الفصل الثالث

الظواهرُ الفنية فى شعر الصعاليك

١

شعر مقطوعات :

حين ننظر فى شعر الصعاليك الذى بين أيدينا من الزاوية التى تظهرنا على بنائه الخارجى ، فأول ما يلفت نظرنا فيه أنه شعر مقطوعات . ولسنا نعنى بهذا انعدام القصيدة فيه ، وإنما نعنى ذيوع المقطوعة أكثر من ذيوع القصيدة . وإذا استثنينا تائية الشنفرى المفضلية ذات الأبيات الأربعة والثلاثين فى بعض المصادر[١] ، والخمسة والثلاثين فى بعض المصادر الأخرى[٢] ، ولامية عمرو ذى الكلب الهذلى ذات الثلاثين بيتاً[٣] ، ورائية عروة بن الورد المشهورة[٤] ، وفائية صخر الغى الهذلى[٥] ، وكل منهما فى سبعة وعشرين بيتاً ، ثم تلك الأبيات المفرقة لتأبط شرًّا فى رثاء الشنفرى التى جمعها ناشر ديوان الشنفرى وتألفت منها قصيدة فى سبعة وعشرين بيتًا[٦] ، وقافية تأبط شرًّا المفضلية ذات الأبيات الستة والعشرين[٧] ، وبائية الأعلم[٨] ، وميمية أبى خراش[٩] ، وكلتاهما فى

---

(١) المفضليات ١٩٤ — ٢٠٧ .
(٢) انظر فى المصدر السابق /٢٠٧ تعليق Lyall على البيت الأخير من التائية .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٢ — ٢٣٧ .
(٤) ديوانه /٦٣ — ٨٥ .
(٥) شرح أشعار الهذليين ١/٤٢ — ٤٩ .
(٦) ديوان الشنفرى فى الطرائف الأدبية /٢٨ — ٢٩ .
(٧) المفضليات /١ — ١٩ .
(٨) شرح أشعار الهذليين ١/٥٥ — ٦٠ .
(٩) ديوان الهذليين القسم الثانى /١٢٥ — ١٣٢ .

أربعة وعشرين بيتاً ، ودالية صخر الغى ذات الأبيات الثلاثة والعشرين[١] ، إذا استثنينا هذه القصائد التسع ، واستثنينا معها تلك المجموعة القليلة من القصائد الطويلة التى قيلت فى أغراض عامة ، والتى أخرجناها فى الفصل السابق من دائرة شعر التصعلك ، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة كبيرة من المقطوعات التى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين البيتين والسبعة ، وأمام مجموعة أخرى من القصائد القصيرة التى توشك أن تكون مقطوعات لا تتجاوز أطولها ، وهى فائية للشنفرى ، عشرين بيتاً فى بعض المصادر[٢] ، وتسعة عشر بيتاً فى بعض المصادر الأخرى[٣] ، هذا إلى جانب مجموعة كبيرة من الأبيات المفردة التى يرجح جداً أنها أبيات من قصائد أو مقطوعات لم تصل إلينا .

وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كل ما وصل إلينا من شعر أبى الطمحان مقطوعات قصيرة ، أطولها فى أربعة أبيات[٤] ، وأقصرها فى بيتين[٥] ، وأن كل ما وصل إلينا من شعر حاجز ، ما عدا قصيدة ميمية فى تسعة أبيات[٦] ، مقطوعات قصيرة أقصرها فى بيتين[٧] ، وأطولها فى سبعة[٨] ، وأن كل ما وصل إلينا من شعر السليك مقطوعات أقصرها فى بيتين[٩] وأطولها فى ستة أبيات[١٠] ، وإن تكن إحداها قد بلغت أربعة عشر بيتاً[١١] ، وكذلك قيس بن الحدادية ،

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/١٢ — ١٣ .
(٢) ديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٧ — ٣٩ .
(٣) الأغانى ٢١/١٤٠ ، ١٤١ .
(٤) اللامية فى الحيوان للجاحظ ١/٣٨٠ ، والبيان والتبيين ٣/١٥٠ ، ١٥١ ، والأغانى ١١/١٣٢ (بولاق) ، ورواية الجاحظ أصح ، والبائية فى الأغانى ١١/١٣٢ ، ١٣٣ (بولاق) ، والقافية فى المصدر نفسه /١٣٣ ، والرائية فى الحيوان للجاحظ ٦/١١٣ .
(٥) النونية فى الأغانى ١١/١٣٤ (بولاق) والقافية فى البيان والتبيين ٣/٢٠٢ .
(٦) الأغانى ١٢/٥٠ (بولاق) .
(٧) المصدر السابق /٥٢ ، ٥٣ .
(٨) المصدر نفسه /٥١ .
(٩) الأغانى ١٨/١٣٤ ، ١٣٧ . والشعر والشعراء / ٢١٥ .
(١٠) الأغانى ١٨/١٣٥ . والميدانى : مجمع الأمثال ١/٣٩٩ .
(١١) الأغانى ١٨/١٣٦ .

إذا استثنينا قصيدتين له فى الغزل[١] لأنهما خارج دائرة التصعلك ، فإن كل ما لدينا من شعره بين الأبيات الثلاثة والتسعة ، بل إن تأبط شرا ، ومجموعته الشعرية أوفر عدداً من هؤلاء ، إذا استثنينا قصيدتيه اللتين ذكرناهما بين القصائد العشر المطولات ، واستثنينا خمساً أخرى بين تسعة أبيات وستة عشر بيتاً[٢] ، فكل ما يتبقى أمامنا مجموعة بين بيت واحد وسته أبيات .

وهنا نقف لنتساءل : ما السر فى هذا ؟

نحن بين أمرين : إما أن نفترض أن مجموعة شعر الصعاليك التى بين أيدينا ناقصة لا من حيث عدد قصائدها ومقطوعاتها فحسب ، ولكن من حيث عدد أبياتها أيضاً . وهو فرض له إغراؤه لأنه مريح من ناحية ، ولأنه يتفق مع ما يذكره مؤرخو الأدب العربى من ضياع أكثر الشعر الجاهلى من ناحية ثانية ، ولأنه — من ناحية ثالثة — مقبول فى مثل حالة الشعراء الصعاليك الذين رأينا أن قبائلهم لم تكن تحرص على شعرهم ، وحتى لو حرصت عليه فليست السبيل إليه ميسرة لهم .

وإما أن نقبل الحقيقة الماثلة أمامنا وهى أن مجموعة شعر الصعاليك — فى مجموعها — مقطوعات قصيرة ، ثم نتلمس العلة فى ذلك . والعلة عندى هى طبيعة حياتهم نفسها ، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح فى سبيل العيش التى لا تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده ، وإعادة النظر فيه ، كما كان يفعل الشعراء القبليون ، تلك الطائفة « الأرستقراطية » التى فرغت للفن فراغاً هيأته لها قبائلها لا من أجل الفن ولكن من أجل أنفسها . وإلا فما معنى تلك الفرحة التى كانت تعم أفراد القبيلة جميعاً حين ينبغ فيها شاعر إن لم تعمل القبيلة على الاستفادة من شاعرها وتهيئ له أو — بتعبير أدق — لها سبيل هذه ا ستفادة ؟

وهل نتصور مثلا أن يفرغ الشاعر الصعلوك لفنه كما كان يفرغ زهير

---

(١) الأغانى ١٣/٦ ، ٧ ، ٨ (بولاق) .

(٢) حماسة أبى تمام ١/٤٦ ، ٢/٢٦ ، والأغانى ١٨/٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .

لحولياته ، أو امرؤ القيس فى حياته اللاهية الفارغة المطمئنة التى ضمن له رغدها ملك أبيه ، أو النابغة فى حياته المستقرة فى بلاط المناذرة والغساسنة ؟ الأمر الذى لاشك فيه هو أن حياة الصعاليك كانت حياة قلقة مضطربة ، وأنهم جميعاً كانوا يشعرون شعوراً عميقاً بأنها حياة قصيرة ، وبأنهم دائماً على موعد مع الموت الذى يترصدهم ترصد الموتور ، حتى كثر ذكر الموت عندهم ، وتردد الحديث عنه فى شعرهم ، صدى لما كان يجيش فى نفوسهم من إحساس عميق بقصر حياتهم . وهل نظن شاعراً هذه طبيعة حياته يستطيع أن يفرغ لفنه يطيله ويجوده ويعيد النظر فيه المرة بعد المرة ؟ أظن أن الطبيعى أن مثل هذه الحياة التى لا يكاد الشاعر يفرغ فيها لنفسه لا تنتج إلا لوناً من الفن السريع الذى يسجل فيه الشاعر ما يضطرب فى نفسه فى مقطوعات قصيرة موجزة ، يسرع بعدها إلى كفاحه الذى لا ينظره ولا يمهله. أما تلك القصائد الطويلة القليلة فهى أصداء لفترات قليلة كانت تمر بحياة الشعراء الصعاليك يستريحون فيها من الكفاح فى سبيل العيش ، فيفرغون لأنفسهم يستخرجون من رواسبها العميقة فناً متأنياً مطمئناً مطولا مجوداً رائعاً ممتازاً .

أما أنا فأميل كل الميل إلى هذا الرأى الثانى الذى يفسر الحقيقة الماثلة أمامنا تفسيراً واقعياً دون أن يتكلف فى سبيل إنكارها الفروض النظرية التى إن جاز قبولها جاز رفضها .

ومع ذلك أليس من المحتمل أن يكون السبب فى كثرة المقطوعات فى شعر الصعاليك أنه وصل إلينا مفرقاً فى مصادر مختلفة اقتصر كل منها على ما ما يستشهد به منه ، وأنه لو كان قد وصل إلينا مجموعاً فى ديوان مفرد أو دواوين مفردة لكان من الجائز أن يكون قصائد طويلة ؟ وهو احتمال له وجاهته . وهنا لا يسعنا مرة أخرى إلا إبداء الأسف على عدم حصولنا على تلك المجموعة من أشعار اللصوص التى جمعها السكرى ، وعلى مخطوطة ديوان تأبط شراً الذى جمعه ابن جنى . ولكن بين أيدينا مجموعة من الدواوين المفردة لطائفة من الشعراء الصعاليك : صخر الغى ، والأعلم ، وعمرو ذى الكلب ، وأبى خراش فى

مجموعة أشعار الهذليين ، وعروة بن الورد ، والشنفرى فى ديوانين مستقلين . وحين ننظر فى هذه الدواوين نجد أن ظاهرة انتشار المقطوعات فيها واضحة كل الوضوح ، فليس فى ديوان صخر الغى سوى ثلاث قصائد طويلة[١] من مجموعة شعره التى تبلغ ثلاث عشرة قطعة ، ومن هذه القصائد الثلاث واحدة خارج دائرة التصعلك[٢] ، وليس فى ديوان الأعلم سوى قصيدتين طويلتين[٣] من مجموعة شعره التى تبلغ ست قطع ، وليس لأبى خراش سوى سبع قصائد طويلة[٤] ، منها اثنتان خارج دائرة التصعلك[٥] ، من مجموعة شعره الكبيرة التى تبلغ اثنتين وعشرين قطعة ، وكل ما سوى هذه القصائد السبع مقطوعات وقصائد قصيرة لا تتجاوز أطولها تسعة أبيات ، وأما ذو الكلب فله قطعتان : إحداهما قصيدة طويلة[٦] ، والأخرى أرجوزة قصيرة[٧] ، وأما عروة بن الورد فإذا أخرجنا من إحصائيتنا تلك المجموعة التى أضافها ناشر ديوانه مما عثر عليه فى مصادر الأدب العربى المختلفة ، لأننا نبنى حكمنا على ما جمعه القدماء من شعر هؤلاء الصعاليك فى دواوين مفردة ، واقتصرنا على المجموعة التى رواها ابن السكيت وهى تبلغ إحدى وثلاثين قطعة ، فإننا لا نجد فيها سوى سبع قصائد طويلة[٨] ، أقصرها فى أحد عشر بيتاً[٩] ، وأطولها فى سبعة وعشرين[١٠] ، وكل ما عدا ذلك مقطوعاتٌ لا تتجاوز أطولها ثمانية أبيات ، وتنخفض مجموعة منها إلى بيتين ، وأما الشنفرى ، فإذا استثنينا اللامية التى

(١) شرح أشعار الهذليين ١/١٢ – ١٣ ، ٣٦ – ٣٧ ، ٤٢ – ٤٩ .
(٢) المصدر السابق /٣٦ – ٣٧ .
(٣) المصدر نفسه /٥٤ – ٦٠ ، ٦٠ – ٦١ .
(٤) ديوان الهذليين القسم الثانى/١١٦ – ١٢٣ و ١٢٥ –١٣٢ و ١٣٢ – ١٣٦ و ١٤٤ – ١٤٨ و ١٤٨ – ١٥٠ و ١٥١ – ١٥٣ و ١٦١ – ١٦٤ .
(٥) المصدر السابق /١١٦ – ١٢٣ و ١٥١ – ١٥٣ .
(٦) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٢ – ٢٣٧ .
(٧) المصدر السابق /٢٣٩ – ٢٤٠ .
(٨) ديوانه : القصائد ١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ٢٣ .
(٩) المصدر السابق : قصيدة رقم ٦ .
(١٠) المصدر نفسه : قصيدة رقم ٣ .

تُنسب إليه أحياناً، ويشك فى نسبتها إليه أحياناً أخرى ، والتى بيّنا رأينا فيها فى الفصل الأول من هذا الباب الثانى ، فإننا لا نجد فى ديوانه المخطوط — لأننا لا نريد أن نعتمد على ديوانه المطبوع الذى أضاف إليه ناشره طائفة من شعره من مصادر متفرقة — سوى قصيدتين طويلتين هما تائيته[١] ووفائيته[٢] ، وما عداهما مقطوعات لا تتجاوز أطولها ستة أبيات[٣] .

أليس فى هذا ما يجعلنا نقف من هذا الاحتمال موقف المتشكك فى قبوله ، ونظل عند ميلنا إلى قبول الحقيقة الماثلة أمامنا ، وهى ظاهرة « انتشار المقطوعة فى شعر الصعاليك » دون حاجة إلى تكلف فروض واحتمالات ؟

٢

الوحدة الموضوعية :

وإذ انتهينا إلى تسجيل هذه الظاهرة ننتقل إلى تسجيل ظاهرة أخرى تتصل بها ، وهى ظاهرة « الوحدة الموضوعية فى شعر الصعاليك » . فالناظر فى شعر الصعاليك تلفت نظره تلك الوحدة الموضوعية فى مقطوعاته وأكثر قصائده ، بحيث يستطيع أن يضع لكل مقطوعة عنواناً خاصًّا بها ، دالا على موضوعها . وهى ظاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلى القبلى فى مجموعه ، تلك القصائد التى تبدأ عادةً بمقدمة طللية ، ثم تظل تنتقل من موضوع إلى موضوع حتى تصل إلى نهايتها ، حتى لتصبح براعة الانتقال من المقاييس الفنية المعترف بها عند نقاد الشعر العربى القدماء .

ونستطيع أن نمضى مع مجموعة شعر الصعاليك فلا نكاد نخطئ الوحدة الموضوعية فى كل مقطوعاتها وأكثر قصائدها ، سواء ما كان منها فى وصف

---

(١) من لوحة رقم ٤٦ — لوحة رقم ٥٠ .
(٢) من لوحة رقم ٥٠ — لوحة رقم ٥٢ .
(٣) لوحة رقم ١٠ .

المغامرات أو الحديث عن سرعة العدو أو الفرار أو تقرير فكرة اجتماعية أو اقتصادية أو غير ذلك من موضوعات شعر الصعاليك التى عرضنا لها فى الفصل السابق . ولا نكاد نجد صعوبة فى وضع العناوين المختلفة لها ، المعبرة عنها ، الدالة على موضوعاتها ، فمثلا بائية الشنفرى [١] «غارة على العوص» ، ورائية تأبط شرًّا [٢] «احتيال» ، وفائية السليك [٣] «العاشية المذعورة» ، وبائية حاجز [٤] «نجاة» ، ورائيته [٥] «فرار» ، ورائية أبى الطمحان [٦] «حنين» ، وكافية تأبط شرًّا [٧] «الصديق الصعلوك» ، ورائية الشنفرى التى أنشدها قبيل مقتله [٨] «نهاية الصعلوك» أو «وصية الصعلوك» أو «ولية الضبع» ، ورائيته التى أنشدها فيما كان يطالب به بنى سلامان [٩] «تهديد» ، وفائية الأعلم [١٠] «الأرستقراطى الهلوع» ، وضادية أبى خراش [١١] «فرحة وأحزان» ، وبائيته [١٢] «رقيق المرقبة» ، وفائية عروة [١٣] «طواف الاستقرار» ورائيته [١٤] «الفقير والغنى» ، ولاميته [١٥] «تراث الصعلوك» ، وهكذا نستطيع أن نفعل بسائر مقطوعات

---

(١) الأغانى ١٨/٢١٦ ، وديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٢ .
(٢) حماسة أبى تمام ١/٣٨ وما بعدها .
(٣) الأغانى ١٨/١٣٥ .
(٤) الأغانى ١٢/٥٢ (بولاق) ، وحماسة البحترى /٦٥ .
(٥) الأغانى ١٢/٥٢ (بولاق) .
(٦) الأغانى ١١/١٣٤ و ١٦/٦٩ (بولاق) .
(٧) حماسة أبى تمام ١/٤٦ .
(٨) ديوانه المطبوع /٣٦ . وديوانه المصور : لوحة رقم ٦ .
(٩) المصدران السابقان : المطبوع /٣٥ ، ٣٦ ، والمصور /١٠ ، ١١ . والأغانى ٢١/١٣٥ .
(١٠) شرح أشعار الهذليين ١/٦٨ ، ٦٩ .
(١١) ديوان الهذليين ٢/١٥٧ . والمبرد: الكامل /٣٣٧ ، ٣٣٨ . وحماسة الخالديين (مخطوطة) : ورقة رقم ١١٥ ، ١١٦ .
(١٢) ديوان الهذليين ٢/١٥٩ — ١٦١ .
(١٣) ديوانه /٩١ — ٩٥ .
(١٤) ديوانه /١٩٨ ، ١٩٩.
(١٥) ديوانه /٢٠٧ .

شعر الصعاليك وقصائده القصيرة دون أن نشعر بأى تفاوت بينها وبين عناوينها.

ونتساءل : ما موقف القصائد الطويلة فى مجموعة شعر الصعاليك من هذه الظاهرة ؟ وهل استجابت لها كما استجابت المقطوعات والقصائد القصيرة ؟

الأمر الذى لا شك فيه والذى يلاحظه كل ناظر فى هذه القصائد الطويلة أول ما يلاحظ ، أنها لم تقف عند غرض واحد ، بل تناولت طائفة متعددة من الأغراض ، ولكن أيخرج بها هذا عن الوحدة الموضوعية أم لا يخرج ؟ هذه هى المسألة .

حين ندقق النظر فى هذه الأغراض المتعددة نلاحظ أنها فى القصيدة الواحدة ترجع عادة إلى أصل موضوعى واحد تتفرع منه كما تتفرع أغصان الشجرة من جذعها ، فليس التعدد هنا تعدداً فى الموضوع ، وإنما هو تفرع فى أغراض الموضوع ، فلامية ذى الكلب الهذلى[1] على كثرة ما تناوله فيها من أغراض فرعية من حديث إلى صاحبته عن غزواته ، ومن حديث عن تربص أعدائه به ، وتربصه بهم وتهديده إياهم ، ومن حديث عن رفاقه وعن أسلحته وعن المرقبة التى يتربص فوقها ، ترجع فى حقيقة الأمر إلى موضوع واحد هو ذلك الصراع بينه وبين أعدائه ، حتى ليصح أن نسميها « صراع الصعلوك » .

ورائية عروة [2] التى يتحدث فيها عن مذهبه فى الغزو ودوافعه ، وعن الصعلوك الخامل والصعلوك العامل ، وعن كرمه وفقره ، ترجع فى حقيقة الأمر إلى موضوع واحد هو فكرة التصعلك ، حتى ليصح أن نجعل « فلسفة الصعلكة » عنواناً لها .

وميمية أبى خراش[3] التى يتحدث فيها إلى امرأته عن فقره وكرم نفسه ، وشجاعته ، وصبره على الجوع ، ومغامراته ، وشدة عدوه ، ومقدرته على الاهتداء فى الليالى المظلمة ، وبراعته فى الرمى ، والتى يوازن فيها بينه وبين

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٢ — ٢٣٧ .
(٢) ديوانه /٦٣ — ٨٥ .
(٣) ديوان الهذليين ٢/١٢٥ — ١٣٢ .

ذلك الرجل الغنى الذى تطمح امرأته إليه ، أليس من اليسير أن نردها إلى أصل موضوعى واحد نجعله عنواناً لها وهو « مفاخر الصعلوك » ؟

وهكذا نستطيع أن نمضى مع كل قصيدة من تلك القصائد التسع المطولات فنرد أغراضها الفرعية إلى أصل موضوعى واحد يصلح أن يكون عنواناً لها .

ولكن يبدو أن فى هذا الحكم بعض الإطلاق ، وأنه يجدر بنا أن نخفف قليلا من إطلاقه ، فبين أيدينا بعض القصائد ، وإن تكن قليلة جداً ، لا تخضع لهذا الحكم : تائية الشنفرى وقافية تأبط شرا المفضليتان ، وفائية صخر الغى ودالية ، فهذه القصائد الأربع لا تخضع للوحدة الموضوعية ، وإنما تتعدد موضوعاتها ، وهو ، وإن يكن تعدداً يسيراً لا يغير من الحقيقة التى نقررها كثيراً إذ أنه فى كل منها لم يتجاوز الموضوعين ، فإنه على كل حال يجب أن يدعونا إلى وقفة قصيرة نحاول فيها أن نتبين السر فيه .

الذى يبدو لى تفسيراً لهذا أنه تقليد للشعر القبلى الذى كان مسيطراً على الحياة الفنية فى المجتمع الجاهلى ، وهذا التقليد ليس من الصعب أن نتصوره فأظن أنه ليس من اليسير أن نتصور أن الشعراء الصعاليك — برغم ما كان بينهم وبين مجتمعهم من نفور — قد بعدوا كل البعد عن الحياة الفنية فى مجتمعهم أو نفروا كل النفور منها ، وإنما المعقول أن نتصور أنهم كانوا أحياناً يحاولون تقليد تلك النماذج الفنية التى كان مجتمعهم يقدرها كل التقدير ، لعلهم يظفرون بنوع من تقدير المجتمع لهم ، ولو تقديراً فنياً ، بعد أن يئسوا من تقديره لهم تقديراً اجتماعياً . ولن يضيرهم أن يقلدوا أحياناً تلك النماذج الفنية من الشعر القبلى فى صورتها الشكلية ، فلن يغير هذا شيئاً من طبيعة حياتهم الاجتماعية المتمردة على القبيلة ، ولن يغير كثيراً من تقاليدهم الفنية الأساسية .

وعلى كل حال فهذه الظاهرة ، ظاهرة تقليد الشعراء الصعاليك للشعر القبلى فى صورته الشكلية ، ظاهرة قليلة الذيوع فى مطولات شعر الصعاليك ، ومنعدمة تماماً فى مقطوعاته ، فليست من الخطر فى شىء على فكرتنا التى نقررها ، فكرة « الوحدة الموضوعية فى شعر الصعاليك » .

٣

التخلص من المقدمات الطللية :

إذا استثنينا هذه المجموعة التقليدية من شعر الصعاليك فإننا نصل إلى تسجيل ظاهرة ثالثة، وهي ظاهرة « التخلص من المقدمات الطللية » . وهذا طبيعي ما دام الشعراء الصعاليك يحرصون على الوحدة الموضوعية في شعرهم ، إذ أن المقدمات الطللية تخل — بطبيعة الحال — بهذه الوحدة الموضوعية . وفيما عدا تلك المجموعة التقليدية التي أشرنا إليها لا نعثر فيما بين أيدينا من شعر الصعاليك على مقطوعة أو قصيدة تبدأ بمقدمة غزلية ، وإنما اتخذ الشعراء الصعاليك لهم مذهباً آخر استعاضوا به عن هذه المقدمات ، وهو مذهب جعلوا محوره « حواء الخالدة » أيضاً ، ولكنها ليست المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشعراء القبليين ، تلك التي يتدله الشاعر في حبها ويبكي أيامه معها ، ويقف على أطلال ديارها ، ويدعو أصحابه إلى الوقوف معه ، ولكنها المرأة المحبة الحريصة على فارسها ، التي تدعوه دائماً إلى المحافظة على حياته ، إن لم يكن من أجل نفسه فمن أجلها هي . وليس من شك في أنها براعة ممتازة أن يضع الشعراء الصعاليك في مستهل قصائدهم صورة للأنثى الضعيفة التي يظهر صاحبها إلى جوارها بطلا قوياً مستهيناً بحياته من أجل فكرته ، يرفض نصيحتها في رفق وأدب ، ويقابل جزعها بابتسامة الواثق بنفسه ، المعتد بشخصيته ، ويحاول أن يقنعها في قوة وإيمان بسداد رأيه ، وسلامة مذهبه في الحياة . والبراعة هنا ترجع إلى وضع صورتين متقابلتين في معرض واحد مما يترتب عليه وضوح الألوان الفنية في كلتيهما ، وهو وضع يذكرنا بما نعرفه من آداب فرسان أوربا في العصور الوسطى ، حيث كانت لكل فارس سيدة يضع كل مفاخر حياته بين يديها . ومن هنا نستطيع أن نطلق على هذه المقدمات النسائية عند الشعراء الصعاليك « مقدمات الفروسية في شعر الصعاليك » في مقابل « المقدمات الطللية في الشعر القبلي » .

وقد رأينا الشنفرى فى قصيدته البائية التى جعلنا عنوانها « غارة على العوص » يستهلها بحديث إلى صاحبته بأن تتركه وشأنه الذى هو ماض إليه ، ولا تثبط عزيمته ، ولتقل بعد مضيه ما تشاء ، فكل ما يعرفه هو أنه لن يموت إلا مرة واحدة .

ويستهل عمرو بن براقة قصيدته الميمية[1] بحديث بينه وبين صاحبته ، تنصحه فيه بألا يعرض نفسه للمخاطر ، وأن يجعل ليله سباتاً يستريح فيه ، ولكنه يعجب من هذه النصيحة فكيف ينام الليل من وهب حياته للبطولة والمغامرة ؟ ألم تعلم بأنه أحد أفراد طائفة الصعاليك الذين لا ينامون من الليل إلا قليلا ؟ وهل تريد منه أن يكون كأولئك الخليين المسالمين الذين ينامون الليل كله ؟

تقولُ سُليمى لا تَعرّضْ لتَلْفَةٍ ... وليلك عن ليل الصعاليك نائمُ
وكيف ينامُ الليلَ من جُل ماله ... حُسامٌ كلون الملح أبيضُ صارم
غَموضٌ إذا عَض الكريهةَ لمَ يَدعْ ... له طَمعاً ، طَوْعُ اليمين مُلازم
أَلم تَعلمى أن الصعاليك نَوْمهم ... قليلٌ إذا نام الخلىّ المسالمُ

ويستهل السليك مقطوعة له لم يصل إلينا منها — فيما بين أيدينا من مصادر — سوى بيتين يتحدث فى أولهما عن تحذير صاحبته له ، ويطمئنها على نفسه لأنه واثق من شجاعته وقوة نفسه :

تُحذّرنى أنْ أحذرَ العام خَثعماً ... وقد عَلمتْ أنى امروٌ غيرُ مسلَم[2]

وأكثر ما نرى هذه الظاهرة عند عروة بن الورد ، فكثير من قصائده ومقطوعاته تبدأ بحوار بينه وبين صاحبته ، أو لعلها امرأته كما يقول رواة شعره ، وهى تلومه على كرمه وإسرافه ، وتعاتبه على مخاطرته بحياته ، وتغريه على

---

(١) القالى : الأمالى ٢/١٢٢ ، والأغانى ٢١/١٧٥ ، ١٧٦ . والعينى : شرح الشواهد الكبرى (على هامش خزانة الأدب) ٣/٣٣٢ ، ٣٣٣ .

(٢) ابن حبيب : كتاب المغتالين (مصورة) لوحة رقم ٩٠ ، والتبريزى : شرح حماسة أبى تمام ٢/١٩٢ . وفيه « القوم » مكان « العام » .

البقاء إلى جانبها ، تارة بمعسول القول :

تقول سُليمى لو أقمتَ لَسرنا ولم تَدْرِ أنى للمقام أطَوَّفُ[١]

وتارة أخرى بحارّ الدمع الذى ينهل من عينيها الجميلتين :

تقولُ ألا أقْصِرْ عن الغزو ،واشتكى لها القولَ طرفٌ أحورُ العين دامع[٢]

وتارة غيرهما بتخويفه الأعداء الذين يتربصون به :

أرَى أم حَسانَ الغداةَ تلومنى تُخوفنى الأعداء ،والنفسُ أخوف[٣]

أما هو فيجيبها فى رفق قوى ، أو فى قوة رفيقة ، بأنه لا يفعل هذا إلا من أجلها ، ومن أجل من يغشاهما من الأهل ، ومن ينزل بهما من الفقراء . يقول لها مرة:

ذرينى أطوِّفْ فى البلاد لعلنى أخليكِ أو أغنيك عن سوء مَحْضَرِ[٤]

ويقول أخرى :

أبى الخفْضَ مَنْ يغشاك من ذى قرابة ومنْ كل سوداء المعاصم تَعترى[٥]

وكل ما يطلبه أن تتركه ونفسه ليشترى بها المجد الخالد ، والأحاديث الباقية ، قبل أن تفلت منه الفرصة فإذا هو عاجز عن البيع والشراء ، بيع النفس وشراء الأحاديث :

ذرينى ونفسى أمَّ حسانَ إننى بها قبلَ أنْ لا أملك البيع مشترى

أحاديثَ تَبقى والفتى غيرُ خالد إذا هو أمسى هامة فوق صَيِّر

تُجاوبُ أحجار الكِنَاس ،وتشتكى إلى كل معروف تراه ومنكر[٦]

وهو لا يجزع من الموت ، وهل يملك الإنسان تأخير ساعته إذا دنت ؟ إن لكل إنسان ساعة إذا حلت فلا متأخر عنها :

---

(١) ديوانه /٩٣ .
(٢) ديوانه /١٧٦ .
(٣) ديوانه /٩١ .
(٤) ديوانه /٦٦ .
٥) ديوانه /٧١ .
(٦) ديوانه /٦٣–٦٥ .

فإن فاز سَهْمٌ للمنية لم أكن جَزُوعاً ، وهل عن ذاك مِنْ متأخَّر[١]

وهل يضمن الإنسان إذا تخلف عن المغامرة والمخاطرة ألا يدركه الموت وهو فى عقر داره ؟

لعل الذى خَوَّفْتِنا مِنْ أمامنا يُصَادفه فى أهله المتخلف[٢]

إنها مسألة مفروغ منها ، لا ينبغى لأحد أن تقعد به عن هدفه وغايته :

ألم تَعلمى يا أم حسانَ أننا خَليطا زِيَال ليس عن ذاك مَقْصَرُ

وأن المنايا ثغرُ كل منية فهل ذاك عما يبتغى القومُ مُحْصِر[٣]

والواقع أن عروة يُعدّ خير من يمثل هذه الظاهرة من بين الشعراء الصعاليك ، وفى كثير من قصائده ومقطوعاته نرى هذا اللون من أحاديث « الفروسية »[٤] . وربما كان السبب فى هذا راجعاً إلى طبيعة مركز عروة فى حركة الصعلكة الجاهلية زعيما لها ، ومشرِّعاً لفلسفتها ، وواضعاً لتقاليدها الاجتماعية والفنية .

وقد تنحرف هذه المقدمات أحياناً بعض الانحراف ، فلا تكون حديثاً بين الشاعر الصعلوك وصاحبته ، وإنما تصبح حديثاً من الشاعر الصعلوك إلى صاحبته ، يحدثها عن شىء سوف يفعله ، أو شىء قد فعله ، فى اعتداد وثقة بنفسه ، أو فى إعجاب وفخر بها :

كأَنْ قَدْ فلا يَغُرُّكِ منى تَمكثى سَلكتُ طريقاً بينَ يَرْبَعَ فالسَّرْدِ

وإنى زعيم أن أَلفَّ عَجَاجتى على ذى كساء من سَلامان أو بُرد[٥]

---

(١) ديوانه /٦٧ .

(٢) ديوانه /٩١ .

(٣) ديوانه /١٢٨ ، ١٢٩ .

(٤) انظر على سبيل المثال فى ديوانه : القصيدة الثالثة /٦٣ ، والرابعة /٩١ ، والتاسعة /١٢٧ ، والثالثة والعشرين /١٦٤ ، والسادسة والعشرين /١٧٦ ، والثانية عشرة من الزيادات /٢٠٦ .

(٥) الشنفرى فى ديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٤ ، والبيت الأول غير مروى فى النسخة المصورة من ديوانه ، وإنما تبدأ المقطوعة هناك بالبيت الثانى (لوحة رقم ١٠) ، وروايته « إنى لأهوى أن ألف عجاجتى » .

أَلا هل أتى ذات القلائد فَرَّتى عشيةَ بين الجُرْف والبحْر من بَعْر[١]

وقد تنحرف هذه المقدمات انحرافاً آخر ، فلا تكون حديثاً من الشاعر الصعلوك إلى صاحبته ، وإنما تصبح حديثاً من صاحبته عنه ، حديثاً ساخراً تهكم فيه ، فيرد عليها مفتخراً بنفسه :

تقول سُليمى لجاراتها أَرى ثابتاً يَفِناً حَوْقَلا
لها الويلُ ما وَجَدَتْ ثابتاً أَلَفَّ اليدين ولا زُمَّلا[٢]
أَلا عَتبتْ علىَّ فصارمتنى وأعجبها ذوو اللمم الطوال
فإنى يا ابنة الأقوام أربى على فعل الوضىء من الرجال[٣]

ومن اليسير أن نفهم هذين الانحرافين : أما الأول فمن الطبيعى جداً أن يتحدث الشاعر الصعلوك إلى صاحبته بمفاخره لعله يثير فى نفسها إعجابها به وتقديرها له ، وأما الآخر فإن النساء مفتونات أبداً بالمال والجمال .

وهنا نقف أمام ملاحظتين متناقضتين كل التناقض : أما أولاهما فتؤيدنا فيما لاحظناه من تخلص الشعراء الصعاليك من المقدمات الطللية ، وأما الأخرى فإنها تثير إشكالا على هذه الملاحظة .

ذلك أن السكرى فى شرحه لأشعار الهذليين يروى قصيدة لاميّة لعمرو ذى الكلب عن أبى عمرو وأبى عبد الله والأصمعى ، تبدأ ببيتين من الغزل فى رواية أبى عمرو وأبى عبد الله ، أما الأصمعى فلم يرو هذين البيتين . وإنما تبدأ القصيدة عنده بحوار بين الشاعر الصعلوك وصاحبته أو امرأته بعد أن رجع سالماً من بعض غزواته[٤] . والملاحظة التى نريد تسجيلها هنا هى عدم اتفاق رواة القصيدة على رواية هذه المقدمة الغزلية ، كأنما كان يرى بعض

---

(١) حاجز فى الأغانى ١٢/٥٢ (بولاق) ، وفى حماسة البحترى /٦٥ « ذات الخواتم » .

(٢) تأبط شرا فى الشعر والشعراء لابن قتيبة /١٧٦ ، وحماسة ابن الشجرى /٤٧ — اليفن : الشيخ الكبير . والحوقل : الضعيف . والألف : الثقيل البطىء العيى بالأمور . والزمل : الجبان الضعيف .

(٣) السابق فى الكامل للمبرد /٢٩٨ .

(٤) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٢ ، ٢٣٣ .

الرواة أن المقدمة الطبيعية فى شعر الصعاليك هى ذلك الحوار بين الشاعر وصاحبته حول مغامراته ، لا تلك المقدمة الغزلية التقليدية التى رأوا أنها غير مألوفة فى شعرهم .

ولكن المشكلة تأخذ فى الظهور إذ نعثر ببيتين مفردين أحدهما للسليك فى لسان العرب[١] والآخر لتأبط شرا فى معجم البكرى[٢] . والبيتان يظهر عليهما طابع المقدمات الطللية التى نعرفها فى الشعر التقليدى القديم ، فهما — أولا — مُصرعان مما يشعر بأنهما مطلعا قصيدتين ، ثم هما — ثانيا — صورة من أسلوب المطالع الجاهلية ، ذلك الأسلوب الذى يحرص الشاعر فيه على ذكر أسماء المواضع ، ثم هما — ثالثاً — لون من ألوان المطالع الجاهلية فى حديثها عن الخيال الذى يُلم بالركب المسافر ، وعن عفاء الديار بعد رحيل الأحباب . وهنا تظهر المشكلة فكيف يتفق هذا مع ما لاحظناه من تخلص الشعراء الصعاليك من المقدمات الطللية ؟ لقد كانت المشكلة تكون أيسر حلا لو أن هذين المطلعين قد وصلت إلينا قصيدتاهما ، إذن لاستطعنا أن نتبين أهما داخلتان فى دائرة شعر الصعلكة أم خارجتان عنها . ونحن لم ننكر أن شعر الصعاليك الخارج عن دائرة الصعلكة قد قلد الشعر الجاهلى القبلى فى كثير من خصائصه ، ولكن المشكلة قد تعقدت بضياع هاتين القصيدتين من مجموعة شعر الصعاليك الذى بين أيدينا ، ثم بإمعان هذين المطلعين فى تقليد الشعر الجاهلى القبلى .

وعلى كل حال فإذا صحت نسبة هذين المطلعين إلى السليك وتأبط شرًّا ، ولم يكونا من صنع اللغويين والجغرافيين العرب ، فإننا نضيفهما إلى تلك المجموعة التقليدية من شعر الصعاليك التى قلنا إنها تعد شذوذاً على خصائص

---

(١) مادة (نيل) :

ألم خيـــال من أميمة بالركب ... وهن عجال عن نيال وعن نقب

(٢) معجم ما استعجم ١/٢٣١ :

عفا من سليمى ذو عنان فتنشد ... فأجراع مأثول خلاء فبـــديد ،

شعر الصعلكة وهما على كل حال لن يغيرا شيئاً من الحقيقة التى قررناها ، والتى نراها فى أكثر نماذج شعر الصعلكة ، وهى تخلصه من المقدمات الطللية .

٤

عدم الحرص على التصريع :

وتتصل بهذه الظاهرة ظاهرة رابعة من حيث البناء الخارجى لشعر الصعاليك ، وهى عدم الحرص على التصريع فى مطالع نماذجه الفنية . وقد كان يخيل إلى فى أول الأمر أن هذه الظاهرة قد تكون خاصة بمجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة دون سائر شعر الصعاليك ، أو بالمقطوعات منه بالذات ، أو بالقصائد ذات الوحدة الموضوعية ، ولكنى حين استعرضت مجموعة شعر الصعاليك كلها رأيت أن هذه الظاهرة توشك أن تكون مطردة فى كل شعر الصعاليك سواء ما كان منه داخل دائرة الصعلكة وما كان خارجها ، وسواء ما كان مقطوعات أو قصائد ، وسواء ما كان خاضعاً للوحدة الموضوعية أو خارجاً عليها ، وأقول « توشك » لوجود مجموعة من نماذجه الفنية يظهر التصريع فى مطالعها ، وهى مجموعة — وإن تكن قليلة — تَحُول دون إطلاق الحكم على كل شعر الصعاليك . ولكن الشىء الذى نحرص على تسجيله هو أن هذه الظاهرة لا تختص بمجموعة خاصة من شعر الصعاليك دون مجموعة ، ولو أنها كانت مختصة بمجموعة دون مجموعة لالتمسنا تعليلها فى خصائص المجموعة التى تختص بها ، ولكن انتشارها بهذه الصورة « اللاقاعدية » تجعلنا نلتمس لها تعليلا آخر . وتعليلها عندى يرجع إلى تلك الثورة التى كانت تجيش بها نفوس الصعاليك على أوضاع مجتمعهم ، وإلى تلك الحرية التى كانوا يعيشون فيها والتى كانت ترفض الخضوع لتقاليد مجتمعهم ، تلك الثورة وتلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن فى حياتهم الفنية ، فكان شعرهم ثائراً على الأوضاع الفنية فى الشعر الجاهلى القبلى ، حرًّا فى أوضاعه الفنية . ولكننا

قلنا إن الشعراء الصعاليك لم ينجوا فى بعض الأحيان من التقليد الفنى للشعر الجاهلى القبلى ، ومن هنا نجد تلك المطالع المصرعة فى بعض نماذجهم الفنية .

واستعراضنا لمجموعة شعر الصعاليك يظهرنا على طائفة من الملاحظات الطريفة :

فكل شعر أبى خراش بدون استثناء قد تخلص من التصريع تخلصاً تامًّا .

وكل شعر الأعلم بدون استثناء أيضاً قد تخلص من التصريع تخلصاً تامًّا .

وكل شعر عمرو ذى الكلب ، إذا أخذنا برواية الأصمعى فى لاميته التى عرضنا لها منذ قليل ، قد تخلص أيضاً من التصريع تخلصاً تامًّا .

وكل شعر الشنفرى ما عدا تائيته المفضلية ، وكل شعر تأبط شرا ما عدا قافيته المفضلية ، وكل شعر عروة بن الورد ما عدا رائيتين له[١] ، وكل شعر صخر الغى ما عدا داليته[٢] ، وميميته التى قالها فى رثاء ابنه[٣] قد تخلص من التصريع .

وكل شعر السليك ، ما عدا مقطوعة واحدة فى بيتين اثنين[٤] قد تخلص أيضاً من التصريع .

وكل شعر أبى الطمحان ، ما عدا مقطوعتين[٥] إحداهما فى المدح فمن الطبيعى أن يلبس الشاعر فيها « الثياب الرسمية » التى يلبسها الشعراء المادحون حين يدخلون على من يمدحون ، كل شعره ما عدا هاتين المقطوعتين قد خلا من التصريع .

وكل شعر حاجز ، ما عدا ثلاث قطع[٦] إحداها يفتخر فيها بقومه ، قد خلا من التصريع .

---

(١) ديوانه /٦٣ ، ١٢٧ .

(٢) شرح أشعار الهذليين ١/١٢ .

(٣) المصدر السابق /٣٦ .

(٤) الأغانى ١٨/١٣٤ ، والشعر والشعراء /٢١٥ .

(٥) الأغانى ١١/١٣٣ (بولاق) (القافية والحائية) .

(٦) الأغانى ١٢/٤٩ (بولاق) (البائية فى رثاء نفسه) ، ص ٥٠ (الميمية فى الافتخار بقومه) ، ص ٥٢ (البائية فى وصف فراره) .

وحين ننظر فى هذه الملاحظات فإننا نقف متسائلين أمام ظاهرة غريبة وهى انتشار التصريع – انتشاراً نسبيًّا طبعاً – فى مقطوعات شعر الصعاليك وبخاصة عند حاجز . وقد يكون من المفهوم أن ينتشر التصريع فى القصائد الطويلة التى يحتفل لها الشاعر احتفالا فنيًّا خاصًّا ، أما أن ينتشر فى المقطوعات القصيرة السريعة كما رأينا فى مقطوعة السليك ذات البيتين ، فهنا وجه الغرابة .

لست أرى تعليلا قويًّا لهذه الظاهرة الغريبة إلا أحد احتمالين : إما أن يكون هذا التصريع قد جاء عفواً دون أن يقصد إليه الشعراء الصعاليك قصداً ، وهو احتمال مقبول ، وإما أن تكون هذه المقطوعات، وبخاصة التى قيلت فى موضوعات خارج دائرة الصعلكة ، أجزاء من قصائد طويلة لم تصل إلينا كاملة احتفل لها أصحابها احتفالا فنيًّا خاصًّا فصرعوا فى مطالعها، وهو احتمال مقبول أيضاً .

٥

التحلل من الشخصية القبلية :

ونترك هذه الظاهرة الفرعية لنسجل ظاهرة أساسية فى « الشعر داخل دائرة الصعلكة » وهى ظاهرة « التحلل من الشخصية القبلية » . وهى ظاهرة ليست غريبة على شعر الصعاليك لأنها تتفق وما سجلناه من قبل فى دراستنا الاجتماعة لظاهرة الصعلكة من فقد التوافق الاجتماعى بين الصعاليك وقبائلهم مما ترتب عليه فقد الإحساس بالعصبية القبلية فى نفوسهم . ومن الطبيعى ألا تظهر شخصية القبيلة عند شاعر فقد إحساسه بالعصبية القبلية ، وما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وبين قبائلهم قد انقطعت اجتماعيًّا فمن الطبيعى أن تنقطع فنيًّا ، ونعنى بانقطاعها فنيًّا تحلل الشاعر الصعلوك من ذلك « العقد الفنى » الذى نراه بين الشاعر القبلى وقبيلته ، فلا يكون الشاعر الصعلوك « لسان عشيرته » لأن ما بينه وبين عشيرته قد انقطع ، ولا يكون شعره « صحيفة

قبيلته» لأنه لم تعد له قبيلة ، وإنما يصبح شعره صورة صادقة كل الصدق من حياته هو ، يسجل فيه كل ما يدور فيها ، ويصبح ضمير الفرد « أنا » أداة التعبير فيه بدلا من ضمير الجماعة « نحن » الذى هو أداة التعبير فى الشعر القبلى ، وتصبح المادة الفنية لشعره مشتقة من شخصيته هو لا من شخصية قبيلته . ومعنى هذا أن ظاهرة الفناء الفنى لشخصية الشاعر القبلى فى شخصية قبيلته التى نلاحظها بوضوح عند أصحاب المذهب القبلى فى الشعر الجاهلى قد اختفت من مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة . وحلت محلها ظاهرة أخرى يصح أن نطلق عليها « ظاهرة الوضوح الفنى لشخصية الشاعر الصعلوك ».

ولكن شخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته ، لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد ، ويدينون بعصبية مذهبية واحدة . ومن هنا كانت شخصية الشاعر الصعلوك شخصية «جماعية» ، ولسنا نقصد بالجماعية فناء الشاعر الصعلوك فى جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلى فى قبيلته ، وإنما نقصد بها ذلك التشابه فى الشخصيات بين أفراد جماعة الصعاليك . ومع ذلك فليس من اليسير أن نتصور جماعة الصعاليك قد تشابهت شخصياتها حتى أصبحت شخصية واحدة ، فإن أساس حركة الصعلكة اعتداد بالشخصية الفردية ، واعتزاز بمقدرة الفرد على الوقوف فى وجه المجتمع . ومن هنا كانت لكل شاعر صعلوك — إلى جانب شخصيته الجماعية — شخصية فردية خاصة يتفرد بها بين جماعته . ولكنهم — مع اعتدادهم بشخصياتهم الفردية — كانوا حريصين على شخصيتهم الجماعية ، لأنهم — من غير شك — أقدر جماعة على تحقيق مذهبهم فى الحياة منهم أفراداً . ولعل أصدق الأمثلة على هذا عروة وجماعته ، فقد كان عروة — مع اعتداده بشخصيته الفردية — يعبر عن جماعته ويتكلم بلسانها ، وكذلك جماعة تأبط شرًّا التى كانت تدعوه « أمهم »[1] لقيامه على شئونهم ، وتنظيمه زادهم ، مما يشعر بقوة روح الجماعة بينهم .

---

(١) تائية الشنفرى فى المفضليات شرح ابن الأنبارى ، البيت ١٩ وشرحه /١٠٣ ، وابن دريد : جمهرة اللغة ١ /٢١ ، والسيوطى : المزهر ١ /٣٠٢ ، وتاج العروس (مادة أم) .

والذى نريد أن نصل إليه من هذا هو تفسير ما نراه فى الشعر داخل دائرة الصعلكة من آثار الجماعة ، فضمير الجماعة « نحن » الذى يتردد أحياناً فيه ليس هو الضمير نفسه الذى نراه فى الشعر القبلى ، فنحن هنا تعبر عن الشخصية الجماعية ، ولكنها هناك تعبر عن الشخصية القبلية .

ومهما يكن من أمر ، فالشىء الذى لا ريب فيه هو أن الشعراء الصعاليك قد تخلصوا من الشخصية القبلية فى شعرهم داخل دائرة الصعلكة كما تخلصوا منها فى حياتهم ، وأنهم أصبحوا شخصية فنية « شاذة » فى الشعر الجاهلى كما كانوا شخصية اجتماعية « شاذة » فى حياتهم ، وهذا « الشذوذ » هو العامل المشترك بين شخصيتهم الفردية وشخصيتهم الجماعية ، حتى ليصح أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الشاذ فى الشعر الجاهلى » .

وما أظن أننا فى حاجة إلى القول بأن الشخصية القبلية ظاهرة فى تلك المجموعة من شعر الصعاليك التى اصطلحنا على تسميتها « الشعر خارج دائرة الصعلكة » . ومن هنا نستطيع أن نقول إن هذه المجموعة — وإن تكن صورة من الفن الجاهلى — تمثل « شذوذا » فى مجموعة شعر الصعاليك « أصحاب المذهب الشاذ فى الشعر الجاهلى » .

٦

القصصية :

وإذ قررنا أن شعر الصعاليك صورة صادقة كل الصدق من حياة أصحابه ، يسجلون فيه كل ما يدور فيها ، فإننا نصل إلى تقرير ظاهرة مترتبة على هذه الفكرة وهى ظاهرة « القصصية فى شعر الصعاليك » ، فشعر الصعاليك — فى مجموعه — شعر قصصى يسجل فيه الشاعر الصعلوك كل ما يدور فى حياته الحافلة بالحوادث المثيرة التى تصلح مادة طيبة للفن القصصى ، فحوادث مغامراتهم

الجريئة التى كانوا يقومون بها فرادى وجماعات وما كان يدور فيها من صراع دام مرير ، وأخبار فرارهم وعدوهم ، وتشردهم فى أرجاء الصحراء بين وحشها وأشباحها ، وتربصهم فوق المراقب فى انتظار ضحاياهم ، كل هذا وغيره من مظاهر حياتهم مادة صالحة للفن القصصى . وقد استغل الشعراء الصعاليك هذه المادة فى شعرهم استغلالا قصصيًّا رائعاً جمع فى صورة بسيطة عناصر الفن القصصى الأساسية من الإثارة والتشويق وتسلسل الأحداث حتى تصل إلى غايتها الطبيعية المحتومة .

وقد رأينا عند حديثنا عن « ظاهرة الوحدة الموضوعية فى شعر الصعاليك » أن أكثر مقطوعاته وقصائده تقبل العناوين . ونظرة أخرى إلى هذه العناوين على ضوء هذه الظاهرة الجديدة ، ظاهرة القصصية ، ترينا أنها فى مجموعها عناوين قصصية . وهل « غارة على العوص » ، أو « العاشية المذعورة » ، أو « احتيال » ، أو « نجاة » ، أو « فرار » إلا عناوين قصصية ؟ وهل بائية السليك[1] إلا قصة بطلاها الشاعر وصاحبه ، ومسرحها تلك المهامه الرملية التى تصل بين ديارهما وديار أعدائهما فى الفصل الأول منها ، ثم ديار الأعداء فى الفصل الثانى ، وزمانها تلك الليلة التى خرجا فيها وذلك الصباح الذى بدأ فيه الصراع بينهما وبين أعدائهما ، وحوادثها خروجهما من ديارهما وجزع صاحبه فى الطريق ، وتشجيع السليك له وبعث الطمأنينة والأمل فى نفسه ، ثم ذلك الصراع بينهما وبين أعدائهما ، ثم تأتى الخاتمة أو الفصل الأخير من القصة بانتصار الصعلوكين واستيلائهما على الإبل ثم عودتهما بها؟ وهل لامية تأبط شرًّا[2] إلا قصة تبدأ بحوار بين صاحبة الشاعر وجاراتها ، ثم تتابع أحداث القصة التى تدور بين بطلها وهو الشاعر الصعلوك فى ليلة مظلمة حالكة وبين غول قابلها ، حتى تصل القصة إلى نهايتها حين يقتل الشاعر الصعلوك هذه الغول ويخلفها

---

(١) بكى صرد لما رأى الحى أعرضت مهامه رمل دونهم وسهوب
(الأغانى ١٨/١٣٦) .

(٢) تقول سليمى لجارتها أرى ثابتاً يفنأ حوقلا
(الشعر والشعراء /١٧٦ ، وحماسة ابن الشجرى /٤٧) .

صريعة ؟ وهل تائية الشنفرى المفضلية — إذا أخرجنا منها مقدمتها الغزلية — إلا قصة غزوة من غزواته مع جماعة من رفاقه يقص فيها استعدادهم للغزوة ، ثم خروجهم لها ، ومُضيهم فى طريقهم إليها ، ثم تربصهم بأعدائهم ، وانتظارهم الفرصة المواتية ، وما كانوا يفعلونه فى هذه الفترة من الانتظار والتربص ، ثم تحقيق أهدافهم التى كانوا يسعون إليها ، ثم تعليق من الشاعر على هذه القصة ؟ وهل بائية الأعلم[1] إلا قصة نفسية دقيقة تبدأ مباشرة بمنظر الشاعر الصعلوك مع صاحب له وهما يفران من أعدائهما الذين يطاردونهما مطاردة عنيفة تستمر حتى ينتصف النهار حين يصل الصعلوكان إلى منطقة الأمان ؟ وهى قصة وإن تكن أحداثها قليلة فإن أروع ما فيها ذلك التحليل النفسى الدقيق لنفسية الهارب المذعور والمطارد الطامع فى إدراكه ، وذلك التصوير النفسى الرائع لخوف الهارب المذعور من الموت وحرصه على الحياة حين يشتد من خلفه الخطر ، ثم طمأنينة نفسه بعد نجاته وتذكره تلك «العقد النفسية» التى تدفع به إلى مثل هذه المآزق الخطرة : فقره ، وهوان أسرته ، وترف الأغنياء من حوله . والقصيدة ، أو القصة ، من هذه الناحية من الممكن أن تسلك فى عداد القصص النفسية التى يعرفها العصر الحديث .

وهكذا نستطيع أن نمضى مع مجموعة الشعر داخل دائرة الصعلكة فإذا نحن أمام مجموعة من الأقاصيص يصح أن نطلق عليها كما يفعل القصاص المحدثون « أقاصيص صعلكة » أو « مغامرات الصعاليك » أو «غزوات وقصص أخرى ».

بل إن الأمر ليتجاوز هذه المجموعة إلى الشعر خارج دائرة الصعلكة ، وبخاصة عند الهذليين فى رثائهم ، فقد اتخذ الهذليون فيه مذهباً قصصيًّا ، عماده حيوان الصحراء الشارد فى أرجائها ، الممتنع فوق جبالها العالية ، يضربون به المثل على أن الموت يدرك كل كائن حى مهما يكن بعده عن مواطن الخطر وامتناعه عليه . والصورة القصصية عندهم دائماً حيوان آمن فى سربه أو فى معقله

---

(١) لما رأيت القوم بالعليا • دون قدى المناصب

(شرح أشعار الهذليين ١ / ٥٥ — ٦٠) .

ثم يتيح له القدر صائداً ، تارة يكون إنساناً ، وتارة يكون جارحاً من الطير ، يتربص به حتى إذا أمكنته الفرصة انقض عليه فأورده موارد الهلاك . ولكن من الحق أن نسجل أن هذه الظاهرة ليست مقصورة على صعاليك هذيل ، ولكنها ظاهرة عامة عند الشعراء الهذليين ، وعند بعض الشعراء الجاهليين أيضاً .

وهنا نقف عند نص للأصمعي يرويه ابن دريد عن أبي حاتم عنه ، يقول فيه : « ويقال إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه »[1] لعلنا نصل عن طريقه إلى فكرة قد تكون جديدة في تاريخ الشعر العربي ، وقد تخالف ما قد تعارفنا عليه من أن امرأ القيس هو أول من اصطنع القصة في شعره ، وأن تاريخ القصة في الشعر العربي يبدأ بامرئ القيس .

ولن نقول مع الأصمعي إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه ، فتلك دعوى جريئة يعوزها الدليل ، ولا تستطيع الوقوف أمام الدراسة الفنية لمجموعة شعره ذات الطابع الفني الواحد ، والشخصيه الفنية الواحدة ، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذا النص يشير إلى مسألة فنية مهمة أحسها القدماء وإن ضلوا الطريق إليها ، وهي أثر الصعاليك في شعر امرئ القيس . فمن المعروف أن امرأ القيس في بعض فترات شبابه كان يتبع صعاليك العرب[2] ، ومن الطبيعي أن النفس الفنية في هذه السن المبكرة تكون قابلة للتأثر لأن نضجها الفني لم يكن قد اكتمل بعدُ وإذن فليس من البعيد أن يكون امرؤ القيس قد تأثر من الناحية الفنية بفن هؤلاء الصعاليك وهو يستمع إليهم يقصون أقاصيص مغامراتهم وحياتهم في قصائدهم ومقطوعاتهم . وليس من البعيد أيضاً أن يكون امرؤ القيس قد فتنه ذلك الأسلوب القصصي في شعر هؤلاء الصعاليك ، فحاول تقليده في شعره ، ثم اتخذه مذهباً فنياً له . وإذن فليس امرؤ القيس أول من اصطنع القصة في الشعر العربي بل هم الشعراء الصعاليك ، وليس شعر امرئ القيس نقطة البدء في تاريخ القصة الشعرية بل تسبق هذه مرحلةٌ أولى

---

(١) فحولة الشعراء (مخطوطة) ورقة رقم ٤ .

(٢) الأغاني ٩/٨١ .

هى مرحلة الشعراء الصعاليك « رواد القصة الشعرية فى الأدب العربى » . ومن يدرى ؟ فلعل تلك الألوان القصصية فى شعر امرئ القيس هى التى أشكلت على صاحب هذا الرأى الذى يرويه الأصمعى فخيلت إليه أن جزءاً من شعر امرئ القيس من صنع صعاليك كانوا معه .

٧

الواقعية :

والظاهرة السابعة التى نلاحظها على شعر الصعاليك هى « الواقعية » . وأول مظاهر هذه الواقعية اتخاذهم الحياة بما فيها من خير وشر مادة لموضوعاتهم ، وبعدهم عن الإمعان فى الخيال إمعاناً ينقلهم من عالم الواقع إلى عالم الأوهام بسحبه العالية وأبراجه العاجية . ونظرة إلى موضوعات شعرهم التى عرضنا لها فى الفصل السابق ترينا هذا المظهر واضحاً جليًّا ، فقد صور الشعراء الصعاليك فى فنهم البيئة البدوية التى يعيشون فيها بكل مظاهرها : الصحراء القاسية بشعابها وجبالها وأغوارها ، وصخورها ومياهها ، وحرها وبردها ، ولياليها المظلمة الرهيبة ، وحيوانها الشارد فى آفاقها ، ووحشها الرابض فى أرجائها ، وحشراتها المتوارية فى جحورها والسارية فوق رمالها ، وصوروا مظاهر الطبيعة المختلفة كما شاهدوها : طلوع الفجر ، وغروب الشمس ، والندى المتساقط فى أول الليل وفى آخره ، والبرق والرعد ، والسحاب والمطر ، وصوروا الحياة الواقعية التى يحيونها بكل ما فيها من واقع خيِّر وواقع شرير : الكرم والمروءة ، والعطف على الفقراء والمرضى والضعفاء ، والسلب والنهب وسفك الدماء ، وبكل ما فيها من محاسن وعيوب : الشجاعة والبطولة ، والقوة والمغامرة ، والهرب والفرار ، والفقر والجوع والهزال والهوان ، وصوروا الشخصيات الإنسانية التى يتصلون بها كما يرونها فى الواقع المحسوس بكل ما بينها من تباين واختلاف : الأعداء والأصدقاء ، والصعاليك العاملين والصعاليك الخاملين ، والنساء المشجعات والنساء المثبطات ، والنساء المعجبات

والنساء المتهكمات ، والأغنياء المترفين والصعاليك المعوزين ، كل هذه الجوانب من الحياة الواقعية هى الأسس التى أقام عليها الشعراء الصعاليك بناءهم الفنى .

والمظهر الثانى لهذه الواقعية صدق النقل عن الحياة ، ومطابقة الصورة للأصل ، بحيث لا يشعر الناظر فى شعر الصعاليك باختلاف بين الصورة الشعرية وأصلها فى الحياة ، أو بين ما يراه فى شعرهم وما يشاهده فى الحياة ، حتى ليخيل إليه أنه أمام مجموعه من الصور « الفوتوغرافية » . وهل صورة الضباع وجرائها عند الأعلم[١] . وحمار الوحش وأتنه عند أبى خراش[٢] إلا صور « فوتوغرافية » سجلتها « عدسات » الصعاليك لهذه النماذج من الطبيعة الحية ؟ وهل صورة المرقبة عند الشنفرى[٣] ، وصورتها عند أبى خراش[٤] ، وصورة الشِّعب عند تأبط شرًّا[٥] ، وصورة البرق والرعد والسحاب والمطر عند صخر الغى[٦] ، إلا صور « فوتوغرافية » سجلتها « عدسات » الصعاليك لهذه الجانب من الطبيعة الصامتة ؟

ومن مظاهر هذه الواقعية أيضاً استكمال الصورة العامة ، فحين ننظر مثلا فى صورة حمار الوحش وأتنه عند أبى خراش نلاحظ أنها صورة واقعية كاملة استكملت كل عناصرها ، بحيث نشعر بأننا أمام صورة طبيعية منقولة عن الواقع نقلا دقيقاً كاملا . فحمار الوحش أقبّ خميص البطن ، عنيف نشيط ، وأتنه قد استبان حَمْلها فهى متأبية عليه ، والمكان فوق مرتفع من الأرض يشرف منه حمار الوحش على الآفاق خائفاً يترقب ، والزمان يوم شديد الحر من أيام الصيف الطويلة ، ولكن المنظر يتغير حين تؤذن الشمس

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٥٧ ، ٥٨ .
(٢) ديوان الهذليين القسم الثانى /١١٧ – ١٢١ .
(٣) ديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٧ ، ٣٨ ، وديوانه المصور لوحة رقم ٥٠ ، ٥١ .
(٤) ديوان الهذليين القسم الثانى /١٥٩ – ١٦١ .
(٥) الأصمعيات /٣٥ .
(٦) شرح أشعار الهذليين ١/٤٢ – ٤٥ .

بالمغيب ، ويحين موعد أوبة هذه الحمر إلى منازلها ، فترى حمار الوحش يترك مرقبته ، ويهيج أتنه التى تسرع أمامه مثيرة خلفها حبلا طويلا من الغبار الممتد ، فيسرع خلفها وسط هذا الغبار ، ولكن الأتن تحس خطراً يتربص بها ، ذلك أن صياداً فقيراً رث الحال يحمل سهامه الزرق فى انتظارها ، فترهف الأتن السمع ، حتى إذا ما تأكدت من هذا الخطر أسرعت فى قوة وشدة ، ويعترض طريقها ماءٌ آجنٌ يكسوه نبات طويل ، فتلقى بنفسها فيه ، وتفتح ما بين أيديها ، وتنطلق سابحة ، ولكن الصياد يرسل سهامه ، فأما الأتن فتنجو لأنها متقدمة ، وأما حمار الوحش فقد كان أقرب إلى الصياد منها ، فيخترق فؤاده سهمٌ ضخم عريض النصل .

وأظن أننا قد لاحظنا فى هذه الصورة — إلى جانب استكمالها لكل عناصرها من الهيئة والمكان والزمان والحالة والفعل والنتيجة — حرصاً على التفاصيل واهتماماً بالجزئيات ، وهو المظهر الرابع من مظاهر هذه الواقعية . فأبو خراش حريص على تسجيل حمل هذه الأتن وحذر حمار الوحش ، ثم هذا الحبل من الغبار الذى يخترقه حمار الوحش خلف أتنه ، ثم رثاثة حال الصياد ، وشدة عدو الأتن بعد إحساسها بالخطر ، وحركة أيديها وهى سابحة فى الماء ، وهذا النبات الطويل الذى يكسو صفحة الماء الآجن ، ومركز حمار الوحش بين الأتن والصياد مما يسّر إصابته ونجاتها .

وحين ننظر فى تصوير الأعلم للضباع وجرائها نجد مثلاً آخر لهذا المظهر ، فالأعلم حريص على التفاصيل حرصاً شديداً ، معنى بالجزئيات عناية قوية ، لا ينسى حين يذكر الجراء انتفاخ بطونها ، وقصر قوائمها ، وسواد جلدها ، وقصر آذانها العريضة التى تنبسط حين تقبل على فريستها فى نهم فتنتزع جلدها نزع القيون لبطائن الجفون ، ولا ينسى حين يذكر الضباع المسنة غلظها ، وجواعرها الثمانى ، بل إنه لا ينسى تلك الشعرات المجتمعة خلف أظلافها ، ولا تلك الدوائر التى تشبه الخلاخيل التى تقع فُويقَ هذه الشعرات ، والتى يخالف لونها سائر لون الأرجل .

وهنا نصل إلى مظهر آخر من مظاهر حرص الشعراء الصعاليك على التفاصيل ، وهو اهتمامهم « بظاهرة اللون » . وقد رأينا الأعلم حريصاً على تسجيل سواد الضباع ، وتلك الدوائر التى يخالف لونها سائر لون الأرجل ، كما رأينا فى الفصل السابق اهتمام الشعراء الصعاليك بلون القوس . والحق أن الشعراء الصعاليك قد اهتموا بألوان كل أسلحتهم تقريباً ، وفرقوا بينها فى دقة رائعة تستحق الإعجاب ، فالسيف أبيض[١] ، والقِدْح أحمر[٢] ، والسهم والنصل أزرقان[٣] ، والرمح والترس أسمران[٤] ، والقوس إما صفراء وإما حمراء . وإلى جانب هذا نجد الظباء البيض عند حاجز[٥] ، والإبل الدهْم عند أبى خراش[٦] ، والحصان الأشقر عند تأبط شرًّا[٧] ، والخيل الحو والكمْت عند قيس بن الحدادية[٨] ، ونجد الدم الحالك عند أبى خراش[٩] والعصابة الحمر

---

(١) الحديث عن بياض السيف كثير جداً فى شعر الصعاليك ، وفى الشعر العربى عامة ، وحسبنا أن نشير هنا إلى بعض المواضع التى ورد فيها فى شعر الصعاليك « حسام كلون الملح أبيض صارم » (عمرو بن براقة : أمالى القالى ٢/١٢٢) . «طارت بأبيض صارم » ، « حسام كلون الملح صاف حديده » (الشنفرى : المفضليات /٢٠٥) . « بكفى من المأثور كالملح لونه » (عروة : ديوانه /١٧٨) . « بيض خفاف ذات لون مشهر » (عروة : المصدر السابق /٨٤) .

(٢) « أركبها فى كل أحمر غائر » (الشنفرى : ديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٨) .

(٣) « بأزرق لا نكس ولا متعوج » (الشنفرى : المصدر السابق /٣٤ ؛ وديوانه المصور لوحة رقم ٥٢) . « رماح من الخطى زرق نصالها » (أبو خراش : ديوان الهذليين ٢/١٢٤) .

(٤) « وأسمر خطى » (حاجز : الأغانى ١٢/٥٠ بولاق) . « سمر القنا » (تأبط : الأغانى ١٨/٢١٤) — « وأسمر خطى القناة » (عروة : ديوانه /٢٠٧) . « وأسمر مجنأ من جلد ثور » (ذو الكلب ؛ شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٥) .

(٥) « ترى البيض يركضن المجاسد بالضحى » (الأغانى ١٢/٥١ بولاق) .

(٦) « كأجواز المقرنة الدهم » (ديوان الهذليين القسم الثانى /١٣٠) .

(٧) « وأشقر غيداق الجراء » (ديوان الشنفرى فى الطرائف الأدبية /٢٨) .

(٨) « رميناهم بالحو والكمت » (الأغانى ١٣/٥ بولاق) .

(٩) ولا بطلا إذا الكماة تزينوا لدى غمرات الموت بالحالك القدم

(ديوان الهذليين القسم الثانى /١٢٦) .

الجلود عند حاجز [١] ، والوجوه المشرقة كلون الماء المذهب عند الشنفرى [٢] ، والنبت الأخضر فى الربيع [٣] ، واسوداد أنامل الفقراء فى الشتاء [٤] ، وسواد معاصم الفقيرات [٥] ، والقدر السوداء التى يجتمع حولها الفقراء الجياع [٦] ، عند عروة .

والمظهر الخامس من مظاهر هذه الواقعية الصراحةُ فى التصوير ، وتسجيل الواقع كما هو دون محاولة لإخفائه ، أو تغيير حقيقته ، وقد رأينا فى الفصل السابق أمثلة لهذه الصراحة التى تسجل الواقع كما هو فى أحاديث الشعراء الصعاليك عن فرارهم وهربهم ، وعن فقرهم وجوعهم وهزالهم ، وهوان وضعهم الاجتماعى .

ولا يجد الشاعر الصعلوك حرجاً من أن يتحدث عن فرحته بنعلين أهديتا له كما يفعل أبوخراش [٧] ، أو يتحدث عن نعليه الباليتين الممزقتين كما يفعل تأبط شرًّا والشنفرى وأبو خراش أيضاً [٨] ، أو عن ثيابه الأخلاق التى « إذا أنجمتْ منْ جانب لا تكفَّف » كما يقول الشنفرى [٩] ، أو عن حمله قربة الماء كما يذكر تأبط شرًّا [١٠] .

والمظهر السادس لهذه الواقعية الدقة فى التعبير ، تلك الدقة التى تحدد العبارة تحديداً واضحاً لا غموض فيه .

فحين يعتذر تأبط شرا عن فراره من أعدائه مخلفاً صاحبه لهم يراه يضع

---

(١) ويوم شروم قد تركنا عصابة لدى جانب الطرفاء حمرا جلودها
(الأغانى ١٢/٥١ بولاق) .

(٢) سراحين فتيان كأن وجوههم مصابيح أو لون من الماء مذهب
(ديوانه فى الطرائف /٣٢) .

(٣) « حتى يؤكل النبت أخضرا » (ديوانه /٦١) .

(٤) « كريما إذا اسود الأنامل أزهرا » (المصدر السابق /٦٩) .

(٥) « ومن كل سوداء المعاصم تعترى » (المصدر نفسه /٧١) .

(٦) « وإذ ما يريح الحى صرماء جونة » (المصدر نفسه /١١٤) .

(٧) ديوان الهذليين ٢/١٤٠ ، ١٤١ .

(٨) المفضليات /١٧ ، وديوان الشنفرى (المطبوع) /٣٥ ، وديوان الهذليين ٢/١٣١ .

(٩) ديوانه (المطبوع) /٣٧ ، والأغانى ٢١/١٤١ .

(١٠) البغدادى : خزانة الأدب ١/٦٥ ، ولسان العرب : مادة (عصم) . وقد رجحنا فى الفصل الأول من هذا الباب أن هذه الأبيات لتأبط شرا .

المسألة وضعاً « حسابيًّا » ، فماذا يفعل وقد نظر فإذا هؤلاء الأعداء أكثر من ثلاثة ؟ ولو أنهم كانوا اثنين مثليهما أو حتى ثلاثة ما فر مخلفاً صاحبه لهم :

تقولُ تَركتَ صاحباً لك ضائعاً وجئتَ إلينا فارقاً مُتباطنا
إذا ما تركتُ صاحبي لثلاثة أو اثنين مثلينا فلا أبتُ آمنا[1]

وحين يتحدث الشنفرى عن غارته على العوص مع أصحابه نراه يحدد عددهم تحديداً « حسابيًّا » أيضاً ، فيذكر أنهم كانوا ثمانية ، ويحدد الزمن الذى استغرقه طريقهم حتى وصلوا إلى العوص ، ثم يحدد أخيراً عدد من صرعوهم من أعدائهم[2] .

وحين يتحدث عن صديقه تأبط شرًّا أو « أم العيال » كما يسميه، ويصف جعبةَ سهامه ، يحرص على أن يقدم لنا إحصائية دقيقة عن عدد هذه السهام فهى ثلاثون سهماً عراض النصال[3] .

وإلى جانب هذا « التحديد الحسابى » الذى يستمد دقته من لغة الأرقام نجد صورة أخرى تأتى من « التحديد الجغرافى » الذى يستمد دقته من ذكر المواضع وتحديدها على نحو ما يفعل كتّاب الوثائق والعقود ! !

فحين يصف الشنفرى خروجه مع أصحابه فى بعض غزواتهم يحدد مكان خروجهم تحديداً جغرافيًّا دقيقاً ، فيذكر أنهم خرجوا من الوادى الذى يقع بين مشْعل وبين الجبا[4]. وحين يهدّد بنى سلامان ، أعداءه الألداء ، يحدد المواضع التى سيلاقيهم بها تحديداً جغرافيًّا دقيقاً ، ويعددها موضعاً موضعاً ، وهو تحديد ينضى على تهديده لوناً من التحدى لهم والاستخفاف بهم ، لأنه به « يكشف أوراقه » ، كما يقال فى لغة « اللاعبين »[5] . وحين يهدّد عروة أعداءه من الأوس « يكشف لهم أوراقه » أيضاً ، فيحدد لهم

---

(١) الأغانى ١٨/٢١٣ .
(٢) ديوانه (المطبوع) /٣٢ .
(٣) المفضليات /٢٠٤ – وديوانه المصور : لوحة رقم ٤٨ – والأغانى ٢١/١٤٠ .
(٤) المصادر السابقة : المفضليات /٢٠٣ ، والديوان /٤٨ ، والأغانى /١٣٩ .
(٥) انظر رائيته فى ديوانه المطبوع /٣٥ ، ٣٦ ، وديوانه المصور : لوحة رقم ١٠ .

الموضع الذى سيلاقيهم به تحديداً دقيقاً ، فيذكر أنه سيلاقيهم « بمنبطح الأوعال من ذى السلائل »[١] . وكذلك يفعل الأعلم الهذلى :

فلستُ لحاصن إنْ لم تَرَوْنى ببطن صَريحة ذات النجال
وأمى قَينةٌ إن لم ترونى بعورش وسط عَرْعَرها الطوال[٢]

وإلى جانب هذا « التحديد الجغرافى » نجد صورة أخرى من صور الدقة فى التعبير يصح أن نطلق عليها « التحديد التعبيرى » ، ونقصد به ذلك التحديد اللفظى الدقيق لمدلول العبارة الذى يأتى من طبيعة اللفظ أو النظم أو من طبيعتهما معاً . فحين يصف تأبط شرًّا الحية يذكر أن خروجها يكون « بُعيد غروب الشمس » :

أصم قُطَارِى يكون خروجه بُعيد غروب الشمس مختلف الرَّمْسِ[٣]

والدقة هنا تأتى من ذلك التصغير لظرف الزمان ، وهو تصغير يحدد الوقت تحديداً دقيقاً .

وحين يصف غلاماً قابله فى بعض مغامراته ، وكادت الأعجوبة أن تحدث ويسقط تأبط شرًّا صريع سهم من سهامه ، لا يكتفى بأن يذكر أنه غلام ، ولكنه يحدد طوله وسنه تحديداً طريفاً ولكنه دقيق ، فهو غلام يزيد طوله على خمسة أشبار ، ولكنه لم يبلغ السن التى تشبّهه فيها النساء :

غُلامٌ نما فوق الخُماسىِّ قَدره ودونَ الذى قد ترتجيه النواكحُ[٤]

وحين يصف تلك القلة البارزة التى تشبه سنان الرمح ، والتى يسرع إليها مع أصحابه ، يحرص على أن يسجل لنفسه سبقه إياهم فى الوصول إليها ، ولكنه

---

(١) انظر لاميته فى ديوانه / ٢١٠ . وذو السلائل فيه تصحيف صوابه ما أثبتناه هنا كما هو وارد فى الأغانى ٣/ ٧٥ ، ومعجم البلدان لياقوت ٥/ ١٠٥ .

(٢) شرح أشعار الهذليين ١/ ٢٣٧ .

(٣) لسان العرب : مادة (قطر) — القطارى : الحية تأوى إلى قطر الجبل ، أو مأخوذ من القطار وهو سمها الذى يقطر من كثرته .

(٤) الأغانى ١٨/ ٢١٦ . وغلام خماسى : طوله خمسة أشبار (انظر القاموس المحيط مادة « خمس ») .

فى الوقت نفسه حريص على ألا يسىء إليهم ، أو أن يكون حديثه عن نفسه طعناً فيهم ، فنراه يعتمد على هذا « التحديد التعبيرى » فيذكر أنه سبقهم إليها لا لأنهم كسالى ، فهم جميعاً صعاليك نشطون ، ولكن لأنه أسرع منهم :

وقُلَّةٍ كسنان الرمح بارزة ضَحْيانة فى شهور الصيف مِحْراق
بادرتُ قُنتها صحْبى وما كَسِلوا حتى نَمَيْتُ إليها بعد إشراق[1]

وهى دقة فى التعبير يشبهها قوله فى القصيدة نفسها حين أراد أن يتحدث عن قوة نفسه وأنه حريص على رفاقه أكثر من حرصه على رفيقاته :

ولا أقول إذا ما خُلَّةٌ صَرَمتْ يا ويحَ نفسىَ من شوق وإشفاق
لكنما عِوَلى ، إنْ كنتُ ذا عِوَل على بصير بكسب الحمد سباق[2]

فهو لا يريد أن يسجل على نفسه ضعفاً سواء فى موقفه من رفيقته أو فى موقفه من رفيقه ، فحين أحس أنه قد ضعف فى مطلع البيت الثانى استدرك وحدد عبارته تحديداً دقيقاً أثبت به حرصه على رفيقه ، ونفى ما بدا من ضعف فى مطلع عبارته ، فالدقة هنا تأتى من هذه المقدرة البارعة على النفى والإثبات فى موضع واحد .

والمظهر السابع من مظاهر هذه الواقعية ظهور الخبرة العملية فى فنهم . وهو مظهر يجعلنا نشعر بأننا أمام إنسان يعيش فى الواقع العملى لا أمام شاعر يعيش فى الخيال والأوهام . وقد رأينا أبا خراش فى حديثه عن حمر الوحش يذكر تمنع الأتن الحوامل على الذكر ، وهى ظاهرة مقررة عند علماء الحيوان . وحين يصف الأعلم الظليم يذكر من بين أوصافه أنه «زمخَرِىّ السواعد»[3] أى أن عظامه جُوفٌ لا مخ فيها ، ويذكر شُراحُ شعره أن «النعام جُوف

(١) المفضليات /١٦ ، ١٧ ، ولسان العرب مادة (ضحا) ١٩/١١٤ ، ومادة (نعم) ١٦/٦٢ وفيها قلتها ، وقبل إشراق .
(٢) المفضليات /١١ ، ١٣ .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١/٦٢ ، وشرح المفضليات لابن الأنبارى / ٢٢٩ ، ولسان العرب مادة (حتت) ٢/٣٢٧ ومادة (زمخر) ٥/٤١٨ ، ومادة (برى) ١٨/٧٥ .

العظام لا مخ فيها[١] » ، ويقول الجاحظ فى حديثه عن النعام « ومن أعاجيبها أنها مع عِظَم عظامها وشدة عدوها لا مخ لها[٢] » ، والطريف أن الجاحظ يستشهد على هذا ببيت الأعلم الذى نحن بصدده . وهكذا نرى شعر الصعاليك مصدراً من مصادر دراسة حيوان الصحراء يعتمد عليه الدارسون فى تأييد آرائهم . وقد رأينا تأبط شرًّا حين يصف الحية يذكر أن خروجها يكون « بعيد غروب الشمس » ، وهو تحديد دقيق لوقت خروج الأفاعى من جحورها ، تؤيده الخبرة العملية ، وليس غريباً على تأبط شرا أن يذكر ذلك ، لأنه بحكم طبيعة حياته مضطر إلى ملاحظة هذه الظواهر ، وقد قيل له : « هذه الرجال غَلبتها ، فكيف لاتنهشك الحياتُ فى سراك ؟ فقال : إنى لا أسرى البرْدَين ، يعنى أول الليل لأنها تمورُ خارجة من جحرتها ، وآخر الليل تمور مقبلة إليها »[٣] وهكذا يكون هذا البيت صدى لتجربته العملية التى تصورها هذه العبارة .

ومن أدل الأمثلة على هذه الخبرة العملية التى تظهر فى شعر الصعاليك أنهم لا يكادون يذكرون الضباع إلا فى مجال الحديث عن الموت ، وقد رأينا ذلك الفزع الذى كان يسيطر على نفوس بعض الشعراء الصعاليك من أن تُلقَى أجسادهم بعد مقاتلهم إلى الضباع ، والذى ظهرت آثاره فى شعر الأعلم وتأبط شرًّا ، كما رأينا حديث تلك الوليمة التى يُعدها الشنفرى للضبع من جسده بعد مقتله .

ومن المقرر عند علماء الحيوان أن الضبع « مولعةٌ بنبش القبور لكثرة شهوتها للحوم بنى آدم[٤] » ، وهذه الحقيقة العلمية المقررة هى التى عرفها تأبط شرا الجاهلى ، وظهرت آثارها فى شعره ، حين وصف الضبع فى دقة رائعة بأنها « تفرى الدفائنا »[٥] . ومن الطريف أن الجاحظ عند حديثه عن الضباع وولعها بنبش القبور و « فرط طلبها للحوم الناس » يستشهد بأبيات

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٦٢ س ١١ ، ١٢ .
(٢) الحيوان ٤/٣٢٦ .
(٣) الأغانى ١٨/٢١٠ .
(٤) الدميرى : حياة الحيوان ٢/٦٧ .
(٥) الأغانى ١٨/٢١٣ .

الشنفرى التى يبشر فيها الضبع بجسده بعد مقتله ولكنه ينسبها لتأبط شراً[1] ، وهو اختلاف لا يضير قضيتنا شيئاً فكلا الشاعرين صعلوك .

ولعل أكثر الأمثلة على خبرة الشعراء الصعاليك العملية دوراناً فى شعرهم تلك الموازنات التى يعقدها العداءون منهم بينهم وبين مجموعة حيوان الصحراء المشهور بشدة العدو ، فإن اختيار هذه المجموعة دليل على خبرتهم العملية بها . وكذلك تلك الأمثال التى يضربها الهذليون بطائفة من حيوان الصحراء الشارد الممتنع عند حديثهم عن الموت ، فإن الإلحاح على ذكر أحوال هذا الحيوان وطباعه وخصاله دليل على خبرتهم العملية به .

ومهما يكن من أمر هذه الحقائق التى يذكرها الشعراء الصعاليك فليس مما يعنينا هنا مطابقتها أوعدم مطابقتها لما يقرره العلم الحديث الآن ، إذ ليس من الإنصاف أن نتخذ ما وصل إليه العلم التجريبى الحديث من حقائق علمية مقياساً لما يذكره هؤلاء الشعراء القدماء ، وإنما حسبنا أن ما يذكرونه كان صدى صادقاً لمشاهدتهم العملية فى حياتهم الواقعية ، أولما كان يدور فى مجتمعهم من معلومات .

٨

السرعة الفنية :

وإذ كانت حياة الشعراء الصعاليك قلقة مضطربة لا تكاد تعرف للاستقرار أو الطمأنينة طعماً ، فهم دائماً مشغولون بكفاحهم من أجل العيش ، ذلك الكفاح الدامى المرير الذى فرغوا له فراغاً تاماً ، والذى وهبوا له حياتهم ، وجعلوه مذهباً لهم يعيشون له ويموتون فى سبيله ، وإذ كان شعر الصعاليك صورة صادقة لحياتهم ، كانت النتيجة الفنية لهذا أن اتسم شعرهم بالسرعة الفنية ، فالعمل الفنى عند الشعراء الصعاليك أشبهُ الأشياء بشوط من أشواط عَدْوهم ، يندفعون فيه ولا يتوقفون حتى يصلوا إلى غايتهم . وليس من البعيد أن تكون هذه السرعة الفنية التى وسمتْ شعرهم صدى نفسياً لتلك

---

(١) الحيوان ٦/٤٥٠ .

السرعة التى اعتمدت عليها حياتهم ، منبعثاً من أعماق « اللاشعور » . ولست أدرى فقد يؤيد هذا ما نلاحظه من أن الصنعة الفنية فى شعر عروة أبطأ وأشد أناةً وإحكاماً منها فى شعر صعاليك السراة ، ومن المعروف أن عروة لم يكن من العدائين وإنما الصعاليك العداءون — كما رأينا من قبل — هم أولئك الذين كانوا ينزلون منطقة السراة بين مكة واليمن[1] .

وقد رأينا من مظاهر هذه السرعة الفنية انتشار المقطوعات والقصائد القصيرة فى شعرهم ، وتخلصهم من المقدمات الطللية ، ومن التصريع ، وهى مظاهر ترجع إلى الشكل العام أو البناء الخارجى للعمل الفنى .

وحين نمضى إلى داخل البناء الفنى لشعر الصعاليك نجد أن أقوى مظاهر هذه السرعة « خفوت الصنعة الفنية » فى شعرهم بحيث لا يكاد الناظر فيه يلمح أثراً من آثار التجويد الفنى المتمهل الواضح الأناة ، وإنما هو حديث سريع يتدفق من نفس الشاعر دون أن يحرص على أن يتمهل هنا أو هناك لينمقه أو يوشيه بتلك الألوان الفنية المختلفة التى يحرص عليها الشعراء المحترفون . والواقع أن حياة الشاعر الصعلوك لم تكن بالتى تتيح له من الفراغ والاطمئنان ما يجعله يتمهل فى عمله الفنى أو يتأنى فيه. وهل نستطيع مثلا أن نتصور أن السليك وقد مضى للغارة مع صعلوكين التقى بهما فى طريقه ، ثم مضى وحده ليستكشف لهما خبر نار لاحت لهم ، حتى إذا ما بلغها ووجد أن ليس عندها سوى عبيد وإماء يسهل التغلب عليهم ، رفع عقيرته متغنياً بهذين البيتين ليعلم صاحبيه أن الفرصة سانحة :

يا صاحبىَّ ألا لا حىَّ بالوادى إلا عبيدٌ وآمٌ بين أذواد
أتنظران قليلا رَيثَ غفلتهم أم تعْدوان فإن الريح للعادى[2]

هل نستطيع أن نتصور أن السليك فى هذا الجو يستطيع أن يفرغ

---

(١) الباب الأول : الفصل الثانى (التفسير الجغرافى) ص ٨٦ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء / ٢١٥ . والأغانى ١٨ / ١٣٤ . وانظر البيت الثانى فى لسان العرب : مادة (روح) .

لفنه مجوداً منمقاً موشياً ؟ أظن أن الشاعر لم يكن يبغى من وراء هذين البيتين سوى أن يسمعهما صاحباه فيفهما عنه ما يريد ، فالصنعة الفنية لم تكن هدفاً يحرص عليه ، وإنما كل حرصه على أن يبلغ صاحبيه هذه الرسالة ، أو بتعبير أدق هذه « البرقية » فى أسرع وقت حتى لا تفلت منهم الفرصة .

ومثل السليك كان أكثر الصعاليك ، وخاصة العدائين منهم ، لم تُتح لهم حياة الكفاح وما تلقيه على كواهلهم من تبعات جسام فراغاً لفنهم يجودونه وينمقونه ويخرجونه إخراجاً متأنياً متمهلا .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الشعر عند الصعاليك لم يكن « حرفة » تُقصد لذاتها ، ويفرغ صاحبها لتجويدها ، والوصول بها إلى المثل الأعلى الذى يستطيع معه أن يدخل حلبة المباراة الفنية ليقول لغيره من الشعراء : هأنذا ، وإنما كان الشعر عندهم وسيلة يسجلون بها مفاخرهم ، أو ينفسون بها عما تضيق به صدورهم من تلك « العقد النفسية » التى تملئ بها أعماق نفوسهم ، أو يدعون بها إلى مذهبهم فى الحياة لعلهم يجدون من يؤمن به وينضم إليهم ، أما أن يرضى عنهم المجتمع الفنى الذى يعيشون فيه فهذا أمر لم يكن فى حسابهم ، فهم يعرفون أنهم يعيشون فى مجتمعهم شذاذاً متمردين ليس بينهم وبينه إلا صلة الصراع ، وهم لهذا يدركون أن مجتمعهم لن يرضى عن فنهم كما لم يرض عنهم ، ولن يحرص عليه كما لم يحرص عليهم ، ويعرفون أن القبائل لا تحرص إلا على شعرائها ، ولا تشغل إلا بهم ، ولا تقيم وزناً إلا لهم ، ولا تخص بالتقدير والإعجاب إلا شعرهم . وهكذا انصرف الشعراء الصعاليك عن احتراف الشعر ، ولو أنهم فكروا فى احترافه لاتخذوا منه وسيلة يتكسبون بها كما يتكسب بها غيرهم من الشعراء ، ولضمنوا بهذا لأنفسهم حياة هادئة مستقرة مطمئنة كالتى كان يحياها غيرهم من الشعراء المحترفين .

ولعل « التشبيه » أقوى الألوان الفنية التى اعتمد عليها الشعراء الصعاليك فى شعرهم ، وهو لون يتفق تماماً مع هذه السرعة الفنية التى لاحظناها ، إذ أن الصنعة الفنية فى التشبيه صنعة سريعة لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان فى معنى ، وهو — من هذه الناحية — غير الاستعارة مثلا التى تعتمد على لون

من الصنعة الفنية العميقة المتأنية . وفى صنيع القدماء من علماء البلاغة ما يشعر بهذا ، فقد جعلوا التشبيه المرحلة الأولى التى تبنى عليها الاستعارة . ووجه بنائها على التشبيه — كما يقولون — أن استعارة اللفظ إنما تكون بعد المبالغة فى التشبيه ، وإدخال المشبه فى جنس المشبه به ادعاء. ومن هنا دار بينهم كلام طويل حول جعله بابا مستقلا من أبواب البيان مع أنه مقدمة لها تتوقّف عليه ، وهل توقف بعض الأبواب على بعض يوجب كون المتوقف عليه مقدمة للفن أولا يوجب[1] . ومعنى هذا بتعبير أيسر أن العملية الفنية فى التشبيه عملية بسيطة من درجة واحدة ، ولكنها فى الاستعارة عملية مركبة من درجتين .

وعلى كل حال ، وبدون الوقوف عند هذه التعليلات العقلية ، فالأمر الذى لاشك فيه أن الصنعة الفنية فى التشبيه صنعة سريعة لا تحتاج إلى أكثر من وضع الأمرين المراد عقد الموازنة التشبيهية بينهما فى معرض واحد حتى يتضح وجه الشبه بينهما .

وحين ننظر فى شعر الصعاليك لنتبين كيف استخدموا هذا اللون الفنى فى صناعة نماذجهم فإن أول ما نقف عنده تلك العناصر التى استخدموها فى تأليف هذا اللون ، أو بعبارة أخرى نستأذن أصحاب الرسم فى استعارتها منهم « صندوق الأصباغ عند الشعراء الصعاليك » .

وصندوق الأصباغ عند الشعراء الصعاليك صندوق متعدد العناصر . ولكنها فى مجموعها عناصر قاتمة قليلة الإشراق والتألق ، مستمدة من تلك البيئة البدوية القاحلة التى يعيشون فيها ، ومتأثرة بتلك الحياة الخشنة القاسية التى يحيونها ، ومتسمة بتلك الواقعية التى تسيطر على تفكيرهم ومزاجهم .

والحق أن هذه العناصر أكثر من أن تُحصى ، لأنها — من ناحية — مستمدة من واقع الحياة بكل ما فيه من مظاهر متعددة ، ولأنها — من ناحية أخرى — منتشرة فى شعرهم انتشاراً واسعاً . ولكنا مع ذلك سنحاول أن نردها إلى

---

(١) انظر شروح التلخيص عند قول صاحب التلخيص فى مقدمة علم البيان « ثم منه ما يبنى على التشبيه فتعين التعرض له » ٣ / ٢٨٩ وما بعدها (الطبعة الثانية بمطبعة السعادة بمصر سنة ١٣٤٣هـ).

ثلاثة منابع أساسية : عالم الحيوان أولا ، والحياة الإنسانية ثانياً ، ثم البيئة الطبيعية ثالثاً ، وهو ترتيب قائم على أساس « الكم » ، كما يقول المناطقة .

أما المنبع الأول فلعله أغزر المنابع التى اعتمد عليها الشعراء الصعاليك فى تشبيهاتهم ، فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيرها وحشراتها استغلالا واسعاً . ومرد ذلك من غير شك إلى حياتهم القريبة منها نتيجة لتشردهم فى مواطنها الأصلية وبيئاتها الأولى . وقد رأينا فى الفصل السابق أنهم تعرضوا بالذكر لسبعة وعشرين نوعاً منها ، وطبيعى أننا لم ندخل فى ذلك الإحصاء تلك الأنواع الأليفة التى تعرضوا لها بالذكر كالإبل والخيل والغنم والبقر ، لأننا كنا بصدد الحديث عن تشردهم .

وقد رأينا فى الفصل السابق كيف استغل الشعراء الصعاليك الطير وحيوان الصحراء المشهور بالعدو فى حديثهم عن شدة عدوهم . وحين ننظر مرة أخرى فى هذه الظاهرة الموضوعية فى شعر الصعاليك من الزاوية الفنية التى ندرسها الآن نجد أن التشبيه هو أكثر الأساليب شيوعاً فى هذا الحديث .

أما ضوارى الصحراء ، وجوارح طيرها ، وأفاعيها ، فأكثر ما يستغلها الشعراء الصعاليك فى تشبيه أنفسهم أو رفاقهم أو أعدائهم بها .

فالشنفرى سَمْعٌ أزل لا يبالى بشىء مهما يكن صعباً :

أنا السَّمْعُ الأَزَلُّ فلا أبالى ولو صَعُبتْ شناخيبُ العِقَابِ[1]

وبنو سلامان أعداؤه الألداء يعرفون بشائر عرامته منذ صغره يوم أن كان يمشى بينهم كالأسد الوَرْد :

هُمُ عرفونى ناشئاً ذا مَخِيلَةٍ أمشّى خلالَ الدار كالأَسد الورد[2]

ويصف تربصه فوق المرقبة العالية المنيعة ، وكيف بات على حد ذراعيه « كما يَتطوى الأرقش المتقصّف »[3] ، أو « الأرقمُ المتعطّف » فى رواية

---

(١) ديوانه المطبوع / ٣٣ – والسمع فيما يرى العرب ولد الذئب من الضبع .

(٢) المصدر السابق / ٣٤ .

(٣) الأغانى ٢١ / ١٤٠ .

أخرى[١] . ويشبه قيس بن الحدادية قومه — فى بعض شعره القبلى — بالضراغم ؛ فيقول معيراً أعداءهم بالهزيمة :

غداةَ توليتُم وأدبر جَمْعكم وأبْنَا بأسراكم كأنا ضراغم[٢]

ويشبه صخر الغى وروده ماء مخوفاً على حذر بمشى النمر حين يستقبل ريحاً باردة نَديةً :

وماء وردتُ على زَوْرَة كمشى السَّبَنْتَى يَرَاحُ الشفيفا[٣]

ورفاق الشنفرى « سراحين فتيان[٤] » ، وصاحب أبى خراش « كالسِّرحان سُرْحوب[٥] » وعدوّ أبى خراش يسقط صريعاً كما يسقط نَسرٌ أكل لحماً مسموماً :

به نَدَعُ الكمىُّ على يديه يَخِرُّ تخاله نَسرًا قشيبا[٦]

وهى صورة قوية تستمد قوتها من عنصر « الحركة » الذى نتمثله فى سقوط النسر صريعاً، ذلك السقوط العنيف المفاجئ الذى يمثل لنا سقوط العدو تمثيلا قويًّا بعد أن عبر عنه الشاعر بتلك اللفظة الموحية المعبرة « يخر » .

ولكن تأبط شرًّا يخرج على هذه القاعدة ، فيشبه حصان الشنفرى فى رثائه له بالعُقاب التى تنقض بين ذروتين شامختين :

وأشقرُ غَيْداقُ الجِرَاء كأنه عُقابٌ تدلَّى بين نِيقَين كاسرُ[٧]

ويستغل الشعراء الصعاليك النحل فى صورتين : صورة تعتمد على الصوت ، وصورة تعتمد على الهيئة . أما الأولى فهى صورة القوس حين تنطلق منها سهامها

---

(١) ديوانه المطبوع /٣٧ .

(٢) الأغانى ١٣/٤ (بولاق) .

(٣) شرح أشعار الهذليين ١/٤٧ ، وشرح المفضليات لابن الأنبارى /٨٧٢ ، ولسان العرب مادة (روح) ٣/٢٨٢ ، ومادة (زور) ٥/٤٢٣ ، وورد الشطر الثانى فقط فى مادة (شفف) ١١/٨٣ .

(٤) ديوانه فى الطرائف الأدبية /٣٢ ، والأغانى ١٨/٢١٦ .

(٥) ديوان الهذليين ، القسم الثانى /١٦١ .

(٦) المصدر السابق /١٣٥ — القشيب هنا : المسموم .

(٧) ديوان الشنفرى فى الطرائف الأدبية /٢٨ ، وحماسة الخالديين (مخطوطة) ورقة رقم ٤١٧ .

فتحدث حفيفاً مبهماً غير واضح هو فى سمع بعض الشعراء الصعاليك كصوت النحل ، وأما الأخرى فهى صورة الجماعات الكثيرة المتزاحمة سواء أكانوا أعداء يطاردونهم ، أم وفود المعوزين المحتاجين على أبواب الكرماء .

فحفيف النبل فى سمع الشنفرى حين ينطلق من قوسه كصوت النحل العائد إلى غاره وقد أخطأه فهو يُحوِّم حوله :

كأن حفيف النَّبل من فوق عَجْسِها عَوازبُ نحل أخطأ الغارَ مُطّنِفُ[١]

وأعداء تأبط شرًّا من خلفه وهم يطاردونه كالنحل الكثير الذى يتجمع فى خليته :

ولم أنتظرْ أنْ يَدهمُونى كأنَّهمْ ورائى نَحلٌ فى الخلية واكنا[٢]

وطالبو الحاجات الذين يغشون باب بعض الكرماء الذين يمدحهم أبوخراش يشبهون النحل الذى يهوى إلى غاره :

ترى طالبى الحاجات يَغْشَوْن بابه سراعاً كما تَهْوِى إلى أُدَمَى النحل[٣]

وكما استغل الشنفرى النحل فى تصوير حفيف سهامه استغل القطاة فى تصوير أفواقها ، ففُوقُ سهمه مدوّر كعرقوب القطاة :

عليه نُسَارِىٌّ على خُوط نبعة وفُوقٍ كعرقوب القطاة مُدَحْرج[٤]

وإذا كان المطاردون عند تأبط شرًّا كالنحل فإن العدائين عند أبى خراش كأرجال الجراد الذى يقصد إلى الأماكن الغليظة المرتفعة :

وعادِيَةٍ تُلْقِى الثيابَ وَزَعتُها كرِجْل الجراد ينتحى شَرَفَ الحَزْمِ[٥]

ويستغل الشعراء الصعاليك من الغربان جانبين متناقضين : سوادها الحالك ، وصفاء عيونها الشديد . فقطعان السوام عند صخر الغى كجماعات الأغربة فى سوادها :

---

(١) الأغانى ٢١/١٤١ .
(٢) الأغانى ١٨/٢١٣ .
(٣) ديوان الهذليين ٢/١٦٦ – أدمى : موضع .
(٤) ديوانه المطبوع /٣٤ . والمصور : لوحة ٥٢ . والأغانى ٢١/١٤١ .
(٥) ديوان الهذليين ٢/١٣٢ .

فأرسلوهنَّ يَهْتَلِكْنَ بهم شَطرَ سَوَام كأنها العَجَدُ[١]

أما عيون الماء فى ديار أبى الطمحان التى يحن إليها وهو خليع مجاور فى مكة فهى فى صفائها كعين الغراب :

إذا شاء راعيها استقى من وَقيعة كعين الغراب صَفوُها لمْ يُكَدَّرِ[٢]

ويستغل الشعراء الصعاليك السمانى استغلالا طريفاً ، فهم يشبهون بأشلائها نعالهم الممزقة ، وهى طرافة تأتى من تلك المفارقة الغريبة بين طرفى التشبيه :

ونعل كأشلاء السُّمانَى تركتُها على جنب مَوْر كالنحيزة أغبرا[٣]

ونَعل كأشلاء السمانى نَبذتها خِلافَ نَدى منْ آخر الليل أورِهْم[٤]

ويستغل الشعراء الصعاليك الإبل فى تشبيهاتهم على صورة واسعة ، ولكنها لا تصل إلى الدرجة التى نراها فى استغلالهم لحيوان الصحراء السريع أو ضواريها . ومرد ذلك — فيما يبدو — إلى قلة اتصالهم بتلك الفصيلة من الحيوان التى هى أول سمات « الرأسمالية » العربية . وقد يؤيد هذا ما نلاحظه من أن أكثر الأوضاع التى يتخيرونها للإبل فى تشبيهاتهم تعد من الناحية النفسية أصداء لذلك الحقد الذى كان يملأ نفوسهم عليها ، فالصعلوك الحامل المذموم عند عروة :

يُعينُ نساءَ الحى ما يَسْتَعِنَّه فيمسى طليحاً كالبعير المُحَسَّر[٥]

والجبل بعد أن غسله المطر وصقله عند صخر الغى كالبعير الأجرب الذى طُلِىَ ونتف :

فذاكَ السِّطاعُ خِلافَ النَّجَا ء تحسبه ذا طلاءٍ نَتِيفا[٦]

وحين يسخر أبو خراش من امرأته التى لا تستطيع صبراً على الجوع يذكر

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١ / ١٣ — والحديث فى البيت عن الفرسان والخيل. الاهتلاك : رمى النفس فى تهلكة . والعجد : الغربان .

(٢) الأغانى ١١ / ١٣٤ (بولاق) . والحيوان للجاحظ ٣ / ٤٢١ — الوقيعة : المكان الصلب يمسك الماء . وفى الأمثال « أصفى عيناً من الغراب » (المصدر الأخير / ٤٢١) .

(٣) الشنفرى فى ديوانه المطبوع / ٣٥ . وانظر : ص ٢٢٦ من هذا البحث .

(٤) أبو خراش فى ديوان الهذليين ٢ / ١٣١ . وانظر : ص ٢٢٦ من هذا البحث .

(٥) ديوانه / ٧٧ .

(٦) شرح أشعار الهذليين ١ / ٤٤ — السطاع : جبل . خلاف النجاء أى بعد المطر .

أن جوفها كجوف البعير :

إذا هى حنتْ للهوى حنَّ جوفها كجوف البعير، قلبُها غير ذى عزْمِ[١]

والقبر عنده فى احديدابه ومنظره العام كالبعير :

إذا راحوا سواى وأسلمونى لخشناء الحجـارة كالبعير[٢]

ومع ذلك فلا يخلو الأمر من بعض الصور الطريفة التى أحسن الشعراء الصعاليك اختيار أوضاعها وألوانها، فحين يصف أبو خراش عَدوَه هو ورفاقه فى ليلة ممطرة من ليالى جمادى الباردة ، يشبه الغثاء الكثيف الملتف تحت أقدامهم بأوساط الإبل الدهم التى قُرن بعضها ببعض :

إذا ابتلت الأقدامُ والتف تحتها غُثاءٌ كأجواز المقرَّنة الدُّهم[٣]

وصوت القوس عند عمرو ذى الكلب كحنين الناقة المسنة المتخلفة عن الإبل الفتية لأنها لا تستطيع مسايرتها :

تعجُّ فى الكف إذا الرامى اعتزمْ تَرَنمَ الشارف فى أُخرى النَّعم[٤]

أما الخيلُ فهى قليلة الدوران فى تشبيهات الشعراء الصعاليك لدرجة كبيرة . ويبدو أن السبب فى هذا قلة اعتمادهم عليها فى حياتهم . ولكن الصور التى وردت — على قلتها — مشرقة زاهية . ولعل أطرف هذه الصور على الإطلاق صورتان : صورة الفجر عند تأبط شرا حين لاح ضوؤه كأنه تلك الخطوط البيضُ فى جواد أدهم :

وقد لاحَ ضوءُ الفجر عَرْضاً كأنه بلمْحتـــه أقرابُ أبلقَ أدهمِ[٥]

وصورة البرق الذى يلمع بين السحاب الأسود عند عروة كأنه فرس بلقاء حديثة النتاج تُنحى برجليها ذكور الخيل عن ولدها فيبدو بياض بطنها :

إذا قلتُ استهل على قُدَيْدٍ يَحورُ ربَابه حَوْرَ الكسيرِ

---

(١) ديوان الهذليين القسم الثانى /١٢٦ .
(٢) المصدر السابق /١٣٦ .
(٣) المصدر نفسه /١٣٠ .
(٤) شرح أشعار الهذليين ١ /٢٤٠ .
(٥) الأغانى ١٨ /٢١٥ .

تَكشَّفَ عائذ بلقـــاء تَنْفى ذكورَ الخيل عن ولد ، شَغُور[١]

ويستغل تأبط شرًّا جبنَ الغنم وخوفها فى رثائه للشنفرى ، فيشبه أعداءه وهو يجيل فيهم سلاح الموت بالغنم المذعورة :

تجيلُ سلاحَ الموت فيهمْ كأنّهم لشوكتك الحُدَّى ضَئينٌ نوافرُ[٢]

أما الشنفرى فيستغل أولاد البقر فى رسم صورة غريبة ، فهو يشبه سيوف رفاقه الصعاليك مُشرعة فى أيديهم وهى تنهل من دماء أعدائهم وتعل بأولاد البقر الصغار إذا رأت أمهاتها فجعلت تحرّك أذنابها :

تراها كأذناب الحسيل صوادرًا وقد نَهِلتْ من الدماء وعَلَّتِ[٣]

وهى صورة تستمد غرابتها من هذه المفارقة بين طرفى التشبيه : أولاد البقر الصغيرة المسالمة ، وسيوف الصعاليك المخضبة بالدماء .

أما المنبع الثانى لأصباغ لون التشبيه عند الشعراء الصعاليك ، وهو الحياة الإنسانية ، فمن الممكن أن نرده إلى أربعة مظاهر من مظاهر هذه الحياة : الحياة الاجتماعية ، والحياة الاقتصادية ، والحياة النفسية ، والحياة الجسدية .

وقد استخدم الشعراء الصعاليك عناصر هذا المنبع الإنسانى استخداماً طريفاً ، ولعل أطرف ما فيه أنه يصور كيف كان تأثر هؤلاء الصعاليك بالحياة التى كانت تدور حولهم أو التى كانوا يدورون فيها .

فحين يرى صخر الغى السحاب الثقيل وهو مقبل فى بطء لا تتراءى أمامه إلا صورة الأسير الذى يُساق فى قيوده فهو بطىء الخطو متثاقله :

وأقبلَ مَرًّا إلى مَجْدَل سياقَ المقيد يمشى رَسِيفا[٤]

وهى صورة من الطبيعى أن تتراءى لهذا الصعلوك الهذلى الذى كان

---

(١) ديوانه/٤٢ — العائذ : الحديثة النتاج . وشغور صفة لعائذ ، وهى التى ترفع رجليها .

(٢) ديوان الشنفرى المطبوع /٢٨ . وشرح المفضليات /١٩٩ . مع اختلاف فى ألفاظ الشطر الأول — الحدى : الحادة ، مؤنث أفعل التفضيل .

(٣) المفضليات /٢٠٥ .

(٤) شرح أشعار الهذليين ١/٤٣ .

يعيش قريباً من مكة حيث سوق الرقيق يُساق إليها الأسرى الذين لا يفتديهم أهلهم حيث يباعون .

وحين يُفرغ هذا السحاب مطره بعد ما تكاثفت أواخره ، ويهدأ ذلك الدوىّ الذى كانت تثيره رعوده ، يرى الشاعر أن أقرب صورة لهذا المنظر صورة جماعة من النصارى مجتمعين فى عيد من أعيادهم يَسقى بعضهم بعضاً ، وهم من مرحهم ولهوهم فى ضجة وصخب ، ولكنهم ينظرون فإذا أمامهم رجل من غير دينهم ، فإذا ضجتهم تهدأ، وصخبهم ينقطع ، حتى يتبينوا أمر هذا الغريب:

كأن تَوَاليَـهُ بالملا نَصَارَى يُساقَوْنَ لاقوا حنيفا[1]

وهى صورة ترسم فى براعة ممتازة جانباً دقيقاً من الحياة الدينية فى العصر الجاهلى . ومن الطبيعى أن يعرف صخر الغى هذا الجانب معرفة دقيقة ، فقد كانت هذيل تنزل فى تلك المنطقة التى تقع فيها مكة المركز الدينى الأول فى جزيرة العرب ، والتى تقام فيها أشهر الأسواق التى كان القسس والرهبان يردونها فيعظون ويبشرون ، ويذكرون البعث والحساب والجنة والنار .

ومن هنا أيضاً نستطيع أن نكشف الستار عن تشبيه الأعلم الهذلى لجلود جراء الضباع السود بثياب الرهبان :

سُودٍ سحاليلٍ كأن جلودهن ثيابُ راهبْ[2]

ولكنا مع ذلك نحس شيئاً من السخرية الماكرة من هذه التقاليد الكهنوتية فى عقد الصلة بين جراء الضباع وبين الرهبان، وهى سخرية ليست غريبة على هؤلاء الصعاليك المتمردين على كثير من تقاليد مجتمعهم .

وحين يلمع البرق فإن الصورة التى تتراءى لصخر الغى هى صورة ذلك البشير الذى أقبل بعد غزوة ناجحة وهو يحرك ترسه فى كفة ليعلم أصحابه أنه قد عاد غانماً :

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٤٥ . وديوان الهذليين القسم الثانى /٧١ – وقد اختلف المفسرون فى معنى هذا البيت اختلافا عريضا ، ولكنى أظن أن هذه الصورة التى رسمتها البيت هنا هى أقرب الصور إلى معناه .

(٢) شرح أشعار الهذليين ١/٥٧ .

أرقتُ له مثلَ لمع البشير يُقلِّب بالكف فَرْضاً خفيفا[١]

وهي صورة — كما ترى — تستمد أصباغها من ذلك اللون المشرق من حياة المغامرة التي يحياها هؤلاء الصعاليك ، ومن هنا جاءت طرافتها .

وحين يرسم أبو الطمحان صورة لشيخوخته ، يستخدم لونين من ألوان الحياة الاجتماعية التي عاشها وتركت رواسبها في تفكيره ، فالدهر قد حناه حتى صار كالصياد الماكر الذي يحني قامته ليخفي شخصه عن صيد يدنو منه ، وهو قد أصبح قريب الخطو متثاقلا كالأسير المقيد :

حَنَتْنِي حانياتُ الدهرحتى كأنِّي خاتلٌ يدنو لصَيْدِ

قريبُ الخطو يحسب من رآني ولستُ مقيدًا أني بقيد[٢]

وهذان اللونان اللذان استخدمهما أبو الطمحان عاش في جوهما زمناً طويلا ، فليس من شك في أن حياته صعلوكاً اتصلت بالصيد اتصالا قريباً ، وليس من شك أيضاً في أن حياته مستجيراً في مكة بعد خلعه جعلته قريباً من تلك الأسواق التي تستقبل الأسرى لتنقلهم من قيود الأسر إلى قيود العبودية .

ويستخدم الشعراء الصعاليك ألوان المقامرة كثيراً في رسم صورهم التشبيهية . فالظبي المفزَّع عند أبي خراش ينطلق مسرعاً كما ينطلق القِدْحُ المعلَّم يرسله الضارب بالقداح :

يَطيحُ إذا الشَّعْراء صاتت بجنبه كما طاح قِدْحُ المستفيض الموَّثم[٣]

وصاحبه في المرقبة يظل مترِبصاً فوقها كأنه قدحٌ كثير الفوز قد جعل صاحبه فيه علامة لشدة اعتزازه به وحرصه عليه :

يَظل في رأسها كأنه زُلَمٌ من القداح به ضَرْسٌ وتعقيبُ[٤]

والصعلوك العامل الذي يمدحه عروة يظل مصدر تهديد لأعدائه مُطلا

---

(١) ديوان الهذليين القسم الثاني /٦٩ ، وشرح أشعار الهذليين ١/٤٣ وقد آثرت معنى البيت كما ورد في المصدر الأول — والفرض هنا الترس .

(٢) الأغاني ١١/١٣٠ (بولاق) ، والسجستاني : كتاب المعمرين /٦٣ .

(٣) ديوان الهذليين القسم الثاني /١٤٦ .

(٤) المصدر السابق /١٦١ .

عليهم وهم يزجرونه كما يزجر المقامرون بعض قداحهم الخاسرة إذا ضربوا بها :

مُطلا على أعـدائه يزجرونه بساحتهم زجر المنيح المشهَّر[١]

ومن أطرف الصور التى نراها عند الشعراء الصعاليك تلك الصور التى استخدموا فى رسمها ألواناً من الحياة الاقتصادية . ووجه الطرافة فى هذه الصور هو أنها مرسومة بريشة أولئك الصعاليك الفقراء الذين ارتبطت حياتهم بهذه الحياة ارتباطاً وثيقاً .

ولعل أطرف هذه الصور على الإطلاق ثلاث صور يرسمها صخر الغى ، يشبه فى إحداها أواخر السحب المتراكمة الثقيلة التى يتوالى بعضها فى إثر بعض بسفائن أعجمى رَستْ إلى بعض السواحل فأوقرتْ من صادراته :

كأن تَوَاليَـه بالمتـلا سفائنُ أعجمَ ما يَحْنَ ريفا[٢]

ويتصور فى الثانية هذه السحب أيضاً وقد حملت من الماء ما أثقلها كأنها مقبلة من تجارة وقد حملت بضائع كثيرة اشتريت بغير حساب :

فَأقبل منه طوالُ الذرى كأَن عليهن بيعاً جزيفاً[٣]

ويدعو فى الثالثة أصحابه إلى أن يثبتوا فى القتال ، ويمشوا إلى أعدائهم كما تمشى جمال الحيرة المثقلة بالبضائع التى تحملها من تلك المنطقة التجارية الغنية :

يا قوم ليست فيهمُ غَفِيرَهْ فامشوا كما تمشى جمالُ الحِيرَه[٤]

ويستغل الشعراء الصعاليك أيضاً بعض مظاهر الحياة النفسية فى تشبيهاتهم ، على نحو ما رأينا عند الشنفرى الذى يشبه صوت قوسه بصوت الشجىّ الذى أثقلته همومه وأحزانه :

---

(١) ديوانه /٧٨ – المنيح هنا هو القدح الذى لا نصيب له .

(٢) شرح أشعار الهذليين ١/٤٣ ، وديوان الهذليين القسم الثانى /٦٩ – ما يحن أى خالطن .

(٣) المصدران السابقان : المواضع نفسها .

(٤) شرح أشعار الهذليين ١/٣٣ .

وصفراءُ منْ نَبعٍ أبيٍّ ظهيرةٍ تُرن كإرنان الشجى وتهتفُ[1]

وهى صورة نفسية معبرة برغم إيجازها وتركيز ألوانها .

ولعل أطرف هذه الصور النفسية فى شعر الصعاليك تلك الصورة التى يرسمها عروة لموقف صعاليكه منه بعد أن تعهدهم حتى « أخصبوا وتمولوا» فإذاهم يلتوون عليه و يتنكرون له. وهو يستخدم فى رسم هذه الصورة لوناً من ألوان الحياة النفسية التى تعرفها الحياة الإنسانية فى مختلف عصورها : تلك الأم التى تعهدت وليدها الصغير متحملة فى سبيله كل تعب وجهد ، حتى إذا تم شبابه ، وراحت تنتظر خيره ، وترتجى نفعه ، تزوج فغلبت الزوجة الأم على ابنها ، وأخذته منها تاركاً أمه العجوز مكبة على حد مرفقيها تشكو وتولول مما نزل بها ، وهى حائرة ماذا تفعل ، ولكنها لا تملك فى النهاية إلا أن ترجع صابرة متجملة . يقول عروة مخاطباً صعاليكه :

فإنى وإياكم كذى الأُم أرْهنتْ له ماءَ عينيها تفدِّى وتَحْمِل
فلما ترَجتْ نفعــه وشبابه أتتْ دونها أخرى جديدٌ تَكَحَّلُ
فباتتْ لحد المرفقين كليهما تُوَحوحُ ممــا نابها وتوَلولُ
تَخَيرُ من أمرين ليسا بغبطة هو الثكلُ ، إلا أنها قد تَجَمَّل[2]

والصورة هنا صورة نفسية متكاملة الخطوط والألوان ، دقيقة التاوين والتظليل إلى حد كبير ، ألح الشاعر فيها على المشبه به فجاءت تشبيها تمثيليًّا رائعاً — على حد الاصطلاح البلاغى . وقد يكون طبيعيًّا أن تتراءى هذه الصورة من الحياة الإنسانية لعروة ، وهو الإنسان الذى وهب حياته للعمل من أجل تلك العناصر الضعيفة فى مجتمعه ، وجعل من نفسه أباً للصعاليك .

ويستخدم الشعراء الصعاليك بعض المظاهر الجسدية فى رسم صورهم التشبيهية . فالمأزق الحرج الذى تُسد أمام المرء جميعُ منافذه حتى لا يعرف له مخرجاً منه يشبهه تأبط شرًّا بسد المنخرين . يقول فى رثاء الشنفرى :

---

(١) ديوانه المطبوع / ٣٨ .
(٢) ديوانه /١١٧ ، ١١٨ .

وأمر كسدِّ المنخرين اعتليته فنفَّستَ منه والمنايا حواضرُ[١]

وهى صورة — على بساطتها — قوية تستمد قوتها من معرفة كل إنسان بها معرفة عملية، وتسليمه بها تسليما تجريبيًّا لاعجال للتفكير النظرى فيه ، وهل يختلف اثنان فى أن أشد ما يقع فيه إنسان أن تكتم أنفاسه حتى يشعر كأن صدره يوشك أن يتمزق ؟

ويشبه أبو خراش اهتزاز ثوبه البالى فى أثناء عدوه بانتفاضة الحمى :

فَعدَّيتُ شيئاً والدريسُ كأنما يُزَعزعه وِرْدٌ من المُوم مُرْدِمُ[٢]

وهى صورة تستمد قوتها من تلك الدقة فى اختيار المشبه به ، ومن ذلك القرب بينه وبين المشبه ، وهل هناك أقرب إلى اهتزاز الثوب وقد أخذت بصاحبه حمى العدو من انتفاضته وقد أخذت بصاحبه حمى المرض ؟

ولا يجد الشنفرى ما يشبه به رهبة الماء المخوف الذى يفتخر بوروده فى مغامراته الرهيبة مثل داء البطن الذى يخافه كل الخوف ، ويخشاه كل الخشية . يقول مخاطباً صاحبته :

وإنك لو تدرين أنْ رُبَّ مَشْرَب مَخُوف كداء البطن أو هو أخْوَفُ
وردتُ بمأثور بمانٍ وضَالة تخيَّرتها مما أريشُ وأرْصُف[٣]

وهى صورة نستطيع أن نشعر بما فيها من قوة وصدق فى الإحساس إذا تذكرنا أن حياة الصعاليك كانت تعتمد أكثر ما تعتمد على سلامة الجسد وقوته وأنهم كانوا يفخرون بأنهم ضامرو البطون مهازيل قد نشرت أضلاعهم ، والتصقت أمعاؤهم ، لإيثارهم غيرهم على أنفسهم بالزاد ، ومن هنا كان أخوف ما يخافه أحدهم أى يصاب بمرض يضعفه ، ويقعد به عن تحقيق رسالته فى الحياة ، وبخاصة أمراض البطن التى يصاب بها المتخمون النهمون ، والتى تعد بالنسبة لهم اتهاماً صارخاً بالتنكر لهذه الرسالة وخيانتها .

---

(١) ديوان الشنفرى فى الطرائف الأدبية / ٢٨ .
(٢) ديوان الهذليين القسم الثانى / ١٤٤ .
(٣) ديوانه المطبوع / ٣٨ .

أما المنبع الثالث لألوان التشبيه عند الشعراء الصعاليك ، وهو البيئة الطبيعية ، فلعله أقل المنابع الثلاثة تدفقاً فى شعر الصعاليك . ولست أرى سبباً لهذا سوى شغل الصعاليك بكفاحهم فى الحياة من أجل العيش عن التأمل فى الطبيعة ، واستغلال مظاهرها فى فنهم . وسنرى أن أصباغ هذا المنبع أقل طرافة من أصباغ المنبعين السابقين ، وأن الصور الطريفة فيه أقل منها فيهما .

فظبات السهام عند عمرو ذى الكلب كشوك شجر السَّيال[1] ، والربئ الذى يبعثه عروة ليرقب لهم الطريق يقوم فوق المربأة كأنه أصل شجرة لا يبرح موضعه :

إذا ما هبطنا مَنهلا فى مَخوفة ... بعثنا ربيئاً فى المرابى كالجذل[2]

وعيون رفاق تأبط شرًّا ، أولئك الرفاق الأبطال الشعث ، كأنها نارُ الغضا التى تتأجج بما يُلقى عليها من أعشاب الجبال الجافة :

مساعرةٌ شُعثٌ كأَن عيونهم ... حريقُ الغضَا تُلقَى عليها الشقائق[3]

ويتحدث تأبط شرًّا عن رجل كثير شعر الرأس متلبده لعدم عنايته به ، فيشبهه بحقف الرمل الذى كثر صعود الناس عليه حتى أصبح صلباً متماسكاً :

فذاكَ هَمى وغَزْوى أستغيثُ به ... إذا استغثتُ بضافى الرأس نَعَّاق

كالحقْف حَدَّأه النامون قلتُ له ... ذو ثَلَّتين وذو بَهم وأرباق[4]

وحين يصف عروة الأسد يشبه زئيره بصوت الرعد ، ولكنه يشعر أنه تشبيه عادىّ مألوف ليست فيه براعة ممتازة ، فيحتال بعض الاحتيال ليضفىَ

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٥ بيت رقم ٢٠ وانظر / ١٩٩ من هذا البحث .

(٢) ديوانه / ١١١ .

(٣) الأغانى ١٨/٢١٤ .

(٤) المفضليات / ١٥ — النعاق : الذى يصيح فى إثر الطرائد . والحقف : المجتمع من الرمل. النامون : الذين يرتفعون إليه ويدوسونه . وحداه النامون أى داسوه وصلبوه بدوسهم إياه وصعودهم عليه . الثلة : القطعة من الغنم . والبهم : أولاد الشاء . والأرباق : جمع ربق وهو حبل يجعل منه مثل الحلق تشد فيه البهم. ويقال فى شرح البيتين أيضاً إنه يصف بهما فرسه . وعلى كلا المعنيين فالفكرة التى نقررها هنا واحدة .

عليه شيئاً من الغرابة والبراعة فيقلبه ، فإذا صوت الرعد كأنه زئير الأسد :

كأنَّ خَوَاتَ الرعد رزّ زئيره من اللاءِ يَسكنَّ الغَرِيفَ بعثَّرا[1]

ولعل أطرف الصورِ التى رسمها الشعراء الصعاليك مستخدمين أصباغ هذا المنبع تلك الصورة التى رسمها الشنفرى لصاحبته فى قصيدته التائية المشهورة ، وهى صورة حشدَ لها الشنفرى مجموعة من الألوان المتناسقة الزاهية ، وأجاد مزجها وعرضها إجادة رائعة ، فصاحبته طيبة الرائحة تملأ البيت عطراً ، كأن البيت أغلق على رَيحانة مطاولة ، سرَت إليها نسماتٌ باردة فى وقت العشاء ، فجاءت بأريجها المعطر ، وهذه الريحانة نبتت فى ربوة فهى لهذا قوية الرائحة ، ثم هى ريحانة ناضجة قد خرج نَوْرُها ، وانتشر عطرها فى كل جانب ، ثم هى فوق ذلك كله فى بقعة خصْبة كل ما حولها خصب غير مجدب :

فبتنا كأنَّ البيت حُجِّر فَوقنا بريحانة ريحَتْ عشاء وطُلَّتِ

بريحانة من بطن حَلْيةَ نَوَّرتْ لها أرجٌ ، ماحولها غير مُسْنِتِ[2]

على هذا النحو استغل الشعراء الصعاليك هذه المنابع الثلاثة فى تأليف أصباغهم التى استخدموها فى رسم لوحاتهم التشبيهية .

٩

آثار من الصنعة المتأنية :

إذا كان لون التشبيه هو أقوى الألوان التى اعتمد عليها الشعراء الصعاليك فى صنعتهم الفنية ، وإذا كان هذا اللون يتفق والسرعة الفنية فى شعرهم ، فإننا لا نعدم فى شعر الصعاليك آثاراً من الصنعة الفنية المتمهلة المتأنية .

ولننظر فى هذه القطعة من شعر تأبط شرًّا التى سجل فيها نجاته من لحيان الذين حاصروه وهو فى غار لهم يشتار عسلا ، وهى قطعة يبدو أن الشاعر

---

(١) ديوانه /٥٦ .

(٢) المفضليات /٢٠٢ – ريحت : أصابتها ريح فجاءت بنسيمها . وطلت : أصابها الطل . والمسنت : المجدب .

قد فرغ فيها لصنعته الفنية متمهلاً متأنياً ، والدليل الفنى على هذا أنه يبدؤها[١] أو يختمها[٢] بأبيات من الحكمة يبدو عليها أثر التفكير العقلى الهادئ الذى وَعى التجربة ثم فلسفها ، أما الدليل الواقعى فواضح من أن الشاعر قد نظم هذه القطعة بعد أن نجا من أعدائه ، وعاد إلى قومه ، واطمأنت نفسه ، ثم فرغ لفنه يسجل فيه قصته وفلسفته لها .

فحين ننظر فى هذه القطعة نلاحظ أن الشاعر يستخدم فى البيت الأول[٣] لوناً من ألوان المقابلة المعنوية الدقيقة الصنعة بين قوله « وقد جد جده » وقوله « وهو مدبر » إذ أن التعبير الأول يساوى قوله « وهو مقبل » أو — كما يقول البلاغيون فى تعبيراتهم — إن الجد فى الأمر مُسبَّب عن الإقبال عليه .

ثم انظر إلى هذه الألوان الفنية الكثيرة التى حَشدها الشاعر فى هذه الأبيات الثلاثة المتتالية :

فذاكَ قَريعُ الدهر ما عاشَ حُوَّلٌ ... إذا سُدَّ منه مَنخرٌ جاشَ مَنخرُ

أَقولُ للحيان وقد صَفرتْ لهم ... وطابى ، ويومى ضَيقُ الجحر مُعورُ

هما خُطتا إما إسارٌ ومنةٌ ... وإما دمٌ ، والقتلُ بالحر أجدرُ

انظر كيف جسم الدهر فجعله جباراً لا يزال يقرع المرء بنوائبه حتى يُصَيره مجرباً بصيراً حازماً ، وكيف مَثل براعة المرء فى الاحتيال إذا أخذَ عليه طريقٌ نَفذَ إلى آخر بتلك الصورة الحسية ، صورة المرء « إذا سد منه منخر جاش منخر » وكيف مثل إشرافه على الهلاك بفراغ وطابه ، وكيف جعل يومه الحَرجَ ضيقَ الجحر مُعورا ، ثم كيف ختم هذه الألوان الفنية المحتشدة بهذا التذييل الذى يجرى مجرى المثل ، كما يقول البلاغيون فى اصطلاحاتهم فى باب الإطناب . ثم يمضى الشاعر فى أبياته مستخدماً لون المطابقة مرة أخرى بين « مورد ومصدر » ، ولكنها مطابقة لفظية مألوفة فى الأساليب الجاهلية

---

(١) فى رواية الحماسة ١/٣٨ .

(٢) فى رواية الأغانى ١٨/٢١٥ .

(٣) فضلنا ترتيب الحماسة على ترتيب الأغانى لأنه أقرب إلى طبيعة فكرة القصيدة .

حتى لتوشك أن تكون رَوْسَماً[١] يطبعه الشاعر فى كل مناسبة يحتاج فيها إليه. ولكنه يعود إلى صنعته الفنية الدقيقة فإذا هو يفرش صدره لخطته التى استقر عليها ، وإذا الموت ينظر إليه خزيان من عجزه عنه ، وإذا القبائل التى يفارقها تَصْفِرُ أسفاً على إفلاته منها . وهكذا يَفرُغ الشاعر من رسم لوحته التى استخدم فى تلوينها أكثر ما استخدم ذلك اللون العميق من ألوان الصنعة الفنية المتمهلة المتأنية ، وهو الاستعارة .

وهذه الآثار من الصنعة الفنية المتمهلة المتأنية تتردد من حين إلى حين فى نماذج شعر الصعاليك . فالمنية فى ذهن أبى الطمحان ناقة يسوقها إلى الإنسان دليلٌ بارع لا يَضل ، ولكن أبا الطمحان لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة ، وإنما يعتمد على «التظليل» فى إخفاء بعض جوانبها إخفاء فنيًّا رائعاً ، فإذا المشبه به قد أخفى وراء هذه الظلال الفنية الجميلة ، ولكن الشاعر يشير إليه ببعض خصائصه ، أو — كما يقول البلاغيون — «بشىء من لوازمه» وإذا اللوحة التى يرسمها لفكرته تعتمد على الظل أكثر مما تعتمد على النور — كما يقول أصحاب الرسم — أو تعتمد على الاستعارة المكنية — كما يقول أصحاب البلاغة :

لو كنتُ فى رَيمانَ تَحرُسُ بابه أراجيلُ أحبوشٌ وأغضفُ آلفُ
إذنْ لأتتنى حيثُ كنتُ منيتى يَخب بها هاد بأمرىَ قَائف[٢]

وصديق تأبط شرًّا إذا هَزّ سيفه فى عظام أعدائه ضحك الموت سروراً بما حصل عليه من أرواح ، حتى لتبرق أسنانه من شدة ضَحكه :

إذا هَزه فى عَظْمِ قِرْنٍ تَهللتْ نواجذُ أفواه المنايا الضواحِك[٣]

والعملية الفنية هنا عملية مركبة معقدة تقوم على استعارتين : استعارة فى «تهللت» تقوم على تشبيه بريق الأسنان عند الضحك بلمعان البرق ، واستعارة

---

(١) الروسم : الطابع يطبع به (انظر القاموس المحيط : مادة — رسم —) .
(٢) الأغانى ١١/١٣٢ (بولاق) .
(٣) حماسة أبى تمام ١/٤٩ .

فى « المنايا » تقوم على تشبيهها بإنسان يضحك .

وأحكام الإسلام وقيوده عند أبى خراش سلاسلُ تطوق رقابَ الصعاليك الذين أسلموا ، ولكن أبا خراش يريد أن يكون مهذباً فى تعبيره ، فيخفى لفظة الإسلام وراء ظلاله الفنية ، ويركز الضوء على المشبه به وهى السلاسل على طريقة الاستعارة التصريحية التى يرشح لها ببعض خصائص المشبه به وهى الإحاطة بالرقاب :

فليس كعهد الدار يا أم مالك ولكنْ أحاطتْ بالرقاب السلاسل[1]

ولكن هذه الصنعة الفنيةالمتمهلة المتأنية— برغم قوة أنغامها ورنين أصدائها — قليلة لا تكفى لتكوين مذهب فنى خاص نبيح لأنفسنا أن نجعله من خصائص شعر الصعاليك .

وإلى جانب هذه الصنعة الفنية العميقة الدقيقة نجد آثاراً ضئيلة لصنعة فنية بسيطة زاهية ، هى بعض الألوان البديعية.

وقد رأينا أمثلة من الطباق فى رائية تأبط شرا التى عرضنا لها منذ قليل ، وحين ننظر فى سائر شعره نجد أمثلة أخرى ، فى قوله :

قليلُ التشكى للمهمِّ يصيبه كثيرُ الهوى شتى النوى والمسالكِ[2]

نجد طباقاً لفظيًّا ساذجاً بين « قليل » و « كثير » .

وفى قوله من القصيدة نفسها :

يَرَى الوحشةَ الأُنسَ الأنيسَ ويهتدى بحيثُ اهتدت أم النجوم الشوابك[3]

نجد طباقاً لفظيًّا آخر بين « الوحشة » و « الأنس » .

وفى قول أبى الطمحان :

نَمتْ بكَ من بنى شَمْخٍ زياد لها ما شئتَ من فرع وأصل[4]

---

(١) ديوان الهذليين القسم الثانى / ١٥٠ .
(٢) حماسة أبى تمام ١ / ٤٧ .
(٣) المصدر السابق / ٤٩ .
(٤) الجاحظ : الحيوان ١ / ٣٨٠ .

نجد ذلك الطباق اللفظى الذى تبدو عليه الصبغة العقلية بين « فرع » و « أصل » .

وفى تائية الشنفرى المشهورة نجد أمثلة أخرى من الطباق ، مثل « دقت » و « جلت »[١] ، و « حلو » و « مر »[٢] .

وليس الطباق هو اللون البديعى الوحيد فى شعر الصعاليك ، بل هناك ألوان أخرى كالجناس الذى نرى مثلا منه فى بيت تأبط شرا السابق « قليل التشكى » بين « الهوى » و « النوى » وبين قافية هذا البيت وقافية البيت الذى يليه ، « المسالك » و « المهالك » ، وبين « نحيضا » و « نحيفا » فى قول الأعلم :

وقدْح يخوُر خوَار الغزَا ل رَكَّبتُ فيه نَحِيضاً نحيفا[٣]

كما نرى أمثلة أخرى فى قوافى لامية أبى خراش حيث تتتابع أبياتها الأولى هكذا : قليل . جليل ، جميل ، عقيل ، مقيل ، ثقيل[٤] ، مؤلفة أمثلة متتابعة من الجناس اللفظى الناقص ، بين قوافى البيتين الأول والثانى ، ثم الثانى والثالث ، ثم الرابع والخامس والسادس .

كما نرى أمثلة غيرها فى شعر أبى خراش أيضاً بين « العقم » و « الرقم » وبين « جاجة » و « عاجة » فى بيتين متتاليين من ميمية له[٥] .

كما نلاحظ مثلا من جناس الاشتقاق فى قول الأعلم يصف الرعد :

أجشَّ ربَحْلاً له هيدَبٌ يكشِّفُ للخال رَيطاً كَشيفاً[٦]

والشىء الذى لا شك فيه هو أن أكثر هذه الألوان البديعية لم يقصد إليها

---

(١) البيت ١٢ من القصيدة فى المفضليات / ٢٠٢ .

(٢) البيت ٣٣ من القصيدة فى المصدر نفسه / ٢٠٧

(٣) شرح أشعار الهذليين ١ / ٤٩ — النحيض هنا : السنان الرقيق ، من نحض السنان إذا رققه .

(٤) ديوان الهذليين القسم الثانى / ١١٦ ، ١١٧ .

(٥) ديوان الهذليين القسم الثانى / ١٢٩ .

(٦) شرح أشعار الهذليين ١ / ٤٢ — الربحل : الضخم الطويل . والخال هنا : السحاب لا يخلف مطره أو البرق . والريط : جمع ريطة وهى الملاءة من نسج واحد وقطعة واحدة ، أو كل ثوب لين رقيق .

الشعراء الصعاليك قصداً ، وإنما جاءت عفواً فى أثناء تعبيراتهم ، إذ أن هذه الألوان التى تعتمد على نوع من التلاعب اللفظى لم تكن بالألوان الفنية التى يحرص عليها الشعراء الجاهليون ، أو التى يقصدون إليها قصداً متعمداً ، أو التى يتخذون منها أسساً لمذاهبهم الفنية .

١٠

الخصائص اللغوية :

حين ننظر فى مجموعة شعر الصعاليك لنتبين خصائصها اللغوية فإن أول ما نلاحظه على لغتهم أنها هى اللغة الأدبية التى عرفها العصر الجاهلى بكل ما نعرفه عن هذه اللغة من خصائص ، وهذه ظاهرة طبيعية ليس من الصعب تعليلها ، فإن الشعراء الصعاليك ، مهما يبلغ بهم الأمر فى الخروج على تقاليد مجتمعهم الأدبى من ناحية موضوعات شعرهم ، أو معانيه ، أو خصائصه الفنية ، فما هم بقادرين على الخروج عليه من ناحية لغتهم ، لأن هذا الجانب اللغوى هو العامل المشترك بينهم وبينه ، والوسيلة الأساسية للتفاهم بينهم وبين أفراده ، أو — بعبارة أخرى — هو « العملة » التى اتفق المجتمع الأدبى على أنها أساس التبادل الفكرى بين أفراده جميعاً سواء منهم المتوافقون معه أو الخارجون عليه ، وبدون هذه « العملة » يصبح عمل الشعراء الصعاليك الفنى عملا « مزيفاً » لا يصلح للتداول ، أما تلك الجوانب الأخرى من العمل الفنى : الموضوعات والمعانى والخصائص الفنية فإنها الجوانب الشخصية فيه التى يستطيع كلٌّ أن يتصرف فيها كما يشاء .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيد هذا الكلام قليلا ، فإن للمسألة جانباً آخر يجب ألا نغفله ، فنحن نعرف أن الشعراء الصعاليك قد خرجوا على مجتمعهم القبلى ، وانطلقوا إلى أعماق الصحراء النائية مشردين . ومعنى هذا أن صلة الشعراء الصعاليك بالمجتمع الأدبى من حولهم لم تكن صلة دائمة مستمرة ، أو — بعبارة

أخرى — أن المجتمع الأدبي من حولهم لم يكن على صلة دائمة مستمرة بهم .

ونتيجة هذا من الناحية اللغوية أمران :

الأول أن لغة الشعراء الصعاليك أقرب إلى فطرة اللغة العربية ، وأصدق تمثيلا لها ، إذ هي صادرة من منابعها الأولى قبل أن تؤثر فيها تلك التيارات الاجتماعية وغير الاجتماعية التي تؤثر فى اللغات . ولسنا ندعى أن لغة سائر الشعراء الجاهليين لا تمثل فطرة اللغة العربية ، ولكن الذى نقرره هو أن لغة الشعراء الصعاليك أقرب إلى فطرة اللغة العربية ، وأصدق تمثيلا لها من سائر الشعراء الجاهليين .

ولعل هذا هو السبب فى كثرة ما يرد من شعر الصعاليك فى المعاجم اللغوية ، واعتماد أصحاب هذه المعاجم عليه فى تكوين مادتهم اللغوية ، وفى لسان العرب وتاج العروس مجموعة كبيرة من أبيات الشعراء الصعاليك ، وقد رأينا أن المجموعة اللغوية تعد من المصادر الأساسية لشعر الصعاليك ، أو — بعبارة أخرى — أن شعر الصعاليك من المصادر الأساسية للمجموعة اللغوية .

والأمر الثانى كثرة الغريب فى شعرهم ، حتى ليشعر الناظر فيه أحياناً أنه أمام مجموعة من الطلاسم اللفظية ، يضطر أمام كل لفظ منها إلى الرجوع إلى المعاجم المطوّلة ، لأن المعاجم المختصرة لا تسعفه ، ويكفى أن نقرأ هذه الأبيات لتأبط شرا :

وحَشحشتُ مشعوف النَّجاء كأَنني ... هجَفٌ رأى قصرًا سِمَالاً وداجنا
منَ الحُصِّ هُزْرُوفٌ كأَن عفاءه ... إذا استدْرَجَ الفيفا ومد المغابنا
أزجُّ زَلُوجٌ هذْرَفٌ زَفازفٌ ... هِزَفٌ يبذ الناجيات الصوافنا[1]

أو هذين البيتين له أيضاً :

وشِعْبٍ كشَلِّ الثوب شَكْس طريقه ... مجامعُ صَوْحيه نطاقٌ محاصرُ
به من سيول الصيف بيضٌ أقرها ... جُبارٌ لصُم الصخر فيه قَراقر[2]

---

(١) الأغانى ١٨/٢١٣ وانظر ص ٢٢١ من هذا البحث .

(٢) الأصمعيات /٣٥ . والبيت الثانى فى لسان العرب مادة (جبر) وفيه « به من نجاء الصيف » وانظر : ص ٢٤٢ من هذا البحث .

أو هذه الأبيات للأعلم :

فشايعْ وَسطَ ذَوْدك مستقنًّا لتحسب سيدًا ضَبعاً تنولُ
عشنزرَة جواعرهـــا ثمان فويق زَمَاعها خَدَم حُجول
تراهـــا الضُّبْع أعظمهن رأساً جُرَاهمـــة لها حِرةٌ وثِيل[1]

أو هذه الأبيات لأبى الطمحان :

فأصبحن قدأقْهَيْنَ عنى كما أبت حياضَ الإمِدَّان الهجانُ القوامحُ[2]

أو هذا البيت لحاجز :

خُضَاخِضَةٌ بخَضِيع السيو ل قد بلغ الماءُ حِذْفارهـــا[3]

أو هذا البيت للأعلم :

والحنْطِئُ الحِنْطِئُ يُمْ مَجُ بالعظيمـــة والرغائبْ[4]

يكفى أن نقرأ هذه الأبيات ، وأمثالها كثير فى شعر الصعاليك ، لنبدو لنا هذه الغرابة اللفظية التى انبعثت من أعماق الصحراء حيث كان يعيش هؤلاء الصعاليك مشرّدين .

والحق أن هذه الغرابة قد شعر بها رُواة شعر الصعاليك وشراحه ، كما شعر بها اللغويون أيضاً ، فصرحوا بأنهم لا يعرفون طائفة من ألفاظه ، أو بأنها لم ترد إلا فيه ، أو بأنها ألفاظ نادرة . ويصرح الأصمعى بأنه لا يعرف « سحاليل » فى قول الأعلم يصف جراء الضباع :

ســـود سحـــاليل كأن جلودهن ثيابُ راهبْ[5]

ويذكر السكرى عند تفسيره لقول صخر الغى :

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٦٣ ، ٦٤ . ولسان العرب : مادة (قنن) ومادة (جعر) ومادة (عشزر) .

(٢) لسان العرب : مادة (قها) .

(٣) ابن دريد : جمهرة اللغة ١/١٤٠ .

(٤) شرح أشعار الهذليين ١/٥٩ . ولسان العرب مادة (حنطأ) وفيه « يمنح » مكان « يمثج » .

(٥) شرح أشعار الهذليين ١/٥٧ . وديوان الهذليين القسم الثانى /٨٠ .

فلا تقعدَنَّ على زَخَّة وتضْمر فى القلب وَجداً وخيفا

أنه لم يسمع « زخة » فى شىء من كلام العرب ولا فى أشعارها إلا فى هذا البيت[١] ، وكذلك يذكر الأصمعى عن هذه الكلمة[٢] .

ويروى صاحب لسان العرب أن « الخيعابة » بمعنى الردىء لم يسمع إلا فى قول تأبط شرا :

ولا خَرع خَيْعَابَة ذى غوائل هَيَام كجَفْر الأبطح المتهيِّل[٣]

ويذكر الأزهرى أن « المكدل » بمعنى المكدر قد أهمله الليث ، ثم يقول « ووجدت أنا فيه بيتاً لتأبط شرا »[٤] .

ويذكر ابن سيده أنه يقال رجل ترْعيّة لمن صناعته وصناعة آبائه الرعاية ، أما ترعىّ بغير هاء فإنه نادر ، وقد ورد فى قول تأبط شرا :

ولستُ بترْعىٍّ طويل عَشَاوُه يؤَنفها مستأنَفَ النبت مُبهل[٥]

ومن الأدلة على هذه الغرابة أيضاً اختلاف اللغويين حول معانى بعض الألفاظ ، فقد اختلفوا مثلا حول معنى « المسترعل » فى قول تأبط شرا :

متى تبغنى ما دمتُ حيا مسلَّما تجدنى مع المسترْعِل المتعَبْهِل

فقالوا إنه الذى ينهض فى الرعيل الأول ، وقيل هو الخارج فى الرعيل ، وقيل هو قائد الفرسان كأنه يستحثها ، وفسّره ابن الإعرابى بأنه ذو الإبل ، ولكن ابن سيده يذكر أن هذا التفسير ليس بجيد[٦] .

وقد اختلفوا أيضاً فى معنى لفظة « زخة » التى وردت فى بيت صخر الغى السابق ، فالسكرى والأصمعى يذكران أنها الغيظ[٧] ، واللحيانى فيما يرويه

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١ / ٤٦ .
(٢) ديوان الهذليين القسم الثانى / ٧٤ .
(٣) لسان العرب : مادة (خعب) .
(٤) لسان العرب : مادة (كدل) .
(٥) لسان العرب : مادة (رعى) .
(٦) لسان العرب : مادة (رعل) .
(٧) شرح أشعار الهذليين ١ / ٤٦ . وديوان الهذليين ٢ / ٧٤ .

صاحب الأمالى يذكر أنها الدفعة[1] .

ويذكر صاحب اللسان فى قول تأبط شرا :

ولا حَوْقلٍ خَطَّارة حول بيته إذا العِرْس آوى بينها كلَّ خَوْتَلِ

« قيل فى تفسيره : الخوتل الظريف ، ويجوز عندى أن يكون من الختل الذى هو الخديعة بنى منه فوْعلا »[2] ، وعبارة صاحب اللسان الأخيرة تشعر بأن هذه الكلمة قد تكون من اشتقاق تأبط شرا .

ولعل عروة بن الورد أقل الشعراء الصعاليك إغراباً من الناحية اللغوية ؛ ولعل سبب هذا أن عروة كان يقوم فى حركة الصعلكة بدور الزعيم الشعبى ، أو صاحب المذهب الذى يدعو الجماهير إلى اعتناق مذهبه ، فكان طبيعيًّا أن يتبسط فى الحديث إلى جماهيره باللغة التى يألفونها ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يكن عروة بالصعلوك الذى اعتزل مجتمعه ، وعاش بين حيوان الصحراء ووحشها ، كما كان يفعل غيره من الصعاليك ، وإنما كان إنساناً بكل ما فى الإنسانية من معان ، يحرص على الاتصال بمجتمعه الإنسانى والعمل من أجله ، ومن هنا خلصت لغته من تلك الحوشية البدوية التى نلاحظها عند غيره من الشعراء الصعاليك ، وبخاصة تأبط شرًّا والشنفرى .

١١

ظواهر عروضية :

إذا نظرنا بعد ذلك فى مجموعة شعر الصعاليك لنتبين خصائصها العروضية فإننا نلاحظ أن الأوزان التى صاغ فيها الشعراء الصعاليك شعرهم هى الأوزان نفسها التى عرفها سائر الشعراء الجاهليين : الطويل ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والمتقارب ، وأمثال هذه البحور التى ترددت فيها أنغام الشعر الجاهلى .

---

(١) القالى : الأمالى ١/٢١٢ ، ٢١٣ .

(٢) لسان العرب : مادة (ختل) .

كما نلاحظ فى شعرهم الذى جاء من بحر الطويل ذلك الزحاف الشائع فى الشعر الجاهلى فى هذا البحر ، وهو حذف ياء « مفاعيلن » ونون « فعولن » وتحول التفعيلة إلى « مفاعلن » و « فعول » وهو ما يسميه العروضيون « القبض »، وذلك مثل قول تأبط شرا :

تقولُ تركتَ صاحباً لكَ ضائعاً وجئتَ إلينا فارقاً متباطنا
إذا ما تركتُ صاحبى لثلاثة أو اثنين مثلينا فلا أُبتُ آمنا[1]

ومثل قول الشنفرى :

فواكبدًا على أميمة بعدما طمعتُ فهبهانعمةالعيش زَلَّت[2]

ومثل قول الأعلم :

أَحُبشِيُّ إنا قد عتعنا الغنى بأموالنا نُريحها ونُسيمها
ونحبسها على العظائم نتقى بها دعوة الداعين ، إنا نقيمها
إذا النُّفساء لم تخرِّش ببكرها غلاماً ولم يسكت بحتر فطيمها[3]

ومثل قول أبى خراش :

كأن النضىَّ بعدما طاش مارقاً وراء يدَيه بالخلاء طَميل[4]

والأمثلة على هذه الظاهرة العروضية أكثر من أن تعدّ ، فهى منتشرة فى شعرهم انتشاراً واسعاً ، ويكفى أن ننظر مثلا فى تائية الشنفرى المفضلية لنتبين مدى هذا الانتشار ، ففيها عدا أبياتاً قليلة منها تنتشر هذه الظاهرة فى كل بيت من أبياتها .

كما نلاحظ أيضاً انتشار تلك العلة الجارية مجرى الزحاف التى تنتشر أيضاً فى سائر الشعر الجاهلى . وهى إسقاط أول الوتد المجموع من « فعولن »

---

(١) الأغانى ١٨/٢١٣ .
(٢) المفضليات /٢٠٠ .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١/٦٧ . وانظر ص ٢٤٠ من هذا البحث .
(٤) ديوان الهذليين ٢/١٢١ – النضى : السهم بلا نصل ولا ريش . والطميل : السهم لطخه الدم .

فى أول القصيدة أو المقطوعة فتتحول إلى « فعلن » ، وهو ما يسميه العروضيون « الخرم » . وذلك مثل قول حاجز :

إنْ تذكروا يوم القَرىّ فإنه بوَاءٌ بأيام كثيرٍ عَديدُها[1]

وقول أبى الطمحان :

لو كنتُ فى رَيمان تحرُس بايَه أراجيلُ أحبوشٌ وأغضَفُ آلفُ[2]

وقول الشنفرى :

لا تقبُرونى إن قبرى محرَّم عليكم ولكنْ أبشرى أم عامر[3]

وهى ظاهرة منتشرة أيضاً فى شعر الصعاليك انتشارها فى سائر الشعر الجاهلى .

ولكن هناك ظاهرة عروضية تلفت النظر فى شعر الصعاليك وتستحق التسجيل ، وهى انتشار الرجز قبيل مصارعهم ، ولعل السبب فى هذا سهولة هذا الوزن ، واتفاقه مع حركات القتال . وقد لقى كثير من الصعاليك مصارعهم فى أثناء قتالهم مع أعدائهم ، وسقطوا فى أثناء هذا القتال شهداء الفكرة التى عاشوا من أجلها .

وحين ننظر فى شعر الصعاليك الذى قالوه قبيل مصارعهم نجد أن كثيراً منه كان رجزاً . فقيس بن الحدادية يقاتل أعداءه وهو يرتجز حتى يقتل[4] ، والشنفرى فى ساعته الأخيرة حين يضرب أعداؤه يده فيقطعونها يرثيها رجزاً[5] ، وصخر الغى حين يحيط به أعداؤه فى ساعته الأخيرة يرتجز حاثّاً أصحابه على الثبات معه وعدم الفرار حتى لتبلغ أراجيزه فى هذه الفترة الحرجة من حياته خمساً[6] .

---

(١) الأغانى ١٢/٥١ (بولاق) — البواء : السواء والكفء ، من باء دمه بدمه إذا عدله .
(٢) الأغانى ١١/١٣٢ (بولاق) .
(٣) الأغانى ٢١/١٣٦ .
(٤) الأغانى ١٣/٨ (بولاق) .
(٥) الأغانى ٢١/١٤٣ . وشرح ابن الأنبارى على المفضليات/١٩٩ .
(٦) شرح أشعار الهذليين ١/٣١ — ٣٣ .

ومع ذلك فلعمرو ذى الكلب[١] أرجوزة طويلة يقص فيها قصة طريفة ، هى غارة ذئب فاتك على غنمه ، ورميه بسهم من سهامه يلقيه صريعاً وقد اختضب بعضُه من بعض بدم ، كما يقول فى نهايتها[٢] . ولعلها رمز لذلك الصراع الدامى بين طبقة الصعاليك المظلومة وطبقة الرأسمالية الظالمة ، وانتصار الصعاليك فى النهاية فى هذا الصراع .

---

(١) وترى لأبى خراش ، وترى لرجل من هذيل غير مسمى (شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٩) .

(٢) شرح أشعار الهذليين ١/٢٣٩ ، ٢٤٠ .