# دراسة أدبية ونقدية

# فـــي

# فضاء الإبداع الشعري

الاستاذ الدكتور

أحمد اسماعيل النعيمي

# المقـــدمة

قد لايختلف اثنان من المعنيين بدراسة الـــشعر العربـــي – عبرعـــصوره المختلفة – ان الشعراء الجاهليين، ولاسيما الفحول منهم، قد فرضوا انفسهم على اللاحقين من نظرائهم، من خلال ابداعاتهم الشعرية الشاخصة معطياتها في الرقي اللغوي، والتراكيب التامة، والدلالات الكامنة، والعذوبـــة الموســـيقية، والـــصور الفنية، والاخيلة الخلاقة، المستوفية جميعها حظوظاً من الجمالي الفني في اوجـــز لفظ واوفى معنى.

وحسبنا في هذا الشأن اعتراف اكثر من شاعر بحقيقة ذلـــك الفـــرض او الاحتذاء، فضلاً عن تأكيد النقاد القدماء والمحدثين ذلك أيضاً. إذ ادرك الجميـــع (الشعراء والنقاد) أن الشاعر الجاهلي، لم يكن ناظماً للكلمات فحسب، بقدر ما عد راسماً لتلك الكلمات، وهو التوجه الذي استوحاه الجاحظ في منطلقه النقدي القائل: "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"، بأبداع يؤثر فـــي نفوس متلقيه، ويخلب البابهم، وذلك احد معايير خلود الشاعر وخطابه فـــي آن، بتجاوزه حدود زمانه ومكانه، احتجاجاً واستشهاداً وحفظاً ورواية وتمثلاً واحتذاء.

وقد آثرت في هذا الكتاب جمع طائفة من الدراسات والابحاث التي انجزتها طوال سنوات تدريسي الجامعي، في عنوان جامع مانع هو (الشاعر الجـــاهلي... وفضاء الابداع). منسجمة منطلقاتها مع رؤى الـــشاعر المتـــضمنة احاسيـــسه، ومشاعره، وتجاربه، ومشاهداته،ومعتقداته، وطموحاته، مع صلتها الوثيقـــة بمـــا يختلج في نفوس مجتمعه من تطلعات القيت على عاتق الـــشاعر نفـــسه، الـــذي اودعها في فضاء الابداع الشعري، بعد اعادته رسمها وتشكيلها وصياغتها فـــي قالب فني، لتزيح هذه الرؤية من يقول ان الشعر سجل، أو مـــرآة، او انعكـــاس للبيئه، اذ تناسى المنادون بتلك المقولات ان الشعر فن، والشاعر فنان لا مـــؤرخ فحسب، من جهة، وان عالم الشعر او الشاعر مترامي الافاق، ولايمكن ان يضيق من خلال اراء جاهزة و معالجات ساذجة اوعنوانات تقليدية، دأب بعض النقـــاد

والباحثين على الارتكاز عليها في منجزاتهم النقدية، ودراساتهم الشعرية، من جهة اخرى.

وانطلاقاً من ذلك كله اهتديت الى خطة منهجية استغرقت الابحاث بمحاورها الفرعية، تضمنتها خمسة فصول رئيسة، هي بحسب تعاقبها، ادعية الاستسقاء في المورث الشعري – بين الواقع والاسطورة – واللوحات الطللية – البواعث والدلالات – وبواعث البكاء وصوره الفنية، ثم العاب الاطفال في تراث العرب الشعري، وبحث متلقي الخطاب الشعري ومستوياته، وآخر هذه الأبحاث هو صورة الملك في الموروث الأسطوري والشعري.

أملاً ان تحظى هذه الابحاث بحسن ظن من يروم معالجات جديدة في هذا الاثر الشعري المتميز من تراثنا الادبي الخالد.

**المؤلف**

# الفصـل الاول

## ادعية الإستسقاء في الموروث الشعري

## بين الواقع والإسطورة

- توطئة...
- نار الاستمطار.. والاستقساء بالبقر...
- الاستمطار بالانواء...
- الاستسقاء بالملوك الموالهين...
- سقيا الاطلال...
- سقيا القبور...

## توطئـــة...

قد لا نأتي بجديد يذكر ان حاولنا رصد المعالجات الفكرية والـصور الفنيـة التي اودعها الشعراء في قصائدهم ومقطعاتهم وابياتهم، بـشأن تعلـق العـرب المفرط بالماء او المطر، وهو تعلق فرضه عقم الطبيعة. وطغيان مظاهر الجدب والقحل على ارجاء واسعة من شبه الجزيرة العربية... متى ما احتبست الامطار، وجفت الينابيع والغدران هنا وهناك. فضلاً عن كون هذا المنطلـق (أي التعلـق بالماء) يبدو شمولياً وواسعاً، لارتباطه بظواهر كونية، وعوامل بيئيـة طبيعيـة واجتماعية لاحصر لها، وقد اشبعها الباحثون بحثاً واستقصاء من زوايـا رصـد متباينة[1]. الا ان مالم ينل جل اهتمامهم، هو موضوع ادعية الاستسقاء بـشقيها الواقعي والاسطوري التي لجأ اليها عرب الجاهليـة ضـمن طقـوس وشـعائر بوصفها فألاً يستبشرون به هطول المطر، وتجاوز أشتداد الجدب، وركود البلاء، أي اننا سنحاول استقصاء الادعية والطقوس والشعائر المرتبط بأستنزال المطر، او طلب السقيا، في نتاجات الشعراء الذين اودعوها في خطابهم الـشعري فـي اوجز لفظ واوفى معنى، وابهى صورة، فضلاً عن توثيقها في المظان التاريخيـة والادبية.

## نار الاستمطار.. وألأستسقاء بالبقر...

عرج عدد غير قليل من قدامى العلماء والباحثين المحدثين علـى استقـصاء نيران العرب المتباينة الغايات والدوافع، مشيرين من خلال حديثهم عنها الى (نار الاستمطار)، ولعل الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ابرز من اسـتوفى تفاصـيلها وحـدد اسبابها، ورؤيته لها لاتقوم على النظر الى مصداقيتها او بطلانها، بقدر قيامهـا على اساس من النظر الى مدى تمسك عرب الجاهلية بتلك الطقوس وزعمها انها من اسباب السقيا وذلك في قوله: ((كانوا [أي العرب] اذا تتابعت عليهم الازمات، وركد عليهم البلاء، او اشتد الجدب، واحتاجوا الى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدرعليه من البقر، ثم عقدوا في اذنابها وبين عراقيبها السَلَع والعُشَر [نوعـان

من الشجر] ثم صعدوا بها الى جبل وعر، واشعلوا فيها النيران، وضجوا بالدعاء والتضرع، فكانوا يرون ذلك من اسباب السقيا))[٢].

وفي الشأن نفسه، تذكر المظان التاريخية ان (لأهل مكة) شعائرهم الخاصة، فقد كانت طقوسهم ((اذا اجدبوا رشواعلى انفسهم الماء، وتطيبوا، وطافوا بالكعبة، ولبسوا ملابسهم بالمقلوب تيمناً بانقلاب الحال... وصعدوا بالبقر جبل ابي قبيس...تيمناً بمغيب الشمس وانعقاد الغيوم وهطول المطر)) [٣]. وقد اودع الشاعر امية بن ابي الصلت هذه الطقوس المتعلقة بنار الاستمطار في هذه المقطوعة الشعرية:

سَنَةٌ أزْمَةٌ تخَيّل بالنا

س ترى للعِضاهِ فيها صريرا

اذ يسفّون بالدقيق وكانوا

قبلُ لايأكلون شيئاً فطيرا

ويسوقون باقر السَّهل للطَّو

د مهازيل خشية ان تبورا

عاقدين النيران في شكر الاذنا

ب عمداً كيما تهيج البحورا

فرآها الاله ترشم بالقط

ـر وأمسى جنابهم ممطورا

فسقاها نشاصَه واكفُ الغي

ـثِ منه اذ وادعوه الكبيرا

سَلَعَ ما ومثلُــهُ عُــشَر مــا

عائل ما وعالتِ البيقــورا[٤]

فهذه الابيات تفصح عن فزع الناس جراء سنة جدب حلت بهم، حتى سمع صوت كل شجر لشدة الريح والبرد ولامطر فيها، ليدفعهم ذلك الى ممارسة هــذا الطقس بتفاصيله التي نوه به الشاعر امية والعالم الجاحظ. ومن الطريــف فــي الامران بعض الشعراء استهزأ بمن يعمد الى ممارسة هذه الــشعائر والطقــوس لاستنزال المطر، مفصحاًعن رؤيته الساخرة من الذين يجعلون الابقار المحروقة وسيلة بينهم وبين الله عز وجل في قوله:

لادَرّ درّ رجال خابَ ســعيهُمُ

يستمطرون لدى الازمات بالعُشرِ

أجاعل انت بَيْقــورا مُــسلعة

ذريعة لك بين الله والمطر[٥]

ومما له صله بموضوعنا مايراه بعضهم ((ان عادة استسقاء العرب بــالبقر هي من مخلفات عبادة الثور، ومايرمز اليه من الخــصب والمطــر، وان النــار المضرمة في حطب السلع والعشر انما تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتــصل بهذه الاله (الثور)[٦].

بيد أننا ننظر الى هذه الشعائر من زاوية رصد اخرى، خلاصتها ان البقــر المستخدم هو نوع من القربان الذي يقدمه المعنيون بالجدب استرضــاء للقــوى الخفية التي كانت في زعمهم المتحكمة في سقوط المطر، وذلك – في الاصل – ((محاكاة عبادة قديمة كانت تقرب الابقار قرباناً للآله))[٧].

مما يرجح لنا ان نقول ان تلك الشعائر لم تخل مــن مــدلولات اســطورية موروثة، واتجاهات غيبية، فهي تعني لممارسيها الخضوع لكائنات خفيــة حتــى تنقذها، مما ألم بها من الخطوب والكوارث بوصفها – أي هذه الشعائر– تعبيــراً

عن معنى يراد نقله بلغة مليئة بالرموز... حين تتضمن شيئاً اكبر من معناها الواضح والمباشر[٨].

## الاستمطار بالانواء ...

من الادلة على اقتران تلك الادعية بالبعد الاسطوري هو اسراف العرب في الايمان بالانواء حتى جاء حمدهم بعض الانواء، وذمهم بعضاً من منطلق مواقع الامطار التي تكون فيها، ومن امثالهم في هذا المجرى قولهم (اخطأ نوءك)[٩] يضرب لمن طلب حاجته من السقيا فلم يقدر عليه، حتى قيل (ان للنوء عند العرب نوعين: أحدهما ان يجعلوا نوء النجم علماً للمطر ووقتاً له، والاخر: هو ان يجعل الفعل للكوكب فيكون عنده هو الذي انشأ السحاب واتى بالمطر)[١٠]. وقد لمح الى ذلك قول الراجز:

بِشَّرْ بني عَجْلٍ بنوء العقربِ

اذ اخلفتْ أنواءُ كّل كوكبِ

على الاخاديد بماء زغرب[١١]

ويبدو ان ارتباط هذه الادعية بهذا الطابع الوثني ذي المضمون الاسطوري هو الذي دعا الرسول (ص) الى عد الاستمطار بالانواء والنجوم من امور الجاهلية التي ابطلها الاسلام ولاسيما قول بعضهم: مطرنا بنوء كذا وكذا[١٢].

## الاستسقاء بالملوك المؤلهين ...

لم يقتصر استسقاء العرب بالبقر والانواء والكواكب، انما تجاوزه الى الاستسقاء بالملوك للزعم القائل ان ((الملك كان من اصل الهي، او في الاقل ممثلاً لمجلس الالهة على الارض، فضلاً عن نعت الملوك بالارباب))[١٣]. وبفضل دعاوى قدسية المولد، وقدسية الحكم، اعتقدت (الرعية) في امتلاك الملوك بعض القوى السحرية والاعجازية التي يستطيعون بها ((ان يرسلوا عليهم المطر في الموسم المناسب، وان يساعدوا على نمو المحاصيل وما الى

ذلك))[١٤]. ويتعاور الشعراء الجاهليون على الافصاح عن هذا المعتقد الذي وقر في نفوسهم، في نصوص شعرية تبلور ايضاً تطلع الناس الى مثل تلك القدرات، والتماسهم لها، فالنابغة الذبياني يسبغ على ممدوحه من (آل جفنة) استئثاره بالسقيا في قوله:

حَرَّبَت ابيضَ يُستسقى الغمـــام بـــه

من آلِ جفنةَ في عِزٍّ وفي كـــرم[١٥]

ويحذو زهير حذو نظيره النابغة في هذا المجرى، فـــضلاً عـــن دعوتـــه الصريحة الى الناس ان يستمطروا بممدوحه ليعم خيره عليهم، كما في قوله:

فاستمطروا الخيرَ من كّفيْـــهِ إنّهمـــا

بَـــسيْبِه يتـــروى منهمـــا البُعُـــدُ

مازال فـــي سَـــيْبهِ سِـــجْلٌ يعمّهُـــمُ

مادام في الارض من اوتادها وتـــدُ[١٦]

اما الاعشى فهو يرى ان ممدوحه الاسود اللخمي ملك متفوق لديه ســـلطان على استنزال المطروسلطان على الشقاء وذلك في قوله:

رب حـــيٍّ اشـــقاهم اخـــر الدهـــــ

ـــــر وحـــيٍّ سَـــقَاُهُم بـــسِجَالٍ[١٧]

وقوله مثل هذا المعنى في هوذه الحنفي:

اغرُّ ابلـــجُ يَستـــسقى الغَمـــامُ بـــه

لو صارع الناس عن احلامهم صرَعا[١٨]

يتضح ماتقدم ان دعاء الاستسقاء بالبقر، فضلاً عن الاستـــسقاء بالكواكـــب والانواء تارة او بالملوك المؤلهين تارة اخرى، اقتضته ظروف الجدب والقحـــل ودفعت اليه ما توارثه العقل الانساني من شعائر واساطير مغرقة في الغيبية.

**سقيا الاطلال ...**

لكننا نتساءل بعد ذلك كله مادواعي السقيا للأطلال المقفرة والموحشة، اذا ماعرفنا ان هذه الاماكن غدت (خبراً اثر عين)، ولم تعد موضعاً مناسباً للحلول او الاقامة من بعد ؟! ان احابتنا عن مثل هذا التساؤل تكمن في القول ان الصور الشعرية لادعية الاستسقاء لمثل هذه المواقع هي من باب المجاز لا الحقيقة خلاف النمط الاول الذي فصلنا الحديث عنه، بمعنى ادق ان لهذه الصور دلالة عميقة ابعد من الدلالة الحسية القريبة، اذ ان غاية الشعراء من تلك الادعية بعث الحياة في الاطلال او الارض في جانب مادي ذي بعد معنوي هو الغاية او الهدف، وما الاستسقاء الا وسيلة الشعراء في هذا الاتجاه، لان الامطار المنشودة لاتعنينا في اطارها المادي، قدر عنايتنا بها من الجانب المجازي، وحسبنا ان العرب سمت الامطار لقلتها ((غيثاً وحياً من الحياة))،[١٩] وذلك دليل على ما نحن بشأنه،من حيث كونها – أي الامطار من هذا المنظور نسغ الحياة الطارد لشبح الموت المنبثق اصلاً عن ذلك الرحيل بدلالته الواقعية.

لان الانسان (الشاعر) بخاصه ظل يأبى التسليم بقدرة الموت على كل شي، لقناعته بامكان ولادة حياة تلي الخراب في ((الديار والدمن والاثار... ليجعل ذلك سبباً لذكر اهلها الظاعنين عنها))[٢٠]، وما كان من الشاعر الا ان يعمد الى عملية الولادة التي يبغيها والتي رأينا ان نرصدها في لمحات ذات مدلول، ويبدو انهم حريصون ان يبدؤوا بالرؤى التي تمثل اشباح الاموات، او اشباح البعيدين من الاحياء، راسمين معالم تلك الصورة بكلمات ذات مضمون معنوي، وقد البست لباساً حسياً، فنطالع ترديد الشعراء وتكرارهم الكلمات:

((درست)) و((اقفرت)) و((اقوت)) و((تأبدت)) و((عفت))[٢١] وما شاكلها، ومن الطبيعي ان تتأجج في اصداء هذه الكلمات مشاعر الحزن والاسى وتسيل العبرات، في ظل غروب باهت الضياء مما يشكل دلالة الصورة البصرية المشكلة جانباً احادياً من صورة الخراب التي يرسم الشاعر ابعادها، اذ يعززها

بالصورة السمعية المتمثلة في صيغة (النداء) ومحاولته استنطاق الديار واستجوابها فضلاً عن استخدامه التعابير الكفيلة بتصور الاصوات المساعدة على رسم الصورة كترديد (اكلم اخرسا) و(اسائلها) و(لم تكلم)[٢٢]، ويشكل الصدى بعد تلك التعابير حلقة الوصل الواضحة في جميع اشتات تلك الصورة السمعية لانها تؤكد سيادة ترديد صوت واحد هو صوت المتكلم (المتذلل) حسب، وقد يستعين الشاعر بصور حواس اخر مع هاتين الصورتين، قبل ان يسترسل بالحديث عن بواعث ذلك (الخراب) الذي حل بتلك الديار، ويبدو ان الشعراء لم يجدوا سبباً غير (النوى) يعزون اليه ما حل بديار الاهل والاحبة ومواقف الشعراء منه – أي النوى – تراوحت بين رفض وجوده، والحيرة تجاهه، والاقرار به.وحسبنا في هذه الطائفه من النصوص مايقيم القناعة بتلك الرؤى: قال امرؤ القيس:

اَلاَ حَيِّ نُعماً على نأيها

أَلاَ حَيِّ نعماً وعنها فسل[٢٣]

وقال النابغة الذبياني:

نأت بسُعادَ عنك نَوىً شَطُونُ

فبانت والفؤادُ بها رَهينُ[٢٤]

وقال بشر بن ابي خازم:

عَفَتْ منُ سليمى رامة فكثيبُها

وَشَطتْ بهاعنك النوى وُشعُوبُها[٢٥]

واذا كانت تلك ملامح (الارض اليباب) فحري بالشعراء ان يبدؤوا طقوسهم، ويرتلوا ادعيتهم، لانزال المطر عليها، بوصفه رمزاً للخير، واستبشاراً بالولادة، والتماساً لديمومة الحياة، وبذلك يرد الشعراء على اولئك الذين يرفضون المبدأ القائل: ان الموت كل ما يعنيه هو تغيير في صورة الحياة، أي حلول صورة من صورالوجود محل اخرى، ولا يقبلون الا بالمحسوس وبما يقوم بين

المحسوسات من تفاعلات، ويبدو ان الترتيلة التي تعاور عليها الشعراء في مستهل عملية البعث والولادة هي الكلمة (سقى) بوصفها الجزء القولي المصاحب للطقوس وبذلك تبدو الطقوس ممارسة سحرية تتبدى في قوة الكلمة (الادعية) وكأنها التعويذه التي يتفاءلون بها عند نشدانهم (صانع المطر) والممارسة (الفعلية) السحرية المحققة استجابته لان السحر كان في جملتة وليد العجز الذي يصاب به الانسان امام الصعوبات. واهمية هذه الصورة تكمن في كونها تفتح امام الشاعر عالماً من الاشياء غير محدود مع ما يستتبع ذلك من اثراء للمعاني، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ويضعها في مستوى ماهو ابدي خالد، ويجعل ما يبدو انه تعبير فردي تعبيراً جماعياً وذلك هو سر الفن المؤثر، أي الذي يبعث الحياة في ((الانموذج)) فهو خلق لشيء لايمكن خلقه باي شيء اخر الا بالكلمات اعتماداً على موهبة او الهام او قوة تخيلية مستمدة نبعها من الموروث الاسطوري المختزن في اللاوعي الجمعي[٢٦]، بحسب اراء مدرسة ((يونج للتحليل النفسي)) [٢٧].وذلك يؤكد حقيقة ارتباط (دعاء السقيا) بالاطلال بالابعاد الاسطورية والسحرية من منطلق ((ان الصورة اذا تكررت لمرات عدة حتى تصبح نمطاً لدى شعراء العصر تجعلها (صورة رامزة) ذات ارتباط بالنماذج العليا في الاساطير والشعائر الدينية القديمة[٢٨]، إذ كان (دعاء السقيا) باطلال امرأة بعينها، يعني ((ان رمز المرأة له قدرة كقدرة الطلل على اثارة الشجن ازاء تأمل اطياف الماضي المفقود، والتحسر على ضياع الاستقرار الى الارض وضياع كل العلاقات الانسانية))[٢٩].

وبذلك تبدو حالة التلازم بين المرأة والطلل، كتلازم الروح والجسد، فضلاً عن كون المرأة نفسها رمز (الخصوبة) وهي بذلك معادل موضوعي لارض الطلل المنشود اخصابها، بكل ما تعنيه هذه الخصوبة من دلالات ومعان لاحصر لها،أي ان الشعراء ربطوا الخصب بالمرأة. من حيث كلاهما رمز (العطاء)، وهذا ماسجله او اومأ اليه عدد من الشعراء، من ابرزهم:

امرؤ القيس القائل:

سَقَى دارَ هندٍ حيثُ شَطَّت بها النَّوى

أحمُّ الذُّرا داني الرَّبـــاب ثخـــينُ[٣٠]

وعمرو بن قمينة:

فَـــــسَقى منازِلَهَـــــا وحلِّتهـــــا

قَرِدُ الرّبـــابِ لـــصوتِه زَجَـــلُ[٣١]

والنابغة الذبياني:

سَقَى دار سُعْدى حيث حلّت بها النَّوَى

فافعم منها كـــل ربـــع وفدفـــد[٣٢]

وعروة بن الورد:

سقى ســـلمى وايـــن ديـــارُ ســـلمى

اذا حَلّـــتْ مجـــاورَة الـــسرير[٣٣]

وسحيم عبد بني الحساس:

اغاضِـــرَ حيّـــاكِ الإلـــهُ واُسْـــقَيْت

بِلاُدكِ صَوبَ الـــرَائحِ المتحيَّـــرِ[٣٤]

والنابغة الجعدي:

فلازال يَـــسقيها ويـــسَقي بلادَهـــا

من المُزنِ رجّاف يسوقُ السَّواريا[٣٥]

فضلاً عن دعاء السقيا باطلال القوم، من منطلق ان الوقوف عند هذه البقايا الطللية ((ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية، بل هي لحظة حزينة املاهـــا على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي اليها بالحرمان من الوطن المكاني)).[٣٦] وذلك ما نتأمله في قول عبيد بن الابرص:

سَـــقىَ الرّبـــابَ مُجَلجُـــل الـــــ

أكنـــــاف لَمَّـــــاحٌ بُروُقْـــــه[٣٧]

واوس بن حجر:

سَقىَ دِيَارَ بنـــي عـــوفٍ وســـاكِنَها

ودارَ عَلْقَمَـــة الخيِـــر بـــنِ صَـــبَّاحِ

والمثقب العبدي:

سَقىَ تلك من دارٍ ومَنْ حَلَّ رَبْعَهـــا

ذِهَابُ الغوادي وَبْلَها وُمـــدِيمُها[٣٩]

وعدي بن زيد:

سقت بطـــن الحقيـــق الـــى افـــاق

ففا ثـــور الـــى لبـــب الكثيـــب[٤٠]

ولبيد بن ربيعة:

سَقىَ قـــومي بنـــي مجـــدٍ وأسْـــقَى

نُميـــراً والقبائـــلَ مِـــنْ هَـــلالٍ[٤١]

فكما كانت ادعية الاستسقاء التعبير الحاسم عن الامل في بعث الحياة فـــي جدث الطلل، كانت هي نفسها التعبير عن استرجاع الزمن، وبعث الحيـــاة فـــي موات الارض في ملامح مادية محسوسة، ابرزها، امراعها، وخصبها، واجتذاب الحيوان اليها، ((والشعراء يحرصون في هذه اللوحة على استخدام الفعل (تبدل او ما يشتق منه))[٤٢] وهو مرادف – في رأينا– للفعل ((تولد)) في معناه المجـــازي المنشود، معنى ذلك ان الشاعر قد تحكم في سطوة الزمن في تضادين، اذ جعلـــه قوة للآفناء أي (الموت) والاخر: قوة للميلاد أي (الحياة).

ولعل اروع ما يطالعنا من نصوص ذلك التبدل او الميلاد، نص لبيد بن ربيعة العامري الذي رسم تدفق الحياة في الطلل بعد استجابة الهة السماء لدعاء استسقائه حيث لبست الارض حلة قشيبة، وهي ممرعة معشبة وقد علت بها فروع النبات واصبحت مرتعاً للظباء والنعام والبقر ذوات اطفال بعد ان سقيت هذه الديار امطار الانواء الربيعية، وامطار الرعود من السحائب وهو مانستشفه من ابيات هذه اللوحة في معلقته الذائعة الصيت:

رُزِقَتْ مرابيعُ النجوم وصابَها
ودَقُ الرّواعدِ جَودُهَا فَرِهامُهُا
فَعَلاً فروعُ الا يْهُقَان واطفلتْ
بالجلهتين ظباؤها وَنَعَامُهَا
والعِينْ ساكنّة على اطلائها
عُوْذاً تأجّلُ بالفضاءِ بِهَامُهَا[٤٣]

فضلاً عن تعاور الشعراء المتقدمين على رسم ابعاد هذه الصور الموحية ببوارق الامل التي تشعر بها النفس ازاء الغيث بعد ذلك اليأس العميق الذي رمز له الشعراء بالطل المقفر والمجدب، كما في قول طرفة بن العبد:

لخولةَ بالاجْزَاع من إضم طَلَلْ
وبالسّفح من قَوٍّ مقامٌ ومُحْتَمَلْ
ترَبَّعُهُ مِرْبَاعُهَا وَمَصْيُفها
مياهٌ من الاشرافِ يرمي بها المحَجَلْ
فلازال غيثٌمن ربيعٍ وَصَيِّف
على دارها حيثُ استقرتْ لهَ زَجْل[٤٤]

ولم يكتف الشعراء ببعث الاطلال على رموز الحياة انما تجاوزوها الى رموز الخلود ايضاً متمثلة بالوشم والكتابات المقدسة، والرماد وغيرها، فالوشم حسبما وقر في النفوس كانت له ((فوائد سحرية منها ابعاد العين الشريرة،ودفع الاذى))[٤٥]، وبذلك يغدو تعويذة سحرية تحمي الطلل من الزوال والاندثار وهو المنطلق الذي دفع الشعراء الى تشبيه الطلل بالوشم، وان تفاوتت حظوظهم في التشبيهات ولعل لبيد او فر حظاً في اعطائه الوشم الزخم المنشود في تحدي الطلل لقدرالموت والتمرد على سطوته، والتخلص من براثنه، وذلك في الصورة المعبرة عن تشبيه ظهور الاطلال بعد دروسها بتجديد الكتابة وتجديد الوشم، كما في قوله:

وجلا السَّيولُ عن الطلول كانّها

زُبرٌ تجد متونَها اقلامُهَا

او رجع واشمةٍ اسف نؤورها

كففاً تعرض فوقهن وشامها[٤٦]

ويقال الشيء نفسه عن الكتب او الكتابات الدينية المقدسة، من حيث ان الشعراء لم يشبهوا بها اطلال الاحبة والاهل في جانبها الشكلي، انما راموا مضامينها ذات الامتداد الخالد ابد الدهر، ولنا ان نتأمل ذلك في قول امرئ القيس.

قِفَا نبكِ من ذكرى حبيبٍ وعِرفَان

وَرَسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ ازمانِ

اتتّ حِجَجٌ بعدي عليها فاصبحت

كخط زبور في مصاحف رُهْبَان[٤٧]

اما الرماد فحسبنا ان نذكر محتواه القدسي في الفكر الوثني وماقسم العرب به الا دليل على ذلك[٤٨].

وقد حرص الشعراء على ان يكون الرماد احدى الايات التي يعرف بها الطلل لا بوصفه بقايا ((الظاعنين)) حسب، انما بوصفه رمزاً لعالم فانٍ يثير في النفس الاسى والحزن، بالامكان ان يمنح دورة جديدة من دورات الحياة، من منطلق ان الرماد عصرئذ هو اصل كل شيء ومآل كل شي ودورةالحياة في رحم الطبيعة تنبعث كلها في كلمات الشاعر الجاهلي،معبراًعن الشعائر التي لم يبق لها في الذاكرة اثر لوجود))[٤٩]. وذلك ما وقر في فكر الشاعر الجاهلي لدى وقوفه عند اعتاب الطلل، ونتأمله فيما اوجزه طرفة بن العبد واومأ اليه في قوله:

اشجاك الربُع ام قَدمُهْ
ام رمادٌ دارسٌ حُمَمَهْ
لَعبِتْ بعدي السيولُ به
وجرى في رونق رَهَمُهْ
جعلتُهُ حمَّ كلكلها
لربيع ديمة تثمه
فالكثيبُ مُعَّشبٌ أنُفٌ
فتناهِيهِ، فمر تكمهْ[٥٠]

وقد يقترن الرماد بالاثافي، من حيث انها من الرموز الخوالد ايضاً وهن الثلاث اللواتي يعادلن الحياة انبثقن اصلاً من ((تعظيم العرب للحرم، وتعلقهم بمكة، واحتمالهم الاحجار عند ظعنهم، وتطوافهم بها كطوافهم بالكعبة،حتى سلخ ذلك بهم الى عبادة هذه الاحجار ونسوا ماكانوا عليه ))،[٥١] لتتمحور ضمن دائرة الديانة الوثنية التي افضت بالعرب – من بعد– الى تقديس كثير من المثلثات.[٥٢]

ويبدو ان المرقش الاكبر استلهم معطيات هذا الفكر الوثني عندما استثنى الاثافي من العفاء او الدرس الذي اتى على رسم الديار، في دلالتها المجازية الموحية بالخلود في قوله:

هل تعــرف الــدار عفــا رســمها

الا الاثـــافي ومبنـــى الخـــيمْ[٥٣]

ولم تكن ((الدمنة) مجرد مخلفات الحيوان، او ما اسود من اثــار الــديار، المدركة بالحواس الظاهرة لما هو كائن، انما هي صور الاخصاب ــ لما ينبغــي ان يكون – فربما نبت فيما تدمنه الابل والغنم في مرابطها النبات الحسن))[٥٤].

وبذلك تكون صورة التوالد مفصحة عن نفسها، كبديل عن مــوات الارض بعد ان تصبح الدمنة من الممكنات المطلوبة للدفق الحيــوي، وتواصــل الحيــاة ومواجهة قوى الزمن التدميرية، وذلك يفسر لنا دواعي نعــت الــشعراء للــدمن بالبواقي،. من منطلق حقيقة فكرية فحواها ((ان البقاء ضد الفناء او هــو الــذي لاينتهي تقدير وجوده في الاستقبال الى اخر ينتهي اليه ويعبر عنه بأنــه ابــدي الوجود))[٥٥]. وذلك مايستفاد من مثل قول سلامة بن جندل:

هــاج المنــازل رحلــة المــشتاق

دمــن وآيــات لبــثنَ بــواقي[٥٦]

ويقف بشر بن ابي خازم الموقف نفسه، فيعمد الى تشبيه الدمنة بــالزخرف ليعطيها التجسيد العياني للبقاء في مواجهة تحدي الفناء البغيض، لاسيما قوله:

فكــأن اطــلالاً وبــاقي دمنــة

بجدودَ الواحٌ عليهــا الزُّخْــرُفُ[٥٧]

واذا كانت تلك صور بعث الاطلال بعد اليباب، بفضل استجابة اله المطــر لادعية ــ الاستسقاء ــ التي كان الشعراء يرتلونها، تجــاوزاً لمظــاهر الفنــاء والهلاك والخراب وشغفاً بالحياة وتواصلها، فحري بنا ان نعرج علــى صــورة نقيضة لها، تبدو معطياتها في رفض الالهة الاستجابة لتوسلات الشعراء،وتذللهم وشعائرهم في اخصاب ارض الطلل مجدداً.

**المطر العذاب ...**

وذلك عندما تبدو هذه الالهة غضبى فترسل مطراً عنيفاً مدمراً تفصح عنه نعوت الشعراء له بـ((اسحم، وكاف، او هطول، او شؤبوب)) وكل ماهو نظير لهذه الانواع التي اطلق عليها احد الباحثين المحدثين تسمية ((المطر العذاب))[٥٨]. فضلاً عن اقترانه أي هذا المطر بصواعق وبروق ورياح عاتية، لا بوصفها ظواهر طبيعية، بل هي (صرف الدهر) التي تزيد من خراب الطلول خراباً، لاسيما في هتكها بيوت العين والارام، وافزاع ثور الوحش، او الظليم او حمار الوحش، وفي قلعها الاشجار العظيمة، تاركة في نفوس الشعراء مرارة، تتوزعها مشاعر الحزن والاكتئاب والاسى التي تبدو واضحة في نسيج الصور الفنية لمشاهد هذا النوع من الوقفات الطللية، ولعل تامل بعض النصوص الشعرية يضعنا امام الاسس الرئيسة التي نظنها الملمح المشترك بين نصوص الصور الشعرية التي حفلت بالتفاصيل المفصحة عن الخراب الذي حل بديار الاحبة او الاهل وذلك مانتأمله بقول طرفة بن العبد:

لهند بحزَّان الشريف طلول
تلوح وادنى عهدهنُ محيلُ
وبالسفح آيات كأن رسومها
يمان وشته ريدة وسحول
اربت بها نأجة تزدهي الحصى
واسحم وكاف العشي هطول
فتغيرت ايات الديار مع البلى
وليس على ريب الزمان كفيل[٥٩]

غير ان النابغة الذبياني يعمد الى صيغة اقدر على ابراز مشاعر النفس ازاء هذا الدمار، الذي اوجب بكاء كبكاء حمامة مفجعة، ولنا ان نتأمل ذلك في هذه الابيات:

غَـــشِيتُ منـــازلاً بعريتنـــات

فـــاعلى الجِـــزْعِ للَحَـــيِّ المـــبنَّ

تعاورهُنَّ صَـــرْفُ الـــدهر حتـــى

عَفْـــون وكـــلُّ منهِمـــرٍ مُـــرِنِّ

وقفتُ بها القَلُوصَ علـــى اكتئـــاب

وذاك تفـــارطُ الـــشوقِ المُعنَّـــي

اسائلها وقد ســـــفحت دموعـــــي

كـــأن مَغيَـــضهنِّ غَـــروُب شـــنِّ

بُكـــاءَ حمامـــةٍ تـــدعو هـــديلاً

مفجَّعـــة علـــى فـــنن تغنـــي[٦٠]

وهكذا تحقق للمطر صورتان متضادتان، فهو رمز الخير تـــارة، ورمـــز التدمير تارة اخرى، وكلا النوعين ارتبط في المعتقـــد الجـــاهلي ذي المـــضمون الاسطوري،. بقوى غيبية ((لها الدور الاول في تقرير مصير الناس والتحكم في حياتهم ورزقهم، وارسال السحب والمطر))[٦١]، الغيث منـــه او العـــذاب علـــى السواء، بسبب ان ((في النظرة الاسطورية تتبدى قوى الطبيعة وظواهرها مـــن اجرام وكواكب وغيرها، ظواهر حيه قادرة على الادراك والفعل والتاثير، حتـــى ظن هذا الانسان ان الباعث من خلقه ووجوده ــ اصلاً ــ يكمن فـــي عبادتهـــا، حتى يتقي أذاها، او يحظى بعطفها على تلبية ادعية استغاثته لها في هذا الـــشأن اوذاك [٦٢]، ومنها ادعيته للاطلال والديار بالسقيا، بعد ان (نظر الـــشاعر الـــى فراق احبته وتغير عهودهم على انه لون من الوان الفناء والتحول))[٦٣].

وبسبب مشاعر الحزن والاسى، وتلمس مايخفف عن الامه لجأ الـــى هـــذه الادعية كي يبدد معالم ذلك الفناء والزوال، باسترجاع الزمن الزاهـــي، ونـــشدان الحنين والشوق، والاحتفاظ بالذكريات والتعلق لرموز الحياة والخلود، وتجـــاوز

صرف الدهر، لا لطلل دارس، بل لمقام حرص على بعثه ليغدو قطعه من الحياة الخالدة التي اقلع عن نشدانها لذاته منذ زمن بعيد جداً.

والاهم من ذلك كله ان الوقفه الطللية المقترنة بادعية الاستسقاء لم تكن منفذاً للتعبير عن معاناة الوقوع تحت سطوة الظرف البيئي الشحيح وقانون الزمن الصارم وقدرته على تغيير الناس والاشياء ــ حسب ــ بل هي جزء حي اصيل من وحدة موضوعية، من حيث ارتباطها بالتجربة الباعثة على القول وتناسقها في اطار موضوع متكامل قد تتنازعه اكثر من لوحة شعرية يشد بعضها برقاب بعض لتنصهر في بوتقه غرض القصيدة الرئيس، ونظراً لاتساع محور ((وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية)) وشمولية محاوره واغناء الكثير من الباحثين له بالدراسة والنقد والتحليل فقد اثرنا ان نومئ اليه، لنؤكد ان الشعراء استخدموا من تفاصيل ادعية الاستسقاء لدى وقفتهم الطللية، ما يستوجب المعاناة ويؤديها في مثل هذا الافتتاح الذي يقتضي مناخه النفسي توفير المستلزمات المطلوبة للتجربة الموضوعية التي تكتنفها لوحة الغرض. ولذلك فاننا نلمح الاختلاف في التفاصيل المتشعبة بصور ادعية الاستسقاء، تبعاً لاختلاف التجارب التي تؤدي الى صياغتها وبعث رموزها.

**سقيا القبور ...**

وتبقى الاشارة الى معالجة جوهرية مهمة فحواها ان ادعية الاستسقاء في مرحلتها الواقعية الفنية هي تطور عن مرحلة غيبية كانت في الاصل تراتيل واناشيد دينية صرف، تتلى على القبور، بوصفها نوعاً من التطهير، او التبريك، وهناك اكثر من وشيجة بين المرحلتين ابرزها البكاء على القبور والاطلال، واتصافهما بالقفر والوحشة والزوال فضلاً عن الاستسقاء بكليهما[٦٤]. واقترانهما بظواهر الطبيعة المختلفة، ثم ان التراتيل او الاشعار كانت سبباً لذكرى الموتى والظاعنين على السواء، ولا فرق بين القبر والطلل في كونهما رمزاً للفناء والهلاك وما الشعائر المقترنة بتلك الادعية إلا لإ رضاء الالهة عموماً سواء

الذين كانوا في العالم الاسفل منها، او في الارض والسماء ولإستجلاب الخير والبركة لمن فارق الحياة من المنظورين الواقعي والاسطوري[٦٥]هذا من جهه، ومن جهة اخرى حرص الشعراء في ادعيتهم بالسقيا على احاطة القبور ومثلها الديار الدارسة بالأزهار والرياض والرياحين لإشاعة أجواء البهجة والتفاؤل تارة، وتبديداً لمشاعر التشاؤم التي تثيرها القبور تارة ثانية، وتطهيراً ورحمة لساكنيها تارة ثالثة.

وذلك مانتأمله في رثاء النابغة الذبياني للملك النعمان بن الحارث بن ابي شمر الغساني:

سقى الغيث قبراً بين بصرى وجاسم

بغيث من الوسمي قطر ووابل

ولازال ريحان ومسك وعنبر

على منتهاه ديمة ثم هاطل[٦٦]

ونظير ذلك دعاء الخير والبركة والغيث الذي لهجت به الخنساء، في وقفتها عند اعتاب قبر اخيها (صخر) مودعة اياه في قولها:

سقياً لقبرك من قبر ولابرحت

جود الرواعد تسقيه وتحتلب[٦٧]

ومن معتقدات العرب، زعمها القائل ((ان القتيل يخرج من هامته طائر يسمى الهامة او الصدى، فلا يزال يصيح على قبره اسقوني اسقوني))[٦٨]، حتى تهدأ الروح وتستقر، وذلك ما أوما اليه ذو الاصبع العدواني،في رثاء احد ابناء عمومته:

ياعمرو الا تدع شتمي ومنقصتي

اضربك حتى تقول الهامة اسقوني[٦٩]

وقد يكون الدعاء بالسقياء لقبر المرثي تاكيداً لصفة الكرم في شخص المرثي، الذي كان يغيث المحتاجين في حياته، وذلك ما استحضره المهلهل بن ربيعة في رثاء اخيه كليب:

سقاك الغيث انك كنت غيثاً

ويسراً حين يلتمس اليسار[٧٠]

وهذه الادعية الشعرية – بمختلف انماطها تمثل رقياً لغوياً لم يحدث عفواً، فمن الراجح انها تطورت او تولدت من تلك الادعية الدينية الصرف التي شاعت في العصورالمتقدمة ((على نحوما تولد الشعر الغنائي الرومانسي في القرن التاسع عشر من الوعظ الديني الذي شاع بفرنسا)) [٧١]، وذلك بحسب قانون التطور والنشوء الذي يقضي بان يتولد فن من فن اخر مثلما يتطور او يتولد كائن عضوي من كائن اخر.

وبكلمة موجزة ان ادعية الاستسقاء في القصائد الشعرية المكررة في الوقفة الطللية منهج تقليدي فني موروث، استمد معطياته من جذور الشعر الاولى التي كانت محض ترديدات وترانيم بدائية يقصد بها السحر ومخاطبة المجهول او بمعنى ادق عندما لم تكن القصائد في العصور القديمة سوى ((ادعية دينية طويلة لاستنزال المطر))[٧٢]!

وقد بقي الحبل موصولاً بين الاصل والفرع، على الرغم من انقطاع بعض الخيوط التي ما تزال ترتد اليه بهذا القدر او ذاك بسبب طول الرحلة، والصياغة الفنية (للترتيلة) القصيدة في اجواء المرحلة الواقعية، لان كل اشتطاط عن الارومة هو ضياع محقق للتراث القديم لا محالة.

**الهوامش...**

١) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د.احمد الحوفي، بيروت١٩٦٢: ص٤٢٣ ومابعدها، الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري القيسي، بيروت١٩٧٠: ص٢٦٠ ومابعدها،المطر في الشعر الجاهلي، د. انور ابو سويلم، بيروت ١٩٨٧: ص٣٢ ومابعدها.

٢) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٤٠: ص٤٦٦.

٣) بلوغ الارب في معرفة احوال العرب. الالوسي، محمود شكري، تحقيق محمد بهجة الاثري، مصرد.ت: ٢/٣٣٤.

٤) ديوان امية بن ابي الصلت – حياته وشعره– دراسة وتحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي، بغداد ١٩٧٥: ق٤٣/٢١٣-٢١٤.

٥) الحيوان، الجاحظ: ٤/ ص١٥٠.

٦) مواقف في الادب والنقد، د.عبد الجبار المطلبي، بغداد ١٩٨٠: ص٨٠٧.

٧) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د. احمد الحوفي: ص٤٢٦.

٨) الانسان ورموزه، يونج، ترجمة سمير علي، بغداد ١٩٨٤: ص١٧.

٩) مجمع الامثال، الميداني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، د.ت:١/ ص٨٧.

١٠) الانواء في مواسم العرب، ابن قتيبة، بغداد ١٩٨٨: ص١٧-١٨.

١١) المصدر نفسه: ص١١٧.

١٢) انظر مسند الامام احمد، ابن حنبل،اسطنبول ١٩٨٢: ٣/٧.

١٣) الاسطورة في الشعر العربي – قبل الاسلام– د. احمد اسماعيل النعيمي، بغداد ٢٠٠٥: ص١٠٢.

١٤) الغصن الذهبي، جيمس فريزز، ترجمة احمد ابو زيد، مصر ١٩٧١: ١٠٠.

١٥) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٨٥: ق ٢٠٢/٦٤.

١٦) شرح ديوان زهير بن ابي سلمى، القاهرة ١٩٥٠: ص٢٨١-٢٨١.

١٧) ديوان الاعشى الكبير، تحقيق محمد محمد حسين مصر ١٩٥١: ق١ /ص٩.

١٨) المصدر نفسه: ق١٣/ ص١٠٧.

١٩) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، مصر ١٩٨٢: ص٢١.

٢٠) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق احمد محمد شاكر، مصر ١٩٦٢: ١/ص٧٤.

٢١) انظر: دواوين امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٦٢: ق٥٢/ ص٢٥٣، وعبيد بن الابرص، تحقيق حسين نصار، مصر١٩٥٧: ق٥/ص١٠، والنابغة الذبيانيّ ٢٧/ص١٧٤، ولبيد: ق٤٨/ص٢٩٧.

٢٢) انظر: دواوين امرئ القيس: ق١٣/ص١٠٥ والنابغة الذبياني ق١/ص١٤، وشرح ديوان زهير بن ابي سلمى: ص٤.

٢٣) ديوان امرئ القيس /ق٦٩/ ص٢٨٢.

٢٤) ديوان النابغة الذبياني، ق٧٥/ ص٢١٨.

٢٥) ديوان بشر بن ابي خازم، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٦٠:ق١١/ص٤٩.

٢٦) انظر: الاسس النفسية للابداع الفني، د. مصطفى سويف، مصر ١٩٥١: ١٨٩.

٢٧) الانسان ورموزه: ص١٧.

٢٨) الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري،د. علي البطل، بيروت١٩٨٣: ص٢٩.

٢٩) دراسات نقدية في الادب العربي، د. محمود الجادر، بغداد ١٩٩١ ص٥٢.

٣٠) ديوان امرئ القيس: ق٢٩/ص٢٨٢.

٣١) ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل العطية، بغداد ١٩٧٢: ق١٠٥/ ص٥٢.

٣٢) ديوان النابغة الذبياني: ق٧٣/ ص٢١٢.

٣٣) ديوان عروة بن الورد، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦٤: ص٣.

٣٤) ديوان سحيم عبد بني الحساس، تحقيق عبد العزيز الميمني،القاهرة ١٩٥٠: ص٥٢.

٣٥) شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح، دمشق ١٩٦٤: ق١٢/ ص١٦٨.

٣٦) الطبيعة في الشعر الجاهلي: ١٤٤.

٣٧) ديوان امرئ القيس: ق٨١/ص ٣٤٠.

٣٨) ديوان اوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف. نجم، بيروت ١٩٦٠: ق٥/ ص١٨.

٣٩) شعر المثقب العبدي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، بغداد ١٩٥٦: ص٤٧.

٤٠) ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، بغداد ٩٦٥: ق٣/ص٣٨.

٤١) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق احسان عباس، الكويت ١٩٦٢: ق١١/ ص٩٣.

٤٢) تاريخ الادب العربي – قبل الاسلام– د. نوري القيسي وزميلاه، بغداد ١٩٧٩: ص١٥٠.

٤٣) شرح المعلقات السبع، الزوزني، بيروت ١٩٧٢: ١٢٧.

٤٤) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق د.علي الجندي، مصر د.ت: ق١١/ ص١١١.

٤٥) الزينة في الشعر الجاهلي، د. يحيى الجبوري، بيروت ١٩٨٤: ص١٨٣.

٤٦) شرح المعلقات السبع:١٢٩.

٤٧) ديوان امرئ القيس: ق٩/ ص٨٩.

٤٨) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٨٥:٣/ ص٨١.

٤٩) الشعر والمجتمع، د.عادل البياتي، بغداد ١٩٧٤: ص١٣٨.

٥٠) ديوان طرفة بن العبد: ق١٨/ ص١٤٨.

٥١) الاصنام، ابن الكلبي، تحقيق احمد كمال زكي، القاهرة ١٩١٤، ص٦٠.

٥٢) انظر: الزمن عند الشعراء العرب – قبل الاسلام – عبد الاله الصائغ بغداد ١٩٨٢: ص٥٣.

٥٣) شعر المرقش الاكبر – أخباره وشعره– د. نوري القيسي. مجلة العرب،ج٦، ١٩٧٠: ق٥/ص٨٧٩.

٥٤) اللسان، ابن منظور، بيروت ١٩٥٦: دمن.

٥٥) المصدر نفسه: بقي.

٥٦) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق د.فخر الدين قباوة، حلب ١٩٦٨: ق٢/ ص١٣٤.

٥٧) ديوان بشر بن خازم: ق٣١/ص١٥٢.

٥٨) المطر في الشعر الجاهلي: ص ١٣٥.

٥٩) ديوان طرفة بن العبد: ق١٢/ص١١٦-١١٧.

٦٠) ديوان النابغة الذبياني: ق٢٣/ص١٢٥.

٦١) الطبيعة في الشعر الجاهلي: ص٦٦.

٦٢) مقدمة في نظرية الادب، د. عبد المنعم تليمة، القاهرة ٩٧٣: ص٢٦.

٦٣) الحياة والموت في الشعر الجاهلي:مصطفى عبداللطيف جيـــاووك، بغـــداد ١٩٧٧/ ص١٥٣.

٦٤) انظر المصر نفسه: ص١٤٥ ومابعدها.

٦٥) عقائد مابعد الموت في حضارة وادي الرافدين، نائل حنون بغداد ١٩٨٦: ص٢٧٩.

٦٦) ديوان النابغة الذبياني: ق٢٢/ص١٢١.

٦٧) ديوان الخنساء، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦٣: ص١٣.

٦٨) الامالي، أبو علي القالي، بيروت، د.ت: ١/ص١٨٩.

٦٩) ديوان ذي الاصبع العدواني، تحقيق عبد الوهاب العدواني، ومحمد نـــايف الدليمي، الموصل ١٩٧٣: ص٩٢.

٧٠) المهلهل بن ربيعة التغلبي – حياته وشعره– نافع منجل شاهين، اطروحـــة دكتوراه ٩٨٦: ق١١/ص٢٤١.

٧١) العصر الجاهلي: ص١٣.

٧٢) ايام العرب ابو عبيدة، تحقيق، د.عادل البياتي، بغداد ١٩٧٦، ١/١٤٧.

# الفصل الثاني

## اللوحات الطللية - البواعث والدلالات-

## في الشعر الجاهلي

- توطئة...
- بواعث اللوحات الطللية...
- اولية الافتتاح الطللي...
- الباعث القبلي.. واللوحة الطللية...
- الباعث الموضوعي.. واللوحة الطللية...
- الطلل و الرثاء.. الباعث الاستثنائي...

## توطئة:

اهتم النقاد بقضية كيف ينزل الشعر على الشعراء، وعلى أي الصور يأتيهم؟ وحسبنا أن نشير في هذا الشأن- على سبيل المثال لا الحصر- إلى صحيفة (بشر ابن المعتمر)[١]، ومقدمة (ابن قتيبة)[٢] في الشعر والشعراء، ووصية (أبي تمام للبحتري)[٣]، ووساطة (القاضي الجرجاني) بين المتنبي وخصومه[٤].

كما أولى الباحثون المعاصرون ومازالوا هذه القضية، ولاسيما دراسة الإبداع الفني عند الشعراء بخاصة[٥].

ويبدو ان كلمة القدماء والمحدثين اتفقت في جانب منها، واختلفت في جانب آخر، اما وجه الاتفاق، فهو تقرير ان لا بد من طبيعة فنية، أو استعداد فطري، أو موهبه كامنة، مع توافر ما يسهم في صقلها ونضجها، كالرواية، والدربة وغيرهما، اما الاختلاف فيكمن في تحديد المؤشرات في بواعث عمل الشعر وشحذ القريحة له، وبسبب ان للشعراء "ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى، فكل امرئ على تركيب طبعه، واطراد مادته"[٦] كما يقول (ابن رشيق). ولما كان عمل الشعر وشحذ القريحة له، لا يمكن ان تستقصى مؤثراته جميعاً، فسنحاول جاهدين رصد مؤثر بعينه ومن زاوية نظر تعتمد تجارب الشاعر بوصفه كائنا بشرياً مؤثراً في مجتمعه، ومتأثراً به على السواء. وهذه التجارب لا تعدو أن تكون الا افرازاً لتفاعل أو وحدث أو مواجهة تبلورها أفكار تودع في قالب لنري – من بعد- تأثيراتها لا في شحذ قريحة الشعر فحسب، إنما في تشكيل ملامح ذلك القالب الفني، بما يتضمنه من لوحات فنية تحتويها صور شعرية بعينها.

وقد وقع اختيارنا على ملامح (لوحة الطلل) في قصائد الشعراء الجاهليين، لتشكل الطرف الثاني من هذه المعادلة، وذلك في تقابل مع التجربة الباعثة على القول المشكلة الطرف الرئيس منه.

**بواعث اللوحات الطللية:**

لا يخفى على كل ذي اطلاع وتتبع ان لوحات الافتتاح الطللية كانت وما زالت مالئة دنيا الشعر الجاهلي، وشاغلة نقادها ودارسيها، لا بوصفها أبرز سمة في القصيدة ذات البناء الفني المكتمل بلوحاته وموضوعاته الشعرية المتعددة، المختلف في معطياته عن البناء المباشر ذي الموضوع الشعري الواحد حسب، انما لطغيان شهرتها على بقية أنواع الافتتاحات الأخر، كلوحات (الشيب، والخمر، والطيف، والشكوى) وغيرها، وذلك لعلة بسيطة هي تضمنها بعداً رمزياً في ملامح تشكيلها الصوري، وهذا ما يفسر لنا أسباب تباين الآراء وذهابها مذاهب شتى في تحديد بواعثها وتحليل دلالاتها، وما هذا الاختلاف حولها، الا دليل على انها تكاد تنجح في تمنعها على الإدراك، وذلك ما يجذب المصنفين إليها الذين يؤكدون ان المتاهة العظمى لا تخلو من تنظيم وفائدة ومتعة.

وحسبنا ان نشير إلى ان غالبية الآراء المعنية بهذه اللوحات تكاد لا تخرج عن اتجاهين، الأول: ينزع إلى المنطلقات الواقعية والنفسية المحددة بواعثها بـــ ذكر الاهل الظاعنين أو بكاء الحبيبة من فرط الصبابه[٧]، ومعطيات بيئية[٨]، وافتقاد إلى استقرار[٩]، وحنين إلى ماض[١٠]، واحتجاج على الجدب والقحط[١١]، وحيرة ازاء قضية العدم والوجود[١٢]، ومشاعر حبيسة بما يشبه رثاء النفس[١٣]، اما الاتجاه الآخر فيمنحها مدلولات اسطورية (رمزية) من حيث عزوها إلى (تعلق بحجارة مقدسة)[١٤]، هي (بقايا معبد ديني)[١٥]، وصلاة للالهة[١٦]، وبكاء على شمس راحلة، أو امرأة بوصفها رمزاً مؤلهاً مانحاً للخصب[١٧].

قبل ان تؤول إلى منهج فني، تقليدي – عند شعراء العصر– عن مرحلة موروثة، وهي الحقيقة التي صرح بها بعض الشعراء في نصوص اشهر من ان يعاد الاستشهاد بها، ليعدها بعضهم من هذا المنطلق تمهيداً أو استدراجاً إلى ما بعدها، لما فيها من عطف القلوب، واستدعاء القبول لا غير[١٨].

والناظر في مجمل هذه الآراء يستشف ان زوايا رصدها تقوم على أساس كون هذه اللوحات تشكيلاً فنياً ذا بعد فكري في اطار قصيدة ذات بناء مكتمل مستقل عن بواعث تشكيله، متناسية ان هذه البواعث هي أولى مراحل تشكل النص الشعري، التي على الناقد احتواءها ليرى أثرها في اختيار لوحات بعينها بمعانيها وصورها، ويتحقق من ترابطها، ليقر من بعد، بوحدة القصيدة الموضوعية بوصفها انعكاساً للتجربة الباعثة على القول، لا بكونها أي الوحدة، قائمة في اطار فني حسب، على نحو ما خلصت إليه الآراء بشأن لوحة الطلل التي تعد نتائجها أحادية الجانب في البعدين الفكري والفني على السواء.

أي أن التجربة الباعثة على القول هي الكفيلة بتشكيل ملامح القالب الفني في اطار منهج تقليدي، ووحدته الموضوعية.. دون اغفال الإشارة إلى ان هناك دراسة قيمة تقترب من منهج هذا البحث، وذلك في عنايتها "بالمحور الموضوعي من القصيدة، لاستيعاب البعد الرمزي للوحة الطلل[١٩]، بيد ان هذا المحور –في رأينا المتواضع– يشكل جزءاً وان كان رئيساً من التجربة الباعثة على القول، لكونه يدرج أو يتمحور في أحد موضوعات الشعر التقليدية حتى يغدو –حلقة وصل– في بنية القصيدة، أما التجربة فهي تستغرقه وتستوعب خلفياته التاريخية ومنطلقاته الفكرية وتؤثر في تشكيل اللوحات الفنية كافة، ومنها لوحة المحور الموضوعي. فضلاً عن ان رؤية تلك الدراسة وتحليلاتها للمحورين الطللي والموضوعي لا تخلو– كما يخيل إلينا– من نقد لبعض تفاصيلها، مما سنعرج عليه في معرض تحليلنا هذه اللوحة الشعرية أو تلك.

**أولية الافتتاح الطللي:**

إذا كان لا بد من اختيار لوحات بعينها، من منطلق ان رصدها جميعاً يتطلب صفحات لا حصر لها، فان جهدنا النقدي سينتقي ما يعد انموذجاً يقرر اتجاهاً في تحليل مثيلاتها، وما دام الأمر قائماً على الانتقاء، فحسبنا ان نبتدئ

بلوحة من كان له السبق إلى ابتداعها، وحذا الشعراء حذوه، وتكاد تتفق كلمة النقاد والدارسين على ان (امرأ القيس) هو ذلك الرائد في استيقاف الصحب والبكاء في الديار[٢٠]، «ولعله سبق باشعار في هذه الموضوعات، ولكنه هو الذي اعطاها النسق النهائي»[٢١].

ويبدو ان ريادة امرئ القيس في هذا الشأن، هي حصيلة جهده الشعري في معلقته التي تشكل أول انطلاقة في بنية القصيدة المكتملة فنياً، إذا ما اعتمدنا رأى (ابن سلام) في كتابه الذائع الصيت «طبقات فحول الشعراء» الذي يستفاد منه حقيقة ان العرب لم يكن لها من الشعر قبل المهلهل وامرئ القيس الا الأبيات يقولها الرجل في حاجته[٢٢]، وعرفنا ان المهلهل ابن ربيعة التغلبي، قد استأثر نتاجه الشعري برثاء أخيه (كليب) وذكر الوقائع[٢٣]، حتى قيل انه «أول من أرقّ المراثي»[٢٤]. ومن خلال هذا الاستئثار نستطيع ان ندرك بوعي مدى ابتعاد المهلهل عن المنهج الفني التقليدي، وتجاوز موضوعات الحياة الأخرى، فصلاً عما خلص إليه احد الباحثين المحدثين في قوله ان النتاج الشعري لامرئ القيس توزع على مرحلتين: كان مقتل ابيه (حجر) الحد الفاصل بينهما، الأولى "لا تعدو المعلقة، ومطولته" الاعم صباحاً" اما الأخرى، فتضم بقية نتاجه الشعري في مختلف الموضوعات التقليدية"[٢٥].

وإذا نطمئن إلى هذه المعطيات، فحسبنا أن نعرف ان حياة امرئ القيس في مطلع حياته، وقيل مقتل ابيه – كما سطرها لنا (هشام الكلبي) – تتلخص ملامحها بكونه يعيش حياة لاهية عابثة مع اخلاط من شذاذ القبائل يتنقل من غدير إلى موضع صيد، ومن مجلس شراب إلى سماع قيان أثر طرد (حُجر) له من المملكة، لتغزله ببعض نساء أبيه، أو لِمَا صنع في الشعر (بعنيزة) ابنة عمه (شرحبيل) ما صنع، وكان لها عاشقاً فطلبها زمانا فلم يصل إليها، وكان يطلب منها غرة، حتى كان منها يوم الغدير – بدارة جلجل– ما كان فقال قصيدته (المعلقة) بوحي من احداث ذلك اليوم[٢٦]، المقترن بسرده لمغامراته مع بقية

النساء، وبكائه على فراقهن له، ورحيلهن عنه، مع مكابدته –عاشقاً– من طـــول الليل وهمومه ثم لاهياً بالصيد والطرد، وتأمل الطبيعة ببرقها ومطرها، وان هذه الرواية القديمة تؤكد ان الشاعر لم ينصرف عن حياته اللاهية الا حين قتل أبوه، وما قسمه أنْ لا يذوق الخمر حتى يثأر له، الا دليل على واقعية ملامحها، مشكلة ولاسيما حديث (غدير دارة جلجل) تجربته الباعثة على نظم لاميتـــه المـــشهورة بالمعلقة ومقطعها الطللي(٢٧):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ  بِسِقْطِ اللّوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ

فهو يلتمس من اصحابه شذاذ القبائل، ان يساعداه ويعيناه على البكاء عنـــد تذكره حبيباً (عنيزة) فارقته، ومنزلا (مملكة كندة) خرج منه مطروداً، وذلك هو فهمنا للبعد الرمزي في هذا المطلع، أي ان الحبيبة والطلل معـــادل موضـــوعي لعنيزة وكندة، ولعل المواضع الأربعة هي آثار شاخصة كان يتذكر في رحابهـــا الحبيب، ويبدو انها كانت تتوسط مملكة كندة، إذا عرفنا ان سقط اللـــوى، وهـــو منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه المتوسط تلك المواضع كان ملائماً لموقـــع كندة، ويبدو أن تعاقب نسج الريحين الجنوبية القبلية والشمالية (الجوفيـــة) بهبـــو بهما من افياء كندة، كان لا يديم أثر هذه الاطلال حسب، انما في البعد الرمـــزي المفصح عن ادامة شغفه بعنيزة الساكنة تلك المملكة التي كانـــت تحمـــل عبـــق عطرها... في رؤية الشاعر ومطلق خياله وذلك في قوله:

فَتُوضِحُ فالمقراة لم يَعْفُ رَسْمُهَأ  لِمَا نَسَجتْهَا من جَنُوب وشَمأَلِ

وما حديثه عن هذه الديار – برؤية العين– وهي مقفرة خالية لمفارقة أهلها لها، ثم اشارته إلى سكن الضباء لها، وقد نثرت في ساحاتها بعرها حتـــى تـــراه كأنه حبّ فلفل، إلاّ ايماءة ضمنية لمغادرته مملكة كندة التي ما زال متلهفاً اليهـــا بحرارة كحرارة حب الفلفل الذي شبه به بعر الارام. ومما يعزز القناعـــة بهـــذا التحليل، ان الشاعر يفتح شريط الماضي ويستعيد ذكريات ذلك الصباح الذي كان

ايذاناً بفراق الحبيب، وهو بجانب تلك الأشجار الشوكية ويبكي بكاء المستخرج نبات الحنظل، ولم يقصد الشاعر تحديد البعد (المكاني) الذي تم فيه وداع الأحبة، ولا وصف هيئته، انما أراد التلاؤم أو التجانس بين طبيعة ذلك المكان وحالة الوداع، فإذا كانت الأشجار الشوكية تدل في أبعاد رموزها على كل عناصر الجفاف والقسوة، والحنظل يدل على رمز مرارة الطعم فان الوداع نفسه يحمل في معانيه المجازية كل ما يترك في النفس من ألم ومرارة وظمأ... وكان من الطبيعي ان يشاركه أصحابه همومه ويطلبوا منه ان يكف عن الحزن وشدة الجزع، ويتحلى بالصبر حتى لا يهلك وذلك ما نتأمله في هذه الأبيات:

تَرَى بَعَرَ الآرام في عَرصَاتِها وقيعانِها كأنّه حبُّ فُلْفُلِ
كأني غَداةُ البينِ يومَ تَحمّلوا لدى سَمُرات الحيِّ ناقفُ
وقوفاً بها صَحْبِي عليَّ مطيّهُمْ يقولونَ لا تَهْلِكَ أسىً وتَجَمَّلِ

ويعي الشاعر ان اراقة الدموع، ما هي الا السلوان، مما يكابده من شوق وحنين، كما يعي انه لا طائل من البكاء على هذه الرسوم، وهو في حقيقة الأمر يبكي على فراق أحبة لا طائل من النواح عليهم قائلاً:

وانّ شِفَائي عَبْرةٌ مُهْراقةٌ فَهلْ عندَ رَسْمٍ دَارسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

وذلك ديدنه لدى مفارقته (أم الحويرث) و(أم الرباب)، اللتين قضى معهما أجمل الأيام وأهنأها في الموضع المعروف بـ(مأسل)، وقد دفعته رقة الشوق إلى ان يبكي بكاء شديداً حتى بل دمعه محمل سيفه، وهو يومئ في قوله (محملي) إلى بكائه عشقاً ووجدا وهياما، لاخورا وضعفاً مستنبطين هذا المعنى من لفظة المحمل نفسها، لا بمعناها المعجمي (حمالة السيف) انما في بعدها الرمزي، من منطلق ان السيف كان وما يزال رمزاً من رموز الشجاعة والفروسية والبطولة، وهو بذلك يؤكد لنا حقيقة كونه الفارس العاشق كما في قوله:

كَدَينِكَ من أمِّ الحُويرثِ قَبْلَهَا وجارتِها أمِّ الرَّبَاب بمأسل

ففَاضتْ دموعُ العينِ مني صَبَابةً على النَّحْرِ حتى بلّ دَمعي مِحْمَلي

أَلاَرُبَّ يوم لك منهن صـــالحٌ ولا سيما يومٍ بِـــدارةِ جُلْجُـــلِ

وكان من الطبيعي ان يستعيد الشاعر من خلال هذا السرد، ذروة احـــداث (دارة جلجل)، بوصفه التجربة الباعثة على القول، بسرده تفاصيل سيرته الذاتية، ولاسيما بعد أن كان عاشقاً لابنة عمه، وانه طلبها فلـــم يـــصل إليهـــا، واراد ان يتزوجها فلمُ يقضَ له، حتى إذا كان يوم هذا الغدير وامنيته ان ينال يومـــاً آخـــر مثله، بعد ان كابد ما كابد من تدلل الحبيبة (فاطمة) وأعراضها عنه، وهو يصرح بتعلقه بها، وتحمله المشاق والصعاب في سبيل الظفر بها، مما احتوتـــه لوحـــة الغزل الصريح، ومن مثل هذا العاشق لا يشعر بما اشتمل عليه الليـــل بـــأنواع الهموم ليختبر ما عنده من الصبر والجزع، وذلك ما اودعه في لوحـــة وصـــف الليل، حتى لم يجد أفضل من تبديد تلك الهموم، بعد أنجلاء ذلك الليل برحلة صيد على فرس قل نظيره (لوحة الطرد)، قبل ان يمضي متأملاً جمال الطبيعـــة مـــع أصحابه في لمعان البرق والسحاب الذي يسح المطر. وكانت خاتمة المعلقة فـــي دلالاتها غير الموحية بتغيير مجرى حياته، معبرة عن بقائه طريداً خارج أسوار مملكة كندة، ومعاودته مغامراته مجدداً مودعا اياها في قالب فني آخـــر، وهـــو مطولته الثانية التي مطلعها:

أَلاَعِمْ صَباحاً ايهـــا الطلـــل البـــالي

وهل يَعِمَنْ من كان في العُصُرِ الخَالي[٢٨]

ان رؤيتنا التحليلية للوحة الطلل في هذه المعلقـــة، المعـــززة بالمعطيـــات التاريخية والمرتكزة على التجربة الباعثة على القول، قد تعطينا مسوغاً لمخالفـــة رأي الدكتور محمود الجادر القائل (ان معلقة امـــرئ القـــيس يـــدور محورهـــا الموضوعي حول وصف الليل الذي وصل إليه خبر مقتل ابيه وانهيـــار مملكـــة كندة)[٢٩]، إذ كان ليل الشاعر ليل عاشق لا موتور!

**الباعث القبلي.. واللوحة الطللية..**

ومن هذه الرؤية وخلال هذا المنهج نعرج على بعض قصائد النابغة الذبياني، ولاسيما مدائحه المقترنة باعتذاراته لملك المناذرة (النعمان بن المنذر) البالغة سبع قصائد[٣٠]، لعل أشهرها داليته التي اختيرت ضمن (المعلقات)، وذلك لتوافرها على أشهر اللوحات الفنية التقليدية في القصيدة ذات البناء المكتمل، ونعني بها (الافتتاح الطللي، الرحلة، الغرض). دون اغفال حقيقة ان الشعراء كانوا غير ملزمين بأختيار هذه المحاور الثلاثة جميعاً في نص شعري واحد، إذ يتوقف ذلك على طبيعة التجربة الباعثة على القول أصلاً!

وقبل البدء بتحليل دلالات لوحة الافتتاح الطللية في هذه المعلقة ينبغي علينا الأحاطة بمعطيين: -الأول: قبلي، والآخر ذاتي، فالقبلي -كما ورد في المظان- ان النابغة الذبياني كان سفيراً لقبيلته في بلاط المناذرة الذي كان يموج بالشعراء السفراء[٣١]، وقد بلغ منزلة يفصح عنها نعته بـ((صاحب النعمان))[٣٢]، حتى حدثت تلك الجفوة بين الشاعر والملك وبسببها انقلبت حياة النابغة رأساً على عقب إذ غدا مهدور الدم ممن عرف بصاحبه، وقد اختلفت كلمة الرواة والباحثين في أسباب تلك الجفوة، الا انها تكاد تتفق على ان الحساد (الشعراء) كانوا المديمين لها[٣٣]، وما كان على النابغة الذبياني من دوافع ذاتية ذات امتداد (قبلي) الا ان يدفع اتهاماً، ويرد وعيداً، ويعيد وداً، وقد اودع هذه الدوافع في مدح النعمان والاعتذار له، وتلك هي الحقيقة التي سجلها لنا في المحور الموضوعي من معلقته، ولاسيما قوله:

ما قلتُ من سيء مما أتيت به ... إذاً فَلاَ رفَعتْ سَوطي إلىَ يَدي

إلاّ مَقالَة أقوام شَقيْتُ بِهَا ... كانتْ مقالتُهُمْ قَرعاً على الكَبَدِ

أنبئتُ أنّ أَبَا قابوسَ أوعْدنِي ... ولا قَرارَ على زأرٍ مِنَ الأَسَدِ[٣٤]

ولم تكن لوحة الرحلة في المعلقة، وما يتخللها من صراع بين ثور وحش شبهت به الناقة وكلاب صيد مدربة، الا مظهراً لذلك الصراع بين الشاعر -الذي غدا الثور رمزاً له- والحساد الذين رمز لهم بالكلاب، مستنبطين هذه الرموز من دلالات اسم الكلبين (ضمران) و(واشق) اللذين خاضا الصراع ضد ذلك الثور، في اطار تلك اللوحة كما في قوله:

وكان ضُمْرانُ منه حَيْثُ يُوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِك عند المُحْجُرِ النجُدِ[٣٥]

حتى يرسم الشاعر مشهد خاتمة ذلك الصراع بظفر الثور، وينبئنا بالقرار الذي أتخذه الكلب الآخر (واشق) بعد ان شاهد بعينيه تلك الطعنة النجلاء التي حظي بها (ضمران) وحدثته نفسه باليأس من الثور، بان لا سبيل إلى دية أو قصاص، بعد تيقنه ان صاحبه لم يسلم ولم يصد، وذلك من نتأمله في هذين البيتين:

لما رأى واشقٌ إقعاصَ صَاحِبِهِ ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ وَلاَقَوَدِ[٣٦]
قالتْ له النفسُ إنّي لا أرى طَمَعاً وإنّ مَولاَكَ لم يَسلَمْ ولم يَصِدِ

وبغية ترجيح حقيقة ان الكلاب رمز للحساد في اطار لوحة الصراع بشكل مقنع استهدينا بالمعجمات اللغوية لنطالع: إنّ الضمر لغة قد جاء من ((المضمر الذي يضمر خيله لغزو أو سباق، والضمير السر داخل الخاطر))[٣٧].

اما (واشق) لغة أيضاً فهو ((العض: يقال وشقه وشقاً خدشه، وقد تواشقوه بأسيافهم أي قطعوه وشائق، كما يقطع اللحم إذا قدد))[٣٨].

وقد لا يختلف أحد معنا في أن دلالة هذين الأسمين تتساوق كل التساوق مع دلالة معنيي (الحاسد) اللغوي والاصطلاحي من حيث أن الحاسد هو المضمر نياته الخبيثة نحو (محسوده) حتى يتحين فرصة الاجهاز عليه، فضلاً عن كونه كثير الكلام عن عيوبه، وهو كلام قريب في دلالته من (نباح الكلاب) على طريدتها، ووشقها لها.

ويبدو ان ما ناله الشاعر من المكاره في المسير إلى صاحبه (النعمان بن المنذر) المتوج بانتصاره برمز (الثور) على الحساد برمز (الكلاب) كان كفيلاً أن يوجب على ملكه حق الرجاء، وذمامة التأميل "مقروناً بالثناء، ليبعثه على المكافأة، أو قل يهزه على السماح الذي كان غاية ما يرجوه النابغة الذبياني، وذلك ما صرح به في خاتمة رسالته (قصيدته) إذ يقول:

هذا الثَناءُ فان تَسْمَع به حسناً  فلم أعَرِّض –بُيْتَ اللّعنَ– بالصفَدِ
ها ان ذي عُذْرَة إلاّ تَكُنْ نَفَعَتْ  فإنّ صَاحِبَها مُشَارِكُ النَّكدِ[٣٩]

ان هذه الحقائق بكل تفاصليها، قد شكلت تجربة الشاعر وبعثته على القول، من منطلق ان هناك نمطاً شعرياً (قصائد أو مقطعات أو ابياتاً) وليد بواعث موضوعية صرف يقوم بقيامها وينتهي بانتهائها.

وإذ نطمئن إلى هذه المعطيات كلها، فأننا نزعم ان جهدنا النقدي سيكون أكثر استيعاباً للبعد الرمزي الذي يتضمنه المقطع الطللي لهذه المعلقة[٤٠]، فعندما نتأمل مطلعها:

يا دارَمَيةَ بالعَلياء فالسَّنَدِ  أقْوَتْ وَطالَ عليها سَالِفُ الأَبَدِ

يترأى لنا ان الشاعر استطاع ان يجعل طل الحبيبة (مية) رمزاً يبدد من خلاله معاناة، أو لحظة حزن أملتها على الشاعر غربة معناها الظاهري أن الحبيبة بعيدة عنه، فديارها حلت محلها في اثارة الشوق، اما معناها غير (الظاهري) فيكمن في بعده عن صاحب طال الزمن على فراقه اياه.

أي هناك تداخل في العوامل أو المؤثرات (المغرَّبة)، تقاسمها الملك والمرأة على السواء، ليغدو محرضاً فعالاً في تقرير اختيارات الشاعر، ورسم ملامح الطلل، سواء أكانت تجربة الشاعر مع هذه المرأة حقيقة أم مجازية، فحسبها ان تضع الشاعر أمام تجربة أكثر الهاماً، واقدر على توفير رمز الايحاء المطلوب[٤١] فنداؤه –وجعاً منه– لما رأى من تغيرها، بعد ان كان معها مقيماً في

سرور ونعمة، وتذكراً لما عهده منها، ويخيل الينا ان الشاعر ينادي – بطرف خفي– من كان قبل وقت مضى موضع حفاوته، وقد يدخل ذلك في اطار (اللاشعور) المسهم اسهاماً كبيراً في تكوين جانب من جوانب العالم الشعري، سواء أكان ذلك في المضمون أو في الشكل، إذ مع أنّ الشعر يأتي من الشعور، الا ان (اللاشعور) يتعهد أهم ما في الشعر.

ولعل ما يعزز هذا التصور هو ان اختيار دار الحبيبة في موضع مرتفع من الأرض، لم يأت اعتباطاً، فهو يتناسب ومقام البلاط في جانبه المعنوي، وما خلوها – أي الدار– الا افصاح عما يكابده الشاعر من حنين إلى الاستقرار الذي عانى منه زمناً طويلاً. اما سؤاله لهذه الديار، وعجزه عن تلقي جواباً، في قوله:

وَقفتُ فيها أُصَيْلاَنا أُسائِلُها عَيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ مِنْ أَحدِ

فلربما يتضمن تفاصيل معاناته في عدم تلقيه صدى توسلاته للملك بشأن براءته مما وشي به عنده، في عشية يوم، في انفصال عن الواقع الحاضر إلى الاتحاد بالماضي... ويمضي الشاعر محدداً ما شخص من آثار هذه الدار قائلاً:

إلاَّ الأَواريُ لأياً ما أُبَينها والنؤي كالحوضِ في المظْلُومة

مشيراً منها بخاصة إلى ما وضحت له – بعد جهد ومشقة– (محابس الخيل ومرابطها والحاجز الترابي، والحوض في تلك الأرض الصلبة) بيد ان الناظر في هذه الآثار يستنبط دلالات أبعد من معانيها المعجمية، فمرابط الخيل ومحابسها غدت في وعي الشاعر محبساً أو سجناً سيرابط به، ان نفذ فيه وعيد الملك أثر تلك الجفوة، وذلك الحاجز النفسي معادل موضوعي (لحاجز التراب) الذي حال بينه وبين ديمومة علاقته بالنعمان، ولنا في لفظة (المظلومة) دليل على ذلك، فهي في معناها المعجمي (الظاهري) الأرض التي أصابها المطر في غير وقته، وذلك يتساوق مع دلالاتها غير الظاهرة، من حيث أصل الظلم وضع الشيء في غير موضعه، وفي كلا المعنيين أنّ ضرراً ما قد حصل، احدهما

بالأرض عندما أصابها المطر في غير وقته، والآخر بالنابغة عندما وضعه النعمان في موضع اتهام لا يستحقه، وذلك ما يستفاد من معطيات تجربة الشاعر مع الملك.

بعدها يطلق الشاعر العنان لذاكرته وهو يصف لنا ملامح هذه الديار قبل ان تؤول اطلالاً قائلاً:

رَدَّتْ عليه أَقَاصِيهِ وَلَبّدهُ ضَرْبُ الوليدةِ بالمِسَحَاةِ في الثَأَدِ

مما يستشف من هذا البيت ان الشاعر يتذكر عمل تلك الأمة الشابة التي سكنت الحاجز الترابي حول الخباء، بفأسها يساعدها على ذلك المكان الندي، بيد انّ استخدام الشاعر للفظتي (ضرب) و(المسحاة) تومئان بدلالات أبعد وارحب من المعنى المعجمي لها، (فالضرب) هو الألم الذي سببه له تصديق النعمان لاقاويل الحساد إذ كانت «قرعاً على الكبد» والفأس هو ذلك المعول الذي قطع حبل الود بين الشاعر وصاحبه الملك النعمان فالقرينة الجامعة في دلالة الفأس هو (القطع) سواء أكان في إقامة الحاجز، أم الهدم على السواء ولا نشكك في سعي النابغة –من خلال هذه القصيدة– إلى رأب الصدع القائم بينه وبين ملكه، ويستمر الشاعر في عملية التذكر، قائلاً:

خَلَّتْ سَبِيْلَ أَتِيٍّ كان يَحْبِسُهُ وَرَفَّعْتُهُ إلى السَّجفَينِ فالنَضَدِ

ليخبرنا ان تلك الأمة سمحت بمرور سيل النهير الصغير لتمنع دخوله إلى الخباء لئلا يجرف في طريقه ما يصادفه، بعد ان احكمت وضع السترين في مقدمة الدار، بيد ان شرحنا القاموسي هذا لا ينبئنا بشيء ذي بال ما لم يقترن معنى الألفاظ بدلالات أرحب فلفظة (الأتيّ) توحي لنا بتلك القوة الدافعة التي عصفت بالنابغة والقته خارج البلاط، ليسدل على أبوابه (الستران) رمزاً لختام علاقة وبداية قطيعة، ليجيء المساء بعد ذلك العشي وقد خلت الدار من أهلها، كما خلا البلاط في مساء بعينه من الشاعر، ولم يكن ذلك الخلو الا افرازاً

لرحيل، ويبدو ان الدهر في وعي الشاعر كان وراء كل تشتت، وافساد حياة، فإذا كان قد أفسد على لبد وهرمه وافناه، فهو نفسه الذي أفسد هذه الـــديار، لتمـــسي خالية من أهلها، ولعل الشاعر يومئ بالقاء تبعية أفساد علاقته بملكه، ومغادرتـــه بلاط المناذرة الذي غدا خالياً منه على الدهر بوصفه الممتلك قوة الافناء التي لا تواجه، ولنا ان نتأمل ذلك في قول النابغة:

أَمْسَتْ خَلاً وأَمسى أهلُها احتَمَلُـــوا  أخْنَى عليها الذي أَخْنَى على لُبَدِ

أما خاتمة لوحة الطلل فتكاد تكون متجانسة مع نهاية علاقة النابغة بالملك، فإذا تيقن انه لا رجعة ما احدثه الدهر فيها، فهو التيقن نفسه في ما أحدثه الـــدهر في هذه الديار، وفي كلا الشأنين احساس بالمضي وخوض صراع لتبديد يـــأس، وبعث حياة، وكانت الناقة ذات القوة والنشاط والموثقة الخلق، خير رفيـــق فـــي تطلعاته هذه، وقد عقد عليها الآمال في حسم ذلك الصراع لصالحه، وكان له مـــا أراد ليتوجه مزهواً إلى ملكه مادحاً ومعتذراً ويحظى بكسب وده مجدداً، وذلك ما يستنبط من خاتمة لوحة الطلل:

فَعَدِّ عما تَرى إذْ لا ارتَجاعَ لَهُ  وانْمِ القُتودَ على عَيْرَانةٍ أُجُـــدِ

وخاتمة لوحة الرحلة والصراع التي هي أيضاً تمثل مبتدأ لوحـــة المحـــور الموضوعي:

فتلـــك تُبْلِغُنـــي النُّعمـــانَ أنَّ لَـــهُ

فَضلاً على النّاسِ في الأدنى وفي البَعَدِ[٤٢]

وقد لا نغالي إذا قلنا ان تحليلنا دلالات لوحة الطلل قد استمد معطياته مـــن تفاصيل التجربة التي احاطت بالنابغة الذبياني وبعثته على نظم هذه (الدالية)، بعد استيعاب، أو قل ندعي استيعاب الرموز المكنونة في الصور الفنية المشكلة لوحة الطلل نفسها.

**الباعث الموضوعي.. واللوحة الطللية..**

ومن أثر التجربة الباعثة على القول في الاهتداء إلى دلالات لوحة طللية أخرى، بابعادها الرمزية، وتأكيد صلة انشدادها إلى بقية اللوحات الفنية ما نطالعه في معلقة زهير ابن أبي سلمى الذائعة الصيت، التي استغرقت فيها لوحة الافتتاح الطللية (ستة أبيات) قبل ان يدلف الشاعر إلى لوحة الظعائن، ومن ثم مدح الساعيين في ايقاف الحرب، ووصف مآسيها، ليتخذه مؤثراً في من يروم تأجيجها مجدداً، ومسوغاً لتكرار مدح الساعيين، حتى يختتمها بأبيات حكمية استحق بها (زهير) لقب الشاعر الحكيم[٤٣].

ويبدو ان الباعث الرئيس والمباشر على نظم هذه المعلقة مرتبط بذلك الاعجاب الذي تملك زهير، وافضى به إلى مدح (هرم بن سنان) و (الحارث بن عوف) المريين[٤٤]، لايقافهما حرباً ضروساً اشتهرت باسم (داحس والغبراء)[٤٥]، في قصة يعرفها القاصي والداني، بعد ان دفعا الديات من مالهما الخاص، وتكللت جهودهما بعقد الصلح بين المتحاربين من عبس وذبيان، وذلك ما يفصح عنه بعض أبيات لوحة المحور الموضوعي من المعلقة، ولاسيما قول زهير:

سَعَى سَاعياَ غَيْظِ بنِ مُرةَ بعدما ... تَبَزَّلَ ما بين العَشيرة بالدمِ
تداركتما عَبْساً وذُبيانَ بعدمَا ... تَفَانَوا ودقُوا بينهم عِطْرَ مَنْشمِ
وقد قُلتما انْ نُدرك السِّلمَ واسعاً ... بمالٍ ومَعْروفٍ من الأمر نَسْلَمِ
فاصْبَحْتُما منها على خَيْر مَوْطِنٍ ... بَعيدَيْنِ فيها من عُقوقٍ ومأْثَمِ[٤٦]

لكننا عندما نعول على التجربة الباعثة على القول، باطارها الشمولي وخلفياتها التاريخية، ومنطلقاتها الفكرية، فأننا بذلك نجيب عمن يسأل – بصوت خفي– ما علاقة مدح رجلين بوقفة زهير عند اعتاب طلل الحبيبة المكناة بـ (أم اوفى) كما يفصح عن ذلك مطلعها[٤٧]:

أمِنْ أُمِّ اوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بحِومانَةِ الدَّرَّاجِ فالمتثلَّمِ

وجوابنا نلخصه بقولنا: ان (ام اوفى) -كما ورد في المظان الأدبية-زوجته الأولى وانها ولدت منه أولاداً كانوا يموتون، فتزوج عليها امرأة ولدت له (كعباً وبُجيْراً وسَالِماً) فغارت (ام اوفى) فآذته فطلقها، فلما رحلتْ عنه تبعتها نفسه[٤٨].

ان هذه الحادثة التاريخية -قد يمكن عدها- مفتاح ما استغلق على بعض الباحثين في الربط بين طلل (ام اوفى)، وموضوعة مدح رجلين، اوقفا حرباً وجمعا شَمْلاً، إذا أخذنا بالحسبان ان (الطلاق) في احدى دلالات معانيه يعني (قطيعة)، بين رجل وامرأة، كما ان الحرب في بعض دلالاتها (قطيعة) بين طرفين أو أكثر!

وهذه هي القرينة الجامعة بين (الطلاق والحرب)، ولما كان الود قد وصل بين المرتبطين بصلة نسب أو دم بعد قطيعة بينهما فمن المناسب ان يتجه الشاعر إلى ضرب من الحنين إلى (ام اوفى) بتذكر سالف أيام مضت، حتى بعد بلوغه (الثمانين حولا).

وكان من الراجح ان تتشكل ملامح الطلل، على وفق هذه الرؤيا مدركين تحسس الشاعر بالتوجع، لأن منازل الحبيبة (ام أوفى) لا تجيب عن تساؤلاته، وهي التي كانت تحل بهذين الموضعين لفرط تغيرها، ولبعد عهده بالمنازل التي لم يبق منها الا ما اسودَّ من آثارها بوصفها رموزاً لحياة لم تدم.

والشاعر حين يسترسل في تحديد مواضع أخرى، فذلك من باب اضفاء مصداقية على ما يكابده من مشاعر ازاء مطلقته، وما تشبيهه رسوم منازلها بوشم في المعصم قد ردد وجدد بعد ان درس الا تشبث من (زهير) بأمل بعث حياة جديدة، حتى أن الوشم كان في وعي المجتمع رمزاً من رموز الخلود، وتعويذة لديمومة الحياة وأبعاد الشر، وما حديثه عن تلك الحيوانات التي حلت في تلك المنازل، وتناسلها في دلالة قوله (يمشين خلفة) الا دليل مضاف على تلك الرموز، وذلك ما يستشف من قول زهير:

ودارٌ لها بـــالرَّقمتينِ كأنّهـــا مَراجِيعُ وَشْمٍ في نواشر معصم
بها العيْنُ والارامُ يَمشِينَ خِلْفَةً واطلاؤها ينهضن من كُلّ مَجْثَمِ

وهو كشأن بقية المتذللين لم يعرف ديار هذه الحبيبة الا بعد مـــشقة، لبعـــد عهده بها بعد (عشرين حجة) لعلها المدة التي استغرقتها الحرب أو القطيعة بـــين العبسيين والذبيانيين، ومما يرجح ذلك ان أيامهم (حروبهم) كانت تـــدور رحاهـــا منذ طلوع الشمس حتى غروبها فضلاً عن "اختلاف الرواة في مدة هذه الحرب، فقالوا انها استمرت عشرين سنة في أحد الآراء"[٤٩]. ولعل زهير يوميء إلى ذلك في قوله:

وَقَفْتُ بها مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجّةً فَلأياً عرفتُ الدَّار بَعدَ تَـــوهُمِ

ويبدو ان الشاعر ظل يلتمس من بقايا الديار – بوصفها رموزاً لها دلالات أعمق في معناها المعجمي الضيق الأفق – منها ذلك القدر الذي توضـــع عليـــه حجارة سود ينصب عليها المرجل، في ايماءة من خلال (القدر) إلى ذلك الـــزاد الذي اقتسماه معاً، وهو معادل موضوعي لعهد يجب الا ينفصم، والنهير حـــول الخباء كأصل حوض لا في معناه المادي المحسوس أنما في دلالاته المعنوية من حيث كونه شرفاً لم يلثم، كناية عن طهارة هذه المرأة ونقائها وعفتها، وذلك مـــا استوحي من قول زهير:

أَثافِيَ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ونؤياً كجِذْمِ الحوض لمَ يتثَلَّمِ

وما كان من الشاعر بعد تيقنه ان هذه الاطلال (لأم أوفـــى) الا ان يلهـــج بالدعاء بان تنعم هذه الدار بطيب العيش، ويحل الود بدلاً من البغضاء، لتعود من جديد فيها كما حل السلام بين المتخاصمين، قائلاً:

فلما عَرفْتُ الدَّارَ قُلتُ لِربْعِهَا أَلاَ انْعِمْ صباحاً ايُّها الربعُ واسْلَمِ

وكان مسوغاً بعد فراغ الشاعر من أم أوفى المستأثرة بتلك الوقفة الطلليـــة، ان يعرج على رحلتها ورحلة النساء في تلك الهوادج فهو يرغب في هذه اللوجة

ان يتبع رحلة ام اوفى التي أوجبها الطلاق، كما أوجبت الحرب على النساء الرحيل إلى مكان يكنّ بمنأى عن ويلاتها وشرورها، وهو يضفي على هوادجهن التي كانت تتنقل – دون الرجال– من مكان إلى آخر مع خشية تعرضهن لمن له حرمة، أو من لا حرمة له، مظاهر الجمال والترف وطيب العيش حتى غدت منظراً يعجب الناظر المتتبع محاسنهن وسمات جمالهن. وكانت خاتمة هذه اللوحة قد اودعت في قول زهير:

فلما وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمَامَهُ وَضَعْنَ عصيّ الحَاضِرِ المُتَخَيَّمِ[٥٠]

متضمنة بعداً رمزياً كامناً وراء المعنى المكشوف أو الظاهري لهذا البيت (الخاتمة) ونعني به ان الهوادج انتهت رحلتها المضنية عند تلك البئر ذات الماء الصافي الغزير لتقيم فيها. ويبدو الرمز الكامن في دلالة قوله (زرقا جمامه) من حيث ان الشاعر أراد ابتداء حياة جديدة قائمة على الصفاء والنقاء والالتئام بدلاً من العداوة والبغضاء والتفرق في تساوق مع حرب وضعت أوزارها بين أبناء العمومة المرتبطين بصلة نسب أو دم صاف نقي وهم مدعون ان يحضروا إلى هذا المكان من ساحات قتالهم، بعد ان هيأته النسوة، ورفعن فيه اعواد (الخيمة) كما في قوله "وضعن عصى الحاضر المتخيم" برمزها المعبر عن أوسع من كونها بيتاً بالمفهوم المادي، انما بدلالاته المجازية ذات البعد الرمزي من حيث كون البيت شرف القبيلة ولا ادل على ذلك مما نطالعه في بعض المعجمات، إذ ورد ما نصه «وبيت العرب شرفها... والبيت من بيوتات العرب الذي يضم شرف القبيلة... فضلاً عن كونه رمزاً من رموز التزاوج والتناسل حتى قيل بات الرجل يبيت إذا تزوج»[٥١]، ومثل هذه المعاني تؤكد رغبة الشاعر في ادامة زخم الحياة، لتغدو اطلالة للخلف... بعدما تبزل ما بين العشيرة بالدم.

ولم يكن السلام ليتحقق الا بفضل جهود المريين اللذين لا يستحقان الثناء فحسب، بل ان يصبحا «عظيمين في عليا معد» وذلك ما تكفلت به لوحة المحور الموضوعي من المعلقة لتقترن بالحديث عن نهي المتقاتلين أو قل المتصالحين

بان لا يخفوا ما يضمرون من الغدر ونقض العهد، ثم حديث عن مآسي الحرب ليكون عبرة من يروم تأجيجها مجدداً، ثم أبيات حكمية تختتم بها المعلقة تقترن بالحرب في صيغة مباشرة وغير مباشرة تفصح عن تجربة الشاعر في الحياة وتفضي إلى الإفادة من عبرها مع عرض لأعراف وتعزيز نمط علاقات اجتماعية وتحديد قيم على الناس «جماعات وأفراد» التمسك بها، والا فأن من لم يلتزم بها ويتجنب الدنايا ممثلة بالشر والظلم والبغض والبخل والغدر والضغينة والسفه وان ظن هذه النيات تخفى على الناس فستعلم وتفضي إلى ما لا يحمد عقباه وقد يتدخل ذوو الرأي في إصلاح ذات البين مرة لكنهم سيحجبون عن تقديم العون لمن أكثر التسآل مرات[٥٢].

**الطلل والرثاء.. الباعث الاستثنائي..**

وما يشكل استثناء في مثل هذا النوع من الافتتاح ما نطالعه في ميمية (المرقش الأكبر) التي تفتتح بمقدمة طللية مع تضمن احدى لوحاته الأخرى رثاء لابن عمه (ثعلبة بن عوف بن مالك بن ضبيعه)[٥٣]، ووجه الاستثناء – في رأي محدث– يكمن في «ان مراثي الفرسان للفرسان اعتاد فيها الشعراء الا يبدأوها بمقدمات طللية أو غزلية أو خمرية لأن المقام لا يناسب ذلك»[٥٤]، وهو رأي يتكئ في معطياته على ما ذهب إليه القدماء في تعليل افتتاح بعض المرثيات بمقدمة غزلية بان الشاعر (المرثي) إذا نال ثاره من القاتل، ومضت على الحادثة مدة طويلة، يتذكر زوجته أو أهله فيبدأ بوصف حاله مع زوجته التي أقسم على عادة الجاهلية الا يقترب منها حتى يدرك وتره[٥٥].

ومع كل الاجلال للمنادين بهذه الآراء فأننا – وبتواضع– نرى ان هذا الاستثناء لا يرجع إلى محتوى تلك التعليلات أنما إلى فورة الغضب والانفعال والجزع التي تتملك الشاعر المرثي، فيضطر تحت تأثيرها إلى ان يهجم على ما يريد، (أي الرثاء) بخاصة مكافحة، ويتناوله مصافحة، أي دون ان يجعل لكلامه

بسطاً من النسيب أو الطلل الغزلي وعندما يسمح له الظرف الذاتي أو الموضوعي –في بعض الاحايين– فانه يطوع تلك الافتتاحيات مع باعث (الرثاء) بوصفه جزءاً من التجربة الباعثة على القول، ويفيدنا في هذا المقام رأي من «لا يستبعد ان يكون عدد من قصائد الموضوع الواحد (ومن ضمنها قصائد الرثاء) بقايا قصائد مكتملة سقطت مقدماتها»[٥٦]، وهي عندئذ تعد استثناء إذ لو وصلت الينا، فسنعيد القول ترجيحاً– ان الشعراء كانوا قد طوعوا تفاصيل تلك الافتتاحيات بما يلائم الرثاء مع التباين القائم بينهما في الظاهر لا في الجوهر والدلالات.

وما يزيد قناعة بما خلصنا إليه، تحليلنا طللية المرقش الأكبر، التي نأمل ان تقوم دليلاً في هذا الشأن، وهي تستغرق أربعة أبيات من القصيدة البالغة ثلاثة وثلاثين بيتاً[٥٧]. وهذا المحدود في العدد أول أشارة موضوعية – ان جاز التعبير– على الترابط بين باعثها وافتتاحها الطللي القائم على الايجاز والتكثيف والايماءة والرمز، حتى يحقق – أي الافتتاح– الغرض المنشود منه خلاف الأسهاب والأطناب والتفصيل الذي قد ينسي موضوع القصيدة. يستفتح الشاعر التي أختار لها قافية (مقيدة) أورويا «ساكناً»، في دلالة السكون المجازية الملائمة مع مجرى الحدث بقوله:

هَلْ بالدَيارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ  لَوْ كانَ رسمٌ ناطقاً كَلَمْ

وما يستشف من هذا المطلع هو وقوف الشاعر بالاطلال ومساءلته لها وصمتها، والصمت علامة من علامات الموت (لقد أسمعت لو ناديت حياً) ودلالة ذلك أن الشاعر كان ينظر إلى الأطلال من زاوية كونها خاضعة لسلطة الفناء والتحول التي لا تبقي شيئاً على حاله، بمعنى أدق ان هذه الاطلال غدت رمزاً للعالم المفقود، ولصراع العدم والوجود، ومثل هذه الدلالات تقترب كثيراً، من قضية الحياة والموت. معززين هذه المنطلقات في تطلعنا إلى قول الشاعر:

الدارُ قَفْرٌ والرسوم كما  رَقَّشَ في ظَهْرِ الأديمِ قَلَمْ

فالقفر يعني الخلو الذي يجيء أثر غياب الأهل أو الأحبة، تاركين مخالفاتهم وبقاياهم لتشكل رموزاً لحياة أصبحت خبراً إثر عَيْنٍ كما تبقى آثار الجلد المزين بالقلم، ولاسيما إذا كانت بقايا ديار حبيبة غدا الشاعر عاشقاً لها، بعد ان تبلت قلبه، الا ان الاقدار حالت دون الظفر بها، وحتمت ان تنأى عن ديارها، ومن الطبيعي أن تتأجج في أصداء هذه الاطلال مشاعر الحزن والأسى، وتقطر الدموع، حتى تلون الطلل بمظاهر الكرب والعذاب والبكاء على حب أسماء الضائع وهي انعكاس لتجربة الألم يكابدها من فقد العزيز، وفراق الحبيب وتلك دلالات قوله:

دِيارُ أَسَماءَ التي تَبَلّتْ  قلبي فعيني ماؤها يَسجمْ

ومع اقرار الشاعر بخلاء هذه الديار، الا انه يعمد إلى بعث حياة في جدث الطلل ويُمني نفسه بولادة جديدة، في ايماءته إلى ندى النبات، بوصفه نسغ الحياة الطارد لشبح الموت بدلالة قوله (نور) المنبثق أصلاً عن ذلك الرحيل وقد كثر لونه واستد خصائصه، وتلك هي بوارق الأمل التي تشعر بها النفس أزاء الغيث بعد ذلك اليأس الذي رمز له الشعراء بالطلل المقفر! وهنا تكمن حدود اللقاء العميق بين قدرة الطلل، وقدرة رمز المرأة على أثارة الشجن أزاء تأمل اطياف الماضي المفقود.

وقد استنبط هذا التحليل، وهذه الدلالات من قول المرقش في خاتمة مقطعه الطلي:

اضحتْ خَلاءً نبْتهُا تئِدُ  نوَّرَ فيها رهوهُ فاعْتَمْ

لقد حزن الشاعر حقاً، واستيقظت في جوانحه المواجد، واوجعته ذكرى الماضي لاسيما تذكره رحلة النساء على هوادجهن، مستعذباً بشم ريحهن، وتفرس وجوههن ومستحلياً اطراف أصابعهن مشبهاً أياها بذلك اللون الأحمر للشعر (البيتان٦، ٧).. ملتفتاً إلى رحيل ابن عمه، بعد ان صرعته الحوادث فلا

يسع قلبه غير الحزن عليه وبكائه في الأبيات (٧-١٧)، ليمضي في أبيات قصيدته، إلى ملك آل جفنه مادحاً اياه في الأبيات (١٨-٢٤) ليستميله إلى جانبه، ويؤلبه على خصومهم (التغلبيين) الذي كانوا وراء مقتل (ابن عمه) بشخص سيدهم (المهلهل ابن ربيعة) حتى تختتم قصيدته بالفخر بقومه، في دلالته المعبرة عن علو شأنهم وتربصهم بخصومهم حتى ينالوا منهم مأرباً. ومثل هذا الفخر كثيراً ما يتردد في قصائد رثاء الفرسان، وهو دليل آخر على الترابط العضوي بين لوحات هذه القصيد من مطلعها حتى خاتمتها!

وإذ نكتفي بهذه النصوص التي هي غيض من فيض، فقد قصدنا من خلالها ان ينظر إلى المقطع الطللي بخاصة، وبقية اللوحات الفنية الأخرى في أطار البناء الفني، المكتمل بعامة، نظرة اللحمة في ما بينهما، من منطلق الاحاطة بالتجربة بالباعثة على القول بوصفها فكرة أودعت في قالب فني، وان بدت أجزاؤه (لوحاته) متباينة المضمون في الظاهر، الا انها متحدة في الجوهر أو في دلالات أبعادها الرمزية التي لا تستوعب الا من خلال بصيرة أكثر عمقاً واشمل وعياً... وذلك هو الذي يجعل اللوحات الطللية تحمل تفرداً وتميزاً من واحدة إلى أخرى لا في دواوين الشعراء فحسب أنما في ديوان الشاعر الواحد، على الرغم من كونها نمطاً تقليدياً لدى شعراء العصر، مكررين القول ان التجانس بين الباعث والمحتوى الفني ليس من قبيل المصادفة إذا أخذنا بالحسبان أن لغة الشعر هي التي ترمز وتثير الانفعال وتشحذ الخيال وذلك هو جوهر عملية الإبداع الشعري الحقة، حتى وان كانت في أطار المحاكاة والتقليد بسبب ان براعة اعادة صوغها مجدداً تتوقف على موهبة الشاعر وتجربته التي تبعثه على القول غير المتكررة في أبعادها الفكرية من قصيدة إلى أخرى.

**الهوامش ومصادرها:**

(١) أنظر: البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥، ١/ص١٣٥.

(٢) أنظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، مصر، ١٩٧٩: ١/ص٨١.

(٣) أنظر: زهر الآداب، للحصري القيرواني، تحقيق زكي مبارك، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢: ١/١٠١.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مصر ١٩٦٦: ص١٨.

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، مصر ١٩٥١: ص١٨٩.

(٦) العمدة، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢: ١/ص٢٠٥.

(٧) أنظر: الشعر والشعراء، ١/ص٧٤.

(٨) أنظر: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، د. عائشة عبد الرحمن، (بنت الشاطئ)، مصر ١٩٧٠: ص١٩.

(٩) أنظر: صور أخرى من المقدمات الجاهلية، د. يوسف خليف، مجلة المجلة المصرية، العدد (١٠٤)، ١٩٦٥: ص٤ وما بعدها.

(١٠) أنظر: تاريخ الأدب العربي – قبل الإسلام- د. نوري القيسي وزميلاه، الموصل، ١٩٨٩: ص١٦٨.

(١١) أنظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، بيروت، ص١٣٨.

(١٢) أنظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، د. حسين عطوان، مصر، ١٩٧٠. ص٢١٦ وما بعدها.

(١٣) أنظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان، بغداد، ١٩٧٤، ص٨.

(١٤) رمز المرأة في أدب العرب، د. عادل البياتي، مجلة آداب بغداد، العدد الثاني والعشرون، ١٩٧٨: ص٤١٦.

(١٥) أنظر: الشاعر الإسلامي تحت سلطة الخلافة، د. داود سلوم، بيروت، ١٩٨٥، ص٣٠.

(١٦) أنظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، د. نصرت عبد الرحمن، عمان، ١٩٧٦: ص١٣١.

(١٧) أنظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، بيروت، ١٩٧٠: ٣/ص٨٧٤.

(١٨) أنظر: العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٥٥.

(١٩) دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود الجادر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣.

(٢٠) أنظر: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت السفر الأول/ ص٥٥.

(٢١) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، مصر، ط العاشرة ١٩٨٢: ص٢٦٠.

(٢٢) أنظر: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول: ص١٦٠.

(٢٣) الأغاني (طبعة دار الكتب المصرية): ٥/ص٥٧ وما بعدها.

(٢٤) الأمالي: أبو علي القالي (دار الكتب المصرية/ د.ت: ٢: ص١٢٩.

(٢٥) أنظر: العصر الجاهلي: ص٢٤٨.

(٢٦) أنظر: الأغاني (دار الكتب المصرية): ٨٧/٩ وما بعدها.

(٢٧) اعتمدنا في الاستشهاد بأبيات (لوحة الطلل) في معلقة امرئ القيس على ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٨٤: ق١/ص٨-١٠.

(٢٨) المصدر نفسه: ق٢/ ص٢٧ وما بعدها.

(٢٩) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٣.

(٣٠) أنظر: القصائد في ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٨٥: ق١/ص١٤، ق٢/ص٣٠، ق٧/ص٦٧، ق٨/ص٧٢، ق١٨/ص١٠٥، ق٢٧/ص١٤٩، ق٣٧/ص١٧١.

(٣١) أنظر: الشعراء السفراء في عصر ما قبل الإسلام، أحمد إسماعيل النعيمي، مجلة المورد، العدد الأول/١٩٩٠: ص٨٦ وما بعدها.

(٣٢) تاريخ سني ملوك الأرض، حمزة الاصفهاني، بيروت١٩٦١: ص٩٥.

(٣٣) أنظر: مضمون تلك الأسباب في الشعر والشعراء: ١/١٦٥-١٦٦.

(٣٤) ديوان النابغة الذبياني، ق١/ص٢٥.

(٣٥) المصدر نفسه: ق١/١٩.

(٣٦) المصدر نفسه: ق١/ص١٠.

(٣٧) اللسان: (ضمر).

(٣٨) المصدر نفسه: (وشق).

(٣٩) ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص٢٧-٢٨.

(٤٠) اعتمدنا في استشهادنا بأبيات لوحة الطلل على ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص١٤-١٦.

(٤١) أنظر: مقدمة القصيدة العربية، حسين عطوان، مصر ١٩٧٠: ص٢٢٧.

(٤٢) ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص٢٠.

(٤٣) أنظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (دار الكتب) القاهرة١٩٦٤، ص٤-٣٢.

(٤٤) أنظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الانباري: تحقيق، عبد السلام هارون، صمر ١٩٨٠: ص٢٣٦.

(٤٥) للمزيد من الفائدة والتوسع والاطلاع على اخبار هذه الحرب، في البعدين التاريخي والأدبي، أنظر: الشعر في حرب داحس والغبراء، عادل البياتي، النجف ١٩٧٢:/ ص٢٦ وما بعدها.

(٤٦) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص١٤-١٦.

(٤٧) اعتمدنا في ايراد أبيات اللوحة الطللية على شرح ديوان الشاعر: ص٤-٨.

(٤٨) أنظر: الأغاني (الهيئة المصرية العامة للكتاب): ١٧/ص٨٢.

(٤٩) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٤.

(٥٠) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ص١٠٣.

(٥١) اللسان (بيت).

(٥٢) أنظر: أبيات تلك اللوحات في شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ص١٤-٣٢.

(٥٣) أنظر: المفضليات، للمفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، مصر ١٩٦٤: ت٥٤/ص٢٣٧ وما بعدها.

(٥٤) تاريخ الأدب العربي- قبل الإسلام-: ص٢١٠.

(٥٥) أنظر: العمدة، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٧٢: ٢/١٥١.

(٥٦) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص١٠.

(٥٧) اعتمدنا رواية المفضل الضبي في الاستشهاد بابيات ميمية (المرقش الأكبر) المفضليات: ق٥٤/ص٢٣٧-٢٤١.

# الفصل الثالث

## بواعث البكاء وصوره الفنية

## - في الشعر الجاهلي -

- البكاء... عاطفة انسانية...
- البكاء... وغنائية الشعر...
- البكاء على الاطلال...
- الحزن على الموتى وبكاؤهم...
- بكاء المشيب...
- مكابدات انسانية... باعثة على البكاء

## البكاء... عاطفة إنسانية

من الحقائق المسلم بها ان شعور الانسان منذ خلقه الله على وجه هذه الارض قد فطر على عاطفتي الفرح والحزن، تبعثه على الاحساس بهما مؤثرات لا حصر لها، فضلاً عن استحالة رصد كل ما يتمخض عنهما من انفعالات وردود افعال، او استقصاء ما يتفرع عنهما من مسميات أخر ذات صلة بالعاطفة الانسانية ونوازعها ولاسيما في دلالاتها ومعانيها التي يمكن ان تدرج تحت هاتين العاطفتين لاستغراقهما لها.وإزاء هذه المتاهة العظمى، كان لابد من تحديد مسارنا،واختيار ما يمكن أن نجد صداه ... من خلال لمحات ذات مدلول في عملية الابداع الشعري... وقد أرتأينا أن تكون مشاعر الحزن منطلقاً لنا، وظاهرة (البكاء) تعبيراً عنها، أو انعكاسا لها الى جانب تضمن (البكاء) دلالات تلك المشاعر حسبما يؤكده المعنى المعجمي للفظة، اذ نطالع في بعض المعجمات، مانصه: ((البكاء يقصر ويمد... فمن قصره ذهب به الى معنى الحزن، ومن مده ذهب به الى معنى الصوت))[١]. وقيل: ((اذا مددت اردت الصوت الذي يكون مع البكاء، وأذا قصرت أردت الدموع وخروجها))[٢]، ومثل هذا المعنى ورد في قول المتنخل الهذلي:

مابال عينيك دمعُها خضلُ

كما وهي سرِب الأحزان منبزلُ[٣]

وقالت الخنساء في البكاء الممدود:

اذا قَبحَ البكاءُ على قتيلِ

رأيت بكاءك الحسن الجميلا[٤]

وقيل ايضاً: ((البكاء بالفتح، كثرة البكاء))، قال الشاعر:

وأفرح عينيَّ تبكاؤه

واحدثُ في السمع مني صمم[٥]

وقالوا: ((باكيتُ فلاناً فبيكته، اذا كنت اكثر بكاء منه، وتباكى: تكلف البكاء، والبكئ: كثير البكاء))[٦].

**البكاء... وغنائية الشعر**

قد لا نجانب الصواب اذا قلنا ان الشعراء بعامة والجاهليين منهم بخاصة، قد بثوا في تضاعيف أبياتهم ومقطعاتهم وقصائدهم ومطولاتهم (بكائيات) عُدت إحدى قرائن الشعر الغنائي، الذي يكاد يغلب على الشعر الجاهلي وغيره ((من حيث أنه شعر ذاتي يصور نفسية الفرد[ الشاعر]، وما تختلجه من عواطف وأحاسيس ويصوره مرحاً أوحزناَ))[٧]، الى جانب تصويره مشاعر مجتمعه وعواطفه واحاسيسه وتجاربه الحياتية، في حلوها ومرها اذ ((ليس الشعر الجاهلي كله شعراً ذاتياً يدور في احزان وافراح فردية يتقوقع فيها صاحبه... بل وجدناه يختلف عن ضروب الشعر الغنائي العالمي، فهو شعر موضوعي يرتبط فيه الشاعر بمصير القبيلة))[٨].

وان كان يشترك معه في ناحية ((أن الشعراء العرب انفسهم كانوا يغنون فيه... واقترن هذا الغناء عندهم بذكر الادوات الموسيقية))[٩]. ومن خلال استقرائنا المتواضع لطائفة من الدواوين والمختارات الشعرية الموثقة تبين لنا ان بكاء الشعراء يكاد ينحصر في نطاق بواعث أومؤثرات قد لاتخرج عن وقفة عند اعتاب أطلال دارسة لأحبة أو لأهل... أو فقد عزيز أثر قتل أو موت حتف أنفه، او ادبار شباب اواقبال شيخوخة، أو معاناة ارمضتها هذا التجربة الانسانية او تلك.

وقد كان (البكاء) اثرهذه البواعث يمثل علاقة خصوص من عموم لمشاعر الحزن المتمخضة عنها في البعد الفكري من جهة وأثرها –اي البواعث – في تشكيل القالب الفني من حيث التصوير ودقته وبراعته من جهة اخرى.

**البكاء على الاطلال**

تشغل لوحات الافتتاح الطللية – كما هو معروف – حيزاً واسعاً من المطولات أو القصائد الجاهلية، فضلاً عن كونها أبرز سمه فنية في البناء

المكتمل بلوحاته وموضوعاته الشعرية المتعددة،حتى طغت شهرتها علـــى بقيـــة الافتتاحيات الأخر، منها الشيب والطيف والشكوى والخمر وغيرها، وقد لا نغالي اذا قلنا ان هذا النوع من الافتتاح كان ومازال مالئ دنيا الشعر الجاهلي، وشاغل النقاد والدارسين (القدماء منهم والمحدثين) الذين ذهبوا في تفسير بواعثها مذاهب شتى بيد أن كلمتهم تكاد تتفق على تقرير أن الباعث الرئيسي في تـــشكيلها هـــو ((تذكر الحبيبة الظاعنة عن ديارها من فرط الصبابة)[١٠]. وقد اكد هذا المـــؤثر اكثر من شاعر – ولاسيما علقمة الفحل الذي أودعه في أوجز لفظ، وأوفى معنى اذ يقول:

هل علمتَ وما اســـتودعتَ مكتـــومُ

أم حبلها إذ تأتكَ اليـــومَ مـــصرومُ

أم هل كبيرٌ بكى لم يقـــضِ عَبرتـــهُ

إثر الأحبة يوم البينِ مـــشكـــَومُ[١١]

ومن طبيعة الذكرى ان تثير الحزن او الأسى، وذلك منطلق قرره النابغـــة الجعدي في قوله:

تـــذكرتُ والـــذكرى تُهَـــيجُ للفتـــى

ومن حاجة المحزون أنْ يتذكرا[١٢]

وقد عبر الشعراء عن هذا الحزن في الاغلب الاعم، بالبكاء وذرف الدموع، أفراغاً لهذا الشعور، وتنفيساً عنه، حتى غدت الوقفة الطللية مقرونة بالبكاء منهجاً فنياً تقليدياً موروثاً.

أو بكلمة أدق محاكاة لمن ((ابتدأ بذكر الـــديار والـــدمن والاثـــار وبكـــى وشكا))[١٣]. وذلك ما أعترف به امرؤ القيس في قوله:

عوجاً على الطلـــل المُحيـــل لأنّنـــا

نبكي الدّيار كما بكى ابن خـــذام[١٤]

ليغدو من خلال هذا الاعتراف ((أول من سهل الطريق اليه واعطاه النسق النهائي))[١٥]. ولا ادل على ذلك من أن ظاهرة البكاء نفسها تكاد تشكل ملمحاً مشتركاُ في المعاني التي أتى بها الشعراء في الوقفة الطللية...

وهو ماتمخض عنه استقراؤنا لطائفة غير قليلة من قصائد الشعراء المتقدمين والمتأخرين، المشهورين والمغمورين والمكثرين والمقلين.

وحسبنا في هذا الشأن أن نبتدي بديوان شعر امرئ القيس، ولا سيما معلقته بوصفها أو مراحل نظمه الشعر مع استقراء بقية قصائده الأخر وسنعمد الى انتقاء أبيات بعينها شكل فيه البكاء حالة وجدانية في اطار صورة فنية ونتجاوز غيرها، أو الاكتفاء بالاشارة اليها، اذا ما افتقدت الى جهد فني يشار اليه بالبنان!

خلاف بعض ابيات اللوحة نفسها، المتضمنة صورة فنية لمشاعر الحزن المقرونة بالبكاء. منها صورة الشاعر باكياً في إثر ارتحال الحبيبة التي ارمضها تذكره إياه كما في قوله:

كأني غُداةُ البينِ يومَ تحمَّلوا
لدى سَمُرات الحيُ ناقف ُحنظل[١٦]

فلم يكن استخدام الشاعر للفظتي ((سمرات الحي)) وهي الاشجار الشوكية في معناها المعجمي و((الحنظل)) وهو نبات مر المذاق في نطاق هذا المعنى ايضاً، وصفاً للمكان، او تشبيهاً ماجرى من دمعه لرحيل الحبيبة بما يسيل من عين ناقف الحنظل إنما قصد ذلك التلاؤم بين المكان ومشاعر الوداع – فأذا كانت الاشجار الشوكية تدل في معطيات رموزها على الجفاف والظمأ والجلد والحنظل في رمزه المعبر عن المرارة، والمذاق غيرالشهي فأنّ الوداع نفسه يتضمن في معانية المجازية كل ما يجعل النفس عطشى ومتجرعة مر العذاب لفراق الأحبة ومن هذا المنظور نطالع صورة اخرى مجتزاة من احد ابيات هذه اللوحة ايضاً قوامها هذه الكلمات المشحونة بعاطفة الحب:

ففاضتْ دموعُ العين منـــي صـــبابةً

على النحر حتى بلَ دمعيّ مِحملي[١٧]

فالمعنى الظاهري (المعجمي) للبيت لايشكل شيئاً ذا بال، وهو واضح فـــي ذهن القاصي والداني بيد أننا عندما ندقق النظر في لفظة (محملي) ضمن سياقها الشعري يتراءى لنا معنى أعمق من معناها المعجمي (حمالـــة الـــسيف)، أذ اراد الشاعر أن يومئ الى المتلقي أنه يبكي عشقاً ووجداً وهياماً، لاخوراً أو ضـــعفاً، فلم تكن غايته ابراز غزار الدموع ووصولها الى المحمل انما قصد السيف نفسه بوصفه رمزاً للشجاعة والفروسية والبطولة ليؤكد انه الفارس العاشـــق البـــاكي، وتلك هي القيمة الحقيقية للصورة في بعديها الفكري والفني.

ومن الصور التي تعاور الشعراء على رسمها في الوقفة الطلليـــة، تـــشبيه دموعهم بما يماثلها في الطبيعة من امطار منهمرة، أو مياه متدفقة من جداول،أو متسربة من مزادة، وذلك لتجسيم شدة حزنهم، وماذرفوه من دموع غزيزة حتـــى يؤثر في نفوس سامعيهم ويخلبوا البابهم، وهي صور تدل ايـــضاً علـــى مـــدى ماكانوا يودعونه في لوحاتهم من جهد فني.

ولعل أقدر الصور الشعرية في هذا الشأن مانطالعه في نونية امرئ القـــيس ولا سيما قولة:

لمن طللٌ ابصرته فـــشجاني كخطِّ زبور في عَسيبِ يمـــانِ

أمنْ ذكر نبهانيةٍ حلّ اهلهـــا بجزع الملا عيناك تبتـــدران

فدمعهما سكبٌ وســـحَ دِيمـــة ورشَ وتو كـــاف وتـــنهملان

كأنهمـــا مزادتـــا متعجـــل فريّان لمّا تُـــسلقا بـــدهان[١٨]

فالصورة التي رسمها الشاعر تقوم على تداعيات – ان جاز التعبير– بـــدأ تشكلها برؤية (طلل) افضت الى حزن وجب صب دموع شبه تواليها بـــضروب الامطار تارة وبـــ( مزادتي ومتعجل) اللتين فرغ من عملهما ولم تدهن مواضـــع

خرزهما ليكون ذلك اكثر لسيلانهما تارة اخرى، فالقرينة التي جمعت بين صورة العاشق وصاحب المزادتين – هي الحزن المعبر عنه بسيلان الدموع من عيني الاول، وسيلان الماء من الاخر وهنا تكمن قيمة التشبيه الذي بدا اثره واضحاً في تصوير المعنى، وامكاناته الفائقة في التعبير عن موقف أو تجربة وجدانية، ويضم ديوان الشعر نونية اخرى تكاد تماثل الاولى في التصوير الفني، فضلاً عن اقتراب بقية صور الشعراء مما أبدعه امرؤ القيس، ومما يقيم القناعة بذلك أن النابغة الذبياني هو الاخر يصور لنا مشاعر نفسه الحزينة ازاء ما احدث الدهر أو ذرى في منازل الأحبة، التي كان لها اثرها في سيلان دموعة وانصبابه. كانصباب الماء من قربة بالية! وحسبنا مانطالعه في قوله:

أسائلها وقد سفحتْ دموعي

كأنَ مغيضُهنَ غروب شنٍ[١٩]

ويقال الشيء نفسه عن (بشر بن خازم) الذي هو الاخر يرسم صورة قوامها تشبيه دموعة الجارية بالماء الذي يسيل من القربة البالية، وذلك في قوله:

ودمعي يوم ذاك غرب شن

بجانب شهمة ماتستريح[٢٠]

اما علقمة الفحل فرسم صورة قوامها تشبيه عينيه من كثرة دموعهما لسيلانهما بما يفيض من الدلو العظيمة تسرع بها ناقة، اذ يقول:

فالعين مني كانْ غرب تحط به

دهماء حاركها بالقتب محزوم[٢١]

وأرتاى زهير بن ابي سلمى أن تكون صورة غزارة دموعه في غربي ناقة ينضح عليها قد قتلت بالعمل حتى ذلت في سقيها النخل كما في قوله:

كأن عيني في غربي مقتلة

من النواضح تسقي جنة سحقا

تمطو الرشا وتجري فـــي ثنايتهـــا

من المحالة ثقبـــاً رائـــداً قلقـــا[٢٢]

ويعمد الحطيئة – لدى تأملة رسوم الديار– الى تشبيه دموعه بسيلان الماء من جانب الدلو حين تنزع من البئر المملوءة، والماء يفيض من جوانبها، وينحدر رشاش ابيض نحو الارض؛ وقد اودع هذه الصورة في هذه الابيات:

أمن رســـم دار مربـــع ومـــصيف

لعينيك من مـــاء الـــشؤون وكيـــف

رشاش كغربي هـــاجري كلاهمـــا

لـــــه داجـــــن بـــــالكرتين عليـــــف

تذكرت فيها الجهل حتـــى تبـــادرت

دموعي وأصحابي علي وقـــوف[٢٣]

ويبدو ان بكاء الشعراء لم يقتصر على ذكرى الحبيبةحسب، انما تعداه الى الاهل ايضاً، وذلك مايمكن ان نصطلح على تسميته – الوقفة الطللية غير الغزلية التي نرى بواعثها في ((حنين الشاعر الى أهله وانتمائه الـــيهم، والتعبيـــر عـــن شعوره بالحرمان من الوطن المكاني... وسط رحلة لا تستقر، وتنتمي حتى غـــدا البكاء على الطلل بكاء على الحياة نفسها))[٢٤]، وذلك مانتأمله في الصور ة التي رسمها (عبيد بن الابرص) وقد شبه مدامعه التي لاتجف بـــ جدول يسقي مزارع مخروب، وهو يقف عند اعتاب أطلال الاهل وتذكره إياهم، قائلاً:

تذكرت اهلي الـــصالحين بملحـــوب

فقلبـــــي علـــــيهم جـــــد مغلـــــوب

تذكرتهم مـــا إنّ تجـــف مـــدامعي

كأن جدول يسقي مزارع مخروب[٢٥]

وعلى غرارها الصورة التي رسمها بشامه بن الغدير، التي ارمضتها وقفته الطللية، يفصح عنها تشبيه دموعه بمياه نهر فياض تحولت جداول تسقي الزرع، اذ يقول:

فوقفت في دار الجميع وقد

جالت شؤون الرأس بالدمع

كعروض فياض على فلج

تجري جداوله على الزرع[٢٦]

ولا تختلف صورة لبيد العامري كثيراً عن صورة نظرائه الشعراء فهو ايضاً يعمد الى ابراز غزارة دموعه بتشبيهها بمياه تسقي الزرع كما في هذه الابيات:

وقفت بهن حتى قال صحبي

جزعت وليس ذلك بالنوال

اذا اروا بها زرعاً وقضباً

أمالوها على خور طوال[٢٧]

وما يمكن ان نخلص إليه من ظاهرة بكاء الشعراء على اطلال الاحبة والاهل، أن التناظر والتماثل قائم في المعاني والتراكيب والتشبيهات والصور، غير أنه من جهة ثانية أتاح لهم التدقيق فيها ان يحلوها ويكشفوها أتم كشف وجلاء، الى جانب براعتهم في اعادتها وصوغها صوغاً جديداً، فكان كفيلاً بان يبعد الملل والسأم في نفوس سامعيهم.

**الحزن على الموتى وبكاؤهم**

اذا كان فراق الاهل والأحبة بسب ارتحالهم من ديار الى اخرى مدعاة الى الوقوف عند اعتاب رسومهم الدارسة، وتذكرهم والحنين اليهم وبكائهم... فإن الشعراء رثوا وبكوا أيضاً من فارق الحياة وطواه الموت (حتف أنفه) أو

مصروعاً في ساحة الوغى: ليعبروا من خلال ذلك بالبكاء عن حزنهم وشقائهم وتعاستهم بمصابهم الجلل هذا... ويبدو ان بكاءهم تضمن في تضاعيفه سخطهم من الدهر، بعدما نسب اليه الوثنيون ((مايكرهون من فرقة او موت))[٢٨]. وتلك حقيقة يبقى القرآن الكريم أصدق شاهد عليها، فقد جاء على لسان المشاركين في قوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا۟ مَا هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهْرُ ﴾[٢٩]، فضلاً عن اشعارهم المفصحة عن هذا الزعم، [٣٠] اذ يقول ذو الاصبع العدواني:

اهلكنا الليل والنهار معاً

والدهر يعدو مصمماً جذعا[٣١]

كما غدا الدهر في زعمهم الداء والدواء أو العلة والمعلول، فمثلما أبكاهم، فقد بكوا عليه ايضاً، وذلك ما صرح به المرقش الاصغر في قوله:

نبكي على الدهر والدهر الذي

ابكاك فالدمع كالشن الهزيم[٣٢]

وما يهمنا في هذا المقام هو تتبع الصور الفنية التي شكل البكاء فيها بعداً فكرياً في رثاء الشعراء، ونواح الشواعر وندبهن، اذا اخذنا في الحسبان ان النسوة اشجى الناس قلوباً عند المصيبة، واشدهم جزعاً على هالك، لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة، وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء))[٣٣]. وهو رثاء اقرب مايكون الى بكاء ونواح وندب ((وكن يصنعن ذلك على القبر وفي مجالس القبيلة والمواسم العظام))،[٣٤] وقد يستغرق ذلك اياماً أو سنوات معدودات وقد كان لمظاهر حزن النسوة وبكائهن ونواحهن اثرها في تحريض ابناء القبيلة وتوثيبهم على الانتقام والثأر من القاتلين ! ويمكن ان نعد الخنساء ابرز شاعرة: ((استوفت كل صور الرثاء وتقاليده الموروثة))[٣٥]، ولا سيما مراثيها في اخويها( معاوية وصخر) التي غلب عليها البكاء، في مطالع قصائدها بخاصة وفي تضاعيفها – بوجه عام– وذلك ما تمخض عن استقرائنا

لديوان الشاعرة، اذ كانت تستهل بعض افتتاحيات قصائدها بـ ((ياعين جودي))[٣٦]، اما بقيتها فكانت تتقاسمها لفظتا (البكاء والعين) في عبارات ذات اختلاف يسير بينها، وهي بحسب تعاقبها ((ياعين مالك، وما بال عينيك، أعين الا فابكي، بكت عيني، ابكي لصخر اهاج لك الدموع، ابكي عميد الابطحين، الا ياعين فأنهمري، قذى بعينيك، اعيني هلا تبكيان، ياعين فيضي، عين فابكي، الا ابكي على صخر، ياعين ابكي، الا ياعين ويحك، الا ما لعينيك لاتهجع، هريقي من دموعك، مابال عينيك))[٣٧].

وتبدو السمات المشتركة في بكائيات الخنساء انها تقوم على ابراز المعاني بصيغة مباشرة، مع اضفاء اللمحة الفنية المتشكلة في ــ الأغلب الاعم ــ باحدى ادوات التشبيه من ذلك تصويرها جريان الدمع من العِين بالماء الجاري يتخذ سبيله في مجراه، كما في قولها:

يا عين جودي بدمع منك مدرار

جهد العويل كماء الجدول الجاري[٣٨]

او تصويرها الدمع المسكوب من العين باللؤلؤ المنثور صفوفاً في سماط يرسل بريقاً:

يا عين جودي بدمع منك مسكوب

كلؤلؤ جال في الاسماط مثقوب[٣٩]

او تشبيه الدمع المنحدر على الخد بالدر المتدحرج:

يا عين جودي بدمع غير منزور

مثل الجمان على الخدين محدور[٤٠]

ويمكن ان تشكل من تلك المطالع ملامح لوحة فنية قد تصيح تسميتها بـ(لوحة البكاء والندب والنواح) ونعزو الى الخنساء الريادة في بلورتها من

الناحيتين الفكرية والفنية على السواء بعد ان غدت ظاهرة في معظم ما جادت به قريحتها الشعرية[٤١].

وعندما نلتفت الى مراثي الشعراء، تتأكد لناحقيقة ان ظاهرة البكاء في تضاعيفها تشكل استثناء، وذلك بسبب ان الرجل (الشاعر) كان يتجلد في مصابه،ويعبر عن احزانه بأساليب شتى من جهة، ومن جهة اخرى، ان رثاء الشعراء للفرسان القتلى، وصف بأنه في معظمه (تهديد للقاتل وعزم على الانتقام منه، اكثر مما هو بكاء على القتيل)[٤٢] بيد ان الشعراء لجأوا الى صيغة تعبيرية تفصح عن حزنهم ورغبتهم في البكاء بأسلوب غير مباشر من ذلك اعتماد بعضهم ظاهرة الحوار الشعري مع المرأة التي تبدو محرضة على البكاء نحو ما نطالعه في مرثية (دريد بن الصمة) الرائية لاخيه (عبد الله)، المتضمنة محاورة مع امرأتة، وهي تعرض عليه البكاء على اخيه، واجابته لها انه يستحق البكاء، وان كان قدجبل على الصبر مع تساؤله الى من يصرف البكاء، ايبكي اخاه او قتيل ابي بكر، وذلك ما نتأمله في هذين البيتين:

تقول الا تبكي اخاك وقد أرى

مكان البكا لكن بنيت على الصبر

فقلت أعبد الله أبكي أم الذي

له الجدث الاعلى قتيل ابي بكر[٤٣]

وفي محاورة اخرى، نجد سخرية الشاعر (حزاز بن عمرو) من بكاء أمرأته على البكر الشاب من الابل، جهلاً منها، وحضه إياها على البكاء بالدموع الغزار على الفرسان المصروعين، ليعبر من خلالها عن حزنة ازاءهم وبكائه الضمني عليهم فنطالع في هذا الشأن قوله:

تبكي على بكر شربت به

سفها تبكيها على بكر

هلا علـــى زيـــد الفـــوارس زيـــــ

ـــد اللات او هـــلاّ علـــى عمـــرو

تبكـــــين لارفـــــات دموعـــــك او

هلاّ على ســـلفي بنـــي نـــصر (٤٤)

ولعل تصوير الشاعر مظاهر حزن النسوة مقروناً بآهاتهن واناتهم وعـــويلهن ودموعهن، افراغ لما كان يجيش في نفسه من حزن، ورغبة في مشاركته عزائهن، ولولا الحياء الذي يحول دون ذلك فيكتفي بالتعبير عنها في فنه الشعري.

من ذلك مانطالعه في نونية المهلهل بن ربيعة التغلبي في رثا كليب، وقـــد احتوتها صورتان احداهما (بصرية)، تبدو فيها النسوة ممزقات ثيابهن، نـــاثرات شعورهن، لاطمات الخدود، والاخرى (سمعية) نتلمس من خلالها النواح والعويل والبكاء المنطلق من اجوافهن كما في هذه الابيات:

فخرجن حين ثوى كليب حسراً

مـــــــستيقنات بعـــــده بهـــــوان

فترى الكواعب كالظبـــاء عـــواطلاً

إذ حـــان مـــصرعه مـــن الاكفـــان

يخمشن من أدم الخـــدود حواســـرا

مـــن بعـــده ويعـــدن بالازمـــان

متـــسلبات نكـــدهن وقـــد روى

اجـــوافهن بحرقـــة وروانـــي(٤٥)

وقد صور لنا ان مصرعه ابكى في تعبير مجازي حتى ((بيض الصفائح)) و((القنا)) و((الخيل)) ولم يتمالك نفسه ازاء ذلك كله الا ان يبكيـــه هـــو ايـــضاً، ويشرك صارمه وسنانه في هذا البكاء ايضاً، اذ يقول:

فلأبكـــين عليـــه حتـــى لابكـــا

وليبكينـــه صـــارمي وســـناني[٤٦]

ونظيرهذه الصورة، مانطالعه في رائية( الربيع بن زياد العبسي) التي يرثي فيها( مالك بن زهير)، ولا سيما قوله:

من كان مـــسروراً بمقتـــل مالـــك

فليـــأت نـــسوتنا بوجـــه نهـــار

يجـــد النـــساء حواســـراً يندبنـــه

يلطمـــن اوجههـــن بالاســـحار

يضربن حر وجوههن علـــى فتـــى

عف الـــشمائل طيـــب الاخبـــار[٤٧]

ورائية لبيد العامري، التي هي الاخرى تصور لنـــا شـــعائر النـــسوة فـــي الحزن، كما في قوله:

فَلَـــمْ ار يومـــاً اكثـــر باكيـــاً

وحـــسناء عـــن طـــرف مجـــور

تبل خموش الوجـــه كـــل كريمـــة

عوان وبكر تحت قـــر مخـــدر[٤٨]

وفي بعض صور الرثاء يقترن البكاء باحتلاب صور الاستسقاء، ولا تفسر هذه لظاهرة من باب تشبيه الشعراء بانهمار الدموع بالامطـــار، للتعبيـــر عـــن مشاعر الحزن في اطار مادي محسوي فقط، انما تتضمن بعـــداً اســـطورياً، اذا اخذنا في الحسبان المعتقد الجاهلي الزاعم ان (الهة السماء او المطر) تـــشاطرهم الاحزان على مصرع كل ذي شأن، ولاسيما الابطال الذين كان ينظر اليهم، انهم من سلالة الالهة، او تجسيدات لقوى خارقة، وما اضفاء صفات التالية والتقـــديس عليهم، واقامة الشعائر والطقوس على قبورهم، الا دليل علـــى امـــتلاك البطـــل

صفات يرتفع بها عمن حوله من الناس الاعتياديين وتحوله رمزاً مقدساً تحف به الاساطير[٤٩] وهكذا يكون مطر السماء (حزناً وبكاء) في بعده المعنوي او الغيبي وظواهر الكسوف والخسوف وغيرها رد فعل لغضب الالهة... والصور التي رسمتها الخنساء في رثاء صخر قد تكون مستوفية لهذه المعتقدات التي تضرب بجذورها في اعماق الدهور الغابرة كما في قولها:

يا عين جودي بالدموع

على الفتى القَرْمِ الأَغَرْ

فالشمس كاسفة لمهلكة

وما اتسق القمر[٥٠]

وتكاد صور الاستسقاء مع صور البكاء تأخذ نمطاً تقليدياً عند اعتاب الاطلال والقبور، مع تناظر في التعابير المكررة، والتشبيهات المماثلة، في دلالة عميقة ابعد من الدلالة الحسية القريبة، لانها بمثابة الطقوس او الشعائر التي تصدر عن وحدة التفكير، ووحدة الحس، وعن روح المجتمع وقيمه الفنيه[٥١].

واكتفى بعض الشعراء في وصيته،، أن ينعت او يندب أو يؤبن أو يرثى وهي الفاظ اربعة – في استقراء احد الباحثين– مترادفة في معانيها الدالة على ((اعلان مشاعر الحزن والبكاء))[٥٢]، كما في وصية طرفة بن العبد، اذ يقول:

فإن مت فأنعيني بما أنا اهله

وشقي علي الجيب يا ابنة معبد[٥٣]

وهناك من الشعراء من قرن رثاءه لقومه بالبكاء أو بمعنى ادق كان البكاء هو لغة الرثاء ومفرداته، وصور الحزن المعنوي في ابعادها المحسوسة، وذلك مانتلمسه في بعض شعر امرئ القيس الذي كان ينشد من عينه ان تصب الدمع صباً لتريح قلباً مهموماً من صور مصرع ملوك كندة التي كانت باعثاً لذلك البكاء لا الرثاء فحسب اذ يقول:

الا يـــاعين بكـــي لـــي شـــنينا

وبكـــي لـــي الملـــوك الـــذاهبينا

ملوكاً من بني حجـــر بـــن عمـــرو

يـــــساقون العـــــشية يقتلونـــــا

فلـــم تغـــسل جمـــاجمهم بغـــسل

ولكـــــن بالـــــدماء مرملينـــــا

تظـــل الطيـــر عاكفـــة علـــيهم

وتنتـــزع الحواجـــب والعيونـــا[٥٤]

ونجد شعراء اخرين يدعون الناس الى البكاء وذرف الدموع عند موت او مصرع ذي شأن، أظهار لرزء المصيبة، وعظم الخطب كدعوة أوس بن حجر لدى رثائه فضالة بن كلدة اهل مجالس الشرب من الفتيان للبكاء، في قوله:

ليبكـــك الـــشرب والمدامـــة والـــــ

فتيـــان طـــراً وطـــامع طمعـــا[٥٥]

ونظير هذه الدعوة، قول لبيد في رثاء النعمان بن المنذر:

ليبك على النعمـــان شـــرب وقينـــة

ومختبطات كالـــسعالي أرامـــل[٥٦]

ولا نغفل موضوع (رثاء النفس) او (البكاء عليها)،لدى معاناة الشاعر مـــن وطأة الاحزان والهموم والاكتئاب، تارة أو الاحساس بدنو الاجل ومفارقة الحيـــاة تارة اخرى، ويعمد بعض الشعراء الى تصوير تخيلي للطقوس التي تمارس بعـــد موتهم، يتصدرها بكاء النساء ونوائحهن من ذلك ما نطالعه في رائيـــة (الافـــوه الاودي) التي رثا فيها نفسه قائلاً:

الا عللاني وأعلمـــا أننـــي غـــرو

وماخلت يشفيني الشقاق ولا الحـــذر

فنائحـــة تبكـــي وللنـــوح درســـه

وامر لها يبـــدو وامـــر لـــه يـــسر

ومنهن من شقق الخمـــش وجههـــا

مسلبة قد مس احـــشاءها العبـــر[٥٧]

ولم يكن الشاعر الجاهلي يهتم باظهار حزنه وجزعه، على فـــراق الـــدنيا، وانما كان يهتم بأظهار مكانته أو منزلته المفصح عنها حـــزن اهلـــه وعـــشيرته واصحابه وبكاؤهم عليه... كما يقول السموال:

ياليت شعري حـــين انـــدب هالكـــاً

مـــــاذا تـــــؤبنني بـــــه انـــــواحي

ايقلـــــن لاتبعـــــد فـــــرب كريهـــــةٍ

فرجتهـــــا بـــــشجاعة وســـــماح[٥٨]

**بكاء المشيب...**

كان الاحساس بادبار الشباب، واقبال الشيخوخة، وما سيتبعها من ضـــعف وسقم وتهافت، باعثاً على تفكير المرء بجريان الزمن، وتناقص الاعمار ! وقـــد ولد هذا الاحساس، وذلك التفكير شعوراً لدى (المشيب أو الداخل في حد الشيب) يغلب عليه الحزن والاسى، اثر وعي بمفارقتـــه (لهـــو الـــصبا، ومتـــع الحيـــاة وبهجتها)... وحين نمضي لادراك هذا الشعور ادراكاً حسياً، في نتـــاج بعـــض الشعراء، فسنجد ان تعبيرهم عنه يتمحور في صور فنيـــة ذات ابعـــاد نفـــسية، وقوامها كلمات مشحونه بمكنون النفس الانسانية، ومعاناتها وحـــسراتها ولهفتهـــا وهمومها، وتحدد نظرتهم (التشاؤمية) الى الكون والحياة والموت والناس والمرأة والكهولة في الاغلب الاعم وحسبنا ان تكون حالة (البكاء) احـــدى قـــرائن ذلـــك الحزن على الشباب والجزع من الشيب... بعد ان وضعنا نصب اعيننا الحقيقـــة التي تقول ((أن العرب مابكت على شيء مابكت على الشباب))[٥٩]، وأن كان هذا

البكاء يشكل استثناء، لدى الرجال بعامة لالتفاتهم الى افراغ احـــزانهم بمظـــاهر شتى، دون تصريح بالبكاء مباشرة ! ومن هنا فأننا سنظفر بتجـــارب شـــعورية بكائية –ان جاز التعبير– عند طائفة محدودة من الشعراء لعل اميـــة بـــن ابـــي الصلت واحد من هولاء الذين عانو من اعياء الشيخوخة، وكابدوا الهموم وبكـــوا فراق لهو لحياة، وقرنوا الموت بالهرم، اذ يقول:

باتت همـــومي تـــسري طوارقهـــا

اكـــف عينـــي والـــدمع ســـابقها

اقترب الوعد والقلـــوب الـــى الـــــ

لهـــو وحـــب الحيـــاة ســـائقها

من لم يمت غبطـــة يمـــت هرمـــاً

للموت كـــأس والمـــرء ذائقهـــا[٦٠]

ويبدو ان الشيب الذ ي لاح في رأس هذا الشاعر وذاك كفيلاً لتأمله المأساوي لاثر الزمن في تحول المرأة عنه، واعراضها عن سمات الشيخوخة التي اســـرعت اليه وان ايقن ان بكاءه لا طائل منه لانه لا يرد حبيباً ولايجدي على صاحبه بخير، وهو شيخ كبير!! وذلك ما نتأمله في تجربة عبيد بن الابرص القائل:

بل مـــا بكـــاء الـــشيخ فـــي دمنـــةٍ

وقـــد عـــلاه الوضـــح الـــشامل[٦١]

والاعشى وهو يقول:

مـــا بكـــاء الكبيـــر بـــالاطلال

وســـؤالي فهـــل تـــرد ســـؤالي[٦٢]

ويبدو ان المشيب في صراع دائم مع النفس فهو تارة يعمـــد الـــى ايقـــاظ عاطفة الحب والشوق والحنين الى ماضٍ يتخلله الحزن والبكاء، وتـــارة اخـــرى

يسخر من تشبثه بعهد الشباب الاول، وقد يجد في الجهل عذراً يتكـــئ عليـــه، او مسوغاً لمعاناته، ولنا ان نطالع مثل هذا التصور في قول بشر بن ابي حازم:

فلمـــا أدبـــروا ذرفـــت دمـــوعي

وجهل من ذوي الشيب البكـــاء[٦٣]

**مكابدات انسانية باعثة على البكاء**

ولم يقتصر البكاء على ما استعرضناه، اذ نقرأ نصوصاً اخـــرى تـــضمنت ابعادها الفكرية حالات حزن مقرونة ببكاء ايقضها الشعور النفسي الـــذي انتـــاب الشاعر في موقف آني اتي علي خاطره، او بكلمة اخرى لم يجد بداً من البكـــاء للتعبير عما يكابده، فها (علباء بن ارقم) يجهش بالبكاء لـــدى مفارقتـــه الحبيبـــة (تماضر)، والتحاقها بقومه، بعد ان تأججت في نفسه مشاعر الحنـــين والـــشوق واللهفة لرؤيتها واللقاء بها مجدداً، مجسماً لنا ذلك بأنهمار دموعه وهي تصب من عين كأنها كحلت بحب قرنفل أو سنبل، قائلاً:

حلـــت تماضـــر غربـــة فاحتلـــت

فلجـــأ وأهلـــك بـــاللوى فأنحلـــت

وكأنما فـــي العـــين حـــب قرنفـــل

أو سنبلاً كحلت بـــه فانهملـــت[٦٤]

وقد يرسم لنا الشاعر مكابدات الغير ومعاناتهم المجـــسمة بالبكـــاء وذرف الدموع، على نحو ما نطالعه في الصورة التي نقلها امرؤ القيس لمشاعر صلحبه المرافق له في رحلته الى (القيصر) المفعمـــة بـــالحنين والـــشوق الـــى الاهـــل والعشيرة، وقد أججها مفارقة لهم، وبعد دربه عنهم، كما في قوله:

بكى صاحبى لما رأى الدرب دونه

وايقـــن انـــا لاحقـــان بقيـــصر

فقلـــت لـــه لاتبـــك عينيـــك إنمـــا

تحاول ملكاً او نمـــوت فنعـــذرا[٦٥]

ونظير ذلك الصورة التي رسمها الشاعر (صخر بن عمرو بن الشريد) لامرأته (سليمى) التي لم تكن دموعها تجف على حاله الذي لا هو بالحي فيرجى ولا بالميت فينسى، فشق ذلك عليه، فقال فيها:

أرى ام صخر ماتجف دموعها

وملت سليمى مضجعي ومكاني

وماكنت اخشى ان اكون جنازة

عليك ومن يغتر بالحدثان

فأي امرئ ساوى بأم حليلة

فلآ عاش الا في شقا وهوان[٦٦]

وهذا (النمر بن تولب) ينقل مشاعر زوجته الحزينة المفصح عنها بكاؤها وجزعها من اسرافه واهلاكه ماله اثر تضيفه فتية، وعقره لهم اربع قلائص، وشرائه لهم زق خمر، وقد لامها على موقفها ذلك في قوله:

قامت تبكي أن سبأت لفتيةٍ

زقاً وجابية بعود مقطع

لاتجزعي ان منفساً اهلكته

واذا هلكت فعند ذلك فاجزعي[٦٧]

وما نود ان نخلص اليه ان البكاء افصاح عن العاطفة الانسانية المكنونة في اعماق النفس، وهو ايضاً احدى القرائن التي يتميز بها البشر عن غيرهم من الكائنات الحية.

ومما لاشك فيه ان البكاء لايحصل دون بواعث او مؤثرات تستجيب لها النفس الانسانية، ولا تتجسم الا في ذرف الدموع لتعبر عن حالة الحزن التي تتملك المرء في مواقف بعينها في الاغلب الاعم. ولما كان الشاعر انساناً مرهف الحس، ورقيق العاطفة، وذا خيال جامح، فقد غدا الاقدر في التعبير عما يكابده

من الام ومعاناة، وغدا حزنه وبكاؤه تتويجاً لها، لافي ابعادها الفكرية حسب، انما في صياغتها الفنية وصورها الشعرية مفصحة عن مدى ماكان يودعه قـــصيدته من جهد فني ذي حظوظ من الجمال الذي بخلب الالباب، او يترك في نفس متلقيه المتعة والفائدة والتأثير او الاستجابة او التعاطف.ولما شكلت هذه البكائيات – ان جاز التعبير– ظاهرة مطرودة وشبه مطردة في نتاج الشعراء، فقد شـــجعنا ذلـــك على ايلائها اهتماماً في هذا البحث، مع رجاء ان يكون قـــد اوفـــى حقهـــا – أي البكائيات – من الاستقصاء والتتبع في المحاور التي ارتأيناها.

**هوامش البحث**

(١) لسان العرب، لابن منظور، دار صادر – بيروت ١٩٥٦: بكي.

(٢) المصدر نفسه: بكى.

(٣) ديوان الهذليين، شعر المتنخل الهذلي، القاهرة، ١٩٦٥: ٣٢/٢.

(٤) ديوان الخنساء تحقيق كرم البستاني، دار صادر– بيروت ١٩٦٣: ص١١٩.

(٥) لسان العرب: بكي (والشعر دون عزو).

(٦) المصدر نفسه: بكى.

(٧) العصر الجاهلي: د. شوقي ضيف، دارالمعارف بمصر، ط العاشرة ١٩٨٢: ص١٩٠.

(٨) تاريخ الادب العربي: – قبل الاسلام– نوري القيسي وزميلاه، بغداد ١٩٧٩: ص٢٠٥.

(٩) العصر الجاهلي: ص١٩١.

(١٠) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق احمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٨٢: ٧٤/١.

(١١) ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، حلب ١٩٦٩: ص٥٠.

(١٢) شعر النابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح، دمشق ١٩٦٤: ص١٠.

(١٣) الشعر والشعراء: ١/ ٧٤.

(١٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم: دار لمعارف بمصر ١٩٦٤/ ق١٥/١١٤.

(١٥) العصر الجاهلي: ص٢٦٠.

(١٦) ديوان امرئ القيس: ق١/ ص٩.

(١٧) المصدر نفسه: ق١/ص٩.

(١٨) المصدر نفسه: ق٨/ص٨٨.

(١٩) شعر النابغة الذبياني تحقيق محمد ابو الفضل ابـــراهيم، مـــصر ١٩٨٥ ٢٣/ ص١٢٥.

(٢٠) ديوان بشر بن ابي خازم، تحقيق عزة حـــسن، دمـــشق ١٩٦٠: ق١١/ ص٤٩.

(٢١) ديوان علقمة الفحل: ص٥٣.

(٢٢) شرح ديوان زهير بن ابي سلمى، دار الكتب، القاهرة. ١٩٥٠ ص٣٧-٣٨.

(٢٣) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طـــه، القـــاهرة ط الاولـــى ١٩٨٧: ق٢٧/ص١٦٦.

(٢٤) تاريخ الادب العربي – قبل الاسلام –: ص١٦٨-١٦٩.

(٢٥) ديوان عبيد بن الابرص، تحقيق حسين نصار، مصر. ط الاولى ١٩٥٧: ق٨/ ص٢٤-٢٥.

(٢٦) شعر بشامة بن الغدير، جمع وتحقيق عبد القادر عبـــد الجليـــل، مجلـــة المورد المجلد السادس، العدد الاول، بغداد ١٩٧١: ص١٢٦.

(٢٧) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. احسان عباس، الكويـــت ١٩٦٢: ص٧٣ -٧٤.

(٢٨) الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد اللطيف جياووك، بغداد ١٩٧٧: ص٩١.

(٢٩) الجاثية: الآية ٢٤.

(٣٠) الحياة والموت في الشعر الجاهلي: ص٨٩.

(٣١) ديوان ذي الاصبع العدواني، تحقيق عبد الوهاب، العدواني ومحمد فائق الدليمي، الموصل ١٩٧٣: ق١٩/ص٥٥.

(٣٢) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق احمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون: مصر ١٩٦٤: ق٥٨/ ص٢٤٩.

(٣٣) العمدة/ ابن رشيق، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤/ ١٩٧٢ ٢/ ص١٥٣.

(٣٤) العصر الجاهلي: ص٢٠٧.

(٣٥) المصدر نفسه: ص٢٠٧.

(٣٦) دراسات في الادب الجاهلي، د.عادل البياتي، المغرب- الدار البيضاء ١٩٨٦: ص١٧١.

(٣٧) ينظر ديوان الخنساء: ١٤، ٢٤، ٢١، ٣٠، ٣٥، ٦٣، ٦٥، ٦٧، ٦٨، ٧٥، ٧٨، ١٠٥، ١٠٩، ١١٣، ١٣٤.

(٣٨) ينظر المصدر نفسه: ٧، ١٣، ١٦، ٢٠، ٣١، ٣٤، ٣٨.
٤٣، ٤٥، ٥١، ٥٨، ٦١، ٨٠، ٨٩، ٩٣، ٩٨، ١٠٣، ١٠٦، ١١٠، ١١١، ١١٦، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٣٦، ١٣٩،

(٣٩) المصدر نفسه: ص٧٥.

(٤٠) المصدر نفسه: ص١٤.

(٤١) المصدر نفسه: ص٦٧.

(٤٢) الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الاسلام، بشرى الخطيب، بغداد ١٩٧٧: ص٣.

(٤٣) حماسة ابي تمام، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبد القادر سعيد رؤوف د.ت ١/٣٤٠.

(٤٤) المصدر نفسه: ٤١٨/١.

(٤٥) المهلهل بن ربيعة التغلبي، حياته وشعره. نافع منجل، رسالة ماجستير، اداب المستنصرية، ١٩٨٦، ق٥٥/ ص٣٤٢.

(٤٦) المصدر نفسه: ق٥٥/ص٣٤٥.

(٤٧) حماسة ابي تمام، شرح التبريزي: ١/ ٤١٣.

(٤٨) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري: ص٥٢.

(٤٩) ينظر: الاسطورة في الشعر العربي – قبل الاسلام. د. احمد اسماعيل النعيمي، مصر ١٩٩٥:ص١٢٥ ومابعدها.

(٥٠) ديوان الخنساء: ص٦٣.

(٥١) ينظر: المطر في الشعر الجاهلي، انور ابو سويلم، بيروت١٩٨٧: ص١١٣ ومابعدها.

(٥٢) الرثاء في الشعر الجاهلي، وصدر الاسلام: ص٢٩.

(٥٣) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق علي الجندي: ق٦٢/٤.

(٥٤) ديوان امرئ القيس: ق٣٧، ص٣٠٠.

(٥٥) ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم،بيروت ١٩٦٠: ق٢٦ ص ٥٥.

(٥٦) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري: ص٢٥٧.

(٥٧) الطرائف الادبية، تحقيق عبد العزيز الميمنين، بيروت ١٩٣٧: ص١٢.

(٥٨) ديوان السموال بن عادياء: تحقيق عيسى سابا. بيروت: ص١٦.

(٥٩) المستطرف من كل مستظرف، الابشهيي، بيروت، د.ت:٢/ص٦.

(٦٠) امية بن ابي الصلت. حياته وشعره. دراسة وتحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي، بغداد ١٩٧٥: ق٦٨/ ص٢٣٧.

(٦١) ديوان عبيد بن الابرص الاسدي: ق٢٩/ص٩٨.

(٦٢) ديوان الاعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مصر ١٩٥١، ق١/ص١٠.

(٦٣) ديوان بشر بن ابي خازم الاسدي: ق١/ص٢.

(٦٤) الاصمعيات، الاصمعي، تحقيق احمد محمد شاكر، وعبد السلام هـــارون مصر، ط الرابعة ١٩٧٦: ق٥٦/ص١٦١.

(٦٥) ديوان امري القيس: ق٤/ ص٦٥-٦٦.

(٦٦) الاصمعيات: ق٤٧/ ص١٤٦.

(٦٧) شعر النمر بن تولب، صنعة د.نوري القيسي، بغداد ١٩٦٩١٠: ص٧٢.

# الفصل الرابع

## العاب الأطفال في تراث العرب الشعري

- من هو الطفل...؟
- عوالم الطفل عبر التاريخ...
- العاب الفروسية...
- العاب مختلفة: المفايلة، الطبن، المقلى، الزلف، الرهدان، العرعرة، الزحلوقة، الحدبدبى، الخرارة، العروسة. الحوالس، الطريدة.

**من هو الطفل...؟**

ابتداء لابد من تأكيد حقيقة جوهرية هي أنّ تحديد مواصفات الطفل، تضمنه التنزيل العزيز في اربع آيات بينات، اثنتان منها، اكدتا أن الطفل هو محصلة اطوار خلق الله –جلّ وعزّ– للانسان قبل خروجه من رحم امه، وذلك ما نتلمسه في قوله تعالى: ﴿وَنُقِرُّ فِي ٱلْأَرْحَامِ مَا نَشَآءُ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلًا﴾ [الحج: الآية ٥].

أما الايتان الاخريان، فنستشف من نصهما أن بلوغ الحُلُمِ هو الحد الفاصل بين عالم الطفولة وعالم الكبار من جهة،او اولئك الاطفال الذين لم يطلعوا على (عَوْرَاتِ النِّسَاء) للجماع، من جهة اخرى، وذلك في قوله تعالى: ﴿أَوِ ٱلطِّفْلِ ٱلَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُواْ عَلَىٰ عَوْرَٰتِ ٱلنِّسَآءِ﴾ [النور: الآية ٣١]. وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا بَلَغَ ٱلْأَطْفَٰلُ مِنكُمُ ٱلْحُلُمَ فَلْيَسْتَـْٔذِنُواْ كَمَا ٱسْتَـْٔذَنَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ﴾ [النور: الآية ٥٩].

ويبدو أن علماء النفس المسلمين، استلهموا مضامين هذه الايات البينات، ليحددوا مواصفات الطفل وأمتداد عمره الزمني، وابعاد شخصيته، المودعة –بايجاز واف– في الرأي القائل: ((إن الطفل هوذلك الكائن البشري الذي لم يصل الى سن البلوغ الجسمي والعقلي والانفعالي، ولما يزل في دور التذبذب والتغيير، حتى يبلغ حالة الثبات او النضج، المبتدئة في السن السادسة عشرة، او الثامنة عشرة، في الاغلب الاعم))[1].

واتماماً للفائدة، نطالع ما امدتنا به معجمات اللغة بشأن مفهوم الطفل، اذ نقرأ في بعضها مانصه:

«الطفل: البنان الرخص، والرخص الناعم، وغلام طفل إذا كان رخص القدمين واليدين[2]. والطفل والطفلة: الصغيران[3]، والطفل: الصغير من كل

شيء بيّن الطفل والطفالة والطفولة والطفولية... والجمع اطفال[٤]. وممن أومأ إلى هذا المعنى الشاعر أبو كبير الهذلي في قوله:

أَزهيرُ إنْ يُصبِحْ أَبُكَ مُقَصِّراً طِفْلاً يَنُوءُ إذا مَشىَ للكلكل[٥]

أراد أنه يقصر عما كان عليه ويضعف من الكبر، ويرجع الى حد الصبا والطفولة، وفي معنى الطفل ودلالته على الصغير أيضاً قال أبو ذؤيب الهذلي:

ثلاثاً فلما استُجيلَ الْجهـا مُ واستجمَعَ الطَّفْلُ منه رُشوحَا[٦]

عني بالطفل هنا السحاب الصغار، أي جمعتها الريح وضمتها، واستعار لها الوشوح حين جعلها طفلاً... وفي المعنى نفسه استعمله (صخر الغي) في الوعل قائلاً:

بها كان طِفْلاً ثم أَسْدَسَ فَاسْتَوى فأصْبَحَ لِهْماً في لُهُومِ فَراهِب[٧]

والطفل الصغير من أولاد الناس والدواب، فيقال: أطفلت المرأة والنعم، كان معها ولد طفل[٨]، وذلك ماتضمنه قول لبيد العامري في معلقته:

فَعَلاَ فُرُوعُ الأيْهُقَانِ وأطْفَلَتْ بالجَلْهَتَينِ ظِبَاؤُهَاونَعَامُهَـا[٩]

ومن ذلك المطفل والمطافل والمطافيل: ذات الطفل من الانسان والوحش معها طفلها...[١٠].

يستنتج من هذه المعاني أنّ الطفل: هو ذلك الصغير من كل شيء: عمراً ووزناً وحجماً ومؤهلاً وتفكيراً وسلوكاً وقدرات بدلالة بنانه الرخص أو الناعم.

ويبدو أنّ مفردة الطفل تكاد تستغرق بقية المفردات الأخر الدالة على كل من لم يبلغ الحلم، من ذلك مفردة (الصبي) الذي يدعى طفلاً حين يسقط من بطن أمه إلى أن يحتلم[١١] والصِّبا: الصغر في السن... والجمع صِبية وصِبيان في المشهور[١٢]. والصبي مرادف للغلام في جانب، إذا أخذنا في الحسبان أنّ الغلام: «هو من حين يولد الى ان يشيب»[١٣]. ولما كانت العرب تقول «للكهل غلام نجيب»[١٤]، وهو فاش في كلامهم آنذاك، أدركنا أنّ مفردة (الغلام) تتسع لتتجاوز

دلالة الطفولة. أمّا الحدث فقد جاء في المعجمات: «شابٌّ حدثٌ: فَتِيٌّ السِّن، ورجل حدث السّن وحديثها: بيِّن الحداثة والحُدُوثة، أي شاب[١٥]، ويقال: هؤلاء غلمان حُدثان أي احداث، والانثى حَدَثَة[١٦]... وذلك يدل على أنّ الحدث نهاية الطفولة وبداية النضج؛ مما يتوافق مع دلالة مفردة (الناشئ) من حيث انه – أي الناشئ– فُويق المحتلم»[١٧].

وكذلك شأن دلالة مفردة (الفتى والفتية): أي الشاب والشابة، والجمع فتيان وفتية وفتوة...[١٨]. ومما يؤكد حقيقة أنّ الفتى يتجاوز عهد الطفولة قول بعضهم: «ليس الفتى بمعنى الشاب والحدث حسب، انما هو بمعنى (الكامل) الجزْل من الرجال»[١٩]. وحول هذا المعنى يقول أحد الشعراء:

إنَّ الفَتَى حَمَّالُ كُلَ مُلمَّةٍ  لَيْسَ الْفَتَى بِمُنَعَّمِ الشُبَّانِ[٢٠]

أمّا الولد فهو الوليد الصبي حين يولد، والولد أيضاً: اسم الواحد والكثير والذكر والأنثى[٢١]. وقال بعضهم: «وهو للذكر دون الانثى»[٢٢]. وقيل أيضاً: ميلاد الرجل: اسم الوقت الذي ولد فيه[٢٣]. وهذه المعاني للفظة (الولد) تقتصر عن مفهوم الطفل، وذلك لاشتقاق التسمية من الولادة حصراً.

ويتضح مما تقدّم أنّ (الطفل) هو أكثر استغراقاً لكل المعاني ذات الصلة بتلك الكائنات الإنسانية التي لم تبلغ الحلم أو النضج أو الثبات على وجه التحديد أو الحصر. وذلك ما يسوّغ لنا الاتكاء على لفظة (الطفل) عنواناً لهذه الدراسة، فعلاً فضلاً عن كونها أكثر شيوعاً وتداولاً في العصر الحديث من غيرها، ولاسيما مسميات الصبي أو الصبيان الشائعة قديماً... قبل التطرق إلى عوالم الطفل عامة وألعابه الشعبية خاصة، ليكتمل طرفا المعادلة (البحث) إن جاز التعبير.

**عوالم الطفل عبر التاريخ:**

يستنبط من الآثار والحفريات والنقوش والرقم الطينية والرسوم المكتشفة من جهة، والحكايات والأشعار والأمثال والأقوال والكتابات المودعة في المظان

التاريخية والأدبية وغيرها من جهة أخرى، أنّ الطفل في العصور التاريخية، ولاسيما المتأخرة منها وإلى عهد شبه قريب، كان يخلق عالمه البهيج بنفسه، ستمداً عناصره وتشكيله من مادة الطبيعة التي يحيا بظلها... فالتراب والرمال والحصى والأحجار والعظام والجلود والحبال وأغصان الأشجار والحيوانات وغيرها، هي أبرز مقتنياته وأدواته في اللعب والتسلية والنشاط ولا سيما حين كان يحولها بوعي فطري منه إلى أشياء نابضة بالحيوية وغنية بالأفكار والمعاني والصور، بما يلائم ذهنه وذوقه ومفاهيمه وتطلعاته وقدرته على الاستيعاب، وبما يحقق له ذلك ايضاً المتعة والفائدة والتسلية... وبشأن عالم الطبيعة وأثره في بلورة شخصية الطفل وتوجهاته، يقول المفكر الفرنسي جان جاك روسو: «مهما اختلفت العمليات التي توجه الطفل، فإن الطبيعة من حوله تدعوه أولاً إلى الحياة الإنسانية، وهذه الحياة هي قاعدة الإبداع، وبلورة القدرات وتشكيل المهارات، أي حين يكون اولاً أنساناً»(٢٤).

ولاشك أنّ توجهاً كهذا يضع الطفل أمام مسؤولية كبيرة في هذه السن المبكرة، ويعطينا إجابات شافية عن أسباب القوة والعبقرية التي سادت في العصور التاريخية ولا سيما المتأخرة منها، الشاخصة معطياتها في اولئك الأطفال الذين غدَوا –من بعد– حكّاماً وحكماء وأبطالاً وفرساناً وفلاسفة وكتاباً وشعراء كباراً مبدعين في شتى الفنون، مسهمين في بناء صرح حضارات إنسانية، ما زالت تشعّ أنوارها على المدنيات الحديثة وينهل من معينها الذي لاينضب على نحو ما هو شائع ومشهور عن حضارتي الرافدين والنيل الخالدتين، خاصة، وبقية حضارات الأمم الأخرى، عامة.

ومن الراجح ان تعدّ ألعاب الأطفال وممارساتهم وسلوكياتهم واكتسابهم المهارات اليومية المتميزة، وتحميلهم الأعباء غير الاعتيادية في نشاطاتهم اليومية، أبرز دواعي ذلك التفوق أو الإبداع المقترن بأولئك الرجال نزوعاً إلى طفولتهم وتربيتهم المتفردة في سماتها وعناصرها، وذلك مايؤكده المثل القائل:

**التعلم في الصغر كالنقش على الحجر**

وحسبنا في هذا الشأن أن نلتفت إلى ألعاب الأطفال الشعبية لنقيم القناعة في ما ذهبنا إليه، إذ تشير الحقائق التاريخية إلى أنّ تلك الألعاب كانت تقوم على مبدأ الإجتماع أو التجمع. وفي هذه الجماعات كان الصغير يتعلم الكثير من المعاني والقيم الأساسة، من ذلك التزامه بقوانين الجماعة، والانسجام معها والانتماء إليها، ومنها تفرز بشكل طبيعية الشخصيات القيادية الموجهة والمستقطبة ائتلاف الجماعة حولها، فضلاً عن ذلك كانت تلك الألعاب تغرس في نفوس الاطفال كمّاً هائلاً من المشاعر الأنسانية النبيلة، وتعلّمهم التقارب والصداقة والاندماج والتناصر في نسيج اجتماعي متشايك، يبدأ مع الطفل منذ نعومة أظفاره، ويستمر معه حتى سن الرجولة، وأحياناً حتى الكهولة. ولعل سيادة نظام القبيلة في المجتمع العربي السابق للإسلام يؤكد حقيقة أنّ الفرد العربي، ومنذ صغره، كان محتماً عليه أن يأتلف في جماعة ويندمج معها. تأكيداً لهويته أولاً، وتجنباً تحمل أعباء الظرف البيئي القاسي وحده ثانياً، وحماية لذاته من أخطار طبيعية وغير طبيعية ثالثاً، وإيماناً منه بأعراف قبيلته وتقاليدها وتوجهاتها رابعاً[٢٥]؛ وذلك ما أفصح عنه شعراء العرب في بعض خطاباتهم، ولاسيما قول أحدهم:

في فِتْيَةٍ كُلّمَا تَجَمَّعَت الـــــ بَيْدَاءُ لم يَهْلَعُوا ولَمْ يَخِمُوا[٢٦]

إن هذه الحقائق المتعلقة بالطفل وعالمه وألعابه نجد صداها في النتاج الشعري السابق للإسلام خاصة، وعصور الشعر اللاحقة عامة، انطلاقاً من الحقيقة القائلة: إن التراث الشعري يدلنا على جوانب الحياة التي كان يعيشها أسلافنا، والأنماط السلوكية الي كانت تسلك في تلك الحقبة، والطراز الفكري الذي فكّر به اجدادنا، وهذا ما أفصح عنه الدكتور احمد الحوفي في رأيه القائل: «إنّ الشعر يعرض علينا الماضي بكل جوانبه وكأنه مجاميع من شهود شاهدوه بأبصارهم، بل هو نفس هذا الماضي ارتسم في كلمات وأنغام»[٢٧].

وحسبنا في هذا الشأن أن نستل من ذلك التراث الشعري الذي وصل إلينا ما له صلة بألعاب الأطفال التي أشير إليها في معرض معالجة الشاعر لهذا الحدث أو ذاك، أو افصاحه عن قضية أو تجربة أو رؤية بعينها، فضلاً عن تطرقه الى تلك الالعاب بشكل مباشر ايضاً، وكان الشاعر في ذلك كله يستمد من بيئته الطبيعية والاجتماعية مضامينه الفكرية، وصوره الفنية، واخيلته الشعرية، ولاسيما حين يعقد الموازنات بين المشبه والمشبه به، التي يودعها في تلك الصور تارة، أو حين يصوّر معانيه مجسّمة في اشخاص أو أشياء تارة اخرى... وهذا ما سنحاول تأكيده لدى تتبعنا ما شاع من ألعاب في ذلك العصر.

**ألعاب الفروسية:**

مما لاشك فيه أنّ طبيعة الحياة القاسية التي عاشتها القبائل العربية في صحراء مترامية الأطراف في شبه الجزيرة العربية الشحيحة بخيراتها، قد تركت آثارها في نفوس العرب، فأذا تقصينا حياة العربي منذ طفولته أدركنا أنّ الشجاعة قد ولدت معه، بكلمة أدل كان مفروضاً عليه التحلّي بها، في مواجهة ظرف بيئي قاس لايرحم الضعيف، ولا أدل على ذلك من قول العرب المأثور «لشجاعة وقاية والجبن مقتله»[٢٨]. وفي أشعار العرب تأكيد يفصح عن هذا المبدأ الذي استقر في النفوس، ولا سيما قول الحصين بن الْحُمام المري:

فَلَسْنَا عَلَى الأعقَابِ تَدْمَى كُلُومُنَا ولكنْ على أقْدَامنَا تَقْطُرُ الدما[٢٩]

ومن الطبيعي أنّ الشجاعة لم تكن مجرد شعور ينتاب الفرد، إذ لابدَ من توافر مستلزماتها أو مكوناتها، ويبدو أنّ الفروسية بدلالتها الشمولية كانت أهم رافد يوفر معايير الشجاعة والرجولة والبطولة. فمن معاني الفروسية الحذق بأمر الخيل وركوبها والثبات عليها، والتعرف الى أحوالها أولاً، وصولاً إلى منزلة الفارس في تحليه بالقوة، والاستبسال والإقدام، وركوب المخاطر، والصبر على المكاره أخيراً[٣٠]. ومن المؤكد أنّ العرب كانت تحرص على أن يتقن أبناؤها

أساليب الفروسية منذ نعومة أظفارهم، ابتداء من ركوب الخيل التي غدت إحدى الألعاب التي آثر الأطفال ممارستها للتسلية وتزجية الوقت وسيلة، وإتقانها والحذق بها غاية في قادم أيامهم، وقد آثرنا أن نستل من خطابات الشعراء وصورهم ما يومئ إلى هذه اللعبة بهذا القدر أو ذاك، ولاسيما الصورة الشعرية التي رسمها امرؤ القيس لسرعة عدو فرسه، وشدة دفعته في حال انطلاقته، مجسماً إياها في سقوط الغلام الخفيف الوزن والصغير السن في أول عهده بأمر الخيل عن ظهره من جهة، والأخرق الثقيل وهو الذي لايحسن الركوب، والخائف أن يصرعه فيثبت على ظهره ولا تثبت أثوابه عليه من جهة أخرى، وذلك ماهو مودع في أوجز لفظ وأوفى معنى في هذا الخطاب الشعري:

يُطير الغلامَ الخفَّ عن صهواته ويُلوي باثواب العنيف المثقَّل[٣١]

وقد رويت لأحد شعراء بني عامر بن صعصعة أبيات يعرض فيه فضل الخيل على قومه صغاراً وكباراً، يقول فيها:

بنَي عَامرٍ مَا لي أرَى الخيلَ اصبَحتْ بِطَانًا وبَعضُ الضّمْرِ للخَيْلِ أفْضلُ
بَني عِامِر إنَّ الْخُيولِ وِقَايةٌ لأنْفسكُمْ وَالموتُ وِقتٌ مُؤجَّلُ
أهُينوا لهَا من تكرمون وباشروا صَيَانَتها والصوَّنُ للْخَيْلِ أجْمَلُ
مَتَى تُكرموهَا يكرم المرءُ نَفْسُه وكلُ أمْرِئ مِن قومِه حَيْث يَنْزلُ[٣٢]

ومن مستلزمات الفروسية المهارة في استعمال السيف، لما له من خصوصية منفردة عن عدة الأسلحة الأخرى، حتى يكاد يترادف السيف مع معنى الشجاعة ويغدو رمزاً للشجعان[٣٣].

وبشأن قيمة السيف، قال الأحنف بن قيس: «ما تزال العرب عرباً ما لبست العمائم وتقارت السيوف»[٣٤]. ومن هنا لا غرابة أن نجد الاطفال يدفعون أو يندفعون إلى التعلم بالسيف والتمرن في الضرب في ألعابهم إلى العصي الخشبية، أو الحراب الصغيرة ذات السن الطويل، أو الخرق المفتولة، يتبارزون فيها بها،

تقليدياً لفرسان قبيلهم، واحتذاء بهم، آملاً في أن يغدوا جديرين بالدفاع عن حمى قبيلتهم مستقبلاً... وذلك ما يستوحى من الصورة التي رسمها الشاعر عمروا بن كلثوم التغلبي، وقد شبه فيه عنف المبارزة بين فرسان قومه وخصومهم بمنزلة المخاريق التي تلعب بها الصبيان، وذلك في قوله:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وفيهم مخاريقٌ بأَيدي لاَعبينَا
كأَنَّ ثَيابَنَا منَّا وَمِنْهُمْ خُضْبْنَ بأرجُوَانٍ أو طُلِيَنَا[٣٥]

ويشير الشاعر امرؤ القيس إلى هذه اللعبة في معرض تشبيهه لسيفه الصقيل بالمخراق لكثر تصريفه وخفته ولحاقه حيث يقول:

وأبْيَضَ كَالمِخْرَاقِ بَلِّيتُ حَدَّهُ وَهَّبْتهُ في السَّاقِ والقَصَرَاتِ[٣٦]

ويعمد الشاعر قيس بن الخطيم إلى الاشارة إلى لعبة الصبيان بالسيوف، تجسيداً لابراز شجاعته وبسالته ومبارزته لخصومه في مهارة فائقة وهذا ما يستشف من قوله:

أجَادلُهم يوم الحديقة حَاسِراً كَأَنِّ يدي بِالسّيف مِخْراقُ لاَعبِ[٣٧]

**لعبة المفايلة:**

وهي إحدى ألألعاب الجماعية للصبيان، والفتيان الأعراب بالتراب، إذ يخبئون الشيء في كومه تراب ثم يقسمونها قسمين، ثم يقول الخابئ لأصحابه: «في أي القسمين هو، فإذا أخطأ قال له: فال رأيك[٣٨]. وهذه اللعبة تقّوي من فراسة الطفل. إذا أخذنا في الحسبان أن القائل هو" من المتفرسين الذي يظن ويخطئ، وصبيّ فال، أي ضعيف الرأي، مخطئ الفراسة، ولا يعد فائلاً حتى ينظر الى الفرس وفي حالاته كلها ويتفرس فيه، فأن أخطأ بعد ذلك فهو فارس غير فائل، ومنه اشتقت المفايلة والفيال والفيال[٣٩]. والى هذه اللعبة أوما طرفة ابن العبد وذلك في معرض تشبيه مركب الظعينة بصدر سفينة يشق حيزومها

(صدرها أو مقدمتها الحادة) بها حباب الماء أي يقطعه أو يقسمه كقسمة المفايل الترب، وذلك ما اودعه الشاعر في هذه الصورة الشعرية:

عدولّية أَو من سفين ابنِ يَامِنِ  يجور بها الملاح طوراً ويهتدي
يشُقُّ حَبَاب الماءِ حيزُمُها بِهَا  كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الُمفَايِلُ بِاليَد[٤٠]

**لعبة الطبن:**

ومحتواها بيت يبنيه الأطفال من قش وحطب حتى تأتي به الريح[٤١]. وذلك تزجية للوقت، وممارسة عملية لاختيار قدراتهم البدنية ومستوى فطنتهم؛ إذ جاء في بعض المعجمات: الطبن بالتحريك الفطنة[٤٢]، وما دل على هذا المعنى قول الاعشى:

وَاسْمَعْ فَإِنَّي طَبنٌ عَالمٌ  قَطَعُ مِنْ شِقْشَقَةِ الهادر[٤٣]

والطبن أيضاً: مصدر، لانه ضرب من اللعب. والطبنة لعبة يقال لها بالفارسية سدرة، والجمع طبن[٤٤]، قال الشاعر:

مِنْ ذِكْرِ أَطْلاَلٍ وَرَسْمٍ ضَاحِي  كالطَّبنِ في مخْتَلفِ الرَّياحِ[٤٥]

واشار المتلمس إلى هذه اللعبة قائلاً:

بئْسَ الْفحُوْلَةُ حينَ جُدْتُهُم  عَرْكَ الرَّهَانِ وَبْس مَا بخلُوا
أعني الخُؤُولَةَ والْعُمومِ فَهُمْ  كَالطبَّنِ لَيْس لَبْيِته حِولُ[٤٦]

**لعبة المقلى:**

وهي لعبة ما زال الصبيان يمارسونها في الكثير من البلدان العربية حتى اليوم. ويسمونها (العود والبلبل)... فالمقلى: كالقلة والمقلى والمقلاة على وزن مفعال أداتها عودان يلعب بهما الصبيان[٤٧]. فالمقلى العود الكبير الذي يضرب به[٤٨]. وذلك ما يستوحي من قول امرئ القيس حين شبه ضمر الحمار بهذه القلة في خفتها:

فَأصْدرَهَا تَعْلُو النّجَادَ عَـشَّيةً أقَبُّ كَمِقْلاَءِ الوَلِيدِ شَخِيص[٥٠]

واشار لبيد إلى هذه اللعبة ايضاً في قوله:

قَرَباً يِشُجُّ بِهَا الُخرُوقَ عَشَّيةً رَبذٌ كَمقْلاَةِ الَوِليـد شِـتِيمُ[٥١]

وقول ابن مقبل:

كأَنَّ نَزْوَ فِرَاخِ الهَـام بَيْـنُهُم نَزْوُ القُلاَتِ زَهَاهَا قال قَالِينَـا[٥٢]

**لعبة الزلف:**

لقد اتخذ الصبيان من كل مكان ممتلئ من الماء زلفة، أي التقدم من موضع إلى اخر[٥٣]، بمعنى ادل أنهم كانو يلعبون بالبركة قافزين إليها من أماكن ملـساء منحدرة، ويعيدون ذلك مرات عدة، فيشعرون بالحبور والـسعادة والانـشراح... وذلك مايستشف من قول لبيد العامري:

حَتَّى تَحَيَّرت الـدَّيَارُ كِأَنَّهـا زَلَفٌ وَأُلقيِ قتْبُهَا المْخزُومُ[٥٤]

وهذه اللعبة كانت تعينهم أيضاً على تعلم (العوم) الذي لابد من اتقان الصبي له، حتى يدعى بالكامل مستقبلاً...

**لعبة صيد الرهدان:**

وهي ممارسة الصبيان هواية صيد الطير (الرهـدان) أمثـال العـصافير، الواحد (رهدن)[٥٥].

وقيل: الرهدان: طائر شبيه بالقنبرة، الا انه ليست لـه قنزعـة[٥٦]، وقيـل أيضاً: طائر يشبه الحمر، لأنه أدبس، وهو اكثر من الحمر[٥٧].. وقـد اشـتهرت (مكة) بهذا النوع من الطير، وبشأن هذه اللعبة قال احد الشعراء:

تَّذَرَّينَا بـالْقوْل حتِّـى كأَنَّـهُ تَذَري ولدانٍ يصِدْنَ رَهَادنـا[٥٨]

**لعبة العرعرة:**

وهي لعبة صبيان الاعراب، وذلك اذا خرج الصبي من بيته ولم يجد أحداً يلاعبه رفع صوته فقال عرعار، أي هلموا الى العرعرة، فإذا سمعوا صوته خرجوا ولعبوا تلك اللعبة واختلطت أصواتهم[٥٩].

وأشار النابغة الذبياني إليها في قوله:

مُتكَنِّفِي جَنْبْي عُكَاظ كِلَيْهِمَا يَدْعُوا بِهَا وِلْدَانُهُمْ عَرْعارِ[٦٠]

**لعبة الزحلوقة:**

ومن الألعاب الشعبية الأخرى التي مارسها الاطفال في الماضي (لعبة الزحلوقة)، وهي نفسها (لعبة الارجوحة) الشائعة بينهم في هذا العصر الحديث، وهي تشكل من اجتماع عدد من الاطفال حول خشبة يضعونها على كومة رمل، ثم يجلس على احد طرفيها جماعة، وعلى الطرف الاخر جماعة، فأي الجماعتين أرزن ارتفعت الأخرى، فينادون أصحاب الطرف الآخر( ألا حُلُّوا)، أي خففوا من عددكم حتى نساويكم في التعديل، وهكذا[٦١]. وهذه التي تسميها العرب (الدوداة) و( الزحلوقة)[٦٢]، وتسمة ارجوحة العرب المطوحة. قال امرؤ القيس بشأنها:

لِمَنْ زُحْلُوقَةٌ زُلُّ
بِهَا الْعَيْنَانِ تَنْهَلُّ
يُنَادِي الآخرَ الأُلُّ
ألاَ حُلُّوا ألاَ حُلُّوا [٦٣]

**لعبة الحدبَدْبَى:**

وتنبئنا المظان الادبية بلعبة جماعية للأطفال تسمى (الحدبدبى)، والراجح أنها تشكل من تجمع طائفة من الصبيان حول قصاص بعينه، إثر مناداته إياهم

لمرات عدة وبصوت عال (حدبدبى حدبدبى)[٦٤]... ادراكاً منه بشغف أولئك الصبيان بسماع القصص أو حكايات المغامرات – على وجه التحديد – ولا سيما في اوقات فراغهم الواسعة في الصحراء حين يرخي الليل سدوله. ولا ننسى براعة القصاص الذي كان يفيض على قصصه من خياله وفنه حتى يبهر سامعيه ويأسرعليهم قلوبهم، ويخلب ألبابهم؛ ولنا في قول الراجز ما يقيم القناعة بشيوع مايمكن أن نسميه بلعبة (القصص) في الموروث القديم، ولا سيما الابيات لسالم بن دارة يهجو فزارياً:

حَدَبْدَبَى حَدَبْدَبَى يَاصْبَيَانْ
إِنَّ بَنِي فَزَارَةَ بن ذُبْيَانْ
قَدْ طرَّقت ناقُتُهم بإنسانْ
مشيئ أعجِب بْخلقِ الرَّحمنْ[٦٥]

**لعبة الخرارة:**

واذا انتقلنا الى الالعاب الفردية للاطفال تنبئنا أشعار العرب بممارسة اطفال القبيلة (لعبة الخرارة) وهي عبارة عن عود يوثق بخيط فيحرك الخيط وتجر الخشبة فتصوت تلك الخرارة[٦٦]. ويقال لخذروف الصبي التي يديرها خرارة(٦٧). وقد استنبطنا هذه اللعبة من أحد أبيات معلقة امرئ القيس، وقد اودع فيه تجسيم سرعة فرسه، وخفته في عدوه، في صورة شعرية تشبيهية استمدها من الخرارة التي يلعب بها الصبيان ذات الصوت المسموع والمر السريع كما في قوله:

دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيد أَمَّرهُ تَقَلبُ كِفْيِه بِخَيط مُوصَّل[٦٨]

فقد جعل خيط الخذروف (أي الخرارة) موصلاً، لانه قد لعب به كثيراً حتى خف وأخلق وتقطع خيطه، فوصل، وذلك أسرع لدورانه.

**لعبة العروسة:**

أما اهم واقدم الالعاب الشعبية التي تعيش في وجدان كل الاطفال من الاناث فهي (العروسة) المعروفة في كل البلاد العربية، وتسمى (لدمية) أيضاً أو (اللعابة) أو (البنات)، كما في شبة الجزيرة العربية، وهي غالباً ما تصنع من الخيش أو بقايا القماش، ويتم حشوها بالقطن او القش او الكتان، وترسم العيون والفم والملامح بالكحل، ويصنع الشعر من جدائل الخيوط الملونة. وهذه العرائس كانت أهم اصدقاء البنت، لانها بعيدة عن اقرانها من الاطفال الذكور. ويبدو أن إطلاق تسمية (العروسة) على هذه اللعبة جاءت من (العراس والمعرس والمعرس بائع الاعراس، وهي الفصلان الصغار، واحدها عرس وعرس)[٦٩]. ويبدوا أن الدمية كانت اكثر تداولاً وشيوعاً في العصر القديم، وهي التمثال المنحوت من العاج وغيره[٧٠]، حيث كانت دمى البنات تصنع تشبيها لها، وقد شاع في شعر الجاهليين تشبيه الفتيات البيض الجميلات (الصغيرات السن) بتلك الدمى. من ذلك الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر بشر بن ابي خازم في قوله:

الواهِبُ البِيضَ الكَوَاعَبَ كَالدُّمَى  حُورّاً بأيديها المِزاهُر تَعْزِفُ[٧١]

والاعشى يرسم صورة لفتاة مشبهة بالدمية لايفسد جمالها العبوس، ولا يذهب بوقارها الاسراف في الضحك، إذ يقول:

حُرّةٌ طْفَلُة الأَنامِلِ كالدُّمْـ  ـية لاعَابسٌ ولا مِهْرَاقُ[٧٢]

ومما يؤكد ذلك قيل: «كان للعرب تماثيل خاصة بصغارهم يسمونها بالجواري والبنات»[٧٣]. كما في قول امرئ القيس:

وَهَي اذاَ ذَاكَ عَلَيْهَا مُتَزرُ  ولَهَا بَيْتُ جَوَارٍ من لُعَب[٧٤]

والعرب لم تستنكر ما اتخذ من التماثيل لغير العبادة، أي للهو واللعب[٧٥].

**الحوالس:**

لعبة للصبيان بالحصى، اذ يخطون خمسة ابيات في ارض سهلة، ويجمع في كل بيت خمس بعرات، وبينها خمسة ابيات ليس فيها شيء، ثم يجر البعر اليها، كل خط فيها حالس، واليها اشار احد الشعراء في قوله:

فأسلمني حِلْمي فبتُّ كأنّني  لخو حزق يلهيه ضربُ الحوالس[٧٦]

**الطريدة:**

لعبة لصبيان الاعراب، ويقال لها: عَيَاف ايضاً، قوامها التسابق بين الصغار، يقال واطردَ المسابق صاحبه، قال له: أن سبقتني فلك عليَّ كذا، وإن سبقتك فلي عليك كذاّ. وقد أومأ اليها الشاعر( الطرماح بن حكيم) في معرض وصفه جواري شببن فترفعن عن لعب الصغار، وذلك في قوله:

فَضَتْ من عَيَاف والطريدةِ حاجةَ  فهُن الى لهو الحديث خضوع[٧٧]

تلك هي أبرز ألعاب الأطفال الشعبية في الماضي البعيد وشبه القريب، متسمة بالجدية والاستيعاب والتفتح على ألوان كثيرة من المعرفة والابداع، المسهمة في تكوين ملكات الطفل العقلية والاجتماعية والعاطفية واللغوية بكلمة أدل كانت تلك الالعاب تضيف وتعطي الكثير للطفل، وتحثه على تقبل الحياة، وتدفعه الى الاجتهاد والعمل والانتاج، فحسب أن تلك الالعاب غمست الطفل في بحر المعرفة والمتعة معاً في قسوة أحيانا، وفي حنان أحايين اخر. ولهذا نشأت أجيال العباقرة، ومدوا العالم برجال يشار اليهم بالبنان. نزوعاً الى تلك الطفولة ومواصفات ألعابها، خلاف الالعاب الحديثة او العصرية، فهي للاسف الشديد تكرس في نفوس الاطفال الروح الانعزالية وعدم الارتباط بالمجموعة، واذا كانت معظم الالعاب الشعبية في الماضي عبارة عن علاقة بين جسد الطفل وعناصر الطبيعة او تنافس بين الاطفال انفسهم، مما كان يرفع من مستوى اللياقة البدنية والصحة العامة للاطفال، فإن الالعاب الحديثة أصابت عضلات الاطفال

بالضمور، وتقوس الظهر، وقصر النظر،. وتجعلهم يقللون من الحركة والنـــشاط في سن هم في اشد الحاجة الى الحركة والانطلاق، وما العـــاب( الحاســـوب) الا احد الادلة على ذلك، حيث إنها العاب تعيق النمو الاجتماعي للاطفال، خلاف ما تتسم به ألعابهم الجماعية في كل انواعها وانماطها.

**الهوامش:**

(١) انظر: **أصول علم النفس**، د. احمد عـزت راجـح، الناشـر المكتـب المصري الحديث، د.ت ص٥٢٣ وما بعدها.

(٢) **تهذيب اللغة**، الأزهري، تحقيق عب السلام هارون، القـاهرة، ١٩٦٤: طفل.

(٣) **الصحاح**، الجوهري، تحقيق احمد عب الغفور، بيروت، ١٩٧٩م: طفل.

(٤) **أساس البلاغة**، تازمخشري، دار الكتب المصرية، ١٣٤١ هـ، طفل.

(٥) **ديوان الهذليين** (شعر أبي كبير)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتـب، القاهرة،١٩٦٥م، القسم الاول ص١٣٢.

(٦) المصدر نفسه: (شعر أبي ذؤيب): القسم الاول، ص١٣٢.

(٧) المصدر نفسه: (شعر صخر الغي): القسم الثاني، ص٥٣.

(٨) لسان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: طفل.

(٩) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**،تحقيق احسان عبـاس، الكويـت، ١٩٦٢م، ص٢٩٨.

(١٠) **القاموس المحيط**، الفيروز أبادي، مطبعة السعادة، مصر، د.ت. (طفل).

(١١) **تهذيب اللغة**: (صبا)

(١٢) **تاج العروس من جواهر القاموس**، الزبيدي، المطبعة الخيرية، مـصر ١٣٠٧هـ (صبا).

(١٣) **أساس البلاغة**: (صبا).

(١٤) **لسان العرب**: (صبا).

(١٥) **تهذيب اللغة**: (حدث).

(١٦) **الصحاح:** (حدث).

(١٧) **لسان العرب:** (نشأ).

(١٨) **أساس البلاغة:** (فتى).

(١٩) **لسان العرب:** (فتى).

(٢٠) **المصدر نفسه:** (فتى)، **والشعر دون عزو.**

(٢١) **تهذيب اللغة:** (ولد).

(٢٢) **الصحاح:** (ولد).

(٢٣) **لسان العرب:** (ولد).

(٢٤) **العقد الاجتماعي:** جان جاك روسو، نقلاً عن دراسة" اطفالنا في عيون الشعراء"، احمد ابو سويلم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م، ص٢٤.

(٢٥) انظر: **القبيلة في الشعر العربي قبل الاسلام**، احمد اسماعيل النعيمي، رسالة ماجستير أجازتها كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥م ص٤٦.

(٢٦) **اللسان:** (جمع)، والشعر دون عزو.

(٢٧) الحياة العربية من الشعر الجاهلي: د. احمد محمد الحوفي، طبعة نهضة مصر، ١٩٦٢م، ص٣٢٩.

(٢٨) **العقد الفريد:** ابن عبد ربه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٢م، ١١٦/١.

(٢٩) **شرح حماسة أبي تمام:** التبريزي، دار القلم، بيروت، د.ت،٦١/١.

(٣٠) انظر: **العصر الجاهلي**، د. شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٠.

(٣١) **ديوان امرئ القيس:** تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٤م،٢٠/١.

(٣٢) **كتاب الخيل:** لأبي عبيدة، الهند، ١٣٥٨هـ: ص١٢.

(٣٣) انظر: **المخصص:** ابن سيدة، المطبعة الكبرى الاميرية، مصر، ١٣١٧هـ: ١٦/٦ وما بعدها.

(٣٤) **الفروسية العربية:** سيد حنفي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٠م، ص٦٠.

(٣٥) **شرح القصائد العشر:** التبريزي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، بيروت، ١٩٨٠م: ص٣٤٠.

(٣٦) **ديوان امرئ القيس:** ق٦/ص٨٢.

(٣٧) **ديوان قيس بن الخطيم،** تح.د.ناصر الدين الاسد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م: ٨٨.

(٣٨) **لسان العربي:** (فيل)

(٣٩) **أساس البلاغة:** (فيل).

(٤٠) **ديوان طرفة بن العبد:** تح. علي الجندي، مصر،**د.ت:ق١/ص٣١.**

(٤١) **لسان العرب:** (طبن)

(٤٢) **تهذيب اللغة:** (طبن).

(٤٣) **ديوان الاعشى:** تح. محمدمحمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر، ١٩٥١م، ق١٨/ص١٤٥.

(٤٤) **تاج العروس:** (طبن).

(٤٥) **اللسان:** (طبن).

(٤٦) **ديوان المتلمس الضبعي:** تحقيق حسين كامل الصيرفي،القاهرة، ١٩٧٠م: ص٤٨.

(٤٧) **القاموس المحيط:** (قلا).

(٤٨) **أساس البلاغة:** (قلا).

(٤٩) **لسان العرب:** (قلا).

(٥٠) **ديوان امرئ القيس:** ق٣١/ص١٨٣.

(٥١) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري:** ص١٢٨.

(٥٢) **ديوان ابن مقبل:** تح. د.عزة حسن، دمشق، ١٩٦٢م:٥٥/ص٢٨٤.

(٥٣) **لسان العرب:** (زلف).

(٥٤) **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري:** ص١٢٣.

(٥٥) **تهذيب اللغة:** (رهدان).

(٥٦) **أساس البلاغة:**( رهدان).

(٥٧) **لسان العرب: (رهدان).**

(٥٨) **المصدر نفسه:** والشعر دون عزو.

(٥٩) **القاموس المحيط:** (عزو)

(٦٠) **ديوان النابغة الذبياني:**تح.محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٥م: ق٥/ص٥٦.

(٦١) **لسان العرب:** الل.

(٦٢) **القاموس المحيط:** (ألل).

(٦٣) **ديوان امرئ القيس:** ص٤٧٣.

(٦٤) **لسان العرب:** (حدب).

(٦٥) **لعب العرب:** احمد تيمور، القاهرة، ١٩٤٨م.

(٦٦) **تهذيب اللغة:** (خرر).

(٦٧) **القاموس المحيط:** (خرر)

(٦٨) **ديوان امرئ القيس:** ق١/ص٢١.

(٦٩) **لسان العرب:** (عرس).

(٧٠) **الاحكام السلطانية والولايات الدينيـــة**، المـــاوردي، القـــاهرة، ١٩٦٠م، ص٦٩.

(٧١) **ديوان بشر بن ابي خازم الاسدي:** تح.د. عزة حسن، دمـــشق، ١٩٦٠م، ق٣٠/ص١٥٥.

(٧٢) **ديوان الاعشى: ق٣٢/ص٣٠٩.**

(٧٣) **خيال الظل: احمد تيمور**، مصر، ١٩٥٧م، ص٤٨-٤٩.

(٧٤) **ديوان امرئ القيس: ق٧٢/ص٢٩٤.**

(٧٥) **خيال الظل:** ص٣٣.

(٧٦) **القاموس المحيط: حلس.**

(٧٧) **اللسان: طرد**

# الفصل الخامس

## متلقي الخطاب الشعري ومستوياته

- اضاءة لمفهوم المتلقي...
- المتلقي المقصود بالخطاب...
- المتلقي غير المقصود بالخطاب...
- المتلقي السامع المحترف...
- المتلقي القارئ المحترف...
- التلقي والقراءة.. في الرؤية الغربية

**توطئة...**

مما لاشك فيه أن مصطلح (المتلقي) فرض نفسه على الساحة النقدية المعاصرة (الغربية منها والعربية) على السواء. وماكثرة الدارسات والأبحاث والمقالات التي تناولته ضمن (نظرية التلقي)[١]، الاّ مظهر من مظاهر ذلك الفرض، فضلاً عن اقتران تلك النظرية بمصطلحات آخر، ابرزها: (القراءة، والاستقبال، والاستجابة) وغيرها[٢]. ومن الجدير بالذكر ان المنجز النقدي العربي القديم، لم يخل من الإشارة إلى التلقي والقراءة، بهذا القدر أو ذاك[٣].

بيد أن الناظر بكل تلك المنجزات النقدية، ولاسيما الحديثة منها، يلحظ أنها أغفلت تحديد مستويات ذلك المتلقي، متناسية أن المستويات نفسها تنبثق اصلاً من صلتها المباشرة وغير المباشرة بالخطاب الشعري، من هنا تأتي دراستنا محققة هذه الغاية.

**إضاءة لمفهوم المتلقي...**

إذا ما استهدينا بالمعجمات العربية، نقرأ في مادة (لقي) ما يفيد ان ((التلقي هو الاستقبال. وكل شيء من الأشياء اذا استَقبَلَ شيئاً أو صادفه فقد لقيه)) [٤]، وهو المعنى المستلهم من قوله تعالى: ﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴾[٥]، ونطالع في معجم آخر ما نصه: ((والرجل يُلَقَّى الكلام: أي يُلَقِّنَهُ[٦]، استنباطاً من قوله تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ ﴾[٧]، أي يأخذ بعض عن بعض[٨].. ويتسع معنى التلقي، اخذاً من آيات بينات اخر، ففي قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ ﴾[٩]، أي تعلمها ودعا بها[١٠]. وفي قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴾[١١]، أي يلقى إليك وحياً من عند الله[١٢]. واسم الفاعل من جميع تلك الاشتقاقات هو (المتلقي)، الذي تبدو معانيه شاخصة في كل من يستقبل أو يأخذ أو يلقن شيئاً أو أمراً أو كلاماً أو خطاباً

بعينه، وبالإمكان تطويع هذه المعاني المعجمية في معنى اصطلاحي أدبي ونقدي في آن خلاصته:

إن المتلقي هو كل من وجه إليه الخطاب –أيا كان جنسه– فيتلقاه، أو يستقبله، أو يأخذه، أو يلقنه (سماعاً أو قراءة) ليتعلمه ويدعو به، منبثقاً من هذه المعاني كلها المتلقي المقصود بالخطاب، من حيث كونه المُرسَل إليه من المنشئ، والرابط بينهما هو ذلك الخطاب (الرسالة).

وذلك قبل أن يتشظى مصطلح المتلقي إلى مستويات عدة، ولاسيما غير المقصود بالخطاب بعامة، هذا من جهة، ومن جهة اخرى ان مصطلح المتلقي هو المستغرق لبقية المصطلحات الاخر منها: المستقبل، والقارئ – الذي يستوجب انبثاقه من فعل قراءة الخطاب – والمستجيب – المؤكد حصول التلقي

**المتلقي المقصود بالخطاب...**

من الجدير بالذكر أن هذا المستوى من المتلقي شاخصة معطياته في الخطابات الشعرية، بوصفه المحدد تسمية الأغراض أو الموضوعات الشعرية التقليدية، التي أشار إليها بعض النقاد القدماء في مصنفاتهم، وان اختلفوا في مسمياتها وعددها[١٣] واعتمدها الباحثون المحدثون في دراساتهم، فالثناء أو الإعجاب أو الاستحسان أو التودد الذي يوجهه المنشئ( صاحب الخطاب) إلى امرأة بعينها يسمى غزلاً أو نسيباً أو تشبيباً. من ذلك على سبيل المثال لا الحصر خطاب امرئ القيس الى ابنة عمه:

افاطَم مهلاً بعض التدلل

وان كنت قد ازمعت صرمي فأجملي[١٤]

وخطاب جميل بن معمر الى بثينة:

ولئن جَزَيتِ الودَّ مني مِثلَهُ

إني بذلك يابُثينَ جدير[١٥]

وان كانت تلك المعاني نفسها موجهة إلى رجل أو جماعة فيسمى ذلك الغرض(مديحاً)، المقترن بالاعتذار في بعض الاحايين. ولنا في خطاب النابغة الذبياني الى النعمان بن المنذر ما يؤكد ذلك في قوله:

فتلك تبلغني النعمان إنّ له

فضلا على الناس في الادنى وفي البُعُدِ[١٦]

وخطاب زهير بن ابي سلمى الى هرم بن سنان والحارث بن عوف المريين، اللذين اثارا اعجاب الشاعر بحقنهما دماء عبس وذبيان في حرب (داحس والغبراء) القائل:

سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما

تبزل مابين العشيرة بالدم

تداركتما عبساً وذبيان بعدما

تفانوا ودقوا بينهم عِطْرَ مَنْشِمِ[١٧]

وإذا كان ذلك الإعجاب أو الاستحسان والإكبار موجهاً إلى من هو أو هم في عداد الموتى، فيغدو رثاء، يتلقاه أو يستقبله أو يأخذه أهل المرثي وأقرباؤه وقبيلته، وذلك ما نتأمله في خطاب الخنساء راثية أخاها صخراً:

يا صخرُ ما كنتُ في قومٍ أُسَرَّ بهمْ

إلا وانّك بين القوم مُشَهَرُ[١٨]

ونظير هذا الخطاب في مضمونه الفكري قول المهلهل في رثاء أخيه كليب:

أكَليبُ من يحمي العشيرة كلَّها

أومن يكر على الخميس الاشوسِ[١٩]

أما إذا غدا هذا الثناء وما يتفرع عنه معنياً به الشاعر أو قومه، ولاسيما المقرون بالفروسية بإبعادها الخلقية والحربية فقد اصطلح على تسميته بالفخر

والحماسة، والتسمية الأخيرة هي عنوان أكثر من مؤلف معني باشعار تندرج تحت ذلك الغرض [٢٠]. وهذا مايستشف من خطاب طرفة بن العبد مفتخراً بكرم قومه:

نحن في المشتاة ندعو الجفلى

لا ترى الآدب فينا ينتقِر [٢١]

وخطاب عنترة المفتخر بشجاعته وعفته القائل:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة انني

اغشى الوغى واعفُّ عند المغنم[٢٢]

وعندما تغدو تلك المضامين نقيض ذلك الثناء باحتوائها على من ذم او استهجان او سخريه او قدح واستصغار، موجه الى متلق بعينة او جماعة بعينها، فقد اصطلح على تسميته( هجاء)، كما في خطاب جرير مستصغراً نظيره الراعي النميري قائلاً:

فغض الطرف انك من نمير

فلا كعباً بلغت ولا كلابا[٢٣]

ويقال الشيء نفسه عن الطرماح في هجائه قبيلة( تميم) واصفاً اياها باللؤم، في قوله:

تميمٌ بطرْق اللؤم اهدى من القطا

ولو سلكت سُبْلَ المكارم ضلّتِ[٢٤]

وقد يبدو المتلقي شاخصاً في مجتمع الشاعر (الخاص والعام) حين يفصح المنشئ عن خلاصة التجارب الحياتية بما فيها من عبر ومواعظ، لإفادة ذلك

المجتمع، وتصحيح مساره، وإضاءة واقعه المعاش، مما ينضوي تحت غـرض (الحكمة) وهو ما نتأمله في خطاب ابي ذؤيب الهذلي:

والـــنفس راغبـــة اذا رغبتهـــا

واذا تـــرد الـــى قليـــل تقنـــع[٢٥]

وخطاب الخطيئة القائل:

مَنْ يفعلِ الخيرَ لا يَعْـدَمْ جَوَازِيَـهُ

لا يذهب العُرف بين الله والناس[٢٦]

أما بشأن غرض( الوصف) فهو يبدو ملحماً مشتركاً في كـل الأغـراض الشعرية التقليدية، فضلا عن تبلوره من نقل الشاعر لواقع الطبيعـة (الـصامتة والمتحركة) إلى فضاء الإبداع الشعري، سعياً منه الى تحقيق المتعـة والفائـدة والاستجابة لدى متلقي الشعر بعامة، واثبات مقدرته الشعرية بخاصة.

ان هذه الخطابات الشعرية المستشهد بها، تمثل فيضاً من غيض، وجميعها تمثل المتلقي المقصود بالخطاب – بشكل صريح ومباشر– أما الخطابات الموجهة إلى متلق بعينه دون ذكر اسمه صراحة، فهي أكثر من أن يحيط بها محيط.

**المتلقي غير المقصود بالخطاب...**

لقد افرز الخطاب الشعري الموجه إلى متلق بعينه –كما مر بنا– متلقياً آخر يمكن تسميته بالمتلقي غير المقصود بالخطاب، الـذي قـد يـؤثر الإصـغاء او الاستماع – بطلب من المنشئ– مع إبداء رأي أو حكم أو تعليق يقترب يسيراً من أفق النقد او دون طلب ايضاً.

والتزاماً بالتتابع التاريخي، فإن عصور الشعر الأولى (الجـاهلي وصـدر الإسلام، والأموي)، التي طغت فيها الرواية والإنشاد والسماع، يطالعنا المتلقـي الشاعر غير المقصود بالخطاب، أو قل ذلك الذي طلب منه تعليقـاً أو حكمـاً أو تقويماً أو رأياً فيما تلقاه من أشعار (إصغاء وسماعاً).

ولعل النابغة الذبياني أول شاعر تنطبق عليه مواصفات المتلقي الشاعر، إذ نقلت لنا المظان الأدبية والنقدية انه كان ((يضرب له قبة حمراء من ادم، بسوق عكاظ، فتاتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها))[٢٧]. او قل تدعوه ان يكون متلقياً أو مستقبلاً، من جهة، مقوماً لاشعارها من جهة أخرى... ومن الشعراء الذين رغبوا في ذلك (الاعشى، والخنساء، وحسان بن ثابت) والأخير انشد قصيدته الميمية، وحال فراغه من الإنشاد... طلب رأي النابغة الذي استوقفه بيتان من تلك الميمية وهما:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى

واسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرق

فأكرم بنا خالاً واكرمْ بنا ابنما

فقال بعد سماعه اياهما: أنت شاعر، ولكنك اقللت جفانك واسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك[٢٨].

وفي العصر الجاهلي أيضاً، تبرز إحدى النساء مقصودة بالخطاب وغير مقصودة به في آن... على نحو مانطالعه بشأن (أم جندب) زوج امرئ القيس، فبعد تلقيها قصيدة زوجها التي قصد مخاطبتها بهذا الاستهلال:

خليليَّ مُرّا بي على أمّ جُنْدَبِ

نقضّ لُبانات الفؤاد المعَذَّبِ

ثم قصيدة (علقمة بن عبدة) التي مطلعها:

ذهبتَ من الهجرانَ في غير مذهب

ولم يكً حَقّاً طولُ هذا التجنُّبِ[٢٩]

وجهت كلامها – اثر ذلك التلقي والطلب بإبداء المفاضلة – إلى زوجها قائلة:علقمة اشعر منك، فقال: كيف؟ قالت:لانك قلت:

وللـــسوط الهـــوب وللـــساق درة

وللزجر منه وقــع اهــوج منعــب

فأجهدت فرسك بسوطك فأتعبته، وقال علقمة:

فـــأدركهن ثانيـــا مـــن عنانـــهِ

يمـــر كمـــرِّ الـــرائح المُتحلّـــبِ

فأدرك الفرس ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يتعبه، فقال امرؤ القيس: ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة، فسمي (علقمة) بالفحل لذلك[٣٠].

وقد يبرز (الصبي) متلقيا للخطاب، فحين تناهى إلى سمع (طرفة بن العبد) – قبل ان يبلغ الحلم، ويغدو شاعراً، يشار إليه بالبنان– خطاب المتلمس الضبعي منشداً:

وقد أَتَناسى الهـــمَّ عنـــدَ احتـــضارهِ

بنـــاجٍ عليـــه الـــصَّيْعرِيَّةُ مُكْـــدَمِ

رفع عقيرته عالياً: إستنوق الجمل، وسارت مثلاً على السن النـــاس، لمـــن يضع الأشياء في غير موضعها[٣١]. وقد يغدو أفراد مجلس القبيلة( متلقين) غيـــر مقصودين للخطاب الشعري، ومن ذلك ماجرى للنابغة الذبياني الذي انـــشد هـــم قصيدته الدالية ولا سيما قوله:

أمِـــنْ آل ميَّـــة رائـــحٌ أو مُغتـــدِ

عجـــلان ذا زادٍ وغيـــرَ مُـــزوَّدِ

زَعَـــمَ البـــوارحُ أنّ رحلتَنـــا غـــداً

وبـــذاكَ خَبَّرنـــا الغُـــدافُ الاســـودُ

فعابوا عليه ذلك، فلم يأبه حتى اسمعوه اياه في غناء تلك الجارية التي طلبوا منها ذلك، فانتبه فلم يعد اليه، وقال قدمت الحجاز وفي شعري ضعه، ورحلت عنها وأنا اشعر الناس[٣٢].

وفي العصر الإسلامي (صدر الإسلام والأموي) شواهد أخر تؤكد بروز المتلقي غير المقصود بالخطاب... تمثل بالخلفاء الراشدين (رض) والأمويين... الذين كانوا يتلقون الخطاب الشعري (مشافهة) فيعقبون عليها بملاحظات تكاد تنضوي تحت أفق النقد. ومن اوضح الامثلة على ذلك، انبهار الخليفة الفاروق (رض) بخطاب زهير بن ابي سلمى، وتعجبه من صحة تقسيمه الحق، في هذا الخطاب:

فإنّ الحقَّ مقطعُهُ ثلاثٌ

يَمينٌ أو نِفارٌ أو جَلاءُ

فذلكُمُ مقاطِعُ كلِّ حقٍّ

ثلاثٌ كلَّهنّ لكم شِفاءُ[٣٣]

ويؤكد الإمام علي (رض) منطلقاً نقدياً – حصيلة تلقيه سماعاً او اصغاء وافرا من الاشعار فضلاً عن شاعريته – بشأن اشعر الشعراء – قائلاً: ((الذي أحسن الوصف، واحكم الرصف، وقال الحق))[٣٤].

وفي عصر بني امية، يدلي الخلفاء بدلوهم بعد انشاد الشعراء خطاباتهم في مجالسهم، فهذا (يزيد بن عبد الملك) لما تلقى خطاب جرير في هجاء الاخطل:

هذا ابنُ عمّي في دمشق خليفةً

لو شئتُ ساقَكُمُ إليَّ قَطينا

عقب قائلاً: ما زاد جرير على ان جعلني شرطياً، أما انه لو قال «لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسقتهم إليه كما قال»[٣٥].

ومن هذا الباب ايضاً انشاد عبيد الله بن قيس الرقيات بين يدي يزيد بن عبد الملك مادحاُ إياه في هذا الخطاب:

يْعتـــدِلُ التـــاجُ فـــوق مَفْرِقِـــهِ

علـــى جبـــينٍ كأنّـــه الـــذهب

وقال له: يا ابن قيس: تمدحني بالتاج، وتقول في مصعب بن الزبير:

إنَّما مِـصْعَبٌ شَـهابٌ مـن اللـــ

ـــه تجلَتْ عـن وجهـهِ الظَّلْمـاءُ

بما يكتنف هذا المدح من الفضائل النفيسة.[٣٦]

وفي العصر الأموي برز ايضاً المتلقي الشاعر عن طريق الرواية الشفوية، نظير النابغة الذبياني في العصر الجاهلي، فهذا الفرزدق بعد سماعه شعر النابغة الجعدي، حكم عليه قائلاً:

«كان صاحب خلقان، عنده مُطْرَفٌ بآلاف، وخِمارٌ بوافٍ»[٢٧]، أي شـعره فيه الجيد جداً، والرديء جداً. إما وصف الفرزدق لشعر ذي الرمة، فموجز فـي قوله: «انه شاعر جيد، لولا وقوفه عند البكاء علـى الـدمن، ووصـف القطـا والإبل»[٣٨] ومن ذلك ايضاً حكم( جرير) على شعر الاخطل، ملخصاً ذلك الحكم في قوله: «انه يجيد مدح الملوك»[٣٩]، اما حكم (الاخطل) على نظيريه (جريـر والفرزدق) فهو: «ان جريراً يغرف من بحر، والفرزدق ينحت من صـخر»[٤٠]. أي ان شعر جرير فيه عذوبة، وفي شعر الفرزدق صعوبة...

هذه الشواهد والوقائع التي دلت على سيادة الرواية الـشفوية فـي اطـلاق الاحكام المقتربة من أفق النقد، أطلقها المتلقي السامع ومن لـم يكـن مقـصوداً بالخطابات الشعرية.

**المتلقي السامع المحترف...**

منذ أوائل القرن الثاني للهجرة أي قبل إن تتسع أفاق النقد واتجاهاته ظهـرت طائفة من اللغويين والنحويين، الذين صرفوا عنايتهم الى لغة الشعراء، من حيث نقد مواطن الخلل فيها أو خروجها على القياس، فضلاً عن تركيزهم على مدى ملاءمة الألفاظ أو التراكيب للاحتجاج اللغوي أو النحوي في هذا الـشأن أو ذاك [٤١].

فقد نقلت لنا المظان النقدية، إن عالم اللغة والنحو (عبد الله بن ابي اسـحاق الحضرمي)، كان كثير النقد لشعر( الفرزدق)، فعندما تناهى إلـى سـمعه قـول الفرزدق:

وعضّ زمان يابن مروان لم يـدع

من المـال الاّ مـسحتاً او مجلّـف

ابدى امتعاظه من خطأ الشاعر في رفع (مجلّفُ) بعد نصب (مـسحتاً)، اذ كان القياس النحوي ان يقول (مجلّفا) بالنصب، مما اثار حفيظة الـشاعر، فعمـد الى هجائه (الذي وجد فيه ابن اسحاق لحناً ايضاً)، في قوله:

فلو كان عبـد الله مـولى هجوتـه

ولكن عبـد الله مـولى مواليـا[٤٢]

حتى قيل: ((إن ابن ابي اسحاق، غضب لخطأ الفرزدق (لانه حرك موالي بالخفض) اكثر من غضبه عليه لهجائه له))[٤٣].

ومن هذا الباب ايضاً، نقل لنا ابن سلام الجمحي في (طبقاته)، ان العالـم اللغوي (عيسى بن عمر الثقفي)، اخذ على النابغة الذبياني انه رفع (نـاقع) فـي قوله:

فبـت كـأني سـاورتني ضـئيلة

من الرقش في انيابها الـسمّ نـاقعُ

والصواب إن يقول (ناقعاً) على الحال[٤٤]. ونقل لنا المرزباني (ت٣٨٤هـ) ان الأصمعي (ت٢١٦هـ) خطأ الشاعر (عبيد الله بن قيس الرقيات)، عندما سمع قولهً:

تبكيكم أسماء مُعْوِلةً

وتقول ليلى وارز يتيهْ

فقال: كان ينبغي أن يقول: وارزيئتاه، كما نقول: واعماه وا أخياه.[٤٥] وإذا نكتفي بهذا الشواهد مع علم القاصي والداني إن هناك شواهد كثيرة أخرى تزخر بها المظان النقدية تفصح عن الاحكام النقدية التي اطلقها النحويون واللغويون والصرفيون والبلاغيون والأدباء. على خطابات الشعراء، أثر تلقيهم إياها رواية أو سماعاً أو إصغاء، أو قل بفعل النقد الشفاهي.

**المتلقي القارئ المحترف ...**

حين نمضي في أفاق العصر العباسي، تطلعنا المظان الادبية والتاريخية على حقيقة ازدهار حركة التدوين لمختلف العلوم والمعارف بعامة، ودواوين الشعراء بخاصة... التي نهضت بها طبقة من الرواة العلماء المحترفين المتوزعين بين حاضرتي البصرة والكوفة، من ابرزهم: ابو عمر وبن العلاء (ت١٥٤هـ)، وحماد الراوية (١٥٦هـ)، والمفضل الضبي (ت١٧٠هـ) وخلف الاحمر (ت١٨٠هـ)، وابو عمرو الشيباني (ت٢٠٩هـ)، والاصمعي (ت٢١٦هـ)، والسكري (ت٢٧٥ هـ)، [٤٦] فهؤلاء جميعاً، أتاحوا للنقاد المعاصرين لهم، واللاحقين بعدهم، ذخيرة من الدواوين والمختارات والمنتخبات لشعراء جاهليين ومخضرمين وأمويين وعباسيين من جهة، واسهموا في بروز المتلقي القارئ المحترف، الذي اصطلح على تسميته بـ( الناقد) من جهة أخرى، أو قل بكلمة أدق بروز مصطلح القراءة أو القارئ، الذي كان غائباً عن عصور الشعر والنقد الأولى.

حتى عد العصر العباسي الاول عصر المدونات الشعرية والبداية الحقيقية لوعي النقد العربي للقراءة وتعدد اتجاهاتها، التي استغرقت السماع ايضاً.

ولنا في آراء بعض العلماء والنقاد، الذين أكدوا أهمية إطلاق الإحكام والآراء، مما هو متوافر من كتب أو مدونات تارة، واشاروا الى إن خطابهم النقدي تمخض عما لديهم من نصوص شعرية مدونة لهذه الطائفة من الشعراء أو تلك، خير مثال على ما نحن بشأنه تارة اخرى.

ومن ابرز هؤلاء العلماء أو النقاد الأصمعي(ت٢١٦هـ) الذي كان لا يطلق الإحكام النقدية، إلا بعد النظر فيما كان يدونه تلميذه ابو حاتم السجستاني (ت ٢٥٥هـ) من اشعار واقوال واراء[٤٧]. وأكد ابن قتيبة ( ت٢٧٦هـ) حقيقة ان الأصمعي كان يعتمد على صحف مكتوبة في نقده الشعراء[٤٨]. والجاحظ (ت ٢٥٥هـ) هو الأخر ابرز أهمية الكتاب وفضله على اللسان في الاجراء النقدي، من حيث خلوده، وتجاوزه حدود زمانه ومكانه، قائلاً بشأنه:

((الكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لايعدو سامعه، ولا يتجاوزه الى غده))[٤٩].

ويشيد ابن وهب الكاتب (ت٣٣٩هـ) بالقراءة وصلتها بالكاتب في قوله: (انك اذا قرأت كتاباً، كأنك قد سمعت لفظ صاحبه، فالقلم ابقى اثراً واللسان اكثر هدراً[٥٠]. واشار الامدي (ت٣٧٠هـ) في موازنته الى أهمية الاشعار المدونة، في بلورة قراءته، وعلمه بالشعر، وإطلاق إحكامه النقدية قائلاً: ((من أين طرأ لك العلم بالشعر، امن أجل ان عندك خزانة كتب تشتمل على عدة من دواوين الشعراء، وربما قلبت ذلك أو تصفحته...))[٥١].

إن هذه الآراء وغيرها خير مثال على تحول النقد من الشفاهية الى الكتابية، التي بلورت أو أبرزت المتلقي القارئ المحترف (الناقد). الذي استطاع– بفضل القراءة – أحالت الخطابات الشعرية الى عملية إبداعية لاحقة هي النقد.

معنى ذلك إن كل ناقد هو متلق (سماعاً أو قـراءة)، لا كـل متلـق ناقـد محترف.

ومن هنا تبرز أهمية عصر التدوين والتأليف الذي شكل انعطافة في تراث العرب النقدي، دعامته القراءة التي أسهمت في إخـضاع الخطابـات الـشعرية للدراسة والتفسير والتحليل والتقويم، مفضية تلك القراءة – من خلال الموازنـات والمقابلات– الى تحديد اهم القضايا النقديـة المـستنبطة مـن تلـك الاشـعار المدونة،من ابرزها: اللفظ والمعنى، والقديم والمحدث، والطبع والصنعة، وعمود الشعر، والسرقات الشعرية، والغلو والمبالغة، والفحولة ومراتب الشعراء، واهمية الشعر، وغيرها من القضايا والمصطلحات النقدية ذات الصلة بفـن الـشعر[٥٢]. حتى غدا المتلقي القارئ (المحترف) عالماً، لإدراكه أن ((للشعر صناعة وثقافـة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات... وان كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعرفه اهل العلم به [٥٣]، كما يقول ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ) في طبقاته، منوهاً بثقافة الناقد او المتلقي القارئ المحترف.

وخير مثال على ما نحن بشأنه، هو ان المكتبـة العربيـة تطلعنـا علـى منجزات اولئك المتلقين القارئين المحترفين النقدية، وحسبنا ان نستقي منها تلـك المصنفات ذات الطابع النقدي التطبيقي الغالب على البعد النظيري النقدي، ولعل ((الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري)) للآمدي الذي لم ينجز موازنته هـذه الا بفعل القراءة، و يقال الشيء نفسه عن القاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، الذي هو الآخر أنجز(( الوساطة بين المتنبي وخصومه)) بفضل القراءة، حتى عـد هـذان القارئان المحترفان زعيمي نقد الشعر في القرن الرابع للهجرة [٥٣]، اللذين تنطبق عليهما تسمية (المتلقي القارئ) تمام الانطباق بعد ان لخصا الآراء التي قيلت في الشعر العربي – قديمه ومحدثه– وكان لهما تطلع وتبحر فـي علـوم العـرب، ووقف على الطرق والمناحي المختلفة في فهم الشعر وذهن منتظم يجمـع بـين العلم والذوق الصافي في التحليل والتعليل، وهذا التنظير ينطبق على مـصنفات

نقدية اخر ابتداء من اوائل القرن الثالث للهجرة وصولاً الى اوائل القرن التاسع للهجرة، وعلى وجه التحديد من صحيفة بشر بن معتمر(ت ٢١٠هـ) الى مقدمة ابن خلدون(ت ٨٠٨هـ) – بما اكتنفها من احكام نقدية في الشعر والشعراء– اذ اتصفت تلك القرون التاريخية بالنقد المتمخض عن القراءة المحترفة والمتعددة، والمقتحمة لغمار الخطابات الشعرية بلا حدود.

وبذلك يبدو لنا ان الخطابات الشعرية والنقدية هي التي افرزت لنا مستويات المتلقي ابتداء من المقصود بالخطاب تارة مروراً بغير المقصود بمستوياته تارة ثانية، وانتهاء بالمتلقي القارئ الحاذق المتمرس أو المحترف تارة ثالثة، الذي شهدنا بروزه على الساحة النقدية العربية منذ ازدهار حركة تدوين الإشعار، ولم تكن قراءته آلية بقدر ما كانت عملية ابداعية، بكل ما يعنيه الابداع من معانٍ لاحصر لها.

**التلقي والقراءة في الرؤية الغربية...**

ابتداء نود القول اننا سنعمد الى عرض هذا المحور بايجاز واف ولابرز منظريه لقناعتنا ان من سبقنا من الباحثين قد اغنوه بحثاً واستقصاء، إذ تشير الدراسات الغربية – المترجمة– الى ان النقاد الغربيين، تحول اهتمامهم من التلقي الى القراءة، او من المتلقي الى القارئ.

وعد الناقدان الالمانيان (هانز روبرت ياوس) و (لفغانغ آيزر) ابرز المنظرين لنظرية القراءة الناشئة من نظرية التلقي.

فالتلقي عند (ياوس) تحول من العناية بمنشئ الخطاب الى القارئ، اما (آيزر)، فانه صرف النظر عن المؤلف والخطاب، وركز على جدلية العلاقة بين القارئ والخطاب.

وبذلك اسهم هذان الناقدان في التنظير لمفهوم القراءة، وبلورة نظريتها، التي امتد تاثيرها في الكثير من النقاد الاوربيين[٥٥]. وبشأن ابرز اراء (ياوس)

في هذه النظرية، انه طرح مصطلح (افق التوقع) بوصفه مرتكز نظرية القراءة، ووسيلة اكتشاف ابداعية الخطاب الادبي، بكلمة اخرى ان (افق التوقع) يعني التصورات المخزونة لدى القارئ قبل شروعه في القراءة، وهو ايضاً الاداة في خلق تعددية قرائية لهذا الخطاب او ذاك، بسبب ان التغير في( افق التوقع ) لابد ان يتضمن فهماً اخر في تفسير أي خطاب.

وهذا التباين فيما يطرحه الخطاب، وما يتوقعه المتلقي( القارئ) هو ارتقاء بالخطاب الى فضاء الابداع [٥٦]، لاتساع (الفجوة) بوصفها اللا تماثل بين طرفي المعادلة– ان جاز التعبير – الخطاب والقارئ [٥٧]. اما اراء (آيزر) فقد عني بمصطلح (القارئ الضمني)، بوصفه الموحد بين المعنى الضمني في الخطاب، واحساس القارئ بهذا المعنى، ولهذا المصطلح مرتكزان، احدهما مرجعي [خزين معرفي] والاخر نصي [سياق الخطاب نفسه] بما يكتنفه من معانٍ ودلالات[٥٨].

ومما يؤخذ على هذه الاراء وغيرها انها اغفلت التمييز بين المتلقي أو القارئ المحترف، ونظيره الاعتيادي، هذا من جهة، ومن جهة اخرى انها لم تشر الى مستويات ذلك القارئ أو المتلقي الذي يأتي انبثاقه من الخطاب الادبي او الشعري.

**الهوامش...**

١) المزيد من التفاصيل حول مضامين هذه النظرية، انظر: نظريـــة التلقـــي، فرانك شوير فيجن، تحقيق محمد خير البقاعي ، مجلـــة الاداب الاجنبيـــة، العدد (٨٨) ١٩٩٦: ص٢٥٦ وما بعدها، ونظريـــة التلقـــي– الاتجاهـــات والاصول –ناظم عودة خضر– رسالة ماجستير، بغـــداد ١٩٩٥: ص١٦٦ وما بعدها. ص٧ وما بعدها.

٢) ينظر نقد استجاب القارئ، تحرير جين ب. تومبكنز، ترجمة حسن نـــاظم، وعلي حاكم، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٩: ص٧ ومابعدها.

٣) ينظر: القراءة ونظرية التلقي في النقد العربي، محمد حسين رضا المبارك، رسالة دكتوراه، بغداد ١٩٩٤: ص١٢٦ وما بعدها.

٤) العين، الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. ابـــراهيم الـــسامرائي: بغداد ٥:١٩٨٦/٢١٦.

٥) فصلت: الاية ٣٥، وأنظر القصص: الاية:٨٠.

٦) لسان العرب ابن منظور، بيروت ١٩٥٦: لقي.

٧) النور: الاية ١٥.

٨) تهذيب اللغة، الازهري، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة١٩٦٤: لقي.

٩) البقرة: الاية٣٧.

١٠) اللسان: لقي.

١١) النمل: الاية ٦.

١٢) اساس البلاغة، الزمخشري. القاهرة ١٩٢٢: لقي

١٣) ينظر: نقد الشعر قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت د.ت،:ص١٨٤، ١٩٠ قد عدها ستة موضوعات، واحـــصى ابـــو هـــلال

العسكري في الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ستة موضوعات ايضاً: ص١٣٧، وبلغت عند ابن رشيق القيرواني: في العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٦٢، تسعة موضوعات: ١/ص١٠٦ ومابعدها.

١٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٧٧: ق١ ص١٢٠.

١٥) ديوان جميل بثينة، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦١: ص٦٠.

١٦) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٧٧: ق١، ص٢٠.

١٧) شرح ديوان زهير بن ابي سلمى، طبعة دار الكتب، القاهرة:١٩٤٤، ص١٤-١٥.

١٨) ديوان الخنساء، تحقيق كرم البستاني: بيروت ١٩٦٣: ص٧٢.

١٩) المهلهل بن ربيعة التغلبي – حياته وشعره– نافع منجل شاهين، رسالة ماجستير، اداب المستنصرية ١٩٨٦: ق ٢٤/ص٢٧٦.

٢٠) تنظر – على سبيل المثال – حماسة ابي تمام، وحماسة البحتري، وحماسة الخالديين، والحماسة البصرية، وحماسة ابن الشجري.

٢١) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق د. علي الجندي، مصر د.ت:ق٥/ص٧٩.

٢٢) ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي بيروت، ١٩٧٠، ص٢٠٧/٢٠٩.

٢٣) ديوان جرير، تاليف محمد اسماعيل الصاوي، بيروت: ص٧٥.

٢٤) الممتع في عمل الشعر وعمله، النهشلي: تحقيق د. منجي الكعبي، تونس د.ت: ص٢٨٩.

٢٥) ديوان الهذليين، طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٦٥: ١/ص٣.

٢٦) ديوان الحطيئة، تحقيق د. نعمان امين طه، مصر ١٩٨٧: ص٥١.

٢٧) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق احمد محمد شاكر، مصر ١٩٧٧: ١٦٧/١-١٦٨.

٢٨) الموشح في ماخذ العلماء على الشعراء: تحقيق محب الدين الخطيب، القاهرة ١٣٨٥هـ: ص ٥٤-٥٥، والبيتان في شرح ديوان حسان ابن ثابت: تحقيق / عبد الرحمن البرقوقي،بيروت د.ت:ص٤٢٧.

٢٩) الموشح: ص٢٦، والقصيدتان في ديواني الشاعرين امرئ القيس: ق٣/ص٤١، وعلقمة الفحل، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، حلب ١٩٦٩: ق٣/ ص٧٩. [ورد كل بدلاً من طول].

٣٠) المصدر نفسه: ٢٧-٢٨.

٣١) الشعر والشعراء: ١/ ١٨٣، والبيت في ديوان شعر المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة ١٩٧٠: ق٣٨ ص٣٢٠.

٣٢) المصدر نفسه: ١/ ١٥٧، والبيتان في ديوان النابغة الذبياني، ق١٣/ص٨٩ وفيه (الغراب بدلاً من البوارح).

٣٣) الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم، مصر ١٩٧١: ص٣٥١، والبيتان في ديوان زهير: ص٧٥.

٣٤) محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د. ابتسام الصفار، ود ناصر حلاوي، بغداد ١٩٩٠: ص٥٢-٥٣.

٣٥) الموشح: ١٠٩، والبيت في ديوان جرير: ص٥٧٩.

٣٦) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت د.ت:١٨٤، والبيتان في ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٥٨:ق١/ص٥، ق٣٩ ص٩١.

٣٧) الشعر والشعراء: ٨١/١ وهامشها، ٩٢١/١.

٣٨) ديوان ذي الرمة، جمعه بشير يموت، بيروت ١٩٣٤: ص٨.

٣٩) جرير، د. جميل سلطان، بيروت ١٩٦٦: ص١٥.

٤٠) طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر القاهرة د. ت: ١/ ص٤٥١. وما بعدها.

٤١) انظر: النظرية النقدية عند العرب، هند حسين طه، بغداد ١٩٨١: ص٨٩

٤٢) الموشح: ٩١-٩٢.

٤٣) النقد عند اللغويين في القرن الثاني، سنية احمد محمد، بغداد ١٩٧٧: ص٢٠٨.

٤٤) طبقات فحول الشعراء: ١/ص١٦ والبيت في ديوان النابغة الذبياني ق٢/ص٣٣.

٤٥) الموشح: ص١٧٠، والبيت في ديوان ابن الرقيات: ق٤٠ ص٩٩ برواية.

٤٦) الشعر الجاهلي – منطلقاته الفكرية، وافاقه الابداعية د. احمد اسماعيل النعيمي، بيروت ٢٠١٠: ص١٤ وما بعدها.

٤٧) فحولة الشعراء، الاصمعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، وطه محمد الزيني، القاهرة ١٩٥٣: ص١٣.

٤٨) ينظر الشعر والشعراء: ٨٣/١.

٤٩) البيان والتبيين الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥:١/ ص٨٠.

٥٠) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق د. احمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، بغداد ١٩٧٦: ٣١٦.

٥١) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، تحقيق احمد صقر، مصر ١٩٦١، ١/ص٣٩٣.

٥٢) تنظر: العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقد، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٧٢، الجزان الاول والثاني.

٥٣) طبقات فحول الشعراء: ١/ص٥-٧.

٥٤) ينظر: تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم، حتى نهاية القرن السابع الهجري. رسالة ماجستير جامعة بغداد ١٩٩٩: ص٧١ وما بعدها.

٥٥) القارئ في النص، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، العدد الاول ١٩٨٤، ص١٠٢ وما بعدها.

٥٦) نظرية الاستقبال. روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل: سورية ١٩٩٢: ص١٠٦.

٥٧) التاويل والقراءة.، اياد مكلين، ترجمة خالدة حامد، مجلة الاديب المعاصر، العدد(٤٩) ١٩٩٨: ص٣٦ وما بعدها.

٥٨) القارئ في النص: ١٠٦ وما بعدها.

# الفصل السادس

## صورة الملك في الموروث

## الأسطوري والشعري

- الوهية الملك وقداسته....
- الملك وجدلية السعادة والشقاء...
- القاب الملوك ومسمياتهم...
- دم الملوك ودياتهم...
- موت الملك ونذير الشؤم...

**ألوهية الملك وقداسته...**

لا يختلف اثنان في حقيقة ان النقوش والرقم والألواح الطينيـــة، والأختـــام الأسطوانية والرسوم والكتابات تعد من أهم الوثائق في الكشف عما يسود العـــالم القديم من معتقدات وأفكار وطقوس ومعارف وعلاقات اجتماعية وما إلى ذلك من نواح أخرى، وهي نفسها وسيلتنا في بلورة شخصية الملك الأسطورية ومكانتهـــا المقدسة في نفوس المجتمعات القديمة بوصفها (هبة من الـــسماء إلـــى الأرض)، وذلك ما حدثتنا عنه تلك الألواح المدونة باللغة البابلية التي يرجع تأريخها إلـــى العهد البابلي القديم والعهد الآشوري الوسيط[١]، إذ كانت تحمل فـــي تـــضاعيفها أسطورة الملك «ايتانا» الذي ورد ذكره من جملة ملوك سلالة «كيش» الأولـــى التي كانت أول سلالة حكمت بعد الطوفان، موجزها: "انه كان عهد فـــي تـــأريخ البشرية لم يكن عندهم نظام الملوكية حيث لم تعين الآلهة ملكاً، فكانت شـــارات الملك من تاج وصولجان مودعة في السماء لدى الإله "انو" ثم هبطت الملوكيـــة من السماء[٢]... وكان من بين الملوك القدامى بعد نزول الملوكية ملك في كـــيش اسمه «ايتانا» وكان هذا عقيماً لم ينجب ولداً يخلفه في الملك. فعم الاضـــطراب في البشر، إذ خاف الناس من عواقب خلو منصب الملوكية بيـــنهم، وتعرضـــهم بسبب ذلك إلى الشر، ففكر (ايتانا) في الأمر واهتدى بعد التفكير إلى وسيلة تمكنه من الحصول على ولد له بان يتشبث بجلب نبات خاص بـــالولادة موجـــود فـــي السماء فتضرع إلى الإله الشمس (شمس) بان يمكنه من ذلك (وبعد مواقف صعبة وأحداث مثيرة يمر بها هذا الملك يتمكن في نهاية الأمر) من انجاب خليفة له في الحكم[٣]. هذه الأسطورة أبرز وثيقة لأصل الوهيـــة الملـــك أو الملوكيـــة علـــى السواء. حتى ان النظرة إلى الملك في حضارات الأمم القديمة لم تخرج عن هذا الإطار سوى بالتفاصيل التي لا تغير من جوهرها شيئاً ذا بال.

ففي حضارة وادي النيل نطالع «ان ملك مصر نفسه هو احد الآلهة، وممثل البلاد بين الآلهة، والوسيط الرسمي الوحيد بين الشعب والآلهة»[٤] حتى ان الفرد

المصري –آنذاك– «كان يقول ويعيد القول ان الملك هو الابن الجسدي الذي جاء من صلب الاله الشمس (رع)»[٥]. فضلاً عن ذلك كان الملك في مصر «هو الكاهن الأول، وكان بقية الكهنة نواباً له في واقع الأمر، وهو كاهن كل الآلهة في كل المعابد... قبل ان يتنازل عن مهمته الدينية إلى رجل آخر هو الكاهن»[٦]. وهذا الملك الاله في مصر «لا يحكم بحقه الآلهة فحسب، بل يحكمها أيضاً بحق مولده الآلهي، فهو اله رضى ان تكون الأرض موطناً له إلى حين»[٧].

وفي بلاد اليونان القديمة هناك ما ينبئ بسيادة نزوع الملك إلى الآلهة، بخاصة لما "بدأ الشك يساور الكثيرين فيما إذا كانت الآلهة جديرة بلقب المنقذين وكان الجواب هو ان نمطاً جديداً من الآلهة المنقذين تجلى في أشخاص الملوك العظام... ودعوتهم بالآلهة، ولم يكن الأمر محض تملق، فمخاطبة شاعر اثيني أحد الملوك بالقول:

غيرك من الآلهة يعيشون بعيداً... بعيداً جداً

أو لعلهم غير موجودين، أولا يأبهون بأحوالنا شروى نقير

اما أنت، فأننا نراك أمامنا

ليس من برونز أو رخام، بل بشخصك أنت

ولذلك نتضرع إليك قائلين:

انعم علينا ايها الحبيب بالسلام

لانك أنت مالكه ومانحه[٨].

دليل على ذلك. وفي العصر البرهمي، أحد عصور الحضارة الهندية كان نظام الحكم ملكياً مطلقاً، فكان الملك يطاع كاله، فإذا ما ارتقى الملك العرش –ولو بعد جناية يقترفها– نظر اليه ممثلاً لمشيئة قدسية وقدرة الهية، وقد جاء في أحدى الشرائع الهندية المسماة (منيو) ما يؤكد حقيقة ذلك الواقع، لاسيما النص الآتي: يجب الا يستخف بالملك ولو كان طفلاً، وذلك بان يقال: انه إنسان،

فالالوهية تتجسم في صورة الملك البشرية"[٩]. وتبدو حقيقة تاريخ الملوك سلسلة متصلة الحلقات ماثلة أمام أعيننا في الحضارة العربية الجنوبية، حين نقرأ ان لقب «مكرب» وهي كلمة دينية تعني المقدس، أو «أمير الكهنوت» تجمع بين الكهانة والملك تطلق على القائم على أمور الدولة السبئية في الحقبة الأولى من حكمها، ويظهر في الحقبة الثانية ان الملك تجرد من صفته الكهنوتية، وبقى محتفظاً بالسلطة الدنيوية، وعرف بملك سبأ. ثم في الحقبة الثالثة كانوا يلقبونه بملك (سبأ وريدان)[١٠].

وقد اثبتت لنا الرقم اسماء تسعة من ملوك دولة حمير الثانية، منهم من ذكرتهم الآداب الإسلامية بلقب «تبع» الملكي وهؤلاء هم (التبابعة) المعروفون أحدهم يسمى (شمر يرعش) وقد دونت اخباره الأساطير العربية، كما دونت أخبار الملك (أبو كرب اسعد كامل أيضاً)[١١].

وخلاصة ما ننتهي إليه من نتائج جولتنا في حضارات العالم القديم وأساطيرها، ان الملك كان من أصل الهي، أو في الأقل ممثلاً لمجلس الالهة على الأرض يتلقى سلطته السياسية مباشرة منه[١٢]. فضلاً عن اقتران الملوكية بالكهانة. -أول الأمر- قبل ان تستقل الكهانة وظيفة قائمة بنفسها، ويتكفل (الكاهن) في اداء المهام الدينية لاسيما إقامة الاحتفالات والطقوس في المعابد[١٣].

**الملك وجدلية السعادة والشقاء...**

بفضل دعاوى قدسية المولد، وقدسية الحكم، احتل الملوك منزلة سامية -ذات اجلال ورهبة- في النفوس، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضي حكمهم، ولا عجب بعد ذلك ان صارت سير الملوك واخبارهم، ملأى بالأساطير، بوصفهم (آلهة أو اشباه الآلهة). كما لا نشك في ان المجتمع العربي -قبل الإسلام- قد ورث من مثل هذه المعتقدات، مما نلمح آثاره في موروث العرب الشعري، في لمحات ذات مدلول "توحي ببصمات الزمن، وتنبئ بآثار التاريخ

العريق، وتتحدث عن الاعلام الذين تحددت ملامحهم الأسطورية من خلال الأوصاف والأشكال والأعمال[١٤].

فضلاً عما اختزنه الشاعر من أفكار ومعتقدات أسطورية –بشأن الملوك– وما أضاف اليها من خياله وتجربته الغنية بالأحداث، ومن أبرز تلك اللمحات كان الناس كثيراً ما يتوقعون من ملوكهم ان يرسلوا عليهم المطر أو ضوء الشمس في الموسم المناسب، وان يساعدوا على نمو المحاصيل وما إلى ذلك لاعتقاد الناس «في امتلاك الملوك بعض القوى السحرية والاعجازية التي يستطيعون بها اخصاب الأرض ومنح البركات والخير لبقية الأشياء»[١٥]، أي كان الملك رمزاً للخصب والانبعاث، وحين نتأمل القصيدة الجاهلية يطالعنا المنطلق نفسه، الذي يتردد على السنة بعض الشعراء، منهم علقمه الفحل الذي لخص معطيات الماضي البعيد بكل تفاصيله، حين عد الملك غير منتسب إلى الانس، وإنما هو ملك نزل من السماء، وفعاله عظيمة لا يقدر على مثلها أحد، وذلك ما نتأمله في مخاطبته للحارق الغساني، قائلاً:

ولست لإنسي ولكنْ لمـلأَكٍ  تنزّل من جوِّ السماء يَصوْبُ[١٦]

ويذهب النابغة الذبياني إلى تجسيد بعض الصفات الالوهية في ملكه النعمان بن المنذر، من حيث امتلاكه القدرة على الحياة والموت في معادلة يتساوق طرفاها بقوله:

وأنت ربيعٌ ينعش النّاس سيْبَهُ  وسيفٌ أعيرتْه المنايا قاطعْ[١٧]

وكان ذلك منطلقه أيضاً ازاء الملك عمرو بن الحارث الغساني في امتلاكه كفين واحدة تصادر الحياة والأخرى تديمها قائلاً:

تحِينُ بكفّيْه المنايا وتارةْ  تَسُحّان سَحّاً من عَطاءٍ ونائل[١٨]

والاعشى لا يختلف عن نظيره النابغة في هذا الوعي الذي رسم ابعاده لممدوحه (هوذة) بالقول:

أغرُّ ابْلــجُ يُستــسقى الغمــام بــه

لو صارع النّاس عن احلامهم صرعا[١٩]

اما علباء بن أرقم فيتجه إلى ابراز أحد طرفي تلك المعادلة، من زاوية نظر تمتلك عمقاً في التعبير عن تلك القدرة السامية للملك (النعمان) دون أن تــشوبها شائبة، إذ يقول:

وانَّ يَدَ النُّعمان ليست بكــزّة ولكنْ سماءٌ تُمطرْ: الوبل والدَّيم[٢٠]

ولا نغفل عن تأكيد حقيقة ما استقر في وعي المجتمع العربي –بوجه عام– من حيث كون الملك «مانح الخير والبركة»، وذلك في تلك الخطبة التي القاهــا عبد المطلب – جد رسول الله (ص) على مسامع الملك سيف بن ذي يزن– نيابة عن وفود القبائل العربية التي جاءت مهنئة بانتصار (ذي يزن) على الاحباش، إذ جاء فيها «أنت –ابيت اللعن– رأس العرب، وربيعها الذي به تخصب، وملكهــا الذي تنقاد، وعمودها الذي عليه العماد...»[٢١].

وتضرب الفكرة القائلة بمقدرة الملك على الحيــاة والمــوت، أو الــسعادة والشقاء بجذورها في أعماق حضارة وادي الرافدين، لاسيما ما يتعلــق بالملــك (كلكامش) بثلثيه الآلهي، وثلثه البشري، وما اعطاه إياه الاله (انليل)، من قدرات يلخصها النص الآتي من الملحمة:

- لقد اعطاك (يقصد الاله انليل) نور وظلمة الجنس البشري.
- لقد اعطاك الرفعة فوق الجنس البشري.
- لقد اعطاك الرفعة التي لا تنافس.
- لقد اعطاك النصر في المعركة التي لا يرجع منها سالما.
- لقد اعطاك الغلبة في المنازلات التي لا ينافسها أحد[٢٢].

ولعل من هذا المنطلق، وغير ما ذكرنا، كان الناس «يخاطبون ملوكهم بالأرباب»[٢٣] كما ألف الشعراء نعت ملوكهم بهذه التسمية، بكل ما تعنيه من معنى ودلالات لا حصر لها. ولعل امرأ القيس كان أول الشعراء الجاهليين الزاعمين ان الملوك ارباب، حين اسبغ هذه التسمية على عمه الملك (شرحبيل) في معرض هجائه من كان سبباً في الأحجام عن نصرته، وذلك في قوله:

ألا قبّح الله البراجم كُلها وجدّع يربوعاً وعفّر دارما

فما قاتلوا عنْ ربِّهم وربيبهمْ ولا آذنُوا جاراً فيظْعن سالما[٢٤]

ولم يكتف امرؤ القيس بهذه الصورة، انما عمد أيضاً إلى تمييز الملوك من البشر وفقاً لهذا المنطلق، قائلاً:

نحنْ الملوك وابناءُ الملوك لنا مُلكٌ به عاش هذا النّاسُ أحْقابا

ما يُنكرُ النّاس مناحين نملكُهُمْ كانوا عبيداً وكنّا نحن أربابا[٢٥]

ويبدو ان الحارث اليشكري كان يعي ما ستتركه هذه التسمية من أثر في نفس الملك (عمرو بن هند)، وهو يطلقها على (المنذر بن ماء السماء) حين يجزل المدح له، وذلك ما نستشفه في الأبيات التي ضمتها معلقته، منها قوله:

فملكنا بذلك النّاس حتى ملك المنذرُ بن ماء السماء

وهو الربُّ والشهيدُ على يو م الحيارين والبلاءُ بلاءُ

ملكٌ اضلعْ البرية لا يو جد فيها لما لديه كفاءُ[٢٦]

أما لبيد العامري فيستخدم (مصطلح الملوك الأرباب) في باب الموعظة والاعتبار. ليؤكد ان الدهر افناهم كما افنى غيرهم، وذلك في مثل قوله:

وافنى بنات الدهر ارباب ناعط بمستمع دون السماء ومنظر[٢٧]

واهلكن يوماً ربّ كندة وابنهُ وربّ معدٍّ بين خبت وعرْعر

ومما يعزز مدلول تسمية الملوك بالارباب، ان الشعراء نقلوا لنا بعض مظاهر احتفاء العرب بهم، منها قيامهم ركوداً أمام الملك العربي، – إذا طلع

عليهم- كأنهم يقومون رهبة للهلال[٢٨] وذلك بتأثير عبادة القمر المعروفة عند العرب، وهذا وحده كاف ليفسر لنا دواعي ربط الملوك بالقمر في قصائد الشعراء. ويبدو ان لامرئ القيس السبق في ترسيخ هذه الصور في نفوس الشعراء، إذ شبه اباه الملك (حجر) بالهلال في قوله:

قولا لبرصان عبيد العصا ما غرَّكمْ بالأسد الباسل

الماجد الأروع مثل الهلا ل الأريحيِّ الملك الواصل[٢٩]

وحذا الاعشى حذو امرئ القيس في هذا الشأن، فضلاً عن تقريره القناعة بان طلوع الملك على رعاياه يجعلهم ركوداً لا يتحركون، كأنهم ينظرون به الهلال، هذه المفردات نتأمل صورتها في ممدوح الاعشى الملك (الأسود بن المنذر اللخمي)، وذلك في قوله:

أريْحيٍّ صلْتٌ يظلُّ له القو مُ ركوداً قيامهُمْ للهلال[٣٠]

ولعل تشبيه الملوك بالكواكب بعامة ما يدخل ضمن هذا الاطار، حتى خاطب النابغة الذبياني ملكه (النعمان) بهذا التشبيه، معززاً اياه بما يضفي عليه صفات التقديس، قائلاً:

الم تَر انّ الله اعطاكَ سورْةٌ ترى كل ملْكٍ دُونها يتذبذبُ

بأنّك شمسٌ والملوكُ كواكبٌ إذا طَلَعَتْ لم يَبْدَ منهنَّ كوكبُ[٣١]

وكان لهؤلاء الملوك (الارباب) تحايا خاصة بهم، إذ كان متعارفاً بين الناس قولهم للملوك -ابيت اللعن- أي "ابيت أن تأتي من الأخلاق المذمومة ما تلعن عليه[٣٢]، وبمعنى أدق ان الملوك منزهون عن كل ما يشينهم، وتحفل قصائد الشعراء بهذه التحية، وهي مبثوثة في تضاعيف قصائد المديح -في الأغلب الأعم-، وحسبنا ان نختار من ديوان النابغة الذبياني (بوصفه أكثر الشعراء مجالسة للملوك، وتردد هذه التحية في قصائده) لنقيم القناعة بذلك لاسيما قوله:

هذا الثّناءُ فانْ تَـسمعْ بـه حَـسناً

فلم أعرِّضْ-أبيتَ اللعنَ- بالصَّفدِ[٣٣]

**ألقاب الملوك ومسمياتهم...**

كما ان هناك في سير الملوك وأخبارهم والقابهم واسمائهم شواهد على سمو منزلتهم، واحاطتهم بمظاهر الاجلال والرهبة، وتمتعهم بمزايا لا طاقة للبشر عليها، حتى قيل "كان الملك من أشياء البدوي المقدسة"[٣٤]. ومن ذلك ما يتعلق بدواعي القاب الملوك ومسمياتهم، فعلى سبيل المثال لا الحصر –ان الملك عامر (ماء المزن) قد عرف بهذا الاسم «لانه كان إذا نزل بقومه جدب فتح بيوت امواله، وعالهم حتى يخصبوا، ويقوم لهم مقام المطر إذا فقد... وكانوا يقولون: كفانا عامر قحطنا هو ماء المزن لنا»[٣٥] وقد أودع حسان بن ثابت هذه الحقيقة مفتخراً بها وبانتسابه إلى الملك، في بعض قصائده، منها قوله:

مُلوكُ وابناءُ ملوك كأنّنا سَوَارِي نُجومٍ طالعاتٍ بمشْرِقِ

كجفنة والقَمْقَام عمرو بن عامر وأولاد ماءِ المُزْنِ وآبنْيْ مُحرِّقِ[٣٦]

أما سبب تلقيب ابنه (عمرو) بمزيقيا، فيعود –كما تحدثنا المصادر– إلى «انه كانت تنسج له في كل سنة ثلاث مائة وستون حلة ثم يأذن الناس في الدخول، فإذا أراد الخروج استلبت عنه، وتمزق قطعاً.... وانما كان يفعل ذلك لئلا يتخذ أحد ما يلبس منها بعده»[٣٧].

ومن أشهر الألقاب التي نعت بها الملوك، تلقيب (عمرو بن هند) بـ(المحرق) ولا نستبعد الصلة بينه وبين ذلك الصنم الذي يحمل الاسم نفسه، والذي خص بتلبية من تلبيات العرب[٣٨] إذ كان صنماً بسلمان لبكر بن وائل وسائر ربيعة[٣٩]، ولما كان فحوى هذا اللقب قد جاء أثر ما فعله عمرو بن هند بمائة رجل من بني تميم في يوم اوارة باليمامة، فقد ربط بين هذا الفعل وذلك الصنم من هذه الناحية[٤٠].

ومن مظاهر هيمنة الملوك على النفوس والزمان ما تنقله الينا الاخبار عن تلك القصة الطويلة المتشعبة الحوادث، والمختلفة الروايات، خلاصتها ان المنذر بن ماء السماء قد جعل لنفسه يومين في السنة يجلس فيها عند الغريين (وهما قبرا رجل اغضباه في بعض المنطق) يسمى احدهما يوم نعيم، والآخر يوم بؤس كان ضحيته الشاعر عبيد بن الابرص الاسدي الذي يسجل بعض تفاصيله قبل ان يلفظ انفاسه الأخيرة[٤١]. في أبيات مفعمة بالحزن والأسى، لنا ان نتأملها في قوله:

وخيرني ذو البؤس في يوم بُؤسه ... خصالاً لرى في كلها الموت قد بَرَقْ

كما خيِّرتْ عادٌ من الدّهر مرَّة ... سحائب ما فيها لذي خيِّرة أنقْ

سَحائب ريح لمْ تَوكَّلْ ببلدةٍ ... فتتركها كما ليلةُ الطَّلَقْ[٤٢]

**دم الملوك وديّاتهم...**

من الدلائل على المنزلة التي كان الملوك يحتلونها بين الناس، ان ديتهم باهظة الثمن، إذ «كان عامة العرب يأخذون في دية النفس، مائة من الابل، وكان هذا الحكم جارياً بين قبائلهم... ولما كان الملوك ممتازين عندهم في كثير من الاحكام جعلوا دية أحدهم إذا قتل ألف بعير»[٤٣]، وكان للموروث الشعري اسهامة في تسجيل ذلك التمايز الذي نلمح تعارف الناس عليه في أبيات للحطيئة منها قوله:

أبوهُمْ ودى عقْل الملوك تكلُّفاً ... وما لهُمْ مما تكلَّفهُ بُدُّ

تكلَّف اثمان المُلوك فَساقها ... وما غَضَّ عنهُ من سؤال ولا زنْدُ

حمالة ما جرَّتْ فتاكة ظالمٍ ... حمالة مَلْكٍ لم يكنْ مِثلُها بَعْدُ

همُ حملوا الألف التي جرّ جارمٌ ... وردُّوا جياد الخيلِ ضاحيةً تعدو[٤٤]

ويبدو هذا العرف متأتياً من نظرة المجتمع الجاهلي إلى «الدم الملكي» ذي الصفة القدسية، وهي نظرة تلتقي مع ما كان سائداً في المجتمعات القديمة، حين عد هذا النوع من الدم شرطاً أساساً واجب توفره فيمن يختار لمنصب ديني رفيع[٤٥].

ومن هذا البابا أيضاً نقل عن العرب قولهم «ان دماء الملوك شفاء من الكلب أو الخبل وقد اجمعوا على ان دواءه قطرة من دم ملك يخلط بماء فيسقاه»[٤٦]، وهذا المعتقد وجد فيه الشعراء منفذاً للتعبير عن واقع تجاربهم في الحياة، ومن زوايا نظر متباينة، كما فعل المتلمس الضبعي حين استخدمه من منظور خاص به، لنا ان نتأمله في قوله:

من الدارميين الذين دماؤهمْ شفاءٌ من الداءِ المَجنَّة والخبل[٤٧]

أما عوف بن الاحوص فكان يلوح به لاولئك المحكمين بينهم وبين بني عمهم، في انهم ليسوا كفأ للملوك من هذه الناحية، قائلاً:

وليس لسوقة فضلٌ علينا وفي أشياعكُمْ لكُم بواءُ
فهلْ لك في بني حُجْر بن عمرو فَتعْلمهُ واجهله ولاء
أو العنقاء ثعلبة بن عمرو دماءُ القوم للكلبى شفاء[٤٨]

وكان ذلك منطلق (ابن عياش الكندي) في هجائه لبني أسد لقتلهم الملك حجر بن عمرو، وتذكيرهم بتلك الحقيقة ضمن قوله:

عبيد العصا جئتم بقتل تُريقون تامراً شفاء من الكلب[٤٩]

ويطول بعد ذلك أمر استقصاء النصوص الشعرية التي تصب في هذا المجرى، إذ أخضع الجاحظ طائفة منها للدراسة، وخرج بنتائج يلخصها قوله: وكان أصحابنا يزعمون ان قولهم: دماء الملوك شفاء على معنى ان الدم الكريم هو الثأر المنيم، وان داء الكلب على معنى قول النابغة الجعدي:

كَلِباً من حسّ ما قد مسَّهُ وافانين فُؤادٍ مختبلْ

فإذا كلب من الغيظ والغضب، فادرك ثاره، فذلك هو الشفاء من الكلب، وليس ان هناك دماً في الحقيقة يشرب[٥٠].

وفي رأي ابن دريد «الكلب الذي أصابه الكلب مثل الجنون»[٥١].

ولعل هذين الرأيين يفسران لنا، دواعي ما قالته الزباء لجذيمة الأبرش –وهو يلفظ انفاسه–: «يا جذيم لا يضيعن من دمك شيء، فأني اريده للخبل، وقيل للكلب، في قصة طويلة مشهورة، اوردتها المظان بالتفصيل»[٥٢].

ان تلك الأخبار، والشواهد الشعرية تؤكد بلا جدال، ان الناس كانوا يسبغون على ملوكهم صفات تقديس والوهية، فضلاً عما كان لهم من رهبة في نفوس الرعايا، فلو لم يكن الحال على هذه الصورة، لما اضطر دريد بن الصمة ان ينصح قومه قائلاً: «اسمعوا مني... أول ما انهاكم عنه فانهاكم عن محاربة الملوك، فأنهم كالسيل بالليل، لا تدري كيف تأتيه، ولا من أين يأتيك، وإذا دنا منكم الملك وادياً فاقطعوا بينكم وبينه واديين، وان اجدبتهم فلا ترعوا حمى الملوك وان اذنوا لكم، فان من رعاه غانماً لم يرجع سالماً»[٥٣]. هذه الخطبة جاءت من قول شاعر وحكيم ومجرب خبر الحياة، وعرف قيمة الملوك، كما عرفها النابغة الذبياني الذي حذر قومه واحلافهم من ارتياد (حمى الملوك)، وما سيتمخض عنه من نتائج لا تحمد عقباها، وبالفعل تصدق نبوءة الشاعر، وتلاقي ذبيان واسد وقعة منكرة على يد ملوك الغساسنة، أثر تعديهما على (وادي اقر) الخصب الذي كانوا قد حموه ومنعوا ان ترتاده القبائل، فما كان من النابغة إلا أن يسجل آلامه وآهاته ممزوجة بذلك العتب المحكوم باصرة الدم التي تربط الشاعر بقومه، في قوله:

لقد نَهيْتُ بني ذبيان عن أُقُر ... وعن تربَّعهم في كلِّ أصفار

وقلتُ يا قومُ إنّ الليث منقبضٌ ... على براثنه لوثبة الضاري[٥٤]

وإذ نطمئن إلى هذه المعطيات فاننا لا نتعجب بعدئذ من أحجام القبائل عن نصرة شعرائنا وافرادها إذا ما تعرضوا لبطش ملك لهذا السبب أو ذاك، على نحو ما نعرفه عن (طرفة بن العبد) الذي قتل بأمر من الملك (عمرو بن هند) أمام أنظار قومه، دون ان ينبسوا ببنت شفة، مع انه قد سفر لهم عند هذا الملك

لتحقيق بعض غاياتهم[٥٥]، وذلك ما اعترف به طرفة في آخر ما نطق بـه مـن شعر، فضلاً عن تحميله قومه مسؤولية ما حل به، إذ يقول:

اسملني قومي ولمْ يغـضبوا لـسوأة حلّـتْ بهـم فادحـهْ
كـلَّ خليـل كنـت خاللتُـه لا تـرك اللهُ لـهُ واضـحهْ
كُلهّـمُ اروغُ مـنْ ثعلـبٍ ما اشبه الليلـة بالبارحـهْ[٥٦]

وما يقال عن طرفة يقال الشيء نفسه عن المتلمس حين اختار منفاه بعيداً عن قومه الذين لم ينصروه على حكم الموت الذي أصدره بحقه الملك عمرو بن هند، في تلك القصة المعروفة بـ"صحيفة المتلمس"[٥٧] فلـم يجـد فـي منفـاه (ببصرى) الا ان يسجل مرارة ما يكابده من معاناة ضمن قوله:

ان العراق واهله كانوا الهوى فإذا نأى بي وُدُّهـم فليبعـد
فلتتـركنهَّمُ بليـلٍ نـاقتي تذرُ السِّماك وتهتدي بالفرقد[٥٨]

على ان لا يفهم ان طرفة والمتلمس كانا ضحايا الملوك وحـدهما، بـل أن شعراء آخرين –مما لا يسع المجال لذكرهم– قد عانوا أوضاعاً مأساوية مختلفـة مع قبائلهم، ازاء تصدع علاقاتهم مع الملوك، وتحملهم نتائج غضبتهم، ووعيدهم وسطوتهم، منهم: عبيد بن الأبرص وعدي بن زيد ولقيط بن يعمر وغيرهم.

**موت الملك ونذير الشؤم...**

لقد حرصت القبائل على تقادي أية خصومة تقـع بينهـا وبـين الملـوك والمبادرة بإقامة علاقة حسن جوار، واظهار مشاعر الاجلال والطاعة لهم، وذلك عن طريق ندب (سفراء) لها إلى البلاطات، لتحقيق مثل تلك الغايات، فضلاً عن رعاية مصالحها، وحماية ابنائها، وكان شعراء القبائل في مقدمة هؤلاء السفراء، لدواعٍ كثيرة اقتضت أن يأخذوا على عاتقهم هذه المهمة، ولا ادل على ذلك مـن ان بلاطي الغساسنة والمناذرة –بخاصة– كانا يموجان بالشعراء أمثال، النابغـة الذبياني، والحارث بن حلزة اليشكري، وطرفة بن العبد البكري، وحسان بن ثابت

وغير هؤلاء قد يصعب حصرهم[٥٩]. ولعل هناك من يذهب إلى القول: ان رهبة القبائل وشعرائها من ملوكها متأتية من كون هؤلاء الملوك على قيد الحياة، فكان من الطبيعي ان تظهر القبائل طاعتها لهم، وتلبي رغباتهم، وتخشى جانبهم، اذن علينا ان نواجه تجربة حال الرعايا بعد موت الملك، وهي وحدها التي تحكم لنا مدى عمق المشاعر نحوه، ونرى من المستحسن –في هذا الجانب– ان نغور في أعماق الماضي، لنرصد أثر موت الملك في المجتمعات القديمة، قبل البحث عن مثل هذه الآثار في المجتمع الجاهلي، ومن حسن الحظ، اننا نعثر على رأى ذي صلة مباشر بموضوعنا، خلاصته هي "ان موت الملك كان يمثل حادثاً جللا في –بلاد بابل وآشور– يشمل تأثيره كل إنسان دون استثناء، ذلك لانه نذير شؤم في غاية الخطورة بالنسبة لمستقبل البلاد... وان الطوالع السيئة تقرن وفاة الملك مع ذبول الخضراوات، وهبوط مناسيب الانهار، فضلاً عن تأجيل عمل أي شيء يجعل الأرض مثمرة وذات فائدة (وبهذا الشأن) تقول رسالة من آشور ما يأتي:

«في اليوم الذي نسمع فيه بموت الملك يبكي شعب آشور»[٦٠]

ويؤكد باحث آخر هذا المنظور بالقول «كانت وفاة الملك في العراق القديم مناسبة حزن سيء للبلاد، لانه صلة الوصل بين السماء والأرض»[٦١]. وحين نتأمل نصوص موروثنا الشعري تطالعنا تلك التصورات نفسها المعبرة عن نظرة المجتمع حيال موت الملك، إذ كان الشاعر في ذلك العصر ينطق بلسان مجتمعه –في الأغلب الأعم– اذن فلا حيلة لنا، الا ان نواجه عدداً من أولئك الشعراء الذين رسمت قصائدهم ما يعنيه موت الملك بالنسبة لهم، ولقبائلهم، ولعل النابغة الذبياني أول من استبق الأحداث قبل وقوعها، حين تنبأ ما سيتمخض عنه موت أبي قابوس، وقد اودعه ضمن قوله:

فانْ يَهلِكَ أبو قابوسَ يهلَكْ ربيع الناسِ والشهرُ الحرامُ[٦٢]

ولعل اروع ما يطالعنا من نصوص تكشف عن شعور باليأس، والاحساس بالاسى الموجع لنهاية الحياة بنهاية الملوك، قول الأسود بن يعفر:

ماذا أؤَمِّلُ بعــد آلِ مُحــرِّقٍ  تركوا منازلهمْ وبعــدَ إيــادِ
أهلِ الخَورنقِ والسديرِ وبارقٍ  والقَصْرْ ذي الشُّرفَاتِ مِن سِنْدَادِ
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى بــه  يوماً يصيرُ إلى بِلــىْ ونفــادِ
إمَّا تَرينْي قد بليتُ وغاضني  ما نيل من بَصَري ومن أَجلادي[٦٣]

ويبدو حسان بن ثابت في موقف موت الملك، مختلفــاً تمامــاً عــن بقيــة الشعراء من خلال تنظيره صيغة تعليلية باعثها صلة نسبته بــالملوك، ولنــا ان نتأمل مضمونها في هذه الأبيات:

ألم تَرنَا اولادَ عمروِ بنِ عامرٍ  لنا شَرَفٌ يعلو على كلِّ مُرْتقــي
مُلوكٌ وابناءُ الملــوك كأنّنــا  سَوَاري نجومٍ طالعاتٍ بمــشْرقِ
إذا غاب منها كوكب لاحَ بعــدهُ  شِهابٌ متى ما يبدُ للأرض تُشْرِقِ[٦٤]

ويبقى رثاء الملوك يحمل في تضاعيفه ما يمت إلى ذلــك العــالم الغيبــي الأسطوري بصلة خفية، ولعل الدعاء بسقيا قبورهم أفضل تلك الــصلات. فقــد رجح «ان يكون الدعاء بسقيا القبور بقايا تراث ديني قديم كــان أصــلاً طقــسا سحرياً يمارس على عظام المــوتى التــي اســتخدمها العــرب فــي اســتدعاء المطر»[٦٥]. ولعل هذا المنطلق هو الذي وضعه النابغة الذبياني نصب عينيه في رثائه النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني، مضمناً رثاءه مفــردات تــشي بذلك العالم القديم إذ يقول:

سقى الغيثُ قبراً بين بُصرْى وجاسمٍ  بغيثٍ من الوَسْميِّ قَطْرٌ ووابِلُ
ولا زال ريْحانٌ ومسكٌ وعنْبــرٌ  على مُنتهاه ديمةٌ ثــمّ هاطِــلُ
وينبت حوذانا وعوْفاً مُنــوِّراً  سأُتْبعهُ من خيْرِ ما قالَ قائلُ[٦٦]

ويقف زهير بن أبي سَلمى موقف المذهول حيث سمع بموت الملك النعمان بن المنذر، الذي رأى فيه دليلاً على خطل ما كان يتوهمه في خلــود الملــوك، راسما أبعاد ذلك في قوله:

الا ليت شعري هل يرى الناسُ ما أرى
من الأمر أو يبدُو لهم ما بــدا ليــا
ألا لا أرى علــى الحــوادث باقيــاً
ولا خالــداً الا الجبــال الرواســيا
والاّ الــسماء والــبلاد وربنــا
وايامنــا معــدودةً والليالــيا
أراني إذا ما شــئتُ لا قَيْــتُ آيــةً
ذُكِّرني بعض الذي كنــتُ ناســيات
الــم تَــرَ للنُّعمــان كــانَ بنجــوةِ
من العيش لو أنَّ امرأً كان ناجياً[٦٧]

كما نقرأ في نص لبيد العامري في رثائه للنعمان ما ينبئ بمناسبة الحــزن التي حلت على بلاد العرب جميعاً، فكأنه الزاد الذي نفد وجعلهم جياعاً، وهذا ما نتأمله في قوله:

ليبْكِ على النُّعمــان شَــرْبٌ وقَينْــةٌ
ومُخْتَبِطاتٌ كالــسعالي أرامــل[٦٨]

وقد يعمد بعض الشعراء إلى ايصال الأثر الذي يتركه موت الملــك إلــى الطبيعة كما صور لنا ذلك النابغة الذبياني، في رثائه أحد ملوك الغساسنة، حتــى قال:

بكى حارث الجوْلان من فقْد ربِّه وحوران منهُ مُوحشٌ متضائلُ[٦٩]

وخلاصة ما يمكن قوله ان المجتمع الجاهلي كان يجل ملوكه ايما اجلال، حتى ان «الملك إذا مرض حملته الرجال على اكتافها يتعاقبونه، لانه عندهم اوطأ من الأرض»[٧٠] وتلك هي الحقيقة التي سجلها النابغة الذبياني حين بلغه ان النعمان بن المنذر ثقيل من مرض كان اصابه، فخاطب حاجبه قائلاً:

المْ أُقسمْ عليكَ لَتُخْبرني امحمولٌ على النعش الهُمامُ

فاني لا أُلامُ على دُخُول ولكنْ ما وراءك يا عصامُ[٧١]

وعلى الرغم من كل مظاهر الاجلال والتقديس والرهبة والطاعة التي تلمسناها في نفوس الناس، مشكلة ظاهرة عامة، فأننا لن نغفل عن تلك الاستثناءات التي نعني بها خروج بعضهم عن اسار النظرة إلى الملوك من منطلق تقديسهم، ويبدو ان الباعث القبلي كان في مقدمة الأسباب الداعية إلى ذلك، من حيث شعور هذه القبيلة أو تلك، بأحجام الملك عن نصرتها أو امتناعه عن رد حق من حقوقها، أو عزوفه عن تلبية مطاليبها، أو مساسه بكرامتها، أو ايقاعه ظلماً عليها، وما إلى ذلك من أسباب، وجد فيها الشعراء منفذاً للتعبير عن تمسكهم بانتمائهم القبلي، وفقاً لذلك «العقد الاجتماعي» المبرم بين الشاعر وقبيلته، ووسيلة إلى بلورة ردود أفعالهم ازاء الملوك، بحسب ما يقتضيه الموقف[٧٢]، فبعض الشعراء عمد إلى تخويف الملك من مغبة ما هو صانع بقومه أو احلافهم على السواء، وهذا هو الموقف الذي وقفه النابغة الذبياني ازاء الملك النعمان بن الحارث الغساني مشيراً إليه بقوله:

لقد قلتُ للنُّعمان يوم لقيتُه يُريدُ بني حُنٍ ببرقة صادر

تجنَبْ بني حُنٍ فانَ لقاءهم كَرِيهٌ وان لم تلق إلاّ بصابر[٧٣]

أو الدعوة إلى مواجهة الملوك، والتصدي لنياتهم، أو حتى اجازة قتلهم إذا جاروا، وهي دعوة اطلقها جابر بن حُنيٍ التغلبي، ضمن قوله:

نعاطي الملوك السّلم ما قصدُوا بنا

وليس علينا قتلُهُمْ بُمحرَّمِ[٧٤]

وهناك من طبق ذلك على أرض الواقع ودليلنا على هذا ضربة السيف التي جاد بها عمرو بن كلثوم على رأس عمرو بن هند حتى قتله بعد صيحة أمه ليلى بنت مهلهل: (واذلاه! يا لتغلب) في قصة معروفة[٧٥]. وفي ذلك يقول عمرو نفسه:

بأي مشيئة عمرو بن هند تُطيعُ بنا الوُشاة وتزْدرينا
تهددْنا وأوعدْنا رُويداً متى كُنا لأُمك مقتوِينا[٧٦]

وتلتقي حادثة قتل الملك عمرو بن هند على يد الشاعر التغلبي عمرو بن كلثوم –في اطارها العام– مع تلك الأسطورة الشائعة في المجتمعات الأولى، من حيث كان البدائيون حريصين على الا يتركوا الملك المقدس يموت ميتة طبيعية بالشيخوخة أو المرض، بل كانت الميتة المناسبة لهؤلاء الملوك هي ان يقتلوا قبل ان تذهب قوتهم، حتى تنتقل هذه القوة وهي لا تزال في عنفوانها إلى من يخلفونهم[٧٧]، وقيل ان سبب قتل الملوك راجع إلى "تسمية بعض القبائل بالحمس أي المتشددين بأمور دينهم، وباللقاح، أي الذين لا يخضعون لملك، وانما لهم طقوسهم وعباداتهم، على ما يتبين ذلك في يوم السلان[٧٨] ورجح قتل الحارث بن ظالم المري لسبعة من الملوك في كهف كانوا نائمين على وسائد الريحان، اعتماداً على اعترافه بذلك ضمن قوله:

ابلغ جذيمة انْ عرضت فأنني عَمْداً تركتهمُ عبيد سنان
لو كنت من رهطْ الحرامل لم اعُدْ وبنيت مكرُمةً بكل مكان
القاتلين من المناذرِ سبعةً في الكهف فوق وسائدِ الريحان[٧٩]

دليلاً على هذا الأساس، لكننا نعزو قتل الملك –وكما قلنا– في البداية إلى الباعث القبلي الذي كان وراء كل خروج عن طاعة الملك بمختلف أشكاله، لاسيما إذا كانت تلك الطاعة تعني سبة لكيان القبيلة، بلك ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وذلك هو منطلق مقرر يكاد يسجله عمرو بن كلثوم على لسان القبائل وشعرائها في قوله:

إذا ما الملك سامَ النّاس خَسْفاً أبَينَا أن نُقرَّ الــذُلَّ فينــا[٨٠]

أما هجو الشعراء للملوك بسبب تلك البواعث، فهو أكثر الأسلحة المستخدمة وامضاها قوة، مع تفاوت الشعراء فيه بحسب ما يمتلكونه من قدرات فنية، ولعل أبرز ما يطالعنا من نصوص في هذا المجرى قول عبد قيس بن خفاف البرجمي في هجاء النعمان بن المنذر، واصفاً بانه لم يولد لرشده وليس سليل المناذرة، انما هو سليل صائغ بالحيرة:

لعــن الله ثــم ثنّــى بلعــن ابن ذا الصائغ الظلوم الجهولا
يجمعُ الجيش ذا الالوف ويغزو ثم لا يرزأُ العــدو فتــيْلا[٨١]

ذلك هو الواقع اليومي، وتلك هي آثاره، تسود فيه روح الماضــي البعيــد والحاضر القلق، مع غياب أسس تقرير نمط العلاقات الإنسانية التي كان المستقبل حافلاً بها، فكان من الطبيعي ان نرى أنواعاً من المعتقدات وحشداً من الأفكــار ذات الملامح الأسطورية قد احاطت بشخصية الملك، وان كان بعضهم قد حــاول الافلات من اسارها، من خلال التمرد على سلطة الملك.

**هوامش البحث:**

(١) أنظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، حضارة وادي الرافدين، طه باقر، بغداد ١٩٥٦: ص٤٧٣-٤٧٦.

(٢) أنظر: الأساطير في بلاد ما بين النهرين، صمويل هنري كوك، ترجمة يوسف داود، بغداد، ١٩٦٨: ص٥٤٧.

(٣) أنظر: أساطير العالم القديم، صمويل نوح كريمر، ترجمة د. أحمد عبد الحميد، القاهرة، ١٩٧٤: ص١٠٤.

(٤) ما قبل الفلسفة، هنري فرانكفورت وآخرون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، ١٩٦٠: ص٨٩.

(٥) المصدر نفسه: ص٩٠.

(٦) مصر والشرق الأدنى القديم، د. نجيب ميخائيل، مصر، ١٩٦٦: ص٢٦٩.

(٧) قصة الحضارة، ديورانت، ترجمة محمد بدران، القاهرة، ١٩٦٥، م١، ج٢: ص١٦٤١.

(٨) الديانة اليونانية، هـ.ج. روز، ترجمة رمزي عبدة جرجيس القاهرة، ١٩٦٥: ص١٣١.

(٩) حضارات الهند، غوستاف لوبون، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة، ١٩٥٦: ص٣٠٦.

(١٠) أنظر: تاريخ العرب القديم، ديتلف نيلسن وآخرون، ترجمة د. فؤاد حسنين، مصر، ١٩٥٩: ص١٢٤، وتاريخ العرب، فيليب حتي وآخرون، بيروت، ١٩٧٤: ص٨٧.

(١١) أنظر: أخبار الملوك التبابعة وملوك اليمن في: تاريخ الرسل والملوك، الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، ١٩٧٩: ١/٥٦٦، والتيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، حيدر آباد- الدكن، ١٩٦٢: ص٢٢٢.

(١٢) أنظر: الفكر السياسي في العراق القديم، د. عبد الرضا الطعـــان، بغـــداد: ص٢/٩٣.

(١٣) قصة الحضارة، ديورانت: م١/ج٢/١٦١.

(١٤) الشعر الجاهلي، د. نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد(١١)، ١٩٧٧: ص٤٥.

(١٥) الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة د. أحمد أبو زيد، القاهرة، ١٩٧١: ص١٠٠.

(١٦) ديوان علقمة الفحل، تحقيق لطفي الـــصقال، ودريـــة الخطيـــب، حلـــب، ١٩٦٩: ق١، ص١٨.

(١٧) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مـــصر، ١٩٨٥: ق٢/ص٣٨، وانظر: ما يقترب من هذا المعنـــى فـــي الـــديوان نفـــسه: ق٣٣/ص١٩٩، ق٣٤/ص١٦٧، ق٧٥/ص٢٢٣.

(١٨) المصدر نفسه: ق٢٦/ص١٤٧.

(١٩) ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مصر، ١٩٥١: ق١٣/ص١٠٧.

(٢٠) الاصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد الـــسلام هـــارون، مـــصر، ١٩٧٦: ق٥٥/١ص١٥٩.

(٢١) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق أحمد الزين وآخرين، القاهرة، ١٩٦٧: ١/ص٧٣.

(٢٢) كلكامش، د. سامي سعيد الأحمد، بغداد، ١٩٩٠، ص٥٢.

(٢٣) الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، تحقيق مصطفى الشويمي، بيـــروت، ١٩٦٤: ص٩١.

(٢٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبـــراهيم، مـــصر، ١٩٦٤: ق١٩/ ص١٣٠.

(٢٥) المصدر نفسه: ق٦٦/ ص٢٧٩.

(٢٦) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الانباري، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، ١٩٨٠: ص٤٧٤-٤٧٦.

(٢٧) شرح ديوان لبيد العامري، تحقيق احسان عباس، الكويت، ١٩٦٢: ق٨/ ص٥٥.

(٢٨) دراسات في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، بيروت، ١٩٨٧: ص١٢٥.

(٢٩) ديوان امرئ القيس: ق٥٥/ص٢٥٦.

(٣٠) ديوان الأعشى: ق١/ص٩، وأنظر: ق١٢/ص٩٧، وق٧٦/ص٣٤٧.

(٣١) ديوان النابغة الذبياني: ق٨/ص٧٣-٧٤.

(٣٢) مروج الذهب، المسعودي، مصر، ١٩٥٦: ١/ص٤٢.

(٣٣) ديوان النابغة الذبياني: ق١/ص٢٧، وأنظر: ديوان علقمة الفحل: ق١/ ص٤٠.

(٣٤) أيام العرب قبل الإسلام، أبو عبيدة، تحقيق د. عادل البياتي، بغداد، ١٩٧٦: ١/٢٩٤.

(٣٥) التيجان في ملوك حمير، حيدرآباد الدكن- الهند، ١٩٦٢، ص٢٦٢.

(٣٦) شرح ديوان حسان بن ثابت، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، ١٩٨٠: ص٣٤٢-٣٤٣.

(٣٧) التيجان: ٢٦٢.

(٣٨) المحبر، ابن حبيب، تحقيق ايلزة ليختن، حيدرآباد-الهند: ص٣١٢.

(٣٩) ناريخ اليعقوبي، تعليق محمد صادق بحر العلوم، النجف الأشرف، ١٩٧٤: ١/١٨١.

(٤٠) المفصل في تاريخ العرب-قبل الإسلام- جود علي، بيروت، ١٩٨٠: ٦/ص٢٨٠.

(٤١) اسماء المغتالين من الاشراف وأسماء من قتل من الشعراء، ابن حبيب (ضمن كتاب نوادر المخطوطات)، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥٤: ٦/٢١١.

(٤٢) ديوان عبيد بن الابرص، تحقيق حسين نصار، مصر، ١٩٥٧: ق٣٣/ ص٨٨-٨٩.

(٤٣) بلوغ الارب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الآلوسي، تحقيق محمد بهجة الاثري، مصر، د.ت: ٢٢/٣.

(٤٤) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، القاهرة، ١٩٨٧: ص٣٢٢.

(٤٥) مصر والشرق الأدنى القديم: ٢٦٨/٤.

(٤٦) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، ١٩٤٠: ٧/٢، وانظر: عيون الاخبار، ابن قتيبة، مصر، ١٩٦٣: ٧٩/٢، والكامل في التاريخ، ابن الأثير، بيروت، ١٩٦٥: ٣٤٧/١، واللسان: كلب.

(٤٧) ديوان شعر المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة، ١٩٧٠: ق٣٠/ص٣٠٩.

(٤٨) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، مصر، ١٩٦٤: ق٣٥/ص١٧٤-١٧٥.

(٤٩) الحيوان: ٢/ص٦-٧.

(٥٠) المصدر نفسه: ٢/ص٧، والبيت في ديوان الشاعر: ق٥/ص٨٩.

(٥١) الاشتقاق، ابن دريد، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٨٠: ١/ص٢١.

(٥٢) اسماء المغتالين من الأشراف: ١٢/٦، وأنظر: تاريخ الطبري: ٦١٣/١، ومروج الذهب: ٩٥/٢، والكامل في التاريخ: ٣٤٢/١.

(٥٣) المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني، تحقيق عبد المنعم، القاهرة، ١٩٦١: ص٢٦-٢٧.

(٥٤) ديوان النابغة الذبياني: ق٩/ص٧٥.

(٥٥) اسماء المغتالين من الأشراف: ٢١٢/٦.

(٥٦) ديوان طرفة ابن العبد، تحقيق علي الجندي، مصر، د.ت: ق٢/ص٢٦.

(٥٧) ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر، ١٩٨٢: ١/١٨٢.

(٥٨) ديوان شعر المتلمس الضبعي: ق٦/ص١٣٥.

(٥٩) أنظر: الشعراء السفراء في عصر ما قبل الإسلام، أحمد إسماعيل النعيمي، مجلة المورد، العدد الأول، ١٩٩٠، ص٨٥ ما بعدها.

(٦٠) الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، كونتينو، ترجمة سليم طه التكريتي، وبرهان عبد التكريتي، بغداد، ١٩٧٩: ص٤٩٢.

(٦١) المعتقدات الدينية في العراق القديم، د. سامي سعيد الأحمد، بغداد، ١٩٨٨: ص٨٤.

(٦٢) ديوان النابغة الذبياني: ق١٨/ص١٠٥، وانظر: ق١٩/ص١٠٧.

(٦٣) ديوان الأسود بن يعفر، صنعة د.نوري القيسي، بغداد، ١٩٧٠: ص١٣/ص٢٦-٢٧.

(٦٤) شرح ديوان حسان بن ثابت: ص٣٤٢.

(٦٥) المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور سويلم، عمان، ١٩٨٧: ص٨٥.

(٦٦) ديوان النابغة الذبياني: ق٢٢/ ص١٢١.

(٦٧) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٥٠: ص٢٨٤-٢٨٥.

(٦٨) شرح ديوان لبيد العامري: ق٣٦/ص٢٥٧.

(٦٩) ديوان النابغة الذبياني: ق٢٢/ص١٢١.

(٧٠) بلوغ الأرب: ٣/ص٢٠.

(٧١) ديوان النابغة الذبياني: ق١٨/ص١٠٥.

(٧٢) أنظر: القبيلة في الشعر الجاهلي، د. أحمد إسماعيل النعيمي، دار الضياء، عمان- الأردن، ٢٠٠٩: ص١٨٤ وما بعدها.

(٧٣) ديوان النابغة الذبياني: ق١٤/ص٩٨.

(٧٤) المفضليات: ق٤٢/ص٢١١.

(٧٥) أنظر تفاصيلها المتشعبة في الشعر والشعراء: ١/ص٢٣٤.

(٧٦) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ص٤٠٢.

(٧٧) البطل في الأدب والأساطير، شكري محمد عياد، القاهرة، ١٩٥٩: ص١١٤.

(٧٨) أيام العرب، أبو عبيدة: ١/ص٢٧١.

(٧٩) دراسات في الأدب الجاهلي، شعر الحارث بن ظالم المري، دراسة وتحقيق د. عادل البياتي، المغرب، ١٩٨٦: ق٢٤/٢٧٢.

(٨٠) شرح المعلقات السبع، الزوزني، بيروت، ١٩٧٢: ص١٨٩.

(٨١) الحيوان: ٤/ص٣٧٩، وأنظر: تمرد الشعراء على سلطة الملك وهجاءهم: المفضليات: ق٧٨/٢٩٦، وديوان المتلمس الضبعي: ق٦/ص١٣٥.

## فهرس الموضوعات


المقدمة... ..... ٣
**الفصل الاول: أدعية الاستسقاء في الموروث الشعري بين الواقع والاسطورة.....٥**
توطئة ..... ٧
نار الاستمطار...والاستسقاء بالبقر ..... ٧
الاستمطار بالانواء ..... ١٠
الاستسقاء بالملوك المؤلهين ..... ١٠
سقيا الاطلال ..... ١٢
سقيا القبور ..... ٢٣
**الفصل الثاني: اللوحات الطللية- البواعث والدلالات- في الشعر الجاهلي... ٣١**
توطئة ..... ٣٣
اولية الافتتاح الطللي ..... ٣٥
الباعث القبلي.. واللوحة الطللية ..... ٤٠
الباعث الموضوعي...واللوحة الطللية ..... ٤٦
الطلل والرثاء.. الباعث الاستثنائي ..... ٥٠
**الفصل الثالث: بواعث البكاء وصوره الفنية في الشعر الجاهلي..... ٥٩**
البكاء... عاطفة انسانية ..... ٦١
البكاء... وغنائية الشعر ..... ٦٢
البكاء على الاطلال ..... ٦٢
الحزن على الموتى وبكاؤهم ..... ٦٨
بكاء المشيب ..... ٧٦
مكابدات انسانية... باعثة على البكاء ..... ٧٨
**الفصل الرابع: العاب الاطفال في تراث العرب الشعري ..... ٨٧**
من هو الطفل...؟..... ٨٩

عوالم الطفل عبر التاريخ ..... ٩١
العاب الفروسية ..... ٩٤
العاب مختلفة: المفايلة، الطبن، المقلى، الزلف، الرهدان، العرعرة، الزحلوقة والحدبدبى، الخرارة، العروسة. الحوالس، الطريدة ..... ٩٦
**الفصل الخامس: متلقي الخطاب الشعري ومستوياته** .....١٠٩
اضاءة لمفهوم المتلقي .....١١١
المتلقي المقصود بالخطاب .....١١٢
المتلقي غير المقصود بالخطاب .....١١٥
المتلقي السامع المحترف .....١٢٠
المتلقي القارئ المحترف .....١٢١
التلقي والقراءة.. في الرؤية الغربية .....١٢٤
**الفصل السادس: صورة الملك في الموروث الأسطوري والشعري** .....١٣١
الوهية الملك وقداسته .....١٣٣
الملك وجدلية السعادة والشقاء .....١٣٥
القاب الملوك ومسمياتهم .....١٤٠
دم الملوك وديانهم .....١٤١
موت الملك ونذير الشؤم .....١٤٤