الفصل الثالث

البناء الفنى فى القصيدة الأموية

أشرنا من قبل إلى أن العناصر الباقية أو الموروثة فى بيئة المجتمع الأموى كانت تسير جنبًا إلى جنب مع دوافع التطور والتغيير، وقلنا إن بواعث التغيير كانت أكثر رجحانًا وأشد قوة بحكم تطور الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولكن هذه البواعث كانت بحاجة إلى بعض الوقت لكى تنضج وتؤتى ثمارها، ثم رتبنا على هذه المقدمات نتيجتها الحتمية فى شعر ذلك العصر، وأوجزنا هذه النتيجة الكبرى فى أن ذلك الشعر لا يخلو من بعض سمات التقليد والمتابعة، وكذلك لا يخلو من بعض مظاهر الأصالة أو التجديد، شريطة أن نفهم هذا كله فى ضوء ما صدرنا به تلك الدراسة من تحديد لمعانى الأصالة والتقليد.

ونريد هنا أن نتناول هذه النتيجة المتقدمة بشىء من التفصيل، فمما نعلمه من تاريخ الآداب العالمية أن النهضات العامة والتغيرات الاجتماعية الكبرى قد تكون سريعة التأثير فيما يخص الجانب المادى من نشاط المجتمع؛ ولكنها فيما يخص زوايا النشاط الروحى والفكرى والثقافى لا تكون على نفس مستوى الإيقاع، ولا تتم بنفس معدل السرعة، لأن مثل هذه الزوايا من العمق والكثافة والتعقيد بحيث يصعب تغييرها إلا بعد وقت وجهد شديدين، وقد يتم هذا التغيير مقترنا بنوع من «الرجعة إلى الماضى» أو الارتداد المباشر إلى التراث، ومن ثم قد يبدو وكأن آداب الأمم تسلك فى بدايات تطورها طريقا معكوسا حين تنحو إلى التغيير فلا تجد سبيلا إليه إلا بمحاكاة أروع النماذج التى حفظها تاريخ هذه الأمم. وليس أدل على ذلك من أن مطالع النهضة الأوربية الحديثة – بكل ما حف بها من ملابسات التطور العلمى والصناعى – لم تؤد تلقائيا وبطريقة سريعة ومباشرة إلى ازدهار الآداب القومية، بل أخذت فى البداية شكل «إحياء» ثقافى لتراث الماضى، واتجهت وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، تطبع نصوص هذه الآداب وتترجمها وتعلق عليها، ثم تحاكى ما فيها من قيم جمالية وفكرية وإنسانية.

ورغم أن هذا التحول كان يبدو كما لو كان معاكسًا لمنطق النهضة، إلا أنه فى الحقيقة كان بمثابة ثورة فكرية فى ذلك العصر، لأنه كان يعنى الخروج على آداب العصور الوسطى باستلهام أروع نماذج الماضى القديم ومحاكاتها، ثم الانطلاق من هذه المحاكاة إلى ترقية الآداب القومية وتطويرها؛ إذ كانت هذه المحاكاة – من وجهة نظر أدباء ذلك العصر – مبنية على أمرين:

تمجيد التراث اليونانى والرومانى والاقتداء به، ثم بذل الجهد فى تجاوز النماذج التى تحاكى وتخطيها، بما يدعم أصالة الآداب القومية ويجلو شخصيتها.

فى ضوء هذه الحقيقة العامة ينبغى أن نفهم سر ذلك المدى الزمنى الذى اقتضته الثقافة الإسلامية حتى تكتمل كل مقوماتها الحضارية مع غروب شمس الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية، كما ينبغى أن نفهم سر ذلك الإيقاع البطىء الذى كان يخضع له تطور الشعر العربى فى عصر بنى أمية، وهو تطور لم يخل من «رجعة إلى الماضى» كتلك التى رجعها الأوربيون إلى تراثهم القديم. مع فوارق فى طبيعة هذه الرجعة وملابساتها، لأنها هنا كانت تتم والناس مازالوا حديثى عهد بالنموذج الذى يرجعون إليه، أعنى القصيدة الجاهلية، كما أنها لم تحدث بين آداب مختلفة اللغة والتاريخ، بل حدثت داخل إطار أدب قومى واحد، هو الأدب العربى.

وحتى نكون واضحين فيما نريد البرهنة عليه، فإننا نطرح بين يدى حديثنا فى هذا الفصل افتراضا محددًا، أو قل تصورًا محددا لما نراه ثابتًا ومتغيرًا فى شعر هذه الفترة، وهذا التصور ينهض على أن هذا الشعر ظل محافظًا فيما يخص عمود الشعر وبناء القصيدة وكثيرا من الصور ووجوه الصياغة التعبيرية والموسيقية، ولكنه تعرض لنوع من التغيير فيما يمس أغراضه وفنونه المختلفة، وهذا التصور العام قد يحتاج إلى بعض التحفظ بالنسبة إلى هذه الظاهرة أو تلك، كما قد يتطرق إليه الاستثناء هنا أو هناك؛ بيد أنه يظل صادقًا فى مجمله إذا نظرنا إلى الأعم الأغلب من الحصاد الشعرى لذلك العصر.

وهذه المفارقة بين ثبات البناء ووجوه الصياغة الشعرية من ناحية. والتطور الذى أدرك بعض فنون الشعر آنذاك من ناحية أخرى، مفارقة ليست غريبة ولا شاذة، وينبغى أن تفهم بدورها فى ضوء ما هو معروف فى مسيرة الآداب، من أن التجديد فى الأبنية والوسائل الفنية يكون عادة أصعب بكثير من التجديد فى فلسفة العمل الفنى وقيمه الفكرية، ومن ثم كانت الخطوة الأولى فى ازدهار الآداب تتم بدءًا من تطور الخلفية الثقافية والفكرية للعصر، وهذا بدوره يقتضى جدة الصيغة الفنية ومواءمتها للمحتوى الحديث.

أما وجوه الصياغة فقد جمعها النقاد العرب تحت ما يعرف بعمود الشعر، ويقصدون به خصائص الصياغة الشعرية على النحو الذى وجدت به فى القصيدة الجاهلية، ومن هذه الخصائص ما يرجع إلى الألفاظ، ومنها ما يرجع إلى المعانى الجزئية، ثم ما يرجع إلى ارتباط هذه المعانى وحسن التخلص من أحدها إلى الآخر.

أما الألفاظ فقد اشترطوا جزالتها بأن لا تكون شاذة غريبة ولا سوقية مبتذلة، واستقامتها بأن لا تكون متنافرة الأصوات أو نابية فى موقع كل منها بالنسبة إلى الآخر، ومشاكلتها للمعانى

بدقة الدلالة، ثم شدة اقتضائها للقافية، «فالمطبوع من الشعراء - كما يقول ابن قتيبة - من سمح بالشعر واقتدر على القوافى؛ وأراك فى صدر البيت عجزه، وفى فاتحته قافيته.....»[١].

فإذا تطرق الحديث إلى المعانى الجزئية وجدناهم يشترطون فيها أن تكون شريفة، بأن يختار الشاعر لممدوحه أنبل الصفات، وأقربها إلى الكمال، كما يشترطون أن تكون صحيحة، بأن ينأى مبدعها عما يخالف واقع التاريخ أو يتناقض مع العرف الاجتماعى أو اللغوى.

ولن نتوقف طويلا عند دلالة هذا التقسيم ومدى انسجامه، فهو - أولا - يرسخ النظرة التقليدية فى التفرقة بين اللفظ والمعنى حين يختص كلا منهما بجانب من وجوه الصياغة، وهو - ثانيًا - لا يخلو من اضطراب الرؤية حين يجعل المواءمة بين الألفاظ والمعانى، وبين الصدور والأعجاز، وبين الفواتح والقوافى، سمة من السمات اللفظية، وليس سمة بنائية للعمل الشعرى ككل، هذا بالإضافة إلى انبهام مفهوم «الشرف» فى المعانى وعدم استوائه، فمن الملاحظ أنهم يستخدمون هذا المفهوم تارة فيما لا يتجاوز معنى المبالغة فى إسباغ صفات الفضل على الممدوح، محاكاة «للمثال» الجاهلى؛ بأن يفضل الشاعر صاحبه على الأشباه ويصغر فى قدره الجزيل[٢]، وطورا يستخدمونه من منطلق أخلاقى حين يصفون به ذلك الشعر الذى يحض على المكارم ويرسى دعائمها[٣]، وفى الحالة الأولى لم يكونوا بمنجاة من إخضاع الواقع الموجود للمثال المنشود، كما لم يكونوا فى الحالة الثانية بمنجاة من مغبة إخضاع الشعر لمقاييس ليست من طبيعته.

أما ارتباط المعانى وحسن التخلص من أحدها إلى الآخر، فقد قصدوا به بناء القصيدة العربية على ذلك النحو الذى كانت تتبعه فى العصر الجاهلى، بأن يبدأ الشاعر بالوقوف على الديار وذكر الأحبة الراحلين وعهود الصبا المنقضية؛ ثم يخلص من هذه المقدمة إلى غرضه الأصلى من مدح أو فخر أو غيرهما، وربما اعتبر حديث ابن قتيبة فى هذا المقام من أقدم الوثائق النقدية التى تبرر هذا البناء وتفسره وتكسبه إطارًا نظريًا، وذلك حين يقول: «وسمعت بعض أهل العلم يقول إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمن والآثار فشكا وبكى وخاطب الرَّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العَمَد فى الحلول والظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدرَ، لانتجاعهم الكلأ، وانتقالهم من ماء إلى ماء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء - ص ٢٤.

(٢) السابق - ص ١٥.

(٣) السابق - ص ٢٢.

الوجد، والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل فى شعره، وشكا النصب والسهر، وسُرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمام التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير، بدأ فى المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح، وفضله على الأشباه، وصغر فى قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام....»[١].

وأول ما يلفت النظر فى هذه الوثيقة النقدية لجوء ابن قتيبة إلى التقنين والتنظير حيث أراد التعليل والتفسير، فهو يبدأ مقالته هذه برصد مقدمة القصيدة العربية، وربط هذه المقدمة بأصولها من وجدان الجماعة ومشاعر الجمهرة ممن يستمعون الشعر ويتذوقونه، وهويرى فى الجزء الطللى من هذه المقدمة مدخلا إلى الجزء الغزلى الذى يتكىء عليه الشاعر باعتباره قاسمًا عاطفيًا مشتركا يحس به الناس جميعًا على حد سواء، «لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقًا منه بسبب، أو ضاربًا فيه بسهم..»، ومن ثم فإن هذا الجزء الغزلى رغم ما يبدو من ذاتية مصدره فى نفسية المبدع، هو فى التحليل الأخير مشترك وجماعى من حيث عمومية الإحساس به، بحكم ما ركب فى طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، ثم هو موضوعى من حيث إن الشاعر يقدمه - إذ يقدمه - فى صورة فنية قادرة على الإثارة والإقناع، صورة لا تقتصر على فردية الشاعر وخصوصية من يلهج بذكرها من النساء، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - بحيث تضحى معادلا شعريًا لتلك العلاقة السرمدية التى تصل الرجل بالمرأة، وإلى هذه الصورة الفنية تميل القلوب وتنصرف الوجوه، بغض النظر عن ذاتية قائلها أو من قيلت فيه[٢].

---

(١) السابق - ص ١٤ - ١٥.

(٢) ليس من غايتنا فى هذا المقام اقتراح تفسير جديد لمقدمة القصيدة العربية يضاف إلى جملة التفسيرات التى تعالج هذه المقدمة من منطلق اجتماعى أو فلسفى أو نفسى؛ وما نريد أن نسوقه فى إيجاز شديد، هو أن هذه المقدمة - حسب تفسير ابن قتيبة - إن كانت ذاتية فى مصدرها من نفس الشاعر، فإنها جماعية من حيث عمومية الإحساس بها لدى جماعة المتلقين. وانظر لمزيد من التفصيل:

د. محمد أبو الأنوار: الشعر الجاهلى - ص٣٤٥ وما بعدها.

د. عز الدين اسماعيل: النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية - مجلة الشعر - العدد الثانى ص٣-١٤.

د. محمد العلائى: النظر الفلسفى فى الشعر العربى - مجلة الشعر - العدد الرابع ص٣-١٠.

غير أن ابن قتيبة الذى بدأ مقالته وصفيا على هذا النحو، سرعان ما يختم حديثه بطريقة معيارية خالصة، حين يربط بين إجادة الشاعر واتباعه هذه الأساليب وعدله بين تلك الأقسام، فمن التزم بها من الشعراء حسن شعره، ومن خرج عليها أو انحرف عن طريقها فهو إما متكلف أو عاجز، وقد حفظ لنا تاريخ الأدب العربى - لا نستثنى الفترة الأموية - نماذج وفيرة من صور ذلك النقاش الحاد الذى بدأ بين علماء اللغة ورواة الأدب من ناحية، والشعراء من ناحية أخرى، وكان من أبرز وأقدم أمثلة هذا النقاش ما دار بين عبد الله بن أبى إسحاق والفرزدق حول القوافى والضرورات الشعرية، وهو نقاش يشير - أولا - إلى ذلك الصراع الناشب بين معايير النقاد وانطلاقات الشعراء، كما يشير - ثانيًا - إلى أن ذلك الصراع قد بدأ منذ وقت مبكر من تاريخ الأدب الأموى.

ومن المقطوع به أن النقاد العرب فى تقنينهم للبناء الشعرى على هذا النحو قد اعتمدوا على ما استنتجوه - بصفة أساسية - من القصيدة الجاهلية، ومن المقطوع به كذلك أن القصيدة الجاهلية فى بنائها على هذا الوجه لم تكن تخلو من أصالة وبساطة وعفوية، فقد كان الشاعر الجاهلى يعبر بهذا الشكل الفنى عن تجربته المتفردة وعن عالمه النفسى والاجتماعى المتميز، ولم يكن يضع نصب عينيه هذه الخصائص المعيارية التى جمعها النقاد فى أزمنة متأخرة نسبيًا، ثم طالبوا الشعراء بالخضوع المطلق لها، مع اختلاف الظروف والبيئة والثقافة، ومن ثم غدت هذه الخصائص أطرا اتباعية تحد من انطلاق العبقرية الشعرية، بدلا من أن تكون حوافز تدفعها وتغذيها، فباسمها حظر النقاد على الشاعر - مهما تأخر به الزمن - أن «يقف على منزل عامر، ويبكى عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجوارى، لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامى، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار...»[1]، وبعبارة واحدة: حظروا على الشاعر أن يبصر إلا بعيون أسلافه، وأن يقول إلا بلسانهم، وأن يحس إلا مشاعرهم وعواطفهم، وتلك ذروة المحاكاة الجامدة والخضوع العقيم...

على أية حال قد ظلت وجوه الصياغة المحصورة فى عمود الشعر، كما ظلت مقدمة القصيدة الجاهلية وأبنيتها ثابتة فى شعر العصر الأموى لم يمسسها تغيير جذرى، مع فارق جوهرى بين نوعية «الثبات» فى هذا العصر ونوعيته فيما تلا ذلك من عصور، ففى العصر الأموى لم تكن هذه الوجوه الصياغية والبنائية قد اكتست بعد رداءها النظرى وسماتها المعيارية الكاملة، ومن ثم لم يكن اتباع الشعراء لها من باب الخضوع لقاعدة لا تتسنى الحيدة عنها، بقدر ما كان

(١) الشعر والشعراء - ص ١٥ - ١٦.

استلهاما «لتقاليد» فنية يقتنع بها الشاعر، ويحسها كما لو كانت من ابتكاره الخاص، ويستجيب لها كما تستجيب هى لمتطلباته الجمالية والوجدانية.

وتفسير ذلك لا يحتاج فى إيضاحه إلى كبير عناء، فالفنان المبدع لا يشعر بجفاء التقاليد ونبوها عن ملكاته الخلاقة إلا إذا جمدت هذه التقاليد وشاخ تأثيرها، فتنتقل من كونها إحساسا بالتاريخ إلى حيث تصبح تاريخا وحسب، وتتولد المفارقة الحادة بينها وبين طبيعة العصر الذى يعيشه ذلك الفنان. وقد سبق أن أوضحنا أن الحقبة الأموية قد احتفظت بكثير من مقومات البيئة البدوية الجاهلية، وإذا كان الإسلام قد أنتج أثره الفورى فيما يتعلق بالجانب الروحى فى شخصية الفرد والجماعة، فقد كان الأمر محتاجا إلى بعض الوقت والجهد كى يظهر تأثير مماثل فيما يخص العلاقات الاجتماعية، ولا سيما ما يرجع منها إلى علاقة الفرد بالقبيلة، وعلاقة القبيلة بغيرها من القبائل، ثم علاقتها جميعا بالسلطة الكبرى فى الدولة ممثلة فى الخلافة. وقد سبق أن أوردنا فى هذا المعنى مقولة الجاحظ عن الصبغة «العربية الأعرابية» للدولة الأموية، ونضيف هنا ما رتبه على هذه المقولة من استمرار نمطية الشعر الجاهلى، حتى بعد ظهور الإسلام، سواء فيما يتعلق بوظيفة القصيدة، أو علاقة الشاعر بالقبيلة التى يعبر عنها ويتغنى بأمجادها: «والعرب أوعى لما تسمع وأحفظ لما تأتى، ولها الأشعار التى تقيد عليها مآثرها وتخلد لها محاسنها، وجرت من ذلك فى إسلامها على مثل عادتها فى جاهليتها، فبنت بذلك لبنى مروان شرفًا كثيرًا ومجدًا كبيرًا[1]».

ولمن شاء أن يرجع إلى المعلقات السبع - وهى أكمل صورة للشعر الجاهلى - ويقارن بينها وبين مطولات القصائد فى العصر الأموى، فسوف يجد أن بنية القصيدة هنا لا تكاد تختلف عنها هناك، وبغض النظر عما تواضع القدماء على تسميته «بالغرض الأصيل» من القصيدة، والذى قد يكون مديحًا أو هجاء أو فخرا أو حكمة، فإن هذه المعلقات قد تواردت على مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة، لعل أبرزها على الإطلاق تلك النظرة الحسية فى رصد الوجود ومفردات الطبيعة ومكونات البيئة، ابتداء من الرسم العافى والأثر الدارس، ومرورا بالحيوان الأعجم، ما استأنس منه فكان رفيقا للشاعر فى رحلته اللانهائية، كالناقة والحصان، وما استوحش منه فكان على الدوام هدف مطاردة لا ترحم ولا تفتر ولا تلين، كبقر الوحش والوعول والآرام وما إليها، ثم انتهاء بتلك النافذة الوجدانية الوحيدة التى كان الشاعر البدوى يبصر فيها نفسه، ويرى من خلالها سر وجوده، عنينا علاقته بالمرأة، وفى كل تلك الحالات لم يكن هذا المنزع الحسى ليفارق الشاعر فى مجموع ما يبصره أو يجده أو يشعر به.

---

(١) البيان والتبيين - جـ٣ ص٢١٧.

أما الرسوم الدوارس والآثار العافية فقاسم مشترك لا يكاد يتخلف فى واحدة من هذه المعلقات، على تنوع الصيغ والتعابير والأماكن، فهى عند امرىء القيس «بسقط اللوى»، وهى عند طرفة «ببرقة ثهمد» وعند زهير «بحومانة الدرّاج» أو «بالرقمتين»، وعند لبيد «بمنى»، وعند عنترة «بالعنيزتين»، وعند الحارث بن حلّزة «ببُرقة شماء»؛ ورغم اختلاف الأسماء والمواطن نرى الملمح الحسى هو المنظور المتواتر فى كل الأحوال، فهذه الأطلال فى مخيلة طرفة وفى نظر زهير كبقايا الوشم فى ظاهر اليد أو عروق المعصم، وهى فى تصور لبيد كبقايا النقش على الحجر، أما عند عنترة فقد كانت ديار الأحبة فى مثولها وحضورها الحسى بمثابة قصر منيف يقف عليه الشاعر ذاكرًا باكيا.

وتمثل الرحلة فى القصيدة الجاهلية عنصرًا لا يقل أهمية عن الوقوف على الديار واستنطاقها، والصلة المعنوية والبيئية بين هذا العنصر وسابقه نابعة من اعتبار أن ديار الأحبة لا تهيج نوازع الشكوى والادّكار إلا إذا ارتحل عنها أصحابها، ثم من اعتبار أن الشاعر لا يمر بهذه الديار إلا خلال رحلة يتجشم فيها أهوال السفر ووعثاء الطريق؛ «إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر»، كما يقول ابن قتيبة، ونضيف إلى هذا وذاك أن عنصر الرحيل بملابساته الجاهلية لم يكن يخلو من معنى وجدانى ونفسى لا يدركه إلا من عاش حياة البادية وعانى همومها، فحين يضيق صدر الشاعر بهذه الهموم، ويقلب أطراف أحزانه فلا يجد لها منفذًا ولا منها فرارًا، لا يغدو أمامه إلا أن يتسنم ناقته أو يمتطى حصانه هاربًا بمواجده فى شعاب تلك الصحراء المترامية:

وإنى لأُمضى الهمَّ عند احتضاره بعَوجاء مِرْقالٍ تروح وتغتدِى[1]

* * *

فبتلك إذ رقص اللّوامع بالضحى واجتاب أَرديَة السراب إكامُها
أَقْضى اللُّبانة، لا أفـرّط رِيبَةً أو أن يلوم بحاجة لُـوّامُها[2]

* * *

---

(١) أمضى الهم: أذهبه، العوجاء: الناقة الضامرة، المرقال: السريعة. والبيت من معلقة طرفة، انظر: شرح القصائد العشر للتبريزى، طبع محمد منير الدمشقى، ط٢ سنة ١٣٥٢هـ ص٦١.

(٢) بتلك: عنى ناقته، اللوامع: الأرض التى تلمع بالسراب، اجتاب: لبس، الإكام: الجبال الصغار، اللبانة: الحاجة، والنص من معلقة لبيد، المصدر السابق: ص١٥٩.

غير أنى قد أستعين على الهمّ إذا خَفّ بالثَّوىّ النَّجاءُ
بِـزَفُـوفٍ كـأنـهـا هِقْـلة أُمُّ رِئَـالٍ دَوِّيّـة سَقْـفـاءُ[1]

ولقد يلاحظ فى جملة هذه النماذج أن أصحابها فى تعاملهم مع أداة الرحلة - الناقة - كان مبلغ جهدهم رصد الحركة والسرعة والشكل والعلو، وجميعها من باب التصوير الحسى، غير أن الغاية الوجدانية والنفسية من الرحيل لا تنطمس تحت ركام هذه الأوصاف الحسية، بل لا يتحرج الشعراء من الإفصاح عنها، تارة بإمضاء الهم أو الاستعانة عليه، وأخرى بقضاء اللبانة.

حتى مفهوم الجمال فى المقدمة الغزلية لا يكاد ينأى عن آثار هذه النزعة الحسية، فالجاهليون فى تصديهم لمواطن الجمال الأنثوى يركزون فى الغالب على مظاهر هذا الجمال فى القد واللون والشعر والعينين والوجنات والفم، كما أن الوقع النفسى لهذه المظاهر يتجلى فى أوصاف ومجازات مادية منتزعة من عناصر البيئة البدوية وما يحف بها؛ فهذا طرفة يشبه فتاته بالغزال فى طول العنق، وببقر الوحش فى جمال العينين، أما ثناياها ففى بياض الأقحوان، ووجهها فى صفاء مائه كأنما خلعت عليه الشمس رداءها:

وفي الحيّ أَحوَى ينفض المرْدشادِن مُـظاهِر سِمْـطَىْ لؤلؤ وزَبَرْجَـد
خَـذُول تراعى ربـربـا بِخَميلةٍ تَنَاوَلُ أطراف البَـريرِ وتـرتدى
وتَبْسِم عن ألْمى كـأنّ مُنوِّرًا تَخَلل حُرّ الرمل دِعص له نَدِى
سقتْه إياةُ الشمس إلا لِثـاتِه أُسِف ولم تَكْـدِم عليه بـإثْمِدِ
ووجهٌ كأن الشمس حلّت رداءها عليه نقىّ اللون لم يتخدَّدِ[2]

أما عنترة فيجمع من الصفات الحسية للثغر بين اللون والرائحة والمذاق، ثم لا يتوقف

---

(١) الثوى: المقيم، النجاء: السرعة، زفوف: الناقة السريعة، الهقلة: النعامة، والرأل ولدها، الدوية: نسبة إلى الدو وهى الأرض البعيدة الأطراف، سقفاء: مرتفعة، والنص من معلقة الحارث بن حلزة، المصدر السابق - ص ٢٥٤.

(٢) الأحوى: الظبى فى ظهره سواد، وأرادهنا سواد مدامع عينيه، المرد: ثمر الأراك، الشادن: الغزال إذا قوى واكتمل، مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد: كأنه فى اختلاف ألوانه قد تقلد عقدين من لؤلؤ وزبرجد، واحدا فوق الآخر، الخذول: بقرة الوحش وقد تخلفت عن صواحبها رعاية لولدها، البرير: ثمر الأراك، الألمى: الثغر أسمر الشفاه، المنور: الأقحوان، حر الرمل: خالصه، الدعص: الكثيب من الرمال، إياة الشمس: ضوؤها، أسف بإثمد: ذر عليه الإثمد، لم تكدم عليه: لم تعض عليه، حلت: خلعت، لم يتخدد: لم يتغضن. انظر القصائد العشر، ص٥٨ - ٦١.

كصاحبه عند اللون، حتى ينتقل منه إلى معطيات الشم، تتجسد تارة فى نفح المسك، وطورًا فى أريج روضة يانعة يجودها المطر فلا يكاد ينقطع:

إذ تَسْتبيكَ بذى غُروب واضح ... عــذبٍ مُقَبّلُه لـذيــذ المـطْعم
وكـأن فَـارةَ تــاجـر بقَسِيمــة ... سبقت عوارضَها إليك من الفم
أو روضـةً أُنُفًا تضمّن نبتَهـا ... غيثٌ قليل الدِّمْن ليس بِمَعْلَم
جـادت عليه كـل بِكر حُـرَّةٍ ... فتركْن كل قـرارة كالـدِّرهم[1]

وليس شك فى أن هذا التركيز على معطيات الشم فى الوصف الحسى للأنثى لم يكن مقياسًا فرديًا من مقاييس الجمال لذلك العصر، بل إن صورة الروضة فى التعبير عن المرأة، تلك التى لمحناها فى معلقة عنترة، تتردد بعناصرها ومكوناتها فى عدد من القصائد الجاهلية، مما يدل على أنها لم تكن فلذة شاردة من فلذات الخيال، يبدعها شاعر فرد ثم ينتهى أمرها، وإنما كانت إحدى الصور النموذجية التى تشكل المعجم المجازى لفن الشعر فى هذه الحقبة، يقول الأعشى فى وصف صاحبته:

إذا تقوم يَضُوع المسكُ أَصْورةً ... والزَّنْبقُ الورد من أردانها شَمِلُ
ما روضة من رياض الحَزْن مُعْشِبة ... خضراء جاد عليها مُسبِل هَطِلُ
يضاحك الشمسَ منها كوكب شَرِقٌ ... مؤزّر بعميم النبت مُكتـهــلُ
يوما بأطيب منها نَشْرَ رائحة ... ولا بأحسن منها إذ دنا الأُصُلُ[2]

ولا نطيل فى حشد النماذج الشعرية التى توضح طبيعة الصورة وخصائص الصياغة الجاهلية، سواء فى المدخل الطللى، أو فى المقدمة الغزلية، أو فى وصف الرحلة وأداتها، ولعله قد أصبح واضحًا مما أوردناه، وغيره مما لم يتسع له المقام، أن دعامتى التشكيل الصورى فى كل هذه

---

(١) تستبيك: تذهب بعقلك، الغروب: حدود الأسنان، الواضح: الأبيض، الفارة: مكان المسك؛ القسيمة: سوق المسك، العوارض: الأسنان، روضة أنف: لم يرعها أحد، قليل الدمن: قليل المكث، ليس بمعلم: ليس معروفا؛ البكر: السحابة فى أول الربيع، الحرة: البيضاء أو الخالصة، القرارة: الموضع المطمئن من الأرض. السابق ص١٨٣ - ١٨٥.

(٢) يضوع: ينتشر، الأصورة: جمع صوار؛ وهو القطعة من المسك، الزنبق: نبات طيب الرائحة؛ الأردان: أطراف الأكمام؛ شمل: شامل؛ الحزن: ما غلظ من الأرض، المسبل الهطل: أراد به المطر الغزير، الكوكب: أراد به الزهر، الشرق: الريان، العميم: التام؛ المكتهل: المنتهى فى التمام، الأصل: جمع أصيل وهو الوقت ما بين العصر والعشاء. السابق ص٢٩١ - ٢٩٣.

المواقف هما: الحس والبيئة، فالحس كان يصبغ أخيلة الشاعر وأوصافه، والبيئة ببداوتها كانت معينًا لا ينضب، يستمد منه الشاعر مفردات هذه الأخيلة وعناصرها.

فإذا اقتنعنا بهذه الحقيقة عن القصيدة الجاهلية وخصائصها التصويرية، وإذا استثنينا الغرض الأصيل فى القصيدة من مديح وفخر وهجاء وحكمة، وهى أغراض تعرضت لبعض التغير الكيفى والكمى، كما سنوضح فيما بعد، ثم إذا اقتربنا بهذا وذاك من القصيدة الأموية، وجدناها تستلهم روح هذا التشكيل الجاهلى، فى نوعية الأجزاء التى يتكون منها، وفى تعاقب هذه الأجزاء، وفى طبيعة الخيال الذى يلم شعث هذه الأجزاء ويلونها تلوينا مصدره الحس والبيئة، كما هو الشأن فى القصيدة الجاهلية. وقد قلنا «تستلهم»، ولم نقل «تحاكى» لأننا مازلنا بعد فى عصر - نعنى العصر الأموى - لم توجد فيه المفارقة حادة بين «الواقع» و «النموذج»، عصر لا يختلف كثيرًا فى وجوه معيشته وعلاقاته الاجتماعية والسلوكية عن العصر الجاهلى.

ولندعم مقولتنا هذه بمزيد من الإيضاح من خلال الوثائق الشعرية ذاتها؛ فلقد قيل الكثير قديما، وكتب ما هو أكثر منه حديثًا، عن رقة شعر جرير، والنبض النفسى والروحى الجديد الذى يترقرق فى ثنايا أساليبه وصوره[١]، ومع ذلك فإن نظرة فى ديوانه الضخم تكشف مدى اتكائه على تراث القصيدة الجاهلية و «تقاليدها»، فإذا استثنينا المقطعات القصيرة والأبيات القليلة المتناثرة التى ينم حجمها وتشى صياغتها بالبديهة والارتجال، نرى هذا الديوان[٢] يضم مائة وإحدى وأربعين قصيدة مطولة، جميعها تبدأ - كما تبدأ القصيدة الجاهلية - ببكاء الديار وشكوى الفراق ومواقف الوداع ووصف الرحيل والناقة وذكرى أيام الوصال والتغزل بالأحبة الظاعنين. وتسع من هذه القصائد فقط هى تلك التى تبدأ مباشرة بالفخر أو الهجاء أو المديح دون مقدمات، ومن هذه التسع ثلاث فى هجاء الفرزدق، وثنتان فى مدح المهاجر بن عبد الله الكلابى، وواحدة يبدؤها برثاء زوجته، ثم واحدة يهجو فيها تيما، وأخرى يتصدى فيها لبنى حنيفة.

ولو أن هذا التشابه بين القصيدتين الجاهلية والأموية اقتصر على اتباع المقدمات اتباعا جمليا، ما كان مثار اهتمام شديد، خاصة أن القصيدة العربية حتى فى عصورها المتأخرة لم تخل من أمثال هذه المقدمات لظروف وبواعث ليس هنا مجال تفصيلها، إنما وجه الأهمية فى أن نسيج الأخيلة وطبيعة تكوينها ومصادر مفرداتها فى الحالتين تكاد تكون واحدة، فجرير فى إحدى قصائده المشار إليها لا يتصور من ديار أحبته إلا ما يتصوره من بقايا الوشم فى ظاهر الكف،

---

(١) انظر على سبيل المثال: الدكتور نعمان محمد أمين طه: جرير - دار المعارف سنة ١٩٦٨ - ص ٣٩١.

(٢) طبعة بيروت سنة ١٩٦٠م.

وهو نفس التصور الذى تقدمه معلقة طرفة، وهو يربط فى طيب رائحة فتاته بين عذوبة ثغرها ونفح شجر البشام وعبق المسك:

أرجعتَ من عِرْفان رَبْـع كأنـه ... بقيةُ وشْم فى مُتون الأشـاجع
متى أنت مُهتاج بحِلمك، بعدما ... وصلتَ به حبل القَرِين المُنازِع
إذا ما رجا الظمآن وِرْد شريعةٍ ... ضربْن حبال الموت دون الشرائع
سقَيْن البَشَام المسكَ ثم رشفْنه ... رشيف الغُرَيْرِيَّات ماءَ الوَقائع[1]

ويرى فى الناقة والرحيل مهربا بمواجده وهمومه ومكابداته إلى شعاب الصحراء المترامية، كما كان يراها لبيد وسواه من الجاهليين:

أينـام ليلُك يـا أُمَيْمَ، ولم يَنَمْ ... ليـلُ المَطىّ، وسيْـرُهنَّ ذَمِيـلُ
يكفيكَ إذ سرت الهموم، فلم تُنِمْ ... قُلُصٌ لَواقِح كـالْقِسِيِّ، وَحُولُ[2]

ولا تفوته النظرة الحسية فى صورة الجمال من لون أو حركة:

من البيض لم تظعن بعيدا ولم تَطَأ ... على الأرض إلا نِير مِرْطٍ مُرَحَّلِ
إذا مـا مشت لم تَنْتَهـز، وتـأودَّت ... كما انآد من خَيْل وَجٍ غير مُنْعَلِ[3]

فلوحة هذه المرأة البيضاء، ترفل فى ذلك الإزار الثمين المنقوش لا تختلف كثيرًا عن مثيلتها فى معلقة امرئ القيس، وخطوها الوئيد المتمايل يستدعى فى وجدانه صورة الفرس وقد حفيت أقدامها ولانت حوافرها، وهو نفس الملمح الذى لمحه الأعشى فى لاميته الشهيرة حيث قال فى صاحبته:

---

(١) الترجيع: ترديد الصوت فى الحلق، والمراد به هنا ترديد: إنا لله وإنا إليه راجعون، متون الأشاجع: أصول الأصابع من الكف، الشريعة: المراد بها هنا مورد الماء، البشام: شجر طيب الرائحة، الغريريات: نسبة إلى الغرير وهو حيوان ضئيل الحجم قصير القوائم، الوقائع: جمع وقيعة، وهى الحفرة مجتمع المياه - ديوان جوير: ص ٢٨٢ - ٢٨٣.

(٢) الذميل: السير اللين، القلوص من الإبل: الطويلة القوائم، اللواقح: الحوامل من إناث الإبل، الحول: جمع حائل، وهى الأنثى لا تلد. السابق: ص٣٧٩

(٣) نير الثوب: طرفه، المرط المرحل : كساء من الصوف أو الخزفيه تصاوير رحل، لم تنتهز: لم تسرع، تأودت: تمايلت، الوجى من الخيل : الذى يشتكى حافره من طول المسير. ديوانه ص٣٦٧.

غَـراء فَـرْعاء مصقـول عـوارضـهـا تمشى الهُوَيْنا كما يمشى الوَجِى الوَحِل[١]

فاللون والحركة البطيئة المتمايلة والمشبه به هنا، هى بذاتها تلك التى تصيدتها بصيرة جرير فى رصده «لنموذج الجمال» كما يتصوره. بل إن ارتباط هذا النموذج بالسمنة والامتلاء، وامتياح مفردات الصورة من مصادر عريقة البداوة، لايتخلف عند جرير، كما لم يتخلف عند أسلافه:

طار الفؤاد مع الخوْد التى طرقت فى النوم طيبة الأعطاف مِبْدانَا
مثلوجة الرِّيق بعد النوم، واضعة عن ذى مَثَانٍ تمجّ المسك والبانا
يـاحبذا جبـل الرَّيـان من جبل وحبّذا ساكن الـريان مَنْ كـانا
وحبــذا نفحـات من يَمَــانِيــةٍ تأتيك من قِبَـل الريـان أحيانـا
هبت شَمالا فذكـرَى ماذكـرتكمُ عند الصَّفاة التى شرقىّ حُورانا[٢]

«فالريان» وريح الشمال اليمانية والصفاة الشرقية و«حوران» ليست مجرد عناصر وأماكن يرصفها جرير دون مغزى أو دلالة بل هى مثيرات بيئية تربط الشاعر ربطًا وثيقًا بعنصرى المكان والزمان فى الحياة البدوية، وهى تربطه بعنصر المكان لأن هذه المعالم تمثل لنا كما تمثل لصاحبها رموزًا تنتقل على جناحها إلى تلك البيئة بكل مذاقها الوجدانى وذكرياتها الثرية، كما أنها تربطه بعنصر الزمان لأنها تصله بماضيه، وتشده إلى تراثه وتقاليده، وتنهض لديه بتلك الوظيفة الفنية والشعورية التى نهضت بها مواطن ومعالم ومثيرات مشابهة فى القصيدة الجاهلية: حومانة الدراج عند زهير، ووادى الريان عند لبيد، وبرقة ثهمد عند طرفة، وبرقة شماء والصفاح والشعبتان عند الحارث بن حلزة، وهكذا.

ولعله قد لوحظ – حتى الآن – أننا لم نتكىء فى هذه المقارنات على نماذج من شعر امرئ القيس، مع أنه من أبرز أمراء الشعر فى العصر الجاهلى، إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق، كذلك لم تمس هذه المقارنات فى طرفها المقابل – الطرف الأموى – شاعرا كالفرزدق، مع أنه واحد من ثلاثة يحملون لواء الشعر فى العصر الأموى، والواقع أننا قد أرجأنا هذه المقارنة عامدين، لأن معلقة امرئ القيس تكاد تكون المثال الفنى الذى يستهدى به الفرزدق فى كثير من مطولاته، كما أن الفرزدق – رغم أن أبا عبيدة يشبهه من بين شعراء الجاهلية بزهير[٣] –

---

(١) غراء: بيضاء واسعة الجبين، فرعاء: طويلة الشعر، الوحل من يسير فى أرض موحلة، فذلك أدعى لبطء حركته. القصائد العشر: ص ٢٨٨

(٢) الخود: الشابة، المبدان: الممتلئة، واضعة: رافعة خمارها، ذى مثان: رأس ذى ذوائب مثنية بعضها على بعض، البان: شجر معتدل القوام يؤخذ من حبه دهن طيب، الصفاة: الحجر الضخم، ديوانه: ص ٤٩٢ – ٤٩٣

(٣) الشعر والشعراء – ص ١٨٦

لا يكاد يدين بالخلافة الفنية لشاعر قدر ما يدين لامرئ القيس، ففى شعره تتوالى أجزاء النظم على نحو ما كان عند صاحبه، وفى نسيج مغامراته الحسية، وفرط جرأته على القيم، ورقة مشاعره الدينية وتوهج إحساسه بالعرق والقبيلة وشدة اعتداده بنفسه ونسبه، ما يجعله قريبًا من امرئ القيس فى مكوناته النفسية والشعورية والقبلية،وهى مكونات انعكست فى شعره صورا وأبنية تصل ما بينه وبين سلفه بأوثق الأسباب، الأمر الذى اقتضى فى نظرنا أن نفرد لهذه المقارنة بين الشاعرين وقفة خاصة.

يبدأ امرؤ القيس معلقته باستيقاف صاحبيه عند أطلال أحبته الظاعنين، ملمًا من خلال ذلك بأسماء بعض المعالم، التى ارتبطت فى مخيلته بفيض من الرؤى والوجدانات والوقائع، واصفًا - عقب ذلك - بعض الآثار التى يخلفها رحيل البدو عن مضاربهم، مستمدا عناصر هذا الوصف وأركانه التشبيهية من جزئيات البيئة، معبرا - بعد هذا - عما يشعر به من الألم لفراق أهل هذه الديار، أولئك الذين ارتحلوا ولم يبقوا له سوى تجرع الأسى واجترار مرارة الذكريات:

قِفَانَبْك مِن ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللِّوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ
فَتُوضحَ فالمِقْراة لم يَعْفُ رَسْمُها ... لما نسجتْها من جَنُوب وشَمْأَلِ
ترى بَعَر الآرام فى عَرصَاتِها ... وقِيعَانِها كأنه حَبُّ فُلْفُلِ
كأنى غداة البين يوم تحملوا ... لدى سَمُرات الحىّ ناقف حَنْظَلِ
وُقُوفًا بها صحبى علىَّ مَطِيَّهم ... يقولون لا تَهْلِك أسى وتجَمَّلِ[1]

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى يوم دارة جلجل، الذى قيل إنه سبب إنشاد القصيدة، ويصف كيف ذبح ناقته للعذارى اللائى لم يجدن طعاما، ثم تذكره هذه المغامرة بمغامرة أخرى مع إحدى صويحباته، فيصف كيف تجشم المخاطر فى سبيل الوصول إلى صاحبته تلك، ويصور ما كان بينهما من حديث العتاب والاشفاق، ثم يأخذ فى وصف محاسنها وصفا ماديًا يعتمد فى مجمله على التشبيهات الحسية:

وبَيضةِ خِدْرٍ لا يُرام خباؤُها ... تَمَتَّعْتُ من لهو بها غيرَ مُعْجَلِ
تجاوزتُ أحْراسًا إليها ومعشرا ... علىَّ حِرَاصًا لَوْ يسرُّون مَقْتَلى
إذَا ما الثُّريَّا فى السماء تعرضت ... تعرُّضَ أثناء الوِشَاحِ المُفَصَّلِ
فجئت وقد نَضَّت لنوم ثيابها ... لدى السِّترِ إلا لِبسةَ المُتفضِّل

(١) سقط اللوى والدخول وحومل وتوضح والمقراة: أسماء أماكن، الجنوب والشمال : ريح الجنوب وريح الشمال؛ الآرام: جمع رئم وهو الظبى الأبيض، السمرات: نوع من الشجر، نقف الحنظل شقه عما فيه.

فقالت يمينُ الله ما لَـكَ حيلة ... وما إنْ أرى عنك الغواية تَنْجَلي
خرجتُ بها أمشي تجـرّ وراءنا ... على أثَرَيْنا ذيل مِرْطٍ مُرَحَّلِ[1]

وبعد أن يصف محاسن الحبيبة، وصفًا حسيا مجردًا، نراه يتطرق إلى الحديث عن الليل وطوله وأهواله، ثم يأخذ فى ذكر غدواته إلى الصيد وما يتعلق بذلك من وصف حصانه وأسراب البقر الوحشية التى يطاردها، مختتمًا القصيدة برصد بعض مشاهد الطبيعة ومظاهرها.

أما الفرزدق فيبدأ قصيدته بذكر الحبيبة مباشرة دون وقوف أو استيقاف، ولكنه فى ذكر هذه الحبيبة لا يكاد يتجاوز ذلك الإطار الحسى الذى دارت فيه أوصاف امرئ القيس، فثيابها حريرية ناعمة، وثغرها عذب طيب الرائحة، وهى على العموم تشبه بقر الوحش (لاحظ وصف امرئ القيس لجيد حبيبته: وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هى نصته ولا بمعطل)، أما حديثها ففى حلاوة عسل النحل أو بواكير العنب الناضجة:

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كـدتَ تَعْزِف ... وأنكرتَ من حَدْراء ما كنت تعرفُ
ولَـجَّ بك الهجـرانُ، حتى كأنمـا ... ترى الموتَ فى البيت الذى كنت تألف
لجاجةَ صَرْمٍ ليس بالوصل، إنما ... أخو الوصل من يدنو ومن يَتَلَطَّف
إذا انْتَبهت حدراء من نَوْمة الضحى ... دعت وعليها درْع خَزّ ومُـطْرَف
بـأخضر من نَعْمَـانَ ثم جَلَت به ... عِذاب الثنايـا طيبا حين يُـرشْفُ
ومُسْتَـنْفِـرَاتٍ لـلقلوب كـأنـهـا ... مَهًا حـول مَنْتُـوجـاتـه يَتَصَـرَّف
يُشَبِّهن من فَـرْطِ الحياء كـأنها ... مِـراضُ سُلالٍ أو هـوالك نُـزَّفُ
إذا هُنَّ سَـاقَطْنَ الحـديث كأنـه ... جَنَى النحل أو أبكار كَرْمٍ يُقَطَّف[2]

وإذا كان امرؤ القيس قد قص علينا مغامراته فى سبيل الوصول إلى حبيبته، وكيف تجاوز إليها حراسها المقيمين على حمايتها من ذوى قرابتها، فإن الفرزدق يسوق إلينا ما يشبه هذه المغامرة، مع فارق بسيط فى التفاصيل، فامرؤ القيس فارس لا تحول بينه وبين من يحب الأهوال، أما الفرزدق فيخشى هذا الحرس المزود بالدروع والرماح، وهذه الكلاب الضارية التى تنهش كل من يقترب منها، وبين دواعى الشوق وعوامل الخشية يقنع الشاعر من صاحبته

---

(١) الخدر: الخباء، بيضة خدر: كنى بها عن حبيبته إشارة إلى تصونها وامتناعها، المرط: كساء من صوف أو خز، مرحل: يرد فيه تصاوير رحل. انظر: شرح القصائد العشر - ص ٣ وما بعدها.

(٢) حدراء: اسم المرأة التى يتحدث عنها الشاعر، الصرم: القطع، أخضر من نعمان: أراد به مسواكا من نعمان، وهى ناحية يكثر فيها شجر الأراك، مستنفرات للقلوب: داعيات للقلوب، والمها: بقر الوحش، نزف: ذهب الدم منهن، جنى النحل: عسل النحل، الكرم: العنب.

بإشارات اليدين، بدلامن اللقاء والمشافهة، داعيًا على زوجها بالمرض العضال، حتى يشغل عنها وعنه:

فكيفَ بَمحْبُوس دعانى، ودونه ... دُروب وأبواب وقصر مُشَرَّفُ
وصُهْب لحِاهم، راكزون رماحهم ... لهم دَرَقٌ تحت العوالى مُصفَّف
وضاريةٌ ، مامرّ إلا اقتَسمْنه ... عليهن خوّاضٌ إلى الطِّنْئ مِخْشَفُ
يبلِّغنا عنها بغير كلامها ... إلينا من القصر البنان المُطَرَّفُ
دعوتُ الذى سَوَّى السماوات أيْدُه ... ولله أدنى من وريدى وأَلْطَفُ
ليشغل عنى بَعْلَها بِزَمَانَةٍ ... تُذَلِّله عنى وعنها فَنُسعف
بما فى فؤادَيْنا من الهمّ والهوى ... فيبرأ مُنْهاض الفؤاد المُسَقَّفُ[1]

ومن ذكر الحبيبة الذى لا يتجاوز فى عمومه ما هو معهود فى مقدمة النسيب الجاهلية، يتطرق الشاعر بالخطاب إلى ممدوحه من بنى أمية، دون تلطف أوالتماس صلة عضوية بين النسيب والمديح، وهو فى هذا أيضا يسلك مسلك شعراء الجاهلية، إذ لم يكن لهم كبير عناية بالتدرج البطىء من المقدمات إلى المدائح، وكانوا كثيرا ما يلتفتون من النسيب إلى الغرض الأصيل من القصيدة بكلمات مثل: دع ذا، عد عن ذا[2]، وعلى منوالهم ينسج الفرزدق حين ينتقل من النسيب إلى المديح مباشرة فيقول:

إليك أمير المؤمنين رمت بنا ... هُمُومُ المنى والهَوْجَلُ المُتَعسَّف
وعضُّ زمان يا ابْن مروان لم يَدَعْ ... من المال إلا مُسْحَتًا أو مُجَرَّفُ[3]

ويبدو أن الممدوح يذكره - كما كان يذكر شعراء الجاهلية - بالمشاق التى تكبدها فى الوصول إليه، والطرقات الوعرة التى خاضها إليه، والناقة القوية الصابرة التى انتهت به إلى رحابه، وقد أضناها الجهد وأتعبها الكلال، فإذا به لايكاد يأخذ فى الحديث عن الخليفة حتى يتخلص منه إلى ذكر ناقته فى نحو عشرة أبيات، وذكر الناقة على هذا النحو هو أيضا من

---

(١) يقصد بالمحبوس صاحبته، قصر مشرف : قصر عال مرتفع الشرفات، صهب لحاهم : حمر لحاهم، الدرق: جمع درقة، وهى ما يستتر به فى القتال، العوالى: الرماح، الضارية: الكلاب الضارية، الطنىء: الريبة والتهمة، مخشف: سريع، المطرف: المخضوب الأطراف، الأيد: القوة، الزمانة: المرض العضال، المنهاض: الذى كسر بعد جبر، المسقف: الذى عليه خشب الجبائر.

(٢) العمدة - جـ١ - ص ١٥٩

(٣) الهوجل : الأرض الواسعة، المتعسف: الطريق المسلوك بلا علامة ولا دليل، المسحت: الذى لم يبق منه شىء، المجرف : الذى بقى أقله.

سمات القصيدة الجاهلية، ولا ننسى هنا أن امرأ القيس فى معلقته قد ذكر جواده، وأن كلا من طرفة ولبيد قد جعل وصف الناقة غرضًا أساسيًا من أغراض معلقته، ومن ثم لا نبالغ إذا قلنا إن الفرزدق فى هذا الجزء أيضًا كان يدور فى إطار الشكل الفنى للقصيدة القديمة، ولا يقتصر هذا الدوران أو هذه المتابعة على الوظيفة العامة التى يقوم بها وصف الناقة فى القصيدة الجاهلية، بل يتعدى ذلك إلى بعض الصور الجزئية التى تدل على أن تقاليد الشعر الأموى لم تكن جاهلية فى بناء القصيدة العام فحسب، بل وفى كثير من صورها الشعرية كذلك،فإذا وصف طرفة ناقته بحمرة اللون وخفة الحركة:

صُهَابِيَّةُ العثنون مُوجَدَةُ القَرَا بعيدة وخْد الرِّجْل، موَّارة اليد[1]

رأينا الفرزدق يرصد فى ناقته كذلك صورة تجمع بين اللون والحركة:

ومائرةُ الأعضاد، صُهْبٌ، كأنما عليها من الأيْن الجِسَادُ الْمُدَوَّفُ[2]

وإذا شبه طرفة آثار السير فى فقرات ظهر ناقته بآثار الأقدام على أرض صلبة مستوية:

كأن عُلوبَ النِّسع فى دَأياتها مواردُ من خَلْقاء فى ظهر قَرْدَدِ[3]

راح الفرزدق يعبر عن تعب ناقته بأن أخفافها قد دميت، وفقار ظهرها قد أصيبت حتى تقشر فيها الجلد عن العظم:

وحتى مشَى الحادى البطىء يسوقها لها مَخصٌ دامٍ ودأىٌ مُجَلَّفُ[4]

وإذا لحظ طرفة فى ناقته شكل نصف الدائرة، الذى يكونه جسمها بالنسبة إلى الأرض، فشبهها بقنطرة الرومى فى قوله:

كقنطرة الرُّومى أقْسم ربُّها لَتُكْتَنَفَنْ حتى تُشادَ بِقَرْمَدِ[5]

فإن عين الفرزدق لا تخطىء هى الأخرى ذلك الشكل المتميز، ولكنها تشبهه بالهلال:

---

(١) صهابية العثنون : حمراء الشعر فيما تحت الفم، موجدة: قوية، القرا: الظهر، الوخد: نوع من المشى، موارة: كثيرة الحركة.

(٢) الأعضاد: جمع عضد، الأين: التعب، الجساد المدوف: العرق الأصفر الضارب إلى الحمرة.

(٣) العلوب: الآثار، النسع: نوع من السير، الدأيات: فقار مقدم الظهر، موارد: جمع مورد، وهو طريق الماء، الخلقاء: الصخرة، القردد: الأرض المستوية الصلبة.

(٤) المخص : الخف: المجلف: المقشور.

(٥) لتكتنفن: ليحاطن بها، القرمد: نوع من الحجارة يصنع منه الجير أو الطلاء.

إذا مانزلنا قاتلتْ عن ظُهُورِهَا حراجيجُ أمثال الأَهِلَّة شُسَّفُ[1]

وكعادة الشاعر الجاهلى فى تعدد الأغراض التى تدور حولها قصيدته، نرى الفرزدق لا يقنع بما قدمه فى قصيدته حتى الآن من ذكر مغامرات الحب والمديح ووصف الإبل والرحلة، بل إنه بعد ذلك لينتقل إلى الفخر بنفسه وبقومه وما يتميزون به من سمات الكرم والشجاعة وطيب المحتد، وهو لا يقتصد فى عرض هذه السمات، بل يسلك طريق الغلو والإغراب والمبالغة، وهو ذلك الطريق الذى أطلق عليه نقاد العرب فيما بعد اسم «شرف المعنى» وجعلوه أساسًا من الأسس التى ينهض عليها عمود الشعر العربى.

وقد ذكر مؤرخو الأدب فى ظروف نظم الفرزدق لقصيدته هذه أن رجلا من الأنصار حضر إلى الشاعر وقال له: بلغنى أنك تقول إنك أشعر العرب، وقد قال حسان بن ثابت شعرا فأردت أن أعرضه عليك وأؤجلك فيه سنة فان قلت مثله فأنت أشعر العرب، وإلا فإنك كذاب منتحل؛ ثم أنشده قول حسان:

لنا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضحى وأسيافنا يقطرن من نَجْدَةٍ دَمَا
متى ما تَزُرنا من مَعَدٍّ بعصبة وغَسَّانَ نَمنعْ حَوْضنا أن يُهَدَّمَا
أَبَى فعلُنا المعروف أن ننطق الخَنَا وقائلُنا بالعُرْفِ إلا تَكَلَّمَا
ولدْنا بنى العنقاء وابْنَىْ مُحَرِّق فأكرمْ بِنَا خالا وأكرم بنا ابْنَمَا

ثم يذكر هؤلاء المؤرخون فى تتمة هذه القصة أن الفرزدق لم ينم من ليلته حتى انتهى من نظم هذه القصيدة التى تزيد عن المائة بيت، وفيها يشير إشارة واضحة إلى المعانى التى وردت فى أبيات حسان، من فخر بالكرم والشجاعة ورجاحة العقل، ولكنه فى مقابل الإيجاز الذى تميزت به أبيات حسان، يمضى فيطنب فى استقصاء هذه المعانى واستيفاء مظاهرها:

وقد علم الجيرانُ أن قُدُورَنَا ضَوامنُ للأرزاق والريح زَفْزَفُ
نُعَجِّلُ للضِّيفان فى المَحْلِ بالقِرَى قُدُورًا بِمَعْبُوطٍ تُمَدُّ وتُغْرَفُ
ترى حَوْلَهُنَّ المعتفين، كأنهم على صنم فى الجاهلية عُكَّفُ
قُعُودًا، وخلف القاعدين سُطُورُهم جُنُوحٌ، وأيديهم جُمُوس ونُطَّفُ
وما حُلَّ من جهل حُبَى حُلَمائنا ولا قائلٌ بالعُرْف فينا يُعَنَّفُ
وما قام منا قائم فى نَدِيِّنَا فينطقَ إلا بالتى هى أعْرَفُ

---

(١) حراجيج: الطوال من الإبل، شسف: يابسة من الجهد والكلال، ويقصد بذلك أن هذه الإبل إذا عريت ظهورها وقعت الغربان على جراحها، فهى تدفع بأفواهها هذه الغربان عن ظهورها.

وإنِّى لَمَنْ قوم بهم تُتَّقى العِدَا ورَأْبُ الثَّأى وَالجانب المُتَخَوَّفُ
وأضيافِ ليلٍ قد نقلنا قِرَاهُمُ إليهمْ فأَتْلَفْنَا المنايا وأَتْلَفُوا[١]

* * *

وتزداد إشكالية التأثر وضوحا إذا تصفحنا شعر الأخطل؛ فالرجل بطبيعة تكوينه القبلى والعقدى، ثم بفرط لصوق قيمه بقيم الجاهلية، مزاجا وخيالا وإدراكًا، أقرب إلى التأثر ببناء القصيدة الجاهلية من صاحبيه؛ إذ كان لكل من جرير والفرزدق ما يضبط حركته الإبداعية من أقانيم المعتقد أو أعراف البيئة، أما شاعرنا - نعنى الأخطل - فلم يكن الأمر بالنسبة له على هذا النحو من الدقة والحرج، فقد عاش فى العصر الأموى بمزاج جاهلى، وارتبطت منظومة تصوراته الفكرية والإبداعية بمنظومات بعض شعراء الجاهلية، لا يبتعد عنها إلا ريثما يعود إليها، وما الفرق بين تصوره «للرسم» (أو المكان) فى علاقته بالزمن وما يتركه من آثار حين يقول فى مطلع إحدى قصائده:

لِمَن الـدِّيار بِبُـرْقةِ الـرَّوْحَانِ إذْ لا نَقِيسُ زمانَنَا بِزَمانِ؟[٢]

أو قوله فى مطلع أخرى:

لِمَن الدّيار بِحَـايلٍ فَـوُعَالِ دَرَسَتْ وغيّرها سِنُونَ خَوَالِ؟[٣]

وقول عبيد بن الأبرص فى مطلع نونيته الشهيرة:

لِمَن الـدّيار بِبُـرْقة الـرَّوْحان دَرَسَتْ وغيّرها صُرُوفُ زمانِ؟[٤]

فبالإضافة إلى الربط بين المكان وفعل الزمن نرى تكرر المداميك التعبيرية والتركيز على أساليب الاستفهام المقصود بها إلى بيان ما خلفته أيدى الأيام من آثار مرسومة على صفحة المكان، سواء سمى هذا المكان «ببرقة الروحان»، أو تمثل فى «حايل» أو «وعال»، وجميعها رموز تبرز علاقة الشاعر بعنصر المكان.

---

(١) زفزف: شديدة الهبوب باردة، المحل: السنة المجدبة التى لا مطر فيها، المعبوط: الذبائح من صحاح الإبل، المعتفون: المحتاجون، الأيدى الجموس: التى جمد عليها الدسم، الأيدى النطف: التى يقطر منها الدسم، الحبى: جمع حبوة، وهى نوع من الجلوس تضم فيه الساقان إلى الجسم، رأب الثأى: إصلاح الفساد، الجانب المتخوف: الثغر، القرى: كرم الضيافة، والمراد به هنا القتل.

(٢) البرقة: ما غلظ من الأرض، وبرقة الروحان موضع ببلاد بنى سعد.

(٣) حايل ووعال: موضعان بشبه الجزيرة العربية، درست: بليت.

(٤) صروف الزمان: أحداثه.

هكذا تكتمل تقاليد بنية القصيدة الجاهلية فى قصيدة العصر الأموى، تكتمل بذلك المعمار الفنى الذى يتبع فيه الشاعر الأموى خطوات أجداده من المبدعين، متدرّجا من مقدمة النسيب إلى ذكر الناقة والرحلة، ثم إلى غرضه الأصلى من مديح وفخر وغيرهما، وتكتمل بالمحافظة على وجوه الصياغة متمثلة فيما أسموه شرف المعنى وصحته، وجزالة الألفاظ ومطابقتها لدلالاتها اللغوية؛ ثم تكتمل كذلك ببناء الصورة الشعرية على التشبيه الحسى والأوصاف المادية المباشرة، المستمدة فى الغالب من البيئة البدوية بما فيها من بقر الوحش والغزلان والكلاب الضوارى والسيوف والرماح والدروع والإبل وقدور الطعام؛ وتكتمل - إلى هذا وذاك - بالمعجم الشعرى والأساليب التى تقرؤها فلا تجد فيها كبير اختلاف عما تقرؤه لامرىء القيس أو طرفة أو لبيد؛ ثم تكتمل أخيرًا بتلك الموسيقى الجهيرة، والأوزان الشعرية التامة، والإيقاعات الفخمة، والقوافى ذات الرنين المرتفع، وليس صدفة أن نتصفح جزءا كاملا من ديوان الشعر الأموى؛ وهو الجزء الأول من المجلد الثانى لنقائض جرير والفرزدق[1]، فنجد كل القصائد التى تضمنها دائرة فى إطار موسيقى بحر «الطويل» بتفعيلاته الثمانى التامة، وإيقاعاته الجليلة، فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة ما نعلمه من أن ثلاثًا من المعلقات السبع الجاهلية قد صيغت أيضا فى هذا البحر، أدركنا مدى القرابة الحميمة بين موسيقى الشعر الجاهلى وموسيقى الشعر الأموى.

غير أن أى باحث منصف لا يسعه أن يقنع بهذه النتيجة فى تحليل بناء القصيدة الأموية، ففى نتاج الشاعر الصادق الحس تظهر تقاليد تراثه الفنى بقدر ما تظهر ذاتيته وتفرده وأصالته، وقد سبق أن قررنا أن الشعر الأموى ظل محافظًا فيما يخص عمود الشعر وبناء القصيدة العربية، ولكننا استدركنا على هذا الحكم العام فقلنا إنه يصدق فى مجمله، وإن احتاج إلى بعض التحفظ بالنسبة لهذه الظاهرة أو تلك، أو بعض الاستثناءات هنا أو هناك.

ونزيد هذا القول إيضاحًا فنذكر بما سبقت الإشارة إليه من تأثير القرآن الكريم فى اللغة العربية وأساليبها، وتأثير الإسلام فى وجدان الشاعر المسلم بكل ما يترتب على هذا التأثير من تطور فى رؤيا الشاعر وأخيلته ومعانيه، وصحيح أن هذا التطور لم يتجل فى صورته الكاملة إلا مع بدايات العصر العباسى، ولكن إرهاصاته كانت - على أية حال - موجودة فى نتاج العصر الأموى، وليس أدل على هذا من أن بعض صور الفخر التى رسمتها ريشة الفرزدق فى قصيدته المذكورة تفصح عن بعض مظاهر هذا التطور، رغم أن القصيدة فى مجملها لا تكاد تخرج عن الإطار العام المعهود فى القصيدة الجاهلية. إليك هذه الأبيات على سبيل المثال:

---

(١) نقائض جرير والفرزدق - تحقيق ونشر أنتونى آشلى بيفان - الجزء الأول من المجلد الثانى - ليدن سنة ١٩٠٨م، وعليه اعتمدنا فى قصيدة الفرزدق المذكورة - ص ٥٣٦ - ٥٧٦.

لنا العِزَّة القَعْساء والعدد الذى ... عليه إذا عُدَّ الحَصَى يَتَخَلَّفُ
ولا عزَّ إلّا عزُّنا قاهر له ... ويسألنا النِّصْف الذليلُ فَيُنْصَفُ
ومنّا الذى لا ينطق الناس عنده ... ولكن هو المستأذَن المُتَنَصَّفُ
تراهم قُعُودًا حوله، وعيونهم ... مُكَسَّرة أبصارها ما تَصَرَّفُ
وبَيْتانِ، بيتُ الله نحن وُلاتُه ... وبيت بأعلى إيلِيَاءَ مُشَرَّفُ
لنا حيثُ آفاقُ البَرِيَّة تَلْتَقِى ... عديد الحصى والْقَسْوَرِى المُخْنِدِفُ
إذا هبط الناس المُحَصَّبَ من مِنًى ... عَشِيَّةَ يوم النَّحر من حيث عَرَّفُوا
ترى الناس ما سِرْنا يسيرون خلْفَنَا ... وإنْ نَحن أومأنا إلى الناس وَقَّفُوا[1]

هنا يتجلى مزج الشاعر بين صور الفخر التقليدية من كثرة تفوق عدد الحصى، وعزة تقهر الجبار وتنصف المظلوم، وصور أخرى تستمد عناصرها من الشعائر الدينية والحياة الاجتماعية الجديدة؛ ومن هذا القبيل الأخير إشارة الشاعر إلى الخليفة الذى يجلس الخلق بين يديه طائعين خافضين الأعين احتراما وتوقيرًا، وذكره لولاية البيت الحرام وبيت المقدس، وتصويره لانصراف الحجيج بعد تأدية شعائر الفريضة، وجميعها معان تنبض بروح إسلامية واضحة.

ولم تقتصر هذه الصور الجديدة على الفخر، كما لم يقتصر استخدامها على الفرزدق وشعره، بل لعلها فى شعر شاعر آخر مثل جرير تبدو أوضح وأقوى. اقرأ على سبيل المثال قوله فى عمر بن عبدالعزيز:

أنت المُبَارَكُ والمَهْدِىّ سيرته ... تعصِى الهوى وتقوم الليل بالسُّوَرِ
نال الخلافة إذ كانت له قدرا ... كما أتى ربَّه موسى على قَدَرِ[2]

أو قوله فى عدالته وعنايته بالرعية:

إن الذى بَعَثَ النبىَّ محمدا ... جعل الخلافة فى الإمام العادل

---

(١) القعساء: الممتنعة، يتخلف: أى يزيد عددنا عن عدد الحصى، ويروى يتحلف أى يحلف الناس على أنه ليس لأحد مثل عددنا، يسألنا النصف الذليل: يسألنا أن ننتصف له وننصره، المتنصف: المخدوم والمقصود به الخليفة، ما تصرف: لا تتحرك يمينا ولا يسارا من مهابته وجلاله، بيت بأعلى إيلياء: يقصد بيت المقدس، مشرف: معظم، القسورى: الكبير والرئيس، المخندف: ينتمى فى نسبه إلى خندف، عرفوا: وقفوا بعرفات، أومأنا: أشرنا، وقفوا: وقفوا ركابهم.

(٢) ديوانه. ص ٢١١.

أو رثاءه له رثاء يعكس فجيعة الأمة فيه:

تَنْعَى النعاة أمير المؤمنين لنا ... يا خير مَن حَجَّ بيت الله واعْتَمَرا
حُمِّلتَ أمرا عظيما فاصطبرتَ له ... وقمتَ فيه بأمْر الله يا عُمَرَا
فالشمس كاسفة ليست بطالعة ... تَبْكى عليك نجومَ الليل والقمرَا[1]

فعناصر التعبير الشعرى فى كل هذه الأمثلة عناصر إسلامية الطابع، والنموذج الذى يصوره الشاعر ليس هو «النموذج الجاهلى» الذى يبالغ الفنان فى إسباغ صفات الشجاعة وكرم النسب عليه، بل هو «نموذج الحاكم المسلم» التقى الذى يعيش حياته فى رحاب الهدى وطاعة الله، وينفق ليله فى الصلاة وقراءة القرآن، وفيما بين هذا وذاك يسوس رعيته بالعدل والحق واتباع أوامر الدين. ولعل الصورة الوحيدة التى تشى ببعض آثار المديح التقليدى هى الصورة الأخيرة، التى يقول فيها إن الشمس سوف تظل باكية على أمير المؤمنين أبد الدهر.

ولعلنا مستطيعون أن نتبين آثار الروح الدينية الجديدة فى تكوين بعض الصور الشعرية إذا أمعنا النظر فى هذا الحوار القصير الذى دار بين عبيد الله بن قيس الرقيات وعبد الملك بن مروان، فقد مدحه الأول بقوله:

يـأتلق التاج فـوق مفـرقـه ... على جبين كـأنـه الـذهب

فغضب عبد الملك وقال للشاعر: «قد قلت فى مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله ... تَجَلَّتْ عن وجهـه الـظَّلْمـاءُ

فأعطيته المدح بكشف الغمم، وجلاء الظلم، وأعطيتنى من المدح مالا فخر فيه[2]»، ومعنى هذا واضح، وهو أن عبد الله نقم على مادحه أن يسبغ على خصمه صفة هى من أكرم ما يعتز به مسلم، على حين اقتصر فى مديحه على صفات حسية لا ترفع من قدر صاحبها فى ميزان العقول الراجحة.

نعتقد بعد هذا أن عناصر القضية قد باتت من الوضوح بحيث لا يعوزها الدليل والبرهان، فلقد ظلت القصيدة الأموية محافظة على وجه العموم فيما يتعلق بالبناء الفنى ووجوه الصياغة، وإن ظهرت هنا أو هناك بعض أصداء القيم الاجتماعية والدينية الجديدة، وخاصة فى «النموذج البشرى» الذى رصدته قصيدة المديح، وكذلك فى بعض عناصر التصوير المستمدة من شعائر

(١) السابق، ص ٢٣٥.
(٢) أبوهلال العسكرى: كتاب الصناعتين - الطبعة الأولى - القاهرة سنة ١٣٢٠هـ - ص ٧٣.

الدين أو المثل العليا التى عبر عنها القرآن، وسوف تظل هذه الأصداء الجديدة تعلو حتى تتحول مع مضى الوقت إلى أصوات جهيرة متميزة تفيض بها قصيدة الشعر فى العصر العباسى، وآنذاك يبدو واضحًا أتم الوضوح أثر الثقافة العربية الإسلامية، ممتزجة بروافد الثقافات الأجنبية على تعدد ألوانها ومصادرها.