الباب الثاني

في التطبيق والفروع

الفصل الأول : العمق الذاتي والمشترك في اليائيات.

الفصل الثاني : تقاطعات النسق القومي في الحماسات.

الفصل الثالث : لقاء الشكل الفني في الغزليات

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول
العمق الذاتى والمشترك فى بعض اليائيات

١- يائية الأسر (يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثى).

٢- رثاء الآخر (يائيتا الخنساء فى أخويها).

٣- رثائية النفس (يائية مالك بن الريب).

٤- المرثية الجماعية (يائية الشريف الرضى).

obeikandl.com

obeikandl.com

(١) يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثى

(١) ألا لا تلومانى كفى اللوم مابيا فما لكما فى اللوم خير ولا ليا

(٢) ألم تعلما أن الملامة نفعها قليل، وما لومى أخى من شماليا

(٣) يا راكبا إما عرضت فبلغن ندامای من (نجران) أن لا تلاقيا

(٤) أبا كرب والأيهمين كليهما وقيسا بأعلى حضرموت اليمانيا

(٥) جزى الله قومى بالكلاب ملامة صريحهم والآخرين المواليا

(٦) ولو شئت نجتنى من الخليل نهدة ترى خلفها الحو الجياد تواليا

(٧) ولكننى أحمى ذمار أبيكم وكان الرماح يختطفن المحاميا

(٨) أقول - وقد شدوا لسانى أمعشر تيم : أطلقوا عن لسانيا

(٩) أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا فإن أخاكم لم يكن من بوائيا

(١٠) فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا وإن تطلقونى تحربونى بماليا

(١١) أحقا عباد الله أن لست سامعا نشيد الرعاء المعزبين المتاليا

(١٢) وتضحك منى شيخة عبشمية كأن لم ترن قبلى أسيرا يمانيا

(١٣) وظل نساء الحى حولى ركدا يراودن منى ما تريد نسائيا

(١٤) وقد علمت عرسى مليكة أننى أنا الليث معدوا على وعاديا

(١٥) وقد كنت نحار الجزور، ومعمل مطى، وأمضى حيث لا حى ماضيا

(١٦) وأنحر للشرب الكرام مطيتى وأصدع بين القينتين ردائيا

(١٧) وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا لبيقا بتصريف القناة بنانيا

(١٨) وعادية سوم الجراد وزعتها بكفى وقد أنحوا إلى العواليا

(١٩) كأنى لم أركب جودا، ولم أقل لخيلى كرى نفسى عن رجاليا

(٢٠) ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لأيسار صدق :أعظموا ضوء ناريا[1]

(1) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر (عبدالسلام هارون).

obeikandl.com

(٢) يائيتا الخنساء فى أخويها

(١) ألا أيها الديك المنادى بسحرة هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا
(٢) بدا لى أنى قد رزئت بفتية بقية قوم أورثتنى المباكيا
(٣) فلما سمعت النائحات تنحنه تعزيت واستيقنت أن لا أخا ليا
(٤) كصخر بن عمرو خير من قد وكيف أرجى العيش ضل ضلاليا
(٥) ومالى لا أبكى على من لو أنه تقدم يومى قبله لبكى ليا
(٦) وإن تمس فى قيس وزيد وعامر وغسان لم تسمع له الدهر لاحيا

وفى الثانية تقول :

(١) أرى الدهر أفنى معشرى وبنى أبى فامسيت عبرى لا يجف بكائيا
(٢) أيا صخر هل يغنى البكاء أو على ميت بالقبر أصبح ثاويا
(٣) فلا يبعدن الله صخرا فإنه أخو الجود يبنى للفعال العواليا
(٤) سأبكيهما ـ والله ـ ما حق واله وما أثبت الله الجبال الرواسيا
(٥) سقى الله أرضا أصبحت قد من المستهلات السحاب الغواديا
(٦) إذا ما امرؤ أهدى لميت تحية فحياك رب الناس عنى معاويا
(٧) وهون وجدى أننى عن معاويا كذبت، ولم أبخل عليه بماليا[1]

---

(1) ديوان الخنساء، ت د. إبراهيم عوضين ١٩٨٦، ص ٤٢٣ - ٤٢٤.

(٣) يائية مالك بن الريب

(١) ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا

(٢) فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

(٣) لقد كان فى أهل الغضا لو دنا مزار، ولكن الغضا ليس دانيا

(٤) ألم ترنى بعت الضلالة بالهدى وأصبحت فى جيش ابن عفان غازيا

(٥) وأصبحت فى أرضى الأعادى أرانى عن أرض الأعادى قاصيا

(٦) دعانى الهوى من أهل (أود) بذى الطبسين فالتفت ورائيا

(٧) أجبت الهوى لما دعانى بزفرة تقنعت منها – أن ألام – ردائيا

(٨) أقول وقد حالت قرى الكرد بيننا جزى الله عمرا خير ما كنت جازيا

(٩) إن الله يرجعنى من الغزو لا أرى - وإن قل مالى - طالبا ما ورائيا

(١٠) تقول ابنتى لما رأت طول رحلتى: سفارك هذا تاركى لا أباليا

(١١) لعمرى لئن غالت خراسان هامتى لقد كنت عن بابى خراسان نائيا

(١٢) فإن أنخج من بابى خراسان لا أعد إليها، وإن منيتمونى الأمانيا

(١٣) فلله درى يوم أترك طائعا بنى بأعلى الرقمتين وماليا

(١٤) ودر الظباء السانحات عشية يخبرن أنى هالك من ورائيا

(١٥) ودر كبيرى اللذين كلاهما على شفيق ناصح لو نهانيا

(١٦) ودر الرجال الشاهدين تفتكى بأمرى ألا يقصروا من وثاقيا

(١٧) ودر الهوى من حيث يدعو صحبتى ودر لجاجاتى ودر انتهائيا

(١٨) تذكرت من يبكى على فلم أجد سوى السيف والرمح الردينى باكيا

(١٩) وأشقر محبوبك يجر عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

(٢٠) ولكن بأكناف السمينة نسوة عزيز عليهن العشية مابيا

(٢١) صريع على أيدى الرجال بقفرة يسوون لحدى حيث حم قضائيا

(٢٢) ولما تراءت عند مرو منيتى وخل بها جسمى وحانت وفاتيا :

(٢٣) أقول لأصحابى : ارفعونى فإنه يقر بعينى إن (سهيل) بدا ليا

(٢٤) فيا صاحبى رحلى دنا الموت فانزلا برابية إنى مقيم لياليا

(٢٥) أقيما على اليوم أو بضع ليلة ولا تعجلانى قد تبين شانيا

(٢٦) وقوما إذا ما استل روحى فهيئا لى السدر والأكفان عند فنائيا

(٢٧) وخطا بأطراف الأسنة مضجعى وردا على عينى فضل ردائيا

(٢٨) ولا تحسدانى- بارك الله فيكما من الأرض ذات العرض أن توسعا

(٢٩) خذانى فجرانى بثوبى إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

(٣٠) وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا

(٣١) وقد كنت محمودا لدى الزاد والقرى وعن شتمى ابن العم والجار وانيا

(٣٢) وقد كنت صبارا على القرن فى ثقيلا على الأعداء عضبا يمانيا

(٣٣) فطورا ترانى فى طلال و نعمة وطورا ترانى والعتاق ركابيا

(٣٤) ويوما ترانى فى رحى مستديرة تمزق أطراف الرماح ثيابيا

(٣٥) وقوما على بئر الشبيكة فأسمعا بها الغر والبيض الحسان الروانيا

(٣٦) بأنكما خلفتمانى بقفرة تهيل على الريح فيها السوافيا

(٣٧) ولا تنسيا عهدى خليلى بعدما تقطع أوصالى وتبلى عظاميا

(٣٨) ولن يعدم الولدان بثا يعيبهم ولن يعدم الميراث منى الموالیا

(٣٩) يقولون لا تبعد، وهم يدفنوننى وأين مكان البعد إلا مكانيا

(٤٠) غداة غد يا لهف نفسى على غد إذا أدلجوا عنى وأصبحت ثاويا

(٤١) وأصبح مالى من طريف وتالد لغيرى، وكان المال بالأمس ماليا

(٤٢) فيا ليت شعرى هل تغيرت الرحا رحا الحرب أم أضحت بفلج كما

(٤٣) إذا الحى حلوها جميعا وأنزلوا بها بقرا حم العيون سواجيا

(٤٤) رعين، وقد كاد الظلام يجنها يسفن الخزامى مرة والأقاحيا

(٤٥) وهل أترك العيس العوالى بالضحى بركبانها تعلو المتان الفيافيا

(٤٦) إذا عصب الركبان بين (عنيزة) (وبولان) عاجوا المنقيات النواجيا

(٤٧) فيا ليت شعرى هل بكت أم مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

(٤٨) إذا مت فاعتادى القبور وسلمى على الرمس أسقيت السحاب

(٤٩) على جدث قد جرت الريح فوقه ترابا كسحق المرنبانى هابيا

(٥٠) رهينة أحجار وترب تضمنت قرارتها منى العظام البواليا

(٥١) فيا صاحبا إما عرضت فبلغن (بنى مازن) والريب أن لا تلاقيا

(٥٢) وعز قلوصى فى الركاب فإنها ستفلق أكبادا وتبكى بواكيا

(٥٣) وأبصرت نار المازنيات موهنا بعلياء أدنى دونها الطرف دانيا

(٥٤) (بعودى ألنجوج) أضاء وقودها مها فى ظلال السدر حورا جوازيا

(٥٥) غريب بعيد الدار ثاو بقفرة يد الدهر معروفا بأن لا تدانيا

(٥٦) أقلب طرفى حول رحلى فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا

(٥٧) وبالرمل منا نسوة لو شهدننى بكين وفدين الطيب المداويا

(٥٨) وما كان عهد الرمل عندى وأهله ذميما ولا ودعت بالرمل قاليا

(٥٩) فمنهن أمى وابنتاى وخالتى وباكية أخرى تهيج البواكيا [1]

(1) الأمالى ١/ ٣٥.

obeikandl.com

(٤) يائية الشريف الرضى

(١) أقول لركب رائحين : لعلكم تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

(٢) خذوا نظرة منى فلاقوا به الحمى ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا

(٣) ومروا على أبيات حى برامة فقولوا : لديغ ينبغى اليوم راقيا

(٤) عدمت دوائى بالعراق فربما وجدتم بنجد لى طبيبا مداويا

(٥) وقولوا لجيران على الخيف من تراكم من استبدلتم بجواريا

(٦) ومن حل ذلك الشعب بعدى لواحظه تلك الظباء الجوازيا

(٧) ومن ورد الماء الذى كنت واردا به ورعى الروض الذى كنت راعيا

(٨) فوا لهفتنى كم لى على الخيف تذوب عليها قطعة من فؤاديا

(٩) صفا العيش من بعدى لحى على حلفت لهم لا أقرب الماء صافيا

(١٠) فيا جبل الريان إن تعر منهم فإنى سأكسوك الدموع الجواريا

(١١) ويا قرب ما أنكرتم العهد بيننا نسيتم، وما استودعتم الود ناسيا

(١٢) أأنكرتم تسليمنا ليلة النقا وموقفنا نرمى الجمار لياليا

(١٣) عشية جارانى بعينيه شادن حديث النوى حتى رمى بى المراميا

(١٤) رمى مقتلى من بين سجفى عبيطه فيا راميا لا مسك السوء راميا

(١٥) فيا ليتنى لم أعل نشزا إليكم حراما، ولم أهبط من الأرض واديا

(١٦) ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى ولم ألق فى اللاقين حيا يمانيا

(١٧) وياويح قلبى كيف زايدت فى بذى البان لا يشرين إلا غواليا

(١٨) ترحلت عنكم لى أمامى نظرة وعشر وعشر نحوكم لى ورائيا

(١٩) ومن حذر لا أسأل الركب عنكم وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

(٢٠) ومن يسأل الركبان عن كل غائب فلابد أن يلقى بشيرا وناعيا

(٢١) وما مغزل أدماء تزجى بروضة طلا قاصرا عن غاية السرب وانيا

(٢٢) لها بغمات خلفه تزعج الحشى كجس العذارى يختبرن الملاهيا

(٢٣) يحور إليها بالبغام فتنثنى كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا

(٢٤) بأروع من ضمياء قلبا ومهجة غداة سمعنا للتفرق داعيا

(٢٥) تودعنا ما بين شكوى وعبرة وقد أصبح الركب العراقى غاديا

(٢٦) فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

تداخلات النصوص وتقاطعات التجارب

(١) يائية الأسر وعبديغوث

قريبة إلى النفس هذه الياء التى اختتمت بها القصائد حرف روى لها، فى ظلال هذا الكم من التجارب المتشابهة، ألأنها "الأنا" فى موقع المفعولية أو الإضافة، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها، لاسيما حين تستكمل بألف الإطلاق التى قد تزيد الصوت فيها ألما وتشبعه حنينا وحزنا ؟ ربما !

وربما سمحت لنا قراءة بعض تلك التجارب بكشف مدى صدق الإجابة عن هذا التساؤل، وعندئذ تأتى الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيرا فى صفوف أعدائه، بعد أن كان قائدا لقومه من "مذحج"، ويحاول الأسير أن يفدى نفسه، ولكن أنى له ذلك وقد تمادت "تميم" فى حرصها عليه، بل أبت إلا قتله "بالنعمان بن جساس" قتيلهم فى يوم "الكلاب الثانى"، وهو موضع أسر "عبديغوث بن وقاص الحارثى"، ولم يكن (عبديغوث) قاتله، ولكن تميما تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله بحكم منزلته فارسا مذكورا فى قومه، وشاعرا ذائع الصيت بينهم، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم، أو التعريض بهم، أو رصد مثالبهم .

وحين أدرك الفارس الأسير أنه مقتول ـ لا محالة ـ طلب إليهم أن يطلقوا لسانه،

لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به، أو لعله يرثى نفسه قبل موته، كما طلب منهم أن يختاروا له قتلة كريمة تليق بمكانته وفروسيته، فأجابوه إلى رغبته، وسقوه الخمر، وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات.

ويقال أنه نظم (يائيته) المشهورة وقد جهز للقتل، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان قومه، وقد تركوه حين هزموا، ولو شاء الفرار لسهل عليه أمره، وربما كتبت له النجاة من مأزق أسره، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه، فإذا به فى موقف لا يحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء تميم منه، وهن يهزأن به، ويسخرن منه، ويرادونه عن نفسه، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد مضيئة من ماضيه العريق يفر إليها، ويتلمس من خلالها سلوته عن آلام واقعه، ولذا راح يبنى قصيدته بناء تقريريا بدا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير، مما يعكس قربه من حس المرتجل، ويترجم إدراكه رهبة الموقف، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة، ثم أسر، ثم رغبة فى قتله، وتجهيز له لأن يقتل، ولذا يبدأ قصيدته بالنهى عن اللوم لا قيمة له، وكثيرا ما نأى بنفسه عن أن يلوم ـ أصلا ـ فما بالك به موضعا لهذا الملام، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أسر، وكان يمكنه الفرار والنجاة ولكنه لم يشأ.

ثم ينتقل الشاعر الفارس الأسير إلى عرض قصة أسره، يعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب، ويذكر ثباته وتماسكه، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمرا محققا له ولقومه، وبعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها الفنية الكئيبة، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته، وما كان من متعة فى حياته، لعله يخفف شيئا من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير (يائيته) حول صيغة النهى المكررة، وصيغة الأمر (ألا لا تلومانى، فبلغن، فأسجحوا ...) وكأنه شاء أن يطرحها على أكثر من مستوى نفسى، حيث يرفض اللوم إباء وأنفة، ويطلب الإبلاغ حنينا وشوقا إلى القوم والأرض، ثم يطلب

التيسير عليه، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به، فيبدو ضعيفا مستسلما إلى حيث لا يجدى التحدى أو المقاومة إلا افتعالا ووهما.

وبتكرار هذه الأفعال يتكرر موقف "الأنا" فى وضعها الانهزامى وصورتها الضائعة (لا تلومانى، ما بيا، ولا ليا، ما لومى، شماليا، ندامای، نجتنى، لسانيا، بى، ماليا، نسائيا، ردائيا، بنانيا، رجاليا، ناريا)، ولعل أداء الضمائر ـ بهذه الصورة المتزاحمة ـ يعكس جوهر ذلك البعد النفسى الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معا، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة)، إلا فى سياق عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم)، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا). بعدها يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة، فيعود إلى الماضى بإشراقة صوره (كنت لبيقا .. وزعتها، ركبت جوادا، قلت كرى، سبأت الزق، قلت لأيسار صدق ... إلخ.

وكأن الشاعر يتحول بلغته تحولا بعيدا بين المشهدين، مشهد ماضيه وحريته وسيادته بوصفه قائدا بارزا وعلما مشهورا فى قومه، وبين موقفه فى أسره وقد فقد مقومات فروسيته، فتحول بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة ، بكل ما تعكسه من المرارة والقتامة.

ويؤكد الفارس حواره المتناقض من خلال توزيع ضمير (الأنا) بهذه الصور التى تلخص قصته صريعا بين الواقع، وبين استعادة شريط الذكريات فى الأبيات (١، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ٢٠).

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف فى ثلاثة أبيات ـ فقط ـ عند ازدحام المشاهد (٨- ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لسانه، وأيضا ما كان من حديثه إلى خصومه، وهو يعرض طلبه منهم معاودا ذكر أسره، ومحاولا تبرئة نفسه من دم أخيهم، ثم يطلب منهم مزيدا من الحرص فى قتله استشعارا لمنزلته حتى فى لحظة مواجهة الموت !

فى زحام هذه الأحداث الغريبة والمفزعة للشاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥- ٢٠) يسجل حنينه إلى المكان، كما عرضه فى الأبيات الأولى (٣، ٤)، ومن خلال حديث الذكريات يكاد يتوحد مع الماضى، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه، إذ يبدو هذا التوحد ظاهرا من خلال ما يصوره من (نحر الجزور، المطى، الرحلة، الشرب، زعامة الندماء، الخيل، الرماح، الأيسار ...) وهل للفارس ما هو أفضل من مجمل تلك الذكريات ليكون سيدا فى قومه وموضعا لإعجابهم به، والتفافهم حوله ؟

يبدو موقفه من الـ " أنت " موزعا بين الفريقين، بين قومه وخصومه، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتبا عليهم وساخطا، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣)، إلى ما يردده من الأسماء (٤، ٥) إلى ما يرصده من مرارة العتاب فى البيت الخامس، وكذا من أسلوب المن عليهم بما قدمه لهم فى البيت (٧).

وعبر الأماكن والرفاق، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء، مع ذكر القوم وعمومية الأحكام، ومع نشر العتاب لطبقات قومه يتحرك الشاعر من هذه الزاوية فى مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه، وقد أخطأوا فى حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره إياهم (٩)، وضيفه بسخرية نسائهم منه (١٢)، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا وتجاوز آلامه فى محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذى يعتد به وبها فى مفاوضة الزمن بين موجبه وسالبه.

لم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بكيفية وقوعه فى الأسر، ولم يسهل عليه أن يطلق على نفسه أسيرا صراحة، بقدر ما جاء الحديث لديه مضمنا فى لغة الأسير اليمانى مرة واحدة (١٢)، وهو ما دفعه إلى رثاء الذات، وعتاب القوم فى خط واحد وسياق متقارب.

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح بعض المفارقات، حيث تبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من نساء خصومه، وكيف

راح يرفض الاستجابة لهن، وكأن أولئك النسوة يذكرنه – مجرد تذكر – بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته وما اجتمع فيه من شمائل المثل العليا مما لا تعرفه نساء أعدائه، وكأنه ـ بذلك ـ ينقذ كرامته الممتهنة بعرض تفصيل ذلك الماضى ثانية من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة ومن خلالها فى الأبيات (١٢، ١٣، ١٤، ١٦).

يبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره عبر الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول، ثم مرتين فى البيت (٢)، وأخرى سادسة فى البيت (٥)، وكذا تكرار (الحمى) رهنا بفروسيته مرتين (٧)، واللسان تعلقا بشاعريته مرتين، وهو ما يعرض له فى صور أخرى، على نحو ما أورده من (رد أعجاز بعض الأبيات على صدورها) فى العدو (١٤)، المطى (١٥،)، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بعدا كميا لذلك الحنين الذى يعيشه الفارس إزاء مشاهد الماضى، وهو ما يتأكد ـ مرة أخرى ـ بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) (حضرموت) فى البيتين (٣، ٤) إلى جانب تصوير نسبه "اليمانى" الذى طالما اعتد به مرارا على مدار رصد التجربة وتصوير تداعياتها.

(٢)

فإذا شئنا التوقف عند البعد النفسى لدى الشاعر الأسير بدا لنا وقد تشبث بمكانته قائدا بين قومه، حتى اكتشفنا دوره وشجاعته وفروسيته، إلى جانب ارتباطه بأبناء طائفته من جنده وعشيرته وأصدقائه منذ استهلال القصيدة :

ألا تلومانى كفى اللوم ما بيا فما لكما فى اللوم خير ولا ليا

حيث يبقى لديه مؤكدا فى السياق النفسى شدة التشبث بمقومات الحياة، وكأنما قصد إلى رفض فكرة الموت بصرامة وتحايل ظاهرين، فإن بدا له شبح الموت ظاهرا فى عيون القوم، أو حتى فى حوارهم حوله نراه يحاول كسر حاجز الزمن عودا إلى

الماضى يجتر الذكريات، فهل إلى عودتها من سبيل ؟ ! على الأقل تعزية للنفس عن ألم التجربة، أو هى إغفاءة مؤقتة كفيلة بأن تنسيه ما يدبر له بليل من أمر الموت، وما قد ينتظره من مواجهة قطعية للمصير، فهو التحايل على إبقاء الحياة كلما أمكن ذلك، وهو التشبث بصور الماضى من خلال ذكريات يرددها، إذ ربما أسهمت فى التخفيف عنه نفسيا، وبل ربما أنقذته من مهانة الاستغراق الكامل فى هول الخطب الذى أحاط به من كل اتجاه .. ومن تلك الرموز ما استوقفه من :

صحبة الرفاق / نحو المطايا / سبأ الزق / ضوء النار للأضياف / موقفه بين القيان يصدع الرداء ... إلخ .

وكأنما قصد من وراء ذلك الإبانة عن موقفه الاجتماعى بين أقرانه وضيوفه، ثم بين ندمائه وجواريه فى زحام المنادمة بين عبث السكارى وعربدة المخمورين وتهتك المجان والخلعاء.

وتستبد به مشاهد الماضى من خلال طرح هذا المستوى الفردى إلى مستوى آخر قبلى حين يستعيد الفارس ذكريات حياته القبلية من خلال ما تستحضره الذاكرة الصوتية لديه من "نشيد الرعاء المعزبين المتاليا " على حد تصويره.

وكأنما الشاعر بلور وجدانه من خلال وجدان جماعته التى انفصل عنها فجأة حين أسره خصومه، وبقى له منها أن يتوحد معها – فقط – عبر قياسات الماضى فحسب، مما يدفعه دفعا إلى حزن قاتم وأسى غامر حين تلح على ذاكرته آلام لحظة الأسر، وإن كان قد يتعزى بعدم فراره منه، ولو أراده لاستطاع، ولكنه أبى ذلك، فأنى له الفرار وهو سيد القوم وقائدهم :

ولو شئت نجتنى من الخيل نهدة ترى خلفها الحو الجياد تواليا

وتتوزع مواقف الشاعر الأسير بين ذكريات ماضية وآلام واقعه، فلا يجد أمامه من كل إلا ما يحزنه ويبكيه، لاسيما حين وجد نفسه موطنا للسخرية أو مجالا لاستهزاء السجانة :

وتضحك منى شيخة عبشمية كأن لم ترن قبلى أسيرا يمانيا

وكأن هذه السخرية كانت دافعا آخر وراء فخره الفردى والقبلى معا، وكأنما أراد أن يسجل لها وللقوم أبعاد مكانته إن كانوا يجهلونه، وكأنما راح يجد فى البحث عن صيغة من صيغ التوازن الذاتى بين ألم المصاب والضعف، وبين تمثل حالة القوة والسطوة، تلك التى يستمدها من أعماق ذلك الماضى بكل ذكرياته، حيث يتحول الفخر هنا إلى باب من أبواب عزاء النفس، وعندها تتناقض المواقف حتى من واقع نظرته للآخر، على نحو ما تحكيه مواقفه من عالم المرأة موزعة بين زوجة الفارس :

وقد علمت عرسى مليكة أننى أنا الليث معدوا على وعاديا

وبين صورة (السجانة) التى رأيناها تستوقفه، وحتى بين جموع النساء من أهل الخيانة :

وظل نساء الحى حولى ركدا يراودن منى ما تريد نسائيا

وعبر (تضاد) هذه الصور يتجلى (تضاد) عالم الشاعر صراعا بين الماضى والحاضر، مما يدفعه إلى قبول صيغة التفاوض مع القوم، بدءا من محاولته تبرئة نفسه من تهمة لا صلة له بها :

أمعشر (تيم) قد ملكتم فأسجحوا فإن أخاكم لم يكن من بوائيا

إلى محاولة إغرائهم بفك أسره وقبول فدائه :

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا وإن تطلقونى تحربونى بماليا

إلى طلبه منهم أن يفكوا لسانه :

أقول وقد شدوا لسانى بنسعة أمعشر (تيم) أطلقوا عن لسانيا

مع مراعاة ما يعكسه مثل هذا الموقف من خوف القبائل من كلمة الهجاء حتى فى لحظة الموت ذاتها، ألم يعرفوا أن جرح اللسان كجرح اليد " وأن "القول ينفذ لا تنفذ

الإبر" كما صرح بعض القدماء فى سياق أشعارهم [1]، ولعل الأمر قد فرض نفسه حتى على البيئات النقدية إذا ما أخذنا بمقولة ابن رشيق من إباحة الفخر للشاعر الجاهل بنفسه دون سواه (ليس لأحد أن يطرى نفسه ويمدحها فى غير منافرة إلا أن يكون شاعرا فإن ذلك جائز له فى الشعر غير معيب عليه ".[2]

ومن هنا كان حرص الشاعر على ذكر مناقبه حتى فى حالة الأسر، وبيان قدرته على التأسى والصبر والتجلد، ومواجهة لحظة الألم، إلى جانب محاولة النجاة منها عبر ذكريات الوفاء الأسرى التى ربطته بقبيلته عبر ماضيه وحتى لحظة أسره .

فإن شئنا تأمل خصوصية أداء الشاعر ـ هنا ـ بين شعراء عصره بدا لنا وكأنما استطاع أن يسمو بنفسه فوق الحدث المرير الذى عاشه، فبدا صادقا فى أدائه عبر ماضيه وحاضره معا، إذ لم يمنعه إحساسه بقرب الموت من أن يصدق فى التعبير عن لحظة المواجهة فى تفاعلها مع لحظة التذكر فى آن واحد، وكأن الذكريات لديه تظل فاعلة عبر الاتجاهين : اتجاه المفاوض المرن حين يتحايل ويراوغ، واتجاه الفارس البطل الذى لا يتوانى عن جمع معالم بطولته من خلال شريط الذكريات، بينما يصر على طرح تناقضات عواطفه من خلال صيغ تعبيرية متوازنة ومتوازية تكشف عن أعماق حالته النفسية فى كل مما يكشف عن أمرين:

أولهما : طبيعة معايشته الحقيقية للحدث، وصدوره عنه بهذا العمق من خلال صوره وتقاريره .

ثانيهما : ربط مقومات البناء الفنى للقصيدة بتلك الدفقة الانفعالية الدالة على عمق دافعه النفسى فى هذه المنطقة المتاحة من مناطق الرثاء .

صحيح أن لقصيدة الرثاء موقعا خاصا على المستوى الانفعالى باعتباره لحظة

---

(1) الأول شطر بيت لامرئ القيس ، والثانى شطر بيت للأخطل.

(2) العمدة ١/ ٢٥.

صدق متميزة إذا أخذنا بما جاء فى المرويات حين قيل لأعرابى : ما بال المراثى أجود أشعاركم، قال لأنا نقول وأكبادنا تحترق .[1]

ولكنها تبدو هنا أشد ما تكون صدقا فهى لحظة مواتية لمراجعة تاريخ النفس، وهى مقارنات بين ماض وحاضر تتلاقى بينهما العناصر الدرامية، وتتكشف من خلالهما جوانب الصدق، مما يجعل القصيدة وحدة فنية متكاملة لا تعرف التمزق ولا انفصام الأجزاء، ولا تباعد الصور كما عهدنا فى غير هذا الموضوع ؛ ذلك أن القصيدة قد صدرت عن وحدة انفعالية ووحدة زمانية وأخرى مكانية، فلم يشأ الشاعر تمزيقها بقدر ما قصد إلى تجميع وحداتها فبدت واضحة الفكرة، متكاملة النسج، موحدة البناء بما يشيع فيها من توحد نفسى ومباشرة، إلى جانب الحضور الذهنى للماضى مع الحاضر فى توحد آخر بدا شديد التمايز والظهور والعمق والدلالة.

بذا تبدو الصورة الكلية للنص أشد ارتباطا بحالة الشاعر فى موقف الأسر، مما قد يدفع إلى استعانته بمعجم الموت والقبر، أو ما يتعلق بهما من بكاء ونحيب، ولكنه أنف من توظيف هذا المعجم فأبى إلا أن يستمر فى معجم الفروسية، وربما كان قاصدا من وراء ذلك إلى مقاومة فكرة الموت من أعماقه، فأراد إزاحتها من معجمه اللفظى والتصويرى، وربما تمنى إزاحتها ـ أصلا ـ من عالمه إن استطاع، فشغله فخره بنفسه، وغلب على منطقه ضمير المتكلم، وكأنما أراد إثبات بقاء الذات المفردة شامخة حتى الرمق الأخير دون أن يتجاهل دورها الفاعل، حتى وإن عاد القهقرى قفزا إلى الماضى، ثم تردى أمام آلام الحاضر، ففى كل تظل الذات بارزة من خلال أداء لفظى مباشر يتسم بالوضوح والسهولة، دونما قصد إلى إغراب أو وحشية أو تكثيف لمفردات غامضة، فهى الحقيقة ناصعة أمام عينى الشاعر بما لا يستوجب غموضا ولا إغراقا، ولا حتى تعددا فى وحدات النص الفنية، مما أضفى على القصيدة ذلك التوحد العضوى والموضوعى بشكل متميز لا يحتاج إبانة ولا مزيد تعليق أو لا إطالة توقف .

---

(1) البيان والتبيين ٢/ ٣٢٠.

(٢) رثاء الآخر (الخنساء)

(١)

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات، مستوى الرؤية الكئيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبة التجربة وطبيعة معاناتها الإنسانية من جراء فقد أخويها، ثم مستوى الألم والحزن الذى ترتب على السابق من ضخامة حجم الرزء الذى حق له أن يورثها بكاء لا ينتهى، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع المرثية مبررا للتعايش مع المستويين السابقين .

وعلى حد ما تحمله كلتا المقطوعتين من دلالات قصر النفس الشعرى، وكآبة النفس البشرية، ومحاولة رصد التجربة فى إطار خاص من تلك السرعة الفنية الواضحة، تظل دالة على تكدس هذا المعجم البكائى الذى تذيعه عنه الأبيات (٢، ٣، ٥) ففيها الرزء بفقدان الفتية، ووراثة ذلك البكاء اللامتناهى، وسماع النائحات، وفقدان الأخ، والتصريح بمعاودة البكاء، وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد بشكل لا يوحى بإمكانية السلو أو النسيان .

ومع انتشار معجم البكاء وزحام أصوات النواح، ومع العجز النسائى عن التسلى والعزاء نجد التكرار المتعمد لتصوير ذلك البكاء مرة أخرى فى البيت الخامس، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى

الموت لاستراحت، ولكان هو نفسه فريسة أحد أنواع البكاء وأشدها مرارة على نفوس البشر.

تكاد الشاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها من زاوية أخيها من ناحية، ثم من زاوية الموت من ناحية أخرى، وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عدما، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد حتى مع ذلك العدم، فكان الموت أفضل لها من أن تعيش بعد رحيل فقيدها :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته وكيف أرجى العيش ضل ضلاليا

ومع هذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة، تظل تلك الأعلام القبلية واردة لعلها تجد بقية من عزاء من خلال بقايا صور شريط الذكريات أيضا، فتذكر علو مكانة أخيها بين الأعلام الكبار فى قيس، وزيد، وغسان (٦)، وكأنها من خلال تلك الصيغ راحت تفاخر بالماضى، ساعية إلى تأبين أخيها من خلاله، فى مقابل الاستسلام الحتمى للموت، والانهزام أمام قدريته مما يدخل ضمن النسيج العام لفن المرثية فى صورتها الإنسانية المقيدة.

وعلى هذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويها صخر ومعاوية، بل ربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت فيها بينهما معا، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبين، وعندئذ يتحول الحزن على الفقيد إلى فقيدين، فتبدأ مقطوعتها الثانية بشكوى الدهر، وكأنها تعتب عليه عتاب مرارة الراثى المنهزم، على تلك اللغة التى عرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قسوة الدهر والمنية معا، لاسيما إذا اتحدا فتكتلا على الإنسان الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماما لأحزانها، وتترجمها فى صيغ بكائها وتصوير حجم مأساتها، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة، ولا هى حتى متخيلة ولا متوقعة، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الإدراك لعدم تلك الجدوى،

خضوعا لحيرتها وصدورا عن تمزقها وانهيارها، فهل بقى لها من شىء تستطيع التسلى به، وهو ما راحت ترددده عبر البيتين (٢، ٥)، وبعدها راحت تلح فى تصوير خطبها تجاه الفقيد، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء، وأسى، وميت، وقبر، وثاو عبر بيت واحد.

ثم تتبع هذا كله بما ترمى إليه من محاولة التخفف من تلك الأحزان، أو حتى محاولة التعزى عن فقيدها بصيغ دعائية، كأنما قصدت إلى أن تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣، ٤، ٦) دون أن تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثيين فى تصوير طيب عهدهما، وما كان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة، وكأنها تبرر بذلك لاستمرارية بكائها عليهما الدهر كله، وهى استمرارية تصورها متألمة، خاصة تفضى بما عرضته من إدراك مؤكد لعدم جدوى البقاء، وإن كانت مرغمة عليه،، إذ ربما كشف شيئا من حنينها (ما حن واله)، وهى استمرارية لا تعرف لها نهاية، وإن بدت على يقين من أن بكاءها سيظل راسيا رسو الجبال، ثابتا ثبات الأشياء والحقائق التى لا تعرف عنها تحولا، فهى – بدورها – لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص، بل لعلها لا تريد ذلك الخلاص أصلا، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها منطق هذا الرثاء، فلا تكاد تحيد عنه، ولا هى تتجنبه حتى تواجه الموت.

وعلى هذه الصورة راحت الخنساء تطوع معجمها الرثائى انطلاقا من أعماق أحزانها، وازدحام نفسها بمشاهد الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لإيقاع الحدث، فلم تشأ أن تطيل، على الرغم من قدرتها – فنيا – على ذلك، على نحو ما نجد من طوال الرثائيات فى ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا، على نحو ما جاء فى رائيتها المشهورة ومطلعها :

قذى بعينك أم بالعين عوار ؟ أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة أمرا محيرا إزاء صدق الموقف، وتدفق الانفعال فى مرثيات الشاعرة، أو حتى لدى غيرها من شعراء الرثاء بوجه عام .

(٢)

فإن شئنا تحديد نقاط التلاقى وطبيعة المشابه البارزة بين مرثية الخنساء لأخويها وبين مرثية عبد يغوث لنفسه فى قصة أسره تراءت لنا الأبعاد الزمانية جامعا بين المواقف لاسيما حين توزع بين ألم الواقع وذكريات الماضى، وكأنه وسيلة إلى تصوير عمق التجربة، وهو ـ فى شكل آخر ـ صورة من صور التغلب على الحاضر – مؤقتا – من خلال عالم الذكرى، وما أحسب هذه الرؤية إلا قاسما مشتركا بين شعراء الرثاء بعامة.

ربما ظلت صيغ التلاقى واردة فى مساق الشكل الفنى، وإن اختلفت فى مستويات الإطالة، مما يظل قادرا على اصطناع تشابه الإيقاع الصوتى بين الشاعر والشاعرة بدءا من التكرار الصوتى الدال على الحزن، والكاشف عن عمقه واستمراريته مما يشيع بين أبيات النصين .

كما يبقى الوفاء والصدق رابطا قويا بين التجربتين، وإن توجهت الأولى إلى حديث محوره الذات، والثانية إلى حديث حول الآخر، ولكنه من خلال آلام الذات واجترار أحزانها مما يعمق تلك الأبعاد الذاتية، ويؤكد منطق الصدق فى أى من صيغهما الباكية .

ثم تظل للخنساء خصوصية نموذج المرأة الراثية حين تعانى من تدفق ويلات النفس، أو تقاسى تداعيات الكآبة تجاه الفقيدين، مما جعلها حائرة قلقة حتى فى أدائها اللفظى منذ بدا موزعا بين صوت (النائحات) وبين البحث عن عزاء الذات فى مقابل ترصد اليقين بفقد الأخ، وبين تذكر ماضى الفقيد، وبين إمكانية استمرارية العيش وتقبل الحياة، وبين البكاء أملا فى التعزى وتخفيف وقع المأساة، وبين إدراكها انعدام قيمته أمام فداحة الخطب الذى ألم بها، ومن هنا كان منطق الجمع لديها بين صيغ الدعاء وحدة البكاء مكملا المواقف المقرونة بهذا الاضطراب الانفعالى وصدورا عنه فى آن.

ويكفى لخصوصية تجربة الخنساء تخصص ديوان فى فن المرثية الذى تعهدته بالمسلك النسائى الدال على حزن صاحبته كلما رثت، فهى آلام النفس المطوية على الحزن من قبل أخت طال بكاؤها بين نحيب وألم، وشق للجيوب ولطم للخدود، مما تحولت عنه بشكل واضح مع خبر استشهاد أبنائها بعد ذلك فى الإسلام، فهدأت نفسا، حيث تقبلت الأخبار قبولا حسنا داعية ربها أن يجمعها بهم فى مستقر رحمته .

وربما ظل مميزا لمراثى الخنساء انشغالها الدائم بالموت والقبر والبكاء، بحكم عجزها عن السيطرة على مشاعرها، وقد خلت دنياها من أخويها، على عكس ما رأيناه عند (عبديغوث) من امتداد حبل الأمل فى بقية حياة، أو حتى من محاولة مقاومة فكرة الموت ذاتها انطلاقا من عدم رغبته فى التنازل – تحت أى من الضغوط – عن فروسيته وبطولاته الماضية.

وقد تتوج المشابه من خلال الاستعانة باللغة التقريرية المباشرة على ما فيها من وضوح وسهولة، على الرغم من جاهلية العصر، وميل شعرائه إلى الغريب البدوى الذى خلت منه تلك المراثى بصورة واضحة .

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والعضوية قد ظهرت فى قصيدة عبد يغوث فمن باب أولى أن تسيطر على مقطوعات الخنساء بعامة، إذ التجربة لديها تمثل دفعة انفعالية غير قابلة للتجزئة ولا التوزع، فالنفس الشعرى مكثف كثافة دفقة الحزن التى عاشتها، فلم تتجاوز مساحتها فى صياغة أى من المقطوعتين، وهو ما ينسحب – بدوره – على كثير من قصائدها الرثائية، كما يبقى ضمير المتكلم وقد شاع بين أبيات القصيدة والمقطوعتين كاشفا عن إحساس الشاعرة بحجم مأساتها فبدا دليل الألم والحسرة، مما أكسب القصائد غنائية حزينة قاتمة، التقى فيها إحساس الألم بعالم البطولة، وكشف عن الانقسام على النفس ـ انفعاليا ـ بين الماضى والحاضر، ولعله جاء – على مستوى الشكل – أساسا للجمع بين اليائيات فى سياق تلك البكائيات الرثائية على وجه التخصيص .

(٣) رثائية النفس (مالك بن الريب)

(١)

وتأتى يائية مالك بن الريب نموذجا متميزا فى إطار قراءة الذات واستبطان عالمها الداخلى على المستوى الرثائى، حين تحس آلامها، وتجتر أحزانها، وتستشعر غربتها البعيدة النائية التى تخشى فيها (اللانهائية) و(العدم) بعيدا عن أرضه ورفاقه، فإذا بالشاعر يتألم نفسيا إزاء غربته، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه، وكأن تاريخ الصعلكة قد اختزل من شرائح حياته، فلم يعد يركن لهذا النمط من الحياة، ولا هو يدين له بصورة من ولاء، وقد عاشه دهرا كافيا لأن يظل متعلقا به مشدودا إليه، فإذا به ينصرف ببقايا فروسيته إلى عالم الجهاد، ويدخل فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته، ويعتزل اللصوصية وقطع الطريق، ويحسب جنديا غازيا ضمن كتائب الغزو التى قادها سعيد بن عثمان بن عفان والى (معاوية) على خراسان .

ينخرط (مالك) نفسيا فى الصفوف الفاتحة، فلا تتزعزع فيها نفسه، ولم يتردد ولم يبد ندما، بل وقف موقفا صلبا، لم يحد عنه بدليل ما سجله له التاريخ من مشاركته مع سعيد غزو (الصغد) و (سمرقند)، بل يخبرنا الطبرى بموقفه من سعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد، وخشى أن يركن إلى الراحة، أو يؤثر الصلح على الفتح فغضب مالك من سياسته، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة، حيث راح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مـازلت بالصغد ترعد واقفـا من الجبن حتى خفت أن تتنصرا

وما كان فى عثمان شىء علمته سوى نسله فى رهطه حين أدبرا

فلم يعبأ به سعيد، وظل يسالم الصغد ويساومهم، فأعاد مالك توجيه اتهامه إليه بقلة الفضل والخير، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم، وراح يزيد من حماسه فيذكره بانتصاراته السابقة، فى يوم (طاس)، و (يوم النهر)، وقد حضرهما مالك معه، وانتصر مع القوم على أعدائهم ويومها قال :

يقـول خيـر أميـر كنت أتبعـه أليس يرهبنـى أم ليس يرجونـى

أم ليس يرجو إذا ما الخيل شمصها وقع الأسنة عطفى حيـن يدعونـى

لا تحسبنـا نسينـا مـن تقادمـه يوما "بطاس" ويوم "النهر" ذا الطين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد، حتى هاجم الصغد، وانتصر عليهم، واقتحم مدينتهم، وحقق النصر لجيشه .

وتظل هذه الرواية والشعر معها شاهدين على امتداد فروسية مالك التى لم تتزعزع فى نفسه، إلى أن تعددت الروايات، واختلفت الأخبار حول وفاته، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى (مرو) بخراسان، قبل رحيل سعيد، وكان هذا مرض الموت، ومنها ما ذهب إلى أنه مات لديغا فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة فى الخف فمات بسبب من لدغتها[1].

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض ألم به بعد تجاوزه مدينة مرو، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريضه، والقيام بأمره رجاء أن يشفى، فيلحقاه بالركب، لكن الأجل وافاه فدفناه هناك [2] ومن هذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيدا فى إحدى معاركه فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة .

---

(١) الطبرى ٦/ ١٧١.

(٢) الأغانى ٢٢/ ٢٩٧.

وأيا كانت صورة موته فقد أقدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ورفاقه وذويه، وكأنه أحس أنه سيموت غريبا لا محالة، فراح يعرض موقفه النفسى على هذه الدرجة من التكامل، ابتداء من تصوير شوقه إلى أهله ووطنه، وعرض سبب فراقه لهم، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ المناجاة الحزينة، وبين هذه اللوحات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها، والاعتزاز بعطائها، والاعتداد بمكانتها عودا إلى ماضى الذكريات، ولكن الصور – فى مجملها – تكاد تذهب فى تصوير أسفه على موته فى غربته، إذ لم يجد مجالا للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى عالم الذكريات من ناحية، وما صنعه من صيغ شعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه وبنيه من ناحية أخرى .

يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين ـ بداية ـ كما كان يعيشها ويعانى قسوتها، ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه، فراح يكررها (ست مرات) فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة، وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزا فى هذه الأبيات إلا على تكرار لغة التمنى أيضا (ليت شعرى، ليت الغضا، وليت الغضا، لو دنا الغضا) وكأنه يستنفذ وسائل ذلك التمنى على اختلاف صورها، ومعها تزداد لغة الحنين ـ عمقا ـ من خلال صناعة هذا الربط المحكم بين الغضا والإبل، ثم الغضا والركب، ثم الغضا وليالى الرحيل، ثم أهل الغضا، وأمنية المزار، وأمل اللقاء، وكأنه يحاول جاهدا أن يبحث عن وسيلة يتعزى بها، لعله يتجاوز تلك الذكريات فيستعين بندائه للرفيق، إذ ربما يخفف عنه شيئا من محنته فيطلب منه مسامرته أيضا، حول الغضا وأهله، إذ أيقن أنه لا عودة إليه، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التى يتمناها، ويبقى له أن يصورها، ثم ينصرف عن أغلى ممتلكاته، من الغضا وعلاقاته، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازا به، يعكسه ذلك التحول الجوهرى فى حياته من عالم الصعلوك إلى عالم المجاهد الذى لا تراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا، وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلا بين عهدين، بما يرمى إليه

من مفارقات تبدو غاية فى الطرافة، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة، حيث يستمر فى حواره حول الأرض، ولكنه ينأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء، إنها هناك أرض يبغضها بغضه لأهلها، ولا يحمل لها فى نفسه نظيرا لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق، بل يراها أرضا للأعادى، وهو ما يكفى لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر، فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها نائيا، ووقتئذ كان فى مأمن من إمكانية لحاق الموت به فى خضم تلك الغربة النائية .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فرارا، فيسارع إلى العودة إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التى تترجم مستوى الألم لديه، هى زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته، وقد أدركت خطر رحلته، وطولها، إذ راحت تتعلق به خوفا على مصيره من اليتم المنتظر، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التى يزداد لها بغضا، وقد كان بالفعل بمنأى عنها، وهى تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسى خطير، إذ يردد ذكرها بما يجلى ذلك البغض الذى ذكره قبل ذلك منذ كنى عنها بأرض الأعادى، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه، ففيها سيكون موته، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأنى به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية على هذا النحو، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغنى عن كل شىء فى سبيل توكيد توبته التى تمثلت فى سياق هذا النمط من الجهاد المقدس، ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه بواعث الحنين والخوف والألم، وتزداد لديه الحيرة ويشتد القلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩-١٤).

وتمتد أحاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦- ١١) ليعود إلى تسجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدواته القتالية بعنف، حتى كان يتوحد معها بين سيف ورمح وجواد (١٤- ١٧) وهو توحد قديم إذ ربما سبقه إليه فرسان الجاهلية، وربما ورد واضحا لدى صعاليكها، ليرصد الشاعر امتداده عبر حركات الجهاد، ولكن بشكل مختلف ومتميز، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق، أو ما ظل منها مرتبطا بأدوات القتال، ليأتى كل هذا مجسدا أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها . وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة، وبين جثة الميت، ومشهد القبر فى قفر من الأرض، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨، ١٩)، وعندها يستطرد فى اجترار رموز المواطنة، فيسجل منها ما يبغضه، فإذا المنية تأتيه عند (مرو) وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور الماضى، وتتقلص لديه مشاهد البطولة، ليبدو أمامها هزيلا ضعيفا يستعين بالرفاق، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال، ولكنه يحثهم على أن يرفعوه، لعله يرى شيئا من بقايا حلمه، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم "سهيل" الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسية مؤكدة هنا، بل تبدو الدلالة خاصة لأنها وليدة موقف خاص، أساسه تداخل انفعالات القلق والاضطراب والحيرة، والإشفاق على النفس، وشدة الحنين إلى الأهل والاستسلام التام للقضاء، والخضوع للرفاق، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشاعر، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه، أو لعله يحطم جانبا من حاجزه عودا إلى الأمنيات وحديث الذكريات، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازيا قويا يجيد الكر ولا يعرف الفرار، فإذا ما أدبرت الخيل وفرسانها كان مقداما فى ميادين قتاله، ينجد من يستغيث به، وكان يجمع فى عالم فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره، إذ عرف بكرمه، ونزاهة لسانه وعفة نفسه، وصبره فى القتال، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف، وهو ما

وجده من متعة الفارس فى ملاقاة خصومه والنيل منهم، ومواجهة الضربات وتوجيهها، وتصوير الطعنات التى ربما نالت من جسده، ولكنها ظلت عاجزة عن النيل من نفسه فى أى من الواقف القتالية الدامية .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالى خمسة أبيات (٢٧- ٣١)، بعدها يستطرد ثانية عودا إلى الرفيقين، يستعين بهما على عسير أمره، إذ يطلب إليهما أن يعيداه إلى أهله، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بئر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به، وعندئذ يستشير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه، وتزداد لديه هو نفسه حدة ذلك الإشفاق على الذات، حين يتحول إلى جثة فى قفر من الأرض، حيث لا حياة ولا رفاق، إلا الرياح تملأ الأجواء صخبا وغبارا، وتزيد قبره طمسا واختفاء مع توالى الأيام ومرور الليالى، وهو يطلب إليهما ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذى كان له رفيقا منذ صعلكته، وانتهاء بربات الخدور من النساء، لعلهن ينتحبن عليه، ويزداد بكاؤهن من جراء فراقه، ولا ينسى أن يعزى نفسه بأن يترك لأهله ميراثا يكفى لأن يذكروه بخير – على الأقل – فهم لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه، ولا إلى تجاهل ميراث بطولاته أو نسيان ذكرياتهم معه .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلا له يبكونه ويرثونه، بعد أن سجل حسراته مرارا إزاء مواجهة لحظة المنية حين تأتيه بعيدا عنهم، فهناك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه . وهنا يعتمد على تصوير مفارقات نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة اللحظة، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته، لتزداد عليه الرحمات وتلهج الألسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساسا فنيا فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥- ٣٨) فقد ترك للأهل

ميراثا يصيبونه من بعده، وهم يصطرعون مع أنفسهم، ولو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبدا فراقه الذى أزهق نفسه كلما ضاقت به صدورهم، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من عالم صعلكته أو من رحلة جهاده فى سلك الفاتحين، وعندئذ تتوهج لهفته، وتزداد حسرته إزاء ما ينظر فى هذا الغد القاتم وهو يدفن، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا، إنها مجرد الرغبة فى البقاء بعيدا عن وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريدا وحيدا، وهى وحشة يتقمص فيه الشاعر شخصية الميت. وهو لا يريد أن يتجاوزها إلا بمقدار، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات (٣٩- ٤٣) .. وتتسم مجالات الذكريات لديه وتتناثر بين مشاهد: الرحى، وأسماء المواضع فى بادية بلاده، أناس من قومه وأهله، نساء من قبيلته، الإبل ومشاهد الرحيل، ورائحة الأقحوان والخزامى، جماعات الركبان تجوب الصحراء، وكلها ذكريات تبدو عامة حين تتعلق بالوطن والطبيعة، وأساليب العيش، ووسائل المتعة فى هذا الوطن، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشتد دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤- ٤٦) فيذكر أمه، وكم سيكون بكاؤها عليه، مصورا مدى حسرتها على فقده بعيدا عنها، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له، وكأنه يضمن الموقف رسالة شوق يبعث بها إلى أمه بخاصة، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا الغزو ولقائه للموت، وكأنه يريد أن يزيد حجم من همومها، أو استثارة شديد أساها بزيارة قبره، وقد لفه التراب من كل جانب، وأصبح جسده رهينا لظلمة القبر، عاجزا عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا وعالم الأحياء .

هى رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها، ثم تمتد إلى قومه جميعا حيث كاد يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدى إلى غير رجعة، بما يحمله من علامات الحزن وصور البكاء المرتقب، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨- ٥٥)، وهو نبأ يغلفه ثانية أو

ثالثة أو رابعة بذلك الحنين الجارف إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستفلق، وبكاء يتردد إلى غير نهاية، وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتهن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته، من أمه وخالته، وبناته، وزوجته، ولكنه قد يجد بقايا عزاء فى ثنائه على كل هؤلاء، إلى جانب ثنائه على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضا، ولا فى صدره ضيقا فى أى من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة، أو ما يغلب عليه من الطابع القصصى المتقطع، مما يتبلور فى موقف الشاعر بطلا جبارا شرسا، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت، وهو ـ أيضا ـ ذلك الشاعر البطل الباكى الحزين حين يرثى نفسه، أو يحن إلى أهله. ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق، أو من أدواته القتالية، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله أو ربما يشاركونه أحزانه مع القوم، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعانته بتحريك الحدث من خلالهم، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكوما بمنطق الاستطراد الفنى والتوزع النفسى بين مشاهد الماضى والحاضر، أو بين الواقعين المادى والنفسى، أو بين القرب إليه والبعد عنه – وهذه قليلة – تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق، أو الأهل خضوعا منه للواقع أو للأمنية، وهو حوار يتكرر بين حين وآخر، فلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكلومة.

(٢)

وحتى لا يطول مسار الحوار يظل من حقنا أن نتصور الشاعر وقد أعد هذه القصيدة قبل أى من ظواهر الموت الحقيقية، لاسيما أن معالم الصنعة الفنية المتأنية تبدو واضحة فيها، إلى جانب الإطالة، مما ينأى بها عن طبيعة الارتجال ومنطقة البديهة والسرعة الفنية، إذ ربما نظمها الشاعر فى زحام أحاسيسه بالغربة وفرط الحنين إلى وطنه، أو ترقب الموت غيلة فى أرض نائية، ولذا فهو يلج بقصيدته ضمن

باب شديد الخصوصية بين أبواب (الرثاء)، حيث يبدأ العرض الفنى لدى الشاعر من تدفق حنينه إلى الأرض والوطن مع التشبث بالماضى، والوفاء بالعهد من خلال ما ردده حول (الغضا) والقلاص والحداء، والظباء وسهيل مع بقية رموز المواطنة التى رددها استطرادا.

ثم يتواصل لديه العرض من خلال تعميق الإحساس بالماضى، ومحاولة النفاذ إليه باجترار ذكرياته من منطلق الوفاء الأسرى، ذلك الذى عكسته عاطفتا البنوة والأبوة، وهو ما يلتقى مع الوفاء الحربى للفارس حين يتوحد مع أدوات قتاله فى ميدان الحرب :

فإن أنج من بابى خراسان لا أعد إليها وإن منيتمونى الأمانيا

وتتأرجح عاطفة الشاعر وتتبلور انفعالاته فى سياق زوايا محددة يستطرد بينها، ويدور حولها عبر القصيدة، فهو لا يخفى حنينه الجارف إلى أهله، بقدر ما تتضخم لديه رموز (المواطنة) وقد راحت تسيطر على وجدانه، وتستحوذ على ضميره، فإذا به يكرر الإلحاح على إظهار عاطفة الحنين بشكل عام ومطلق، وكأنه من خلاله يحكى فصولا من قصة تواصله الطبيعى مع أهله ورفاق ماضيه فى عالم الصعلكة، وهو ما يصرح به مرارا من خلال حتمية ذلك التواصل :

دعانى الهوى من أهل ودى وصحبتى (بذى الطبسين) فالتفت ورائيا

أجبت الهوى لما دعانى بزفرة تقنعت منها – أن ألام – ردائيا

وربما استوقفه حنين الأبوة ـ بشكل خاص ـ سواء منه ما عرضه من موقف والديه خوفا عليه وإشفاقا، أو موقف الأبوة من جانبه ـ ذاتيا ـ أو أمر ابنته التى راحت تبكى فرقا خوفا من مغبة سفره، وما تتوقعه من طول البين الذى سيفصل بينه وبينها، وكذا ما كان من عاطفة الزوجة التى راح يصورها فى إطار مجمل تلك العواطف .

ولا يكاد سبيل الحنين يتوقف إلا من خلال توقفه طويلا عند ذكريات الماضى، مع الاستغراق فى تصوير فروسيته وقوته من خلاله، وعندئذ نجده ينتقى من ألفاظه وصوره ما يتناغم مع جلال ذلك الماضى، حيث يحكى عظمته ويروى قصة مجده، وفى كل من هذه الاتجاهات نجده موحد العاطفة غير متناقض ولا منقسم على الذات، وإن تباينت صيغ حياته بين صعلوك ومجاهد، ولكنه يظل مشدودا إلى كل مواد الحنين التى تشده إلى ذلك الماضى بذلك العمق، وتلك الضرورة.

فإن شئنا الانتقال معه من محاور عاطفته إلى محاور إبداعه تراءت لنا صوره الجزئية كاشفة عن شغف خاص بها، خاصة من المنظور الاستعارى الذى باع من خلاله ضلالته واشترى بها هداه، أو تذكره من يبكى عليه فما وجد سوى سيفه ورمحه وجواده، وهى صور ترد لديه على وجه السرعة فى زحام تدفع الخط الانفعالى الموحد الذى يصدر عنه ويتعلق به، وكأنها ترتبط – فى نهاية المطاف – بذلك النسيج التصويرى العام الذى مثلته اللوحات الفنية الكبرى حين راحت تستوعب حالاته النفسية الممزقة، خاصة منها مشهد (الوداع) وما أفاض فيه من تفاصيل دقيقة بين مشهد أبويه، إلى مشهد تشاؤمه من الظباء السانحات، إلى موقف ابنته وزوجته ... إلخ، وهو ما يمتد لديه – تصويرا أيضا – عبر لوحة رثاء النفس ومشهد حفر القبر، وردود الفعل لديه من واقع عالم الذكرى من الحنين إلى (سهيل) كرمز آخر من رموز تلك المواطنة الملحة على ذاكرته ووجدانه.

كما لا يخفى حرص الشاعر على أدائه الفنى المتميز حتى على المستوى الشكلى من انتقائه لبحر الطويل، وإيثاره كثافة حركاته وسكناته بما يتناغم مع قلقه واضطرابه، وهو ما يتأكد من عمده إلى تكرار صوتى مقصود أو غير مقصود، ولكنه يظل متجانسا ـ بشكل مؤكد ـ مع حالته الشعورية، خاصة بين الغضا والرمل والأهل والأصدقاء، وكأنما اقترب مالك – بذلك – من موضوع معارضته، كما اقترب – نفسيا وفنيا – من صاحبها، فكانت تجربتاهما متماثلتين من حيث الموقف وطبيعة الأداء، وكان كلاهما صادرا عن قسمة نفسية موزعة بين الماضى واستعادة

الذكريات، وبين آلام الحاضر والتحسر على واقع النفس إذا ما قورن بإشراقة ماضيها، كما كان كلاهما كاشفا عن تمثله لمعاناة الذات فى حالة اغترابها عبر بلاد نائية وسط زحام أعدائه، مما يطرح مشهدا من اغترابه الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى فى آن واحد، إلى جانب تماثل الحس الفردى والحس الجماعى لديه، لاسيما حين يشغله الفخر بالنفس والحديث عن بطولاته، أو الحنين إلى الوطن، أو الحديث عن معالمه وذكرياته من خلاله .

وإلى جانب التماثل المطروح عبر الوزن والقافية بينه وبين عبد يغوث، نجد كلا الشاعرين يعكس توحده النفسى من واقع الوحدة الموضوعية والعضوية ووحدة الجو النفسى الذى صدر عنه، فترابطت من خلاله المشاعر، وتنامى الموقف النفسى فى سياق وحدة بناء النص، وتمركزت البؤرة الشعرية التى دار حولها فى إطار متجانس أيضا، حتى استوعب البعد الانفعالى الذى تطور من داخله بحكم وحدة التجربة التى لم تدفع أيا منهما إلى الاستعانة بأى من المقدمات التقليدية بقدر ما آثر من اقتحام موضوعه بشكل تلقائى مباشر، وحتى فى عالم حسه الغيبى لم يشأ أى منهما أن يتوقف عند فكرة الموت طويلا ـ ولا بشكل مفصل ـ ربما لإيثاره الانشغال بالحياة، أو البحث عن عزاء النفس عبر موجب ذكريات الماضى، وربما من قبيل الأمل فى إمكانية النجاة، أو استمرار الالتصاق بالحياة على سبيل التمنى والرجاء، وربما من قبيل الرغبة فى محاصرة الموت ذاته بموجب ما ازدحم به عالم الأحياء، حتى وإن ورد على سبيل الذكرى .. مجرد الذكرى فحسب.

(٣)

ومع الإيقاع القصصى يظل الصدق الانفعالى شديد الوضوح لدى الشاعر، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحداث، أو من وراء توزيع لغة الحوار، بل غلب عليه الأداء من واقع تلك الصورة التلقائية غير المنضبطة، وكأنها جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق المشاعر وسقم الوجدان، فمرة

مع الرفاق، وأخرى مع أدوات القتال، وثالثة مع الأهل ونساء القوم، ورابعة يعيد فيها الكرة مع الرفاق، وهكذا مع بقية صور حيرته وتمزقه بما انعكس ـ بدوره ـ فى تمزقها.

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصورة الكلية التى رسمها الشاعر لنفسه، ولأهله، وجهاده ورفاقه، وحزنه، وحنينه، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تكاد تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه، وتزدحم عليه فيه أحزانه، بقدر ما تنبئ به، وتكشفه من جوهره وحقيقته .

وهى صورة تبدو- فى مجملها – دالة على صدقه، حيث تتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العلمية) التى تزدحم بها الأبيات أيضا، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها، أو حتى يبغضها، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والزمان، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص تميز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجا عن إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث، وأسلوبه فى التعبير وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا التلاقى من خلال :

(١) خطاب الرفيق أو الرفيقين حيث يتردد جانب من هذا التشابه، و إن تباينت الصيغة عند مالك، حيث تنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدها من خلال الرفاق، وإذن فهو لا يبغض أولئك الرفاق، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الذى تحتم عليه مواجهته، وهو ما يأتى مضادا لصورة الرفيقين عند (عبديغوث) حيث يطلب من صاحبيه أن يكفا عن ملامه (١، ٢) وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة بصحبة ذلك الافتراق فى طبيعتها، وكذا كان أسلوب توجيهها لدى كل من الشاعرين.

(٢) وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير، وفى تسجيله مشاهد حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكيا (٣، ٤)، وهى صورة تزدحم بها أيضا

قصيدة مالك، حتى لتبدو محور الاستطراد عنده، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية واضحة العمق لديه، حتى يتمنى أن تصل إلى الآخرين وتفلق أكبادهم ـ على حد تصويره ـ.

(٣) وفى تصويره لآسريه وكيف ضاق بهم وتحاور معهم حوار المفاوض السياسي، بما يكشف سوء موقفه تجاههم، وكذا كان موقفهم منه، بحيث يعرض عبد يغوث مشهدا أليما من مشاهد سقوط البطل، وفقد هيبته فى أيدى خصومه (٨- ١٠)، وعندها يوزع الشاعر مشاعره إزاء قومه بين حالة السخط عليهم لانصرافهم عنه، وبين المن عليهم لما كان من دوره فى دفاعه الدائب عنهم، أو ذوده عن حماهم، إذ يأتى شبيه هذا الموقف فى أسر مالك ـ مجازا ـ فى غربته التى لا يستطيع الإفلات منها .. ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض (خراسان) التى نأت به عن أرض وطنه، وقد تجلت له مرة أخرى فى صورة أرض الأعادى، وغيرها فى أرض (المنية) التى تنتظره، وفى ثالثة يذكر بغضه لها صراحة، فمنطق الأرض هنا يبدو مكررا بين الشاعرين مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله، وإن ظلت نقطة الالتقاء بارزة فى أن كليهما يبغض الأرض التى سيموت عليها ويكره أهلها، فى موازاة حنينه إلى أرض وطنه، وأهله وذويه .

(٤) وتظل لوحه المواطنة قرينة على طبيعة التشابه بين تجربتى الشاعرين من منطقة الشوق والحنين، على نحو ما أدرجة عبد يغوث ضمن صوره (١١- ١٣)، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها. وهى لوحة تكتمل مع " الأنا " الذى يتردد لدى الشاعرين من خلال إيقاع فردى متميز، فالشاعر يفخر بنفسه، ويصور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة متعمدة للماضى، ورغبة حميمة فى تجاوز كآبة حاضره، وهو ما يرصده عبديغوث (١٤- ١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه، وهو ما كثر تردده أيضا لدى مالك، فكلما حزبه موقف الحزن خشى الاستسلام أو الخنوع، فراح يختلس النظر محاولا كسر حاجز الزمن

عودا إلى موجب ذلك الماضى، أو الفخر بالأنا خلسة، وهى محاولة تتعدد صورها، وتظل بينهما قاسما مشتركا، وكأنها إحدى وسائل الشاعر للخلاص من الأزمة، وإن كان خلاصا يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس التى قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

(٥) ثم تأتى لحظة التأمل التى تغلب عليها الحسرة على النفس، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩، ٢٠) ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة إنما يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك، بما يشف عنه مثل هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى، ثم عن تداخل المشاعر وتعقدها إلى مدى بعيد من ناحية ثالثة.

فإن تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوى الجزئى أمكن أن نلتمس مناطق أخرى لالتقاء الشاعرين، منذ اتفاقهما فى الغرض العام، ودافع النظم، وموضوع النص، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما، فلعلى المستوى الجغرافى ظهرت الأرض البعيدة – جغرافيا ونفسيا – وهى أرض أعداء الشاعر ـ بالطبع ـ سواء أكان أسيرا فيها على الحقيقة، أم بدا أسيرا على المجاز، فكلاهما ينتظر نحبه بين لحظة وأخرى، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما ـ أساسا ـ على ذلك الصعيد النفسى المتشابه.

ثم يمتد التشابه إلى مستوى الشكل الخارجى ممثلا – كما كررنا – فى اتفاق الأوزان والقوافى، وحرف الروى، وحتى حركته، والتى ربما ظلت كاشفة عن جوهر علاقة نفسية حميمة دالة بذاتها على ذاتها منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية، وظهور كآبة " الأنا " فى قمة حزنها، فهى نغمة التمزق بين ماض وحاضر، والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب، فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من واقع كل ضمير يعود على الشاعر نفسه، وهو ما قصد

إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى الدلالة وامتدادا لحزنه، وتصويرا للانهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة .

ثم يأتى هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشاعرين، وإن اختلفت درجة الإطالة بينها أو القصر، فهذا أو ذاك يظل ملكا للشاعر، وحقا لتجربته، ويبدو أن حسن المعارضة، أو تبادل التأثير والتأثر لم يكن ليقود أبدا إلى مطلق ذلك التشابه، ولا يجب أن يقود إليه، أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة، ولكنه توزيع الصور مما يظل شاهدا على ذلك، إلى جانب طبيعة المشاهد المرسومة، وما تحمله من دلالات نفسية عميقة يبدو تشابهها مؤشرا أكيدا من مؤشرات تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدى الشاعرين، وأحسب أن هذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له تفصيلا من قبل .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء يظل من حقنا أن نتصور أن ثمة فروقا ترد عبر أساليب الصياغة الجمالية، وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفا لعنصرى التراث والمعاصرة، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع فى صيغة هادئة يقتنع بها الشاعر، لأنه يجمع مثلثا واضحا فى قصيدته قوامه مصدر تلك المادة التى تأثر بها، وأساليب الصياغة التى راح يبدع من خلالها، وبين الأمرين أمور أخرى متشابهة تكشفها طبيعة الحياة التى يعيشها عصره، ويخوضها هو نفسه ضمن نسيج فكرى ومستوى معرفى محدد، لابد له أن ينعكس فى مواطن الإبداع، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظى والتصويرى، وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية حتى فى عصر بنى أمية، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية فى التبدى، فكانت تلك البيئة التى أنجبته، وسجل إليها حنينه فى مقابل البيئة الأخرى التى كانت مجالا لغزوه وحربه، واستمرار جهاده، وهى أرض فارس البعيدة التى لم يجد فيها مجالا إلا لرثاء لنفسه، وبكاء ماضيه وتصوير معاناة حاضره وتوحده مع أدوات قتاله وجواده فحسب.

(٤) المرثية الجماعية (الشريف الرضى)

وهى إحدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء (الحجيج)، حيث فرض عليه معايشة تجربة الفقد وحرمان الذات، وضياع الأمل، على النحو الذى عاشه الأسير والراثى والراثية والمجاهد جميعا، فهو – أى الشريف- يصور موقفه ـ حوارا ـ مع الحجيج، أو من خلالهم، لمجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة، وليكشف جوانب من آلامه وحزنه بسبب من عجزه عن معاودة زيارتها، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عن الرحيل إلى مكة خوفا من بطش القرامطة، وكأنه لم يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقا يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنه، والراثية الحزينة إلى أخويها المفقودين، والمجاهد النائى إلى أهله وماله وحماه وذوى قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة، وإن شئت فقل إن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابه، أو لنقل إن حس (اليائية) بدا شديد القرب من تلك الأنماط من التجارب الحزينة، حيث يلتقى حولها شعراء تلك (اليائيات) جميعا، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقول لركب رائحين لعلكم تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

وكأنه يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرحل، بل يكاد يرثى

نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى استهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التى يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا

ومروا على أبيات حى برامــة فقولوا : لديغ يبتغى اليوم راقيا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء اليائيات من أصحاب تجارب الحنين وآلام الغربة، حيث فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين متفاعلة مع ذلك البكاء، حين يردد لهفته إلى ذلك العقيق اليمانى، ونجد، وكثبان اللوى، والمطالى، ورامة، ثم يكرر تصوير جوانب أخرى لتلك اللهفة – استطرادا – على (نجد) خاصة حين يقرنها بذكرياته الموزعة بين الحجاز وبين الشمال، وكأنه لا يريد بقاء فى العراق، حيث لا يجد دواءه الذى يبحث عنه إلا فى الأرض المقدسة، ولذا يستمر فى ترديده لجغرافية الأماكن التى يحن ـ حنينا خاصا ـ إليها بين الكثبان، والحمى والشعب (٦)، والجبل (١٠)، والوادى (١٥)، والنشز (١٥)، وأبيات الحمى (٣) وكأنه يعكس ـ بذلك ـ حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى كاد يتوحد معها، ليصبح قطعة منها لا تكاد تنقصم عنها، فهو يعيش، إذن – غربة نفسية – تعكس حجم معاناته، ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر، نراه مكررا من قبل عند عبد يغوث ومالك، فى ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم، ويستشعر الغربة فى نأيهم عنه، وكأنه يبدو عليهم عاتبا، ولهم لائما، خاصة حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللائم معا :

وقولوا لجيران على الخيف من منى تراكـم مـن استبـدلتـم بجواريا

ومن حل ذلك الشعب بعدى وراشقت لواحظـه تلك الظبـاء الجوازيـا

ومن ورد المـاء الـذى كنت واردا به ورعى الروض الذى كنت راعيا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة، وقد كشفت أيضا جوانب من وعيه وحبه لمنطقة (الخيف) فى " منى " وتلك الشعاب الضيقة، وذلك الماء الذى ورده، والروض الذى رعاه، وهو ما يبلور خلاصته ثانية فى التصريح بتأكيد تلك اللهفة التى لا يكاد يعرف لها حدودا :

فوالهفتى كم لى على الخيف شهقة تذوب عليها قطعة من فؤاديا

وكأنه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين، بين مشاهد الحنين يدفعه إليه ذلك الإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر، وتردد صيغ الرجاء، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه، ثم ترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع، وما يصوره من شهقة الفؤاد، أو البحث عن دواء لدائه، أو التماس الطبيب والرقى، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٢، ٦) أو ما ردده من خصوصية الأماكن المقدسة (منى، الجمار، صلاة، الجمع)، حيث يبدو أشد ما يكون انشغالا بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (٥، ١٢، ١٦) إلى هذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (١٩، ٢٠)، إلى تبرير حيرته إزاء كل من تلك التساؤلات، بما يقربه من عالم الرثاء، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الحكمى العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائب فلابد أن يلقى بشيرا وناعيا

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف، لأن يسأل الركب، وهو على حذر شديد وحرص :

ومن حذر أن أسال الركب عنكم وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

ثم يزداد لديه هذا الوجد توهجا، حين يعكسه – بعمق – من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى (٢١- ٢٤).

وما مغزل أدماء تزجى بروضة طلا قاصرا عن غاية السرب وانيا

لها بغمات خلفه تزعج الحشى كجس العذارى يختبرن الملاهيا

يحور إليها بالبغام فتنثنى كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا

بأروع من ظمياء قلبا ومهجة غداة سمعنا للتفرق داعيا

ونادرة هى تلك الاستدارة التى نظمها الشعراء على مثل هذا المستوى تصويرا لتجاربهم ـ بهذه الصورة ـ على طريقة النابغة، أو الأخطل، أو ابن المعتز، ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة، وإحكام التصوير، إذ عرض صورة الظبية البيضاء فى حركتها عبر الرياض، وما يصدر عنه من أصوات الحنين، وهى تتهاتف مع صغارها، وكيف تستجيب لها الصغار، أو تتجه إلى مصدر الصوت الشجي، فهى ليست فى مستوى هذا المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة، فبدا – وبدت أيضا – ممزق العاطفة، كسير الفؤاد، شديد اللهفة والحسرة إزاء حتمية ذاك الفراق.

عندئذ لا يتورع الشاعر أن يستعين بصيغ البكاء الصريح، ليذرف من الدمع تعبيرا عن حنينه وحزنه وجزعه معا، وهو ما طرحه تصويره فى البيتين (٨، ١٠) وكأنما أكملهما بحديث الشكوى الذى ردده مرة أخرى فى ختام أبياته :

تودعنا ما بين شكوى وعبرة وقد أصبح الركب العراقى غاديا

فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا ولم أر يوم النفر أكثر باكيا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة، فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب من تلك الحيرة فى أمنية غريبة، هى أمنية اليائس الذى ضاق بكل ما حوله ومن حوله، على ما تحمله من شحنة نفسية عنيفة :

فيا ليتنى لم أعل نشزا إليكم حراما ولم أهبط من الأرض واديا

ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى ولم ألق فى اللاقين حيا يمانيا

حيث بدا جليا جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة

والشعائر، مسجلا بذلك حنينه ولهفته، وبكاءه الذكريات، فإذا به يضيق بالعراق، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار ويوم النفر ... إلخ.

وتبدو البادية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من مشاهد اليائيات، فهى تحمل واقعا نفسيا يقترب أيضا من الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد، بدليل تكرار لغة ذلك المعجم الحزين القائم لدى الشريف الرضى نفسه، فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى، وقد مر على قبره ببغداد :

مررنا به فاستشرفتنا رسومـــه كما استشرف الروض الظباء الجوازيا

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صوره قبل ذلك :

نزلنا إليه مـــن ظهـور جيـادنا نكفكف بالأيدى الدمـوع الجواريا

وإذا به يواصل لوحته حول الركب الرحل، ويخاطبهم، ويستعين بهم على لغة توزع بين الأمر وبين الرجاء :

أقول لركب رائحين : تعرجـــوا أريكم به فرعا من المجد ذاويا

ألمـوا عليـه عاقرين فإننـــا إذا لم نجد عقرا عقرنا القوافيا

وحطوا به رحل المكارم والعـــلا وكبـوا الجفان عنده والمتاريـا

وإذا به يستمر فى معجم النعى الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها، وكأنه بدا شديد القرب إلى واقع النفس المكلومة التى يعكس حزنها – بلا مواراة، ولا خجل – من خلال الدموع الجوارى وعذر البواكى، وذكريات الماضى، والعجز عن إجابة الداعى، ومرارة الليالى، وكثرة النواعى، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى تضمه ـ فنيا ونفسيا ـ مع شعراء اليائيات السابقة التى عددناها موضوعا للمعارضة الفنية ـ أساسا ـ لديه.