجاهلية، ومنها " العصبية القبلية "، لم يعجبهم إذعان قبائلهم للقانون، وتحلّلها من عاداتها الموروثة، مما دفعهم إلى أن يطلبوا من قبائلهم " رفض الانصياع للقانون والخروج على السلطان "، لكن قبائلهم لم تستجبْ لهم لأنها اعتقدت بأن عهد الفوضى قد ذهب، وأن من الخير لها أن تخضع للقانون، وأنها بلغ من تمسّكِها بالقانون حدَّ أنها لم تكن تنبذهم وتخلعهم إذا تعددت جرائمهم وحسب، بل كانت أيضاً تتعاون مع الدولة وشرطتها، لكي يقبض عليهم وينالوا جزاء عبثهم وعدوانهم، مما زادهم سخطاً عليها "، ومن ثم الخروج منها واللجوء إلى الصحراء والاختفاء عن عيون الجواسيس والولاة، ومن هؤلاء: عبيد بن أيوب العنبري و الأحيمر السعدي والقتال الكلابي[2]. ويذهب الدكتور عطوان إلى أكثر من هذا فيقرر أن لكل فئة من فئات الصعاليك هؤلاء مشكلة، فالصعاليك الفقراء كانت مشكلتهم الرئيسة الفقر الذي سعَوا للتغلب عليه بالاغتصاب والانتهاب، وأن الظلم السياسي كان أكبر مشكلة استولت على تفكير الصعاليك السياسيين "، وأن التخلي عن العصبية القبلية كان أخطر مشكلة أرّقت الصعاليك الخُلَعاء المنبوذين المطرودين[3].

من هذا كله، يتضح أن العوامل الثلاثة في حقيقتها تعود إلى سبب رئيس واحد، هو وجود سلطة الخلافة الأموية القوية وتحولها إلى نظام (الدولة) بكل ما تعنيه، وأن هذه العوامل ما هي إلا دوافع وأسباب فرعية يتعلق الواحد منها بالآخر في جميع الاحوال.

أما الدكتور مصطفى الشكعة، فاختار أن يسمّى شعراء هذه الطائفة لصوصاً، ورأى أنهم أبعد ما يكونون عن مفهوم الصعلكة، الذي ظهر مقترناً ببعض صعاليك العصر السابق للإسلام ولا سيما بـ (عروة بن الورد) الذي عدّه –

---

[1] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 74 و 75.

[2] مقالات في الشعر ونقده: 68 وما بعدها.

[3] م.ن: 73 وما بعدها.

وحده – من المستحقين لوصف " النبل والشجاعة والفروسية "[1]، وأن من ظهر منهم في العصر الأموي، كان من الأشرار المنحرفين الذين امتهنوا اللصوصية عن رضى واختيار [2]، مشدداً عند دراسته لهم على الخُلَعاء منهم حسب، وعلى بعض مَن عدهم الدكتور عطوان قبله من الفقراء، وأبرز هؤلاء (مالك ابن الريب)، أما أبرز الخُلَعاء، فعبيد بن أيوب العنبري والقّتال الكلابي وجحدر بن معاوية.

في حين نظر إحسان سركيس إلى هذه الطائفة من الشعراء، من وجهة اجتماعية سياسية متداخلة بعضها مع بعض لذا اختار أن يسمي فئةَ منها بـ "الصعاليك " وقدّم ذلك بتحليل مفيد، أشار فيه إلى أنه في مواجهة الدولة قامت الأحزاب المناوئة لها، وأنه " بإزاء ما كان يقع من ظُلم وجور على الأفراد والقبائل والجماعات، كانت الشكاوى والالتماسات، وبين هؤلاء وهؤلاء قام أفراد يلتمسون الوصول إلى ما يرومون من خلال حركات تجمع بين التمرد والثورة وقطع الطريق " من بينهم جماعة اصطُلح على تسميتهم باسم " الصعاليك " تمشياً مع الاسم الذي التصق بأمثالهم في العصر السابق للإسلام، ليعود فيقرر أنه " لئن كانت التسمية تحمل قدْراً من التماثل في الدوافع الذاتية، فإنها على صعيد المجتمع والدولة الجديدَين لا تفيد المقارنة او المماثلة "، لأن الصعلكة اختفت في صدر الإسلام، وأن ظاهرة الصعلكة الجديدة كانت وليدة " مجتمع تسوسه دولة لم تقطع الصلة تماماً مع الحياة القَبَلية " بحسب رأيه، حيث: الامتياز والحرمان، والنصفَة والمحاباة، التي كانت وراء انتشار الفقر والشعور بالحرمان بين بعض القبائل، والتي من خلالها بدأ بعض الأفراد والجماعات يتمردّون على سياسة الأمويين المالية،" والتصميم على انتزاع حقوقهم بأيديهم "، وإن تلك السياسة – في رأيه – ظلّت " أهم باعث من بواعث هذا التمرّد [3].

لقد صارت الصعلكة – إذاً – جزءاً لا كُلاً، وصار التمرد هو الحال الأوسع، ومن ثم صارت هذه الطائفة لديه طائفة متمردّين، وفسر سلوكها بأنه نتيجة لظهور ما أسماه بـ " مشكلة السلطة وما تملكه من وسائل ضخمة لمطاردة هؤلاء المتمردين والقضاء عليهم "، ثم ما أسماه أيضاً بـ " مشكلة الخوف من السلطة " اللتين كانتا وراء اكتفاء هؤلاء باستخدام أسلوب الإغارة والاغتصاب، ثم الاختفاء والتواري فراراً من وجهها، بعد أن وجدوا أن من الصعب عليهم جداً، " التماس

---

[1] رحلة الشعر: 8.

[2] م.ن: 256.

[3] الظاهرة الأدبية ...: 315.

حمايةٍ فعالة من قبائلهم التي كانت تخشى بدورها أن تتعرّض إلى الانتقام من جانب الدولة "، وأن هذه الحالة الجديدة أملت على هذه الفئة المتمردة حالةً نفسيّة محدّدة، تمثلت في شعورها بأنها " خارجة على الدولة والمجتمع " وليس أمامها إلا التشرّد في الصحراء .

أما اضطراب أحوال بعض شعراء هذه الطائفة وتعدّد انحيازاتهم السياسية، فقد فَسَّره بكونه نتيجة للاضطرابات السياسية التي حصلت في الحياة العامة، وما قابلها من اضطراب في نفوس بعض المضطربين، مثلما حصل لعبيد الله بن الحر [1].

إن هذه الآراء والتحليلات تتباين أو تترادف وتلتقي إلى حد ما مع آراء الدكتور عطوان، وإنْ حمَّلها سركيس الكثير من التصورات المعاصرة عن حركات التمرُّد، وأظهر هذه الطائفة من الشعراء بمظهر أكبر من حجمها الحقيقي، وقدّم سلطة الخلافة الأموية بصورة الدولة التي لم يكن يشغلها أي من المشاغل التي عرفت بها، مثل: مواصلة الفتوحات الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها، وتطوير شؤون الدولة الإدارية وشؤون المجتمع الأخرى، والتي انصرفت بكُلّيتها نحو مطاردة أولئك المتمردين عليها.

وبالانتقال إلى آراء الأستاذ عبد المعين الملّوحي، الذي اهتم بجمع أشعار مَنْ أسماهم بـ " اللصوص وأخبارهم " وتحقيقها، ومن بينهم عدد من الشعراء الذين يدخلون في صُلب هذه الدراسة، سنجده قد أوقفته تراجم سيَرهم عند ضربين من " الناس " بحسب تعبيره، هما:

اللصوص الذين مارسوا اللصوصية وعاشوا أكثر حياتهم يقطعون الطرق ويسرقون.

واللصوص الذين رأى أنهم مدفوعون بأسباب سياسية " من الخوارج ومن الثائرين على الحكم، وكانوا مع ذلك يقطعون الطرق ويسلبون الأموال "، ورأى أيضاً أن المؤرخين أدخلوهم في طائفة اللصوص، بينما عدّهم هو – الملّوحي – من " الثوار، وسمّى (عبيد الله الجعفي) مثلاً عليهم، ثم عاد فأشار في موضع آخر إلى أن بعض من ترجم لهم من الشعراء " حشروا بين اللصوصية وربما كانوا مظلومين "، وأشار في موضوع ثالث إلى أن بعضهم كان من الشعراء الكبار الذين اوصلهم شعرهم وجانب من حياتهم إلى أنهم كانوا ممن اشترك في الحياة

---

[1] *الظاهرة الدبية: 318.*

العامة وفي النزاعات السياسية، كالجعفي وابن الريب والقتّال والكلابي[1].

وقد أعاد الملّوحي إشارته الآنفة، ملاحظاً ما سجله ابن المبارك صاحب (منتهى الطلب) بشأن الجعفي، إذ نقل عنه قوله: " وجعله السُكّري مع اللصوص، ولم يكن لصاً، إن ما كان لا يُعطي الأُمراء طاعةً، وكان يضمّ إليه جماعةً ويُغير بهم "، مثلما نقل عن الباحث المعروف محمود محمد شاكر قوله: " وهم كانوا يُسمّون كثيراً من الخوارجِ اللصوصَ كما فعلوا في عبيد الله الحر الجعفي[2] "، مشيراً إلى اختلاط الفرسان والفتّاك من العرب بالشعراء اللصوص وإلى أن بعضهم كان " لصاً فاتكاً فحسب، منبهاً على ما فعله ابن حبيب صاحب (المُحبّر) حين جمع تحت عداد فتّاك الإسلام أسماء اللصوص وأسماء الفتّاك وأسماء المتمردين الخارجين على الخلافة الأموية وسلطتها .

ويلتمس الملّوحي العذر للمؤلفين القدماء في هذا الجمع بين هذه الفئات، فيرى السبب في ذلك راجعاً إلى أمرين :

* تشابُه أخبارهم أولاً .

* ولأن الحكام – بحسب تعبيره – كانوا " يريدون الغضَّ من الثوّار بِعَدّهم لصوصاً أو خوارج [3]"

إن كِلا السَببين – في تقديرنا – وجيه ومعقول، وإنهما يُلقيان جانباً من الضوء على عملية الخلط التي حصلت في النعوت والمصطلحات والمفاهيم، بشأن هذه الطائفة من الشعراء .

أما عن الأسباب الرئيسة لظهور اللصوص، والشعراء من بينهم – أيّاً كان النعت أو المفهوم الذي سيحملونه – مثلما سيتضح لاحقاً، فيلتقي الملّوحي مع د. عطوان وسركيس على عدد منها، لاسيما الاجتماعية منها والاقتصادية، التي سبقت الإشارة إلى أبرزها .

إن طائفة الشعراء الصعاليك التي ظهرت في العصر السابق للإسلام كانت تلتقي على حالة مهمة في حياة العرب آنذاك، وهي حالة " فَقْد الإحساس بالعصبية القَبَليّة[4] ". ولأن كل قبيلة كانت تقوم على إيمان أفرادها بوحدة قبيلتهم،

---

[1] أشعار اللصوص واخبارهم: 701/3 و 707 و 709.

[2] م.ن :742/3، 743 (مع مصادره)

[3] اشعار اللصوص: 744.

[4] د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك: 119 وما بعدها.

كونها الكيان الاجتماعي الذي يلتقي عنده هؤلاء الأفراد، فقد انفصل عنها مَن خلعتهم منها أو شذ عنها بينما كان إيمان أفراد كل قبيلة بنقاء جنسها مدعاةً لوجود أغربتها، فضلاً عن تجارة الرقيق التي كانت رائجة في مجتمع ما قبل الإسلام. وكان التباين الاجتماعي بين رؤوس كل قبيلة وبقية أفرادها، وكذلك التباين الاقتصادي بينهم من حيث درجة الغنى والفقر، عاملَين آخرَين من عوامل ظهور " الصعلكة " في الجزيرة العربية[1]، ولاسيما في مراكز المدن التجارية الرئيسة، وفي مقدمتها (مكّة) التي كانت تمتلك دوراً آخر –فضلاً عن دَورها التجاري – هو دورها الديني المعروف إلى اليوم، مما أسهم في ظهور (الخُلَعاء) و(الأرقّاء) السود الذين كانوا أسرع في الاستجابة للدعوة الإسلامية، عندما ظهرت فيها على حد قول الدكتور عبدة بدوي[2] .

وإذا كان د. يوسف خليف قد ركّز – عند حديثه عن الشعراء الصعاليك المذكورين – على الموضوعات التي تناولوها في أشعارهم، مثل وصف المغامرات وتَربُصهم بأعدائهم وترصُدهم لضحاياهم، وعلى آرائهم الاجتماعية والاقتصادية وعُقَدهم النفسية الناجمة عن انقطاع صلاتهم بقبائلهم، وعَدَّ الفقر (عُقدة العُقَد) التي كانوا يعانون منها، فالدكتورة (بنت الشاطئ) رأت رأياً مُغايراً، انصب على الجانب الفني والنفسي منه تحديداً – وقد حصرتهم بالخلعاء فقط – فأشارت إلى أن دارسيهم فاتهم أن يلمحوا الروابط النفسية التي كانت تشدهم إلى الاهل والعشيرة، وفاتَهم أن يُحسّوا تلك المرارة التي تفيض بها مشاعرهم، منبّهة على قضية مهمة، تتمثل في أن سلوكهم نفسه "كان يطوي وراء الاستهانة بالحياة والانطلاق في الفضاء العريض والمغامرة الفتّاكة المثيرة، سخرية مريرة بالحرية الفردية، وشعوراً عميقاً بالتمزُّق والتشرُّد والضياع" [3].

أما الدكتور عبده بدوي فرأى أن عقدة اللون كانت "وراء أشياء كثيرة في المجتمع العربي"، منها: الاستجابة السريعة للإسلام، والمطالبة المبكّرة بالعدل الاجتماعي، وتدعيم جانب من جوانب الشعوبية، وبروز ظاهرة الغضب في الشعر العربي، والتحوّل من ضمير الجمْع القَبلي إلى ضمير المفرد الإنساني، وأن تلك العقدة كانت الدافع لاقتراب الشاعر من ذاته، ولبروز حالة التوتر في إيقاعات القصيدة العربية واختيار الأوزان القصيرة ونظام المقطوعة، ولظهور الجُمَل الحسيّة

---

[1] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 141وما بعدها.

[2] د.عبدة بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي: 9وما بعدها.

[3] د. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي: 43 وما بعدها.

المنتزعة " من لحم الحياة الفاتر " (كذا)، فضلاً عن إسقاط تلك العقدة لعدد من تقاليد القصيدة العربية المتوارثة[1].

بمعنى آخر، إن الدكتور بدوي رأى إن معظم فضائل التطوَر والتجديد في الشعر العربي، مردَها إلى عقدة اللون تلك، التي كان الأغربة من الشعراء قد أحسَوا بها، لا بل يُسجّل لها بانحياز واضح، كشْفها عمَا اسماه بـ" الشاعرية الكامنة في الأشياء البسيطة والاقتراب من لغة الحكي والتنُّبه إلى المرئيات التافهة بشفافية "[2]، وهي فضيلة مضافة إلى أولئك الأغربة وعقدة لونهم الأسوَد.

في حين رد إحسان سركيس ظهور الصعاليك في العصر السابق للإسلام، إلى ما أسماه بـ" عدم إدراك أهليهم أو قبيلتهم نفسيَاتهم، مما سبب نفورهم منهم وخروجهم على طاعة مجتمعهم وهروبهم منه .."، وهو تفسير غريب يتباين تماماً مع جميع الأسباب والعوامل الاجتماعية والاقتصادية التي قال بها الدارسون الآخرون، بدليل أنه يعود فيشير إلى أن المتأمل في أخبار الصعاليك وأشعارهم " يلفت نظرَه شعور حادً بالفقر وإحساس مرير بوقْعِه على نفوسهم وشكوى صارخة من هوان منزلتهم الاجتماعية وعدم تقدير المجتمع لهم ...، وهذه – ولاشك – العوامل الحقيقية وراء ظهورهم، فضلاً عن عوامل أُخَرى سرعان ما يوردها بعد ذلك بقليل، يتناولها من زاوية اقتصادية على الأغلب، مع تداخلها مع الزوايا الاجتماعية والنفسية، ليقرّر بعد هذا أنهم – أي الصعاليك – جميعاً " فقدوا توافقهم الاجتماعي "، وأن فقدان هذا التوافق ينتهي بالفرد عادة إلى أن تكون صلته بمجتمعه قائمة على أساس ما يُسميه بـ " السلوك الصراعي "، منبهاً على ضرورة عدم الاستهانة بمن يدعوهم بـ " الراغبين في إعادة شكل التوافق الاجتماعي من جديد، حتى ولو كانت وسيلتهم إليه غير مُجدية أو ناجحة ..."[3] .

تلك أبرز العوامل التي أسهمت في ظهور طائفة الصعاليك في العصر السابق للإسلام، مثلما رآها وحدّدها الدارسون السابقون، وهي – مثلما اتّضح حتى الآن – عوامل ظهرَ ترادف بعضها، وبدت أشبه بالقواسم المشتركة لظهور طائفتَيْ صعاليك العصر السابق للإسلام وفتّاك العصر الأموي، لا سيما عامل (الفقر) الذي كان واحداً وإن اختلفت أسبابه ودوافعه، ومثله عامل ظهور فئة الموالي الجديدة، الذي كان مقتصراً على الأغربة السود من أبناء الإماء الحبشيات

---

(1) الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي: 9.

(2) م.ن: ص.ن.

(3) مدخل إلى الأدب الجاهلي: 192 وما بعدها.

والزنجيات، وصار عاملاً يندرج تحته أبناء البلدان التي فتَحتها جيوش الفتح الإسلامي في بلاد فارس وبلاد الروم وفي مصر وشمال أفريقية مثلما أشار إلى ذلك أكثر من دارس من الدارسين المُحدثين، وإن تباينت آراؤهم بشأن هذه القضية، واختلفت اختلافاً كبيراً [1] .

أما بالنسبة للعوامل الأُخرى فإن ثمة فوارق نجمت عن العوامل الجديدة التي وِجدت في العصر الأموي، ومنها: العامل السياسي والديني والاجتماعي والاقتصادي، وهي عوامل طرأت عليها مستجدات مهمة انعكست على طبيعة الحياة العامة، في المناطق المدنية (الحضَرية) والمناطق القروية والبدوية، حتى إن الدكتورة بنت الشاطئ نظرت بتحامُل واضح إلى أثر هذه العوامل لا في المجتمع العربي في هذا العصر حسب، وانما في مسيرة الحياة الأدبية – ولا سيما مسيرة الشعر – فيه، وفي الاتجاهات الفنية التي شكّلت ملامحه، وإن كانت قرَرت بنفسها عدم إنكار ما كان لخلفائه من نصيب في ازدهار الشعر وفي رواجه[2] وهي حقيقة لا يمكن إغفالها أو نكرانها بأي حال.

في حين ردَّ إحسان سركيس إلى العوامل الجديدة وما أحدثته من متغيرات اجتماعية – سياسية في البنية المكوّنة للحياة في هذا العصر، إيجادها شعراً ذا طابع خاص يماثل شعر صعاليك العصر السابق للإسلام، لا بل يربو على سابقه أيضاً، بإمعانه في وصف التشرّد في الفلوات والقفار، بشكل لم يكن أولئك الصعاليك يستشعرونه لأسبابٍ يحددها بالآتي:

إن صعاليك العصر السابق للإسلام كانوا يعايشون جيراناً لهم يشابِهونهم في حياتهم وشظف عيشهم.

وإن هؤلاء الجيران لم يكونوا على جانب من القُدرة الفائضة عمَا تستدعيه حماية القبيلة لينصرفوا إلى مطاردتهم.

وإن ردَّ الفعل لم يكن أكثر من غارة صغيرة من هذه القبيلة أو تلك وليس بثقل دولة، مثلما آل إليه الأمر في العصر الأموي[3].

بيد أننا يمكن أن نتبيّن مظاهر هذا التباين في العوامل المؤثرة بين تلك

---

[1] د. شوقي ضيف، العصر الإسلامي: 210 وما بعدها. وأيضاً: د. عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة ...: 111 وما بعدها و 121.

[2] قيم جديدة ...: 115.

[3] الظاهرة الأدبية ..: 320.

الطائفة وهذه، وفي انعكاسها على حياتها أولاً، من خلال النقاط الآتية:

أولاً: كان لطائفة الشعراء الصعاليك، لا بل الصعاليك بعامَة، مفهوم محدد يعتمد الجانب الاجتماعي في العصر السابق للإسلام، فهم: خُلَعاء وشذّاذ وأغربة سود أو من أقوام أخرى غير عربية، وحَّدَهم فقدان الإحساس بالعصبية القَبلية، فضلاً عن عُقَد: الفقر واللون والجنس في الغالب، ووجدوا في عمليات الإغارة من أجل السلب والنهب وسيلة وحيدة لكسب قُوتهم ومواصلة حياتهم اليومية، فهم لصوص وقطّاع طرق أو هكذا آل أمرهم، وإن الجانب الاقتصادي كان عاملاً رئيساً في تحديد أنماط سلوكهم وتصرَفاتهمَ في أغلب الأحيان.

ثانياً: إن من أطلق عليهم نعت (الصعاليك) في العصر الأموي، لم يكونوا في أُصولهم جميعاً من الخُلَعاء والشذاذ والأغربة السود، بل ارتبط مفهومهم بعوامل ثلاثة، سياسية واقتصادية واجتماعية، ظهر الأول منها وترك ما ترك من آثار بظهور القوى والجماعات (الأحزاب) المناوئة للدولة الأموية، كالعلويين والزبيريين والخوارج، أما العامل الثاني فلم يكن الفقر والحرمان وحدهما من بين أسبابه، بل تكدُّس الأموال التي جُبيت تحت شروط دينية ودنيوية لدى بعض الخلفاء والعمال والولاة والعاملين عليها، وليس عن طريق التجارة وحدها، مثلما كان عليه أمرُ الأغنياء في العصر السابق للإسلام، في مقابل انعدام وجود الأموال لدى الغالبية التي صارت تدعى بـ(الرعيَة).

في حين ظهر العامل الثالث – الاجتماعي – نتيجة طبيعيةً من نتائج العاملَين المذكورَين آنفاً في جزئه الأعظم، أي بسبب الفقر والحرمان وسوء توزيع الثروة، لدوافع يشكل العامل السياسي طرفاً رئيساً فيها.

ثالثاً: إن (صعاليك) العصر الأُموي لم يعودوا يماثلون سابقيهم، لأن أغلبهم كانوا من المتمردين على السلطة المركزية في المقام الأول، ومن الخارجين على نظام الخلافة الذي نما وتطوّر وقعَّد قواعدَ وأرسى أُسساً لم تكن معروفة من قبل، بدأ بعضها في عهد الخليفة الراشد الثاني عمر بن الخطاب (رض)، ولم يأخذ مدياته الواسعة إلا في العصر الأموي، بعد أن تحوّل نظام الحكم فيه إلى ملكية شبه وراثية، مثلما معروف وثابت تاريخياً، ومن ثم فهم لم يكونوا مجرَد صعاليك بل فّتاك شجعان، بعضهم من الفرسان، وبينهم عدد من اللصوص المحترفين، مثلما لم يكن الفتك غايةً بحد ذاته لديهم بل كانت له أسبابه ودوافعه، مثلما سنِعرض لذلك عند دراسة أوضاع هذه الطائفة من الشعراء الحياتية وظروفهم

المختلفة.

رابعاً: إن إطلاق نعت (اللصوص) عليهم يحمل الكثير من التجني ومجافاة الحقيقة، إذ تبيَّن من خلال استعراض آراء الدارسين السابقين، ومن خلال الوقوف على حياة الشعراء الذين تم اختيارهم، إن اللصوصية أساساً نعتُ من امتهن السرقة من جهة، وإن بين هؤلاء من لم يكن كذلك أصلاً، وبينهم من سلك سبيلها نتيجة لهربه من أيدي السلطة وولاتها وعمّالها، لجناية جناها بقصد ربما كان سياسياً وليس قصداً اجتماعياً، كالقتل الفردي مثلاً، فكان عليه أن يلجأ إلى سرقة ما يُقيم أَودَه، من جهة أُخرى، وإذ تبيَّن أيضاً أن الكثيرين منهم، حتى من لم يجد له نعتاً غير نعت (اللص) قريناً باسمه، لا يدل على لصوصيته، وإن كانت اللصوصية نفسها موضع اهتمام الرواة والمؤرخين والدارسين القدامى، وكانت أشعار اللصوص من الأهمية، حدَّ أن ذكر الجاحظ: " وقد أدركتُ رواةَ المسجديّن والمربدييّن، ومن لم يروِ أشعار المجانين (العشّاق) ولصوص الأعراب ونسيب الأعراب (.....) فإنهم كانوا لا يعدّونه من الرواة "[1]

خامساً: لقد أورد صاحب (المخصَص) نقلاً عن علماء اللغة، عشرات الأسماء التي كانت تطلق على اللص، ومن بينها ما نقله عن (ابن السكيَت) من أنه (المارد الصعلوك) [2]، مما يقطع بأن الترادف في المعاني والمصطلحات والمفهومات كان حالة طبيعية لا غبار عليها، ولم تكن تمثَّل مشكلة للرواة والمؤرخين القدامى، وإن تحولت إلى مشكلة أمامنا عند دراستهم.

المهم إن طائفة الشعراء الذين يعنينا أمرهم في حدود هذه الدراسة سيكونون من الفتاك والمتمردين على الدولة، بغض النظر عن النعوت والتسميات الأخرى التي أُلصقت بهم لهذا السبب السياسي أو ذاك السبب الفكري أو الأخلاقي، وإن دراسة مَنْ دُرِس منهم – بعد أن جُمِعت أشعاره – ستكون عوناً كبيراً في استخلاص ما يؤيد المفهوم الذي توصلنا إليه لا سيما ما جمعه وحققه المرحوم الدكتور نوري حمودي القيسي، والأستاذ الباحث المجمعي عبد المعين الملوحي، وما اخترناه من هؤلاء الشعراء لأغراض الدراسة.

ولكن زيادةً في تحقيق الفائدة، سنحاول عَرض ما يمكننا عرضه من سمات ومواصفات من اخترنا من الشعراء وما قدّمته أشعارهم وسيَرُ حياتهم من ملامح

---

[1] *البيان والتبيين: 23/4.*

[2] *ابن سيدة: 78/3-80.*

شخصيَة لكل منهم، تُردفه بهذه الفئة أو تلك أو تبيّنه عنها.

فقد لاحظنا أن كُلاً من: مالك بن الريب وعبيد الله بن الحر الجعفي والقتّال الكلابي والعُدَيل بن الفرخ العِجلي والسمهري العكلي، كانوا مثلما اتّضح بين معدودٍ من " فُتاك الإسلام " أو من " فتاك العرب " بحسب ما ذكره كل من: محمد بن حبيب، صاحب (المُحبَّر)، وأبي علي الهَجري، صاحب (التعليقات والنوادر)[1]، واتفقت لدينا آراء عدَت كُلاً من: الجعفي ومرّة بن محكان وحُريث بن عنَاب والمرّار الفقعسي من المشهورين بالكرَم، وأُخرى عدَّت كُلاً من: مالك بن الريب والجعفي بين " أصحاب المروءة والشجاعة الفائقة والفروسية "[2]، واشترك كل من حريث ومالك والقتّال بكونه من المتمردين على الولاة والعمال والسُعاة، وزاد د.عطوان على هؤلاء (عبيد الله بن الحر) فعدَّه من " الصعاليك السياسيين " كونه مثلما وصفته مصادر دراسته " أذكر صعلوك سياسي أنشأته الظروف السياسية المتقلَبة " وهو على رأس من أسماهم بـ" الساخطين الثائرين " إذ كان من الفئة التي تسعى للقضاء على الحكم الأموي ومناصبة العداء عمّال الخلافة وولاتها [3] .

في حين أكدت مصادر دراسة (عُبيد بن أيوب العنبري) أنه كان فارساً شجاعاً وممن اتّصف بالحكمة ورقّة المشاعر والتمسُّك بقيم الدين الإسلامي وبالإيمان العميق والخوف الشديد من الله تعالى [4]، بينما وصفت المصادر التي درست (الخطيم العكلي) بأنه كان ذا منزلةٍ متقدمة في قومه، وكان فارساً عاشقاً وإن أشارت إلى أنه " أحد اللصوص " أو (الخطيم اللص) أو إلى كونه من اللصوص [5]، بينما أشارت مصادر الدراسة إلى كون (جحدر بن معاوية) من الفتّاك الشجعان، وإلى أنه " لولا جرأة الجنان وجفوة السلطان وكَلب الزمان " مثلما وصف أحواله أمام الحجّاج بن يوسف الثقفي عندما سأله عن أمره، لكان " من صالحي الأعوان وبُهم الفرسان ومن أوفى أهل الزمان " [6]، مثلما اتفق للدراسة الوقوف على إشارات إلى كون (جعفر بن عُلبة الحارثي) من الشجعان الذين

---

[1] عدَّ الهجري العُديل والسمهري من فتّاك العرب: 158/1 و 268.
[2] عبد المعين الملوّحي، أشعار اللصوص: 778/3 وما بعدها.
[3] الشعراء الصعاليك في العصر الأموي: 78 وما بعدها.
[4] شعراء أمويون: 195/1 وما بعدها (مع مصادره).
[5] شعراء أمويون: 240/1 مع هوامشها.
[6] م.ن: 166/1.

قُتلوا ظُلماً، وإلى كون (طهمان الكلابي) من بين " صعاليك العرب وفُتّاكهم " وأن (يعلى الأحول) كان قد نُعِت بـ" اللص الفاتك الخارب " وأنه كان مخلوعاً يجمع صعاليك الأزد وخُلَعاءهم فيُغير بهم على أحياء العرب ويقطع الطريق على السابلة، بينما عُدَّ (أبو النشناش) من لصوص العرب، وروى بعض المصادر أنه " كان يعترض القوافل في شذّاذ من العرب بين طريق الحجاز والشام فيجتاحها، فظفر به بعض عمّال (مروان بن الحكم) فحبسه وقيَّده "[1]، أما (عُطارد بن قُرَّان) فلم يُعرف عنه سوى كونه ممن حُبس مراراً، وأنه كان يهاجي جريراً عند هجاء جرير للمرّار البرجمي، أما أسباب حبسه المتكرر أو أية تفاصيل أُخرى عن حياته فبقيت مجهولةً حتى الآن[2].

وعند محاولة تبيّن الأسباب والدوافع الحقيقية وراء نعت عدد من هؤلاء الشعراء بالصعاليك واللصوص تحديداً، سنقف عند شاعر كمالك بن الريب على جوابه عن سؤال القائد العربي سعيد بن عثمان بن عفان (رض) له عن أسباب عبثه وفساده بقطعه الطريق، إذ يجيبه مالك قائلاً: " يدعوني إليه العجز عن المعالي، ومساواة ذوي المروءات، ومكافأة الإخوان " لذا فهو سرعان ما يتوب عن أفعاله ويلتحق بجيش سعيد الذي كان متوجّهاً نحو (خراسان) لفتحها، على أيام الخليفة الأموي الأول (معاوية بن ابي سفيان) [3].

وأكثر وضوحا في مجال الفتك لأغراض سياسية – وليست لصوصية – الشاعر (عبيد الله بن الحر) الذي كانت تربطه قرابة بالخليفة الراشد الثالث (عثمان بن عفان – رض) وشهد مع خاليَه (زهير ومرثد) ابنَيْ قيس بن مشجعة معركة القادسية، ثم صار مع معاوية في عدائه للإمام علي (كَرم الله وجهه)، ثم حارب بني أُمية مناصراً مصعب بن الزبير، ثم انقلب على الأخير والتحق بالأُمويين، مما يشير إلى كونه كان مقاتلاً فارساً متمرداً من ذوي المواقف السياسية – وإن تناقضتْ – ولم يكن صعلوكاً أو لصاً بل فاتك.

أما (القتَّال الكلابي) فيُعَد مثلما نعته محمد بن حبيَب من (فتاك الإسلام)، وإن (القتَّال) لقب غلب عليه " لتمرُّده وفتكه " مثلما ذكر صاحب (السمط) وقد شُهر بفروسيته وشجاعته ودناءته أيضاً، وتزيد مصادر دراسته أن جريمة قتله

---

[1] عبد المعين الملّوحي، أشعار اللصوص: 553/2 و 573 و 17 وأيضاً: الأصفهاني، الأغاني: 171/12 (بالنسبة للأخير).

[2] المرزباني: معجم الشعراء: 300.

[3] شعراء أمويون: 11/1 وما بعدها (مع مصادره).

لابن عمٍ لـه يدعى (زياداً) هي التي دفعته إلى ممارسة الفتك، بعد أن أراد زياد هذا قتلـه لتعلُّقِه بأُختـه (العالية)، إذ نهاه هذا الأخ عن التحدث إليها وحلف أن يقتلـه إن وجدَه عندها ثانية، لكنّ الحُبّ جرّأَ (القتّال) على معاودة زيارتها، فلما بصَرَ به أخوها (زياد) استلَّ سيفَه ليقتلـه، مما جعل (القتّال) يلجأ إلى الهرب، فتبعه زياد بسيفه، و(القتّال) يُناشده الله والرحمَ من دون جدوى، وتشاء المصادفة أن يجدَ (القتّال) في طريقه رمحاً مركوزاً (أو سيفاً) فيأخذه ويقضي به على ابن عمِّه ويولّي هارباً " [1].

ويرى الدكتور إحسان عباس أن القتّال الكلابي " يمثِّل صورةَ متطرّفة لمقاومة كل ما سنتَّه الدولة من تنظيمات كما يُمثِّل الثورة على الاستقرار "، فضلاً عن إمعانه في حماية نقاء الدم بين أفراد قبيلته [2]، بينما عدَّه الملَوحي "أشد نقمةً وثورةً على الأُمويّين وعمَّالهم من مالك بن الريب "[3].

أما (السمهري العكلي) فإنه بحسب رواية صاحب (الأغاني) لبعض تفاصيل حياته، كان صحبة (بهدل بن قرفة) حين لقيا (عون بن جعدة بن هبيرة) ومعه خاله، وهو يريد الحج من الكوفة أو يريد المدينة، وبعد حوار جرى بينهم أخذ (عون) السيف وشدَّ عليهم، مما دعا (بهدل) إلى رميه بسهم أدى إلى قتله، وإن السمهري وصاحبه سرعان ما ندِما وهربا وإن الخليفة عبد الملك بن مروان كتب إلى عمّاله في العراق والمدينة واليمامة ليطلبوا قتلة (عون) ويبالغوا في ذلك وأن يجعلوا لمن يدل عليهم جُعالة (جائزة)، مما أطال من أمد تشرَد (السمهري) حتى أُلقي القبض عليه وسُجِن، ثم دُفع بأمرٍ من الخليفة إلى ابن أخي عون – ويُدعى (عدي) – الذي سارع إلى قتله ثأراً لعمِّه"[4].

ويدل ما جُمع من أشعاره أنه كان عاشقاً متيّماً، وأنه ساءه كثيراً أن يودَع السجن من دون أن تفعل قبيلته شيئاً لنجدته، مما جعله يشكوها ويهجوها أسوأ هجاء.

ويتّضح من حكايته أنه لم يكن لصاً ولا كان قاتلاً، ولم يكن من الصعاليك الخُلَعاء أو الشذّاذ، اللهم إلاّ عند حصول هذه الجريمة وهرَبه في القفار خشيةً من مُطارديه، وهذا يعني أن نعته بالفاتك كان نتيجةُ لعواملَ وأسبابٍ أُخرى غير

---

[1] ينظر: البكري، سمط اللآلي وأيضاً الأصفهاني، الأغاني 159/20.

[2] القتّال الكلابي، ديوانه: 10 وما بعدها.

[3] أشعار اللصوص: 779/3.

[4] الأصفهاني، الأغاني: 330/22 وما بعدها.

واضحة تماماً.

أما (العُدَيل بن الفرخ) الذي عدَّه (الهَجري) من الفتّاك أيضاً مثلما مَرّ بنا، فإنه في أشعاره يظهر محرَضاً لأهل العراق – تارةً – ضد الحجّاج بن يوسف، ويظهر تارةً أُخرى هارباً من يده لا سيما بعد أن طَلَبه لقتله عبداً يدُعى (دابغاً) كان مولىً لابن عم (العُدَيل) لأسباب يسهب صاحب الأغاني في إيراد تفاصيلها، ويظهر تارةً ثالثة مادحاً الحجّاج .. وهكذا[1] .

ولعلّ حكاية قتل (العُديل) لدابغ هذا، كانت وراء نعته بالفاتك من جانب (الهَجري) مثلما اتّضح من رواية الأصفهاني، ومثلما يشير الجاحظ وابن قتيبة عند حديثهما عن علاقته بالحجّاج وهربه منه وتغرّبه وتشرُّده [2] .

أما الشعراء الذين نُعِتوا باللصوصية حسب، فيقف في مقدمتهم (عُبيد بن أيوب العنبري)، الذي كان الجاحظ قد نعته مرةً بـ"أحد اللصوص"[3]، وتنوقِل عنه هذا النعت في عدد آخر من المصادر اللاحقة، بينما لم نجد في مصادر دراسة حياته وفي ما جمع من شعره إلاّ ما يشير إلى شجاعته وفروسيته واتّصافه بالحكمة ورقة المشاعر والإيمان – حدّ الزهد – بالله تعالى، لا سيما لشدّة خوفه من الظلم ومن البطش به، الذي جعله يعيش مُشرَّداً في الصحارى والقفار.

وقد ذكر (ابن قتيبة) عند تقديمه بأنه: " من بني العنبر. وكان جَنى جنايةً، فطلبه السلطان وأباح دمَه، فهرب في مجَاهل الأرض، وأبعدَ لشدَة الخوف "، ثم يشير إلى ما كان الشاعر يُخبر في شعره من مرافقته الغيلان والسعالى ومُبايتتِه الذئاب والأفاعي، وأكله مع الظباء والوحش [4].

وقد أشار الدكتور نوري القيسي – واتفق الأستاذ الملَوحي معه – إلى استغرابه من أن لا يكون في شعر (العنبري) أو في مجمل سيرة حياته ما يُظهر هذه الخصلة، أي (اللصوصية) تحديداً [5]، لا بل أنه حتى بعد هربه لارتكابه الجناية المجهولة التفاصيل تماماً، يكتب إلى الحجّاج قصيدةً يسأله فيها إن يُذيقَه طعم الأمن أو أن يسأل عن حقيقته، ويُبدي استعداداً لتحمُّل أي حكم يُصدره عليه فهو يقول:

---

[1] م.ن: 22/330–332.

[2] البيان والتبيين، 1/367، وأيضاً: الشعر والشعراء: 325.

[3] م.ن : 4/62، وأيضاً: شعراء أُمويون: 1/195 وما بعدها (مع مصادره وهوامشه).

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 2/874.

[5] شعراء أمويون: 1/195 وأيضاً: أشعار اللصوص: 1/209.

" أذِقني طعمَ الأمن أو سَل حقيقةً عَلـيَّ فـإن قامـت ففصِّـل بنانيـا

خلعتَ فؤادي فاستطير فأصبحتْ تَرامـى بـيَ البيـدُ القفـارُ تراميـا

كـأّني وآجـال الظبـاء بقفـرةٍ لنـا نَسـبٌ نرعـاه أصـبحَ دانيـا ..

وفيها يقول واصفاً بسالته:

" فما زلتُ مُذْ كنتُ ابنَ عشرينَ حجَّةً أخا الحربِ مجنيّاً عَلـيَّ وجانيا"[1]

هذا يعني أن (العنبري) أقرب إلى الفاتك الشجاع منه إلى اللص أو الصعلوك، على اختلاف الفئات التي يندرج الصعاليك تحتها، فهو لم يكن مخلوعاً من قبيلته بل من أسنَّة قومه " وكان لنا فيهم مقام مقدَّمُ " مثلما يقول في إحدى مقطعّاته [2]، ولم يكن من الشذّاذ بل ممن قاد الفتية لدفع الضيم " أو لوصل نواصِله " مثلما ذكر في مطوَّلته اللامية [3]، ومن ثمّ فلعلّه كان من المتمردين على سلطة الخلافة الأموية، إذ لا يُعقل أن يكون بهذه المواصفات كلّها وتكون جنايته مما يستوجب عليه الإبعاد في الهرب والمبالغة في إبداء مشاعر الهلع، لا الخوف المجرَّد اللهم إلا أن يكون من مجانين الشعراء وهذا احتمال وارد.

أما (الأحيمر السعدي) فيعترف بنفسه بأنه كان ممن خلَعه قومُه، وأحلَّ السلطانُ دمَه، فهرب وتزَدد في البوادي "[4]، لكنه كان من اللصوص – بحسب ابن قتيبة – وقد تاب في شيخوخته عن ممارسة اللصوصية، مثلما تؤكد إحدى مقطَّعاته. في حين تشير مصادر دراسة (المرّار الفقعسي) إلى أنه ممن عُدَّ من اللصوص لسرقته طريدة وحبسِه مع أخيه (بدر) من قبل والي المدينة (عثمان بن حيّان المرّي)، مثلما ذكر صاحب الأغاني [5]، بينما يشير الأستاذ الملّوحي إلى حقيقةٍ مهمة تؤكدها أشعاره، مفادها " إن نصيب الفتك فيه أكبر من نصيب

---

[1] شعراء أمويون: 226/1 وما بعدها (مع هوامشها).

[2] م.ن: 244/1.

[3] م.ن: 220/1 وما بعدها.

[4] ابن قتيبة، الشعر والشعراء: 787/2.

[5] الأصفهاني، الأغاني: 159/9.

السرقة " [1].

وفي تقديرنا، أن من شأن دراسة أشعار هذه الطائفة من الشعراء، إلقاء المزيد من الضوء على حياتهم، وعلى الأسباب الأكثر دقة وراء نعتهم بالفتّاك أو الصعاليك أو اللصوص، ومن ثم رجَحان النعت الأصوَب الذي يستحقُّه كلِّ منهم، إذ نحسب أن عدَّهم جميعاً – أو معظمهم – من الصعاليك، مثلما رأى الأستاذ الدكتور حسين عطوان، يجانب الدقّة العلميّة بعض المُجانَبة، مثلما نحسب أن في عدِّهم من اللصوص، جميعهم أو معظهم، مثلما رأى الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة، وبحسب وجهته الأخلاقيّة التي حكمت عليهم حكماً قاسياً وجرّدتهم من كل فضيلة، فكرية أو اجتماعية أو فنّية، لا سيما عند استخلاصه النتائج أو ما أسماه بـ" الملامح الموضوعية والأسلوبية "، فيه غير قليل من التجني على عدد من هؤلاء الشعراء من جهة، ومن ثم على تاريخ الشعر العربي وامتداداته من جهة ثانية، مثلما أدى به إلى الوقوع في أكثر من رأي متباين [2] عدد من الموضوعات الشعرية الجديدة والمبتكرة التي أضافها هؤلاء الشعراء إلى الشعر الذي ظهر لدى مَنْ سبقهم مما تقدم والتي سبق أن نّبه إلى عدد منها كل من الدكتور نوري القيسي والدكتور حسين عطوان والأستاذ عبد المعين الملّوحي، من بينها: وصف السجون وأحوالها والشكوى منها ومن وطأتها، ووصف الشاعر النفس البشرية في أدق حالاتها الروحية – حدَّ الزهد – الإحساس الشديد بالضعف والخوف البالغ والحكمة والإيمان وطلب الرحمة والمغفرة، ووصف الفلوات والقفار والتأبّد فيها والبعد عن الناس، وما رافقه من استئناس إلى الوحوش المعروفة وإلى الغيلان والسعالى، مع ملاحظة اختلاف العوامل والأسباب، مما أتاح للشعر العربي صوراً ومعانيَ تتراوح بين منتهى الواقعية ومنتهى الأسطورية في الوقت نفسه، تُشكّل بمجموعها ملامح جِدّة وابتكار في المجالات الفكرية والمضامين المنعكسة على الشعر بالضرورة، التي تدخل في باب (الإبداع الفني)، مادام الإبداع يعني: الجِدة والابتكار، ويعني: عملية خلق و" ابتداع " ويعني إظهار طرق جديدة لرؤية العالم وللحلم بالعالم، مثلما قررَها النقّاد القدامى والمحدَثون، ويعني كذلك " الصنعة " الفنية التي تستلزم ذوقاً وطبعاً سليميَن، وخيالاً وتخييلاً ومحاكاةً إلى غير ذلك من الشروط الواجبة لتحققُّ شرط الإبداع أو ما يُسمى بـ" شِعريَة الشعر " المدهشة على مرَ الأزمان

---

[1] أشعار اللصوص: 337/2 وما بعدها.

[2] رحلة الشعر: 335 وما بعدها.

.(1)

■■

(1) الجاحظ، الحيوان: 130/2 وما بعدها. وأيضاً: ابن طباطبا، عيار الشعر: 3 وأيضاً القيرواني، العمدة: 107/1، وأيضاً: بيير غامارا، الابتكار الحقيقي والزائف: 8.

الفصل الثاني:
مضامين الإبداع
الفكري والموضوعي

لابد من الإشارة – ابتداءً – إلى أن طائفة الفتّاك من الشعراء الذين تم اختيارهم للدراسة هذه من بين شعراء العصر الأموي، فتحوا آفاقاً واسعة للدخول إلى معالم إبداعهم الفكري والمضموني، إذ ظهر أن لهم فيها ما يميّزهم ممَن سبقهم من الشعراء، لاسيما أولئك الصعاليك الذين عاشوا في العصر السابق للإسلام، والذين ماثلوهم في بعض جوانب الحياة، أو اختلفوا معهم وتباينوا بهذا القدر أو ذاك .

ولتبيان هذه الحقيقة سنحاول أولاً المرور السريع على أبرز الموضوعات التي طرقها الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، إذ سجَّل لهم الدكتور يوسف خليف جملة موضوعات حدّدها بـ: وصف المغامرات التي تمثّل "حرفتهم" في أثناء الغزو والإغارة من أجل السلب والنهب، تلك الحرفة التي قامت عليها حياة معظمهم، فهم " يتحدثون عن هذه المغامرات حديث المؤمن بقيمتها في حياته، المُعجب بها، الفخور ببطولته فيها، أو بمقدرته على النجاة من أخطارها "، بعد أن ضاقت الحياة بهم وابتعدت سُبل النجاة عن وجوههم، ثم حديثهم عن ترصُّدِهم لضحاياهم في مواقع معيَّنة كانوا يُطلقون عليها اسم (المراقب)، وهي مواقع عالية منيعة كانوا يلجؤون إليها ليلاً، ويتخفّون فيها انتظاراً لضحاياهم، ثم حديثهم عن التوعُّد والتهديد بسبب البغض لخصومةٍ أو إنتقاماً وثأراً لصديق، أو

توعُّد الصعلوك للصعلوك وما في هذا الحديث كلِّه من تطرّق إلى القوة الشخصية، وإلى صفات الخصم السيئة تارةً والحميدة تارةً أُخرى. وهناك حديث الصعلوك عن أسلحته ووصفه لها، لا بل التغنّي بها، ما دامت تمثّل أهم ما يملكه من متاع من جهة، والوسيلة الأبرز لكسب عيشه من جهة ثانية، ثم الحديث عن موضوعة الرفاق الذين يرافقونه في مغامراته، حتى ليغدوَ بعضهم مثل الأم الحريصة على أبنائها، أو القائد والزعيم لجَمع أصحابه، وليس الزميل لهم فقط.

وفضلاً عن تلك الموضوعات وما عرضت له من خصوصيّةٍ خاصةٍ في أشعار أولئك الصعاليك، فثمة براعة في وصفهم لفرارهم وسرعةِ عَدْو رفاقهم، وفي تشبُّههم بعددٍ من الحيوانات كالخيل والظباء والعُقبان، ثم في وصفهم لغَزواتهم على ظهور الخيل، وحديثهم عن أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية، لاسيما حالة الفقر التي جمَّعتهم وتشرُّدهم في القفار ومواجهتهم لوحوشها بصورة دائمة[1].

أما الدكتورة (بنت الشاطئ) فركّزت حديثها على موضوعة الروابط التي كانت تشدُّ هؤلاء الشعراء إلى الأهل والقبيلة في خضمّ تشرُّدهم، وعلى تلك المرارة التي كانت تفيض بها مشاعرهم وهم يهيمون في الفلوات، وما تركه (الخَلْع) عن القبيلة في وجدانهم من أثرٍ عميق نافذ سجّلته أشعارهم المشحونة "بأشجان الغربة ووطأة الوحدة النفسية وقسوة الحرمان من أنس الأهل والدار"، حتى كانت معالم سلوكهم تطوي وراء الاستهانة بالحياة "سخريةً مريرةً بالحرية الفردية، وشعوراً عميقاً بالتمزُّق والضياع"، ورأت كذلك أن شعرهم لم يكن تجارة" بل كان مُتَنَفَّساً لشجنهم، وراحةً لقلوبهم المُضناة بالغربة"، وأنه كان – فضلاً عن ذلك كلِّه – صدىً لمغامراتهم المُستهينة بحياةٍ مُضَيَّعة "تنتهي – غالباً – بموتٍ في متاهة الفلاة بعيداً عن الأهل والأحباب"[2].

ذلك أنها نظرت إلى الشعراء الصعاليك، مثلما سبقت الإشارة في الفصل السابق، على أساس أنهم (أو معظمهم) من الخُلَعاء وحدهم، وليسوا من الفئات الأخرى: الشذاذ والأغربة السود والمتمردين على حياة الفقر أو على سلطة القبيلة وقيمتها.

أما إحسان سركيس فنظر إليهم من وجهة كونهم من فاقدي (التوافق الاجتماعي)، ومن ثم رأى في الموضوعات التي عبَّر عنها أولئك الصعاليك

---

[1] *الشعراء الصعاليك: 180-227.*

[2] *قيم جديدة: 43-45 .*

تصويراً للتحوّل من سلوك توافُقي مع مجتمعهم، إلى ما أسماه بـ"السلوك الصراعي" وأن شعرهم ينطوي في مُجمله "على موضوع ومنحىً نفسي يُجافيان مناحي وموضوعات القصيدة التقليدية "التي ظهرت في العصر السابق للإسلام"[1]، بينما رأى الدكتور مصطفى ناصف أنّهم جَسَّموا في أشعارهم وحياتهم موقف الحيوان في الصحراء، إذ مثلما "يصرع حيوانٌ حيواناً آخر أخذ الصعلوك يصرع في شعره أو حياته إنساناً آخر"، وهي – بلا شك – نظرة تحمل الكثير من التشويه للحالة الإنسانية التي بدا عليها أولئك الشعراء الصعاليك، وتجرّدهم من أية قيم اعتبارية أو أبعاد فكرية، سرعان ما نقضها بنفسه – بعد ذلك – إذ رأى في الشاعر الصعلوك ثائراً على الحياة، مُستهتراً ومفتوناً بها في الوقت نفسه، وأن عدوانه كان تعبيراً عن الخوف الرابض في أعماقه، لا بل إن أدوات القتال التي طال ذكر أولئك الشعراء لها، لم تكن إلاّ موضوعات يُسقِطون عليها تلك التناقضات، لأن الشاعر الصعلوك – في رأيه – كان "إذ يصِف صوت القوس الذي يرنُّ في سمعِه، فكأنه عنده هَمسات قوم يبحثون عن شيء فقدوه" وأنه وإن أبدى معنىً – ظاهراً– أقرب إلى اللامبالاة، فقد كان يخفي – باطناً– مبالاة عميقة، مثلما رأى أنّه بادّعائه الأنس إلى الوحشة إن ما كان يأنس "إنساً مُروَّعاً"[2].

فالشاعر الصعلوك – بهذا التحليل – لم يكن يُجسّم موقف حَيوان الصحراء، ولم يكن يتصرّف بوحشية حيوانية مجرّدة من التفكير الإنساني العميق، لا بل إن هذه المشاعر النفسية المتناقضة التي حدّدها الدكتور ناصف بنفسه، تؤشر هذه الحقيقة ويكشف عنها كشفاً مُضافاً ما اختاره من أبيات ومقطعّات من أشعارهم، تأكيداً لما قال به عن ما يمكن أن نُسمّيه هنا "دواخل الكلمات" لا الظاهر المرئي أو المقروء منها.

ذلك أن الإبداع والبراعة والابتكار في شعر أولئك الشعراء الصعاليك، لم تكن تكمن كلُّها في الظاهر من أحاديثهم عن تلك الموضوعات، وما وصفوه من أحوالهم –في أشعارهم– في خلالها، وفي إغراقهم في إيراد التفاصيل الخارجية الظاهرة والمباشرة منها، بل تكمن في مواقفهم الفكرية والنفسية البعيدة الغور في أعماقهم، التي تُشكّل الأسباب والدوافع الحقيقية لإكثارهم من الحديث عنها، والإغراق في وصفهم لتفاصيلها، لا بل حتى دقائقها الصغيرة، في أحيان كثيرة.

---

[1] مدخل إلى الأدب الجاهلي: 209 وما بعدها.

[2] دراسة الأدب العربي: 295–298 وما بعدها.

عليه فالموضوعات الأبرز في أشعار طائفة الفتّاك من شعراء العصر الأموي، ربما تبدو أحياناً مترادفة مع الموضوعات التي اهتمّ بها وأبدع في تناولها – أكثر من سواها – أولئك الشعراء الصعاليك، وقد تبدو متماثلةً معها من حيث السطح الخارجي لهذه الموضوعة او تلك، لاسيما موضوعات التشرّد والحنين إلى الأهل والديار ولكنها تتباين معها أساساً بسبب اختلاف ظروف حياة الفريقين وطبيعتها وعواملها الفكرية والاجتماعية والاقتصادية. مثلما أوضحنا في الفصل السابق، ومثلما سيتّضح في هذا الفصل.

وثمة بين موضوعات هذه الطائفة من الشعراء ما هو جديد حقاً، من حيث مضامينُه الفكرية والموضوعية: ويحمل روح الإبداع والابتكار من هذا المنطلق، أي منطلق جدّة ظروفها وعواملها وانعكاسات تلك الظروف والعوامل على الشعراء الذين تناولوها وأبدعوا فيها، فكراً وشعراً في الوقت نفسه.

ومن الأمور التي نرى ضرورة لفت الانتباه إليها –ابتداءً– إن هذه الموضوعات يدخل معظمها في إطار تعبير الشعراء عن أحوالهم الذاتية، وأن ما يتحدث منها بمنطق الجماعة قليل فيها، وقد جعل هذا الأمر من أشعارهم متميزة بالإغراق في إطلاق (الأنا) بدلاً من الـ(نحن)، والإغراق – من ثم – في نقل الكوامن النفسية (الشخصيّة) والحديث عنها بخصوصية تامّة. وهذان الأمران يشيران إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا معنيين في الغالب بأشخاصهم وحدهم، إذ قلّما نقلوا صوراً عن أحوال (جماعيّة)، ولم يُعَنوا إلاّ قليلاً بتصوير حالات وأوضاع خارجية كتلك التي برزت لدى الشعراء الصعاليك السابقين، مثل: وصف المغامرات أو المَراقب أو الأسلحة، أو الحديث عن تزعُّم مجموعات وسرعة العَدْو ... الخ.

ولأن هؤلاء الشعراء كانوا معنيّين بما يدور في أعماقهم – في الغالب–، وبما يدور من حولهم ثانياً، فقد اتسّمت أشعارهم بالإفصاح عن الأحاسيس والمشاعر الفكرية والنفسية، في موضوعات قابلة لحمل هذه الأحاسيس والمشاعر، يمكن تحديد الأبرز من بينها، على وفق ما يأتي :

التشرد والخوف: ويدخل ضمن هذه الموضوعة الحديث عن حياتهم في الفلوات والقفار ومصاحبتهم لحيواناتها، والأنس إلى وحوشها المعروفة أو حيواناتها الأسطورية (الغول والسعلاة) مثلاً، وما أدى إليه ذلك من إحساس بالاغتراب عن الآخرين، سواء عَبر الوصف أو التعبير عن حالة فكرية ذات صلة بهذه الحياة.

الحنين إلى الأهل والأحباب: حيث ذكر القبيلة والديار والحبيبات، وما يمثّلها من رموز مختلفة (الأرض والآبار والنخل ... الخ)، وعن الأحوال الذاتية من كرَم وشجاعة وشوق ولهفة، وحيث رثاء النفس والغير والألم النفسي جَراء النأي عن تلك الحياة الحافلة بالعلاقات الإنسانية الحميمة.

عذابات السجن: ويدخل ضمنها الحديث عن المواقف الفكرية المباشرة، وعن روح التمرّد والشكوى من ظروف السجون ومتاعبها، ووصف للسجون وما تحمّلوه من ثقل قيودها، وما عانَوه من أشكال المعاملة القاسية في داخلها، فضلاً عن حنينهم إلى حياتهم السابقة وهم بين جدرانها.

الإيمان والحكمة: ويدخل في إطارها الحديث عن أثر العقيدة الدينية وانعكاساته في أشعارهم، وما أدى إليه هذا الأثر من تحوّلات في داخل أعماق نفوسهم، وفي فكرهم كالتأمل في شؤون الحياة، والحكمة التي استخرجوها منها، فضلاً عن طلب العفو والمغفرة من الخالق سبحانه وتعالى، والرضا بقضائه فيهم.

الاعتداد بالنفس: حيث التماسك الفكري والنفسي، وحيث الزهو بالنفس والفخر بها، بالرغم من جميع الظروف والأحوال الصعبة التي واجهوها، وهو – أي الاعتداد – بمثابة الخلاصة العامة التي مثّلت شخصيّاتهم الحقيقية في عصر تعدّدت فيه العوامل الضاغطة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية وانعكاساتها الفكرية الشديدة الوطأة – أحياناً – على بعضهم .

وسنتناول بشيء من التفصيل ما يتعلق بكل موضوع من هذه الموضوعات، بالرغم مما تُظهره هذه الموضوعات من تداخل يبدو من خلال أشعارهم في الغالب، سواء من منطلق الوحدة المضمونية والفكرية، أو من تعدّد الموضوعات الفرعية داخل الرؤية الفكرية الواحدة التي تنطلق من إدراك واعٍ مقصود بذاته، لتمثُّلِ أشعار مَنْ سبقهم من شعراء العصر السابق للإسلام، واتباع الصيغ التقليدية للقصيدة العربية، التي كانت ما تزال قريبة العهد منهم من جهة، وتُشكّل الأنموذج المكتمَل في تاريخ الشعر العربي، حتى العصر الذي ظهروا فيه، من جهة ثانية.

1– التشرُّد والخَوف

كان التشرد في الفلوات والقفار أشبه ما يكون بالحالة الطبيعية التي عاشها الشعراء الفُتاك في العصر الأموي، شأنهم في ذلك شأن مَن سبَقَهم من الشعراء

الصعاليك في العصر السابق للإسلام، من حيث طبيعة الحياة وظروفها، ومن حيث النظر إلى مكان العيش شبه الدائم، إلاّ في حالات معينة، وما عكسته طبيعة الحياة والمكان على موضوعاتهم فكراً ومضموناً.

بيد أنه في حين كان الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام يتخذون من الفلوات والقفار مواقع لمغامراتهم من أجل كسب قوتهم اليومي، بالوسيلة الوحيدة التي احترفوها، أي السلب والنهب والإغارة على أموال الآخرين وتجارتهم، كان الفتّاك قد عاشوا حياة التشَرد والتأبّد لأسباب أخرى ليست ذات عميق علاقة بكسب العيش وحده، بل بظروف يرجع بعضها إلى الحياة الاقتصادية والاجتماعية أو السياسية للعصر الأموي وما بدأت تتشكل فيه من بوادر متغيّرات كبيرة الأثر في سكان المنطقة التي عاش هؤلاء الشعراء في رقعتها الجغرافية.

إن الشعراء الذين تحدثوا عن تشرّدهم في الفلوات ومصاحبتهم لحيوانها الأليف، والمتوحش، لا بل حتى الأسطوري، على سبيل المثال لا الحصر، هم: القتّال الكلابي، والسمهري العكلي، وجحدر العكي، وعبيد بن أيوب العنبري، و الأحيمر السعدي، وقد التقى أغلبهم على ارتكاب الجنايات (الفتك) أو (السرقة)، مما استدعى منهم الهروب إلى القفار والفلَوات. وفي هذا الاختلاف الرئيس في العوامل والدوافع الداعية إلى التشرّد، ما يؤسس موطئ قدم للانتقال إلى حيث معالم الإبداع المضموني والفكري في هذه الموضوعة.

فهذا (القتّال الكلابي) يدعو الله تعالى إن يجزي (عماية) وهي مجموعة هضبات متتابعة أو جبل من أضخم جبال البحرين، خير الجزاء لأنها آوته وآوت أمثاله من المُطارَدين، فيقول :

جـــزى الله عنّـــا والجـــزاءُ بكفِّـــه عَمايـــةَ خيـــراً، أُمَّ كُـــلِّ طريـــدِ

فـلا يزدهيـها القـومُ إن نَزلـوا بهـا وإن أرسـلَ السُـلطانُ كـلَّ بريـدِ ..[1]

ويقول في قصيدة له يذكر فيها طلب الخليفة (مروان بن الحكم) إيّاه بعد هربه من السجن :

"أيُرسِـلُ مـروانُ الأميـرُ رسـالة لآتِيَـــــهُ إنـــــي إذنْ لَمُضَـــــلَّلُ

---

[1] القتال الكلابي، ديوانه: 45 – عماية: جبل عظيم أو مجموعة هضبات، يزدهيها: يستخفّون شأنها.

وما بيَ عصيانٌ ولا بُعْدُ منزلٍ ولكنني من خوفِ مروان أُوجَلُ..."[1]

وهذا يعني أن تشرُّد (القتّال) لم يكن عصياناً ولا تمرُّداً على السلطة، ولكنه تشرُّد الهارب من يد السلطان وممثّليه لجنايةٍ جناها، خوفاً من العقوبة التي تنتظره، فهو يهاب السلطة ويهرب منها ويرضى بتشرده في (عَماية) التي ينظر إليها نظرة الولد البار بأُمّه – هو وأمثاله من المُطارَدين – إذ أصبحت القلب الحنون والحضن الدافئ الذي لجأ إليه، فحمته من العقوبة واستحقت دعاءَه لها بالخير، شأنها شأن أُمّه الحقيقية التي ابتعد عنها مُضطراً .

وعلى غرار (القتّال) في التشرّد والخوف كان حال (السمهري العكلي) الذي يقوده بأسه وخوفه من الوقوع في يد السلطان إلى مساءلة صاحبَيه في الجناية التي جناها عمّا يُقرّران بشأن تشرُّدهم معاً، وقد أحسَّ بقرب وقوعه في أيدي مُطارديه، فيقول:

"أقول لأدنى صاحبَيَّ نصيحةً وللأسمرِ المِغوار: ما تَريانِ ؟

فقال الذي أبدى لي النُصحَ منهما أرى الرأيَ أن تجتاز نحو عُمانِ

فإن لا تكنْ في حاجبٍ وبلادِه نجاةٌ فقد زلَّتْ بكَ القَدمانِ ..."[2]

فهو هنا يسأل "أدنى" صاحبيهِ، وليس كليهما، ويسأل – بعدَه – صاحبَه الآخر (الأسمر) عمَا ينبغي أن يفعلوه، وقد ضاقت عليهم الأرض، وكان بينهما من أبدى النصح – وهذا صاحبٌ حقيقيٌ له – أن يجتاز نحو عمان، حيث يوجد (حاجب) وهو آخر أمل للنجاة من يد السلطة التي تطاردهم، مُمثَّلة بأفراد الشرطة أو حتى أبناء القبائل الذين يتعاونون معها، رغبة في الحصول على الجعالة (المكافأة).

أما (جحدر بن معاوية العكلي) اللص المتشرّد أصلاً، مثلما تراه المصادر وتذكره، فقد أبدع حقاً في نقل ما كان يجيش في أعماق عقله وروحه من مضامين فكرية تشير إلى حقيقة لصوصيته، وإلى حقيقة ما يُفكّر به من أمر تشرُّده واتّباعه السرقة سبيلاً للحصول على ثيابه – من بين حاجاته المعيشية – فهو يقول:

---

[1] م. ن : 77 .

[2] *شعراء أمويين: 145/1 – حاجب: هو حاجب بن خشينة العبشمي.*

"وإنَّ أمــرءاً يعــدو وحجــرٌ وراءَه وجَـــوٌ ولا يغزوهمـــا لضـــعيفُ

إذا حُلّـــةٌ أبليتُهـــا ابتعـــتُ حُلّـــةً كساني بهـا طـوعُ القيـادِ عليـفُ..."[1]

فهو يرى من الضَعف ألاّ يغزوَ (حَجراً) و(جوّاً) وهما وراءه مثلما يرى أن الحُلّة (اللباس) التي تبلى يمكن تعويضها من خلال ناقته المُطيعة، التي تستطيع أن تبلغ به المكان الذي يجد الملابسَ البديلة فيه، وهو يرى في السرقة عمليةَ (ابتياع) – أي مشروعية – يرتضيها ما دام يصل إلى حاجته بوساطة ناقته، وهذه فكرة ترتبط بالحلال والحرام برباط فكري وضعه هذا الشاعر لنفسه خلافاً للتقاليد المعروفة. فالناقة المُطيعة تكفيه مؤونة ما يحتاج إلى شرائه، وهي فكرة انفرد بها هذا الشاعر عمَّن سواه، إذ يمكنه أن يكتسي بالجديد من الثياب من خلالها بالسرقة التي يُسميها (الابتياع) !

ويبدع (جحدر) نفسه في رسم صورة دقيقة لرفاق رحلة لصوصيته، وقد انقضى عليهم الليل وهم على ظهور إبلهم، وقارَب الصبح من الانبثاق، فيقول:

" وركـــب تَعـــادَوا بالنُعـــاسِ كأنّمـــا تســاقَوا عُقـاراً خالطـتْ كـلَّ مفصـلِ

سـريتُ بهـم حتـى مضـى الليـلُ كلُّـه ولاحـتْ هـوادي الصُـبحِ للمتأمّـلِ

وقـالوا وقـد مالـتْ طُلاهُم مـن الكـرى أنِـخْ إنهـا نُعمـى علينـا، وأفضـلِ.."[2]

فلقد أخذ النعاس من رفاقه مأخذا كبيراً، لكنه هو نفسه لم يكن على شاكلتهم فهو في حالة تيقُّظٍ بالغٍ وأكثر، إذ رأى "هوادي الصبح" بعين المتأمل، أي المشغول الذهن بالتفكُّر في شأنٍ من شؤونه، دلالة على أنه لم يكن مجرّد لص – كرفاقه – يمكن أن ينال منه التعب وطول السرى، وهي صورة نحسب إن (جحدراً) هذا عبَّر فيها خير تعبير عن حالته النفسية والبدنية المتينة المتوافقة مع لصوصيته وفلسفته فيها.

---

[1] م.ن: 178/1. (وفي: أشعار اللصوص ...: مج1 /189 (يغدو) بدل (يعدو) مع إشارة في الهامش إلى أن ورودها بالعين المهملة تصحيف، و(حَجر) و(جو): من نواحي اليمامة.

[2] شعراء أمويون: 179/1 – طُلاهم: أعناقهم. (وأيضا :267 مطوّلة (الخطيم) المناظرة موضوعةً وزناً وقافية).

وعلى العكس من (جحدر) بدا الشاعر (عُبيد بن أيوب العنبري)، الذي تشرّد بسبب الجناية التي جناها، وصار بسببها طريد السلطة، والذي أبدى من مشاعر الخوف والهلع في شعره، ما يعكس حالةً شخصية ونفسية نادرة في غرابتها، ويكاد (العنبري) يتفرّد بين شعراء هذه الطائفة في التعبير عنها، وفي التعبير كذلك عن الأنس بالحيوانات، أليفها ووحشيّها، لا بل كان أبرز من سجَّل علاقته الحميمة مع الحيوانات الأسطورية (الغول والسعلاة).

إنه – مثلاً – يُلخّص تشرُّدَه وشدّة خوفه وعلاقته بحيوانات القفر، فيقول:

"وساخرةٍ مني ولو أن عينَها رأتْ ما أُلاقيه من الهَوْلِ جُنّتِ

أزَلُّ وسِعلاةٌ وغولٌ بقَفرةٍ إذا الليلُ وارى الجِنَّ فيه أرنَّتِ"[1]

فهو يلاقي الهَول مما يلاقي وسط الصحراء المقفرة، ويزيد من هَولِه تصايُح الذئاب والسعالى والغيلان، بعد أن يتوارى الجِنُّ في الليل الموحش، فهو وهذه الحيوانات في رفقة مع ليلٍ حتى الجن تتوارى فيه وتبتعد عن صحبته، ومن ثم فقد أراد (العنبري) أن يؤكد للساخرة منه، مدى تماسُكِه النفسي والعقلي في موقفه المرعب ذلك .

بيد أنه لابد من الإشارة إلى أن عدداً من الشعراء الصعاليك، ومنهم تأبَّط شرّاً والشنفرى، من العصر السابق للإسلام، ومن الشعراء الفتّاك وأشباههم اللاحقين في العصر الأموي، كانوا قد طرقوا موضوعة مصاحبة الوحوش من الحيوانات والأليفة منها، فضلاً عن مصاحبة الجن، في أشعارهم التي وصل منها ما وصل وذاع، وإن لم يُناظروا هذا الشاعر مناظرةً تامة في عرضهم لأحوالهم الفكرية والنفسية في هذا المجال[2].

فالعنبري – في شدّة خوفه من الأنْس – أنِسَ إلى حيوانات الصحراء أنساً يكاد يكون بديلاً عن كل ما له صلة بالبشر إذ يقول مثلاً:

" وحالفتُ الوحوش وحالفتْني بقُربِ عُهودهِنَّ وبالبعادِ"[3]

---

[1] شعراء أمويون : 209/1 – أرنَّت: صاحت.

[2] الشعر والشعراء: 176/1 وما بعدها (بالنسبة لتأبط شرّاً)، والأغاني: 210/18 والأغاني:141/21 (بالنسبة للشنفري).

[3] شعراء أمويون: 211/1 .

يُعبّر في أبياتٍ أُخَر له عن هذا الخوف – حدَّ الفَزع– من أي ناظرٍ نحوه من البشر، فيقول:

"لقد خِفتُ حتى خِلتُ أن ليس ناظرٌ إلى أحدٍ غيري فكدتُ أطيرُ

وليس فمٌ إلاّ بسري مُحدَثٌ وليس يدٌ إلاّ إليَّ تُشيرُ"[1]

لا بل بلغ به الهلع حدّاً جعله يخاف حتى إن مرّت به حمامة – على الرغم من وَداعتها – لأنه يرى فيها عَدوّاً أو طليعةً من طلائع البشر، فهو يقول:

"لقد خِفتُ حتى لو تمرّ حمامةٌ لقلتُ عدوٌّ أو طليعةُ معشرِ"

وإذ يصف حالّه في أبيات أُخَر من هذه المقطعّة، بأنه أصبح كالوحشي يتبع القفار الخالية الموحشة، ويترك البلاد المأنوسة المخصبة، ويلخّص في بيتها الأخير مقدار شكّه وريبتهِ من كل ما حوله، فيقول:

"إذا قيلَ خيرٌ قلتُ هذي خديعةٌ وإن قيلَ شرٌ قلتُ حقٌّ فَشَمّرِ"[2]

وثمة في أشعار (العنبري) الكثير من الصور والمعاني والمضامين الفكرية الفريدة، التي جسَدت مشاعره النفسية والعقلية الواضحة التناقض، في إبداء التماسك والوعي الدقيق بظروفه وأحواله من جهة، وفي إبداء الخوف الشديد من كل ما حوله من جهة ثانية مما يقرّبه من المجانين لا الأسوياء.

يتّضح مما تقدّم أن موضوعة (التشرّد والخوف) في أشعار هذه الطائفة من شعراء العصر الأُموي، أظهرت جديداً مبتكراً من الناحية الفكرية والموضوعية، لأنها عبّرت عن شؤون وأحوال وظروف لم يَعهدْها السابقون الذين عاشوا حياة التشرُّد في القفار والفلوات – لأي سبب كان – في العصر السابق للإسلام تحديداً، وهي شؤون وأحوال وظروف كانت جديدة تماماً على الشعراء، لأنها كانت جديدة على المجتمع العربي في عصر التحوّلات المتسارعة والمتشابكة، وفي مرحلة مهمة من مراحل تاريخ الأدب العربي المتعاقبة.

---

[1] شعراء أمويون: 214/1 .

[2] م. ن: 216/1 .

2- الحنين إلى الأَهل والأَحباب

بالرغم من اختيار عدد من الشعراء الفتّاك لحيوانات الصحراء أهلاً لهم يأنِسون إليها من دون بني البشر، فإنهم ظلوا ينزعون إلى أهلهم وأحبّائهم، قبائلَ أو نساءٍ معيّنات أو نخلٍ أو آبار بعينها، مدفوعين بالحنين إلى حياتهم التي عاشوها قبل التشرُّد في الفلوات، وإلى تذكّر ما كانت عليها شِيَمُهم من الكرم وإقراء الضيف، ومن مواقفَ شجاعةٍ في مواجهات ونزاعات مختلفة، ومن علاقات عاطفية انتهت كلُّها – أو كادت – نتيجةً لتشرُّدهم من جانب، أو لوقوعهم بيد السلطة وممثليها على اختلافهم وما أدى إليه من دخولهم السجون، من جانب آخر .

إن موضوعة الحنين هذه ستحاول الاقتراب من هذين السببين الرئيسين: التشرّد والسجن معاً، وما عكساه من مشاعر حنين طاغية عبْر أشعارهم، لاسيما أن السبب الثاني منهما يختلف عن السبب الأول من نواحٍ عدة، منها أنه كان جديداً في الحياة العامة أصلاً، وأنه لم تكن وراءه دوافع اجتماعية واقتصادية حسب، كاللصوصية مثلاً، بل كانت هناك دوافع سياسية أيضاً، في حين كان السبب الأول – أي التشرّد – يكاد يُماثل في سطحه الخارجي ما عاشه الشعراء الصعاليك وغيرهم من الشعراء، في العصر السابق للإسلام.

ولا نغالي إذا أقررنا بأن (يائية) مالك بن الريب الشهيرة التي رثى بها نفسه في غربته، من أبرز النصوص الشعرية المُعبّرة عن حنين الشاعر الطاغي إلى أهله وأحبائه، وإلى أرضه وأشجارها، وإلى جميع ما له صلة روحية وفكريّة في أغوار نفسه ودواخلها، وفي آفاق فكره الذي ما كانت مهنة اللصوصية التي ألحقت به لتُخلخِل شيئاً منها.

فبدءاً من بيت (اليائية) الأول، تتجلى روح الحنين عاصفةً وقد أمضَّها الأنين والألم، التي انطلقت به إلى القول، ناشجاً متمنياً :

" ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً بجنبِ الغضا أُزجي القلاصَ النواجيا.."[1]

ثم إلى القولِ المباشر، تعبيراً عن حنينه الجارف إلى أهله حيث يُقيمون:

"دعاني الهوى من أهلِ أودَ وصحبتي بـــذي الطَبَســـينِ فالتفـــتُّ ورائيـــا

---

[1] *شعراء أمويون: 41/1 – الغضا: شجر ينبت في الرمل، النواجي: السراع.*

أجبتُ الهوى لما دعاني، بزفرةٍ تقنَّعت منها أن أُلامَ، ردائيا.." [1]

وهكذا يتذكر ابنته التي بكت قُبيل رحيله مع سعيد بن عثمان (رض) إلى خراسان، ويتذكر أبناءَه وماله والظباء والرجال الذين كانوا شهوداً على فتكه في ساحات الوغى، ثم من يبكي عليه في غربته، حيث لا يجد سوى: السيف والرمح الرديني والأشقر المحبوك (حصانه)، والنسوة المقيمات "بأكناف السُمَينة"، وتفاصيل مختلفة من حياته قبل رحلة الموت تلك، حتى لتكاد القصيدة تكون دستوراً لجميع المقاتلين الذين شاركوا في الفتوحات الإسلامية التي تعاظمت واتّسعت رقعتها وابتعدت، مُشرّقة ومغرّبة، مثلما وصفت (لامية) الشنفرى بـ"دستور الصعاليك"، وهذا بحدِّ ذاته من بين أهم أسباب ذيوع هذه القصيدة وانتشارها، وخلودها أيضاً، على مرّ العصور، مع ما رافقها من آراء واختلافات في الرواية وفي عدد الأبيات، لا بل مع من رأى أسطوريَّتها من حيث قائلها[2]، فضلاً عن الاختلاف عليها كونها من شعر الفتوحات الإسلامية ولا أثر للفتك فيها .. الخ. هذا يعني أنها تُمثّل خلاصة متكاملة لحياة الإنسان العربي الذي كان يعيش جاهليةً قرَّبته من قطّاع الطرق واللصوص المشرّدين، حتى إذا أسلم لله تعالى وآمن، كان عليه – طائعاً أو مكرَهاً – أن يؤدي فريضة الجهاد، وأن تأخذه الفتوحات الإسلامية بعيداً عن أهله المباشرين وقومه وأرضه، وأن يقع مأزوماً في التناقض بين أداء حقوق الدين وواجباته وأداء حقوق الأهل والأحبة، مَنْ كان على شاكلة (ابن الريب) ومثالِه من أبناء الجزيرة العربية والمناطق المجاورة لها. فإذا انتقلْنا إلى غير (مالك) من شعراء هذه الطائفة، ممن كان حنينه في خلال تشرُّده تحديداً، وجدنا في (عُطارد بن قُرّان) واحداً من الأمثلة البارزة في هذا المجال، فهو يقول متذكّراً نجداً ومُعبّراً عن حنينه، لا مجرّد ذكرى وحنين إليها، بل لأن ثمة أسباباً تدعوه إلى ذلك:

"طرِبتَ إلى نجدٍ وما كدتَ تطربُ وهَبَّتْ جنوبٌ مَسُّها لك مُعجِبُ

يمانيةٌ يسري بمسكٍ إذا سرَتْ نسيمٌ لها يُشفي من الداءِ طيِّبُ"[3]

---

[1] أود: موضع ببلاد مازن، الطبسان: كورتان بخراسان .

[2] شعراء أمويون: 18/1 وما بعدها (مع مصادره وهوامشه).

[3] أشعار اللصوص: 103/1 وما بعدها. (وأيضاً مقطّعة الشاعر الأولى في الصفحة نفسها).

فهو – إذاً – مريض من تشرُّدِه ونأيه عن قومه وديارِه وأهله، وأن ريحَ الجنوب اليمانيّة التي هبَت فأطربته إلى نجد، مسَّت من أعماقه مكامن أثارت من خلالها العجب، إذ سرَتْ إليه بالطيب وبالدواء لعلته في آن، وما علَّته إلاّ الحنين نفسه.

في حين نجد (حُريث بن عنّاب) في مُقطّعته التي قالها في حبيبته (حُبّى بنت الأسوَد)، التي كان يهواها ويتحدث إليها، ثم خطبها فوعده أهلها أن يزوّجوه بها، ووعدته ألاّ تجيب إلى تزويج إلاّ به، حتى إذا خطبها رجل من بني ثعل – وكان موسراً – مالت إليه وتركت (حُريثاً)، يقول :

هل حُبُّك اليوم عن شنباءَ مُنصرفٌ وأنت ما عشتَ مجنونٌ بها كلِفُ

ما تذكرُ الدهرَ إلاّ صدَّعتْ كبداً حرّى عليكَ وأذرتْ دمعةً تكِفُ

يدومُ ودّي لمنْ دامتْ مودَّتُه وأصرف النَفْسَ أحياناً فتنصرفُ

يا ويحَ كلِّ محبٍّ كيف أرحمُهُ لأنني عارفٌ صدقَ الذي يصفُ

لا تأمنَنْ بعد (حُبّى) خُلَّةً أبداً على الخيانةِ،إنَّ الخائنَ الطرِفُ.."[1]

إن هذه المقطّعة تبدو من خارجها من أشعار الغزل التقليدية التي شاعت في العصر الأموي، لكننا نحسب أنها في أعماق مفرداتها وصورها – بعد الوقوف على حكاية الشاعر – تنطوي على حنين جارف من نوع جديد، ينطلق من رؤية فكرية تقترب من الحكمة، لاسيما في بيتها الأخير هنا (الخامس) من المقطّعة ذات الأبيات السبعة، إذ لخَّص (حريث) هذا جانباً من الأوضاع الاجتماعية التي سادت في عصره، من خلال حنينه الذي أبداه متألّماً ثائراً، إلى حبيبته (حُبّى)، والذي انتهى به إلى قرار حاسم بأن لا يأمن بعدها أية حبيبة أو صديقة أبداً، إذ خانت العهد معه – أو مع سواه فهو يتحدث إلى نفسه وإلى أمثاله من المحبّين – ما دام الخائن الرئيس هو (الطرفُ)، أي الذي لا يثبت على صاحب رجُلاً كان أم امرأة، وهو يعني في الوقت نفسه الرجل الحديث الشرف (الجاه)، وبهذا قدّم (حريث) حنيناً من نوع جديد، صادراً عن يأس الفقير في مجتمع كان يشهد تحوّلات سياسية واقتصادية لم تكن معروفة من قبل، إذا ما أخذنا برأي د. طه

---

[1] أشعار اللصوص: 139 و 148. تكِفُ: تجري: الطرِفُ: مَن لا يثبت على امرأة أو صاحب.

حسين بشأن دوافع ظهور الشعراء الغزليين – العفيفين بالذات – في العصر الأموي[1]، وإن لم يكن (حريث) هذا محسوباً عليهم إلاّ عبر أبياته هذه.

إن أغلب أبيات الحنين انبعثت لدى هذه الطائفة من الشعراء من خلال ما شاهدوه من الظواهر الطبيعية المتحركة: الحيوانات الأليفة مثل الظباء والطيور والزواحف، أو الظواهر الطبيعية الصامتة: الجبال والبرق والآبار والنخل والأعشاب البرّية[2]، بحيث كاد يلتقي هؤلاء الشعراء مع من سبقهم في العصر السابق للإسلام، أو مع الشعراء الآخرين الذين عاصروهم، لكنّ ثمة اختلافات تشكّل معالم إبداع فكرّية تحديداً تبرز في أشعار هذه الطائفة، تنطلق من طبيعة حياة شعرائها المشرّدة أو التي تقضّى جزءاً منها داخل السجون، البعيدة عن ديارهم، أو القريبة منها.

فهذا (المرّار) في مطوّلته الهمزيّة يبدي حنيناً إلى أهله وديارِه، وقد طاف في مواضع كثيرة مع رفاق له، وقد وصف في تفاصيل تشرّده الكثير من هذه المواضع وأحواله فيها، بحيث ملَّ حتى ثواء المقيل بينهما، مثلما يقول:

إلى أن مللتُ ثواءَ المقيل وكنتُ ملولاً لطولِ الثَّواءِ .."

ثم يختتم رحلته – وقصيدته معاً – ببيت بالغ الجدّة من الناحية الفكرية، يصف فيه رحلته – ونفسه بالضرورة – وقد آذنت أن تبلغ به ديار قومه، يقول فيه :

" وقضَّت مآربَ أسفارِها وحُبُّ الإيابِ كحُبِّ الشفاء "[3]

فهو – أي المرّار – جعل من حُبّ الإياب قريناً لحُبِّ الإنسان الشفاء، سواء من مرضٍ ألمَّ به أو من علّة الحنين على السواء، وكلاهما قد يؤدي إلى الهلاك، وهذا رأي في حُبِّ الديار يُشكل بحدِّ ذاته موقفاً فكرياً لم يبلغه أحد، على ما نظن .

وللمرّار أبيات كثيرة تؤكد ألمه من حالة التغرّب التي اضطرَّ إليها، وحنينه الآخذ منه كل مأخذ، مثل قوله:

---

[1] حديث الأربعاء: 185/1 وما بعدها .

[2] إسماعيل أحمد شحادة، وصف الطبيعة في الشعر الأموي، الفصلان الأول والثاني (وفيهما أبيات لشعراء من هذه الطائفة ولمعاصريهم).

[3] شعراء أمويون: 434/2 وما بعدها .

" وأني بتهبابِ الرياحِ موكَّلٌ طروبٌ إذا هبَّتْ عليَّ جَنوبُ

وإن هبَّ عُلويُّ الرياحِ وجدتني كأنّي لعُلويّ الرياحِ نَسيبُ

وإنَّ الكثيبَ الفردَ من جانبِ الحِمى إليَّ وإن لم آتِهِ لحبيبُ...."[1]

فالرياح الجنوبية والشمالية تكفي لبعث ما اعتمل في أعماقه من حنين، والكثيب الفرد القريب من دياره يبقى حبيباً أثيراً لديه وإن نأى عنه وأبعد، وفي أشعاره المزيد من أمثال هذه[2].

ولعل أبرز معاني الحنين إلى الأهل والأحباب، وأكثرها ملاءمة مع القضايا الرئيسة التي تهمّنا، أي ما يشكل جدّة مضمونية وإبداعاً فكرياً في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، مما له علاقة بظروف العصر الأموي وأحواله، ما أطلقه الشعراء من مشاعر حنين لابتعادهم عن ديارهم، في مناطق وديار أبعد من تلك التي كان يعرفها المشرّدون قبلهم، إذ اتّسعت رقعة الدولة العربية الإسلامية وامتدت أطرافها منذ عصر صدر الإسلام من جهة[3] أو ما أطلقوه من داخل سجنهم ونتيجةً لما عانَوه فيها من ظروف قاسية من بينها – في حدود ما يقتضيه عنوان هذا القسم من الفصل – حنينهم الذي استبدَّ وتعاظم، حتى بدا معادلاً موضوعياً فرض نفسه عليهم لهذا السبب، الذي أبعدهم عن أهلهم وديارهم، من جهة ثانية.

ويبدو (الأحيمر السعدي) مثلاً متميّزاً على الحالة الأولى، حين وجد نفسه في مواجهة نخلة – أو مجموعة منها – في بعض مناطق إقليم "خوزستان" من بلاد فارس "عربستان حالياً " التي فتحها المسلمون وصارت جزءاً طبيعياً من الدولة العربية الإسلامية في العصر الأموي، فما كان منه إلاّ إطلاق مواجده ومواجعه من مكامنها، حنيناً وأنيناً محسوسَين مقرونَين بدعاء مما تعارف عليه الشعراء قبله، قائلاً:

---

(1) م. ن: 438/2 .

(2) م. ن: 430/2 (بشأن دراسته للشاعر)، وأيضاً: 442 و 450 و 454 و 462 و 474 (القصائد والمقطعات) .

(3) راجع: أيهم عباس القيسي، شعر العقيدة في عصر صدر الإسلام، 209 وما بعدها. وأيضاً: محمد إبراهيم حَوَّر، الحنين إلى الوطن في الأدب العربي: 132–142 و 149 وما بعدها .

" أيا نخلات الكرْمِ لا زال رائحا عليكنَّ مُنهلٌ الغمامِ مطيرُ

سُقيتُنَّ – ما دامت بنجدِ نخلةٌ – عوامَر تجري بينكنَّ بحورُ

سقيتُنَّ – ما دامت بنجدِ وشيجةٌ – ولا زال يسعى بينكنَّ غديرُ .. "[1]

مما يعني إن تلك النخلة تحوّلت في عقله وضميره وفي أعماق روحه إلى رمزٍ حيّ للأهل والأحبّة والديار، فاستحقت هذا الدعاء الحار منه، الذي ماثل به مَن سبقه من الشعراء، ولكنه اختلف – بلا شك – في ظروف إطلاقه وأسبابها معهم، وهي الظروف والأسباب التي استجدّت والتي لخَصتها (يائية) مالك بن الريب خير تلخيص، وإن اختلفت الأسباب الحقيقية بين الشاعرَين .

أما الحنين الطالع من رحِم السجون فأمره يختلف، واختلافه هنا جوهري، لأن السجون نفسها لم تكن معروفة بأشكالها وأساليب التعامل في داخلها قبل العصر الأموي، وفي أشعار كلٍ من القتّال الكلابي والمرّار الفقعسي وطهمان الكلابي وجعفر بن علبة والخطيم المحرزي وجحدر المحرزي ويعلى الأحول والسمهري العكلي وعبيد الله بن الحر الجعفي والعنبري.

فالقتّال الكلابي المحبوس في سجن المدينة في أيام الخليفة (مروان بن الحكم)، يحن إلى أُميمة – رمز الحبيبة – فينظر قُبيل ارتفاع الشمس في الأفق، إلى ظُعُنٍ أظهرها له خياله عندما أبرز له الليل المؤذن بالرحيل بعض المعالم من جبل (سَلَع) أمامه، ويرتفع من أعماقه معها ما يشبه الأنين، في قوله:

" ألا حبّذا تلك الديارُ وأهلُها لو أن عذابي بالمدينة ينجلي "

ومن خيال تلك الديار المحبّبة التي يُبعده عنها وجوده في السجن، يتنقّل الشاعر في أماكن عدة على راحلة وهميّة، ويتذكر كيف شبَّت أمامه وأصحابه "نار لليلى" يُذكّي جمرها بعودِ وقَرنفل، حتى ليكاد يصرخ، أو ربما صرخ بالفعل :

" أقول لأصحابي الحديدَ تَرَوَّحوا إلى نارِ ليلى بالعقوبَينِ نصطلي

يُضيءُ سناها وجهَ ليلى، كأنما يُضيءُ سناها وجه أدماءَ مُغزِلِ.. [2]

---

[1] أشعار اللصوص: 97/1. الوشيجة: عرق الشجر .

[2] القتّال الكلابي، ديوانه: 73. العقوبان: مكانان. أدماء مغزل: ظبية.

وقد يبدو (القتّال) في قصيدته هذه مماثلاً لجميع المحبّين النائين عن محبوباتهم، لكنّ نفثته الشاكية عذابه في سجن المدينة تجعل من حالته النفسية أشدّ انفجاراً، لثقل الأسى الذي كان يُعانيه، مثلما تؤكده القصيدة.

ولعل (المرّار) أقدر الشعراء الذين ذكروا حنينهم إلى الأهل، لا من داخل السجن، بل بعد هربه منه وترْكه أخاه (بدراً) يموت في داخله، تعبيراً عن مضمون فكري بالغ الجدّة والإبداع، في قوله الوافي المختصر جداً:

" ألا يا لَقومي للتجلُّدِ والصبرِ وللقَدرِ الساري إليكَ وما تدري

وللشيءِ تنساهُ وتذكرُ غيرَه وللشيءِ لا تنساهُ إلاّ على ذكرِ.. [1]

إذ قدّم – في البيت الثاني تحديداً – معادلة فكرية غير مسبوقة تماماً، تمثّل حكمةً لم يبلغها سواه لحالة التذكّر والنسيان الملازمة للإنسان في كل زمان ومكان. لقد نفث (المرّار) نفثة من أعماق روحه المكلومة بفَقْد أخيه (بدر) لم تحمل معنى الحنين وحده، بل شخَّصت فكرة فلسفية عميقة عنه، لاسيما إذ اقترن هذا الحنين بالتجلُّد والصبر، في مواجهة القدَر الإنساني الحتم، الذي يسري بالنهاية المكتوبة على البشر، من دون أن يدري الإنسان متى وكيف، لأنه كان قد نسيَ القدَر بين أشيائه الكثيرة، وذكر غيره باهتمام أكبر، بينما تذُكِّرهُ هذه الأشياء الأخرى –باستمرار – بما يرغب في نسيانه، ومنها هذا القدَر نفسه الذي يُطلُّ على الإنسان من حيث لا يحتسب.

و (المرّار) بعد هذا لا يحن إلى حبيبة أو أهل في سجنه – أو خارجه – بل يُطلق في قومه صرخةً مدويّة ليرفعوا نارَه أمام السارين في آخر الليل، ليهتدوا إليها ويُقروهم عندها ضيوفاً، وفي هذا يقول:

" آليتُ لا أُخفي إذا الليلُ جنّني سنا النارِ عن سارٍ ولا مُتَنوَّرِ

فيا موقدَيْ ناري ارفعاها لعلّها تضيءُ لسارٍ آخر الليل مُقترِ

إذا قال: من أنتم ؟ ليعرفَ أهلَها رفعتُ لـه بأسمي ولم أتنكّرِ .."[2]

أي أنه يحنُّ إلى كرمِه وضيوفه، ولا يخشى غريباً يطرق الأرض قريباً منه،

---

[1] شعراء أمويون: 450/2 .

[2] شعراء أمويون: 452/2 .

بل يرفع له اسمه ولا يتنكر، وهو المطلوب ولا شك، وعليه – لو كان شأن سواه من المطلوبين – أن يتخفّى عن عيون السلطة وشرطتها أو المتعاونين معها في القبض على الجناة .

أما (طَهمان الكلابي) فيتذكر (ليلاه) و(أُمَيمته) في إحدى مطوّلاته وإحدى قصائده القصيرة:

" لعلَّكَ بعد القَيد والسجنِ أن تُرى تمرُّ على ليلى وأنتَ طليقُ .. "[1]

فهو آملٌ تُعذّبه الذكريات وتُبلغه حتفَه – أو تكاد – وقد أغلق عليه السجن أبوابَه، وأوثقت خطواته إلى الحبيبة القيود، لكنه يتخفّف بأمله بلقائها من عذابه، لا بل أنه وهو على تلك الحالة، يُهوّن من شعوره بالألم والشكوى مما هو فيه، إذ يُنَبّأُ بمرض (ليلاه) في العراق وهو لا يستطيع لها شيئاً، وبالرغم من ذلك يلجأ إلى الدعاء لها، وينشغل بها عن همومه وآلامه، قائلاً :

" سقى اللهُ مرضى بالعراقِ فإنني على كلِّ شاكٍ بالعراقِ شفيقُ.." [2]

ومن ظريف ما تحدث عنه (طهمان) في أشعاره التي تدخل ضمن عنوان هذا الجزء من الفصل الثاني، ما أنشده الخليفة عبد الملك بن مروان، شاكياً إليه ما صنَعه به أحد ولاة أبيه (مروان بن الحكم) – وكان قطع يد طهمان اليمنى، إذ بعد أن يتحدث عن يدِه التي قُطعت، يقول :

" دعَتْ لبني مروان بالنصرِ والهُدى شِمالُ كريمٍ زايلَتْها يمينُها

وإنَّ شِمالاً زايلَتْها يمينُها لَباقٍ عليها في الحياةِ حنينُها .." [3]

جاعلاً يَده اليسرى دائمةَ الحنين لأُختها اليُمنى، وهي فكرة بارعة تشير إلى مدى ذكاء هذا الشاعر في تسويغ شكواه إلى الخليفة، فهو لم يتألم لفقدها – أي يده اليمنى – إلاّ لما تقدّمه من خدماتٍ ناقصةٍ يَدُه اليسرى، التي بقيت وحدَها تدعو للخليفة واخوته بالنصر والهدى، مثلما بقيت تحنُّ إلى تلك اليد المقطوعة

---

[1] أشعار اللصوص: 461/2 وما بعدها.
[2] م. ن: ص. ن. (وأيضا: ص 463 و 464 و 466).
[3] أشعار اللصوص: 2:466 وما بعدها.

كذلك[1].

أما (جعفر بن علبة) فيقدم حالة حنين من نوع ظريف أيضاً، إذ يُبديه الشاعر عِبْرَ خياله المتوقّد وقد رأى هواه " مع الركب اليماني مصعد " بينما جسمه في سجن مكة الذي حُبِس في داخله، وعن هذه الحبيبة التي حنَّ إليها في سجنه يضيف قائلاً :

" عجبتُ لمسراها وأنّى تخلَّصتْ إليَّ وبابُ السجنِ دونيَ مُغلَقُ

أَلَمَّتْ فحيَّتْ ثم قامتْ فودَّعت فلما تولَّتْ كادتِ النفسُ تزهقُ.." [2]

لكنَّ خياله هذا يُنسيه – مثلما يبدو من بقية المقطعّة – أنّها تركته حتى كادت نفْسُه تذهب، إذ سرعان ما يواصل حديثاً ظريفاً معها، يؤكد فيه أن ما آل إليه أمره لا يُخيفه، لاسيما لخشيته من أن تزهقَ نفْسُه، لأنه اعترته صَبابةُ من هواها، لأنه أصلاً كان يفعل الشيء نفسَهُ إذ هو مُطلق !، وهو تسويغ لحنينه المقترن بالخوف على درجة كبيرة من الذكاء .

أما (الخطيم المحرزي) فتزخر أشعاره بالحنين إلى أهله وأحبابه وديارِه، وبمعاني التغرُّب المتعاظم في نفسه. وقد قدّم الدكتور نوري القيسي دراسة وافية عنه وعن (السمهري) و(جحدر) و (عبيد الله بن الحر)، لاسيما بشأن تقصّي صور الحنين ومعانيه في أشعارهم، وأبعاده النفسية والفكرية التي تراوحت بين الرغبة في النجاة من السجن، وحُبّ الحرية والتمسُّك بالأرض والقبيلة، تمسُّكاً لا يعد له أي مكان آخر، حتى الشام وعمّان – بالنسبة للخطيم – وقراهما وجبالهما، مثلما في قوله :

" أعوذُ بربّي أن أرى الشامَ بعدها وعَمّانَ ما غَنّى الحَمامُ وغرَّدا "[3]

أو بين الرغبة في تحويل الهموم التي تعاود السجين في داخل سجنه، إلى معادل الزوّار والمحبّين الذين يعودون الشاعر، مثلما في قول جحدر :

" إن الهمومَ إذا عادَتْكَ واردة إنْ لم تُفرَّجْ لها وزْدٌ بأصدارِ

---

[1] ولعبد الله بن سبرة الحرشي، أحد فتّاك الإسلام مقطعّة يتحدث فيها عن مأساة يده التي قطعت في إحدى المعارك مع الروم. ينظر: أبو علي القالي، الأمالي: 47/1 وما بعدها.

[2] أشعار اللصوص: 565/2 وما بعدها.

[3] شعراء أمويون: 264/1 .

كانت عليك سَقاماً تستكين لـه وأنصَبَتْكَ لحاجاتٍ وأذكارِ"[1]

أو بين التعبير المكلوم عن شدّة الحرمان من البيت والأهل والحبيبة، والتعلّل بالأطياف التي تطرق أبواب السجن، والتي تقتحم على الشاعر السجين الجدران المغلقة من حوله، أو نفسه المغلقة على اليأس، مثلما في قول السمهري:

" ألا أيُّها البيتُ الذي أنا هاجرُهْ فلا البيتُ منسيٌ ولا أنا زائرُهْ

ألا طرقَتْ ليلى وساقي رهينـةٌ بأَشهبَ مشدودٍ عَلـيَّ مسامرُهْ" [2]

أو بين الرغبة في معاودة ما انقطع من أحوال الشاعر: قتال الباسل وتحدّيه لخصومه، وإبداء مواقف الكرم والشهامة، مثلما عبّر عن ذلك (ابن الحر) في قوله:

" وإنيَّ من قومٍ سيُذكر فيهم بلائي إذا ما غصَّ بالماءِ شارِبُهْ

كأنَّ عبيدَ الله لم يُمْسِ ليلـةً مُوَطّنةً تحت الشروحِ جنائِبُهْ"[3]

ويستدعي الحديث عن الجدّة والابتكار في المضامين الفكرية والموضوعية، التوقّف قليلاً عند (العنبري)، الذي بلغ به حنينه المتفجّر، وهو سجين خوفه الذي بالغ في التعبير عنه، وقد بلغ منه مكاناً واسعاً في أعماقه حدّ اليأس، فراح يخاطب جملَه قائلاً :

" أيا جَمَلي إن أنتَ زربتَ بلادَها برَحلي وأجلادي فأنت مُحرَّرُ

وهل جَمَلٌ مُجتابُ ما حالَ دونَها من الأرضِ أو ريحٌ تروح وتُبكِرُ

وكيف تُرَجّيها وقد حال دونَها من الأرضِ مخشيُّ التنائفِ مُذعِرُ؟..[4]

لقد اضطر – إذاً – أن يلجأ إلى جَمَله لإبلاغِه ما لا يستطيع بلوغَه من

---

[1] *م. ن: 175/1 .*

[2] *م. ن: 143/1 .*

[3] *شعراء أمويون: 93/1. ووردت (السروج) بدلاً من (الشروح)، ينظر: الملوحي، أشعار اللصوص: 253/1 وهي أصوب.*

[4] *م. ن: 1:213 وما بعدها – التنائف: البراري المقفرة.*

رغبته في زيارة ديار حبيبته، لا بل تمنّى أن تذهب إليها ريحٌ – من دونه – لتزورها، لكنَّ (العنبري) سرعان ما يُدرك استحالة تحقُّق ما يتمنّى، لأن البراري الموحشة (التنائف) تحول بينه وبينها، في سجنه ذاك الذي رهن نفسه إليه خشية من عقاب السلطة.

إن (العنبري) استطراداً، أسبغ على الجَمل صفةً إنسانيةً، فحادثه ووعده بتحريره: وهي صورة من صور الإبداع الفكري لدى هذا الشاعر، كونها تؤكّد مدى تجذُّر الروح الإنسانية التي كانت تطبع حياته بطابعها، والتي زادت من أُلفتِه وتآلفه مع الحيوان والأشياء من حوله مقابل خوفه المتعاظم من الناس، وهي أيضاً صورة من صور أثر الارتباط الوثيق بين الشاعر وبيئته، بما فيها من حيوان أليف ومتوحش.

إن صورة علاقة الإنسان بالحيوان ظهرت من قبل في الشعر العربي، في العصر السابق للإسلام، تحديداً، وإن كانت معكوسة المعنى، مثلما فعل الشاعر (ضمرة بن ضمرة النهشلي) عندما انتزع عن إبله الصفة الإنسانية في مجال تأكيده عدم اهتمام إبله به بعد موته، مثلما في قوله :

" أرأيتَ إن صرخَتْ بليلٍ هامتي وخرجتُ منها عارياً أثوابي

هل تخمِشَنْ إبلي عليَّ وجوهَها أو تعصِبَنَّ رؤوسَها بسِلابِ ؟ "[1]

وكذلك عندما انتزع الشاعر (النابغة الجعدي) عن إبلهِ الصفة نفسها، في صورة مماثلة، بقوله :

" أرأيتَ إن بكرتْ بليلٍ هامتي وخرجتُ منها بالياً أوصالي

هل تخمِشَنْ إبلي عليَّ وجوهَها أو تضربَنَّ رؤوسَها بمآلي؟ "[2]

فقد أكد الشاعران معاً أن المال – وبضمنه الإبل – لا يغني المرء عن أهله وأصدقائه، لاسيما عند دنوِّ أجله وانتهاء حياته.

---

[1] الشعر والشعراء: 211/1. (وأيضاً: أبو تمام، الوحشيات: 256).
[2] شعر النابغة الجعدي: 266.

3- عَذابات السجن

تُعدُّ موضوعة السجن في الشعر العربي عامّة، موضوعةً طريفة ظهرت من خلال طائفة الشعراء الفتّاك واللصوص في العصر الأموي، هذا العصر الذي شهد بدايات ترسيخ أسس الدولة العربية الإسلامية، سواء بنظام الحكم الشبيه بالملكية الوراثية بالنسبة للخلافة، وما رافقه من نظام إداري (الدواوين المتخصصة)، وتطوير ما ظهر من دواوين في عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم، ولاسيما في زمن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض)، أو من خلال تقسيم الدولة التي اتسعت رقعتها الجغرافية، إلى ولايات وتعيين الولاة والعمّال عليها وتأسيس السجون فيها .. الخ .

لقد برزت موضوعة السجون بأسمائها ومواقعها ووصف الحياة في داخلها، والوسائل المستخدمة للتقييد أو المعاقبة فيها، فضلاً عن أنواع العقاب والظروف والمعاناة النفسية والجسدية، في الكثير من أشعار هذه الطائفة، لكونهم أوّل مَن جرّب الحياة في أعماقها، خلف أبوابها الموصدة وبين جدرانها، وكانت حياة غير مسبوقة من قبل، وكانت غريبة عكست وطأة ثقيلة على مَنْ عاشَها أو تعرّض لها.

صحيح أن السجون كانت معروفة قبل العصر الأموي، لكنّها لم تكن سوى إحدى غرف بيت الخليفة أو الوالي أو على شكل حُفر أو آبار مظلمة، يُلقى فيها المسجون إلى حين مجيء أحد القضاءَين: الأجَل أو الفرج، إذا ما تذكّره حاكمه أو ذكّر بوجوده في السجن، أو قدم التماساً واستعطافاً إلى أُولي الأمر لإخلاء سبيله[1]، مثلما ذكرت المصادر من شأن الشاعر (الحُطيئة) الذي استعطف الخليفة عمر بن الخطاب (رض) حين سجنه لهجائه الزبرقان بن بدر، في أبيات شهيرة، منها قوله يذكر إلقاء الخليفة له في " قعر مُظلمة ":

" ماذا تقولُ لأفراخٍ بذي مرَخٍ زُغْبُ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شَجرُ

ألقيتَ كاسبَهم في قعرِ مُظلمةٍ فأغفر عليك سلامُ اللهِ يا عُمَرُ.." [2]

---

[1] *راجع: د. ناصح الصمد، السجون وأثرها في الآداب العربية :235. (وأيضاً د. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي: 335).*

[2] *الحطيئة، ديوانه: 208. وأيضاً: محمد إبراهيم حُوَّر، الحنين إلى الوطن: 146 وما بعدها. وأيضاً: ابن مفرغ الحميري، ديوانه: 124 وما بعدها.*

بيد أن موضوعة السجن هذه تفرّعت عنها في أشعار الفتّاك واللصوص، موضوعات تناولنا قسماً منها في القسم السابق من هذا الفصل الخاص بالحنين إلى الأهل والأحباب، وسنتناول القسم الآخر في الجزء التالي، الخاص بموضوعة (الإيمان والحكمة). أما في هذا القسم فسنقتصر على ما يتعلق بوصف السجون وأوضاع الشعراء فيها، والعذابات التي لحقت بهم من جرّاء ظروف السجن ومعاناتهم في داخله .

و(القتّال الكلابي) أول هؤلاء الشعراء، فهو مثلما ذكرنا كان قد حُبس في سجن المدينة، لكنّه لم يتحمّل السجن فقتل سجّانه وهرب، وهذه الحادثة بحدِّ ذاتها جديدة في الحياة العامّة، وفيها يقول:

" ولمّا رأيتُ البابَ قد حيلَ دونَه وخفتُ لحاقاً من كتابٍ مؤجّلِ

ردَدْتُ على المكروه نفْساً شريسةً إذا وُطِّنتْ لم تستقِدْ للتذلُّلِ

وكالئُ بابِ السجنِ ليس بِمُنْتَه وكان فراري منه ليس بمؤتلي..." [1]

فالقضية – أولاً – تتلخص في شعور (القتّال) بدنو أجله خلف الباب الموصد عليه، وهو ذو نفْس شديدة الشراسة لم تعتدْ الانقياد للذل، وحارس باب السجن أو مراقبه (الكالئ) لا يغادره، لذا كان فرارهِ أمراً مفروغاً منه في عقله وفي دخيلة نفسه، فهي موضوعة شعرية جديدة تماماً، عبّر عنها الشاعر بدقة نفسية وفكرية بالغة، يزيد من براعته في عرضها ما تستكمله من وصف علاقته بهذا الحارس، إذ يقول:

" إذا قلتُ رفِّهْني من السجنِ ساعةً تدارِكْ بها نُعمى عليَّ وأفضلِ

يشدُّ وثاقي عابساً ويتلُّني إلى حَلَقاتٍ في عمودٍ مُرَمّلِ"[2]

وهذه القضية – ثانياً – تتلخص في رغبة (القتّال) في الحصول على ساعة راحة، التي تقاطعت مع عمل الحارس، الذي سرعان ما يزداد عبوساً وهو يشد وثاق سجينه ويجرّه بعنف. ويقيّده إلى حلقاتٍ في عمود ملطّخٍ بالدم، ليزيد الشاعر

---

(1) ديوانه: 74. شريسة: ذات شراسة شديدة.

(2) يتل: يجرُّ بعنف، مرمل: مُلطّخ بالدم .

من صورة عذابه بشاعةً، ويُسوِّغ قتله الحارس وفراره من السجن، مزيداً من التسويغ.

في مقابل حال (القتّال) العنيف ووضعه النفسي والفكري المعقّد من السجن وهو البدوي الذي تصفه المصادر بالفروسية والشجاعة، والذي سبقت الإشارة إلى أنه كان مثالاً للصورة المتطرفة "لمقاومة كل ما سنّته الدولة من تنظيمات.."، يقف (جعفر بن علبة) في سجنه موقفاً مغايراً تماماً، فهو في مقطعّةٍ له يحرّض أخاه (ماعزا)، بعد أن يصف حاله داخل السجن، حيث يقوم على حراسته ثلاثة حراس فضلاً عن قيوده التي تمنعه من السير قليلاً أو الاضطجاع، لصليلها المزعج، دافعاً إيّاه إلى التوجُّه إلى السلطة للنظر في أمره، قائلاً:

" ولو بكَ كانتْ لأبتعثتُ مطيَّتي يعودُ الحفا أخفافَها وتجولُ

إلى العدلِ حتى يصدرَ الأمر مَصدراً وتبرأ منكم قالةٌ وعذولُ"[1]

معبّراً عن موقف أخلاقي واجتماعي، فضلاً عن موقفه الفكري والنفسي، من الالتزام بأوامر الدولة، إذ أنه متيقن من براءته – إذا حوكم –، وتبرئته هذه ستمنع عن أهله الأقاويل وعذل العاذلين، وهذه قضية جديدة بالفعل تُسجّل لهذا الشاعر الفاتك .

ولجعفر – في مقطّعةٍ أُخرى – صورة أطرف وأظرف في التعبير عن حياته في داخل السجن (سجن دُوران)، فهو ينقل ما يجري إذا أظلم الليل، فيتحدث عن قيام الحارس بالدَوران عليهم حتى الصباح بنشاط وحماسة، لينتهي إلى تقرير موقفه الذي يستدعي صبر الشجاع الكريم والتذلُّل – عن رضا – لأُولي أمره، قائلاً :

" وحرّاسُ سوءٍ ما ينامون حولَه فكيف لمظلومٍ بحيلةِ محتالِ ؟

ويصبر فيه ذو الشجاعةِ والندى على الذلِّ: للمأمورِ والعِلجِ والوالي "[2]

مؤكداً التزامه بأوامر السلطة ومن يُمثّلُها – وهم ثلاثة هنا – صابراً طائعاً شاعراً بالظلم لكنه لا يملك حيلةً في مواجهته.

---

[1] أشعار اللصوص: 567/2 .

[2] أشعار اللصوص: 568/2 .

ويشترك كلٌّ من: السمهري العكلي، وعُطارد بن قُرّان، في التعرُّض لوصف أحوال السجناء وما يُقاسونه من عذابات مُرّة خلف القضبان والجدران العالية، وفي إطلاق مكنون الألم للقسوة التي يتعرضون لها على أيدي الحدّادين (السجّانين)، لاسيما وقد اقترن هذا الألم بالشعور النفسي والفكري بالظلم من جهة، وبوجود نوع من التعامل الذي يُبديه حرّاس السجون، وهم يفرّقون بين المسجونين، بالقسوة الشديدة على الكرام منهم والتساهل مع اللئام، فضلاً عن الخوف – حدَّ الرعب – من هؤلاء السجَانين القُساة، من جهة ثانية.

فهذا (السمهري) الذي أشار الدكتور نوري القيسي إلى شدة يأسه من جرّاء مواقف قبيلته (عُكل) منه وتركها إياه ينوء بتحمُّل مصاعب السجن، بالرغم من مواقفه هو المُدافعة عن القبيلة، يقول واصفاً حال رفاقه في السجن:

" لقد جمعَ الحدّادُ بين عصابةٍ تساءَلُ في الأسجانِ ماذا ذنوبُها ؟

مُقرَّنةُ الأقدامِ في السجن تشتكي طنابيبَ قد أمستْ مُبيناً علوبُها

بمنزلةٍ، أمّا اللئيم فآمِنٌ بها، وكرام القومِ بادٍ شحوبُها

إذا حَرسيٌّ قعقع البابَ أرعدتْ فرائص أقوامٍ، وطارتْ قلوبُها.." [1]

وعند النظر في بعض شعر (عُطارد) بهذا الخصوص، سنجده يُعبِّر مرة عن مقارنة بين حاله وحال سجّانه، فيقول:

" يقودُني الأخشنُ الحدّادُ مؤتزِراً يمشي العِرضنةَ مختالاً بتقييدي

إني وأخشنَ في (حجر) لَمُختلفا حالٍ، وما ناعمٌ حالاً كمجهودِ

ونحن في عُصبةٍ عضَّ الحديدُ بهم من مُشتَكٍ كبْلَهُ منهم ومصفودِ.." [2]

في حين يُعبّر مرة ثانيةً عن ملَله إذ يطول عليه الليل داخل السجن، فيبقى

---

[1] شعراء أمويون: 129/1 و 141. (وأيضاً: أشعار اللصوص: 31/1 وما بعدها).
طنابيب: حبال الخباء. وأوردها الملوحي (ظنابيب) وهو حرف العظم اليابس من الساق.
[2] أشعار اللصوص: 1:104. العرضنة: المشي بتكبُّر وعجرفة.

جالساً لا يستطيع حراكاً لاسيما أنه كان مقيَّداً إلى صاحبٍ له ما إن يتحرك حتى ترنَّ قيوده، وفي هذه الحالة يقول :

" يطولُ عليَّ الليلُ حتى أَملَّهُ فأجلس والنهديُّ عنديض جالسُ

كلانا به كبْلانِ يرسُفُ فيهما ومُستحكِمُ الأقفالِ أسمرُ يابسُ

إذا ما ابنُ ضَبَّاحٍ أَرنَتْ كبولـهُ تطنُّ على ساقَ وهْناً وساوِسُ.." [1]

وهي صورة لا تحتاج إلى شرحٍ أو تعليقٍ، لوضوحها ودلالتها النفسية والعقلية البيّنة.

وثمّة في هذه الموضوعة – موضوعة عذابات السجن – ما يتعلق بما استجدَّ لدى بعض الشعراء من مواقفَ جديدةٍ بإزاء قبائلهم، وهي مواقف تراوحت بين الرغبة في إبلاغ الشاعر لأصحابه وقومه بأحواله في داخل السجن، وبين لوم القبيلة والتعبير عن المرارة من مواقفها، التي أظهرت لا مبالاتها تجاه أحد أفرادها الذين خدموها قبل دخول السجن، وبين توجيه النُصح للقبيلة وقد تخلَّت عن واحد من فرسانها ووجوهها البارزين.

ولعل خير مثال على الموقف الأول، يقدّمه (عبيد الله بن الحر) في قوله :

" مَنْ مبلغُ الفتيان إن أخاهُمُ أتى دونَهُ بابٌ منيعٌ وحاجبُهْ

بمنزلةٍ ما كان يرضى بمثلِها إذا قام عنَّتْهُ كبولٌ تُجاوِبُهْ.." [2]

الذي يُنبّه أصحابه على وضعه المر في السجن، لاسيما ما يُسمّيه بـ" المنزلة " الجديدة التي لم يألفها – وهو الفارس الفاتك الشجاع – ولا يرضى بمثلها، فكيف وقد وجد نفسه مُكرهاً عليها ولا يملك قدرة نفسية أو عقلية على تحمُّلها – بل تصوُّرها – مثلما يؤكد. أما مثال الموقف الثاني، فيعبِّر عنه (السمهري العكلي) في قوله:

" ألا ليتَني من غير عُكلِ قبيلتي ولم أدر ما شُبّانُ عُكلِ وشيبُها

---

[1] م. ن: 1:104 وما بعدها. الكبل: القيد. ابن ضبّاح: زميله في السجن.

[2] شعراء أمويون: 93/1. وقد أورد الملوحي عبارة (باب شديد) بدل من (باب منيع): 252/1 وهامشها.

قُبيلّةٌ لا يقرعُ البابَ وفْدُها بخيرٍ، ولا يأتي السَدادَ خطيبُها

فإن تكُ عُكلُ سرَّها ما أصابني فقد كنتُ مصبوباً على مَنْ يَريبها"[1]

فقد بلغت حالة اليأس الشديد من الشاعر درجة تمنّى فيها التخلّي عن قبيلته، لا بل جعلت قبيلته تصغر في عين رأسه وعقله، وليس من سديد رأي لدى خطيبها، وفي هذا الموقف النفسي والفكري منتهى الألم من قومه والاستهانة بهم، وهو موقف جديد غير مسبوق أملته عليه حاله في داخل السجن من جهة وأملته على قبيلته – من جهة ثانية مثلما يظهر – مواقفها من السلطة الأموية وممثّليها ومواقف السلطة منها. في حين يقدم (جحدر المحرزي) المثال على الموقف الثالث، فهو يخاطب قومه من خلف جدران السجن، متوسلاً بهم ناصحاً لهم، لكي يقوموا لنجدته في محنته داخل السجن، لا من أجل رغبته في الخلاص والحريّة حسب، بل من أجلهم إذ لن يجدوا من يحلُّ في عظائم الأمور، وفي هذا يقول:

" بني محرزٍ مَنْ تجعلون خليفتي إذا نابَكُمْ يوماً جسيمٌ من الأمر..

بني محرزٍ إن تكنسِ الوحشُ بينكم وبيني، ويَبعُدْ من قبورِكُمُ قبري

فقد كنتُ أنهي عنكمُ كلَّ ظالمٍ وأدفعُ عنكم باليدينِ وبالنحرِ.." [2]

لكنه – مثلما يتّضح من شعره – يلجأ إلى غير قومه بعد أن يُمضُّه اليأسُ من الاستجابة إلى نصحه لهم، فيوجّه خطاباً شعرياً آخر إلى والي اليمامة (إبراهيم بن عربي)، يُبدي فيه حنيناً إلى قومه، ويتحدث عن حالته الجديدة خلف قضبان السجن بعد تلصُّصِه في القفار والأمصار، إذ يقول بهذا الخصوص :

" فصرتُ في السجنِ والحرّاس تحرِسُني بعد التَلصُّصِ في برٍّ وأمصارِ

وسَيْرِ حرفٍ تجوبُ الليلَ جافلةً عَوْمَ السفينةِ في ذي اللجَّةِ الجاري.."[3]

ويخاطب نفسه خطاب الصابر المُحتسب، قبل أن يتوجَّه بشكواه إلى هذا

---

[1] شعراء أمويون: 141/1 وما بعدها وهوامشها بشأن إختلاف بعض الروايات.
[2] م. ن: 260/1، تكنس الوحش: تتخذ لها كناساً، ويكنّى بها عن الفُرقة.
[3] م. ن: 175.

الوالي طامحاً أن يُنعم عليه بالعفو، مادحاً إيّاه على حُسن إدارته لشؤون اليمامة وأحوالها.

ويقدم (المرار الفقعسي) صورة أخرى جديدة أيضاً حين يُخاطب واليَيْ سجن اليمامة لكي يُطلقاه من سجنه، ويرى في الوقت نفسه أنهما إن فعَلا ذلك سيحمدهما، وهو أكثر من مجرد شكرهما وهما بغنى عن الشكر، فهو يقول:

" فيا واليَيْ سجنِ اليمامةِ أطلِقا أسيرَكُما ينظُرْ إلى البرقِ ما يَفْري

فإن تفعلا أحمَدْكما، ولقد أرى بأنكُما لا ينبغي لكُما شُكري.." [1]

وهو في هذا يُعبّر عن موقفِ آخر على العكس من موقف (جحدر) من والي اليمامة نفسه بما يُشير إلى اختلاف وجهتّيْ نظرهما وموقفهما النفسي والفكري من مسألة سجنهما، وهذا ما يؤكد تمتُّع هذين الشاعرَين بشيءٍ من الحريّة في مخاطبتهما لوالي اليمامة، في الأقل.

إن وجود عدد من شعراء هذه الطائفة في سجون الدولة الأموية، عكس جانباً فكرياً ونفسياً مهمّاً، وهو الجانب المتعلق بإبداء الحكمة والتعقُّل والنَفَس الإيماني والاعتداد بالنَفِس، مثلما سيتوضح ذلك في الفقرتين التاليتين .

4- الإيمان والحكمة

ابتداءً لابد من القول إنه إذا كان التشرد ودخول السجن من أبرز البواعث على الخوف والحنين إلى الأهل والديار، مثلما قرّرنا في الصفحات السابقة، فالخوف تحديداً كان بدوره باعثاً على بروز موضوعة الإيمان والحكمة في أشعار هذه الطائفة وهي موضوعة جديدة تماماً من ناحيتّيْ: المضمون والبُعد الفكري والنفسي لدى عدد من هؤلاء الشعراء، تستحق التوقّف عندها واستجلاء ما يمكن استجلاؤه من جوانبها المختلفة، وإن كانت الموضوعة نفسها أقدم ظهوراً في الشعر العربي عامة وشعر عصر صدر الإسلام فالعصر الأموي خاصة.

ولعل من أبرز جوانب جدّة موضوعة الإيمان التي تبرز في شعر هؤلاء الشعراء، الجانب الذي يُمثّل تعاظم ما يمكن تسميته بـ "التيار المعبر عن الزهد" أو

---

[1] شعراء أمويون: 453/2. وقد ورد البيت الأول (فيا ويلتا سجن اليمامة) وهو خطأ نحسبه مطبعياً، لذا أفدنا من الملوحي في تصحيحه: 358/2 فهو أكثر استقامة مع المعنى.

المؤسس للشعر الزاهد في الأدب العربي الذي كانت ملامحه قد ظهرت حتى في العصر السابق للإسلام، وبرزت أكثر في صدر الإسلام والعصر الأموي[1]، وهو أعلى المضامين الروحية والنفسية المعبّرة عن الإيمان بالله تعالى واللجوء إليه يليها الجانب الذي يمثل ما يمكن أن نُسمّيه بـ"الجانب الفلسفي " أو أوائل الإشارات إلى الفكر الفلسفي الإسلامي ثم الجانب الثالث الذي يُمثَّل تعبيراً عن نفحات إيمانية مبثوثة في أشعار الشعراء، من دون أن ترقى إلى مستوى الجانبين السابقين. أما موضوعة الحكمة التي تقترب من الإيمان وتقترن به، فلها شأن آخر، يمكن أن تظهر ملامحه ومعالمه التفصيلية عند الاقتراب منه والدخول في ميدانه.

فلو توقفنا قليلاً عند (جحدر المحرزي) لوجدنا أنه انتهى من تطوافه في الفلوات والقفار إلى السجن، وكان نزيلاً لعدد من السجون التي كانت قد بُنيت في الكوفة وواسط والمدينة واليمامة ونجران بأرض اليمن، ثم كان عليه أن يلجأ – لشدّة وطأة السجن عليه – إلى ذاكرته يستعين بجميل ما احتفظت به على تحمُّل بؤس واقعه، أو أن يلجأ إلى أعماق نفسه والتنقُّل على جناح التأمل الواسع (الداخلي) الشفيف، تعويضاً عن ضيق المكان الذي وجد نفسه فيه، واقتراباً من حالة الزهد التي انفتحت عليها أعماقه من حيث لا يشعر، عندما راح يدعو الله تعالى طالباً منه التوبة والمغفرة والإجارة من القدر الذي كان عليه أن يؤمن به إيماناً مطلقاً، وأن يستسلم له وأن يخاف منه بقوة[2].

هاهو – مثلاً – يخاطب نفسَه من منطلق هذا الإحساس الذي أخذ بخناقه قائلاً:

" إني إلى أجَلٍ إن كنتِ عالمةً إليه ما منتهى علمي وآثاري

للهِ أنتِ فإن يعصِمْك فاعتصمي وإن كذبتِ فحسبي الله من جارِ.." [3]

لكنه إذ يشعر أن وجوده في سجن (دوّار) باليمامة قد طال وثقُل عليه وازداد وطأة، يلجأ إلى الله تعالى – حيث لا ملجأ من الأقدار المتربّصة به إلاّ إليه – داعياً مسترحِماً مما هو فيه من ضيق، بالغاً حدَّ الزهد فيخاطب الله سبحانه

---

[1] مع ملاحظة وجود تيار للشعر الزهدي لعدد من الشعراء المتخصصين بشعر الزهد. راجع: د. شوقي ضيف، العصر الإسلامي: 369 وما بعدها.

[2] شعراء أمويون: 160/1 وما بعدها.

[3] م. ن: 175/1 .

وتعالى في إحدى مقطّعاته قائلاً :

" إني دعوتُكَ يا إلهَ محمّدٍ دَعوى فأَوَّلُها ليَ استغفارُ

لتُجيرَني من شر ما أنا خائفٌ ربّ البريّةِ، ليس مثلَكَ جارُ

تقضي ولا يُقضي عليكَ وإنّما ربّي بعلمِكَ تنزلُ الأقدارُ.." [1]

ويكرّر مناجاته لله تعالى في أبيات أُخَر، طالباً إنقاذ أهل (دوَار) تارةً وإنزال الخراب بهذا السجن والموت ببانيه، معلناً تارةً أخرى بُغضه لهذا السجن الذي منه أُشعِلت سقر، فقد وجد نفسه محبوساً في سجن الحجّاج بالكوفة، حتى لقد أبدى في نفثاته اليائسة نجوى ظريفة على أساس إن الله سبحانه وتعالى هو الذي خلق هذا "البيت" الأبغض عند خالقه أو الأبغض الذي خلقه، أي جعل هذا السجن – في الحالتين – من ضمن مخلوقات الله تعالى، بحيث بدا لجحدر كأنه النقيض الكلي للبيت الحرام الذي أمر الله سبحانه وتعالى نبيَّه إبراهيم ببنائه ليكون مكاناً آمناً يُدخل الطمأنينة في نفوس اللائذين به، على العكس من بيت الجحيم هذا (السجن)، وهي صور تؤكد مدى براعة هذا الشاعر اللص في التعبير عن رؤيته الفكرية، المنطلقة من اقتراب شديد من الخالق عزَّ وجلَّ، بعد طول ابتعاد عنه[2].

ويكاد (العنبري) يناظر (جحدراً) أو يتقدم عليه في هذا المجال، لأنه إذ يبدي في مناجاته الله عزَّ وجلّ توبته واستغفاره، ينطلق أصلاً من روحه المفرطة الهلع، المقترنة في الوقت نفسه بتماسك عقلي غريب لا يتناسب مع شدة الخوف تلك، فهو يخاطب الله تعالى بوعي عقلي متماسك، يتقدم على عواطفه وأحاسيسه اليائسة، وربما انطلق منها وبتأثيرها الشديد المرارة في أعماق نفسه، قائلاً :

" ياربّ قد حلفَ الأعداء واجتهَدوا إيمانَهم أنني من ساكني النارِ

أيَحلفون على عمياءَ، ويحَهُمُ ما عِلمهُم بعظيمِ العفوِ غفّارِ

إني لأرجو من الرحمن مغفرةً ومِنّةً من قوامِ الدينِ جبّارِ.." [3]

---

[1] م.ن : 173/1 .

[2] م. ن: ص. ن و ص 181 .

[3] م. ن: 215/1 .

ليصل إلى حالة زهدٍ وانقطاع إلى الله تعالى، تُعبّرُ عن اطمئنان نفسي من قبول الرحمن توبته من جهة، ومن تحقيقه الأمان الروحي بعد انغماره في خوفه، من جهة ثانية، فيضيف قائلاً :

" أنا الغلامُ عتيقُ اللهِ مبتَهِلُ بتوبةٍ بعدَ إحلاءٍ وإمرارِ

خلَّيتُ بابابتِ جهلٍ كنتُ أتبعُها كما يودِّعُ سَفْرٌ عَرْصةَ الدارِ"

وقد نبَّهَ الدكتور نوري القيسي على عودة (العنبري) في القصيدة وفي عدد من مقطعّاته إلى نفسه الضائعة ووجوده المبعثر، وما استمدّه منهما من نهاية آمنة، وأشار إلى أنها " لونت قسَمات شعره بلونٍ باهت من الزهد، وطبعتها بمسحة خفيفة من مُسحات الصوفية"[1].

إن الملاحظة السديدة تقود إلى قضيّة مهمة في تاريخ الأدب العربي، تتشعب إلى شعبتين :

***الأولى** تؤكد أن اللمسات الزهدية والصوفية في أشعار (جحدر) والعنبري هذه، يمكن أن تشير إلى بداية أبكر لشعر المتصوفة العربي، من بدايته التي حدّدتها دراسات عدّة بأوائل القرن الثاني الهجري (الثلث الأخير من العصر الأموي) [2]. فالشاعران عاشا في خلافة الخليفة (مروان بن الحكم) مثلما أوضحت مصادر دراستهما، مما يعني أنهما ربما يكونان قد سبقا – بهذه اللمسات – التاريخ المعروف لبداية الشعر الصوفي في الأدب العربي .

***الثانية:** إن في بيت (العنبري) الذي سبق أن أوردنا ضمن الأبيات الثلاثة المذكورة آنفاً، الذي يسأل خلاله قائلاً:

" أيحلفون على عمياءَ ويحَهمُ ما عِلمُهمْ بعظيمِ العفوِ جبّارِ؟ "

وكذلك في البيتين الآتيين اللذين يقول فيهما مناجياً الخالق جلَّ شأنه :

---

[1] شعراء أمويون: 205/1. السَفْر: المسافر، عَرْصة الدار: باحتها الخارجية .

[2] راجع: د. عدنان العوّادي، الشعر الصوفي حتى ظهور الغزالي: المقدمة. و (أيضاً: أحمد علي حسن، التصوّف جدليّة وانتماء،: 57 و 111 في ما يتعلق بظهور أول الزاهدين – إبراهيم بن الأدهم – الذي سرعان ما تحوّل إلى متصوف، وقد ولد في أواخر العصر الأموي وتوفي سنة 161 هـ).

" يا ربّ عفوَكَ عن ذي توبةٍ وجَلِ كأنّه من حذار الناسِ مجنونُ

قد كان قدَّمَ أعمالاً مقاربةً أيّامَ ليس له عقلٌ ولا دينُ "[1]

يقدّم الشاعر، فضلاً عن نفثات الإيمان البالغة حدَّ الزهد، ما يمكن أن يُشكّل بداية ملامح الفلسفة الإسلامية، التي بدأت بعد ذلك بالفعل من خلال آراء الفيلسوف العربي يعقوب بن اسحق الكندي المتوفى سنة (252هـ)، الذي حاول التوفيق بين الفلسفة والدين، لأن كُلاً منهما يساند الآخر، على خلاف ما وجده في الفلسفة اليونانية[2]، وكذلك ما أضافه المعتزلة إلى أساس التفكير الفلسفي الإسلامي من إيلاء العقل مكانةً متميزة في النظر إلى أُمور الدين الإسلامي وشؤونه الحياتية[3].

ولم يكن (العنبري) متفرّداً في هذا المجال، بل تصحّ هذه الملاحظة على عددٍ آخر من شعراء هذه الطائفة، أبرزوا العلاقة بين العقل والدين في أشعارهم، بشكل مباشر أو غير مباشر، مثلما سنذكر ذلك في مواضعه اللاحقة.

ذلك أن للعلم العقلي موقعاً واضحاً في ترسيخ روح الإيمان، مثلما أقرّت ذلك الفلسفة الإسلامية، حتى إن الفيلسوف الكِندي في ذكر إحدى رسائله: " فإن في نَظْم هذا العالمَ وترتيبه وفعل بعضه في بعض وانقياد بعضه لبعض وتسخير بعضه لبعض واتقان هيئته على الأمر الأصلح (...) لأعظم دلالة على أتقن تدبير، ومع كلّ تدبيرٍ مُدبر، وعلى أحكم حكمة، ومع كلّ حكمةٌ حكيم ..."[4].

فإذا رجعنا إلى بيت (العنبري) وما أشار فيه – عبر سؤاله – إلى حلف أعدائه " على عمياء" بشأنه، وتقريعه إيّاهم لعدم عِلمهم بعظيم العفو الرحمن الغفّار، تبيّن لنا جلال المعنى الذي وصل الشاعر إليه في ندائه الصارخ المشفوع بدعائه ورجائه واطمئنانه إلى عفو الله ومغفرته، وهو ما عزّزه في البيتين اللاحقَين.

فهو – فكريّاً يؤكد اطمئنانه من قبول الخالق عزّ وجل لتوبته، بعد أن أدرك

---

[1] شعراء أمويون: 225/1 .

[2] د. محمد عاطف العراقي، دراسات في مذاهب فلاسفة الشرق: 28 وما بعدها.

[3] راجع: محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، 140 وما بعدها. وأيضاً: د. عبد الستار الراوي، حرية العقل: صفحات مختلفة.

[4] الكندي، رسائل الكندي: 215/1 .

– خلافاً لأعدائه العمي البصائر – بعقله المبصر أنه إنما قدَّم ما قدَّم من أعمال شائنة، أيام لم يكن له عقل ولا دين، وإنه إذ أمسك بعقله ودِينِهِ صحا من نوبة "شبه الجنون" التي كانت تتلبسه خوفاً من الناس ويأساً من رحمة الله الرحيم.

ومثل هذه الرؤية الفكرية العميقة، الجديدة المبدعة، تتّضح في قول (القتّال الكلابي) :

" سأعتبُ أهلَ الدينِ مما يريبهُم وأتبعُ عقلي ما هدى ليَ أوَّلُ "[1]

فهو يُقدِّم ما يهديه إليه عقله من طريق أو سلوك على ما راب أهل الدين والخلافة من أعماله وسلوكه، بينما يُلمِّح (حُريث بن عنّاب) إلى هذين العاملين الرئيسين (الدين والعقل) ولا يُصرّح بهما، بعد أن يحمد الله على نصره الذي وافاه به في إحدى صولاته إذ يقول:

" إذا ركبَ الناسُ الطريقَ رأيتَهم لهمْ قائدٌ أعمى وآخرُ مبصرُ "[2]

فهما (عقله ودينه) يُمثّلان القائد المبصر بالنسبة له ولجميع بني البشر، أما الأهواء البعيدة عنهما فهي القائد الأعمى الذي يقود إلى المهالك بالضرورة.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الثالث من جوانب موضوعة الإيمان التي حدَّدناها آنفاً، سنقف عند (مالك بن الريب) على أبيات تمثّل قِمةً في هذا المجال، كقوله حين يخاطب ابنته قبل التحاقه بسعيد بن عثمان (رض) :

" فعسى أن يدافعَ اللهُ عنّي ريَبَ ما تحذرينَ حتى أؤوبا

ليس شيءُ يشاؤه ذو المعالي بعزيزٍ عليه فأدعي المُجيبا.."

وفيها يقول (مالك) مُلخّصاً موقفه الفلسفي المؤمن بالله تعالى وقضائه :

"أنَا في قبضة الإلهِ إذا كُنـ ـتُ بعيداً أو كنتُ منكِ قريبا "[3]

ثم سنقف على قول (مالك)، وهو يحكي حادثة الرجُل الأسود الذي جثم عليه وهو نائم في إحدى ليالي تشرُّدِه :

---

[1] *ديوانه: 77 .*

[2] *أشعار اللصوص: 145/1.*

[3] *شعراء أمويون: 25/1 .*

" وضعتُ جنبي وقلتُ اللهُ يكلَؤني مهما تنَمْ عنك من عينٍ فما غَفَلا "[1]

وتلوح مواقف فكرية مماثلة لدى عدد آخر من الشعراء، إذ يقول (ابن الحر) مثلاً :

" ما أنزلَ اللهُ بي أمراً فأكرهُهُ إلاّ سيجعلُ لي من بَعدِه فَرَجا"[2]

أو يقول (السمهري) ناصحاً لصاحبيه في رحلة التشرُّد:

" فلا تيأسا من رحمةِ الله وأنزِلا بوادي جَيونا أن تهُبَّ شمالُ

ولا تيأسا أن تُرزَقا أريحيّةً كعَين المها أعناقُهنَّ طوالُ[3]

بينما يقول (الخطيم) من هذا المنطلق الإيماني، في مطوّلته التي يخاطب بها سليمان بن عبد الملك، الخليفة الأموي، وقد استجار الشاعر به:

" فلا والذي مَنْ شاءَ أغوى فلم يكُن له مرشدٌ يوماً ومَنْ شاءَ أرشَدا

يمين بلاءٍ ما علمتُ بسيّئٍ عليها وإن قال الحسودُ فأجهَدا"[4]

أما موضوعة الحكمة فكان لها في أشعار هذه الطائفة من الشعراء حضور بارز، قدمّوا عِبرها نظراتٍ وأفكاراً وتأملات، قاربت أن تلتقي مع ما ظهر في علوم: النفس والاجتماع والإدارة والسياسة من آراء وأفكار، ومن نظَرات في شؤون الحياة والموت ومواجهة الأجل.

فهذا (العنبري) يتنقّل في إحدى قصائده، بين موقف فكري ذي طبيعة سياسية، يتعلق بتحديد قوة القبائل – والأُمم والمجتمعات – وضعفها وتهاونها، فيذكر أبرز العوامل المسبّبة لهذه الأحوال، في قوله:

" إذا ما أرادَ اللهُ ذلَّ قبيلةٍ رماها بتشتيتِ الهوى والتخاذُلِ

---

[1] *م. ن: 36/1. يكلأ: يحفظ .*
[2] *م. ن: 99/1 .*
[3] *م. ن: 145/1 .*
[4] *م. ن: 263/1 .*

وأوّلُ عجزِ القومِ عمّا ينوبُهم تدافُعهم عنه وطولُ التواكُلِ "[1]

وبين موقف فكري آخر ذي طبيعة نفسية واجتماعية (تربوية)، في قوله من القصيدة نفسها:

" وأوّلُ خبثِ الماءِ خُبثُ تُرابِهِ وأوّلُ لؤم القوم لؤمُ الحلائِلِ

أما (مرّة بن محكان) فيصدر عن حكمةٍ اجتماعية تتعلق ببعض جوانب الحياة البشرية، مثلما في قوله مخاطباً زوجه، وإن كان مسبوقاً بها من شعراء آخرين :

" رأيتُ الفتى يَبلى ويتلفُ مالُهُ وتنكحُ أزواجاً سواهُ حلائِلُهْ

ذريني أنعمْ في الحياة معيشتي فآكل مالي قبل مَنْ هو آكِلُهْ "[2]

أو قوله الذي يقدّم فيه شيئاً من أفكار في الحكم والإدارة، مخاطباً (الحارث بن أبي ربيعة) أيام مصعب بن الزبير :

أحارِ تثبّتْ في القضاءِ فإنَّه إذا ما إمامٌ جارَ في الحُكمِ أقصَدا

وإنكَ موقوفٌ على الحكم فاحتفظْ ومهما تُصِبْهُ اليوم تُدرِكْ به غدا "[3]

أما (القتّال الكلابي) فيشير إلى حالة فكرية تتعلق بنفوس البشر وعلاقة الإذلال بتعاظم روح الشر فيها، في قوله:

" فما الشرُّ كلُّ الشرِّ لا خيرَ بعدَه على الناسِ إلاّ أن تذلَّ رقابُها " [4]

بينما أطلق (فضالة الأسدي) قبل ذلك، في بيته الشهير الذي صار مثَلاً مُتداولاً، موقفاً فكرياً ما يزال حقيقياً في مجال طلب العَون من الآخرين، ومدى استجابة هؤلاء من خلال علاقتهم بالحياة، فهو يقول :

---

[1] م. ن: 223/1 .
[2] أشعار اللصوص: 116/1 .
[3] م. ن: 115/1. حار: مرخّم حارث. أقصدا: للسهم أصاب مقتلا.
[4] ديوانه: 33.

" **لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيّاً ولكنْ لا حياةَ لمنْ تُنادي** " [1]

في حين يذهب (ابن الحر) مذهباً آخر، يُلخّص فيه علاقة فكريّة باللغة التعقيد لأنها ترتبط بمختلف جوانب النفوس البشرية، النفسية والاجتماعية والتربوية والسلوكيّة بعامّة، في قوله :

" **تَعوّدتُ إعطاءً لما ملكتْ يدي وكلُّ امرئٍ جارٍ على ما تعوَّدا**

خلائقُ ليست بالتخلُّقِ، إنني أرى أكرمَ الأخلاقِ ما كان أمجدا "[2]

5- الاعتداد بالنَفْس

يمكن القول ابتداءً إنه إذا كانت الموضوعات الرئيسة الأربعة المذكورة آنفاً، وما تفرّعت عنها من موضوعات تداخلت بعضها مع البعض، أو موضوعات ثانوية ارتبطت بها هذه الوشيجة أو تلك، قد قدّمت جوانب مهمّة من المعالم الإبداعية المضمونية والفكرية، في شعر هذه الطائفة من الشعراء الأمويين حَصراً، فإن موضوعة الاعتداد بالنفس، تشكّل ما يشبه الخلاصة العامة لأحوال هؤلاء الشعراء: النفسية والروحية والعقلية، فهي تتضمن إلى جانب الاعتداد الشخصي بالنفس نوازعَ إنسانية وأخلاقية، فهم لم ينسوا " وهم في غمرة أحاسيس الالتصاق الوجداني، كبرياءهم وإباءهم والتزامَهم الأخلاقي " الذي كان من شأنه أن يحقق لهم الاندماج والتوافق الاجتماعي مع قبائلهم أو المجتمعات التي عاشوا ضمنها[3].

لقد ظهرت صور الاعتداد النفسي هذه، وفي مقدمتها: "الكرم وهو يصل إلى أبعد مراحله، والشجاعة وهي تتّسع لأكبر مساحة من الأقدام، والتضحية والإيثار وهو يأخذ أعمق بُعد من أبعاد شموخه وتعاليه.." الأبرز داخل إطار هذه الموضوعة الرئيسة، التي تجلّى إبداع هؤلاء الشعراء المضموني والفكري فيها،

---

[1] أشعار اللصوص: 582/2 .

[2] شعراء أمويون: 101/1 (وتنظر أبياته في الحكمة 96 و 97 و 98 و 108 و110 و 111.

وأيضاً: للعنبري وجدر: 215/1 و 175. وللمرّار الفقعسي: 434/2 و 439 و 443 و 444 و446، أمجد موروث أو مُتخيَّر للولد من أبيه.

[3] شعراء أمويون: 245/1 .

مثلما تجلّى في الموضوعات الأربعة السابقة، وإن بدت هذه الموضوعة بالذات قريبة الصلة – من حيث النظرة الخارجية – بما عبَّر عنه معظم شعراء العصر السابق للإسلام وعصر صدر الإسلام، لا بل حتى مَن عاش معهم ضمن العصر الأموي من الشعراء.

وحين نتوقف عند صور الاعتداد بالنفس لدى هذه الطائفة من الشعراء، فسنجدنا معنيّين أولاً بمَن قدّم منهم شعراً له صلة وثيقة بأوضاع وأحوال محدّدة سادت العصر الذي عاشوا فيه، وبشؤون حياتهم وعلاقاتهم مع السلطة الأموية، خلفائها وولاتها وعمّالها وشرطتها وسجونها فهي _ أي هذه الأشعار – الأكثر تعبيراً عن صورة هذا الاعتداد الطالع من تلك الظروف والأحوال والعلاقات، ابتعاداً عن صور الاعتداد التي قدّمها غيرهم من الشعراء.

فهذا (مالك بن الريب) يقول وقد طلبه (مروان بن الحكم) أيام كان عاملاً على المدينة في عهد الخليفة الأموي الأول (معاوية بن أبي سفيان)، معبّراً عن اعتداده بنفسه في مواجهة مطاردة عمّال مروان له ولزميليه (شُظّاظ أبي حردبة):

" ألا مَنْ مبلغٌ مروانَ عنّي فإني ليس دهري بالفرار

ولا جزِعٌ من الحدَثانِ يوماً ولكنّي اروذُ لكم وبَارِ .." [1]

فهو شجاع باسل لا يؤمن بالفرار ولا الجزع من النوائب التي تواجهه، وهو قادر على أن يرتاد أية أرض لم يطأ ثراها أحد قبله.

ويبلغ من اعتداد (مالك) بنفسه حدوداً يسخر فيها من السلطة (مروان) ويذكّره بلجوئها إلى قبيلته إذا ما خاف (آل مروان) أمراً من الأمور الخطيرة التي تهدّدهم، فهو يقول:

" لو كنتمُ تُنكرون الغدرَ قلتُ لكم يا آل مروانَ جاري منكمُ الحَكمُ...

نحن الذينَ إذا خِفتُمْ مُجلَّلةً قلتمْ لنا: إننا منكم، لتعتصموا

حتى إذا انفرجتْ عنكمْ دُجَنَّتُها صِرتُمْ كجَرمٍ فلا آلٌ ولا رحمُ "[2]

وتكثر في أشعار (عبيد الله بن الحر الجعفي) صور الاعتداد بالنفس

---

[1] شعراء أمويون: 32/1. وبَارِ: أرض لم يطأ ثراها أحد.

[2] م. ن: 39/1. وأيضاً: 34 و 35 وما بعدها، و 40 وبائيته الشهيرة، ص 41–48.

ومعانيها المختلفة، وأبعادها الفكرية والنفسية، فهو يكاد يكون أكثر شعراء هذه الطائفة تعبيراً عن هذه المضامين، ومثله يفعل (العنبري) و(الخطيم المحرزي) إذ بالرغم من مواقف الأول المتقلّبة سياسياً، أو من خوف الثاني حدّ الهلع، ومن يأس الثالث في سجنه الذي تُرك فيه أمداً طويلاً، فقد أبدى هؤلاء الثلاثة ضروباً من الاعتداد والكبرياء مشهودة، يمكن التماسها في أشعارهم وما رافقها من دراسات بشأنها[1].

ويمكن أن ينطبق الأمر نفسه على (المرّار الفقعسي) إذ تميّز الكثير من شعره بتمجيد نفسه شخصياً، والفخر بها على سواه، لاسيما في مجال الكرم والشجاعة وشدّة البأس[2].

وقد شاركهُ في الحديث عن الكرم البالغ (مرّة بن محكان)، الذي خاطب امرأته وقد نزل به أضياف، مشيراً إلى نفسه ونسَبِه بالفخر، في قوله:

" يا ربّةَ البيتِ قومي غيرَ صاغرةٍ ضُمّي إليكِ رحالَ القومِ والقُرُبا...

ثم:"ماذا تَرَينَ؟ أأُدْنيهم لأرحُلِنا في جانبِ البيت؟ أم نبني لهم قُببا؟..

ثم:"أنا ابنُ محكان، أخوالي بنو مطرٍ أُنمى إليهم وكانوا معشراً نُجُبا "[3]

في حين يتحدث (طهمان الكلابي) عن أخلاقه السمحة الكريمة مع أضيافه، وعن بذله ما له على الآخرين حتى لا يبقى منه بكفَّيه ما يلصق بها، فيقول:

" تقولُ ابنةُ الطائيّ ماليَ لا أرى بكفّيكَ من مالٍ يكادُ يليقُ ...

ثم: " يُزيّنُ ما أعطيتُ منّي سماحةٌ ووَجْهٌ إلى من يعتريه طليقُ " [4]

بيد أن (طهمان) هذا إذ يتوجّه إلى الخليفة (عبد الملك بن مروان) يقرن

---

[1] م. ن: 93/1 وما بعدها و 94 و 95 و 96 و 97 و 98 و 101 و 102 و 103 وما بعدها و 105 وما بعدها و 107 و 110 و 114 و 118 و 119 (بالنبة لابن الحر)، و ص: 264 و 265 و 269 (بالنسبة للخطيم)، و ص :209 و 212 و 214 و 218 و 219 و 223 و 224 و 227 وما بعدها (بالنسبة للعنبري.

[2] م. ن: 440/2 و 444 و 448 و 449 و 455 و 461 و 464 و 465 و 467 وما بعدها.

[3] أشعار اللصوص: 111/1 وما بعدها.

[4] أشعار اللصوص: 463/2 .

فخره بأمّهِ قريبة الخليفة لأبيه (مروان بن الحكم)، فيقول معتدّاً بهذه القرابة:

" يا خير من بُسطتْ لـه إيمانُنا بعد النبيّ، وخيرَ مأتى زائرِ

أُمي عُبيدةُ أُختُ أُمِّ أَبيكمُ بِنْتا عُبَيدٍ من ذؤابةِ عامر " [1]

فهو يقدّم هذه القرابة على نفسه، بما يضيف إلى اعتداده بهذه القربى اعتدادَ الخليفة نفسه بها، وهي صورة طريفة وظريفة في الوقت نفسه، تقاربها في الطرافة والظرافة الصورة الآتية التي يقدّمها (حُريث بن عنّاب)، الذي يفخر بنفسه من خلال قومه الذين تخُّر الروابي لهم سُجَّداً إذا خرجوا لأمر، فهو يقول:

" إذا ما خرجنا خرَّتِ الأُكمُ سُجَّدا لعزِ عَلا حيزومُهُ وبراجمُهْ

إذا نحنُ سِرْنا بين شرقٍ ومغربٍ تحرّك يقظانُ الترابِ ونائِمُهْ "[2]

أما (القتّال الكلابي) فيتوزع اعتداده بنفسه على معظم المحاور الداخلة ضمن هذه الموضوعة، فهو إذا " هَمَّ همّاً لم يرَ الليلُ غُمَّة عليه "، وهو مثلما يقول:

جليدٌ، كريمٌ، خيمُهُ وطباعُهُ على خيرِ ما تُبنى عليه الضرائبُ "[3]

وهو في مقطعّة أُخرى: ابن أكرمين من بني قُشير، وأخواله كرام من بني كلاب، لذلك فهم إذا دخلوا معركةً عرّضوا وجوههم للطعان، وهي وجوهُ لم تتعرض للسَباب[4]، وهو في ثالثة ليس شجاعاً حسب، بل يدنو إلى المعروف متى شاء، ولا يرضخ لمن يقودهُ إليه، وهو في رابعة يفخر بنَسبهِ، لاسيما بكونه ابن أُمٍّ كريمة الأصل وليست من الإماء، وفيها يقول:

" لا أرضعُ الدهرَ إلاّ ثَدْيَ واضحة لواضحِ الخَدِّ يحمي حَوزةَ الدارِ

من آل سُفيانَ أو ورقاءَ يمنعُها تحتَ العجاجةِ ضربٌ غيرُ عُوّارِ "[5]

أما (العُديل بن الفرخ) فقد زوّده انتسابه إلى قبيلة (بكر بن وائل) بطاقة وفيرة

---

[1] م. ن: 464/2.

[2] م. ن: 150/1. الأُكُمْ: الروابي، الحيزوم: الصدر. العلاجم: الطول .

[3] ديوانه: 29، الغمّة: الحَيرة. الخِيمّ الطبيعة. الضرائب: الطبائع.

[4] م. ن: 37.

[5] م. ن: 54.

من الفخر والاعتداد بنفسه وقومه، حتى "ظلّت بكرُ أنشودة وطنيةً من أناشيد الاعتزاز في شعره "، مثلما ظلّت أيّامهم الخوالد في سجلّ فخره المفتوح باستمرار، لذلك ففي معظم أشعاره تبدو (الأنا) و(النحن) تتردّد بشموخ وبلا انقطاع، فهو يقول:

" فإذا افتَخرتُ فَخَرتُ غيرَ مُغَربٍ بالأكرمينَ الأكثرينَ رجالا

بربيعـةَ الأثريَنَ في أيّامها والأطولِينَ فوارعاً وجبالا.. "

أو يقول:

"فإذا تطاولتِ الجبالُ رأيتَنا بفروعِ أَرعَنَ فوقَها مُتطاول "

أو يقول :

" لنا سُرَّةُ الأرضِ قد تعلمون ونارُ الملوكِ وأرضُ النِعَمْ

نَفَينا القبائلَ عن حرّها بأرعَن ذي غابةٍ كالأجَمْ " [1]

وهكذا، يتضح مما تقدم من عرضٍ لأبرز معاني الإبداع ومفاهيمه، ومضامينه الفكرية والموضوعية في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، أنّ هؤلاء الشعراء ماثَلوا في بعض مضامين موضوعاتهم، مَنْ تقدَّمهم من الشعراء، ولاسيما الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، ومنها موضوعتا: (التشرد والخوف) و(الحنين إلى الأهل والأحباب)، لكنهم تميزوا عن سابقيهم في المجالات الفكرية، التي دفعت إلى طرْقِ هذه الموضوعات جميعاً، ومن ضمنها الموضوعتان المذكورتان آنفاً، من حيث الأسباب والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية والنفسية .

■■

---

[1] شعراء أمويون: 282/1. وأيضاً: 292 وما بعدها و 296 و 306 و 309 و 315 على التوالي.

الفصل الثالث:
البِنيَة الفنيَّة في شِعر الفُتّاك

نشير في مفتتح هذا الفصل إلى قيامنا بدراسة ما يتعلق بالبنية الفنية الخارجيّة لأشعار طائفة الشعراء الفتّاك أولاً، وإن كنا متيقنين من أنه لا ينبغي الفصل بين البنيَتين الخارجية والداخلية للشعر عند دراسته، وعليه فقد آثرنا هذا التقسيم من أجل الوقوف أولاً على ما يشكل قواعد البنية الخارجية قبل ولوج الفصل التالي. وهذه القواعد تتمثل بـ:

1-الخصائص الشكلية لبناء أشعارهم، أو بنائها الخارجي.

2-البنية الموسيقية لأشعارهم، من حيث الأوزان والقوافي .

3-والبنية الموضوعية العامّة لأشعارهم، من حيث تلمُّس الوحدتين: العضوية والمضمونية فيها.

أولاً: الخصائص الشكليّة (الخارجيّة) للبناء

نستطيع أن نقرّر – ابتداء – إننا واجهنا المشكلة الرئيسة نفسها التي واجهَها قبلَنا من تصدّى لدراسة شعر الشعراء الصعاليك، الذين ظهروا في العصر السابق للإسلام، وكذلك مَنْ دَرَسَ عدداً من الشعراء المحسوبين على هذه الطائفة، تحت النعتَين: الصعاليك أو اللصوص، وغيرهما من النعوت التي تقدم الحديث عليها.

هذه المشكلة تتمثَّل بضياع الكثير من أشعار هذه الطائفة من الشعراء وتناثره، وعدم وصوله إلى أيدي مؤرخي الأدب العربي وجامعي الشعر ورُواتِه، أو ضياع ما صنَّفه بعض المؤرخين والرواة من كتبٍ ومصنَّفات، على شكل دواوين

شعرية أو مجموعات لطوائف متخصصة، مثل كتاب (أشعار اللصوص وأخبارهم) لأبي سعيد السكري، الذي ذكره صاحب (خزانة الأدب)، وكتاب (السَّل والسرقة) للأسود الغندجاني، الذي ذكره صاحب (الخزانة) أيضاً وقال إنه عنده مع مصنّفات الغندجاني الأخرى[1]، وهناك أيضاً كتاب (اللصوص) الذي صنَّفه لقيط بن بكيّر المحاربي، والذي ذكره صاحب (الأعلام)، فضلاً عن عدد آخر من الكتب التي ضمَّت عدداً من شعراء هذه الطائفة، تحت نعت (اللصوص) عامَّة، مثل: (معجم البلدان) لياقوت الحموي، و(حماسة) أبي تمّام و (الحماسة الشجرية) لابن الشجري و(الحماسة البصرية) لصدر الدين بن أبي الفرج البصري[2].

ولسنا معنيين هنا بذكر الأسباب التي أدت إلى ضياع ما ضاع من هذه الكتب – الثلاثة الأولى تحديداً – فهي أسباب يعود بعضها إلى حوادث الحرق والنهب والإتلاف التي تعرّضت لها خزائن الكتب في عاصمة الخلافة العباسية (بغداد) وعدد من المراكز الحضارية العربية والإسلامية، على أيدي الغزاة المغول وسواهم، لكننا نتّفق مع الدارسين السابقين على أنّ هذا الضياع أدّى إلى حيرتهم أمام معرفة (كم) أشعار هؤلاء الشعراء و (نوعِه)، لاسيما من حيث شكل بنائه الخارجي، مما أدى بهم إلى الاتفاق على نقطتَين رئيسَتَين، عندما لاحظوا شيوع ظاهرة: الأبيات المفردة والمقطعّات، وقلّة أعداد القصائد والمطوّلات في مجموع أشعارهم. هاتان النقطتان هما :

* إن ما وصل من أشعارهم (صعاليكَ وفتّاكاً ولصوصاً) ناقص بالأساس. ويشمل النقص جميع هذه الأنواع، رادّين السبب في ذلك إلى طبيعة حياة هؤلاء الشعراء حيث التشرُّد في القفار والفَلَوات، بعيداً عن مراكز المدن المهمة وحتى عن قبائلهم التي ينتمون إليها، فلم يكن هناك من يحفظ جُلَّ أشعارهم ويرويها.
* احتمال أن يكون ما وصل من أشعارهم، يمثل الجزء الأكبر منها، وأن تكون أشعارهم أصلاً عبارة عن أبيات مفردة ومقطعّات (ما بين البيتين والثمانية أبيات) إلاّ القليل من القصائد والأقل من المطوَلات، وأن ما ضاع منها لم يكن ليختلف عن هذا الذي وصل، ورأوا التسليم بهذا السبب، أو اجتهد بعضهم في تجميع ما أمكنه تجميعَه من أبياتهم

---

(1) البغدادي، خزانة الأدب: 10/1 و 21 .
(2) أشعار اللصوص: 697/3 وما بعدها.

ومقطعّاتهم المتفرقة في المصادر والمظان الأدبية والتاريخية، ومنها كتب اللغة ومعاجمها ومعاجم الشعراء والأُدباء، وكتب التاريخ ومعاجم البلدان المعروفة، التي احتفظت بجزء من أشعارهم ليس بالهيّن، وتم الجمع اعتماداً على وحدَتَيْ الوزن والقافية، وعلى وحدة المضمون التي يمكن أن يحققها اجتماع الأبيات المفردة والمقطعّات بعضها إلى بعض[1].

ولأن الغاية من هذه الفقرة، الوقوف بدقة على الخصائص الشكلية (الخارجية) لبناء ما تم جمعُه وتحقيقه من أشعار هذه الطائفة من الشعراء، فقد تمت الإفادة كثيراً وبصورة رئيسة من مجموع شعر عدد من هؤلاء الشعراء لدى الدكتور نوري حمودي القيسي، ومجموع أشعار الشعراء الذين ضمَّهم المجمعي السوري عبد المعين الملّوحي في موسوعته (أشعار اللصوص وأخبارهم)، وما ضمّه ديوان (القتّال الكلابي) الذي جمعه وحققه الأستاذ الدكتور إحسان عباس، فضلاً عمّا استدركه الدكتور القيسي على أشعار عدد من الشعراء الذين جمع أشعارهم وحقّقها ودرسها في كتابه المهم (شعراء أمويون).

ويبدو أن ظاهرة شيوع الأبيات المفردة والمقطعّات تتطلب التوقف عندها للسببين المذكورين ولأسباب أخرى سنحاول توضيحها قدر الإمكان.

لقد عزا الدارسون الأفاضل الدافع إلى انتشار المقطعات والقصائد القصيرة وشيوعها لدى صعاليك العصر السابق للإسلام، فضلاً عن السبَبين أو الدافعين اللَّذين سجلناهما آنفاً، إلى طبيعة حياة تلك الطائفة من الشعراء التي وصفها الدكتور خليف مثلاً بـ"القلِقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش"،عادّين هذا الدافع دافعاً رئيساً وراء هذه الظاهرة، ووراء ظاهرة أخرى هي " السرعة الفنية " وما تفرَّع عنها من "خفوت الصنعة الفنية " في شعرهم، وعدم ظهور أي أثر من آثار "التجويد الفني المتمهِّل الواضح الأناة " فيه، وخلُّوه من التنميق ومن أي مظهر من مظاهر "الحرفة" مشيرين إلى سبب غريب هو " عدم تفرُّغ" أولئك الشعراء للفن من حيث هو فن[2]، وهي – بمجملها – دوافع وأسباب تبدو غريبة وغير دقيقة .

وفي المقابل راح الدكتور خليف يعزو ظهور القصائد والمطوّلات في مجموع شعراء الصعاليك إلى أسباب ودوافع تستدعي المناقشة، إذ رأى أن ظهورها بمثابة

---

[1] شعراء أمويون: 96/1 (الهامش). وأيضاً: أشعار اللصوص: 96/1 و 191.

[2] د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك ...: 257. وأيضاً: إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي : 211 وأيضاً: د. مصطفى الشكعة، رحلة الشعر: 337.

أصداء لفترات قليلة كان الصعاليك يستريحون فيها من الكفاح في سبيل العيش ويفرغون عندها لأنفسهم ويستخرجون من رواسبها العميقة "فنّاً متأنّياً مطمئنّاً مطوّلاً مجوَّداً رائعاً ممتازاً [1].

ولأن حياة أغلب الشعراء الفتّاك واللصوص تماثل إلى حَدٍّ ما – مع اختلافات مهمة سبق تبيانها – حياة أولئك الصعاليك، فسنحاول التوقّف عند هذه الآراء ومناقشتها.

إن ظاهرة شيوع المقطّعات والقصائد القصيرة وانتشارها في مجموع أشعار الفتّاك، يعود جانب من أسبابها ودوافعها إلى ما وصل أوضاع من أشعارهم، وهذه الأسباب والدوافع ليست ما يستدعي مناقشة، لأنها أمر مفروغ منه، ومثلها طبيعة حياتهم التي توزّعتها القفار والفلوات والسجون، حيث جعلت الشعر بالنسبة لهم انعكاساً لأحوالهم، فهو يصدر عن استجابة آنية لهذه الأحوال وعن تلبية سريعة لحاجة نفسية ضاغطة، وليس عن التزام بقواعد البناء الشعري التي سادت في أمثلة الأشعار الذائعة الصيت، كالمعلّقات مثلاً، من وقوف على الأطلال أو بالغزل ثم الانتقال إلى اللوحات الأخرى المتتالية، وصولاً إلى الغرض المقصود لذاته مثلما ذكر الدكتور القيسي[2]. ولكن أين مواضع الاختلاف مع الدارسين بشأن أشعار الفتّاك ؟ .

إنها تكمن في الحديث عن " نوع الشعر " بمقطّعاته وقصائده القصيرة ومطوّلاته معاً، التي اختلط على الدارسين الأفاضل النظر إليها، بين ما يتعلق بالحياة الاجتماعية من الأسباب والدوافع، وبين ما يتعلق بالفنّي من هذه الأسباب والدوافع.

ذلك أن الحياة " القلِقة المشغولة بالكفاح من أجل العيش " كانت سمة معظم شعراء العربية في جميع عصور الأدب العربي المتعارف عليه، وليس الشعراء الصعاليك وحدهم أو الفتّاك أو اللصوص من بعدِهم، وأن حياة القلَّةِ منهم كانت قد اتَّسمت بالاستقرار وعدم الانشغال بشؤون العيش ومن أجلهِ، وأن هذا الدافع الحياتي كان وراء معظم الشعر النوعي المميز الذي وصل عبر عصور الأدب العربية، منذ العصر السابق للإسلام حتى وقتنا الراهن.

---

[1] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 260 .

[2] شعراء أمويون، 88/1 وما بعدها و 139 و 168 و 206 و 246 و 247، 427/2 وما بعدها.

من هذه الوجهة إذاً، يبدو أن هذا الدافع لم يكن وراء شيوع المقطّعات والقصائد القصيرة تحديداً، لأن هذه المقطّعات – بالبَيتين والثلاثة أبيات – بالنسبة إلى الفتّاك واللصوص من الشعراء، جاءت وافية بالغرض تامةَ المعنى في الأغلب والأعمّ، وقد قالها الشاعر منهم في لحظةٍ أو موقفٍ ما، تعبيراً عن تلك اللحظة أو ذلك الموقف، بعفوية وبساطة تامَّتين، ما دام لم يحتَجْ إلى قول الكثير أو المزيد. والعفوية والبساطة لا تعنيان – دائماً – وقوع الشاعر منهم في " السرعة الفنية " وما تفرَّع عنها من مظاهر سلبية حدَّدها الدارسون الأفاضل، بل إن هذه السرعة الفنية جعلتهم يوجزون، وهذا ما يؤكده الكثير من الأبيات المفردة أصلاً التي قالت ما أراد الشاعر قوله بلا مزيد.

أما من وجهة عدم صحة الرأي الذي قال به الدارسون الأفاضل، عن عدم تفرّغ أولئك الشعراء الصعاليك، مثلما ذكر الدكتور الشكعة، فالأمر يتماثل مع ما أشرنا إليه في السطور السابقة، بشأن دافع "الحياة القلقة"، إذ لم تكن إلاّ قلّة من الشعراء قد انصرفت في العصر الأموي إلى قول الشعر بدافع الحصول منه على مورد رزقٍ لها، عبر مدح الخلفاء والولاة أو حتى السعاة وعمّال الدواوين، أو عبر تبادل الهجاء والتهديد به، من أجل الحصول على مال في أحيان كثيرة.

أما بشأن قضيّة الصنعة أو الحرفة الفنية، فيمكن القول إن هذا العامل الفني ليس من العوامل اللازمة لقول شعرٍ يتمتع بطاقات إبداعية مميزة بالضرورة، إذ حتى الجاحظ الذي قدّم الصناعة في تعريفه للشعر، فوصفه بأنه " صناعة "، سرعان ما زاد على هذه الكلمة فقال: "وضرب من النسج وجنس من التصوير[1]"، مدركاً أن الصناعة وحدها غير كافية لإنتاج الشعر – أو قوله – من جهة، ولأن المقصود بكلمة " صناعة " في الشعر تحديداً، معرفة الشاعر – بتلقائية أولاً – شروط الشعر ومستلزمات بنائه الفنية، وفي مقدمتها: اللغة (ألفاظاً وتراكيب ونحواً) إلى غير ذلك مما يدخل في صميم اللغة واستخداماتها، فضلاً عن العروض وإيقاع المفردات التي يتشكَّل منها النسج المطلوب والتصوير، المُكمَّلين لقول البيت الشعري أو المقطّعة أو القصيدة، وهذا ما أشار إليه الإمام اللغوي (عبد القاهر الجرجاني) عندما ذكر: "أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، وعندما ذكر أيضاً في موضع تأكيده ضرورة عدم النظر إلى

---

[1] *الحيوان: 130/2 .*

المواد الداخلة في صناعة النسيج أو صناعة الحلي ومَنْ استخدمها من الصُناع أو الصاغة، وإنما النظر " من جهة العمل والصنعة أي نتائج العمل النهائية، حتى لقد عبَّر عن ذلك بقوله: " ينبغي أن لا يُشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أَنفُسِ الكِلم وأوضاع اللغة"، حتى يكون قصد واضح إلى صورةٍ أو صنعة[1].

والصنعة يمكن أن تُحسِّن المعنى الشعري – إذا اقترنت بعفوية الشاعر وتدفُّق أحاسيسه – فتُضيف إلى البيت المفرد أو القصيدة إمكانات جمالية، والعكس صحيح أيضاً، لاسيما إذا ما اعتمدها الشاعر أساساً في بناء صوره الشعرية والوصول إلى معانيه بقصدية، إذ قد تذهب بما هو مطبوع أو جاء من دون "تعمّل له واستعداد لإظهاره وإشهارِه" من الشعر[2]، أي بما صدر عن الطبيعة الإنسانية للشاعر أو السليقة، فيتحول قوله الشعري إلى المصنوع الذي يتعب الشاعر للوصول إليه على حساب عفويته.

أما قضية علاقة الراحة بظهور القصائد والمطوّلات، سواء في أشعار الصعاليك أم الفتّاك، وبالفن المتأني المطمئن ... إلى آخر ما قال به د. خليف وهو يدرس الظواهر الفنية في شعر الصعاليك، فإنها – بقدر تعلُّق الأمر بهم وبطائفة الفتّاك، تشير إلى تناقض حاد مع ما قاله عن حياة أولئك الصعاليك وأسهب في تفصيله، من كونهم اتخذوا من السلب والنهب والإغارة حرفةً وحيدةً لكسب عيشهم. فمن كانت حياته كذلك لا يملك وقتاً للتمتُّع بالراحة وللإمساك بخيوط الشعر أو مادته الرئيسة لصنع القصائد والمطوّلات، فإذا أضفنا إلى ظروف الصعاليك ظروف العصر الذي عاش الفتّاك ضمنها، ومنها الظروف السياسية حيث الدولة وقوتها وقوانينها، وجدنا أن ظروف المطارَدة والملاحقة والتشرُّد غير المُستقر، تكفي وحدها لمنع هذه الطائفة من الشعراء من التمتُّع حتى ببعض فترات الراحة التي ربما كانت متيسرةً أمام بعض الصعاليك في العصر السابق للإسلام، أو بعض شعراء عصر صدر الإسلام، فما بالك بدخول السجون وتلقّي عذاباتها !

لقد تحوّلت المطارَدة إلى عمل لا تقوم به قبيلة واحدة – مثلاً – بل قسم مهم من دولة بخلفائها وولاتها وعمّالها وحرسها وشرطتها، ويقوم بها أفراد يتحمّلون مسؤولية مطاردة الفاتك واللص، بحكم ارتباطهم بسلطة الخلافة، أو بحكم الوازع

---

[1] *دلائل الإعجاز: 251 و 336 – 337*

[2] *ابن رشيق القيرواني، العمدة: 107/1 .*

الديني الذي يجعلهم يُطيعون أوُلي الأمر، عملاً بنص الآية الكريمة: " يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسولَ وأُولي الأمر منكم"[*]، أو رغبة في الحصول على الجعالة (المكافأة) التي خُصصَت للقبض على هذا الفاتك أو ذاك الخارب أو اللص، مثلما حصل لعدد من هؤلاء الشعراء، مثل: السمهري وجحدر والقتّال الكلابي، ومن ثم صار من المستحيل أن يكون هذا الدافع وراء ظهور قصائد هذه الطائفة ومطوّلاتها، ما دام لم يكن أصلاً وراء ظهور قصائد الصعاليك ومطوّلاتهم، ولم يكن وراء ظهور قصائد شعراء صدر الإسلام، مثلما نعتقد، ومثلما أوضحنا بشأن طبيعة أوضاعهم الحياتية والنفسية.

أما من الوجهة الفنية، فلم تمنع هذه الظروف الحياتية والنفسية، شعراء هذه الطائفة – أو عدداً منهم تحديداً – من إنتاج شعر تميّز بقيمته الفنية العالية، إذ عاشوا – من الناحية الحياتية – وظهر شعرهم في عصر مثّل مرحلة مهمة من مراحل الزهو الأدبي وسيادة البيئة الشعرية العربية الكبيرة من جهة، وتميّز شعره بحضور "السيولة العاطفية التي كانت تنقص الكثير من الشعراء" ودفقه، في العصر السابق للإسلام من جهة ثانية، وكان لفعل ظروفهم النفسية أثرُه الكبير في إطلاق مشاعرهم الوجدانية ببساطة وسلاسة في استخدام اللغة، وفي التعبير عن العواطف والأفكار الإنسانية من دون إغراق في الرمزيّة، مثلما كان عليه شأن أغلب شعر العصر السابق للإسلام، عندما كانت السيادة للّوحات الطلليّة أو الغزلية، التي سرعان ما يتجاوزها الشاعر إلى لوحة الرحلة وتفاصيلها الدقيقة، قبل أن يخرج إلى غرضه الرئيس من القصيدة: المدح أو الرثاء ... الخ[1].

وفي هذا الصدد، نتفّق هنا مع الدكتور يوسف اليوسف على أن العصر الأموي كان أرقى المراحل في تاريخ الشعر العربي، لما مثّله " من ذروة في نمو الشعر العربي وتحوّلاته"، عِبْر هيمنة الروح الوجداني الذي كان الشعراء يتقاسمونه مع مُتلقّيهم، فضلاً عمّا أضافته لغة القرآن الكريم وقيم الدين الإسلامي الحنيف ومبادئه إلى الحياة الاجتماعية والأدبية، ومن معالم وخصائص لغوية، إلى شعر هذا العصر عامة، وإلى أشعار هذه الطائفة من الشعراء.

ولا تفوتنا أيضاً الإشارة إلى ظاهرة "القصصيّة"، التي كان د. يوسف خليف قد ميّز بها شعر صعاليك العصر السابق للإسلام، وما لاحظه الأستاذ أيهم

---

[*] سورة النساء / الآية 59 .

[1] يوسف اليوسف، الغزل في الشعر الأموي، مجلة الموقف الأدبي، 70:6 وما بعدها.

القيسي من مثل هذه الظاهرة نفسها لدى بعض شعراء عصر صدر الإسلام، من خلال دراسته لأشعارهم[1]، وهي الظاهرة الأسلوبية التي بدت إحدى السمات في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، والتي ستأخذ حيّزها من البحث في الفصل التالي من هذه الدراسة.

إن هذه الظاهرة الفنية التي رأى د. خليف أنها وراء تسجيل الشاعر " كل ما دار في حياته الحافلة بالحوادث المثيرة "، تعني بحد ذاتها أن الأبيات المفردة والمقطّعات ما كانت لتستوعب التفاصيل السردية لتلك الحوادث، إذ يستدعي هذا السرد انثيالاً في الأفكار والمشاعر بدقّة وتفصيل، يتساوق وأسلوب السرد القصي الذي يتطلب – بين ما يتطلّبه – استمراراً في القص حتى نهاية الحكاية، مما يعني أن السرد كان من الدوافع الرئيسة لظهور القصائد والمطولات، ولم تكن "الراحة من البحث عن متطلبات العيش " هي الدافع الرئيس، أو من دوافع ظهور هذين النوعين من الشعر، لا في أشعار الصعاليك أولئك، ولا في أشعار هؤلاء الفتّاك، لاسيما أن أسلوب الحكاية أسهل حفظاً لدى المتلقّين من سواه من الأساليب.

من هذا كله يتضح أن المقطّعات والأبيات المفردة – على التوالي – شكلت ظاهرة مهيمنة من ظواهر البناء الفني الشكلي (الخارجي) في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، وهي ظاهرة ترتبط أساساً بعاملَيْ: ضياع معظم أشعارها وطبيعة حياة شعرائها من جهة، وبعامل ثالث يتعلّق بالرواة ومؤرخي الأدب العربي، الذين أسهموا – من جهة ثانية – في ضياع جزء كبير من هذه الأشعار، لأسباب مختلفة قد يكون من بينها إيراد ما يتعلق بلصوصيّة عدد غير قليل منهم حسب، من دون الاهتمام بالجوانب الحياتية الأخرى التي كانت تظهر في أشعارهم، بينما اضطر المؤرخون والبلدانيون إلى الإفادة من البيت أو البيتين من هذه القصيدة أو تلك المطوّلة، ومثلهم فعل اللغويون وأصحاب المعاجم، لأنهم قصدوا إلى الاستشهاد اللغوي أو الجغرافي أو التاريخي بالبيت أو البيتين، من دون عناية بالقصيدة أو المطوّلة أدنى اهتمام، لأن مناهجهم كانت تقتضي عليهم الاعتماد على الشعر بصورة ثانوية، لتأكيد حادثةٍ أو واقعة أو تعيين مكان أو موضع قبيلة وهكذا، الأمر الذي أدى إلى طمْس أغلب أشعارهم، وجعل أخبارهم التي تروي هذه الأشعار "تتهاوى في زوايا النسيان وتغور في أودية الضياع والتغافل، على حد

---

[1] *د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك: 276. وأيضاً: أيهم القيسي، شعر العقيدة: 299 وما بعدها .*

تعبير الدكتور نوري القيسي[1] .

أما القصائد والمطوّلات التي وصلت ضمن مجموع أشعار هذه الطائفة، فلا تكاد تشكل شيئاً إلى هذا المجموع، مثلما يوضّح الجدول الإحصائي اللاحق (الملحق/1).

ذلك أنه بينما شكلت المقطّعات نسبة تقرب من (55%) من المجموع الكلي لهذه الأشعار، بحسب ما جمعه الدكتور القيسي منها، وتزيد عليها لدى الأستاذ عبد المعين الملوّحي، مضافاً إليه ما جمعه الدكتور إحسان عباس من شعر (القتّال الكلابي)، شكّلت الأبيات المفردة نسبة تزيد على (28%) لدى الدكتور القيسي، وتقل عن (20%) لدى الملّوحي، ولم تشكّل القصائد إلاّ نسبة تتراوح بين ما يزيد على (9–14%) وأقل منها نسبةً ما شكّلته المطوّلات.

وهذا يعني – باختصار – أن الهيمنة كانت للمقطّعات من حيث البنية الشكلية الخارجية للأشعار، تليها الأبيات المفردة فالقصائد فالمطوّلات، وللأسباب والعوامل التي تقدّمت.

2- البنية الموسيقية الخارجية

تمثّل البنية الموسيقية الخارجية، ممثّلةً بأوزان الشعر العربي أو بحوره، الجانب الثاني من جوانب البنية الفنية الشكلية للشعر العربي، وإحدى أبرز خصائصه في هذا المجال، لاسيما بارتباط هذه الأوزان بالقوافي، الأمر الذي جعل ناقداً قديماً مثل قدامة بن جعفر، يلجأ إلى تعريف الشعر بأنه " كلام موزون مُقَفّى يدلّ على معنى "، بحيث قدم الوزن والقافية على الدلالة المعنوية المطلوبة[2]، وجعل ناقداً آخر هو حازم القرطاجني يرى أن " الأوزان مما يتقوّم به الشعر ويُعَدّ من جملة جوهره "[3] .

لقد كان هذا الجانب من جوانب البنية الفنية الشكلية (الخارجية)، لدى شعراء هذه الطائفة مترادفاً مع ما ظهر منه في أشعار من سبقهم، لا بل إن هؤلاء الشعراء تماثلوا تماماً مع الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، من حيث هيمنة البحر (الطويل) على أوزان أشعارهم، يليه البحر البسيط ثم البحر الوافر

---

[1] شعراء أمويون: 139/1.

[2] نقد الشعر: 13 .

[3] منهاج البلغاء: 63.

فالبحر الكامل، على التوالي، مثلما ظهر هذا واضحاً من خلال عملية الإحصاء الأوليّة، التي أجريناها على مجموع هذه الأشعار، وبحسب الأعداد والنسب المئوية التي يظهرها الجدول اللاحق (الملحق/2).

إن مجموع النصوص الشعرية (الأبيات المفردة والمقطّعات والقصائد والمطولات مجتمعةً) تراوح عددها في البحر الطويل، بين (197–206) نصاً بحسب ما جمعه كل من الدكتور القيسي والأستاذ الملّوحي، أي ما يزيد قليلاً على (59–65%) من نسبة مجموع هذه النصوص، بينا بلغ عدد نصوص الأشعار التي جاءت على البحر البسيط بين (44–40) نصاً، أي بنسبة تزيد على (12,5%) فقط، وكان نصيب النصوص الشعرية التي جاءت على البحرين: (الوافر) و (الكامل) أقل من ذلك بكثير، وبنسب مئوية أكثر ضآلة من نسبتَيْ البحرين: الطويل والبسيط المئويتَين المذكورتين آنفاً.

ويتضّح من الجدول الإحصائي أيضاً، أن الشاعر (عبيد الله بن الحر) كان أكثر الشعراء المختارين استخداماً لهذا البحر المهيمن الأول (الطويل)، إذ كان مجموع النصوص الشعرية التي جاءت على هذا البحر (41) نصاً، وقاربه فيه الشاعر (المرّار الفقعسي) بعدد بلغ (40) نصاً – بحسب ما ورد لدى الدكتور نوري القيسي – ثم تلاه الشاعر (القتّال الكلابي) بمجموع بلغ عدد (27) نصاً شعرياً، وتلاه الشاعر (العنبري) بمجموع بلغ عدد (23) نصاً شعرياً، مثلما يتضح أن (المرّار) كان الأكثر استخداماً كذلك للبحور الثلاثة: البسيط والوافر والكامل.

فإذا اتفقت الدراسة مع ما سبقها إلى دراسة بحور الشعر العربي وأوزانه، على أن البحر الطويل "أملأ للفم والسمع وأعظم هيبة[1]، وأنه يتصف "برحابة الصدر وطول العنان "، فضلاً عن كونه أعمَر البحور بالنغم و "أصلحها للكلام القوي الجزلْ "[2]، وأنه أنسب البحور وأصلحها لمعالجة الموضوعات " التي تتميز بالجد والعمق، كالمفاخرة والمناظرة والمهاجاة[3]، وكذلك القدرة على احتضان الصرخات الإنسانية الموجعة، التي " كانت تتعالى في نَفْس الشاعر"، مثلما لاحظ ذلك الدكتور القيسي على مجموع أشعار (السمهري) الذي جاء كله على هذا البحر، وقد عزا ذلك إما إلى ضياع معظم شعره أو قدرة هذا البحر على احتواء أحاسيس

---

[1] د. عبده بدوي، دراسات في النص الشعري: 105.

[2] د. عبد الله الطيّب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 348/1:2 .

[3] أيهم القيسي، شعر العقيدة: 312 مع هوامشه.

الشاعر المهمومة اليائسة [1]، كان طبيعياً أن تكون لهذا البحر الهيمنة – بدوره – في أشعار كل من: الخطيم المحرزي وجعفر بن علبة وعطارد بن قرّان.

وكان البحر البسيط هو البحر المهيمن الثاني، وكان (المرّار) على رأس قائمة الشعراء في استخدامه لهذا البحر، تلاه الشاعر (جحدر بن معاوية)، بينا توافق كل من: مالك وابن الحر والقتّال، في عدد النصوص الشعرية التي استخدموا فيها البحر البسيط .

فإذا كان هذا البحر قريناً للبحر الطويل من حيث كونه من أعمر البحور بالنغم، وأنه أخفّ انفعالاً من الطويل " لوجود بقية من النغم المتأتي من تفعيلة (مستفعلن) التي تألفها في الرجز "[2]، فضلاً عن كونه " يجود بكل ما له صلة بالشجن"[3]، فقد استخدمه هؤلاء الشعراء – شأن مَنْ سبقهم – للتعبير عن حالتيْ العنفِ واللّين المتناقضتَين في نفوسهم: المفاخرة والتحدي من جهة، والتردد والحزن والرغبة بالتوبة من جهة أخرى.

ويرادف البحر البسيط من حيث صلاحيته لنقل المشاعر المتناقضة ما بين الغضب الشديد والرقّة المتناهية، البحر الوافر الذي يمتاز بتدفق مقاطعه الصوتية وبتلاحُق أجزائه، فهو يتميّز " بوقفة قوية سرعان ما تُتبع بإسراع متلاحق "[4]، مما جعله صالحاً للتعبير عن حالات الافتخار والغضب والحنين في وقت واحد، وقد أكثر من استخدامه كل من: مالك وابن الحر والعنبري والقتّال، وكان (المرّار) الأكثر استخداماً لهذا البحر قبل هؤلاء، وجاء بعدهم في نسبة استخدامه كل من: العُديل وطهمان .

ثم جاء استخدام هؤلاء الشعراء للبحر الكامل في المرتبة الرابعة، وهو يرادف البحر الوافر من حيث تماثل تفعيلاته (مستفعلن)، إذ يتألف من تفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات، فهو من البحور البسيطة بحسب (ابن السرّاج الشنتريني) [5]، لهذا السبب بالذات، وهو من أكثر البحور جَلجلة لكون تفعيلته من النوع الجهير الواضح الذي " يهجم على السامع مع المعنى والعواطف، فضلاً عن قدرته على

---

[1] شعراء أمويون: 139/1 وما بعدها.
[2] المرشد: 414/1 .
[3] دراسات في النص الشعري: 49 .
[4] المرشد: 1: 333 .
[5] المعيار في أوزان الأشعار: 18.

الجمع بين حالات التغنّي والتنفيس عن اختلاجات النفس المتألمة الحزينة[1].

يتضح من هذا أن (المرّار) كان أكثر الشعراء المُختارين استخداماً لهذا البحر، وتلاه كل من: القتّال والعُدَيل وجحدر من حيث عدد النصوص الشعرية التي ظهرت في أشعارهم على البحر الكامل.

إن شعراء هذه الطائفة كانوا يكثرون من استخدام البحور والأوزان الشعرية الطويلة، وهي الأوزان والبحور التي كانت أكثر شيوعاً واستخداماً في أشعار الشعراء الذين سبقوهم، مثلما أشار إلى ذلك الدكتور شكري عيّاد، إذ ذكر أن ثمة أوزاناً أربعة " قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر وهي: الطويل والكامل والوافر والبسيط "[2]، ومثلما أشار الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف إلى كون الشعراء نظموا في هذه الأوزان الأربعة " أكثر من ثُلثي قصائدهم أو ثمانين في المئة على التحديد "[3]، لأنها البحور الأقدر على استيعاب المعاني والصور والتفاصيل السردية، التي كان الشعراء العرب يطلقونها في أشعارهم، وهي أمور حفلت بها أشعار هذه الطائفة من الشعراء أيضاً.

أما عن القوافي المهيمنة في أشعار هؤلاء الشعراء، فقد ظهر من خلال الجدول الإحصائي الأوّلي الذي وضعناه (الملحق/3)، أن مجموع النصوص الشعرية التي جاءت على قافية (الرّاء) لها الهيمنة الأولى، وتراوحت بين (21% – 24%) بحسب مجموع أشعار هؤلاء الشعراء لدى كل من الأستاذ الملّوحي والمرحوم الدكتور نوري القيسي، على التوالي، وكانت (الراء) المكسورة أكثرها هيمنة من بين الحركات الأخرى. وقد بلغ عدد النصوص الشعرية التي وردت على قافية (الراء) ما بين (61 – 91) نصّاً، بحسب روايتَيْ الأستاذ الملّوحي والمرحوم القيسي، بينما جاءت قافية (اللام) بالمرتبة الثانية، وجمعت عدداً تراوح بين (63–67) نصاً شعرياً، وبلغت نسبتها المئوية أكثر من (20%) إلى المجموع الكلي، وبغلبة واضحة لحركة الكسرة أيضاً، ثم كانت الهيمنة الثالثة لقافية (الباء) التي بلغ مجموع نصوصها عدداً تراوح بين (46–49)، وبنسبة مئوية لم تتجاوز الـ(17%)، وبغلبة لحركة الضم هذه المرة.

أما القافية المهيمنة الرابعة فكانت (الدال) وجمعت من النصوص الشعرية (41) نصّاً، بلغت نسبتها (10%) وماثلتها قافية (الميم) في نسبتها المئوية، إذ

---

[1] *المرشد: 246/1 .*

[2] *موسيقى الشعر العربي: 14 .*

[3] *بدايات الشعر العربي: 144 .*

جمعت عدداً تراوح بين (38 – 40) نصّاً، تلتها قافية (العَين) التي جمعت ما بين (26–37) نصّاً، وبنسبة مئوية تراوحت أيضاً بين (9–10%)، ثم قافية (النون) التي بلغ عددها (30) نصّاً شعرياً، بلغت نسبتها المئوية (9%) .

وقد كان نصيب (المرّار الفقعسي) من أعداد القوافي الأكثر هيمنة، متقدّماً على سواه من شعراء هذه الطائفة، تلاه (القتّال الكلابي) و (عبيد الله ابن الحر الجعفي) ثم (العُديل بن الفرخ) و (جحدر) و (العنبري).

وتشير القوافي المهيمنة الرئيسة، إلى عدد من الملاحظات الفكرية والنفسية، على الشعراء الأكثر استخداماً لها، يمكن تلخيصها بالآتي:

* إن قافية (الراء) من القوافي الذُلل، أي الأكثر انتشاراً على الألسن، وقد جاء ترتيبها أولاً لإفادتها التكرار، لاسيما المكسورة منها، وهي أيضاً من الحروف الذلقة أي التي مخرَجُها طَرفُ اللسان .
* إن حرف (اللام) من الحروف الذلقيّة، ومن أكثرها دَوراناً في العربية، لوضوحها الصوتي (مع حرفَيْ الراء والنون)، ولأنها ليست شديدة "بحيث يُسمع لها انفجار، وليست رخوةً بحيث يُسمع لها حفيف "، وهي من الحروف المهجورة ومن القوافي الذُلل أيضاً. لذا شاع استخدامها بكثرة لدى هذه الطائفة من الشعراء وسابقيها، وفي الشعر العربي بعامَة، وهي تفيد التأني والتفكّر.
* إن (الباء) من القوافي الذُلل أيضاً، وحرف (الباء) من الحروف التي يُسمع لها انفجار، وأن كثرة ورود هذا الحرف في القوافي مضموماً أضاف إليه ثقلاً وضخامة صوت، مما جعله أشدّ قوةً في الأسماع، لذا كان أكثر استخدامه في الأشعار المعبّرة عن الفخر والحزن معاً .
* أما الحروف الأخرى: الدال التي ظهرت مكسورة في الغالب فهي من الحروف اللثويّة الانفجارية المهجورة، والميم و (النون)، وكلاهما من الحروف الخيشومية والاحتكاكية المهجورة أيضاً، و(العين)، الحرف الحنجري الاحتكاكي المهجور كذلك، وهي حروف تتحول في الأشعار إلى قوافِ مساعدة في التعبير عن مشاعر الحزن والفرح والغضب. وقد عدّها أحد الدارسين من "الأصوات الصائتة الصامتة" أو بالعكس، ومعها (الراء) و (اللام) و(الهاء) [1].

---

[1] *د. عبد القادر حديدي، البنية الصوتية للكلمة العربية: 38 و 96 وما بعدها.*

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى أن معظم هذه البحور الشعرية والقوافي المهيمنة، كانت هي الابرز في مجموع أشعار الشعراء الأبرز أيضاً والأكثر مجموعاً شعرياً، مما يؤكد كونهم الأكثر تعبيراً عن أحوال هذه الطائفة الحياتية وشؤونها الفكرية والنفسية، وإن كانت قلّة أشعار الآخرين – بسبب الضياع أو لأي سبب آخر – لم تمنع تلمُّس أحوالهم وشؤونهم المترادفة مع أصحاب الأشعار الأكثر، ما داموا قد عاشوا أحوالاً وظروفاً متقاربة – بهذا المستوى أو ذاك – من بعضهم، إلاّ مَنْ كان منهم شبه مجهول الحياة لعدم وصول التفاصيل الكافية عنها، عِبْر الرواة والمؤرخين.

وأخيراً لابد من تسجيل ملاحظة ضرورية، مفادها أن ترادف هؤلاء الشعراء مع سابقيهم في استخدام البحور والأوزان والقوافي الأكثر شيوعاً، لا يمنع من القول بوجود معالم إبداع في غير هذا الجانب البنائي الشكلي (الخارجي) وسواه.

3- البنية الموضوعية

نستطيع أن نقرّر ابتداءً أننا سنقصر هذا الجزء على دراسة عدد من المقطّعات والقصائد والمطوّلات، التي ظهرت في مجموع أشعار الفتّاك، لتعرّف طبيعة هذه البنية الفنية من حيث ظهور الوحدتين: العضوية والموضوعيّة في هذه الأشعار من جهة، ومن حيث علاقة هاتَين الوحدتَين بالبنية الفنية للقصيدة العربية التقليدية، من جهة أخرى.

ولكن قبل ذلك نرى من الضروري التوقّف أولاً عند مفهوم البنية الفنية، بوحدَتَيها المذكورتَين آنفاً، لاسيما أن هناك محاولات جادة كثيرة ظهرت حتى الآن، تمثّلت بدراسات عربية وأجنبية واسعة للإشارة إلى ما إذا كانت القصيدة العربية ذات البناء التقليدي، تتوافر على هاتَين الوحدتَين، أو تخلو منهما معاً أو من إحداهما – لاسيما من الوحدة العضوية – وما يعنيه هذا من توافق أو تباين مع المفهوم العام لحقيقة الشعر، ولبنية القصيدة العربية الفنية (الموضوعية) كذلك.

وابتداءً أيضاً، لابد من الإشارة إلى قضية مهمة تتعلق بتحديد المفاهيم فقد تبيَّن بعد طول تجوال على الدراسات المتخصصة، أن مفهوم البناء الفني للقصيدة لا يعني – في الغالب – هيكلها الشكلي الخارجي، وهو يُعنى "بصياغات العبارات والصور وتنسيق الأفكار والتلاؤم الموسيقي "، بطريقة يكمل كل عنصر من هذه العناصر مهمات العناصر الأخرى عبرها، ومن ثم يكون الشكل الخارجي جزءاً من أجزاء البناء، بما يتضمّنه من التراكيب اللغوية والمعاني والصور

والموسيقى[1].

أما البنية الموضوعية للقصيدة فتعني أن تكون القصيدة: كالجسم الحي الذي لو فُصل عنه بعض أجزائه لبان الخلل "، وأن عليها أن تكون موحّدة عضوياً " تضم كل أجزائها فعالية حيّة كما هو معروف من تناسق وانسجام في أجهزة الكائن الحي[2]. هذا يعني أن هناك تداخُلاً واضحاً بين المفهومين، إذ من غير المنطقي أن يقوم البناء الفني الخارجي وحدَه بتحقيق وحدة البنية الموضوعية، من دون وجود الوحدة العضوية بين أجزائها، بدءاً من الفكرة الرئيسة التي تنطلق منها القصيدة وحتى نهايتها.

بيد أن بين الدارسين العرب مَن ينفي عن القصيدة العربية وجود الوحدة العضوية تحديداً، فهو يرى – وهذا ما فعله د. عز الدين إسماعيل – أن القصيدة العربية لا يمثلها سوى البيت المفرد، لأنه في هذا البيت وحدَه "تتمثل العاطفة الواحدة المحدَّدة المستقلة"، وأنه في الشعر العربي قصائد طوال كثيرة، لكنها تمثّل " مجموعة من العواطف وأنها تنقصها الفكرة العامّة الحيّة التي تسيطر عليها جميعها لتجعل منها بنية فكريّة متماسكة "[3].

في حين تتبّعت دارسة فاضلة، آراء النقّاد العرب والأجانب، القدامى والمُحدَثين، ووجهات نظرهم، تتبُّعاً دقيقاً وعقدت المقارنات بين هذه الآراء ووجهات النظر الكثيرة المتشعَبة، وانتهت إلى أن القصيدة العربية تنطوي على وحدة، ولكنها أسمتها بـ"الوحدة العاطفية"، نافية عنها أيضاً وجود الوحدة العضوية، إذ إن هذه الوحدة "تجمع الأغراض إلى بعضها على أساس عاطفي، فلا تعود متنافرة متباعدة"، وتضفي على القصيدة بذلك التماسك الظاهر، على حد تعبيرها[4].

وأكثر من هذا الذي انتهت إليه، كانت الدارسة الفاضلة قد فنّدت معظم الآراء التي سبق أن قالت بوجود الوحدة العضوية – الموضوعية في الكثير من القصائد العربية، ومنها رأي الدكتور طه حسين – مثلاً – الذي أثبت وجود هذه الوحدة في الشعر العربي، مؤكدةً " أن الوحدة الشخصية المنشئة هي غير الوحدة العضوية ... وأن الوحدة المنطقية (التي تسود أجزاء القصيدة) ليست الوحدة

---

[1] مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي: 20 وما بعدها.
[2] د. سمير علي الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري: 108.
[3] الأسس الجمالية في النقد العربي: 366 و 374.
[4] حياة جاسم، وحدة القصيدة في الشعر العربي: 15 و 411.

العضوية الحيّة النامية"[1].

وما من شك في أن هذا الذي انتهى إليه الدارسان الفاضلان، يتباين تماماً مع حقيقة الشعر العربي وبنائه الموضوعي – وبنيته لا فرق – ما دام المفهومان يؤديان إلى معنى واحد، وإن اختلفت وسائل الوصول إليه.

ذلك أنه إذا عدنا إلى أشعار الصعاليك – مثلاً – فسنتوافق في الرأي مع الدكتور خليف، الذي لاحظ وجود هذه الوحدة العضوية – الموضوعية في أشعارهم، إذ إن الإغراض المتعددة في أي من قصائدهم "ترجع إلى أصل موضوعي واحد تتفرع منه"، فهي ليست تعدُّداً في العواطف المعبّرة عن الموضوع، بل تفرّع في أغراضه[2]، إذ كان الشاعر العربي يفكّر في مشكلات أساسية كانت تواجه حياته، فكان "يحاور نفسَه في معنى الحياة، ويلتمس لها العَون حين يخاطب الطلل " مثلاً[3]، وأن بناء القصيدة العربية التقليدي، لاسيما ذات الموضوع الشعري الواحد أو المكتملة، ينطوي على هاتَين الوحدتَين: العضوية والموضوعية، بالرغم من تعدُّد لوحاتها وتتابعها بالضرورة[4].

من هنا نرى أن الدكتور عز الدين أصاب تماماً في إشارته إلى البيت المفرد وما يمثله من وحدة عاطفية واحدة مستقلة، لكنه جانَب الصواب في الجزء الثاني من رأيه، أي عندما قرر أن القصائد العربية تمثِّل مجموعة من العواطف، وأنها تنقصها الفكرة العامَة الحيّة، وهو الأمر نفسه الذي وقعت فيه الباحثة حياة جاسم.

فالفِكْر – أو الفكرة – في أية قصيدة، حتى إن لم يسبق عاطفة الشاعر أو عواطفه المتفجرَة، ما دام لا يقرّر كتابة قصيدة، لا بل حتى إن قرّر ذلك بوعي وعن سابق إرادة، لابد من أن يؤدي دوراً رئيساً في بناء القصيدة الفني الموضوعي، وفي تكوين بنيتها الموضوعية (المضمونية)، ومن ثم تحقيق وحدتها العضوية، لكي تتحول إلى هذا البناء الهيكلي العالي، وإلاّ أصبحت مجرّد كلام قد تملأُه المشاعر العاطفية أو تزحمه الصور الجميلة، ولكنه كلام خالٍ من معنى حقيقي يشتمل عليه، أو أفكار مهمة تقرّبه من عقل مُتلقّيه وقلبه، فيفقد بذلك خاصيّة "الشعرّية" المتوهجة في مستلزمات بنائه الأُخرى: التراكيب اللغوية

---

[1] م. ن: 107 وهوامشها.

[2] الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 264 وما بعدها.

[3] د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي: 236 وما بعدها.

[4] راجع: د.نوري القيسي و د. محمود الجادر و د. بهجة الحديثي، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 9 . وأيضاً: د. كمال أبو ديب، البنى المولّدة في الشعر الجاهلي: 40.

والموسيقى والمعاني ... الخ.

وبالوقوف على عدد من المقطّعات والقصائد والمطوّلات المختارة من بين مجموع أشعار هذه الطائفة من الشعراء، سنحاول تأكيد مصداق تصورنا واستنتاجنا بشأن البنية الموضوعية، مع التنبيه إلى أن معظم المقطّعات القريبة من القصائد – من حيث عدد الأبيات – انطوت على بنية موضوعية واحدة، مثلما وصلت إلى جامعي أشعار هذه الطائفة ومحقّقيها، ومن خلال وحدة غرضها العضوية أيضاً.

ففي مُقطّعة لمالك بن الريب، قالها يوم صاحَب سعيد بن عثمان بن عفان (رض) في الطريق إلى خراسان، وفُقد صاحبُ إبل سعيد الذي كان يحلب لهم، فاستدنى مالك ناقةً غزيرةً واحتلبها، مما جعل سعيداً يطلب منه الإقامة في إبله ويجزل له رزقاً مضافاً إلى رزقه الذي كان قد حدّده له عندما اصطحبه معه، وأن يضع القتال عنه، وقد رفض مالك العرض المذكور لأسباب موضوعية تتعلق بتكوينه النفسي والفكري، فهو يستحيي الفوارس أن يُرى بأرض العدا مجرّد صاحب إبل، يُطعمها ويحلبها، ويستحيي كذلك أن يُرخى عليه ثوب المُسالم إذ تُشمّر الحرب، ثم يعرض – عبر المقطّعة – مواصفاته الفكرية بإزاء الحالة، لينتهي إلى تقرير كونه:

" قليل اختلافِ الرأي في الحرب، باسلُ جميعُ الفؤادِ عند حلِّ العظائمِ "[1]

فالموضوعة في هذه المقطّعة واحدة، واضحة جلّية، وغرضها الذي انبنت عليه تأكيد الشاعر موقفه من الحرب، فارساً ومقاتلاً، وليس راعي إبل، مما يعني أن الباعث الفكري والنفسي على إطلاقه هذه المقطّعة كان أكبر من مجرّد العواطف الباعثة على التعبير الآني المقصود لمواجهة الموقف الآني، فهو عبَّر عمّا يمكن أن يكون تراكماً فكرياً يعتمل في عقل أيٍ من أمثاله المقاتلين الفرسان، لا عن لحظة انفلات عاطفي سريع.

وقد جاء غرضه مُحكماً متطابقاً بين التفكير الدائم والفكرة المنبثقة عنه بعفوية ومن دون تشتّت أو توزّع على أغراض جانبية خارجة عن الفكرة الأساسية.

ويفعل عبيد الله بن الحر الجعفي الشيء نفسه، في عدد من مقطّعاته التي قصرها على ذكر بسالته وشجاعته وفروسيته في المواقف التي استدعت منه ذلك،

---

[1] شعراء أمويون: 40/1.

وحاول فيها أن يؤكد قيم الفروسية وما عُرف عن الفرسان من زراية بمظاهر الميوعة ومن اعتداد بالنفس وقوة السيف والساعد، ومن إيمان بالأجل الحتم الذي لا يملك الفارس فراراً منه إذا حان حينه، مثلما في قوله :

" يخوّفني بالقتل قومي وإنمّا أموتُ إذا جاء الكتابُ المؤجّلُ

لعل القنا تُدني بأطرافها الغنى فنحيا كراماً أو نموت فنقتلُ .. "[1]

فهو يخرج إلى القتال من أجل بلوغ أهم مآربه، وهو الحصول على أسباب العيش الكريم له ولأعوانه، ومن ثم يكون خروجه لا عن غواية حسب، بل انطلاقاً من فكرة إنسانية كبيرة هي نفسها التي تدور معظم مقطّعاته وقصائده في فلكها، ويكون غرضها واحداً ويكون بناؤها – معه – منسجماً في وحدتيه العضوية والموضوعية مع هذا الغرض الواحد[2] .

أما المرّار الفقعسي فيُقدم في عدد من مُقطّعاته بنية موضوعية واحدة، تنطلق من موقفه الفكري والنفسي ومفهومه للثروة والحصول عليها وتوزيعها بدافع الكرم الذي امتلأت به حياته، في مقابل حالات الفقر التي يمكن أن يقوده كرمه إليها، أو تنطلق من مواقف الفخر التي عُرف بها، سواء بنفسه أو بآبائه وبني قومه، وربما حاول في بعض مقطّعاته أن ينحو منحى الناصح الحكيم، منطلقاً من الشكوى المرة من الفراق والهجر وما تفعله الأيام بالمحبين، ثم ما يتسبَّب به العذّال والوشاة من سوء ظنّ بينهم، باستغلالهم الفراق أو البعاد لتحقيق مآربهم، حتى لتبدو أغراض المقطّعة متعدّدة بينما هي محكومة بسياق نفسي وفكري واحد، مثلما في قوله :

" أبالبَينِ أمسى أسفلُ العين يلمعُ أم الهجرِ يخشاهُ الفؤادُ المروّعُ ؟

فيا سَلْمُ لا وِدْعٌ على العيش دائمٌ ولا الوصلُ إلاّ ريثما يتَقطّعُ..

الذي تنتهي به إلى القول:

" أتانا رسولٌ من سُليمى بأنَّنا غَنينا وقد يغنى المُحبُّ وينفَعُ

---

[1] *م. ن: 110/1 وما بعدها.*

[2] *م. ن ك 105 و 107 و 110 و 114 و 115 .*

وبعضُ الغنى مما يزيد ذمامةً وبعضُ الغنى مما يزيد ويرفعُ "[1]

أما فيما يتعلق بقصائد هذه الطائفة من الشعراء، فيمكن أن يُقرّر سلفاً أن معظم هذه القصائد انطوت في بنيتها الموضوعية على الوحدتَين العضوية والموضوعية (المضمونية)، لسبَبين رئيسَين: أحدهما أنها عبَّرتْ عن موضوعة شعرية واحدة، هي انعكاس لموقف آني – ولكنْ ذي بُعْدٍ فكري ونفسي محدَّد – مما ينسجم ومواقف كل شاعر منهم الحياتية فروسيةً أو كرماً أو فخراً واعتداداً أو خوفاً وشكوى أو إيماناً وتوبةً واستغفاراً، وثانيهما أنها اعتمدت أسلوب الحكاية والقصّ السردي لحادثة معيّنة في حياة الشاعر، ومن ثمَّ كان طبيعياً أن تنطلق القصيدة على أساس بنية موضوعية محكمة من أوّلها إلى آخرها .

بمعنى آخر، إن الباعث على القول يؤدي دوراً مهمّاً في تحقيق هذه البنية الموضوعية، سواء من حيث الموضوعة الواحدة أو الموضوعة المتعددة الفروع والأغراض.

فعلى سبيل المثال، نقف على قصيدة لعبيد الله بن الحر كتبها إلى عبد الله بن الزبير، وعاتب فيها أخاه مصعباً، وقد ضمّنها تحذيره من أن يسير – الشاعر نفسُه – إلى الخليفة عبد الملك بن مروان، بعد أن كان الشاعر يغشى مصعباً فرآه يقدّم عليه بعض أهل البصرة، يقول فيها:

" أبلغْ أميرَ المؤمنين رسالةً فلستُ على رأيٍ قبيح أواربُهْ

أفي الحقِّ أن أحفى ويجعل مصعبٌ وزيرَيهِ مَنْ قد كنتُ فيه أحاربُهْ "[2]

ثم يروح يشرح، في قصيدته الرسالة المفتوحة هذه، مواقفه المناصرة لآل الزبير وبلاءه في تمكينهم من السيطرة على العراق وعلى خيراته، ليذكر جفاء مصعب عنه وتقريبه لوزيرين ممن كان الشاعر يُحاربهم، حين آلت أمور العراق لآل الزبير، بحيث يشير إلى ارتيابه من موقف مصعب، الذي راح يُصاحب كلَّ ذي غش له – هو ابن الحر – لينتهي إلى تقرير حقيقة من حقائق الحياة التي

---

[1] شعراء أمويون: 464/2. أيضاً: م. ن: 441 و 444 و 446 و 452 وما بعدها و 454 على سبيل المثال.

[2] م. ن: 94/1 وما بعدها. وقد وردت عبارة (أن أحفى) لدى الملّوحي (أن أُجفى): أشعار اللصوص: 251/1.

زادها الدين الإسلامي الحنيف حكمةً وإيماناً، فيقول:

" وما لأمرئ إلاّ الذي اللهُ سائقٌ إليهِ وما قد خَطَّ في الزَّبرِ كاتبُهْ "

إن ابن الحر ينطلق في هذه القصيدة من موقف الفخر بنفسه والاعتداد البالغ بها، ولولا أن هذه القصيدة وردتْ جزءاً من قصيدة طويلة، مثلما نقل الدكتور القيسي عن مصادره، لوقفنا – ربما – على موضوعة القصيدة الواحدة بوضوح أكبر، وهي موضوعة انطلقت من أعماق نفس متأزّمة، تعاتب بلغة مباشرة حادة، لكنها سرعان وما تُبدي استسلاماً لقضاء الله تعالى وإرادته، فهي تعبّر عن روح عربية مسلمة صافية الإيمان، ما تزال تحتفظ بصرامةٍ بدويَة غير قليلة فهي تبدأ الخطاب من دون مراعاة للجوانب الاعتبارية المستجدّة التي يُفترض أن ظروف هيبة موقع المخاطَب (أمير المؤمنين) قد فرضتها، لكنّ الشاعر يتجاوزها حتى إذا ما وصل إلى نفسه وأراد أن يخفف من غلوائها، ساق بيته الشعري المليء بالحكمة والتجبّر بالله تعالى، فكأنه رغب في تعويضها عن الآيات القرآنية التي تدعو إلى التمسك بالله تعالى والتوكل عليه والإيمان بقضائه، تصبُّراً وتجاوزاً لمحنة هذا الموقف الذي لا يد للعباد به.

بمعنى آخر، إن بنية هذه القصيدة تشكّلت موضوعياً على شكل رسالة شاعر ناصح لا مُتهدّد متوعّد، بعفوية فكرية جعلت بناء القصيدة بسيطاً ومباشراً ودالاً على مضمونها الرئيس من دون مقدمات طلليّة أو غزلية وبلا تصريع ولا انتقالات في الأغراض أو استخدام للوحات رمزية كالتي عرفها الكثير من الشعر العربي في العصر السابق للإسلام. فهي وإن كانت ابنة لحظتها الفكرية ولكنها ليست اللحظة العاطفية المجرّدة من أي نبض فكري دقيق وسليم.

وبالوقوف عند يائية عبيد بن أيوب العنبري، سنلاحظ أنها قصيدة قامت بنيتها الموضوعية على بناء الرسالة المفتوحة أيضاً، وهذا ما ينبئ به صاحب (العقد الفريد) وهو يقدّم للبيتين الأول والثاني من القصيدة المختارة، إذ ذكر قائلاً: " وقال عبيد بن أيوب وكان يطلبه الحجّاج لجنايةٍ جناها فهرب منه وكتب إليه[1]. فهي رسالة بالفعل، يقول فيها:

" أذقني طعْمَ الأمنِ أو سَلْ حقيقةً عليَّ فإن قامتْ فَفَصِّل بنائيا

خلعتُ فؤادي فاستُطيرَ فأصبحتْ تَرامى بي البيدُ القفارُ تراميا.."

---

[1] ابن عبد ربه: 162/2. وأيضاً: د. نوري القيسي، شعراء أمويون: 226/1 وما بعدها.

بيد أن العنبري بعد هذه المقدمة التي خاطبَ بها الحجَاج بن يوسف الثقفي خطاباً مباشراً، سرعان ما ينتقل للحديث عن نفسه، وعن العلاقة التي توطّدت بينه وبين ظباء القفر، ثم ينتقل ضمن الرسالة نفسها ليخاطب ظباء الوحش متمنياً عليها أن "لا يشهرنَّه" وأن "يخفينه" مثلما عاش بينهن متخفّياً، ثم ينتقل إلى نفسه مرةً ثانيةً ليتحدث عن شجاعته في مواجهة وحوش القفر، سباعَها وغيلانها، التي لاقت منه الدواهي، ولاقى منها الدواهي نفسها من دون أن يغدو جباناً أمامها، حتى أن اعتراه " هول الجبان " ... حتى ينتهي إلى تقرير حالته الشخصية، فخراً واعتداداً بنفسه وشجاعته في الحروب، فيقول:

" فما زلتُ مُذْ كنتُ ابن عشرينَ حجّةً أخا الحرب مجنيّاً عليَّ وجانيا "

من الواضح – إذاً – إن قصيدة العنبري هذه تبدو لقارئها البسيط متوزّعة الأغراض. بين الرغبة في أن يمنحه (الحجّاج) ممثل الخلافة وسلطتها، شيئاً من الأمن أو التحرّي عن حقيقة أمر جنايته، متعهّداً له أن يقدّم له نفسه ليحكم عليه بأقسى عقوبة (تفصيل بنانه)، وبين تقرير شجاعته في الحروب والمواقف الصعبة، منذ مقتبل شبابه (مذ كنت ابنَ عشرين حجّة) على حد تعبيره، لكنها في حقيقتها قصيدة ذات بنية موضوعية واحدة تقوم كذلك على أساس فكري وعلى وحدة عضوية تربط بين هذه الأغراض المنتهية إلى الغرض الواحد، وهو أن يوضّح في مضمونها الرسالة التي أراد إيصالها إلى الحجاج عن موقفه الحقيقي من الجناية التي جناها، والتي دعته إلى الهرب والإيغال في الصحارى والقفار النائية، مشرّداً ممتلئاً بالخوف والهلع.

والعنبري – بعد هذا – ممن يقدّم موضوعته – أو موضوعاته الشعرية– في بناء بسيط مباشر أيضاً، حيث لا مقدمات طلليّة أو غزليّة وحيث يخلو جميع مجموعه الشعري من التصريع، لكونه قال شعره تلبية لنداء الحاجة المُلحّة، واستجابة لدواعي الظرف الحياتي الذي يتملّكه لحظة قوله الشعر، لا بل لكونه لم يجد الفرصة الكافية لوضع التوطئة الشعرية التي تعارف عليها الشعراء للدخول إلى غرضهم الشعري، فضلاً عن عدم التزامه بالبناء الفني للقصيدة العربية التقليدية، مثلما رأى الدكتور القيسي، وهو رأي مقنع ومعقول[1].

وعلى الضد من عبيد الله بن الحر والعنبري، هناك أشكال وبنيات فنية

---

[1] *شعراء أمويون: 206/1 .*

موضوعية تقليدية في الكثير من قصائد: القتّال والكلابي ومالك بن الريب والخطيم المحرزي مثلاً، من بين شعراء هذه الطائفة الذين ضمّ مجموع كل منهم الشعري عدداً غير قليل من القصائد والمطوّلات الشعرية، قياساً إلى سواهم من الشعراء الذين أدرجناهم ضمن هذه الطائفة، فكان ثمة وقوف على الأطلال أو ابتداء بالغزل في الكثير من هذه القصائد، فضلاً عن الأبيات الافتتاحية المصرّعة.

بيد أن هذا كله لا يقلّل من شأن المعالم الإبداعية التي توافرت عليها أشعار هذه الطائفة من الشعراء الفتّاك وأشباههم من اللصوص والصعاليك.

لقد سبقت الإشارة إلى أن القتّال الكلابي كان الأوفر عدداً من حيث المطوّلات في مجموع أشعاره، وعند النظر في مطوّلته الداليّة نجده يبدأ بتوجيه اللوم والعتاب إلى حبيبته (شُميلة) التي صرمت حُبَّه. فهو يقول في مطلعها :

" صرمَتْ شُميلَةُ وُجهةً فتجلَّد من ذا يقول لها علينا تَقصدِ ؟

أشُمَيْلَ ما أدراكِ إن عاصَيتِني أنَّ الرشادَ يكون خلفَكِ في غدِ ؟ .. [1]

ويتّضح – بعد ذلك بقليل – أن صرم (شُميلة) جاء بسبب الشيخوخة التي بلغها الشاعر، وهي المشكلة التي واجهها قبله معظم الشعراء الذين سبقوه، الذين حالت الشيخوخة بينهم وبين حبيباتهم، فراحوا يذمّون الشيب ويبكون شبابهم الذاهب، وهو افتتاح من بين الافتتاحيات التي درج عليها الشعراء. وكانت سمة من سمات القصيدة المكتملة في شعر العصر السابق للإسلام، القائمة على اللوحات المتعددة المتلاحقة، التي تشكّل بنية القصيدة أو المطوّلة، مثلما سبقت الإشارة إلى هذا.

هو عتاب سببه الهجر (الصَرم) الناجم عن الشيوخة، ويستدعي – بالضرورة – الانتقال من هذه الصورة المؤلمة التي راكمت الحزن والأسى في نفْس الشاعر العربي، إلى صورة أكثر إشراقاً وبعثاً للزهو والاعتداد والتبجُّح من ركام رماده، وهو ما يفعله القتّال الكلابي بعد خمسة أبيات لوحة الافتتاح، حيث يعود بذاكرته إلى رحلة ماضي أيّامه وهو يسير في القفار بصحبة راحلته وسيفه المفرد، فيقول:

" أشُميل ما يُدريك إن رُبَ آجنٍ طام عيالُمهُ مخوفُ المرصدِ

---

[1] *ديوانه: 41 .*

جاهزْتُه بزمامِ ذات بُرايةٍ وحدي سوى أُجُدٍ وسيفٍ مفردِ ..[1]

واصفاً جانباً من رحلته القديمة – الحاضرة في ذاكرته وحدها، وهو يقف على بعض غدير ماء تغيّر طعمه لركوده، ثم وهو يُصفّي هذا الماء من الطحالب التي علقت به، بزمام ناقته السمينة القوية، ثم وهو يروح يتتبّع ما بقي من آثار المكان الذي كان كثيراً ما يأنس إليه في أيامه الخوالي.

وبعد تلك الوقفة القصيرة على آثار أحبّته الظاعنين، يعاود الشاعر توجيه الأسئلة إلى حبيبته الغائبة النائية عنه، قائلاً:

" أشُمَيلَ لا تَسْلَنَّني بكِ واسألي أصحابَ رحليَ بالفلاةِ الصَيهدِ

والخيل إذ جاءتْ برَيعانٍ لها حِزَقاً توقَّصُ بالقَنا المُتقَصِّدِ

والقوم إذ درَهوا بأبلجَ مُصعَبٍ حنِقٍ يجور على السبيل ويهتدي "[2]

ثم ينطلق عارضاً مواقفه الرجولية، وبسالته وبسالة أبيه وجدِّه في مثل تلك الوقائع القتالية الصعبة، ومنها بعض الوقائع التي جرت بين قومه وخصومهم، والأيام المشهودة منها، لينتهي من هذا كلِّه إلى الفخر بنفسه وبشجاعته وبأسه، بعد أن ذهب هذا كله أو بعضه حينما غزاهُ الشيب ولَوَت الشيخوخة يده، لكنه يبقى مُصمِّماً على ذكر ما كان عليه شأنه، الذي لم يصل بعد ذلك، ربما بسبب عدم اكتمال هذه المطوّلة، أو بسبب وقوعه في حال التشرد، بحيث لم يقدّم الشاعر الدوافع التي دعته إلى إطلاق مطوّلته هذه، شأن مَنْ سبقه من الشعراء التقليديين، كونه جزءاً من أولئك الشعراء وامتداداً لهم. وإن بالفطرة.

في مقابل ذلك حاول شعراء آخرون أن يقدّموا حالة نقيضه لهذه الحالة وذات تعبير أكثر توافقاً مع ظروف هذا العصر وأحواله وقيَمه، مثلما سبقت الإشارة إلى (يائيّة) مالك بن الريب المطوّلة الشهيرة، وما سجلنا من مدلولاتها.

فإذا كان مالك بن الريب قد عبَّر في (يائيته) عن أحوال الإنسان العربي

---

[1] آجن: ماء راكد متغيّر الطعم. عيالم: ماء كثير. جاهره: نقّاه. ذات بُراية: ناقة ذات شحم كثير. أُجُد: قوية

[2] الصيهد: الفلاة التي لا يُنال ماؤها. ريعان الشيء: أفضله. حِزق: جماعات. توقُّص: تنزو بعدْوها نزواً. المتقصّد: المتكسر. دَرَهوا: هجموا من حيث لم يحتسبوا .

الذي نأى عن أهله الأدنَين وقومه، بسبب التحاقه بجيوش الفتوحات الإسلامية، وعن شعوره بالاغتراب القاسي في ديار بعيدة لم يجد فيها من نهاية سوى تلك النهاية المؤلمة التي لم تمكنّه من الاجتماع بأهله في الدنيا. ولا نيل الشهادة التي تمنّاها – شأن أقرانه المقاتلين من أجل الرسالة الإسلامية وفي سبيلها – في آخرته، فقد عبّر الخطيم المحرزي في مطوّلاته الثلاث عن هموم أُخرى لا تخلو من قسوة، لا بل كانت من القسوة بحيث جعله سجنه ومكوثه في (نجران) يصل إلى حالة خيبة أمل شديدة بالعودة إلى بلاده وديار قومه، بعد أن وصف في إحدى هذه المطوّلات رحلة تشرّد قاسية أيضاً مرّ بها مع جمع من أصحابه، أطبقت على نفسه بمخاوف بالغة لا من الأعداء –من المشرّدين أمثاله حسب – بل من مبعوثي "الأمير الموكّل" بتلك النواحي، الذين كانوا يصطادون أمثاله من الفتّاك واللصوص، فهو يقول مخاطباً صاحبه الذي سأله الإناخة قليلاً بعد طول سرى:

" فقلتُ لـه: كيف الأَناخةُ بعدما حدا الليل عريان الطريقةِ مُنجلي ؟

ألا ترهب الأعداءَ أن يمحلوا بنا أو البعثَ من ذاك الأمير الموكّلِ ؟"[1]

إن هذا الشاعر أطلق في إحدى مطوّلاته أكثر من حالة وسجّل أكثر من لوحة من لوحات حياته، وهو يستعطف قومه صارخاً من سجن (نجران) علَّهم يصنعون لأجله شيئاً ينقذه مما هو فيه، فهو يبدأ مطوّلته بذكر إباء عدد من القبائل أن يُضام، ثم ينتقل إلى الإشارة إلى كرمه وإقرائه الضيف "حين لا أحد يقري"، ثم للإشارة إلى شجاعته البالغة وشدّة بأسه، لينتقل إلى تذكّر أحواله وهو يجوب الفلوات في صحراء يتيه فيها السالك ولابد من أن تُتكل من يقطعها، لا بل يخاف الركب أن ينطقوا بها حذر أن يلاقوا حتفهم على يد شذّاذها، ثم لينتقل – وهو في أوج تذكّره رحلته تلك إلى حديث الصبابة والشوق، فيقول:

" سمَتْ ليَ بالبَينِ اليماني صبابةٌ وأنتِ بعيدٌ قد نأيتِ عن المصرِ

أُتيحَ لذي بثٍّ طريدٍ تعودُه همومٌ إذا ما بات طارقُها يسري

بنجرانَ يقري الهمَّ كلَّ غريبة بعيدةِ شأوِ الكَلْمِ باقيةِ الأثر ... "

---

[1] *شعراء أمويون: 267/1 وما بعدها.*

ومن حديث الصبابة هذا انثالت الذكريات من أعماقه انثيالاً، ليستعيد – وقد أدرك إن لا رجاء بالعودة إلى أهله – تفاصيل (يوم نعق سويقة) بين ينبع والمدينة إذ جرت طير الفراق وأنبأته " بنأي طويل من سُليمى وبالهجرِ"، حتى لقد بقي ذلك اليوم شاخصاً حاضراً في وجدانه لا يملك أن ينساه ولا ينسى معه حبيبته التي نصحته بالرحيل وقد ثار الخلاف على أشُدِّه بين قومه وخصومهم، مطمئنةً إياه أن رحيله لن يكون شبيهاً بالتنائي والهجر، ومن هذه الذكريات الشاخصة دموعها وحوارها مَعه، ثم يرتفع شوق صبابته ليُطلق الشاعر بيت التمنيات الذي استخدمه جميع من سبقه من الشعراء:

" ألا ليتَ شعري هل أبيتنَّ ليلةً بأعلى بُليٍّ ذي السِّلامِ وذي السدرِ ؟

وهل أهبِطنْ روض القطا غيرَ خائفٍ وهل أُصبحِنَّ الدهرَ وسط بني صخرِ؟..[1]

وتتوالى تمنيّاته على شكل أسئلة متلاحقة، تتخلّلها عملية وصف لناقته الأصيلة، ثم مواصلة للتمنيات والانتقال بالأنفاس المتلاحقة نفسها إلى استحضار تفاصيل مجريات ما حصل من نزاع في ذلك اليوم البعيد، وكيف دعته وقومه دواعي الفخار والقتل، لينتهي إلى حيث هو – أي في سجن نجران – يدعو قومه ويستصرخهم ويستعطفهم، مذكّراً إيّاهم بموقعه بينهم ودوره البطولي في معاركهم وما قدّمه لهم من أسباب الحكمة والتعقّل فضلاً عن مواقف الكرم والغَيرة والحميّة، لا بل حتى من أسباب الدفاع عنهم بالسلاح وبالقول معاً، مختتماً مطوّلته بالقول :

" فقد كنتُ أنهي عنكمُ كلَّ ظالمٍ وأدفعُ عنكم باليدينِ وبالنحرِ

مُعَنّى إذا خصمٌ أدلَّ عليكمُ بني محرزٍ يوماً شددت لـه أزري

بحدِّ سنانٍ يُستَعَدُّ لمِثلِهِ ورقمِ لسانٍ لاعيَيٍ ولا هَذْرِ

إن هذه المطوّلة التي تمثّل عفوية المشاعر والأحاسيس، مثّلت صورة صادقة لنفس عربية التصقت بأرضها وتمسّكت بقومها، فانطلقت في التعبير عن هذا الالتصاق الروحي من قيم فكرية قبل أن تكون عاطفية، هي قيم الإباء والاعتزاز

---

[1] *م. ن: 1/257 – 258. بُلي: تل قصير، السُلام والسدر: نوعان من الشجر.*

والبذل والتضحية من أجل الشرف وتراث الجماعة. فهي قد امتلأت بمثل هذه القيم الأصيلة التي لم تكن وليدة العواطف الساذجة، بل كانت انعكاساً حقيقياً لمعنى العلاقات الإنسانية النبيلة حتى مع الحيوان، بحيث جعل الشاعر لا يذكر بالزهو والفخار إقراءَه لضيوفه من البشر وحدهم، بل يبادل الهم حتى من يصفها بـ" كل غريبة بعيدة شأو الكلم... "، ولا يتمنى فقط أن يعود إلى أهله وحدهم، بل أن "يهبط روض القطا" وأن "يسمع بكاء حمامة" وأن يرى جياده وناقته العيدهية، فهي – أي المطوّلة المذكورة – تحمل من الوحدة العضوية والمضمونية نسيجاً دقيقاً سداه فكرة اليأس التي انتابت الشاعر في سجنه، ولُحمته سيل المواقف الفكرية المتلاحقة، ابتداءً من تذكر شخصيته الإنسانية إلى استحضار معالم صديقه الكريم مثله، فرحلات الصحراء فالسجن فالحبيبة فالأمنيات الغالية، وصولاً إلى غرض المطوّلة الرئيس الذي لم يشأ – بعد هذا كله – أن يجعله الشاعر استعطافاً مجرَداً من أجله وحده، لإنقاذه من السجن وتخليصه من محنته الشخصية بين جدرانه وقيوده، وإنما من أجل الجماعة (بني محرز) قومه، ومن أجل وجودها وصلاحها ومستقبلها .

إنها بنية موضوعية (مضمونية) لا تماثل غيرها، فهي قد تبدو تقليدية في بعض جوانبها ولكنها تقدّم صورة متكاملة لجزء من حياة الإنسان العربي في العصر الأموي، الذي كانت تتنازعه قيم القبيلة من جهة وقيم الحياة الجديدة التي بدأ الإسلام الحنيف عملية تشذيبها من شوائبها، من جهة ثانية.

■■

الفصل الرابع:
الخصائص الأسلوبيَّة
في شِعر الفُتّاك

تُعد الخصائص الأسلوبيّة أبرزَ المقوّمات اللازمة للدخول في صميم العوالم الفكرية والنفسية للشاعر، أو لطائفةٍ من الشعراء عاشوا ظروفاً سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية متماثلة، في عصر واحد من عصور الأدب المعروفة.

ذلك أن هذه الخصائص التي تتوزع على مستويات عدّة، تدخل في شُعَيرات اللغة وألفاظها وتراكيبها وأبنيتها، وفي الإيقاعات الخارجية والداخلية لهذه اللغة: وطُرق استخدامها وفي الدلالات التي تؤدي إليها طُرق الاستخدام، الفردية الخاصة بكل شاعر أو الجماعيّة، مثلما اتضح في خلال الفصلَين السابقين على الأقل، من تماثل ولقاء بين عدد غير قليل من شعراء هذه الطائفة، يمكن أن تضيف – أي هذه الخصائص – معالم جدّة وابتكار، تدخل في باب السعي لالتماس أسس الإبداع الفني في أشعارهم، ما دام الأسلوب يعني –مثلما حدّده صاحب (اللسان) " كل طريق ممتد .. والوجه، والمذهب، .. والفن: يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانينَ منه"[1]، وهو عند أهل صناعة الشعر، مثلما حدده (ابن خلدون) عبارة عن "المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يُفَّرغ فيه"[2]، أو

---

[1] *ابن منظور: مادة (سَلَب).*
[2] *المقدمة: 570.*

"الضرب من النَظْم والطريقة فيه " مثلما حدَّده صاحب (دلائل الإعجاز) [1].

أما لدى الدارسين المُحَدثين، فهو " فنٌ من الكلام يكون قصصاً أو حواراً، تشبيهاً أو مجازاً أو كناية، تقريراً أو حِكَماً أو أمثالاً "، وأنه في الأصل "صورة ذهنية تتملأ (كذا) بها النفس وتطبع الذوق من الدراسة، والمرانة وقراءة الأدب الجميل "، وهذه الصورة الذهنية ليست معانيَ جُزئية، ولا جُمَلاً مستقلة .. "بل طريقة من طرق التعبير، أو الكتابة أو الإنشاء، واختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، قصد الإيضاح والتأثير [2].

وباختصار وتكثيف شديدَين، قدَّم الناقد الإنجليزي (غراهام هاف) مفهوماً واقعياً للأسلوب، فحدّده بـ "فصال الثوب وطرازه الخاص " ما دامت اللغة تشكّل "ثوب الفكرة"[3].

ولمحاولة الوقوف على الخصائص الأسلوبية التي اجتمعت عليها أشعار الفتّاك في العصر الأموي، يمكن بالرجوع إلى أشعارهم ومن خلالها، التماس الخصائص الآتية:

* **الاستخدام المميز للّغة والألفاظ والتراكيب**، وأداؤها للمعاني الواسعة أو الموجزة أو المكثّفة في أشعارهم، وكذلك التكرار في المقاطع والألفاظ والحروف في الأبيات الشعرية.
* **الصورة الفنية التي قدّموها**، والأنواع الأبرز لها من خلال دلالات التعبير (الحسيّة: لمسيّة وسمعيّة وشميّة وذوقيّة) و (الذهنيّة: تشبيهاتٍ واستعارات ومجازات وكنايات)، وكذلك الانفعال الواقعي وما رافقه من خيال في تشكيل هذه الصور.
* **الاتجاه القصصي** .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض هذه الخصائص الأسلوبية. كان مما ظهر لدى طائفة الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، مثلما ظهر أيضاً في أشعار شعراء عصر صدر الإسلام[4]، شأن الظواهر الفنيّة التي أشرنا إليها في الفصل السابق.

---

[1] الجرجاني: 411.

[2] الشايب، الأسلوب: 41 وما بعدها.

[3] الأسلوب والأسلوبية: 20 .

[4] د. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك: 257 وما بعدها. وأيضاً: إحسان سركيس، مدخل في الأدب الجاهلي: 210 وما بعدها. وأيضاً أيهم القيسي، شعر العقيدة: 299 وما بعدها .

أولاً: (1) الاستخدام اللغوي

ابتداء، لابد من الإشارة إلى أننا نتّفق تماماً مع من لاحظ – من الدارسين الأفاضل الذين سبقوا في دراسة عدد من شعراء هذه الطائفة – استخدام مُعظم هؤلاء الشعراء للعبارة السهلة والتركيب اللفظي القريب، وتناولهم السليم لكل معنى من المعاني التي وجدوا فيها مجالاً للتعبير عمّا كان يجيش في أعماقهم من مشاعر متألِّمة أو مكابرة مفاخرة، بحسب ظروف حياتهم التي عاشوها، أو الأفكار التي كانت تتنازعهم في أحوالهم المختلفة، من حيث حضرية بعضهم وبداوة بعضهم الآخر من جهة مهمة، ومن حيث ما عانَوه من ظروف التشرّد والخوف والسجون التي نزلها بعضهم – بل معظمهم – من جهة ثانية، مهمة كذلك[1].

ذلك أنه حتى مَنْ كانت ألفاظه ومفرداته موغلة في الغرابة، لاسيما: المرّار الفقعسي والقتّال الكلابي والعُديل بن الفرخ، على سبيل المثال لا الحصر، لبداوتهم بالأساس وكثرة تنقلاتهم في مناطق بدوية عديدة، لم يكن يبدو غريباً في شعره عن البيئة التي احتضنته، بل كان هذا العامل بحد ذاته من العوامل التي جعلت المؤرخين والبلدانيين واللغويين يفيدون من ألفاظه وتراكيبه اللغوية، وأسماء المواضع التي ذكرها والقبائل التي لجأ إليها. في كتبهم ومعاجمهم المعروفة، وهي مهمة من المهمات الكبيرة التي أدّاها هؤلاء الشعراء في عصرهم وما تلاه، مثلما أدّاها قبلهم – من دون سابق قصد – الشعراء الصعاليك الذين عاشوا في العصر السابق للإسلام.

فهذا (يعلى الأحول) مثلاً، يذكر من خلف جدران سجنه أماكن عدة، منها (الشرى ومشيَّع وأبيان ودَمِران ومُرّان والأقباص وماوان) في قصيدته الوحيدة التي وصلت منه إلى دارسيه، وهي أسماء يتذكّر فيها أصدقاءَ له وغوانيَ (حبيبات)، فيقول مخاطباً صاحبيه :

" هنالك لو طوَّفتُما لوَجدْتما صديقاً من اخوانٍ بها وغوانِ

وعزفَ الحَمامِ الوِرْقِ في ظلِّ أيكة وبالحيِّ ذو الرودين عزفَ قيانِ"[2]

وهذا (السمهري) يتمنى ألاّ يكون من قبيلته (عُكل) ولا يدري ما شُبّانُها

---

[1] د. نوري القيسي، شعراء أمويون: 88/1 و 245 مثلاً. وأيضاً: الملوحي، أشعار اللصوص: 818/3 وما بعدها .

[2] أشعار اللصوص: 9/1 .

وشيبها، لأنها:

" فإن تكُ عُكْلٌ سرَّها ما أصابني فقد كنتُ مصبوباً على مَنْ يَريبُها " [1]

فالشاعر يقدّم هنا موقفاً فكرياً ونفسياً مكثّفاً، اتَخذه تجاه قبيلته التي لم تُبالِ بسجنه ولم تنجدهُ، وهو الذي كان بالمقابل شديد البأس والقوة على من يتعرّض لها بسوء، وهو يلخّص حالتَين متناقضَتين التناقض كلَّه، في هذا البيت (الأخير) في مقطّعته التي أورد فيها صورة معاناته خلف أبواب السجن وجدرانه، ومن ثم فالحقل الدلالي الرئيس الذي هو السجن عكس حقلاً دلالياً تابعاً هو الشكوى والمعاناة المريرة من (السجن)، تصاعد إلى أقصى مدى له لينتهي إلى (رفض) القبيلة وشتمها وتحقيرها، خلافاً للأعراف الطبيعية السائدة بين الشعراء وقبائلهم، من انتصار لها وذبٍ عنها ودفاع من أجلها.

وفي مقطّعة أخرى للشاعر (السمهري) يرثي بها نفسه، ويتمنى فيها أن تزوره حبيبته وهو في السجن، يلخّص في بيت واحد موقفاً آخر من مواقفه الفكرية بإزاء شعوره بدنو أجله، فيقول :

" فما البَينُ يا سلمى بأنْ تشحط النوى ولكنَّ بيْناً ما يُريد عقيلُ " [2]

فالحقل الرئيس هنا، وهو الشعور بدنو الأجل (الموت) ينعكس في إحساس بالغ بأنه هنا – أي في داخل السجن – يواجه الموت الذي يريده عقيل، لا الموت الطبيعي ولا الشعور بالموت المعنوي الذي يتسبّب به في العادة البُعد والفراق اللذان يتعرّض المحبّون إليهما، لهذا السبب أو ذاك.

ويعكس (أبو النشناش) في ألفاظ محدّدة هي: (الداويّة اليهماء) و(الموت) و(الثأر) و(المغنم الجزيل) في بيتيه اللذين يقول فيهما:

" وداوية يُهماءَ يُخشى بها الرَدى سَرَتْ بأبي النشناشِ فيها ركائِبُهْ

ليُدرِكَ ثأراً أو ليُدرِك مغْنماً جزيلاً، وهذا الدهرُ جَم عجائبُه"[3]

معنىً عميقاً من الشعور المستديم بمواجهة الموت، الذي يرى فيه أعجوبة

---

[1] *شعراء أمويون: 142/1 .*

[2] *شعراء أمويون: 145/1. تشحط: تُبعد.*

[3] *أشعار اللصوص: 50/1. الداويّة: المفازة الواسعة. اليهماء: التي لا ماء فيها ولا علامات دالة.*

من عجائب الدهر الكثيرة، فالداويّة اليَهماء مما يُخشى الموت فيها بالأساس، حيث لا ماء فيها ولا أية علامة تهدي الساري أو تؤشر أمامه طُرقَه، تكفي وحدها للإحساس بالموت المتربص به في كل لحظة، وقد جعل ركائبه هي التي سَرتْ به حتى لكأنها فعلت ذلك من دون إرادته. من أجل أهداف محدّدة، يشعر – بقوة – أنه قد لا يبلغها بسبب (عجائب الدهر).

فإذا كان الحقل الدلالي الرئيس في لغة الشاعر هو الخشية من الموت، فقد عبَر عنهما بالمسرى اللاإرادي وسط المفازة الواسعة المجهولة الطُرق، وبلفظة (الردى) المباشرة في صدر البيت الأول، وانفلتت الدلالة التابعة مُعبّرة عن هذهِ الخشية التي كانت بصيغة مبني للمجهول (يُخشى بها الردى)، لتتحول إلى صيغة التفات مفاجئ في عجز البيت الثاني، وباستخدام الكناية هذه المرة عن إحدى أبرز أدوات الموت: عجائب الدهر.

أما في مفردات (عُطارد بن قُرّان) وتراكيبه اللغوية، فتلوح دلالات أوضاعه التي عاشها داخل السجون التي تنقل بينها، فهو في إحدى مقطّعاته يذكر: (الأخشن الحدّاد) و (مشي العرضنَةَ) و(التقييد) و (العصبة التي عضَّ الحديد بهم) و (المشتكي كبله منهم) و (المصفود)، مثلما أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني من هذه الدراسة، بينما يذكر في مقطّعة ثانية عبارات: (يطول عليَّ الليل) و (الملل) و(الكبلان) و (الكبول) و (الأقفال المُستحكمة) و (الأسمر اليابس)، للتعبير عن معانٍ دلالية تشير إلى تحكُّم اليأس بمشاعره، وهي ما يكشف عنها حقيقة فيقول:

" تذكّرت هل لي من حميمٍ يُهمُّه بنجران كبْلايَ اللّذانِ أُمارسُ ؟

فأما بنو عبدِ المُدان فإنهم وإنيَّ من خيرِ الحُصين ليائسُ " [1]

ويدفعه يأسه هذا – شأن السمهري – إلى موقف فكري ونفسي سلبي من قبيلته، يعرضه بسخرية وتهكُّم، إذ يختتم مقطّعته هذه بقوله :

" رَوى نِمرٌ عن أهل نجرانَ أنكمْ عبيدُ العَصا لو صبَّحتكم فوارسُ " !

مُقلِّداً الرواة والمُحدثين بما لا مجال للتشكُّك به وبروايته !.

أما (مُرّة بن محكان) فيَدِلَ دلالة واضحة صريحة على شجاعته وكرمهِ حتى

---

[1] *أشعار اللصوص: 105/1 .*

مع نفسه، إذ يقول حين يأمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بن خزيمة بقتله، وبعد أن يذكر (مرّة) قومه، ويذكرَ بني أسد بهم، تعبيراً عن قوة انتمائه لهم وثقةً منه بقومه (بني تميم):

" فلا يحسَب الأعداءُ إذْ غبتُ عنهُم وأوريت معنىً إن حربيَ كلَّتِ " [1]

ثم يضيف توجيهاً لهذه الدلالة نفسها، عبر صيغة (التقديم والتأخير) التي يعتمدها في قوله:

" ولستُ – وإنْ كانتْ إليَّ حبيبةً – بباكٍ على الدنيا إذا ما تولَّتِ "

حتى لكأنه يختصر بكثافة شديدة هذه المعاني كلها، ويُبالغ فيوجزها كلها بهذا البيت الأخير الذي يكشف فيه رغبته القوية بالحياة، التي يعرف أن له في قومه منْ سيواصل طريقه وسلوكه وطريقته فيها، وقد قضى وطرَه منها ووفى لها بما استحقته منه: شجاعةً وكرماً ووفاءً وروح إباء عالية .

وعلى غرار (مرّة) يقف (الخطيم المحرزي). أنه يقدّم ببساطة عِبر أسماء القبائل ولاسيما اسم قبيلة (بني محرز) قومه، وأسماء النساء الكثيرات ولاسيما (عزّة) التي ما لامه لائم فيها إلاّ عدَّه من خصومه، ولا شكره أحد عند ذكره لها إلاّ اتخذ له يداً، دلالات إضافية قوية على الوفاء في شخصيته، للأرض والأهل والحبيبة، وعلى التمسُّك بالقيم العربية الأصيلة، كالكرم والشجاعة والإقدام والتضحية والإيثار، حتى أنه إذ يكون في غير قومه وعلى غير أرضه، وتلومه من ترى شحوبه البادئ وتسخر من ثيابه الممزقة يسألها أن لا تفعل لأنه مثلما يقول:

" فإني بأرضٍ لا يرى المرءُ قُربَها صديقاً ولا تحلى بها العينُ مرقدا

إذا نام أصحابي بها الليلَ كُلَّـه أبتْ لا تذوق النومَ حتى ترى غدا " [2]

ونتفق مع الدكتور نوري القيسي على أن الأسماء النسوية التي يوردها (الخطيم) في أشعاره غير حقيقية وأنها "رموز أراد من خلالها أن يتحدث عن خصائص وصفاتٍ لازمته" [3]، ما دام في ألفاظه وتراكيبه اللغوية، لا بل حتى في

---

[1] م. ن: 114/1 .

[2] شعراء أمويون: 262/1 .

[3] م. ن: 247/1 .

أسلوب شعره قد عَمَد إلى تأكيد تمسُّكه بالقيم التي توارثها، ومن ثم فهو بذلك حاول الظهور بروح ثابتة حتى على أساليب الشعر القديم التي ورثها، وإن جدَّد فيها وأضاف إليها .

ويبدو (العُدَيل بن الفرخ العجلي) قريباً من (الخطيم) في معاني الفخر التقليدية التي طرَقها في أشعاره، سواء بنفسه أم بقبيلته، وكذلك في أساليب ابتداء مطوّلاته بالغزل أو ذكر الشيب، لاسيما عند تعبيره عن الفخر أو المديح، وهو – فضلاً عن هذا – من المكثرين جداً في ذكر أسماء القبائل وأيام العرب في أشعاره، لاسيما كونه من بني (بكر بن وائل) الذين ينتهي نسبهم إلى (نزار)، إذ لا ينسى – مثلاً – دَور قومه في معركة (ذي قار) – التي يقول فيها:

" ما أوقَدَ الناسُ من نارٍ لمكرُمةٍ إلاّ اسطلينا وكُنّا مُوقدي النارِ

وما يَعُدّون من يومٍ سمعتَ بهِ للناسِ أفضلَ من يومٍ بذي قارِ

جننا بأسلابِهم والخيلُ عابسةٌ يومَ استَلَبْنا لكسرى كلَّ إسوارِ " [1]

فالحقول الدلالية الرئيسة في أشعاره تقدّم الشاعر تقديماً واضح الشخصية، وهو إن كان أكثر عُنفاً وعنفواناً من سابقه (الخطيم)، لكنه يماثله في تقليدية البناء الشعري الدال على تمسُّك بقيم أصيلة أولاً، وليس على فجاجة في التقليد الفني، وهو الذي عبّر بروح العصر ومفرداته ولغته الأكثر بساطة وسهولة، عن واحدة أو أكثر من معطيات القصيدة العربية التي تجددت في العصر الأُموي.

ونلاحظ عند (العنبري) أن ألفاظ الخوف – مفردات وتراكيب لغوية – تتكرر لديه في معظم أشعاره، مثل مفردات: الريبة والحذر والذعر والروع والخشية، بينما يتكرر استخدامه لعبارات: القفر وذنب القفر والوحش والعواء ورفقة الغول والعدوّ والأعداء والأمن ومحالفة الوحوش واحتضان السيف ومحالفة القوس، وتكليم الحيوان والإنس إلى الوحوش وغيرها، وهي كلّها تشير إلى المضمون الحقيقي لحياته المتغربة في القفار، الخائفة من كل شيء حوله، المسكونة – حدّ الزهد – بإيمان عالٍ بالله تعالى وبالقَدر الذي أدّى به إلى التشرّد والإيغال في الهرب من الناس، أملاً في ظهور حقيقة موقفه في الجناية التي جناها، ولم تتحدد تفاصيلها بل ظلت غامضة مجهولة .

---

[1] *م. ن: 300/1 .*

ومن الواضح أن حقل الخوف الدلالي الرئيس ومدياته الواسعة، وما تفرّع عنه من إيمان وزهد وحكمة ووعي مضطرب، تؤكد حقيقة كونه أبعد ما يكون عن اللصوص وعن ممارسة اللصوصية التي اتُّهم بهما، مثلما تؤكد حقيقة أوضاع اجتماعية وحتى سياسية ليست اعتيادية، ساد الاضطراب جوانب منها في هذا العصر "الانتقالي" في الحياة العربية، الذي شهد متغيّرات سياسية واجتماعية كبيرة، والذي ترك على تاريخ الشعر العربي بصماته، وكان هذا الشاعر (العنبري) واحداً من خيرة الشعراء الذين عبّروا عنها، لاسيما في لغته البسيطة المتفجّرة وما عكسته من جدّة حقيقية.

وثمّة في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، مفردات وتراكيب لغوية تفيد اتساعاً في المعاني، إذ تأخذ اللفظة أو التركيبة اللغوية احتمالات معنوية متعددة، كما في قول (العُديل بن الفرخ) الآتي، على سبيل المثال :

" ظللتُ أُساقي الهَمَّ اخوتَي الأُولى أبوهم أبي عند المزاحِ وفي الجدِّ "[1]

إذ يشير المعنى الظاهر إلى أن أخوته الذين يذكرهم، من أبيه سواء في المزاح أو في الجدّ من القول، مثلما يشير المعنى الآخر إلى أنهم اخوته من أبيه ومن جدّه على السواء، أي هم أخوته الصريحو النسب معه.

ومن أمثلة هذا الاتساع في المعنى ضمن البيت الواحد، قول (القتّال الكلابي)، مخاطباً ابنة عمّه التي كان يُحبّها، والتي قتل القتّال أخاها زياداً بسببها".

" أعاليَ ما شمسُ النهارِ إذا بَدَتْ بأحسنَ مما تحت بُردَيكِ عاليا "[2]

ذلك أن المعنى الظاهر من لفظة (عاليا) التي ينتهي بها البيت تشير إلى اسم مرخَّم لحبيبته (عالية) التي وجّه الشاعر الخطاب إليها في مفتتح صدر البيت الشعري، بينما يمكن أن تفيد اللفظة المذكورة معنى آخر، يدل على ما يعلو صدر الحبيبة، أو وجهها تحديداً، لاسيما أنهما كليهما مما يكون تحت البُردين وهذان المعنيان الظاهران (المباشران) في كلا البيتين المذكورين آنفاً، يقدّمان مثل هذه الاحتمالات المعنوية الدلالية المتوقعة.

ويلتقي (المرّار) مع الشاعرين المذكورَين، في تقديم صورة فنية رائعة بمعانيها

---

[1] شعراء أمويون: 296/1.

[2] ديوانه: 94.

المُتسَعة، إذ يصف حبيبته (أم الوليّد) وصفاً متفرداً، فيقول :

" من بعد ما لبستْ مَليّاً حُسْنَها وكأنَ ثوبَ جَمالها لم يَلْبَسِ " [1]

مشيراً إلى معنىً ظاهر يدل على اهتمامها بجمالها ومحافظتها عليه، حتى كأنه ثوب جديد لم يسبق ارتداؤه، وإلى معنى آخر يدل على تحكُّمها بحالتها الجمالية على الرغم من تجاوزها عمر الشباب ومن امتلاء رأسها بالشيب. وإن كان المعنيان متقاربَين لكنَّهما لا يَبينان إلاّ عند التدقيق بالصور التي قدّمها الشاعر لهذه الحبيبة في أبيات سابقة.

أولاً: (2) التكرار الداخلي :

يُعَدّ التكرار خصيصة مهمة من الخصائص الأسلوبية في الأدب العربي، شعره ونثره، إذ عرفه العرب منذ القدم وحفل به شعرهم من خلال تكرار الأسماء والمواضع، ومن خلال إعادة تراكيب أو مقاطع شعرية، مثلما في قصيدة (الحارث بن عبادة) المطوّلة التي كرّر فيها عبارة: " قرِّبا مربط النعامة مني " أكثر من ثلاثين مرة، ومثلما كررَ (مهلهل بن ربيعة) عبارة: " على أن ليس عدلاً من كليبٍ " أكثر من عشرين مرة في قصيدةٍ له من المطوّلات.

وقد أغنت دراسات قيّمة سابقة ظاهرة التكرار، لاسيما دراستا الدكتور عبد الله الطيّب المجذوب، والدكتور ماهر مهدي هلال، سواء من حيث اعتماد المصادر القديمة التي تتحدث عن التكرار وأوضحته بالأمثلة والشواهد البيِّنة، من القرآن الكريم ومن كلام العرب النثري والشعري، أو من حيث التوجيه الفكري والموضوعي (النقدي الفني) لهذا الأسلوب[2].

لكننا لا نجد بأساً من توضيح معنى التكرار ومفهومه، الذي نتفق فيه مع ما قرره الدكتور ماهر مهدي، من أنه في التعبير الأدبي "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تُشكِّل نغَماً موسيقيّاً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره "، لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية[3]. ومن أبرز أمثلة النوع الأول (تقوية النغم) ما سبقت الإشارة إليه في السطور السابقة بشأن تكرار الحارث والمهلهل للعبارتين المذكورتين آنفاً، بينما يُعَد

---

[1] *شعراء أمويون: 460/2 .*

[2] *المرشد: 45-128. وأيضاً جرس الألفاظ: 239-269 .*

[3] *جرس الألفاظ: 239 .*

تكرار الأسماء الشخصية وأسماء المواضع وبعض الألفاظ، وهو ما يُسمى بـ(التكرار الملفوظ)، وتكرار الأسماء والأعلام المختلفة في اللفظ، المتفقة في المدلول وهو ما يُسمى بـ(التكرار الملحوظ)، أبرز طُرق وأمثلة النوع الثاني (تقوية المعاني الصوَريّة)، في حين يُراد بالنوع الثالث المفيد لتقوية (المعاني التفصيلية) التكرار الذي يلحُّ فيه الشاعر " على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق " وهذا النوع يُسمى (ملفوظاً)، أو الذي "يستعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة أو متشابهة المعاني " وهذا ما يسمى بـ"الملحوظ"[1] .

ويحدث التكرار عادةً في الحروف والألفاظ والتراكيب أو المقاطع اللغوية. وقد رأى (ابن رشيق) أن التكرار أكثر ما يقع "في الألفاظ دون المعنى"[2]. وهو محقّ من حيث أنه كان ممنّ يفصل بين الألفاظ والمعنى، بيد أن ما يحققه التكرار من إيقاع داخلي شمولي في البيت الشعري أو في مجمل المقطع أو القصيدة، مثلما فعلت عبارة (الحارث) المذكورة آنفاً: "قرِّبا مربط النعامة مني" مثلاً، من شأنه أن يفيد في تقوية المعنى المطلوب، من خلال استنفاذ الطاقة الشعرية التي أطلقها الشاعر، إرادياً أو من دون إرادته، من جهة، ومن شأن مجموعة الألفاظ التي تشكل تركيبة لغوية تامة المعنى – مثلما في العبارة المذكورة نفسها – أن تضيف إلى المعنى المقصود – في حالة تكراره – معنىً تفصيلياً يسهم بدوره في زيادة المعنى قوةً، من جهة ثانية.

فالمعنى يحتمل دخول التكرار عليه من هذا المُنطلق، وليس التكرار حكراً على الألفاظ وحدها، إذ لا معنى من دون تركيب لغوي، مثلما أقرَّ هذا الإمام اللغوي (عبد القاهر الجرجاني) في نظريته المعروفة بشأن (النظم)، التي رأى فيها: " إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردّة ولا من حيث هي كلمٌ مجرّدة، بل تثبُتُ لها الفضيلة وخلافها " في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ "[3].

يتبيَّن من هذا كلّه، أن الحروف والألفاظ تفيد في عملية التكرار، من حيث مواضعها في التركيبة اللغوية، سواء لمعنى إضافي أو لنغم إضافي يتحقَّق، يمكن أن يُحسَّه المتلقي ويتأثر به، ومن ثَمَّ يأخذ عليه مشاعره من الإعجاب والدهشة، أو أي انفعال آخر ينتهي به إليه.

---

[1] المرشد: 45–128 .

[2] العمدة: 73/2 .

[3] دلائل الإعجاز: 92 و 95 و 98 و 338 وما بعدها.

ولذا سنتقدم خطوةً أُخرى، نتلمَّس عبرها أنواع التكرار الداخلي، في حروف الأشعار وألفاظها وتراكيبها – أو مقاطعها – اللغوية، مثلما ظهرت في أشعار هذه الطائفة من شعراء العصر الأموي.

أ – تكرار الحروف

يُعَدّ هذا النوع من التكرار من الأساليب المتّبعة بكثرة في الشعر العربي، إذ غالباً ما يردُ عفواً من غير تقصُّد، وقد اعتاده الشعراء في هذا العصر، مثلما اعتاده من سبقهم، انسجاماً مع صيغة التلقّي في تلك العصور الأدبية.

ذلك أن تكرار الحروف، أو "تداعيها" مثلما كان يُسمّى هذا النوع من التكرار، كان له فعل الموسيقى الخارجية ولكنْ من داخل البيت الواحد أو القصيدة.

فعلى سبيل المثال، ورود حرف (الشين) في بيتَيْ (عبد الله بن الحر) الآتييْن، إذ يقول:

" فلا تحسبَنَّ الخَيرَ لا شرَّ بعدَهُ ولا الشَرَّ سرجوجاً على مَنْ ترتَّبا

ولكنْ خليطاً من نعيم وشدَّةٍ فإنْ يأتِ خيرٌ فاخشَ شرّاً مُعقَبا " [1]

حيث تستوقف المتلقي – ولا شك – هذه ألـ "فاخشَ شراً" التي أضاف حرف (الشين) الفخم الذي يتلقاه متّصلاً بين اللفظين (اخش) و (شرّاً) قوة تهويل مضافة، تضاعف من معنى التحذير من الشر الذي لابد من أن يلحق بالخير في سباق الحياة.

ويحصل الشيء نفسه في هذا اللقاء المتحقّق – في البيتين التاليين، بين (الأرض) و(العريضة) عَبر حرف (الضاد) الفخم الجرس في كل منهما بينما يُهوّن من شأن هذا الثُقل المعنوي لحرفِ (الضاد) حرف آخر، هو (السين) الذي يستعمله الشاعر في البيت الثاني، باسلوب التكرار أيضاً، وهو من الحروف المُرقَّقة لحرف (الصاد) أصلاً. يقول ابن الحر في القصيدة نفسها :

" فإن بنْتَ عنّي أو ترِدْ لي إهانةً أجدْ عنك في الأرض العريضة مذهبا

---

[1] *شعراء أمويون: 97/1. السرجوج: الطبيعة والخُلق.*

فلا تحسبنَّ الأرض باباً سَدَدْته عليّ ولا المصرِين أمّاً ولا أبا "

وعندما يعلن (ابن الحر) حسرتَه ونَدمَه لعدم مناصرته الإمام الحسين (ع) في كربلاء، يقول في مقطّعة له مكرّراً حرف (السين) بشكل متتابع :

" ولو أني أواسيهِ بنفسي لنلتُ كرامةً يوم التلاقي "[1]

فحرف السين الذي يلتقي بحرف (الهاء) الضمير المجرور، يتكرّر في (بنفسي)، فتتقابل حركة الهاء الشديدة الانخفاض مع (الياء) الضمير المتّصل بالنفس، مما يُضاعف من شدّ (السين) إلى الأسفل، ليَتحوّل إلى شيء من الفخامة التي تليق بحالة التحسُّر، التي كان عليها الشاعر في موقفه ذلك.

ونلاحظ في بعض أشعار (السمهري) إكثاره من أداة التمني (ألا) مثل: (ألا ليتني) و (ألا ليت) و (ألا أيها البيت) و (ألا طرقَتْ) و (ألا حيّ ليلى) و (ألا ليتنا)، في مواضع مختلفة من أشعاره لكنه يبدو أكثر توفيقاً في مقطّعته التي يقول في مفتتحها:

" ألا أيُّها البيت الذي أنا هاجِرُهُ فلا البيتُ منسيّ ولا أنا زائرُهْ "[2]

فهو انطلاقاً من هذا البيت يكرّر في (ألا) و (فلا) و (لا). ويقابل الضمير (أنا) في موقعين متماثلين من صدر البيت وعجزه، وبالضبط ما قَبل الكلمة الأخيرة في كل منهما، ويتقابل ضمير المتكلم (الهاء) الساكنة في آخر الصدر وآخر العجز، لتتحول مجموعة الحروف هذه إلى صرخة انفلتت من الشاعر بعد طول كبت خلف أبواب السجن، لاسيما إذ تذكّر بيته وكرّر (لفظ) البيت في الموقعين.

ويواصل (السمهري) صرخته الحروفيّة هذه، فيذكر أنه رأى " غراباً ساقطاً فوق بانة " ولكن: كيف رآه ؟ ! أنهُ "يُنَشنِشُ أعلى ريشه ويُطايرُه "، فتكرر لديه عبر حرف (الشين) المتواتر في الكلمَتين القريبتَين بعضها من بعض، صورة مخيفة للآتي من أيامه، إذ يُنتَّف الطائر أعلى ريشه، ولا يكتفي بذلك بل يُطايرُه. فلو قالها " يُنتِّف لهان الأمر، لكنه جعله يُنشنشه، بما يوحي للمتلقي أنه يفعل ذلك – أي الطائر – مُظهراً صوتاً من عملية النتف، ليضاعف من هول الصورة التي

---

[1] م. ن: 109/1.

[2] شعراء أمويون: 141/1 و 143 و 145 و 148 .

رأى.

وأكثر من هذا أن (السمهري) تصوَّر الغرابَ يُنبيءُ "باغتراب من النوى" فقال :

" غرابٌ باغترابٍ من النوى وبانٌ ببَيْنٍ من حبيب تُحاذرُه

فكان اغترابٌ بالغرابِ ونيّةٌ وبالبانِ بَيْنٌ بيّنٌ لك طائرُه"

فإذا كان الطائر – أصلاً – قد تحوَّل لدى العرب إلى مصدر للشؤم، ومنه اشتُقّت كلمة (الطيرة) للتشاؤم التي وردت في القرآن الكريم في آياتٍ عدّة، منها قولهِ تعالى: (قالوا إنا تَطَيَّرنا بكم ..) (وقالوا طائركم معكم ...)[*] فقد كانت تلك الصورة التي رآها (السمهري) ونقل أحاسيسه بشأنها إلى مُتَلَقيه، بهذه الألفاظ والحروف المتكرّرة: (غراب) و (باغتراب) و (بان) و (ببَين) ثم (اغتراب) و (باغتراب) و(بالبان) و (بَيْن) و (بَيّن)، القاسية الوقْع التي من شأنها أن تجعل المتلقّي يشعر بوطأة اليأس الذي كان عليه الشاعر.

ويمكن الوقوف على مثال آخر مميز بشأن تكرار الحروف، هو ما جاء في مطوّلة (الخطيم المحرزي) الرائيّة.

ففي هذه المطوّلة يكرّر الشاعر أداة الاستفهام (هل) بما يُشبه الحسرات المتدفّقة المندفعة من أعماق نفسه، فهو يقول بعد أن يؤكد لخاطبتهِ الوهميّة أنه عارف أن مدته في الحياة "ستبلغ إلى قدرٍ ما بعدهُ من قَدْر:

" ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بأعلى بَلّيٍ ذي السّلام وذي السّدر

وهل أهبطنْ روض القطا غير خائفٍ وهل أصبحنَّ الدهرَ وسْط بني صخر"[1]

ثم يواصل هذه الـ(هل) ليكرّرها ثلاث مرات أُخر متتالية، في بداية الأبيات الثلاثة اللاحقة مباشرة، ثم في بيت رابع – بعد حين – مع (نون) التوكيد المشدَّدة أو المخفَّفة التي تعقبها: (هل أسمعَنْ) و (هل أرَيَنْ) و (هل تقْطَعَنَّ) ثم (هل أرَيَنْ) مرة أخرى، جاعلاً منهما معاً، أي الأداة (هل) وحرف (النون)، وسيلتين لمضاعفة الإحساس بتوتُّره وانفعاله الواقعي الذي ألحَّ عليه في تلك اللحظات من

---

[*] سورة يس: /18 و 19 .

[1] شعراء أمويون: 258/1 وما بعدها.

وجوده – الذي طال – في داخل سجن (نجران).

ولا يفوتنا أن نشير إلى هذه (الهمزة) في: (أسمعَنْ) و (أبيتن) و(أهبطن) و(أصبحن) و(أرَيَنْ)، التي لا تبدو هنا مجرَّد حرف، بل وسيلة من وسائل التقطيع الصوتي، تأكيداً للمعنى من جهة وزيادة في التعبير عن شدَّة ضغط أُمنيات الشاعر على نفسه من جهة أخرى .

وهناك أمثلة كثيرة ملحوظة على تكرار الحروف، لدى عدد غير قليل من شعراء هذه الطائفة[1].

ب – تكرار الألفاظ

اتّفق لعدد من الدارسين عند حديثهم عن التكرار في الألفاظ، التوقُّف طويلاً عند (يائية) مالك بن الريب: فعلى سبيل المثال لا الحصر، رأى الدكتور عبد الله الطيب أنها " من أبلغ ما عمَد فيه الشعراء إلى التأثير عن طريق التكرار، عبر ما تضمّنته منَ ألفاظ مكرّرة، استوعبت أسماء اشجار ومواضع وعبارات نسيب وحنين مختلفة، مثلما رأى فيها الدكتور ماهر مهدي هلال فريدةً لا تجارى، وأنها – أي اليائية– الأرسخ أصلاً في فن التكرار[2].

لذا سنحاول تلمُّس هذا النوع من التكرار في أشعار آخرين من شعراء هذه الطائفة، مثل (القتّال الكلابي) الذي استخدم في مطوّلةٍ له أبياتاً تضمنت صيَغاً عدّةَ من التكرار، مثلما في إيراده اسم (عكاظ) في البيت الآتي :

" فأتى عكاظَ فقال إنّي مانــعٌ –يا ابنَ الوحيد – عكاظَ فاذهبْ فأقعُد "

أو مثلما في إيراده الفعل (عَقر) بصيغة (تجنيس الاشتقاق) أي التكرار بما يشتق من لفظ واحد، في قوله من القصيدة نفسها :

" عقَر النجائب والخيولَ فأصبحتْ عقرى تُعطِّبُ كلُّها عطبٌ رَدي "[3]

---

[1] راجع: م. ن: 170/1 و 220 و 260 و 270 و 318 و 320. وأيضاً: 451/2 و 455 و 458. وأيضاً: أشعار اللصوص: 19/1 و 98 و 103 و 112 و 113 و 143 و 149. وأيضاً 466/2 و 470 و 565 و 567. وأيضاً: القتّال الكابي، ديوانه: 56 و 61 و 68 و 76 و 79.

[2] المرشد: 91/2 وما بعدها. وأيضاً: جرس الألفاظ :256.

[3] ديوانه: 44. تعطّب: تهلك. ردي: مقتول .

حيث كرّر (عقر) و (عقرى) و (تعطّب) و (عطِب). وكذا الأمر في مقطّعته التي يكرر فيها اسم الموضع (حوضي)، فهو يقول:

"وما أنِسَ مِ الأشياءِ لا أنسَ نسوةً طوالع من حَوضي وقد جنحَ العصرُ

ثم

" طوالع من حَوضي الرّداه كأنها نواعمُ من مُزّانَ أو قرَها البُسرُ

بشرقيّ حوضي أخرتني منازلٌ قفارٌ جَلا لي عن معارِفها القَطْرُ "[1]

ويكرر (القتّال) في مقطّعة أخرى اسم ابنة عمه (عالية) التي كان مشغوفاً بها حُباً، فهو يستخدم الاسم مُنادى مرخّماً في بداية خمسةٍ من أبياتها، فضلاً عن تكرار (عاليا) مرّتَين، في آخر صدر البيت الافتتاحي، وفي آخر عجز البيت التالي فيها، بحيث يحاصر أُذُن المتلقي بالاسم من كل جانب، وفيها يقول، بصيغة التجنيس أيضاً :

" أعاليَ أعلى اللهُ جَدَّكِ عاليا وأسقى بريّاك العضاه البواليا

أعاليَ ما شمسُ النهارِ إذا بَدتْ بأحسنَ مما تحت بُردَيك عاليا.." [2]

ومما استخدم (القتّال) فيه التوشيح (أي إيراد لفظ في مطلع صدر البيت يشير إلى ما ستكون عليه اللفظة الأخيرة فيه) والتجنيس من بين أشعاره، قوله في مدح عبد الله بن حنظلة الكلابي، الذي بايعه أهل المدينة عندما ثاروا في زمن الخليفة الأموي الثاني (يزيد بن معاوية)، وكان ذلك مدعاة لنشوب معركة (الحرّة) الشهيرة :

" تبعوك إذْ ضاقَ السبيلُ عليهمُ وأبى بلاؤكَ أن تكون التابعا

وتبيتُ نارُكَ باليَفاعِ كأنَّها شاة الصِّوار عَلا مكاناً يافعا "

والتي يقول فيها أيضاً بصيغة التكرار نفسها، أي التوشيح :

---

[1] م. ن: 49. حوضي: ماء لبنى طهمان بن عمرو الكلابي، ارداه: ج ردهة، قلة الرابية، مُزّان: قرية على طريق البصرة كثيرة العيون والنخيل .

[2] م. ن: 94. العضاه: شجر صحراوي له أشواك .

" وورِثتَ ستة أفحُلٍ، مَسـعاتُهم مجدُ الحياةِ، وكنتَ أنتَ السـابعا

وأيضاً:

" ما ضاع مجُد أب ورثتَ تُراثَه إذا كان مجدُ أبٍ لآخرَ ضائِعا "[1]

فقد كرّر في: (تبعوك) و(التابعا) توضيحاً وتجنيساً، وكرّر (اليفاع) و (يافعا).

وكرر في: (ورثت ستة أفحل) توشيحاً و(السابعا)، و (ورثت) و (تراثه) و (ما ضاع) و (ضائعا)، مما منح القصيدة قوة معنى أضيفت إلى لغتها القوية الفخمة.

ويكرّر (طهمان الكلابي) أيضاً في ألفاظ: (ليلى) و(العراق) و(مريضة) و(مرضى) في هذين البيتين من مطوّلته التي قالها في أثناء سجنه :

" ونبِّئتُ ليلى بالعراق مريضةً فماذا الذي تُغنى وأنتَ صديقُ ؟

سقى الله مرضى بالعراق فإنّني على كلِّ شاكٍ بالعراق شفيقُ "[2]

ومن تكراراته الجميلة كذلك، التي لا يكرّر اسم حبيبته فيها حسب، بل صفاتِ عدّة لمطيّتها، هي (قيسري) و (مُسَمّح) و (عَبَنّى) و (مُبنّى) و (مُفَّرج) و (مُكَمَّح)، ما جاء في قوله :

" غداً بأُسَيْماءَ المليحةِ غُدوةً أمامَ المطايا قَيْسريٌ مُسَمّحُ

عَبَنّى مُبَنّى أرحَبيٌ مُفرَجٌ جُلالٌ ثَنتْ من عِطفِه فهو مُكمحُ

إذا سايرتْ أسماءُ يوماً ضعينةْ فأسماءُ من تلكَ المليحة أملحُ " [3]

والطريف أته لم يقل (فأسماء من تلك الظعينة) في البيت الآخر، بل قال، (من تلك المليحة) وزاد على تكراره تجنيس الاشتقاق (أملح) ليضيف إلى المقطّعة

---

[1] م. ن: 520. شاة الصوار: ثور الوحش الذي يتقدم قطيعاً من الثيران.

[2] أشعار اللصوص: 462/2 .

[3] م. ن: 468/2. والصفات الواردة تشير إلى أصالة الراحلة وقوتها وضخامتها، مطمح: مشدود رأسه إليها.

أكبر كمية من الألفاظ المُغنية للمعنى الذي أراده وأبدع فيه بحق. ومن هذا النوع من التكرار أيضاً، ما جاء في مطوّلة (المرّار الفقعسي) إذ يقول:

إلـى أن مَلَلتُ ثواء المُقيل وكنتُ ملولاً لطولِ الثَّواءِ " [1]

فقد استخدم التكرار في: (مللتُ) و (ملولاً) على سبيل تجنيس الاشتقاق، وكرّر (الثواء) بطريقة رائعة، إذ قلب (ثواء المقيل) إلى (لطول الثواء) فتحوّلت المقابلة إلى إضافة في إيقاع البيت الخارجي، جعلته يزداد متانةً في إيقاعه الداخلي .

كذلك قوله في إحدى مُقطعاته :

" صدَدتِ فأطولْتِ الصدودَ وقلَّما وصالٌ على طولِ الصدودِ يدومُ " [2]

حيث تكرار (الصد) وأشتقاقاته و(أطولت) و(طول) حيث الأخير:

" وما جعلت ألبابهنَّ لذي الغنى فييأس من ألبابهنَّ عديم "

مُكرّراً لفظة (الألباب) مع ضميرها المتصل (هُنَّ)، فضلاً عن استخدامه اللفظَين المُتطابقين المتقابلَين: الغِنى والعدم.

ويقول أبو (النشناش) في قصيدة له :

" وسائلةٍ: أين الرحيلُ ؟ وسائلٍ ومَن يسألِ الصُعلوكَ أين مذاهبُه ؟ [3]

مُكرراً – مثلا هو واضح بيّن: (سائلة) و (سائل) و (يسأل) بشكل بديع.

ويمكن الإشارة إلى عشرات الأبيات والمقطّعات والمقاطع الشعرية، في أشعار كل من: مالك بن الريب وعبيد الله بن الحر الجعفي والسمهري العكلي وجحدر بن معاوية والخطيم والعنبري والعُديل بن الفرخ ومَن مرّ ذكرهم آنفاً من الشعراء، التي تضمّنت هذا النوع من التكرار، تكرار الألفاظ باستخداماته المذكورة آنفاً[4].

---

[1] شعراء أمويون: 436/2 .

[2] م. ن: 480/2 .

[3] أشعار اللصوص: 50/1 .

[4] شعراء أمويون: 38/1 و11 و112 و 113 و 143 و 146 و 147 و 171 و 174 و 286 و 296 وأيضاً: 442/2 و 471.

ج – تكرار المقاطع والعبارات (الجُمَل)

من الملاحظ كثرة استخدام طائفة الشعراء الفتّاك لهذا النوع من التكرار، حيث أظهرت إحصائية أولية قمنا بها على أشعارهم مجتمعةً، وجود أكثر من (80) حالة تكرار في الألفاظ وفي العبارات والتراكيب اللغوية، وهي كميّة تفوق ما ظهر من تكرارات (الحروف) و (الألفاظ)، مثلما يمكن ملاحظة أن التكرار ما دام عملية فنية (إسلوبية) فليس المهم فيها الكم وإنما النوع المؤثر، الذي يستطيع أن يترك في متلقّيه أثراً من الإعجاب والدهشة في كل زمانٍ ومكان .

وإذا كان قد استوقفنا في هذا النوع من التكرار، قول (القتّال الكلابي) من قصيدته التي سبقت الإشارة إليها في الفقرة السابقة، التي يمدح بها (عبد الله بن حنظلة الكلابي):

عضّت بعبد الله إذ عضَّتْ به عضّتْ بعبدِ الله سيفاً قاطعا "[1]

فلقوّة استخدام هذا التكرار المقطعي وجدَّته، وقوة أثره في مُتَلقّيه، إذ إن استخدام الفعل (عضَّ) وضميره المتصل بهذا الأسلوب، من الاستخدامات المبتكرة حقاً في الشعر العربي، مما يؤكد فنيّة (القتّال) العالية في الشعر، وشدّة انفعاله الواقعي تجاه ممدوحه، لاسيما إن ما قدّمه من أنواع التكرار في هذه القصيدة تحديداً، مما سبقت الإشارة إلى بعضه في الفقرة السابقة يضيء المزيد من قُدرات هذا الشاعر الذي لم ينل حقَّه من الدراسة الفنية اللازمة.

فهذه الحسيّة العالية هي نفسها الحسيّة التي طالما أدت دوراً مهماً في تجربة الإنسان العربي للأشياء من حوله. فهل كان (القتّال) يُدرك هذه الحقيقة؟! أم أن صدق عفويته الشعرية هداه إليها ؟ سؤال لا يصل أحد إلى جوابه الشافي، إذ ليس المهم الوصول إلى جواب له، ما دام الشعر هو الوسيلة، وليس بإمكان أحد أن يدرك مراميه بسهولة.

فإذا انتقلنا إلى (يَعلى الأحول)، فسنقف على قوله :

" أوَيْحكُما يا واشيَيْ أُمِ مُعْمرٍ بمَنْ وإلى مَن جئتُما تَشيانِ ؟

بمَن لو أراهُ عاتياً لفَدَيتُه ومَنْ لو رآني عانياً لَفَداني ؟ "[2]

---

[1] *ديوانه: 69. عضّت: جرّبت.*

[2] *أشعار اللصوص: 19/1.*

أليس في هذا التكرار الذي تضمَّن: الضمير المنفصل (مَنْ) أربع مرات ولفظ (الواشي) ثم بتركيبة جملة (لو أراه عانياً) و(لو رآني عانياً)، ثم بتكرار (لفديته) و (لفداني)، مجموع ما يتضمّنه التكرار من إمكانات بلاغية ؟ والجواب واضح لا يحتاج إلى برهان أوضح .

وسنقف لدى (عبيد الله بن الحر) على هذا التكرار البارع في قوله:

" وإني لأَني لم أكُنْ من حُماتِه لذو حسرةٍ ما إن تُفارقُ لازمَهْ "[1]

إذ تختصر هذه ألـ (وإنّي لأَنيّ) المتكوّنة من اسم الفعل (إن) و (أنّ) وضمير المتكلم المتصّل، حالةً شعرية بالغة العُمق، زادها حَرْفا (النون) و (الياء) قوةً في تجسيم انفعال الشاعر في موقفه ذلك، الأمر الذي نلحظه في تركيبة: (فإن يقتلوا) و(فدَع خطّةً) و (فكَمْ ناقمٍ منّا عليكم وناقمة) و (فكُفّوا أذاكم) التي تتتابع في قصيدة (ابن الحر) بعد ذلك، تعبيراً عن تلك الحالة الشعورية المتأزمة، المنفعلة بما رأت من أجداث شهداء (الطف). وهي كلها صيغ متكرّرة للحالة نفسها .

والشيء نفسه يتحصّل من قول (السمهري):

" ألا طرقت ليلى وساقي رهينةً "، الذي يتكرر في أكثر من موضع لاسيما في (رائيّته) و (لاميّته) و (ميميّته) على التوالي[2]، التي تشي بهذا اليأس القاتم الذي لفَّ الشاعر من كل جانب .

وما يقوله (جحدر) على سجن دوّار، ويتمنّاه له من خراب، يوحي بهذه الحُرقة التي كانت تملأ نفسه، ويُعبّر عنها بالقول :

" يا رب دوّار أنقذ أهله عَجلاً وأنقضْ مرائِرَهُ من بعد إبرامِ

رب ارمِهِ بخراب وارمِ بانيَه بصولةٍ من أبي شبلينِ ضرغامِ "[3]

فهو يناجي الله تعالى مستعجلاً خراب هذا السجن ودمار بانيه، بتكراره: (أنقذ) و (أنقض) القريبتين لفظاً بصيغة الجناس غير التام، وكذلك: (أرمِهِ بخراب) و (ارمِ بانيَه بصولةٍ)، بحيث لا يتمنى أن يرى السجن ولا بانيه في أمنية

---

[1] *شعراء أمويون: 116/1 .*
[2] *م. ن: 1:143 و 145 و 146.*
[3] *م. ن: 181/1 .*

واحدة.

وحين يخاطب (الخطيم) سليمان بن عبد الملك، مستجيراً به، في مطوّلته (الداليّة) يروح يكرّر بشكل متتابع الضمير (أنت) المنفصل، ويقرنه بأفعال ماضيه اتصل بها الضمير (أنتَ) الذي عادةً ما يستخدم للمُخاطَب، بحيث تختلف الضمائر المنفصلة وا لمتصلة في تركيبته اللغوية، وتتحول إلى إيقاع رائع يزيده التكرار حلاوة وقوة، يقول (الخطيم) في ختام مطوّلته :

" وأنت امرؤٌ عوَدتَ نفسَكَ عادةً وكلُّ امريءٍ جارٍ على ما تعوّدا

تعودتَ ألاّ تُسلمَ الدهرَ خائفاً أتاك ومَنْ أمَّنْتَه أمِنَ الردى " [1]

ثُم يروح يُعدّد له مواقفه من الآخرين: (أَجَرتَ يزيد بن المهلب) و (فرَّجت عنه) و (سنَنْتَ لأهل الأرض)، ثم: (وأنت المُصفى) و (وأنت فتى أهل الجزيرة) و (وأنت ابن خير الناس) ثم (وأنت من الأعياص)، وهي كلُّها عبارات تتكرّر واصفةً مسجّلةً فضائل الممدوح، بحيث لا يشك أحد بأن السلامة والعفو والإجارة قد تحققت للشاعر بعد الذي قال، إذ طرَق على الصفات الحميدة للممدوح بهذا الأسلوب الفني الرائع.

ومن أساليب التكرار التي تدخل في هذا النوع، والتي تلفت النظر إليها. ما جاء في إحدى مطوّلات (العُديل بن الفرخ) من استخدام الجناس التام بصيغة تكرار، في قوله:

" وبنو القِدار إذا عدَدْتَ صنيعَهُمْ وضَحَ القُدار لهم بكل محافلِ

وإذا فخرتَ بتغلبَ ابنةَ وائلٍ فاذكُرْ مكارمَ من ندىً وأوائلِ

ولتغلُبَ الغلباءَ عزٌّ بَيِّنٌ عاديَةٌ ويزيدُ فوقَ الكاهلِ " [2]

فقد كرّر (القدار) مرَّتين، فهم مرّة (بنو القِدار) وهم في الثانية (القُدار) أهل القدْرة، وسمّى (تغلب الغلباء) بأفادته من الأسم (تغلب) في تقديم صفتها، زيادة في التعبير عن قوَّتها بين القبائل والبطون العربية المعروفة، ثم في (وائل) و (أوائل) الجناسيّة الواضحة ويظهر التكرار واضحاً في قول (العُديل).

---

[1] *شعراء أمويون: 266/1 .*

[2] *م. ن: 310/1 .*

" **ألاّ مَنْ لَهمٍ أبي لم يرمِ ضميرَك باتَ رفيقاً لِهم** " [1]

ثم:

" **رأيت الهمومَ تشينُ الفتى ولو كان ذا إمرةٍ أو عَزمْ**"

ثم في قوله، وقد كرّر عبارة بعينها:

لججتَ بهجرانِ البيوت كأنما عليك بهجرانِ البيوتِ أمينُ "[2]

أما (المرّار الفقعسي) فيُكثر من استعمال هذا النوع من التكرار، مثلما كان شأنه مع النوعين المذكورين فيما سبق. ففي قصيدة له – على سبيل المثال – نجده يكرّر عدداً من العبارات، مثلما في قوله:

" **فلمّا أن صَرمتُ وكان أمري قويماً لا يميلُ به العُذُولُ**

على صرماء فيها أصرَماها وخرّيت الفلاة بلا مليل

تأمَّل ما تقول وكنتَ قِدْماً قطاميّاً تأمُّلهُ قليل"

ثم :

تقطّعُ بالنزولِ الأرضَ عنّا وبعدَ الأرضِ يقطعهُ النزول " [3]

وبهذا الأسلوب من التكرار، يقول في مقطّعة من مقطّعاته:

" **برِئتُ من المنازِل غير شوقٍ إلى الدارِ التي بكوى أبانِ**

ومن وادي القنان وأين مني بدارات الرُّها وادي القنان ؟ "[4]

في حين يلوح في هذا النوع من التكرار لدى (طَهمان الكلابي) في قصيدته التي يشكو فيها يدَه التي قُطعت، أمام الخليفة عبد الملك بن مروان لَما استقام له

---

(1) شعراء أمويون: 312/1 وما بعدها.

(2) م. ن: 320/1 .

(3) م. ن: 472/2. صرماء: مفازة مقفرة. الأصرمان: الذئب والغراب. الخرّيت: الدليل. مليل: محترق من الشمس. (وفي البيت الثاني إقواء واضح)

(4) م. ن: 484.

أمر الخلافة إذ يقول :

" دَعَتْ لبني مروان بالنصرِ والهُدى شمالُ كريمٍ زايَلَتْها يمينُها

وإنِّ شمالاً زايَلَتْها يمينُها لَباقٍ عليها في الحياة حنينُها[1]

وعلى غرار (طَهمان)، نلاحظ في إحدى قصائد (جعفر بن علبة الحارثي) هذا النوع من التكرار، فهو يقول :

" فدىً لبَني عَمٍ أجابوا لِدعوَتي شَفَوْا من بني القرعاء عمّي وخاليا

كأنَّ بني القرعاء يومَ لقيتهُم فراخ القَطا لاقَينَ صقراً يمانيا "[2]

والطريف في البيت الأول، هذا التقابل بين: (فدى) و (شفّوا)، وبين حرف الجر (اللام) و (بني عَمّ) وبين حرف الجر (مِنْ) و (بني القرعاء)، الذي يُشكل بمجمله إيقاعاً داخلياً مضافاً إلى الإيقاع الخارجي للبيتين المذكورين.

وهناك الكثير من الأمثلة على التكرار لدى هؤلاء الشعراء بأنواعه المذكورة[3].

ثانياً - (1) الصورة الفنية

قبل محاولة الوقوف على الصورة الفنية التي ازدحمت بها أشعار هذه الطائفة، الزاخرةً بالذهنيّ منها والحسّي معاً، وما اقترن ببعضهما أيضاً، سنحاول الإشارة أولاً إلى معنى الصورة الفنية والمفهومات التي اتّفقت لنا من خلال دراسات عدد من النقاد القدامى والدارسين المحدثين. فالجاحظ – مثلاً – رأى أن الشعر نفسه " صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير " حتى أنه عندما تحدث عن وصف (عنترة) للذباب في معلّقته، قال أنه " وصَفَه فأجاد صفتَهُ فتحامى معناه: جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم " [4].

---

(1) أشعار اللصوص: 467/2 .

(2) م. ن: 569/2. بنو القرعاء: من بني عقيل أعداء جعفر.

(3) شعراء أمويون: 41/1 وما بعدها. و 94 و 101 و 104 و 109 و 142 و 143 و 145 و 181 و 184 و 210 و 214 و 216 و 218 و 223 و 260 و 264 و 266 و 269 و 292.

(4) الحيوان: 130/2.

أما ابن طباطبا العلوي، الذي رأى في الصدق أهم عناصر الشعر، فقد جعل من أنواعه ما أسماه بـ" صدق التشبيه " وبيَّن أن أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مُشتبهاً به صورة ومعنى، وأن ما يزيد التشبيه قوة زيادة إنحاء (عوامل) التشابه التي منها: الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون والصوت[1].

في حين عاب الجرجاني على مَن يعَدّون الحسن والمزيّة في الألفاظ وتخيّرها دون المعاني المؤدية إلى تكوين الصورة المطلوبة في الذهن، موضحاً ذلك بقوله " واعلم إن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا " ثم بقوله " إن اللفظ لا يخفي المعنى، وإنما يخفيه إخراجُه في صورةٍ غير التي كان عليها"[2] .

أما الدكتور صالح أبو اصبع، فرأى أن الصورة الفنية " تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيَّل لعلاقة بين شيئَين يمكن تصويرهما بأساليب عدة" ذكر منها: المشابَهة أو التجسيد أو التشخيص أو التحديد أو التراسل[3]، بينما أشار الدكتور عبد القادر الربّاعي إلى أن للصورة في الشعر " وظيفة الدلالة على المعاني الفائقة للعادة، تلك المعاني المرتبطة بالنشاط الروحي للإنسان "، وهي وظيفة شاقة بسبب محاولة الصورة الإحاطة بأمرٍ لا يُحاط به[4].

وقبل ذلك كان (سيّد قطب)، قد رأى في الصورة وسيلة لاستنفاد طاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية، وهي الطاقة " الفائضة عن التعبير اللفظي المجرّد" [5].

من هنا، سنقدّم الصور الحسيّة أولاً ، البَصرَية والسمعية والذوقيّة واللمسيّة والشميّة، لننتقل منها إلى الصور الذهنيّة.

---

(1) عيار الشعر: 6 – 17 .

(2) دلائل الإعجاز: 338 و 445 و 446.

(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 31.

(4) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة: 83.

(5) النقد الأدبي أُصوله ومناهجه: 64. وأيضاً: التصوير الفني في القرآن: 33 وما بعدها. وأيضاً: البهبيتي، تاريخ الشعر العربي: 95. أيضاً: د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي: 14. وأيضاً: د. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري: 27. وايضاً: سي – دي لويس، الصورة الشعرية: 23. وأيضاً: د. صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد العربي: 82. وأيضاً نورمان فريدمان. الصورة الفنية: 30–58. وأيضاً: د. مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشعرية: 4–14.

الصورة البصرية

وهذا النوع من الصور يظهر بكثرة في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، باستخدام أفعال الرؤية المباشرة: أرى ورأيت، أو باستخدام الرؤية المجازية، مثل: (أرى الرأي)، أو (رأى الدنيا) أو (ولم أرَ مثل الفقر) الذهنيّة والمعنويّة، فضلاً عن الأفعال الحسية والمعنوية الأخرى: شهِدَ، بدا، رصد، نظر، عَرَف (للدار) أبصر، أَلَمَّ، بصيغتها الماضية وا لمضارعة والآمرة[1].

فمن أمثلة الصورة البصرية الحسّية المباشرة، قول (المرّار) الفقعسي :

" إذا نظرَ القومُ ما ميلُها رأى القومُ دَويَّةً كالسماءِ " [2]

إذ استعمل الفعلَين الماضيين: نظرَ ورأى، مثلما استعمل الفعل الماضي (بانَ) من مطولته نفسها، في قوله:

" وواجَهَها بلدٌ مُعْلَمٌ وبانَ الطريقُ فما مِن خفاءِ"

في حين استعمل (مالك بن الريب) الفعلين: شهد ورأى في قوله :

" ألا رُبَّ يوم ريب لو كنتَ شاهداً لَهالَكَ ذكري عند معمعة الحربِ

ولستَ ترى إلاّ كميّاً مُجدّلاً يداهُ جميعاً تثبتان من التُرب"[3]

واستعمل (عبيد الله بن الحُر) الفعلين (رأى) و(أبصر) بصيغ الماضي والمضارع المباشرة في قوله :

" إني رأيتُ بِوادٍ مُقفرٍ رجُلاً مثلَ الهِزَبْرِ إذا ما ساورَ البطلا

ضخم الفريسة لو أبصرتَ قُمَّتَه وسْطَ الرجال إذاً شبَهتَه جملا

سايرتُ ساعةً ما بي مخافتهُ إلا التلفتَ حولي هل أرى دَغلا " [4]

وفي رثائه للإمام الحسين بن علي وصحبه، عندما وقف على أجداثهم بعد

---

(1) شعراء أمويون: 26/1 و 114 و 141 و 209 و 290 على سبيل المثال.
(2) م. ن: 432/2 و 438 .
(3) شعراء أمويون، 434/2 و 438 .
(4) ينظر: م. ن: 26/1 .

وقعة (الطف) بكربلاء، قال ابن الحر، مستعملاً الفعل (رأى) :

" وما إن رأى الراءون أفضل منهُم لدى الموتِ ساداتٍ وزُهْراً قماقِمِهْ "[1]

أما (القتّال الكلابي) فاستعمل فعل الأمر (تأَمَّلْ) والفعل (ترى) في أثناء مخاطبته لابنه (عبد السلام) بعد أن كبر وضعف بصره، قائلاً:

" عبد السلامِ تأمَّلْ هل ترى ظُعُناً إني كبُرتُ وأَنتَ اليومَ ذو بصَرِ "[2]

واستعمل (جحدر) فعل النَظَر بصيغة المضارع (نظرتُ) و (ترى)، فقال:

" نظرتُ وأصحابي تَعالى ركابهُم وبالسرّ وادٍ من تناصف أجمَعا

بعينٍ سقاها الشوقُ كحُلَ صبابةٍ مضيضاً ترى إنسانها فيه مُنقعا "[3]

ويكرر استخدام الأفعال: نظرتُ ورأيت مرّات عدّة في مواضع أُخَر من أشعاره، ولاسيما في مطولته النونية[4]، بينما يستعمل الفعل الماضي (رأى) استعمالاً ذهنياً معنوياً، في قوله:

" إذا انقطعتْ نفسُ الفتى وأَخَبَّهُ من الأرضِ رمسٌ ذو ترابٍ وجندلِ

رأى إنما الدُنيا غرورٌ وإنّما ثوابُ الفتى في صَبرهِ والتوكُّلِ "[5]

ويفعل (السمهري) الشيء نفسه، فيستعمل الفعل (رأى) البصَري استعمالاً ذهنياً، عندما ينسب إلى أحد صاحبَيه في التشرُّد، قوله ناصحاً.

" فقال الذي أبدى ليَ النُصحَ منهما أرى الرأي أن تجتازَ نحوَ عُمان "[6]

وكذلك يفعل (أبو النشناش) في قوله :

" ولم أرَ مثلَ الفقر ضاجَعَهُ الفتى ولا كسَوادِ الليلِ أخفقَ طالبُهْ "[7]

---

(1) ينظر: م. ن: 114/1.
(2) ديوانه: 53.
(3) شعراء أمويون: 177/1.
(4) م. ن: 183/1 وما بعدها.
(5) م. ن: 181/1 وما بعدها.
(6) م. ن: 148/1 وما بعدها.
(7) أشعار اللصوص: 50/1 .

إذ استعمل فعل الرؤية (أرى) استعمالاً ذهنياً وحسياً في البيت نفسه، في (لم أَرَ مثل الفقر) وفي (ولا كسواد الليل).

في حين يقرن (القتّال) الرؤية البصَرية بصورة لمسيّة في بيته الآتي :

" إذا واجهتْهُ الشمسُ صدَّ بوجهِهِ سوى وجهِها إذْ أشرقتْ وهو ناعسُ "[1]

ومثله يفعل (جعفر بن علبة) الذي يقرن الرؤية البَصَرية الحسيّة بصورة معنوية في قوله واصفاً موقفه في موقعة (سحبل) .

" فلما أبَوا إلاّ المُضيَّ وقد رأوا بأنْ ليسَ منّا خَشيةَ الموتِ ناكلُ "[2]

الصورة السمعية

ويتوزع هذا النوع من الصور الحسيّة أفعال السَمْع والقول والأصوات المختلفة، مثل: صوت الرياح وخطوات الناقة وأصوات الأسلحة وأبواب السجون والنداءات، وهي كذلك كثيرة الورود في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، حيث اتسَمت حياة شعرائها بالحركة والتنقل والتواري خلف القضبان والمشاركة في المعارك .

فمن أفعال السمع: قال وسمِعَ وأبلغ وسأل ودَعا وأجاب بصيَغها المختلفة. ومنها أيضاً قَعقَعَ وقرَعَ وعوى وأنبأ ونادى وحدَّث ونط وتكلّم وصاحَ ووشى وأرَنَّ وظَنَّ ونبحَ وانتحب وأزَّ وهتف وناح وغيرها، التي استعملها الشعراء بصوَر حسيّة وذهنية معاً.

وقد استعمل (القتّال) فعل السمع (سمعَ) استعمالاً حسيّاً مباشراً، فقال :

" سمعتُ وأصحابي بذي النخل نازلاً وقد يُشعِفُ النفسَ الشعاع حبيبُها

دعاءً بذي البُردين من أُم طارق فيا عمرو هل تبدو لنا فتُجيبُهَا ؟ "[3]

وكذلك استعمل الأفعال (دعا) و(لحن) و (وحى) استعمالاً حسياً أيضاً،

---

(1) ديوانه: 65 .
(2) أشعار اللصوص: 567/2.
(3) ديوانه: 30.

فقال:

هل من معاشرَ غيرَكمْ أدعوهُمُ فلقد سئمتُ دعاءَ: يا لَكلابِ

ولقد لحَنتُ لكمْ لكيما تفقهوا ووحَيْتُ وحْياً ليس بالمُرتاب " [1]

ومن الصور السمعيّة الحسيّة التي جاء بها (القتّال) كذلك صورة غناء الحمام في قوله :

" يُغَنّى الحَمام الوِرقُ في قُذُفاتِه ويُحرِزُ فيها بيضَه كلُّ أجدلِ " [2]

ويقدّم (القتّال) صوراً سمعيّة حسّية مباشرة جميلة في المقطّعة التي يتحدث فيها عن مواجهته لابن عمّه (زياد)، وما جرى بينهما من تهديد واسترحام، قبل أن يقتله (القتّال) الذي يقول في أبيات متلاحقة :

" نشَدْتُ زياداً والمقامةُ بيننا وذكّرتُه أرحامَ سِعْرٍ وهيثم

ولمّا دعاني لم أُجِبْهُ لأنني خشيتُ عليهِ وقعةً من مُصمِّمِ

فلما أعادَ الصوت لم أكُ عاجزاً ولا وكِلاً في كلِّ دَهياءَ صَيْلمِ " [3]

أما (جعفر بن علبة) فيقدّم صورةً سمعية حسيّة رائعة من داخل سجنه، يذكر فيها باب السجن عند إغلاقه عليه في الليل، فيقول:

" إذا بابُ دُرانٍ ترنَّمَ في الدُجى وشُدَّ بأغلاقٍ علينا وأقفالِ " [4]

وهو إذ جعل (الترنُّم) صوتاً للباب، فلأنه في مقطّعته بدا ساخراً مما يجري حوله من عسف الحرّاس وتبجّحهم أمام المسجونين.

في حين تمنّى (طهمان الكلابي) أن يسمع صوتَ حبيبته، تُهديه السلام وهو بين جدران السجن، وقد ملأه إحساس بالموت حقيقةً أو مجازاً في إطار أُمنيته، يقول بصدده:

---

(1) م. ن: 36. يشعف: يغلبها، الشَعاع: المتفرقة المهمّة.
(2) ديوانه: 75، . يُحرز: يمنع، الأجدل: النسر.
(3) م. ن: 89. سِعر وهيثم: رجلان من قبيلة الشاعر، الوِكل: الجبان، الصيلم: الداهية.
(4) أشعار اللصوص: 568/2 .

" ولـو أن ليلـى الحارثيّـةَ سـلَّمتْ عَلـيَّ مُسَـجّى فـي الثيـاب أسـوقُ

حَنــوطي وأكفــاني لــديَ مُعَـدَّةً وللــنفس مــن قُــربِ الوفــاةِ شــهيقُ

إذاً لحَسِـبتُ المـوتَ يتركُنـي لهـا ويفـــرجُ عنّـــي غَمّـــهُ فـــأُفيقُ "[1]

أما (السمهري) فيقدّم صورة سمعيّة أُخرى عن باب السجن، فيقول :

" إذا حَرَسـي قعقـعَ البـابَ أُرعدَتْ فــرائصُ أقــوامٍ وطــارتْ قلوبُهــا "[2]

وهـي صـورة جميلـة قـرن فيهـا الشـاعر بـين (قعقعـة) بـاب السـجن، الحسـيّة المباشرة، وبين (ارعداد) فرائص المسجونين، الذهنية التي بدت كأنها جواب في حوار بين طرفين.

وله أيضاً من قصيدته الميمية التي قالها في سجنه، متذكراً حبيبته (ليلى)، وقد نُبّئ أنها سلمت عليه:

" ونُبِّئتُ ليلى بالغَرِيَّين سلَّمتْ عليَّ ودوني طخمةٌ فرجامُها

فإنَّ التي أهدتْ على نأْي دارِها سلاماً لمردود علـيَّ سلامُها "[3]

ومن الصور السمعيّة الحسيّة الرائعة التي تلخّص حال المسجونين خلف جدران السجن، ووراء أبوابه المغلقة، هذه الصورة التي يقدّمها (جحدر) في قوله:

" إذا تحـرّك بـابُ السـجنِ قـامَ لَـهُ قــومٌ يمــدَونَ أعناقــاً وأبصــارا "[4]

ومن صور (جحدر) السمعيّة المتفرّدة، قوله في مطوّلته التي قالها في سجنه :

" ألا قــد هــاجَني فــازْدَدتُ شــوقاً بكـــاءُ حمـــامَتَينِ تجاوبـــانِ

---

(1) م. ن: 461/2 .

(2) شعراء أمويون: 141/1.

(3) شعراء أمويون: 147/1. وورد في هامش الصفحة: طخفة ورجامها بدلاً من (طخمة فرجامها). وطخمة: موقع بين البصرة ومكة، الرجام: حجارة. وأورد (الملّوحي): عليها سلامها بدلاً من (عليَّ) في البيت الثاني، وهذا أدق معنى.

(4) م. ن: 174/1.

تجاوَبَتـــا بلَحْـــنٍ أعجَمـــيٍّ علـى غصـنَينِ مـن غَـربٍ وبـانِ

فأسـبلتُ الـدموعَ بـلا احتشـامٍ ولـم أكُ بـاللئيمِ ولا الجبـانِ "[1]

ويقدم (العنبري) صورة سمعيّة متفردة أيضاً، لاسيما أنه يصوّر فيها الغول (الأنثى) التي أنس إليها في وحشته ووحدته، وذئاب القفر التي صاحبها، فهو يقول في تصويره لعلاقته بالذئب:

" إذا مـا عوى جاوبتُ سَجْعَ عوائـهِ بتـرنيمِ محـزونٍ يمـوتُ ويُنشَـرُ "[2]

جامعاً في بيتٍ واحد أربعة ألفاظ تفيد السماع، وهي: عوى وجاوبت والسجع والترنيم، وهي صورة مبتكرة حقاً، أضاف (العنبري) لها صورة الغولة المغنية، فزادها فرادة، فهو يقول :

" فللّه درُّ الغـــول أيّ رفيقـــة لصـــاحبِ قفـــرٍ خـــائفٍ يتقتَّـــرُ

تغنَّـتْ بلحـنٍ بعـد لحـنٍ وأوقـدتْ حوالـــيَّ نيرانـــاً تبـــوخ وتزهـــرُ "

أما (الخطيم) فيبدع في تصوير مشاعره في داخل سجنه، لاسيما عندما يقدّم بعض الصور السمعيّة الحسيّة والذهنية، منها مثلاً قوله في مطوّلته الرائية:

" غداةَ جَرتْ طيـرُ الفراقِ وأنبـأَتْ بنـأيٍ طويـلٍ منْ سُليمى وبـالهجرِ "[3]

حيث جعل للفراق طيراً تُنبئ بالبُعد الطويل وبالهجر القاسي، ليروح يتمنى عدداً من الأُمنيات الإنسانية البسيطة، التي من بينها ما يذكره في البيت الآتي :

" وهل أسمَعَنْ يومـاً بكـاءَ حمامـة تُنـادي حَمامـاً فـي ذرى تنضُـبٍ خضـرِ ؟

بينما يقدم في مطوّلته الداليّة صوراً سمعيّة متفردة أُخَر، كقوله واصفاً أثر وقع خطوات ناقته القوية على القَطا :

" إذا مـال جُلُّ الليـل أو طـرقَ الكـرى أثَـرن قطـاً مـن آخـرِ الليـلِ هُجَّـدا "[4]

---

(1) م. ن: 184/1 .

(2) م. ن: 212/1. وينظر هامش الصفحة بشأن اختلاف الروايات.

(3) م. ن: 258/1 وما بعدها. تنضب: شجر حجازي له شوك كشوك العوسج.

(4) شعراء أمويون: 265/1 .

أو كقوله في لاميته التي قالها في أثناء تأبُّده :

" وداعٍ دعا والليلُ من دونِ صوتهِ بهيم كلَونِ السندس المُتَجلِّلِ

دعا دعوةً عبد العزيز وعَرقلا وما خيرُ هيجا لا تخشُّ بعرقلِ " [1]

أما الصور السمعيّة الذهنية التي يبرزها بعض شعراء هذه الطائفة، فيمكن إن نتلمَّس عدداً منها في أشعار (العُديل)، وذلك من مثل قوله:

" سَجَدْنَ لنا بلذيذِ الحديثِ وهُنَّ لنا غيرُ ذاكُمْ حُرُمْ " [2]

أو مثل قوله :

"وجيش غزانا كثير الصهيلِ فلاقى الذي كان منّا اجتَرَمْ " [3]

أو مثل قوله في مطوّلة أُخرى :

" زرناكَ والعيسُ خُوصٌ في أَزمَّتِها هوجُ الرياحِ لحاديها هماهيمُ " [4]

وتظهر في أشعار (المرّار) هذه الصورة الجميلة أيضاً، إذ يقول واصفاً أفراساً مضى عليها وصحبه إلى حومة الموت :

" فللأرضِ من آثارِهِنَّ عجاجةٌ وللفَجِّ من تَصهالِهِنْ صَليلُ " [5]

وإذ يقول في صورة سمعية ذهنية متفرّدة، واصفاً أهل نجدٍ الذين يحنّ إليهم:

" إذا سكتوا رأيت لهم جَمالاً وإن نطقوا سمِعتَ لهم عُقولا " [6]

الصُورة الذَوقيَّة

وتدخل في هذا النوع من الصور الفنية الحالات التي تؤدي حاسَّة الذوق دوراً

---

(1) م. ن: 269/1. حشَّ: أوقد.
(2) م. ن: 313/1.
(3) م. ن: 316/1 .
(4) م. ن: 317/1. الخُوص: جمع خوصاء، الناقة الغائرة العين.
(5) م. ن: 474/2.
(6) م. ن: 475/2 .

مهمّاً في تكوينها، وقد كثر استعمالها في الشعر العربي بعامّة، في مواقف القتال حيث يذيق المقاتل خصمه (طعمَ الردى)، مما يعني أن هذا النوع من الصور غالباً ما يأتي ذهنيّاً أكثر منه حسيّاً مباشراً.

إن مثل هذه الصورة الذوقيّة الذهنيّة تبرز واضحة في أرجوزة لمالك بن الريب، يذكر فيها أصحابه فيصفهم قائلاً :

" يستعذبونَ الموت، وهو مُرُّ
إذا تنابيل الرجال إزورّوا
وكرِهوا مكروهَهُ ففرّوا "[1]

وله في قصيدته التي يتحدث فيها عن الرجل الأسود الذي وجده جاثماً عليه أثناء نومه، صورةً أُخرى من الصور الذوقيّة المماثلة، قال فيها:

" فقَراكَ أبيضَ كالحقيقة صارماً ذا رَوْنقٍ يغشى الضريبة فاصلِ"[2]

بمعنى أطعمه سيفه بضربةٍ فاصلة، وهو ما فعله ابن الريب في تلك الليلة بالفعل مثلما وردت الحكاية في مصادرها.

أما (عبيد الله بن الحر) فيتحدث عن إحدى وقائعه، مُقدّماً صورة ذوقية من النوع نفسه، فهو يقول:

" إذا ما اتَّقَوني بالسيوفِ غَشيتهُم بنفسٍ لما تخشى النفوسُ وَروُدِ

فما رمتُ حتى صُرّعَ القومُ نشوةً سُكارى وما ذاقوا شراب حدودِ "[3]

في حين يذكر (جحدر(أصحابه الذين كانوا برفقته، فيقدّمهم بصورة ذوقية حسيّة بمعناها المباشر، وإن صوَّرهم بصيغة التشبيه لا على الحقيقة، في قوله:

" وركبٍ تَعادَوا بالنعاسِ كأنّما تساقَوا عُقاراً خالطتْ كلَّ مفصلِ" [4]

---

(1) شعراء أمويون: 28/1 .
(2) م. ن: 38/1 .
(3) م. ن: 104/1.
(4) م. ن: 179/1.

أما (العنبري) فيستخدم فعل الأمر (أذقْ) صريحاً مباشراً، لكنه لا يرجو أن يذوق به طعاماً أو شراباً، بل أمناً وطمأنينة، عندما يخاطب الحجّاج ضمن ما كتبه إليه. قائلاً:

" أذقْنيَ طعْم الأمنْ أو سَل حقيقةً عليَّ فإن قامتْ ففصِّلْ بنانيا "[1]

وفيها يقول مخاطباً ظباء الوحش، مقدّماً صورة ذوقية حسيّة :

" أكلتُ عروق الشَرْيِ مَعْكُنَّ والتوى بحلقيَ نَورُ القَفْرِ حتى ورانيا "

ثم يقدم صورة ذوقية أُخرى، ذهنية، وهو يتحدث عن صراعه مع الأُسود والغيلان، فيقول:

" أذقتُ المنايا بعضَهُنَّ بأَسهُمي وقدَّدن لحمي وامتشقْنَ ردائيا "

في حين يقدّم (الخطيم) صورة ذوقية ذهنية متفرّدة عمّن سبق ذكرهم من شعراء هذه الطائفة، عندما يتحدث عن نفسه وهو شريد مُطارَد، فهو يصف حاله في داخل سجنه بنجران قائلاً:

" بنجران يُقري الهَمَّ كلَّ غريبةٍ بعيدة شأوِ الكَلْمِ باقيةِ الأثُرِ "[2]

ذلك إنه لا يجد من يُطعمه همومَه التي تخالجه في ليل السجن سوى الحيوانات الغريبة التي لا تبادله الكلام، فهو قد جعل الهمومَ طعاماً بدل الطعام الذي كان يقري به ضيوفه عندما كان طليقاً .

وهذا (العُديل بن الفرخ) يقدّم صورة مقاربة للصورة الذوقيّة السابقة، وإن اختلفت عنها في مجال التذّوق. فإذا كانت تلك الصورة تقدّم حالة إطعام، فهذه تقدّم حالة إسقاء لهمّ نفسه، كما في قوله:

" ظللتُ أُساقي الهمَّ اخوتيَ الأُلى أبوهمْ أبي عند المزاح وفي الجدِّ"[3]

لكنه يعود فيقدّم صورة ذوقيّة حسيّة، فيها ذكر الطعام والشراب على الحقيقة، وإن كان يذكرها في إطار السخرية من خصمٍ له يدعى (وكيعاً)، فهو يقول:

" تركتُ وكيعاً بعدما شابَ رأسُه أشلَّ اليمين مستقيمَ الأخادعِ

---

(1) م. ن: 266/1. الشَرْي: الحنظل.
(2) شعراء أمويون: 257/1 .
(3) م. ن: 296/1 .

فشرِّبْ بها ورقَ الإفال وكُلْ بها طعامَ الذليل وانحجِرْ في المَخادعِ"[1]

داعياً (وكيعاً) هذا إلى أن يشرّب بيمينه التي قطعها له الورق الذي تأكل منه صغار الإبل، ثم يأكلها أو يأكل بها طعامَ الذليل، فهي صورة (ساخرة) تحمل الطرافة والظرافة معاً.

ويعود (العُدَيل) فيقدّم صورة ذوقيّة ذهنيّة، في قوله مادحاً الحجّاج:

" أذقت الحِمامَ ابنيْ عُبادَ فأصبَحوا بمنزِلِ موهونِ الجناحِ ثكُولِ "[2]

وتختفي تماماً الصور الذوقية في أشعار (المرّار الفقعسي)، إذ تكثر فيها الصور البصرية واللمسية مثلما ظهر وسيظهر لاحقاً، وكذلك الأمر بالنسبة لأشعار (طهمان الكلابي)، لتظهر مع الصور البصرية في أشعار (حريث بن العنّاب) الذي يصوّر حالة عابر سبيل مقطوع ضافه، وقدّم له الشاعر القِرى المناسب من لبن ناقته :

يقول (حريث) في قصيدته :

" دفعتُ إليه رِسلَ كَوماءَ جَلْدَةْ وأغضيتُ عنه الطرفَ حتى تضلَّعا

إذا قال: قِطني، قلتُ: آليتُ حلفةً لِتغنيَ عنّي ذا إنائِك أجمَعا

يُدافعُ حيزومَيهِ سخنُ صريحها وحَلْقاً تراهُ للثُّماةِ مُقنَّعا

إذا عمَّ خرشاءَ الثُّمالةِ أنفَهُ تقاصرَ منها للصريحِ وأقمَعا "[3]

ومعناه أنه دفع لضيفه بما حلف من لبن الناقة، غاضّاً عنه الطرف لكي يرتوي ويشبع، فإذا قال اكتفيت أقسم عليه أن يشرب ما في الإناء كلَّه، فجعل الضيف يملأ حلقومه باللبن، حتى إذا بلغت الرغوة أنفه أزاحها وراح يشرب اللبن الصراح، فيسيل في حلقه سيَلاناً من دون تجرّع. وبذا يبدو (حريثُ) مصوّراً بارعاً لم تفُتْه من صورة ضيفه أية جُزيئة من أجزائها، وهي صورة بالغة الحسيّة من

---

(1) م. ن: 303/1 .
(2) م. ن: 305/1.
(3) أشعار اللصوص: 147/1.

الصور البصرية والذوقيّة في هذا المجال .

ويُطَل (القتّال الكلابي) ليقدّم صورة ذوقية يقترن فيها الحسي بالذهني اقتراناً جميلاً، إذ يصفُ إحدى رياض الحَزن من بلاد يربوع، ويقارنها – بعد النوم – بحبيبته. فيقول :

" وما روضةٌ بالحَزنِ قَفْرٌ مجودةٌ يمجُّ الندى رَيحانُها وصَبيبُها

بأطيبَ بعد النوم من أُمِّ طارق ولا طعمُ عنقودٍ عقارٍ زبيبُها "[1]

كما يقدّم صورة ذوقيّة أُخرى عن حبيبته أيضاً، فيقول، واصفاً ناقته :

" كأن لِثاتَها علِقتْ عليها فروعٌ السدرِ عاطيةً نفَورُ "[2]

فهي كمن يتناول فروع السدر من أعلاها لأنها (عاطية) متطاولة العنق، وأنها ظبية نفور.

الصوَر اللمسيّة

أما هذا النوع من الصور الفنية، فأكثر من جاء به في أشعاره (العُديل بن الفرخ) وإن التقى عدد آخر من شعراء هذه الطائفة معه، بهذا القدر أو ذاك من الصور اللمسيّة في أشعارهم، ومردّ كثرة الصور لدى (العُديل) إلى الظروف التي مرّت عليه في حياته من جهة، وإلى كثرة ترديده لقصائد الفخر بقبيلته وبأيامها ووقائعها التي عُرفت بها. منذ العصر السابق للإسلام .

من ذلك – مثلاً – قوله وقد تعلّق بأحد موالي الحجّاج ممن كان أرسلهم والي العراق للقبض على العُديل، فلما لم يتمكنَ منه استلب إبله وأحرق بيته وسلب امرأة العُديل وبناتهِ حليهن:

" سلبتَ بناتي حَلْيَهُنَّ فلم تدَعْ سواراً ولا طوقاً على النحرِ مُذهبا"[3]

فتلك الحلي كانت تزيّن نحور بناته قبل أن يُسبيها منهنَّ هذا المولى، أي كانت تلامس منهنَّ نحورَهنَّ وصُدورَهن ومعاصمهنَّ كذلك، وهي صورة حسيّة

---

(1) ديوانه: 31. الصبيب: شجر يشبه السذّاب يُختضب به.
(2) م. ن: 51.
(3) شعراء أمويون: 294/1.

تصف الحالة وصفاً مباشراً. في حين يقول في قصيدة له يفخر فيها بقومه:

" كفى حَزَناً ألاّ أزال أرى القَنا يمجُّ نجيعاً من ذراعي ومن عضدي"[1]

إذ لا يمج ذراعُه وعضدُه النجيع إلاّ بملامسةِ القنا لهما، بينما يقول في أحد أبياته. مصوّراً إناخة أحد زوّار خالد بن عبد الله بالبصرة – بعد مقتل مُصعب – بناقته على بساط خالد في مجلسه:

" أنخْتَ على ظهرِ البساطِ فلم تَسْرْ على رغم من أمسي عدوّاً لخالدِ"[2]

ويقول في مقطّعة يمدح بها (مالك بن مسمع) الذي أقام العُديل عنده في البصرة:

" معي كلُّ مسترخي الإزار كأنّه إذا ما مشى من جِنِ غيلَ وعبقرا"[3]

ويقول في مقطّعة أخرى، مقدّماً صورةً ذهنية من صور اللمس :

" سأهدي إلى قيسِ بن سعدٍ قصيدةً متى ما تُلق العظمَ تتركْ به كسْرا"[4]

ومن صوره اللمسية المتفردة، قوله يفتخر بقومه وقد قدّم لمطوّلته بأبيات من الغزل، وذكر تولّي عهد الصبابة الذي أراح عواذله :

" لعِبَ النعيمُ بهنَّ في أَظلالِه حتى لبِسْنَ زمانَ عيشٍ غافل " [5]

فهي صورة ذهنية مبتكرة، تؤشّر دقّة وصفه لأولئك الغواني، اللائي يقول فيهنَّ أيضاً، في المطوّلة نفسها، وقد لامس الحجاب خدودهن وترك أعينهن:

" وإذا خَبَأنَ خدودَهنَّ أَرينَنا حدق المها وأخذنَ نُبلَ النابلِ "

وكذلك قوله في مطوّلةٍ أخرى مدح فيها محمد بن الحجاج:

" يغدو إذا ما غَدا تندى أناملُهُ في باذخٍ قصُرَت عنه السلاليمُ "[6]

---

(1) شعراء أمويون: 296/1 .
(2) م. ن: 297/1 .
(3) م. ن: 298/1 .
(4) م. ن: 299/1 .
(5) م. ن: 308/1.
(6) م. ن: 435/2.

التي يقول فيها كذلك عَبر صورة لمسية أخرى :

"أنت الربيعُ الذي جادت مواطرُهُ وكلُّ مَنْ لم يُصِبْهُ الغيثُ محرومُ "

وينقل (المرّار) صورة لمسيّة حسيّة للدليل الذي كاد يُضيّعه وصحبه، فيقول:

" فقلتُ التزِمْ عنكَ ظهرَ البعيرِ جزى اللهُ مثلَكَ شرَّ الجزاءِ " [1]

بينما يقول في قصيدة لـه يشكو فيها صبابته ونأيّه عن ديار حبيبته، معبّراَ بصور لمسيّة حسيّة واضحة عن أحواله:

" وإني بتهبابِ الرياحِ موكّلٌ طَروبٌ إذا هبَّتْ عليَّ جَنوبُ

وإن هَبَّ عُلويُّ الرياحِ وجدتُني كأنّي لعُلويّ الرياحِ نسيبُ "[2]

ويقدّم (المرّار) عِبر صورة لمسية ذهنيّة، حالة (حاتم بن مخلّد بن يزيد بن المهلّب) إذ يهجوه الشاعر ويمدح والي البصرة (محمد بن منصور التميمي) فيقول :

" فيا غَضَّ نبتٍ حرّكتْهُ من الصَبا نفيحةُ ريحٍ فالتوى فتقلَّبا "[3]

وهي من الصور الرائعة المتفرّدة، لاسيما في هجاء شخص، إذ لم يحتَجْ الشاعر إلى أية ألفاظ نابية لهجائه، بل استعمل أقرب الألفاظ من بيئته لذلك.

ومن الصور اللمسية الظريفة التي قدّمها (القتّال) في أثناء هربه من يد مروان بن الحكم عندما كان والياً على المدينة :

" أَلا هل أتى فتيانَ قوميَ أنني تسمَّيتُ لمّا اشتدَّت الحربُ زَينبا

وأدنَيتُ جلبابي على نَبْتِ لِحيتي وأبديتُ للقومِ البَنانَ المُخَضَّبا"[4]

وله أيضاً صورة لمسيّة ذهنية جميلة ومتفرّدة، إذ يقول واصفاً أحد المواضع التي راح يتذكّر حياته فيها:

---

(1) م. ن: 435/2 .
(2) شعراء أمويون: 438/2.
(3) م. ن: 441/2 .
(4) ديوانه: 35 .

تُنير وتُسدي الريحُ في عَرصاتِها كما نَمنَم القرطاسَ بالقَلَمِ الحبرُ"[1]

فقد جعل (القتّال) من الريح حائكاً – أو حائكةً – في تلك الديار الخالية، تفعل فعل القلم بالحبر على القرطاس الخالي، فهو يقدّم عملية مقابلة بارعة بين حالتين.

الصُورَة الشَّميَّة

أما النوع الأخير من أنواع الصور الفنية، الحسيّة والذهنيّة، فهو نوع: الصورة الشميّة، سواء ما استخدم الشعراء أنوفهم في التقاطها، أو ما عبّروا عنها من خلال ذكرِهم للروائح المختلفة، أو الفعل (شَمَّ) وصيغه الأخرى، والمضارع منها تحديداً.

لقد ظهر في أشعار (السمهري) بيت يذكر فيه صراحةً (الشم) بصيغة المصدر، فقد قال في قصيدته الميمية ذاكراً ليلاه في سجنه، ومتذكراً أشياء منها:

" وبيضاء مكسالٍ لعوبٍ خريدةٍ لذيذٌ لدى الليل التمامِ شِمامُها"[2]

بينما ظهر في أشعار (العنبري) بيت يقدّم فيه صورة شميّةً حسيّة أيضاً، إذ يقول :

" أقاتلتي بطَلة عامريّة بأَردانِها مسكٌ ذكي وعنبرُ "[3]

أما (عبيد الله بن الحُر) فيقدّم صورة شميّة ذهنية، إذ يهاجم مصعب بن الزبير. رداً على وعيده لابن الحر، مثلما يقول الشاعر، الذي يجعل من غيظه (سعوطاً) يهدد به قائلاً:

" فإنْ أنا لَم أسْعِطْكَ غيظاً بغارةٍ وأصدَع ما قد كاد بالأمسِ يُرقَّعُ

فلا وضَعتْ عندي حصانٌ قناعَها ولا قادني للناس قلبٌ مشَيَّعُ "[4]

وفي موضع آخر، حيث يفخر الشاعرُ نفسُه بنفسه، يقول في مقطّعة له:

---

(1) م. ن: 49 .
(2) شعراء أمويون: 146/1 .
(3) شعراء أمويون: 214/1.
(4) م. ن: 107/1.

فإنْ تكُ أمسي الزعفرانُ خَلوقَهُ فإنَّ خَلوقي مُستثارُ السنابكِ "[1]

أما (جحدر) فيتذكر في سجنه حياتَه السابقة، فيأرق ويشعر أن في عينه " مس عوّار"، لينتقل بعد ذلك إلى تقديم صورة شميَّة ذهنية بارعة، هي مما يستشعره كل إنسان في كل زمانٍ ومكانٍ، فهو يقول:

" أو حَرَّ فُلفُلةٍ كانت بها قذيتْ لما برى قِشرها عن حَرِّها الباري"[2]

في حين يقدم (العُديل بن الفرخ) صورةً شميّة ذهنية أُخرى، وهو يمدح يزيد بن المهلب قائلاً:

" أقام على العافينَ حُرّاس بابِهِ يُنادونَهم والحُرُّ بالحُرِّ يفرحُ

هلّموا إلى سيبِ الأمير وعَرفِهِ فإن عطاياه على الناسِ تنفحُ"[3]

مستخدماً الفعل المضارع (تنفحُ) استخداماً مجازياً جميلاً، وهو مما يستخدم للشمّ لا للعطايا .

ويفعل (المرّار الفقعسي) مثله وهو يتذكّر أخاه (بدراً)، إذ يُهيجه على ذكره طيبُ الخلائق والذكرِ، فيقول

" وما كنتُ بكّاءً ولكنَّ يَهيجني على ذكرِهِ طيبُ الخلائقِ والذكرُ"[4]

فهي صورة شميّة ذهنية، تحوّل طيب الخلائق فيها إلى وسيلة للهيجان النفسي والبكاء على عزيز راحل. في حين يقدّم الشاعر نفسه صورة أُخرى من صور الفخار والإباء بوسيلة شميّة هي "النشوع" وهو "السعوط" نفسه، إذ يقول :

" إليكمْ يا لئامَ الناسِ إني نشعتُ العِزَّ في أنفي نشوعا"[5]

أما (عُطارد بن قُرّان) فيطرب إلى نجدٍ إذ تهبُّ عليه الجنوب ويعجبهُ مسُّها لا لأنفه بل لروحه أصلاً، فهو يقول:

---

(1) م. ن: 110/1 خلوق: ثياب.
(2) م. ن: 175/1.
(3) م. ن: 295/1.
(4) م. ن: 451/2 .
(5) شعراء أمويون: 467/2.

" يمانيّةٌ يسري بِمسكٍ إذا سَرَتْ نسيمٌ لها يُشفي من الداءِ طيبُ"[1]

ثانياً (2) - الانفعال الواقعي والخيال

نستطيع إن نشير ابتداءً إلى أننا في مفردات الفقرة (ثانيا/1) الخاصة ببحث أنواع الصورة الفنية، عرضنا للكثير من الأمثلة الشعرية التي جسَّد عدد منها صوراً حسّية ذات طبيعة حقيقية أو واقعيّة مباشرة، لاسيما من حيث استخدام الشاعر لحوّاسه في تقديمها، مثلما جسَّد عدد آخر منها صوراً ذهنية ذات طبيعة مجازية، أدّى الخيال الشعري دوراً رئيساً في تكوينها .

لذا فالانتقال إلى دراسة الانفعال الواقعي والخيال، اللَّذين ظهرا في أشعار هذه الطائفة من الشعراء المتوخاة في هذه الأشعار، من جهة ثانية.

إن أبسط معاني الخيال ومفهوماته تشير إلى أنه يعني "الظن والوهم " وما تشبَّه للإنسان من صور[2]، مثلما يعني " ما يحدث داخل العقل فقط " مما لا يكاد يُصدق أو يكون متَصوَّراً من قبل[3] .

وقد عدَ الفيلسوف (ابن سينا) الخيال واحداً من قوى الحس الباطن الرئيسة الموجودة في دماغ الإنسان، وأطلق عليه "القوة المُصوِّرة " التي من شأنها حفظ ما تؤديه الحواس من صور المحسوسات " حتى إذا غابت عن الحس بقيت فيه بعد غيبتها"[4]، وشبيه بهذا المفهوم الفلسفي للخيال، ما قال به العلاّمة العربي (ابن خلدون)، الذي رأى أن الإنسان تميز عن جميع الحيوانات بإدراك الكُلّيات وهي مجرّدة من المحسوسات، عن طريق الخيال تحديداً، إذ " يحصُل في الخيال من الأشخاص المتفقَة صورةٌ مُنطبقة على جميع تلك الأشخاص المحسوسة"، ويشير بعد قليل إلى عملية تصوّر الأشياء التي لا يمكن إدراكها في الواقع المحسوس، وإلى أهميتها في التمييز بين الصحيح والفاسد من هذه الأشياء. مما يعني إن الخيال لديه يرادف التصوّر وبالعكس[5].

وقد رأى (ماركوز) في تحليله للأعمال الفنية، ومنها فنون الأدب المختلفة،

---

(1) أشعار اللصوص: 103/1 وما بعدها.
(2) ابن منظور، لسان العرب: مادة (خَيل).
(3) د. عيد، فلسفة الأدب والفن: 129.
(4) ابن سينا، البرهان (من كتاب الشفاء): 25
(5) المقدمة: 489 وما بعدها .

أن عالم العمل الفني لا واقعي بالمعنى العادي للكلمة، لأنه " عبارة عن واقع خيالي " من جهة، ولأنه أكثر من العالم الواقع – القائم – وليس أقل منه، لكنه مغاير لعالم الواقع من وجهة النظر النوعية. مشيراً إلى أنه "بصفته عالماً خيالياً، وهميّاً، يحتوي من الحقيقة أكثر مما يحتوي الواقع اليومي" [1].

في حين قدّم الناقد الإنجليزي (دي لويس) تعريفاً للخيال في غاية البساطة، عندما عدَّه "المَلكة التي تَخلق وتبث الصور الشعرية"، ورأى – بعد ذلك – أن الحديث عن الخيال الشعري يعني الحديث عن المشاعر التي تعم الناس جميعاً، والتي تكون أكثر نمواً وتركيزاً وتخصُّصاً في الشاعر، وكذلك الحديث عن محاولة هذا التعاطف للوصول إلى أشياء " لا يمكن بلوغها بوسيلة أُخرى – إلى الماضي، والمستقبل، وما هو غير موجود"[2] .

فإذا كان الشعراء الفتّاك في العصر الأموي، قد اتّسموا شأن منْ سبَقهم من الشعراء الصعاليك في العصر السابق للإسلام، بعدد من السمات المتوافقة، المتماثلة والمشتركة، ومنها الواقعية الواضحة في تصوير أحوالهم وظروفهم الحياتية، إلى حَد التفاصيل الصغيرة أحياناً. التي شعروا بها أو التي رصدوها مما كان يدور من حولهم. فذلك كله لا يعني – بأي حال– أن خيالهم كان منطفئاً أو جامداً، بل على العكس من ذلك كان فاعلاً ومؤثراً وقد أمدَّهم بالكثير من الصور الشعرية ومعانيها الجديدة المبتكرة. لاسيما عندما طرقوا موضوعاتهم التي أشرنا إليها في الفصل الثاني.

لقد ترافق الانفعال الواقعي، الآني في الكثير من الأحيان، مع الخيال الخصب المتفجّر اليقظ، ليُشكِّلا معاً مُنطلقَين إلى إبداع فنيّ حقيقي واضح وملموس في أشعارهم، لاسيما المميّز منها بصوره ومعانيه البارعة الجديدة الحيّة، ومنها أشعار: مالك بن الريب والسمهري العكلي وجحدر بن معاوية والعنبري والخطيم والمرّار الفقعسي والقتّال الكلابي وطَهمان الكلابي وحريث بن عنّاب وجعفر بن علبة الحارثي، من دون أن يعني هذا خلو بقية أشعار هؤلاء الشعراء، من هذه الصور والمعاني المميزة.

ولعلنا لن نكون في موضع المبالغة إذا ما قرّرنا هنا أن في الكثير من أشعار هذه الطائفة من الشعراء، نِسَباً متفاوتة من معالم الإبداع وأُسسه ومظاهره،

---

(1) البُعد الجمالي: 68 .

(2) الصورة الشعرية: 73 – 74.

لكنها نسَبٌ تؤكد امتلاكَهم لمقوّمات شاعرية فذّة، تحققت هذه الدراسة من جوانب رئيسة منها فيما سبق.

ذلك أنه لولا سعة خيال (مالك بن الريب) وذلك الانفعال الواقعي الحاد، التي تعاظمت في نفسه مفرداته: الروحية والفكرية والاجتماعية، لما كان قد حقّق في "يائيته " ذلك التدفُّق الشعوري الحار حتى الآن، إذ رسم خلالها الحقيقة التي يحس بها المرء وهو يقابل المأساة، ويشعر بالنهاية، مثلما تلمَّس في بعض أبعاده الفكرية فيها مصير مَن سبَق أن أسميناهم بـ"المقاتلين العرب الذين وجدوا أنفسهم بعيدين مُتغربَين عن ديارهم وأهلهم.

إن الخيال الذي أدى دوراً في انفعال الشعراء المرتبط بالواقع، يبرز كذلك في رائية مالك التي يقول مطلعها :

" تألّى حَلفةً في غير جُرمٍ أميري حارث شبهَ الصِّرارِ "[1]

إذ في حين ينطلق (مالك) فيها من انفعال واقعي، عندما بلغه أن (الحارث بن حاطب) يتوعَّده، بأنْ يلقي القبض عليه ويجلده، مثلما يُخبر مالك عن ذلك في البيتين اللذين يفتتح بهما هذه المطوّلة يعود مالك ليذكر بنفسه كيف أنه سرعان ما ضمَّ إليه جأشَه، وراح يقابل وعيد (حارث) هذا ومَنْ كلَّفه بالأمر، بوعيدٍ أكبر يسترجع من خلاله قوة عزمِه واستحثاثَه الشديد لناقته القوية " بالبلد القفار " تعبيراً عن هذه القوة وشدة البأس والجرأة في مواجهة المجهول، وما يمكن أن يلاقيه في تلك القفار، مذكراً حتى بقوة ناقته ودورها الكبير في إعانته على تجاوز مخاطر المناطق التي يمرُّ بها، لينتقل إلى تهديد والي المدينة نفسهِ (مروان بن الحكم) بقوله :

" ألا مَنْ مُبلغٌ مروانَ عَنّي فإني ليس دهري بالفرارِ

ولا جَزِعٍ من الحَدَثان يوماً ولكنّي أرودُ لكم وبَارِ

ثم ليعاود التذكير بقوة ناقته وقوة عزيمته، ثم ليأخذ الخيال بعيداً، إلى حيث الحبيبة ومقامها وضوء نارها.

إن (مالك بن الريب) هنا يبدأ من لحظة انفعال واقعية، سرعان ما يشير إلى أنه تجاوزها ليدخل عبر أفكاره وخيالاته في دائرة شؤونه الشخصية: الجرأة والقوة

---

(1) شعراء أمويون: 30/1.

والحب، ثم ليُغلق عليه هذه الدائرة، ليُثبت لسامعيه ليس فقط لا مبالاته بوعيد (الحارث) ومن قبله (مروان) له، وإنما أيضاً على مقابلة التهديد بالتهديد، مستعيناً، بما هو خيالي على قسوة الواقع وتهديداته، لاسيما إن هذا الخيالي ليس بسيطاً سهلاً أقلَّ تهديداً له في حقيقته. لأنه ليس خيالاً مجرّداً بل طالع من الواقع نفسه.

هذا المثال نفسه يظهر في قصيدة (العنبري) التي كتَبها إلى الحجّاج، والتي يدعوه فيها إلى إذاقته طعم الأمن أو التحقّق من قضيته، فهي وإن انطلقت من لحظة انفعال واقعية في بيتي الافتتاح، فسرعان ما يدخل الشاعر منهما إلى الحديث عن علاقته بالظباء والأسود والغيلان، سواء العلاقة السلميّة منها أو الصراعية لينتهي إلى قوله :

" فما زلتُ مُذ كنتُ ابن عشرينَ حجّةً أخا الحربِ مجنياً عليَّ وجانيا"[1]

ذلك إن (العنبري) على الرغم من اختلاف حياته وحتى مشاعره الداخلية، عن مالك بن الريب اختلافاً بيّناً، يلتقي معه على أُسلوب شعريٍّ واحدٍ، يبدأ من الواقع ويلتف بالخيال (ابن الواقع) وليس المنبتَ المنفصل عنه، من أجل تحمُّل ظروف التهديد المحيطة به، من خارج الدائرة التي يعيش فيها، ومن داخلها أيضاً، بما يشير إلى إن الأمر لديه – في الحالتين – سواء، وإن راح (العنبري) يتمنّى هنا أن تظهر الحقيقة حتى إن لم تكن في صالِحه: " فإن قامت ففصِّل بنانيا"، مثلما قال في عجز البيت الافتتاحي .

ومن هنا تبدو المعادلة على النحو الآتي :

(انفعال واقعي ← تذكر (خيال من الواقع) ← لا مبالاة أو رضا بالواقع)

في حين يذهب (السمهري) مذهباً آخر، إذ يبكي ويستبكي على حاله وهو رهين القيود في داخل سجنه لاسيما حبيبته التي يرى أنه ارتهن نفسه لديها أصلاً، مكرّراً ذلك مرّات عدّة، وأنه يتمنى أن تطرقه (في الخيال حتى) أكثر من المرور عليه شخصياً بنفسها، بدليل أنه يقول في إحدى مقطّعاته:

" ألا طرقَتْ ليلى وساقي رهينة " [2]

ثم يؤكد في قصيدة له بأداة التحقيق (لقد) قائلاً :

---

(1) شعراء أمويون: 226 – 228.
(2) م. ن: 142 و 144 و 145 و 149.

" لقد طرقَتْ ليلى ورجلي رهينة فما راعَني في السجنِ إلاّ سلامُها "

التي سرعان ما يؤكد فيها أيضاً أن (ليلى) هذه كانت مجرّد خيال سرى إليه، حتى يقول :

"فقلتُ نساء الجِنّ هوَّلنَها لنا ليُحزِنَّ عَيْناً ما يَجفُّ سجامُها "[1]

لينتهي بعد ذكر تفاصيل من علاقته بها – وأغلب الظن أنها من نسج الخيال – إلى الاستسلام للموت، حتى تمنى إن يحيا وحبيبته بغبطة، في قوله :

" ألا ليتَنا نحيا جميعاً بغبطةٍ وتبلى عظامي حين تبلى عِظامُها

كذلك ما كان المحبّون قبلَنا إذا ماتَ موتاها تزاورَ هامُها "

إن لحظة الانفعال الواقعي الوحيدة – مثلما يتضح – هي لحظة إطلاقِه مشاعرَه لكي تتدفّق بالشعر، فهو غالباً ما بدأ أشعاره من التمنّي، والتمنّي رغبة خياليّة في الغيب، ليُعمِّقَه بالمزيد من الصور الخياليّة، في عملية ارتداد إلى داخل نفسه وذاكرته، يأساً منه من كل ما هو خارج سجنه، حتى من قبيلته.

أليس هو الذي يتمنّى أن يكون " من غير عكلٍ " قبيلته ؟ ! لقد تمنّى ذلك بالفعل يأساً، وقاده هذا اليأس نفسه إلى عدم تصوّر إمكان العيش، حتى بعد خروجه من السجن، وهي حالة يقترب منها (جحدر) ولكن بواقعية أكبر ويأس أقل. وعلى عكس (السمهري) كان حال (الخطيم المحرزي). لقد كان واقعياً في حقيقته، شديد التمسُّك بقومه والتماسك مع نفسه، حتى أنه في مطولته (الرائيّة) التي قالها في سجن (نجران) مستعطفاً قومه، انطلق من حالة إن فعال واقعي شديد الواقعية، في مسعى لتذكير قومه بما كان عليه، فهو يقول :

" أبتْ ليَ سعدٌ أن أُضامَ ومالكٌ وحيُّ الربابِ والقبائلُ من عمرو"[2]

ثم لينتقل بالحديث عن نفسه ومواقفه وكرمه وإبائه، ثم ليتحدث عن جولاتهِ في القفار الموحشة ليلاً، التي يخاف الركب "أن ينطقوا بها حذارَ الردى"، ومنه ينتقل للحديث مستذكراً الحبيبة وحوارها معه ويُطلق تمنّياته – وهو في السجن – تجاهها وتجاه أحواله السابقة، وهي ذكريات وتمنيات واقعية كذلك، لينتهي إلى

---

(1) شعراء أمويون: 146/1 و 148.
(2) م. ن /256/1 وما بعدها.

توجيه الخطاب إلى (بني محرز) قومه، بمفردات وتراكيب لغوية دالة على الإباء والصلابة أكثر منها تعبيراً عن استجلاب العطف، لاسيما وقد ساد في أبيات هذه المطوّلة منطقٌ عقلي مُحكم، بعيد عن النزعة العاطفية أو الذهنية المجرّدة، بل بمنتهى الحسّية و (الوقائعية).

فالشاعر (الخطيم) بهذا كلّه يُمثِّل قِمّة الواقعية، بحيث جاء انفعاله الشعري متساوقاً في الأفكار والصور التي أطلقها مع خيالٍ شديد الاقتراب من الواقع أيضاً، من دون إن يُقلّل من قيمة مطوّلته، من النواحي الفنية.

ويمكن الوقوف في أشعار (الأحيمر السعدي) على ما يُشبه واقعية (الخطيم)، فهو – مثلاً – حين يعوي الذئب أمامه أو في القفر من حوله، يأنس لصوت الذئب، أما إذا صوَّتَ إنسان فيكاد يطير هلعاً. هكذا يخبر في قصيدته (الرائيّة) التي يفتتحها بهذه الصورة الواقعية، ثم يروح يتحدث عن كل ما حوله وعمّا يُحسُّه من مشاعر تجاه الليل وغربته وتشرُّده، فيبدو على درجة غير قليلة من التحكُّم في عواطفه، حتى ليتراجع الخيال عنده ويتحوّل كذلك إلى وقائع، وإن قرَنها ببعض التمنيات، مثلما في قوله:

" يرى اللهُ إني للأنيس لَكارِهٌ وتُبغضهُم لي مُقلةٌ وضميرُ "

أو مثلما في قوله الذي يسوّغ به سرقاته للإبل خاصة :

" وإني لاستحيي من اللهِ أن أُرى أُجرِّرُ حبلاً ليس فيه بعيـرُ

وأنْ أسألَ المرءَ اللئيمَ بعيرَهُ وبعرانُ ربّي في البلاد كثيرُ "

أو قوله وهو غريب في أرض (كرمان) من بلاد فارس، وقد أثارت حنينه إلى دياره نخلاتٌ ذكَّرنه بنخيل (نجد):

" سُقيتُنَّ ما دامت بنجدٍ وشيجة ولا زال يسعى بينكُنَّ غديرُ

حيث ينطلق بخياله مسترجعاً أيامَه الخوالي في دياره التي نأى عنها وابتعد[1].

فالخيال هنا يصدر عن نبع الذكريات المليء بالحوادث والأسماء، يُفجّره صوت عواء الذئب الذي أنس إليه الشاعر، لينطلق منه في حديثه المزدحم

---

(1) أشعار اللصوص: 96/1 وما بعدها.

بالعواطف الهادئة التي يبدو واضحاً إن للشاعر قدرةً عاليةً على التحكُّم بها لما يريد التعبير عنه.

ويقدّم (القتّال الكلابي) صورة متفردّة من صور الانفعال الواقعي، إذ يدعو قبيلته لمواجهة غزوات (بني عقيل) المتكرّرة عليها. ثم ينتقل منها إلى تصوير أحوال قومه المتردّية اجتماعيّاً واقتصادياً، في مقابل غنى الولاة والعمّال وأهلهم وأصحابهم، فيقول.

" نساءُ ابنِ بِشرٍ بُدنٌ ونساؤنا بلايا عليها كلّ يومٍ سلابُها

تنامُ وتقضي نومةَ الليلِ عِرسه وأُمِّ سعيدٍ ما تنامُ كلابُها "[1]

ثم يختمها ساخراً مُتهكِّماً بقوله :

" فنحن بنو اللائي زَعمتُمْ وأنتُم بنو محصَناتٍ لم تُدَنَّس ثيابُها "

وهي ولا شك من القصائد التي برع فيها الشاعر تماماً في تقديم صورة واقع حاله بدقّة.

ثالثاً: الاتّجاه القَصَصي

من المفيد هنا القول إن العرب عرفوا الفن القَصصي، مثلما عرفوا الشعر على السواء، حتى إن القصص التي وردت في القرآن الكريم كانت قد وردت بأسلوب مألوف، كان العرب مسبوقين به، لا بل إن الكثير من شعر العصر السابق للإسلام تضمّن شيئاً غير قليل من أساليب السرد القصصي. لاسيما في خلال دخول الشعراء في لوحة الرحلة الأسطورية، التي كان يصوّرها الشاعر ويبدو فيها مخوّضاً رمال الصحراء، مواجهاً تحدي الصحراء "وموجوداتها الغامضة المجهولة ... وهو يخوض أحداث قصّة شبه مقرّرة الأُطر ولكنّها مهيّأة لقبول تفاصيل داخلية متباينة تتحكم في توجيهها جملة عوامل موضوعية ونفسية وفنية "[2] .

---

(1) ديوانه: 33.

(2) نصوص من الشعر العربي: 13 (المدخل النظري).

وقد قرر د. يوسف خليف ظاهرة "القصصية في شعر الصعاليك" في العصر السابق للإسلام، وعَدَّ الصعاليك روّاد القصة الشعرية في الأدب العربي " مخالفاً بذلك من رأى أن امرأ القيس أول من اصطنع القصة في الشعر العربي[1].

وظاهرة القصصية مهمة في الشعر، إذ "كلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصّة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة في أثناء التجربة (....) كان أسرع إلى إثارة الوجدانيات المماثلة في شعور الآخرين"، وأكثر نجاحاً في أداء مهمته في التعبير عن المشاعر الإنسانية، من جهة ثانية[2].

فالاتجاه القصصي من هذا المنطلق – يُعد واحداً من السمات الأبرز – كذلك – في أشعار عدد من هؤلاء الشعراء، يتقدّمهم (مالك بن الريب) الذي سرد قصة تعلّق ابنته به، عندما خرج مع سعيد بن عثمان (رض) نحو خراسان، وقدّم في أبيات قصيدته (البائيّة) التي يفتتحها بقوله:

" ولقد قُلتُ لابنتي وهي تبكي بدخيلِ الهمومِ قلباً كئيبا "[3]

الحوار الذي جرى بينه وبينها، وتفاصيل حالة ابنته التي أذرت على الخدَّين دموعاً حارَةً، ونشجت بعبرات مختنقة، قبل أن يلهيها قائلاً:

" فدَعيني من انتحابِكِ إنّي لا أُبالي – إذا اعتزمت – النحيبا

حسبيَ اللهُ ثم قرَّبت للسير علاة أنجب بها مركوبا "

ثم سرد (مالك) بأسلوب قصصي أيضاً، حكاية الذئب الذي بيَّتَه في أثناء نومه، عندما كانت في بعض غاراته قبل إن يصحب سعيداً، فهو يخاطب الذئب بعد إن ضربه بسيفه وقتله، قائلاً :

" أذئبَ الغضا قد صِرتَ للناسِ ضحكة تُغادي بكَ الركبانُ شرقاً إلى غربِ"[4]

أيضاً: البهبيتي، تاريخ الشعر العربي: 95 وما بعدها. وأيضاً: د. جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي: 66. وأيضاً: د. محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي: 268.

(1) الشعراء الصعاليك: 276 وما بعدها .

(2) النقد الأدبي: 56.

(3) شعراء أمويون: 24/1 .

(4) شعراء أمويون: 26/1.

ثم يروح يسرد عليه سماته الشخصية: جرأة الجنان، والشجاعة، والحذر واليقظة، ووفرة اللب، قبل أن ينتقل بعملية السرد إلى الدخول في تفاصيل مواقفه القتالية، ليقرّر في ختام حكايته هذه أنه يرى الموت ولا ينحاش عنه تكرُّماً، لأنه مثلما يقول:

" ولكنْ أَبَتْ نفسي وكانت أبيّةً تَقاعِس أو يَنصاعَ قومٌ من الرُعبِ

ويستعرض (مالك) في سَرديتين أُخرَيين من قصائده القصصية، قصة الرجل الأسود الذي جثم عليه في أثناء نومهِ، حتى إذا إنتفض انتحى له بالسيف فَقَدَّهُ نصفين، بتفاصيل في غاية الدقة، وبصيغتَيْ المتكلم والمُخاطَب في الحالتين[1].

إن مما يثير الانتباه في القصائد القصَصية التي وصلت من أشعار (مالك بن الريب)، إشارات رواتها إلى كونه قالها في لحظة كل حدث من الأحداث التي رواها فيها، وهي من الأُمور غير المعقولة، التي تُصوّر (مالكاً) بصورة غير طبيعية. إذ كيف تأتى له إن يُجيب بكاء ابنته ونحيبَها في ذلك المنطق العقلي – والفنية– – حيث هذا السرد القصصي المتتابع ؟ ! اللهم إلاّ أن يكون قال القصيدة بعد وقت قصير، وكان يتمتّع بإمكانية عالية على السَرْد، شأن الرواة والقاصّين، وعلى سبيل إعمال الخيال واستعادة الذكريات.

أما في حكاية قتله الذئب، فقد بدا (مالك) مجنوناً عندما قتله ثم راح يسرد عليه ما سَرد، لاسيما عند إشارته إلى أنه – أي الذئب – صار " ضحكةً تغادي بها الركبان شرقاً إلى غرب "، بينما لم يكن مضى على قتله له سوى لحظات، وسط ليل وقفر ربما لم يكن يشاركه فيهما أحد من أصحابه، وكذا الأمر من قصة الرجل الأسود.

وبعيداً عن هذه الملاحظة العابرة، نعود فنقول:

إن مما يستحق أن يندرج تحت هذا الباب أيضاً، قصيدة (عبيد الله بن الحر) التي قالها بعد إخراجه امرأته من السجن الذي أُودعت داخله في الكوفة، والتي يفتتحها بقوله:

" أَلَمْ تعلمي يا أمَّ توبةَ أنني أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ مذحجِ

---

(1) م. ن: 35/1 و 37 .

وأني صَبَحتُ السجن في رونق الضُحى بكلِّ فتىً حامي الذمرِ مُدجَجِ "[1]

حيث يروح يسرد كيف تلقّى امرأته بعد إخراجها من السجن، ومشاعره التي أبداها لها، لترجع إلى "الأمن والعيش الرفيع"، ثم كيف أنه دعا إليه خصمه (الشاكري) فولّى سريعاً من أمامه .. إلى آخر القصيدة المطوّلة الحكاية.

وفي مطوّلة أخرى يسرد (ابن الحُر) حكاية سيره إلى ضياع (عبد الرحمن بن سعيد بن قيس) فأنهبها وأنهَبَ ما كان لقبيلة همدان بها، وهي القبيلة التي شاركت المختار الثقفي الوثوب على داره وإحراقها، وانتهاب ضيعته بالجُبّة والبداة[2].

وقد ورد في مجموع أشعار (ابن الحر) عدد من القصائد والمقطّعاتِ التي قالها بأسلوب السرد القصصي حيث تتابع التفاصيل الحكائية، وحيث الحوار والمشاعر والأحاسيس الداخلية للبطل (الشاعر نفسه) من مثل قوله:

" إني رأيتُ بوادٍ مُقفرٍ رجُلاً مثل الهِزبْرِ إذا ما ساور البَطَلا

ضخمَ الفريسة لو أبصرتَ قُمَّتهُ وسْطَ الرجالِ إذاً شبَّهته جمَلا

سايرتُه ساعةً ما بي مخافته إلاّ التلفُّت حولي هل أرى دَغلا

دَهْدهتُه بين أنهارٍ وأوديةٍ لا يعلمُ الناس غيري عِلمَ ما فَعلا

يدعى الغداف وقد مالت علاوته إن الغداف- وربي وافق الأجلا

أنشأ يسائلني عنه وأطعنهُ فخر يهوي على الخرطوم منجدلا"[3]

وللسمهري العكلي في مقطّعته التي يفتتحها بقوله:

" أقول لأدنى صاحبَيَّ نصيحةً "[4]

وفي قصيدته (الميميّة) التي يقول في مطلعها :

---

(1) شعراء أمويون: 99/1.

(2) م. ن: 102/1. وردت (الجيّة) بدلاً من (الجبة).

(3) شعراء أمويون: 1/ 114. وأيضاً: د. نوري القيسي، تعقيب واستدراك: 229 بالنسبة للبيت السادس.

(4) م. ن: 148/1 .

" ألا حيّ ليلى قد أَلَمَّ لمامها وكيف مع القوم الأعادي كلامُها"[1]

اتجاه قصصي واضح، يزداد وضوحاً في أشعار (جحدر بن معاوية)، لاسيما في سرده لحكاية مقاتلته للأسد في داخل الحفرة التي أمر الحجَاج (جحدرَ) أن يقاتل الأَسد فيها وهو مكبّل بالسلاسل، شرطاً لإطلاق سراحه، وما يعرضه في قصيدته السرديّة – القصصية هذه من أحاسيس ومشاعر نفسية دقيقة، وقد تحدث بها إلى حبيبته مفتتحاً حكايته بالقول:

" يا جمل إنك لو شهِدتِ كريهتي في يومِ هَوْلٍ مُسدِفٍ وعجاجِ

وتقدّمي للّيث أرسفُ موثقاً كيما أُكابره على الأحراج"

ولا يكتفي الشاعر بوصف مشاعره هو، بل يروح يعرض لتفاصيل صورة الأسد، ثم لمشاعر من تحلّقوا حولهما لمشاهدة تلك المنازلة، وكيف أنه لو أبى نزال الأسد فلن ينجو من الحجَاج يومَها، وكيف أنه انثنى عن الأسد بعد قتلهِ له وعلى قميصه شاهد من دمه الذي شخب من أوداجه .. [2]

ويقدم (العنبري) سرداً قصصيّاً بارعاً لعلاقته بذئب القفر. في مطوّلته التي يفتتحها بالقول:

أراني وذئب القفرِ خِذْنَين بعدما تدانى كلانا يشمئزُّ ويذعرُ "[3]

والتي يسرد فيها كذلك حكاية علاقته مع رفيقته في الوحشة (الغولة)، وكيف أنها اقتربت منه بعد أن اكتشفت وقاره وقوة قلبه، ثم ينتقل بسرد علاقته بقوسه الصفراء، ليعرج على سرد تفاصيل إلمام خيال (أُميمة) الذي طرقه في آخر الليل، ثم ما تمنّاه على جَمله من زيارة بلاد الحبيبة، إذ خاطَبه قائلاً :

" فقلتُ له قَولاً وحادثتُ شدَّة بأعواد ميسٍ نَقْشُهنَّ مُحبَرُ

أيا جَمي إن أنتَ زربتَ بلادَها برَحلي وأجلادي فأنت محرَّرُ "

---

(1) شعراء أمويون: 145/1 .

(2) م. ن: 170/1 وما بعدها. وأيضاً: 175/1 (الرائية) و 179/1 (اللامية) و 182م1 (الميمية) للشاعر نفسه .

(3) م. ن: 212/1 .

ثم كيف يتذكرَ استحالة اجتياب الجمل لهذا القفر الموحش، الذي لا تستطيع الريح اجتيازه. وعاد فتذكّر أخيراً أنه هو نفسه لا يستطيع الوصول إلى الحبيبة لأنه " طريد مُستسرٌّ بقفرةٍ لا يظهر منها إلاّ أحياناً. حين يدعوه داعي الصبابة.

ويقدّم في قصيدةْ له عرضاً سرديّاً لمشاعره النفسية وأحاسيس روحه التي ذاقت ما ذاقت من خوف وأسفار، وكذلك ممن يصفهم بقوله:

"ومن طلاب وطُلابٍ ذوي حَنقٍ يرمون نحويَ من غيظٍ بأبصارِ[1]"

ثم ينتقل إلى الحديث عمّن يريدون قتله، وكيف أنه لا يأبَه بالقتل، لأن آجال الكماة هكذا، ولأنه ليس بالقتل من عارٍ عليه، ليأخذ بتوجيه نداء التوبة والمغفرة والمغفرة إلى الله سبحانه وتعالى، وينتهي إلى تقرير علمه بمصيره – في جميع الأحوال – في قبر تسفي عليه الرياح.

فهي – إذن – قصة قصيرة يأخذ فيها دور السارد و (البطل) حتى نهايتها، شأن ما يحدث في القصص القصيرة التي يستخدم فيها السارد ضمير المتكلّم.

ويروح (العنبري) في مطوّلةْ أخرى له يسرد حكاية أحواله، قبل أن يبعد في القفار وما لاقاه من أعداء ومَنْ قتلَهم منهم، وكيف أنه صار يحالف قوسه ويحتضن سيفه ويحالف الجن و "ينتحي عن الأنس " خوفاً وهلعاً، لينتهي إلى تقديم عدد من النصائح الرائعة إلى الفتيان من أمثاله، بأن يقول:

" ولا تحرم المرءَ الكريمَ فإنّهُ أخوكَ ولا تدري لعلَّك سائِلُهُ "[2]

ويظهر الاتجاه القصصي في أشعار (الخطيم)، لاسيما مطوّلاته الثلاث: الداليّة والرائيّة واللاميّة، اللاتي سبقت الإفادة منها في مواضع سابقة، وكذلك في أشعار (العُديل بن الفرخ)، لاسيما مطوّلاته: البائيّة واللاميّة والميميّتَين، وفي الأخيرة (النونيّة) [3].

كما يظهر هذا الاتجاه الفني الأُسلوبي أيضاً، في مطوّلة (المرّار الفقعسي) التي يفتتحها بالقول :

---

(1) شعراء أمويون: 214/1.
(2) م. ن: 218/1 وما بعدها .
(3) م. ن: 290/1 و 308 و 312 و 316 و 320 .

" وجَدْتُ شفاءَ الهموم الرحيل فصرم الخِلاجِ ووشْكُ القضاءِ "[1]

فهو يسرد فيها قصة رحلة في أرض قفراء، مع ركب يقودهم دليل تصعب عليه معالم الدلالة، حتى ليكاد الركب يتيه حين يبادر هو (السارد) للقيام بالمهمة، التي ينجح فيها بإيصال الركب إلى "بلدٍ مُعلَمٍ"، لينتهي من قصّته الطويلة نوعاً ما بحكمة عبر وصفه الإبل – بواسطته هو السارد – :

" وقضَّتْ مآربَ أسفارِها وحُبُّ الإيابِ كحُبِّ الشفاءِ "

حيث وازن حُبَّ الإياب من تلك الرحلة الطويلة الشاقّة، بحُبّ المريض الذي شقَّ عليه المرض لوقتِ شفائهِ واطمئنانِه إلى سلامته. جسماً ونَفْساً، وهي نهاية رائعة متفردّة في مثل موضوعة هذه المطولة.

وعندما يتحدث (ا لمرّار) عن أخيه (بدر بن سعيد) راثياً إيّاه، يسرد على مُتلقّيه قصة هذا الأخ الذي بلغ من كرمِه حدَّ أن يذكِّرُهُ به أي سارٍ يمرُّ به، ويتحدث عن أدق مشاعره الأخويّة والإنسانية تجاهه، حتى إنه لَيشكر عَينَيهِ على استجابتهما لرغبتهِ في البكاء، بحيث يقدم قصة متكاملة، يقوم فيها بدَور السارد – المتكلم – ويخاطب في خلالها قومه وعينّيه على سواء، وبأُسلوبٍ ولغةٍ عذبةٍ في بساطتها[2].

ويسرد (القتّال) حكايةً من داخل سجنه، يبدأُها بتذكُّر حبيبته (أُميمة) وشوقه إليها وذكرياته معها، وتذكّر رحلاته مع أصحابه وحنينه المتفجّر الذي يُسلمُه للبكاء. ثم يتنقل من ذلك كله ليسرد حاله في السجن، وكيف قتل حارسه – بعد أن طلب منه أن يُرقِّهَه ساعة فلم يستجبْ –، لينتهي عند سرد تفاصيل أُخَرْ يُسوّغ بها قتله الحارس وفراره من السجن[3].

أما (طهمان الكلابي) فيسرد قصة يده التي قُطِعت لسرقتِه ناقة من (نجدة الحروي). حتى إذا استقام الأمر للخليفة (عبد الملك بن مروان) أتاه فشكا إليه ما صنع به، إذ يشرح للخليفة بطريقةٍ مسرحية ظريفة، ما آل إليه أمر يدهِ المقطوعة، وما كانت ستؤديه من خدمات، من بينها: الدعاء مع اختها (الشمال) الباقية "لبني مروان بالنصر والهُدى "، ثم يحاول تذكير الخليفة بصلَة القرابة التي تجمعه به

---

(1) شعراء أمويون: 434/2 وما بعدها.
(2) شعراء أمويون: 450/2 وما بعدها.
(3) ديوانه: 73 وما بعدها.

من (الأُمهات) مثلما يحاول تذكيره بمواقف قومه وما يمكن أن يفعلوه، إذا ما علموا بحاله وبأي موقف سلبي يُبديه الخليفة تجاهه[1].

من هنا يتضّح أن الاتجاه القصصي كان سمةً من سمات أشعار هذه الطائفة من الشعراء، وأن هذا الاتجاه لم يكن قد ظهر – جديداً – في شعر الغزل مثلما ذكر الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي[2]. وإنما كانت له امتداداته في غير الغزل، ولدى شعراء آخرين، وأنه اتجاه مؤثر فعلاً في متلقّي الشعر، سامعيه وقارئيه، لما يتضمنه من عناصر تشويق كالتتابع في الأفكار والتفاصيل والنهايات المفاجئة.

ولابد من أن نشير أخيراً إلى قصيدة (حريث بن عنّاب) التي سبق أن أفدنا من صورها الذوقيّة. فقد قدّم الشاعر فيها قصّة قصيرة عن ذلك الغُلام الذي خرج يبحث عن إبله الضائعة، والتي يبدأها بوصف هذا الغلام قائلاً:

" عوى ثم نادى: هل أَحَسْتم قلائصاً وسِمْن على الأفخاذ بالأمس أربعا"[3]

كيف ضيَّفَه وحلب له لبن ناقةٍ من نوقِه وراقبه سراً وهو يشرب اللبن، وكيف أنه أصرَ عليه أن يواصل شرب ما تبقّى من اللبن، بالرغم من قوله "لقد اكتفيت " ثم سردِه تفاصيل صورة الضيف واللبن يسيل في حلْقِه سيَلاناً من دون جرع، وهي من القصائد ذات الاتجاه القصصي، المليئة بأساليب القص المميزة.

وهكذا نستطيع أن نؤكد في ختام هذا الفصل من الدراسة أن الخصائص الأسلوبية في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، أظهرت حقيقتَين مُهمَّتين يمكن تلخيصهما بالآتي.

إن هذه الطائفة من الشعراء استخدمت اللغة، من حيث ألفاظها وتراكيبها، استخداماً لا يخلو من جدّة وإبداع، لاسيما تلك التي نقلت أشعارهم – عبرها – أحوالَهم الفكرية والنفسية، والتي أظهرت بروز مفردات معيّنة وأسماء لحبيبات ومواضع ذات صلة مباشرة بكل منهم، وكانت حقولها الدلالية الرئيسة: كالكرم والإباء والشجاعة والتمسُّك بالقيم العربية الأصيلة، وكالخوف والفخر والخشية من الموت واليأس وغيرها تشير إلى بساطة استخدامها للَغة وندرة وجود مفردات أو

---

(1) أشعار اللصوص: 466/2 وما بعدها.
(2) الحياة الأدبية – عصر بني أمية: 86 و 108 و 122.
(3) أشعار اللصوص: 146/1 وما بعدها.

تراكيب لغوية صعبة، ومن ثم كانت الحقول الدلالية التابعة واضحة وبسيطة أيضاً، وهو الأمر الذي ظهر في مجال دراسة صورها الفنية، بأنواعها الخمسة: البصَريّة والسمعيّة والذوقية واللمسية والشميّة، وفي مجال دراسة أبعاد أشعارها العاكسة لانفعالاتها الواقعية وخيالها، ودراسة الاتجاه القصصي وأنواع التكرار: في الحروف والألفاظ والعبارات (الجُمَل) في هذه الأشعار.

أما الحقيقة الثانية فتتمثل في أن هذه الطائفة من الشعراء حرصت على عدم الخروج عن سياقات الأساليب التي كانت مُتَّبعة في أشعار من سبقها أو عاش في العصر الأُموي وضمن مراحله الزمنية والسياسية المعروفة، مما يؤكد كونَها من طوائف هذا العصر، حياةً وشعراً، من دون أن يعني ذلك إغراقها في التقليدية، بل بما يؤكد حقيقة كون العصر الأُموي الأوفر حظاً في ترسيخ القصيدة العربية من جهة وفي تطويرها وتجديدها، في المجالات الفكرية والموضوعية (المضمونية) من جهة أُخرى، وكونه كان عصراً انتقالياً في الأدب العربي، ولاسيما في الشعر، مثلما كان كذلك في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية على السواء.

■■

الملاحـــق

الملحق (1): أشكال البناء الشعري (*)

الملحق (١) : أشكال البناء الشعري (*)

اسم الشاعر	أبيات مفردة		مقطّعات		قصائد		مطوّلات		(**)
	ن	م	ن	م	ن	م	ن	م	
أبو النشناش	–	–	–	١	–	١	–	–	
الأحيمر السعدي	–	٣	–	٣	–	١	–	–	
جحدر بن معاوية	٤	٤	١٣	١٠	١	٢	٢	٢	
جعفر بن علبة	–	١	–	٦	–	١	–	–	
حريث بن عنّاب	–	١	–	٧	–	١	–	–	
الخطيم المحرزي	–	١	٤	٤	–	–	٣	٣	
السمهري العكلي	٢	١	١١	١٠	١	١	–	–	
طهمان الكلابي	–	–	–	١٠	–	٤	–	١	
العُدَيل بن الفرخ	٣	–	١٦	–	٤	–	٥	–	
عُطارد بن قرّان	–	–	–	٦	–	–	–	–	
عبيد الله بن الحر	٩	٩	٣٧	٣٦	٩	٩	١	١	
العنبري	٥	٦	١٩	١٩	٤	٤	٢	٢	
القتّال الكلابي	٤		٢٩		٨		٤		
مالك بن الرّيب	٧	٦	١٦	١٥	٤	٤	٢	٢	
المرّار الفقعسي	٦٤	٢٣	٤٣	٣٥	٢	٢	٤	٧	
مُرّة بن محكان	–	١	–	٣	–	٣	–	–	
يعلى الأحول	–	–	–	–	–	١١	–	–	
المجمـــوع	٩٨	٦٠	١٨٨	١٩٤	٣٣	٤٧	٢٣	٢٢	
النسبة المئوية	%٢٨,٦٥	%١٨,٥٧	أقل من %٥٤,٩٧	أقل من %٦٠,٠٦	%٩,٦٤	%١٤,٥٥	%٦,٧٢	%٦,٨١	

(*) تم ترتيب أسماء الشعراء حسب الحروف الهجائية.

(**) ن: د. نوري القيسي، م: عبد المعين الملّوحي.

الملحق (2): الأوزان الشعريّة المهيمنة (*)

اسم الشاعر	الطويل		البسيط		الوافر		الكامل		أخرى		(**)
	ن	م	ن	م	ن	م	ن	م	ن	م	
أبو النشناش	–	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	
الأحيمر السعدي	–	٤	–	١	–	–	–	٢	–	–	
جحدر بن معاوية	٩	٩	٧	٧	١	١	٣	٣	–	–	
جعفر بن علبة	–	٨	–	–	–	١	–	–	–	–	
حريث بن عنّاب	–	٥	–	٢	–		–	١	–	–	
الخطيم المحرزي	٧	٧	–	–	–	–	–	–	–	–	
السمهري الحكلي	١٤	١٤	–	–	–	–	–	–	–	–	
طهمان الكلابي	–	٨	–	٢	–	–	–	٣	–	–	
العَدَل بن الفرخ	١٩	–	٣–	–	٢	–	٤	–	١	–	
عُطارد بن قرّان	–	٦	–	–	–	–	–	–	–	–	
عبيد الله بن الحر	٤١	٤١	٤	٤	٣	٣	١	١	١	١	
الحُبَري	٢٣	٢٣	٣	٣	٣	٣	١	١	–	–	
القتّال الكلابي	٢٧		٧		٥		٥		–		
مالك بن الرّيب	١٧	١٧	٤	٤	٤	٤	١	١	٣	٣	
المرّار الفقعسي	٤٠	٣٠	١٦	١٠	٢٩	١٢	١٨	١١	٧	٤	
مُرّة بن محكان	–	٤	–	–	–	–	–	–	–	١	
يعلى الأحوال	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	
المجمـــوع	١٩٧	٢٠٦	٤٤	٤٠	٤٧	٣٠	٣٣	٢٨	١٢	٩	
النسبة المئوية %	٥٥٩,١٥ تقريباً	٦٥,٨١	١٣,٢١	١٢,٧٧	١٤,١١	٩,٥٨	٩,٩٠	٨,٩٤	أقل من ٣,٦٠	أكثر من ٢,٨٧	

(*) تم ترتيب أسماء الشعراء حسب الحروف الهجائية.

(++) ن: د. نوري القيسي، م: عبد المعين الملّوحي.

الملحق رقم (3): القوافي المهيمنة

اسم الشاعر	قافية الباء			قافية الدالي			قافية الراء			قافية العين			قافية اللام			قافية الميم			قافية النون		
	و	/	–	و	/	–	و	/	–	و	/	–	و	/	–	و	/	–	و	/	–
أبو النشناش	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١
الأحمر السعدي	٢	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	١
جحدر بن معاوية	–	–	١	–	–	٢	٣	١	٢	–	١	–	–	–	١	–	١	١	–	–	١
جعفر بن علبة	–	–	١	–	–	–	١	–	–	–	–	–	٢	–	١	١	–	–	١	١	–
حريث بن عناب	٢	–	١	–	–	–	٢	–	–	١	١	–	–	–	–	١	–	١	–	–	–
الخطيم المحرزي	–	–	١	–	١	–	–	–	١	–	–	–	–	١	١	–	–	–	–	–	–
السموءل العكلي	١	–	١	–	–	–	٢	–	–	–	–	–	٢	–	١	١	–	–	–	–	١
طهمان الكلابي	–	–	١	–	١	–	٢	١	١	١	–	–	١	١	–	–	–	–	١	–	–
المُذيل بن الفرخ	–	٢	–	–	١	٢	–	٣	٢	١	١	١	٢	١	٢	٣	–	٢	١	–	٢
عُطارد بن قرّان	٢	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	١	–	١	–	–	–	٢
عبيد الله بن الحر	٣	١	٢	–	٢	١	–	٤	٨	٣	٣	–	٣	٢	٤	١	١	–	١	٢	–
العنبري	٢	–	–	٤	١	١	٢	–	٢	١	–	–	١	١	٣	٣	١	–	٢	١	١
القتّال الكلابي	٣	٢	٣	٥	–	٧	٤	١	٧	٢	١	٣	٥	٢	٩	١	١	٣	٢	١	–
مالك بن الريب	٢	٢	٣	٢	–	٣	١	١	٢	٢	–	–	١	٢	١	١	١	١	–	–	١
المزرّد الفقعسي	٥/٨	١	١	٥	–	١	٤/١٩	–	٩/١٨	٢	٢/١٤	–	٣	٣/٧	٤	٧	–	٥/٧	٢	–	٤
مرّة بن محكان	–	١	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–
يعلى الأحوال	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١١
المجمـــــوع	٢٣/٢٦	٩	١٤	١٦	٧	١٨	٣٨/٢٣	١١	٣٤/٤٣	١٣	٩/٢٠	٤	٢١	١٣/١٧	٢٩	٢٠	٦	١٢/١٤	١٠	٥	١٥
النسبة المئوية %	٤٦/٤٩ أقل من ١٧%			٤١ أقل من ١٠%			٦٧/٩١ أكثر من ٢٤% أكثر ٢١%			٢٦/٣٧ ١٠% أقل من ٩%			٦٣/٦٧ أكثر من ٢٠%			٣٨/٤٠ ١١%			٣٠ أقل من ٩%		

الخَاتمَـــة

حاولت في هذه الدراسة أن أُبيّن أن طائفة مهمة من طوائف شعراء العصر الأُموي، هي طائفة (الفُتّاك) أو من شابههم في الحياة والظروف التي عاشوها في هذا العصر، يمكن أن تُعدّ امتداداً لطوائف الشعراء الذين ظهروا في تاريخ الأدب العربي، قبل ذلك العصر وفي أثنائه، إذ ترادفت سماتهم الشعرية وملامح حياتهم الشخصية، مع من سبقَهم من الشعراء الفرسان والصعاليك بفئاتهم المختلفة: الخلَعاء والشُذّاذ والمتمردين على قبائلهم وعلى أوضاعهم الاجتماعية المتردية، أما لأسباب اقتصادية تتعلق بفقرهم وعَوزهم، وإما لأسباب نفسية وبيئية تتعلق برغباتهم في الوصول إلى مكانة تساويهم مع أقرانهم، وإما لأسباب سياسية تتعلق بالمتغيرات التي شهِدها العصر الأُموي، من أبرزها ظهور الأحزاب أو الاتجاهات القريبة من الاتجاهات السياسية، كالأُموية والعَلويّة والزبيرية وا لخوارج، وظهور شعراء يتحدثون باسم كل منها ويمثّلونها في التعبير عن أهدافها ومراميها داخل المجتمع العربي الجديد، الذي تكوّن آنذاك.

وقد وجدت أن هذه الطائفة من الشعراء تعرّضت إلى محاولات عدّيدة لتشويه معالمها الرئيسة، منها ما تسببت به طبيعة حياتها نفسها، حيث التشرُّد في القفار والفلوات، نتيجة لجنايات جناها عدد منهم، أدت بهم إلى حياة التشرُّد هرباً من أيدي ممثلي الخلافة الأموية، من الخلفاء أنفسهم أو ولاتهم وعمّالهم، أو نتيجة لاعتماد عدد منهم أساليب اللصوصية في تحصيل أقواتهم، وهما – أي الحالتان – كانتا قد بدأتا تُواجَهان بالرفض الشديد والعقوبات والحدود التي شرَّعتها الرسالة الإسلامية من جهة، فضلاً عن تطوّر نظام الحكم وما رافقه من ظهور الدواوين المتخصصة وأجهزة القضاء والشرطة من جهة أُخرى، خلافاً لما كان عيه الأمر في العصر السابق للإسلام أو أوائل عصر صدر الإسلام تحديداً.

وأمكن خلال الدراسة الوقوف على ما قدمته هذه الطائفة الشعرية مما يمكن أن يُعَدَّ ضمن الجديد من الموضوعات ذات المضامين والأبعاد الفكرية والنفسية،

إذ أسهم شعراؤها في حدِّ ذاتهم بتقديم صور ومعانٍ اتّسم بعضها بالجدَّة والتفرُّد، حتى ما كان منها مرادفاً لما سبقهم إليه الشعراء الآخرون، من شعراء عصر ما قبل الإسلام، لاسيما الصعاليك منهم، ومن شعراء عصر صدر الإسلام، لاسيما شعراء العقيدة، كموضوعة (الحنين إلى الأهل والديار) وموضوعة (التشرّد والخوف)، إذ تميّز شعراء هذه الطائفة – إبداعياً في عرض أحوالهم وشؤونهم الذاتية، لاسيما إحساسهم الطاغي بالاغتراب والغُربة عن مجتمعهم وعن بيئتهم، انطلاقاً من أسباب ودوافع استجدّ بعضها في العصر الأُموي، ولم تكن معروفة في العصرين السابقين المذكورين آنفاً، وفي مقدمتها الأسباب: السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ذلك أن هذه الطائفة من الشعراء، عالجت موضوعات مُبتكرة المضامين الفكرية في أشعارها، مثل: موضوعة (الحنين إلى الأهل والديار والأحباب) التي ارتبطت بأحوال تشرّد عدد غير قليل من شعرائها لأسباب سياسية (التمرد) أو اجتماعية (اللصوصية) من جهة، أو لأسباب دينية تتعلق بغربة عدد آخر من شعرائها من جرّاء اشتراكهم في الفتوحات الإسلامية، التي امتدت مساحتها في هذا العصر، من جهة أخرى.

كما استطاعت هذه الطائفة من الشعراء أن تقدّم عبر معالجتها لموضوعات: (عذابات السجن) و (الإيمان والحكمة) و(الإعتداد بالنفس)، صوراً ومعانيَ وقيماً حياتية وإنسانية، انسجمت وروح جدَّة هذه الموضوعات في الحياة العربية حتى ذلك العصر، وتلمَّست الدراسة روح الإبداع النابضة فيها من خلال تصوير أشعار هذه الطائفة لدقائق الحياة داخل السجن – مثلاً – بتفصيلات لم تكن مطروقة أو معروفة من قبل، وتسجيلها لمشاعر الإيمان والحكمة والاعتداد، من منطلقات نفسية وفكرية واجتماعية جديدة، كان بعضها قد بدأ يتشكل في وقت قريب سابق، من خلال تأثير الرسالة الإسلامية وقيمها ومبادئها، وصولاً إلى حالة ما يمكن عَدَّه من بوادر التعبير عن قيم التصوف الديني، وما يمكن إن يُشكِّل نواة التفكير الفلسفي الإسلامي، الذي ظهر فيما بعد، أي بعد ظهور أُولى الأفكار الفلسفية الإسلامية، التي قرنت الدين بالعقل من أجل الوصول إلى هدف (الحكمة) الذي نادت به طروحات الفلاسفة اليونانيين مثلاً .

فحتى موضوعة (الاعتداد بالنفس) تحوّلت لدى شعراء هذه الطائفة إلى تسجيل لأسباب ودوافع قيمية، أضافت إليها تعاليم الإسلام الحنيف المزيد من العوامل الروحية والاجتماعية، وإلى ما كان معروفاً من تلك العوامل في الحياة

العربية في العصر السابق للإسلام وعصر صدر الإسلام، وهذا ما أدى – في الوقت نفسه – إلى أن يُظهر عددٌ من شعراء هذه الطائفة، ما يُعبِّر عن اتجاهات ونظرات تقترب بهذا القدر أو ذاك من العلوم المعاصرة: النفسية والاجتماعية والسياسية والإدارية، على سبيل المثال لا الحصر.

أما في مجال دراسة مظاهر البنية الفنية في أشعار هذه الطائفة من الشعراء، فقد أُتيح للدراسة في ما يمكن تسميته بـ"الخصائص الشكلية الخارجية"، متمثلةً بـ: أشكال البناء الخارجية لأشعارها، والبنية الموسيقية لهذه الأشعار، ثم البنية الموضوعية لها، التوصل إلى نتائج مفادها عدم ظهور ما يُشكِّل معالم إبداع مميزة فيها، إذ كانت الهيمنة في الجانب الأول من هذه الخصائص للمقطّعات على بقية الأشكال الخارجية للبناء الشعري: الأبيات المفردة والقصائد والمطوّلات، لأسباب يتعلق بعضها بطبيعة ما وصل من أشعار هذه الطائفة، إلى أيدي الجامعين والمُحقّقين، بينما يتعلق بعضها الآخر باحتمالات ضياع الجزء الأكبر من أشعارها، لعوامل حياتية ذات صلة بطبيعة الحياة التي عاشها هؤلاء الشعراء، حيث التشرّد والابتعاد عن مراكز المدن وعن قبائلهم من جهة، أو لعوامل خارجية ذات صلة بأشعارهم، من جهة أُخرى، التي كانت معيناً ثرّاً أمام علماء اللغة العربية والجغرافيين والمؤرخين والبُلدانيين، الذين أفادوا من هذه الأشعار لتعزيز معنى لُغوي أو للاستشهاد ببيت واحد أو أكثر من مقطّعة ما أو قصيدة أو مطوَّلة، كان كافياً – في تقديرهم – لتحديد أماكن بعض القبائل أو لتعزيز واقعة تاريخية وتأكيدها ليس إلاّ.

لقد بينت الدراسة أهمية أشعار هذه الطائفة في خدمة هؤلاء العلماء والمؤرخين والبلدانيين، وما أسهم فيه هؤلاء – في الوقت نفسه – من دور في تشتيت الكثير من هذه الأشعار وتوزيعها على عدد كبير من المظان والمصادر القديمة.

أما من حيث البنية الموسيقية، وتقصي أبرز البحور والأوزان الشعرية والقوافي المستخدمة في أشعار هذه الطائفة، فأمكن التوصل إلى تأكيد هيمنة البحور الأربعة الرئيسة: الطويل والبسيط والوافر والكامل، وهي البحور نفسها التي كانت أكثر استخداماً من غيرها في معظم أشعار من سبق هؤلاء الشعراء أو عاصرهم، مما جعل من شعراء هذه الطائفة امتداداً طبيعياً لمسيرة الشعر العربي، وهو ما أكدته أيضاً هيمنة قوافي: الراء واللام والباء والميم

والدال والعين والنون، على معظم أشعارهم.

في حين توقّفت الدراسة عند البنية الموضوعية (الخارجية) وحاولت أن تتلمس في هذه الأشعار الوحدتين العضوية والموضوعية، لتنتهي إلى تقرير وجودهما فيها لأسباب وعوامل حددتها بـ: وجود الطابع السردي (القصصي) في معظم مقطعات هؤلاء الشعراء وقصائدهم ومطوّلاتهم من جهة، وتأثّر هذه البنية بالقيم الفكرية والنفسية والفنية التي يحتفظ بها كل شاعر في أعماقه من جهة أُخرى، واعتماد الشعراء على محاكاة بنيات موضوعية تقليدية (مسبوقة)، حتى في حالات تخلّي الكثيرين منهم عن التزام التصريع في المطالع وعن تسلسل الأغراض، وتعدّد الأغراض الفرعية.

أما في مجال دراسة السمات أو الخصائص الأُسلوبية، التي تميّزت بها أشعار هذه الطائفة من الشعراء، فأمكن للدراسة التوصل إلى تلمُّس عدد من هذه الخصائص، من حيث استعمال اللغة (ألفاظاً وتراكيب)، ومن حيث اعتماد التكثيف والإيجاز أو التوسُّع في المعاني ومدلولاتها، ومن حيث تقديمها للصور الفنية، ومن بينها صور الحواس: البصَريّة واللمسيّة والسمعيّة والشميّة والذوقيّة، وبروز ظاهرة (القصصيّة) في هذه الأشعار، فضلاً عن التكرار الداخلي المتحقق في حروف هذه الأشعار وألفاظها ومقاطعها، وما تؤكده هذه الخصائص – مُجتمعةً – من حقيقة وجود معالم إبداع في أشعار هذه الطائفة، تمثّلُ جزءاً مهمّاً من معالم إبداع الشعر العربي، ومن معالم إبداعها الخاص المتحقّق من جرّاء تميّزها من النواحي الفكرية والنفسية المباشرة، ومن الناحية الحياتية والاجتماعية والثقافية والدينية، وما انعكس منها في هذه الأشعار.

وثمّة ملاحظة تجدر الإشارة إليها هنا، وهي أن هذه الطائفة من الشعراء وما ظهر بشأنها من اختلاف في زوايا النظر إليها، وفي تحديد أسماء شعرائها، وما أسهمت فيه الكتب المُحقّقة – لاسيما المصادر القديمة – من كشف عنها وجلاء لحقيقة بعض شعرائها، من ناحية تقرير صلة هذا الشاعر أو ذاك بها، يؤكد أهمية تضافر الجهود وازدياد الاهتمام بتحقيق مصادر التراث العربي الفنية، لكونها من عوامل إضافة المزيد من معالم روح الإبداع المتحقّقة في الأدب العربي، وفي مسيرة الشعر العربي تحديداً، التي ظلت إلى وقت قريب محكومة بنظرة محددة إلى طوائف معيّنة من الشعراء، ومدفوعة نحو أضيق المجالات الإبداعية، من دون سعي جاد إلى اكتشاف

المزيد من جديد هذا التاريخ الشعري العريق ومجيده، ومن هذه الطوائف الشعرية المجدّدة، أو دراستها ضمن الدراسات العلمية وتبيان أهميتها، التي من شأنها إعطاء أهمية أكبر لمحاولات التجديد والتطوير في تاريخ الأدب العربي، التي فاقت في بعض جوانبها ما حصل في العصر الحديث، إذ كانت محاولات بكْراً مهدّت الطريق للمحاولات التي شهِدها العصر العباسي الأول وما تلاه من عصور أدبية معروفة.

لقد كان العصر الأُموي عصر ازدهار أدبي وفكري وسياسي واجتماعي، وكان أرضية الإِنطلاق لمعالم التجديد والتطوير في مضامين الأدب العربي وفنونه المختلفة، ولاسيما من النواحي الفنيّة التي لم يكن من السهل تلمُّسُها من جانب الباحثين والدارسين، لأسباب تتعلق بالمنطلقات الفكرية للعديد من هؤلاء الباحثين من جهة، وبمناهج دراسة هذا الأدب من جهة ثانية، ولانصراف كثير من الدارسين إلى آراء سابقة تبدو وكأنها من المُسَلَّمات وهي – في الكثير منها – على العكس من ذلك، مثلما صار ثابتاً ومعروفاً في حياتنا الأدبية.

■■

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

1- الكتب العربية والأجنبية

* ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت 808هـ) :
- مقدمة ابن خلدون، تحقيق د. علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1960 .
* ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي (ت 458هـ):
- المخصَّص، دار الفكر، د. مط، د. ت.
* ابن سينا، الشيخ الرئيس أبو علي (ت 428 هـ):
- البرهان من كتاب الشفا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1961.
* ابن الشجري، هبة الله بن علي العلوي (ت 542هـ):
- الحماسة الشجرية، تحقيق عبد المعين الملّوحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1970.
* ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (ت 322هـ):
- عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1961 .
* ابن عبد ربِّه، أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد الأندلسي (ت328هـ):
- كتاب العقد الفريد، لجنة التأليف والترجمة بمصر، القاهرة، 1956 .
* ابن فارس، أحمد بن زكريا النحوي (ت395هـ):
- مجمل اللغة دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.
* ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ):
- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر،1966 .
* ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل الأفريقي (ت711هـ):
- لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1955.
* ابن منقذ، أُسامة بن مرشد الكناني (ت 584هـ) :
- لباب الآداب، تحقيق أحمد محمد شاكر، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1935.
* أبو أصبع، د. صالح:
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
* أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي (ت231هـ):

- الوحشيّات، تحقيق عبد العزيز الميمني وأحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1963.

* أبو جعفر، محمد بن حبيب (ت245هـ):
- المحبَّر، تحقيق أيلزه ليختن، حيدر آباد الدكن، 1942.

* أبو ديب، د. كمال :
- البُنى المولَّدة في الشعر الجاهلي، سلسلة الموسوعة الصغيرة /300، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

* أبو عبيد، معمر بن المثنى (ت213هـ) :
- نقائض جرير والفرزدق، تحقيق بيفان، ليدن، 1905.

* الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (ت370هـ):
- تهذيب اللغة، تحقيق علي حسن هلال و محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، د. ت.

* إسماعيل، د. عز الدين :
- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968.

* الأصفهاني، أبو الفَرَج علي بن الحسين القُرشي (ت356 هـ) :
- الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د. ت. طبعة دار الثقافة، القاهرة، د. ت.

* بَدوي، د. عبده:
- دراسات في النص الشعري – عصر صدر الإسلام وبني أمية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1987.
- الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.

* البطل، د. علي :
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1980.

* البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت 1083):
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، بولاق، 1299هـ.

* البكري، أبو عبد الله بن عبد العزيز (ت487 هـ):
- سمط اللآلي، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1963.

* البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت279هـ):
- فتوح البلدان، تحقيق صلاح الدين المنجد، مط السعادة بمصر، 1959.

* البهبيتي، نجيب محمد:
– تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الخانجي / القاهرة ودار الكتاب اللبناني /بيروت، ط3، د.ت.
* البياتي، د. عادل جاسم :
– دراسات في الأدب الجاهلي، منشورات مغربية، ج2، 1986.
* الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ) .
– البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1961.
– الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1938 – 1945.
* جاسم، حياة :
– وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، وزارة الإعلام، بغداد، 1972.
* الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن (ت471هـ) :
– دلائل الإعجاز، تحقيق د. محمد رضوان الداية و د. فائز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1978.
* الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت393هـ) .
– الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1956.
* حديدي، د. عبد القادر :
– البنية الصوتية للكلمة العربية، المطابع الموحَّدة، تونس، 1986.
* حسن، احمد علي :
– التصوّف جدليّة وانتماء، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1990 .
* خفاجي، د. محمد عبد المنعم :
– الحياة الأدبية – عصر بني أُمية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1980.
* خليف، د. يوسف:
– حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.
– الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1959.
* الخيّاط، د. جلال:
– الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
* الدليمي، د. سمير علي :
– الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 .
* الراوي، د. عبد الستار :
– حرية العقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

* رباح، عبد العزيز :
– شعر النابغة الجعدي، تحقيق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1962 .
* الزَّبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت1205هـ):
– تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1306 هـ.
* الزَّبيدي، د. مرشد :
– بناء القصيدة الفني في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.
* الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت538هـ) :
– أساس البلاغة، دار الكتب، مصر، 1314هـ.
* سركيس، إحسان :
– الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.
– مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة، بيروت، 1979.
* سي – دي لويس:
– الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
* سيد قطب :
– التصوير الفني في القرآن، دار المعارف بمصر، ط2، 1949 .
– النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الكتب العربية، بيروت، د. ت.
* الشايب، أحمد :
– الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1976 .
– تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني الهجري، مكتبة النهضة المصرية، 1966.
– تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، 1954 .
* شحادة، إسماعيل أحمد:
– وصف الطبيعة في الشعر الأموي، مؤسسة الرسالة، عمّان، 1987.
* الشكعة، د. مصطفى:
– رحلة الشعر من الأُموية إلى العباسية، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1979 .
* الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك السرّاج (ت550هـ):
– المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968.
* الصاحب، إسماعيل بن عبّاد (ت385هـ):
– المحيط في اللغة، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1994.
* الصمد، د. ناصح:

- السجون وأثرها في الآداب العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.

* الضامن، د. حاتم صالح :
- عشرة شعراء مُقلّون، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990.

* ضيف، د. شوقي :
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط6، 1977.
- العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ط4، د. ت.

* الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت310هـ) :
- تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1961.

* طه حسين :

* - حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، ط12، 1976.

* عباس، د. إحسان:
- ديوان القتّال الكلابي، تحقيق وتقديم، دار الثقافة، بيروت، 1961.

* عبد الرؤوف، د. محمد عوني :

* بدايات الشعر العربي، مكتبة الخانجي، مصر، 1976.
القافية والأصوات الشعرية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.

* عبد الرحمن، د. عائشة :
- قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف بمصر، 1970.

* عبد الله، د. محمد حسن :
- الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1981.
- مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975.

* العراقي، د. محمد عاطف:
- دراسات في مذاهب فلاسفة الشرق، دار المعارف بمصر، ط1، 1972.

* عطوان، د. حسين:
- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، دار المعارف بمصر، 1970 .
- الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الطليعة، بيروت، 1972.
- مقالات في الشعر ونقده، دار الجيل، بيروت، 1987.

* عمارة، محمد:
- المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، المكتبة العلمية، بغداد، ط2، 1984.

* العوّادي، عدنان :
- الشعر الصوفي حتى ظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

* عيّاد، د. شكري :

– موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968 .

* عيد، د. كمال :
فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.
* غامارا، بيير :
– الابتكار الحقيقي والزائف، ضمن (الابتكار في الأدب الفنون)، ترجمة عادل العامل، الموسوعة الصغيرة /203، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
* فضل، د. صلاح:
– نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987.
* الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب (ت817هـ):
– القاموس المحيط، مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة، د. ت.
* فيصل، د. شكري :
– تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، د. ت .
* القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي (ت356هـ):
– الأمالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1926.
* القرطاجنّي، ابو الحسن حازم بن القاضي أبي عبيد الله (ت 684هـ) :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.
* القيرواني، أبو الحسن بن رشيق (ت 456 هـ):
– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1955.
* القيسي، أيهم عباس حمودي :
– شعر العقيدة في عصر صدر الإسلام، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت، ط1، 1986.
* القيسي، د. نوري حمودي :
– شعراء أمويّون، مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، ق1 و ق2، 1976.
– نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، بالاشتراك مع د. محمود عبد الله الجادر و د. بهجة الحديثي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990.
* الكِندي، يعقوب بن اسحق (ت 252 هـ) :
– رسائل الكِندي الفلسفية، تحقيق: د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، ج1، 1950.
* ماركوز، هربرت:

- البُعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

* المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت 258 هـ):

- الكامل في اللغة والأدب،: محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، القاهرة، 1956.

* المجذوب، د. عبد الله الطيّب :

- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، القاهرة، ج1، 1955 .

* المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (ت 378 هـ):

- معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1960.

* الملّوحي، عبد المعين:

- أشعار اللصوص وأخبارهم، دار الحضارة الجديدة، بيروت، مج1، ط2، 1993، مج2 و مج3، ط1، 1993.

* ناصف، د. مصطفى:

- دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

* النويهي، د. محمد :

- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

* هاف، غراهام :

- الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، للصحافة والنشر، بغداد، 1985.

* الهَجري، أبو علي هارون بن زكريا (ت 626هـ):

- التعليقات والنوادر، دراسة وتحقيق: د. حمود عبد الأمير حمادي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ج1، 1980.

* هلال، د. ماهر مهدي:

- جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

2- الرسائل الجامعية

* الجبوري، محمد سعيد مرعي:

- أدب الحكمة في عصر صدر الإسلام، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدّمة إلى كلية التربية، جامعة بغداد، 1989.

* حوَّر محمد إبراهيم :

- الحنين إلى الوطن في الأدب العربي من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر

الأموي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة بغداد، 1972.

* الزُّبيدي، عبد الجبار حسن علي :

– الصورة الفنية في شعر الصعاليك قبل الإسلام، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، مقدّمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة الموصل، 1988.

3– المجلات

* الربّاعي، عبد القادر :

– مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع6، مج2، 1982 .

* فريدمان، نورمان :

– الصورة الفنية، تقديم وترجمة: د. جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، اتحاد الأدباء في العراق، ع16، س4، آذار 1976.

* القيسي، د. نوري حمودي :

– تعقيب واستدراك على أشعار مالك بن الريب وعبد الله بن الحر، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج31، ق2، 1990.

* ناجي، د. مجيد عبد الحميد:

– الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، ع 8، س 19، آب 1984.

* اليوسف، يوسف :

* – الغزل في الشعر الأُموي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع70. شباط 1977.

■■■