الفصل الثامن

المزاج العذرى فى القصيدة الأموية

ليس من همنا فى هذا المبحث تعقب تاريخ الظاهرة العذرية فى الشعر العربى، منذ كانت نبتا جنينيا تغذيه تربة شبه الجزيرة العربية وترفده قيم الحياة العاطفية الإسلامية، حتى استوت دوحة لفّاء تضرب بجذورها فى عمق الحياة الأموية لتصبح ظاهرة من الظواهر الكبرى فى خريطة الشعر العربى لتلك الحقبة.

ليس هذا من همنا، فضلا عن أنه من الناحية المنهجية قد يقتضى دراسة مستقلة، ونقنع الآن بالقول إنّ تلك الظاهرة قد حكمتها وحددت مسارها أقانيم الزمان والمكان والحافز، حتى أفضت بها - فى نهاية الأمر - إلى أن تكون أشبه «بالمزاج» أو «الحساسية الجمالية» التى تتخذ لها أطرا شكلية معينة من خلال منظومة من الإجراءات والتقاليد الفنية المستقرة.

فأما الزمان؛ فلأن الظاهرة العذرية ما كان لها أن تذيع وتتجذر على هذا النحو من الشمول والاستغراق، لولا أن الفلسفة العاطفية الإسلامية قد صفتها من أدران الحس، وخلصتها من أوشاب الغريزة، ورفدتها بروافد نديّة من مصادر الكتاب والسنة حتى أضحت هذه الظاهرة تجلّيا طبيعيا للبنية الشعورية المسلمة، بما فيها من تحرج وتورع عن الحرمات، وبما يكرثها من دواعى التوتر بين نوازع الطبيعة ونواهى الدين، ودوافع الإشباع الإنسانى ومحاذير العرف والعقيدة والمجتمع، وصحيح أن الشعر الجاهلى يذكر لنا هنا أو هناك عددا - وإن يكن محدودا - من الشعراء الذين تشابهت ظروفهم وظروف الشعراء العذريين فى العصر الأموى، ولكننا فى هذا المقام لا نتحدث عن فلذات شاردة أو أمثلة لا تجلّ عن الحصر، وإنما نتحدث عن ظاهرة بلغت من الرحابة والانبساط درجة لا يسع المرء إزاءها أن ينسى اقترانات من أمثال: جميل وبثينة، وكثيّر وعزة، وعروة بن حزام وعفراء، وقيس بن ذريح ولبنى، وقيس بن الملوّح وليلى، وتوبة بن الحمير وليلى الأخيلية، وعدد غفير من الشعراء أقل من هؤلاء شهرة، وإن لم يقلوا عنهم من حيث الأداء الفنى، وفى كل الأحوال نجد الزمان الأموى بمكوناته الثقافية والاجتماعية والدينية، ينهض بدوره فى تكوين جماليات القصيدة العذرية.

وتشكّل هذه المكوّنات الثقافية والاجتماعية والدينية ما دعوناه بالحافز، أو ما يمكن تسميته

بالخلفية النظرية للشعراء العذريين، وبغض النظر عن أن كل ظاهرة أدبية غير مقطوعة الصلة بوظيفتها الاجتماعية، مما يحتم الربط بين أخلاقيات البيئة الإسلامية والمنزع الشعرى الجديد، فإن من الثابت – أيضا – أن المهاد الأول لهذا التيار الإبداعى تمثل فى البادية العربية بكل ما تمليه من مشاعر التوْق والتحرج والحرمان، وبكل ما تطرحه من رحابة فى أوقات الفراغ وضيق فى التماس وسائل المتعة، الأمر الذى أحاط علاقة الشاعر ونموذجه الجمالى بهالة من التقديس والتفانى والبعد عن أكدار الحس وأوضار المادة، وجعلها أشبه بضرب من التصوف الجمالى أو الدربة الروحية التى تومىء إليها رواية الصحابى الجليل سهل بن سعد الساعدى حين زار جميلا بن عبد الله بن معمر وهو على فراش الموت، فصارحه ذلك الأخير فيما يشبه الاعتراف: لا نالتنى شفاعة محمد ﷺ إن كنت قد وضعت يدى عليها (يعنى صاحبته جميلة) لِريبة قط»[1]، وهى عبارة تومىء إلى التحنث وعفة اليد بأجلى بيان.

وتكملة هذه الرواية أن «سهلا» حين ذكر تلك الواقعة لبعض مشايخه لم يصدقوها، وقال قائلهم: «كيف يكون هذا؟ أليس هو القائل:

فدنوتُ مُخْتَفيا أُضِرّ بِبَيْتِها ... حتّى ولَجْتُ على خَفِيّ المَوْلَجِ
قالت وعَيْشِ أخى، ونَقْمة والِدِى ... لَأُنَبِّهَنَّ الحىّ إن لم تَخْرُجِ
فخرجْتُ خِيفةَ أهْلها فتبَسّمتْ ... فَعَلِمْتُ أنّ يمينَها لم تَلْجَجِ»[2]

وما إنكار هذا القائل إلّا لأنه يعتقد أن الصورة التى رسمها الشاعر – بما تحتويه من رغبة حسية – فيها ما يتعارض مع نفى «الريبة» فى الرواية السابقة، مع أن ما يصوره الشاعر قد لا يكون – بالضرورة – انعكاسا لواقعه، وحتى مع التسليم بصحة هذا الانعكاس فمن الذى يستطيع أن ينكر أن العاطفة – مهما بلغ من سموها وتصعيد صاحبها لها – قد تتعرض بين الحين والآخر لبعض نزعات الحس ووسوسات الغريزة الإنسانية، ومقياس صدقها فى هذه الحالة ليس فى المصادرة عليها بالنفى أو الإنكار المطلق، بقدر ما هو فى التسامى بها ومحاصرة أهوائها والتقليل من أدرانها جهد الطاقة، وفضلا عن هذا وذاك فإن تلك الأبيات التى رواها الساعدى لجميل تروى فى نفس الوقت لعمر بن أبى ربيعة، وهى نسبة يرشحها تناغم نسيج الأبيات مع نسيج شعر عمر، الأمر الذى يقوض حجة الإنكار على جميل من أساسها.

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء – جـ١ – طبعة دار المعارف – ص ٤٤١.

(٢) أُضر ببيتها: أدنومنه. المولج: المدخل. ولجّ فى يمينه زعم صدقها. والأبيات فى المصدر السابق – ص ٤٤١.

وإذن فالعذرية ضرب من المزاج الشعرى أو الحساسية الجمالية التى لا يلزم فيها التطابق التام بين واقع القصيدة وواقع الشاعر، وهو مزاج أو حساسية تعتمد - فى تقنيتها الفنية - على وحدة النموذج الجمالى، والالتفات فيه إلى المعنى أكثر من الالتفات إلى المبنى، ووحدة هذا النموذج واستمراره حتى لا يكاد الشاعر يشرك به غيره من النساء، مهما طال الأمد، ومهما تنوعت العوائق، ومهما استبدت به دواعى الصد والحرمان.. فما سمات هذه الحساسية الجمالية إذن؟.

سمات المزاج العذرى:

يتميز الزمن العذرى بالتأبّد والانبساط، فالشاعر يتعلق بصاحبته - عادة - منذ نعومة أظفارهما، وزمانها العاطفى يمتد بهما طيلة الحياة، بل وحتى بعد الحياة، لأن «الخُلّة» العذرية فى الدنيا مقدمة «لخلة» لا تنفصم عراها فى الآخرة، وبرغم العوائق والحواجز الخلقية والاجتماعية والنفسية، فإن التعلق لا ينقطع، والعاطفة لا تفنى ولا تبيد، وكيف تبيد وهى مما لا يتسلط عليه الفناء؟ إليك ما يقوله جميل:

علّقتُ الهوى منها وليدًا فلم يَزَلْ ... إلى اليوم ينْمِى حبها ويزيد
وأفنيتُ عمرى بانتظارى نَوَالَها ... وأبليتُ ذاك الدهر وهْو جديد
فلا أنا مَرْدود بما جئتُ طالبًا ... ولا حُبّها، فيما يبيد، يبيد[1]

ويتحوّل الاستعصام بالعاطفة الواحدة إلى ما يشبه التلذذ بالحرمان، حتى يخيل لقارىء الشعر العذرى أنه بإزاء شاعر يستعذب الألم، فلو لم يجده لاختلقه، ويستلذ البكاء، فلو لم يجد إليه باعثا لالتمسه. هكذا يقول كثيِّر بن عبد الرحمن صاحب عزّة:

أقول لماء العين: أَمْعِنْ، لعلّه ... لما لا يُرى من غائب الوجد يَشْهَدُ
فلم أرَ مِثْلَ العين ضنّت بمائها ... علىّ ولا مِثْلِى على الدمع يَحْسُد
وبين التّراقى واللّهاة حرارة ... مكانَ الشَّجَى ما إنْ تَبُوحُ فتَبْرُدُ[2]

وقد كان «جميل» بشعره هذا وما يتسم به من سمات مزاجية وجمالية مصدر إلهام لا ينقطع لشعراء جيله ومن تلاهم ممن ساروا على درب هذا الاتجاه العذرى، وليس أدلّ على هذا من

---

(١) الشعر والشعراء - ص ٤٤٣.

(٢) يقال أمعن الماء إذا سال، التراقى: جمع تَرْقُوَة، وهى العظم بين ثغرة النحر والعاتق، واللهاة قطعة من اللحم عند أصل اللسان، وانظر الأبيات فى المصدر السابق ص ٥١٢.

الشاعر العذرى الذائع الصيت كثيّر بن عبد الرحمن الذى اشتهر بكثير عزة، والذى تذكر مصادر الشعر الأموى أنه التقى بجميل أكثر من مرة، وأنه كان معجبا بشعر جميل يحفظه ويرويه ويحرص عليه حرص المستلهم المتأثر، الأمر الذى يفسّر بعض مظاهر التداخل بين نتاج الشاعرين، ووقوع بعض شعر جميل فى تضاعيف شعر كثير، دون قصد بالطبع، ولكنه الإعجاب والرفقة والملازمة التى كانت إحدى الطرق فى «إجازة الشعراء» لذلك العهد.

ويتميز شعر «كثير[١]» بما يتميز به شعر أقرانه فى ذلك المزاج الفنى من تأبد العاطفة واستغراقها واستمرارها واستعذاب تباريحها، كما أنه يشاركهم فى توحّد الصاحبة والعكوف على الوفاء لها رغم العوائق التقليدية التى تنهض - عادة - فى وجه الشاعر العذرى فتحول بينه وبين من يحب، فقد تعلق كثير بعزة بنت حُمَيل الغفارى، وكدأب العذريين يحال بينه وبينها، وتُزوج من آخر، فيسكب صاحبنا مواجعه شعرا حارا ملتهبا:

هى العيْش ما لاقَتْك يوما بِوُدّها ... وموت إذا لاقاك منها ازْوِرَارُهَا
وإنّى وإن شَطّتْ نَواها لَحَافِظ ... لها حيث حَلّت واستقرّ قرارُها
فأقسمتُ لا أنساكِ ما عشْتُ ليلةً ... وإن شحَطَتْ دارٌ وشطّ مزارُها
وما استنّ رقراقُ السراب وما جرى ... ببيض الرُّبَى وحْشِيُّها ونَوَارها
وما هبّت الأرواح تجرى وما ثَوَى ... مقيما بنجَد عَوْفُها وتِعارُها[٢]

فمعادلة الوصل بالعيش أو الحياة، والمساواة بين الهجر والموت، ثم الإقامة على العهد مهما بعد المزار وتغيرت الأحوال، جميعها خلجات عذرية تماما، ويزيد على ذلك أن الشاعر يستعين

---

(١) هو كثير بن عبد الرحمن بن الأسود، من مليح، ثم من خزاعة. ولم ترد إشارة محددة إلى عام مولده، وإن اتفقت المصادر على أن وفاته كانت سنة ١٠٥ هـ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما يقوله المرزبانى فى «معجم الشعراء» من أنه زاد واحدة أو اثنتين على ثمانين سنة، رجحنا أن مولده كان سنة ٢٣ هـ أو سنة ٢٤ هـ أى فى أواخر خلافة عمر أو فى أوائل خلافة عثمان.

وقد حظى شعر كثير بإعجاب النقاد والرواة، حتى ليعده أبو عبيدة أشعر أهل الإسلام، أما «الأغانى» فينقل عن المصعب بن عبد الله الزبيرى قوله إن كثير «أشعر من جرير والفرزدق والراعى، ولم يدرك أحد فى مديح الملوك ما أدرك كثير» (الأغانى ٥/٩).

(٢) حافظ لها: مقيم على عهدها، شطت نواها: بعد مزارها، شحطت الدار: بعدت، استن: اضطرب فى جريه، رقراق السراب: ما تلألأ منه، وحشيها: يعنى حيوان تلك الربى غير المتآلف، النّوار: النفورُ من الحيوان، الأرواح: النسمات، عوف وتعار: جبلان، يريد أنه لا ينساها ما ظل هذان الجبلان فى مكانهما بنجد.
وانظر ديوان كثير: ص ٤٣٠ - ٤٣١.

بجزئيات الطبيعة من سراب وربوات وحيوانات وحشية ورياح وجبال لكى يتخذ من بقائها واستمرارها مناطا لديمومة مشاعره وبقاء عاطفته حارة متدفقة، ومثل هذا الربط بين الشعور وجزئيات الطبيعة ربط عذرى المنشأ، ومنه أفاد أدب الفروسية الأوربى فى العصور الوسطى، ثم من هذا الطريق كان التفات الرومانتيكيين المحدثين إلى مفردات الطبيعة، وإنتشاؤهم فى أحضانها، ونشدانهم العزاء فيها، وبخاصة فى الغابات العذراء والضفاف المنعزلة والشواطىء المهجورة والحيوانات الوحشية، يستلهمون أسرارها ويستوحون مظاهرها، ويحاولون أن يجعلوا من أدبهم صدى صادقا لما يتجلى لإحساسهم من مناظرها: «المحيط الذى يدفع بموجاته المتراكمة»، و«أنداء الليالى الصيفية»، و«السماء التى تكشف عن صدرها الخالد»[١].. وغير ذلك من أقانيم طبيعية يتخذ منها الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى «كيتس» مواطن إسقاط بينه وبين عالم الطبيعة البكر، وهى غاية قريبة من تلك التى كان يتغياها العذريون قبلهم بقرون عديدة، مع فارق الزمن والمسافة والفلسفة الفنية.

وبنحو من هذا التفسير يمكن أن نفسر غرام العذريين بالربط بين صواحبهم وظباء البادية وغزلانها وآرامها، إذ تكتسب تلك الأخيرة داخل الإطار الشعرى مضموناً رمزيا غزير الإيحاء رحب الدلالة. ألا يلفت النظر هذا الجمع من كثير بين عزة والظبية:

وما جَابَةُ المِدْرَى خَذُولٌ خلا لها ... أَراكٌ بذى الرَّيّان دانٍ صريمُها
بأحسن منها سُنّةً ومقلّدًا ... إذا ما بدت لَبّاتُها ونظيمُها[٢]

فهذا الاقتران الحميم – وإن يكن على طريقة التشبيه – بين صاحبة كثير والظبية صغيرة السن التى تعطو بعنقها إلى الأراك هو ضرب من المزج بين مفردات الحياة الباطنية ومفردات الطبيعة، تكتسب فيه تلك الأخيرة قيمة رمزية، كما تنتج – بالتالى – دلالة عاطفية لم يكن اللفظ ليدل عليها بحسب وضعه فى الأصل. بل إنه يمكن – فى ضوء هذا المزج – أن نفهم معالم المكان فى مطالع القصائد الغزلية فهما رمزيا، بحيث يجوز أن توحى الأطلال الدارسة بما يعادلها من أطلال العاطفة ودارسات المشاعر، وبحيث يومىء البكاء على الأولى إلى ما يناظره من البكاء على الأخرى:

---

(١) Keats: Sleep and Poetry, in Poems 1817

(٢) جابة المدرى: الظبية صغيرة السن، الخَذول: التى تتخلف عن صواحبها لتبقى مع ولدها، ذو الريان: ماء بين مكة والمدينة، الصريم: أراد به الأراك الدانى الأغصان، السنة: الوجه للاسته، المقلد: العنق، اللبات: أعالى الصدر، النظيم: العقد.
ديوان كثير ص ١٤٤.

عفَتْ غَيْقةٌ من أهلها فحريمُها فبُرقة حِسْمَى قاعُها فصريمُها
وهاجتْكَ أطلال لعزة باللِّوى يلُوحُ بأطراف البِرَاق رُسومُها[١]

ومن سمات المزاج العذرى - فيما تصوره القصيدة الأموية - الثبات على العهد والوفاء بالوعد وصدق الصفاء وتوثيق كل هاتيك الخلال بخيوط دينية تجعل لسلوك المحب العذرى أساسا من العقيدة ومقتضياتها، وكثيرا ما ينسب العذرى إلى صاحبته أفعالا وأقوالاً تدخل فى دائرة الإعجاز ولا يتسنى قبولها إلا باعتبارها ضربا من التصور الشعرى الصرف، ولكنها - فى جميع حالاتها - تشى بذلك الرداء الدينى الذى تتلبسّ به العاطفة العذرية، كما ستتلبس به المشاعر الرومانتيكية فيما بعد:

لا تَغْدُرَنَّ بِوَصل عزّة بَعْدَما أخذتْ عليك مواثقًا وعُهُودَا
إنّ المحبّ إذا أحبّ حبيبه صدقَ الصفاءَ وأنجز الموْعُودَا
الله يعلم لوْ أردْتُ زيادةً فى حُبِّ عزّةَ ما وجدتَ مزيدَا
رُهْبَان مَدْيَن والذين عهدتُهُمْ يبْكون من حَذَر العذاب قُعودا
لو يسْمعون، كما سمعتُ، كلامها خرّوا لعزة رُكّعًا وسُجُودا
والميْتُ يُنْشَرُ أن تَمَسّ عظامه مسًّا ويَخْلُد أن يراكِ خُلودَا[٢]

فالعودة بالعاطفة إلى إرادة الله وعلمه، ثم الربط بين رهبان مدين وصاحبته ربطا يوحى بتقديسهم لها والانبهار بحديثها، وكذلك الإيماء إلى انبعاث الميت وتخليده لمجرد أنها مست عظامه، مع ما يوحيه ذلك من كرامة لا تقيض إلا للصالحين - كل تلك غلائل وأصباغ دينية تشى بالأساس العقدى والخلقى للفلسفة العاطفية العذرية، كما تشى - فى ذات الوقت - بأن تلك الفلسفة قد داخلتها رواسب وأمشاج شعائرية.

من ثم لا نرى غرابة فى أن يتغنى الشاعر العذرى بمواطن الحسن المعنوى فى نموذجه الجمالى، فالمعنى هو الذى يغريه قبل المبنى، وفضائل الخلق تجذبه قبل أن تجذبه حبائل الشكل، بل إنه ليخلع عليها - أحيانا - من تلك الفضائل الخلقية ما لم يكن معهودا خلعه إلا على الرجال، كالكرم والعفو:

---

(١) الغيقة: ماء بين مكة والمدينة، حريمها: ما حولها، برقة حسمى: اسم مكان، القاع: أرض واسعة سهلة، الصريم: القطعة المنقطعة من معظم الرمل، واللوى: منقطع الرمل، والبراق: جمع برقة، وهى الأرض يختلط فيها الرمل بالحصى - الديوان ص ١٤٠.

(٢) ديوان كثير - ص ٤٤١ - ٤٤٢.

وأَعْجبنى يـا عَزَّ منـكِ خـلائق كِـرَامٌ إذا عُدّ الخـلائق أَرْبَعُ
دُنُوُّكِ حتى يذكر الجاهلُ الصِّبا ودفْعُك أسبابَ المنى حين يَطْمَعُ
ومنهن إكـرامُ الكـريم وهَفـوة اللئيم وخَلَّات المكارِم تَنْفَعُ[1]

ولعلّ هذا التحنث الخلقى هو الذى كان يدفع الشاعر العذرى إلى أن يحمد لصاحبته بخلها عليه بما يطفىء بعض التياعه، وكثيرا ما كان يتعرض - من هذا الوجه - إلى لوم اللائمين الذين يعذلونه على تشبثه بحبال من لا يصل، واتباعه طرائق من لا ينال منه طائلا، فيجيب عاذليه بأنه ممن يتبعون أحبابهم على حالىْ المنح والمنع، بل هم متبعوه على المنع أكثر مما هم متبعوه على المنح:

وقـائلةٍ دع وصـل عـزّة واتّبِـعْ مـودّة أخرى وابْلُهـا كيف تَصْنَعُ
أراكَ علَيهـا فى المـودّة زاريـا وما نلتَ منها طـائلا حيث تَسْمَعُ
فقلتُ ذَرِينى، بئس مـا قلت، إننى على البُخْل منها لاعلى الجود أتْبَعُ[2]

وحديث الملامة واللائمين فى الشعر العذرى حديث يطول، ومعانيه ذات شجون، فعلى حين يؤمن العذرى بأن حجج عاذليه ربما لم تخْل من معقولية، وبأن بعض ما يقولون لا يفتقد الصواب، فإنه يبدو قليل الحيلة مشلول التصرف إزاء أى اقتراح يبعده عمن يهوى، كما يبدو ضعيف الإرادة عند كل بارقة أمل تلوح له، فهو يؤمن بأن كتمان السر خلة الأوفياء، فوق أنه أمان لصاحبه خشية إهدار دمه على عادة البيد فى «نفض الأكفّ من العاشقين إذا شبيوا..»، ومع ذلك نراه مغلوبًا على أمره تفضحه دموعه وتنم عليه عيناه:

إذا قيل مهْلاً، بعضَ وجدك، لا تُشِدْ بسـرّك لا يُسْمـعْ حـديث فَيُـرْفَـع
أتت عبـرات من سَجُـوم كـأنّـه غمـامـة دَجْنٍ تَسْتَهِـلّ وتُقْلِع[3]

بل إن المفارقة - فى وجهها الفنى - لتمضى إلى مداها حين يذكر العذرى أيام حلمه وحجاه، حين كان - بدوره - يلوم من تنهار بهم مشاعرهم ألما وجزعا، فكيف يأتى اليوم ما كان ينهى عنه غيره بالأمس:

وقد قَرَع الواشون فيها لَكَ العصا وإنّ العصا كانت لذى الحلم تُقْرَع

---

(١) المصدر السابق - ص ٤٠٥.
(٢) نفسه - ص ٤٠٥.
(٣) لا تشد: لا ترفع صوتك. السجوم: العين التى تسترسل دموعها. غمامة دجن: سحابة غزيرة المطر - السابق - ص ٤٠٢ - ٤٠٣.

وكنتُ ألوم الجازعين على البُكَا فكيف ألـوم الجـازعين وأجْـزَعُ
ولى كَبِدٌ قد برّحَتْ بى مريضةً إذا سُمْتُها الهجران ظلّت تَصَدّعُ[1]

غير أن وشاية الواشين، ولوم اللائمين، لا ينتجان فى نفسية العذرى من أثر إلا زيادة إصراره على هواه، والتشبث بصاحبته على الرغم من دواعى اللوم وبواعث الحرمان، لأن الاستجابة لهذا اللوم أو الاستماع إلى تلك الوشاية يعنى - فى حقيقة الأمر، وكما يتصور العذرى - أن شعوره كان مجرد نزوة ثم انصرفت، أو غمرة ثم انجلت، أو سقما ألم به ثم أبلّ منه.. إنه يعنى - بعبارة واحدة - أن الشاعر لم يكن صادقا فى عواطفه:

فلا يَحْسَبِ الواشون أن صبابتى بـعـزّة كـانتْ غـمـرة فتَجَلّتِ
فأصبحتُ قد أبْلَلْتُ من دنَفٍ بها كمـا أُدْنِفَتْ هيمـاء ثم اسْتَبَلّتِ
فـوالله، ثم الله، لا حَـلَّ بَعْـدَهـا ولا قبلهـا من خُلّة حيث حَـلّتِ
وما مرّ من يومٍ علىّ كيومها وإنْ عـظُمَتْ أيّامُ أخرى وجَلّتِ
وحلّت بـأعلى شـاهقٍ من فؤاده فلا القلبُ يسلاها ولا النفْس ملّت
فـواعجبًا للقلب كيفَ اعتـرافـهُ وللّنفس لمّـا وُطّنَتْ فـاطْمَـأنّتِ
وإنّى وتَهْيـامى بعـزة بعـدمـا تـخلّيْتُ ممـا بيـننـا وتـخـلّتِ
لكـالْمُرْتَجِى ظِـلّ الغمامـة كلّمـا تبَـوّأ منهـا للمَقيـل اضْمَحَلّتِ[2]

ويلفت النظر فى هذا النموذج، فوق دلالته على استعصام الشاعر بصاحبته وعدم التنكر لها مهما كانت العوائق، تلك النبرة الغنائية العذبة وذلك البث الذاتى الرقيق، وقد كانت تلك وذلك من أهم القسمات المميزة للشعر العذرى، كما كانا سرا من أسرار ذيوعه على الألسنة وعلوقه بأفئدة المتلقين فى الماضى والحاضر، ونرى - من جانبنا - أن مردّ هذه الغنائية السخية، وهذا الشجن الذاتى، إلى منبعين من منابع الإجراءات الفنية التى عرفها الشعر العذرى، أولهما يتمثل فى بعض وجوه الصياغة، كأساليب النهى والطلب موجهة إلى اللائمين أو الخلان، وكأساليب القسم والتعجب ووفرة الصور التمثيلية، أمّا ثانيهما فيرجع إلى المعجم الشعرى الذى ترك فيه العذريون آثارا ترسمها من تلاهم من الشعراء، والذى استطاعوا من خلاله أن يوظفوا

---

(١) يقال: قرعوا لك العصا: نبهوك وحذروك، سمتها الهجران: ناشدتها الهجران، والأبيات فى ديوان كثير - ص ٤٠٤ - ٤٠٥.

(٢) الواشون: الماشون بالنميمة، الغمرة: شدة الشىء، استبل من المرض: برئ منه، أدنفت: أصابها الدنف وهو المرض، والهيام: داء يلم بالإبل فيجعلها تهيم ولا ترعى، يسلاها: ينساها، اعترافه: اصطباره، التهيام: مصدر للمبالغة من الهيام. ديوان كثير - ص ١٠٢ - ١٠٣.

مفردات الطبيعة فى التعبير عن مشاعرهم والإيحاء بخلجات أرواحهم وتوترات عواطفهم، ونتناول هاتين الفكرتين فى مقامنا هذا بشىء من التفصيل.

وجوه الصياغة العذرية :

وأول مايصادفنا من وجوه الصياغة ما أومأنا إليه آنفا من ولع العذريين بوصل مشاعرهم بمظاهر الطبيعة، سابقين فى استغلال هذه الظاهرة المحدثين من الرومانتيكيين، مع اختلاف المهاد النظرى بالنسبة لكلا الفريقين، وإذا كنا قد شاهدنا كيف يبادل «كثير» بين صاحبته والظبية، فإن «ابن الدُّمَيْنَة»[١] يجعل هذا التبادل بين صاحبته و«بانة الوادى»:

فيا بانة الوادى أليستْ مصيبةً من الله أن تُحْمَى علينا ظلالُكِ
ويا بانـة الوادى أثيبى متيَّمًـا أخَـاسَقَمٍ لُبْسْتِه فى جِبَـالِـكِ[٢]

فالتبادل واضح بين صاحبته «وبانة الوادى» التى يشكو مرّة من امتناع ظلالها عليه، ويرجو ثوابها مرة أخرى، الأمر الذى يفترض معه أن الحديث ليس عن «بانة» بمعناها الوضعى، بقدر ما هو عن الطرف الغائب الحاضر فى كل حديث عذرى، وقد عمّق من إحساسنا بهذا التبادل، وأضفى على الأسلوب مزيدا من السخاء الايقاعى والغنائى ما نلحظه من لجوء الشاعر إلى خاصية كثيرة الورود فى الشعر العذرى، وأبرز صورها مايرد عند تكرار نداء الشاعر لصاحبته باسمها، وثمة نماذج عديدة عند «جميل» فى نداء «بثينة»، وعند «كثير» فى نداء «عزة»، وعند المجنون فى نداء «ليلى»، وجميعها تشير إلى ولع الشاعر العذرى باستغلال مافى خاصية التكرار من زخم إيقاعى وطاقة غنائية.

وإذا اشتكى الشاعر العذرى من امتناع ظلال البان عليه، مبادلا فى ذلك بين صاحبته والبانة، فإنه كان كثيرا مايلجأ إلى إقامة مثل هذه المبادلة مع الماء متخذا منه رمزًا لنهر المشاعر وتيار العاطفة، وساعده على ذلك أن رمز الماء فى الشعر العربى كان له مذخور من الإيحاءات والظلال الهامشية التى يمكن أن تجعل منه رمزاً نموذجيا؛ فالماء أصل الحياة، والمنع منه يعادل الموت، والشربة منه فى هجير البادية تشفى السقيم وتنقذ المبتلى؛ لنستمع إلى ما يقوله ابن الدمينة:

ألا ياحِمَى وادِى المياه قَتَلْتَنى أتاحكَ لى قبل الممات مُتِيـحُ

---

(١) هو عبد الله بن الدمينة، من متأخرى شعراء العصر الأموى، ويتميز شعره بالعذوبة والرقة، مع مسحة عذرية واضحة ت ١٤٣هـ.

(٢) ديوان ابن الدمينة: ص ١٤.

رأيتكَ وَسْمِيَّ الثرى ظاهر الرُّبَا يَحُوطُكَ إنسانٌ علىّ شحيحُ
هل الحائم الحَرّانُ مُسْقًى بِشَرْبةٍ من العذب تشفى مابه فتُريحُ
فقالتْ لَعَلِّى لوسقيتُ بشربةٍ تخبِّر أعدائى بها فَتَبُوح[1]

فمن الممكن تجاه مثل هذا النموذج أن نتعامل مع الماء بحسب مدلوله اللغوى المألوف، خاصة أن تراب هذا الوادى قد جاده مطر الربيع فأزهرت رباه، بيد أننا لا نلبث أن ندرك أن مثل هذه المعاملة قد لا تستقيم على طول الخط، إذ ما طبيعة هذا الماء الذى يحميه ذلك الحارس الشحيح، والذى يترك الحران الذى يحوم حوله وهو يصلى بحرارة العطش، والذى يتمنى جرعة من ذلك الماء يشفى بها ما يجده.. حينئذ يخالجنا إحساس غائم بأن الدلالة المقصودة ربما تجاوزت المعنى الأول، وأن الماء والحائل الذى يقوم دونه والظمآن الذى يتشهاه - كل تلك ليست إلا معادلات رمزية للموقف العذرى بكل أطرافه، ثم يأتى البيت الأخير ليرشح هذا المعنى الثانى، ويجعله أقرب إلى مفهوم النص الشعرى من المعنى الأول، ففى ذلك البيت يصرح الشاعر مباشرة ببعض أطراف الموقف المذكور، ففيه إشارة صريحة إلى صاحبته التى تحذره من البوح، وفيه تسمية جهيرة للعدو، وفيه إيماءة إلى الشاعر المحب.. وباختصار، نرى الشاعر فى هذا البيت قد أحال كل عناصر الصورة إلى إسقاطات رمزية لموقف صاحبته منه.

وعلى الرغم من أن رمز «الماء» هو أغزر مفردات الطبيعة ورودا فى الشعر العذرى، إلى حد أن شاعرا مثل «ابن الدمينة» لايكاد يخطئه فى قصيدة من قصائده، فإن الشاعر العذرى قد عكف على غيره من تلك المفردات، وإن يكن بدرجة أقل، فاستعان «بالبرق» و«والغراب» و«الظباء» و«الأيفاع» و«الليل» و«النجوم»، وغيرها مما يمكّنه من جلاء مشاعره وطرح وجداناته طرحا صوريا موضوعيا.

ومن الصور كثيرة الدوران فى الشعر العذرى تلك التى تجسد طاقة المبدع المحب على احتمال الأذى ممن يحبه، مهما بلغ حجمه واشتدت درجته، إلى حد أن الشاعر ربما أطاق وطأة النار إذا كان ذلك طريقا لرضا صاحبته عنه:

ولو قُلْتِ طأْ فى النار أَعْلم أنه هُدًى منكِ أو مُدْنٍ لنا من وصَالكِ
لقدّمتُ رِجْلى نحوها فَوَطِئْتُها هدًى منك لى أوْ غَيَّةٌ من ضَلالِكِ[2]

---

(١) وادى المياه: فى نواحى اليمامة، وسمى الثرى : أى مطر بالوسمى وهو مطر الربيع. وانظر ديوان ابن الدمينة - ص ٢٦.

(٢) السابق - ص ١٥.

ويستعذب الألم فى سبيلها، حتى لو أنه جُلِد فيها لصبر، ولو صفدت أقدامه من أجلها لما سئم :

لو انّى جُلِدْتُ الحدّ فيك صبرتُه وقُيِّدْتُ لم أمْلَلْ من الرَّسَفَانِ[1]

ولشدة انفعال الشاعر العذرى وتوهج عاطفته ورغبته فى توكيد صدقها مع قلة الدلائل المتاحة لإثبات هذا الصدق، نراه يلجأ كثيرا إلى أساليب القسم يثبت بها للمتلقى أصالة مشاعره ونبل معاناته، وربما كان إيراد لفظ الجلالة فى هذا المقام ترشيحا لذلك الطابع الدينى الذى تتشح به الفلسفة العاطفية العذرية؛ فهو يقسم أنه لايدرى ماذا يصلح فى معاملتها : الشدة أم التضرع والاستجداء :

فوالله ما يدرى كريم مطلْتِه أيشْتَدّ أنْ لاقاك أم يتضرعُ

وهو يقسم على صحة تلك العلاقة العكسية التى تصور صلتها به، فعلى قدر تقربه منها يكون تباعدها عنه :

فوالله ما قارْبتُ إلاّ تَبَاعدَتْ بصَرْمٍ ولا أكثرتُ إلاّ أقَلّتِ

وهو يقسم على خلود عاطفته وتأبدها، وعدم تحوّله عنها :

فوالله، ثم الله، لاحلّ بعدها ولا قبلها من خُلّةٍ حيث حَلّتِ[2]

وقد يقسم على عدم معرفته بأقدار أهل الهوى من حرارة العاطفة :

فوالله ما أدرى أكُلُّ ذوى الهوى على مابنا أم نحن مُبْتَلَيانِ[3]

وفى صياغة المعنى على هذا النحو من التجهيل مايشير، بطريقة غير مباشرة، إلى خصوصية حالته، وأن مابه أقرب إلى الابتلاء الذى لايتساوى فى حجمه ومقداره كل الشعراء من المحبين.

وقد لايرد لفظ الجلالة فى أسلوب القسم، وقد تكون صيغة القسم - مع ذلك - صريحة مباشرة، فإذا أضيف إلى هذا أوذاك تعقد المقسم عليه وتنوّع أطواره وامتداد مداه اكتسبت الصورة الشعرية طابعا تركيبيا يسمها بالخصوصية والابتكار، لنقرأ هذه الأبيات لكثير :

فأقسمتُ لا أنساكِ ما عشتُ ليلةً وإن شَحَطَتْ دار وشطَّ مزارُها

---

(١) نفسه - ص ٣٣.

(٢) الأبيات الثلاثة المتفرقة من شعر كثير.

(٣) البيت لابن الدمينة.

وما استنّ رقراق السراب وما جرى ببيض الرُّبَى وحشيُّها ونَوَارُها
وما هبّت الأرواح تجرى، وما ثَوَى مقيما بنَجْدٍ عَوْفُها وتِعارُها[1]

وتنهض الجوارح بدور غير منكور فى تشكيل الصورة العذرية، وبخاصة ما كان منها وثيق الصلة بالتشكّى وإبداء الجوى والدلالة على السقم وفرط الصبابة، كالعين وإنفاقها للدموع:

وهل كفكفتْ عيناى فى الدار عَبْرةً فُرَادَى كنظْم اللؤلؤ المتهالِكِ

وكالحشا ووشك تمزّقه:

ليَهْنِكِ إمساكى بكفىّ على الحَشَا وإذراء عيْنِى دَمْعَها فى زِيالِكِ

وكاليد اليمنى ودلالتها على التفاؤل، واليسرى فى دلالتها على نقيض ذلك:

أبينِى أفى يُمْنَى يديكِ جعلْتِنى فأفْرَحَ أم صيّرتِنى فى شِمالِكِ

والكبد فى ارتباطها بمعاناة الشاعر، والتياعها وجدًا وضنى؛ كما فى قول ابن الدمينة:

ولى كبد مقروحة من يبيعنى بها كبدًا ليستْ بذات قُرُوح
أباها علىّ الناس لا يشترونها ومن يشترى ذا علة بصحيح؟

وإن من المفارقات أن تجد نفس البنية التعبيرية فى معاملة الكبد واستغلالها تصويريا لدى شاعر عذرى آخر، هو كثير الذى يقول:

ولى كبد قد برّحت بى مريضةٌ إذا سمتُها الهجران ظلت تَصَدَّعُ

وتصل هذه الوجوه الصياغية إلى غايتها من حيث الطاقة الإيحائية حين يلجأ الشاعر العذرى إلى الصور التمثيلية التى يقتطف عناصرها - عادة - من عالم الطبيعة، وقد أشرنا من قبل إلى سر ذلك الاقتران بين الشاعر العذرى والطبيعة، ولكننا هنا بإزاء مبدع يستمد هذه العناصر ثم يروح يدوّرها ويمزجها ويركّب بينها حتى تستوى من كل ذلك بنية تصويرية يقوم جانب التمثيل فيها بمهمة البرهنة على ما يريد الشاعر أن يقوله. أرأيت إلى «كثير» وتعلقه بكواذب الأمانى من صاحبته، ومتابعته لهذا التعلق رغم أن سوابقها معه لا تترك له مجالا للتمنى، أكان يمكن أن يقول هذا فى أروع من تلك الصورة التمثيلية التى تضمنت المراد ودليل المراد، فزادت من اقتناع المتلقى بقضية الشاعر؟

---

(١) ديوان كثير - ص ٤٣٠ - ٤٣١.

وإنّى وتَهْيامى بعزّة بَعْدَما تخلّيتُ مما بيننا وتَخَلّتِ
لكالمُرْتَجِى ظِلّ الغمامة كُلّما تبوّأ منها للمقيل اضمَحَلّتِ[١]

فكما يكابد من يتعلق بظل الغمامة وهى وشيك تنقّلها أو انحسارها، يكابد من يهيم «بعزة» بعد أن تقطعت أواصر المودة وانحلت عراها.

ولكثير - بخاصة - تنويعات فى هذا المقام من مقامات الصورة، وهو حين يلجأ إلى طرح المقارنة التمثيلية قد يصوغها صياغة تشبيهية، كما فى الصورة الآنفة، وكما فى قوله:

كأنّى أُنادى صخرة حين أعْرضَتْ من الصُّمِّ لو تمشى بها العُصْم زَلّت
صَفُوح فما تلقاكَ إلا بخيلةً فمن ملّ منها ذلك الوصل ملّت[٢]

وقوله:

وكنتُ كذى رِجْلَيْن رِجل صحيحة ورجل رمى فيها الزمان فشَلّتِ
وكنتُ كذات الظَّلْع لمّا تحامَلَتْ على ظَلْعها بعد العِثار اسْتَقَلّتِ[٣]

وقد يصوغها على طريقة استحضار الماضى وحكاية ما حدث دون توشيته بتشبيه صريح أو ما جرى مجراه من صيغ المحاكاة، كما فى قوله:

وكنّا سلكْنا فى صَعُودٍ من الهوى فلمّا توافَيْنا ثَبَتُّ وزَلّتِ
وكنّا عقَدْنا عُقدة الوصل بيننا فلمّا توائَقْنَا شدَدْتُ وحلّت[٤]

ونفس **الملمح التمثيلى** فى بناء الصورة نجده عند قيس بن ذريح حين يربط تذكره «للبنى» برسوخ الجبال، وسجع الحمام بالضحى، وجود السحاب بالمطر، واخضرار النبات بأطايب الرمال، وجميعها ظواهر يوحى تأبدها بتأبد ذكراه لصاحبته:

نسيتُكِ ما أرسى ثَبير مكانه وما دام جارًا للحَجُون المحصَّبُ
وما سجعَتْ ورقاء تهتف بالضّحى تُصَعِّد فى أفنانها وتُصوِّب

---

(١) ديوان كثير - ص١٠٣.

(٢) أعرضت: صدت، الصم: جمع صماء، وهى الصخرة الصلبة، العصم: جمع أعصم وعصماء، وهى الوعول - ديوان كثير ص٩٧ - ٩٨.

(٣) كنت: تحمل معنى التمنى، أى: ليتنى كنت، الظلع: العرج، تحاملت: تكلفت السير بمشقة، استقلت: ارتحلت - السابق ص٩٩.

(٤) السابق - ص١٠٠.

وما أمطرتْ يوما بنَجْد سحابَـةٌ وما اخضرّ بالأجراع طَلْح وتَنْضُبُ[١]

وما يقوله ابن ذريح عن ورقاء الضحى لا يكاد يختلف كثيرا عما يقوله ابن الدمينة، فكلا الشاعرين يربط مشاعره بالورقاء، وكلاهما يجعل مسرح حركة هذه الورقاء بين الأفنان، ويزيد الأخير أن هتاف الورقاء يفجر دموعه الحبيسة ويرده إلى حال طفل لا يملك من أمر نفسه شيئا:

أأنْ هتفَتْ ورقاءُ فى رونق الضُّحى على فَنَن غَضّ النبات من الرَّنْدِ
بكيْتَ كما يبكى الوليد ولم تكن جليدًا وأبديْتَ الذى لم تكن تُبْدِى

وربما اتضح من خلال هذا الإلمام السريع بوجوه الصياغة فى الشعر العذرى ذلك الملمح الذى سبق أن أو مأنا إليه من غلبة النبرة الغنائية على هذا الضرب من الشعر، ولعل بعض بواعث هذه النبرة يرجع إلى وصل الصورة بظواهر الطبيعية، وبعضها يعود إلى الشجن العميق الذى يرفد ذلك الشعر، غير أننا مع اعترافنا بهذا وذاك لا نملك إلّا أن نضع فى مقدمة مثيرات هذه النبرة الغنائية معجم الشعر العذرى وما احتواه من مفردات غنية البوح، سخية الإيحاء.

معجم الشعر العذرى:

يظل معجم الشعر العذرى بما يتضمنه من وحدات ذات طبيعة نوعية واشتقاقية وسياقية، دالّا دلالة قوية على خصوصية ذلك الشعر، وتميّزه بالأصالة، واكتنازه بزخم غنائى قلّ أن يكون له نظير. لنقرأ - مثلا - قول ابن الدمينة:

إذا اغْرَوْرَقَتْ عيناى قال صحابتى لقد أُولِعتْ عيناك بالهَملانِ
أَطَعْتُكِ حتّى أبْغَضَتْنِى عشيرتِى وأقصى إمامى مجلسى وجفانِى
ورامِيتُ فيكِ النفس حتى رميتِنِى مع النابل الحرّان حيث رمانى[٢]

أو قول قيس بن ذريح:

أُحبّ من الأسماء ما وافق اسمها وأشبهه أو كان منه مُدانيا

---

(١) نسيتك: أى لا نسيتك، والحجون: جبل بأعلى مكة، المحصب: موضع رمى الجمار، سجعت: صوتت، الورقاء: الحمامة يضرب لونها إلى الخضرة، الأفنان: الغصون، تصوّب: تهبط، الطلح: شجر، تنضب: شجر عيدانه بيض ضخمة - ديوان قيس بن ذريح: ص٥٩.

(٢) النابل: صاحب النبال والرامى بها، الحران: العطشان الذى تلذعه حرارة الظمأ، ويراد به هنا العدو الذى تتقد فى صدره العداوة - ديوان ابن الدمينة ص ٣١ - ٣٢.

وما ذُكِرتْ عندى لها مِنْ سَمِيّةٍ ... من الناس إلّا بَلّ دمعى ردائيا
جزعْتُ عليها لوْ أرى لىَ مجزعا ... وأفنيتُ دمع العين لو كان فانيا[1]

أو قول كثير:

ولى منكِ أيامٌ إذا شحط النوى ... طوال، وليلاتٌ تزول نجومها
قضى كل ذى دين فوفى غريمه ... وعزة ممطول مُعنًّى غريمها
إذا سُمْتُ نفْسى هجرها واجتنابَها ... رأتْ غمراتِ الموت فيما أسومها[2]

فهذه النبرة الغنائية المفعمة بالأسى والشجن، والتى تتضح جلية فى هذه النماذج على اختلافها، لا يكتمل تفسيرها إلا فى ضوء ما نلحظه فى معجم الشعر العذرى من غلبة أنماط معينة من المفردات والمسكوكات والدوائر التعبيرية، ولو طبقنا على هذه النماذج مقاييس نسبة الشيوع المعروفة فى الدراسات الأسلوبية الإحصائية، لوجدنا أن أكثر المفردات والمسكوكات شيوعا تتمثل فى:

١ - الحب، وما يتعلق به، كالصحبة والمجلس والإمام، والحبيبة واسمها وسميتها وما يضمرها من صيغتى الإضمار الممكنتين فى الحديث عنها، نعنى: الخطاب والغيبة.

٢ - العين بصورها إفرادًا وتثنية، ثم ما يتعلق بهذه العين، كالدمع والاغريراق والهملان والولع.

٣ - النفس فى معاناتها، وما يتعلق بهذه النفس من الجفاء والحنين والبغض والجزع والمعاناة والهجر والاجتناب.

٤ - الموت، باعتباره مرادفًا لأسقام الحب ومكابداته، وما يتصل بهذا الموت من الرمى والنبل والفناء والزوال والقضاء والغمرات.

٥ - الزمن، باعتبار انصرافه للحياة نفسها، ثم ما يتعلق بهذا الزمن كالنوى والأيام الطوال والليالى والنجوم إلخ.

فإذا عدنا بهذه التجليات الخمسة إلى مصدر واحد، هو النفس الشاعرة بكل عناصرها كالعين والسمع والفؤاد، وبكل حالاتها من الحب والبغض والجزع والحنين والهجر والوصل

---

(١) ديوان قيس بن ذريح - ص ١٦١.

(٢) شحط: بعد، ممطول: مدافع بالمطال وهو التسويف، الغريم: الدائن - ديوان كثير: ص ١٤٢ - ١٤٣.

والحياة والموت، وبكل ما ينعكس على صفحتها من أحداث الأيام طولا وقصرا وحزنا وفرحا، استطعنا أن نقول إن معجم الشعر الغزلى يكثر امتياحه من معين النفس الإنسانية بكل غناها وعمقها ورحابتها، غير أن هذا لا يشكل سوى وجه واحد من وجهى الصورة، لأن النفس (أو لنقل الذات) لا يمكن تصورها إلا فى ضوء ما يقابلها وهو الموضوع، ومن ثم لا يمكن القناعة بمفردات النفس معزولة عن مفردات الطبيعة التى تمثل الوجه الموضوعى من وجهى الصورة، والتى لا تتجلى الشريحة النفسية الأولى إلاّ فى مواجهتها وعلى هدْيٍ منها، ومن ثم لا نرى غرابة فيما أسفرت عنه تجربة إحصائية قمنا بها على ثلاث قصائد كوامل من شعر ابن الدمينة، حيث تبين أن المفردات التكرارية فى هذه العينة تتوزع بين نهرين رئيسيين، **أولهما داخلى نفسى** تنتمى إليه مفردات: الهوى، العين، العبرة، المتيم، السقم، ذهاب النفس، الردى (بصيغه المختلفة ومرادفاته)، الحب (بصيغه المختلفة ومرادفاته)، الصبر، التجلد، العزاء، الوصال، الأنين، الكبد المقروحة، الحائمات على الهوى، القلب، الدل، المنع، الظلم، اللوعة، الهجر (بصيغة ومرادفاته)، الحشا، المبتلى.

أما النهر الثانى فموضوعى يرتد إلى عالم الطبيعة غالبا، وفيه تصب مفردات مثل: البانة والبان، الأبطح، الأجرع، الأطلال، الظلال، الربيع، المياه، الربا، العذب، البرق العلوى، غراب البين، الورقاء، النهار، الليل، النجوم، اليفاع، اللوى، الفلا، المورد، الشريعة، المستقى إلخ.

ويمكن أن نمضى فى حشد الأمثلة على تلك الظاهرة، ولكننا نقنع هنا بما سبق للتدليل على تلك الحقيقة، وهى أن قاموس الشعر العذرى يعكس تلك الصلة الحميمة بين الشاعر العذرى والطبيعة، وبين الذات والموضوع، و«الأنا» بكل غناها وخصوبتها وجيشانها، والآخرين على تنوع رموزهم وصفاتهم، كانوا واشين أو شانئين أو نامّين أو عاذلين أو حائلين بينه وبين صاحبته يحكم الخُلُق تارة، وبحكم العرف والتقاليد تارات.

وتظل فى التحليل الأخير كلمة، تلك أن الشعر العذرى بأدواته الفنية ومكونات مزاجه النفسى يعتبر ظاهرة بالغة الأثر فى نهر الشعر العربى بعامة، والأموى منه بصفة خاصة، وقد كان من أهم الروافد العربية التى تسربت إلى الشعر الأوربى فى القرون الوسطى فأمدته بمدد لا ينفد، وزودته بطاقة لا ينضب لها معين.

* * *

ولقد ركزنا فى حديثنا عن الفنون الشعرية على الروافد الكبرى فى مجرى الشعر الأموى، باعتبارها أبرز هذه الفنون وأكثرها عراقة فى الشعر العربى، ثم باعتبار أن التطور الذى

تعرضت له فى العصر الأموى كان تطورا كيفيا يمس طبيعة النموذج الذى يُمدح أو يُهجى أو يُتغزّل فيه، ولكن هذا لا ينفى أن الشعر الأموى قد شهد كذلك تطورا كميا - عدا ما سلفت الإشارة إليه - تمثل فى استحداث منافذ جديدة للقول ومنابع مستطرفة للتجربة الشعرية، وهى منافذ ومنابع ترجع فى جملتها إلى ذلك التغير الذى طرأ على البنية الاجتماعية، فانتقلت به من وحدة القبيلة إلى وحدة الدولة، ومن مبدأ العرق والسلالة إلى مبدأ الأمة والجماعة، ومن شكل سياسى جاهلى عشائرى فى مكوناته ووسائله، إلى حكومة مكتملة النهج والأداة، ينبسط نفوذها على رقعة عريضة من المعمورة، وتتنوع فيها وجوه النشاط، وتتعدد بها مناحى الإدارة فى قيادة الجيوش وولاية الأقاليم وجباية الخراج وجمع الجزية والفصل فى الخصومات، بكل ما يترتب على ذلك من تبدل ونمو وتعقيد فى طبيعة العلاقات الاجتماعية.

إلى هذه المنابع الجديدة للتجربة الشعرية يرجع ذلك الشعر الذى قيل فى فتوحات المسلمين وصراعهم مع الفرس والروم والترك وغيرهم، وهو شعر تبصر من خلاله ساحات المعارك فى خراسان وإفريقيا وبلاد الثغور، وتقرأ عبره معاهدات الصلح ووثائق الجزية والخراج، وتلمح فيه آثار القواد النابهين، أمثال يزيد بن المهلب، ومحمد بن القاسم الثقفى، وقتيبة بن مسلم، وموسى بن نصير، وسواهم. وإليها يرتدّ كذلك هذا الشعر الذى كان يقال فى قالب الغزل، وما هو بغزل، وإنما قصد به إلى الكيد لهذه أو تلك من نساء أو بنات الخلفاء والأمراء، بغية تحقيق مآرب سياسية، وهو شعر لا يخلو بدوره من طرافة الموضوع وحداثة المادة الفنية، لأنه لم يوجد إلا مقترنا بتأسيس الدولة، وتعقيد البنية السياسية، ونمو حركة الطوائف والفرق واحتدام ما كان يدور بينها من صراع، ولجوء هذا الصراع إلى الأسلحة المشروعة مرة، وتذرعه بما دون ذلك مرة أخرى، بل إن هذه المنابع الجديدة قد تلتبس - أحيانًا - ببعض الألوان التقليدية إلى درجة قد تخفى معها معالم الحداثة أو تتعقد، كرثاء الماضى القبلى أو البكاء على أطلال العشيرة؛ فالإحساس بالقبيلة قديم قدم التكوينات الاجتماعية فى شبه الجزيرة العربية، ولكن وضع هذا الإحساس فى مقابل الطفرة السياسية والاجتماعية، واللواذ به كلما لاحت أمام مخيلة الشاعر ظاهرة من ظواهر الكون، والتذرع به فى مواجهة ما يعتلج بالعصر من تيارات الرأى والسياسة، هذا كله وما يحفّ به هو الجديد فى هذا الرافد المستحدث من روافد القول الشعرى.

وقد يقال إن استحداث هذه الروافد إن مسّ العنوانات الكبرى لموضوعات القصيدة الأموية فلم يمس خصائصها البنائية، وقد يحتج أيضا لتغذية هذه المقولة بما يلحظه دارس الشعر الأموى من أن وصف مواقف الفتح الإسلامى كان يئول فى نواحيه التصويرية إلى قريب مما كان يتحدث به الشاعر القديم عن شجاعته وبلائه فى مواقع قبيلته أو أيامها، مع اختلاف البواعث والغايات فى الحالتين، كما أن علاقة الشعراء بالقادة والولاة وموجّهى السياسة

الإقليمية كانت تنحلّ فى كثير من نماذج التعبير الشعرى إلى نمط مشابه لتلك العلاقة التقليدية بين الشعراء ورؤساء القبائل، أو بين الشعراء وأمراء المناذرة والغساسنة قبيل الإسلام.

ومع أن هذه المقولة لا تخلو عند التحقيق من صواب، فإن من الإنصاف أن نقرن إليها اعتبارا آخر، وهو أن هذه الروافد المستحدثة قد استوحت فلسفة شعرية جديدة فى معاملة الواقع وتكييفه، كما أنها صدرت عن رؤية فكرية واجتماعية بدأت فى توجيه خطوات الشاعر وتحديد مساره، وربما كان فى هذه وتلك ما يدفعنا إلى التوقف عند تلك الروافد ببعض التفصيل؛ إذ كان لها من التأثير فى واقع القصيدة الأموية ما لا سبيل إلى نكرانه أو الجدل فى قيمته الموضوعية أو الفنية.