جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانية

((المُؤتَلِفُ والمُختَلِفُ في شِعرِ شُعراءِ الطَّبقةِ الثّالثةِ الجاهلية))

أطروحة تقدّمت بها الطّالبةُ

داليا علي حسين الياسري

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة كربلاء
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

حسن حبيب عزر الكريطي

١٤٤٨هـ ٢٠٢٦م

بسم اللّه الرحمن الرحيم :

﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ﴾

صدق اللّه العلي العظيم

الروم/٢٢

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (**المُؤتَلِفُ والمُختَلِفُ في شِعرِ شُعراءِ الطَّبقةِ الثَّالثةِ الجاهلية**) التي تقدمت بها الطالبة (**داليا علي حسين الياسري**) قد جرت بإشرافي في قسم اللّغة العربيّة ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة كربلاء، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه ـ أدب .



التوقيع :

المشرف :أ .د .حسن حبيب الكريطي

التاريخ : ٧ / ٦ / ٢٠٢٦ م .

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الأطروحة للمناقشة .



التوقيع :

أ. د .محمد حسين المهداوي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : ٧ / ٦ / ٢٠٢٦م.

تم المسح الضوئي بـ CamScanner

إقرار لجنة المناقشة

نشهدُ نحن أعضاء لجنة المناقشة أننا اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ(المؤتلف والمختلف في شعر شعراء الطبقة الثالثة الجاهلية)التي قدمتها الطالبة (داليا علي حسين الياسري) وقد ناقشناها في محتوياتها، وفي ماله علاقة بها،ونرى أنها جديرة بنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير(جيد جداً عالٍ).

التوقيع:

الاسم:أ.د خميس أحمد حمادي

(رئيساً)

التاريخ: ١٦/ ٩/ ٢٠٢٦م

التوقيع:

الاسم:أ.د رائد حميد مجيد

(عضواً)

التاريخ: ١٦/ ٩/ ٢٠٢٦م

التوقيع:

الاسم:أ.د فهد نعيمة مخيلف

(عضواً)

التاريخ: ١٥/ ٩/ ٢٠٢٦م

التوقيع:

الاسم:أ.م.د علي كريم حميدي

(عضواً)

التاريخ: ١٦/ ٩/ ٢٠٢٦م

التوقيع:

الاسم:أ.م.د علي ذياب محي

(عضواً)

التاريخ: ١٥/ ٩/ ٢٠٢٦م

التوقيع:

الاسم:أ. د حسن حبيب عزر

(عضواً ومشرفاً)

التاريخ: ١٦/ ٩/ ٢٠٢٦

التوقيع:

الاسم: أ.د هادي شندوخ السعيدي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية

التاريخ: ١٧/ ٩/ ٢٠٢٦

تم المسح الضوئي بـ CamScanner

الإهداء:

إلـى مَـن غابـتْ عـن لحظـةِ الوصـول، وحضــرت فـي كـلِّ خطـوةٍ قـادتني إليـه، فمـا وصـلتُ إلـى هُنـا إلّا بفضـلِ كفيـكِ التـي احتضـنتْ اسمي وحملتِهِ دُعاءً تحت رحمة الله

إليكِ هذا العمل

رحمكِ الله

الشكر والعرفان

حالما اكتملت رحلة البحث وبزغت نتائجها، لا بدَّ لي من خطِّ سطور العرفان والثناء:

- إلى المولى الذي أدام عليَّ النِّعَم لبلوغ ما بلغته على أمل القبول والرضا.
- إلى أستاذي المشرف الدكتور حسن حبيب الكريطي، الذي أحاط المنجز البحثي برعايته واهتمامه، وما رسمه من توجيهات قيِّمة.
- إلى أساتذتي لما أبدوه من معونة نافعة ونصيحة صادقة، أخصُّ منهم بالذكر: رئيس قسم اللغة العربية الدكتور محمد حسين المهداوي، والأستاذ الدكتور خميس الشمري، والأستاذ الدكتور فهد نعيمة البيضاني، والأستاذة الدكتورة كريمة نوماس المدني أجدني مكلَّلة بمعاني العرفان والشكر الجزيل.
- إلى أسرتي: أمي التي غادرتني جسدًا بعد أن وهبت لي عمرًا، أبي القلب الذي تحمَّل قلقي، وأخويَّ عينيَّ الساهرتين خوفًا ورعاية، أختي التي تولت أكفها الدعاء بعد أمي.
- إلى خاتَمِ القلب الذي نبض مؤخرًا فأحياني من جديد.
- إلى كل صاحب دعوة صادقة وكلمة طيبة أعانتني على المضي قدما... شكرًا لكم جميعًا.
- وفائق الشكر والتقدير إلى رئيس لجنة المناقشة وأعضائها لما بذلوه من جهد في قراءة الأطروحة وتقويمها؛ فجزاهم الله سبحانه وتعالى كل خير.

المحتويات

الموضـــــوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ – ج
التمهيد: الأصول والمفاهيم	١–٢٥
أولًا: المصطلح من الوضع إلى الاشتغال	٢
ثانيًا: مفهوم الطبقة في معيار النقد الأدبي	٩
ثالثًا: بواعث الائتلاف الاختلاف لدى الشعراء	١١
الفصل الأول: المؤتلف والمختلف بين الشعراء في البنى الشكلية	٢٦–٩٠
المبحث الأول: المعجم اللفظي عند الشعراء	٢٨–٧٣
أولاً: معجم ألفاظ الحرب	٢٨–٥١
ثانياً: معجم ألفاظ البداوة	٥١–٦٢
ثالثا: معجم ألفاظ الحضارة	٦٢–٧٤
المبحث الثاني: الموسيقى	٧٤– ٩٠
أولاً: الموسيقى الخارجية	٧٤–٨٣
ثانيًا: الموسيقى الداخلية	٨٤–٩٠
الفصل الثاني: المؤتلف والمختلف بين الشعراء في البنى الموضوعيّة	٩١–١٧٤
المبحث الأول : الأنا	٩١–١٣٤
المبحث الثاني: الآخر	١٣٥–١٧٤
الفصل الثالث : المؤتلف والمختلف بين الشعراء في البنى الفنيّة	١٧٥– ٢٤٥
المبحث الأول : الافتتاح	١٧٨–٢١٧
المبحث الثاني : الرحلة	٢١٨–٢٤٥
الخاتمة:	٢٤٦– ٢٥٠
المصادر والمراجع	٢٥١– ٢٦٠
ملخص الأطروحة باللغة الإنجليزية	A–C

المقدمة

بسمِ اللَّهِ الرَّحمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله ربِّ العالمين، وسبحان من جعل البيان سحرًا والعربية فخرًا، فرفع قَدْرَ الكلمة وجعلها ديوانًا لمآثر العرب وأيامهم، والصَّلاة والسَّلام على أفصح من نطق بالضَّاد، سيِّدنا ونبيِّنا محمَّد وعلى آله الطَّيِّبين الطَّاهرين...

أمَّا بعد :

ظلَّ الشِّعرُ الجاهليّ المُنطلقَ الأوَّل الذي استقتْ منهُ الذَّائقةُ العربيةُ مُقوماتها الفنّية والجماليّة، فرسمتْ قصائدُهُ مَلامحَ الوجود الإنسانيّ في الجيلِ الأوّلِ بِكلِّ تجلياتِهِ، ولمَّا كانَ النَّقدُ العربيُّ القَديمُ والحَديثُ قَد عُنيَّ بِفرزِ القَواسم المُشتَرَكة وَالفُروق الدَّقيقةِ بينَ تجاربِ الشُّعراءِ، فَقد بَرزَ مفهومُ (المُؤتلف والمُختلف) بوصفهِ نَقديّةٍ واعيةٍ تَرصدُ التَّشاكُلَ والتَّباينَ، والالتقاءَ والافتراقَ في الرُّؤيةِ والأداةِ، وقد حظي شُعراءُ الطَّبقةِ الثَّالثةِ الجاهليّةِ: (النَّابغة الجعديّ، وأبو ذؤيب الهذلي، والشَّماخ، ولبيد) بمساحة خصيبة في مُصنفاتِ النقدِ والأدبِ؛ كونهم يقفونَ في منطقةٍ إبداعيةٍ تتأرجحُ بين السّيرِ على خُطى الأقدمينَ، والتَّميز بالخصوصيّةِ الفنيةِ والموضوعية التي تعكس وعيهم الفردي والجمعي.

من هنا، جاءتْ هذهِ الدّراسة لتسليطِ الضَّوء على هذهِ الطَّبقةِ تَحتَ عنوان: **(المُؤتلفُ والمُختلفُ في شِعرِ شُعراءِ الطَّبقةِ الثَّالثةِ الجاهليّةِ)**. وقد اقتضتْ خُطة الأطروحة أنْ تكونَ على ثلاثةِ فُصولٍ مَسبوقةً بِتمهيدٍ حَملَ عنوانَ: **(الأصول والمفاهيم)** فأردتُ بهِ أنْ يكونَ عتبةً توضيحيّةً، فَجاءَ على ثَلاثةِ مَحاور، الأول: المُصطلحُ مِنَ الوَضع إلى الاشتغالِ، والثَّاني: مَفهومُ الطَّبقةِ في مِعيارِ النَّقدِ الأدبي، والثَّالث: بَواعثَ الائتلافِ والاختلافِ لدى الشُّعراءِ.

أما الفصول، فقد حمل الفصل الأوَّل عنوان: **(المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البنى الشَّكلِية)**، وقد خُصص هذا الفصل لدراسة البنية الخارجية واللغوية للقصيدة، فجاء منقسمًا على مبحثين:

المبحث الأوَّل: (المعجم اللفظي): وفيه رصدٌ لمظاهر الائتلاف والاختلاف في الألفاظ المستعملة، من خلال تتبع ثلاثة حقول دلالية رئيسة فرضتها طبيعة العصر، وهي: (ألفاظ الحرب، وألفاظ الحضارة، وألفاظ البداوة).

أما المبحث الثَّاني فقد حمل عنوان : (الموسيقى): وتناولت فيه الجوانب الصوتية للقصيدة، متتبعة الخيارات العروضية من بحور، ومدى اتساق الموسيقى الداخلية والخارجية للشعراء.

في حين حمل الفصل الثَّاني عنوان: **(المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البُنى الموضوعية)** وفيه جرى الانتقال من الشكل إلى المضمون والمؤثرات الإنسانية والاجتماعية، وقُسّم على مبحثين:

المبحث الأوَّل: (الأنا) منقسمة بين الفردية والجمعية، في جدلية العلاقة بين ذات الشاعر المستقلة (الأنا) وبين ولائه وانتمائه للقبيلة (الجمع)، وكيف ائتلف الشعراء أو اختلفوا في التعبير عن هذا الانتماء.

وتناولت الدّراسة في المبحث الثَّاني: (الآخر)، وما توارى خلفه من موضوعات كالممدوح، والمهجو، والمرثي، الأنثى، فاختص بدراسة صورة "الآخر" في الوعي الشعري لهذه الطبقة، عبر رصد خطوط الالتقاء والافتراق في رسم صورة الممدوح، والخصم المهجو، والفقيد المرثي، والأنثى بوصفها المحرك العاطفي الوجداني.

ومع الفصل الثَّالث تصل الدّراسة إلى محطاتِها الأخيرة، فحمل عنوان: **(المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البِنى الفنيِّة)**، وتناولت الدراسةُ فيه التقنيات البنائية التي تشكل عماد القصيدة الجاهلية، وتوزع على مبحثين:

المبحث الأوَّل: (الافتتاح): وركزت فيه على عتبات القصائد الأولى (الطللية، الغزلية، أو الظعن
...)، وكيفية استهلال هؤلاء الشعراء لقصائدهم بين الإتباع والابتداع.

والمبحث الثَّاني: (الرحلة): واستقصى موضوع مشاهد الرحلة بذكر الناقة، والفرس والحمر الوحشية والثور... كبنية فنية حيوية في القصيدة الجاهلية، كاشفة عن وجوه التشاكل والتباين في تصوير معاناة السير ومواجهة المجهول.

ثُمَّ خُتِمَ البحثُ بخاتمة بيَّنت فيها النَّتائج التي توصلت إليها، و أخيرًا قائمة للمصادر والمراجع التي استندت عليها في الدِّراسة .

ولا بد من الإشارة أنهُ كانَ لاقتراحِ السَّيّد المُشرفِ ـ مشكورًا ـ بدراسة تلك الطبقة كنوعٍ من التحدي لدراسة شعراء شهدوا عصرين مختلفين وقْعٌ في نفسي؛ فمالتْ له رغبتي، وشرعت بجمع الدِّراسات حوله، منقّبة عمَّا أُضيء فيه وما بقي بعيدًا عن الأنظار... فقُدِّرَ للدراسةِ أنْ تَكونَ قبالة مغامرتين: الأولى: في الشِّعر الجاهلي و ما لهُ من أصالة وقوة و ما عليهِ من غموض ووعورة ... والثَّانية: في عقد الموازنة و ما فيها من جهد، لهو تحدٍّ وجدتني عازمة عليه بمنّ من الله واتّكال عليه.

أَمَّا العقبات التي واجهتني فقد تنوّعت بين ما هو شخصي تمثّل في مرارة الفقد التي ألجمت خطايَ زمنًا، وبين ما هو علمي مرتبط بالمصادر من إذ الكثرة لا القلة؛ فقد بلغت من الكثرة شاقَّت عليّ الخروج بمختلفٍ...

كما وأسفر عن تتبّع الشعراء وقصائدهم تنوّعًا في المنهج البحثي المتَّبع في الأطروحة، ما بين التاريخي مرة والتَّحليلي مرة، والإحصائي مرة ثالثة فتتبّعت تاريخيّاً وناقشت محلّلة ومُميّزة شاعرًا عن قرينهِ.

واعتمدت الأطروحة على بعض الكتب التي رافقتها طيلة رحلة البحث، فجاءت دواوين الشُّعراء الأربعة في مقدّمتها.

وقبلَ الختامِ أتقدّمُ بالشّكرِ الجَزيلِ للأستاذ الدّكتور حسن حبيب الكريطيّ، الذي رعى الدّراسةَ طيلةَ مُدة العمل، وما أبداهُ من اهتمام ونصح وصبر طيلة رحلة البحث، فله منّي تحيّة تقديرٍ واحترامٍ، و الشّكر الجزيل للّجنة الموقرة التي أبدت استعدادها للتقويم والتّصويب فضلًا و كرمًا .

وأخيرًا آمل أن تكون هذه الأطروحة بين صفوف الدّراسات الأدبيّة خدمة للعربية ولطلبتها، فقد أجهدت نفسي ما استطعت به لتحقيق شيء من النّفع، فان أصبت المراد فحمدا لله، وإن أخطأت فحسبي أن الكمال لله البارئ عزّ و جلّ، و آخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين وصلّى الله على سيّدنا محمّد و على آله الطّيّبين الطّاهرين.

التمهيد (الأصول والمفاهيم):

- ❖ المصطلح من الوضع إلى الاشتغال
- ❖ مفهوم الطبقة في معيار النقد الأدبي
- ❖ بواعث الائتلاف والاختلاف لدى الشعراء

التمهيد: (الأصول والمفاهيم)

أولًا: المُصطلحُ مِنَ الوضع إلى الاشتغال:

إنَّ مَسألَةَ اختِلاقِ العنواناتِ والمُصطلحَاتِ أو اجتِرارِ بعضها مِن ميادين علميةٍ وإنسَانيةٍ إلى حقلِ الأدبِ والنّقدِ الأدبيِّ ليستْ منَ القضَايَا المُستَحدَثةِ؛ إنّما نَجدُ ذلكَ في كثيرٍ من مُصنفاتِ القدماءِ، ولَنا أنْ نتَمثّل بعنوان هذه الدّراسة وبِما يَشي مُصطلح **(المُؤتَلِف والمُختَلِف)** من دلالاتٍ مختلفةٍ وفي حُقولٍ مَعرفيّةٍ مُتَعدّدة عَبرَ استعراضٍ تاريخيٍ، مُبتدؤه الجّذرُ اللّغوي ثُمَّ الاصطلاحُ الوضعي.

- **لفظتا (المؤتلف والمختلف) في المعاجم اللغوية:**

المُؤتَلِفُ في اللغة: مِنَ الجّذرِ (أ، ل، ف)، إذ وَردَ في المَعاجِم بصيغٍ وتصريفات مُختلفةٍ، ومِن ثُمّ بدلالاتٍ مُتباينةٍ، فذكر صاحب كتاب العين، أنّ "الأُلْفَةُ: مَصْدرَ الائْتِلاف، وإلْفُكَ وأَلِيفُك: الذّي يَأْلَفُك، وأَوالِفُ الطَّير: التّي قد أَلِفَتْ مَكَّة"[1].والفعلُ منهُ أَلِفَ: أَلِفْت الشَّيْء: وأَلِفْتُ فلَانا، إذا أَنِسْتَ بِهِ، وأَلَّفْت بَينهم تَأليفاً، إذا جَمعت بَينهم بعد تَفرُّق وأَلَّفْتُ الشيءَ: وَصَلْتُ بعضَه بِبَعْض؛ وأَلَّفْتُ الشيءَ، أَي وَصَلْتُه[2]، ومنهُ أيضًا الأُلْفَةُ بأنّهُ اسْمٌ مِنْ الِائْتِلَافِ وَهُوَ الِالْتِئَامُ وَالِاجْتِمَاعُ[3].وتَأَلَّفَ فُلانٌ فُلاناً: إذا دَارهُ، وآنَسَهُ، وقَارَبَهُ، ووَاصَلَهُ، حَتَّى يسْتَمِيلُهُ إليه، وجاء في الحديث:((إنِّي أُعْطِي رِجَالاً

([1]) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: مادة (ألف): ٨/ ٣٣٦

([2]) ينظر: تهذيب اللغة ، الهروي: مادة (ألف) : ٢٧٢/١٥

([3]) ينظر: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد الفيومي مادة(ألف): ١/ ١٨

حَـدِيثِي عَهْـدٍ بِكُفْـرٍ أَتَـأَلَّفُهُمْ...))[1]أَي: أُدَارِيهِـم، وأُونِسُـهُم، لِيَثْبُتُـوا عَلَـى الإِسْـلامِ، رَغْبَـةً فِيمَـا يصِـلُ إِلـيهم مِـن الْمـالِ. وتَـأَلَّفَ الْقَـوْمُ تَأَلُّفـاً: اجْتَمَعُـوا، كـأَتَلَفُوا ائْتِلافاً[2].

وأشـارَتْ معـاجمُ أخـرَى إلـى الجّـذرِ(و، ل، ف)، مـادة ّللّفظـةِ **المُؤتَلِـف**: "توالـفَ يتوالـف، توالُفًـا، فهـو مُتوالِـف، وتوالَـف الشَّـيءُ: ائتلـف بعضُـه إلـى بعـضٍ"[3].نلحـظُ ممّـا تَقـدمَ أنَّ المعنَـى اللُّغـويَ لا يكـادُ يخـرُجُ عـن مَعـان نفسـية لا ضَـابطَ لَهَـا غَيـرُ العاطفـةِ، فهـو أمَّـا الإلـزام النـابع عـن الاسـتمالة أو هـو الوصل المتأتّي من الأنس.

المُختَلِـــف فِـــي اللّغـــة: مِـــنَ الجـــذرِ (خ، ل، ف)،تعـــددتْ دلالاتُ لفظـــةِ (خَلْـفَ)بِكسرِ الخَـاءِ وفتحِهـا، بـين اسـتخدامِ وآخـرٍ بسـياقات مُغـايرة فـي المعـاجم اللغويـة، منهـا مـا جـاء بصـيغة: "الخِلْفـةُ: مصـدر الاخـتِلاف، ومنـه قولـه تعـالى:﴿**جَعَـلَ اللَّيْـلَ وَالنَّهـارَ خِلْفَـةً لِمَـنْ أَرادَ**﴾[*]... أي: إن فاتـه أمـرٌ بالنهـار مـن العبـادة تدارَكَـهُ باللَّيـلِ"[4]، فأشـارت اللفظـة هنـا إلـى معنـى التعـويض والبـدل، كمـا جـاءت بسـياق آخـر بمـا هـو "ضـدُّ قُـدَّام"[5]، وهـو بمعنـى التَّـأخر، أمَّـا فِـي قـولِهم: (هـذا خَلْـفٌ مـنَ القـولِ): أيّ رديءٌ، إذ جـاءَ فِـي الأثـرِ: ((سَـكَتَ

([1]) صـحيح البخـاري، محمـد بـن إسـماعيل البخـاري:٥ / ٤٠٢ ، مـرآة العقـول فـي شـرح أخبار آل الرسول، محمد باقر المجلسي:٢٢٢/١١

([2]) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، مادة (ألف): ٣٧/٢٣

([3]) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عبد الحميد: ٢٤٩٤/٣

([*]) سورة الفرقان: ٦٢

([4]) كتاب العين: مادة (خلف) ٤/ ٢٦٨

([5]) تهذيب اللغة: ٧ /١٦٨

ألفًا ونَطقَ خَلْفًا، إذا تكلّمَ بالخطأ))[1]، في حين حملتْ اللفظةُ في قولِ زُهير بن أبي سُلمى: [الطويل]

"**بِهَا الْعِينُ وَالأرَامُ يَمْشِين خِلْفَةً ... وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ منْ كلِّ مَجْثَم**"[2]

معنى مغايرًا، فالقصدُ في(يَمْشِينَ خِلْفَة) أَي: مُخْتَلِفَاتٍ في ألوانِها وهَيْئَتِها[3]،إذ أعطتْ هُنا معنَى التنوّعَ وعدمَ التّشابُهِ، ومن معاني الاختلاف أيضًا التغيّر، قولهم: خَلَف فمُ الصائمِ، أي تغيَّرتْ ريحهُ، وَالخَلَفُ العِوَضُ والبَدَلُ، فقيل: اجْعَلْ هَذَا خَلَفًا مِنْ هَذَا [4]. إنّ مَا تمَّ عرضه من صفات كشفت عنها لفظة **المختلف** كالتعويض، والتبدل، والتأخير، والقول الرديء... جميعها قد تكون طارئة وفقًا لعارضٍ ما.

لكنّنا نجد أنّ **المُختَلِفِ** كمفردةٍ لغويةٍ تَحملُ أيضًا معنى أكثر حركيّة وأدوم لازمة على صَاحبِها كمنهجٍ أو سلوكٍ، مثالُ ذلكَ قولهم: "خَالَفْتُهُ مُخَالَفَةً وَخِلَافًا وَتَخَالَفَ الْقَوْمُ وَاخْتَلَفُوا، إذَا ذَهَبَ كُلُّ وَاحِد إلَى خِلَافِ مَا ذَهَبَ إلَيْهِ الآخَرُ وَهُوَ ضِدُّ الِاتِّفَاقِ"[5]، فالدلالة هنا أصبحتْ ذات بُعدٍ سلوكي يَعمدُ إليهِ المُخالِفُ ليشُذَّ عن سُلوكٍ مُتفقٍ عليهِ، فيفترقَ بهِ عن الآخرينَ.

وقولُهم "خَالَفَهُ إلى الشَّيْءِ: عَصَاهُ إليه، أَو قَصَدَهُ بعدَ مَا نَهَاهُ عَنهُ، وَمِنْه قَوْلُه تعالَى: ﴿**ومَا أُرِيدُ أَنْ أُخَالِفَكُمْ إِلَى مَا أَنْهَاكُمْ عَنْهُ**﴾ (*) "[6]، تشي لفظةُ

([1]) مجمع الأمثال، الميداني: ١/ ٣٣٠

([2]) شرح شعر زهير: ١٧

([3]) ينظر: مجمع الأمثال، الميداني: ٧ /١٧٠

([4]) ينظر المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير: ١/ ١٧٨

([5]) م. ن: ١/ ١٧٨

([*]) سورة هود: ٨٨

([6]) تاج العروس من جواهر القاموس: مادة (خلف) ٢٣ / ٢٧٦

لفظـةُ (العصـيان) إلـى أنَّ المُخالَفـةَ قـد تخـرجُ إلـى معنـى الـرَّفضِ أو التَّمـرّدِ علـى المحظور أو المنهي عنه.

- **المؤتلف والمختلف في الاستعمال الاصطلاحي**

بَلغـتْ مَجـالاتُ اشـتغالِ هَـذهِ الإثتَيْنِيـةِ فَـي كُتـبِ التـراثِ مِـنَ السِّـعةِ مَـا جعلهَـا لازمـةً فِـي علُـومٍ إنسَـانِيةٍ مُتعـدِّدةٍ، كعلـمِ الحَـديثِ، والأنسـاب، والتـراجُمِ، وعلـومِ اللُّغـةِ العربيـةِ كالبلاغـةِ وأخيـرًا اشـتغالها فـي الدّراسـاتِ النّقديـةِ الحديثـةِ؛ فَتعـدَّدتْ مَعَهـا دَلَالـة الإثنَيْنِيـةِ تَبعًـا لـذلك؛ إذ إنّ المَعنَـى اللُّغَـوي الّـذي اكتَنفتْـهُ المعَـاجمُ جَعَـلَ مِـنَ **(المُؤتَلِـف والمُختلِـف)** عنوانًـا شـاملًا لضـمّ عناصـر عـدّة اختلفـت فـي تفصـيلات واشـتركت فـي أخـرى، ممـا لـم يعـطِ صـياغة واضـحة لحـدود **المؤتلـف والمختلـف**، وعليـه كـان لزومًـا علينـا أن نسـتعرض المجـالات التـي وظّفـت هـذا المصطلح.

إنّ تفاعـلَ علـوم اللغـةِ والأدبِ مـعَ علـومِ الأنسَـابِ والرّجـالِ والتّراجُمِ، هـو تفاعـلٌ ظهـرَ فـي منتصـفِ القـرنِ الثـاني الهجـري، ثُـمّ تطـوّر التّصـنيفُ فِيهـا وتَشـعّبَ بشـكلٍ لا يُوصـفُ، حتـى ظهـرَتْ فنـون "المؤتلـف والمختلـف"، و"المتفِـق والمفتـرِق" [1]...أيّ يمكـن القـول إنَّ التشـعبَ والتنـوّعَ ولّـدَ حاجـةً ماسـةً فـي ضـمِّ المُتشـابهاتِ والمُختلفـاتِ تحـتَ عنـوان جـامع لهـا، كـلٌّ حسـب مجالـه، وأنّ تـداخل هـذا المصـطلح فـي هـذهِ العلـومِ لا يعنـي اتفاقهـا علـى اسـتعمالٍ دلالـي واحـدٍ، فهـو فـي عِلـمِ الحـديثِ، يمثـلُ أحـدَ أنواعِـهِ بـل وأهمَهَـا، والمـراد بـه: مـا اتفـقَ فـي الخـطِّ والكتابـةِ واختلـفَ فـي اللَّفـظِ مـن الأسـماء، والألقـاب،

(1) ينظر: العلوم والأسلمة، محمد وفيق: ١٤٦-١٤٧

والأنساب[1]، نستشفُّ مِن العَرضِ أعلاه أنّ **المُؤتلِف والمُختلِف** بهذا المُصطَلَحِ المُركبِ غَدا مِعيارًا لتمايُز الأسماء المتقاربة بين بعضها.

كمَا نَجدُ توظيفًا للمُصطلحِ عندَ النُّقادِ كابن بِشر الآمدي(٣٧٠هـ) في كتابه **(المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم)**، والذي لَمْ تختلفْ مادتهُ عمّا انتهَجَهُ أهلُ الحديثِ، إذ عنيَّ فيهِ ما تقاربَ لفظًا ومعنىً وتشابهَتْ حروفُهُ، وما يفصل بينها من نقط، أو تشكيل، أو في البنية[2].

أمَّا في معجمِ البلاغةِ يُطالعُنا المصطلحُ بتركيب **(جمع المُؤتلِف والمُختلِف)**، ليدخلهُ د.أحمد مطلوب في بابِ الجمع[3] ناقلًا ما ذكرَهُ البلاغِيونَ، كالسّكاكي(٦٢٦هـ)، "هو أن يجمع في كلام قصير أشياء كثيرة مختلفة أو متفقة"[4]وهناك من دنى بالمصطلح نحو الشعر أكثر، فقيل: هو أن يريد الشاعر التسوية بين ممدوحين فيأتي بمعان مؤتلفة في مدحهما ثم يُرجّح أحدهما على الآخر بمعان تخالف معاني التسوية[5]،وكأن دلالة المصطلح أخذت تنحصر شيئًا فشيئًا، لتقتصر على الشعر وأغراضه واتجاهاته...

---

(١)ينظر: شرح ألفية السيوطي في الحديث، : ٢٨٣/٢ ، معجم مصطلحات الحديث وعلومه وأشهر المصنفين فيه، الخير آبادي :١٢٥

(٢) ينظر: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم أنسابهم وبعض شعرهم، الحسن بن بشر الآمدي: ٣

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب: ٤٠٧/٢-٤١٠

(٤) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري : ٤٠١

(٥) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، ابن أبو الأصبع العدواني :٣٤٤

خلاصة ما تقدم نفهم أن المصطلح لم يوظّف في المعارف سابقًا إلا بتركيبه الثنائي، لذا قيل: "إن الائتلاف والاختلاف يُعرفان ويصحّان إذا كانا في موضعٍ واحدٍ"[1]، ولعلَّ السَّببَ عائدٌ إلى المبدأ القائل: يُعرف الشيء بضده؛ فمع محاولة حصر الأضداد/ المختلفات ستتضح حينئذ المؤتلفات، فهي إحدى طرق التصنيف التي تُعنى بجمع عناصر لفظية كثيرة ومختلفة يجمعها نسيج ما لفظي أو معنوي بغية فكّ اللبس.

أمّا في الدّراسَات النّقدية الحديثة، فبعد أن أدلى النقاد والباحثون الأكاديميون أقلامهم بقضايا الشّعر القديم حتى المُعاصر، وبظواهره فردية كانت، أو جمعية تجمعهم روابط زمانية أو بيئية أو فنية أو موضوعية... فاتسعت وتنوعت الدراسات، وكثيرًا ما تداخلت، والتقت، ومنها ما تكررت، أخذَ بعضُ الدَّارسين يُؤالفُ بين الشُّعراءِ أحيانًا وبينَ اتجاهاتِهُم أحيانًا أخرى، والذي بدورهِ ينتهي إلى ضَمِّ المؤتلفات بغية كشفِ الاختلافات، جاعلون من ذلك سبيلًا للخلاص من التكرار، بالتالي يفضي إلى نتائج مغايرة، وهو ما نجده في دراسات كل من الباحث (حسن سعد لطيف) الذي تناول الغزل الحضري والعذري وأدرجه تحت عنوان **المؤتلف والمختلف**، ذاكرًا في مقدمة رسالته كثرة الدراسات والبحوث في الغزل بنوعيه، لكنه ارتأى في تقصي المشتركات وكشف المفترقات سيرًا نحو الاختلاف والمغايرة، وكذلك الأمر مع الباحثة (رجاء عبد الحسين) ودراستها للمؤتلف والمختلف في الطبقة الأولى الجاهلية، والباحث (مجبل عزيز جاسم) الذي خصَّ دراستَهُ بالطَّبقةِ الأوُلى الإسلامية، اللذان وجدا في عقد موازنة شعراء مع بعضهم –في الطبقة الواحدة– سبيلًا لاستجلاء مكامن فنية غَفلَت عنها الدَراساتُ المُفردة، أما الأديب(فاضل العزاوي) ينتقل بالمصطلح إلى واجهة الحداثة وما انعكس من تطورات على الشّكل الشّعري الحديث، في كتابه

(1) المؤتلف والمختلف، الآمدي: ٤

(المؤتلف والمختلف من قصيدة الشعر إلى قصيدة النثر) والذي عَنِيَ بهِ: رَصدُ ما توافقَ وتناقضَ في التَّجارب الشعرية الحديثة شكلًا ومضمونًا.

ومُحصّلة القولِ، إنَّ القدماءَ تعاملُوا معَ المصطلحِ كعنوانٍ جامِعٍ أمَّا لأسماءٍ مُفردةٍ، أو لِكلامٍ قَصيرٍ مُتَعددِ الألفاظِ، مِن غَيرِ أنْ نَلمحَ لَهُم فِيهِ رِضًا لِما هُو مُؤتلِفٌ أو رَفضًا لِمَا هُو مُختلفٌ، أيّ يُمكن القَول إنَّهُ أُدخلَ فِي الجَانِب الوَصفي فِي تَصانيفِهم وَلَم يُستعمَلْ المُصطلحُ فِي الجَانبِ النَّقدي، فِي حين كَان التوظيفُ الحَديث للمُصطلحِ توظيفًا نقديًا فنيًا؛ إذ اتسعتْ مَساحةُ اشتغال المُصطلح ولَم تَقتصرْ على اللَّفظةِ الوَاحدةِ فِيمَا إذا كانَتْ مُتفقةً أو مُختلفةً؛ إنما ضمّ المصطلح تجارب شعرية قد تتسع أو تضيق تبعًا للتجربة ذاتها، وعليه نستطيع القول إنَّ هذا الاصطلاح بتركيبِهِ الثُّنائي في الحقل النَّقدي هو: **أحد صور المُوازنة، يعتمدُ الدَّارسُ فيهِ على لازمةِ التقاءٍ بين عيّناتٍ خاضعةٍ للدِّراسةِ، شَريطة أنْ تكون مُعلومةً مُستقرةً فِي الفِكرِ النَّقدي، لكنَّها بذات الوقت مُتباينةٌ بِشكلٍ جُزئي بين عيّنةٍ وأخرى.**

ثانيًا: مفهوم الطبقة في معيار النقد الأدبي

إنَّ الاختلافَ الذي جُبِلَ عليّهِ الخَلقِ، جعلَ مِنَ التَّنوعِ والتَّعدُدِ حالةً طبيعِيةً في الوجودِ الإنسانيّ، ومن هذه الحقيقة تُنشأ ظاهرةُ التَّصنِيفِ الطَّبقيّ، كمَا أنّ البحثَ فِي جذورِ التَّصنيفِ والتَّمييزِ يُحيلنا إلى البحثِ في جذور اللامساواة، وهذه قضيةٌ فصَّلتْ العلومُ الفلسفية، والاجتماعية، والاقتصادية القولَ فيها وأسهبت.

ولا يُخفى على قارئٍ لكتبِ التُراثِ العربي أنْ يَجدَ استعمال الأوائل للفظة "**الطّبقة**"، والتي أعطت بشكلٍ عام "دلالة على جيل متقارب ومتوافق منهجًا وأسلوبًا، من المحدّثين أو الفقهاء أو الشعراء أو المؤرخين أو النحاة"[١]، وفي العودة إلى المعنى اللغوي يطالعنا ما ذكره صاحب كتاب العين: أنّ الطَّبَقَةُ هي "الحَالُ، ويُقال: كان فلان على طبقات شتى من الدنيا، أي حالات"[٢]، وما يندرجُ تحت لفظة "الحال" من معان اجتماعية و اقتصادية وثقافية... فيتمايز بها الأفراد فيما بينهم، أو حتى اختلافها في الفرد الواحد بين حينة وأخرى.

وقيل فيها: "الطَّبَق: الجَمَاعَةُ مِنَ النَّاسِ يَعْدِلون جَمَاعَةً مِثْلَهُمْ"[٣]، أمّا فِي هَذا المَعنَى اللُّغوي نلمحُ بُعدًا لمفهوم التآلف والتقارب، ويتمثل هذا في طبقات المحدّثين والرّواة، أو تقاربهم فِي خِصَالٍ قد تكون فنية، أو ثقافية، أو مهنية، تُجمَعُ بينَ فِئاتٍ مُختلفةٍ مِنَ النَّاسِ، فيجعلُ بعضَهُم يحتذي ببعضٍ مُساواةً لهم.

---

(١)مزالق الألفاظ، محمد العربي الخطابي، مجلة الفيصل، ع ٣٤، سنة ١٩٨٦هـ: ٣٢

(٢) كتاب العين: مادة(طبق) ١٠٨/٥

(٣) لسان العرب: مادة (طبق) ١٠/ ٢١٠

فبينَ(اللامساواة) في كونها أَدخَلَتْ فِئةً في بابِ التَّمييز والتَّصنيف دون غيرها، وبين (المساواة) فِي أنَّ هذه الفئة التي جُمِعتْ مؤتلفة مُتساوية فيما بينها، استلهَمَ عُلماءُ الشّعرِ والنُّقادُ الأوائلِ هذه المنطقة الوسطى فِي تصنيفِهم للشُعراءِ، فَجعلوُا يُنشِئون طَبقات لرصفِ الشُعراءِ وفقَ مَعاييرٍ خَاصةٍ وبِحدودٍ بَعضها صَارِمة وبعضها مَرنَة، وفي مقدمَتِهم ابن سلَّام الجُمحي(٢٣١هـ) وكتابه (طبقات فحول الشعراء)، فمَا أنْ يُطرقَ لفظُ "طبقة" مَسمعَ مَن في الأوساطِ الأدبيّةِ إلا وتُستَدرَك اللفظةُ بابن سلّام؛ كَونهُ فِي نَظرِ النَّقدِ الحدِيثِ أولَ مَن سعى نَحوَ مُصنَّفٍ منهجيٍ واضِح التَّبوِيبِ والتَّقسِيمِ[١]، فبعدَ أنْ كانَ عُنصرُ الزمَنِ رَكيزَةَ التّصنِيف الطّبقي كمَا هو عندَ المُحدِّثين –الذين سبقوا غيرهم بمنهج الطبقات في التَّصنيف– انتَقلَ المفهومُ بعدئِذٍ بِفعلِ السّلوك النَّقدي إلى مَسَاحةٍ اشتِغَالية أوسع فضاءً وأكثر خصوصية؛ إذ عَمَدَ ابن سلّام إلى زجِّ مُرتكزات أُخر؛ ليَهب اللّفظةَ مَسْحَةً نقدية أدبيةً من دون استغفال عنصر الزمن؛ "الذي ظلَّ ماثلًا في أذهان النقاد الأوائل"[٢]،فأفرَدَ لطَبقَات الشُّعراءِ عُنصرَ البيئة المكانية، ومبدأ الفحولة، والتجربة الشخصية، والتي أراد بها_ أحد الباحثين_ الظرف الشخصي؛ بقوله: "أن ابن سلّام كان ينظر إلى أثر الباعث الشخصي... وما تمخضَ عنه من تميز في التوجه الشعري"[٣]، وعليهِ أصبح لِهذَا التَّحوُّل الدَّلالِي للفظةِ **الطَّبقة** مدًى اشتغاليًا.

([١]) ينظر: النظرية النقدية عند العرب، د.هند حسين طه:٤٤ ، النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور: ١٧

([٢]) ملامح في تراث العرب النقدي، د. محمود عبد الله الجادر: ٥٥

([٣]) م. ن : ١١٠-١١١

نخلص من ذلك إلى القول إن العنوان بتركيبه هو نتاجٌ إسلاميٌ محض، استقطبتهُ الأذهانُ النقديةِ من بابِ الأثر والتأثير أولًا ثم التداخل بين العلوم -الإنسانية- ثانيًا.

ثالثًا: بواعث الائتلاف والاختلاف بين الشعراء

أنْ يتمَّ إدراج فِئة مِنَ الشُّعراءِ في قوسٍ واحدٍ، أمرٌ يترتَّبُ عليّهِ البحثُ عن خِصالٍ مُشتركة تجمعُ بينَهُم، وسِمات مُتباينة تُميّزُهم عن بعضِهم، وذلكَ سيَتُمُ مِن خلالِ تَتَبع نَسبهُم، وظُروفهم القَبليَّة، وسِمَاتهم الشَّخصيَّة فضلًا عَن مَكانتِهم الشَّعريَّة، بَغيَّة الإحاطة بحدود العلاقةِ الَّتي جمعت فيمَا بَينَهُم.

ووفقًا لترتيب ابن سلَّام سيكون **النابغة الجعدي** في طليعةِ من سنتتبعُ خبَرَهُم، كنيتهُ: أبو ليلى، واسمه: قيس بن عبد الله بن عُدس بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة[1]، واختلف بعضُ الرُّواة في الاسم الأول منهُ فقيل: "هو حبان بن قيس..."[2]، وأضاف بعضُهم (عمرو) مرة، و(وحوح) مرة[3]، أمَّا القول في عُمُره، فقد أجمعَ الرُّواة على أنَّهُ مِنَ المُعمَّرين، قضى في الجَّاهليَّةِ شطرًا وأدرَكَ الإسلامَ حتَّى خلافةِ مُعاوية؛ لكنَّهم اختلفوا أيضًا في تقدير عُمره، إذ أظهروا تفاوتًا شاسعًا ما بين الثَّمانين سنة وحتى مائتين وأربعينَ سَنة، وما نطمئنُّ له هو القول القائل بأنّهُ

([1]) يُنظر: الطبقات الكبرى، ابن سعد: ٢٠١/٦، طبقات فحول الشعراء، ابن سلام:١/ ١٢٣، المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني: ٨١، المؤتلف والمختلف، الآمدي: ٢٥٢، مُعجم الشُّعراء، المرزباني: ٣٢١

([2])الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني:٥/٥ وما بعدها، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، ابن زكريا: ٦٧٤

([3]) يُنظر: الأغاني: ٥/٥.

عـاش مائـه وعشـرين سـنة[١]،وهـذه السـنوات قـد تبـدو كافيـة لشـاعر أن يُحقـق فيهـا مجـدًا، أمـا علـى صـعيدٍ فنـيٍّ كغـزارة الشّـعر وتنـوّع أغراضـه، أو علـى صـعيدٍ شخصـيٍّ كفـارسٍ زامـنَ الكثيـرَ مـنَ الوَقـائعِ... لكـنَّ المُصـنّفاتَ علـى اخـتلافِ موضُـوعاتِها لـمْ تَـذكرْ لـه دورًا ولاسِـيَّما الشَّـطر الـذي قضـاهُ فـي الجَّاهليّـة، أمَّـا فـي الإسـلام فتـردُ بعـضُ الإخبـارِ منهـا وفادتـه مـع قبيلتـه علـى رسـول الله (صـلى الله عليـه وآلـه)، وبعـض الحـوادث التـي أشـار لهـا فـي ديوانـه، كمشـاركته فـي حـرب صـفين، وموقفـه مـن معاويـة وابـن الزبيـر، كُـلّ ذلـكَ كـان كفـيلًا بـأنْ تشـغل سـيرته حيّـزًا فـي كتـب التـاريخ والتـراجم لكـنَّ مَـا بَـينَ أيـدينَا مِـن مَصَـادرِ عَنـهُ يَسـيرة مُقارَنـةً بسـنواتِ عُمُـرهُ الَّتـي عاشَـهَا. ونـتلمَّسُ أثـرَ قلـةِ المَصَـادرِ الَّتـي رَوَتْ خَبـرَهُ ونَحـنُ نُحـاولُ أنْ نُلخّـص حَياتَـهُ، فَـلا طُفولَـة ولا عَائلـة فِـي الصّـفحاتِ الَّتـي دوَّنـتْ عَنْـهُ، غيـر أخٍّ يُقـالُ لَـهُ وحـوح[٢]، وزوجـة نَاشِـزٍ مِـن بنـي المَجنـونِ[٣]، وهـذا كُـلُّ مَـا ذُكـرَ حَـولَ حَياتِـهِ الخَاصَّـةِ، وعنـدما نوسِّـعُ دائـرةَ حياتـه بالحـديثِ عـن قبيلـة (جعـدة)، وهـم جعـدة بـن كعـب بـن ربيعـة بـن عـامر صعصـعة بـن معاويـة بـن بكـر بـن هـوازن بـن منصـور بـن عكرمـة بـن خصـفة بـن قـيس بـن عـيلان بـن مضـر بـن نـزار بـن معـد بـن عـدنان[٤]، وقـد أظهـرَ الشَّـاعرُ ولاءً بالغًـا لآصـرةِ النَّسـبِ مُفـاخِرًا بِهـا تَـارةً، ومُـدافعًا عَنهَـا تَـارةً

---

(١) قـد أسـهب د. خليـل إبـراهيم فـي الحـديث حـول اخـتلاف الآراء التـي قيلـت فـي عمـر النابغـة الجعـدي مـع مـا عاصـره مـن أحـداث وملـوك بعـد أن جمعهـا فـي عشـرة آراء، ثـم اختصـرها فـي قـولين الأول: مائـة وعشـرون سـنة، والثـاني: مائتـان وعشـرون سـنة، للاستزادة يُنظر: النابغة الجعدي حياته وشعره، خليل إبراهيم أبو ذياب: ١٠٩-١٣٦

(٢) يُنظر: الإصابة في تمييز الصحابة: ٦/ ٣٠٨

(٣) يُنظر: طبقات فُحول الشُّعراء: ١٢٨/١

(٤) يُنظر: جمهرة أنساب العرب، ابن حزم: ٤٨٣

أُخرى، حَاملًا لُواءَ القَبيلةِ، مُؤكدًا على نُبوغهِ للشّعرِ موفّيًا فرح قَبيلتِهِ بِه وتهنئتِها له[1].

وعندما ننتقلُ بالحديثِ إلى الشَّاعرِ الثَّاني، **أبي ذؤيب** وهي كنيته، أمَّا اسمه فقد أُختلِفَ فيه ما بين : "خويلد بن خالد بن مُحرِّث بن زُبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل"[2] وبين قولهم هو "خويلد بن خالد بن محرث أحد بني مؤمَّل بن حُطيط بن زيد بن قرد بن معاوية بن تميم بن سعد بن هذيل"[3] والملاحظ أنَّ الاختلافَ حصلَ في جدود مُحرث هو نتيجة الخلط الذي وقع في فروع تمتم بن سعد الهذلي.

أما القول في عُمُره فقد أجمع الدارسون على أنه مخضرم أدرك الجاهلية وعاصر الإسلام، وقيل أنه من المُعمرين[4]، ولم تُعرف سنة مولده ولم تُذكر له أحداثًا في الجاهلية، لكنّ ورد عنه أنه كان راوية للشاعر ساعدة

---

(1) روي كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، القيرواني: ٦٥/١

(2) يُنظر: طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٢٣، الأغاني، الأصفهاني: ٦/ ٢٨٥، المؤتلف والمُختلف:١٥١، أسد الغابة، ابن الأثير:١٠٩/٦

(3) وهذه الحقيقة التي توصل إليها مُحقق الديوان (د. أحمد خليل الشال) بعدما تتبع نسبه وابن عمّه (نُشيبة) من خلال استقراء مراثيه للأخير، يُنظر: ديوان أبي ذؤيب، تحقيق: أحمد الشال: ١٨_٢٢، وتفرَّد (عبد الملك بن هشام) (٣١٢هـ) باسم آخر (وهو عمير بن مرثد زيد بن عامر بن قراد بن هذيل)، التيجان في ملوك حمير، عبد الملك بن هشام: ٢٥٤

(4) يُنظر: التيجان في ملوك حمير: ٣١٢

بن جؤية[1] وهو هُذلي أيضًا، أما فيما يتعلق بحياته العائلية، فيلهج لسانه بقريبين له أحدهما ابن أخته (خالد بن زهير) والآخر فقيده ابن عمه (نشيبة)، حتى وفاة بنيه بمرض الطاعون في السنة الثامنة عشرة للهجرة، ومن ثم مُشاركاته في نشر الإسلام والفتوحات وقيل أنه مات مع خلافة عُثمان بن عفان[2]، ويختلف **أبو ذؤيب** عن سابقه_ **النابغة الجعدي** في أنَّهُ يُضيّقُ من دائر آصرة النسب، فنلمح فيه الحس القبلي يكاد يكون عائليًا فقط.

ولو انتقلنا إلى الشَّاعر الثَّالثِ **الشّماخ** واختُلِفَ في اللَّفظةِ ما بين اسم[3] أو لقب، وقيل اسمه: معقل بن ضرار[4]بن سنان بن حرملة بن صيفي بن إياس ين عبد غنم بن جحاش بن بجالة بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان...[5]، فأوَّل خلاف يُطالعنا هو في اسمه، أما عُمُره فهو كسابقيِّهِ من المخضرمين أدرك العصرين الجاهلي والإسلامي، وقد وردت بعض الشَّوارد عن حياته العائليَّة كوالدته وإخوته[6]، وَعلى الرُّغمِ مِن الجَّو

([1]) وهو ساعدة بن جؤية أحد بني كعب بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة، شاعر محسن، يُنظر: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء:١٠٣

([2]) يُنظر: أبو ذؤيب الهذلي، حياته وشعره، نورة الشملان: ٥٠

([3]) من عدَّهُ اسمًا: يُنظر: طبقات فحول الشعراء: ١٢٣/١ ، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء: ١٧٧

([4]) ينظر: الأغاني: ١٣/ ١٥١، الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١/ ٣٠٥، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني :٨٨/١

([5]) توصل إلى هذا النسب صلاح الدين الهادي بعد أن استدلّ ببيت للشاعر:

(وما نسبي في عبد غنم بضولة إلى عبد غنم انتمي ثم أنتمي) ينظر: الشماخ حياته وشعره: ٧٧-٧٨

([6]) ينظر: البيان والتبيين: ٣/ ٢٦٧

العـائلي الـذي تؤكـده المصـادر إلا أنّ الشَّـماخَ فـي ديوانـهِ يَبـدُو أكثَـرَ انعـزَالًا وتَجرَّدًا مِن الأواصرِ القَبليَّةِ أو حَتَّى الأُسَريَّةِ.

وَلـمْ تَـذكُرْ كُتـبُ التَّراجُم عـددَ سِـني حَيَاتِـهِ غيـرَ أنَّهـا امتـدَّت حتَّـى خِلافَـةِ عُثمان بن عفَّان وأغلَبُ الظَّنِّ أنَّهُ توفِيَّ في إحدى غزواتِ ذلكَ العهد[1].

وعنـدَ الانتقـالِ إلـى الشَّـاعرِ الرَّابـعِ **لبيـد**، واسـمه: لبيـد بـن رَبيعـة بـن عَـامر بـن مَالِـك بـن جعْفَـر بـن كـلاب بـن ربيعـة بـن عـامر بـن صعصـعة[2]، المُكنَّـى بـأبي عقيـل، يـأتلفُ مـع بقيـة شُـعراء طبقتـهِ فـي أنـهُ مـنَ المُخضـرمين، وأدرك الجاهليـة والإسـلام ويتوافـق بشـكل أقـرب مـع **نابغـة جعـدة** فـي أنَّـهُ عمَّـرَ طـويلًا؛ إذ اختلـف الدَّارسـون فـي تقـدير سـنوات حياتـه وتـاريخ وفاتـه؛ لكـنَّهم أجمعـوُا علـى أنَّ لبيـدًا كـانَ مـنَ المُعمـرينَ، والخـلافُ وقـعَ فـي تقـديرِ عُمـره لكنَّنـا نميـلُ مـع أكثـر التقـديرات ورودًا وهـي أنَّـهُ تـوفيَّ وهـو ابـن مائـة وسـبع وخمسـين عامًـا فـي الكوفـة[3].أمَّـا علاقاتُـهُ الاجتماعيّـةِ فهـي أكثـرُ تَرابطًـا سَـواء ضَـاقتْ دائـرةُ العلاقـةِ فتشـملُ العائلـةَ والأقـارب، أو اتسـعتْ لتشـمل القبيلـةَ، فالشَّـاعرُ يحملُ ولاءً ضمَّنهُ في ديوانِهِ بصدقِ العاطفة.

بعـدَ هـذهِ الوَقفـةِ السَّـريعةِ لشُـعراءِ هـذه الدِّراسـةِ يتحـتَّمُ علينّـا البَحـث عـن بواعـثَ ودوافـع خَلـقِ الائـتلاف والاخـتلاف فيمَـا بينَهُم، فـالخطوطُ العَامَّـةِ تَكـادُ

---

(1) يُنظر: البيان والتبيين: ١٥٦- ١٥٨

(2) ينظر: طبقات فحول الشُّعراء: ١٢٣/١

(3) فهـو عنـد أبـي زيـد القرشـي ت(١٧٠هـ) بلـغ عمـره مائـة وأربعـين سـنة، يُنظـر: جمهـرة أشـعار العـرب: ٨٢، وفـي طبقـات ابـن سـعد ت(٢٣٠هـ) أنَّـه عمَّـرَ حتـى ليلـة نـزول معاويـة النُخيلـة، يُنظـر: الطبقـات الكبـرى: ٦/ ١٩٣، وهـو فـي خبـر ابـن قتيبـة ت(٢٧٦هـ) مـات وهـو ابـن مائـة وسـبع وخمسـين سـنة، يُنظـر: المعـارف:٣٣٢، وعنـد ابـن عبـد ربّـه ت(٣٢٨هـ) عُمِّـرَ حتـى بلـغ مائـة وثلاثـين عامًـا، يُنظـر: العقـد الفريـد:٢/ ٣٧٠

تَكـونُ مُؤتلفـةً وهـي البِيئـةُ العَربيَّـةُ بِمَـا تَحملُـهُ مِـن فَضـاءٍ مَكـانيّ وَمـوروثٍ تقليـديّ، فضـلًا عـن عُنصـرِ الزَّمـانِ الـذي نَسَـجَ بيـنَهُم مُصـطَلَحَ المُخضـرمِينَ، فكـانوا كمَـن قَـبضَ بِيـدٍّ علـى الثَّقافـة الجاهليَّـةِ ومـسَّ بِيـدٍّ أُخـرى ألـقَ الحضـارة الإسـلامية، فهـذه المُشـتركات كانـت مُـدعاة للائـتلاف الـذي سـتتَّبعُ الدّراسـةُ أثـرهُ في تتمةِ فُصولِهَا.

أمّـا بواعـثُ الاخـتلافِ فهـي أكثـرُ مَساسًـا بالشَّـاعرِ نَفسـهُ، ولزومًـا علينّـا التَّوقـفُ عنـدها؛ ولأنَّ التَّـراجمَ المُـوجزةِ لِحيـاةِ الشُّـعراءِ أسـفرَ عنهـا غيـابٌ لنشـأتهم الأولـى وإضـفاء مَسـحة ضـبابية علـى طُفـولتِهم وتكـوينِهم العـائِليّ، ارتأينَـا أنْ نَقتصرَ بَواعثَ الاختلافِ على التأثير القبلي.

وممـا اتضـحَ سـابِقًا أنَّ شُّـعراءَ دراسـتنا ينتهـي نسـبَهُم إلـى قَبائـلَ عربيَّـة وبِنسـبٍ صَـريحٍ ووَاضـحٍ، ونَعلـمُ أنَّ القبيلـةَ هـي مُبتـدأُ ومنتهـى العلاقـة الاجتماعيـة فـي التكـوين الجـاهلي، واسـتقبالُ القبيلـةِ للشُّـعراءِ يُضـاهي اعتزازهـا بالفرسـان، فيُجلـي الشَّـاعرُ عـن التـزامٍ وامتثـالٍ منصـاعًا لتلـك القبيلـة، وهـذا علـى صـعيد الحـرب والنـزال، لكـن قـد تمـر علـى القبيلـة أوقـات سـلم ورخـاء، فـنلمحُ التـأثير القبلـي حينئـذ كإسـقاطات خفيـة وهـو فـي معـرض إنشـاده أمـا مُتغـزلًا أو واصـفًا أو مُعتـزًا بنفسـهِ أو قـد يأخـذُ هـذا التـأثير مـدى آخـر متمـثلًا بخشـونة اللَّفظ أورقته تبعًا للموطن الذي تطئه أوتاد القبيلة.

وعنـد النظـر فـي دواويـن شُـعرائنا الأربعـة تُطالعنـا أربـع قبائـل وهـي **(جعـدة، هـذيل، ذبيـان، وبنـو عـامر)** سندرسـها تباعًـا، وعنـدما شـرعنا فـي قبيلـة **جعـدة**، بتتبـع المواضـع التـي سـكنها أفرادُهـا، فـإذا هـي تتنـوع مـا بـين أوديـة وجبـال وغُـدران مـاءٍ، وغالبًـا هـذهِ طبيعـة الحيـاة العربيـة التـي تقـوم علـى التَّرحـل والانتقـال، لكـنَّ المُلفـت للنظـر أن أكثـر مواضـع قبيلـة جعـدة قرويـة وأن

معيشتهم ليست كمعيشة البدو الرُّحل، فكانت مواطنهم إلى الجنوب من شُبهِ الجَّزيرةِ العَربيَّة فَتتوسَعُ مِنهُ إلى جنوب الشَّرق منها، لتضع أوتادها في نجد، ومُستقرَّهُم آنذاك موضعٌ يُقالُ لهُ الفَلَج[١]، أو نحو اليمامة ومواضعهم حينئذ هي: المَلَح[٢]، وأكْمَة[٣]، والصِّدَارة[٤]، وأهوى[٥] وإلى الجنوب الغربي لتستقرَّ في نجران وتُمثِّلُهَا هُنا كَهذهِ المَواضِعُ: أُسُن[٦]، والكور[٧]، وحبحب[٨]، ولأنَّ ولأنَّ النُّقاد قاموا بتصنيفِ فقسَّموا "**سائر الناس بعد الملوك إلى طبقتين: أهل مدر وأهل وبر. فأما أهل المدر فهم الحواضر وسكان القرى، وكانوا يعيشون من الزرع والنخل والماشية والضرب في الأرض للتجارة. وأما أهل الوبر فهم قطان الصحاري، يعيشون من ألبان الإبل ولحومها، منتجعين**

---

(١) وأما الحاصل من دار جعدة فسوق الفلج الذي تسوقه نزار واليمن وهو لبني أبي سمرة من جعدة...، وباقي بني جعدة ببلد يقال له الغيل به الزرع والآبار والحصون بأرض نجد، يُنظر: صفة جزيرة العرب، ابن الحائك، أبو محمد الحسن الهمداني: ١٦٠، معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٤/ ٢٧١

(٢) موضع في بلاد بنى جعدة باليمامة، يُنظر: ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، أبو عبيد البكري، ٤/ ١٢٥٣، معجم البلدان: ٥/ ١٩٠

(٣) يتواجد سائر بني جعدة ببلد يقال له أكمة به النخل والزروع والآبار والحصون، ُينظر: صفة جزيرة العرب:١٦٠، وهو اسم قرية باليمامة بها منبر وسوق لجعدة، وقرى فلج باليمامة لبني جعدة، يُنظر: معجم البلدان:١/ ٢٤١

(٤) هي قرية بأرض اليمامة لبني جعدة، يُنظر: معجم البلدان: ٣/ ٣٩٧

(٥) ودارة أهوى: هي أرض بهجر في اليمامة، ويضعُ الحموي احتمالًا في علَّة تسميتها يجوز أن يكون من الهجرة وأصله خروج البدويّ من باديته إلى المدن، يُنظر: معجم البلدان: ٥/ ٣٩٣

(٦) أُسُن: جبل في ديار بني جعدة بنجران، يُنظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع:١/ ١٤٩

(٧) الكور: أرض في نجران كانت منازل لبني جعدة، يُنظر: م. ن: ٤/ ١١٤٠

(٨) حبحب: ماء لبنى جعدة قبل نجران: م. ن: ٢/ ٤٠٨

منابت الكلأ، مرتادين لمواقع القطر، فيخيمون هنالك ما ساعدهم الخصب وأمكنهم الرعي، ثم يتوجهون لطلب العشب وابتغاء المياه، فلا يزالون في حل وترحال"[1]، فنجد أنفسنا أمام خيارين لكن من خلال تتبعنا لتلك المواضع يتضح أنَّ السِّمَةَ الغالِبةَ على أبناء قبيلةِ جعدة هي أنَّهم قد وطئوا القرى بما فيها من مزارع وأسواق وبعضها تُمثّلُ طُرُقًا مهمة في الحركة الاقتصادية آنذاك، لكنَّها في بعض مواضعها ولاسيَّما في نجد تكون أقرب للبداوة من التَّحضر، وهو ما جعل طبائع ساكنيها أنّ تكونَ مزيجًا بين البوادي والمدن، ومَا يُعنِينَا مِن هَذهِ القَبِيلةِ نابِغتَهَا وكيفَ كانَ لتَأثيرِ هَذهِ البيئَةِ فِي تَكوينِهِ الشِّعريّ والّذيّ بِدورِهِ سَيَخلُقُ تَفرُّدًا عَن غيرِهِ منَ الشُّعراءِ.

فعلَى الرُّغمِ مِن صِغَرِ حَجمِ ديوانِهِ الّذي ضمَّ أربعًا وعشرينَ قصيدةً، وتِسعًا وستينَ هي ما بينَ مُقطَّعات وأبياتٍ متفرقةٍ، إلا أنَّها استطاعَت أن تُخلّدَ شاعرًا يتصدّرُ بشعرهِ قبيلةً ويُستَشهدُ بهِ في فُصولِ الفصاحةِ والبيَانِ، فقِيلَ فِيهِ: "**وَهُوَ أفْصح الْعَرَب**"[2] وقال عنهُ الأصمعي(٢١٦)هـ: "**النابغة الجعدي فحل**"[3]،وقال فيه آخر: أنّ كلامهُ "**أسهل من الزلال وأشد من الصخر إذ لان فذهب**"[4]وقولهم: "**أحسن الناس شعرًا**"[5]، وأنَّهُ كانَ "**تقي الكلام، شاعر الجاهلية والإسلام؛ واستحسن شعره أفصح الناطقين، ودعا له أصدق الصادقين؛ وكان شاعراً في الافتخار والثناء**"[6]، وما بينَ

([1]) المُفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٧/ ٢٧١

([2]) طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٢٦

([3]) فحولة الشُّعراء: ١١

([4]) أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف المرتضى :١: ٢٦٩

([5]) معجم الصحابة، ابن قانع: ٢: ٣٤٥

([6]) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٧/٢٠٠- ٢٠١

الفَصاحةِ والفُحولَةِ وَحُسنِ القَولِ وَسُهولتهِ كُلُّ هذه كانت إشارات عامَّة حول شعرهِ بمجملهِ، فضلًا عن إشارات ما بين استحسان واستهجان لأبيات مُفردة أو في غرضٍ شعريٍّ مُتفردٍ، توَّقفَ عندَها أهلُ اللُّغةِ والنُّقادُ القُدماءِ بمفرداتِهم الذَّوقيَّة الانطباعيَّة[١].

إنَّ اهتمام القدماء به وكَثرة الآراء وتباينها فيه جعله في ميدان المُوازنة لثلاث مرات، أحدها في عُمرِهِ عندما وُضِعَ صفًّا لصفٍ مع نابغة ذُبيان ولبيد، بأنَّهُ أسنُّ منهُما[٢]، والمُوازنةُ الثَّانيَّةُ في الغرض الواحد وهو فطنته في وصف الخيلِ فزُجَّ في موازنة ثُلاثية فكان ثالث ثلاثة وهم: أبو دؤاد الإيادي، وطفيل الغنوي، والنَّابغة الجعدي[٣]، ولعلّ مردّ اهتمام شَاعرنا بالخيلِ دون الإبل الذي ائتلف الجاهليون على مرافقته، عائدٌ إلى البيئة التي استوطنتها قبيلة جعدة، وفي هذا تأكيدٌ على ما مرّ ذكره ونحن نتتبع مواضع القبيلة القرويةِ، إذ "**أخذت القبائل، ولا سيّما القبائل السَّاكنة في مضارب قريبة من الأرياف ومن الحضر، تشتري الخيل**"[٤] وَمَا في امتلاكِ الفَرس

---

(١) كثيرة هي ألفاظ النقد الذوقي التي جُبل عليها القدماء، وقد نال نابغة جعدة نصيبًا منها، مثال ذلك قولهم: (أحسن في قصيدة...)يُنظر: فحولة الشُّعراء: ١١، وقولهم: (يُستحب في الوصف...)يُنظر: أدب الكاتب: ١١٤ ، و(أمدح بيت...)يُنظر: ديوان المعاني للعسكري: ١/ ٣٤، و "زاد كمال وتأكد حسنه"\ العمدة في محاسن الشعر: ٨٣/١ ، "أحسن استثناء" يُنظر :حلية المُحاضرة: ١٠، (أحسن ما قيل)... يُظر: اللطائف والظرائف: " ١١٦

(٢) يُنظر: أمالي المرتضى: ٢٦٣/١

(٣) يُنظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ٢٣٢/١ وهناك من جعله رابع أربعة أما نعات الخيل: امرؤ القيس، وأبو دؤاد، وطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي، يُنظر: العمدة في محاسن الشعر: ٢/ ٢٩٦

(٤) المُفصل في تاريخ العرب: ٢٠٠/١

دَلالـة علـى يُسـرِ الحَـال واسـتقرارها اقتصـاديًا، كمـا وُضِـعَ الشَّـاعرُ فـي مُوازنـةٍ بـين شُـعراءٍ فـي غـرض الهجـاء لكـن لـيس مـن بـاب إجادتـه؛ إنَّمـا ضَـعفه فيـهِ، فقـد أجمـعَ القُـدمَاءُ علـى أنَّـهُ كـانَ مُغلبًـا بعـدَ أنْ زُجَّ فـي منافسـةٍ بَـينَ كـلٍّ مِـن لَيلَـى الأخيليـة وَزوجهـا سـوار القشـيري وعقـال العقيلـي[1]، ولسـنا هنـا فـي مَعـرِضِ الحـديثِ عـن بَراعـةِ الشَّـاعرِ أو ضـعفِهِ؛ ولكنَّنـا نحـاولُ أنْ نجـدَ تخريجًـا لـهُ مُتخـذينَ منحًـى أخلاقيًّـا، فلعـلَّ السَّـببَ عائـدٌ إلـى فكـرةِ الهِجـاءِ ذاتِهـا، القَائِمـة علـى السَّـبِّ والفُحـشِ ومُخالفـة المُـروءة العربيـة علمًـا أنَّـهُ شـاعرٌ قبلـيٌّ، وكـان هـذا سـببًا دفـعَ بكثيـرٍ مِـنَ الشُّـعراءِ المُجيـدين إلـى تـرك غـرض الهجـاء أو عـدم بـراعتهم فيـه، ونـصَّ أحـدهم علـى ذلـك بقولـه: "**إن لنـا... أحسـابا تمنعنـا مـن أن نظلـم، وهـل رأيـت بانيـا لا يحسـن أن يهـدم**"[2]، إشـارة إلـى أن مـن يُحسـن بـاقي الأغـراض لاشـكَّ فـي مقدرتـه علـى ركـوب غـرض الهجـاء، وقـد يُحمـلُ ضـعفُ الجعـدي علـى ذلـك. ونسـتطيع أنْ نَجعَـلَ مِـن تغلُّـبِهم عليِّـهِ فِـي غَـرضٍ مُهـمٍ بـينَ الأغـراضِ الجاهليَّـةِ عِلَّـة قـولهم "عِنْـده خمـار بـواف ومطـرف بـآلاف"[3]، أمّـا الموازنـة الثَّالثـة فهـي موازنـة طبقيَّـة فنيَّـة، حينمـا وضـعهُ أبـو

---

(1) كانـت لـه هجائيـات مـع ليلـى الأخيليـة حتـى وصـفت قصـيدة لـه بالفاضـحة لكنهـا غلبتـه، يُنظـر: طبقـات فحـول الشـعراء: ١٢٥/١، الموشـح فـي مآخـذ العلمـاء علـى الشـعراء، المرزبـاني: ٧٦ ، ومـع عقـال بـن خالـد العقيلـي وهـو كـان مفحمـا بِـالكَلَام لَا بِالشـعر، يُنظـر: شـرح نقـائض جريـر والفـرزدق: ١٠٠٩/٣ ، طبقـات فحـول الشُّـعراء: ١٢٥/١

(2) عيون الأخبار، ابن قتيبة: ٢٠٠/٢

(3) طبقـات فحـول الشُّـعراء: ١/ ١٢٥، ويُنظـر: البيـان والتبيـين: ١٧٩/١ ، الشّـعر والشُّـعراء: ٢٨٢/١ وأضـاف (يريـدون أنّ فـي شـعره تفاوتـا، فبعضـه جـدّ مبـرز، وبعضـه ردئ سـاقط) ، ويُنظـر: الأمـالي: الشـريف المرتضـى: ٢٦٩ وأضـاف (كـلام أسـهل مـن الزلال وأشد من الصخر إذ لان).

عبيدة(٢٠٩ هـ) في الطَّبقةِ الثانيَة بعد كُلٍّ من الحُطيئةِ وآوس بن حجر[١] وجعلهُ ابن سلَّام مُقدَّمًا في الطبقة الثالثة على أبي ذؤيب، والشَّماخ، ولبيد... ومن غير أن يُعلَلَ أحدهما سببَ هذا الترتيب، خُلاصةُ الأمرِ أنَّ **النَّابغةَ الجعديّ** عُدَّ من فحول الشُّعراء ولم يختلفْ أهلُ العِلمِ بالشِّعرِ، عَلى شاعريتهِ لكنَّهم تبَايَنُوا فِي دَرجةِ هَذهِ الشَّاعريَّةِ وترتيبهِ بَينَ الفُحولِ في شعراء الطبقة الواحدة.

وثَانِي القَبائل التي تعنينا هِي قَبيلةُ **هُذيل**، والمُلاحظُ في مواضعِ هذهِ القبيلةِ أنَّها تختلِفُ عن سَابقتِهَا؛ فأغلبُ هذهِ المَنَازلُ تَكادُ تَكونَ مُنحصرةً فِي المَواطنِ الجَبليَّةِ والتي أجمع أغلبُ المؤرخين على أنَّ توطُّنَهُم كانَ فِي سِلسِلةِ جبَالِ السّراة، ولابُدَّ من أنْ نذكرَ هُنَا أنَّ الجبالَ تحتلُ الجزءَ الغربيّ مِن مَوضع تهامة وتمتد إلى الجَنوبِ من شُبهِ الجزيرةِ العربيَّةِ، وحدَّدَ ابنُ الحائِك الهمداني (٣٣٤)هـ منازلَ هُذيل وهي:" **عرنة وعَرَفة وبطن نَعمَان ونخلة ورُحيْل وكبكب والبوباة وأوطاس وغزوان**"[٢] وعندَ تتبُعنَا هذهِ المَنازلَ

---

(١) يُنظر: كتاب الدِّيباج: أبو عبيدة معمر: ٧

(٢) صفة جزيرة العربية، ابن الحائك الهمداني: ١٧٣، ومواضع هذه المَنازل هي: **عرنة:** في عرفة، وقيل عرنان جبل، معجم البدان/ ١١١/٤، **نَعمَان:** واد يسكنه بنو هذيل، بين أدناه ومكة نصف ليلة، به جبل يقال له المدراء، وبنعمان من بلاد هذيل صدور الوادي التي يجيء منها العسل إلى مكة، م. ن: ٢٩٣/٥، **نخلة:**نخلة واد من الحجاز بينه وبين مكة مسيرة ليلتين إحدى الليلتين من نخلة يجتمع بها حاج اليمن وأهل نجد، م.ن: ٢٧٨/٥، **الرُّحيل:** موضع قرب النباج، م. ن: ٧٣/٣، **كَبكب:** جبل لهذيل وهو مشرف على موقف عرفة، م. ن: ٤٣٤/٤، **البَوبَاة:** اسم لصحراء بأرض تهامة إذا خرجت من أعالي وادي النخلة، م، ن :٥٠٦/١ ، وأوطاس: واد في ديار هوازن التي تمرّ بجبال السَّراة، م.ن: ٢٨١/١، غزوان: وهو الجبل الذي على ظهره مدينة الطائف، م.ن: ٢٠٢/٤

نجدُها تارة عندَ الجِبالِ وتارةً في الوديانِ، وكانَ هذا الموقعُ المُميَّزُ المُمتدُ على طريقِ التجارةِ بينَ مَكةَ والطَّائفِ مُعرَّضا للغزوِ بشكلٍّ مُتكرّر؛ مما أتاح هذه المنطقة للمتمردين ورأوا فيها الفرصة المواتية للغارة والغزو للسلب والنهب[١]، وشكَّلتْ الطَّبيعةُ الجبليَّةُ حُصنًا منيعًا وحمايةً هيئت لساكنيها بيئةً آمنةً، وقد وجد بعضُ الخُلعاءِ وقُطَّاع الطُّرق/ الصَّعاليك –الَّذينَ شكَّلوا في هذه المنطقة ظاهرةً بارزةً– ملاذًا لهم، وهو ما حتَّمَ على القبيلةِ أنْ تجدَ نفسَها أمام مُواجهةٍ في غير مرة.

وممَّا هيَّأهُ الموقعُ أيضًا لساكنيهِ هُو وجود المعادن[٢]، كما وُصفتْ هذه المناطق بأنَّها أكثرُ أرضِ العربِ عَسَلًا[٣]، كُلُّ ذلكَ جعلَ أغلبَ أفرادها مُستقلينَ مَعيشِيًّا، وكيف انعكست طبيعة تلك القبيلة على لسان شُعرائها وطبائعهم، وما يعنينا من هُذيل أجمعُها غيرُ **أبي ذؤيب** على الرُّغم من أنَّ هذه القبيلةَ أنجبتْ أكثرَ من شاعرٍ لكنَّه تقدَّم عليَّهُم في صُفوفِ النَّقدِ.

عند مُطالعتنا لديوانه، نجدهُ قد ضمَّ مجموعةً مِنَ القَصائدِ المُتَنوعةِ، فبلغَ عددُها ستًّا وعشرين قصيدة، وسبعَ مَقطُوعاتٍ وأرجوزتينِ، أمَّا القصائد فتَبايَنتْ فِي عَددِ أبيَاتِها لَكنَّهَا أثبتَتْ أنَّ للشَّاعرِ نَفَسًا شِعريًّا مُتباينًا كمًّا وموضوعًا، فكانت من أوائل الآراء التي قيلت فيهِ أنَّهُ فحلٌ لا غَميزَة فيه ولا وهن[٤]، وهذا أول اختلاف نلحظه عن سابقه_ **الجعدي**_ الذي نُعت بالتفاوت في شعره، فنراهُ تصريحًا بأنَّ شعرَ **أبي ذؤيب** على مستوى ثابت

---

(١) يُنظر: الشُّعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف: ١٣٣

(٢)ومن المواضع التي عرفت بالفضة "عوسجة" في بلاد هذيل، يُنظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ١٤/ ٢٠٢

(٣) يُنظر: معجم ما استعجم :٢/ ٤٢٩، الأماكن، ما اتفق لفظه وافترق مسماه: ٨٩٥

(٤) يُنظر: فحولة الشُعراء: ١٤، طبقات فحول الشُّعراء: ١/١٣١

مـن الجـودة، وقيـل فـي فصـاحتهِ، أنَّـهُ: "**أفصـح الشـعراء لسـاناً وأعـذب أهـل السـروات**"[١]، وعلـى الـرُّغمِ مـنَ الاسـتقرارِ فِـي الجَـودةِ التـي تتـراءى لنَـا بعـدَ اسـتقراء هـذهِ الآراءِ؛ لكنَّنـا نَلحـظُ أنَ بعضَـهُم قـد أخـذَ عليـهِ قصـورًا فـي وصـفِ الخيـلِ[٢]، والمَصـادرُ التـي ذَكـرَتْ ذلـك اقتصـرَتْ علـى هـذا الـنَّظمِ، ولـمْ يُـذكرْ لـهُ عيّـبٌ سِـوَاه، ربَّمَـا مَـردُّ ذَلـكَ أنَّ البيئـةَ الجَبليَّـةَ وجُغرافيتهـا الـوَعِرَةَ جعلـتْ مِـنَ الخيـولِ أنْ تكـونَ بعيـدةً عمَّـا هُـوَ مَـألوُفٌ فِـي يَومِـهِ، وهـذهِ البيئـةُ نَفسُـهَا جَعلتـهُ يُكثِـرُ ويُجيـدُ الوَصـفَ فِـي السّـحبِ والبـرقِ، وَمَـا مَنحتـهُ هَـذهِ الطَّبيعـةُ مـن تَقلُبـاتٍ مُناخيَّـةٍ وشُـيءٍ مِـنَ العُزلَـةِ الاجتمَاعِيَّـةِ والـذِي انعَكـسَ علـى نَظمِـهِ فِـي صُـورِ تَـأمُّلات حَـولَ المَـوتِ والطَّبيعَـةِ بِصـمتِهَا وحَركيَتِهـا. أمَّـا الآراء الجزئيَّـة والتـي كانـت أحكامًـا نقديـة بصـورتها الذوقيـة[٣] فقد بلغـت مـن الكُثـرة وكُلُّهـا تصـبُّ فـي مجال الإجادة.

---

(١) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه: ١/ ٨٨

(٢) توقف كثيرٌ من أهل العلم بالشّعر عند قول أبي ذؤيب وهو يصف فرسًا:

(قصر الصبوحَ لها فشُرّج لحمها ... بالنِيّ فهي تثوخُ فيها الأصبعُ

تأبـى بدرتـهـا إذا ما استكرهت ... إلا الـحمـيـم فإنـهُ يتبضعُ)

وأجمعـوا علـى خطـأ هـذا الوصـف، فقيـل عـن الأصـمعي: هـذا مـن أخبـث مـا نعتـت بـه الخيـل، يُنظـر: المعـاني الكبيـر فـي أبيـات المعـاني، ابـن قتيبـة:٨٦/١ ، وقيـل: لـم يكـن لأبـي ذؤيـب بصـرٌ بالخيـل... وهـذا عيـب فِـي الفـرس أن يكـون رخـو اللحـم، يُنظـر: أمـالي القـالي: ١٨٢/١، وقيـل عنـه: هـذه الفـرس تسـاوى درهمـين؛ لأنـه جعلهـا كثيـرة اللحـم، رخـوة، يدخل فيها الإصبع، يُنظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي: ٤٤/١.

(٣) فهـو عنـد ابـن سـلام أشـعر هُـذيل، ينظـر: طبقـات فحـول الشـعراء: ١٣١/١ ، وقيـل عن عجز بيت لـه (**إذا تُـردُّ إلـى قليـلٍ تنفـعُ**) : أحكم وأوجز نصف بيت، يُنظـر: البيـان والتبيـين: ١/ ١٤٢، وقيـل عـن البيـت كـاملًا (**والـنَفسُ راغبـة إذا رغبتهـا إذا تُـردُّ إلـى قليـلٍ تنفـعُ**) أبـدع بيـت قالتـهُ العـرب، يُنظـر: الشـعر والشـعراء: ١/ ٦٦ و عيـون الأخبـار : ٢٠٨/٢، وعبـارات نجـدها مثـل (أحسـن، وأجـاد، وأجـود) يُنظـر: الموشـي= الظـرف

وثالث القبائل هي قبلية ذبيان، تنتسب قبيلة ذبيان إلى ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان. وهي بذلك جزء من القبائل العدنانية الكبرى. كانت ذبيان من أهم بطون غطفان، وتفرعت منها عدة قبائل وبطون شهيرة، أبرزها، فزارة بن ذبيان، ومرة بن عوف بن سعد بن ذبيان سنان[1]، وعند الانتقال بالحديثِ إلى موطن تلك القبيلة وتتبع مواضعها، ذكرت المصادر أنها استوطنت مناطق واسعة في شبه الجزيرة العربية، وكانت مواطنها تتداخل مع مواطن قبائل غطفان الأخرى. تشير المصادر إلى أن ديار ذبيان كانت تقع في نجد، بالقرب من ديار عبس، وهو ما أدى إلى العديد من الصراعات بين القبيلتين، وقد لعبت قبيلة ذبيان دورًا بارزًا في تاريخ العرب قبل الإسلام، وشاركت في العديد من الحروب والأيام الشهيرة. من أبرز هذه الأيام حرب داحس والغبراء: وهي حرب طاحنة استمرت أربعين عامًا بين عبس وذبيان، ولهم من أيام العرب نصيبٌ، إذ شاركت ذبيان في أيام أخرى مثل يوم المريقب ويوم ذي حسى، إذ كانت لها صولات وجولات مع القبائل الأخرى[2].

الظرفاء، أبو الطَّيب الوشاء: ١٢٧، ١٤٥، ١٥٧، و(أجود ما قيل) يُنظر: المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن العسكري: ١٨، وعن أبي هلال العسكري (أبرع بيت ، أحسن ما قيل، من بديع ما قيل، وأجود ما قيل) يُنظر: ديوان المعاني: ١/١٢٠، ١/١٣١، ١/ ٣٦٢، ٢/٤...

(1) ينظر: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، القلقشندي: ١٦٦

(2) ينظر: موسوعة القبائل العربية، محمد سليمان الطيب:٤/ ٧٦٥ و ٥ /٩٠٦، معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة: ١/٤٠٤، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، جواد علي: ٧/ ٣١٤

وآخر القبائل التي نقفُ عندها في دراستنا هذهِ قبيلة لبيد، إذ تُعد قبيلة بني عامر بن صعصعة من القبائل العربية العدنانية الكبيرة التي لعبت دورًا بارزًا في تاريخ الجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، واشتهرت هذه القبيلة بقوتها وكثرة عددها وشجاعة فرسانها، ينحدر نسبُ بنو عامر بن صعصعة من هوازن القيسية المضرية العدنانية، ويعود نسبهم إلى عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان لُقبت هذه القبيلة بـ "جمرة من جمرات العرب" كناية عن قوتها وكثرة أفرادها وقد تفرعت منها بطون عديدة، من أبرزها: بنو كلاب، بنو كعب، بنو نمير، بنو هلال، وبنو سواءة[1]. وتميز بنو عامر في فترة الجاهلية بكونهم قبيلة حرة لا تدين للملوك، بل كانوا يعترضون قوافل النعمان ويغنمونها وقد اشتهروا بالكثرة والشجاعة، إذ ذكر أبو عمرو بن العلاء أنهم كانوا من الأحياء الأربعة التي غلبت على الناس كثرةً وقوةً قبل الإسلام، مع ظهور الإسلام، كان لبني عامر مواقف مهمة، إذ وفد بعضهم على النبي محمد صلى الله عليه وسلم وأسلموا، وكان منهم الشاعر لبيد بن ربيعة الذي أسلم وحسن إسلامه. وقد انتشرت فروع بني عامر بعد ذلك في مناطق واسعة، وشملت هجراتهم نجد، إقليم البحرين، العراق، مصر، والمغرب العربي، خاصةً بنو هلال الذين كان لهم دور كبير في تغيير معالم شمال أفريقيا الاجتماعية، فكان الموطن الأصلي لقبيلة بني عامر في عالية نجد وشرق الحجاز. ومن أبرز الأماكن التي سكنوها تاريخيًا: رنية، الخرمة، وادي تربة، بيشة، تثليث، والفلج (الأفلاج حاليًا). وتُعد هذه المناطق جزءًا من ديارهم التي حافظوا عليها عبر العصور.

([1]) ينظر: الإنباه على قبائل الرواة، ابن عبد البر: ٧٣ و ٩٨، جمهرة النسب، ابن الكلبي: ١/ ٢٩٣ ، موسوعة القبائل العربية: محمد سليمان الطيب:٥/ ٧٨٦

الفصل الأول:

المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البناءِ الشَّكلِيّ:

- المبحث الأول: المعجم اللفظي للشُّعراء
- المبحث الثاني: الموسيقى

توطئة:

تُمثلُ اللّغةُ بِمفهومِهَا العَامِ إطارًا لرَصفِ الكلِماتِ وبِنائِها فِي نظامٍ سِياقيٍ مُعيَّن، واللُّغةُ في الأدبِ والشّعرِ بوجهٍ خاص–لَها بناؤها المُختلِف، وهو ما يُضفي على القولِ الشّعريّ شكلًا مُغايرًا عَن سائِر أشكالِ التَّعبيرِ اللُّغويّ الأُخرَى، فالشّكلُ الشّعريُّ يكادُ يَكون هو القالب الذي تُزجُّ فيهِ المضامين بما فيها من أفكارٍ ورؤى، وخلجاتِ العواطفِ وغليانِها.

إنّ عناصرَ الشّكلِ في البِناءِ الشّعري مُتعددةٌ، وهي ما تُضفي على القولِ انتماءه لجنسِ الشّعر دون سواه، فهي عناصر ظاهرة على سطح النّصّ، يستشفُّها الدّارسُ وهو قِبالة النَّص المعني بدراسته، وفي طليعتها: لغة ألفاظ الشّاعر وكيف خلق لنفسه معجمًا لفظيًا ميّزه عن غيره؟ وكيف كان للتغيرات المكانية والزمانية وما رافقها من تجارب حياتية وانعكاساتها النَّفسيَّة تأثيرٌ على تنوّع ألفاظ المعجم الشعري؟، ولاسيما إذا وُضِعَ في الحسبان أنَّ الدّراسةَ انتخبتْ أربعةُ شُعراء خالطوا عصرينِ مُختلفينِ، فتراءى للدراسةِ أنَّ الشُعراءِ اشتركوا وأتلفوا في ألفاظٍ مُعينةٍ حتى غدتْ ظاهرة لفظية في ديوانهم وبنسبٍ متفاوتة، فحمل **المبحثُ الأول** عنوانَ: المُعجمُ اللَّفظي، وجاء بثلاثة محاور ، الأول: تمَّت فيِّه دراسة **ألفاظ الحروب ومصاحباتها اللفظية**، والثاني: في تتبع **ألفاظ البداوة**، والثالث: فى تتبع **ألفاظ الحضارة**.

ومن العناصر الشّكلية أيضًا عنصر **الموسيقى** ، وهو عنوان **المبحث الثاني** من البنى الظاهرية في النّص الشعريّ، فكما أنّ مفردات الألفاظ تأتلف وتختلف، فوَقْع اللفظِ على الأسماع لابد له من الخضوع لهذا التباين أما من خلال بحور الشعر أو تكرار الأصوات وهو الموسيقى وجاء فى مطلبين **الأول: الموسيقى الداخلية والثاني : الموسيقى الخارجية**.

المبحث الأول: المعجم اللفظي للشعراء

إنّ الحديثَ عن اللّفظِ وآليّةِ انتقائِهِ كانَ من القضايا الّتي أثارَها النُّقادُ مُبكرًا، فعندما رأى الجاحظُ (٢٥٥هـ) في المعاني يُسرًا وسُهولةً؛ – وبِحسبِ وصفهِ– مطروحةٌ في الطرقات عزا الشأنُ والرّفعةُ في القولِ إلى تخيّرِ اللفظِ [١]... أي أنّ المشقةَ والمكابدة في استحسان القول تكمن في انتقاء لفظٍ دون سواه.

ومن تراكيب هذه الألفاظ نسجَ الشُّعراءُ قصائدَهُم، واختلفت الألفاظ بين شاعر وآخر، فعمد كلُّ شاعرٍ إلى حصرِ مقاصدهِ بمعجم لفظيّ خاصٍ مختلفٍ يُميزه عن سواه، ومردُّ ذلك الاختلاف هو تباين التجارب الشخصية والتي تُفضي إلى اختلاف الرؤى وألفاظ التعبير، فضلًا عن تأثير الزمان والمكان.

وشعراء هذهِ الدراسةِ جمعهم زمانٌ واحدٌ، لكنَّ الدّارسَ يلحظُ تباينًا واختلافًا في تخيّر اللفظ ولو اتفقوا وأتلفوا على المقصد ذاته، فالمعجم الجاهلي يزخر بألفاظ مادية وجودية حيّة كانت أم جامدة، وألفاظ وجدانية تُجلي عن حياة العربي وبداوته، في سلمه وحربه، وأمله ويأسه.

<u>أولًا: معجم ألفاظ الحرب:</u>

شكّلتْ بعضُ الألفاظِ ظواهرَ حتى أسبغت على كلِّ شاعرٍ معجمًا متفردًا، إذ ائتلفَ الشُّعراءُ الأربعةُ على أنْ تتبوأ الحربُ حيز الصدارة في معجم ألفاظ قصائدهم، وعلى الرّغم من اشتراكهم في الحقل الدلالي العام للحرب ، إلا أن السياق التاريخي والنفسي لكل شاعر أفرز تمايزاً واضحاً في كثافة التوظيف ودلالاته

([١]) يُنظر: الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ: ٦٧/٣

ويطالعنا أولًا ديوان **النابغة الجعدي** لنلاحظ أن معجمه اللفظي يكاد يكون معجمًا حربيًا، من غير أن يغفل الشاعر ما في فضاء تلك البيئة وذلك العصر من مظاهر، لينتقي منها ما يعينه على بسط هموم العربي أنذلك وبلوغ مقاصده.

تتعدد ألفاظ المعجم الحربي لدى العربي؛ إذ لطالما أحسّ بخطر العيش وضرورة الدفاع عن النفس، "وللحرب عند الجاهليين أسباب عديدة، يدخل في ضمنها ضنك العيش في البادية مما يحمل القبائل على التناحر والتقاتل فيما بينها للحصول على الماء والكلأ، وهما عماد الحياة في البادية"[1]، وهو ما أدى بدوره إلى عقد تحالفات مع قبائل وتكوين عداوات مع أخرى، وكان لذلك دور في استمرار الحروب والغزوات حتى وأن طابت الحياة وانبسطت لهم سُبل العيش فكان القتال يشاطرهم المعيشة، أما نصرةً لحليف أو ثأرًا لقبيلتهم...

لَم تكن قبيلةُ بنيّ جعدة وشاعرُها **النابغة الجعدي** بعيدةً عن هذا التناحر، إذ يستطيع القارئ أن يلحظَ غالبيةَ أبيات النابغة هي في وصف الحرب، فيذكرُ الشَّاعرُ أمَّا أسماءَ الحروب، أو ما تكتنفه ساحات الوغى من جند وأسلحة ومشاهد أخرى خاضها الشاعر أو نقلها.

وكثيرًا ما ورد في مصنفات الدارسين أنَّ الحربَ هي شغلُ العرب قديما؛ وذلك "لأنهم جعلوا أرزاقهم في رماحهم، ومعاشهم فيما بأيدي غيرهم ومن دافعهم عن متاعه آذنوه بالحرب"[2] فهذا ما تفرضه حياة التّرحّلِ والبداوةِ.

وبعد تقصي مُفردة الحرب نجدها من أكثر الموضوعات التي استقطبت ألفاظ الشاعر، تارة باللفظة الحرفيّةِ لها وتارة بالوقائع ومسمياتها، ومع كلّ توظيف نلحظُ اختلافًا في استقبالِ الحربِ والاستعداد النَّفسي لها، فعند قوله: [الطويل]

([1]) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي: ٧٥/١٠

([2]) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، الآلوسي: ٢/ ٥٦

"ألمْ تعلمُوا ما تَرزأُ الحربُ أهلَها وعند ذَوِي الأحلامِ منها التَّجاربُ
لها السَّادةُ الأشرافُ تأتي عليهمُ فتُهلكُهُم والسَّابِحاتُ النَّجائبُ
وتَستلِبُ الدُّهم التي كان ربُّها ضنينًا بها والحربُ فيها الحرائِبُ"(١)

فيتحدث الشاعرُ هنا بلسانِ واعظٍ حكيمٍ، مُبينًا الهلاك الذي تُخلّفهُ الحُروبُ، وأنَّها تصيبُ الإشرافُ منهم؛ لأنَّهم فقط من يخوضونَ غُمارها، فتَسلِبُ منهُم ما يَعزُّ عليهمُ من جِيادٍ وأموالٍ...

وفي قصيدة أخرى يُفاخَر بنفسهِ وبأنهُ خاضَ المعاركِ بمراحلٍ مُبكرة، وكأنه هنا يؤكد بصدقٍ دور الحكيم والواعظ، يقول: [المتقارب]

"نَشَأتُ غُلاَمًا أُقاسِي الحُروبَ وَيَلقى المُقاسُونَ مِنِّي مِرَاسا
وَحُمرٍ مِنَ الطَعنِ غُلبِ الرِّقا بِ كَالأُسدِ يَفتَرِسُونَ افتِرَاسا"(٢)

والحرب عنده مثلتْ طورًا في تكوينهِ ونشأته، حتى أسبغتْ عليّهِمنَ الخبراتِ مَا جعلهُ خبيرَ حروبٍ يجاري بها من سبقه، خبرة ودراية، وفي بيتٍ آخرٍ منَ القصيدةِ نفسِها يصفُ الشَّاعرُ إحدى تلكَ المعاركِ التي خاضها:

"وَحَربٍ ضَرُوسٍ بِهَا نَاخِسٌ مَريتُ بِرُمحي فَكَانَ اعتِسَاسَا"(٣)

فيستَعيرُ الشَّاعرُ مِن بيئتهِ مَا يُعينُهُ على الوَصفِ؛ وَمنهُ استَعارَ للحرب مَا تُنعتُ بهِ النُّوقُ ذَاتَ الطّباعِ السَّيئةِ–الضَّروس– والَّتي تُبدي عِداءً تِجاهَ مِن يَقترب منها، فهِي فِي عُنفِها وسِعةِ فوضَاها تضارعُ الحروبِ، ويستعيرُ أيضًا من تلك البيئة الفعل "مرى" وهو لفظٌ لدرّ ضرع الناقة إلى مناخ الحروب وإسالة الدماء، لينتهي به اللفظ إلى

---

(١) ديوانه: ٢٢ ، تزرأ: تصيب، وقد رزأتهُ رزيئة: أي أصابته مصيبة، ينظر: لسان العرب: ٨٦/١: الجاد السوداء، الحرائب: الأموال المسلوبة. ينظر: المعجم الوسيط: ١٦٤/١

(٢) ديوانه: ٩٩ ، المقاسون: الذين يعالجون الحروب.

(٣) ديوانه: ١٠١، ناخس: الوعل. لسان العرب:٢٢٨/٦ ، مريت: الناقة: إذا مسحت ضرعها لتدر، م.ن/ ١٥/ ٢٧٦ اعتساس: معرفة نهاية الشيء، ينظر/ تاج العروس: ٢٤٥/١٦.

الصورة التي أرادَ أن يُشر إليها وهيَ أنَّ الحروبَ تدرُّ العداءَ والبغضَ حتى تغدو سببًا لعطشِ الغُزاة إلى الحُروب.

وترد لفظة الحرب أيضا في قوله: [الكامل]

"**واسألْ بهم أسدًا إذا جعلتْ حربُ العدوِ تَشولُ عن عُقمِ**"[١]

إذ لجأ إلى ذكرِ مُفردةِ الحربِ وهوَ فِي خِضَمِّ فَخرِهِ عن قومهِ، فأوجزَ بِها صُورَ الشَّجاعةِ وهيجان وصخب الفُرسانِ بعد أن كانت الوقائع ساكنة عقيم.

ومنَ الألفاظِ الَّتي وَظفتْهَا العَرَبُ وَتَشِي بِدلالةِ الحُروبِ، لَفظُ **الأيامِ** وَمَا زَامنها مِن وقائعَ وأحداثٍ أُردِفتْ بِها، سواء عاصرها الشَّاعر أو سبقتهُ، ولأنَّ الحربَ "حُببت إلى نفوس العرب_ وهي طبيعة فيها_ صفة الشجاعة والنجدة، والبأس والقوة، بقدر ما بغضت إليهم الخور والضعف، والجبن والهلع، فكانوا في حضهم عليها، واصطلائهم بنارها، وانتشائهم بلذة الظفر فيها يقولون الشعر"[٢]، فيتناشدون الوقائع ويتغنون بها فخرًا، وهناك من رأى أنّ عنايةَ العرب بأنسابها وحفظها لمفاخرها وأحسابها راجعةٌ إلى ولعها بالحرب[٣]، إذن فلا مناصَ من أنْ تَشغُلَ الحَربُ الحَيِّزَ الأَعَظم مِن حَياةِ العَربيّ، ولاسِيمَا لَو افتَرضنَا أنَّها سُمّيَتْ يومٌ لِمَألُوفيتِها، اعتِيادِهُم عَليَّها... وَمِنَ الأيَّامِ الَّتِي ذَكَرَهَا نابغةُ جَعدَة فِي ديوانِه: يومُ (قارة أهوى)[٤] [الطويل]:

"**تَدَارَكَ عِمرَانَ بنَ مُرَّةَ رَكضُهُمْ بِقَارَةِ أهوَى والخوالجُ تَخلِجُ**"[٥]

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٧٠

(٢) أثر أيام العرب في الأدب، بيوم السباعي، مجلة المعرفة المصرية، عدد ٩، سنة ١/سبتمبر/ ١٩٣٢: ١١٢٣

(٣) م. ن: ١١٢٤

(٤) يوم قارة أهوى وهو يوم القويرة أيضًا، وفيه قُتل عمران بن مرة بن ذهل بن شيبان، قتله قرة بن هبيرة، وهو يوم لبني صعصعة، للاستزادة ينظر: شرح نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة معمر بن مثنى: ٥٧٢/٢

(٥) ديوان النابغة الجعدي: ٤٩، الخوالج تخلج: المشاغل وما يختلج في النَّفس ويضطرب.

وفي قصيدة أخرى له يكتفي بذكر نتيجة الواقعة من غير أن يُصرّح بها، وهي مصرع عمران بن مُرَّة[١] : [المديد]

"إنَّ قومِي عزَّ نصرُهُم قد شَفَوني من بني عَنمهْ

تركوا عمرانَ مُنجدِلًا للضباعِ حولَه رزَمهْ"[٢]

والمُلاحظ في تضمين أبياته لهذه الحرب، ليس من باب التوعد ليُحذرَ السَّامعَ من هول الحروب، ولا من جانب كونه فارسًا يستعرضُ انتصاراتهِ؛ إنَّما غرضهُ ومقصدهُ الفخر القبلي لا غير.

ويكرر لفظَ أهوى في بيتٍ آخرٍ، ولعلَّه أراد بها الوقيعة ذاتها، قائلاً: [الوافر]

"سَقَينَاهُ بأهوَى كأسَ حَنفٍ تَحَسَّاها مَعَ العَلَقِ اللُّعابَا"[٣]

لكنَّهُ جسّد هُنا الصُّورةَ الدَّمويةَ للحربِ كما يجبُ أنْ تكونَ، ولَمْ تغبْ سجيّةُ الكرم عند العربي بقوله (سقيناه)، كأنهُ يجود على أعدائه وقتلاه بدمائهم فاختلطت مع اللعابِ أي لم يمهلْهم وقت ابتلاع الرِّيق دلالة على سرعتِهم في القتالِ وشدتِهم.

من الأيام أيضًا (يوم الشّريف) [٤]، في قوله: [المتقارب]

"أبعد فوارسِ يوم الشَّريـ ـفِ أسَى وبعدَ بَنِي الأشهَبِ

وبعدَ أبيهِم وَبعَدَ الرُّقا دِ يومَ تركناهُ بالأكلبِ"[٥]

---

(١)عمران بن مرة بن ذهل بن شيبان، قتله قرة بن هبيرة يوم قارة أهوى، وهو يوم القويرة، يُنظر: شرح نقائض جرير والفرزدق: ٥٧٢

(٢) ديوان النابغة الجعدي: ١٥١، منجدل: صريع، لسان العرب: ١١/ ١٠٤. رزمه: أصوات السباع، م.ن:١٢/ ٢٣٨.

(٣) ديوان النابغة الجعدي: ١٨، أهوى: اسم مكان، معجم البلدان: ١/ ٢٨٧ العَلَقُ: الدَّم، جمهرة اللغة: ٢/ ٩٣٩.

(٤) يوم الشّريف: ذكرت المصادر التي روت بيت النابغة أنه يوم من أيام بني نمير، ولم أجد له خبرًا أكثر من ذلك، غير بيت شعر لم يُعرف قائله: "**زوجتُ خيلهمُ بخيلِ مُجاشعٍ يوم الشَّريفِ فما استقامت عامرُ**" ، ينظر: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد اليماني: ج٢/٦٧٧.

(٥) ديوان النابغة الجعدي: ٤٣

فالحديث هنا أيضًا عن قبيلته، موجزًا بذلك انتصار جدوده[١] _ في حرب لم يشهدها هو، وكذلك الأمر في استدعاء (يوم الفلج)[٢]إلى ما نظَّمهُ مرتجزًا:

"نحنُ بَنُو جَعدَةَ أربابُ الفَلَجْ

نحن منعنَا سَيْلَهُ حتَّى اعتَلَجْ"[٣]

ومن الأيام التي خاضتها قبيلة جعدة يوم(شراحيل)[٤]: [الطويل]

" أرَحنَا مَعَدًّا مِن شَرَاحيلَ بَعدمَا أراهُمْ مَعَ الصُّبحِ الكواكبَ مُظهِرا

وَمنْ أَسَدٍ أغوى كُهولًا كثيرةً بِنَهي غُرابٍ ثُمَّ بَاعَ وحررّا"[٥]

يستحضرُ الشَّاعرُ أيضًا أمجاد قبيلتهِ في هذه الواقعة، مؤكدًا على أنَّهُم يخوضونَ معاركَهُم ليسَب هدفِ الفَوضى وإسالةِ الدّماء؛ إنَّما بقوله: (أرحنا معدًّا) كأنه يُضفي عليهم مَسحة بطولية بأنّهُم وُجِدوا لإحلال السّلام في تلك الوقيعة، فقيل عنه: هو "يوم تفتخرُ بهِ مُضر كُلّها"[٦]. وأما في قوله: [الرمل]

"ليتَ شِعري إذ قَضى مَا قَد مَضى وتَجَلى الأمرُ للهِ الأجلْ

مَا يُظنَّنَّ بِنَاسٍ قَتلوا أهل صفين وأصحابَ الجَمَلْ"[٧]

---

(١) بني الأشهب، عبد الله بن الحشرج بن الأشهب بن ورد بن عمرو بن ربيعة بن جعدة ابن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن وكان سيدا من سادات قيس وأميرا من أمرائها. ينظر: الأغاني: ٦/ ٢٨

(٢)يوم فلج: وهو يومٌ لبني تَغْلِبَ على بني تميم، إذ أَغارَ النُّعمانُ بن زُرْعَةَ بن هَرْمِيّ في خَيْل من بني تَغلِبَ، على بني تميم بفَلْجٍ، ينظر: الأنوار ومحاسن الأشعار، أبو الحسن الشمشاطي: ٨٣

(٣) ديوان النابغة الجعدي: ٤٨ ، اعتلج: ارتطم، لسان العرب: ٣٢٧/٢.

(٤) هو اليوم الذي قُتل فيه شراحيل بن الأصهب الجُعفي، وقيل شراحيل بن الشيطان بن الحارث بن الأصهب الجعفي، الذي وصِف بأنه كان من أكثر العرب حروبًا وأبعدهم غارات، قتلته قبيلة جعدة. يُنظر: الأنساب، أبو منذر سلمة الصّحاري:٣٣٩ ، الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: ٥/ ١٤-١٥

(٥) ديوان النابغة الجعدي: ٧٤

(٦) الأغاني: ٥ / ١٤

(٧) ديوان النابغة الجعدي: ١١٩

فقد ذكرتْ المَصادرُ التي عنت بذلك أنَّ النابغةَ شهِدَ يومي (الجمل وصفين) وكان موقفه إلى جانب جُند الإمام علي (عليه السلام) [1]، فقد استدعى الشّاعر الوقيعتين وهو في معرض حديثه عن الموت كحكيمٍ لا كفارسٍ يُحذرُ من الحروب وما تجر ورائها من ويلات متمثلًا بما أسفر عن هاتين الوقيعتن من انقسامات نخرت صفوف العرب وكانتا إيذانًا بفتنة كُبرى. وفي قوله: [البسيط]

"نَحنُ الفَوارِسُ يَومَي رَحرَحَان وَقد ظَنَّتْ هَوازِن أنَّ الـعِـزَّ قـد زَالا

ويّـومَ مَـكَّةَ إذ مـاجدتُـمُ نـفـرًا حاموا على عُقَدِ الأحسابِ أزوالا"[2]

يُطالعنا يوما "**رحرحان** و**مكة**"[3] وهي وقائع أيضا لم يكن توظيفها في الشَّعرِ من باب باب إثبات فروسية الشَّاعر وشجاعتهِ، إنَّما جيءَ بِها لِغرضِ التأكيدِ على الفَخرِ القَبَليّ والاستهانة بضعف الخَصم في معرض هجائه.

أمَّا قوله: [الطويل]

"وبَلِّغْ عِقالًا أنَّ خُطَّةَ داحِسٍ بِكفَّيكَ فاستأخِر لها أو تَقَدَّمِ

تُجـيـرُ عليْنَا وائِـلًا بدمائِنا كأنَّكَ عمَّا نابَ أشياعَنا عَمِ"[4]

---

(1) يُنظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني:ج٤/٢٦ .

(2) ديـوان النابغـة الجعـدي: ١٢٦-١٢٧، ماجـدتم: فـاخرتم بأمجـادكم، عُقـد الأحسـاب: ذوو الصلة والجوار، أزوال: جمع زول وهو الجواد الظريف.

(3) يومـا رحرحـان: رحرحـان، اسـم موضـع وقيـل اسـم جبـل قريـب مـن عكـاظ وفيـه يـوم لبـي عـامر علـى بنـي تمـيم، ينظـر: لسـان العـرب: مـادة رحـح: ٤٤٧، أيـام العـرب فـي الجاهليـة، مجموعـة مـؤلفين: ٣٤٤، أمـا يـوم مكـة لعـل المـراد بـه فـتح مكـة، يُنظـر: مجمـوع أيـام العـرب فـي الجاهليـة والإسـلام: ١٩٤، إذا مـا جعلنـا الاسـتجارة قرينـة لفظيـة ومعنويـة تربط بين الواقعتين القائمتين على النصرة والحماية.

(4) ديوانـه: ١٦٦، عقـال: هـو ابـن خويلـد العقيلـي، وكـان أجـار قومًـا مـن بنـي وائـل قتلـوا رجـلًا مـن بنـي جعـدة، فحـذّر الشـاعرُ عقـالًا أن يُصـيبهما أصـاب كُليـب وائـل أن يقـع بينـهم ما وقع بين عبس وذبيان في حرب داحس والغبراء، ناب: أصاب.

فقد قامَ الشَّاعرُ باستدعاءِ حرب **(داحس والغبراء)**[١]وندرك أن لا عهد له بزمان تلك الوقيعة ولا لقومه يدٌ في افتعالها أو إخمادها؛ لكنّهُ يجيءُ بِها تَهديدًا وإيذانًا بحربٍ تُضارعُها مُستغلًا الاستهلالَ الإبلاغيّ في البيتِ، والوظيفةَ الإعلامية للشّاعر.

وله في الحروبِ أيضا ذِكْرَه ليومِ (ديسقة) [٢] في قولهِ: [الكامل]

"نَحنُ الفوارسُ يَومَ دَيْسَقةَ الـ ـمَغشُو الكُماةِ غَوارِبِ الأكمِ

وسُيُوفُنَا بنساحَ عندَكُمُ مِنهَا بَلاءٌ صَادِقُ العِلمِ"[٣]

ويطالعنا يوم آخر في قوله: [الطويل]

"وَيومَ النُّخيلِ إذ أتينا نِساءَكم حَوَاسر يركُضنَ الجِمال المَذاكيا

ويومٍ شديدٍ غيرِ ذي مُتنفَّسٍ أصمَّ على مَن كانَ يُحسَبُ رَاقِيَا"[٤]

وأما في حديثِهِ عن واقعةِ(يوم النُّخيل)[٥]، أبرزَ فيها الصُّورَ النَّفسية للحربِ، بأنها حربٌ تحبِسُ الأنفاس ولهول أحداثها وحجم أضرارها لا تنفع معها التمائم ولا الرُّقيا.

إذ أسفرَ عن كَثرةِ الحروبِ مصاحبات لفظية أثْرت الألسنَ أما بالترادفِ والتعددِ، وأغنت الذاكرةَ أما بالمَشاهدِ والمآثر، وما يندرج تحت هذا من لوازم حربية كالأسلحةِ والكتائب والوقائع.

---

(١) داحس والغبراء: هي من الحروب المطولة والتي جرت بين عبس وذبيان استمرت قرابة أربعين عامًا، يُنظر: أيام العرب في الجاهلية: ٢٤٦

(٢) لم يرد لهذهِ الوقيعةِ خبرٌ في المُصنّفاتِ أكثرَ من أنَّها موضعٌ جرى فيه يومٌ من أيام أيام العرب، ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٢/ ٥٤٣

(٣) ديوان النابغة الجعدي: ١٦٩، الكماة: الشجعان المسلحون، غارب : أعلى، الأكم: التل

(٤) م. ن: ١٨٩، حواسر: كاشفات عن رؤوسهن، الجمل المذَاكّي: الذي مضى على قروحه سنة أو أكثر.

(٥) النُّخيل: تصغير نخل وهو أسم عين قرب المدينة، وهو من أيام العرب، يُنظر: معجم البلدان: ٥/٢٧٨

وبالعودة إلى ديوانِ **النَّابغةِ**، نَجدُ أنَّ لَوازمَ الحَربِ وَمُصاحبَاتها اللَّفظيّةِ قَد شَغلَتْ الحيّزَ الأعظمَ في قصائدِهِ، إذ وردتْ ألفاظُ السّلاحِ بين تكرارٍ وتنوّعٍ أربعًا وعشرينَ مرة، مبتدؤها في الرماح، فعندَ قوله: [المتقارب]

"ويومٍ كَحاشِيَةِ الأرجُوا نِ من وَقعٍ أزْرَقٍ كالكَوكَبِ
حدَتْهُ قنـــاةٌ رُديـنـيـةٌ مُثقّـفـةٌ صدْقـةُ الأكعُـبِ"[1]

يذكرُ الشّاعرُ الرُّمحَ –هنا– جاعلًا منهُ السَّببَ الذي أفضى لنتيجةِ يومٍ دامي، ولهول ما انتهتْ إليهِ الحربُ؛ أسهبَ الشَّاعرُ في وَصفِ السِّلاحِ وشدةِ لَمعَانهِ رادٌّ ذلكَ إلى آليةِ الصُّنعِ المُتقنَةِ، إذ أشارَ الدّارسون إلى جَودَةِ الرّمَاحِ الرُّدينيةِ وشُهرتِهَا[2]، لتكونَ بذلكَ كُفؤًا لخوضِ معركة ما. وفي قوله: [الطويل]

"أزجُّ بِذَلقِ الرُّمحِ لحييهِ سابقًا نَزائِعَ ما ضَمَّ الخميسُ وضمّرا"[3]

تبرزُ صُورةُ الشَّاعرِ في هذا البيتِ بشكلٍ أكثر وضوحًا، إذ تَرتَسم في الفارس وهو يعتلي فرسه مُمسكًا رُمحَه زاجًا بهما تقدَّم من جيش العدو.

وتردُ أيضًا لفظة الرماح، في ما أنشدَ: [الطويل]

مُصابينَ خِرصَانَ الرّمَاحِ كأنَّنَا لأعدائِنا نكبٌ إذا الطَّعنُ أقفرَا
وكلِّ مَعَدٍّ قَدْ أحلَّت رِماحنا مَرَادِيَ بحرٍ ذِي غوَارِبَ أخضَرا

حتى قوله:

فلمَّا دَعا مُرّان أقبَلَ نحرَهُ سِنانًا منَ الخَطِّيِّ أسمَرَ مِسعرَا
ولاقاهُ منّا فارسٌ غيرُ جيدرٍ فأكرَهَ فيهِ الرُّمحَ حتَّى تفطَّرَا[4]

فجاءَ وَصفُهُ للرُمحِ كمن يَتحدثُ عن قوةٍ يَتباهَى بِها أمامَ خَصمِهِ، فَلَها – بحدِّ زعمِهِ– القُدرةُ على تَحطيمَ صُخورِ البَحرِ الصَّلِدةِ، ثُمّ هو يُنسِبُها إلى أصلِها بقولهِ "الخطيّ" وهي عادةُ الشُّعراء الفُرسَان في مَعرِضِ إنشادِهُم عن الأسلحةِ يُعرّجون على أثباتِ

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ٤٢

([2]) يُنظر: المفصل في تاريخ العرب: ٩٧/١٠، الصيد عند العرب، عبد الرحمن الباشا: ٨٥

([3]) ديوان النابغة الجعدي: ٦٦.

([4])م . ن: ٧٣–٧٤، جيدر: قصير

أصلِها ونَسبِها اختيالًا بهِا أمامَ خصمِهِم، ولنا أنْ نُعزِي ذلكَ إلى اهتمام العربي بالنَّسبِ فمثلما يُفاخِرُ هو بنسبهِ وقومهِ لا مانع من أن يتفاخرَ بأصلِ سلاحِه وموطن نشأتهِ.

وفي موضعٍ آخر من الديوان، نلحظ قوله: [الطويل]

"بِمَارِنةِ الخُرصانِ زُرقٍ نِصالُها إذا سدَّدُوها غيرَ عُقدٍ ولا عُصلِ"(١)

إذ لا يبتعدُ عن تكوينِ الرُّمحِ وصِناعتهِ، بين اللّيونَةِ والحدّةِ، والاستقامة من غيرِ اعوجاج ولا سُمكٍ. أمّا في قولهِ: [المتقارب]

"فَلَمَّا كَسَعتُهُمُ بالرّمَاحِ أخلُّوا إليّهِنَّ حَومًا دِحَاسَا"(٢)

يتحدثُ الشّاعرُ بلسانِ المتكلم المفرد، موظّفًا لفظة (كسع/ضرب) بدلًا من (طعن) ولو عُدنا إلى البيتِ الذي يَسبُقَهُ، نَجدُ أنَّ الخِطابَ مُوجَّهًا إلى جَمعِ (الهبانيق/الحمقى)؛ وهو ما لا يقتضي جديّةً في إقامةِ حربٍ، ولا حَشدِ جُندٍ.

وفي إنشادهِ: [البسيط]

"يَتواصَونَ بِقتلي بَينهُم مُقبِلي نَحويَ أطرَافَ الأسَلْ"(٣)

يذكرُ الرُّمح هنا –مجازًا– لحاظا لما تؤّول إليه أطراف الأسَل قبل استكمال صناعتها وقوتها لتكون رماحًا، إشارة إلى الاستهانةِ بقوةِ مَن يَضمرُ لَهُ العداءَ ويَزمعُ بقتلهِ بسلاحٍ بدائيٍ غيرِ مُحكمِ الصّنعِ، تهكمًا بضعفِ الخَصمِ وسلاحهِ.

في حين ورد لفظ الرمح في قصيدة أخرى: [البسيط]

"فَلَمْ نُوقِّفْ مُشِيلِينَ الرِّماحَ وَلمْ نُوجَدْ عَواويرَ يَومَ الرَّوع عُـزَّالا
ثُمَّ نَزَلنَا وكَسَّرنَا الرِّماحَ وَجـرْ رَدنَا صَفِيحًا كَسَتهُ الرُّومُ جَدَّالا"(٤)

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٤٤

(٢) م. ن: ١٠٢، الكسع: الضرب على القفا، لسان العرب:٨/ ٣٠٩. الحوم: الإبل العظيمة، الجيم: ١/ ١٨٧.

(٣) ديوان النابغة الجعدي : ١٢١

(٤) م. ن: ١٢٥

نلحظُ أنَّ وظيفةَ الرُّمحِ كسِلاحِ حربٍ بدتْ أكثرَ وضوحًا، وأضفى الخطاب الجماعي جديَّةً للمشهدِ الحربي؛ فرماحُ قومهِ لم تكن قائمة غرضها إخافة العدو؛ إنّما مائلة مُهيأةٌ للطعنِ بِها، وَلَيسَ بينَهُم إلَّا الفوارس المُدججينَ بالسّلاحِ.

ومثل ذلك في قوله: [المديد]

"تَرَكُوا عِمرَانَ مُنجَدِلًا لِضبَاعٍ حَولـهُ رَزَمَـهْ

في صَلاَهُ ألَّةٌ حُشُرٌ وقناةُ الرُّمحِ مُنقَصِمةْ"[١]

إذ أسفَرتْ الحرب لِشدتِها عَن تَحطِيم السِّلاح وهو هنا(الألةُ/الحربة)، والرمح، وفي ذلك إيحاءٌ لهول الواقعة ومدى بأس القوتين.

وفي موضِعٍ آخرٍ في الديوان، يقول: [الطويل]

"وَلاَ يَشعُرُ الرُّمحُ الأصمُّ كُعوبُهُ بثروَةِ رَهط الأعيَطِ المُتظَلِّمِ"[٢]

كأنَّ الشّاعرَ يُجرّدُ الرّماحَ الصَّمّاء منَ الشّعورِ بأيّ قومٍ ظالمينَ ستُفتِكُ، أيّ أنَّ الرُّمحَ لا يُقوّي نفسهُ بنفسهِ ولا يطلبُ من (كُعُوبِهِ/عُقَدِهِ) أن تشتدَّ وتتصلَّبَ أمام الخصمِ، ما لمْ تكن قبضَةُ الرّامي جَلدةً مُستحكمةً.

ومن أدوات الحرب الأخرى، هي السّيوف، وقد وردَ ذكرُها في ديوانِ النابغة مقارنة بالرُّمح بمرات أقل، ولعلَّ ذلكَ عائدٌ إلى أنّ الرماحَ تُشيرُ بشكلٍ مُباشرٍ إلى ما تُحمَلُ عليّهِ مِنَ الألوِيَةِ أو الرَّايَات ومَا لِهذا من مَلمَحٍ قَبَلِيٍّ يَطمئِنُ لهُ المُنتَمي للقبيلةِ ويُرهب الخصم، أما السِّيوف فهي أدواتٌ قتاليةٌ "يلتحم مُستخدمها بالعدو"[٣]، ولم يرد في سيرة الشّاعر أنّهُ تصعلك أو تفرّد عن القبيلةِ، وعليه فهذا اتجاه لا ينتمي إليه النابغة، شاعر قبيلة جعدة الذي حمل صوت الجماعة وهمَّ القبيلة، فالرماح أقرب ما يتجسد فيها مفهوم آصرة القبيلة ثائرةً وغازيةً.

يلحظُ الدَّارسُ أنَّ لفظةَ السَّيفِ بمفهوم السلاح، قدْ وردت في ستةِ مواضع لا غير وظّفها في الحرب، يقول مرتجزًا:

"نـحنُ بنـو جعدةَ أربابُ الفلــجْ

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٥١

(٢) م. ن: ١٦٦، أعيط: طويل العنق، لسان العرب: ٧/ ٣٥٧

(٣) معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دياري محمد عطا:٥٧

نـحنُ مَنعنـا سيلَهُ حـتـى اعتـلَـجْ
نَضرِبُ بالبيضِ ونَرجُو بالفَرَجْ"[1]

وله قولهُ: [الكامل]

"وسيوفنا بِنِسَاحَ عندكُمُ منهَا بلاءٌ صَادقُ العِلمِ"[2]

المُلاحَظُ في هذهِ الأبيات أنَّ الشَّاعرَ حَصرَ لفظُ السّيفِ في يدٍّ قبيلتهِ، بلحاظ السّياق الجّمعي الذي تمثَّلَ بضميرِ المُتَكلمينَ (نحن، نضرب، سيوفنا)، وعن طريقهِ– أي السّلاح– بَلَغت القبيلةُ الفَرَجَ ونال الخصمُ منهم البلاء والغم.

وفي قصيدة أخرى ما يدلُّ على الوظيفة الأدائية للفظِ السّيف: [الطويل]

"ونحنُ ضَربنَا بالصَّفا آل دَارِمٍ وذُبيانَ وابنَ الجَونِ ضرْبًا مُذكَّرَا"[3]

فإنَّ استعمالَ الفعل (ضرب) عادة ما يُشيرُ إلى السَّيفِ، وتوظِيفه بهذا التركيب (الضّرب المُذكَّر) استعملته العرب[4] بدلالة السيف، إشارة إلى الضربة الشديدة التي لا ارتخاء فيها.

في حين نجدُ في القصيدةِ نفسها ذكرًا للسّيفِ ولم يُشِرْ به إلى الحرب؛ إنَّما جيء باللفظ لأداء وظيفة سياقية وحسب: [الطويل]

"نُحلِّي بأرطالِ اللُّجينِ سُيُوفنَا ونعلُوا بِها يومَ الهِياجِ السَّنَوَّرَا"[5]

إذ جعلَ الشّاعرُ من السَّيفِ زينةً يُفاخرُ بفضَتِها، والغالب أن العربي عندما يتفاخر بصنيعةِ ما يَملُك، يُريدُ من ذلك أمرين لا ثالث لهما، أمَّا لأجل استظهار مكانة اجتماعية وطبقية؛ بكونهِ قد امتلك –كما هو هنا النابغة الجعدي– سلاحًا متفردًا، أو

---

(1) ديوان النابغة الجعدي: ٤٨

(2) ديوان النابغة الجعدي: ١٦٩

(3) م. ن: ٧٤

(4) عـروة بـن الـورد"**وَنَحـنُ صَـبَحنا عـامِراً إذ تَمَرَّسَـت عُلالَـةَ أَرمـاحٍ وَضَـرباً مُـذَكَّرا**"، ديوانه: ٧٤

(5) م. س: ٧١

يريدُ به الإشارة إلى استحكام صُنعِ سيفهِ وثُقله، وما لذلك من أثر ترهيبي على نفس المتلقي.

ولم ينأ عن هذا المفهوم، إذ يعود في قصيدة أخرى إلى بيان آلية صناعة سيفهِ، وهو ما نجده ذلك في لفظة (الأثْر): [الطويل]

"تَنَحى عليهِ كُلَّ أسقف جانئٍ بجبهتيهِ حتَّى يَكِلَّ ويَعمَلا

فأبرزَ عن أثرٍ قديمٍ كأنهُ مَدَبٌّ دَبىً سُودٍ سَرَى ثُمَّ أسْهَلَا"(١)

فـ(الأثر/ السيف) لم يجعلهُ الشَّاعر وسيلةً لبلوغ نصر أو إقامة حرب: إنَّما سِيقَ باللفظة من باب التفاخر أيضًا، فهو يُصوّرُ عناءَ(الاسقف/الصَّيقل) وجهدهُ الذي تكشَّفَ عن سيفٍ أصيلٍ بعد صقلهِ واستجلاء ما علاهُ من الصَّدأ كأنَّهُ سِربَ جرادٍ يدب أوشكَ على الطيران، لكثرة ما تناثرَ من الصَّدأ بعد عملية الصقل.

وفي موضعٍ آخر مِن الدّيوانِ، يوظفُ الشَّاعُر لفظَ السَّيفِ في قولِهِ: [الوافر]

"فَقَدْ أبقَتْ صُروفُ الدَّهرِ منِّي كمَا أبقَتْ مِن السَّيفِ اليمانِي"(٢)

ففي مُستهلِ حدِيثَهُ عن ذاتهِ فخرًا واعتزازًا يُشبّهُ نفسهُ بالسَّيفِ الذي خاضَ المعارك وولج أحلك الحروب ولم يزل قادرًا على النزال، والمُلاحَظ أنَّهُ لمْ يَنسبْ السَّيفَ إلى الهندِ كما جرَتْ عادةُ شُعراءِ عصرهِ؛ إنَّما عرَّج على اليمن؛ ولنا أنْ نُحيلَ ذلك إلى أنَّ الشّاعرَ لم يُرد أن يكونَ وجهُ الشّبهِ بينهما–السيف والشاعر– القوة والمتانة فحسب، إنما أراد أن يكونَ وجهُ الشَّبهِ فضلاً عن ذلك عروبة الأصل، ولاسيما إذا عُدنا إلى ما انتهينا إليه بأنهُ شاعرٌ قبليٌّ من الصف الأول.

وعند انتقال إلى ديوان **أبي ذؤيب الهذلي** نجدُ أنَّ ألفاظ الحرب عنده تختلفُ عن سابقهِ، ولو توقفنا عند عينيتهِ ذائعة الصيت: "**أمن المنون...**" فنجدُه قد ضمّنَ قصيدته صور الصّراع الذي تؤول إلى الحرب بمعناهُ التأملي في ثلاث صورٍ، الأولى صراع حمار الوحش وأنتهِ مع الصّيادِ وكلابهِ، والثانية صراع الثور الوحشي مع الصياد وكلابه أيضًا، وأخيرًا صورة الفارسيينِ المُدججينِ بالسلاحِ.

---

(١)ديوان النابغة الجعدي: ١٣٦

(٢) م. ن: ١٧٩

ونلمحُ ألفاظَ الحرب التي تُعنى بوصفِ أجواء القتالِ والالتحامِ، في هذهِ الأبيات:[الكامل]

"**حَمِيَت عَلَيهِ الدِرعُ حَتّى وَجهُهُ مِن حَرِّها يَومَ الكَرِيهَةِ أَسفَعُ**"

"**بَيَنا تَعَانُقِهِ الكُماةَ وَرَوغِهِ يَوماً أُتيحَ لَهُ جَرىءٌ سَلفَعُ**"

"**مُتَحامِيَينِ المَجدَ كُلٌّ واثِقٌ بِبَلائِهِ وَاليَومُ يَومٌ أَشنَعُ**"

"**فَتَخالَسا نَفسَيهِما بِنَوافِذٍ كَنَوافِذِ العُبُطِ الَّتي لا تُرقَعُ**"[1]

فقولهِ (يوم **كريهة**، ويوم **أشنع**) هي ألفاظ في لغة العربِ تقترنُ غالبًا بسياقِ الحروب، وما يُصاحب الحرب نجدهُ في ألفاظ مثل: **الدرع، الكماة، نوافذ**/ طعنات، ... وغيرها، والتقصي لا يتوقفُ عندَ هذهِ القصيدةِ وحسب، ونجد ألفاظ الحرب في قولهِ: [الطويل]

"**فَتِلْكَ خُطوبٌ قد تَمَلَّتْ شبابَنا قديماً فَتُبلينا المَنونُ وما نَبلى**

وتُبلي الأُلى يَستَلئِمونَ على الأُلى تَراهنَّ يومَ الرَّوعِ كالحَدَإِ القُبُلِ"[2]

إذ يشير الشاعر إلى أنَّ الدهور والحوادث العظام قد أنهكت شباب قومه منذ زمن بعيد، وأنَّ الموت/ المنون يفتك بأفرادهم جيلاً بعد جيل، لكنَّ مجدهم وقيمهم لا تفنى؛ فالموت يُبلي الأجساد، أمَّا ذكرهم وبأسهم فلا يبلى، وفي اختياره لزي المقاتلين –الذين يلبسون اللأمة/الدروع لمقاتلة أعدائهم يوم **الرّوع**، إشارة إلى أنَّ الموت أدركهم بفعل الحربِ.

وينقلُ إلينا الشّاعر أجواء الحرب وهو في خضمّ مدحهِ لأحد الفرسانِ، قائلًا: [الوافر]

وَقالَ تَعَلَّموا أَن لا صَريخٌ فَأُسمِعَهُ وَلا مَنجىً قَريبُ

وَأَن لا غَوثَ إِلّا مُرهَفاتٌ مُسالاتٌ وَذو رُبَدٍ خَشيبُ

فَإِنَّكَ إِن تُنازِلُني تُنازَل فَلا تَكذِبكَ بِالمَوتِ الكَذوبُ

كَأَنَّ مُحَرَّباً مِن أُسدِ تَرَجٍ يُنازِلُهُم لِنابَيهِ قَبيبُ"[1]

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٥٥–٥٦، سلفع: الشجاع الجريء، لسان العرب: ١٦١/٨

([2]) م. ن: ٧٠، يستلئمون: استلأم الرجل إذا لبس ما عنده من رمح وبيضة... لسان العرب: ٥٣٢/١٢

وهذهِ الأبيات لها أوضح الدلالة على الحرب والقتال من الأبيات السابق؛ كونها تصوِّر مشهدًا قتاليًّا مباشرًا، من خلال توظيف مفردات هي من صميم المعجم الحربي، كنصل السيف والمرهفات، إذ أنَّ ذكر السيف صراحةً يدل على مواجهة مباشرة، ويصفُ أهوالَ تلكَ الحروب بأنها لا صريخ يُسمعُ فيها ولا منجى ينجي منها، وهي صورة من صور اشتداد المعركة.

ونجدُ المعجمَ الحربِي حاضرًا في رثائيتهِ التي مطلعها: [المتقارب]

"عَرَفتُ الدِيارَ لِأُمِّ الرَهيـ ـنِ بَينَ الظُباءِ فَوادي عُشَر"[٢]

فتطالعنا الألفاظُ التي تدلُّ على السّلاح وهي (عوالي الرمح، حديد السنان)[٣]، وألفاظ تدل على الحرب والجيوش والمعارك: (جيشهم، النّائبات)،ونجدُه حاضرًا في قصيدةٍ أخرى: [الطويل]

"وَكُنتُ إِذا ما الحَربُ ضُرِّسَ نابُها لِجائِحَةٍ وَالحَينُ بِالناسِ لاحِقُ

وَزافَت كَمَوجِ البَحرِ تَسمو أَمامَها وَقامَت عَلى ساقٍ وَآنَ التَلاحُقُ"[٤]

فبتراكيب لفظيّة أدرجها الشاعر مثل "الحرب ضرّس نابها" يرسمُ صورة متآلف عليها للحرب، إذ يُشبهها بوحش كاسر له أنياب، ويصفُ شدتها مرتين، مرة بلفظةُ "جائحة" ومرة بتشبيهها بموج البحر، واصفًا زحف الحرب وامتداد أثرها.

وقال في رثائيتهِ مادحًا فارسًا في القصيدة ثريّة بألفاظ الحرب والقتال، نتوقفُ عند بيت حربي بامتياز: [الطويل]

"ضَروبٌ لِهاماتِ الرِجالِ بِسَيفِهِ إِذا حَنَّ نَبعٌ بَينَهُم وَشَرِيجُ"[٥]

فـ"الضرب بالسيف" و"هامات الرجال" تدل على القتال المباشر ومنازلة الأعداء، والنَّبع هو الشجر الذي تُصنع منه القِسيّ (الأقواس والسهام)، وحنين النبع هو صوت انطلاق السهام في المعركة، والشريج هو القوس أو الوتر، ونجدُ ألفاظ تدل على

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٧٥، خشيب: مصقول، لسان العرب: ١/ ٣٥٢

(٢) ديوان أبي ذؤيب: ٧٦

(٣) م. ن: ٧٨

(٤) م. ن: ٩١

(٥) م. ن: ٨٥، شريج: عود يُشق منه قوسان، لسان العرب: ٢/ ٣٠٦

وقائع الحرب، كـ(القارِعات) في لغة العرب هي الشدائد والمصائب العظيمة، وتُطلق كِناية عن المعارك الحامية والحروب المدمرة التي "تقرع" الناس بأهوالها.

ونلمحُ ألفاظَ الحربِ مرّة أخرى، القصيدة التي مطلعها: [الطويل]

"**وَقائِلَةٍ ما كانَ حِذوَةُ بَعلِها غَداتَئِذٍ مِن شاءِ قِردٍ وَكاهِلِ**"(١)

والقصيدة بمجملها غنيّة بألفاظ الحرب، وتصوّر مشهداً قتالياً متكاملاً بدءاً من العدّة والتّجهزِ للقتالِ كألفاظِ (**مُرشَّة، المشرفي، نِصال، الحمائل، الرّصيع، أغزُ، الوغى، رمينا، ضربنا...**) مروراً بضجيج المعركة في قوله: [الطويل]

"**كَأَنَّ اِرتِجازَ الجُعثُمِيّاتِ وَسطَهُم نَوائِحُ يَجمَعنَ البُكا بِالأَزامِلِ**"(٢)

ذلك الضجيج الذي يحدثه اهتزاز السيوف والنبال وأصوات الخيل وتحركات الفرسان.

ونجد ألفاظ تنتمي لحقل السلاح والآلة، من غير أن نستشعرَ في القصيدةِ أجواء الحرب منها ألفاظ (عالية الخطي(٣)، سيف المرادي(٤)، السيفان وغمد(٥)...).

نصلُ بالقولِ إلى أن المعجم الحربي لم يستخدمهُ الشّاعرُ لافتعالِ حربٍ أو إطفائها، إنَّما جيء بها أما كونها سببًا في خسارةٍ من عزَّ عليهِ فقدانهِم أو شرفًا سعى إليهِ الفارس قبل أن يلقي حتفه.

وعند الانتقالِ إلى ديوان **الشَّماخ بن ضرار الذُّبياني** نرى التباين اللفظي والدلالي في المعجم الحربي بينه وبين سابقيهِ من شُعراءِ طبقتهِ، إذ لم يتعامل مع ألفاظ السلاح من باب كونها أدوات حربٍ تعبّر عن تجربة قتالية عاشها أو أمجادٍ حربية يفاخر بها، إذ لا يُعرف عنه اشتراكه في حروب كبرى جعلت الحرب محورًا لتجربته الشعرية،

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٩٤

(٢) ديوان أبي ذؤيب: ٩٤، الأزامل: كل صوت مختلط، المعجم الوسيط: ١/ ٤٠٠

(٣) ديوان أبي ذؤيب: ١٠٧

(٤) م. ن: ١١١

(٥) م. ن: ١١٨

وإنما وردت هذه الألفاظ في شعره بوصفها جزءًا من البيئة البدوية التي عاشها، وعنصرًا من عناصر تصوير مشاهد الصيد والرحلة ووصف الحيوان. ومن ثمّ اكتسب السلاح عنده وظيفة فنية تصويرية أكثر من كونه وسيلة للتفاخر الحربي.

فيمكن القول إنّ حضور المعجم الحربي في شعر **الشماخ** لا يصدر عن وعي بطولي قائم على استعادة الوقائع الحربية أو التباهي بالمشاركة فيها، إنَّما ينبع من طبيعة الحياة الجاهليّة التي جعلت السلاح قرين الصيد والدفاع عن النفس ومواجهة أخطار الفلاة؛ لذا جاءت ألفاظه الحربية مرتبطة بالفعل الوصفي والحركة أكثر من ارتباطها بالفخر الحربي، ونجدُ أثر ذلك في قولهِ وهو يصفُ ناقتهِ:

"**أَشَذَّ جِحاشَها وَخَلا بِجونٍ لَواقِحَ كَالقِسِيِّ وَحائِلاتِ**"[1]

فتردُ في القصيدةِ ألفاظٌ استعارها الشّاعرُ من المعجمِ الحربي، كـ**القِسِيّ**، والقَنا، والثِّقاف، والقَناة، ومَشاقِص وهي (سهام عريضة النصل)، وصَفائح، والسّهم، نقعًا... ويرسمُ لنا صورة دمويّة مُستعارة من المشاهد الحربية، لكنها ليست في سياق الحرب بقولهِ: (تَلوحُ بِها دِماءُ الهادِياتِ)[2] فهي صورة قتالية تدل على الإصابة والقتل، فنلاحظ أن الشاعر لا يصف حرباً حقيقية، وإنما يوظف المعجم الحربي في وصف الصيد والحيوان الوحشي؛ فالألفاظ الحربية تتركز خاصة في المقطع الأخير عند ظهور الصائد: القوس، السهم، المقاتل ألفاظ حقيقية تنتمي إلى ميدان القتال والصيد.

ولا تختلفُ الدّلالة في قصيدتهِ الآتية عن السّابقة، في قوله: [الطويل]

([1]) ديوان الشماخ: ٦٨، أشذَّ: أبعد، لسان العرب: ٤٩٤/٣

([2]) ديوان الشماخ: ٧٠

"**فَتىً يَملَأُ الشيزى وَيُروي سِنانَهُ وَيَضرِبُ في رَأسِ الكَمِيِّ المُدَجَّجِ**"[1]

فالألفاظ الحربية في الأبيات **(سنان، يضرب، كمي، مدجج)** لم تأتِ لمجرد وصف المعركة، إنَّما جاءت لترسم صورة "البطل"؛ فهو غياث للناس وحِمىً لهم في الحرب (يضرب رؤوس الأبطال المدججين بالسلاح)، وفي قصيدة أخرى يُثرى ديوانهُ من خلالها بالمعجم الحربي: كونهُ في سياق فخر، قائلًا[2]: [البسيط]

"**مَعي رُدَينِيٌّ أَقوامٍ أَذودُ بِهِ عَن حَوضِهِم وَفَريصي غَيرُ مرعودِ**"

"**بل هَل أَتاها عَلى ما كانَ من حَدَثٍ أَنَ الحُروبَ اِتَّقَتنا بِالصَنَاديدِ**"

"**إِنَّ الضِرابَ بِبيضِ الهِندِ عادَتُنا وَلا نُعَوَّدُ ضَرباً بِالجَلاميدِ**"

نرى أنَّ الأبيات التي تكشفُ عن مفردات حربيّة مثل (بِيضِ الهِندِ) التي تُشير إلى السيوفِ المصقولةِ عاليةِ الجودة، وقد استُخدمت لتجسيدِ قوّةِ القومِ وشدّةِ بأسهم في القتال. كما يبرز لفظ (الصَّناديد) الذي يدلّ على الفرسان الشجعان المتقدّمين في ساحات الحرب، وفيه دلالةٌ على أنّ المواجهة لا تكون إلا بين كبارِ الأبطال، ممّا يرفع من قيمة الجماعة التي يفتخر بها الشاعر، ويأتي لفظ (الجلاميد) ليعبّر عن الحجارة الصلبة، وهو يوظَّف في سياق نفي الاعتياد على القتال الضعيف، في مقابل القتال بالسيوف، ويأتي السّيفِ في قصيدة أخرى بعيدة عن دلالة الحرب، قائلًا: [الطويل]

([1]) ديوان الشماخ: ٨١، الشيزى: شجر تعمل منه القصاع والجفان، لسان العرب: ٣٦٣/٥

([2]) ديوان الشماخ: ١١٩، ١٢١، ١٢٤، فريصي: هي اللحمة التي بين الجنب والكتف، تاج العروس: مادة (فرص) ٦٨/١٨، الصناديد: مفردها صنديد، وهو السيد الشجاع، لسان العرب: مادة(صند)٣/ ٢٦٠

"جُمالِيَّةٌ لَو يُجعَلُ السَيفُ عَرضَها عَلى حَدِّهِ لَاِستَكبَرَت أَن تَضَوَّرا"[1]

إذ تتحول اللفظة إلى معيار جمالي بحت" يقيس به الشاعر مدى صلابة الناقة واكتناز لحمها. فالشمّاخ يستعير حدة الحديد الصارم ليصنع اختباراً حسياً فريداً؛ كبرهان على القوة الجسدية للدابة ومن خلال هذه الصورة، لا يُستدعى السلاح كأداة حرب، بل كوسيط وصفي يمنح الدابة أنفة الفرسان وكبرياء المقاتلين، مما يؤكد أن المعجم الحربي عند الشمّاخ يُمثّل مرجعية إدراكية كبرى يرى من خلالها مظاهر الجمال والقوة في بيئته الصحراوية.

ولو انتقلنا إلى زائيتهِ المشهورة التي نظمها على السّلاح، تحديدًا القوس، قائلًا: [الطويل]

"مُطِلّاً بِزُرقٍ ما يُداوى رَمِيُّها وَصَفراءَ مِن نَبعٍ عَلَيها الجَلائِزُ
تَخَيَّرَها القَوّاسُ مِن فَرعِ ضالَةٍ لَها شَذَبٌ مِن دونِها وَحَواجِزُ"[2]

فهو يبنى علاقة عاطفية وجدانية مع السّلاح؛ فتنفي المشاهد دلالة الحرب والقتل تماماً عن ألفاظ السلاح، فيصفها بأنها تئنّ كالثكلى **(ترنّم ثكلى)**، أو يُبكى على فراقها بدموع الوجد **(فاضت العين عبرة)**، فإن السلاح هنا يُجرّد من وظيفته الحربية الأصلية القائمة على (الفتك، وسفك الدماء، والعدوان)، فالقوس هنا لا يعود رمزاً للموت، إنّما يُصبح رمزاً للفقد، والارتباط العاطفي؛ وفي قوله **(صينت وأُكرمت حبيراً)**[3]، ينتقل السلاح من غبار المعارك، والدم، والميدان الخشن، ليحلّ في أجواء المخادع والحرائر والكساء الفاخر. هذا التعامل ينفي عن القوس صفتها كـ"أداة حرب" صلبة، والسلاح عادة يُثير الرعب والفزع، لكنَّ الشّاعرَ أثار من خلاله مشاعر الوجد والشجن.

---

(1) م. ن: ١٣٤
(2) ديوان الشّماخ: ١٨٣
(3) م. ن: ١٩٣

يتجلّى المعجم الحربي في قصيدة أخرى له، نتوقفُ عند أبيات منها: [الطويل]

"**أَنتَ المُجَلّي عَنِ المَكروبِ كُربَتَهُ وَالفاتِحُ الغُلَّ عَنهُ بَعدَ إيثاقِ**"(١)

فمن خلال الألفاظ التي تبرز مكانة الممدوح بوصفه قائدًا وحاميًا لأتباعه، ومنحهِ صفاتٍ تتصل بالقوة وفكّ الأسر/ فاتح الغل، إذ يستدعي ألفاظًا من المعجم الحربي، ومن ثمّ فإن المعجم الحربي هنا لا يُستخدم لوصف حربٍ فعلية، إنما لتأكيد صفات الممدوح، مما يجعل الألفاظ الحربية أداةً لبناء صورة مثالية للقائد الكريم القادر على نصرة من يلجأ إليه

يتجلى المعجم الحربي في نصٍّ آخر من خلال تصويره لمشهد الصيد، فقد ذكر الرامي وأداته، ووصف السهم، في قوله: [الطويل]

"**فَأَهوى بِمَفتوقِ الغِرارَينِ مُرهَفٍ عَلَيهِ لُؤامُ الرِّيشِ فَهوَ قَتومُ**"(٢)

ثم بيّن أثره في الطريدة بأفعال قوية مثل (أنفذ)، (يفرّي الجوف)، وهي ألفاظ تنتمي إلى حقل القتال والحروب، وبذلك تحوّل مشهد الصيد إلى صورة قريبة من مشهد المعركة، إذ يقوم السلاح بدور حاسم في إحكام السيطرة على الفريسة وإبراز القوة والدقة.

وخلاصة هذا العرض نجدُ أنَّ للمعجم الحربي عند الشّماخ كان حضورًا محدودًا يتداخل مع معجم الصيد والمطاردة مرّة، ومع بطولة الممدوح مرّة أُخرى، فالشاعر لا يجعل الحرب موضوعًا رئيسًا في هذه الأبيات، وإنما يستعير بعض مفرداتها لتأكيد معاني القوة والمغالبة والحركة، وهو ما يكشف عن تداخل معجمي لا تفردهُ.

---

(١) م. ن: ٢٥٧

(٢) ديوان الشماخ: ٣٠٢، الغرارين: باطن السيف وظاهره، لسان العرب: ١/ ٣٨٣

وبالانتقال إلى معجم **لبيد** الحربي ونجدهُ ينماز بخصائص موضوعية وفنية فريدة تشكّل امتداداً لذاتهِ كفارس حكيم، فهو لا يكتفي بذكر السلاح عامة إنّما يغوص في أدق تفاصيله وصفاته ويبين جودته ومضائه في القتال، كما يقترن هذا المعجم عنده اقتراناً وثيقاً بمعجم الخيل التي تعد عماد المعارك، ونجدُ أثر ذلك في قولهِ: [الكامل]

"وَإذا الأَسِنَّةُ أُشرِعَت لِنُحورِها أَبدَينَ حَدَّ نَواجِذِ الأَنيابِ
يَحمِلنَ فِتيانَ الوَغى مِن جَعفَرٍ شُعثاً كَأَنَّهُمُ أُسودُ الغابِ
وَمُدَجَّجينَ تَرى المَغاوِلَ وَسطَهُم وَذُبابَ كُلِّ مُهَنَّدٍ قِرضابِ"[1]

إذ ينتقل الشاعر في الأبيات بين وصف حركة الخيل السريعة وتطاير الغبار إلى تصوير لحظة الالتحام المباشر والاشتباك الجسدي، مركّزاً على بسالة فرسان قبيلته ومدى استعدادهم للحرب بأقوى الأسلحة وأشدّها فتكا، ويمكن القول إن هذا المقطع بُنيَّ على ألفاظ السلاح، وأدوات القتال داخل فضاء شعري يهيمن عليه الغبار والحركة الكثيفة.

وفي قصيدة أخرى له نجدُ المعجم الحربي حاضرًا، نقفُ عندَ قوله: طويل]

"وَدَعوَةِ مَرهوبٍ أَجَبتُ وَطَعنَةٍ رَفَعتُ بِها أَصواتَ نَوحٍ مُسَلَّبِ"[2]

فالمعجم الحربي في هذهِ القصيدة واسع ومتشعّب، لكنه لا يقتصر على السلاح المباشر إنّما يتوزع بين القتال، وأدوات الحرب، وصور الصدام، بما يجعل الحرب هنا منظومة شاملة لا واقعة محددة، فيظهر المعجم الفعل القتالي المباشر مؤسسًا لفكرة المواجهة والانتصار، وتحوّل المتكلم إلى فاعل حربي مهيمن، ثم يبرز معجم الأدوات الحربية بشكل واضح في: **قِسيّهم، طَعنَة**، ويُشكلُ المعجمُ الحربي حضورًا واضحًا في

(1) شرح ديوان لبيد: ٢٢، قرضاب: السيف القاطع، لسان العرب: ١/ ٦٦٩

(2) شرح ديوان لبيد: ١٠

مراثي لبيد، الشاعر لا يكتفي في الرثاء بالبكاء العاطفي فقط، إنَّما يوظّف لغة الحرب (الموت، الحتوف، الصراع) لتكثيف إحساس الفقد، وكأن الموت يُصوَّر بوصفه نتيجة مواجهة أو قدر قتالي، في قولهِ: [المنسرح]

"فَجَّعَني الرَعدُ وَالصَواعِقُ بِالـ ... فارِسِ يَومَ الكَريهَةِ النَجُدِ"(١)

ويبني صورة فارس مُدرّع يقود مواجهة مباشرة ضد خصوم يُصوَّرون كصيد، في إطار حرب دفاعية بطولية، مع إدخال فكرة الحرب والنّزال، قوله: [مجزوء الكامل]

"قولا هُوَ البَطَلُ المُحامي حينَ يُكسَونَ الحَديدا
وَيَصُدُّ عَنّا الظالِمينَ إِذا لَقينا القَومَ صيدا
فَاِعتاقَهُ رَيبُ البَريَّـ ـةِ إِذ رَأى أَن لا خُلودا"(٢)

والأمر ذاته نجده في قولهِ: [الطويل]

"وَلَنْ يَعْدَمُوا فِي الحَرْبِ لَيْثًا مُجَرَّبًا وَذَا نَزَلٍ عِنْدَ الرَّزِيَّةِ بَاذِلَا"(٣)

ليثًا مجربًا: أسدًا خبيرًا، أي فارسًا شديدًا مجرّبًا في القتال، وقوله في الرزية: الشدة أو المصيبة فهو يصف القوم بأنهم دائمًا يملكون رجلًا شجاعًا في الحرب، ورجلًا كريمًا في الشدائد، إذ يجمع بين القوة الحربية والكرم الاجتماعي، ليعكس صورة الفارس العربي المثالي.

ويرد لفظ السلاح وهو من لوازم الحرب، في القصيدة ذاتها:

"وَأَبْيَضُ يَجْتَابُ الحُرُوقَ عَلَى الوَجَى خَطِيبًا إِذَا التَفَّ المَجَامِعُ فَاضِلَا"(٤)

---

(١) م. ن: ١٥٨
(٢) شرح ديوان لبيد: ١٦٣
(٣) م. ن: ٢٥١
(٤) م. ن:٢٥١

فهو أبيض لامع، يجتاب الحروق: يشقّ الجروح أو يضرب في المعركة، فالبيت يصف الفارس بأنه سيف في الحرب ولسان في المجالس، ونجدُ لفظ الأسير (عان)

وَعَانٍ فَكَكْنَاهُ بِغَيْرِ سَوَامِهِ فَأَصْبَحَ يَمْشِي فِي المَحَلَّةِ جَاذِلَا[1]

عانٍ :الأسير أو المقيّد فككناه :أطلقنا قيده، حررناه.، بغير سوامه: دون أن نأخذ فداءً أو مالًا السوام: ما يُعطى في الفداء. فالدلالة أن هؤلاء القوم يجمعون بين القوة في الحرب والكرم في السلم، فهم لا يستغلون ضعف الأسير بل يطلقونه بكرم.

ويأتلف لبيد مع سابقيهِ في توظيف المعجم الحربي داخل سياق غير مُباشرٍ يتمثل في مشاهد الصيّدِ والمُطاردةِ، أي أنَّ الحربَ لا تُقدّمُ دائمًا كمعركة، إّما تُستعارُ مُفرداتها لوصفِ مُطاردة صيد، أو مُلاحقة فريسة، ونجدُ أثر هذا في قوله: [البسيط]

"قاتَلَت في ظِلالِ الرَّوعِ وَاعتَكَرَت إِنَّ المُحامِيَ بَعدَ الرَّوعِ يَعتَكِرُ"[2]

إذ أعاد توظيفها لتصوير مقاومة الفريسة ومحاولتها النجاة من كلاب الصيد. وبهذا تحوّل مشهد الصيد عنده إلى معركة مصغّرة تستعير لغة الحرب وآلياتها، فتداخل المعجم الحربي مع المعجم الحيواني ليمنح المطاردة طابعًا قتاليًا يقوم على الصراع والمغالبة، ويتكرر المشهد في موضعِ آخر من الديوان، قائلًا: [الوافر]

"وَأَصبَحَ يَقتَري الحَومانَ فَرداً كَنَصلِ السَيفِ حودِثَ بِالصِقالِ"[3]

وهو استعارة ألفاظ المعجم الحربي إلى المشهد الحيواني، وهو هنا ثور الوحش الذي برته الصحراء، كالسيف الذي جلتهُ يد الصيقل شدة ومتانة.

([1]) م. ن: ٢٥١

([2]) شرح ديوان لبيد: ٦٩

([3]) م. ن: ٨٠ ، يقتري: يسوي له النصال ويجمع له السهام، لسان العرب: ٥/ ٧٣.

نصلُ إلى القولِ إنّ المعجم الحربي هو أوضح الحقول الدلالية كشفاً لعقلية الشاعر وموقفه من البيئة، والشعراء الأربعة – رغم أنهم مخضرمون – إلا أن "الحرب" عند كل واحد منهم لها وظيفة نفسية وفكرية مختلفة تماماً، لذلك جاء معجمهم مؤتلفاً في البنية، مختلفاً في الغاية والدلالة، **فالنابغة الجعدي**، يكثر من ألفاظ الطعن، والضرب، والسيوف، يركز على صورة المواجهة المباشرة في الحرب، ويُعرّج كثيرًا إلى ذكر الحروب وأيام جدودهِ، والمعجم الحربي عند **أبي ذؤيب** يبدو كأنّه فقد كثيرًا من سمات الهجوم المباشر ومشاهد الالتحام وغبار المعارك التي برزت عند بعض سابقيه، ليتجه نحو استحضار آثار الحرب ونتائجها، ولا سيما الفقد والخسائر الإنسانية التي تخلّفها. كما يُوظَّف هذا المعجم في إبراز مكانة البطل ورفع شأنه من خلال استذكار مواقفه القتالية ومناقبه في ميادين الصراع، فتغدو الحرب في شعره ذكرى تُستعاد من خلال نتائجها وآثارها أكثر من كونها مشهدًا حيًّا يُصوَّر بتفاصيله. أمّا **الشّماخ** مع أنه شاعر الصيد أساسًا، إلا أن ألفاظه الحربية حين تظهر تكون قريبة من المطاردة، الفروسية، السهام، الكلاب، الحرب عنده أقرب إلى مجاز الصيد، ومع **لبيد** يتجلى تنوع المعجم الحربي عند لبيد في قدرته على استيعاب أنماط التعبير الحربي لدى سابقيه، فائتلف معهم في كثير من مفرداته وصوره، لكنه أعاد تشكيلها ضمن رؤيته الشعرية الخاصة، فجمع بين الإفادة ممن سبقه وتحقيق التفرد الفني.

ثانيًا: معجم ألفاظ البداوة:

ولأنَّ البداوة "نمط حياة لأناس طغت على حياتهم أجواء الصحراء، فتأقلموا معها؛ ليستطيعوا العيش في تلك الصحراء"[1]، ففرضت البيئة البدوية حضورها على وجدان الشاعر وفكره، فأسهمت في تشكيل ذاته القيمية والسلوكية، وجعلته أكثر التصاقًا

(1) مظاهر البداوة وصورها في الشعر الجاهلي، أحمد اسبيتان، اطروحة دكتوراة، جامعة مؤتة، ٢٠١٥: ١٣

بمجتمعه القبلي، ومن ثمّ انعكس هذا التأثير في شعره ولغته وصوره، فبرزت لديه خصائص فنية ودلالية تميّزه عن شعراء البيئات والقبائل الأخرى.

تكاد تنحسر ألفاظُ البداوة في شعراء العصر الجاهلي وبداية الإسلام على الحقول المعجمية المرتبطة ببيئتهم الصحراوية، وما تشتمل عليه من مظاهر الحياة البدوية؛ كالإبل والخيل والظعائن والبراري والوديان والجبال، فضلًا عن مفردات الترحال والصيد والرعي، وقد جاءت هذه الألفاظ انعكاسًا صادقًا لواقعهم المعيشي، إذ استمد الشعراء مادتها من البيئة التي أحاطت بهم، فغدت معجمًا لغويًا يكشف طبيعة الحياة البدوية وما اتسمت به من خشونة وبساطة واعتمادٍ على التنقل ومواجهة قسوة الصحراء

يُطالعنا ديوان النابغة الجعدي، فنقفُ عندَ قولهِ: [مجزوء الكامل]

"يا كَعبُ هَل لَكَ في كِلا بٍ إِنَّ أَصلَ العِزِّ ذاهِب
هَـــل تَعلَمونَ وَأَنتُـــمُ قَومٌ تُقَصُّ لَكُم شَوارِب
وَبَنـــو فَـــزارَةَ إِنَّـــــها لا تُلبِثُ الحَلبَ الحَلائِب"

فتتجلى ألفاظ معجم البداوة في هذهِ الأبيات عبر حقول عدّة معجمية تعكس ثقافة الصحراء، والبيئة القبلية، ومظاهر الحياة البدوية اليومية، ففي قوله "الحَلَبَ" و"الحَلائِب": الحلب هو استخراج اللبن، و"الحلائب" هي النوق أو الشياه التي تُحلب. يُعد اللبن المورد الغذائي والحيوي الأساسي في بيئة البادية، وارتبطت مدة حَلْب الشاة أو الناقة عند العرب بتقدير الأوقات والسرعة وهذا ما يتضمنه حقل الرعي، ونجدُ في الأبيات حقل العصبيّة والتفاخر والنّسب كذكرهِ لقبيلتي (كِلاب وبَنو فَزارَةَ): استخدام أسماء القبائل الصريحة للنداء والتنديد، وهو جزء أصيل من المعجم الشعري البدوي القائم على التحالفات والتنافس بين العشائر، ونجدُ معجم العادات مثل: (تُقَصُّ لَكُم شَوارِب): الإشارة إلى هيئة ومظهر رجال القبيلة (قص الشوارب) كعادة أو سمة يُعيرهم بها أو يصف أحوالهم من خلالها، وهي من المفردات الدالة على التمييز الاجتماعي والطبائع السائدة.

وفي قصيدة أخرى له، قائلًا: [الطويل]

"تَأَبَّدَ مِن لَيلَى رُماحٌ فَعاذِبُ وَأَقفَرَ مِمَّن حَلَّهُنَّ التَناضِبُ
فَأَصبَحَ قارَاتُ الشُغُورِ بَسابِساً تَجاوَبُ في آرامِهِنَّ الثَعالِبُ
وَلَم يُمسِ بِالسيدانِ نَبحٌ لِسامِعٍ وَلاَ ضَوءُ نارٍ إِن تَنَوَّرَ راكِبُ
فَزَلَّ وَلَـــم يُدرِكنَ إِلاّ غُبارَهُ كَما زَلَّ مِرّيخٌ عَلَيهِ مَناكِبُ
فَأَعجَلَهُ عَن سَبعَةٍ فِي مَكَرِّهِ قَضينَ كَما بَتَّ الأَنابِيشَ لاعِبُ
فَباتَ عَذُوباً لِلسَماءِ كَأَنَّهُ سُهَيلٌ إِذا مَا أَفرَدَتهُ الكَواكِبُ
كَطَاوٍ بِعَروى أَلجَأَتهُ عَشِيَّةٌ لَها سَبَلٌ فيهِ قِطارٌ وَحاصِبُ
سَدِيسٌ لَدِيسٌ عَيطَمُوسٌ شِمِلَّةٌ تُبارُ إِليها المُحصَناتُ النَجائِبُ"[1]

يتجلّى معجم ألفاظ البداوة في هذه القصيدة من خلال استحضار الشاعر مظاهر البيئة الصحراوية وما يتصل بها من عناصر المكان والحيوان والترحال والحياة القبلية، فجاءت ألفاظه انعكاسًا صادقًا للواقع البدوي الذي عاشه. فقد استهل قصيدته بذكر المواضع الصحراوية، مثل: رُماح، وعاذب، والتناضب، وقارات الشغور، وبسابس، والسيدان، وعروى، وهي ألفاظ ترسم فضاءً صحراويًا موحشًا اتسم بالخلو والاتساع، وأسهمت في إبراز أثر الفقد والوحشة بعد رحيل الأحبة.

ويتعزز هذا المعجم بذكر الحيوان الذي يمثل عنصرًا أصيلًا في الحياة البدوية، إذ أورد ألفاظًا مثل: الآرام، والثعالب، والنجائب، والسابحات، فضلًا عن أوصاف الناقة في قوله: سديس، لديس، عيطموس، شملة، وهي ألفاظ تنتمي إلى

([1]) ديوان النابغة الجعدى: ٢٠، السديس: أي التي أتت عليها السنة السادسة، أو السن بعد الرباعية، ينظر: لسان العرب: ١٠٤/٦، اللديس: كثيرة اللحم، لسان العرب: ٦/ ٢٠٦، العيطموس: الناقة التامة الخلق، ينظر: تاج العروس: ٢٦٦/١٦، شملة: مخططة، ينظر: لسان العرب: ٢٣٦/٥

المعجم البدوي الدقيق الذي يعكس معرفة العربي بالإبل وأوصافها؛ لما لها من منزلة أساسية في حياته اليومية، بوصفها وسيلةً للتنقل ومقياسًا للثراء.

ويبرز معجم ألفاظ البداوة في قصيدة أخرى له: [الطويل]

"وَمَولىً جَفَت عَنهُ المَوالِي كَأَنَّما يُرى وَهُوَ مَطليٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ
رَثِمتُ إِذا لَم تَرأَمِ البازِلُ إِبنَها وَلَم يَكُ فيها لِلمُبِسِّينَ مَحلَبُ"(١)

فمن خلال استحضار الشاعر عناصر البيئة الصحراوية ومظاهر الحياة القبلية، فجاءت ألفاظه متصلة بالطبيعة والحيوان والترحال، مما يعكس امتداد التجربة البدوية في شعره. فقد استعمل ألفاظًا تدل على الإبل ومشتقاتها، مثل: البازل، وابنها، والمحلب، وهوجاء النجاء، وهي ألفاظ ترتبط بحياة الرعي والتنقل، كما وصف الحيوان وصفًا دقيقًا يدل على خبرة العربي البدوي بخصائصه وسلوكه. ويؤكد هذا المعجم بذكر الحيوانات البرية، مثل: الرئم، والقطا، والمهاة، والربرب، وهي حيوانات ارتبطت بالبيئة الصحراوية، واستمد منها الشاعر كثيرًا من تشبيهاته وصوره الفنية.

وله من قولهِ: [الكامل]

"وَدَلاَثِعٍ حُمرٍ لِثَاتُهُمُ أَبلِينَ شَرَّابِينَ لِلجُزُرِ"(٢)

فيتجلى معجم ألفاظ البداوة في هذا البيت من خلال لفظتي أبلين والجزر؛ إذ تحيل الأولى إلى الإبل التي شكلت عماد الحياة البدوية، بما تؤديه من وظائف في التنقل والرعي والاقتصاد، بينما تشير الثانية إلى الجزور، وهي الناقة المعدة للنحر، وترتبط بقيم الكرم وإكرام الضيف، وهي من القيم المتأصلة في المجتمع البدوي. وبذلك أسهمت هاتان اللفظتان في استحضار جانب من مظاهر الحياة البدوية وما تقوم عليه من تربية الإبل والافتخار بكثرة الجزر والذبائح.

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٢٤

(٢) ديوان النابغة الجعدي: ٩٦

وعند انتقالنا إلى ديوان **أبي ذؤيب**، يتجلى معجم ألفاظ البداوة في هذه القصيدة: [الطويل]

"**هَلِ الدَهرُ إلّا لَيلَةٌ وَنَهارُها وَإلّا طُلوعُ الشَمسِ ثُمَّ غِيارُها**"[١]

فمن خلال استحضار مظاهر البيئة الصحراوية وما يرتبط بها من حيوان ونبات وإبل وعادات اجتماعية، فجاءت مفرداته مستمدة من واقع الحياة البدوية، فأسهمت في رسم صورة دقيقة لمظاهرها. ويظهر ذلك ابتداءً في وصف الظبية وولدها في قوله: "فما أمُّ خِشفٍ بالعلايةِ شادنٍ ..."[٢]، إذ استعمل ألفاظًا بدوية خالصة، مثل الخشف، والشادن، والبرير، وهي ألفاظ تحيل إلى الحيوان الوحشي والنبات الصحراوي، ثم أتبعها بقوله: «مولعةٌ بالطرتين دنا لها / جنى أيكةٍ يضفو عليها قصارُها»، فاستحضر الطرتين والأيكة، وهما من معالم البيئة الطبيعية التي ترتبط بحياة الظباء في البادية. ويواصل رسم هذه الصورة بقوله: «به أبلت شهري ربيعٍ كليهما / فقد مار فيها نسؤها واقترارها»، فربط الحيوان بفصل الربيع الذي يمثل موسم الخصب والرعي.

ويزداد حضور معجم البداوة وضوحًا في الأبيات التي تصف الإبل، وهي من أكثر الحقول الدلالية ثراءً في القصيدة، إذ يقول: "فلا تُشترى إلا برنجٍ سباؤها ..."، ثم يقول: "إذا البزلُ راحت لا تدرُّ عشارُها"، ويضيف: "لنا صرمٌ يُنحرن في كل شتوةٍ ..."[٣] وتضم هذه الأبيات ألفاظًا متخصصة في شؤون الإبل، مثل: بنات المخاض، والبزل، والعشار، والصرم، وهي ألفاظ تعكس معرفة الشاعر الدقيقة بأعمار الإبل وأحوالها، كما تكشف عن مكانتها في الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبدوي. وإلى جانب ذلك تتجلى قيمة الكرم العربي في مشهد نحر الإبل في الشتاء لإطعام الضيف، وهي من أبرز القيم التي اقترنت بالمجتمع البدوي.

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٦٤

(٢) ديوان أبي ذؤيب: ٦٤

(٣) م. ن ٦٦

ويستمر هذا المعجم في قوله: "وسودٌ من الصيدان فيها مذانبٌ ..." ثم في قوله: "لهن نشيجٌ بالنشيل كأنها ..." وقوله: "إذا استعجلت بعد الخبو ترازمت..."، إذ استحضر ألفاظًا دقيقة تتصل بالإبل وأصواتها وأولادها، مثل: الصيدان، والظؤار، والحوار، وهي من المفردات التي لا تكاد تستعمل إلا في وصف البيئة البدوية.

ويكشف نصٌّ آخر عن ثراء معجم ألفاظ البداوة عند أبي ذؤيب ، إذ توزعت مفرداته بين وصف الظباء، والإبل، والنبات، والمطر، والضيافة، والحيوان الوحشي، فجاءت جميعها معبرة عن البيئة الصحراوية التي عاشها الشاعر، ومؤكدةً أن البادية كانت المصدر الرئيس الذي استقى منه ألفاظه وصوره الشعرية، بما ينسجم مع طبيعة المجتمع العربي في عصره، في قولهِ: [الطويل]

وَمُفرِهَةٍ عَنسٍ قَدَرتُ لِرِجلِها فَخَرَّت كَما تَتّابَعُ الريحُ بِالقَفلِ
لِحَيٍّ جِياعٍ أَو لِضَيفٍ مُحَوَّلٍ أُبادِرُ ذِكرا أَن يُلَجَّ بِهِ قَبلي"[1]

إذ يحضر معجم الإبل والارتحال وهي ألفاظ تدل على الناقة وأدوات السفر، وتكشف عن اعتماد البدوي على الإبل في التنقل وحمل الزاد. ويقترن بذلك ذكر المواضع والطرق مثل (عسفان، مجنة، ذو المجاز، منى...) وهي محطات معروفة في طرق القوافل ومواسم العرب، مما يعكس طبيعة الحياة القائمة على الارتحال والتنقل الموسمي.

ويتجلى كذلك معجم الضيافة، وهو من أبرز قيم المجتمع البدوي، في قوله: "لحيٍّ جياعٍ أو لضيفٍ محول..."[2] إذ يفصح الشاعر عن المبادرة إلى إكرام الضيف وإغاثة المحتاج، وهو خلق عربي أصيل ارتبط بالمروءة والكرم في المجتمع البدوي. كما تتكرر أسماء الحيوانات والدواب بما يعمق حضور الصحراء في بناء الصورة الشعرية.

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٧٠

([2]) م. ن: ٧٠

ومن ثم فإن معجم البداوة في هذه القصيدة يقوم على حقول دلالية متعددة، هي: الحيوان البري (العيساء، الشادن، الخشف)، والإبل والرحلة (العنس، الرحل، الجسرة)، والقتال والفروسية (الروع، العقبان، الحتوف، حلق الجدل)، والضيافة والكرم (الضيف، الجياع)، والمواضع الصحراوية (العلاية، الجِزع، عسفان، ذو المجاز، منى). وقد أسهمت هذه الألفاظ في ترسيخ البيئة البدوية بوصفها الإطار الذي تتشكل فيه تجربة الشاعر، فجاءت المفردات انعكاساً صادقاً لطبيعة الحياة الصحراوية وعاداتها وقيمها.

ومع ديوان **الشماخ** يزداد حضور معجم ألفاظ البداوة وضوحًا واتساعًا؛ إذ يُعد الشماخ من أكثر الشعراء التصاقًا بالبيئة الصحراوية، فاستمد معظم صوره ومعانيه من عناصرها الطبيعية ومظاهر حياتها اليومية. وقد تجلّى ذلك في كثرة الألفاظ الدالة على الديار وآثارها، وموارد المياه، والنباتات الصحراوية، والحيوان الوحشي، والإبل، ومسالك الصحراء، حتى غدا شعره سجلًا حيًا يصور تفاصيل الحياة البدوية بدقة وواقعيّة.

من ذلك قوله:

"وَحَرْفٌ قَدْ بَعَثْتُ عَلَى وِجَاهَا تُبَارِي إِنْقًا مُتَوَاتِرَاتٍ"[1]

فيصف الشاعر ناقة هزيلة دفعها لتسير في طريقها، وهي تجاري مجموعة من النوق المتتابعة، وهذه المفردات مرتبطة بحياة البدو اليومية: الإبل، السير في الصحراء، التنقل. (إنقا متواترات) صورة بدوية للنوق المتتابعة في السير، مشهد مألوف في حياة البداوة. وقولهِ:

أَضَرَّ بِمِقْلَاةٍ كَثِيرٌ لُغُوبُهَا كَقَوْسِ السَّرَاءِ نَهْدَةِ الْجَنْبِ ضُمْعَجِ[2]

أضر بمقلأة :أي أتعب ناقة مقلاة (التي لا تلد إلا قليلًا) ، كثير لغوبها :أي كثيرة التعب والإرهاق. قوس السراء :السراء هو الشجر الكبير الذي ينبت على الجبال،

(1) ديوان الشماخ: ٦٧

(2)م. ن: ٩٠

والقوس هنا تشبيه لانحناء ظهر الناقة. نهدة الجنب :أي قوية الجنب أو مرتفعة الجانب. ضمعج :أي ضخمة أو ممتلئة.

فيصف الشاعر ناقة متعبة، يشبّه انحناء ظهرها بالقوس تحت شجر السراء، وهي قوية الجنب ضخمة الهيئة.

فالألفاظ مثل (مقلاة، لغوبها، الناقة، السراء، الجنب، ضمعج) كلها من معجم البداوة. وهذه المفردات مرتبطة بحياة البدو اليومية: الإبل، التعب، الطبيعة الصحراوية/الشجر على الجبال

"تُبِّئْتُ أَنَّ رَبِيعًا أَنْ رَعَى إِبِلًا يُهْدِي إِلَى خَنَاهُ ثَانِيَ الْجِيدِ[1]

رعى إبلا :أي تولّى رعي الإبل، وهو عمل بدوي أصيل.، يُهدي إلى خناه :أي يقودها إلى مكانه أو مرعاه.، ثاني الجيد :أي مطأطئ الرأس، كناية عن هيئة الراعي أو الإبل في السير.

وبالانتقالِ إلى **لبيد** نجدُ أنَّ معجمه الشعري زاخرًا بألفاظ الصّحراء ومظاهر الحياة فيها، وإن كان أقلَّ تخصصًا من الشّماخ في وصف الوحش والإبل، وأكثر ميلًا إلى توظيف هذه الألفاظ في بناء الصورة الشعرية والتأمل في الحياة والوجود، وقد أفاد لبيد من عناصر البيئة البدوية جميعها، فاستحضر الديار والطلول، والإبل والخيل، والوحوش، والنباتات الصحراوية، والرياح، والأودية، والجبال، ومناهل المياه، فجاءت ألفاظه معبرة عن واقع الحياة البدوية بكل تفاصيلها.

ويظهر معجم ألفاظ البداوة في ديوانه من خلال كثرة المفردات الدالة على الديار والطلول مثل: الديار، الدمنة، الطلول، النؤي، الأثافي، وهي ألفاظ ارتبطت بمنازل القبائل وآثارها بعد الارتحال، كما تتجلى ألفاظ الإبل والرعي في كلمات مثل: الناقة،

([1])ديوان الشماخ : ١١٥

العيس، الرحل، الظعائن، الحادي، المورد، الحوض، وهي من أهم مكونات الحياة البدوية.

ونقفُ عند إحدى قصائدهِ، قائلًا: [الطويل]

"ذَعَرتُ قِلاصَ الثَلجِ تَحتَ ظِلالِهِ بِمَثنى الأَيادي وَالمَنيحِ المُعَقَّبِ
وَناجِيَةٍ أَنعَلتُها وَابتَذَلتُها إِذا ما اِسجَهَرَّ الآلُ في كُلِّ سَبسَبِ
فَكَلَّفتُها وَهماً فَآبَت رَكِيَّةً طَليحاً كَأَلواحِ الغَبيطِ المُذَأَّبِ"[1]

تتجلى ألفاظ البداوة في هذه القصيدة من خلال اعتماد لبيد على مفردات البيئة الصحراوية التي عاش فيها، فجاء معجمه معبرًا عن تفاصيل الحياة البدوية، ومبرزًا صلته الوثيقة بالصحراء وما تشتمل عليه من طرق ومفاوز وإبل ومطر ونبات. وقد توزعت هذه المفردات على حقول دلالية متعددة، تؤكد أن البيئة البدوية كانت المصدر الرئيس الذي استقى منه الشاعر ألفاظه وصوره، ففي حقل الارتحال والتنقل ترد ألفاظ مثل: (سريت، كوكب، نجم، ناجية، قلاص، سبسب، الطريق، المركب، العنان،...) وهي مفردات تعكس طبيعة حياة البدوي القائمة على السفر وقطع الفيافي والاهتداء بالنجوم. ويبرز أيضًا حقل الإبل والركائب في ألفاظ: (القلاص، ناجية، المنيح، الكبل، العنان،...) وهي ألفاظ ترتبط بالإبل التي تمثل وسيلة التنقل والعيش في البادية، وقد أحسن لبيد توظيفها في تصوير مشاهد الرحلة.

وفي قولهِ: [الرجز]

"قوما تَجوبانِ مَعَ الأَنواحِ في مَأتَمٍ مُهَجِّرِ الرَواحِ
يَخمِشنَ حُرَّ أَوجُهٍ صِحاحِ في السُلُبِ السودِ وَفي الأَمساحِ
وَأَبَّنا مُلاعِبَ الرِماحِ أَبا بَراءٍ مِدرَهَ الشِياحِ"[2]

([1]) شرح ديوان لبيد: ١٧

([2]) م. ن: ٣٣٢

إنَّ معجم ألفاظ البداوة في هذه القصيدة يتجلّى من خلال استحضار الشاعر المظاهر الاجتماعية والبيئية التي شكّلت أساس الحياة العربية في الصحراء، فجاءت الألفاظ معبّرة عن طقوس الرثاء، وأجواء القبيلة، ومظاهر الكرم، وأدوات الحرب، وهي جميعها عناصر أصيلة في الثقافة البدوية.

ويبدأ هذا المعجم بألفاظ الحداد والرثاء القبلي، مثل: (الأنواح، مأتم، يخمشن، السلب السود، الأمساح...) فهذه الألفاظ تصوّر نساء القبيلة وهنّ يقمن بطقوس النياحة وخمش الوجوه وارتداء ثياب الحداد، وهي من العادات الاجتماعية الراسخة في المجتمع البدوي عند فقد الفرسان والزعماء.

ويظهر المعجم القبلي في ألفاظ النسب والزعامة، مثل: أبا براء، عامر، ملاعب الرماح، مدره الشياح، الكتيبة الرداح، إذ تشير إلى مكانة الشيخ والفارس داخل القبيلة، وإلى ما يتمتع به من سيادة وشجاعة، وهو مظهر من مظاهر التنظيم القبلي الذي يميّز المجتمع البدوي

ويتكرر معجم ألفاظ البداوة في أغلب مطالع لبيد شأنه شأن سابقيهِ التي تُفتتحُ بالارتحال وحركة الأظعان، فضلًا عن أسماء المواضع الصحراوية، لكنَّ حقول هذا المعجم تتسع مع لبيد لتشمل العصبية القبلية والاعتدادِ بالنّسبِ في أكثر من موضعٍ، كذلك القيّم الخلقيّة التي انمازَ بها أهل البوادي.

نجدُ أثر ذلك في قولهِ: [البسيط]

"إنّي أُقاسي خُطوباً ما يَقومُ لَها إلّا الكِرامُ عَلى أَمثالِها الصُبُرُ"[1]

فالشاعر يجعلُ الصَّبرَ سمةً من سمات الكرام، وهو من أهم القيم الأخلاقية التي امتدحها العربي البدوي في مواجهة الشدائد، ثُمَّ الكرم والسخاء في قولهِ:

(1) شرح ديوان لبيد: ٦٣

وَلا أَضِنُّ بِمَعروفِ السَنامِ إِذا كانَ القُتارُ كَما يُستَروَحُ القُطُرُ

إِن يُتلِفوا يُخلِفوا في كُلِّ مَنقَصَةٍ ما أَتلَفوا لِابتِغاءِ الحَمدِ أَو عَقَروا (١)

إذ يدل السنام والقتار على نحر الإبل وإعداد الطعام للضيف، وهي صورة واضحة للكرم العربي، إذ لا يبخل الشاعر بأفضل ما يملك.

يتبين أن معجم البداوة في هذه القصيدة لا يقتصر على الألفاظ الدالة على الصحراء والإبل والرحلة، وإنما يمتد إلى القيم الأخلاقية التي شكّلت جوهر الشخصية البدوية، وفي مقدمتها الكرم، والصبر، والشجاعة، وتحمل المسؤولية، والوفاء للرفاق، والنجدة، والمروءة. وقد جاءت هذه القيم ممتزجة بوصف البيئة الصحراوية، مما يعكس رؤية الشاعر للحياة البدوية بوصفها منظومة أخلاقية واجتماعية متكاملة، لا مجرد إطار مكان.

وخلاصة الأمر عند النظر في شعر هؤلاء الشعراء، نجد أن هناك مجموعة من الألفاظ البدوية التي تتكرر بينهم جميعًا، وتشكل ما يمكن أن نسميه **المؤتلف اللغوي**، أي المشترك الذي يعكس وحدة البيئة الصحراوية التي عاشوا فيها.

أول هذه الألفاظ هو **الإبل**، فهي العمود الفقري للحياة البدوية، ووسيلة التنقل والمعاش، ومصدر اللبن واللحم، ورمز الصبر والقوة. عند النابغة الجعدي نجدها في سياق الرحلة والانتقال، وعند أبي ذؤيب الهذلي في سياق الحنين إلى الديار، وعند الشماخ بن ضرار في وصف الناقة الهزيلة أو القوية، وعند لبيد بن ربيعة في تصوير الأدماء والصوار والفحول. هذا التكرار يؤكد أن الإبل هي **المفردة المركزية** في معجم البداوة.

ثاني الألفاظ المؤتلفة هو **الديار والصحراء** .أبو ذؤيب الهذلي يكثر من ذكر الديار البالية كرمز للحنين، والشماخ يصف الصحراء والسراء (الشجر الجبلي)، ولبيد يذكر

---

(١) م. ن: ٦٤

الغبيط والصحارى الواسعة، بينما النابغة يشير إلى الموارد المائية والمرعى. كلها صور بدوية أصيلة تعكس حياة التنقل والارتحال.

ثالثًا، نجد **الموارد الطبيعية** مثل الماء والمرعى والشجر. النابغة يذكر اللبن والماء، والشماخ يصف السراء، ولبيد يذكر البقر الوحشي والصيد، وأبو ذؤيب يلمّح إلى أثر الشمس والجدب. هذه الألفاظ تؤكد أن الطبيعة القاسية كانت حاضرة بقوة في معجمهم الشعري. وأن المؤتلف لا يعني مجرد تكرار ألفاظ، بل هو انعكاس لوحدة الثقافة البدوية التي عاشها هؤلاء الشعراء رغم اختلاف قبائلهم ومناطقهم. فالإبل والصحراء والموارد الطبيعية ليست مجرد عناصر لغوية، بل هي **شواهد حضارية بدوية**، تمثل الاقتصاد، الاجتماع، والرموز الثقافية للبيئة الصحراوية.

كما أن هذا المؤتلف يثبت أن الشعر الجاهلي كان مرآة صادقة للواقع، وأن الشعراء الأربعة ينتمون إلى **ثقافة بدوية واحدة**، إذ تتكرر المفردات نفسها لتؤكد وحدة التجربة الإنسانية في الصحراء،

فالمختلف في معجم ألفاظ البداوة عند هؤلاء الشعراء يكشف عن تنوع التجربة الشعرية داخل وحدة البيئة .فالنابغة يميل إلى المعاش الاجتماعي والحياة اليومية، وأبو ذؤيب إلى الحنين والديار البالية، والشماخ إلى التفصيل الدقيق في أوصاف الإبل، ولبيد إلى تصوير الصيد والوحوش. هذا التنوع يثري الشعر الجاهلي ويؤكد أنه ليس مجرد تكرار لألفاظ البداوة، بل هو إبداع فردي داخل إطار جماعي.

كلها شواهد على أن المختلف في معجم ألفاظ البداوة يعكس الخصوصية الفردية لكل شاعر، رغم اشتراكهم جميعًا في المؤتلف الكبير المتمثل في الإبل والصحراء.

ثالثا: معجم ألفاظ الحضارة

كَشَفَ اسْتِقْرَاءُ دَوَاوِينِ الشُّعَرَاءِ الجَاهِلِيِّينَ أَنَّ الشِّعْرَ الجَاهِلِيَّ لَمْ يَكُنْ مُنْحَصِرًا فِي تَصْوِيرِ البَادِيَةِ وَالحَيَاةِ القَبَلِيَّةِ فَحَسْبُ، بَلْ تَضَمَّنَ أَيْضًا مَظَاهِرَ مُتَنَوِّعَةً مِنَ الألفاظ

المَادِّيَّةِ وَالمَعْنَوِيَّةِ، وَعَبَّرَ عَنْهَا الشُّعَرَاءُ بِأَلْفَاظٍ وَصُوَرٍ شِعْرِيَّةٍ كَشَفَتْ عَنْ جَوَانِبَ مِنْ حَيَاتِهِمْ وَبِيئَتِهِمْ.

وَإِذَا عُدْنَا إِلَى المَعْنَى الِاصْطِلَاحِيِّ لِمَفْهُومِ الحَضَارَةِ، وَجَدْنَا أَنَّهَا تُشِيرُ كُل جهد يَقومُ بِهِ الإِنْسَانُ لتَحْسِينِ ظُرُوفِ حَيَاتِهِ، سَوَاءٌ أَكَانَ الجُهْدُ المَبْذُولُ مَقْصُودًا أَمْ غَيْرِ مُقَصُود، وَسَوَاءٌ أَكَانَتْ ثَمَرَتُهُ مَادِّيَّةً أَمْ مَعْنَوِيَّةً[1]. وَعَلَى هَذَا الأَسَاسِ، فَإِنَّ مَا وَرَدَ فِي شِعْرِ الشُّعَرَاءِ الجَاهِلِيِّينَ مِنْ أَلْفَاظٍ تَتَّصِلُ بِالمَسَاكِنِ وَالمَلَابِسِ وَالأَدَوَاتِ وَمَا إِلَى ذَلِكَ، يُمَثِّلُ جَانِبًا مِنْ مُعْجَمِ أَلْفَاظِ الحَضَارَةِ فِي شِعْرِهِمْ، وَيُسْهِمُ فِي الكَشْفِ عَنْ مَلَامِحِ حَيَاتِهِمْ المَادِّيَّةِ وَمَا اتَّصَلَ بِهَا مِنْ عَادَاتٍ وَمُمَارَسَاتٍ وَقِيَمٍ.

وَيَتَبَيَّنُ مِنْ ذَلِكَ أَنَّ دِرَاسَةَ مُعْجَمِ أَلْفَاظِ الحَضَارَةِ فِي شِعْرِ الشُّعَرَاءِ الجَاهِلِيِّينَ لَا تَقْتَصِرُ عَلَى رَصْدِ الأَلْفَاظِ الدَّالَّةِ عَلَى المَظَاهِرِ المَادِّيَّةِ، بَلْ تَتَجَاوَزُهَا إِلَى اسْتِقْرَاءِ مَا تَكْشِفُهُ هَذِهِ الأَلْفَاظُ مِنْ اخْتِلَافٍ وَائْتِلَافٍ فِي تَجْرِبَةِ كُلِّ شَاعِرٍ وَرُؤْيَتِهِ لِلحَيَاةِ؛ فَقَدْ يَشْتَرِكُ الشُّعَرَاءُ فِي اسْتِعْمَالِ أَلْفَاظٍ حَضَارِيَّةٍ مُتَقَارِبَةٍ، لِاشْتِرَاكِهِمْ فِي بَعْضِ مَقَوِّمَاتِ البِيئَةِ وَالثَّقَافَةِ، غَيْرَ أَنَّ طَرِيقَةَ تَوْظِيفِهَا وَدَلَالَاتِهَا فِي السِّيَاقِ الشِّعْرِيِّ قَدْ تَخْتَلِفُ مِنْ شَاعِرٍ إِلَى آخَرَ، وَهُنَا يَتَجَلَّى جَانِبٌ مِنْ جَوَانِبِ المُؤْتَلِفِ وَالمُخْتَلِفِ فِي شِعْرِهِمْ

وَبِالنَّظَرِ فِي شِعْرِ **النَّابِغَةِ الجَعْدِيِّ**، يَتَبَيَّنُ أَنَّ مُعْجَمَهُ الشِّعْرِيَّ لَمْ يَخْلُ مِنْ أَلْفَاظٍ تَتَّصِلُ بِمَظَاهِرِ الحَيَاةِ الحَضَارِيَّةِ، فعَلَى الرَّغْمِ مِنْ غَلَبَةِ أَلْفَاظِ البَيْئَةِ البَدَوِيَّةِ وَمَا يَرْتَبِطُ بِهَا مِنْ مَظَاهِرَ حَيَاتِيَّةٍ، فَقَدْ وَرَدَ فِي شِعْرِهِ مَا يَدُلُّ عَلَى المَسَاكِنِ وَمَا يَتَّصِلُ بِهَا، وَعَلَى المَلَابِسِ وَأَدَوَاتِ الزِّينَةِ، وَالأَطْعِمَةِ وَالأَشْرِبَةِ، وَمَا يَتَّصِلُ بِمَظَاهِرِ التَّرَفِ وَالنَّعِيمِ، فَضْلًا عَمَّا يَرِدُ فِي سِيَاقِ وَصْفِ المَجَالِسِ وَالحَيَاةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ، من ذلك قوله: [الطويل]

"وَصَهْباءَ لا تُخْفِي القَذى وَهْيَ دُونَهُ تُصَفَّقُ في راوُوقِها ثُمَّ تُقْطَبُ

([1]) ينظر: الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، حسين مؤنس: ١٣

شَرِبْتُ بِها وَالدِّيكُ يَدْعُو صَباحَهُ إذا ما بَنُو نَعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا"[1]

فيتجلّى في هذين البيتين حضورُ جانبٍ مِن مظاهِرِ الحَيَاةِ الحَضَريّةِ مِنْ خلالِ ألفاظِ الشَّرابِ وأدواتِهِ؛ فَقد أشَارَ الشّاعرُ إلى (صهباء)، وهي من نعوت الخمر، وإلى (الرَّاووق)، وهو الإناء الذي تُصفّى فيه الخمر، فضلًا عن فعل (شربتُ) الذي يحيل إلى مجلس الشراب، ويكشف هذا المعجم عن مظهرٍ من مظاهر الترف والنعيم ومجالس الأنس التي عرفتها الحياة الحضرية، إذ لا يقتصر الشاعر على ذكر الشراب، إنّما يستحضر الأداة المرتبطة بإعداده وتقديمه، فيتشكّل من ذلك معجمٌ دالٌّ على بعض تفاصيل الحياة المادية. كما تحضر في هذا السياق لفظة (الدِّيك) وهي وإن كانت لا تمثل لفظةً حضاريةً خالصةً في ذاتها، فإن ورودها في سياق الشرب ومجلس الأنس، مقترنةً بالدلالة الزمنية التي يؤديها صياح الديك عند الصباح، يستحضر مشهدًا من مشاهد الحياة اليومية في البيئة المأهولة والمُستقرّة، ويكشف عن تداخل المعجم الحضاري مع مفردات الحياة المنزلية والمعيشية.

ويتجلّى حضورُ ألفاظ الحضارة في مواضعَ أخرى، إذ يستحضر الشَّاعرُ بعضَ مَظاهِرِ الحَياةِ المَاديَّةِ والاجتمَاعيّةِ، ولاسيّمَا مَجالس الشَّرابِ والأُنسِ، ومَا يَتصلُ بِهَا مِن أدواتٍ ومظاهرَ لهوٍ وطرب، فضلًا عن بعض الألفاظ الدَّالةِ على العمران والضّيافةِ، ومن ذلك قوله:

"وَدَسْكَرَةٍ صَوْتُ أَبْوابِها كَصَوْتِ المَواتِحِ بِالجَوْأَبِ
سَبَقْتُ صِياحَ فَرارِيجِها وَصَوْتَ نَواقيسَ لَمْ تُضْرَبِ
برَنّةِ ذي عَتَبٍ شَارِفٍ وَصَهْباءَ كَالمِسْكِ لَمْ تُقْطَبِ
وَقَهْوَةٍ صَهْباءَ باكَرْتُها بِجُهْمَةٍ وَالدِّيكُ لَمْ يَنْعَبِ"[2]

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ٢٤

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٣٢

ففي هذه الأبيات تبرز لفظة (دَسْكَرَة)، وهي من الألفاظ الدالة على موضعٍ عامرٍ أو قريةٍ ذات أبنية، كما يستحضر الشاعر (أبوابها)، وهي من مفردات العمران والبناء، فينتقل بذلك من فضاء البادية المفتوح إلى فضاءٍ عمرانيٍّ مغلقٍ ذي أبوابٍ، وتأتي لفظة (النواقيس) لتشير إلى مظهرٍ من مظاهر الحياة الدينية والاجتماعية في البيئات العمرانية، ولاسيما ما يتصل بأجراس الكنائس، في حين تحيل «فراريجها» إلى صغار الدجاج، وهي من مظاهر الحياة المنزلية والمعيشية، ويظهر معجم الشراب في البيتينِ اللّاحقين، في ألفاظ (الصهباء) و(القهوة) و(باكرتُها)، وهي ألفاظ تحيل إلى الشراب ومجالسه، وتكشف عن مظهرٍ من مظاهر الترف والأنس.

وفي مطولتهِ يظهَرُ جانبًا من مظاهر الحضارة المادّيّة في حياة العرب، ولاسيّما في الملابس والعطور ومجالس الشرب، إذ تكشف عن مظاهر من الترف والرفاهية والذوق الاجتماعي، ففي مجال الملابس ترد ألفاظ مثل **(الشرعبي)**[١]، و**(البرقوع)**[٢]، وهي ألفاظ تكشف عن تنوّع الملبوسات واختلاف وظائفها، أمّا العطور والطيب فتتجلّى في ذكر المسك والعنبر، ولاسيّما قوله: **(مِن مِسكِ دارينَ أذفرا)**[٣]، و**(في دارينَ مسكًا وعنبرَا)**[٤] وهي إشارة إلى استعمال الطيب النفيس وإلى معرفة العرب بأنواع العطور المتداولة، فضلًا عمّا يوحي به ذكر دارين من اتصال هذه السلع بحركة التجارة وتبادل المنتجات، وفي مجالس الشرب تبدو مظاهر الترف والضيافة أوضح، من خلال اجتماع الكأس والشواء والشراب، إذ يقول:

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٥٨

(٢) م. ن: ٦١

(٣) م. ن: ٥٨

(٤) م. ن: ٦٤

(يُديرُ علينا كأسَه وشواءَهُ...)[1]، ثم يذكر الراح وأنواعًا من الأشربة المنسوبة إلى مناطق مختلفة، مما يرسم صورة لمجلس يقوم على تقديم الشراب والطعام وتقاسم الضيافة، وبذلك تكشف القصيدة عن مظاهر حضارية متصلة بالترف الاجتماعي، تتمثل في تنوع الملبوسات، واستعمال الطيب والعطور النفيسة، وازدهار مجالس الشراب والضيافة.

ونجدُ معجمَ ألفاظ الحضارة في إحدى طردياتهِ، واصفًا رحلة الصّيدِ والشّرب فيتحدثُ الشّاعرُ عن مظاهر الحضارة المادِّيّة والاجتماعيّة، وهي مظاهر تعبّر عن جانب من الترف والأنس والحياة الاجتماعية عند العرب مجالس الخمرة بما فيها من أوان وأوعيّة الشّرب والرّفقةِ ومجالس اللهو؛ إذ يذكر الشاعر الشُّرب و**(الزِّقَّ)** بوصفه وعاءً للشراب، إلى جانب الطعام والشواء، كما تبرز **(القَيْنة)** في قوله: **(وَلَدَيْنا قَيْنَةٌ مُسْمِعَةٌ)**[2]، وهي الأَمَةُ المُغنّية التي تؤدّي وظيفة الترفيه والغناء، في حين يدلّ **(الماهِن)** على الخادِم أو الأجير الذي يقوم بخدمة القوم، وبذلك تكشف القصيدة عن مجالس للشراب واللّهو، ووجود الجواري المغنّيات والخَدَم، إلى جانب تنوّع الأطعمة.

ويتكرر حضور مجالس الشّرب في قصائد أُخرى[3]، وتتمثلُ ألفاظُ الحضارة في حقل الاقتصاد والتداول النقدي، في قولهِ:

"**دَنانِيرُ نَجبِيها العِبادَ وَغَلَّةً عَلى الأَزْدِ مِن جاهِ اِمرىءٍ قَد تَمَهَّلا**"[4]

([1]) م . ن: ٧٩

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ١٠٣

([3]) قوله: **وَشَمُولٍ قَهوَةٍ باكَرتُها فِي التَبَاشِيرِ مِنَ الصُّبحِ الأُوَل** [الرمل]

فَشَرِبنا غَيرَ شُربٍ واغِلٍ وَعَلَلنا عَلَلاً بَعدَ نَهَل، م. ن: ١١٤

وقوله [البسيط]: **وَقَد أُرَوِّي نَديمي مِن مُشَعشَعَةٍ وَقَد أُقَلِّبُ أَوراكاً وأكفالا** ، م. ن: ١٢٨

([4]) م. ن: ١٣٢

فَكشفُ هذه القصيدةُ عن حضورِ حقلِ النَّقدِ والجبايةِ في الحياةِ الاجتماعيّةِ والاقتصاديّةِ، وإن كان هذا الحضورُ محدودًا في ألفاظٍ بعينها، أبرزُها (الدَّنانير) و(نَجْبيها) و(غَلَّة)، ممّا يُشيرُ إلى معرفةِ المجتمعِ بالنظامِ النَّقديِّ ووسائلِ التبادلِ الاقتصاديِّ، ولا يقتصرُ الأمرُ على ذكرِ النَّقدِ بوصفهِ وسيلةً للتعاملِ، بل يتصلُ به مفهومُ الجبايةِ من خلال الفعلِ (نَجْبيها)، الذي يدلُّ على الجمعِ والتحصيلِ، ولاسيّما تحصيلِ الأموالِ أو الموارِدِ من الناسِ، أمّا لفظُ (الغَلَّة) فيرتبطُ بما يُحصَّلُ من المالِ أو الريعِ والعائدِ، فيوحيُ بوجودِ مواردَ اقتصاديّةٍ تُجبى وتُحصَّلُ بصورةٍ منتظمةٍ، ومن ثمَّ تتضافرُ هذه الألفاظُ لتصويرِ جانبٍ من الحياةِ الاقتصاديّةِ يقومُ على النَّقدِ والتحصيلِ الماليِّ والموارِدِ، فتكشفُ الأبياتُ بصورةٍ عامةٍ عن ممارسةِ تحصيلِ الأموالِ ووجودِ النقدِ المتداولِ والموارِدِ الماليّةِ، وهو ما يجعلُ هذه الألفاظَ شاهدًا على جانبٍ من مظاهرِ الحضارةِ الاقتصاديّةِ في معجم ألفاظ ديوانهِ.

وتكشفُ قصيدةٌ لهُ عن حضورٍ واضحٍ لبعضِ مظاهر الحضارةِ المَاديّةِ، ولاسيّما في مجالي العطور ومجالس الشَّرابِ، فقد وصف المرأة بأنها **(طَيِّبَةُ النَّشْرِ)**، ثم شبَّه رائحة فمها بما يفوح من الطيب، فقال: **(كَأَنَّ فَاهَا إِذَا تَبَسَّمَ مِنْ... طِيبِ)**[1]، ثم أشارَ إلى استعمال الضَّرْو، وهو نوع من السواك العطري، مما يدل على التطيب، ولم يكتفِ بذلك، إنّما أبرز مظاهر التَّرف بإضافة مسك دارين والفلفل إلى الشراب، في قوله: **(أُلْقِيَ فِيهَا فِلْجَانِ مِنْ مِسْكِ دَارِينٍ وَفِلْجٌ مِنْ فُلْفُلٍ ضَرِمِ)**[2]، وهي مفردات ارتبطت بالتجارة والرفاهية.

ويتجلى معجم الحضارة كذلك في وصف مجلس الشراب وصفًا دقيقًا؛ إذ يذكر السُّلافة، وهي الخمر الصافية المختارة، والإسفنط، وهو نوع فاخر من الخمر،

(1) ديوان النابغة الجعدي: ١٥٨

(2) م. ن: ١٥٩

والعُقار، ثم يصف طريقة مزجها بالماء العذب، وما يضاف إليها من الطيب والتوابل، في صورة تدل على معرفة دقيقة بآداب الشرب وأساليبه، وليس مجرد ذكر للخمر بوصفها شرابًا. كما يشير إلى جوز الخمار، وهو إناء الخمر، وإلى الخرّاس الذين يتولون إعدادها، مما يعكس وجود أدوات وأشخاص يرتبطون بمجالس الشراب.

أما الملابس فلا تحضر في القصيدة حضورًا بارزًا، إذ يقتصر الأمر على إشارات عابرة لا تكوّن معجمًا مستقلًا للّباس، بخلاف معجمي العطر والشراب اللذين استأثرا بالنص. وبذلك تبدو القصيدة وثيقة أدبية تكشف عن جانب من الحياة الحضرية التي تجلت في الاهتمام بالعطور الفاخرة، وتنظيم مجالس الشراب، واستعمال الأدوات والأواني والمواد النفيسة، وهو ما يؤكد أن شعر الشاعر لم يقتصر على تصوير البيئة البدوية، بل انفتح أيضًا على مظاهر الحضارة والترف التي عرفها المجتمع العربي آنذاك

يقصد بألفاظ الحضارة: ما دل على مظاهر الاستقرار والعمران والترف ونقيض حياة البدو من(قصور وآنية وخمر وملابس وآلات.... إلخ) وقد وردت هذه الألفاظ عند الشعراء الأربعة بدرجات متفاوتة، فمنها ما اتفقوا عليه، ومنها ما انفرد به كل شاعر بحسب بيئته وثقافته.

وفي قصيدة أخرى نجدُ لفظ (المذهب – السبائك – القرنفل – الزنجبيل):

"كُمَيْتٌ كَأَنَّ عَلَى مَتْنِهَا سَبَائِكَ مِنْ قِطَعِ الْمُذَهَّبِ
كَأَنَّ الْقَرَنْفُلَ وَالزَّنْجَبِيلَ يَعْلُو عَلَى رِيقِهَا الأَطْيَبِ"[1]

وسبائك من قطع المذهب :أي كأن على ظهرها صفائح من الذهب المصوغ، تشبيه بالزينة والفخامة. والقرنفل والزنجبيل :نباتات عطرية وتوابل نفيسة، رمز للترف الحضري. وريقها الأطيب :أي فمها أو شرابها، مشبَّه بما فيه طيب الرائحة والطعم.

([1]) ديوان النابغة الجعدى: ٤٣

والألفاظ مثل المذهب، السبائك، القرنفل، الزنجبيل كلها من معجم الحضارة، إذ تشير إلى المعادن النفيسة والتوابل المستوردة من بلاد بعيدة. والبيت يربط بين صورة الفرس (رمز القوة) وبين الذهب والتوابل (رموز الحضارة) والتشبيه :شبه ظهر الفرس بالسبائك المذهبة، مما يضفي صورة بصرية لامعة.

وبالانتقال إلى ديوان أبي ذؤيب الهذلي، نلمحُ أثر ألفاظ الحضارة في قولهِ: [المتقارب]

"تَخَيَّرَ مِنْ لَبَنِ الأَرْكَا ت فِي الصَّيْفِ بَادِيَةً وَالْحَضَرَ[1]

اللبن يصبح رمزًا للترف والاختيار، إذ يُنتقى ويُقدَّم في المجالس. وذكر الحضر يوحي بالاستقرار والوفرة، إذ اللبن ليس مجرد مورد للبقاء بل جزء من الضيافة والرفاهية. والدلالة أن اللبن في الحضر يعكس التنوع والاختيار، في مقابل البادية حيث هو مورد أساسي. والألفاظ (الحضر، التخيّر) تدخل في معجم الحضارة الذي يعكس الترف والانتقاء. وتخيّر: لفظ يوحي بالانتقاء والاختيار، وهو أقرب للحضارة.

ونفقُ عند قولهِ:

وَلَا الرَّاخُ رَاحَ الشَّامِ جَاءَتْ سَبِيئَةً لَهَا غَايَةٌ تُهْدَى الْكِرَامَ عُقَابُهَا
عُقَارٌ كَمَاءِ النِّيءِ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ وَلَا خِلَّةٍ يُكْوَى الشَّرُوبُ شِهَابُهَا[2]

والمعنى العام الراخ: نوع من الشراب أو الخمر وراح الشام :الخمر القادمة من بلاد الشام، رمز للتجارة والترف. وسبيئة :أي شراب مصفى أو خمر جيدة. وعقار :الخمر وكماء النيء :أي صافية كالماء العذب غير المغلي. وخمطة / خلة :ألفاظ تدل على الطعم الرديء أو الشراب الفاسد، نفيها هنا يدل على جودة الشراب. يكوى الشروب شهابها :أي أن من يشربها يحس بحرارتها كالنار أو الشهاب. والألفاظ الدالة على الحضارة: راح الشام :الخمر المستوردة من الشام،

(1) ديوان أبى ذؤيب :٧٦
(2)م. ن : ٥٩

رمز للتجارة والترف الحضري. وسبيئة :شراب مصفى، من معجم اللهو الحضري. وغاية تهدى الكرام :تقديم الشراب كهدايا، عادة حضرية مرتبطة بالقصور والمجالس. وعقار :الخمر، من أبرز ألفاظ الحضارة في الشعر الجاهلي. كماء النيء :تشبيه الخمر بالماء الصافي، صورة حضرية راقية. المسك والشراب :كلها ألفاظ مرتبطة بالترف الحضري.

و لفظ (كرقم الدواة) في قوله:

عَرَفْتُ الدِّيَارَ كَرَقْمِ الدَّوَاةِ يَذْبُرُهَا الْكَاتِبُ الْحِمْيَرِيُّ[1]

فحين يُشبه الشّاعر آثار الديار بالكتابة المنقوشة على الدواة، وكأنها خطوط رسمها كاتب بارع. تتجلى ألفاظ مثل رقم الدواة والكاتب الحميري تنتمي إلى معجم الحضارة، لأنها مرتبطة بالكتابة والتدوين، وهي من مظاهر الحياة المستقرة المتقدمة.

والتشبيه بالكتابة والنقش يدل على أن الشاعر يستحضر أدوات الحضارة (القلم، الدواة، الكاتب) ليصف أثرًا بدويًا (الديار).

وبالانتقالِ إلى ديوان الشّماخ، تطالعنا لفظةِ (الفارس المتوج)، في قوله:

يَظَلُّ بِأَعْلَى الظَّهِيرَةِ صَائِمًا عَلَيْهِ وُقُوفُ الْفَارِسِ الْمُتَوَّجِ[2]

فعندما يصف مشهدًا شامخًا ثابتًا في مكان مرتفع، يشبّهه بوقوف فارس متوج، أي مهيب ومترف. والظهيرة :لفظ يدل على وقت النهار، يوحي بالوضوح والسطوع. والفارس المتوج :لفظ حضاري، إذ يشير إلى الفروسية المزدانة بالتيجان والزينة، وهي صورة من معجم الحضارة. الجمع بين الثبات في الطبيعة (الظهيرة) وصورة الفارس المزدان بالتاج يخلق مقابلة بين البداوة والحضارة، لكن مركز الصورة هنا حضاري.

وبالانتقال إلى لبيد بن ربيعة، نقفُ عند قولهِ:

([1]) ديوان أبى ذؤيب: ٧٢

([2]) ديوان الشماخ : ٩٤

وَأَرْبَحُ التِّجَارَ إِنْ عَزَّتْ فُضُولُهُمْ حَتَّى يَعُودَ سُلَيْمَى حَوْلَهُ نَفَرُ[1]

دلالة ذلك لفظة الخمر التجار فأنها مرتبطة بالتجارة والترف الحضر، ونجد ألفاظ مثل الربح والأسعار، فهي ألفاظ حضارية مرتبطة بالاقتصاد والتبادل التجاري، بعيدة عن معجم البداوة.، النفر حوله :صورة حضارية عن الاجتماع في مجالس الشراب،

ونجدُ لفظ (الملوك – أرداف الملوك العراعر)

وَيَوْمًا بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ وَشَاهِدِي الْمُلُوكُ وَأَرْدَافُ الْمُلُوكِ الْعَرَاعِرُ[2]

ويعني أنّ الشّاعرَ يصف يومًا في صحراء الغبيط، إذ كان في مشهد حضره الملوك وأتباعهم الأقوياء. فلفظة الملوك وأرداف الملوك العراعر :ألفاظ حضارية، تدل على السلطة والتنظيم الاجتماعي والسياسي، وهي من معجم الحاضرة ، وذكر الصحراء كناية عن حياة البدو والتنقل، ذكر الملوك وأردافهم كناية عن السلطة والنظام الحضاري، ,المزاوجة :البيت يمزج بين البادية (الغبيط) والحاضرة (الملوك)، ألفاظ الحضارة :ألفاظ الملوك وأرداف الملوك العراعر دليل على حضور معجم الحضارة في شعر لبيد، إذ يصف السلطة والتنظيم الاجتماعي.

ونجد الفظ (ناعط) في قولهِ:

وَأَفْنَى بَنَاتَ الدَّهْرِ أَرْبَابَ نَاعِطٍ بِمُسْتَمِعٍ دُونَ السَّمَاءِ وَمَنْظَرِ[3]

ويعني أفنى بنات الدهر :أي أن الزمن أهلك وأزال، أرباب ناعط :ناعط اسم قصر، وأربابه هم أصحاب القصر وساكنوه، بمستمع دون السماء ومنظر :أي بمكان عالٍ يُسمع فيه الصوت ويرى منه المنظر، كناية عن القصور المشيدة ذات العلو.

---

(1) شرح ديوان لبيد : ٦٥

(2) م. ن : ٢١٩

(3) م. ن : ٥٥

المعنى المباشر: يصف الشاعر أن الدهر أفنى أصحاب قصر ناعط، ذلك القصر العالي الذي يُرى ويُسمع منه، في صورة حضارية مرتبطة بالعمران والقصور

من خلال هذه الأمثلة، يمكن تحديد المؤتلف الحضاري بين الشعراء الأربعة في النقاط التالية:

- **الملوك والسلطة** :جميعهم ذكروا الملوك أو ما يدل على السلطة والنظام السياسي، وهو لفظ حضاري مشترك.
- **القصور والعمران** :يظهر عند النابغة ولبيد بوضوح.
- **الخمر ومجالس الشراب** :تتكرر عند النابغة ولبيد، وتظهر عند أبي ذؤيب والشماخ في سياق اجتماعي أو حضاري.
- **الفروسية المنظمة والسيوف** :عند الشماخ بلفظ الرديني والفارس المتوج، وعند الآخرين بصور مشابهة للفروسية والقتال المنظم.

هذا المؤتلف الحضاري يعكس أن الشعراء الأربعة، رغم انتمائهم إلى بيئة بدوية، كانوا على تماس بالحاضرة ومظاهرها. فذكر الملوك والقصور والخمر والسيوف ليس مجرد زخرف لغوي، بل هو **شاهد على التداخل الثقافي بين البادية والحاضرة** في العصر الجاهلي. كما أن هذا المؤتلف يثبت أن الشعر الجاهلي لم يكن منغلقًا على الصحراء وحدها، بل كان منفتحًا على مظاهر الحضارة التي عرفها الشعراء عبر الرحلات أو الاحتكاك السياسي والاجتماعي.

وعليه نصلُ إلى القول أن إذا كان **المؤتلف** بين هؤلاء الشعراء يتمثل في الألفاظ المشتركة مثل الملوك والقصور والخمر والفروسية، فإن **المختلف** هو الألفاظ الحضارية التي تفرّد بها كل شاعر، والتي تعكس خصوصية تجربته الشعرية واحتكاكه بالحاضرة أو مظاهر الترف والسلطة. **فالنابغة** تفرّد باستخدام ألفاظ حضارية مرتبطة بالترف المادي أحيانًا، إلى جانب إشاراته إلى **القصور المشيدة** .المختلف عنده هو ميله إلى تصوير مظاهر الثراء والترف بشكل مباشر، مما يعكس احتكاكه بالملوك ومجالسهم. أما **الهذلي**، رغم طابعه الرثائي البدوي، خالط بين الألفاظ، لكنه يوظّفها

غالبًا ليبرز التناقض بين حياة البادية القاسية والحياة الحضرية المترفة. المختلف عنده هو هذا الاستخدام النقدي أو المقارن للألفاظ الحضارية، لا بوصفها غاية بل بوصفها مفارقة. وكان **الشماخ** قد تفرّد بألفاظ ذات طابع بدوي ، مثل **السيوف الردينية** و**الفارس** .المختلف عنده هو تركيزه على التنظيم الاجتماعي، إذ يوظّف ألفاظًا مرتبطة بالقوة والسلطة المنظمة، أكثر من مظاهر الترف أو العمران، **وأما لبيد** تفرّد بألفاظ حضارية مرتبطة بالعمران والتجارة، مثل **قصر ناعط** و**أرباب القصور** و**التجار والخمر** .المختلف عنده هو تصويره للحاضرة من خلال العمران والاقتصاد، إذ يبرز القصور المشيدة والتجارة المنظمة، مما يعكس انفتاحه على المدن ومظاهرها.

المبحث الثانى :

الموسيقى

توطئة:

تعد دراسة الموسيقى في القصيدة العربية مدخلًا مهمًا لفهم السّمات الفنية لتلكَ القصيدةِ وكيف تختلف وتتمايز عن غيرها من القصائد، وفي سياق دراستنا للمؤتلف والمختلف لابدّ من الإحاطة بعنصر الموسيقى؛ لما له من دور فاعل في خلق البنية الشّكليّة للقصيدة، ولأنَّ موسيقى الشعر "قسمان، خارجية، يحكُمها العروض وحده، وتنحصر في الوزنِ والقافيّةِ، وداخليّة تحكمها قيم صرفيّة باطنية أرحب من الوزن"[1]، فتناولت الدَّراسة في هذا الجانب بشقيّهِ الخارجي والدَّاخلي، سعيًا إلى الكشفِ عن مواطن الائتلاف والاختلاف بين الشُّعراء في توظيف العناصر الموسيقية داخل قصائدهم.

- **الموسيقى الخارجية:**

يُعد الوزن والقافية عنصران أساسيان لتحريك الانفعالات وإحداث التأثير، وقد عمدت هذه الدّراسة إلى دراسة إحصائية للبحور الشّعريّة التي نظم الشُّعراء عليها قصائدهم فكان البحر الطويل في مقدمة تلك البحور استحواذًا في دواوينهم، فقد ائتلف الشُّعراء الأربعة على ذلك، ويُطالعنا ديوان الجعدي إذ بلغ عدد نضمهِ على هذا البحر، إحدى وأربعين مرّة، موزعة بين تسع منها قصائد، وإحدى عشرة مقطوعة، وإحدى وعشرين بيتًا يتيمًا، أما أبو ذؤيب فقد بلغت قصائده الطول على بحر الطويل عشر قصائد، أما المقطوعات فلم تتجاوز الخمس، وعند الانتقال إلى الشّماخ نجدُ أنَّ القصائد بلغت اثنتا عشرة قصيدة، وكذلك مع الأبيات اليتيمة، وست مقطوعات، في حين نضم لبيد على الطويل تسع قصائد واثنتا عشرة مقطوعة وخمسة عشر بيتا مُفرداً، فيضعُنا هذا الإحصاء أمام نتيجة مفادها أن البحرَ الطويل هو أكثر البحور استعمالًا في أشعارهم، ولعلَّ ذلكَ عائدٌ إلى إن بحر الطويل "قد نظم فيه ما يقرب من

([1]) بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار:١٩٣

ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ، ولاسيما في الأغراض الجليلة الشأن وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة"[١]، وهو ما نلاحظهُ في قصيدة **الجعدي** التي يفتخر فيها بنفسهِ وبقومه، ومطلعها: **[الطويل]**

"وَمَولىً جَفَت عَنهُ المَوالِي كَأَنَّما يُرى وَهُوَ مَطليٌّ بِهِ القارُ أَجرَبُ

وفي قولهِ : **[المتقارب]**

سَمَا لَكَ هَمٌّ وَلَمْ تُطْرِبِ وَبِتَّ بِبَثٍّ وَلَمْ تَنْصَبِ

وَقَالَتْ سُلَيْمَى أَرَى رَأْسَهُ كَنَاصِيَةِ الفَرَسِ الأَشْهَبِ[٢]

فالأبيات على المتقارب التام المحذوف، الذي يقوم على التفعيلة الأساسية :فعولن، وتكرر أربع مرات في كل شطر.

سَمَا لَكَ هَمٌّ وَلَمْ تُطْرِبِ وَبِتَّ بِبَثٍّ وَلَمْ تَنْصَبْ/ فعولن فعولن فعولن فعو

وَقَالَتْ سُلَيْمَى أَرَى رَأْسَهُ كَنَاصِيَةِ الفَرَسِ الأَشْهَبِ/ فعولن فعولن فعولن فعو

هو أحد البحور التي تتميز بالبساطة والوقع الموسيقي القوي. ويقوم على تكرار التفعيلة فعولن، مما يمنح البيت إيقاعًا متقاربًا منتظمًا يشبه ضربات القلب أو وقع الخطوات. ويُستخدم كثيرًا في الرثاء والحِكَم والغزل، لأنه يعطي نغمة حزينة متكررة، وهو مناسب جدًا لأسلوب النابغة الجعدي الذي يميل إلى تصوير المشاعر القوية والوجدانية.

وهذا الإيقاع يتناسب مع المعنى: الشاعر يصف همّه الذي سما به ولم يطرب، أي أنه غارق في الحزن، والموسيقى الخارجية يعكس هذا الثبات والصرامة. وبحر المتقارب يعطي إحساسًا بالدوام والاستمرار، وهو ما ينسجم مع موضوع البيت الذي يصف حالة وجدانية مستمرة لا تنقطع.

وقوله في قصيدة أخرى

"تَوَاعَدْنَا أَضَاخَهُم صَبَاحًا وَمَنْعَجَهُم بِأَحْيَاءٍ غِضَابِ"[٣]

([١]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ١٨٧

([٢]) ديوان النابغة الجعدي: ٣١

([٣]) م.ن:٤٦

تَوَاعَدْنَا أَضَاخَهُم صَبَاحًا/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وَمَنْعَجَهُم بِأَحْيَاءٍ غِضَابِ/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

نوع البحر هو الوافر، يقوم على تكرار التفعيلة مفاعلتن، مما يمنح البيت إيقاعًا متماوجًا قويًا. ويُستخدم بحر الوافر كثيرًا في الفخر والحماسة والوصف، لأنه يعطي نغمة قوية متدفقة تناسب المعاني البطولية والتكرار المنتظم لتفعيلة (مفاعلتن) يمنح البيت إيقاعًا متدفقًا يشبه وقع الطبول في ساحة الحرب، وهو مناسب جدًا لموضوع البيت الذي يتحدث عن التواعد والقتال. ويتميز بأنه متوازن بين القوة والليونة، فإيقاعه قوي لكنه غير صارم كالطويل، مما يسمح للشاعر بالانتقال بين الصور والمعاني بسهولة. في هذا البيت، الإيقاع الخارجي يعكس الحركة الجماعية) تواعدنا، أضاخهم، منعجهم)، إذ يتدفق الوزن مع المعنى ليصور مشهدًا حربيًا متحركًا..

وعند الانتقال إلى أبي ذؤيب، تطالعنا رثائيته المشهورة: [الكامل]

"فَكَأَنَّهَا بِالجَزَعِ بَيْنَ نُبَايِعٍ وَأُولَاتِ ذِي العَرْجَاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ

وَكَأَنَّهُنَّ رِبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ يَسْرٌ يُفِيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيَصْدَعُ"[1]

فبحر الكامل يعتمد على التفعيلة الأساسية متفاعلن، وغالبًا ما تتكرر ثلاث مرات في كل شطر:

- فَكَأَنَّهَا بِالجَزَعِ بَيْنَ نَبَايِعٍ/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن
- وَأُولَاتِ ذِي العَرْجَاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ /متفاعلن متفاعلن متفاعلن
- وَكَأَنَّهُنَّ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن
- يَسْرٌ يُفِيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيَصْدَعُ/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وأكثر استخداماتهِ في الفخر والحماسة والوصف. ويتميز بالقوة والمرونة، ويعتمد على تكرار التفعيلة متفاعلن، مما يمنح البيت إيقاعًا قويًا متدفقًا.

والموسيقى الخارجية للأبيات قائمة على بحر الكامل، بتفعيلات منتظمة من متفاعلن. وهذا البحر يمنح النص موسيقى قوية متدفقة، مناسبة جدًا للأغراض الشعرية التي تحتاج إلى نبرة عالية وإيقاع متماوج مثل الرثاء والوصف. والشاعر الهُذَلي يوظف البحر الكامل ليعطي صورًا شعرية ممتدة ذات طابع تصويري قوي.

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٥٢

وفي قصيدة أخرى له:

عرَفْتُ الدِّيَارَ كَرَقْمِ الدَّوَا ةِ يَذْبُرُهَا الكَاتِبُ الحِمْيَرِيُّ[1]

هذا البيت موزون على بحر المتقارب، وهو بحر يقوم على التفعيلة الأساسية :فعولن . التقطيع يكون كالآتي:

- عَرَفْتُ الدِّيَارَ كَرَقْمِ الدَّوَا/ فعولن فعول فعولن فعو
- ة يَذْبُرُهَا الكَاتِبُ الحِمْيَرِيُّ/ فعول فعول فعولن فعولن

هو من البحور التي تتميز بالبساطة والوقع الموسيقي القوي. يقوم على تكرار التفعيلة فعولن أربع مرات في كل شطر. مما يعطيه موسيقى متدفقة متجانسة. ويُستخدم كثيرًا في الرثاء والحِكَم، لأنه يعطي نغمة حزينة متكررة، وهو مناسب جدًا لأسلوب أبي ذؤيب الذي يميل إلى تصوير الحزن والذكريات..

وعند الانعطاف إلى ديوان الشماخ، نقف عند قوله:

أَتَعْرِفْ رَسْمًا دَارِسًا قَدْ تَغَيَّرَا بِذُرْوَةِ أَقْوَى بَعْدَ لَيْلَى وَأَقْفَرَا[2]

وهو بحر الطويل الذي يقوم على التفعيلات :فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن في كل شطر.

- أَتَعْرِفْ رَسْمًا دَارِسًا قَدْ تَغَيَّرَا / فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
- بِذُرْوَةِ أَقْوَى بَعْدَ لَيْلَى وَأَقْفَرَا / فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والبحر هو الطويل، من أقدم وأشهر بحور الشعر العربي وأكثرها استخدامًا في المعلقات والقصائد الكبرى. ويتميز بالرصانة والامتداد، ويُستخدم عادة في الموضوعات الجليلة مثل الفخر، المدح، الرثاء، والوصف المطوّل. فموسيقاه عميقة، تسمح للشاعر ببسط المعاني والصور على مساحة واسعة.

فالتكرار المنتظم لتفعيلات الطويل يمنح البيت إيقاعًا متوازنًا طويل النفس، يشبه الموج المتتابع. وهذا الإيقاع يتناسب مع الصورة الشعرية الممتدة التي يقدمها الشماخ، إذ يصف الرسوم الدارسة والديار المقفرة بعد ليلى. ويعطي إحساسًا بالوقار والجدية، وهو ما ينسجم مع موضوع البيت الذي يصف أثر الزمن على الديار، في صورة حزينة

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٧٢

([2])ديوان الشماخ: ١٢٩

تأملية. واختيار بحر الطويل هنا يعكس رغبة الشاعر في إضفاء جلال موسيقي على المعنى. وإيقاعه ممتد رصين، يشبه الموج المتتابع، مناسب للصور الشعرية الكبرى، وتأثير البحر الطويل يضفي على البيت نغمة وقورة، ويمنح المعنى امتدادًا موسيقيًا يتناسب مع صورة الديار الدارسة المقفرة.

وله قوله:

رَأَيْتُ وَقَدْ أَتَى نَجْرَانَ دُونِي وَلَيْلَى دُونَ أَرْحُلِهَا السَّدِيرُ(١)

بحر الوافر يقوم على التفعيلة الأساسية :مفاعلتن، وغالبًا ما تتكرر ثلاث مرات في كل شطر.

- رَأَيْتُ وَقَدْ أَتَى نَجْرَانَ دُونِي/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن
- وَلَيْلَى دُونَ أَرْحُلِهَا السَّدِيرُ/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والبحر هو الوافر، أحد البحور القوية في الشعر العربي. يتميز بالمرونة والقدرة على حمل المعاني المتدفقة، ويعتمد على تكرار التفعيلة مفاعلتن ويُستخدم كثيرًا في الفخر والحماسة والوصف، لأنه يعطي نغمة قوية متدفقة تناسب المعاني البطولية أو المشاهد الحية. التكرار المنتظم لتفعيلة مفاعلتن يمنح البيت إيقاعًا متماوجًا يشبه وقع الطبول، وهو مناسب جدًا لموضوع البيت الذي يتحدث عن السفر والبعد بين نجران وليلى والبحر الوافر يتميز بأنه متوازن بين القوة والليونة؛ فإيقاعه قوي لكنه غير صارم كالطويل، مما يسمح للشاعر بالانتقال بين الصور والمعاني بسهولة. في هذا البيت، الإيقاع الخارجي يعكس الحركة والمسافة :ذكر نجران وليلى وأرحلها يعطي إحساسًا بالمسافة والرحلة، والوزن المتدفق يوازي هذا الامتداد المكاني ، واختيار بحر الوافر هنا يعكس رغبة الشاعر في إضفاء حيوية موسيقية على المعنى، فالإيقاع الخارجي يوازي قوة المشهد الشعري الممتد بين المكانين.

وهو إيقاع متماوج قوي، يشبه وقع الطبول، مناسب جدًا لأغراض الوصف والسفر والفخر، وتأثير البحر الوافر يضفي على البيت نغمة قوية متدفقة، تعكس مشهد الرحلة والبعد بين نجران وليلى.

وله قوله:

---

(١) ديوان الشماخ: ١٥١

أَعَائِشُ مَا لِأَهْلِكِ لَا أَرَاهُمْ يُضَيِّعُونَ الهِجَانَ مَعَ المُضِيعِ[1]

بحر الوافر يقوم على التفعيلة الأساسية :مفاعلتن، وغالبًا ما تتكرر ثلاث مرات في كل شطر.

- أَعَائِشُ مَا لِأَهْلِكِ لَا أَرَاهُمْ/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن
- يُضَيِّعُونَ الهِجَانَ مَعَ المُضِيعِ/ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

البحر هو الوافر، أحد البحور القوية في الشعر العربي، يتميز بالمرونة والقدرة على حمل المعاني المتدفقة، ويعتمد على تكرار التفعيلة مفاعلتن. يُستخدم كثيرًا في الفخر والحماسة والوصف، لأنه يعطي نغمة قوية متدفقة تناسب المعاني البطولية أو المشاهد الحية.

والتكرار المنتظم لتفعيلة مفاعلتن يمنح البيت إيقاعًا متماوجًا يشبه وقع الطبول، وهو مناسب جدًا لموضوع البيت الذي يتحدث عن الفخر بأهل الشاعر وعدم تضييعهم للهجان (الإبل الكريمة) ، والبحر الوافر يتميز بأنه متوازن بين القوة والليونة؛ فإيقاعه قوي لكنه غير صارم كالطويل، مما يسمح للشاعر بالانتقال بين الصور والمعاني بسهولة في هذا البيت، الإيقاع الخارجي يعكس القوة والاعتزاز القبلي، إذ ينسجم الوزن مع المعنى ليصور مشهدًا من الفخر والتمسك بالقيم، واختيار بحر الوافر هنا يعكس رغبة الشاعر في إضفاء حيوية موسيقية على المعنى، فالإيقاع الخارجي يوازي قوة الصورة الشعرية.

فهو إيقاع متماوج قوي، يشبه وقع الطبول، مناسب جدًا لأغراض الفخر والحماسة، وتأثيره يضفي على البيت نغمة قوية متدفقة، تعكس مشهد الفخر والاعتزاز الذي يصفه الشماخ بن ضرار.

وعند الانتقال إلى يوان لبيد بن ربيعة، نقفُ عند قوله:

لَنْ تَفْنِيَا خَيْرَاتُ أَرْ بَدَ فَابْكِيَا حَتَّى يَعُودَا
قُولَا هُوَ البَطَلُ المُحَا مِي حِينَ يَكُونُ الحَدِيدَا[2]

([1])ديوان الشماخ: ٢١٩

([2]) شرح ديوان لبيد: ١٦٣

بحر مجزوء الكامل يقوم على التفعيلة الأساسية :متفاعلن، وغالبًا ما تتكرر ثلاث مرات، البحر هو الكامل، من أقوى بحور الشعر وأكثرها استخدامًا في الفخر والحماسة، يتميز بالقوة والمرونة، ويعتمد على تكرار التفعيلة متفاعلن، مما يمنح البيت إيقاعًا متدفقًا متينًا، ويُستخدم كثيرًا في المدح والفخر لأنه يعطي نغمة بطولية متدفقة تناسب المعاني العظيمة.

التكرار المنتظم لتفعيلة متفاعلن يمنح البيت إيقاعًا قويًا متدفقًا يشبه وقع الطبول في ساحة المعركة، وهذا الإيقاع يتناسب مع معنى الحديث عن البطولة والحديد يعكس القوة، والوزن الخارجي يوازي هذه الصلابة، والبحر الكامل يتميز بأنه أشد البحور وقعًا وقوةً، مما يضفي على البيت جلالًا موسيقيًا يرفع من قيمة المعنى.

اختيار بحر الكامل هنا يعكس رغبة لبيد في إضفاء عظمة موسيقية على صورة البطل المحامي، إذ يتناغم الوزن مع المعنى البطولي.

فهو إيقاع قوي متدفق، يشبه وقع الطبول، مناسب جدًا لأغراض الفخر والمدح، وتأثيره، يضفي على البيت نغمة بطولية متينة، تعكس مشهد البطولة والصلابة التي يصفها لبيد.

وله قوله:

وَلَمْ تَحْمِ عَبْدَ اللهِ لَا دَرَّ دَرَّهَا عَلَى خَيْرِ قَتْلَاهَا وَلَمْ تَحْمِ جَعْفَرُ[1]

من بحر الطويل يقوم على التفعيلة المركبة فعولن مفاعيلن :

وَلَمْ تَحْمِ عَبْدَ اللهِ لَا دَرَّ دَرَّهَا / فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

عَلَى خَيْرِ قَتْلَاهَا وَلَمْ تَحْمِ جَعْفَرُ / فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

هو من أقوى بحور الشعر وأكثرها استخدامًا في الفخر والحماسة، يتميز بالقوة والمرونة، ويعتمد على تكرار التفعيلة متفاعلن، مما يمنح البيت إيقاعًا متدفقًا متينًاو يُستخدم كثيرًا في المدح والفخر لأنه يعطي نغمة بطولية متدفقة تناسب المعاني العظيمة.

(1) م. ن: ١٦٧

التكرار المنتظم لتفعيلة فعولن يمنح البيت إيقاعًا قويًا متدفقًا يشبه وقع الطبول في ساحة المعركة، هذا الإيقاع يتناسب مع المعنى: الحديث عن البطولة والقتال يعكس القوة، والوزن الخارجي يوازي هذه الصلابة.

فهو إيقاع قوي متدفق، يشبه وقع الطبول، مناسب جدًا لأغراض الفخر والمدح وللبحر الطويل تأثير يضفي على البيت نغمة بطولية متينة، تعكس مشهد البطولة والصلابة التي يصفها لبيد بن ربيعة.

وقوله في قصيدة أخرى:

مَنْ كَانَ مِنِّي جَاهِلًا أَوْ مَغْمَرَا فَمَا كَانَ بُدْعًا مِنْ بَلَائِي عَامِرُ[1]

على البحر الطويل يقوم على التفعيلات :فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن في كل شطر.

- مَنْ كَانَ مِنِّي جَاهِلًا أَوْ مَغْمَرًا / عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
- فَمَا كَانَ بُدْعًا مِنْ بَلَائِي عَامِرُ/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والبحر الطويل، من أقدم وأشهر بحور الشعر العربي وأكثرها استخدامًا في المعلقات والقصائد الكبرى. ويتميز بالرصانة والامتداد، ويُستخدم عادة في الموضوعات الجليلة مثل الفخر، المدح، الرثاء، والوصف المطوّل. وموسيقاه عميقة، تسمح للشاعر ببسط المعاني والصور على مساحة واسعة والتكرار المنتظم لتفعيلات الطويل يمنح البيت إيقاعًا متوازنًا طويل النفس، يشبه الموج المتتابع. هذا الإيقاع يتناسب مع المعنى الشاعر يفتخر ببلائه وصبره، والوزن الطويل يوازي هذا الامتداد النفسي والمعنوي.

البحر الطويل يعطي إحساسًا بالوقار والجدية، وهو ما ينسجم مع موضوع البيت الذي يصف البلاء والفخر بالصبر عليه. واختيار بحر الطويل هنا يعكس رغبة لبيد في إضفاء جلال موسيقي على المعنى، فالإيقاع الخارجي يوازي عظمة الصورة الشعرية.

فهو يقاع ممتد رصين، يشبه الموج المتتابع، مناسب للصور الشعرية الكبرى، وتأثير البحر الطويل يضفي على البيت نغمة وقورة، ويمنح المعنى امتدادًا موسيقيًا يتناسب مع صورة البلاء والفخر بالصبر

([1]) شرح ديوان لبيد: ٢١٥

والمؤتلف في الإيقاع الخارجي عند الشعراء الأربعة (النابغة الجعدي، أبو ذؤيب الهذلي ، الشماخ بن ضرار، لبيد بن ربيعة) يتجلى في اعتمادهم جميعًا على البحور الكبرى ذات الإيقاع الرصين، والتي تمنح القصيدة امتدادًا موسيقيًا يتناسب مع موضوعاتها الجليلة من فخر ورثاء وحكمة وتأمل.

فالنابغة الجعدي يوظف البحر الطويل ليعطي شعره وقارًا وامتدادًا موسيقيًا يوازي نزعة الحكمة والرصانة في معانيه. وأبو ذؤيب الهذلي يستخدم نفس البحر أو ما يشبهه ليعكس في إيقاعه الخارجي طول النفس الشعوري، وهو ما يتناسب مع موضوع الرثاء والتأمل في الفناء. أما الشماخ بن ضرار فيميل إلى البحور ذات الإيقاع الممتد كالطويل أو الوافر، ليوازي بها وصفه للطبيعة ومشاهده التفصيلية، فيأتي الوزن الخارجي كامتداد موسيقي للصورة الشعرية. وأخيرًا، لبيد بن ربيعة يوظف البحر الكامل أو الطويل، إذ يمنحه الإيقاع الخارجي قوة وصلابة، فيتماهى الوزن مع معاني الفخر والفلسفة التي يطرحها.

فالمؤتلف بينهم جميعًا هو اعتمادهم على البحور ذات الإيقاع القوي والرصين، التي تقوم على التفعيلات المتكررة بشكل منتظم، مما يمنح القصيدة موسيقى خارجية متدفقة طويلة النفس. هذا الإيقاع الخارجي المشترك يعكس وحدة الذائقة الشعرية في العصر الجاهلي، إذ كان الوزن الموسيقي وسيلة لإبراز المعنى وإضفاء الجلال على النص، مع اختلاف في طبيعة النبرة التي يخلقها كل شاعر بحسب غرضه الشعري.

أما المختلف فيتضح من خلال طبيعة البحور التي اختارها كل واحد منهم، والنغمة التي يخلقها الوزن في انسجام مع موضوعه الشعري، عند النابغة الجعدي، الإيقاع الخارجي يتسم بالرصانة والامتداد، إذ يعتمد غالبًا على البحر الطويل، مما يمنح شعره وقارًا موسيقيًا يتناسب مع نزعة الحكمة والاعتدال، عند أبي ذؤيب الهذلي، الإيقاع الخارجي يحمل نغمة حزينة طويلة النفس، إذ يوظف البحور الممتدة كالطويل أو البسيط ليعكس موضوع الرثاء والتأمل في الفناء، فيأتي الوزن كصدى داخلي للحزن، عند الشماخ بن ضرار، الإيقاع الخارجي وصفي تصويري، يميل إلى البحور التي تسمح بالامتداد مثل الوافر أو الطويل، ليوازي بها لوحاته الطبيعية، فيبدو الوزن وكأنه امتداد موسيقي للصورة الشعرية، وعند لبيد، الإيقاع الخارجي فلسفي بطولي، إذ

يستخدم البحر الكامل أو الطويل، فيمنح البيت قوة وصلابة، فيتماهى الوزن مع معاني الفخر والتأمل في المصير، فيأتي الإيقاع متدفقًا متينًا.

إذن، المختلف بينهم أن كل شاعر يوظف البحر بما يناسب غرضه الشعري: النابغة للحكمة، أبو ذؤيب للرثاء، الشماخ للوصف، ولبيد للفلسفة والفخر. فبينما يشتركون في اعتماد البحور الكبرى ذات الإيقاع الرصين، فإن النبرة الموسيقية التي يخلقها الوزن تختلف باختلاف شخصية الشاعر وموضوعه.

نجد أيضاً اختيار البحر: النابغة ولبيد: يميلان إلى الطويل والكامل للجزالة والرصانة، أبو ذؤيب: يفضل الطويل لتمديد النفس الحزين، الشماخ: يكثر من الكامل والوافر للسرعة والانسياب – طبيعة القافية: النابغة ولبيد: قوافي قوية موقوفة، للدلالة على الحسم واليقين، أبو ذؤيب: قوافي ممدودة حزينة، الشماخ: قوافي مائعة منسابة – الوظيفة الإيقاعية: النابغة ولبيد: إيقاع تقريري تعليمي، أبو ذؤيب: إيقاع جنائزي رثائي، الشماخ: إيقاع حركي وصفي.

يتضح من خلال تحليل الأبيات أن الإيقاع الخارجي كان عنصرًا مشتركًا بينهم جميعًا، إذ اعتمدوا على البحور الكبرى ذات النغمة الرصينة والامتداد الموسيقي الطويل، مما منح قصائدهم وقارًا وجلالًا يتناسب مع موضوعات الفخر والرثاء والحكمة والتأمل. غير أن الاختلاف بينهم يكمن في طبيعة النبرة التي يخلقها الوزن: فالنابغة الجعدي يوظف البحر الطويل ليعكس الحكمة والرصانة، وأبو ذؤيب الهذلي يجعل الإيقاع الخارجي طويل النفس حزينًا ليوازي موضوع الرثاء والفناء، بينما الشماخ بن ضرار يستثمر امتداد الوزن في رسم لوحات وصفية للطبيعة، وأخيرًا لبيد بن ربيعة يوظف البحر الكامل أو الطويل ليمنح شعره قوة وصلابة تتماشى مع نزعة الفخر والفلسفة.

وعليه، فإن المؤتلف بينهم هو اعتمادهم على الموسيقى الخارجية كوسيلة لإضفاء الجلال والامتداد على النص، أما المختلف فهو النبرة الموسيقية التي يخلقها كل شاعر بحسب غرضه الشعري، وهو ما يعكس ثراء التجربة الشعرية الجاهلية وتنوعها في إطار وحدة الوزن والموسيقى.

- **الموسيقى الدّاخلية:**

تمثـلُ الموسـيقى الدّاخليّـة ظـاهرة صـوتية دلاليـة تنشـأ مـن تـوالي الحركـات والسكنات، وتكرار الأصوات، وتوازن المقاطع داخل البيت الواحد، بما يمنح النص دفقاً موسيقياً يتجاوز الوزن الخارجي.

وقد عدّه القدماء من أسرار الجرس الشعري، لأنه يتصل مباشرة بتأثير المعنى في نفس المتلقي، وهدف هذا المطلب مقاربة الموسيقى الداخلية عند أربعة من فحول المخضرمين، مع الوقوف على المؤتلف بينهم في آليات البناء الصوتي، والمختلف في الوظيفة الدلالية والنفسية للإيقاع.

وعند الخوض في شعراء دراستنا يُطالعنا أولًا ديوان **النابغة الجعدي** فيمثل النمط الجزْل المتماسك لأن موسيقاه الداخلية يقوم على تكرار الأصوات الشديدة، وتقابل الجمل الشرطية، وانسجام الصوت مع المعنى.[1]، ونجد أثر هذا في قوله: [الكامل]

"ودَعَوْتُ رَبِّي بِالسَّلَامَةِ جَاهِدًا لِيَصْحَنِي فَإِذَا السَّلَامَةُ دَاءُ"[2]

فتكرار الأصوات المهموسة مثل السين والصاد يخلق إيقاعًا داخليًا يوحي بالهمس والاضطراب، وتكرار حرف اللام في "السلامة" و"ليصحني" يعزز الإيقاع ويعطي البيت نغمة مترددة. والتوازن بين الأصوات المجهورة (د، ج) والمهموسة (س، ص، ح) يخلق تضادًا صوتيًا يعكس التناقض بين الدعاء بالسلامة وكونها داء.، والبيت يعتمد على التكرار الصوتي: "السلامة" مرتين.

وقولهِ: [الوافر]

"سَقَيْنَاهُ بِأَهْوَى كَأْسِ حَنِفٍ تَحَسَّاهَا مَعَ العَلَقِ اللُّعَابَا"[3]

فعلى المستوى الصّوتي نلحظُ تكرار الأصوات الحلقية (ح، هـ، ع) في "حنف"، "تحساها"، "العلق"، "اللّعابا" يعطي البيت خشونة صوتية تتناسب مع صورة الشراب

---

(1) ينظر: من حديث الشعر والنثر، طه حسين : ٦٧. ووصف شعر النابغة الجعدي بأنه "جزْل، متين البناء، قوي السبك، يدل على نفس عربية خالصة"، وعلل ذلك بجزالة الألفاظ وقوة الجرس.

(2) ديوان النابغة الجعدي : ١٧

(3) ديوان النابغة الجعدي: ١٨

الممزوج بالعلق والأصوات المجهورة (ق، ب) تقابل الأصوات المهموسة (س، ف)، مما يخلق توازنًا صوتيًا داخليًا والتكرار الصوتي في "العلق" و"اللعاب" ، وتحسّاها واللعابا مد صوتي يؤدي إلى إطالة النّفس الموسيقي ويمنح البيت امتدادًا نغميًا واضحًا يعزز الإيقاع ويمنح البيت نغمة مترددة متصاعدة.

ومن لك قوله: [البسيط]

"بِالأَرْضِ أَسْتَاهُم عَجْزًا وَأَنْفُهُم عِندَ الكَوَاكِبِ بَغْيًا يَا لَذَا عَجَبًا

وَلَوْ أَصَابُوا كُرَاعًا لَا طَعَامَ لَهُمْ لَمْ يَنْضُجُوهَا وَلَوْ أُعْطُوا لَهَا حَطَبًا"[١]

نجدُ تكرار الأصوات الحلقية (ع، ه، ح) في "عجزا"، "عجبا"، "حطبا" يضفي خشونة صوتية تعكس السخرية من عجز القوم والأصوات المجهورة (ب، د، ج) تقابل المهموسة (س، ف)، مما يخلق تضادًا صوتيًا يوازي المفارقة بين ادعاء العلو وواقع العجز، والتكرار في "عجبا" و"حطبا" يعزز الموسيقى الداخلية ويمنح البيت نغمة ساخرة.

وبالانتقالِ إلى أبي ذؤيب نجدهُ يميل إلى الرقة والغنائية، إيقاعه الداخلي يقوم على المد الصوتي، وتكرار حروف المد، وتتابع الأفعال الدالة على الحركة البطيئة.

الشاهد من مرثيته: [الطويل]

"أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِها تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مَن يَجْزَعُ"[٢]

فتكرار الأصوات الحلقية (ع، ه) في "تتوجع"، "الدهر"، "يجزع" يضفي خشونة صوتية تتناسب مع موضوع الموت والدهر والأصوات المجهورة (م، ن، د) تقابل المهموسة (س، ت)، مما يخلق توازنًا صوتيًا داخليًا بين القوة والضعف، والتكرار الصوتي في "تتوجع" و"يجزع" يعزز الموسيقى الداخلية ويمنح البيت نغمة حزينة مترددة.

ونجد في قوله: **[الوافر]**

وَلَكِنْ خَبِّرُوا قَوْمِي بَلَائِي إِذَا مَا أَسَاءَلْتُ عَنِّي الشُّعُوبَ

وَلَا تَخُونُوا عَلَيَّ وَلَا تَشُطُّوا بِقَوْلِ الْفَخْرِ إِنَّ الْفَخْرَ حُوبُ[٣]

---

(١) م. ن: ١٩

(٢) ديوان أبو ذؤيب : ٤٧

(٣) ديوان أبي ذؤيب : ٧٥

تكرار كلمة الفخر خلقت إيقاعًا دلاليًا، كما أنهُ خلق وظيفة دلاليّة أيضًا فهو يُركز على مفهوم الفخر وعلى تقلب موقفه منه، كذلك تكرار أسلوب النفي (لاتحزنوا) و(لاتشطوا) وهو من مظاهر التوازن التركيبي، كما أن تكرار صوت (الخاء) أربع مرات وهو جرس يناسب الخشونة الموجودة في البيت.

ونلحظ في قولِهِ: **[البسيط]**

نام الخَلي وبتُّ الليلَ مُشتجِرًا كأنَّ عيني فيها الصابُ مذبوحُ

لما ذكرتُ أخا العَمقى تأوَّبني همي وأفرد ظهري الأغلبَ الشيحُ

جودًا فوالله لا أنها كما أبدا وزال عندي له ذكرى وتبريحُ[1]

تكرارًا للأصوات الحلقية (ح، ع، ه) في "مشتجرًا"، "مذبوح"، "أغلب الشيح"، "تبريح" يضفي خشونة صوتية تعكس الألم والوجع الداخلي، والأصوات المجهورة (ج، د، ب) تقابل المهموسة (س، ش، ت)، مما يخلق تضادًا صوتيًا يوازي التوتر النفسي بين السكون الخارجي والاضطراب الداخلي والتكرار الصوتي في "مذبوح"، "تبريح" يعزز الموسيقى الداخلية ويمنح الأبيات نغمة حزينة متقطعة، وهي قائمة على التكرار الصوتي والتضاد بين الجهر والهمس، مما يخلق موسيقى حزينة متوترة.

وبالانتقالِ إلى الشّماخِ نجدُ موسيقاه الداخليّةِ في ديوانه تتبعُ من تتابع المقاطع القصيرة، وتكرار الحروف المجهورة، وتتابع الأفعال الدالة على الحركة، بما يخلق إحساساً بالسرعة والانسياب

ففي قولِهِ: [الكامل]

ألا ناديا أظعانَ ليلى تعرّجْ فقد هَجَّن شوقًا ليتَه لم يُهَيِّجْ[2]

نجدُ تكرار حرف الهاء في "هجّن، "يُهيّج" يخلق نغمة خشنة تعكس الاضطراب النفسي والحنين وتكرار حرف العين في "أظعان"، "تعرّج" يعطي البيت نغمة حلقيّة قوية، توحي بالنداء والأنين والمدّ في الألف في "ألا ناديا"، "ليلى"، "شوقًا" تمنح البيت امتدادًا صوتيًا يوازي امتداد الشوق والحنين والسكون في "تعرّجْ"، "يهيّجْ" يقطع الإيقاع فجأة، وكأنه يعكس انقطاع الأمل أو توقف الحركة، فهناك توازن بين الكلمات ذات الإيقاع

([1]) م. ن : ٧٩

([2]) ديوان الشماخ: ٧٣

المتقارب: "تعرّج" ،"يهيّج"، إذ ينتهي كلاهما بجيم ساكنة، مما يخلق موسيقى داخلية متوازنة وهذا التوازي الصوتي يعزز المعنى: التعرّج (التوقف أو الميل) يقابله الهيجان (الاضطراب)، أي أن الصوت يعكس التضاد الدلالي.

وهناك التكرار الاشتقاقي في (هجن) و(يهيج) فكلاهما من الجذر (هـ ي ج)، وفيهما اختلاف دلالي.

ونقفُ عند قولهِ :

"**وَقَالَتْ: شَرَابٌ بَارِدٌ قَدْ جَدَحْتُهُ وَلَمْ يَدْرِ مَا خَاضَتْ لَهُ بِالمَجَادِحِ**"(١)

نجدُ تكرار حرف الجيم في "جدحته"، "المجادح" يخلق نغمة خشنة قوية، تعكس فعل الجدح (التحريك) وما فيه من حركة وصوت. وتكرار حرف الدال في "بارد"، "جدحته"، "المجادح" يعطي البيت وقعًا متماسكًا، وكأنه ضربات متتابعة.

التنغيم بالحركات والمدود، والمد في "شرابٌ"، "باردٌ" يمنح البيت امتدادًا صوتيًا يوحي بالصفاء والراحة. فهناك توازن بين الكلمات ذات الإيقاع المتقارب: "جدحته" "المجادح"، إذ تتكرر الجيم والدال والحاء، مما يخلق موسيقى داخلية متوازنة.

وقولهُ:

"**مِنهُ نَجْلَتْ وَلَمْ يُوشَبْ بِهِ حَسْبِي لِيًّا كَمَا عُصِبَ العِلْبَاءُ بِالعُودِ**"(٢)

نجدُ تكرار حرف العين في "عصب"، "العلباء"، "العود" يخلق نغمة حلقيّة قوية، توحي بالشدّ والربط، وهو ما يتناسب مع صورة العصب بالعود، مع تكرار حرف الباء في "نجلت"، "به"، "حسبى"، "العلباء" يعطي البيت وقعًا متماسكًا يشبه الطرقات الصوتية.

وهناك توازن بين الكلمات ذات الإيقاع المتقارب: "يوشب" ، "حسبى"، إذ تتكرر الصوامت (الشين والباء)، مما يخلق موسيقى داخلية متوازنة وهذا التوازي الصوتي يعزز المعنى: الفعل "يوشب" (يخالط أو يختلط) يقابله "حسبى" (الاكتفاء)، أي أن الصوت يعكس التضاد الدلالي بين الاختلاط والاكتفاء.

---

(١) م. ن: ١٠٦

(٢) ديوان الشماخ : ١٢٠

وعند الانتقالِ إلى ديوانِ لبيد العامري نجدُ إيقاعه الداخلي رصين بطيء، يعتمد على الجمل الاسمية القصيرة، وتكرار الحروف القوية الدالة على الثبات والانقطاع، ليخلق إحساساً باليقين والمصير.

يُطالعنا:

" لَمْ يَبْلُغِ العَيْنَ كُلَّ نُهْمَتِهَا لَيْلَةً تُمْسِي الجِيَادُ كَالْقِدَدِ"[1]

نجدُ تكرار حرف اللام في "لم يبلغ"، "كلّ"، "ليلة"، "الجياد" "القدد" يخلق نغمة لينة متدفقة، تعكس امتداد الزمن في صورة "ليلة." والمد في "العين"، "ليلة"، "الجياد" يمنح البيت امتدادًا صوتيًا يوحي بالاتساع والصفاء. والأصوات الحلقية (ع، ق) تقابل الأصوات اللينة (ل، ي)، مما يخلق تضادًا صوتيًا يوازي التضاد بين الرغبة (النهمة) والواقع (القدد)، وهذا التضاد الصوتي يضفي على البيت موسيقى داخلية متوترة، تجمع بين الامتداد والصرامة.

وفي قولهِ :

هَلِ النَّفْسُ إِلَّا مُتْعَةٌ مُسْتَعَارَةٌ تُعَارُ فَتَأْتِي رَبَّهَا فَرْطَ أَشْهُرِ[2]

نلحظُ تكرار حرف التاء في "متعة"، "مستعارة"، "تعار"، "تأتي" يخلق إيقاعًا سريعًا متتابعًا، يعكس فكرة الزمن العابر والمتعة المؤقتة. وتكرار حرف الراء في "مستعارة"، "تعار"، "ربها"، "أشهر" يعطي البيت وقعًا دائريًا يوحي بالدورة الزمنية وعودة النفس إلى ربها. وهناك توازن بين "مستعارة" "تعار" "تأتي"، إذ تتكرر الأصوات نفسها (ت، ع، ر)، مما يخلق موسيقى داخلية متوازنة وهذا التوازي الصوتي يعزز المعنى: استعارة النفس يقابلها إرجاعها، أي أن الصوت يعكس المعنى الدائري للحياة والموت.

وقوله:

رَأَيْتُ ابْنَ بَدْرٍ ذَلَّ قَوْمَكَ فَاعْتَرَفَ غَدَاةَ رَمَى جَحْشٌ بِأَفْوَقَ مَالِكًا[3]

([1]) شرح ديوان لبيد : ١٥٩، القِدد: القِدُّ هو السوط وهو في الأصل سيرٌ يُقدُّ من جلدٍ غيرِ مدبوغٍ، لسان العرب: ٣٤٤/٣

([2]) شرح ديوان لبيد: ٥٧، فَرْط أشهر: أي بعدها، لسان العرب: مادة (ف ر ط) ٧/ ٣٧٠

([3]) شرح ديوان لبيد: ٢٣٠

تكرار حرف الراء في "رأيت"، "ابن بدر"، "فاعترف"، "رمى"، "مالكًا" يخلق نغمة متدفقة قوية، تعكس وقع الحدث البطولي. وتكرار حرف الفاء في "فاعترف"، "أفوق" يعطي البيت وقعًا حادًا، يشبه الطعنة أو الضربة، وهو مناسب لمشهد القتال.

وهناك توازن بين "رأى" "رمى"، إذ تتكرر الأصوات نفسها (ر، م ، ى)، مما يخلق موسيقى داخلية متوازنة وهذا التوازي الصوتي يعزز المعنى: الرؤية تقابل الفعل، أي أن الصوت يعكس العلاقة بين الشهادة والحدث.

والمؤتلف بين الشعراء الأربعة (النابغة الجعدي، أبو ذؤيب الهذلي، الشماخ بن ضرار، لبيد بن ربيعة) في الإيقاع الداخلي وخاصة في الأبيات التي تم تحليلها، هو أنهم جميعًا يوظفون الموسيقى الداخلية كجزء من المعنى الشعري، وليست مجرد زخرفة صوتية. فعند النابغة الجعدي يظهر التكرار الصوتي في الحروف الرخوة مثل اللام والنون، ليعطي نغمة هادئة متوازنة، تعكس ميله إلى الحكمة والرصانة. وعند أبي ذؤيب الهذلي نجد الإيقاع الداخلي قائمًا على التضاد بين الأصوات القاسية واللينة، ليعكس صراع الحياة والموت، وهو شاعر رثاء وتأمل في الفناء. وعند الشماخ بن ضرار يتجلى الإيقاع الداخلي في التوازي الصوتي والمدود الطويلة التي ترسم صور الطبيعة، فيبدو البيت وكأنه لوحة موسيقية ممتدة. في حين نجدها عند لبيد بن ربيعة نجد التكرار المكثف للأصوات (التاء، الراء) مع المدود، ليعكس فلسفته في أن الحياة متعة مستعارة تُرد، فيتحول الإيقاع الداخلي إلى تجسيد لفكرة الفناء والرجوع.

أمّا الاختلاف من خلالِ الأبيات التي تم تحليلها، يتجلى في طبيعة النغمة التي يخلقها كل واحد منهم من خلال الأصوات والتكرار والمدود: عند النابغة الجعدي، الإيقاع الداخلي يتسم بالهدوء والرصانة، إذ يعتمد على تكرار الأصوات اللينة مثل اللام والنون، مما يمنح البيت موسيقى هادئة متوازنة، تعكس ميله إلى الحكمة والاعتدال. وعند أبي ذؤيب الهذلي، الموسيقى مشحونة بالتوتر، إذ يوظف التضاد بين الأصوات القاسية والرخوة ليعكس صراع الحياة والموت، فيبدو البيت وكأنه أنين داخلي يوازي موضوع الرثاء والفناء. أمّا مع الشَّماخ فهي موسيقى وصفية تصويرية، تعتمد على حروف المد الطويلة والتوازي الصوتي ليخلق موسيقى ممتدة، وكأنها ترسم لوحة صوتية للطبيعة أو المشهد الذي يصفه، فيأتي البيت موسيقيًا كما هو بصريًا. ومع

لبيد تأخذ الموسيقى بعدًا فلسفيا متأملًا، يقوم على التكرار المكثف للأصوات (مثل التاء والراء) مع المدود، ليعكس فكرة أن الحياة متعة مستعارة تُرد، فيتحول الإيقاع إلى تجسيد صوتي لدورة الفناء والرجوع.

الفصل الثاني:

المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البُنى الموضوعية:

تبعا لثنائية الأنا والآخر

- ❖ المبحث الأول:الأنا
- الأنا الفردية
- الأنا الجمعية
- ❖ المبحث الثاني: الآخر
- الآخر الممدوح
- الآخر المهجو
- الآخر المرثي
- الآخر الأنثى

الفصل الثاني:

المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البُنى الموضوعية:

توطئة:

إنَّ دراسةَ الموضوعات في النَّصِّ الأدبيّ وتحديدًا النَّصِّ الشّعريّ تُحيلنا إلى البحثِ في الأفكارِ والمعانِ التي شكلَّت رؤى شُعرائها وهي أمَّا أنْ تكونَ ذاتيَّةً شخصيَّةً أو غيريَّةً اجتماعيَّةً.

وهذا التقسيم يعودُ بنا إلى الحديثِ الأزلي في كينونة الشَّعر وهُويتهُ ما بين كونه ذاتيًا غنائيًا أم يُواري خلفهُ همًّا جمعيًّا، إذ تناولَ القُدماءُ هذه التفصيلةِ كمحاولة للإجابةِ عن عدَّةِ استفهامات، منها: ما هي قصدية الشعر؟، وكيفَ نُعلّلُ إنتاجية الشَّاعر؟ وهل هُناكَ آخرٌ معنيّ أم هي ذاتٌ تُناجي فحسب؟، وغيرها ... ولا تكاد تبتعدُ تلك الإجابات عن موضوعاتٍ أربعة وهي الرغبةُ، والرهبةُ، والطربُ والغضبُ؛ إذ أقدمَ النُّقادُ بعدَ ذلكَ على حصرِ القصائد في المشاعر الإنسانية الأربع، "فمعَ الرَّغبةِ يكون المدحُ والشُّكرُ، ومعَ الرَّهبةِ يكون الاعتذارُ والاستعطافُ، ومع الطَّربِ يكون الشَّوقُ ورقةُ النَّسيبِ، ومعَ الغضبِ يكونُ الهجاءُ والتَّوعدُ والعتابُ الموجعُ"[1]، فبينَ هذه الانفعالات لابُدَّ أنْ تتولَّدَ ذَّاتٌ باعثةُ وذاتٌ أو ذواتٌ مُستقبِلة وبين الباعث والمُستقبِلُ تُقامُ البُنى الموضوعية بل وتُنشَأ لأجلها.

وعليَّهِ أخذ هذا الفصلُ على عاتقهِ دراسة تلكَ الموضوعاتِ بين تعددِ الذَّوات، فعنيَ المبحث الأول بالأنا الفردية والجمعيَّة، والمبحث الثاني قُصِرَ على الآخر الفردي والجمعي وأضفنا الآخر الوجودي وهو ما حتَّم حضورهُ موضوعات الشَّعراء؛ فقد عرضنا في فصلٍ سابق كيفَ تجلَّى الاختلافُ بين الشُّعراءِ وأين التقت خطوطُهم وائتلفت، وهو ما ستدرسهُ الصحفُ القابلة.

---

(1) العمدة في محاسن الشّعر وأدابهِ، ابن رشيق القيرواني: ١/١٢٠

المبحث الأول:

الأنا

استطاعتْ الأنا في القصائدِ الجاهلية أن تُحدِثَ صوتًا مدويًا، وأن تشغلَ حيزًا واسعًا في ديوان العرب، وقد تزامن معه الإنصاتُ إليهِ من قِبل النُّقاد، فجسَّدت الأبياتُ رجالاتَها وأفصحتْ عن ذواتِ مُنشديها، ولأنَّ الشّعرَ أبياتٌ يقولها الرَّجلُ عندَ حاجتهِ[١]، فلا جرم أنْ تستوعبَ هذهِ الحاجة موضوعًا...

نالَ مُصطلحُ الأنا اهتمامًا بالغًا في مجال الدّراسات الإنسانية، فقيل فيه هو الجانب الواعي من الشخصية الإنسانية، وهي تُمثلُ حلقة الوصلِ بين ذاتِ الفرد والعالم الخارجي[٢] فكانت انطلاقةُ المُصطلحِ من أبوابِ علمِ النَّفسِ، فالاجتماع، والسّياسةِ ثُمَّ مجال الأدبِ والنَّقد، ويشتركُ الاصطلاح بمفهومٍ يكادُ يكونُ مؤتلفًا عليهِ بين هذه المجالات، نستطيعُ أن نوجزهُ بقولنا إنَّ الأنا هي عتبة الإفصاح لتمريرِ المشاعرِ المُضمرة إلى حيز الاستبانة والوضوحِ، وهذه المشاعر تتباين من موقفٍ لآخر بين القبول والرفض، وبين التَّجبّر والانكسار، وبينَ أنا الفردية المُطلقة والـ(نَّحنُ) الغارقة في الجمع، وغير ذلك من التَّقلبات التي تفرضها التَّجاربِ والمواقفِ.

فقد استطاعَ الشَّاعرُ الجاهلي أن يكشف عن الأنا وهو في كنفِ القبيلة، فلم تخملْ القبيلةُ صوت أناهُ؛ بل أنَّ كثيرًا من الأصوات امتزجت فيها صوت الأنا مع صوت القبيلة حتى غدت صوتًا واحدًا...

لابُدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ النَّقدَ صنَّفَ الشَّعراءَ من حيثِ الانتماء للقبيلةِ على ثلاثِ طوائفِ، هي: شُعراء القبائل وهم أصحاب المذهب القبلي، وشعراء أعلنوا

---

(١) يُنظر: الشعر والشعراء: ١/ ١٠٥

(٢) ينظر: أسرار الشخصية وبناء الذات، أنس شكشك: ٣٠

تمـردهم علـى قبـائلهم وهـم الصَّـعاليك، وبينهمـا طائفـة أخلصـوا لـذواتهم فهـم كـانوا يعيشونَ لفنهم الخالص أكثر مما يعيشونَ لقبائلهم، فيصدرونَ فيه عن أنفسهم دونَ أن يشدُّوها إلى عجلات قبائلهم(١)، وبحضورِ هذه الانتماءات أو عدمها تُنشأ البُنى الموضوعية.

ولو عُدنا إلى متنِ دراستنا وطالعنا دواوين الشُّعراءِ الأربعة لاستقصاء أبعاد المؤتلف والمختلف في صوت الأنا ومدى تباين دلالاته عندَ كُل شاعرٍ، نجدهم قد ائتلفوا في موضعٍ واختلفوا في مواضع أُخرى؛ ولاسيما إذا وضعنا في الحسبان أنَّ شُعراء الطَّبقة الثالثة هم كانوا أشبه بحلقة الوصل بينَ زمنين مختلفين اجتماعيًا وسياسيًا ونفسيًا، وهو ما خلق تنوَّعًا في الأغراضِ والموضوعات.

- **ألانا الفردية في شعر الشعراء:**

كثيرًا ما اختصرتْ الأنا تمثيلَ الذَّاتِ من جانب الكينونة بين حضورِها وتماهِيها، وقد استطاعتْ في إطار النظام القبلي أنْ تضفي على الشَّاعر الجاهلي صوتًا فرديًا، ويتجلى ذلك ونحن قبالة ديوان **النابغة الجعدي**، فعلى الرُّغمِ من ضيقِ الأفق الموضوعي لشاعرٍ قبلي قبل كل شيء، إلَّا أنَّ الدّراسةَ قد كشفتْ حضورًا فرديًّا في غيرِ موضع، وما نعلمهُ أنَّ الأنا لا تكادُ تخرجُ عن الفخرِ إلا في الوجدانيات التي يُعبّر فيها الشَّاعر عن عواطفهِ الخاصّة. فنجدُ "**الأنا الفخريّة**" كبنية موضوعية وردت في ديوانهِ، نلمحها في قولهِ:[الوافر]

"فَمَن يَكُ سائِلاً عَنّي فَإِنّي مِنَ الفِتيانِ فِي عامِ الخُنانِ
مَضَت مِئَةٌ لِعامٍ وُلِدتُ فِيهِ وَعَشرٌ بَعدَ ذاكَ وَحِجَّتانِ
فَقَد أَيقَنت صُروفُ الدَهرِ مِنّي كَما أَبقَت مِنَ السيفِ اليَماني

(١) يُنظر: الشعر الجاهلي بين القبيلة والفردية، يوسف خليف: ١١٨

أَلا زَعَمَت بَنُو كَعبٍ بِأَنّي أَلا كَذَبُوا كَبِيرُ السِنِّ فانـي"[1]

نلحظُ في هذا المقطعِ سطوةً للأنا وحضورًا متضخمًا لها، فهي تتقدمُ واجهة القول، مُوجزًا بها تعريفًا مبُاشرًا ذاتهِ، كأنَّهُ يقفُ أمام السَّائلينَ مُتخذًا من شيخوختهِ مادة للفخر، فيؤكد أن السنينّ التي عاشها لم تكن عبثًا؛ إنَّما صقلتهُ فأصبحَ جسدهُ – مما لاقى من الشدائد– كسيفٍ يماني صُقِلت متونُهُ بالحروبِ، ولم يزلْ بريقهُ شاهدًا على ثباتِ صاحبه وصبرهِ.

ويُظهِرُ الشَّاعرُ الفخر والاعتزاز بالذات مرة ثانية في قوله:[الطويل]

"**فَإِن تَأخُذُوا أَهلي وَمالي بِظِنَّةٍ فإِنِّـي لَجـرّابُ الـرِّجـالِ مُجَـرَّبُ**

صَبورٌ عَلى ما يَكرَهُ المَرءُ كُلَّـهُ سِوَى الظُلمِ إِنّي إِن ظُلِمتُ سَأَغضَبُ"[2]

يبدو هُنا كمن يتباهى بخبرتهِ، فهو **مُجرَّب**/ خبيرٌ بطباعِ الرّجالِ عارفٌ بخفايا نُفوسِهم، وهذه الخبرة والتَّجارب أمدتهُ بصلابةٍ لا انكسارَ فيها وإنْ جابههُ الزَّمن بخسارةِ الأهلِ والمالِ، وكأنّهُ يعوّلُ على خبراتهِ بالتعامل مع الآخرين لتكون هي العدَّة والعدد، ويصلُ بالأنا –في البيت الثاني–إلى المثاليةِ عن طريقِ استظهار الجَلَدِ؛ فهو صبورٌ على الشدائدِ كُلِّها؛ لكنَّهُ يُعلنُ انتهاءَ صبرهِ وإبداءَ جزعهِ أمامَ الظّلم، فيبدو كمن يفتخرُ بأنا عادلةٌ رافضةٌ للمظالمِ. وتعود الأنا مُجددًا فيما أنشده: [الرمل]

"**مَنَعَ الغَدرَ فَلَم أَهُمم بِهِ وَأَخُو الغَدرِ إِذا هَمَّ فَعَل**

خَشيَةُ اللَهِ وَأَنّـي رَجُـلٌ إِنَّما ذِكري كَنـارٍ بِقَبَل"[3]

وعند هذا المقطعِ تأتي بنيةُ الأنا في سياقٍ تقابُلي بينَ الأنا و**أخـي الغدر**/ الآخر، وهذهِ المقابلة أفضت إلى تعزيز الأنا وإعلاء شأنِها بتشبيهٍ مُجمَلٍ، تاركًا أُفق

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٧٨– ١٧٩

([2]) م. ن: ٢٧

([3]) م. ن:١٢٠

تأويلِ وجهِ الشَّبهِ على عاتقِ المتلقي بدلالاتٍ عدّة لتوظيفِهِ النَّارَ، وباعثُ هذهِ الأنا الواضحة بإيحاءٍ لا متناهي هو الالتزامُ الذي أفصحَ عنهُ بقيمٍ خُلقيَّةٍ تنأى عن الغدرِ، ودينيةٍ تخشى غضب الله، فكان ذلك مُدعاة لفخر ذاتي مُعلن.

وجرتْ عادةُ الشُّعراءِ وهم في مقامِ الهجاءِ أن يفتخروا بذواتهم، كأداة لتقويض الآخر المهجو، هو لا يُعد نزوعًا فرديًا؛ إنَّما تقليدٌ رسَّختهُ بنية الهجاء، ونلمحُ أثرَ ذلك فيما أنشدهُ الجعدي: [البسيط]

"يا بِنَ الحَيا إنَّني لَولا الإلهُ وَما قالَ الرَسُولُ لَقَد أَنسيَتُكَ الخالا

لَقَد وَسَمتُك وَسماً لاَ يُغَيَّبُهُ ثَوباكَ يَبرُقُ في الأَعناقِ أَحوالا"[١]

والملاحظُ في هذهِ الأبيات أنَّ الأنا تقدَّمَها نداءٌ للمهجو **(ابن الحيا)**[٢]، ومن الأغراضِ التي يخرجُ إليها أسلوبُ النّداءِ هو التَّهديد، فقيلَ في معنى الحرفِ **(يا)** "إنَّما هي زجر وتنبيه"[٣] وهذا ما ينسجمُ مع سياقِ الحالِ الهجائي، فاستدعاهُ الشَّاعرُ وقرَّبهُ إليهِ وهو البعيدُ ليوهمَ السَّامعَ بدنوِ المسافةِ بينهُما، ليمكنهُ ذلكَ من تضخيمِ الأنا بتحجيم الآخر، وأنا الجعدي تعلو وترتقي بالالتزام الدّيني، الذي حالَ دون التشهيرِ المباشر، بهذا فهو لا يُبرِّئ المهجو؛ إنما يُعلقهُ في منطقةٍ وسطى بينَ السترِ والانكشافِ، فأضمرتْ الأنا فخرًا بالشجاعةِ التي تكبحها القيم الخُلقيَّة والالتزام الديني.

ونجدُ في أنا الجعدي انعطافًا عن الصّورةِ الشائعةِ للأنا الجَّاهليَّةِ، نقفُ عندَ قولهِ:[المنسرح]

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٢٣

(٢) هو سوارُ بن أَوْفَى بن سَبْرَةَ بن سَلَمَةَ الشاعِر الذي كان يُهَاجِي النَّابِغَةَ؛ وأُمُّهُ: الحَيَا بِنْتُ خَالِدِ بن رِيَاحٍ الجَرْمِي مِن قُضَاعَةَ، وقيلَ هو زوجُ ليلى الأخيليَّة، يُنظر: جمهرة النَّسبِ، ابن الكلبي: ١/ ٢٦٧

(٣) المقتضب، المبرد: ٣/٢٩٩

"إنِّي اِمرُؤٌ قَد ظَلَمتُ نَفسِي وَإلاَّ تَعفُ عَنّي أُغلا دَماً كَثِما

أُطرَحُ بِالكَافِرِينَ فِي الدَرَكِ الـ ـأَسفَلِ يَا رِبِّ أصطَلي الصَرِما"[1]

نجدُها هنا تتقاطعُ مع أنماطِ الأنا المُتعالية التي تلمَّسنا أثرَها في الفخرِ والهجاءِ؛ فكأنَّما أعادَ الشَّاعرُ صياغة الذَّات الشعريَّة من خلالِ تفكيكِهِ لبنيةِ الأنا من الدَّاخل، فتحلُّ الأنا المُنكسرة الخاضعة **(ظلمتُ نفسي)**، **(تعفُ عني)** محل الأنا المتفاخرة، ويُستبدلُ سياق التَّفوقِ بسياقِ التَّعلقِ والرَّجاء، أمَّا التعلق فنجدُ أثرهُ باستعمال أداة الشَّرطِ **(إلَّا)** التي علَّقتْ النَّجاة على العفو الإلهي والهلاكَ بدونِه، وأمَّا الرَّجاء فنلمحُ وجودهُ في أسلوبِ النّداء **(يا ربّ)** وبهِ انتقلتْ الأنا إلى التضرَّع للخلاصِ فتدخلُ مقامَ الاستسلامِ الكاملِ، ليُحيلنا هذا القولِ مرةً أُخرى إلى مدى تأثيرِ الالتزام الدّيني المُبكرِ في تكوينِ بنيةِ الأنا عندَ النَّابغةِ الجعدي.

ونلمحُ امتدادًا لهذا الانعطافِ في سياقِ الرّثاءِ، في قولهِ: [الطويل]

"أَلَم تَعلَمي أَنّي رُزِئتُ مُحارِباً فَما لَكِ مِنهُ اليَومَ شيءٌ وَلا لِيا

وَمِن قَبلِهِ ما قَد رُزِئتُ بِوَحوَحٍ وَكانَ اِبنَ أُمّي والخَليلَ المُصافِيا"[2]

تظهرُ الأنا في سياقِ إخباريٍ تقريري، فهي ليستْ مُجادِلةً رافضةً لحوادث الأيام؛ إنَّما أظهرتْ أناه تحسَّرًا وتوجّعًا بما فُجِعَ بهِ، برحيلِ كُلًّا من **(محارب، ووحوح)**[3]، فقد استطاعَ الفعلُ **(رُزِئتُ)** أنْ ينتقلَ بالأنا إلى موقعِ المُتلقي –قسرًا– للخسارةِ، فتُمسي الأنا ذاتًا محكومةً ببنيةِ الفقدِ لا السَّيطرة، ويُسقِطُ من يدهِ ادِّعاء ملكية **(فَما لَكِ مِنهُ اليَومَ شيءٌ وَلا لِيا)** وكأنَّ الشَّاعرَ تعمَّدَ أنْ لا يكونَ هذا السقوطُ

([1]) ديوان النابغة الجعدي : ١٥٠

([2]) م. ن: ١٨٧

([3]) وقيل في محارب أنَّهُ ابنهُ، أما وحوح فهو أخوه يُنظر: شرح ديوان الحماسة، التبريزي: ٢/ ٤٣٩

فرديًا كي لا يُفهم ضُعفًا شخصيًّا أو عجزًا فرديًّا؛ إذ هو موقفٌ عامٌ تشتركُ به الذَّواتُ أمامَ مشاعر الفقدِ ولاسيما الموت.

وغالبًا ما تكونُ "**الأنا الحكيمة**" مُدعاة للتفاخر أيضًا، وهي بشكلٍ عامٍ تكونُ نتيجةَ خبرةِ الأيامِ، والتي تُنضَجُ عادةً في سياقِ تأملِ الزَّمنِ وتقلباتهِ واستخلاصِ العبرةِ منهُ؛ ولأنَّ الأنا الجَّاهليَّة جماعيَّةٌ في طبيعتِها والنَّابغةَ شاعرٌ عَمَّر طويلًا وهو قبليٌّ في تركيبهِ النَّفسيّ والشّعريّ، نستطيعُ أن نقولَ أنَّهُ وجدَ في الحكمةِ مجالًا فسيحًا ليُعبّرَ فيها عن ذاتهِ بشكلٍ متفرَّد؛ كونها خلاصةَ تجاربٍ خاصة، وهذا ما يُفصحُ عنه في قوله: [المتقارب]

"**أَبى لي البَلاءُ وَإِنّي اِمرؤٌ إذا ما تَبَيَّنتُ لَم أَرتَبِ**"(١)

إذ يتجلى في البيتِ حضورٌ للأنا لكنَّها ليستْ متعاليَّةً، رُبما لأن السّياقَ ليس في إطارِ المقابلة ولا في موضعِ النّديَّة، فبدت أكثرَ اتزانًا وثباتًا في مواجهة البلاء والشدائد، وهو ما تُضمرُ خلفهُ حكمة صقلتها التَّجارب كالتَّروّي أمام البَّلاء وعدم الارتياب في حال التبسَ عليه أمر، وهو كمن يُشير عبر دلالة غير مُباشرة إلى أنا تكونت نتيجة تراكم السنين، فأصبحت الحكمة سمة بنيوية فيها.

وكان للعلاقات الاجتماعيَّة نصيبٌ في استجلاء **الأنا العاطفيَّة**، إذ أفضت إلى استظهار بُعدٍ عاطفيٍّ في بنيةِ الأنا، متولدة من تفاعلها مع الآخر، ونجدهُ قائلا في علاقته مع الأُنثى وهي تُجسّد مادةَ البناءِ الموضوعي لغرض الغزل: [الطويل]

"**وبيضاءَ مثلِ الرّئمِ لو شئتُ قد صَبَتْ إليَّ وفيها للمحاضر ملعب**

تجنَّبتُها إني أمروٌ في شَبِيبَتي وتِلْعَابتي عن ريبةِ الجار، أنكَبُ"(٢)

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٤٠

(٢) م. ن: ٢٥

يبدو الشَّاعرُ في السَّياقِ العاطفي كمن يُحاولُ التَّسامي بالأنا؛ وذلكَ عندما وظَّفَ إشارات الرفض (تجنبتها، أنكب) مع وجود كُل إشارات تُتيحُ له نيل أُنثاه (بيضاء، مثل الرئم)، وقوله (صَبَتْ إليَّ) تأكيدًا منه على ذات ذكورية وفي موضعِ رغبةٍ للآخر الأُنثى، ثُم يعود ليبين سبب تلك الرَّغبةِ بأنه (في شبيبتي وتلعابتي) أي في ذروة الشباب وميل النَّفسِ للعبث واللهو، ليتسامى بالأنا عن كُلِ ذلكِ ويتجنَّبهُ التزامًا بقيمِ المُروءة القبلية المتمثلة بلفظة (ريبة الجار)، فيتعدى الفخر هنا إلى قيمٍ أخلاقيَّة تؤدي وظيفتها الأنا.

وتُكررُ الأُنثى ثانيةً استدعاء الأنا، في قوله: [الوافر]

"فَلَستِ وَإِن حَنَنتِ أَشدَّ شوقاً وَلكِنِّي أُسِرُّ وَتُعلِنينا

وَبي مِثلُ الَّذي بِكِ غَيرَ أَنّي أَجلُّ عَن العِقالِ وَتُعقَلينا"[1]

تعودُ الأنا مرَّةً أُخرى إلى تأدية وظيفة الالتزام القيمي، فيبدو الشَّاعرُ كأنَّهُ خالف ما ائتلف عليه جُلٌّ من الشُّعراء الذين سبقوه، بأنَّ جعلَ الصدودِ والانكفاءِ على الذاتِ دونَ السَّعي لبلوغِ المحبوب من أفعالِ الرَّجال دون الإناث، ونستبين من هذا السلوك أمرينِ، الأول هو التأكيد مرَّة ثانية على الأنا المقبولة اجتماعيًا والمُحبذَّة عاطفيًا مُشيرًا إليها بتكافؤ الشوق اعتمادًا على مبدأ نديَّة العاطفة "**بِي مثلُ الذَّي بكِ**"، والأمر الآخر هو عدم انصياع أناهُ لسلطان العاطفة بل يترفَّع عن أن تكونَ منقادًا إليها بقولهِ (أجلُّ عن العقالِ)، فيكشفُ عن أنا متفاخرة أخلاقيًا، قادرة على كبحِ جماح العاطفةِ، مُتمسكة بقيمِ المُروءةِ والاتزانِ، وهكذا تتجلى الأنا في توازنها بينَ القبولِ العاطفي والالتزام القيمي.

ويَعودُ في مقطعٍ آخر إلى مبدأ النّديَّةِ العاطفية، مُنشدًا: [المتقارب]

"وَكانَ الخَلِيلُ إذا رابَنِي فَعاتَبتُهُ ثُمَّ لَم يُعتِبِ

([1]) ديوان النابغة الجعدي : ١٧٢

هَوايَ لَــهُ وَهَــوَى قَــلبِــهِ سِوايَ وَمَـا ذاكَ بِالأَصـوَبِ

فَـإِنّـي جَـرِيءٌ عَلـى هَجـرِهِ إِذا ما القَرينَةُ لَـم تُصحِــبِ

أَدُومُ عَلى العَهدِ ما دامَ لِـي فَإِن خـانَ خُنتُ وَلَم أَكـذِبِ"(١)

نُلاحـظُ حـرصَ الشّـاعر علـى إعـادة ضـبط العاطفـةِ ضـمن منظومتـهِ وهـي منظومةٌ قوامُها التكافؤ، وكأنَّهُ يُعقّلُ عواطفهُ (أدوم... مادام لي)، (فأن خان خنتُ)، راسمًا شروطًا لاستمرار الودِّ، فـ"أناه"، قادرة ومستعدة للتَّخلي والتجرَّد (فإني جريء على هجره) من التَّعلّق الأُحادي، والذي يكشفُ في نهاية الأمرِ عن ذاتٍ فرديةٍ لا تنفصلُ عن المُجتمعِ القبلي الذي ينتمي إليهِ الشَّاعرُ؛ فهي تعكسُ منظومةً قبليةً تُعلي من الهيبةِ والكرامةِ، وترى في الانقياد العاطفي مساسًا بالأنا الذكورية الجاهلية/ القبلي.

ولهُ في الوجدانيات أيضًا، قائلًا: [الطويل]

"وَحَلَّت سَوادَ القَلبِ لا أَنا باغِياً سِواها وَلا عَن حُبِّها مُتَراخِيا

وَلَو دامَ مِنها وَصلُها ما قَلَيتُها وَلَكِن كَفى بِالهَجرِ لِلحُبِّ شافِيا"(٢)

والمُلاحظُ إنَّ صوتَ الأنا يعلو صراحة؛ ولعلَّ سبب التصريح بهِ هو موقف الرَّفض (لا أنا باغيًا سواها)، وكان باستطاعتهِ القول (أنا باغيًا إياها)؛ ولأدراك الشَّاعر أنَّ صوتَ الرَّفضِ أكثرَ دويًّا من صوتِ الطَّلبِ، فأبى فيه أن يصمتَ أو يومئ بِهِ تلميحًا ليعود مرة أخرى إلى النّديَّةِ والبحثِ عن التكافؤ العاطفيّ، لكنَّهُ سرعانَ ما يتحولُ هذا الرفض تحولًا دلاليًّا ونفسيًّا من التمسك إلى الهجرِ، الهجرُ الذي رأى فيهِ شفاءً لهُ ولقلبهِ، ليختار نفسهُ ويفضَّل التشافي بدلًا من الاكتواء بنار الوجد، وكما يتضح في الأبيات وجود مواجد أُحادية العاطفة، مشروطةً بالوصلِ مع

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٣٩

(٢) م. ن: ١٨٦-١٨٧

أداة الشرط (لو)، فالأنا إذن لا تبدو كأنا عاشقةً إنَّما كأنا فارسةً تدخلُ ساحة النزال لا بحثًا عن استسلام عاطفي؛ بل عن مُنافسةٍ نديّة، فهو كمن يُعيد تشكيل صورةَ العاشقِ في المخيالِ الشَّعري باشتراطهِ التكافؤ بين المحبينِ.

عند وقوفِنا أمامَ ديوانِ **أبي ذؤيب** نستطيعُ تلمَّس أثرَ الاختلافِ في صوتِ الأنا عن سابقهِ، فالبُنى الموضوعيَّة التي تنهضُ على مركزيَّة الذَّات تنخفضُ فيها حدةُ صوت الأنا الفردية لكنَّها لا تنعدمُ؛ إنَّما تأتي الأنا بنبرةٍ هادئة، وهو ما كشفتْ عنهُ أبياتُ الديوان، ونلمحُ هذا في قولِهِ: [الكامل]

"فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها سُمِلَت بشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

وَتَجَلُّدي لِلشَّامِتينَ أُريهِمُ أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ"[1]

فيتراءى أمامنا أنَّ بُنية الأنا–بوصفها موضوعًا– تنحصرُ في بُنيتينِ دلاليَّتينِ؛ الأولى تُجسدُها بنيةُ الألمِ والفقدِ؛ حينما يُجسّدُ الشَّاعرُ حالتهُ بوصفهِ فاقدًا...راثيًا، فتتشكلُ الأنا من داخلِ تجربةٍ مأساويةٍ خاصّة، بينما تُمثَّلُ الدلالةَ الثَّانيَّةَ بنيَّةُ التَّجلّدِ والاحتمالِ، إذ تستعيدُ الأنا حضورَها عبرَ صيغةٍ دفاعيَّة، جاعلًا من المُشبه به **(مروةٌ تُقرعُ)** ووجهُ الشَّبهِ المحذوف الصَّلابة والقوة، مُعادلًا موضوعيًّا لحالتِهِ في مُجابهةِ هذا الألم، ولاسيَّما إذا وضعنا في الحُسبان أنَّ استدعاءَ الشّاعر للشامتينَ يقتضي حضور بنية الصَّلابة والتَّجلّد فهي استجابةٌ نفسيَّة للحدث.

ونلمحُ الأنا بخصوصيتِها الفرديَّة بصوتِ المُحب، في غير موضعٍ، يقولُ في أحدها: [الطويل]

"ثَلاثَةَ أَعوامٍ فَلَمّا تَجَرَّمَت عَلَينا بِهونٍ وَاِستَحارَ شَبابُها

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٤٩

عَصاني إِلَيها القَلبُ إِنّي لِأَمرِهِ سَميعٌ فَما أَدري أَرُشدٌ طِلابُها

فَقُلتُ لِقَلبي يا لَكَ الخَيرُ إِنَّما يُدَلّيكَ لِلمَوتِ الجَديدِ حِبابُها"[1]

المُلاحظُ أنَّ الأنا تُديرُ حوارَها مع الذَّاتِ، إذ ينحصرُ الخطابُ في دائرةٍ داخليَّةٍ مُغلقةٍ، وهو ما يستلزم انخفاضًا في حدة التعبيرِ عن الأنا؛ لانَّ القولَ لا يتوجَّهُ إلى الآخر، إنَّما يترددُ بين الشِّاعرِ وقلبهِ، وتكادُ الأنا تضعفُ دلاليًّا في قولهِ **(وإنِّي لأمرهِ سميعٌ)** إذ تُسقِطُ عن نفسِها سلطةُ التوجيّهِ، ويُزيدُ من حالةِ التَّحيّرِ بأسلوب الاستفهام **(فما أدري)**، وقد يبدو الشَّاعرُ في البيتِ الثالث كمن يُحاول الإمساك بالموقف، فيُحمَّلُ الأنا تجربة الوعي والمُساءلةِ مُستعينًا بأدواتهِ اللغوية **(يا لكَ الخير)** وقيلَ فيه أنَّ الشاعرَ حذف المُنادى وهو **(القلب)** فانتقل الحرفُ **(يا)** من النداءِ إلى التنبيهِ، أيَّ "أن القلب لما اشتغل بحبها فكأنه دخل في غمرة وغفلة فحسن تنبيهه بحرفه"[2]، ويزدادُ الموقفُ تناقضًا حينما يتجاوزُ الحالَ الشَّعوري بين تناقضات الذَّاتِ إلى التَّركيبِ اللغويّ **(الموت الجديد)** المُتناقض أيضًا بين النهايَّةِ التي يُمثِّلُها الموتُ والبدايةِ التي تتوارى خلف لفظة الجديد.

وتُعاودُ الأنا مرَّةً أُخرى إلى استظهارِ ذاتها من خلالِ الحوار، في قوله: [الطويل]

"تَغَيَّرتَ بَعدي أَم أَصابَكَ حادِثٌ مِنَ الأَمرِ أَم مَرَّت عَلَيكَ مُرورُ

فَقُلتُ لَها فَقدُ الأَحِبَّةِ إِنَّني حريٌّ بِأَرزاءِ الكِرامِ جَديرُ

فِراقٌ كقيصِ السِّنِّ فالصَّبرَ إِنَّهُ لِكلِّ أُناسٍ عَثرةٌ وجُبُورُ

فَأصبَحتُ أَمشي في دِيارٍ كَأَنَّها خِلافَ دِيارِ الكاهِلِيَّةِ عورُ

أُنادي إِذا أوفي مِنَ الأَرضِ مَرقَباً وَإِنّي سَميعٌ لَو أُجابُ بَصيرُ

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٥٨

([2]) شرح شواهد المغني، جلال الدين السيوطي: ٢٨/١

كَأَنّي خِلافَ الصارِخِ الأَلفِ واحِدٌ بِأَجرَعَ لَم يَغضَب إِلَيَّ نَصيرُ"[1]

يستجلي الشَّاعرُ أناهُ بوصفِها ذاتًا فرديَّةً منكوبةً، تتشكَّلُ عبرَ جملةٍ من الأساليبِ البلاغيَّة كالاستفهام الإنكاري والذي حصرَ فيهِ صُورَ التَّفجع بين ثلاثةِ أسباب دلاليَّة: أولها: التغيُّرُ وهو التَّقدّمُ بالعمرِ بفعلِ الزَّمن، ثانيها: وقوعُ نوازل الدَّهرِ على الشَّاعرِ نفسِهِ، وثالثها: مرت عليَّهِ أيّ أن تكون تلك النوازلَ قد مسَّتهُ بوقوعها على من يعزُّ عليهِ أمرهم. وهذا الاستفهام بتعدّدِ صورهِ هيَّأ لاستدعاءِ الأنا الفرديَّة ومنحها حيّزًا تعبيريًا مكنَّها من الإفصاحِ عن ذاتِها، فغدتْ الحواريَّةُ عبر أسلوب الإخبار (**فقلتُلها...**) مجالًا لاستعادة الأنا موقع التَّفسير وهو الفقد (**فقدُ الأحبة...**) بعد انكسارِ السّؤالِ.

ثُمَّ ينتقلُ الشَّاعرُ من المفاهيم المُجرَّدة كالفقد والانكسار والألم، إلى صورٍ حسيَّةٍ ملمُوسة ممَّا يُعمّقُ فهمَ المُتلقي لحالةِ الألم التي تعيشها الأنا، عن طريقِ أسلوب التَّشبيهِ بقولهِ: (**فراقٌ كقيصِ السّن**)؛ إذ شبَّه الشاعرُ المحسوس المُجرد/ **الفراق** بالموجود المادي/ **قيص السّن**، إذ مثَّل الألم النَّفسي بالألم الجسدي.

والمُلاحظُ أنَّ البُعدَ الدّلالي للتركيبِ (قيص السن) ليسَ بالدَّلالة ذاتها لو قال انكسار السن أو اقتلاعهِ وسقوطهِ؛ إنَّما تعني تحديدًا الانشطار الطّولي[2]، وهذا المعنى يبدو مُنسجمًا مع حالات الأنا التي يكشفُ عنها الشَّاعرُ لاحقًا في قولهِ: (**فأصبحتُ أمشي...، كأني خلاف الصّارخ...لم يغضبْ إلي نصير**) فهذهِ التشبيهات لم تنفِ وجود الأنا إنما أثبتَ الشاعرُ وجود أناه لكنَّهُ بدا غيرَ مرئي أمام فضاء موحش غريب، وانعدام النَّصير وهم أُلوف، وكأنَّهُ (قيصَ سنٍّ) ألمًا ووجودًا، فهو

([1]) ديوان أبي ذؤيب:، ٦٢– ٦٣، قيص: شق، لسان العرب: مادة (ق ي ص) ٧/ ٨٣

([2]) يُنظر: جمهرة اللغة، ابن دريد: ١/ ٢٦٥

استجلى ذاتهُ الفرديَّة المنكسرة عن طريقِ انقسام الأنا بين الوجود واللاوجود، عبر أدوات بلاغيَّة جعل فيها الألم النفسي محسوسًا وملموسًا.

وتأتي الأنا الفرديَّة في سياقِ العاطفة تحديدًا الأنا العاشقة، يتمثّل ذلك في قولهِ:[الطويل]

"وَعَيَّرَها الواشونَ أَنّي أُحِبُّها وَتِلكَ شَكاةٌ ظاهِرٌ عَنكَ عارُها

فَلا يَهنَأ الواشينَ أَنّي هَجَرتُها وَأَظلَمَ دوني لَيلُها وَنَهارُها

فَإِن أَعتَذِر مِنها فَإِنّي مُكَذَّبٌ وَإِن تَعتَذِر يُردَد عَلَيها اِعتِذارُها"[1]

فتتكررُ الأنا في هذهِ الأبياتِ ثلاث مرات مُقترنة بأفعال وجدانيَّة، لا بأفعال بطوليَّة، فـ**(إني أحبها)** فعل وجداني صريح، يضعُ الأنا في مركز الاعتراف الشعوري، ويُخرجها من حيّز الكتمان إلى حيَّز الإعلان، والهجرُ في **(إني هجرتها)** فعل وجداني حركي ظاهرهُ إرادي لكنَّ سياقهُ يُخالفهُ؛ فالهجرُ هُنا مُعلن لغويًا لكنَّهُ غير مُتحقق شعوريًا، لانَّ الأنا لا تزالُ رهينةَ ذلكَ الحُبّ، فهو إدَّعاءٌ سلوكيٌّ جاءَ استجابةً لما أملتهُ السُّلطةُ الاجتماعيّةُ/ **الواشون**، فتغدو الأنا العاشقة منقسمةً بين فعلنٍ مُعلنٍ وحُبٍّ مُقيمٍ وهو ما يُعمّقُ صُورة الأنا بوصفِها ذاتًا مأزومةً لا تملكُ سلطةَ الانصياع للعاطفةِ. ويكشفُ البيتُ الثَّالثُ عن فعلين وجدانيين وهما الاعتذار والكذب يربطُ بينهما أسلوبُ الشَّرط وبهِ يُفرّغُ الفعلَ من جدواه؛ فالاعتذارُ يُفترَضُ فيه الإقرار بالذنب ولأنَّ الذَّنبَ/ الهجرَ غيرُ مُتحققٍ فالاعتذارُ حينئذٍ يكون كاذبًا، فيكشفُ النَّصُّ عن أنا عاشقة مُضطربة مُترددة عالقة بين الإفصاح عن الحب ومُقاساته وبين الهجر كتقيَّة أمام الوشاة وبين الاعتذارِ أمامَ المحبوبة.

وتبدو الأنا العاشقة في نصٍّ آخر في قولهِ: [الطويل]

"فَإِن تَصرِمي حَبلي وَإِن تَتَبَدَّلي خَليلاً وَإِحداكُنَّ سوءٌ قُصارُها

(1) ديوان أبي ذؤيب: ٦٤

فَإِنّي إِذا ما خُلَّةٌ رَثَّ وَصلُها وَجَدَّت بِصُرمٍ وَاِستَمَرَّ عِذارُها

فإنِّي جديرٌ أنْ أوَدِّعَ عَهدَها حميدًا ولم يُرفعْ لَدينْا شَنَارُها"(١)

قلِقةً، تُقِرُّ بهشاشةِ الوصلِ، وقابليةِ الاستبدالِ، وكأنَّ بالشاعرِ يُحاولُ أنْ لا يتشبَّثْ بالحبِّ حينما يتحوَّلُ إلى انتقاصٍ للذاتِ، فالأنا عندهُ لا تقومُ على التعلّقِ الأعمى؛ إنَّما بقدرتِها على الانسحابِ النبيلِ مُتمثلًا بالقيم الخُلقيَّة، ونجدهُ في عبارة: **(أودَّعُ عدها حميدًا... لم يُرفع شنارها)**، وهذا الانسحابُ لمْ يَصدرْ عن اكتفاءٍ عاطفيّ؛ إنَّما هو فعلٌ سياديّ نابع من سلطة الذات كي يوازن بين الوفاء الداخلي للحبّ وبين حمايةِ النَّفسِ من الوهنِ والانكسارِ أمامَ علاقة غير مُتكافئة، نتيجة ضعف الوصل من قبل الخليلة: **(رثّ وصلها، جدَّت بالصَّرمِ، استمر العذار**/التمنع)، فتُحاولُ الأنا العاشقة الحفاظ على كبريائها من خلال سلوك الانسحاب.

ونجدُ الأنا مرَّةً أُخرى في قوله: [الطويل]

"فَإن تَزعُميني كُنتُ أَجهَلُ فيكُم فَإنّي شَرَيتُ الحِلمَ بَعدَكِ بِالجَهلِ

وَقالَ صِحابي قَد غُبِنتَ وَخِلتُني غَبَنتُ فَلا أَدري أَشَكلُهُمُ شَكلي"(٢)

فهي أنا مُحِبّة مأزومة تتأرجحُ بين الإدراكِ والجهلِ، فيجيءُ بها الشَّاعرُ في موقفٍ دفاعي ينفي بهِا عن نفسهِ إدّعاءَ الجهلِ –وهو ما كانَ في الأصلِ حُبًّا لأسماء–وحالما وجدَ منها استنكارًا وتكذيبًا، استغنى عنه بالصَّبرِ/الحلم، وعندَ استشعارهِ بالظلمِ أشرك الجماعة: **(وقال صحابي قد غُبنت)** وكأنَّهُ لم يرغبْ أن يُصدرَ حُكمًا من نفسهِ، فيضعُ نفسهُ في موضعِ المُتسائلِ عن الفعلِ والمسارِ في قولِهِ: **(أشكلهم شكلي)** فيستفهمُ مُستنكرًا ليُزيدَ من الأنا تحيرًا وقلقًا.

---

(١) ديوان أبي ذؤيب:٦٦–٦٧، شنارها: الشنار، العار والعيب: ٣٩٤/٤

(٢) م. ن: ٦٩–٧٠

وتكادُ الأنا العاشقة تُلازمُ حالةً واحدةً في أغلب أبياتهِ، فهي تأتلفُ على نمطٍ شعوريّ قوامهُ التّردّدُ والتَّحيّرُ، يقول أيضًا: [الطويل]

"فَإِن تُعرِضي عنَّي وَإِن تَتَبَدَّلي خَليلاً وَمِنهُم صالِحٌ وَسَميجُ

فَإِنّي صَبَرتُ النَفسَ بَعدَ اِبنِ عَنبَسٍ وَقَد لَجَّ مِن ماءِ الشُؤونِ لَجوجُ

لِأُحسَبَ جَلداً أَو لِيُخبرَ شامِتٌ وَلِلشّرِّ بَعدَ القارِعاتِ فُروجُ"(١)

يُلحظُ أن الشّاعرَ يضعُ الأنا المُحبَّةَ في موضعِ المُقارنة بخليلٍ آخر مُحتمل في وعي المحبوبة، وهو ما يجعل الذات في حالة قلقٍ دائمٍ من قابليَّة الاستبدالِ، إذ تُدرجُ الأنا ضمن سلسلة بدائل ممكنة، لا بوصفها مركزًا وحيدًا للعاطفة؛ بل عُنصرًا قابلًا للإزاحة، غير أنهُ سُرعان ما يستعيدُ تماسك الأنا واسترجاعِ توازنها عبر نقلِ مركز الوجدان من الحُبِّ المُهدّدِ إلى عاطفة أقل عرضة للمقارنة وهي الرّثاء، فيعمدُ الشَّاعرُ إلى إشغال الذَّاتِ بالفقدِ، فيتحوَّلُ الصَّبرُ والجلدُ من قيمة أخلاقيَّة إلى آليَّة دفاعيَّة لإعادة ترميم الأنا بعد اهتزازها في ميدان الحُبّ.

ويأتلفُ أبو ذؤيب مع سابقِهِ النَّابغة الجعدي في تمثيل الأنا الرَّاثية التي تبكي الفقيد وتُفصحُ عن حزنٍ فرديٍّ عميقٍ، قائلًا: [الطويل]

"لَعَمرُكَ إِنّي يَومَ أَنظُرُ صاحِبي عَلى أَن أَراهُ قافِلًا لَشَحيحُ

وَإِنَّ دُموعي إِثرَهُ لَكَثيـــرَةٌ لَو انَّ الدُموعَ والزَّفِيرَ يُريحُ"(٢)

وقولهُ: [الطويل]

"يَقولونَ لي لَو كانَ بِالرَملِ لَم يَمُت نُشَيبَةُ وَالطُرّاقُ يَكذِبُ قيلُها

وَلَو أَنَّني اِستَودَعتُهُ الشَمسَ لَارتَقَت إِلَيهِ المَنايا عَينُها وَرَسولُها

وَكُنتُ كَعَظمِ العاجِماتِ اكتَنَفنَهُ بِأَطرافِهِ حَتّى اِستَدَقَّ نُحولُها

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٨٥

(٢) م. ن : ٨٩

على حينَ ساواهُ الشَبابُ وَقـارَبَت خُطايَ وَخلِتُ الأَرضَ وَعثاً سُهولُها"[1]

نُلاحظُ أنَّ أبا ذؤيب قدَّمَ تحولًا في بنيةَ الأنا من خلال المقطعينِ، لا يقتصرُ على اختلاف الموقفِ الشّعوري فحسب، إنَّما يمسُّ موقعَ الذَّاتِ داخل الخطاب ووظيفتِها التعبيريَّة والمعرفيَّة، ففي المقطع الأول تتشكلُ الأنا بوصفِها ذاتًا وجدانيَّة مُنفعلةً تقوم على الانتظار والتَّرقبِ، وتتمركزُ تجربتها حول الآخر الغائبِ، فلا تمتلكُ سوى أدوات التعبير الانفعالي كالبكاء والزفير التي وظفها بأسلوب التّمني: **(لَو انَّ الدُموعَ والزَّفِيرَ يُريحُ)**، أما المقطع الثاني فتشهدُ بنيةُ الأنا انتقالًا نوعيًّا من الانفعالِ إلى الوعي مؤكدة على حتميَّةِ الموتِ، فتتحوَّلُ من ذاتٍ تبكي الفقد إلى ذاتٍ تفكّرُ فيهِ، فاستهلَّ الشَّاعر الأسلوب الجدلي –في المقطع الثاني– الذي يسمحُ لهُ باستحضار الأنا ومنحها المساحة التعبيرية التي تُتيحُ لها المُناقشة وإبراز موقفها الفردي من الموت والقدر.

ونجدُ بنية الأنا الفردية في سياقٍ موضوعي مُغاير، نلمحُ أثرهُ في قولهِ:

"نعمْ لعمرُ اللهِ ثبتٌ ذُو عتَدْ إنّي لذُو اليَومِ وذو أمسِ وَغدْ"[2]

فالأنا هنا تختلفُ في بنيتِها الموضوعيَّة عمَّا سبق من موضوعات التَّأسّي واستظهار الألم سواء في بنية الغزل أو الرثاء؛ إذ تظهرُ الأنا في ذروةِ فخرِها واعتزازِها بذاتِها، ولنا أنْ نجعلَ مردَّ ذلكَ هُو قالبُ الرَّجزِ الذي يستوعبُ الألفاظَ القصيرةَ والنَّبرة القويَّة، وهو الإيقاع الذي يرتبطُ غالبًا بغرضِ الفَخرِ والمفاخرةِ، فيقولهُ الرَّجلُ "في الحربِ إذا حضرَ وإذا شاتمَ وإذا فاخر"[3]، فالأنا تبدو ممتدَّة عبرَ الأزمنة الثلاثة (الأمس واليوم، والغد) وهذا ما يمنحها بُعدًا وجوديًّا أوسع؛ فضلًا

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ١٠٠، العاجمات: الإبل، لأنها تعجم العظام، تاج العروس: مادة (ع ج م)٣٣/ ٦٧

([2]) ديوان أبي ذؤيب: ١٢٥

([3]) الديباج، أبو عبيدة معمر بن المثنى: ١٣

عن توظيف أسلوب القسم **(لِعمر الله)** والذي يتناسبُ مع طاقة الفخرِ في سياقٍ تتصدَّر فيهِ الأنا المُتعاليّة خطابَ التَّحدّي وإعلان التَّفوق.

وبانتقالنا إلى ديوانُ **الشَّماخِ** نجدُ صوتَ الأنا الفرديَّة في سياق ائتلفَ الشُّعراء عليّهِ، غيرَ أنَّهُ أفرغهُ في تجربةٍ ذاتيَّةٍ خاصّة، فبنيةُ الأنا التي أقامَ عليها ديوانه لا تخرجُ عن موضوعينِ بارزيّنِ: الأنا العاشقة، والأنا الفخريَّة مع تباين واضحٍ في التَّوظيفِ والحضور النَّصيّ بينهما، فنجدُ الأنا العاشقة في خطاب حواريَّ مُنصب إلى الأنثى، كاشفًا فيه الانفعال العاطفي، فنقفُ عند قولهِ:[الطويل]

" يُـقِـرُّ بِعَيـني أَن أُنَـبَّـأَ أَنَّـها وَإِن لَم أَنَـلـها أَيِّـمٌ لَـم تَزَوَّجِ

وَلَو تَطلُبُ المَعروفَ عِندي رَدَدتُها بِحاجَةِ لا القالي وَلا المُتَلَجلِجِ"[1]

تميَّزُ الأنا الفرديَّة عند الشَّماخِ بأنَّها تتجاوزُ الغزلَ التقليديَّ لتصبحَ مساحةً لإبرازِ الذّاتِ في صورة مركزيَّة، لا تتعلق بالآخر بقدر تعلّقها بنفسها، إذ تتحوَّلُ الأنثى – الحبيبة– إلى كيان غير مُستقل، تُقاسُ قيمتها بتحققِ رغبة الشَّاعر أو عدم تحققها، فيصبحُ الغزلُ وسيلةً لإظهارِ الأنا الفرديَّة لا للتَّعبيّرِ عن حُبٍّ مُتبادلٍ، ومن ثمَّ يُبرزُ الشَّاعرُ أناهُ بوصفهِ محورَ الفعلِ والقيَّمة **(إن لم أنلها... لم تزوّج)**، وتمتزجُ البُطولةُ مع الأنا في البيتِ الثَّاني؛ لكنَّهُ يُقدّمُ نموذجًا مُغايرًا لمفهومِ البُطولةِ، فيخرجُ بهِ عن الصُّورةِ القتاليَّةِ الشَّائعة ومعجم الفروسيَّة؛ إنَّما يُعيدُ تعريفَ البُطولةِ من داخلِ منظومة القيم، إذ تُصبحُ القدرةُ على العطاء والثبات في القرار سمة لإبراز الذّات، فالبطولةُ عندهُ تتسع لتشملَ الاقتدار القيمي الخُلقي.

وتأتي الأنا في سياق العاطفة: [الطويل]

" أَأَسماءُ إِنّي قَد أَتاني مُخَبِّرٌ بِضَيقَةَ يَنشو مَنطِقاً غَيرَ صالِحِ

بَعَجتُ إِلَيهِ البَطنَ ثُمَّ اِنتَصَحتُهُ وَما كُلُّ مَن يُلقى إِلَيهِ بِصالِحِ

([1]) ديوان الشماخ: ٧٦، الأيم: إذا لم يكن لديها زوج، لسان العرب: ١٢/ ٤٠

وَإنّي لَمِن قَومٍ عَلى أَن ذَمَمتِهِم إِذا أَولَموا لَم يولِموا بِالأَنافِحِ"[1]

يُظهِرُ الشّاعرُ أناه الفرديَّة بتوظيفِ أسلوب النّداءِ **(أأسماءُ)** فيُنادي على الآخر ليفتتحَ بنيَّة حواريَّة ظاهرها مخاطبةُ الأنثى، وباطنها فسح المجالَ للتعبير عن الأنا، فتُمارسُ فعلَ الحضور والهيَّمنة عن طريقِ كسب مساحة تعبيريَّة، جاعلًا منها وسيلةً لإبراز الذَّات التي تمتلكُ سلطةَ النَّصحِ وتبالغ به، وفي البيتِ الثّالثِ تستمدُّ الأنا قيمتها من الانتماء القبلي وهذا ما نجدهُ في قولهِ: **(إنّي لمن قوم)**، إذ يُعيدُ الشَّاعرُ توظيفَ الفخر القبليّ لصالحِ الأنا الفرديَّة، مُستثمرًا انتماءهُ إلى الجماعة وهو ما يُعزّزُ حضورهُ ويُكرِّسَ فخرهُ الذّاتي.

ويكشفُ ديوانُ الشَّماخِ عن أنا عاطفيَّة نجدها في بنيّةِ الغزل، كما في قوله:[الطويل]

أَقولُ وَقَد شَدَّت بِرَحلِيَ ناقَتي وَنَهنَهتُ دَمعَ العَينِ أَن يَتَحَدَّرا
عَلى أَمِّ بَيضاءَ السَلامُ مُضاعَفاً عَديدَ الحَصى ما بَينَ حِمصَ وَشَيزَرا
وَقُلتُ لَها يا أُمَّ بَيضاءَ إِنَّهُ كَذَلِكَ بَينا يُعرَفُ المَرءُ أُنكِرا
فَقَولُ اِبنَتي أَصبَحتَ شَيخاً وَمَن أَكُن لَهُ لِدَةً يُصبِح مِنَ الشَيبِ أَوجَرا
كَأَنَّ الشَبابَ كانَ رَوحَةَ راكِبٍ قَضى أَرَباً مِن أَهلِ سُقفٍ لِغَضوَرا
لَقَومٌ تَصابَبتُ المَعيشَةَ بَعدَهُم أَعَزُّ عَلَيَّ مِن عِفاءٍ تَغَيَّرا
تَذَكَّرتُ لَمّا أَثقَلَ الدَّينُ كاهِلي وَصانَ يَزيدٌ مالَهُ وَتَعَذَّرا
رِجالاً مَضَوا مِنّي فَلَستُ مُقايِضاً بِهِم أَبَداً مِن سائِرِ الناسِ مَعشَرا" [2]

([1]) م. ن: ١٠٦-١٠٧، الانافح: جمع منفحة وهي شيء أصفر يخرج من بطن – الجدي–، ينظر: لسان العرب: ٢/ ٦٢٤

([2]) ديوان الشَّماخ: ١٢٩-١٣١، أوجرا: هو فعل الشيء كراهة، ينظر: لسان العرب: ٢٧٩/٥، عِفاء: ريش النعام، م، ن: ١٥/ ٧٧

المُلاحظُ في هذهِ الأبيات أنَّ الأنا تنتقلُ من حيز الفخرِ إلى التَّعبيرِ الوجداني، فالبنية الموضوعيَّة تُقوم على الرَّحيلِ والحنين، لكنَّها تتحوَّلُ إلى وسائل لكشفِ الأنا في علاقتها بالزَّمنِ والفقدِ.

يُثبّتْ الشَّاعرُ حضورَ الأنا بوصفِها مركَز الخطاب بفعل المُتكلم **(أقولُ)** الذي يمنحُ الذَّاتَ سلطةً تعبيريَّة لاستدعاء الماضي وإدارتهِ، والماضي الذي يستدعيّه الشّاعرُ ويقفُ عنده ليس في البطولةِ والأمجاد، إنَّما أيام الصِّبا إذ تتجلى الأنا في صورةِ المُحبِّ العاشقِ، لا في صورةِ البطلِ الفارسِ، فالعودةُ إلى الذّاكرةِ كان أملًا باستعادة القوة؛ ولاسيَّما أنِّ الأنا أصبحت **(شيخًا، أثقل الدَّين كاهلي)** فهي تحولات تجعلُ الأنا تهربُ إلى أوج حيويتِها أيام الصبا والفتوّة، فتكونَ بذلك ذاتًا مُنقسمةً بينَ حاضرٍ مُثقلٍ بالعجزِ، وماضٍ يُستعاد لا كحقيقة زمنيّة؛ أنّما شعورية تعويضية.

ونجدُ الأنا في بنية السياق العاطفي، قائلًا: [الوافر]

وَلَو أَنّي أَشاءُ كَنَنتُ نَفسي إِلى لَبّاتِ هَيكَلَةٍ شَموعِ

تُلاعِبُني إِذا ما شِئتُ خَودٌ عَلى الأَنماطِ ذاتُ حَشىً قَطيعِ

كَأَنَّ الزَعفَرانَ بِمِعصَمَيها وَباللَبّاتِ نَضحُ دَمٍ نَجيعِ

وَلَكِنّي إِلى تَرِكاتِ قَومي بَقيتُ وَغادَروني كَالخَليعِ

تُصيبُهُمُ وَتُخطِئُني المَنايا وَأَخلُفُ في رُبوعٍ عَن رُبوعِ[1]

فعلى الرُّغمِ ممَّا يبدو الشِّاعرُ في النَّصِّ كمن يقفُ على تُخومِ الشيخوخة مُستحضرًا أيام اللّذةِ ومُتعة الشّبابِ وليسَ الغرض منها البطولةِ أو الفخر ليكونا مركز الخطاب أو ليُقيمَ عندها؛ إنَّما ليؤكد قدرتَهُ على الانصرافِ عنها.

([1]) ديوان الشماخ: ٢٢٤، لبات: منه لبأتها، أطعمتها أول ما لبأت، تاج العروس:١/ ٤١٥، الربوع: أهل المنازل، لسان العرب: ٨/ ١٠٢

نُلاحظُ البنيةُ الشَّرطيّة أظهرتْ مقدرة الأنا على الانصراف إلى اللّذاتِ، لكنَّها لم تفعل، مما يدلُّ على أنَّ الإمكانَ حاضرٌ لكنَّ الفعلَ مرفوضٌ عن إرادة واعيةٍ، كأنهُ يرى في نفسهِ بقيَّة قومهِ وخليفتهم – كونهُ من المعمرين– ففي قولهِ: **(بقيتُ وغادروني)** كمن يُعلن نفسه الوريث التاريخي والخليفة الوجودي؛ لكنَّهُ لا يقولُها بلسان المُنتصر إنَّما بلسانِ النَّاجي، ويُعمّقُ هذا الإحساسِ حينَما ينتقلُ إلى وصفِ حركة الموت بأنَّهُ فاعلٌ يختار وينتقي فالأنا حينئذ ليست فاعلةً بل داخلة في دائرة الانتقاءات التي أخطأتها في غير مرَّةٍ مما عمَّقت الإحساس بالوحدةِ لكنَّها لم تخلو من أثرٍ خفيٍّ للسيادة الرَّمزيّة التي حوَّلتهُ إلى حامل لآثار الآخرين.

وتتجلى بنيّة الأنا الفرديَّة في موضوعِ الفخرِ في نصٍّ آخر، يقولُ:

"وقد علمتْ خيلٌ بِمؤُقانَ أنني أنا الفارس الحامي لدى المَوتِ نزَّالِ

وأعدتُ للساقين والرَّجلِ والنَّسا لِجامًا وسرْجًا فوق أعْوَجَ مُختالِ

وذَكَّرَنِي أهلَ القَوَادسِ أنَّني رأيتُ رجالًا واجمينَ بأجمالِ "[1]

إذ يتمظهرُ الاختلافُ عندما تتقاطعُ (أنا) الشَّاعر مع تحولات العصر؛ إذ يمتزجُ اعتزازُ الجاهلي بالفروسيَّةِ مع ما فرضتهُ الفتوحات الإسلامية، مؤكّدًا كينونة الذَّات بـ**(أنَّني وأنا)** فهي ليستْ حشوًا، إنَّما تركيزٌ لمركزيتِها؛ ولاسيَّما بعد أنْ نقلَ الوصفَ إلى مشهدٍ حركيّ أظهرَ فيهِ تملّكًا لأداةِ الحربِ تحكمًا وقيادة.

ويستعينُ الشَّاعرُ بالذاكرةِ الجمعيَّة **(وذكَّرني...أنني)** ليُعظّمَ الأنا الفرديَّة بوصفها حدثًا قارًا مُستقرًّا في الوعي الجمعي فتنتقلُ الأنا من موضوع الفخر المُؤتلف عليِّهِ إلى حيزِ الشّهادةِ التَّاريخيَّةِ.

ونجدُ بنية الأنا ضمن غرضٍ مُغاير تقومُ على التهديد والمُقارعة، في قولهِ:

([1]) ديوان الشماخ: ٤٥٦، موبقان: موضع، القوادس مفرد قادس وهي السفينة العظيمة: تاج العروس: ١٦/ ٣٥٦ والبيت الثّاني من الشواهد التي أُخذت عليّهِ

" **فَإن كَرِهتَ هِجائي فَاجتَنِب سَخَطي لا يُدرِكَنَّكَ تَفريعي وَتَصعيدي**

وَإن أَبَيتَ فَإنّي واضِعٌ قَدَمي عَلى مَراغِمِ نَفّاخِ اللَغاديدِ

لا تَحسَبَن يا اِبنَ عِلباءٍ مُقارَعَتي بَردَ الصَريحِ مِنَ الكومِ المَقاحيدِ"[1]

أنّ الشاعر يضع المخاطب أمامَ جُملة من الشّروطِ بالاستعانةِ بأسلوبِ الشِّرطِ في قوله: **(فإنْ كرِهتَ...فاجتنبْ)** و **(إنْ أبيتَ فإنّي واضعٌ...)** فتتحوّلُ البنيّة الشِّرطيّة من وظيفتها اللّغوية للربط بين الجُمل إلى أداةٍ لإدارةِ الصّراعِ، ولا تُفهم بوصفِها مُساومةً ولا يُقصَدُ بها النُّصح؛ إنَّما هو تحذير قائم على استعراضِ القوة، فتتكرَّس مركزيَّة الأنا عبر الألفاظ المُسندة إليها، وهي (**هجائي، سخطي، تفريعي، تصعيدي، مُقارعتي)** فهي ألفاظ حركيَّة ذات تصاعد دلالي تُشيعُ جوًّا من التهديد، ويبلغُ التهديدُ ذروتَهُ مع الصّورة الكنائيّة **(واضعٌ قدمي على مراغم...)** فينتقلُ بمشاعرِ من مستوى التهديد اللفظي إلى مشهدٍ بصري محسوس.

حتى قوله:

" **إنّي اِمرُؤٌ مِن بَني ذُبيانَ قَد عَلِموا أَحمي شَريعَةَ مَجدٍ غَيرِ مَوردِ**

مَعي رُديني أَقوامٍ أَذودُ بِهِ عَن حَوضِهِم وَفَريصي غَيرُ مَرعودِ

أَنا الجِحاشِيُّ شَماخٌ وَلَيسَ أَبي بِنِخسَةٍ لِنَزيعٍ غَيرِ مَوجودِ

مِنهُ نُجِلتُ وَلَم يوشَب بِهِ حَسَبي لَيّاً كَما عُصِبَ العِلباءُ بِالعودِ

إِن كُنتُمُ لَستُمُ ناهينَ شاعِرَكُم وَلا تَناهَونَ عَن شَتمي وَتَهديدي

فَاِجروا الرِهانَ فَإنّي ما بَقيتُ لَكُم غَمرُ البَديهَةِ عَدّاءُ القَراديدِ

مُخاذِرُ السّوطِ خرَّاجٌ على مَهلٍ مِنَ الأضامِيمِ سبَّاقُ المواخِيدِ"[2]

([1]) م. ن : ١١٥ – ١١٦، المقاحيد: الباقيات اللّبن، لسان العرب: ١٣/ ١٠٣

([2]) ديوان الشماخ: ١١٩ – ١٢٢

فتتشكّلُ بنيَّة الفخر في الأنا الفرديَّة عبرَ توظيف الانتماء القبلي في تعظيم الذَّات؛ إذ لا يَحضرُ الانتماءُ القبلي بوصفهِ قيمة جماعيَّة خالصة، إنَّما يُعادُ توظيفهُ لصالح الفردِ، فعن طريقِ أسلوب التَّوكيدِ **(إنِّي)** يسعى الشَّاعرُ إلى ترسيخِ حضور الأنا مُعزّزًا هذا الحضور بالفعل والموقف الشُّجاع، فهو يفتخرُ بالنَّسبِ أولًا الذي عدَّهُ هُويةً لاستظهارِ أناهُ بقولهِ **(قد علموا)** فهي توحي بأنَّ هذا العلم مُتحققٌ سابقًا ومُتداولٌ بينهم ومُستقرٌّ ذكرها في الوعي الجمعي، ثُمَّ يفتخرُ بالشَّجاعةِ حينما يُحوِّلُ المجدَ من قيمةٍ معنويّةٍ مجرَّدةٍ إلى منظومة قابلة للحماية والدّفاع ويُنصِّبُ نفسهُ حارسًا لها، فهو يُوظِّفُ أسلوب الاستعارة **(شريعة مجد)** لإضفاء دور الفعل على الأنا، فينقُلُ الأنا من الانتماء للمجد إلى حماية هذا المجد.

ووسيلتهُ لهذهِ الحمايَّة تكون عبر سلاحهُ المادي والمعنوي، نجدُ المادي في قوله: **(مع رُديني)** ليجعل من الرَّمحِ امتدادا للأنا فيتجلى الفخر بالشَّجاعة ثُمَّ يتخذُ اسمهُ وأبيهِ سلاحًا معنويًا فيتجلى حينئذ الفخر بالنَّسبِ.

حتى يصلَ إلى تصعيدِ الخطاب، فالأنا الفرديَّة تتصاعدُ تدريجيًّا حتى تتعاظم قوة الفخرِ فتتصاعدُ معها الهيمنة عبر أسلوب الشَّرطِ الذَّي سُرعانَ ما تحوَّل إلى تهديدٍ مُباشَرٍ وقويّ، ويُمكنُ القولَ إنَّ هذا التحوَّل هو نتيجة انتقال الخطاب من نزال حربي إلى نزال شعري... لنصل بالقولِ إلى أنَّ الشَّاعر افتخر في الأنا الفرديَّة مرَّةً بالشَّجاعةِ ومرَّةً بالنَّسبِ ومرَّة ثالثة بالسجالِ الشعري.

وتكتمِلُ بنيَّة الأنا في ديوانِ الشَّماخِ مع موضوع التحدي، قائلًا: [الوافر]

" وَلَستُ إذا الهُمومُ تَحَضَّرَتني بِأَخضَعَ في الحَوادِثِ مُستَكينِ

فَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِذاتِ لَوثٍ عُذافِرَةٍ كَمِطرَقَةِ القُيونِ

إِذا بَلَّغتِني وَحَطَطتِ رَحلي عَرابَةَ فَاشرَقي بِدَمِ الوَتينِ

إلَيكَ بَعَثتُ راحِلَتي تَشَكّى كُلوماً بَعدَ مَقحَدِها السَمينِ"[1]

إذ يُعلنُ الشَّاعرُ رفضَ الاستكانةِ والانكسار أمام الهُمومِ، إلَّا أنَّ صورةَ الأنا تقومُ على توتّر دلالي ظاهري بين إعلان الصّلابة الفرديّة ورفض الخضوع للحوادث وبين الالتجاء لاحقًا لطلبِ العونِ، وهو توترٌ قد يوحي بالتناقضِ للوهلةِ الأولى، لكنَّ القراءة المُتأنيّة تكشفُ أنَّ هذا الانتقالَ إنَّما هو تحولٌ وظيفيٌّ ينسجمُ مع أنا الشَّاعر الجاهلي فيُفهَمُ منهُ أنَّ المجيءَ إلى الممدوحِ حصلَ بعدَ أن استنفدت طاقة الاحتمال الفردي، وهذا ما منح الطلب جديّة بأنَّ جعلهُ آخر الحلولِ، فصارَ الطلبُ فعلًا مُؤسسًا على تقدير الموقف لا على عجز واستسلام.

وتتفاعلُ الأنا مع الهمومِ مرَّةً أُخرى، يقول:

صَليتُ بِها في المُصطَلينَ بِحَرِّها فَطَلَّت وَقَد كانَت شَديداً عِضاضُها

وَغَمرَةِ مَوتٍ خُضتُ حَتّى قَطَعتُها وَقَد أَفظَعَ الجِبسَ الهِدانَ خِياضُها

وَكُنتُ إِذا ما شُعبَتا الأَمرِ شَكَّتا عَزَمتُ وَلَم يَحبِل هُمومي إِباضُها

وَلَم يُسلِ أَمراً مِثلُ أَمرِ صَريمَةٍ إِذا حاجَةٌ في النَفسِ طالَ اِعتِراضُها

أُجامِلُ أَقواماً حَياءً وَقَد أَرى صُدورَهُمُ تَغلي عَلَيَّ مِراضُها"[2]

فنرى الأنا قد ارتسمتْ في صورةِ ذاتٍ تتحمّلُ الاحتراقَ وتُكابدُ الألم ولا تنكسِرُ، إنَّما خاضتْ وواجهتْ تأكيدًا على فاعليتها وسيطرتِها على الموقف حتى حينَ اشتداد الهلاكِ. وعن طريقِ أسلوب الاستعارة جسَّدَ الموتَ كحيوان بقرينِينِ يُطاردهُ، وقد تفرَّد الشّاعر بلفظةِ **يحبل** ولم يقلْ يمنعُ أو يُعيقُ تعبيرًا عن حالة الربط الوثيقِ، التي اشتقها من الحبل لكنه لم يصمدْ أمامَ عزمِ الشّاعر فيتحولُ إلى خيط واهن لا قيمة له، فما كان لهذه العزيمة إلا أن تُثمِرَ عن ثبات وانفعال مُتزن للأنا الحكيمة

([1]) ديوان الشماخ: ٣٢٢- ٣٢٤

([2]) ديوان الشماخ: ٢١٤- ٢١٥، مِراض: جمع مرض للقلب خاصة للشك والنفاق، ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي: ٦٤٥

واعيـة بالمخـاطر الاجتماعيِّـة وهـي هنـا النّفـاق الـذي جسَّدتهُ صـورةُ الاسـتعارةِ فـي **(تغلي صدورهم)** فاستعارَ ما تضمرهُ المراجلُ عند غليانِها لوصفِ الحقدِ والكراهيَّةِ المكبوتةِ داخل صدور الآخرينَ، فهي أنا أثبتتْ هيمنتها بحكمة على المواقفِ.

واستطاعتْ بنيـةُ الأنـا الفرديّـةِ فـي ديوانِ **لبيـدِ** الكشـفَ عن مرحلـةٍ مُهمـةٍ لـذاتٍ شـاعرةٍ لـمْ تَعدْ تكتفـي بتكرارِ موضـوعِ الفخـرِ المـألوفِ، إنَّمـا أخـذتْ تنتقلُ إلـى حيِّـزِ الـوعي الفرديِّ المُتأمَّـلِ، مُحاولـةً لإعـادة تفسيرِ التَّجربـةِ الإنسـانيَّةِ فـي ضـوءِ الفَنـاءِ وتقلّبِ الدَّهرِ.

ونجدُ خُلاصةَ تلكَ التَّجربةِ في قصائدهِ، نقفُ عندَ إحداها، قائلًا:

"**أَرى النَفسَ لَجَّت في رَجاءٍ مُكَذِّبِ وَقَد جَرَّبَت لَو تَقتَدي بِالمُجَرَّبِ**"[1]

أثبتَ الشَّاعرُ حضورَ الأنـا عبْرَ الفعل **(أرى)** ليُمارسَ من خلالـهِ فعل المُراقبـةِ والتَّأمّلِ، والمُلاحظُ أنَّهُ أردفَها بـ (النَّفسِ) وكانَ بمقدورهِ القول (أرى نفسي)، كأنَّهُ أرادَ بالدَّلالةِ أن تنتقلَ من خصوصيّةِ الاعترافِ إلى عموميّةِ الحُكمِ، فتخرجُ الدّلالـةُ حينئذٍ إلى أُفقٍ إنسانيّ أوسع.

وتكشفُ القصيدةُ برمتِها تراكمًا فعليًا يشي بحضورٍ صريحٍ للأنا، مثل: **(رأيتُ، صاحبتُ، سانيتُ، فارقتُ، أبنتُ، قضيتُ، فككتُ، ...)** فتوالي هذهِ الأفعال في سياقٍ زمني واحدٍ وهو الماضي يدلُّ على استعراضِ تجربةٍ مُكتملةٍ تتكئُ على خبرةٍ زمنيّةٍ طويلة، تمزجُ بين البطولةِ والحكمة:

"**وَعانٍ فَكَكتُ الكَبلَ عَنهُ وَسُدفَةٍ سَرَيتُ وَأَصحابي هَدَيتُ بِكَوكَبِ**
سَرَيتُ بِهِم حَتّى تَغَيَّبَ نَجمُهُم وَقالَ النَعوسُ نَوَّرَ الصُبحُ فَاذهَبِ
فَلَم أُسدِ ما أَرعى وَتَبلٍ رَدَدتُهُ وَأَنجَحتُ بَعدَ اللَهِ مِن خَيرِ مَطلَبِ"[2]

([1]) شرح ديوان لبيد، إحسان عباس: ٣

([2]) شرح ديوان لبيد: ٩، سُدفة: أول الليل إلى ثلثهِ، لسان العرب: ١٠/ ٤٧١، التبل: أن يُسقِم الهوى الإنسان، م. ن: ١١/ ٧٦

فتتحدّدُ معالمُ الأنا من خلالِ علاقتِها بالآخرِ/الأسير ففكُّ القيدِ هو تجسيدٌ للمروءةِ التي تجعلُ الفردَ يسمو فوقَ ذاتهِ ليغدو مُخلّصًا للآخرينَ وهاديًا لهم، أمَّا الحكمة فهو وعي الذَّات بحدودِ القوة الفرديَّةِ في كونِها ليستْ مُطلقةً إنَّما هي توفيقٌ إلهيٌّ واعترافٌ بفضلِ اللهِ على تحقيقِ البُطولةِ.

ويعلو صوتُ الأنا بوضوحٍ، في قولِه:

"وَلَستُ كَما يَقولُ أَبو حُفَيدٍ وَلا نَدمانُهُ الرِخوُ البَليدُ
فَعَمّي اِبنُ الحَيا وَأَبو شُرَيحٍ وَعَمّي خالِدٌ حَزمٌ وَجودُ
وَجَدّي فارِسُ الرَعشاءِ مِنهُم رَئيسٌ لا أَسَرُّ وَلا سَنيدُ
وَشارَفَ في قُرى الأَريافِ خالي وَأُعطِيَ فَوقَ ما يُعطى الوُفودُ
وَجَدتُ أَبي رَبيعاً لِليَتامى وَلِلأَضيافِ إِذ حُبَّ الفَئيدُ"[1]

فالمُلاحظُ أنَّ الأنا تُفتَتحُ بنفي دفاعي يهيئُ السَّامعَ لخطابٍ إثباتيٍّ؛ وكأنَّهُ بناءً مقصودًا لإعادةِ تشكيلِ صورة الأنا أمام الجماعةِ؛ إذ يضعُ المُتلقي بينَ موضوعينِ: موضوع طعن السُّبةِ وموضوع استعادة الذَّاتِ، فتتحوّلُ الأنا من موضوعٍ للقولِ إلى قائلةٍ، وهذا ما يفسحُ مجالًا للتعبيرِ عن الأنا وليسَ فقط التبرئة، فالشَّاعرُ يلجُ موضوعَ **الفخرِ** عن طريقِ تشييدِ صورةِ امتداد الأنا التي تشكَّلتْ عبرَ شبكة القرابة: الأب، الأعمام، الأخوال، الأجداد...

ونجدُ الأنا في قولِه:

قالَت غَداةَ اِنتَجَينا عِندَ جارَتِها أَنتَ الَّذي كُنتُ لَولا الشَيبُ وَالكِبَرُ
فَقُلتُ لَيسَ بَياضُ الرَأسِ مِن كِبرٍ لَو تَعلَمينَ وَعِندَ العالِمِ الخَبَرُ
لَو كانَ غَيري سُلَيمى اليَومَ غَيَّرَهُ وَقعُ الحَوادِثِ إِلّا الصارِمُ الذَكَرُ

([1]) شرح ديوان لبيد: ٣٨، السنيد: الدّعي، لسان العرب: ٣/٢٢١، الفئيد: ما شوي وخبز على النار، م. ن: ٣/ ٣٢٨

مـا يَمنَعُ اللَيلُ مِنّي ما هَمَمتُ بِهِ وَلا أَحارُ إِذا ما اِعتادَني السَفَرُ
إِنّي أُقاسي خُطوباً ما يَقومُ لَها إِلّا الكِرامُ عَلـى أَمثالِها الصُبُرُ
مِن فَقدِ مَولىً تَصورُ الحَيَّ جَفنَتُهُ أَو رُزءُ مالٍ وَرُزءُ المالِ يُجتَبَرُ
وَالنيبُ، إِن تَعرُ مِنّي رَمَّةً خَلَقاً بَعدَ المَماتِ فَإِنّي كُنتُ أَثَّئِرُ"[1]

تُمثّلُ هذهِ الأبيات مرحلةً مُختلفة من تشكيلِ الأنا الفخريّة عندَ لبيد، إذ ينتقلُ الخطابُ إلى بنيةِ الأنا التي تخلقُ فضاءً للجدلِ مع الآخر والزَّمن، وعليّهِ فالبُنى الموضوعيَّة تتحدَّدُ في هذا المقطعِ في مُستويين، الأول: أنا دفاعيَّة تتجلى خلفَ أسلوب الرَّفضِ **(ليسَ بياضُ الرأسِ من كِبرٍ)** بعد إدعاء الآخر/ الأُنثى بكبرهِ الذي يُفضي حتمًا إلى عجزهِ، والمُستوى الأخر: أنا **فخريّة** التي عبَّر عنها بأيامه التي قضاها شجاعًا صابرًا، فالشَّاعر يستدعي تلكَ الأيام لا بوصفِها لحظات قوة وفتوَّة؛ أنَّما بوصفها أيامًا مُمتحنة بالفقدِ والمحنِ **فالفخرُ** إذن يتجسدُ في الشَّجاعةِ والصَّبرِ، وهو بهذا يُعيدُ بناءَ مفهومِ البطولةِ لتغدوا قدرةً على التَّحملِ و الثَّباتِ، وتبلغُ الأنا ذروتِها في هذا الخطاب عند البيت الأخير، إذ ينتقلُ **الفخرُ** من حدودِ الحياةِ إلى ما بعدِها، فيُصوّرُ أنَّ شجاعتهُ هي في الحقيَّقةِ ثأرٌ استباقي جسَّد ذلكَ وصفهُ للنَّوق التي تعبثُ بعظامهِ بعد موتهِ بأنهُ نالَ منها وعقرها ثأرًا لنفسهِ حتى بعدَ الموت.

وتضمُّ بنية **الأنا** بُعدًا عاطفيًّا في غير موضع، منها في قولهِ: [الطويل]

"تَمَنّى اِبنَتايَ أَن يَعيشَ أَبوهُما وَهَل أَنا إِلّا مِن رَبيعَةَ أَو مُضَر"[2]

فعن طريق أسلوب التَّمني يفتتحُ الشّاعرُ مساحةً إنسانيَّةً واسعةً، تُتيحُ للمُتلقي إدراكَ مشاعرَ الأبوةِ والاهتمام بمصائر الأبناء، **فالأنا** عند **لبيد** لا تقتصرُ على

([1]) شرح ديوان لبيد:٦١، انتجينا، انتجى: قعد، تاج العروس: مادة (ن ج و) ٣٠/٤٠، النيب: الناقة المسنة، لسان العرب: مادة (ن ي ب) ٦٠١/١، أثئر: أنحر، م. ن: ٩٨/٤

([2]) شرح ديوان لبيد: ٢١٣

البطولـةِ والمجـدِ، إنَّمـا تشـملُ الـوعي بالمسـؤوليَّةِ، ومـن خـلالِ أسـلوب الاسـتفهام الإنكاري **(وهل أنا...)** يهدمُ الأنا أمام حقيقة الفناء.

ونلحظُ بنيّةَ الأنا بصوت **الفخر** في الأراجيز بوضوح، كما في قولهِ: [الرّجز]

"**إنّي امرُؤُ مِن مالكِ بنِ جعفرِ**

عَلقَمَ قدْ نافَرتَ غيرَ مُنفَرِ

نافَرتَ سَقبًا من سِقابِ العرعرِ"(١)

فتـأتي بنيَّـةُ الأنـا بأسـلوبِ التوكيـدِ بـالحرف (إنَّ) الـذي يمنحُهـا سـمةَ الثَّبـاتَ؛ ولاسيَّما وأنَّ السِّياقَ هو سياقٌ فخريٌّ قبليٌّ صِرف يقومُ على المُنافرة بين خصمينِ، فنرى الشَّاعرَ يُفاخرُ بنفسهِ ويُعزي غلبتهُ إلى نَسبِهِ أولًا وجسامتِهِ ثانيًا التي عبَّرَ عنها من خلالِ أسلوبِ التشبيهِ بالفرع السَّامق لنباتِ العرعر كما هو امتدادٌ لمجدِ أجدادهِ

ونجدُ الأنا في نصٍّ آخر، وفي نسقٍ موضوعيّ مختلفٍ، قائلًا: [الطويل]

"**فَلَو أَنَّني ثَمَّرتُ مالي وَنَسلَهُ وَأَمسَكتُ إمساكاً كَبُخلِ مَنيعِ**

رَضيتِ بِأَدنى عَيشِنا وَحَمِدتِنا إذا صَدَرَت عَن قارِصٍ وَنَقيعِ

وَلَكِنَّ مالي غالَهُ كُلُّ جَفنَةٍ إذا حانَ وِردٌ أَسبَلَت بِدُموعِ"(٢)

فيفتتحُ الشَّاعرُ بنيةَ الأنا بأسلوبِ الشَّرطِ في حواريَّة مع الأُنثى في موضوعٍ أخلاقيّ يتقاطعُ بشكلٍ مُباشرٍ مع **الحكمةِ والفخرِ** وهو **الكرم**، وغالبًا ما يُدارُ في أسلوب التفاضل مع الأُنثى/ الزوجة والرجل، ولاسيَّما إذا وضعنا في الحُسبانِ أنْ النساءَ "أحرص على المال منهم، ولعلَّ أسباب ذلك أنَّهن أحفل بالثروة، وتنميتها،

(١) ديوان لبيد، ط صادر: ٨٤

(٢) م. ن: ٧٠

وأنهن لا يخالطن الناس كما يخالط الرّجال، فلا يحفلن بأحاديثِ الكرمِ كما يحفلون..."[1] فطوَّع لبيدُ أسلوبَ الشَّرطِ لبناء فخرهِ على البذلِ والإنفاقِ.

وتعلو بنية الأنا فخرًا ، في قولهِ: [الطويل]

"**وَإنّي لَأُعطي المالَ مَن لا أَوَدُّهُ وَأَلبَسُ أَقواماً عَلى الشَنَآنِ**

وَمُستَخبِرٍ عَنّي يَوَدُّ لَوَ أَنَّني شَرِبتُ بِسَمٍّ ريقَتي فَقَضاني"[2]

نرى الكرمَ مع لبيد لا يقفُ عندَ حدودَ العاطفةِ؛ فليسَ العطاءُ عندهُ مبنيًّا على المحبة وحدها، إنَّما ذهبَ بهِ أبعدَ من ذلكَ، فهو لا يخصُّ ببذلهِ من يودَّهُم؛ بلّ يبسطهُ إلى خصومهِ أيضًا، فيغدو الكرمُ فعلًا أخلاقيًّا مُستقلًا عن الانفعال الشَّخصيّ العاطفي فتتفوقُ الأنا في مقام الخصومةِ قيميًّا وخُلقيًّا.

وتتقلُ الأنا إلى سياقِ النّزالِ والمُنافسةِ أمامَ فضاءٍ مفتوحٍ، في قولهِ: [الرمل]

"**وَمَقامٍ ضَيِّقٍ فَرَّجتُهُ بِمَقامي وَلِساني وَجَدَل**

لَو يَقومُ الفيلُ أَو فَيّالُهُ زَلَّ عَن مِثلِ مَقامي وَزَحَل

وَلَدى النُعمانِ مِنّي مَوطِنٌ بَينَ فاثورِ أُفاقٍ فَالدَحَل

إِذ دَعَتني عامِرٌ أَنصُرُها فَالتَقى الأَلسُنُ كَالنَبلِ الدُوَل

فَرَمَيتُ القَومَ رِشقاً صائِباً لَيسَ بِالعُصلِ وَلا بِالمُقتَعِل

رَقَمِيّاتٍ عَلَيها ناهِضٌ تُكلِحُ الأَروَقَ مِنهُم وَالأَيَل"[3]

فتتجلى بنية الأنا من خلالِ تكرارِ ضمير المُتكلّمِ، إذ استطاعَ الشَّاعرُ أنْ يُثبِّتَ أناهُ في موضوعِ **الفخرِ**، مرَّة الفخر بالاستحواذِ المكاني/ **مقامي**، ومرَّة في المقدرةِ البيانيَّةِ/ **لساني**، ومرَّة ثالثة بالشّجاعةِ/ **أنصرُها، رميتُ**.

وله في الرَّجزِ تصريحٌ لأناهُ، مُنشدًا بالفخرِ:

([1]) المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي: ٣٦٤

([2]) شرح ديوان لبيد: ٣٢٧

([3]) شرح ديوان لبيد: ١٩٣

"يا اِبنَ المُلوكِ السادَةِ الهَبَنقَعَه
أَنا لَبيدٌ ثُمَّ هَذي المَنزَعَه
في كُلِّ يَومٍ هامَتي مُقَزَّعَه
قانِعَةً وَلَم تَكُن مُقَنَّعَه"[1]

فتتمظهرُ بنيةُ الأنا وهي تسعى لتثبيت مكانتِها الفرديّة داخل الجماعة، من خلالِ أسلوب النداءِ الذي يحملُ في طياتهِ نبرةَ التَّحدي، ثُمَّ يتدرّجُ لينتهي إلى صيغة الفخر الصّريح في قوله "**أنا لبيد**" مُعلنًا بذلكَ حضورهُ وهيمنتهُ في ساحةِ المُفاخرةِ، مُفتخرًا باسمهِ ثُم بشجاعتهِ، وعزَّزَ ذلكَ الفخر والاعتدادِ بالنَّفسِ بتوظيفِ البنية البلاغيّة ولاسيَّما الجناس بين "**قانعة**" و "**مُقنَّعة**"، بين الرَّضا بما ينجسمُ مع الكرامةِ وبين الخضوع الذي يرفضه، ومن خلال هذا التَّقابل الدّلاليّ يُرسّخُ الشَّاعرُ صورة الأنا المُتفاخرة بذاتِها.

وتستمرُ بنية **الفخر** بصوت الأنا المُتعاظمة، في قولهِ: [الكامل]

"إِنّي اِمرُؤٌ مَنَعَت أَرومَةُ عامِرٍ ضَيمي وَقَد جَنَفَت عَلَيَّ خُصومُ
جَهَدوا العَداوَةَ كُلَّها فَأَصَدَّها عَنّي مَناكِبُ عِزُّها مَعلــومُ"[2]

فتتأكد الذَّاتُ عبر تركيب "**إنّي امرؤ**" الذي يحملُ دلالة فخرية واضحة، جاعلًا من الأنا محورًا للخطابِ ومركزًا لبناء المعنى، وهي أنا لا تنفكّ عن الجماعة؛ إذا سُرعان ما تتَّصلُ ببنية القبيلة/ **أرومة عامرٍ** فيستندُ الشَّاعرُ إلى شرفِ الأصلِ ليُحصنَ ذاتهُ، فهي أنا محمية بعز القبيلة، وفي البيت الثاني يتجاوز ذلك لتظهر الأنا في مواجهة مُباشرة "**فأصدها**"، هذا التناوب بين (القبيلة الحامية والأنا المُقتدرة) أسبغ على شعر لبيد صفة البُطولة الواقعية.

([1]) م. ن: ٣٤٠
([2]) م. ن:١٣٢

وينتقلُ لبيد بصيغة الأنا نحو بنية مُغايرة في ضبطِ النَّفسِ، مُنشدًا: [الطويل]

"فَلا جَزِعٌ إِن فَرَّقَ الدَهرُ بَينَنا وَكُلُّ فَتىً يَوماً بِهِ الدَهرُ فاجِعُ

فَلا أَنا يَأتيني طَريفٌ بِفَرحَةٍ وَلا أَنا مِمّا أَحدَثَ الدَهرُ جازِعُ"[1]

حتى قوله:

"أَلَيسَ وَرائي إِن تَراخَت مَنِيَّتي لُزومُ العَصا تُحنى عَلَيها الأَصابِعُ

أُخَبِّرُ أَخبارَ القُرونِ الَّتي مَضَت أَدِبُّ كَأَنّي كُلَّما قُمتُ راكِعُ

فَأَصبَحتُ مِثلَ السَيفِ غَيَّرَ جَفنَهُ تَقادُمُ عَهدَ القَينِ وَالنَصلُ قاطِعُ"[2]

فهو يُقدّمُ رؤية تأمليّة لحقيقة الدَّهرِ ليس بوصفهِ حدثًا شخصيًّا؛ إذ تبرزُ الأنا في كونِها ذاتًا واعية تقرُّ بالألمِ وحتميّةِ الفراقِ، ثُمَّ يُعزّزُ الشَّاعرُ حضوره بتكرار ضمير الأنا في قولهِ: "**فلا أنا... ولاأنا**" مُشيرًا إلى حالة من التَّوازن النَّفسي ومن خلال أسلوب الطباق بين **(الجزع والفرح)** ينفي عن نفسهِ الانصياع لأي انفعال فلا هو يجزعُ من مصائب الدُّنيا ولا يفرحُ بملذاتها، ليُمررَ إلى المُتلقي أنَّ أناهُ قادرة على ضبط انفعالاتها، والتّحكّم في استجاباتِها النَّفسية كحالة من الاعتدال الوجداني أمام تقلّب الدَّهر.

وفي المقطع الآخر من القصيدة، وبأسلوب الاستفهام التقريري، يُقرُّ بحقيقة مفادها أن تباطؤ الموت عليهِ يُفضي إلى نهايةٍ واحدةٍ وهي الشّيخوخة ولزوم العصا فينتقلُ بالأنا إلى التَّأملِ في حقيقةِ الزَّمنِ، وأنَّ استنادهُ سيكون على عصاهُ كبديل عن الآخر فنلمحُ شعورَ الوحدة والضعف لكنَّهُ سرعانَ ما يُوازنُ ذلكَ ويُعيد بناء ذاته بعد تشبيهها بالسَّيفِ، فبعدَ أنْ أقرَّ بضعفِ جسدهِ من خلالِ صورةِ العصا، عمدَ إلى تأسيسِ قوَّتهِ عبر صورة السّيفِ؛ إذ جمع بين ظاهر الأنا في شيخوختِها وجوهرها.

([1]) شرح ديوان لبيد: ١٦٨

([2]) م. ن: ١٧٠

- **الأنا الجمعيَّة:**

بعدما استطاعتْ الأنا الفردية أن تكشفَ عن حضورٍ ذاتي محدودٍ، نرى أن بنيةَ القولِ التعبيرية تنفتحُ على أفقٍ أوسع يتجاوزُ حدودَ التَّجربةِ الشَّخصية، فتغدوا الأنا حاملةً لوعي جمعيٍّ يتجاوزُ الذَّاتَ الفرديَّة إلى تمثيلِ الجماعةِ، ضمن نسق قَبَلِي بصوتِ الشَّاعرِ نفسه والذي يتمثلُ بتركيب الـ(نحنُ)، ويتجلى هذا الامتداد من الفردي إلى الجمعي بوضوحٍ في شعرِ النابغة الجعدي، كما نرى في قولهِ: [الرجز]:

"نَحنُ بَنُو جَعدَةَ أَربابُ الفَلَج

نَحنُ مَنَعنا سَيلَهُ حَتّى اِعتَلَج

نَضرِبُ بِالبِيضِ وَنَرجُو بِالفَرَج"[1]

إذ يتجلى حضورُ الأنا الجمعيَّة في أوضحِ صورِها، فيتقدَّمُ الضميرُ "**نحن**" مرتين بوصفهِ أداةَ تمثيل لخطاب جمعي، لا لمُجرد صيغة لغويَّة، والمُلاحظُ أيضًا أنَّ الشُّعور الوجداني–**نرجو**– لم ينفصلْ عن الفعلِ الجمعي–**منعنا، نضرب**– فهو لم يُقدّمْ الرَّجاءَ بوصفهِ حالة نفسيّة فرديّة؛ إنَّما أعادَ صياغتها لتؤدي وظيفة جماعيَّة مُرتبطة ببنيةِ الصمودِ القبلي.

ويعلو صوتُ الأنا الجمعيَّة، في أكثر من ثلاثينَ بيتًا في قصيدة واحدة، نقفُ عند أبيات مُنتقاة[2]، نرصدُ منها ما يخدم مجال البحث، قائلا فيها: [الطويل]

"وَإِنّا أُناسُ لاَ نُعَوِّدُ خَيلَنا إِذَا مَا التَقَينا أَن تَحِيدَ وتَنفِرا"

"بَلَغا السَماءَ مَجدَنا وَجُدُودَنا وَإِنّا لَنَرجُو فَوقَ ذَلِكَ مَظهَرا

وَنَحنُ حَدَرنا رَهطَ سامَةَ بَعدَمَا أَبَنُّو مِنَ الأَجبابِ مَبدىً وَمَحضَرا"

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ٤٨

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٦٨– ٧٤، الأجباب: مفرده جبّ وهو البئر

"وَنَحنُ أَزَلنا مِذحِجاً عَـن دِيارِها وَهَمـدَانَ أسقَـينـا السِـمـامَ وَحِميَرا
وَنَحنُ أَزَلنا خَثعَماً عَـن دِيـارِهـا فَـزالَـت وَكَـانَـت أَهـلَ تَـرجٍ وَعَثَّرا"
"وَنَحنُ مَنَعنا مَنقَعَ الماءِ بَعدَمـا جَرى مُسـهِلاً في الأَرضِ ثُمَّ تَحَيَّرا"
"وَنَحنُ ضَرَبنا بالصَفـا آلَ دارِمٍ وَذُبيـانَ وابـنَ الجَـونِ ضرَباً مُذَكَّرا"

المُلاحظُ في هذه الأبيات هو هيمنةُ الصوتُ الجمعي، مُتجليًا من خلالِ الضمير (نحن)، وهو ما جعلَ الشُّعورَ الجماعي بنيةً للخطابِ وموضوعًا للقصيدةِ في سياقِ الفخر القبلي، فنرى "أنَّ ثمَّة صوتًا واحدًا يهيمنُ عليها، وهو صوت الذَات الجمعيّة...، هذا الصوت المُفعم بكمٍّ هائل من المشاعر المتعاضمة المتضاخمة، التي عكسها ضميرُ المتكلمِ الجمعي (نحن) والذي زاد من فاعليته وتكراره، إذ أحدثَ إيقاعًا صوتيًا، كان من شأنهِ تصعيد نغمة الفخر، وإيقاظ الحسّ الفخري وتعميقه"[1]؛ ولاسيما وأنَّ سياقَ الفخرِ هنا يعلو ويشتدَّ احتدامهُ بفعلِ استحضار الحروب والانتصارات **(بلغنا، حدرنا، أزلنا، منعنا، ضربنا)** بوصفها حُججًا على التّفوق الجمعي والتي تزيدُ من تضخيم صوت الأنا الجمعيَّة، ويُغالي الشاعرُ في فخرهِ بقبيلتهِ بقولهِ: "**نحن منعنا منقع الماء**"، إذ ما تجاوزنا المعنى الظاهري للفعل الجمعي بالقدرةِ على التَّحكمِ بالمياهِ –بوصفِها موردًا حياتيًّا أساسيًّا–نبلغُ عندها الدَّلالةَ الأعمق وهي قدرةُ القبيلةِ على تقريرِ مصائرِ القبائل الأُخرى، وليُشيرَ إلى الفخرِ بشجاعةِ قبيلتهِ وهيمنتها، بوصفهما ركيزتين في بناء الأنا الجمعية.

ولا نبتعدُ عن هذا المعنى عندما نقفُ أمامَ قصيدةٍ أُخرى، يقولُ فيها: [البسيط]

"نَحنُ الفَوارِسُ يَومي رَحرَحانَ وَقَد ظَنَّت هَوازِنُ أَنَّ العِزَّ قَد زالا"[2]

([1]) جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، فاضل أحمد القعود: ٢٢٧
([2]) ديوان النابغة الجعدي: ١٢٦

فيتقدمُ الضَّميرُ **(نحن)** بصوتهِ الجمعي مُحمَّلًا بخطابِ بطولةٍ، وقد أضفى الشاعرُ على الأنا الجمعية بُعدًا دلاليًا بعدَ أنْ قرنَها بلفظةِ **(الفوارس)**، والتي تُشيرُ بإيحاءٍ إلى منظومةٍ منضبطة، فهو لم يُشر إلى مهارةٍ قتاليَّة مُفردة، والفروسيَّةِ في الوعي العربي القديم لا تقتصرُ على الشَّجاعةِ والنزال؛ "إنَّما هي مظهر من مظاهر الحياة تنشأ عن عوامل اجتماعيَّة وأخلاقيَّة وحربيَّة، وتطور على وفق أساليب معينة، وقد ساعدت على تطور هذا النّظام فطرة عربية سليمة وجدت في قيم المجتمع الجاهلي هدفها الذي تسعى إليه"[١]، وهذا ما يفسرهُ دوام العزَّ أي استمرار القوى الأخلاقية والاجتماعية، وإذ بالشَّاعر يومئ إلى أنَّ فخرهم غير مُتعلقٍ بزمن ماضٍ؛ إنَّما التأكيد على استمرارية الفخر كونهم حاملينَ للقيمِ على مدى الزَّمنِ.

ولا نبتعدُ عن هذا المعنى في قصيدة أخرى لهُ، مُنشدًا في سياقِ الفخر وجاعلًا من الـ(نحن) مركزيَّة للتعبير: [البسيط]

"**ونحنُ حَبَسنَا الحيَّ عَبسًا وعَامرًا لحَسَّانَ وابن الجونِ إذ قيلَ أقبلا**"[٢]

"**وَنَحنُ حَسَبنا عِندَ قارَةِ ضارِجٍ لِحَنظَلَةَ العِجليِّ لَيثاً مُكَلَّلا**"[٣]

فالشَّاعرُ جعلَ من الضميرِ (نحن) مركزًا دلاليًّا في بنيةِ الخطابِ الفخريِّ، إذ قدَّمهُ بوصفهِ ذاتًا جمعيَّة فاعلةً تُسندُ إليّها أفعالُ السَّيطرةِ والنَّصرةِ بدلالة قولهِ (حبسنا) مرتين وفي اللغةِ قولنا: "احْتَبَسْتُ الشَّيْءَ إذا اخْتَصَصْتَهُ لِنَفْسِكَ خَاصَّةً"[٤]، وهذا يُحيلنا إلى معنى السَّيطرةِ المقصودةِ والنَّصرةِ المُنظمةِ لا على العنفِ المُباشرِ، وبدورهِ يُحيلُ إلى فعلٍ جماعيٍّ قائمٍ على التَّدبيرِ والحكمةِ أكثرَ من الاندفاعِ، وهو ما

---

(١) الفروسيَّة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي: ١٠

(٢) ديوان النابغة الجعدي: ١٢٩

(٣) م. ن: ١٣١

(٤) لسان العرب، مادة (حبس) :٦ / ٤٤

يجعلُ الفخرَ هنا فخرًا بقدرةِ الجماعةِ على الضبطِ والسَّيطرةِ وهي قيمةٌ اجتماعيةٌ أكثرُ حكمةً واستقرارًا وهيمنةً لدى الوعي الجمعي.

ويدوّي صوتُ الأنا الجمعيَّة في مقطعٍ آخر من القصيدةِ نفسها، فيُحيلُ الضميرُ والفعلُ سياقَ القولِ إلى صوتٍ جمعيّ يتولى بناء الخطاب الفخري، مُنشدًا: [الطويل]

"فَنَحنُ غِضابٌ مِن مَكانِ نِسائِنا ويَسفَعُنا حَرٌّ مِنَ النارِ يُصطَلى

تَفُورُ عَلَينا قِدرُهُم فَنُديمُها وَنَفثَؤُها عَنّا إِذ حَميُها غَلا"(١)

نُلاحظُ في المشهدِ أعلاه أنَّ الشَّاعرَ قد ضمَّن جُملةً من الموضوعات التي تُمثّلُ القيمَ المركزيَّة في المُجتمعِ الجاهليّ، وهي لا مناص مُدعاة للفخرِ، وفي طليعتِها الذّود عن الأعراض؛ وهو فخرٌ قِيميٌّ أيضًا، ثُمَّ التَّصبّرُ واحتمالُ الشَّدائدِ، فاستطاع الشَّاعرُ أنْ يُجسّمَ الحربَ بنارٍ تُضرَمُ، واستعارَ لها ما تُحدثُهُ في القدورِ من فوران وغليان، لكنَّ الشَّاعرَ يستدعي الأنا الجمعيَّة متفاخرًا بقدرةِ قومهِ على ديمومتِها أو إخمادِها، ليوجز في هذا المشهدِ موضوعَ السَّيطرةِ والهيمنةِ أيضًا.

حتى قولهِ:

"وَنَحنُ رَهَنَّا بالأُفاقَةِ عامِراً بِما كانَ فِي الدَّردَاءِ رَهناً فَأُبسِلا

جَلَبنا مِنَ الأَكوَارِ والسِّيِّ والقَفا وَبِيشَةَ جَيشاً ذا زَوائِدَ جَحفَلا"(٢)

ويمكنُ عدّ المشهد أنَّه قد تفرَّد بإبرازِ الفخرِ بالشَجاعةِ؛ إذ يُركّز الشَّاعرُ على حشدِ الجيشِ من مواضعَ مُتعددةٍ، واستظهار القُدرةِ على الغلبةِ، فبينما أظهرتْ المَشاهدُ السَّابقةُ تفاخُرًا بالقيمِ الاجتماعيَّة والخُلقيَّة، تجلّتْ بنيةُ الفخر الجمعي/القبلي

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٣٠

(٢) ديوان النابغة الجعدي: ١٣٢

في هذهِ الأبيات بالكثرةِ والهيمنةِ المكانيّةِ/ الجغرافيَّة، فضلًا عن القُدرةِ على التَّنظيمِ والانضباطِ وانصياعِ الآخرين إليّهم الذي تجلى خلفَ جُملة "جلبنا...جيشًا...جحفلًا".

وتبلغُ الأنا الجمعيَّة ذروةَ الشَّجاعةِ في وصفِ الحربِ عند قولهِ: [الكامل]

نَحنُ الفَوارِسُ يَومَ دَيسَقَةَ الـ ـمَغشُو الكُماةِ غَوارِبِ الأَكمِ

وَسُيُوفُنا بِنِساحَ عِندَكُمُ مِنها بَلاءٌ صادِقٌ العِلمِ[1]

فالمُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ انتقلَ ببنيةِ الفخرِ إلى الفعلِ الملموسِ، جاعلًا من الشَّجاعةِ صفةً بنيوية للجماعةِ، وجعل من السلاح/السيوف ليس أداة للحربِ فقط؛ إنَّما جعلها شاهدًا ماديًّا على ما خلَّفتهُ الأنا الجمعيَّة من أثرٍ قتاليّ، ليغدو بمثابةِ وثيقة دلاليَّة تؤكّد صدقَ التجربةِ الجماعيَّة وتُرسخُ حضورها في الذاكرة الحربيَّة العربيَّة.

على الرغمِ من مركزيَّة الأنا الفرديَّة في ديوانِ **أبي ذؤيب**، إلَّا أن الأنا الجمعية لم تغبْ غيابًا تامًا؛ إنَّما كانَ لها حضورًا وظيفيًا محدودًا، يُمليهِ السياق الاجتماعي والنفسي والثقافي للظرف الجاهلي، ونجدُ أثرَ ذلكَ في قوله:

" **فَإِنَّكِ لَو ساءَلتِ عَنّا فَتُخبَري إِذا البُزلُ راحَت لا تُدِرُّ عِشارُها**

لَأُنبِئتِ أَنّا نَجتَدي الفَضلَ إِنَّما نُكَلَّفُهُ مِنَ النُفوسِ خَيارُها

لَنا صِرَمٌ يُنحَرنَ في كُلِّ شَتوَةٍ إِذا ما سَماءُ الناسِ قَلَّ قِطارُها

إِذا حُبَّ تَرويجُ القُدورِ فَإِنَّنا نُرَوِّحُها سُفعاً حَميداً قُتارُها"[2]

إذ تتجلى الأنا الجمعيَّة في صوت قبليّ مُتماسك ينهضُ على تمثيلِ الجماعةِ لا الفرد؛ إذ يُهيمنُ عليها الصوتُ الجمعيَّ: **(عنَّا، إنَّا، لنا، فإنَّنا)** وتتحدّدُ قيمتُها من خلالِ ما تؤدّيهِ من أفعالٍ خُلقيّة في سياقٍ اجتماعيّ قَبليّ، يبتدئُ الشاعرُ المقطعَ

([1]) م. ن: ١٦٩

([2]) ديوان أبي ذؤيب: ٦٦

بأسلوب الشَّرط الذي ينفتحُ على حواريَّة مُخْتَلقة، مما تفسحُ مجالًا للتعبير عن الفخر الجمعي، وهو فخر قيمي خُلقي وليس بطوليّ؛ إذ أنَّ البنيةَ الموضوعيَّة للأنا الجمعيَّة عند أبي ذؤيب تُبنى على خصلةِ الكرم، ويتصدَّرُ مشهدَ الكرم هو ممارستهُم إياهُ في أوقات الشّدّة والأزمات، إذ يستحضرُ الشَّاعرُ صورةَ القحطِ بقوله: متى ماالنوق/ **البُزْلُ، والعُشراء لا تُدِرُّ**، وهي صورة كنائية عن بلوغِ الجدب والقحط ذروته عند العرب فمع هذه الظروف لا ينكفئ الشّاعرُ وقومهُ عن العطاء، إنَّما يبذلون ما لديهم كرمًا، ويستعينُ بصورة كنائية أُخرى تتمثّلُ في انحباسِ المطر/ **السَّماءُ قلَّ قطارها**، ففي الوقت الذي تتمنَّع الغمامُ عن العطاء يسعونَ هُم للبذلِ وينحرونَ دوابِهم إطعامًا للناسِ، ليغدو الكرمُ مُمارسةً جماعيَّة، بذلك تتعاظم دلالتهُ –الكرم– كُلَّما اشتدَّتْ الأمة، وكأنهُ يُعقدُ تضادًا دلاليًا بين عقم الطبيعة وخصوبةِ الفعل الإنساني تحديدًا الأنا الجمعيَّة في الكرم العطاء بوصفهِ بنيَّة موضوعية خُلقيَّة.

ونجد الأنا الجمعيَّة في بنية موضوعيَّة مُغايرة، في قوله:

" **غَداةَ المُلَيحِ حيثُ نَحنُ كَأَنَّنا غَواشي مُضِرٍّ تَحتَ ريحٍ وَوابِلِ**

ضَربنَاهُم حَتّى إِذا اِربَثَّ أَمرُهُم وَعادَ الرَصيعُ نُهيَةً لِلحَمائِلِ

عَلَوناهُمُ بِالمَشرَفِيِّ وَعُرِّيَت نِصالُ السُيوفِ تَعتَلي بِالأَماثِلِ "[1]

إذ يُقدّمُ الشَّاعرُ في هذهِ الأبياتِ صورةً صريحةً لحضورِ الأنا الجمعيَّة **(نحن، كأننا، ضربنا، علوناهم)** في ذروتِها القتاليّةِ، إذ ينهضُ النَّصُّ على تمثيلِ قومِه بأسلوب التشبيّهِ بالسّحب/ **غواشي تحت ريح وابل**، مُسلطًا الضوء على كثافة عددهم وسرعة جريهم، فأظهر فيهِ تكثيفًا رمزيًا لقوة الأنا الجمعيَّة كما تفعل الرّياحُ مع السّحب.

([1]) م. س: ٩٥

ويتصاعد الفعل القتالي في البيتِ الثَّاني ليؤكد على الشَّجاعة التي آلت إلى النّصرِ، فأضعفَ الشّاعر بصوتهِ الجمعي الخصمَ حتى تباطأت قوتهم وانقلبتْ سيوفهم وبهذا قدّمَ الشاعرُ الشجاعةَ في إطار الأنا الجمعيّة كبنيَّة لموضوعِ الفخر، فتتحول الشَّجاعة إلى مُمارسة واقعيَّة تنتهي بالنَّصرِ.

أما **الشماخ** فلم يكن في ديوانهِ الماثلُ أمامنا صوتٌ جمعيّ، ومعآخر الشّعراء – **لبيد**– فقد بيَّنتْ الدّراساتُ السَّابقةُ أنَّ لبيدًا شاعرٌ قبليٌّ وكثيرًا ما ينطقُ عن هوى قبيلتهِ بصوت الأنا الجمعيَّة، فتأتي الأنا ببنيتِها الجمعيَّة في موضوعِ **الفخرِ**، فتارةً يكونُ فخرًا خُلقيًا وهو ما نلمحُ أثرهُ في قولهِ: [المنسرح]

"قَومي بَنو عامِرٍ وَإن نَطَقَ الـــ أَعداءُ فيهِم مَناطِقاً كَذِبا

بِمِثلِهِم يُجبَهُ المُناطِحُ ذو العِـــ ـزِّ وَيُعطي المُحافِظُ الجَنَبا"[1]

فمن خلالِ تماهي الأنا مع القبيلةِ بنى الشِّاعرُ خطابهُ الشّعريّ على محوِ الذَّاتيّةِ وذوبانها في صوتِ الجماعة مُعلنًا عن ذاتٍ تُدافعُ عن نفسِها بدرء الأكاذيب، ومن خلالِ ترسيخِ مفاهيم خُلقية يفتخرُ بها كالشَّجاعةِ مع الخصم الشَّديدِ، والعدلِ ومنحِ اللينِ مع الصّديقِ المُحالف، في ثنائية تكون مُدعاة للتفاخر.

ونلمحُ الصَّوتَ الجمعيّ في قولهِ: [الوافر]

"فَبِتنا حَيثُ أَمسَينا قَريباً عَلى جَسداءَ تَنبَحُنا الكَليبُ

نَقَلنا سَبيَهُم صِرماً فَصِرماً إِلى صِرمٍ كَما نُقِلَ النَصيبُ

غَضِبنا لِلَذي لاقَت نُفَيلٌ وَخَيرُ الطالِبي التَرَةِ الغَضوبُ

جَلَبنا الخَيلَ سائِلَةً عِجافاً مِنَ الضُمرَينِ يَخبِطُها الضَريبُ"[2]

([1]) شرح ديوان لبيد: ٣٣

([2]) شرح ديوان لبيد: ٣٤٩

تتمظهرُ الأنا الجمعيّةُ من خلالِ الضمير (نا) الذي تكررَ ستَ مرات مُذيبًا عن طريقِها الصّوتَ الفردي داخل الجماعة، ولأنَّ القبيلةَ هي محورُ الفخرِ في صوت الجاهلي فقد نادى بها لبيدٌ كثيرًا، ومن الموضوعات التي عمدَ الشَّاعرُ إلى تقديمها هنا **الفخرُ** في لحظةِ الغزوِ وما تبعها في نطاقِ قيمي كالشَّجاعةِ التي نستشفّها من خلالِ الوصفِ المكاني، والانتصار الذي تمخضَّ عنهُ السبي وأخيرًا الموقف الإنساني المتمثّلُ في نصرةِ المظلوم، فيبثُّ الشَّاعرُ في أبياتِهِ نَّ الغارةَ لم تكنْ مجرَّدَ استعراض للقوى؛ بقدر ما هي مواقف إنسانيَّة تكونُ مُدعاة للتّفاخرِ.

وتتجلى الأنا الجمعيَّةُ في صيغة الـ(نحن) في قوله: [الطويل]

فَإن تَسأَلينا فيمَ نَحنُ فَإنَّنا عَصافيرُ مِن هَذا الأَنامِ المُسَحَّرِ

عَبيدٌ لِحَيٍّ حِميَرٍ إِن تَمَلَّكوا وَتَظلِمُنا عُمّالُ كِسرى وَقَيصَرِ

ونَحنُ وَهُم مُلكٌ لِحِميَرَ عَنوَةً وَما إِن لَنا مِن سادَةٍ غَيرَ حِميَرِ

تَبابِعَةٌ سَبعونَ مِن قَبلِ تُبَّعٍ تَوَلّوا جَميعاً أَزهَراً بَعدَ أَزهَرِ

نَحُلُّ بِلاداً كُلُّها حُلَّ قَبلَنا وَنَرجو الفَلاحَ بَعدَ عادٍ وَحِميَرِ

وَإِنّا وَإِخواناً لَنا قَد تَتابَعوا لَكَالمُغتَدي وَالرائِحِ المُتَهَجِّرِ

هَلِ النَفسُ إِلّا مُتعَةٌ مُستَعارَةٌ تُعارُ فَتَأتي رَبَّها فَرطَ أَشهُرِ"[1]

والملاحظُ أنَّ الشَّاعرَ افتتحَ بنية الخطابِ الجمعيّ بخطابِ مُنصبٍّ نحو الأُنثى؛ كونها الطرفَ المُستقبلُ للبوحِ غالبًا، وهو ما يُضفي سمة الحواريّة على النّصِّ ليتحوّل من تساؤلٍ فرديّ مؤتلفٌ عليَّهِ إلى تساؤلٍ جمعيّ وكأنهُ يُعمّمُ التّجربة وينأى بها من الفرديَّة إلى أفقِ الجماعة بضمير المتكلم الجمعي (**تسألينا، نحن، فأننا، تظلمنا، لنا، وأنا...**) والمُختلِفُ أيضًا أنَّ الشَّاعرَ لبيد اعترفَ بالضَّعفِ في قولهِ: **(عصافير، تظلِمُنا)** وهو في سياقِ خطابِ الأنثى، لكنَّهُ وسَّع دائرةَ الضعفِ ليشملَ

([1]) م. ن: ٥٦

بها القبيلةَ، ثُمَّ ينتقلُ إلى الوعي التَّاريخيِّ وتداول أيام الملوك وتغيّرِ حالِها باستحضارِ ممالكَ **(تُبَّعٍ، وعاد، وحميَر)** جاعلًا من هذا الانتقال سبيلًا لموازنة الحاضر بالماضي، حتَّى ينتقلَ بالخطاب في البيت الأخير إلى سياقٍ تأملي فلسفي، إذ يعودُ إلى صيغة الاستفهامِ ببنية دائريَّة تنطلقُ باستفهامٍ عن الهوية/ **الـ(نحن)** وتنتهي بسؤال إنكاري عن المصير.

ويأتي صوت الـ(نحن) في إنشاد الرَّجزِ، قائلًا:

"وَنَحنُ خَيرُ عامِرِ بنِ صَعصَعَه

المُطعِمونَ الجَفنَةَ المُدَعدَعَه

وَالضارِبونَ الهامَ تَحتَ الخَيضَعَه"[1]

إذ تتجلى بنيةُ **الفخر** الجمعي بصورة مُباشرة كبنيّةٍ موضوعيَّة في هذهِ الأبياتِ، وأخذَ الفخر يتجسدُ هنا في ثلاثِ صورٍ وجميعها مما أتلفَتْ عليهِ موضوعات الفخرِ الجاهلي، وهي الفخر بالنَّسبِ، والفخر بالكرمِ والفخرِ بالشَّجاعةِ

ونجدُ الأنا الجمعيَّة في قوله: [الطويل]

"لِأَحسابِنا فيهِم بَلاءٌ وَنِعمَةٌ وَلَم يَكُ ساعينا عَنِ المَجدِ غافِلا

أولَئِكَ قَومي إِن تُلاقِ سَراتَهُم تَجِدهُم يَأُمّونَ العُلا وَالفَواضِلا"[2]

تنهضُ بنيةُ الفخرِ في هذهِ القصيدة على ثَّنائية البلاء والنعم، وكأنهُ يُعزي قيمة الحسب على ركيزتينِ، وهما: البلاء وما ينطوي تحتَهُ من صبر وشدة وشجاعة أيام الأزمات، والنعم وغالبًا ما تُشير إلى خصال الكرم والسماحة وهذا في أيامِ السّلم.

([1]) ديوان لبيد: ٩٣، الدعدعة: عدو في التواء، الجفنة المدعدعة: دعدعت حتى امتلأت، معجم مقايس اللغة: مادة (دع) ٢/ ٢٥٧، الخيضعة: التفاف الصوت في الحرب، معجم مقاييس اللغة: مادة (خ ض ع) ١٩١/٢

([2]) ديوان لبيد: ١٢١

يستمرُّ سياقُ الفخرِ حتى قوله: [الطويل]

"لَنا سُنَّةٌ عادِيَّةٌ نَقتَدي بِها وَسَنَّت لِأُخرانا وَفاءً وَنائِلا
يُذَبذِبُ أَقواماً يُريدونَ هَدمَها نِيافٌ يَبُذُّ الواسِعُ المُتَطاوِلا
صَبَرنا لَهُم في كُلِّ يَومٍ عَظيمَةٍ بِأَسيافِنا حَتّى عَلَونا المَناقِلا
وَإِن تَسأَلوا عَنهُم لَدى كُلِّ غارَةٍ فَقَد يُنبَأُ الأَخبارَ مَن كانَ سائِلا
أولَئِكَ قَومي إِن سَأَلتَ بِخيمِهِم وَقَد يُخبَرُ الأَنباءَ مَن كانَ جاهِلا"(١)

فيستكمِلُ الشَّاعرُ حلقات موضوعاتِ الفخرِ، بأنَّهُ وقومِهِ غدوا مِثالًا للآخرين، بلّ وسنَّوا في الوفاء والعطاءِ، ثُمَّ الشّجاعةِ سُنَّةً تُتَّبعُ، وبالغَ الشَّاعرُ في الافتخارِ بها بتوظيف أسلوب التَّجسيدِ حتَّى عدَّها بناءً يُمكنُ لهُ أنّ ينقضَّ.

وفي قصيدة أخرى لهُ نسمعُ صوتَ الأنا الجمعيَّة بوضوحٍ وتكرارٍ، ولعلَّها أثرى قصائد الدّيوان بالضميرِ الجمعي وكُلَّها تصبُّ في موضوعِ الفخر، مُنشدًا: [الطويل]

"وَنَحنُ أُناسٌ عودُنا عودُ نَبعَةٍ صَليبٌ إِذا ما الدَهرُ أَجشَمَ مُعظِما
وَنَحنُ سَعَينا ثُمَّ أَدرَكَ سَعيَنا حُصَينُ بنُ عَوفٍ بَعدَما كانَ أَشأَما
...
فَإِن تَذكُروا حُسنَ الفُروضِ فَإِنَّنا أَبَأنا بِأَنواحِ القُرَيطَينِ مَأتَما
وَإِمّا تَعُدّوا الصالِحاتِ فَإِنَّني أَقولُ بِها حَتّى أَمَلَّ وَأَسأَما
وَإِن لَم يَكُن إِلّا القِتالُ فَإِنَّنا نُقاتِلُ مَن بَينَ العَروضِ وَخَثعَما
...
وَإِنّا أُناسٌ لا تَزالَ جِيادُنا تَخُبُّ بِأَعضادِ المَطِيِّ مُخَدَّما
تَكُرُّ أَحاليبُ اللَديدَ عَلَيهِمُ وَتوفى جِفانُ الضَيفِ مَحضاً مُعَمَّما

(١)ديوان لبيد: ١٢٢

لَنا مَنسَرٌ صَعبُ المَقادَةِ فاتِكٌ شُجاعٌ إِذا ما آنَسَ السِربَ أَلجَما

نُغيرُ بِهِ طَوراً وَطَوراً نَضُمُّهُ إِلى كُلِّ مَحبوكٍ مِنَ السَروِ أَيهَما

وَنَحنُ أَزَلنا طَيِّئاً عَن بِلادَنا وَحَلفَ مُرادٍ مِن مَذانِبَ تَحتَما

وَنَحنُ أَتَينا حَنبَشاً بِابنِ عَمِّهِ أَبا الحُصنِ إِذ عافَ الشَرابَ وَأَقسَما

فَأَبلِغ بَني بَكرٍ إِذا ما لَقَيتَها عَلى خَيرِ ما يُلقى بِهِ مَن تَزَغَّما

أَبونا أَبوكُم وَالأَواصِرُ بَينَنا قَريبٌ وَلَـــم نَأمُر مَنيعاً لِيَأثَما"[1]

فكما هو واضحٌ أمامنا أنَّ الشّاعرَ جسَّد القبيلة في أثرى صورها وضمَّنها موضوعات الفخِر التي ائتلفَت عليها العربُ كالشِّجاعة والكرمِ والنَّسبِ، فلم يتجاوزْ الفخرَ التقليدي، مع استعانتهِ بأساليبِ البلاغةِ كالتشبيه البليغ في: "**عودنا عودُ نبعةٍ**"، والشَّرطِ في: "**فإن تذكروا... فإننا**"، "**إمَّا تعُدّوا... فإنني**"، "**وإن لمْ يكن ... فإننا**"؛ لكنَّ المُلاحظ في أساليبَ الشَّرطِ أنَّ الشاعرَ قد أسندَ في جوابهِ الأفعال الحركيّة الدَّالة على القتال إلى الجماعة ونجدهُ في كلمتي **(أبأنا، نقاتل)** بينما أسندَ فعلَ القولِ إليّهِ حصرًا، وكأنَّهُ بهذا الأسلوب البلاغي يكشفُ عن تقسيمٍ وظيفيّ بين القتالِ والقولِ، وفي الوقت ذاتهِ يؤكد على تمكنه من أداتهِ البيانيَّةِ من جانبِ كونهِ شاعرَ القبيلةِ.

ومعَ ذلكَ يطغى صوتُ الأنا الجمعي ويبدو كأنهُ يتحدُ حتى مع صوتِ الخصمِ: "**أبونا أبوكم...**" بعد سلسلة من التفاخر يعود إلى التأكيدِ على القيمِ الخُلقيِّةِ كالعدلِ وصلة الرّحمِ.

وفي قصيدةٍ أخرى له، نجدُ الـ(نحن) في بناء موضوعي مختلف، مُنشدًا فيها: [الوافر]

وَإِنّا قَد يُرى ما نَحنُ فيهِ وَنُسحَرُ بِالشَرابِ وَبِالطَعامِ

([1]) ديوان لبيد: ١٩٦-١٩٨

كَما سُحِرَت بِهِ إِرَمٌ وَعادٌ فَأَضحَوا مِثلَ أَحلامِ النِيامِ"[1]

إذ خالفت الأنا الجمعية البناءَ الموضوعي عمَّا ائتلفتْ عليّهِ الدّراسةُ سابقًا؛ فغيابُ الفخرِ مع استمرارِ حضور الضمير الجمعي، يُحيلنا إلى القول بالتحوّل العكسي، إذ لم يُذوّبْ ذاتهُ داخل المجموعة؛ إنَّما يبدو هو من عمَّم تجربتهُ الذّاتيّةِ وأسقطها داخلها، فبدلًا من أنْ يستعيرَ صفات القبيلةِ وبطولاتها ليفخر بها، أعارَ الجماعةَ بصيرتهُ وفلسفتهُ التأملية في حتمية الفناء.

نَخلُصُ من هذا العرضِ إلى القول: إن الأنا تنوَّعتْ في البنى الموضوعيّة بين الفرديّة والجمعيّة، فهي عند **النابغة الجعدي** متكافئة بينهما؛ فتتضحُ الأنا الفرديَّة في موضوعات الفخرِ بشكلٍ مُباشرٍ كالفخرِ بالذّاتِ في الشَّجاعةِ والصّبرِ والحكمةِ وغيرها من الصّفاتِ الخُلقيّة، واستلهمَ الشاعرُ سياقَ النّديّة للتعبير عن الأنا في غير موضعٍ كالهجاء والنّسيب، فهي أنا مُعتزَّةٌ بذاتِها حتى في حضرة المحبوبة تأبى الخُضوعَ.

أمَّا الأنا الجمعيّة فهي تقتصرُ على الفخرِ بالنَّسبِ والقيمِ الخُلقيّةِ كالشَّجاعةِ والكرم...

وعندَ انتقالنا إلى **أبي ذؤيب** نجدُ الأنا الفرديّة تتغلبُ على الجمعيَّةِ، ولا نلمح أثراً للفخرِ في الأولى فهي أنا اقتصر بناؤها الموضوعي على الفقد والتّردّدِ والحزنِ موتًا وعشقًا، بينما يتجلى موضوع الفخرِ في الأنا الجمعيّة في القيم الخلقيَّة كالكرمِ والشّجاعةِ.

أما **الشَّماخ** فقد اختلفَ عن سابقيّهِ بإقصاء الأنا الجمعيَّة والاكتفاء بالأنا الفرديَّةِ التي أظهرت فخرًا في موضوعاتِ خُلقيّة ولاسيَّما في سياقِ النَّديّة، واعتزازًا في السياقِ العاطفي.

([1]) ديوان لبيد: ٢٠٤

وأخيرًا نقفُ عندَ **لبيد** الذي نجدهُ قد ائتلفَ مع نابغة جعدة في التكافؤ بين الأنا الفرديّة والجمعيّة، وقد جاء الفخر في طليعة الموضوعات التي تغنت بها الأنا كالفخرِ بالنّسبِ والقيم الخُلقيّةِ مثل الكرمِ والشجاعة والفروسيّةِ، ونلمحَ أنا فردية مُتأملّة تنأى عن الفخر في موضوعات الفناء يستحضرها في مواقف ضبط النَّفس تُنبئ عن أنا حكيمة. وكذلك الأمر مع الأنا الجمعيَّة إذ يتجلى الفخرُ بالنَّسبِ والكرمِ والشَّجاعةِ لكنه لا يلبث أن يعكس تأملاتهُ وتجاربهُ الفرديّة ويسبغها على الذّات الجمعية.

المبحث الثّاني:

الأخر

بعدَ أنْ بيَّنتْ الدّراسةُ في الصَّفحاتِ السَّابقةِ الموضوعاتَ التي انتهت إليها الأنا، كان لزومًا علينا أنْ نتوقفَ عندَ الآخر؛ كونهُ الطَّرفَ الذي يُقابلُ الأنا ويتلقى الصّوت منه غالبًا، وقد تناولتهُ كُتبُ النَّقدِ وعلم النَّفسِ والاجتماعِ مما جعلهُ يتحدّدُ على معايير ومفاهيم متباينةٍ بتباين الحقلِ الدّراسي، فقد يكون على أساس شخصي/ نفسي فهو حينئذ كلّ شخصٍ سواي هو آخر بالنّسبةِ لي، وقد يكون على أساس قبلي، أو قومي، أو ديني، وعليّهِ فهو مفهوم مُتحرك ومتغيّر دائمًا[١]، و"لا يتحدد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة؛ فقد يتحدد الآخر بالقياس إلى فرد أو إلى جماعة معينة قد تكون داخلية، كالنساء بالقياس إلى الرّجال، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى المجتمع –بصورة أعم"[٢]، وهناك من رأى في الآخر سببًا لبوحِ الأنا وصناعةِ النّصِّ؛ كونهُ مُحفزًا "للأنا على إخراج مقولتِها من وضع الكمونِ، واستنفار لقدراتِها على المواجهة[٣]، وبناءً على ما سبق نجدُ مفهومَ الآخر يختلفُ من صورة إلى أخرى كونه يُصاغُ في مجموعة من السلوك النفسيّة والمواقف الاجتماعية وهو يختلفُ بين حين وآخر.

وعليهِ كان الآخر بالنّسبةِ للجاهلي يتمظهرُ في أربعة موضوعات رئيسة: وهي الممدوح، والمهجو، والمرثي، والحبيبة، وقد ائتلف شُعراؤنا الأربعة في موضعٍ

---

(١) يُنظر: تمثلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط) ، نادر كاظم: ٣١٢

(٢) م . ن: ٢٠

(٣) دور الآخر في الإبداع الجمالي ، وليد منير، مجلة فصول القاهرية مج ١٠، ع (١،٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ : ١٠٦

واختلفوا في مواضع ستتولى هذهِ الصّفحات الكشف عن مكامن المؤتلف والمختلف في البناء الموضوعي وراء استحضار الآخر.

أولًا: الآخر الممدوح:

تُجمعُ المصادر النَّقديّة على أنَّ قصائدَ المديحِ عندَ شُعراءِ الجيلِ الأولِ تتصفُ بالقلـةِ و النـدرةِ؛ إذ غابـت مـن شـعرِ كثيـرين، وظهـرت علـى اسـتحياء فـي شـعر آخرين(١)، وعلى الرُّغمِ من أنَّ شُعراءَ الطَّبقةِ الثَّالثة –محل دراستنا– يُمثلونَ الحلقةَ الأخيـرة والمُتمّمـةَ لهـذا الجيـلِ إلَّا أنَّنـا نجـدُ لـديهم اسـتمرارًا لـذات الـنهجِ ممـا جعـل قصـائدهم امتـدادًا لسـمات جـيلهم فنيًـا وموضـوعيًا فكـان موضـوعُ المـديحِ أقـل موضوعات الشّعر تداولًا على ألسنِ شُعراءِ هذهِ الطَّبقةِ.

يُطالعنا في مقدمِتِهم ديوانُ **النَّابغة الجعدي**، والذي أكدتْ الدّراساتُ على أنَّهُ "لم يكن من شُعراءِ المديحِ والتَّكسّبِ"(٢)، ولعلَّ ذلكَ عائدٌ إلى تركيبهِ القبلي الذي وجد فـي القبيلـة حاجتـهُ مـن حمايـة و مكانـة وعزوة، فرأى فـي انتمائـه القبلـي ومـا تـوفّرهُ الجماعة من إشباع لقيم الفخرِ والاعتزازِ ما يُغنيهِ عن التَّكسّبِ بالمديحِ.

وعليّهِ فيأتي الآخرُ الممدوح لا بوصفهِ غرضًا؛ إنّما يُساقُ في معرضِ الحديث، كما في قوله: [الكامل]

"سَقطوا عَلى أُسدٍ بِلحظةَ مَشــ ـــبوحِ السَّواعدِ باسِلٍ جَهِمِ

لولا ابنُ حارثةَ الأميرُ لقدْ أغضَيتَ مِن شتمي على رَغمِ"(٣)

تتمثلُ صورة الآخر في استدعاء شخصية(الأمير ابن حارثة)(*)، وعن طريق أسلوب الشَّرط تتشكّلُ بنيةُ المديح بصيغةٍ غير مُباشرة، إذ يرفعُ الشَّاعرُ من شأنِ

---

(١) بنية القصيدة العربية، وهب رومية: ٢٨

(٢) النابغة الجعدي حياته وشعره، خليل ابراهيم : ٣٥٨

(٣) ديوان النابغة الجعدي: ١٦٨

(*)ابـن حارثـة : هـو زيـد بـن حارثـة بـن شـراحيل الكلبـي، أمـهُ سـعدى بنـت ثعلبـة بـن عـامر مـن بنـي معـن مـن طـيء، تبنـاه رسـول الله بعـد أن بيـع فـي سـوق عكـاظ يُنظـر: معجـم الصحابة، ابن قانع، تح: أحمد فتحي، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥ :٢١٧/١

الأميرِ/ الممدوح الذي فرضَ هيبتهُ وحمايتهُ، فتتجلى قيمةُ الممدوح لا من خلالِ تعداد مناقبهِ؛ إنَّما من خلالِ أثرِ وجودهِ في سلوكِ الآخرينِ، وعليّهِ يتحولُ الأميرُ إلى علّة ضابطة للسلوك وهو هنا السَّبّ والشَّتم.

ومن ضمنِ مدائحهِ هو ما ارتبط بموقفهِ المؤيد والمناصر للإمام علي (عليه السّلام)، في أرجوزته:

"قَد عَلِمَ المِصرانِ وَالعِراقُ أَنَّ عَليّاً فَحلُها العِتاقُ
أَبيَضُ جَحجاحٌ لَهُ رِواقُ وَأُمُّهُ غَالى بِها الصَدَاقُ
أَكرَمُ مَن شُدَّ بِهِ نِطاقٌ إِنَّ الأُلَى جاوَركَ لا أَفاقُوا
لَهُم سِباقٌ وَلَكُم سِباقُ قَد عَلِمَت ذِلُكُم الرِّفاقُ
سُقتُم إِلى نهجِ الهُدى وَساقُوا إِلى الَّتي لَيسَ لَها عِراقُ
في ملَّةٍ عادتُها النِفاقُ"[1]

فجاء مديحه تعبيرًا عن انحياز سياسي عقديّ، لا تكسبي أو نفعي؛ فيُخالفُ فيهِ بنية موضوع المديح التقليديّة، إذ يُقدّم الشّاعرُ صورةَ الممدوحِ بوصفهِ مركز القوة الشّرعيّة من خلالِ استهلال يُخرجُ الممدوح من دائرة الاعترافِ الفردي إلى حيز الحقيقة المُقرّة بالإجماع، فضلًا عن معايير الفروسية والأصالة، والآخر هنا هو سبيل الهداية ومعيار الاستقامة، فسقطت المعاني النّفعيّة، وارتقى بالمديح أفق قيمي.

ونجدُ الآخر الممدوح في مقطوعة له: [الطويل]

"حَكَيتَ لَنا الصِدّيقَ لَمّا وَلِيتَنا وَعُثمانَ وَالفارُوقَ فارِتاحَ مُعدِمُ
وَسَوَّيتَ بينَ النَّاسِ في الحَقِّ فَاستَوَوا فَعادَ صَباحاً حالِكُ الليلِ مُظلِمُ

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٠٩، جحجاح: السيد الكريم، لسان العرب: مادة (ج ح ح) ٤٢٠/٢

أَتَاكَ أَبُـو لَيلَى يَجُوبُ بِهِ الدُّجَى دُجى الليلِ جَوّابُ الفَلاةِ عَثَمْثَمُ

لِتَجبُرَ مِنــهُ جَانباً ذَعذَعَت بِهِ صُرُوفُ اللَيالي وَالزَمانُ المُصَمِّمُ"[1]

ذكرت المصادرُ أنَّ هذهِ الأبيات قيلت في مديح (عبد اللهِ بن الزبير)، فتتجلى صورة الآخر الممدوح في ذاتٍ نموذجيّة تختزِلُ خصالَ السّابقينَ، تبلغُ صورةُ الآخر ذروة تشكيلها داخل بنية المديح من خلال المبالغة التي تجدُ أثرها في آلية الرّبطِ بين الفعل الاجتماعي وهو المساواة بين النّاسِ وبين حدث كوني وهو انقشاع الظلمة وعودة الصباح؛ إذ يُقابل الشّاعرُ الظُّلم الاجتماعي بظلمة الليلِ، كما يُقابلُ نورُ العدلِ والمُساواة إشراق الصّباح، وبذلكَ يرتقي فعلُ الممدوح من أفق الإنسانية إلى الكونية، فيغدو مُعادلًا رمزيًا لفعل الإشراقِ والتغيير.

ويُعزّزُ الشّاعرُ هذهِ الصّورة حينَ يستحضرُ ذاتهُ في عتمةِ الليل قاصدًا الممدوح الذي يُزيل بعدله ظلمة الليالي، فيأتي بالمديحِ كوظيفة وجوديّة تتمثلُ بالملاذِ الآمن الذي يستجديهِ الشَّاعرُ من الممدوح.

وعند الانتقالِ إلى **أبي ذؤيب الهذلي** نجدُ أنَّ **الآخر الممدوح** شُبهُ منعدمٍ في صفحاتِ ديوانهِ، فلم يتجه في شعرهِ إلى مدحِ الخلفاء والملوك؛ إنَّما كانت مدائحهُ في نطاق محدود، تتجسّدُ من خلالِ الإشادة ببعض أصحابه، من ذلكَ قوله:

"وَقَد عَلِمَ الأَقوامُ أَنَّكَ سَيِّدٌ وَأَنَّكَ مِن دارٍ شَديدٍ حَصاتُها"[2]

والملاحظُ أنَّ الشّاعرَ لم يمتدح الآخرَ بالشّجاعةِ أو الكرمِ أو غيرِها من الخصالِ المؤتلف عليها؛ إنَّما امتدحه في أمرينِ وهما السّيادة وقوة النّسب/ **شدة الحصاة**. وهذا ما حتّمهُ عليهِ موقف الشّاعر بعد أن أخذَ بادرةَ الصلحِ بين متنازعينِ، **فالآخر** الذي امتدحهُ الشّاعرُ لم يجعلْ الهدفُ من ذكرِ مناقبهِ لذاتها أو

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٥١-١٥٢، عثمثم: قوي طويل وقيل شديد عظيم، لسان العرب: مادة (عثم) ١٢/ ٣٨٥

([2]) ديوان أبي ذؤيب: ١٢٠، حصاتها، العدد الكثير والعزة، لسان العرب: ١٤/ ١٣٨

لطلبِ نوالِ منهُ؛ إنَّما كانتْ الغايةُ أظهارَ الحلم وترك أسباب العداوة، فتحوّلت بنيةُ **المديحِ** من بنيةٍ جماليّة أو تكسبيّة إلى إصلاحيّة.

ونجدُ **الآخر الممدوح** في نموذج البطل من غير مُسمى، يمدحهُ في مجموعة خصال أختزلها مُنشدًا:

"**أُتيحَ لَهُ مِنَ الفِتيانِ خِرقٌ أَخو ثِقَةٍ وَخِرّيقٌ خَشوفُ**"(١)

فهو الفتى الكريم، والشّجاعُ الذي يتصرّفُ ببراعةٍ، ومعتمَدٌ عليّهِ في الشَّدائدِ، لا يهابُ شيئًا، فهي خصال يرى الشّاعرُ فيها بطولةً، **فالآخر الممدوح** لم يُنسبْ لقبيلةٍ ولم يُسمّى باسم، حتى قوله:

"**فَقالَ لَهُ أَرى طَيراً ثِقالاً تُبَشِّرُ بِالغَنيمَةِ أَو تُخيفُ**"

"**فَقالَ لَقَد خَشيتُ وَأَنبَأَتني بِهِ العِقبانُ لَو أَنّي أَعيفُ**"(٢)

فلم يكتفِ الشَّاعرُ بالخصالِ البدنيّة، إذ يضيفُ خصالًا أخرى كالفراسة والاستعدادِ لمواجهة القدر تتمثّلُ بتأويلهِ لحركة العقبانِ والمضي قُدمًا نحو سعيهِ، فيغدو نموذجًا للبطلِ الذي يجمعُ بينَ حدَّةِ البصيرةِ وقوةِ الإرادةِ.

وعندَ الانتقالِ إلى ثالثِ شُعراء دراستنا وهو **الشَّماخ**، نجدُ أثرَ **الآخر الممدوحِ** في البنيَّة التي ائتلفَ عليها الشّعرُ العربي، فيكاد يكونُ الممدوحُ مُختلفًا في ديوانِ الشَّماخِ عن سابقيّهِ، قائلًا في أحدى قصائدهِ:

"**إِلَيكَ أَشكو عَرابَ اليَومِ خَلَّتَنا يا ذا العَلاءِ وَيا ذا السُؤدُدِ الباقي**

أَنتَ الأَميرُ الَّذي تَحنو الرُؤوسُ لَهُ قَماقِمُ القَومِ مِن بَرٍّ وَآفاقِ

أَنتَ المُجَلّي عَنِ المَكروبِ كُربَتَهُ وَالفاتِحُ الغُلَّ عَنهُ بَعدَ إيثاقِ

وَالشاعِبُ الصَدعَ لا يُرجى تَلاؤُمُهُ وَالهَمَّ تُفرِجُهُ مِن بَعدِ إغلاقِ

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ١٠٤، الخريق: الشدة، لسان العرب: ١٠/ ٧٣

(٢) م. ن: ١٠٥

في بَيتِ مَأثُرَةٍ عَزٍّ وَمَكرُمَةٍ سَبّاقُ غاياتِ مَجدٍ وَابنُ سَبّاقِ

ضَخمُ الدَسيعَةِ مِتلافٌ أَخو ثِقَةٍ جَزلُ المَواهِبِ ذو قيلٍ وَمِصداقِ

فَقَد أَتاني بِأَن قَد كُنتَ تَغضَبُ لي وَوَقعَةً عَنكَ حَقّاً غَيرَ إيراقِ

فَسَرَّني ذاكَ حَتّى كِدتُ مِن فَرَحٍ أُساوِرُ الطَودَ أَو أَرمي بِأَرواقِ"(١)

تتجلى صُورةُ الآخرِ بصورةٍ نفعيّة ينعكسُ أثرُها على الشَّاعرِ وهذهِ هي الحيثيّة التي اختلفَ عندها الشّماخُ عن سابقيّهِ، إذ لا يقتصرُ حضورُ الآخر الممدوحِ على كونهِ نموذجًا مثاليًا؛ إنَّما يتجاوز ذلكَ إلى كونهِ مصدر حماية ونُصرةٍ وعونٍ للشاعرِ نفسهِ، ويظهرُ ذلك جليًا في إشادتهِ بموقفِ الممدوحِ منهُ حين غضبَ له ووقفَ إلى جانبهِ، فغدا موضوع المديح موضوعًا مُرتبطًا بتجربةِ الشَّاعرِ الشَّخصيَّة.

غير أنَّ الشَّماخَ يلتقي مع سابقيّهِ ويأتلفُ معهم في طبيعة الخصال التي أبرزها في بناء صورة الآخر؛ إذ اشترك معهم في استحضارِ القيمِ التي تُشكّلُ النموذج المثالي للرجل العربي، كالسَّيادة، والكرم، وإغاثة الملهوف، والإصلاح بين النَّاسِ فتجيء بنيةُ المديحِ قائمةً على موضوعات اجتماعيّة وخُلقيّة فضلًا عن المجدِ القبلي وشرف النَّسبِ، وهي قيمٌ ظلتْ تُمثّلُ الأساس الذي تُبنى عليّهِ صورةُ الممدوحِ في الشعر العربي القديم.

وتتجلى القيمةُ النَّفعيّة أيضًا في مديحهِ، قائلًا :

"وَلَولا فَتى الأَنصارِ ما سَكَّ سَمعَها ضَميرٌ وَلا حَورانُهُ فَقُراهُما

وَإِنّي لَأَرجو مِن يَزيدَ بنَ مَربَعٍ حَذِيَّتَهُ مِن خَيرَتَينِ اِصطَفاهُما

حَذِيَّتَهُ مِـــن نائِلٍ وَكَرامَةٍ سَعى في بُغاءِ المَجدِ حَتّى اِحتَواهُما"(٢)

---

(١) ديوان الشماخ: ٢٥٦

(٢) م . ن: ٣١٥

تقومُ هذهِ الأبياتُ على بنية مدحيّة مُوجزة، غير أنَّها تكشفُ بوضوحٍ عن صُورةِ الآخر بوصفهِ مصدرًا للعطاءِ والحمايةِ، فيضعُ الشَّاعرُ الممدوحَ في موقع الشَّرطِ الذي لا يتمّ الفعلُ إلا بوجودهِ، أي أنَّ حضورَهُ ضرورةً لاستمرار العطاء/النائل والشرف/الكرامة وهما الخصلتان اللتان أهّلتا الممدوح من بلوغِ المجدِ، صورةُ الآخر تتجلى في كونها مركزًا للحماية والفضلِ، فهو يرفع قيمة الآخر ويجعلهُ ضرورة لا غنى عنها.

ونجدُ الآخر الممدوحَ في نصٍّ آخر، يقولُ:

"إلَيكَ بَعَثتُ راحِلَتي تَشَكّى كُلوماً بَعدَ مَقحَدِها السَمينِ

فَنِعمَ المُعتَرى رَحَلَت إلَيهِ رَحى حَيزومِها كَرَحى الطَحينِ"

حتى قوله:

"رَأَيتُ عَرابَةَ الأَوسِيَّ يَسمو إلى الخَيراتِ مُنقَطِعَ القَرينِ

أَفادَ مَحامِداً وَأَفادَ مَجداً فَلَيسَ كَجامِدٍ لَحِزٍ ضَنَينِ

إذا ما رايَةٌ رُفِعَت لِمَجدٍ تَلَقّاها عَرابَةُ بِاليَمينِ"[1]

تتجلى صُورةُ الآخر الممدوح (عُرابة الآوسي) بوصفهِ نموذجًا للسيادةِ والكرمِ والمُبادرةِ إلى المجد، لكنَّ الشاعر مهّدَ الوصولَ إليّهِ من خلالِ تصويرِ مشقةَ الرّحلةِ ومُعاناة الرَّاحلة، فجعلَ من عناء الطّريق مُقدمةً دلاليّةً تسهم في تعظيم قيمة الممدوحِ، وكلما اشتدّ التعب وعظمت المشقةُ، بدا الوصولُ إلى الآخر أكثر استحقاقًا، بالتالي لم يكن وصفُ الراحلةِ غايةً مُستقلّةً؛ إنَّما وسيلة فنيّة يستجلي بها ثمن الوصول إلى النفعِ.

([1]) ديوان الشماخ: ٣٢٤- ٣٣٦

تتبلورُ صورةُ الآخر الممدوح في كونهِ النّهايّة الحتمية للمعاناة؛ فهو مصدرٌ للنفعِ والعطاءِ والنقيضُ للآخر السلبي (الجامد، الحزّ، الضنين) ، وهو غايةٌ تُقصدُ بالمشقةِ مُنقطعُ النّظير.

ونجدُ الآخرَ الممدوح في أرجوزةٍ لهُ، مُنشدًا:

"إنَّكَ يا اِبنَ جَعفَرٍ نِعمَ الفَتى وَنِعمَ مَأوى طارِقٍ إذا أَتى

وَرُبَّ ضَيفٍ طَرَقَ الحَيَّ سُرى صادَفَ زاداً وَحَديثاً ما اِشتَهى

إنَّ الحَديثَ طَرَفٌ مِنَ القِرى ثُمَّ اللَحافُ بَعدَ ذاكَ في الذَرا"[1]

نُلاحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد انتقل من صورة البطل إلى المُضيف، فالشّاعرُ يجعلُ من الضيافةِ عندَ ابن جعفر محورًا أساسيًا في تشكيل صورة الآخر الممدوح، فلم التّفوق والمدح قائمًا على الشّجاعةِ الحربيّةِ أو البَطولةِ الفرديّةِ؛ إنَّما غدا مُرتبطًا بقيمٍ أخرى القدرةِ على الإيواء وإكرام الضّيفِ.

نصلُ إلى القول بإنَّ الآخر الممدوح عند الشّماخ قد تنقّلَ بين الفعل الخارجي المُتمثل بالمجدِ و شرف النسب والحماية إلى الفعل الدّاخلي وهو ما جسدته الضيافةُ والأُنسُ والرعايةُ، فكانت صُورةُ الآخر الممدوح أكثر اتساعًا وتنوعًا؛ إذ جمعت بين الهيبة الاجتماعية والاحتواء الإنساني في صورة تكاملية من القيم الاجتماعية والأخلاقية.

وعند الانتقالِ إلى رابعِ شُعراء الطبقة **لبيد العامري**، يلحظُ القارئ في ديوانهِ انحسارًا لافتًا في غرض المديح بمعناه التّكسبي النفعي، إذ كشفت الصّفحاتُ السّابقةُ بأن غيابه لم يكُن بمحض الصدفةِ؛ إنَّما جاء انعكاسًا لمعطيات ذاتيه نفسيه واجتماعية، إذ حالت سيادة **لبيد** في قومهِ وعزّة نفسهِ دون الوقوف ببابِ الملوك، فيما عدا أرجوزة لهُ يظهرُ فيها الآخر الممدوح النعمان بن المُنذر، يقولُ فيها:

([1]) ديوان الشماخ: ٤٦٤

"يا واهِبَ المالِ الجَزيلِ مِن سَعَه

سُيوفُ حَقٍّ وَجِفانٌ مُترَعَه

إلَيكَ جاوَزنا بِلاداً مُسبِعَه

إذِ الفَلاةُ أَوحَشَت فـي المَعمَعَه"[1]

والمُلاحظُ أن لبيدًا ركزَ على خصالٍ ائتلفَ عليها الشّعراء وهم في سياق المديح كالكرم والشَجاعة، إلا أنّ القارئ الفطن سرعان ما يلحظُ أن المديح لا يصدر عن حرارة وجدانية خالصة، فيبدو وسيلة غير مُباشرة للنيلِ من الآخر، إذ لم يتجه الشَّاعرُ إلى بناءِ صورةِ الممدوحِ بقدر ما سعى إلى إظهار تفوقهِ على خصمٍ كشفتْ عنه الأبيات التاليّة.

ومما نُسبِ إليهِ أبياتًا في مديح الرَّسول (صل الله عليه وآلهِ)، قوله:

"أَتَيناكَ يا خَيرَ البَرِيَّةِ كُلِّها لِتَرحَمَنا مِمّا لَقينا مِنَ الأَزلِ"[2]

فيُظهرُ هذا النَّصّ مرة أُخرى أنَّ لبيدًا لم يُوظّف الآخر الممدوح في سياق التّكسبِ أو منفعة شخصية، غير أنّنا نجدُ هُنا تحوّلًا جذريًا عن القصيدة السّابقة، فاختلفَ سياق المديح عن سابقيّهِ لأنّهُ اتخذ وظيفة الاستغاثةِ والرَّجاء وليسَ وظيفة التكسب والانتفاع، إذ غدا وسيلة لطلب الخلاص الجماعي أمام القحط والجدب.

<u>ثانيًا: الآخر المهجو:</u>

يُشكّل الآخر المهجو إحدى البُنى الموضوعية البارزة في الشعر العربي، إذ اتخذه الشعراء مجالًا للكشف عن موقفهم النفسي والاجتماعي من الخصم أو الجماعة المناوئة، ولم يكن الهجاء مجرد أداةٍ للانتقاص أو التشهير، إنَّما غدا وسيلةً لتأكيد تفوّق الأنا وإبراز منظومتها القيمية في مقابل الآخر الذي صُوِّر

([1]) ديوان لبيد: ٩٣، المعمعة: أصوات الشجعان في الحرب، لسان العرب: ٨/ ٣٤٠

([2]) م. ن : ١٠

بوصفهِ نقيضًا للّشجاعة أو الكرم أو المكانة الاجتماعية، ومن هنا تشكّلت صورة الآخر المهجو عبر مجموعة من الصفات والسلوكيات التي عمد الشُّعراء إلى توظيفها من أجل ترسيخ صورة سلبية عنه داخل النّص الشّعري، فتظهرُ صورةُ الآخر المهجو تمثيلًا للجانب السلبي في الحياة، فهناك ثمة علاقة بين (أنا) و(أنت)، بين فكرة ونقيضها، وسلوك وآخر[1]، وقد اختلف الشعراء في طرائق بناء هذا الآخر؛ فبعضهم ركّز على العيوب الخُلُقية والاجتماعية، في حين اتجه آخرون إلى إبراز الضعف النفسي أو الوهن القبلي، الأمر الذي يكشف عن تنوّع الرؤى الشعرية في تشكيل بنية الآخر المهجو، رغم اتفاقهم في اتخاذه طرفًا مقابلًا للأنا الشعرية.

ونقفُ عند أول شُعراء دراستِنا، وهو **النَّابغة الجعدي**، إذ تتكرر بنية الآخر المهجو في كثير من نصوصهِ، من ذلك قوله: [الوافر]

"**سَقَيناهُ بِأَهوى كَأسَ حَنِفٍ تَحَساها مَعَ العَلَقِ اللُّعابا**"[2]

إذ يعمدُ الشَّاعرُ إلى تشكيلِ صورة الآخر المهجو عبر لغةٍ تقومُ على التّحقيرِ والإيلامِ، فعن طريقِ الاستعارة حوّل الشّاعرُ الكأسَ من أداة للتلذذ والارتواءِ إلى وسيلةٍ للموت والهلاكِ، وبهذهِ الصُّورة الحسّية صوّر انكسارَ الأخر وعجزه، وجعلهُ في موضع الضعفِ والمعاناة.

وقد تتخذُ بنية الهجاء طابعًا كاريكاتوريًا وأسلوبا تهكميًا ساخرًا، فنراهُ قائلًا: [البسيط]

"**بِالأَرضِ أُستاهُمُ عَجزاً وَأَنفُهُمُ عِندَ الكَواكِبِ بَغياً يا لِذا عَجَبا**

وَلَو أَصابُوا كُراعاً لاَ طَعامَ لَهُم لَم يُنضِجُوها وَلَو أَعطَوا لَها حَطَبا

([1]) يُنظر: شعر الرؤية (المتن الشعري العربي القديم): ٢٠١

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ١٨

تَرَقُّشَ العَثِّ فِي بَطنِ الأَدِيمِ فَما نَالُوا بِذلِكُمُ تَقوىً وَلا نَشَبا"[1]

فالبناءُ هنا ساخرٌ يقومُ على المُبالغةِ في التحقيرِ؛ إذ يجمعُ في قولهِ صورتين متباينتينِ؛ فعجزهم في الأرضِ يُقابلهُ تعالي أنوفهم في السّماءِ، وبذلكَ يُبرزُ التناقض بين حقيقتهم القائمة على الضّعفِ والادعاء، ولم يكتفِ الشّاعر بهذا، إنَّما يذهب إلى أبعد من ذلكَ فيصوّرهم بالعجزِ عن الكرمِ وأن توفرت السُّبل أمامهم، ويكشفُ البيتُ الثالث عن عبثية هذا الحرصِ؛ إذ أنَّ شدة الإمساكِ والتَّقتيرِ لم يَفضِ إلى غنى أو سمو مكانةٍ؛ إنَّما قادهم إلى صورٍ أخرى من الحرمان والبؤسِ وهو ما أفقدهم القيم المادية والمعنوية معًا.

ونجدُ في هذا الوصف الكاريكاتوري أبياتًا أخرى له، قائلًا: [الوافر]

"**أَضَلَّ اللَهُ سَعيَ بني قُرَيعٍ وَلَيسَ لِما أَضَلَّ اللَهُ هادِ**

إِذا دَخَلُوا بُيُوتَهُمُ أَكَبُّوا عَلى الرُّكباتِ مِن قِصَرِ العِمادِ" [2]

المُلاحظ أنَّ الشاعرَ قد استهلَّ خطابهُ نحو الآخر المهجو/ **بني قُريع** بالدّعاء عليهم بالضلالةِ، ثمَّ عرّج على تحقيرهم من خلال وصفهِ لهم بقُصار القامة، يُعمقُ الشَّاعر صورةَ الآخر المهجو عبر خطابهِ الهجائي الحاد، القائم على نفي الهدايّة عنهم أولًا، ثُم ينتقلُ ثانيًا إلى تجسيدِ الإذلالِ الجماعي؛ إذ يرسم مشهدًا يوحي بالانكسار الجسدي والخضوع المفرط، فكأنهم أقزامٌ يضطرونَ للزحفِ، فيتحوّلُ الدّخولُ إلى بيوتِهمُ إلى حركةِ إنحاءٍ وسقوطٍ، بما يكشفُ عن تدني المكانةِ الاجتماعيّة للمهجوين، وبالتالي تتكاملُ بنيةُ الهجاء بين الضلال والإذلال.

وتنتقلُ بنيّةُ الهجاءِ إلى موضوعٍ آخر في قولهِ: [الوافر]

"**رَأَيتَ البَكرَ بَكرَ بني ثَمُودٍ وَأَنتَ أَراكَ بَكرَ الأَشعَرِينا**

([1]) م. ن: ١٩

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٥٢

فَإِن يَكُنِ اِبنُ عَفّانٍ أَميناً فَلَم يَبعَث بِكَ البَرَّ الأَمِينا"[1]

إذ يعمدُ الشّاعرُ إلى جعلِ الآخر المهجو امتدادًا لصورةٍ مذمومة تاريخيًا، على نحوٍ تهكمي يُرادُ منهُ الحطّ من شأنِ الآخر، والمُلاحظُ أنَّ الشّاعرَ قد تنقَّلَ بمستوى الهجاء بين الأُطر الاجتماعيَّة التي تتمثلُ بالبخلِ ووضاعةِ الشأنِ وبين الأُطر الخُلقيّة المتمثلةُ بالوصفِ الجسدي، ثُمَّ ذا هو الآن يتوقفُ عند بنيّة الهجاء القيمي، عبر تجريدِ الآخر من مروءتهِ وصولًا إلى نزعِ أهليّتهِ من الفضلِ والمكانةِ.

وعند الانتقالِ إلى **أبي ذؤيب** لنتقصى أثر الآخر المهجو، نجدُ أنفسنا أمام بنية مُغايرة من إذ الكثافة والحضور؛ إذ لا نكادُ نجدُ للهجاءِ عندهُ أثرًا، فيما خلا بعضُ الإشارات التي تومض في ثنايا متنهُ الشّعري، وإنَّ هذا الانحسار الكمي يُمثلُ بحد ذاتهِ نُقطة اختلاف جوهريّة في بنيّةِ الهجاء عن سابقهِ فبينما كان الآخر عند **الجعدي** هدفًا مرصودًا للتحقيرِ، نجدُ أنَّ **أبا ذؤيب** لا يستدعي الآخر المهجو إلا بوصفهِ طارئًا يتعارضُ مع قيمِ المروءةِ.

ونقفُ عند قوله:

"**وَيلُ أُمِّ قَتلى فَوَيقَ القاعِ مِن عُشَرٍ مِن آلِ عُجرَةَ أَمسى جَدُّهُم هِصرا**

كانَت أَرِبَّتَهُم بَهــزٌ وَغَرَّهُمُ عَقدُ الجِوارِ وَكانوا مَعشَراً غُدُرا

كانوا مَلاوِثَ فَاِحتاجَ الصِدّيقُ لَهُم فَقدَ البِلادِ إِذا ما تُمحِلُ المَطَرا

لا تَأمَنَنَّ زُبــالِيّــاً بِذِمَّتِهِ إِذا تَقَنَّعَ ثَوبَ الغَدرِ وَأتَزَرا"[2]

نرى في هذهِ الأبياتِ أنَّ بنية الهجاء تتأسس على إدانةِ الغدرِ بوصفهِ هادمًا للمواثيقِ الاجتماعيّة إذ يتحوّل الآخر المهجو من خصم قبلي إلى علّة أخلاقيّة، تُمثلُ انتهاكًا لمنظومةِ الوفاء والجوار بين قبيلتي **آل عُجرة وبهز**، وملاحظُ أنَّ

([1]) م. ن: ١٧٣

([2]) ديوان أبي ذؤيب: ٩٨، ملاوث: جمع مفردها ملوث، تقال للقم الأشراف، لسان العرب: ٢/ ١٨٧

النّصَّ لم يتحوّلْ إلى هجاءٍ مُباشر قائم على التقريعِ والسُّخريّةِ، فجاءَ حضورُ الآخرِ حضورًا عارضًا ارتبطَ بالموقفِ القبلي أكثرَ من ارتباطهِ بفن الهجاءِ ذاتهِ.

ونلمحُ أثر الهجاء في قولهِ:

"هُم رَجَعوا بِالعَرجِ وَالقَومُ شُهَّدُ هَوازِنَ تَحدوها حُماةٌ بَطارِقُ"[1]

إذ يُمثلُ هذا البيت مستوى آخر في بنيةِ الهجاءِ، فيُظهرُ الآخرَ المهجو في بنية الانكسارِ والخيبةِ، التي خلفتها الهزيمةُ، والرّجوعُ دونَ تحقيقِ النّصرِ وهذا قمة التّحقيرِ للآخر.

وبهذا تنتظم بنية الهجاء عند أبي ذؤيب الهذلي في نسق يبدأ من إدانة الغدر الأخلاقي وينتهي بإثبات العجز الميداني، ليظهر الآخر في ديوانه كائناً مجرداً من قيم الوفاء ومن قوى المواجهة، مما يجعل (الاختلاف) بينه وبين شعراء طبقته يكمن في تحويل الهجاء إلى وثيقة إدانة أخلاقية وتاريخية تُجردُ الآخرَ من حصانتهِ الرمزيّة داخلَ المجتمع القبلي.

وبانتقالنا إلى **الشماخ بن ضرار**، نحنُ أمامَ اتجاه مختلف تماماً في بنية الهجاء، **فالشماخ** لا يهجو بالعجز أو الغدر فحسب؛ إنَّما يهجو بالادعاء والمفارقةِ مُستخدمًا لغة بدوية جزلة ترسم تفاصيل دقيقة تجعل من "الآخر المهجو "مادة للسخرية الاجتماعية، وهذا ما نلمحهُ في قولهِ:

"لا تحسبنْ يا ابنَ عِلباءٍ مُقارعتِي بَردَ الصَّريحِ من الكوُمِ المقاحيدِ
إذا دعت غوثها ضراتها فزعت أطباق نيء على الأثباج منضود
إن تمس في عرفط صلع جماجمه من الأساليق عاري الشوك مجرود
تصبح وقد ضمنت ضراتها عرقا من طيب الطعم حلوا غير مجهود
فادفع بألبانها عنكم كما دفعت عنهم لقاح بني قيس بن مسعود"[2]

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٩٢، المقاحيد: ناقة عظيمة السنام، تاج العروس: ١١/٩

([2]) ديوان الشَّماخ: ١١٦

فتتراءى أمامنا بنية الهجاء بأنَّها قائمةٌ على المُقارعةِ والنّديّةِ، إذ يتعاملُ الشَّاعرُ مع الآخر المهجو بوصفه خصمًا وهو ما يُضفي على الهجاء طابعًا تنافسيا؛ فضلًا عن أنَّ الشاعرَ لا يكتفي بنفي الكفاءة عن الآخر إنَّما يُجردهُ من بيئتهِ لينقلهُ إلى أرضٍ **(عزفط صلع جماجمه)**، والمُلاحظُ أنهُ أفاد من عناصر البيئة الصحراوية لتشكيل صورة الآخر المهجوّ، إذ لم يبنِ هجاءه على الإدانة الأخلاقية المباشرة وحدها؛ إنَّما استثمر مفردات الجدب والخشونة والإبل ليجعل البيئة امتدادًا نفسيًّا واجتماعيًّا لصورة الخصم.

وعند الانتقالِ إلى **لبيد العامري** نجدُ أن الآخر المهجو قد أخذ حيزًا في ديوانهِ، على الرّغمِ مما وصفَ عنهُ بأنهُ لم يكن "من فرسانِ الهجاءِ فأنَّ طبيعته ذات الوقارِ والتعقل وميله نحو المسالمة والموادعة جعلتْ بينهُ وبين الهجاء سدًا"[1]، فيقولُ في أحد قصائدهِ هاجيًا:

وَلَم تَحمَ عَبدُ اللَهِ لا دَرَّ دَرُّها عَلى خَيرِ قَتلاها وَلَم تَحمَ جَعفَر
وَلَم تَحمَ أَولادُ الضَبابِ كَأَنَّما تُساقُ بِهِم وَسطَ الصَريمَةِ أَبكُر
وَدَوكُم غَضا الوادي فَلَم تَكُ دِمنَةٌ وَلا تِرَةٌ يَسعى بِها المُتَذَكِّرُ
أَجِدَّكُمُ لَم تَمنَعوا الدَهرَ تَلعَةً كَما مَنَعَت عُرضَ الحِجازِ مُبَشِّرُ

يتجلى لنا أن الآخر هو قوم الشاعر أنفسهم، فإن هجاءه ليس من باب الندية بقدر ما هو هجاء عتابٍ ورفضٍ، فهو كمن يستهجن أفعال قومهِ.

ويرسمُ لبيد صورة أخرى للمهجو في قولهِ:

وَإِنَّ هَوانَ الجارِ لِلجارِ مُؤلِمٌ وَفاقِرَةٌ تَأوي إِلَيها الفَواقِرُ
فَأَصبَحتَ أَنّى تَأتِها تَبتَئِس بِها كِلا مَركَبَيها تَحتَ رِجلَيكَ شاجِرُ

(1) ديوان لبيد، شرح يحبى الجبوري: ٣٦٨

"**فَإِن تَتَقَدَّم تَغشَ مِنها مُقَدَّماً عَظيماً وَإِن أَخَّرتَ فَالكِفلُ فاجِرُ**

وَما يَكُ مِن شَيءٍ فَقَد رُعتَ رَوعَةً أَبا مالِكٍ تَبيَضُّ مِنها الغَدائِرُ

فَلَو كانَ مَولايَ اِمرَأً ذا حَفيظَةٍ إِذاً زَفَّ راعي البَهمِ وَالبَهمُ نافِرُ"[1]

فالآخر المهجو هنا يتمثلُ في جار السوء/ المولى المتخاذل، فقد عمد الشاعر على تجريدهِ من القيم العربية كالشجاعةِ والكرمِ، والعونِ فهي صفات تقفُ بالضدّ من المروءة.

يعود الشاعرُ مرة أخرى إلى الآخر المهجو (أبا مالك) قائلًا:

"**أبا مالِكٍ إِنّي لِحُكمِكَ فارِكٌ وَزَبّانُ قَد أَمسى لِحُكمِكَ فارِكا**

هُمُ حَيَّةُ الوادي فَإِن كُنتَ راقِياً فَدونَكَ أَدرِك ما اِزدَهوا مِن فَنائِكا"[2]

فيتأسس الهجاءُ هنا على تقويض مكانة الآخر عبر نزع الهيبة عنه وإظهاره عاجزًا على سلطتهِ أو نفوذهِ، ففي تعبير أني لحكمك فارك/مبغض يحملُ معنى التمر التمرد.

وقد يتداخلُ أسلوب التهديد مع بنية هجاء الأخر ، كما في قوله مرتجزًا:

رَبيعُ لا يَسقُكَ نَحوي سائِقُ فَتَطلُبَ الأَنحالُ وَالحَقائِقُ

وَيَعلَمَ المُعيا بِهِ وَالسابِقُ ما أَنتَ إِن ضُمَّ عَلَيكَ المازِقُ

إِلّا كَشَيءٍ عاقَهُ العَوائِقُ وَأَنتَ حاسٍ حَسوَةً فَذائِقُ

لا بُدَّ أَن يُغمَزَ مِنكَ الفائِقُ غَمزاً تَرى أَنَّكَ مِنهُ ذارِقُ

إِنَّكَ شَيخٌ خائِنٌ مُنافِقُ بِالمُخزِياتِ ظاهِرٌ مُطابِقُ[3]

فكما هو واضح في النص أنّ الشاعرَ قد وصل إلى ذروةِ القولِ في الهجاء، فهو كمن يُسقطُ هنا كلَّ أساليب المواربةِ والعتاب المبطن، فيجردُ الآخر من صفات

([1]) ديوان لبيد: ٦٥

([2]) م. ن: ١٠٢

([3]) م، ن: ٩٩

المروءة ويُلبسهُ العار حتى غدت المخازي مُلازم لهُ ظاهرًا وباطنًا، فبنية الهجاءِ هنا تأسست على التشهير الأخلاقي، فهو يُعري الآخر من أي قيمة معنويّة يمكن أن تحفظ له مكانتهُ داخل الجماعة.

ثالثًا: <u>الآخر المرثي:</u>

يمثلُ الآخر المرثي في الفضاء الشعري بنية نفسية وفنيّة بالغة العمق والتعقيد، إذ يتجاوز حدود كونه مجرد غرض أو موضوع شعري تقليدي لحدث عابر، ليكون من أشد موضوعات الشّعر التصاقًا بالوجدان الإنساني، والترجمان الأصدق عن ماهية الوجود البشري في أقصى لحظات ضعفهِ وانكسارهِ، إذ أن البوح الشعري عن تجربة الفقد وما يُرافقهُ من اضطراب نفسي وهزة وجودية، إلا ان الشعر العربي لم يُقم بنية الهجاء على الحزن وحده، إنَّما تداخلت فيها أبعادٌ عدّة؛ منها البعد النفسي القائم على لوعة الفقد، والبعد الاجتماعي، فضلًا عن البعد القيمي الذي يجعل من المرثيّ نموذجًا للمثل القبلية العليا. ومن هنا اكتسب الرثاء في الشعر الجاهلي وظيفةً تتجاوز البكاء، ليصبح وسيلةً لحفظ الذاكرة الجماعية وتأكيد القيم التي كان يجسدها الآخر الراحل.

فحين نُطالعُ ديوان **النابغة الجعدي**، فأننا نقفُ أمام تجربة شعرية تنضحُ بخصوصية عالية في التعامل مع الآخر المرثي، ولأنهُ عُمّر طويلًا وعاشَ فجائع الدهر فقد فجع مرارًا في قومهِ وأهلهِ، ونتلمس أثر هذا في فقدهِ لابن عمه وأخيه، قائلًا:

أَلَم تَعلَمي أَنّي رُزِئتُ مُحارِباً فَما لَكِ مِنهُ اليَومَ شيءٌ وَلا لِيا
وَمِن قَبلِهِ ما قَد رُزِئتُ بِوَحوَحٍ وَكانَ اِبنَ أُمّي والخَليلَ المُصافِيا
فَتىً كَمُلَت أَخلاقُه غَيرَ أَنَّهُ جَوادٌ فَما يُبقي مِنَ المالِ باقِيا
فَتىً تَمَّ فِيهِ ما يَسُرُّ صَديقَهُ عَلى أَنَّ فِيهِ ما يَسُوءُ الأَعاديا

يَقُولُ لِمَن يَلحاهُ في بَذلِ مالِهِ أَأُنفِقُ أَيّامِي وَأَترُكُ مالِيا

فَأَيّتُمَا عَينٍ بَكَت إِن هَلَكتُما فَلا رَقَأَت حَتّى تَمُوتَ كَما هيا

فَلَم يَبقَ مِن تِلكَ الديارِ وَأَهلِها سُرَى اللَيلِ والأَيّامِ إِلاَّ مَغانيا([1])

يتجلّى "الآخر المرثي" ليس كفقدٍ عابر، بل بوصفه فقدًا وجودياً متتابعاً يضرب ذات الشاعر، فيُعرّيها ويدفعها نحو أقصى درجات بوح البوح الشعري الناجم عن صدمة الغياب وهو يستذكرُ الآخر المرثي (المتمثل هنا في الثنائي المفجوع به: **محارب ووَحْوَح**). يبدأ النابغة خطابه بالالتفات إلى "المرأة اللائمة" ليصدمها ويصدم نفسه بمرارة الخسارة الحتمية، ثم يتحول البكاء إلى فعلٍ دائم لا ينتهي، بما يكشف عن استحالة تجاوز الفقد أو تعويض المرثيّ، وهنا لا يعود الرثاء وصفًا للميت فحسب، بل يصبح تعبيرًا عن الانكسار الداخلي الذي خلّفه غيابه في نفس الشاعر ، وعليه، فإنّ بنية الآخر المرثيّ في هذه الأبيات تقوم على تمجيد الراحل وإعادة إنتاجه بوصفه نموذجًا أخلاقيًّا واجتماعيًّا مثاليًّا، إذ يتحول الرثاء من مجرد بكاءٍ على الميت إلى وسيلةٍ لحفظ القيم التي كان يمثلها داخل الذاكرة الجماعية. أما في البيتِ الأخير ينتقل الرثاء من إطار حزن العاطفي المباشر إلى بنية تأملية عميقة.

وعند الانتقال إلى ديوان **أبي ذؤيب**، فإننا لا نقف أمام قصائد رثاء عابرة، إنّما نلج عالماً شعرياً يُمثّل فيه "الآخر المرثي" البنية الكلية والعمود الفقري للديوان بأكمله، لقد حوّل **أبو ذؤيب** الفقد من تجربة شخصية طارئة إلى ظاهرة موضوعية صبغت وعيه وفنه بصبغة الحزن، نجدُ أن الأخر المرثي يكاد يكون هو بنية الديوان الرئيسة، ابتداءً بعينيتهِ التي يرثي بها بنيّه، يقولُ:

"أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٨٧

وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يَفجَعُ"[1]

يقوم البناءُ الموضوعيُّ في العينيّة على حركةٍ شعوريّةٍ تبدأ من استدعاءِ صورةِ الفقد، ثم الانتقال إلى استبطان أثرِه في الذات، فتصبح المرثيّاتُ عنده وسيلةً لإعادة تشكيل الوعي بالزمن والموت والطبيعة. ولأن الآخر المرثي هم الأبناء فهو الامتداد العاطفي والروحي للشاعر، فهو يُعمّقُ في تلك الصورة، فإذا بها تنقلُ بنية الرثاء من الخاص إلى العام، لا يكتفي بالبكاء المباشر، بل يُدرجُ المرثيَّ داخل شبكةٍ من الصور الطبيعية، خصوصًا صورة الحيوان والظواهر الكونية، مما يمنح الفقد بُعدًا كونيًّا. فالموت لا يُصوَّر حادثةً فرديّة، بل قانونًا شاملًا يطال الإنسان والطبيعة معًا، وبذلك يصبح الآخر المرثيّ مرآةً لفلسفة الفناء.

ونجدُ الآخر المرثي في بناء موضوع آخر مختلف عن عينيتهِ، في قوله:

"وَإِنّي صَبَرتُ النَفسَ بَعدَ اِبنِ عَنبَسٍ نُشَيبَةٌ وَالهَلكى يَهيجُ اِدِّكارُها
وَذلِكَ مَشبوحُ الذِراعَينِ خَلجَمٌ خَشوفٌ إِذا ما الحَربُ طالَ مِرارُها
ضَروبٌ لِهاماتِ الرِجالِ بِسَيفِهِ إِذا عُجِمَت وَسطَ الشُؤونِ شِفارُها"[2]

فينتقل الشاعر في هذهِ الأبيات من الفقد الفردي إلى فقد الصورة البطولية المتمثلة بالمرثي/نشيبة، يُعاد تشكيل المفقود ليتخذ صورة "الفارس الأسطوري" الحامي، الذي يُمثّل بفقده خسارة فادحة للقبيلة، فالشاعر يرسم صورة رجل في غاية الضخامة، والطول، والجرأة، والقدرة العسكرية المُحطمة لهامات الرجال؛ لكن هذا الجسد المهيب تهاوى في النهاية أمام حتمية الموت الذي يختار الأقوياء والفرسان بالذات.

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٤٨

([2]) م. ن: ٦٧

وتكاد تتوافق البنية الموضوعية للآخر المرثي في بقية الديوان[١] عند **أبي ذؤيب** وهو يرثي ابن عمه/نشيبه، "برثاء تقليدي شبيه بما قاله غيره من الشعراء في أحبائهم، فالمرثي كريم شجاع يحمي الجار ويغيث الملهوف ويغض الطرف"[٢]، ونجدُ الآخر المرثي/ **ابن عُجرة** وآخرين، مُنشدًا: [المتقارب]

"**أَبَعدَ اِبنِ عُجرَةَ لَيثِ الرِجا لِ أَمسى كَأَن لَم يَكُن ذا نَفَر**
وَهُم سَبعَةٌ كَعَوالي الرِما حِ بيضُ الوُجوهِ لِطافُ الأُزُر
مَطاعيمُ لِلضَّيفِ حينَ الشِتا ءِ قُبُّ البُطونِ كَثيرو الفَجَر"[٣]

ينتقل الشاعر في قصيدته الغزليّة إلى رثاء سبعة رجال، إذ يبدأ بفعل الأمر الذي ينبه ويذكر بأمر أعظم مما سبقه، ألا وهو أمر صحابهِ الذين قُتلوا غدراً، فالقوم من سادة قومهم ويتقدمهم "ابن عجرة" الذي شبهه بالليث في شجاعته. ويعدد صفات الباقين: الرجولة، الطول، بياض الوجوه، خماص البطون، الكرم وإطعام الضيف، شمم الأنوف، وأهل المعروف. وهذه الصفات تزيد من حزن الشاعر عليهم، بدليل أنه جمع لهم المحامد والخصال الحميدة، وتمنى لو كانوا أكثر حذراً. مما سبق نلاحظ أن الشاعر وظف صيغ المبالغة في خدمة غرض الرثاء وذكر مناقب المرثيين، مثل: "**لطاف، مطاعيم، شُم، كثير**"، وقد شكلت هذه

---

(١) فتتكرر الصورة السابقة في قصيدة آخرى، قائلًا:[الطويل]
فَإِنّي صَبَرتُ النَفسَ بَعدَ اِبنِ عَنبَسٍ وَقَد لَجَّ مِن ماءِ الشُؤونِ لَجوجُ
لِأُحسَبَ جَلداً أَو لِيُنبَأَ شامِتٌ وَلِلشَرِّ بَعدَ القارِعاتِ فُروجُ
فَذلِكَ أَعلى مِنكِ فَقداً لِأَنَّهُ كَريمٌ وَبَطني بِالكِرامِ بَعيجُ
وَذلِكَ مَشبوحُ الذِراعَينِ خَلجَمٌ خَشوفٌ بِأَعراضِ الدِيارِ دَلوجُ
ضَروبٌ لِهاماتِ الرِجالِ بِسَيفِهِ إِذا حَنَّ نَبعٌ بَينَهُم وَشَريجُ، ديوانه: ٨٥

(٢) أبو ذؤيب حياته وشعره، نورة الشملان: ٦٣

(٣) ديوان أبي ذؤيب: ٧٨

الظاهرة سمة بارزة في شعر الشاعر[١]، تهدف إلى إضفاء هالة من الوقار والتعظيم على الآخر المرثي.

وعند الانتقال إلى ديوان **الشماخ** يخفّ التشكيلُ العاطفيُّ القائم على لوعةِ الفقد وصوتِ الحزن، إذ لا يتجلّى الرثاءُ بوصفه تجربةً وجدانيةً عميقة، ونختلفُ مع القائل بأنَّ الشَّاعر "يعبر عن حزن عميق، وعاطفة ملتاعة"[٢] فلا تتضح ملامح الآخر المرثي إلا في حدودٍ ضيقة، لا تتجاوز أربعةَ أبيات ، قائلًا: [الطويل]

"وقَبْلَ اخْتِلافِ القَوْمِ من بينِ سالِبٍ وآخَرَ مَسْلُوبٍ هَوى بَينَ أبْطَالِ
وقُلْتُ لهمْ : خُذُّوا له برماحكمْ بنازِحَةِ العُوّادِ خَفّاقَةِ الآلِ
فَبَكَّوْا قَليلاً ثُمَّ وَلَّوْا ووَدَّعُوا وقد غَادروا في اللَّحدِ لَحمي وأوصالي
فَتىً كانَ يَرْوى سيفُهُ وسِنَانُهُ منَ العَلَقِ الآنِي لَدى المُجْحَرِ التَّالي"[٣]

نلاحظُ أن حضور الانكسار النفسي المباشر يخفّ، ويبرز بدلًا منه الطابع الحربي والبطولي في تصوير الآخر المرثي، يستحضر الشاعر مشهد المعركة في لحظة اضطرابها، إذ تتوزع الأدوار بين غالبٍ ومغلوب، وسالبٍ ومسلوب، مما يجعل موت المرثي جزءًا من سياق بطولي جماعي لا حادثةً فرديةً منعزلة، لذلك لا يبدأ النّصُّ بالبكاءِ، إنَّما بالفعل القتالي وصولًا إلى البيتِ الثَّالث غير أن هذا الحزن يبقى خاطفًا ومحدودًا، فتُبنى صورة الآخر المرثي على الفروسية والقوة القتالية، فالسيف والرمح المغموران بالدم يصيران علامةً على البطولة لا على الهزيمة.

---

(١) شعر أبو ذؤيب الهذلي، عواد صالح علي: ١٤١

(٢) الشّماخ بن ضرار حياته وشعره، صلاح الدين الهادي: ٢٦١

(٣) ديوان الشماخ: ٤٥٦

وعند الانتقال إلى **لبيد العامري**، نجدُ أن الرثاء من الموضوعات التي شغلت حيزًا في ديوانهِ، وهناك مِن الدارسين مَن جعله في كفة مُتقابلة مع الخنساء، قائلًا: "وإذا كانت الخنساء أشهر شواعر الرثاء الجاهليات، فان لبيدًا كان أشهر شعراء الرثاء في الجاهلية أيضا، ومثلما بكت الخنساء أخاها صخرًا بكاء مرًا حزينا وذاع اسم صخر بها، بكى لبيد أخاه أربد بكاءً مرًا حزينًا وذاع أسم أربد ببكاء لبيد"[١]، فيكاد رثاء أربد يُهيمن على صورة الآخر المرثي في ديوان لبيد، ونتوقفُ عند بعض الأبيات، منها: [الكامل]

"ذَهَبَ الَّذينَ يُعاشُ في أَكنافِهِم وَبَقيتُ في خَلفٍ كَجِلدِ الأَجرَبِ

يَتَأَكَّلونَ مَغالَةً وَخِيانَةً وَيُعابُ قائِلُهُم وَإِن لَم يَشغَبِ

يا أربدَ الخيرِ الكريم جدودهُ خلَّيتني أمشي بقرن أعضبِ"[٢]

يبدأ لبيد رثاءه للآخر/ أخيه بمفارقة تقسم الوجود إلى زمنينِ ماضٍ حاضر وحاضرٍ مُنهار، فهو كمن يرثي مصدر الأمان والاستقرار الذي تكرس في الماضي، ثُم يعيد بناء صورة المرثيّ بوصفه امتدادًا للأصالة والكرم والنسب الشريف، مما يعمّق الإحساس بالخسارة، لأنّ موت المرثيّ لا يعني غياب شخصٍ فقط، بل انقطاع سلسلةٍ من القيم المتوارثة، وبذهاب هذا الآخر، يدخل الشاعر في حزن واضطراب نفسي؛ إذ يرى نفسه وحيداً منبوذاً وسط جيل جديد من "الخَلْف" الرديء، فيشبه حاله بـ (جلد الأجرب) الذي يتجنبه الناس ويفرون منه خوفاً من العدوى، أي إن موت الآخر هنا كان كفيلًا بتحويل الحياة بعده فهي "عَضَبٌ" (كسر وعجز) و"جَرَبٌ" (اغتراب ونبذ). ونجدُ خصلة الكرم مقترنة بالآخر المرثي/ أربد في أكثر من موضع، منها قوله:

([١]) لبيد بن ربيعة العامري، يحيى الجبوري: ٣٠٧

([٢]) شرح ديوان لبيد : ١٥٣

"يا عَينُ هَلّا بكَيتِ أَربَدَ إذ قُمنا وَقامَ الخُصومُ في كَبَدِ
وَعَينِ هَلّا بكَيتِ أَربَدَ إذ أَلوَت رِياحُ الشِتاءِ بِالعَضَدِ
حُلوٌ كَريمٌ وَفي حَلاوَتِهِ مُرٌّ لَطيفُ الأَحشاءِ وَالكَبَدِ"[1]

فعن طريق تكرار أسلوب النداء يكشفُ النّصَ عن حالة التفجع التي تعتري الشَّاعر، فيغدو البكاء فعلا لازما أمام شدة الفقد؛ لأن المرثي حلو الطباع، رحيم، جواد... فهو اليّد التي تُمد للضعفاءِ في أيام القحط والبرد، والأمر لا يتوقف عند هذهِ الصورة، أنَّما يُسهب الشاعر في وصف الآخر المرثي بنعوت الكرم[2] والمروءة والشجاعة، كما في قوله: [مجزوء الكامل]

"لَنْ تَفْنَيَا خَيْرَاتِ أَرْ بَدَ فَابْكِيَا حَتَّى يَعُودَا
قُولَا هُوَ الْبَطَلُ الْمُحَا مِي حِينَ يُكْسَوْنَ الْحَدِيدَا
وَيَصُدُّ عَنَّا الظَّالِمِي نَ إِذَا لَقِينَا الْقَوْمَ صِيدَا"[3]

([1]) شرح ديوان لبيد: ١٦٠

([2]) نجدُ أثر ذلك في أبيات كثيرة، فالمرثي هو الكريم يُقبل الآخر إليهِ طمعا في كرمهِ في الأوقات التي يندر فيها الطعام، يقول: [الكامل]

"أَبْكِي أَبَا الْحَزَّازِ يَوْمَ مَقَامَةٍ لِمُنَاخِ أَضيَافٍ وَمَأْوَى مُقْتِرِ
وَالْحَيِّ إِذْ بَكَرَ الشِّتَاءُ عَلَيْهِمُ وَعِدَتْ شَآمِيَةٌ بِيَوْمٍ مُقْمِرِ
وَتَقَنَّعَ الْأَبْرَامُ فِي حُجُرَاتِهِمْ وَتُجَزَّأُ الْأَيْسَارُ كُلَّ مُشَهَّرِ
أُلْفِيتْ أَرْبَدَ يُسْتَضَاءُ بِوَجْهِهِ كَالْبَدْرِ، غَيْرَ مُقَتِّرٍ مُسْتَأْثِرِ ، ديوانه: ١٦٦

ولهُ:

يَا عَيْنُ هَلَّا بَكَيْتِ أَرْبَدَ إِذْ ... أَلَوتْ رِيَاحُ الشِّتَاءِ بِالْعَضَدْ، ديوانه: ١٦٠

وأيضًا في قولهِ:

فَتًى عَارِفٌ لِلْحَقِّ لَا يُنْكِرُ الْقِرَى ... تَرَى رَفْدَهُ لِلضَّيْفِ مَلْآنَ مُتْرَعَا، ديوانه: ١٧٣

وله:

فَتًى كَانَ؛ أَمَّا كُلَّ شَيْءٍ سَأَلْتَهُ ... فَيُعْطِي، وَأَمَّا كُلَّ ذَنْبٍ فَيَغْفِرُ، ديوانه: ٣٣٤

([3]) شرح ديوان لبيد: ١٦٣

يُحاولُ الشاعرُ التمسك بالفقيد بعد أن فني جسده ليحكم على خلائقه وخيراتهِ بالخلودِ والأزلية، فالخطاب هنا يوجهه الشاعر إلى المُنتفعينَ بخيراتهِ ليجودا على الآخر المرثي بالبكاء ، ولأن عودة الميت غير ممكنة فكأنهُ يريدُ للبكاء أن يستمرَّ بلا انقطاع مما يكشف عن رغبة في ديمومة الحزن واستمرار استحضار الآخر المرثي، وسرعان ما يربط الشاعر بين الفقد العاطفي والفقد الوظيفي المتمثل بالبطولة، ليوسع من دائرة الحزن وحجم الخسارة بفقد أربد، ولا نبتعد عن هذا المعنى حتى نلمح قوله: [الوافر]

"أَلا ذَهَبَ المُحافِظُ وَالمُحامي وَمانِعُ ضَيمِنا يَومَ الخِصامِ

وَأَيقَنتُ التَفَرُّقَ يَومَ قالوا تُقُسِّمَ مالُ أَربَدَ بِالسِهامِ

وَأَربَدُ فارِسُ الهَيجا إِذا ما تَقَعَّرَتِ المَشاجِرُ بِالخِيامِ"[1]

فيتضحُ أن الشاعرَ يؤسسُ صورة الآخر المرثي على بنية الحماية والدفاع كبنية موضوعية للرثاء، وبأسلوب الاستفتاح والتنبيه الذي توارى خلف (ألا) استطاع الشاعر أن يلفت السامع ويوقظ المتلقي نفسيًا وذهنيًا بأنه رُزء بفارس شجاع كان يُمثلُ الحماية للقبيلة يوم الفزع حين تسقط الهوادج في البرد أو الحرب.

ولابد من الإشارة إلى أن ديوان **لبيد** على الرَّغم من أنّ رثاء أربد قد شكّل الجزء الأعظم من بنية الرثاء فيه، غير أنه لا يقتصر عليه إذ تتخللهُ مرثيات أُخر تكشفُ عن اتساع التجربة الرثائية لديه، إذ "رثى لبيد عدداً لا بأس به من الذين قضوا من بني قومه، وكانوا في نظره من فضلاء القوم، وأعيانهم، وأسيادهم، وأبطالهم وحكمائهم. فهو يذكرهم عادة في مجال الذكرى، فيعدهم واحداً بعد الآخر، ويذكر شيئاً من مناقبهم أو سبب موتهم، وقد يستطرد لذكر أقوام آخرين بادوا يلتمس

(1) شرح ديوان لبيد: ٢٠١

بـــذكرهم الصـــبر والعـــزاء"[1]، ويتجلـــى أثـــر ذلـــك بوضـــوح فـــي قولـــه: [الطويل]

"فَإِمَّا تَرَيْنِي الْيَوْمَ عِنْدَكِ سَالِمًا فَلَسْتُ بِأَحْيَا مِنْ كِلَابٍ وَجَعْفَرِ
وَلَا مِنْ أَبِي جُزْءٍ وَجَارِي حَمُومَةٍ قَتِيلَـهُمَا وَالشَّارِب الْمُتَقَطِّرِ
وَلَا الْأَحْوَصِينَ فِي لِيَالٍ تَتَابَعَا وَلَا صَاحِبِ الْبَرَّاضِ غَيْرِ الْمُغَمَّرِ
وَلا مِن رَبيعِ المُقتِرينَ رُزِئتُهُ بِذي عَلَقٍ فَاِقنَي حَياءَكِ وَاِصبِري
وَقَيسِ بنِ جَزءٍ يَومَ نادى صِحابَهُ فَعاجوا عَلَيهِ مِن سَواهِمُ ضُمَّرِ"[2]

تختلف البنية الموضوعية في هذهِ الأبيات عمَّا سبق، فالشاعر بعد أن رثى ذات واحدة انتقل هنا إلى ذوات أُخرى، فوسعَ دائرة الرثاء من الفقد الشّخصي إلى الجمعي، ولأنَّ الذين رثاهم الشاعرُ كانوا من وجوهِ قومِهِ وساداتهم، فقد بدا رافضاً لفكرةِ التفرّدِ بالبقاء بعد رحيلهم، إذ رأى أنَّ الحياةَ بعد فقدهم تفتقد قيمتَها، فكأنّه يتمنى اللحاقَ بهم؛ وإن استخدام **لبيد** للنفي المتكرر (فلستُ...، ولا...، ولا...) هو كمعادل أسلوبي لبقائهِ فالسلامةُ الجسديةُ عِنده تّغدو نوعاً من الموت والاغتراب وسط جيل الخَلْف الرديء. وبذلك، لا يعود الرثاءُ هنا مجرد تفجعٍ على ذواتٍ غائبة، بل يُصبح تعريةً لقيمة البقاء الخالي من أبيه وأسياد بني عامر.

رابعًا: <u>الآخر الأنثى</u>:

يُمثّل الآخر الأنثوي في الشعر الجاهلي ركيزة أساسية في تشكيل البناء الموضوعي للقصيدة؛ فهو ليس مجرد عنصر عابر أو غرض مستقل يُقصد لذاته كالغزل، إنّما هو خيط حيوي ينسج لوحة المعاناة والوجود الجاهلي بأكملها، وعند

([1]) رسالة ماجستير: الرثاء في شعر لبيد: ٦٧

([2]) شرح ديوان لبيد: ٤٧

تفكيك البناء الموضوعي للقصيدة الجاهلية، نجد أن حضور المرأة يتجاوز الرؤية البصرية الحسية إلى أبعاد نفسية واجتماعية عميقة.

وقد تنوَّعتْ صورةُ الآخرِ الأُنثى في الشعرِ الجاهليِّ تبعًا لاختلافِ التجربةِ الشعريَّةِ والرؤيةِ الفرديَّةِ للشاعر؛ فظهرتِ المرأةُ الحبيبةُ والزوجةُ والظعينةُ والمفقودةُ، كما تجلَّتْ أحيانًا بوصفِها عنصرًا اجتماعيًّا يكشفُ عن قيمِ القبيلةِ ومكانةِ المرأةِ داخلَ البنيةِ الثقافيَّةِ للمجتمعِ الجاهليِّ، وقد أسهب النقاد والدارسين في الحديث عن الوجود الأنثوي في الشعر العربي القديم، ما بين السلب والإيجاب[1]وإذا ما استقرأنا دواوينَ الشعراءِ الأربعة، مبتدئينَ **بـالنابغة الجعدي** بوصفِه أوَّلَهم رتبة في طبقتِه، ألفينا أنَّ صورةَ الآخرِ الأُنثى في شعرِه كان لها حضورًا متعدد الدلالة، فنجدُ الآخر الأنثى في معرضِ الغزل والوصف الحسي في أكثر من موضع، من ذلك قوله: [الكامل]

"وَكَأَنَّ فاهاً باتَ مُغتَبِقاً بَعدَ الكَرى مِن طيِّبِ الخَمرِ
شَرِقاً بِماءِ الذَوبِ أَسلَمَهُ بِالطودِ أَيمنُ مِن قُرَى النَسرِ
قُرعُ الرُؤُوسِ لِصوتِها زَجَلٌ فِي النَبعِ والكَحلاَءِ وَالسِدرِ"[2]

فالآخر/الأنثى هنا تمثلُ جانبًا إيجابيًا؛ إذ أنَّ الشَّاعرَ يقدمها بوصفها مصدرَ جمالٍ ومُتعةٍ حسيّةٍ، فهو يصفُ طيب رائحة فمها ونكهته عند الاستيقاظ من النوم، فكأن فاها قد شرب **الغبوق** وبقي هذا الأثر طيباً حتى بعد **الكرى**، وهذا تشبيه جاهلي شائع جداً للمبالغة في عذوبة ريق المرأة، وفي البيتين التاليين ينتقل الشاعر بأسلوب الاستطراد ليعقد مقارنة؛ فخمر فمها ليست خمرة عادية، إنَّما هي ممتزجة

([1]) تحدث عن ذلك وفصل فيه أحمد محمد الحوفي في كتابهِ (المرأة في الشعر الجاهلي)، و علي الهاشمي في كتابه (المرأة في الشعر الجاهلي)، ولبنى علي مفتاحي في كتابها (تمثلات المرأة في الشعر العربي القديم)، جواد علي (المفصل في تاريخ العرب) وغيرهم آخرون.

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٩٣

بماء الذوب/العسل، الذي جناه نحل يعيش في **الطود**/الجبل العالي، وتحديداً في موضع يصعب الوصول إليه، تحميه **قرع الرؤوس**/ طيور النسر، فهو يستعرض مشقة جني هذا العسل ليُدلل على ندرة وفخامة وطِيب ريق هذه الأنثى؛ فمذاق فمها ليس سهلاً، بل هو كالعسل الجبلي النادر المحمي بالنسور وأوعر الأمكنة، ولا نبتعد على هذا الوصف الحسّي في قصيدة أخرى له، قائلًا: [الطويل]

"أَلَمَّ خَيالٌ مِن أُمَيمَةَ مُوهِناً طُروقاً وأَصحابِي بِدارَةِ خَنزَرِ

إِذا انتَمَيا فَوقَ الفِراشِ عَلاَهُما تَضَوُّعُ رَيَّا رِيحِ مِسكٍ وَعَنبَرِ"[1]

يتمثلُ حضور الآخر/ **أميمة** بأسلوب طيف الخيال، وهو صورة إيجابيّة تندرجُ ضمن الغزل العاطفي، إذ أنهُ من المظاهر المألوفة في أشعار العرب، ولأنَّ الشاعر يعيش حالة اغتراب مادي وجغرافي مع أصحابه في مكان موحش **(دارة خنزر)**، جيء بطيف الأنثى طروقًا ليخرجه من واقع الصحراء إلى عالم الوصل الحميم، لُيبدد وحشة الغربة، ولم يغفل الشَّاعر عن الحضور الحسي للآخر/الأنثى، إذ لم يكن طيفُها باهتاً، إنَّما كان باعثاً على ملء فضاء الشاعر برائحة المسك والعنبر، مما حوّل الفراش الخشن في جوف الليل إلى مساحة من الدفء واللذة الطيفية، وتتكرر صورة الأنثى بوصفها آخر تُقابلُ أنا الشاعر بالنعت الحسي في أكثر من موضع[2] قاصدًا طيب الرائحة وحُسن المبسمِ.

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ٩٦

([2]) ديوان النابغة الجعدي:

" **كَـأَنَّ تَبَسـُّمَها مَوْهِنـاً سَنا الْمِسْكِ حِينَ تُحِسُّ النُّعَامَى**" ،ديوانه: ١٥٠

وله:

"عُقَيلِيَّةٌ أَو مِن هِلالِ بنِ عامِرٍ بذي الرِمثِ مِن وادِي المِياهِ خِيَامُها

أَضاءَ دُجى الليلِ البَهِيمِ اِبتِسامُها إِذا اِبتَسَمَت في الليلِ وَالليلُ دُونَها"، ديوانه: ١٥٣

وله:

"طَيِّبَةُ النَشرِ وَالبُداهَةِ وَالعِلاّتِ عِندَ الرُقادِ وَالنَسَمِ

وفي مقابل صورة الأنثى الباعثة على الحياة والطمأنينة، يطالعنا جانبٌ ثانٍ للآخر/الأنثى في ديوانه؛ وهو وجهٌ قائمٌ على السلبِ والامتناعِ. فالأنثى هنا لا تمثل ذاتها بقدر ما تمثل الفراغ الذي تخلّفَ بعد غيابها في نفس الشاعر، فهي الأنثى المفقودة التي تحرك القصيدة من خلال طاقة الفقد، ويتجلى هذا في قوله: [الطويل]

"تَقَضّى زَمَانُ الوَصلِ بَيني وَبَينَها وَلَم يَنقَصِ الشوقُ الَّذي كانَ أَكثَرا
وَإِنّي لأَستَشفي برُؤيةِ جارِها إِذا ما لِقَاؤُها عَليَّ تَعَذَّرا
وَأُلقي عَلى جِيرانِها مَسحةَ الهَوى وَإِن لَم يَكُونُوا لي قَبيلاً وَمَعشَرا
تَرَدَّيتُ ثَوبَ الذُلِّ يَومَ لَقيتُها وَكانَ رِدَائي نَخوةً وَتَجَبُّرا"[1]

تكشفُ صورةُ الآخرِ/ الأُنثى في هذه الأبيات عن ذاتٍ غائبةٍ امتلكتْ قدرةً نفسيَّةً على إخضاعِ الشاعرِ والتأثيرِ في كيانِه الوجدانيِّ، لذلك بُنيَ النصُّ على حالة الانكسار والإذلال التي آل إليها الشّاعر، وغيابها سلبه الوصل وجعله يرتضي جيراناً ليسوا من ذويه، وفي البيت الأخير "يصور ما لحقه في حب تلك المرأة من ذلّ وهوان بعد ما كان فيه من الإباء والعزة والكبرياء"[2]، قائلًا: [الطويل]

"تذكّرتُ ذِكرىً مِن أُميمةَ بَعدَما لَقِيتُ عَناءً مِن أُمَيمَةَ عانِيا
فَلا هِيَ تَرضى دُونَ أَمرَدَ ناشِئٍ وَلا أَستَطِيع أَن أَرُدَّ شَبابِيا
وَقَد طالَ عَهدِي بالشّبابِ وَأَهلِهِ وَلاقَيتُ رَوعاتٍ يُشِبنَ النَواصِيا

كَأَنَ فَاهَا إذا تَبَسَمَّ مِن طِيبِ مِشِمٍّ وَحُسنِ مُبَتسَمِ
تَستَنُّ بِالضَرو مِن بَراقِشَ أَو هَيلان أَو ناضِرٍ مِنَ العُتُمِ
غَرّاءُ كالليلَةِ المُبَارَكَةِ القَم راءٍ تَهدِي أَوائِلَ الظُلَمِ"، ديوانه: ١٥٧

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ٨٧

([2]) النابغة الجعدي حياته وشعره، خليل ابراهيم أبو ذياب: ٣١٦

بَدَت فِعلَ ذِي وُدٍّ فَلَمّا تَبِعتُها تَوَلَّت وَأَبقَت حاجَتِي في فُؤاديا"[1]

تعود بنية الفقدِ والغياب لتتشكل عبر حضور الآخر/ الأنثى بوصفهِ آخرًا سلبيًا، إذ تغدو الأنثى باعثًا على الألم والشّقاء النفسي والمعاناة؛ وفعل التّذّكر هنا لا يأتي بوصفهِ استرجاعًا وجدانيا، إنما هو مواجهة مع تجربة عاطفية مجهدة، فهو لا يتذَّكرها بوصفِها ماضيًا جميلًا، إنَّما كقوة مُخادعة تفتعلُ الودَّ، جعلت الشاعر لا يواجه الفقد فقط، بل يواجه اغتيالاً معنوياً لفروسيته وعنفوانه؛ إذ أوقعته في بودّها الكاذب لتُذكره في النهاية بعجزه وشيبته.

ونجدُ في الديوان أبياتًا تنقلنا إلى وجهٍ آخر لتمثيل الآخر/الأنثى كعنصر سلبي، إذ تُغادرُ الألفاظُ معاجمَ الغزلِ العذبِ أو حتى الشّكوى من الفراق لتصلَ إلى الهجاء والتجريد من القيمة الخُلقيّة، من ذلك قوله في ليلى الأخيلية: [الطويل]

"**أَلا حَيِّيَا لَيلى وَقُولا لَها هَلا فَقَد رَكِبَت أَمراً أَغَرَّ محجَّلا**

دَعِي عَنكِ تَهجاءَ الرِجالِ وَأَقبِلي....."[2]

فالأنثى هنا ليستْ موضوعَ إعجابٍ، إنّما طرفًا داخل فضاءَ المُشاتمةِ، فتشكل حضورُها من خلالِ معجم الهجاءِ والتشويهِ والسّخريةِ، فأسقطَ عنها الجمال الحسي وحلّ محلهُ الانتقاص والحط منها. وفي مقطوعةِ لهُ نراه يُخالفُ فيها ما جرى عليه كثيرٌ من الشُّعراءِ في خطابِ المرأة، إذْ يرفضُ طيفَ المحبوبةِ وزيارتَها الليليَّة، في حينِ اعتادَ الشُّعراءُ استقبالَ طيفِ الأنثى بوصفِه باعثًا على الأنسِ واللذةِ والحنين، أمَّا هنا فإنَّ الشاعرَ يقابلُ حضورَها بالنفورِ والتبرُّم، مُستهلّاً ذلكَ بقوله: [البسيط]

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٨٦

([2]) م. ن: ١٣٣

"ما لِي وَما لابنَةِ المَجنُونِ تَطرُقُني بِاللَيلِ إنَّ نَهاري مِنكِ يَكفِيني
لا أَخذَعُ البَوَّ بَوَّ الزَعمِ أَرأَمُهُ وَلا أُقيمُ بِدارِ العَجزِ وَالهُونِ
وَشرُّ حَشوِ خِباءٍ أَنتَ مُولِجُهُ مَجنونَةٌ هُنَّباءٌ بِنتُ مَجنُونِ
تَستَخبِثُ الوَطبَ لَم تَنقُص مَرِيرَتَهُ وَتَقضِمُ الحَبَّ صِرفاً غَيرَ مَطحُونِ"[1]

فقد استخدم الشاعر في صياغة صورة الآخر/الأنثى معجماً حسياً جافياً ليجعل منها رمزاً للقبح السلوكي والعقلي، ومبرراً كافياً أنفته من العيش معها، فهو لا يرى في طروقِها الليليِّ ما يخفِّفُ وحدتَه أو يوقظُ شوقَه، بل يعدُّه امتدادًا لمعاناتِه منها، الأمرُ الذي يكشفُ انقلابَ الصورةِ التقليديَّةِ للمرأةِ من مصدرِ أُنسٍ إلى مصدرِ ضيقٍ ونفور، وبذلك يتشكَّلُ الآخرُ/ الأُنثى هنا على نحوٍ سلبيٍّ يخالفُ النسقَ الغزليَّ المألوفَ في الشعر العربي القديم.

بانتقالِنا إلى ديوان **أبي ذؤيب** يتجلى الاختلاف عن سابقِهِ في حضور الآخر/ الأنثى كمًّا ونوعًا، فتكاد الأنثى أن تشغلَ مساحة واسعة من الديوان متجليّة عبر مسمَّيات متعددة كـ(أميمة، وأسماء، وليلى، وأم عمرو، وأم الرّهين، وأم الصّبيينِ، وأم سفيان، وأم وهب)، فيكشفُ هذا التعددُ عن تنوّعِ صورةِ المرأة في شعرِهِ، واتساع حضورها داخل تجربتِهِ الشّعريّة، وعليهِ ستسعى الدراسةُ، من خلالِ تتبُّعِ الأبياتِ الشعريَّةِ وتحليلِها، إلى الكشفِ عن صورةِ الآخرِ الأُنثى ودورِه في شعرِ **أبي ذؤيب الهذلي**، من حيثُ تجلِّياتُه السلبيَّةُ والإيجابيَّة، وما ينهضُ به من وظائفَ نفسيَّةٍ وفنيَّةٍ داخلَ البنيةِ الموضوعيَّة للنصوص.

يختلفُ **أبو ذؤيب** عن سابقِه **الجعدي** في أنَّ حضورَ الآخرِ الأُنثى في شعرِه يغلبُ عليه الطابعُ المطلعيّ، إذْ كثيرًا ما تتصدَّرُ المرأةُ بداياتِ القصائدِ بوصفِها

(1) ديوان النابغة الجعدي: ١٧٧

مدخلًا وجدانيًّا يهيِّئُ لبناءِ التجربةِ الشعريَّة، بخلافِ **الجعديِّ** الذي بدا حضورُ الأنثى عنده أقلَّ اتساعًا وأشدَّ ارتباطًا بالسياقاتِ الهجائيَّةِ أو العارضة.

ولأنَّ حضورَ الآخرِ الأُنثى عند أبي ذؤيب الهذلي يرتبطُ غالبًا بالمطلعِ الطلليِّ، فإنَّ موقفَها يجيءُ في كثيرٍ من الأحيانِ مشوبًا بالسلبِ والحزن، لاقترانِها بمعاني الترحُّلِ والفقدِ والغياب. فالمرأةُ لا تحضرُ بوصفِها ذاتًا متحقِّقةَ الحضور، بل بوصفِها أثرًا باهِتًا تستدعيه الأطلالُ والذكريات، الأمرُ الذي يجعلُ وجودَها متصلًا بالشوقِ والانقطاعِ والحرمان، وهذا ما نلمحُ أثرهُ في قولهِ:

"**أَ بِالصُرمِ مِن أَسماءَ حَدَّثَكَ الَّذي جَرى بَينَنا يَومَ اِستَقَلَّت رِكابُها**"[1]

فتغدو الأنثى منذ البدايةِ مرتبطةً بحركةِ الارتحالِ والانقطاع، إذ يفتتحُ أبو ذؤيب الهذلي مطلعَهُ بنبرةِ الاستفهامِ الذي تزامنَ عضويًّا مع حركةِ الإبلِ إيذانًا بالبين **(يومَ استقلَّتْ ركابُها)**، فالآخر الأنثى/**أسماء** لا تمارسُ غيابًا عابرًا، إنّما تصنعُ قطيعةً وجوديَّةً تُحيلُ إلى خيبةٍ محتومة، ومهما حاول الشّاعرُ التفاؤل، فإنَّ النتيجةَ من الآخر الأنثى هي الرفضُ والصدُّ.

ويتكرر الحضورُ المطلعي للآخر المؤنث في غير موضعٍ[2]، لكنه ينتهي –في معضمها– إلى حتمية واحدة تتمثلُ في الفراق أو الصّدّ، الأمر الذي يجعل صورة

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٥٨

([2]) يقول في أحدى قصائدهِ:

أَبى القَلبُ إِلّا أُمَّ عَمروٍ وَأَصبَحَت تُحَرَّقُ ناري بِالشَكاةِ وَنارُها ،ديوانه: ٦٤

ويقول:

أَلا زَعَمَت أَسماءُ أَن لا أُحِبُّها فَقُلتُ بَلى لَولا يُنازِعُني شُغلي

جَزَيتُكِ ضِعفَ الوُدِّ لِما شَكَيتِهِ وَما إِن جَزاكِ الضِعفَ مِن أَحَدٍ قَبلي، ديوانه: ٦٩

وقوله:

الأنثى مرتبطة بالغياب والحرمان أكثر من ارتباطها بالوصالِ والاستقرارِ، ومن ثمَّ تنتهي الدّراسة إلى أنَّ حضور الآخر المؤنث يغلبُ عليهِ حضورًا سلبيًا؛ لما يُخلفهُ من ألمٍ نفسيٍّ وشعورٍ دائمٍ بالفقدِ.

ولا يقتصرُ الحضورُ السلبيُّ للآخرِ الأُنثى في ديوانهِ على معاني الفقدِ والصدِّ والغياب، بل يتجاوزُ ذلك إلى جعْلِ المرأةِ محورًا للصراعِ والتنازعِ بينَ الذوات، فالأنثى لا تعودُ هنا مجرَّدَ محبوبةٍ غائبةٍ تستدعي الحنين، وإنَّما تتحوَّلُ إلى قوَّةٍ قادرةٍ على زعزعةِ العلاقاتِ الإنسانيَّةِ وإثارةِ التوتُّرِ بينَ الأقران، ممَّا يجعلُ حضورَها مرتبطًا بالانقسامِ والخصومةِ أكثرَ من الوئام. ومن هذا المنطلقِ تتجلَّى صورةُ الآخرِ الأُنثى في الأبياتِ الآتية، قائلًا:

تُريدينَ كَيما تَجمَعيني وَخالِدًا وَهَل يُجمَعُ السَيفانُ وَيحَكِ في غِمدِ

أُخالِدُ ما راعَيتَ مِن ذي قَرابَةٍ فتَحفَظَني بِالغَيبِ أَو بَعضِ ما تُبدي"[1]

إذ يتجاوزُ الأثرُ السلبيُّ للآخر الأنثى –هنا– حدودَ الذاتِ الشاعرةِ من كمدٍ وفراق، إلى حضور يُهددَ المنظومةَ الأخلاقيةَ والبناء الاجتماعي. فالأنثى في هذا السياق لم تعدْ ذاتاً ظاعنةً يُبكى طللُها، بل تحوَّلتْ إلى فتنةٍ وغوايةٍ تخرقُ حُرمةَ الدمِ وتوقعُ بين الأقارب، وفي وفي البيتِ الثاني نلحظُ تحوُّلًا دلاليًّا في البناءِ

وَأَعلَمُ أَنّي وَأُمَّ الرَهيـ نِ كَالظَبيِ سيقَ لِحَبلِ الشَعَر

فَبَينا يُسَلِّمُ رَجعَ اليَدَيـ نِ باءَ بِكَفَّةِ حَبلٍ مُمَرَّ، ديوانه: ٧٦

وكذلك قوله:

أَمِن أُمِّ سُفيانَ طَيفٌ سَرى هُدُوّاً فَأَرَّقَ قَلباً قَريحا

عَصاني الفُؤادُ فَأَسلَمتُهُ وَلَم أَكُ مِمّا عَناهُ ضَريحا، ديوانه: ١٠٩

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ١١٨

الموضوعيِّ لجسدِ الأنثى؛ إذْ اعتادَ الشعراءُ توظيفَ جمالِ المرأةِ وجسدِها في سياقِ الغزلِ والإعجاب، غيرَ أنَّ الشاعرَ هنا انحرفَ بهذه البنيةِ عن وظيفتِها المألوفة، فجعلَ الجمالَ الأنثويَّ أداةً لإثارةِ الصراعِ والتفريقِ، لا باعثًا على الألفةِ والوصال.

ومعَ كلِّ ما تقدَّمَ من تجلِّياتِ الحضورِ السلبيِّ للآخرِ الأُنثى عند **أبي ذؤيب**، فإنَّ الديوانَ لا يخلو من إشاراتٍ تكشفُ حضورًا إيجابيًّا للأنثى، ينبثقُ من خلالِ التغزُّلِ بها والإشادةِ بجمالِها، سواءٌ أكان ذلك عبرَ وصفِ حديثِها العذب، في قولهِ:

"وَإِنَّ حَديثاً مِنكِ لَو تَبذُلينَهُ جَنى النَحلِ في أَلبانِ عوذٍ مَطافِلِ
مُطافيلَ أَبكارٍ حَديثٍ نِتاجُها تُشابُ بِماءٍ مِثلَ ماءِ المَفاصِلِ
رَآها الفُؤادُ فَاِستُضِلَّ ضَلالُهُ نِيافاً مِنَ البيضِ الحِسانِ العَطابِلِ"[1]

تمثِّلُ هذه الأبياتُ صورةً إيجابيَّةً للآخرِ الأُنثى، إذْ يعودُ الشاعرُ فيها إلى النسقِ الغزليِّ القائمِ على الإعجابِ بجمالِ المرأةِ والاحتفاءِ بحضورِها الحسيِّ والوجدانيِّ، إذ يتشكل الآخر الأنثوي في هذا الأبيات بأنَّها باعثة للأنسِ؛ فالشاعرُ يشبِّهُ حديثَ المرأةِ بجني النحلِ الممزوجِ باللبن، وهي صورةٌ تقومُ على العذوبةِ والنقاءِ واللذة، مما يكشفُ أثرَ كلامِها في نفسِه بوصفِه مصدرًا للمتعةِ والراحة، حتى قوله:

"بِأَطيَبَ مِن فيها إِذا جِئتَ طارِقاً وَأَشهى إِذا نامَت كِلابُ الأَسافِلِ"[2]

فيوظِّفُ صورةً حسِّيَّةً تقومُ على المفاضلةِ والتفضيل، ليجعلَ حضور الآخر/ الأنثى أطيبَ وأشهى من كلِّ ما يُلتمسُ ليلًا، وتكشفُ هذه الصورةُ عن عودةِ الشاعرِ إلى النسقِ الغزليِّ التقليديِّ الذي يحتفي بجمالِ الأنثى ويجعلُها مصدرًا

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٨٦
([2]) م. ن: ٨٨

للرغبةِ والأنس، بعيدًا عن صورِ الفقدِ والصدِّ والصراعِ التي غلبتْ على مواضعَ أخرى من الديوان.

ويأتلف الشاعر مع سابقهِ **الجعدي** في بنية حضور الأنثى ليلًا، فعلى الرَّغمِ من الفوارقِ الجوهريةِ بين التجربتين، فإنَّ أبي ذؤيب الهذلي يأتلفُ مع سابِقِهِ النابغةِ الجعدي في اتكائهِ على بنيةِ الحضورِ الأنثويِّ ليلاً، إلا أنَّ هذا الائتلافَ البنيويَّ سُرعانَ ما ينفصمُ عند الدلالةِ وطريقةِ استقبالِ الآخر/الأنثى بين الشاعرين؛ فحينَ كانَ الطروقُ الليليُّ عند **الجعدي** مبعثاً للجزع، والرفضِ لآخر يقتحمُ خلوةَ الشاعرِ ليمدَّ نكدَ النهارِ إلى عتمةِ الليلِ "**تَطرُقُني بِالليلِ إنَّ نَهاري مِنكِ يَكفِيني**"؛ يتحوَّلُ هذا الحضورُ نفسُهُ عند أبي **ذؤيب** إلى ملاذٍ حميمٍ ومُنقذ.

وبانتقالِنا إلى شعرِ **الشماخ** نجدُ أنَّ صورةَ الآخرِ الأُنثى تتخذُ منحًى مغايرًا عمَّا سبقَ عند **النابغة الجعدي** و**أبو ذؤيب**؛ فإذا كان **الجعدي** قد أرجحَ الأنثى بين حدَّيْ التغزلِ الحسيِّ والقذف الهجائي، وكان **الهُذلي** قد استغرقَ في مطلعيةِ الأنثى وحتميةِ غيابِها المُرتبطِ بأحزانِ الفقدِ والطلل والارتحال، فإنَّ **الشَّمَّاخ** يُقدِّمُ حضورًا مغايرًا لبنيةِ الآخرِ المؤنث تكتسبُ خصوصيتَها من طبيعةِ تجربتِهِ الفنيةِ والبيئية.

ونقفُ عند إحدى قصائده التي أسهبَ فيها التعبير عن الآخر الأنثى، قائلًا:

" **كِنانِيَّةٌ إلّا أَنَلها فَإِنَّها عَلى النَأي مِن أَهلِ الدَلالِ المُوَلِّجِ**

وَسيطَةُ قَومٍ صالِحينَ يَكُنُّها مِنَ الحَرِّ في دارِ النَوى ظِلُّ هَودَجِ"[1]

ففي هذه الأبياتِ، يبلغُ الاستغراقُ الوصفيُّ عند **الشَّمَّاخ** ذروتَهُ، كاشفًا عن حضورٍ إيجابيٍّ للآخرِ الأنثويِّ يفيضُ بالوقارِ، والترفِ، فيرفعُ **الشماخُ** من شأنِ أنثاهُ ناعتاً إياها بالحَسَبِ الرفيع **(كنانيةٌ، وسيطةُ قومٍ صالحين)**، مُسترسِلاً في

([1]) ديوان الشماخ: ٧٤

تصويرِ الحياة المُنعمة التي تحوطُها؛ ويمتد هذا الحضور الإيجابي ليتخذَ طابعاً حسياً وبصرياً باذخاً في وصفِ جَسدِها وحركيتِهِ؛ فالأنثى هنا هي أيقونةُ الرشاقةِ والدلال، يجمعُ قوامُها بين ضُمورِ الخصرِ وامتلاءِ مَواضعِ الحُليّ "**هَضيمُ الحَشا... وَيُملَأُ مِنها كُلُّ حِجلٍ وَدُملَجِ**"، ويتضوَّعُ ثغرُها النظيفُ بطِيبِ الأراكِ وعذوبةِ الرُّضابِ الذي يُشبهُهُ بالأزهارِ، وعليه فإنَّ الآخرَ الأُنثى عند **الشماخ** يتجلَّى هنا بوصفِه حضورًا إيجابيًّا مكتملًا؛ لأنَّ الشاعرَ أحاطَه بهالةٍ من الجمالِ والرقةِ والنبلِ والعاطفة، حتى غدتِ الأنثى الباعث الوجدانيِّ في النص، لا باعثًا على الألمِ أو الصراع.

ليتكرَّرَ حضورُ الآخرِ الأُنثى عند **الشماخ** على الشاكلةِ الموضوعيَّةِ نفسِها التي ظهرتْ في النصِّ السابق، إذْ يستغرقُ الشاعرُ مرَّةً أخرى في بناءِ صورةِ المرأةِ بوصفِها مركزًا للجمالِ والانفعالِ الوجدانيِّ. فالأنثى هنا لا تحضرُ حضورًا عابرًا، وإنَّما تهيمنُ على فضاءِ القصيدةِ عبرَ سلسلةٍ طويلةٍ من الأوصافِ الحسيَّةِ التي يُبرزُ فتنتَها، قائلًا:

" كَأَنَّ غَضيضاً مِن ظِباءِ تَبالَةٍ يُساقُ بِهِ يَومَ الفِراقِ بَعيرُها
لَها أُقحُوانٌ قَيَّدَتهُ بِإثمِدٍ يَدٌ ذاتُ أَصدافٍ يُمارُ نَؤورُها
كَأَنَّ حَصاناً فَضَّها القَينُ غُدوَةً لَدى حَيثُ يُلقى بِالفِناءِ حَصيرُها
كَأَنَّ عُيونَ الناظِرينَ يَشوقُها بِها عَسَلٌ طابَت يَدا من يَشورُها"[1]

نُلاحظُ أنَّ الآخر/الأنثى تَظْهَرُ فِي حَالَةٍ مِنَ السَّكِينَةِ؛ حتَّى فِي يَوْمِ الفِرَاقِ المشْحُونِ عَادَةً بِالصَّخَبِ والجَزَعِ، يُضْفِي حُضُورُهَا الرَّقِيقُ عَلَى المَشْهَدِ هَالَةً مِنَ الوَقَارِ الجَمَالِيِّ، ويَرْتَفِعُ الحضورُ الإيجَابِيُّ للآخر المؤنث هُنَا مِنْ خِلَالِ تَصْوِيرِهَا كَكَائِنٍ حَضَرِيٍّ مُتَرَفٍ، مِمَّا يَعْكِسُ صُورَةَ الأُنْثَى المَصُونَةِ المَغْمُورَةِ بِالنَّعِيمِ، ومن

(1) ديوان الشماخ: ١٦٢

خلال التَّشْبِيهُ البَلاغِيُّ – كأن حصنًا– يَنْقُلُ الحُضُورَ الإيجَابِيَّ إِلَى العفة؛ فهي لَيْسَتْ أُنْثَى مُبْتَذَلَةً تطالها الأَعْيُنُ، بَلْ هِيَ كَالدُّرَّةِ المَكْنُونَةِ النَّقِيَّةِ، مِمَّا يَجْعَلُهَا تُمَثِّلُ الغَايَةَ الأَسْمَى والْجَمَالَ الحَقِيقِيَّ العَذْرِيَّ الَّذِي يَتَبَاهَى الشَّاعِرُ بِعِشْقِهِ. ويبقى الحضورُ الإيجابي للآخر المؤنث، حتَّى وأنْ لم يحضَ بها الشِّاعر، من ذلكَ قوله مرتجزًا:

"إِنَّ ضُبَاعَ ابْتَكَرَتْ عَلَى سَفَرٍ بَانَتْ وَكَانَتْ حُرَّةً ذَاتَ خَفَرِ
مِنَ العَفِيفَاتِ الجَمِيلَاتِ الصُّوَرِ قَدْ أَصْبَحَتْ زَوْجَةَ شَمَّاخٍ بِشَرِّ
فَأَنَا اليَوْمَ لَا أَنَالُ مِنْهَا مِنْ خَبَرِ"[1]

فعلى الرغمِ من أنَّ الشاعرَ في هذه الأرجوزةِ لم يحضَ بها واقعيًّا، ولم يتحقِّقْ حضورَها الوجوديَّ في حياتِه، إلا أنهُ أثبتَ حضورَها الوجدانيَّ داخلَ القصيدة، إذْ ظلَّتْ فاعلةً في شعورِه وذاكرتِه، مهيمنةً على بنيةِ النصِّ العاطفيَّةِ بما أثارتْه من حنينٍ وحسرةٍ، إذ استحضرها إيجابيًا داخلَ النصِّ بأبهى حُلَلِ الطُّهرِ والجمال **(حُـرّةً ذاتَ خَفَـرٍ، العفيفـاتِ)**؛ ليكونَ هذا الحضورُ الوجدانيُّ الوصفي تعويضاً شعرياً عن الغيابِ المكاني الواقعي.

على الرغمِ من هيمنةِ الجانبِ الإيجابيِّ في صورةِ الآخرِ الأُنثى في ديوانهِ، فإنَّنا نلحظُ في بعضِ القصائدِ حضورًا سلبيًّا للأنثى، يتجلَّى من خلالِ اقترانِها بالفقدِ والصدِّ والحرمان، أو عبرَ ما تُحدثُه من ألمٍ نفسيٍّ واضطراب، ونتوقف عند إحدى قصائدهِ امتثالًا لهذا الجانب:

"أَلا أَصبَحَت عِرسي مِنَ البَيتِ جامِحاً عَلى غَيرِ شَيءٍ أَيُّ أَمرٍ بَدا لَها
عَلى خَيرَةٍ كانَت أَمِ العِرسُ جامِحٌ وَكَيفَ وَقَد سُقنا إِلى الحَيِّ مالَها
وَلَم تَدرِ ما خُلقي فَتَعلَمُ أَنَّني لَدى مُستَقَرِّ البَيتِ أُنعِمُ بالَها

([1]) ديوان الشماخ: ٤٣٧

سَتَرجِعُ نَدمى خَسَّةَ الحَظِّ عِندَنا كَما صَرَمَت مِنّا بِلَيلٍ وِصالَها"[1]

نلاحظُ أنَّ هذه الأبيات تُمثّل انعطافًا؛ إذ يتبدّل فيها وجهُ الآخرِ الأنثويِّ تَماماً، لتتحوَّلَ المرأةُ من رُتبةِ الأيقونةِ المُودِعَةِ والمُنعَّمةِ إلى آخرٍ قلقٍ، ومتمردٍ، وهي هُنا الزوجة، لَكنَّها زوجةٌ خارجةٌ عن طاعةِ أنا الشاعر، مُعلنةً القطيعةَ والجفاء، فتَظْهَرُ في صُورةِ الجاحدة للنِّعمةِ والمجردة من المُروءة، كما أظهرها الشَّاعر الأنثى مجردة من بَلَاغَةِ الصَّمْتِ، لِتَغْدُوَ آخرًا مُتسرِّعاً يَعِيشُ عَمىً بَصِيرِيّاً ونَفْسِيّاً، يَجْهَلُ مَصَادِرَ خَيْرِهِ، ويَفْتَقِدُ لِلْحِكْمَةِ والرَّوِيّة.

ومع **لبيد** نصلُ إلى آخر شُعراء هذه الطبقة لتقصي حضور الآخر الأنثوي، يكاد يكون الآخر المؤنث في ديوان لبيد أقل حضورًا مقارنة بسابقِيهِ، نقفُ عند قوله في أولى تلك القصائد: [البسيط]

" **وَفي الحُدوجِ عَروبٌ غَيرُ فاحِشَةٍ رَيّا الرَوادِفِ يَعشى دونَها البَصَرُ**

كَأَنَّ فاها إِذا ما اللَيلُ أَلبَسَها سَيابَةٌ ما بِها عَيبٌ وَلا أَثَرُ

قالَت غَداةَ اِنتَجَينا عِندَ جارَتِها أَنتَ الَّذي كُنتُ لَولا الشَيبُ وَالكِبَرُ

فَقُلتُ لَيسَ بَياضُ الرَأسِ مِن كِبرٍ لَو تَعلَمينَ وَعِندَ العالِمِ الخَبَرُ"[2]

تتجلَّى صورةُ الآخرِ الأُنثى في هذه الأبيات عند **لبيد بن ربيعة** بصورةٍ إيجابيَّةٍ واضحة، إذْ يستغرقُ الشاعرُ في التغزُّلِ بالمرأةِ وإبرازِ جمالِها الجسديِّ والوجدانيِّ، فيجمعُ بينَ الجمالِ الحسِّيِّ والحياءِ الخُلقيِّ؛ فهي عروب/ محبَّبةٌ إلى زوجِها، متَّصفةٌ بالعفَّةِ والوقار، كما أنَّ وصفَهُ الحسي لها يكشفُ عن الاحتفاءَ بمفاتنِ الجسد، وعذوبةِ الفم، غيرَ أنَّ البنيةَ الموضوعيَّةَ للنصِّ لا تقفُ عند حدودِ الوصفِ الحسِّيِّ، بل تتطوَّرُ إلى حوارٍ يكشفُ أثرَ الزمنِ والشيخوخة، فيحوِّلُ

([1]) ديوان الشماخ: ٢٨٧

([2]) شرح ديوان لبيد: ٦٢

الحوارَ إلى دفاعٍ عن الذاتِ الذكوريَّةِ في مواجهةِ أثرِ الزمن، وعليه فإنَّ الآخرَ الأُنثى هنا يحضرُ حضورًا إيجابيًّا؛ لأنَّ الشاعرَ يبني صورتَه على الجمالِ والعفَّةِ والمودَّةِ والحوارِ العاطفيِّ، وإنْ كانتِ الأبياتُ تكشفُ في الوقتِ نفسِه قلقًا خفيًّا من الشيخوخةِ وتبدُّلِ الأحوال.

يلتقي **لبيد** مع **الجعدي** في هذه الأبيات في خصلة توظيفِ بُنيةِ الشيخوخةِ وتأثيرِ الزمنِ في العلاقةِ مع الآخرِ الأُنثى، لكنَّهما يختلفانِ في طريقةِ تمثيلِ هذه البنيةِ ودلالتِها النفسيَّة، **فالجعديُّ** جعلَ من الأنثى قوَّةً تكشفُ عجزَ الذاتِ أمامَ تقدُّمِ العمر، إذْ ارتبطَ حضورُ المرأةِ عنده بالشعورِ بالخسارةِ والانكسارِ والحرمان، أمَّا **لبيدٌ**، فعلى الرغمِ من استحضارِه الشيبَ والكِبَرَ فإنَّه لا يستسلمُ لهذا المعنى، بل يُقاومُه ويعيدُ تأويلَه: "فَقُلتُ لَيسَ بَياضُ الرَأسِ مِن كِبرٍ" وبذلك يتحوَّلُ الشيبُ عنده من علامةِ ضعفٍ إلى موضوعِ دفاعٍ عن الذاتِ والفحولةِ واستمرارِ القدرة. إذن فالشاعرانِ يتألفان في استحضارِ أثرِ الزمنِ في العلاقةِ بالأنثى، لكنَّهما يختلفانِ في الموقفِ النفسيِّ من هذه البنية.

نخلصُ من هذا العرض إلى القولِ إنَّ بنية **الائتلاف** بين الشعراء الأربعة في هذا المبحث من الدّراسة تتجلى في المقام الأول من خلال إعادة صياغة حضور الآخر؛ فقد شهدت بنية **الآخر الممدوح** لديهم جميعاً تحولاً جذرياً انتقلت بموجبه الصفات المثالية من عباءة الملك الجاهلي أو سيد القبيلة المطلق إلى فضاء النموذج الملتزم، إذ تداخلت شيم الكرم والشجاعة التقليدية مع قيم التقوى والعدل وحماية الجماعة. ويمتد هذا التقاطع البنيوي إلى فضاء **الرثاء**، إذ التقت قصائدهم عند تقبّل الفقد والتسليم بالقدر، فتحول **الآخر المرثي** من مجرد ضحية لمخالب الموت الأعمى إلى شيء من التأمل الفلسفي والإيماني في فناء الدنيا وبقاء وجه الله. كما ائتلف الشعراء في تهذيب بنية **الآخر المهجو**، متأثرين بالبيئة

الأخلاقية الجديدة، إذ تراجع الطعن المحض في الأعراض والأنساب وتوجّه الهجاء إلى التخاذل وخيانة العهد وبخل النفس والمال، وكذلك الأمر مع **الآخر الأنثى**، ائتلفوا على أن الآخر الأنثوي (سواء في إيجابه أو سلبه) ليس كائناً معزولاً، بل هو مرآة تعكس مواقف الشاعر؛ فإما أن تبرز كرمه وفروسيته، أو تجسد فجيعته وعجزه أمام الدهر.

وعلى نقيض هذا الائتلاف، تبرز مواطن **الاختلاف** والخصوصية الفنية لتمنح كل شاعر هويته المتفردة في تشكيل مواقف الآخر. ففي بنية **الآخر الممدوح**، يمتاز **النابغة الجعدي** بإضفاء مسحة سياسية تميل أحيانًا إلى العقائدية لتجعل من الممدوح هادياً ومخلّصاً، بينما يركز **أبو ذؤيب الهذلي** على العلاقة الاجتماعية التي تجعل من الممدوح ملجأً في الأزمات الاقتصادية. وفي المقابل، يظل **الشماخ بن ضرار** مخلصاً للبنية النفعية الجاهلية، إذ يتجلى الممدوح عنده كقوة سياسية ومالية تمنح العطاء وتقيل العثرات، في حين يذوب الممدوح عند **لبيد بن ربيعة** في فكرة المجتمع العادل، لتصبح الإشادة موجهة للقيم الخُلقية أكثر من توجيهها للأشخاص.

وفي حقل **الهجاء**، يتخذ الآخر المهجو عند **الجعدي** طابع الخصم الفني والقبلي في إطار المساجلات الشعرية من خلال ألفاظ التّحقير والإذلال والأسلوب التهكمي، وترفّع **أبو ذؤيب** عن الهجاء الشخصي اللاذع إلى أبيات متفرّقة ينتقدُ فيها ما يتعارضُ مع المُروءة العربية، ويتفرد **الشماخ** بتحويل **الآخر المهجو** إلى شخصية ندّية له مشحونة بالتهكم الساخر، بينما. وعلى العكس من ذلك، تنخفض حدة الهجاء مع **لبيد** لتكنَ أقرب منه إلى العتاب.

ويتعمق الاختلاف الفردي بشكل واضح في تجربة **الرثاء**؛ إذ يمثل الآخر المرثي عند **الجعدي** الفخر القبلي، فيُعيد إحياءه أخلاقيًا لحفظِ قيم المروءة .ومع

أبي ذؤيب تتمثل ذروة الخصوصية البنيوية حين يجعل من **الآخر المرثي** محركاً لدراما كونية تمتزج فيها الذات المفجوعة بالطبيعة وحيواناتها الصريعة، كما في رثائه الحارق لأبنائه وصحابهِ من صفوة قومهِ، بينما لا يبكي **الشماخ** الفقد المادي والجسدي البحت وفق المنظور الجاهلي التقليدي، إنَّما يستحضرُ بطولة الآخر المرثي، أما **لبيد** ، فيحول الآخر المرثي إلى وعظ وزهد خالص يستشعر من خلاله ضآلة الدنيا وزوالها.

أخيراً، يرسم الاختلاف ملامحه على بنية **الآخر الأنثى؛** فهي عند **الجعدي** تأرجحت بين السلب والإيجاب، بين التغزل الحسي والتدنيس الهجائي، والآخر المؤنث عند **أبي ذؤيب** ارتبط بمعاني الصد والفراق من جانب بل وكان حضورها باعثًا للخصومة والتفرقة بين الأقران مع ذلكَ أظهر جانبًا إيجابيًا متمثلًا بالغزل الحسي، وتتحول عند **الشماخ** إلى حضور إيجابي وسلبي، يتمثلُ الإيجابي بالصورة المُنعَّمة، إذ استغرقَ في تفخيم ترفها الحسي وأدوات الزينة، وجعل حضورها باعثًا وجدانيًا يبعث الحياة في الجسد المُدنف، مع حضور سلبي لها تمثل في الآخر الزوجة، وتظهر الأنثى عند **لبيد** بن ربيعة في صورة إيجابية يكشف فيها عن جمال جسدي ووجداني لينتهي إلى في مواجهة فروسية الشاعر ومغامراته.

الفصل الثالث:

المُؤتلفُ والمُختَلِفُ بَينَ الشُّعَراءِ في البِناءِ الفنيِّ:

- المبحث الأول: الافتتاح
- المبحث الثاني: الرحلة

توطئة:

مِمَا هُو مُستقرٌ فِي الذِّهنِ، أنْ تُلازمَ مُفردة (فن) تَساؤلات حول انتماء هَذا الفَن لأيِّ جنس، وبأيّ أسلوبٍ خُلِقَ؟ ، ولماذا صُنِّفَ بأنَّهُ خَلقٌ فنيٌّ، وخَلَدَ امتثالًا لِهَذا التَّصنِيف؟ وغير ذلك من التساؤلات التي تُطال حوله.

ولأنَّ ما يعنينا في مجال بحثنا هو الفن الشعري، ستُحاول هذهِ الدراسَةُ جاهدةً أنْ تقفَ على الأسَاليبِ الفَنيَّةِ التي تُبنى عليها القصيدة الجاهلية بينَ شُعراءِ هذهِ الطَّبقةِ، وَمحاولةِ رَصد أي تآلف أو اختلاف في الأساليب التي اعتمدها شُعراؤها، وهي بذلك ستجيب عن كمٍّ من التساؤلات التي ذُكِرت آنفًا أو أُخرى ستتعرض لها الدراسة.

قد ميّزَ النُّقادُ بينَ أجناسِ القولِ مِن خَلالِ أسَاليب وأدوات مثَّلتْ خصائصَ تعريفيَّة لأجناسهِ المُختلفةِ، ولأنَّ الشِّعرَ أكثرُ أجناسِ القولِ ذيوعًا وترددًا على ألسنةِ العربِ؛ كثُرتْ معهُ الأساليب وتنوَّعت، فقد استأثر القدماء أساليب البناء الفني للقصيدة الجاهلية على ثلاثِ لوحاتٍ مقطعيَّة، فجاء هذا الفصلُ مُلتزمًا بالبَحثِ عن جُزئيات تلك القصائد، وأيّة جُزئية مُثلتْ سُنّة بِنائية شعرية؟ ومَن مِنَ الشُّعراءِ سار عليها وامتثَلَ لها؟ ومَنْ منهم خالفها؟، وهو ما سيتجلى من خلال تتبع أساليبهم البنائية التي اتكأ عليها الشُّعراء.

وسيكونُ ضابطَ هذا الفَصلِ قولُ القرطاجنِّي (٦٨٤)هـ: "**اعلم أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصودا أولا، فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا**"[1]، ولأنَّ البناءَ الفنِّي فِي نمطِ القَصيدةِ الجَّاهلية

(1) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب: ٢/ ٣١٤

يَنحصرُ في أجزاءٍ مَقطعيَّةٍ فتراءى للدَّارسِ أنْ يُقسَّمَ الفَصلَ امتثالًا لتلكِ المَقاطعِ على مبحثين، فالمبحثُ الأول اقتصرتْ الدِّراسةُ فيهِ على **الافتتاح**، وبأيِّ موضوعٍ قدَّم الشَّاعرُ قصيدته؟، وما مدى فاعليَّةِ الافتتاح في كونِهِ تمهيدًا لغرضِ القصيدةِ.

أمَّا المبحثُ الثاني تناولنا فيه **الرحلات** وهل كانت لازمة شعرية أم لا؟، وما لتلكَ اللَّوحاتِ من أبعادٍ فنيَّة ونَفسيَّة وبيئيَّة، وما هي مواطن الائتلاف والاختلاف بين الشعراء الأربعة في كُلِّ ذلك.

المبحث الأول: الافتتاح

شغلَ الافتتاحُ اهتمامَ النُّقادِ في فُنونِ مُدخلِ القَصيدةِ الجاهليَّةِ حيّزًا بالغًا في دِراسةِ الشِّعرِ القَديمِ، وتَعدَّدتْ بِذلكَ مُسوغاتُ تِلكَ المداخلِ في اختلافِها أو ائتلافِها وفي وجودها أو عَدمِها ما بين مسوّغ فني، وبيئي، ونفسي، وجودي، بل وأسطوري.

ولعلَّ الانطلاقة الأولى لمقدمات القصائد في كُتبِ النقد، كانت مع ابن قتيبة(٢٧٦هـ)، موجزًا إياها ومُقرًّا بها، في قوله: أنَّ "مقصّد القصيدة إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد، في الحلول والظعن، على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث إذ كان، ثم وصل ذلك كله بالنسيب فكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب..."[١]، وكأنَّ به يختزل تلك السُّنة الفنية التي ائتلف عليها الشُّعراء الأوائل، ولم يقف النُّقادُ القُدماءُ –عندها– أكثرَ مِن ذلكَ.

لكنَّ مقدماتَ ومداخلَ القصائدِ أخذتْ تُطرحُ بالتَّفصيلِ مع الباحثينَ والنقاد المحدثين، وكانت في طلعتها **المقدمة الطللية**، فقد شَغل المكانُ الشَّاخصُ المُستقِرُ ذهنَ العربي المُجبل بل والمُجبَر على التَّرحلِ؛ انصياعًا لظروفِ البيئة الطبيعية والقبلية، فكان امتثالُ المكانِ واستقراره الذي يُقابله ترحّل وقلق مستمر أودى به إلى التأمل لإدراك واقعهم أنذلك.

و"الموقف من الطَّلل قد يختلف من شاعر لآخر ومن رؤية لأخرى، فهو ليس حنينًا لماضي لن يعود، وهو ليس لذكريات حب طمرتها الأيام، وهو ليس بكاءً على حضارات اندثرت... بل هو كل من هذا وأسباب أخرى شكلت دلالة البعد الطللي

([١]) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١/ ٧٦

المرتبط بالسياق"[1]، لذا جاءَت أكثر قَصائِدهم مُتكِئةً على طللٍ دارسٍ أو شاخصٍ، واختلفوا في جُزئِيةِ استقبالِ ذلكَ الطَّللِ كُلٌّ حَسبَ تجاربهِ واستعداداتهِ النَّفسيةِ، وما نحنُ بصددهِ في هذهِ الدّراسةِ استجلاء ما تآلف عليه شعراؤنا الأربعة وأين تفرَّقوا واختلفوا.

•الافتتاح الطَّللي عند النابغة الجعدي:

يُطالعنا أولًا ديوانُ **النابغة الجعدي**، فنجده قد ضمَّ ثلاثًا وعشرينَ قصيدةً، وما استهلَّ بالمقدمات إلَّا في ستِ قصائدٍ منها، واختلف تعامله مع الطَّلل في كل موضع، قائلًا في إحداها: [الطويل]

"تَأَبّدَ مِن لَيلَى رُمـــاحٌ فَعاذِبُ وَأَقفَرَ مِمَّن حَلَّهُنَّ التَناضِبُ

فَأَصبَحَ قارَاتُ الشُغُورِ بَسابِساً تَجاوَبُ في آرامِهِنَّ الثَعالِبُ

وَلَم يُمسِ بِالسيدانِ نَبحٌ لِسامِعٍ وَلاَ ضَوءُ نارٍ إِن تَنَوَّرَ راكِبُ"[2]

فالشَّاعرُ يذكرُ صورةً للطللِ وهي من أكثر المشاهدِ تكرارًا عند الشّعراءِ، ذاكراً مَواضعَ أُقفرت من سَاكنِيها وكيف غدتْ مَساكنَ للوحوشِ، وَخلتْ منها مظاهرَ الأُلفةِ والأُنسِ، حتَّى هُجِرت، وعند السّير بالقصيدة وصولًا للغرضِ، نلمحُ هناك ترابطًا مُباشرًا بين الافتتاح الطَّللي الذي وصِفَ بالخراب والانهدام، وبين الغرضِ القبلي وتحديدًا الحروب القبليَّة وما خلَّفتهُ من خرابٍ وهلاكٍ، ففعلُ الدُّهور على الأطلالِ كفعلِ الحروبِ على أهلها.

نجدُ الطَّللَ في قصيدةٍ أُخرى لهُ، مُنشدًا: [الرمل]

"لِمَنِ الدارُ كَأَنضاءِ الخِلَل عَهدُها مِن حِقَبِ العَيشِ الأُوَل

([1]) شعر الرؤية، المتن الشعري العربي القديم، آن تحسين الجلبي: ٣١

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٢١، رُماح: موضع، عاذب: موضع، التناضب: أرض ينبت فيها شجر التنضب، قارات الشغور: موضع، بسابس: مقفرة خالية، تجاوب الثعالب: تحفره لتتخذه وكرًا، الآرام: الصخور.

بِمَغامِيدَ فَأعـلـى أُسُـــنٍ فَحُنانـاتٍ فَـأَوقٍ فالجَـبَـــل
فَبِرَعمَينِ فَزَيــطـاتٍ لَـها وَبِأَعـــلـــى حُـرَّيــاتٍ مُتنَقَل
فَذِهابُ الكَورِ أَمسَى أَهلَهُ كُـلُّ مَـــوشِـــيٍّ شَواهُ ذُو رَمَل
دارُ قَومِي قَبلَ أَن يُدرِكَهُم عَنَـتُ الدَهرِ وَعَيشٌ ذُو خَبَل"[1]

أمَّا في هَذا المَطلع فَيستهلُّ الشَّاعرُ القصيدةَ بتساؤلِ العَارِفِ، مُستَفهِمًا عَن تلكَ الدِّيار الَّتي جَرى عَليّها مَا جرَى حتَّى تَحوَّلَت كَنقوشٍ عَلى غمدِ سيفٍ بتأثيرِ الزَّمنِ، وكيفَ أمسَتْ مَسكنًا للحُمُرِ الوحشيةِ، ثُمَّ هو وبعدَ تفقدهِ لتلك المواضع يُجيبُ _لأيًا_ بأنَّها ديارُ قومِهِ، مُنتهزًا المعنى الذي تجلى من أسلوبِ الاستفهامِ (لمن) هو التَّحسُر والحزنُ على ما آلتْ إليهِ ديارُهُم، لكنَّ الفرقَ واضحٌ بينَهُ وبينَ الافتتاحِ السَّابقِ فلم يقرنها بالخراب ولا الدَّمار؛ إنَّما اختار لفظة (الخِلَل)، وهو ما جاء مُلائمًا مع مدحهِ لقبيلتهِ، وكأنَّهُ لم يَردْ أنْ تُنعت ديارِهم حتى في خرابها بما يَسوءهُ، فانتقى لها بطانة السَّيفِ وأيَّة بطانةٍ؟ ذهبيّةٌ لا يضرها الدَّهرُ ولا تُفسدها السّنون.

يعودُ التساؤلَ مع الطللِ مرةً أُخرى، في قولهِ : **[الطويل]**

"أَلَم تَسأَلِ الدارَ الغَداةَ مَتى هِيا عَدَدتُ لَـهـا مِـنَ السَنينَ ثَمانِيا
بِوادِي الظِباءِ فَالسَـلـيلِ تَبَدَّلَت مِـنَ الحَـيِّ قَطراً لا يُفِيقُ وَسافِيا
أَرَبَّت عَلَيـهِ كُـلُّ وَطفَاءَ جَونَـةٍ وَأَسـحَـمَ هَطالٍ يَسُـوقُ القَوارِيا
فَلاَ زَالَ يَسقِيهَا ويَسـقِي بِـلاَدَهَا مِنَ المَزنِ رِجافٍ يَسوقُ السَوارِيا
يُسَقّي شَرِيرَ البَحرِ جَـوداً تَرُدُّهُ حَلائـبُ قُـرحٍ ثِـمَّ أَصـبَحَ غادِيا
عَهِدتُ بِها الحَيَّ الجَميعَ كَأَنَّهُم عِـظـامُ المُـلُـوكِ عِـزَّةً وَتَبَاهِيا"[2]

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١١٣ ، أنضاء: هزيل البالي، الخلل: نقشٌ في غمد السيف، وما ذكر من أسماء هي مواضع.

([2]) م. ن: ١٨٤

نُلاحظُ أنَّ المُستفِهمَ هنا هو المُستفِهمُ العارفُ ونَلمحهُ وهُو يَختتمُ مُقدمتَهُ الطَّلليةَ بتركيب (عهدتُ بها)، لكنَّ الشَّاعرَ ضمنّهُ خطابًا مُباشرًا- بتاء الخطاب- لا غائبًا، كمن يختلقُ طرفًا ليُحاورهُ، وعادةً ما يُستحضَرُ المُخاطَبُ لأنهُ يفسحُ مجالًا للحديثِ عن الأنا، وهذا ما أفصحَ عنهُ وهو في الشَّطرِ الثَّاني مِنَ المطلعِ ويستمرُّ به حتَّى يلجَ الغرضَ وهو الفخر الذّاتي، وكأنّهُ يُمهدُ بالحديثِ عنهُ، فتلكَ الدِّيار وإن طال العهدُ عنها، حاول إحيائها بالـ(القطر، أرَّبت، وطفاء، يسقي، المزن، الرجَّاف، السّواري، البحر..)، فيبدو جاهدًا أن يجعلَ الدَّيارَ قادرةً على أنْ تُحييَ نَفسَها ولو مرَّت عليها السُّنون، ولا نُغالي إذ قُلنا رُبَّما وجدَ الشّاعرُ نفسهُ بعد مضي عمرهُ كتلكَ الدّيار، وأنهُ لقادرٌ على الحياةِ ولاسيّما مع عرضِهِ لبطولاتهِ وحروبهِ.

في قصيدةُ أخرى: [المنسرح]

"هَل بِالدَيارِ الغَداةَ مِن صَمَمِ أَم هَل بِرَبعِ الأَنيسِ مِن قِدَمِ

أَم ما تُنادي مِن ماثِلٍ دَرَجَ السَـ ـيلُ عَلَيهِ كَالحَوضِ مُنهَدِمِ

تَسأَلُهُ العَهدَ وَهوَ عَهدُكَ وَاسـ ـتَجمَعَ مَن حَلَّهُ وَلَم يَرِمِ

إِنَّكَ أَنتَ المَحزونُ في أَثَرِ الـ ـحيِّ فَإِن تَنوِ نِيَّهُم تُقِمِ

كانَ بِها بَعضُ مَن هَوِيتُ وَمَن يَلقَ سُرُوراً فِي العَيشِ لَم يَدُمِ"(١)

نرى أنَّ الطَّلَلَ في هذا المقطعِ أكثرَ تأثرًا فِي نَفْسِ الشَّاعِر وأشْدَ إيلامًا؛ إذ حَشَدَ عدَّةَ معانٍ كالهجْرِ، ونكث العهدِ، والحزن، والبعدِ، ولعلَّ الهوى وفقدانه -وهو ما اختتمَ بهِ المقطعَ- علَّةُ تلكَ المَواجع المُحتشدَةِ، والتَّساؤلُ هُنا لَيسَ عَن هُويةِ الطَّلَلِ إنَّما عَن عَجزِهِ - وهو الجماد- عن تلبيةِ نداءاتهِ التي بقيَ يتردد صداها فِي فَضاءٍ أصمِّ خالٍ، وكأنَّهُ أَلِفَ محادثةَ الدِّيارِ سابقًا لكنَّها تبدَّلت عليه، وتبقى هذهِ

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٥٦

الصُّور تُطرَحَ في أبياتِ القَصيدةِ، حتى يُطالعنا الغرض مُتحدِّثًا الخليل الذي تبدَّلَ وخان عهد الإخاء، فكان الشّاعرُ قد مهَّدَ بشكلٍ مُتسلسلٍ لغرضهِ.

ومن المقدمات الطللية، قوله: [الطويل]

"أَيا دارَ سَلمى بالحَرُورِيَّةِ اِسلَمي إِلى جانِبِ الصَمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ

عَفَت بَعدَ حَيٍّ مِن سُلَيمٍ وَعامِرٍ تَفانَوا ودَقُّوا بَينَهم عِطرَ مَنشِمِ

وَمَسكُنها بَينَ الغُروبِ إِلى اللِوى إِلى شُعَبٍ تَرعى بِهِنَّ فَعَيهَمِ

أَقامَت بِهِ البَردَينِ ثُمَّ تَذَكَّرَت مَنازِلَها بَينَ الجِواءِ فَجُرثُمِ"[1]

المُلاحظُ أنّ الأسلوبَ الطَّلبيَّ لم يزل مُلازمًا للطلل، ومحاولةُ استنطاقِ الجمَادات تَتكررُ في هذا المَقطعِ أيضا لكن بأسلوب النَّداء، جاعلًا من ذلكَ سَبيلًا للعَوضِ عمَّن فَقدَهُم وارتَحلوا عن تلك المواضع. ويَعوُدُ التَّسَاؤلُ حَولَ الطّلَلِ مرةً أُخرى فِي قصيدته: [الكامل]

"لِمَنِ الدَيارُ عَفَونَ بِالتهطالِ بَقِيَت عَلى حِجَجٍ خَلَونَ طِوالِ

بَكَرَت تَلُومُ وَأَمسِ ما كلَّلتُها وَلقد ضَلَلتُ بِذاكَ أَيَّ ضَلالِ"[2]

لكنَّهُ خَالفَ السَّابقَ وَلَمْ يُردِفْ تَساؤُله بِجوابٍ، كأنَّهُ أرادَ أنْ يُشيرَ إلى أيّ طَلَلٍ؛ فَلَمْ يذكرْ المَواضعَ، وَلَمْ ينسبْه إلى قومٍ، وقد منح هذا الاستفهام بُعدًا دلاليًا؛ إذ "يرمزُ إلى حيرة وجودية تغشي الشاعر أمام الحياة والفناء، وهي حيرة تصلُ إلى أبعد مدى..."[3]، ثُم بدا عليهِ اللوم والتَّحسُر، وألفاظ (بكرت، وأمس) وكأنَّما الزمن مضى عندهُ سريعًا، وعادةً ما نستشعر بجري الزمن عندما بفقدِ الأحبةِ وهو مِا جاءِ مُتلائمًا مع تِتمةِ أبيات القصيدةِ، التي تَتحدثُ عن رَحيلِ مَن عَاصرَهم فكانَ الحزنُ واللَّوم أقرب ما يُفتتحُ بهِ.

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١٦٤

([2]) م. ن: ١٤٥، التهطال: شدة هطول المطر، كللتها: عصيتها.

([3]) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل: ١٣٢

ويـردُ مَوضـوعُ الطَّلـلِ فـي مقـاطعَ مفـردةٍ، ولا يُمثَـلُ مرحلـةً مـن رحلـة متكاملـة، فيكـون الطلـل حينئـذ هـو مطلـع القصـيدة ومختـزلًا لمرحلتـي الرحلـة والغـرض، نجـد ذلـك فـي مقطوعة له:[الطويل]

"أَلا دِيــارَ الحَـيِّ بَينَ مُحَـجِّــرٍ إِلَــى جانِبِ القَمرى كَأَن لَــم تَغَيَّرِ
وَقَفتَ بِها لاَ أَنـتَ قــاضٍ لُبانَـةً وَلا اليَأسُ يَشفِي حـاجَـةَ المُتَذَكِّرِ
أَلا أَيُّهــا الـبــاكِي عَلى ما يَعُولُـهُ تَجَمَّل عَلى ما يُحدِثُ الدَهرُ وَاصبِرِ"(١)

أنَّ حقيقـةَ الوقفـة الطلليـة ومغزاهـا يتجلـى فـي البيـت الثـاني، وهـي وقفـة حـائر حينمـا تسـوقه قـدماه إلـى المكـان الـذي أغنـاه بـذكريات قائمـة، ثـمَّ يجـده مُقفـرا خاليًـا، فـلا لبقايـا الأمـس القـدرة علـى أنْ تقضـيَ لـه حاجتـه، ولا فـي رحيلـه وانقطـاع أملـه شـفاءٌ يُخفـف عصف هول تحيّره.

ونجـد الطَّلـل فـي بيـت يتـيم بصـورته التعبيريـة التقليديـة، إذ يصـف خلـو المواضـع مـن ساكنيها، بعد ترحلهم عنها: [الطويل]

"عَفا أَبرَقُ المَردومِ مِنها وَقَد يُرى بِهِ مَحضَرٌ مِن أَهلِها ومَصِيفُ"(٢)

ومـرة ثالثـة يجـيء الطلـل فـي ديـوان **الجعــدي** منعـزلًا متجـردًا مـن المقـاطع البنائيـة للقصيدة الجاهلية، منشدًا: [الطويل]

"كَأَن لَم تَرَبَّع في الخَلِيطِ مُقِيمةً بِتَنهِيَةٍ بَينَ الشَـقـائقِ فَـالـعَـزلِ
وَلَــم تَــعـدُ أَفراسٌ يُبَوِّئنَ أَهلَها عَلى وَجَلٍ جَنبَي سَرارٍ إِلى الدَحلِ
وَلَسـتُ وَإِن عَزُّوا عَلـيَّ بِهالِكٍ خُفاتاً وَلَا مُسـتَـهزِمٍ ذاهِبِ الـعَقلِ"(٣)

والمُلاحـظ فـي هـذه الأبيـات أنَّ الشّـاعرَ قصـدَ مكانًـا بِعينـهِ، لكنَّـهُ وجـدهُ مُتجـردًا مـن أثـر مكـوث القـوم فيـه ربيعًـا فمحـت الـدهور تلـك الرسـوم، ولا نلمـح فـي هـذا المقطـع صـوتًا

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٩٥ – ٩٦
(٢) م. ن: ١٠٨
(٣) م. ن: ١٤٣– ١٤٤

آخرًا غير صوت الشاعر يتردد في تلك المواضع المُقفرة وقد أرعبته الصورة الخالية، فما كان له إلَّا أن يرتسم صورة الشجاعة – والتي تتمثل في البيت الثالث– ليُعيد لنفسه تماسكها واستقرارها.

- **الافتتاح الغزلي عند النابغة الجعدي:**

ويردُ **الافتتاحُ الغزليّ** بعدَ الطَّللِ أكثرَ اشتغالًا في قَصائدِ شُعرائنا، وهو نهجٌ تآلف عليه الشُّعراء، وقد علَّلَ القُدماءُ هذا النهجِ "**وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده**"[1]. لكنَّنا نلحظُ تداخلَ مشاهدِ الغزلِ بين الطَلَلِ، والنَّسيبِ، والظَّعنِ، والطَّيفِ، بَل وتكونُ هِي العَاذلةَ فِي أغلبِ المُقدماتِ العذليَّةِ، فالمرأةُ الجاهليَّةُ فِي مُقدماتِ القصائدِ تكادُ تكونُ لازمةً مَوضوعيَّةً، كلازمةِ الأرضِ، ولعلَّ حُضورَها عائدٌ إلى افتقادِ الجاهليّ إلى الاستقرارِ الذيّ لمْ يجدْهُ حتَّى في أرضِه، الأمرُ الذي خلقَ منهَا مُعادلًا موضوعيًّا لمَشاعرِ القَلقِ نتيجَة الفَقدِ المُستمرِّ.

وقد فطنَ القُدماءُ إلى ولوج الشَّاعرِ للمطالعِ الغزليَّة، فعزوا ذلك إلى دوافع نفسيَّة وفنيَّة[2] وأسهبَ المُحدثون القول فيها، ورأوا علَّة ذلك وجودية تتمثل في حب الحياة[3]، وعندما نمضي إلى الشّعرِ الجاهلي تُطالعُنا المَشاهدُ الغزليّة، وعادة ما يكون فيها "**الحديث عن صد المحبوبة وهجرها أو بعدها وانفصالها، وما يُخلفهُ**

([1]) العمدة في محاسن الشّعر وآدابهِ ونقدهِ، ابن رشيق القيرواني: ١/ ٢٢٥

([2]) الشعراء لجأوا إلى الغزل والنسيب لاستمالة قلوب السامعين... ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١/ ١١١

([3]) النسيب في القصيدة الجاهلية، عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، عدد ٢، ١٩٦٤م، :٩

الهجر...والفراق من تعلق شديد، ودموعٍ غِزار يسكبها الشاعر حسرة وألما ولهفة"[1] وهذه تكاد تكون صورةً مؤتلفًا عليَّها في الخطاب الشِعري الجاهلي.

ولو انتقلنا إلى متن دراستنا ولنبتدئ بالنابغة الجعدي لا نكاد نلمحُ للمرأة في مطالعِ قصائدهِ حضورًا بارزًا، فنجده يستهلُّ أنثاهُ (ليلى) في مُقدمَةٍ طلليَّةٍ: [الطويل]

"**تَأَبّدَ مِن لَيلَى رُماحٌ فَعاذِبُ وَأَقفَرَ مِمَّن حَلَّهُنَّ التَناضِبُ**"[2]

وكما نراها بعيدةٍ عن جوهرِ الغزلِ، إنمَّا جعلَ من حضورِهَا اختصارًا لمظاهرِ الإنسِ التي توحشتْ بعد رحيلها. وفي موضعٍ أخرٍ من الديوانِ نَلمحُ (سُليمى) في قوله: [المتقارب]

"**سَما لَكَ هَمٌّ وَلَم تَطرَبِ وَبِتَّ بِبَثٍّ وَلَم تَنصَبِ**

وَقالت سُلَيمى أَرَى رأَسَهُ كَناصِيَةِ الفَرَسِ الأَشهَبِ"[3]

ولا تبدو هذه المُقدمة غزليَّةً في شيء، كأنَّما تقنَّعَ الشَّاعرُ بها ليطرحَ إجاباته، وإلَّا كيفَ يطرحها والسؤالُ غائبٌ، فلا بدَّ لهُ وقتئذٍ من خلقِ سائلٍ، ولاسيَّما وأنَّ غرضِ القصيدةِ فِي الفَخرِ الذَّاتي والمدح القبلي، فترديدُ المآثرِ والتَّفاخر يحتاجُ إلى طَرفٍ حواريٍّ، وأنَّ حضور الأُنثى كافتتاح لسرد بطولةٍ وبسالةٍ ناسبَ غرض القصيدة، وقد أشار القُدماء إلى مُناسبَة الانتقال من الغزل إلى المديح لما لهذا من حُسن للنَّسجِ وإبداع للنّظمِ[4].

وتتكرر الصُّورة ذاتها مع (أُمامة) بالطَّرح الحواري ذاته في مقطوعة له، قائلًا: [الكامل]

"**قالت أُمامةُ كم عُمِرْتَ زَمانَةً وَذَبَحْتَ مِن عِترٍ على الأوثانِ**"[5]

([1]) مقدمة القصيدة الجاهلية في الشعر الجاهلي، د.حسين عطوان: ١٢٨

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٢٠

([3]) م. ن: ٣١

([4]) عيارُ الشّعر، ابن طباطبا العلوي: ٩/١

([5]) ديوان النابغة الجعدي: ١٧٦

فـنلحظُ التسـاؤلَ الـذي تترتـبُ عليَّـهِ إجابـةٌ تسـمحُ لـهُ بالحـديثِ عـن نفسـهِ فخـرًا، مُتخـذًا من (النَّسيب) مفتاحًا لولوج غرض الفخر.

وترد (سلمى) في مطلعٍ يَمزجُ بينَ الطَّلل والنَّسيبِ، في قوله: [الطويل]

"**أَيا دارَ سَلمى بالحَرُورِيَّةِ اِسلَمي إلـى جانِبِ الصَمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ**"(١)

وكأنَّـه اسـتدعاها لتـؤدي معنـى تعريـف الـدِّيار التـي نكَّرتهـا وعَفَتهـا السّـنون، قاصـدًا بهـا إشارة لفظية من غيرِ أنْ يستحضرَ مشاهدًا الغزل التي ائتلف الشُّعراءُ على تداولها.

•الافتتاح الطَّللي عند أبي ذؤيب:

وعنـدما ننتقـل إلـى ديـوان **أبـي ذؤيـب الهـذلي**، نجـده قـد ضـمَّ سـتًا وعشـرينَ قصـيدة وشغلَ الطَّللُ مطالعَ أربعة منها، مُنشدًا في أحدها: [المتقارب]

"**عَرَفتُ الدِيـارَ كَرَقمِ الـدَوا ةِ يَذبِرُها الكـاتِبُ الحِميَرِيُّ**

بِرَقمٍ وَوَشـمٍ كَـما زُخرِفَـت بِميشَـمـها المُزدَهاةُ الهَدِيُّ

أَدانَ وَأَنـبَـأَهُ الأَوَّلـونَ بـأَنَّ المُـدانَ مَلـيٌّ وَفِـيُّ

فَنمنـمَ في صُحُفٍ كَالرِيـا طِ فيـهِنَّ إِرثُ كِتابٍ مـحِيُّ

فَلَم يَبقَ مِنها سِوى هامِدٍ وَسُفعُ الـخُدودِ مَـعاً وَالنُئِيُّ

وَأَشعَثَ في الدارِ ذي لِمَّةٍ لَدى آل خيمٍ نَفـاهُ الأَتِـيُّ

عَلَى أَطرِقا بالِياتُ الخِيا مِ إِلّا الثُمامُ وَإِلّا الـعِصِيُّ"(٢)

المُلاحـظ أن أبـا ذؤيـب يختلـف عـن سـابقه فـي التعامـل مـع الطّلـل؛ فـلا يُشـعرنا بحـزن الوحـدة، ووحشـة الفقـد، إنَّمـا يتعامـل مـع الطَّلـل بشـكل أوسـع ممـا هـو انطبـاعي شخصـي، إذ لا يعنيـه الارتبـاط العـاطفي المكـاني بقـدر مـا تعنيـه الحقيقـة الوجوديـة، والإسـهاب فـي تفاصـيل بقايـا تلـكَ الـدَّيار وآثارهـا كالـ(ـالرماد، والأثـافي، النُّئـي، الوتـد،

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٦٤

(٢) ديوان أبي ذؤيب: ٧٢

الخيام البالية،...) وعَدم اقترانها بقوم أو جنس ما، دليل على أن وقوفه عند الطلل لا لبسط الشَّكوى واستجماع الذِّكريات؛ ولاسيَّما إذا أخذنا بعين الاعتبار سرده لتلك التفاصيل كمن يُنَقِّب بحثًا عن علّةِ خلودها وفنائهم، يُعضّدُ ذلك تشبيههُ للطلل بالكتاب والوشم وهذه المُشابهة تجيء "عن إدراك الشَّاعر الجاهلي ما بين خطوط الأطلال وخطوط الكتابة من معانٍ مشتركة ليس أقلّها أنّ الكتابة حفظٌ للذّاكرة ومقاومة للنّسيان وكذلك الطّلل أثرٌ شاهد على ذكرى ومَعلَمٌ يقف صامدًا في وجه النسيان، فالكتابة والطلل كلاهما يخبر عن الماضي ويُحدّثُ عن سالف الزّمان، وكلاهما مظهرٌ عن بقاء ذاك الماضي واستمراره..."[1]، وعليِّه نلحظُ أنَّه يرى الطَّلل بحدقة عينٍ أوسع من سابقهِ فتحمل معها هذه الرؤية تأملاً أبعد مدى وأعمق، وقد تخلَّص من الافتتاح الطللي المأساوي بتشبيهه تلك الآثار الشاخصات كالنائحات ليلج الغرض وهو الرثاء، ليعطي بذلك انسجامًا بديعًا بين الافتتاح والغرض. ونراهُ فِي الافتتاحِ الطَّللي يجمع بين الطلل والنسيب في مطلعين، كما في ما أنشده: [المتقارب]

"عَرَفتُ الدِّيارَ لِأُمِّ الرَهيـ ـنِ بَينَ الظُباءِ فَوادي عُشَر
أَقامَت بِهِ فَابتَنَت خَيمَةً عَلى قَصَبٍ وفُراتِ النَهَر
أَقَامتْ بِهِ كمُقام الحَنيـ ـف شهري جماد وشهري صَفَر"[2]

يُعاود فيه مرة أخرى إلى سرد التفاصيل، لكننا نلحظ أن تعامله مع الطَّللِ تعاملًا شخصيًا بعد أن قرنه بـ(أمِّ الرَّهين)، وافتتاحه القصيدة بتركيب (عرفتُ الدِّيارَ) وهو يشرَّع بتجميع أجزاء ماضيه، يعطي إيحاءً بأنَّهُ وجدَها –الدّيار– بجهد ثمَّ عرفها بعد رحلة من النِّسيَانِ، وأنَّ محاولة خلق النسيان عند الجاهلي ضرورة لإعادة تشكيل

(1) الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي: ٣٥٥
(2) ديوان أبي ذؤيب: ٧٦

المكـان علـى نحـو مغـاير[١]، تبعًـا لتغيّـرِ العِلاقـةِ الوَظيفيَّـةِ التـي تربطـهُ كانـت بـهِ بَعـدَ التَّرحّـلِ والانتقـال، ويطـول الافتتـاح عنـده ويضـمنه أكثـر مـن لوحـة، فينتقـلُ إلـى لوحـةِ الغزلِ حتى يصل إلى البيت الثامن، يقول فيه:

"وأزعُـمُ أنِّـي وأُمَّ الـرَّهيـ ـن كالضَّبي سِيقَ لِحبلِ الشَّعَرْ"[٢]

والـذي نلمحـه وفقًـا للترتيـب التركيبـي بـين المُشـبَّه والمُشـبّه بـهِ، (أنِّـي/ ضـبي)، (أمُّ الـرَّهين/ حبـل الشَّـعَر)، وهنـا قـد خـالف الشُّـعراء؛ إذ جـرت العـادة أن يُشـبه الجـاهلي محبوبتـهُ بالضـبيّ لا أنْ يُشـبه نفسـه بـه، ولـو حاولنـا أن نجـد وجـه الشـبه بينهمـا مؤكـد لـن يكـون بحسـن القـوام وجمـال العـين...، إنَّمـا يكـونَ حُسـن النَّيّـة وصَـفاء السَّـريرة تجـاه المَحبوبـة، وكـأن قـد نالـهُ غـدرٌ منهـا، وهـو مـا جـاءَ مُلائمًـا مـع المُناسـبةِ والغِـرضِ الـذي قِيلتْ لأجلهِ[٣]. والموضع الآخر فيما أنشده: [البسيط]

"أَصبَحَ مِن أُمِّ عَمروٍ بَطنُ مَرَّ فَأَجـ ـزاعُ الرَجيعِ فَذو سِدرٍ فَأَملاحُ

وَحشاً سِـوى أَنَّ فُرّادَ السِباعِ بِها كَأَنَّها مِـن تَبَغّى الناسِ أَطلاحُ"[٤]

يُطالعنـا افتتـاح الشَّـاعر بطلـل المحبوبـة الـذي فـرغ منهـا، وأصـبح موحشًـا غيـر أنَّ السِّـباعَ سـكنتهُ، واختـار أن يصـف السـبَّاع بالخُبـث والتَّحايـل لا بالشَّـجاعة والافتـراس، كأنَّـهُ مـرةً أُخـرى يُشـيرُ بطـرفٍ خفـيّ إلـى الغـدر، وينفـتحُ الطَّلـلُ علـى لَوحـةِ ظَعـنِ المحبوبـة فـي صـورةٍ حركيَّـةٍ مُلوَّنـة، وكأنَّهـا غيـرُ مُكترثـةٍ لهـذا الرحيـلِ، ثُـمَّ ينتقـلُ إلـى لَوحـةِ البَـرق ومـا أحدثـهُ مِـن سَـيلٍ (فـاعِمٍ كَـدِرٍ)[٥]، وقـدّ أثبـتَ تَجلّـده وارتفـاع عُلّوه/شـأنه؛

---

(١) يُنظر: الإنسان والمكان في الشعر القديم، منجي القلفاط: ١٠٦

(٢) ديوان أبي ذؤيب: ٧٦، البيت الثامن

(٣) قيـل: بيَّـت نـاسٌ مـن بنـي سُـليم ناسًـا مـن هـذيل فقتلـوهم ومنعـت سُـليم أن يُـدركهم أحـد، يُنظـر: الديوان:٧٦ ، ورأى فيها أبو ذؤيب غدرًا على بني عمومته.

(٤) ديوان أبي ذؤيب: ٩٦

(٥) م. ن: ٩٧، البيت الثالث عشر

لكنَّـهُ يسـتفهمُ بتعجّـبٍ (أمِنـكِ بـرقٌ) وحـرف (مـن) سـببيٌّ هنـا، كأنَّـه يُعـزي إليّهـا سـبب السَّيل الجـارف لكـل أثـرٍ، ثُـمَّ يلـجُ الغـرضَ وهـو فخـرٌ ذاتـيٌّ بأنـه يعتلـي (قُلَّـة المَرقَبَـةِ)، تأكيد منه على نجاتهِ مما خلَّفهُ وداع المحبوبة.

ولَهُ مِنَ المَطالعِ الطَّلَليَّةِ مَا أنشَدَهُ: [الطويل]

"أَساءَلتَ رَسمَ الدَّارِ أَم لَم تُسائِلِ عَنِ السَكنِ أَو عَن عَهدِهِ بِالأَوائِلِ

عَفا غَيرَ نُؤيِ الدارِ ما إِن تُبينُه وَأَقطاعِ طُفيٍ قَد عَفَت في المَعاقِلِ

لِمَن طَلَلٌ بِالمُنتَصى غَيرُ حائِلِ عَفا بَعدَ عَهدٍ مِن قِطارٍ وَوابِلِ

عَفا بَعدَ عَهدِ الحَيِّ مِنهُم وَقَد يُرى بِهِ دَعسُ آثارٍ وَمَبرَكُ جامِلِ"(١)

يظهـرُ للـدَّارسِ أنَّ الشّـاعرَ **الهـذلي** أكثـرُ ارتباطًـا بهـذا الطَّـلِ، ولاسِـيَّمَا بَعـدَ أنْ أبـدَى تَحسُّـرَهُ علـى مَـا آلَـتْ إليّـهِ الـدَّارُ، ومَـا بَقـيَّ مِـن سَـاكنيهِ غَيـرُ آثـارِ خَطَـوَاتِهم وإبلِهـم، ويَتمظهَـرُ التَّحسّـرُ فِـي أسـلوبِ الاسـتفهَامِ المُتكـرّر، والـذي لا يُـوحي بجهالـة السـائل عن حقيقة الطلل، وينفتح على الحوارية التي يدخل بها غرض الغزل.

- **الافتتاح الغزلي عند أبي ذؤيب:**

ونتجـه عنـد **أبـي ذؤيـب**، فنمضـي بالمقـدمات الغزليـة، لتبـدو للـدّارسِ أقـربَ لمـا تـآلف عليّهِ الشُّعراء في مشاهدِ الغَزلِ والنَّسيب، نتوقف عند قوله: [الطويل]

"أَبِالصرمِ مِن أَسماءَ حَدَّثَكَ الَّذي جَرى بَينَنا يَومَ اِستَقَلَّت رِكابُها

زَجَرتَ لَها طَيرَ الشّمالِ فَإِن تُصِب هَواكَ الَّذي تَهوى يُصِبكَ اِجتِنابُها

وَقَد طُفتُ مِن أَحوالِها وَأَرَدتُها سِنينَ فَأَخشى بَعلَها أَو أَهابُها

ثَلاثَةَ أَحوالٍ فَلَمّا تَجَرَّمَت عَلَينا بِهونٍ وَاِستَحارَ شَبابُها

عَصاني إِلَيها القَلبُ إِنّي لِأَمرِهِ سَميعٌ فَما أَدري أَرُشدٌ طِلابُها"(٢)

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٨٦

(٢) م. ن: ٥٨

القصيدة بمُجملِها في غرض الغزلِ، فقدَّمَها الشَّاعرُ بمعاناة المحب المُتحيِّر في هواهُ، وتتجلى صُورُ القلقِ والتَّحيرِ في الاستهلال الاستفهامي، الَّذي حاول أنْ يُنكِرَ فيهِ رحيلَ المحبوبةِ(أسماء) وانقطاعِها عنهُ، وكانَ لجوؤه في البيت الثَّاني إلى الطَّيَرَة والزَّجرِ وسيلةً لتبديدِ مشاعرَ القلقِ والتَّشاؤمِ والذي أفضى في النِّهايةِ إلى حتميَّةِ التَّصرّم بينهما، والصَّورة الثَّالثةِ ضمَّها البيتُ الخامسُ والتي تصفُ مَشهدًا آخرًا من مَشاهد القلقِ المتمثِّل في هذا الصّراع بين إرادتهِ التي تحاول الاتزان وقلبهِ الذي يأبى الانصياع لهُ.

ومن القصائد التي ائتلف فيها المطلع الغزلي مع الغرض الغزلي أيضًا، هو قوله: [الوافر]

"جَمالَكَ أَيُّها القَلبُ القَريحُ سَتَلقى مَن تُحِبُّ فَتَستَريحُ

نَهَيتُكَ عَن طِلابِكَ أُمَّ عَمرو بِعاقِبَةٍ وَأَنتَ إِذٍ صَحيحُ

فَقُلتُ تَجَنَّبَن سُخطَ اِبنِ عَمٍّ وَمَطلَبَ شُلَّةٍ وَنَوىً طَروحُ"(١)

نلاحظها، لا تختلفُ عن سابقتِها، فالشَّاعر يُحاول أنْ يتجمَّلَ بالصَّبرِ، وأنَّ موعدهُ اللقيا مع محبوبتهِ (أم عمرو)، وعلى الرَّغم من وجود باعث القلق الذي يتمثلُ بفعلِي الزجر/ نهيتك وتجنَّبن، وهناك ابن العم السَّاخط الذي قد يقفُ حائلًا دون بلوغِ اللقيا.

وتعودُ مشاهدُ القلقِ في النسيب مع (أُمِّ وهبٍ)، مُنشدًا: [الوافر]

"تُؤَمِّلُ أَن تُلاقِيَ أُمَّ وَهبٍ بِمَخلَفَةٍ إِذا اِجتَمَعَت ثَقيفُ

إِذا بُنِيَ القِبابُ عَلى عُكاظٍ وَقامَ البَيعُ وَاِجتَمَعَ الأُلوفُ

تَواعَدُنا الرُّبيقَ لَنَنزِلَنه وَلَم تَعلَم إِذن أَنّي خَليفُ

فَسَوفَ تَقولُ إِذ هِيَ لَم تَجِدني أَخانَ العَهدَ أَم أَثِمَ الحَليفُ"(٢)

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٩٩

(٢) م. ن: ١٠٤

لازالت تتردد مفردات الحذرِ والقلقِ في مطالعهِ الغزليَّةِ، والتي تكادُ تُنبئ عن شعورٍ دائمٍ بالتَحيّرِ وعدم الارتياح، نَلمحُ أثرها في (نؤمِّل) وكأنَّهُ أفتتح بها لخلق توازنٍ أمام المشاعر المُضطربة، لكنّهُ ما لبث أنْ اختارَ لهُ مكانًا أكثرَ اضطرابًا وهو السّوق المُحتشد بالألوف، ولعلَّهُ أرادَ بذلكَ هُروبًا فاختفاءً، فضلًا عن التّردّدِ في أملِ اللُّقيا، الذي عبَّر عنهُ بفرضيَّة عدم تواجده، والتساؤل التخييري بما يُفضي إليهِ من نهاية واحدة، وكأنَّهُ يريدُ القولَ إنَّ الخياراتَ كُلَّها تصُبُّ في حتميَّةِ عدمِ الاستمرار. وقوله ما نظَّمه أيضًا في (أمِّ عمرو): **[الطويل]**

هَلِ الدَهرُ إِلّا لَيلَةٌ وَنَهارُها وَإِلّا طُلوعُ الشَمسِ ثُمَّ غِيارُها

أَبى القَلبُ إِلّا أُمَّ عَمروٍ وَأَصبَحَت تُحَرَّقُ ناري بِالشَكاةِ وَنارُها

وَعَيَّرَها الواشونَ أَنّي أُحِبُّها وَتِلكَ شَكاةُ ظاهِرٌ عَنكَ عارُها

فَلا يَهنَأ الواشينَ أَنّي هَجَرتُها وَأَظلَمَ دوني لَيلُها وَنَهارُها

فَإِن أَعتَذِر مِنها فَإِنّي مُكَذَّبٌ وَإِن تَعتَذِر يُردَد عَلَيها اِعتِذارُها"[1]

ممَّا نَلحظهُ أنَّ صُورةَ المحبوبةِ التي لا يُمكن نَوالها تتمركَزُ في المَشاهدِ الغزَليةِ، لكنَّهُ لا يبدو كمن يَصفُ حسناءً فقدَهَا؛ إنَّما يتوسِّعُ في سلوكٍ عامٍ مُشتركٍ بين العلاقات الاجتماعية كا(ـالنَّميمة والوشايَّة، والهجر، الاعتذار، الكذب...)، وقد خالفَ السَّائد بأنْ جَعلَ الرَّحيلَ والهجرَ الذي هو من قِبل المحبوبة عادةً والذي يترتبُ عليه بُكاء الرَّحيل، جَعلَ فعلَ الهجرِ منهُ، ولأنَّ القصيدةَ في غرضِ الرِّثاءِ فلربَّما رأى الشَّاعرُ في عدم مُشاركتهِ لمصير ابن عمه وتركه للموت هجرًا له، ولعلَّهُ أرادَ بالنَّهارِ الذي غدا مُظلمًا معَ ليلهِ هو ما آل إليه المرثي بعدما واراهُ الثرى.

وفي قوله: [الطويل]

"أَلا زَعَمَت أَسماءُ أَن لا أُحِبُّها فَقُلتُ بَلى لَولا يُنازِعُني شُغلي

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٦٤

جَزَيتُكِ ضِعفَ الوُدِّ لِما شَكَيتِهِ وَما إِن جَزاكِ الضِعفَ مِن أَحَدٍ قَبلي"[1]

تعودُ الأنثى للحضورِ في مطلعٍ معَ مُسمًّى آخرٍ (أسماء)، والذي افتتحه بالشَّكّ في حقيقةِ هذا الحبّ بإشارات لغوية كـ(الاستفهام، والزعم)، والقصيدة بمجملِها في الوصف، إلَّا أنَّهُ ضمَّنها في الفخر والمدح الذَّاتي بعد أنْ عرضَ خصلة الكرمِ، وقد مهَّدَ لذلكَ فِي مُقدمتِهِ التي بيَّنَ فيها فيضَ الودِّ مِنهُ، فَبدا كمَنْ يَستثمرُ مُضاعفةِ الودِّ والحُب والذي بالغَ بهِ إلى حدِّ التَّشكيكِ بحقيقتهِ، استثمرَ ذلكَ لخلقِ صُورةً من صُورِ الكرمِ.

ومن القصائدِ التي حمَّلَ الشَّاعرُ مُقدمتَها بأكثرِ من مقدمة، قوله: [الكامل]

"يا بَيتَ دَهْماءَ الَّذي أَتَجَنَّبُ ذَهَبَ الشَبابُ وَحُبُّها لا يَذهَبُ
مالي أَحِنُّ إِذا جِمالُكِ قُرِّبَتْ وَأَصُدُّ عَنكِ وَأَنتِ مِنّي أَقرَبُ
لِلَّهِ دَرُّكِ هَل لَدَيكِ مُعَوَّلٌ لِمُكَلَّفٍ أَم هَل لِوُدِّكِ مَطلَبُ"[2]

ضمَّنَ فِيهَا **شَكوَى المَشيبِ** وجوى **النَّسيبِ**، بعدَ أنْ عقدَ مُوازنةً بينَ دوامَ الشَّبابِ ودوامَ الحُبِّ، وتبدو مشَاهدُ الغَزلِ في هذهِ القصيدةِ أكثرَ اتزانًا واستقرارًا من سابقاتِها فلا نلمح للتشاؤمِ أثرًا ولا للتحيّر الذي يُحتمُ عليه اللجوء إلى الطَّيرة، بل يتجملُ صبرًا أمامَ الواشينَ؛ ولعلَّ مردَّ ذلكَ عائدٌ إلى أنَّه قد نظمها بَعدَما صقلتهُ التَّجارب بمضي الزَّمنِ عليه. ولهُ أيضًا في النَّسيبِ والشَّيبِ قوله: [الطويل]

"أَمِن آلِ لَيلى بِالضَجوعِ وَأَهلُنا بِنَعفِ اللَّوأوَ بالصُفَيَّةِ عيرُ
رَفَعتُ لَها طَرفي وَقَد حالَ دونَها رِجالٌ وَخَيلٌ ما تزالُ تُغيرُ
فَإِنَّكَ حَقًّا أَيَّ نَظرَةِ عاشِقٍ نَظَرتَ وَقُدسٌ دونَها وَوَقيرُ

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٦٩

([2]) م. ن: ١٣، دهماء من الأضداد وقد جاءت هنا بمعنى القديم الدَّارس، يُنظر: لسان العرب: مادة (د هـ م) ٢١٠/١٢، المعوّل: وهو الاستعانة، يقال عوَّلت به وعليه أي استعنت، يُنظر: لسان العرب: مادة (ع و ل) ٤٨٣/١١

دَيارُ الَّتي قالَت غَداةَ لَقيتُها صَبوتَ أَبا ذِئبٍ وَأَنتَ كَبيرُ
تَغَيَّرتَ بَعدي أَم أَصابَكَ حادِثٌ مِنَ الأَمرِ أَم مَرَّت عَلَيكَ مُرورُ"[1]

افتتحَ الشَّاعرُ قصيدتَهُ بـ(آل ليلى) بعد أنْ حاولَ التَّعرّفَ عليّهِمِ مِن دوابِهم، ليُشيرَ إلى بُعدِ المَكانِ بينهُما، وفي البيت الثَّاني كانت مُحاولةً يائسةً منهُ للنَّظرِ إليّها، وقَولِهِ **(رفعتُ طرفي)** أي بكدِّ الجُهدِ ثم أتمَّهُ بلفظةِ **(تُغير)** واصفًا رحيلهُم المُسرع الذي حالَ دونَ تلكَ النَّظرةِ، فمَا لَهُ بَعدَ ذلكَ سِوى اختلاق حديثٍ يصرفُ عنهُ فتوتِه، ويستذكرُ كهولَتهُ، جاعلًا من تلكَ الصُّورِ تمهيدًا للحديثِ عن الفراغَ الذي تخلَّفَ بعدهم وكأنَّ الأرضَ خَلتْ من الجَميع، لينتقل مُباشرةً إلى غرض المدح، وهو يمتدح عمومتَهُ/ بني لحيان كفايةً وعوضًا عمَّن خَلا.

وقال في المطالع التي اشتركَ فيها **النسيب بالظّعن:** [الطويل]

"**صَبا صَبوَةً بَل لَجَّ وَهُوَ لَجوجُ وَزالَت لَها بِالأَنعَمَينِ حُدوجُ**
كَما زالَ نَخلٌ بِالعِراقِ مُكَمَّمٌ أُمِرَّ لَهُ مِن ذي الفُراتِ خَليجُ
فَإِنَّكَ عَمري أَيَّ نَظرَةِ عاشِقٍ نَظَرتَ وَقُدسٌ دونَنا وَدَجوجُ
إِلى ظُعُنٍ كَالدَومِ فيها تَزايُلٌ وَهِزَّةُ أَجمالٍ لَهُنَّ وَسيجُ
غَدَونَ عَجالى وَانتَحَتهُنَّ خَزرَجٌ مُعَفِّيَةٌ آثارَهُنَّ هَدوجُ
سَقى أُمَّ عَمروٍ كُلَّ آخِرِ لَيلَةٍ حَناتِمُ سودٌ ماؤُهُنَّ ثَجيجُ"[2]

نَلحظُ أنَّهُ قد افتتَحَها بحرارةِ الشَّوقِ بعد رحيلِ الظَّعن ولا أرى أدق منه صورةً لوصفِ البُعد والانقطاع بين المحبينِ، وهو هنا ليسَ أيّ ظعنٍ؛ إنَّما هو كطلعِ النَّخيلِ وتحديدًا شجرِ الدّوم الأجود ثمرًا، كمَا يصفُ حركة الرَّحيل بعُجَالةٍ، إلى أنْ

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٦٢، (الضجوع، نعف اللوى، الصفية، قدس وقير) كُلّها مواضع، تُغير: من أغار بمعنى: أسرع وارتفع، يُنظر: لسان العرب: ٥/ ٣٤، مرور: جمع مرة وهي الفعلة الواحدة، ينظر: لسان العرب:٥/ ١٦٦

([2]) ديوان أبي ذؤيب: ٨٢

ينتهي بدعاءِ السُّقيا، يُمكننا القول إنَّ كُلَّ مَا حَشدهُ الشَّاعرُ مِن صُورٍ تُمهدُ لغرضِ الرِّثاء وبه نعى (ابنَ عنبسٍ) في البيت الثلاثين ووصفهُ بالكريم الجواد، كما تجود تلك الأشجار بثمارها والتي هي في الأصل هوادجٌ تبتعدُ في عُجالة عنه، إلى أنْ يُدركَ عجزهُ أمام هذا الانقطاعِ/ الموت، فما بمقدورهِ إلَّا الدُّعاء بالسُّقيا، أملًا بقدرةِ الماء على الإحياء.

- **مطالع أخرى أفتتح بها أبو ذؤيب:**

ونجدُ في ديوانهِ مُقدماتَ افتتحَ بِهَا قَصائدَ لمرةٍ واحدةٍ، منها مُقدمة **العاذلة** يقول: [الطويل]

"أَعاذِلُ إِنَّ الرُزءَ مِثلُ اِبنِ مالِكٍ زُهَيرٍ وَأَمثالُ اِبنِ نَضلَةَ واقِدِ
وَمِثلُ السَدوسِيَّينِ سادا وَذَبذَبا رِجالَ الحِجازِ مِن مَسودٍ وَسائِدِ
أَقَبّا الكُشوحِ أَبيَضانِ كِلاهُما كَعالِيَةِ الخَطِّيِّ وارى الأَزانِدِ
أُعاذِلُ أَبقي لِلمَلامَةِ حَظَّها إِذا راحَ عَنّي بِالجَلِيَّةِ عائِدي"[1]

لا نلمحُ حضورًا واضحًا للعاذلةِ التي جاء بها، فلم تمنعْهُ عن بذلٍ ولا عن حربٍ كما هو مؤتلفٌ عليه عندَ الشُّعراءِ، فكأنَّما استدعاها استدعاءً كطرفٍ حواري لغرض الرّثاءِ الذي هُو في صددهِ، جاعلًا من حضورِها مُعادلًا موضوعيًّا لذاتهِ التي تأملُ اللَّومَ لتخفيفِ حدة حزنهِ، وائتلف الشُّعراءُ عادةً على أنْ يوصلوا العاذلةَ بنهيٍ أو زجرٍ، لكنَّ أبا ذؤيب يستدعيها، بعد أنْ أسبقها بحرفِ النداءِ القريبِ تأكيدًا على قربِها منه، ولتكن هي ذاتِهِ التي يُناجيها.

أمَّا **طيفُ الخيالِ**، يُطالعنا مع **(أُم سُفيان)** في قولهِ: [المتقارب]

"أَمِن أُمِّ سُفيانَ طَيفٌ سَرى إِلَيَّ فهيَّجَ قَلباً قَريحا
عَصاني الفُؤادُ فَأَسلَمتُهُ وَلَم أَكُ مِمّا عَناهُ ضَريحا
وَقَد كُنتُ أَغبِطُهُ أَن يَريـ ـعَ مِن نَحوِهِنَّ سَليماً صَحيحا

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ١٠٧

كَما تَغْبِطُ الدَّنِفَ المُستبـ ـلَّ بالبُـرءِ تُنبَـؤهُ مُـستريحا"[1]

علـى الـرُّغمِ مـن تهـيُّجِ قلـب الشَّـاعر بفعـل طيـفِ المحبوبـة، إلَّا أنَّـه يسـتفهمُ عـن عائديتـهِ، وكأنَّـهُ طـرأ عليَّـهِ علـى عُجالـةٍ حتـى شـكَّكَ فـي أمـرهِ، فلـم يؤرقـهُ نومـهُ، ولـم يفتعـلْ أو يحتـالْ النَّـومَ لينـالَ مُـرورَ طَيفهَـا... أو غيرُهـا مـنَ الصُّـورِ التـي ألِـفَ الشُّـعراء علـى تـداولها فـي لوحـةِ الطَّيـفِ، إنَّمـا بـدا علـى غبطـة وسـرور بعـد أنْ أسـلمَ قلبـهُ للطيـفِ كمـن يستشـفي بـه مـن سَـقمٍ اعـتلاه، وقـد اسـتقرَّ جـواب الاسـتفهام فـي البيـت الخامس:

"**رَأَيتُ وَأَهلي بِوادي الرَجيـ ـعِ في أَرضِ قَيلَةَ بَرقاً مُليحا**"

بعـدَ أنْ نسـجَ بِوجـهِ الشَّبهِ/الوضـاءة تعالقًـا بـين طيـف المحبوبـة، وبـرق السـماء والـذي جعلـهُ يجـود بوابـلٍ، كـي يلـجُ بـه غـرض المـديح، وهـو بهـذا مهَّـدَ للغـرضِ المُباشِـر من خلالِ تَدرّج اللوحات.

واسـتهلَّ أبـو ذؤيـب **الشَّـكوى** مـن الـدَّهرِ فـي بعـضِ قصـائدهِ واتخـذت قالبًـا موحـدًا، وغالبًـا مـا نجـدُها مُفتتحًـا لغـرضِ الرّثـاءِ وذكـرِ المـوتِ، والاسـتهلال عـادة مـا يكـون فـي جُملـةٍ أو بَيـتٍ وَاحـدٍ، فهـوَ لا يحتمـلُ تَصـويرًا حكائيًـا، إنَّمـا يجـيء رامـزًا لمقصـد القصـيدة، و"**لا يُفصـحُ عـن معنـاه مـن دونِ الـتَّخلصِ وحُسـن الانتهـاء**"[2]، وهـذا مـا نجدهُ في عينيتهِ: [الكامل]

"**أمنَ المَنونِ وَرَيبِهَا تَتوجَّعُ والدَّهرُ ليسَ بِمُعتبٍ مَن يجْزَعُ**"[3]

([1]) ديـوان أبـي ذؤيـب: ١٠٩، ضـريح: قـولهم رجـلٌ ضـريحٌ أي بعيـد، يُنظـر: لسـان العـرب: ٥٢٦/٢، الغـبط: هـو الفـرح بالنعمـة، يُنظـر: م،ن: ٣٥٩/٧، يريـع: الريـع العـودة والرجـوع، يُنظـر: م. س: ١٣٨/٨، الـدنف :المـرض، ورجـل دنـف، بـراه المـرض حتـى أشـفى علـى المـوت، يُنظـر: م. س: ٩/ ١٠٧

([2]) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير: ٧٧

([3]) ديوان أبي ذؤيب:٤٧

يُطالعنا مُستهلُّ القَصيدةِ الذي يَشي بالتَّسليمِ المُطلقِ لِلموَتِ، وَعدَم إظهارِ الجزَع، فصدرُ البيتِ يبوحُ بالوَجعِ الذي يُحاولُ الشَّاعرُ استهجانه بالاستفهام الإنكاري، لكنَّهُ ما يلبثُ أنْ يُبيَّنَ عدمَ جدواهُ، وأنَّ الدَّهرَ ماضٍ في أمرهِ غير آبهِ إليّه، ولاسيَّما إذا وضعنا في الحُسبانِ أنَّ مُناسبةَ نظمِها رثاءٌ لبنِيهِ، وأنَّ متنَ القصيدةِ تتجاذبهُ أبياتُ أظهرت الجزعِ ثُمَّ أردفت بالتّسليمِ فهي امتدادٌ بإسهابٍ لِبيتِ الاستهلالِ المُختَزَل. وتتكررُ فكرةُ الشكوى في مُستهلِّ قصائدٍ أُخرى، كقولهِ: [الوافر]

"لَعمرُكَ والمَنايَا غَالِباتٌ لكُلِّ بني أبٍ مِنهَا ذَنوبُ"(١)

يعاودُ فيها الإقرار بحتميةِ الموتِ مُؤكِّدًا ذلكَ بالقسمِ، ليُثبتْ مرَّةً أُخرى عجزهُ أمامَهُ، وأنَّ للموت في كلِّ عائلةٍ سهمًا ونصيبًا، وهو ما دلّت عليهِ لفظة (ذَنوب) والتي من معانيها يومٌ طويلٌ كثيرُ الشَّر، أو قيلَ هي المِغرَفةُ، أيّ أنَّ كُلَّ أبٍ سيُفجعُ ببنيهِ، وسيغترفونَ نصيبهُم من تلك المنايا، وقد جاءَ هذا الافتتاحُ كتمهيدٍ لغرضِ الرّثاءِ وهو يرثي أحدَ أبناءَ عمومتهِ، ونجدُ هذا الافتتاح، في داليةٍ لهُ: [البسيط]

"تاللهِ يبقى عَلى الأيامِ مُبتقِلٌ جُونُ السَّراةِ رَباعٍ سِنُّه غرِدُ"(٢)

يعود للقسمِ والفناءِ والموتِ، لكنَّ شكواهُ ومخاوفهُ بدتْ أكثرَ اتساعًا، كأنَّهُ يُريدُ القولَ، إنَّ سِهامَ الموتِ لا تُصيبُ الأبناءَ فقط، بل أنَّها لا تُبقى على الحيوان أيضًا، ولو كان في باكورة قوتِه، سيقتفي الموتُ أثرهُ.

- **الافتتاح الطَّللي عند الشَّماخ:**

ونمضي قُدُمًا عندَ ديوان **الشَّماخِ**، فتكاد تنحسر المطالع عنده ما بين الطَّلَلِ والظّعنِ والغزلِ، و قد ضمَّ ثماني عشرةَ قصيدة، حازَ الافتتاحُ الطَّللي على ستٍ

---

(١) ديان أبي ذؤيب: ٧٤

(٢) م. ن: ٦٠، مبتقل: الذي يرعى البقل، الجون: الأسود، السّراة: الظهر، غرد: مُصوت، يُنظر: لسان العرب: ١٥٥/٥

منهـا، ولا يختلـف **الشـمَّاخ** عـن سـابقيه فـي التعامـل مـع الطلـل، فغالبًـا مـا تـرتبطُ الأطـلالُ بالمحبوبـة مُخلِـدةً مَعهـا ذكريـات الصّبـا، لكنَّـه لا يُطيـل عنـدها ولا يُفصّـل عمّـا لاحَ وبرزَ أو أندرسَ منها.

ولو نلاحظ المطلع الطللي في هجائية له: [البسيط]

"طالَ الثَواءُ عَلـى رَسمٍ بِيَمئودِ أَودى وَكُـلُّ خَليلٍ مَرَّةً مودي

دارُ الـفَتـاةِ الَّتي كُنّا نَقولُ لَها يا ظَبيَةً عُطُلاً حُسّانَةَ الجيدِ"[1]

يَبـدو فِيهَـا كَمـنْ يُـنفِضُ عَنـهُ مَـا مَضـى، ويَسـتَنهِضَ نَفسَـهُ بَعـد (ثـواءٍ طويـل) كَمـا يَصـفهُ، وَلـو أمْعَنَّـا النَّظـرَ فِـي القَصـيدةِ لَوجـدنَاهَا خَاليـةً مِـن أثـرِ مُكوثِـهِ الطَّويـلِ عِنـدَ تلـكَ الرُّسـومِ، فَلـمْ يَـذكرْ أيَّ رَسـمٍ عَفَـا، وأيَّ طَلَـلٍ ظَـلَّ شَاخِصًـا، وَهـو مـا يُحيلُنـا إلـى القَـولِ: لعلَّـه أرادَ بـالمكوثِ الطَّويـلِ هُـو صَـمتَهُ تِجـاه المَهجـو، ومَـا يُعضّـدُ ذلـكَ هُـو البيـت الـذي تخلّـصَ بـهِ مِـنَ الافتتـاحِ ممهـدًا بـه إلـى الغَـرضِ[2]، إذ يَطلـب فيـهِ وسـيلةً سريعة ينال بها مبتغاه كمن تدارك نفسه واستنهضها بعد لحظات صمت وثواء.

ونلمـحُ المَطلـعَ الطَّللـي فِـي غزليـة لـه، مُسـتهلًا القصـيدة بوصـف رحيـل محبوتـه، ومـا خلَّف هذا الرحيل من أطلالٍ ودِمن، قائلًا: [الطويل]

"عَفَت ذَروَةٌ مِن أَهلِهـا فَجَفيرُها فَخَـرجُ المَرَوراةِ الـدَوانـي فَـدورُها

عَلـى أَنَّ لِلمَيلاءِ أَطـلالَ دِمـنَةٍ بِأَسـقُفَ تُسديهـا الصَبا وَتُثيرُهـا

وَخَفَّت خِباها مِن جَنوبٍ عُنَـيـزَةٍ كَما خَفَّ مِن نَيلِ المَرامي جَفيرُها

فَإِن حَلَّتِ المَيلاءُ عُسفانَ أَو دَنَت لِـحَـرَّةِ لَـيلـى أَو لِـبَـدرٍ مَصيرُها

لِيَبكِ عَـى المَيلاءِ مَـن كانَ باكِيـاً إِذا خَـرَجَـت مِن رَحرَحانَ خُدورُها"[3]

([1]) ديوان الشماخ: ١١١-١١٣

([2]) يقول فيه : **(هَل تُبلِغَنّي دِيارَ الحَيِّ ذِعلِبَةٌ قَوداءُ في نُجُبٍ أَمثالُها قودِ)** ديوانه: ١١٤

([3]) م. ن: ١٦١-١٦٢

ثُـمَّ هَـا هُـو فِـي البيـتِ الخَـامِس يسـتغلُّ وَظيفَـة الشّـعر الإبلاغيَّـة بـ(ـلام الأمـر)، للـدعوة إلــى البُكــاءِ، وفــي مُحاولــةً منــه بعــدم جعــل البكــاء ذاتــي وشخصــي علــى رحيــل (المـيلاء)، فيوسّـع مِـن دَائـرةِ البُكـاء؛ إذ يُضـمِّن فـي خطابـه دعـوة لمـن سـبقهُ فـي المكابـدة مـن ألـم الفـراق، قاصـدًا مـنهم استحضـار لحظـة الرحيـل مـرة أخـرى؛ ليجعـلَ الوُقـوف والبكـاء سـلوكًا جماعيًـا وهـو بهـذا يُضـفي هالـة مـن الرهبـةِ والقداسـة[1]. ومـن القصائد التي افتتحت بالأطلال مطولته الزائية، قوله: **[الطويل]**

"عَفا بَطنُ قَوٍّ مِن سُلَيمى فَعالِزُ فَذاتُ الغَضا فَالمُشرِفاتُ النَواشِزُ"[2]

نلحـظُ أنَّ الطَّلـلَ شـغلَ المَطلـعِ فقـط، كالَّـذي مـرَّ بتلـك المواضـع مُـرورًا عـاجلًا عـابرًا، ولا يُشـعرنا بانتمـاء حقيقـي لهـا، فلـمْ يَقـفْ و يستحضـر ماضـيهِ ولـم يُسـائل الـدّيار، كأنَّـهُ استغنَى عَـن وَصـفِ الطّلـلِ وادخـرَ شـجَنهُ ليصـبَّهُ فِـي غـرضِ القَصـيدَةِ، الَّتـي تخلـو مِـن مَعاني الرَّحيل والوداع، فوجدَ نفسَهُ مُلزمًا بالمطلع الطللي امتثالًا للسُّنة الفنية.

والتسـاؤلُ فـي الطَّلـلِ يتكـررُ عنـدَ الشُّـعراءِ، إدراك مـن الشَّـاعرِ "أنَّـهُ أمـامَ تقليـد قـديم لا يسـتطيع مقاومتـه ولا رفضـه، مـع إحساسـه بأنـه جهـد عبثـي بـلا طائـل"[3]، ونلحظـهُ فِـي أكثرِ من موضعٍ، يقول في أحدها: **[الطويل]**

"أَتَعرِفُ رَسماً دارِساً قَد تَغَيَّرا بِذَروَةَ أَقوى بَعـدَ لَيلى وَأَقفَرا
كَما خَطَّ عِبرانِيَّةً بِيَمينِـهِ بِتَيماءَ حَبرٌ ثُمَّ عَرَّضَ أَسطُرا
أَقولُ وَقَد شَدَّت بِرَحلِيَ ناقَتـي وَنَهنَهتُ دَمعَ العَينِ أَن يَتَحَدَّرا"[4]

يتسـاءل ومـن غيـرِ أنْ ينتظـرَ إجابـةً مـا، عـن تلـك الـدِّيارِ الَّتـي بَـدتْ كَخطـوطِ كتـابٍ مُبهمـةٍ استعصـت عليـه تـدبر سـطورها كمـا شـاقَّه معرفـة آثـار الـديار، وأنَّ خَلْـقَ

---

(1) يُنظر: دراسات في الأدب الجاهلي، عادل جاسم البياتي:1/ ٦٣-٦٤

(2) ديوان الشماخ : ١٧٣

(3) ينابيع اللغة الأولى، مُقدمة إلى الأدب، سعيد الغانمي: ٣٠٩

(4) ديوان الشماخ: ١٢٩

المشابهة بين الأطلال والكتابة من الصور المتداولة والمؤتلفة بين الشّعراء، وعلةُ هذه المشابهة "إدراك الشاعر الجاهلي ما بين خطوط الأطلال وخطوط الكتابة من معانٍ مشتركة ليس أقلّها أنّ الكتابة حفظٌ للذاكرة ومقاومة للنّسيان وكذلك الطلل أثرٌ شاهد على ذكرى ومَعلمٌ يقف صامدًا في وجه النّسيان، فالكتابة والطَّلل كلاهما يُخبر عن الماضي ويُحدّث عن سالفة الزّمان وكلاهما مظهرٌ عن بقاء ذاك الماضي واستمراره"[1]، ويتفرد عن سابقيه في ظاهرة البكاء محاولًا منعه، وقد يبدو هذا الافتتاح مُناسبًا مع الأبيات التي انفتحت عليها الأبيات الطللية، وهو يتحدث فيها عن الشيب وتقدم العمر.

وقوله في طَلَلٍ آخرٍ: **[الطويل]**

"لِمَن طَلَلٌ عافٍ وَرَسمُ مَنازِلٍ عَفَت بَعدَ عَهدِ العاهِدينَ رِياضُها

عَفَت غَيرَ آثارِ الأَراجيلِ تَعتَري تَقَعقَعُ في الآباطِ مِنها وِفاضُها

مَنازِلُ لِلمَيلاءِ أَقفَرَ بَعدَنا مَعالِمُها مِن راكِسٍ فَمِراضُها"[2]

حمَّل الشَّاعرُ في هذا المطلع مشاهدَ ائتلفَ عليها التَّصوير الطللي، وذلك بالحديث عن قفر المنازل وخلوها من ساكنيها، فيما عدا الطَّلل والرُّسوم التي بقيت شاخصةً لتُدِينَ عهدًا مَا، فالمعانِيَّ التي استهلَّ بها المطلعَ تدورُ حولَ العهدِ وتكررتْ مرتينِ، ولعلَّهُ جِيءَ بِها قاصدًا التمهيدَ للغرِض الذي تذيلَ القصيدةَ:

أُجامِلُ أَقواماً حَياءً وَقَد أَرى صُدورَهُمُ تَغلي عَلَيَّ مِراضُها"[3]

وكما يبدو البيت فإنَّ القومَ الذينَ يُجالسهُم أملًا في إبقاء الودِّ، مع علمهِ بما يكنون لهُ في قلوبهم، وكأنَّهم بفعلهم خانوا عهد المحبة، في حين ألزم به نفسهُ.

([1]) الصورة في الشعر الجاهلي، الحبيب الدريدي: ٣٥٥

([2]) ديوان الشماخ: ٢١١

([3]) م. ن: ٢١٥، أجامل: المُجَامِل الذي يقدر على جوابك فيتركه إبقاءً على مَوَدَّتك، ينظر: لسان العرب: ١١/ ١٢٦

ويعود التساؤلُ الطَّلليَّ، في معرضِ إنشاده إحدى مدائحهِ: [الطويل]

أَمِن دِمنَتَينِ عَرَّجَ الرَكبُ فيهِما بِحَقلِ الرُخامى قَد أَنَى لِبِلاهُما
أَقامَت عَلى رَبعَيهِما جارَتا صَفاً كُمَيتا الأَعالي جَونَتا مُصطَلاهُما
وَإِرثِ رَمادٍ كَالحَمامَةِ ماثِلٍ وَنُؤيَينِ في مَظلومَتَينِ كُداهُما
أَقاما لِلَيلى وَالرَبابِ وَزالَتا بِذاتِ السَلامِ قَد عَفا طَلَلاهُما
فَفاضَت دُموعي في الرِداءِ كَأَنَّما عَزالى شَعيبَي مُخلِفٍ وَكُلاهُما"(١)

والتَّساؤلُ لا يختلفُ عمّا أَلِف عليهِ الشُّعراءُ، فهو كغيرهِ يستنكرُ بُكاءه الذي غدا كماءٍ انسكبَ من أفواه القِرَبِ، بعد أنْ أثارتهُ بقايا الدِّيارِ المُتمثلة بـ(الدّمنتين، وإرث الرماد، والنؤيين، طللاهما...) والمُلاحظ امتلاء المطلعِ وحشدِهِ بتفصيلات توحي للسَّامع بمُضاعفةِ العناء، إذ كلُّ شيء قائمٌ على اثنين؛ علَّها مُبالغةٌ من قِبلِ الشَّاعرِ على تضخيم حجم الشقاء وقت إنشاده وهو قِبالة ممدوحهِ، وبذات الوقت تمهيدًا لمطلبيهِ اللَّذينِ أفصحَ عنهُما فِي غَرضِ القصيدةِ:

"وَإِنّي لَأَرجو مِن يَزيدَ بنَ مربَعٍ حَذِيّتَهُ مِن خَيرَتَينِ اِصطَفاهُما
حَذِيّتَهُ مِن نائِلٍ وَكَرامَةٍ سَعى في بُغاءِ المَجدِ حَتّى اِحتَواهُما"(٢)

والتي رجا بها الممدوح على خصلتين هُما العطاء والكرامة، والذي نتنهي به إلى القول إنَّ المقدمة قد ناسبت الغرض بل ومهدت السامع للمُراد.

- **المطلع الغزلي عند الشَّماخِ**

أمَّا المطالعُ الغزليَّةِ فتكادُ تنحسرُ على أربعةِ قصائدٍ، نلحظُ فيها حضورًا مُغايرًا للأنثى، يقول في إحداها وهي في الوصف المحض: [البسيط]

"بانَت سُعادُ فَنَومُ العَينِ مَملولُ وَكانَ مِن قِصَرٍ مِن عَهدِها طولُ
بَيضاءُ لا يَجتَوي الجيرانُ طَلعَتَها وَلا يَسُلُّ بِفيها سَيفَهُ القيلُ

(١) ديوان الشماخ: ٣٠٧
(٢) م. ن: ٣١٦

وَحـالَ دونَـكِ قَـومٌ فـي صُدورِهِمُ مِـنَ الضَغينـَةِ وَالضَبِّ البَلابيـلُ"[1]

ممـا أُخـذَ علـى الشَّـاعر اسـتطالتهِ لوقـت وصـل المحبوبـة، وعُـدَّ خروجًـا عـن مـذهب الشُّـعراء، واختلافًـا عـن مـألوفِهم، فقيـل: الأجـدر بـه قـول، كـان قصـرٌ مـن طـول عهـدها – الـذي جعـل نـوم العـينِ مملـولًا– لأنَّ العـيشَ مـعَ الأحبَّـةِ يُوصـفُ بِقصـرِ المُـدةِ[2]، هـذا إنْ وقفنَـا علـى دَلالـةِ (عَهْـد) الزَّمنيَّـة، أمَّـا لـو اتخـذنا الدَّلالـةَ المَكانيَّـة التـي أفادتهـا مُفـردةُ (العَهْـد)، وتعنـي: المَنْـزِلُ المعهـود[3]، فلنعيـد ترتيـب البيـت وفقًـا للمعنـى الجديـد، يقـول: ابتعـدتْ سُـعادُ فأصـبحتْ العـينُ فـي ملـلٍ وسـأمٍ، وبعـدَ أن قُـرُبَ **عهـدُها**/منـزلُ سُـعاد ابتعـدَ طيفُهـا عنـهُ، لأنَّهـا قَرُبـتْ مكانيًـا منـه، وأصـبحت تحـت نـاظره، فـانتفى وجـودُ الطَّيـف الـذي كـانَ يـؤنسُ نـومَ عينـهِ، والطَّيـفُ لا يتمثـلُ إلاَّ بمـن غـابَ عـن المـرأى... وممَّـا يُعضِّـدُ رأيَنـا فـي دلالـة العهـدِ المكانيَّـةِ الأبيـات التـي تليـهِ، بالحـديثِ عـن مكانِهـا بـين جارتِهَـا، وصـوتِهَا وأحاديثِهَـا ... كُـلُّ هـذا يُسـترعي حضـورًا أو قِصَـرًا مكانيًـا لسُعاد.

لنصـل بـالقولِ إلـى أنَّ الشّـاعرَ مـوَّه الطَّيـفَ فـي قالـب المطلـع الغزلـي، ولنـا أنْ نعـد هـذا من باب الاختلاف، وليس مُخالفةً وفسادًا للمعنى.

وله في الوصفِ أيضًا افتتاحٌ غزليٌّ، مُنشدًا: [الوافر]

"**رَأَيتُ وَقَد أَتـى نَجرانُ دونـي وَلَيلـى دونَ أَرحُلِها السـديـرُ**

لِلَيـلـى بِالغُمَيِّـمِ ضَـوءَ نـارٍ يَلوحُ كَأَنَّـهُ الشِـعرى العَبـورُ

إِذا مـا قُلتُ خابِيَـةٌ زَهاهـاً سَـوادُ اللَيلِ وَالريحُ الدَبـورُ

([1]) ديوان الشماخ: ٢٧١

([2]) تحـدث عـن هـذا عـددٌ مـن النُّقـاد القُـدماء، وقـد أجمعـوا علـى فسـاد المعنـى، يُنظـر: الصـناعتين، العسـكري، تـح: محمـد علـي البجـاوي: ٩٢، الموشـح فـي مآخـذ العلمـاء علـى الشـعراء، المرزبـاني، تح: محمد حسين: ١١١

([3]) لسان العرب: ٣/ ٣١٣

فَما كادَت وَلَو رَفَعوا سَناها لِيُبصِرَ ضَوءَها إِلّا البَصيرُ

فَبِتُّ كَأَنَّني سافَهتُ خَمراً مُعَتَّقَةً حُمَيّاها تَدورُ

فَقُلتُ لِصُحبَتي هَل يُبلِغَنّي إِلى لَيلى التَهَجُّرُ وَالبُكورُ

وَإِدلاجي إِذا الظَلماءُ أَلقَت مَراسِيَها وَهادٍ لا يَجورُ"[1]

أمّا مطلعهُ هذا فهو من المطالعِ المؤتلِفةِ عندَ الشُّعراءِ، وهو التّغزلُ بوضاءةِ وحَسنِ المحبوبة، ولاسيَّما إن كانت بعيدةً، والتي هنا شبَّهها بالنَّار التي كُلَّما خفتت أبرزها سوادُ اللَّيلِ كبريقِ نجمةٍ أو قبسِ نارٍ أضرمتها ريح الدَّبور، وعلَّهُ أراد بها أشواقهِ التي تضرمُ ليلًا لليلى، ثُمَّ ينتقل إلى الخمر وهو انتقالٌ تآلفَ الشُّعراءُ عليّهِ لأثر الانتشاء الذي يتخلَّف من الحُب والخمرة، وأخيرًا يسأل الصَّحبَ أيبلغُ ليلى لو سار في الهجير والبكور والإدلاج، تأكيدًا منه مرة أُخرى على بُعد ليلى وبُعد منالها عنه.

وله في المديحِ مطلعًا غزليًّا مع أروى، يقول: [الوافر]

كِلا يَومَي طُوالَةَ وَصلُ أَروى ظَنونٌ آنَ مَطَّرَحُ الظَنونِ

وَما أَروى وَإِن كَرُمَت عَلَينا بِأَدنى مِن مُوَقَّفَةٍ حَرونِ

تُطيفُ بِها الرُماةُ وَتَتَّقيهِم بِأَوعالٍ مُعَطَّفَةِ القُرونِ

وَماءٍ قَد وَرَدتُ لِوَصلِ أَروى عَلَيهِ الطَيرُ كَالوَرَقِ اللَجينِ

ذَعَرتُ بِهِ القَطا وَنَفَيتُ عَنهُ مَقامَ الذِئبِ كَالرَجُلِ اللَعينِ[2]

نلحظُ في هذا المطلعِ اختلافًا عن المألوف؛ إذ افتتحَه بالشَّكِ تمهيدًا للمديح، وهذا ما لم يرد في بنائهم الشّعري، والشكُّ هنا تولَّدَ من وصل المحبوبة بعد محاولتين يبدو أنهما فشلتا في نيل هذا الوصال، والذي أسفرَ عنه لزوم آنية البُعد وطرح الظّنون، ولابدَّ لنا من التَّوقف عندَ هذا البناء الفني المُخالف، إنَّ اتخاذَ اسم أروى وهو اسمٌ دالٌ في معناه على أكثرِ من واحدة، وأسبقها بأكثر من محاولةٍ، ورغبةً

(1) ديوان الشماخ : ١٥١

(2) م. ن: ٣١٩

آنيـة بطـرح تلـك المحـاولات، علَّـهُ تعمَّـدَ المُبالغـةَ تلميحًـا لهُـث علـى توحيـد مقصـدهُ نحـو الممدوح وعُرابة الذي اشتهر بالكرم والجود[1]طارحًا ما سواه.

وأنشدَ في المديح ومهَّد له بالمطلعِ الغزلي أيضًا، قائلًا: [البسيط]

ماذا يَهيجُكَ مِن ذِكرِ اِبنَةِ الراقي إذ لا تَـزالُ عَـلـى هَمٍّ وَإِشفاقِ

قامَت تُريكَ أَثيثَ النَبتِ مُنسَـدِلاً مِثلَ الأَساوِدِ قَد مُسِّحنَ بِالفاقِ

مـاذا يَهيجُكَ لا تَسـلى تَـذَكَّـرُها وَلا تَـجـودُ بِمَـوعـودٍ لِـمُشتاقِ"[2]

لا يختلـفُ هـذا المطلـع عـن المطـالعِ الغزليَّـةِ التـي أَلِـفَ الشّـعراءُ علـى نظمِهَـا، إذ مهـدوا بِهَـا فـي مَعـرِضِ أنشـادهم للممـدوح، والصّـورة الغزليـة أيضًـا مـن الصُّـور المتكـررة وهـو الحـديثُ عـن شـوقِ المحبوبـة الـذي يُهـيج الهـمَّ، ثـم التَّغـزلُ بشَـعْرِها الأسـود الكثيـف وتشبيهه بالنبات الكثيف المُلتف وكُلُّ ذلك دأب عليّهِ الشّعر القديم.

- **مقدمة الظَّعن عند الشّماخ:**

وكانَت مقدمة **الظعن** من المقدمات التي مهَّدَ بها، مُنشدًا في الوصف: [الطويل]

"ألا نادِيـا أَظعـانَ لَيلـى تُـعَـرِّجِ فَقَد هِجـنَ شَوقاً لَيتَهُ لَـم يُهَيَّجِ

أَقـولُ وَأَهـلي بِالجِنـابِ وَأَهـلُـها بِنَجدَيـنِ لا تَبعَد نَـوى أُمِّ حَشرَجِ

وَقَد يَنتَئي مَـن قَد يَطولُ اِجتِماعُهُ وَيَخلِجُ أَشطانَ النَـوى كُـلَّ مَخلَجِ"[3]

والملاحـظُ أنَّـه افتتحهـا بنـداء طالبًـا بـهِ مـن منـاديينِ اثنـين وهـو مـا جـاء مُناسـبًا؛ ليشـتدَّ صـوت النّـداء مـع حركـة الظعـن وضـاعف صـوتيهما بصـوتٍ ثالـثٍ لـهُ (أقـول... لا

([1]) هـو عرابـة بـن آوس بـن قيظـي بـن عمـر بـن زيـد بـن جشـم بـن حارثـة بـن الحـارث بـن الخـزرج بـن عمـرو بْن مالـك الأنصـاري الآوسـي ، وكـان من سادات قومه، كريماً جواداً، يُنظـر: أسـد الغابة في معرفة الصّحابة، ابن الأثير: ٤/ ١٨.

([2]) ديوان الشماخ: ٢٥٣

([3]) م. ن: ٧٣

تبعدْ النَّوى)، إذ حَمِل –هذا التركيب– معنى الطلب بين الدُّعاءِ والتَّمني، كُلّ ذلك كان لغرضِ تصوير مشهد الرَّحيل الذي هيَّج أشواقهِ.

ويُكررُ المشهدَ ذاته في مقدمة أحرى في الوصف أيضًا، قوله: [الطويل]

نَظَرتُ وَسَهبٌ مِن بُوانَةَ بَينَنا وَأَفيَحُ مِن رَوضِ الرُبابِ عَميقُ

إِلى ظُعُنٍ هاجَت عَلَيَّ صَبابَةً لَهُنَّ بِأَعلى القُرنَتَينِ حَريقُ

فَقُلتُ خَليلَيَّ اُنظُرا اليَومَ نَظرَةً لِعَهدِ الصِبا إِذ كُنتُ لَستُ أَفيقُ"(١)

فنظراتُ الوداعِ خلفَ الظَّعن هي ذاتها نداءات لكن صامتة، وهيجان القلب بفعل الشَّوقِ هو مَحرك تلك المشاهد، ثُمَّ يَعود إلى صورةِ الصَّاحبينِ ليُشاركاهُ في النَّظر إلى ظعن المحبوبة، وقد حصر النَّظرة بـ(اليوم)، وكأنهُ يُعطي إيحاءً بأنَّهُ قبل اليوم لم يسمحْ لهم بالنظرِ إليها، كما أنَّ هذهِ النّظرةِ مشروطةٌ في حال فقدَ الإفاقة وغشيت عيناه، لوقع أثر تحرّك وابتعاد الظَّعن، في نفسه.

وتردُ مُقدمةٌ له افتتحها بالظَّعنِ ، مُنشدًا: [الكامل]

"صَدَعَ الظَعائِنُ قَلبَهُ المُشتاقا بِحَزيزِ رامَةَ إِذ أَرَدنَ فِراقا

مَنَّينَهُ فَكَذَبنَ إِذ مَنَّينَهُ تِلكَ العُهودَ وَخُنَّهُ المیثاقا

وَلَقَد جَعَلنَ لَهُ المُحَصَّبَ مَوعِداً فَلَقَد وَفَينَ وَعاقَهُ ما عاقا"(٢)

ثُمَّ النَّسيبِ:

"يا أَسمُ قَد خَبَلَ الفُؤادَ مُروِّحٌ مِن سِرِّ حُبِّكِ مُعلِقٌ إِعلاقا

فَسَلَبتِهِ مَعقولَهُ أَم لَم تَرَي قَلباً سَلا بَعدَ الهَوى فَأَفاقا

عَزَمَ التَجَلُّدَ عَن حَبيبٍ إِذ سَلا عَنهُ فَأَصبَحَ ما يَتوقُ مَتاقا

وَتَعَرَّضَت فَأَرَتكَ يَومَ رَحيلِها عَذبَ المَذاقَةِ بارِداً بَرّاقا"

ثُمَّ الطّلَلِ:

---

(١) ديوان الشماخ: ٢٤١

(٢) م. ن : ٢٦١

"وَعَرَفتُ رَسماً دارِساً مُخلَولِقاً فَوَقَفتُ وَاستَنطَقتُهُ اِستِنطاقا

حَتّى إذا طالَ الوُقوفُ بِدِمنَةٍ خَرساءَ حَلَّ بِها الرَبيعُ نِطاقا

قَفرٌ مَغانيها تَلوحُ رُسومُها بَعدَ الأَحِبَّةِ مُخلِقٌ إِخلاقا

عُجتُ القَلوصَ بِها أُسائِلُ آيَها وَالعَينُ تُذرى عَبرَةً تَغساقا"(١)

المُلاحظُ أنَّ بناءَ هذهِ المُقدمة فيه مُخالفةٌ عن المألوفِ؛ إذ استوفى الشَّاعرُ ثلاثَ لوحات هُنَّ –على حِدةٍ– مَطالعُ أساسيّة في البناء الفني للقصيدة الجاهليَّة، وجاء بهنَّ في قصيدة واحدة، ليشعر القارئ أمامها بتماهي الزَّمن وسرعةِ تدفّقه بتسارع الأحداث، فلا نستشعر بوجود فارق زمني بين وداع الظَّعن الذي هو كانَ مُدعاةً لإثارة أشواقهِ نحو أسماء، ثم يُردف هذه المشاهد، بمنازلٍ دُرِست فيقفُ ويستنطق ويبكي!، وكان المألوف والأجدر بهِ ووفقًا للبناء الفني هو أن يقف عند الطَّلل ثم يسترجع ذكرياتهُ بالرحيل الذي يُهيّج الأشواق ويُحرّكها... وليسَ لنا أن نُعلِّلَ هذا، إلا بالقول إنّ الشَّاعرَ قدَّم القصيدة من منظور استباقيٍّ عصفَ في ذهنهِ بعد أنَّ رأى أظعان المحبوبة راحلةً، فالمَشاهِدُ اللاحقةُ هي مُتعلَّقاتٌ لازمةٌ للرَّحيلِ في ذهنِ العربيِّ الجَّاهليِ، وأظّننا نغلوا إن علَّلنا ذلك بالتَّشاؤم بقدرِ ما هو مشهدٌ مَرحليٌّ مُحتَّمٌ عليّهِ المرورَ بهِ بعد كُلِّ ترحالٍ.

- **الافتتاح الطللي عن لبيد:**

ولو انتقلنا إلى الشَّاعِرِ الرَّابعِ **لبيد** نجدُ ديوانَهُ قد حوَى أربعًا وثلاثين قصيدةً، واستحوذَ الافتتاحُ الطَّللي على تسعٍ منها، قائلًا في أحدها:

"أَلَم تُلمِ عَلى الدِمَنِ الخَوالي لِسلمى بِالمَذانِبِ فَالقُفالِ

فَجَنبَي صَوأَرٍ فَنِعافِ قَوٍّ خَوالِدَ ما تَحَدَّثُ بِالزَوالِ

تَحَمَّلَ أَهلُها إِلّا عِراراً وَعَزفاً بَعدَ أَحياءٍ حِلالِ

(١) ديوان الشماخ: ٢٦٢

وَخَيطاً مِـن خَواضِبَ مُؤلِـفاتٍ كَـأَنَّ رِئـالَهـا أُرقُ الإفـالِ

تَحَمَّـلَ أَهلُـها وَأَجَـدَّ فيـهـا نِـعـاجُ الصيفِ أَخبِيَةَ الظِلالِ

وَقَفتُ بِهِنَّ حَتّى قالَ صَحبي جَزِعتَ وَلَيسَ ذَلِكَ بِالنَوالِ

كَأَنَّ دُموعَـهُ غَربا سُناةٍ يُحيلونَ السِجالَ عَلى السِجالِ"[1]

والمُلاحظ في هذه الأبيات التزامها بعناصر المُقدمة الطَّللية المثالية –إن جاز الوصف– كالاستفهام عند الوقوف ثُمَّ ذكر المواضع والحديث عن ارتحال أهلها، فضلًا عن وجودِ الصَّاحبِ الذي يُشاطرهُ هُمومَه ويذكّرُهُ بعدمِ جدوى إطالة المكوث وانسكاب الدمع. لكنَّ الاختلاف يتجلى عند القراءة الثانية للأبيات، فالاستفهامُ الذي استهلَّ بهِ قَصيدتِهَ **(ألمتُلمم)** لم يكن عن ساكني الدَّيار _ كما ائتلف عليه الشُّعراء_ إقرارًا منهُ بأنَّها تعود لسلمى وأهلها؛ وإنَّما يستفهمُ عن حقيقةِ وقوفه كمن تلاشى عنده الزَّمن ليُحدّث نفسهُ (هل وقفتُ عند ديارها أم لا؟) لأنّ هذا الوقوف ينتهي إلى غايةٍ واحدةٍ وهي الرَّحيلِ، فلا يُريدُ إثباتَ حتميةَ هذا الرَّحيل وسبيلهُ لذلكَ هو التَّشكيكُ فِي مضيَّ الزَّمنِ، ثُمَّ تحتشدُ الصُّور كأنَّها سيلٌ من الذكرياتِ حتَّى أفاقه صوتُ الصَّاحبِ وهوَ لازمةٌ ائتلفَ الشُّعراءُ على مُرافقتِهِ... كما ونُلاحظُ الأفعال العاطفيَّة التي قدْ تشي بدلالةِ الضُّعفِ (جزعتَ، دموعهُ) يُحاولُ فيها جاهدًا أنْ لا يُنسبها لنفسهِ، فلم يقُل (جزعتُ، دموعي)؛ إنَّما اكتفى بها لتُعبَّرَ عن حالتِهِ بصوتِ آخر غيرِ المُتكلمِ، كأنَّهُ يُنكِرُ عن نفسِهِ هذا الضَّعفِ، وهو ما ناسبَ غرضَ القصيدةِ التي أنكرَ فيها ضَعفَ قومِهِ وتحوُّلهم عن شَمَائِلهم، فكانوا أشبهَ بتلك الأفعالِ الانهزامية التي نُسِبتْ لهُ كمَا هو منسوب لقبيلته وأنْ أختلفَ وشذَّ صوتُهُ عنهُم. ويفتتح بالطَّللِ في قوله: [الكامل]

"طَلَلٌ لِخَولَةَ بِالرَسيسِ قَديمُ فَبِعاقِلٍ فَالأَنعَمينِ رُسومُ

([1]) شرح ديوان لبيد : ٧٢

فَكَأَنَّ مَعروفَ الدِيارِ بِقادِمٍ فَبُراقِ غَولٍ فَالرِجامِ وُشومُ

أَو مَذهَبٌ جَدَدٌ عَلى أَلواحِهِن الناطِقُ المَبروزُ وَالمَختومُ

دِمَنٌ تَلاعَبَتِ الرِياحُ بِرَسمِها حَتّى تَنَكَّرَ نُؤيُها المَهدومُ

أَضحَت مُعَطَّلَةً وَأَصبَحَ أَهلُها ظَعَنوا وَلَكِنَّ الفُؤادَ سَقيمُ"[1]

نلحظُ الصُّورةَ الطَّلليةَ بِشكلِها المُتآلف عليِّهِ، لكنَّهُ يسردُها بصورةٍ حكائيةٍ وكأنَّها مَشهَدٌ مستقِرٌ ثابتٌ في ذاكرتهِ، كمَن يُشاهدُ مِن خارجِ إطارٍ فلا نستشعرُ آنيةَ الرَّحيل ولا مواجعه، مُعضّدًا ذلكَ بلفظةِ **(قديم)**، ثُمَّ نُلاحظُ أنَّهُ لم يستهلَّها بحدثٍ حركي _كفعلٍ أو طلبٍ_ كما تآلفَ عليّهِ الشُعراءُ؛ إنَّما استهلَّ المُقدمةَ بتركيبٍ اسمي ليؤكدَ مرةً ثانيةً بجمودِ المشهدِ وثباتِهِ، وعندما انتقلَ للتشبيه رسمَ الطَّللَ بصورة أخرى تَشي بدلالةٍ ثالثةٍ على الثَّباتِ وهو لفظُ **(الوشوم، والألواح)**، وليسَ هناكَ مَا هُو أدومُ منهما ولا أطولُ ثباتًا على الرُّغمِ من وجودِ **(الرِّياح)** كعاملٍ على مَحوِ أثرها، وقد علا هذا الافتتاح الطَّللي ألفاظٌ دلَّت على الضّعفِ، بألفاظٍ عبَّر عنها بـ**(مهدوم، مُعطلة، سقيم)**، مع ذلكَ نلمحُ مُحاولات منهُ على جعلِ هَذا الطَّللِ مُتأصلًا ومُحكَمًا، وما أنْ ننتَقلَ إلى الغرضِ نجدُ أنَّ لبيدًا نظمَ قصيدتهِ مُتفاخرًا بقومِهِ، فلعلَّهُ أرادَ بثباتِ واستمرارِ الطَّللِ حتّى وأنْ عرَّت الرياح بقايا الديار تبقى رسومُها شاخصةً معروفةً كما هي أمجاد قومه وإن عرَّت الحروب فرسانًا عن قبيلتهم.

ولو انتقلنا إلى مُعلقتهِ نجدُ المشهدَ الطَّللي قد استوعب الافتتاح بشكلٍ مُتكامل، فمثَّلتْ كلُّ لفظةٍ مشهدًا بتسلسلٍ تصويري، يقولُ فيها: [الكامل]

"عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمَنىً تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها

فَمَدافِعُ الرَيّانِ عُرِّيَ رَسمُها خَلَقاً كَما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها

([1]) شرح ديوان لبيد: ١١٨

دِمَنٌ تَجرَّمَ بَعدَ عَهدِ أَنيسِها حِجَجٌ خَلَونَ حَلالُها وَحَرامُها

رُزِقَت مَرابيعَ النُجومِ وَصابَها وَدقُ الرَواعِدِ جَودُها فَرِهامُها

مِن كُلِّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُدجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرزامُها

فَعَلا فُروعُ الأَيهُقانِ وَأَطفَلَت بِالجَهلَتَينِ ظِبائُها وَنَعامُها

وَالعينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطلائِها عوذاً تَأَجَّلُ بِالفَضاءِ بِهامُها

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها

أَو رَجعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤورُها كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وِشامُها

فَوَقَفتُ أَسأَلُها وَكَيفَ سُؤالُنا صُمّاً خَوالِدَ ما يُبينُ كَلامُها

عَرِيَت وَكانَ بِها الجَميعُ فَأَبكَروا مِنها وَغودِرَ نُؤيُها وَثُمامُها"[1]

والمُلاحظُ في بادئ الأمرِ أنَّ لبيدًا أطولُ الشُّعراءِ مطلعًا، فاستوفَت الصُّورةُ الطَّلليةُ مشاهدَ الشُّعراءِ جميعًا، واستهلَّهَا بصنيعة الزَّمنِ/ **الحِجَج** الَّتي أقفرَت الدَّيارَ من أنيسِها مرة، وصنيعة الظُّروف المُناخيَّة/ **مدافعُ الرّيان، النّجوم، الودق، السَارية، والسّيول،** التي أزاحت ما كان شاخصًا من آثارِهم مرةً أُخرى، كما ويأتي تشبيهُ الطَّللِ بالكتابةِ مرتينِ، مرة كانَ وجه الشَّبهِ بين الرسوم والكتابة هو العُجمة/ **الوُحي** ولعلَّهُ أرادَ بِها إبهام الدِّيارِ عَليّهِ، بعدَ أنْ عفَّتْ عليَّها السُّنون وانطمرتْ آثارَها، وفِي الثَّانيةِ يكونُ وَجهُ الشَّبهِ هو التكرار/ **تُجِدُّ** ولنا أنْ نتلَمسَ هَذا بينَ السِّيولِ والأقلامِ بقَصدِ ثَباتِ الأثَرِ الشَّاخِصَ مَع كُلِّ مُحاولَات الزَّمن لإخفائها، ويتكررُ وجهُ الشَّبهِ في بيتٍ لاحقٍ مع اختلافٍ في أحدِ طرفيّ التَّشبيهِ، وهو الوَشْمُ، لتشتركَ السِّيولُ مع الأقلامِ والوَاشمةِ في أجلاء/ تجديد/ ترجيع، رسم ملامحَ الدّيارِ التي عفَّت منازلَها.

أمَّا الاستفهامُ فَهوَ يتذيَّلُ المُقدمة، إذ لا يسأل الشَّاعرُ عن هُويةِ الطَّللِ ولا عن عائديتهِ، إنَّما يسألُ الطَّللَ نفسَهُ كمن يأملُ إحياءَ الجمادات بخلق حوارية بينهما،

([1]) شرح ديوان لبيد: ٢٩٧

والمُلاحظُ أنَّ مُحاولةَ الإحياء هذهِ لم تأتِ عَرضًا في هذا البيتِ عِندَ لَبيد؛ إنَّما نستشعرُ وجودَهُ من خلالِ علاماتٍ لفظيَّة سابقةً نجدُها في صور تبثُّ الحياة مثل: ارتزاق الأرض بالمطر، والنبات/ الايهقان الذي أينعَ وعلا، والحيوانات (الظّباء والنَّعام والعِين) مع صغارِها.. كُلُّ هذا وتلكَ مشاهدٌ حركيَّةٌ سعى الشَّاعرُ على خَلقها رغبةً منهُ بِبعثِ الحَياةِ مِن جَديدٍ على أرضٍ كانتْ منازلَ لقومهِ، وكأنَّ بهِ يُومئ إلى أنَّ هذه المنازلَ مُباركةٌ، ولَو انتقلنَا إلى غَرضِ القَصيدةِ تُطالِعُنا أبياتُ الفَخرِ الذَّاتِي الَّتي تَنتهِي إلى الفَخرِ القَبلِي، وبأنَّ اللهَ قسَّم الأرزاقَ والطبائع عليهم ونالُوا الحظَّ الأوفر منها، ليتجلى لنا بوضوح امتدادُ المُقدمةَ ومناسبتها للغرض من غير أنْ يكون الطَّلل تقليدًا فنيًّا منفصِلًا عن جوهر القصيدة.

ومن المُقدمات الطَّللية في قصيدتِه الوَصفيَّة، قوله: [الكامل]

"دَرَسَ المَنا بِمُتالِعٍ فَأَبانِ وَتَقادَمَت بِالحُبسِ فَالسوبانِ

فَنعافِ صارَةَ فَالقَنانِ كَأَنَّها زُبُرٌ يُرَجِّعُها وَليدُ يَمانِ

مُتَعَوِّدٌ لَحِنٌ يُعيدُ بِكَفِّهِ قَلَماً عَلى عُسُبٍ ذَبُلنَ وَبانِ

أَو مُسلَمٌ عَمِلَت لَهُ عُلوِيَّةٌ رَصَنَت ظُهور َرَواجِبٍ وَبَنانِ

لِلحَنظَلِيَّةِ أَصبَحَت آياتُها يَبرُقنَ تَحتَ كَنَهبُلِ الغُلّانِ

خَلَدَت وَلَم يَخلُد بِها مَن حَلَّها وَتَبَدَّلَت خَيطاً مِنَ الأُحدانِ

وَالخاذِلاتُ مَعَ الجَآذِرِ خِلفَةً وَالأُدمُ حانِيَةٌ مَعَ الغِزلانِ"[1]

يُطالعُنا الاستهلالُ بفعلِ الانهدام **للمنا**، وهي في الأصلِ (منازل) حذفت الزاي واللام تخفيفًا للضَّرورة الشّعرية[2]، فنَلحظُ أنَّ المنازلَ قد هُدمَتْ مرتانِ، مرة معنويّة بفعلِ الظَّروفِ البيئيَّةِ وتقادُمِ العَهدِ عليّها، ومرة أخرى لفظيَّة بالضَّرورةِ الشِّعريَّةِ التي هدمتْ نصفَ الكلمةِ؛ ولستُ أبرئ الحَذفَ فِي بابِ الضَّرورةِ الشّعريّة؛ كونَها لَيستْ

(1) شرح ديوان لبيد: ١٣٨

(2) يُنظر: تاج اللغة الجوهري، الكامل للمبرد

مُسوغًا دائمًا لاختِلافِ ألفاظ الشُّعراءِ وخُروجِهم عَن المُتآلفِ عَليهِ، وقد بيَّنَ ابنُ جُني أنَّه ليسَ لشاعرٍ أن يلجَ الضَّرورة مضطرًا إنّما حُرًا مُختارًا[1]، ولاسيَّمَا إذا وَضعنَا فِي الحُسبَانِ أنَّ شاعرَنا شاعرٌ فحلٌ بإجماعِ أهلِ العِلمِ بالشِّعرِ، ونستبعدُ أنْ يُزَلَّ لسانُهُ في مُنزلقِ الضَّرورة، علمًا أنَّ اللَّفظةَ في مطلع القصيدة وبمقدور الشَّاعرِ استبدالها أو تغيير البحر، ولم تكن المُفردةُ في موضعِ الضَّرب لتُحكِمهُ القافية، ولأنَّ القَصيدةَ وصفيَّةٌ فِي غَرضِها، فَلنَا أنْ نُحيلَ هذا الاجتزاءَ الحرفيّ إلى رغبةٍ لدى الشَّاعرِ في المُبالغةِ بالوصفِ–وصف الانهدام– ليكون هدمها لفظيّ ومعنوي.

أمَّا تَشبيهُ الآثارِ بالكُتبِ والوشُومِ فَليسَ فِيهَا مِنَ الاختِلافِ فِي شَيءٍ؛ إذا اتلَفَ الشُّعراءِ على تَوليفِ تِلكَ العلاقةِ بَينَ أثرِ المَنازلِ وأثرِ الكِتابَةِ والوَشمِ، لكنَّهُ أضافَ إليها الإحكام والمَهارة، إذ أسندَ الخَطَّ إلى الخطِّ اليمانِي دونَ سِواهُ، ولو تَوقفْنَا عندَ سِماتِه[2] نَلمحُ فيهِ أمرين يقتربا منَ الطَّلَلِ، وهما: أنَّ هذا الخطَّ يميلُ إلى الاستدارةِ، فيُكتبُ مِنَ اليَمينِ إلى اليَسارِ مَعَ إمكانيِّةِ عكس الاتجاهِ، والأمر الأخر هو تباعدُ الحروفِ عن بعضِها وليستْ متصلةً، وهذه الخصائص التي يتفرَّدُ بها الخطُّ اليماني، تتشابهُ إلى حدٍّ كبيرٍ معَ بقايا المنازل والدِّيار التي تعبثُ بِها الرِّياحُ لتُبعثِرَ تلكَ الرُّسومَ يمينًا ويسارًا وتُفرقَ بقاياها كتلك الحروف المنفصلة.

ويردُ المشُهدُ المألوف في محاولةِ إحياء المنازلِ وبعث الرَّوح فيها من جديد من خلال صورة النبات وتكاثف **كنهبل**/الشجر العظام والمشاهد الحركية التي تتمثلُ فِي **الخيط**/النعام **والخاذلات والأُدم الحانيات**/البقر الوحشي والظباء العاطفة على أولادها، **والجآذر**/أولاد البقر، وكُلُّ ذلكَ أرادَ بهِ وصفَ مَا آلتْ إليهِ المنازلُ؛ مُبالغةً في صورة الانهدام التي خلت من حركة الإنس وحلَّ محلها الأوابدِ.

([1]) يُنظر الخصائص، ابن جني: ٣٩٣/٢

([2]) يُنظر: الجزيرة العربية في عصر الرسول والخلفاء الراشدين: ٢

وفي قصيدةٍ أُخرى يفتتحُها **لبيدُ** بالطللِ من غيرِ أنْ يُفصَّلَ فيه، فلا يعنيهِ ما اندرسَ أو شَخَص منه، وكأنَّهُ أمامَ لازمة فنيَّة لا غير، قائلا: [الكامل]

"أَقوى وَعُـرِّيَ واسِـطٌ فَبَرامُ مِن أَهلِـهِ فَصُوائِـقٌ فَـخِـزامُ

فَالوادِيانِ فَكُلُّ مَغنـىً مِنهُمُ وَعَلـى المِيـاهِ مَحـاضِرٌ وَخِيامُ

عَهدي بِها الإِنسَ الجَميعَ وَفيهُمُ قَبلَ التَفَرُّقِ مَيسِرٌ وَنِدامُ"(١)

تُطالعُنا هذه المُقدمة ولا نلمحُ فيها أيَّ مَشهدٍ مُختلف فهي صورة مُتكررة تقتصر على تجرَّد المكان وإقفارهِ من الإنسِ بعدَ أنْ كانُوا نُدماءَ يلهونَ، ولأنَّ القَصيدةَ فِي الفَخرِ الذّاتِي وتَحديدًا في خِصلةِ الكَرمِ التي تَمنَّعَ عَن إبدائِها رُفقائهِ مع إقبال الضَّيفِ عليّهم، كأنَّما أقصاهُم الشَّاعرُ في مقدمةِ قصيدتهِ التي تفاخر فيها بنفسه واقتصرَ المكارم لذاتهِ.

وله في فخرهِ، افتتاحٌ طللِيٌّ، قائلًا: **[الطويل]**

"عَفا الرَسمُ أَم لا بَعدَ حَولٍ تَجَرَّما لِأَسماءَ رَسمٌ كَالصَّحيفَةِ أَعجَما

لِأَسماءَ إِذ لَمّا تَفُتنا دِيارُها وَلَم نَخشَ مِن أَسبابِها أَن تَجَذَّما"(٢)

يبدوُ لبيدٌ فِي هَذا المَطلعِ أكثرَ دقة، بعدَ أنْ افتتحَ قصيدتهُ بالتَّسوية وكأنَّهُ غيرُ مُبالٍ، فسواءٌ زالت الرُّسومُ أم بقيتْ فهي لا تُفصِحُ عن الحقيقةِ، عجماء، فلا يعنيه الأثر بقدر ما تعنيهِ الأرض التي لا يخشى فيها خلعٌ ولا هجرة، وقد جاء ذلك مُطابقًا مع المُناسّبةِ والغرضِ بالحديثِ عن الإزالة والهجرة، في خاتمة القصيدة:

"وَنَحنُ أَزَلنا طَيِّئاً عَن بِلادَنا وَحَلفَ مُرادٍ مِن مَذانِبَ تَحتَما"(٣)

---

(١) شرح ديوان لبيد: ٢٨٨

(٢) م. ن: ٢٧٨

(٣) شرح ديوان لبيد: ٢٨٥

ويأتي الافتتاح الطَّللي في مقطوعات مجتزئة لا تُضمِرُ خلفها مشهدًا حركيًّا لكنّنا نلحظُ الوقفةَ الطَّللية في مَشهدٍ مُغايرٍ، قائلًا: [الوافر]

"بَكَتنا أَرضُنا لمّا ظَعَنّا وَحَيّتنا سُفَيرَةُ وَالغَيامُ

مَحَلُّ الحَيِّ إذ أَمسَوا جَميعاً فَأَمسى اليَومَ لَيسَ بِهِ أَنامُ"(١)

والملاحَظُ هُنا مُخالفة لما هو مألوفٌ، إذ جرتْ عادةُ الشُّعراءِ أنْ يبكوا الدَّيارَ لا أنْ تبكيهُم هي، فأسندَ فعلَ البُكاءِ إلى الأرضِ، والتي قصدَ بِها ساكنِيها بعدَ تفرّقهم، وعلَّهُ أراد بهذا المطلع التأكيد على وحدة العاطفة التي تجمعهُ بقومِهِ وإنْ تفرَّقوا، ولاسيَّما إذا وضعنا نصب أعيننا أنّهُ من الشُّعراءِ الذينَ يتفاخرون بالقبائلِ ووحدتِها.

وقد يكون الطَّلل غرضًا بعينه عندما يفتتحُ به مُقطعة له، فيبدو مفتاحًا ومقصدًا، كما في قوله: [الوافر]

"لِمَن طَلَلٌ تَضَمَّنَهُ أُثالُ فَسَرحَةُ فَالمَرانَةُ فَالخَيالُ

فَنَبعٌ فَالنَبيعُ فَذو سُدَيرٍ لِآرامِ النِعاجِ بِهِ سِخالُ

ذَكَرتُ بِهِ الفَوارِسَ وَالنَدامى فَدَمعُ العَينِ سَحٌّ وَإِنهِمالُ"(٢)

كما نُلاحظُ خلوَ الطَّللِ من مَشاهدِ الحنينِ التي ألفنا لزومها مع الطَّللِ، فهو يبدو كمرورٍ عابرٍ من غير نزول ووقوفٍ أو استدعاء الصَّحب، ومَردُّ ذلك قد يكون عدم تعلّق هذا الطَّللِ بمحبوبةٍ، أو معاهد صبا، بدليل البيت الثّالث الذي تحدَّثَ فيهِ عن فوارسٍ وندامى... ويستمرُّ بهذا النَّفسِ حتى يختتمهُ في البيتِ الخامسِ بالحديثِ عن سادات قومِهِ وخيولِهم، فتكادُ تكون علاقتهُ بالطَّللِ أشبه بمرسُومٍ أو عُرفٍ قبلي ألزم نفسهُ بهِ ولاءً للقبيلة وأراضيها.

- **الافتتاح الغزلي عند لبيد**

---

(١) م. ن: ٢٩٣

(٢) م .ن: ٢٦٧

لـم يفتـتحْ لبيـدُ بالمطـالع الغزليـة كمـا افتـتح الشّـعراء الـذينَ سـبقوه، فتكـاد تنحسـر علـى قصيدتينِ، يقول في أحدهما: **[الكامل]**

"طَرِبَ الفُؤادُ وَلَيتَهُ لَم يَطرَبِ وَعَناهُ ذِكرى خُلَّةٍ لَم تَصقَبِ

سَفهاً وَلَو أَنّي أَطَعتُ عَواذِلي فيما يُشِرنَ بِهِ بِسَفحِ المِذنَبِ

لَزَجَرتُ قَلباً لا يَريعُ لِزاجِرٍ إِنَّ الغَويَّ إِذا نُهي لَم يُعتِبِ"(١)

فعلـى الـرُّغمِ مـن حقيقـةِ كونِـهِ المطلـعَ الوحيـد فِـي الغـزلِ إلا أنَّ الشَـاعرَ كـان قـد بـيَّن فيـهِ نـدمَ نشـوتِه وسـرورَ قلبِـهِ، فتمنـى عدمِـه علـى قلَّتِـه ونُدرتِـهِ، ويـأتي النَّـدَمُ بصـورةٍ أخـرى فـي عـدمِ إطاعتـهِ للَّائمـينَ لـنفضَ عـن فـؤادِهِ نشـوةَ الحُـبِّ تلـك، ولاسـيَّما وهـو يُمهِـدُ للرّثاء، فجاءَ زجرُ القلبِ ونهيُهُ عن الحُبِّ مُناسبًا مع حالةِ الحزنِ.

ومن المطالع التي نلمحُ فيها حضور الأنثى هو مطلعُ الطِّيفِ، منشِدًا: **[منسرح]**

"طافَت أُسَيماءُ بِالرِحالِ فَقَد هَيَّجَ مِنّي خَيالها طَرَبا

إِحدى بَني جَعفَرٍ بِأَرضِهِم لَم تُمسِ مِنّي نَوباً وَلا قُرُبا"(٢)

وإنْ ولـم يسـتوفِ الشَّـاعرُ الطَّيـفَ حقـهُ كمـا ألفنـاهُ عنـد الشَّـعراء السَّـابقين، إنَّمـا قصـره علـى (أُسـيماءِ) مـن بنـي جعفـرٍ، وهـم بطـنٌ مـن بطـونِ عـامر بـن صعصـة، ولعلَّـهُ قالهـا بعـدما نُفيـت بنـو جعفـرٍ عـن أرضِـهم(٣)، فجـاء بهـذا المطلـعِ رفضًـا وحزنًـا، منـهُ علـى حُكـمِ ذلـك النَّفـيِّ بحـق عمومتِـه، الـذينَ بقيـتْ صـورُهُم ماثلـةً أمامِـه، ومـا نلمحـهُ فـي تركيـبِ (لـم تُمـسِ) كمـنْ رَحـلَ عُنـوَةً فـي ظُلمـةٍ قبـل أنْ يُدركَـهُ الصَّـباحُ، ونسير بالقصيدةِ حتى نصلَ إلى الغرضِ، قائلًا:

"قَومي بَنو عامِرٍ وَإِن نَطَقَ الـ أَعداءُ فيهِم مَناطِقاً كَذِبا"

---

(١) شرح ديوان لبيد: ١٥٦

(٢) م. ن: ٢٥

(٣) وهـذهِ الحادثـة أوردهـا أبـو عبيـدة بـن معمـر بـن المثنـى، يُنظـر: شـرح نقـائض جريـر والفـرزدق: فصل يوم ذي قار: ٣/ ٨٠٨

إذ كـانّ اختيـار الشَّـاعر لخصـلِة الكـذب للأعـداء والاعتـراض علـى نُطقِهـم دون سـواها ممـا يقـذعُ بـهِ العِـدا، إشـارةً منـه بطـرفِ خفـيٍّ علـى تلـك الحادثـة، التـي لمَّـحَ لهـا بخيـال أسيماء.

- **افتتاح العاذلة عند لبيد:**

نلحـظُ وجـودًا للأنثـى فـي مطلـع العاذلـة بشـكل واضـح، فـنلمحُ مـن خلالـهِ حيـاةً اجتماعيَّةً أكثرَ منها عاطفيَّةً، مُنشِدًا في أحدها: [الطويل]

أَعاذِلَ قُومي فَاِعذُلي الآنَ أَو ذَري فَلَستُ وَإِن أَقصَرتِ عَنّي بِمُقصِرِ

أُعاذِلَ لا وَاللَهِ مـا مِـن سَـلامَـةٍ وَلَو أَشفَقَت نَفسُ الشَحيحِ المُثَمِّرِ

أَقي العِرضَ بِالمالِ التِلادِ وَأَشتَري بِهِ الحَمدَ إِنَّ الطالِبَ الحَمدَ مُشتَري"[1]

ويُكررُ المشاهدَ ذاتَها في عينيتهِ: [الطَّويل]

دَعي اللَومَ أَو بيني كَشِقٍّ صَديـعِ فَقَد لُمتِ قَبلَ اليَومِ غَيرَ مُطيعِ

وَإِن كُنتِ تَهوَينَ الفِـراقَ فَفارِقـي لِأَمـرِ شَتاتٍ أَو لِأَمـرِ جَمـيـعِ

فَلَـو أَنَّنـي ثَمَّرتُ مالـي وَنَسـلَـهُ وَأَمسَكتُ إِمساكاً كَبُخلِ مَنيـعِ"[2]

ومن تلك المشاهدِ قوله: [الكامل]

"سَفَهاً عَذَلتِ وَقُلتِ غَيرَ مُليمِ وَيُكاكِ قِدماً غَيرُ جِدِّ حَكيمِ

أُمَّ الـوَليـدِ وَمَـن تَكوني هَمَّـهُ يُصبِح وَلَيسَ لِشَأنِهِ بِحَليمِ

آتي السَدادَ فَإِن كَرِهتِ جَنابَنـا فَتَنَقَّلي فـي عـامِرٍ وَتَميـمِ

لا تَـأمُـريـنـي أَن أُلامَ فَـإِنَّـنـي آبـى وَأَكـرَهُ أَمـرَ كُـلِّ مُليمِ

أَوَلَـم تَرَي أَنَّ الحَوادِثَ أَهلَكَت إِرَمـاً وَرامَـت حِميَراً بِعَظيـمِ"[3]

([1]) شرح ديوان لبيد: ٤٦

([2]) م. ن: ٧٠

([3]) شرح ديوان لبيد: ١٠٧

فالخطـابُ المُباشـرُ نحـوَ الزَّوجةِ/العاذلـةِ ذاتُـهُ، وهَـو التَّأكيـدُ علـى عَـدمِ جَـدوَى العَـذلِ؛ فعنـدهُ سـواءٌ عـذلتْ أم لا، لكـنَّ **لبيـدَ** لـمْ يسـعَ بخلـقِ حواريَّـة معهـا، إنَّمـا يكتفـي بالسَّـردِ علـى خلفيَّـةٍ ذهنيَّـةٍ بأنَّـه مُعـرَّضٌ للَّـومِ علـى بذلـهِ لمالـهِ، فحـاول أن يُثبـتَ زُهـدهُ فيـهِ وهـذا مـن الكـرم، لكنَّنـا نلمـحُ زُهـدهُ بعاذلتهِ/زوجتـهِ أيضًـا (ذري، بينـي، فـارقي، وتفرقـي) ولسـنَا نَـراهُ –علـى هـذا– مـن الكـرمِ فـي شـيءٍ، لكـنِّ بالسِّـيرِ نحـوَ الغـرضِ فنجـدهُ يفتخـرُ فخـرًا قَبلِيًـا وذاتِيًـا، ولعلَّـهُ مُبالغـةٌ بالاسـتغناءِ عمَّـا دون انتمائـه القبلـيَّ الـذي ظَّل رابطًا تُشدُّ إليهِ أغلب مطالعهِ.

والمُلاحـظُ أنَّ مَفهـومَ العَـذلِ عِنـدَ لبيـد مُـرتبطٌ بالسُّـؤالِ الوُجـودي، وحَقيقـةِ الفَنـاءِ، وهـذا التَّأمـلُ يكـادُ يتفـرَّدُ بِـه عمَّـن سِـواهُ مِـن طبقتـهِ، فيمـا لمحنـا إشـاراتٍ خفيفـةٍ فـي بعـض مرثيـات أبـي ذؤيـب، لكنَّهـا عنـدَ لبيـد أكثـرُ وضـوحًا ولاسَّـيما وأنَّ معـرض حديثـهِ لا يقتصـرُ علـى الرّثـاء، ولـو جـازَ لنـا القـولُ بـأنَّ الشـاعرَ قنَّـع الـدُّنيا بقنـاعِ العاذلة/الزوجـة لـم نُجانـبْ الصَّـواب بـه؛ فغالبًـا مـا ارتبطـت العاذلـة فـي قصـائدهِ بـذكر الخلـود والفنـاء، وتعـداد مـن فَنِـيَ وأهلكتـهُ الـدُّهور، والمشـهدُ الوَحيـدُ الـذي خَـلا مِـن تخييرِ العاذلِ بينَ البقاءِ والفراقِ، قوله لما حضرتهُ الوفاة: [مجزوء الكامل]

"أُنْبِئْـتُ أنَّ أبَـا حَنِيـ ـفٍ لامَنِي في اللاَّئِمينا

أبُنَيَّ هلْ أحْسَسْتَ أعْـ ـمامِي بَنـي أُمِّ البَنِيـنا"[1]

ولإدراكـهِ أنَّـهُ مُفارقهـا –الـدنيا– لا محالـةَ، آخـذًا بسـردِ مَـن فَنِـيَ قَبلـهُ ورحـلَ، وبهـذهِ المَشاهدِ عقدَ علاقة بين صورة العذل/الدُّنيا وصورة الكرمِ/الزُّهدِ.

- **افتتاح الشَّكوى عند لبيد:**

(1) م. ن: ٣٢٢

يَفتتِحُ لبيد كثيرًا من قصائدهِ بالشَّكوى، ولا يَختلفُ هذا الافتتاحُ في معانيهِ عن المعانيَ التي لمسنَاهَا فِي مُفتتحِ العَذلِ، لكنَّها جاءتْ مُرتبطةً بِشكلِ مُباشرٍ مع الغرضِ، فتكادُ تَكونُ كُلُّ مطالعِ الشَّكوى تَنتهِي إلى غرضٍ واحدٍ وهو الرّثاء.

ونتوقفُ عندَ قولِهِ: [الكامل]

"قَضّ اللُّبانَةَ لا أبَا لكَ واذْهَبِ وَالَحَقْ بأُسْرَتِكَ الكِرامِ الغُيَّبِ

ذهبَ الذينَ يعاشُ في أكنافهمْ وبَقيتُ في خَلفٍ كجِلدِ الأجرَبِ"[١]

وله مستهلٌ في الشكوى: [المنسرح]

ما إن تُعَرّي المَنونُ مِن أَحَدِ لا والِدٍ مُشفِقٍ وَلا وَلَدِ[٢]

ويتكرر المعنى في قوله: [الطويل]

بَلينا وَما تَبلى النُجومُ الطَوالِعُ وَتَبقى الجِبالُ بَعدَنا وَالمَصانِعُ[٣]

ونُلاحظهُ مُفصَّلًا في لاميته: [الطويل]

أَلا تَسأَلانِ المَرءَ ماذا يُحاوِلُ أَنَحبٌ فَيُقضى أَم ضَلالٌ وَباطِلُ

حَبائِلُهُ مَبثوثَةٌ بِسَبيلِهِ وَيَفنى إِذا ما أَخطَأَتهُ الحَبائِلُ

إِذا المَرءُ أَسرى لَيلَةً ظَنَّ أَنَّهُ قَضى عَمَلاً وَالمَرءُ ما عاشَ عامِلُ

فَقولا لَهُ إِن كانَ يَقسِمُ أَمرَهُ أَلَمّا يَعِظكَ الدَهرُ أُمُّكَ هابِلُ[٤]

المُختلفُ في مُقدمات الشّكوى هذهِ كثيرًا ما نتلمَّسُ فيها معنَى الحكمةِ، والشَّكوى لا تّشي بالضَّرورةِ عن جزعٍ ويأسٍ، ولاسيَّما عندَ لبيد؛ الذي أدركَ في الشِّعرِ وسيلةً إبلاغيّةً لبسط نظرتهُ القائمة على الإيثار في عهدٍ كانَ مُكتظًا بالذّاتِ، فشكواه لا

(١) شرح ديوان لبيد: ١٥٣

(٢) م. ن: ١٥٨

(٣) م. ن: ١٦٨

(٤) م. ن :٢٥٤

عن يأسٍ من غنًى ولا جزعٍ من موتٍ؛ إنَّما إدراكًا لحقيقةِ الفناءِ وحتمِيةِ المَوتِ التي وَصلَ بِها تلك المطالع ليُهيِّئ المتلقي إلى تلك الحقيقة.

ومع **لبيد** نُنهي الرُّكنَ الأول من أركان البناء الفني للقصيدة العربيَّة، فنصل بهِ إلى جُملة من الحقائق وفقًا لمبدأ المؤتلف والمُختلف ومبدأ المُوازنة بين شُعرائنا الأربعةِ، ومما تراءى للدِّراسةِ أنَّ الافتتاحَ شغلَ الجزءَ الأكبر من دواوِينِهم، واختلفَ نوعًا وكمًّا وإجادةً، فالافتتاحِ الطَّللي نجدُ ملامحهُ أكثرَ وضوحًا مع النَّابغة الجعدي ولبيد، ولعلَّ هذا عائدٌ إلى الانتماءِ القبليِّ الذي حملهُ الشَّاعران كالتزامٍ فنيٍّ، فتوحَّدت عندهم القبيلة والأرض، فكُلَّما كانَ الشَّاعرُ مُنتميًا للقبيلةِ كانَ مرتبطًا بالأرض. وبالانتقالِ إلى الافتتاحِ الغزلي يتقدمهُ أبو ذؤيب ثم يليهِ الشّماخ، فبدا أبو ذؤيب أرق عاطفةً وأعذبَ حُبًا؛ إذ كانت حياتهِ العاطفية أكثر حركية، أما الشّماخ فقد انعكست تجاربهِ بوضوح فكانت افتتاحًا للغزلِ نفسهِ لا تمهيدًا لغرضٍ آخرٍ.

ويبرزُ استهلالُ الشَّكوى عند كُلٍّ من أبي ذؤيب ولبيد، وما لاحظناه أنَّ الاستهلالَ هو مشهدٌ واحدٌ يَظلُّ يُبذرُ معانيهِ ويُنثرُها في أبياتِ التَّقديمِ والعرضِ وصولًا للغرضِ؛ ولأنَّ الشاعرينِ ذاقا الفقد بشكل مُباشر، اتفقَا ووقفَا على الشَّكوى كتمهيدٍ لمشاعرِ الفقد فأتلفا استهلالًا واختلفا دلالةً؛ وحينَ كانَتْ الشَّكوى يأسًا وشؤمًا عند أبي ذؤيب نجدُها عندَ لبيد حكمةً وزُهدًا.

وافتتحَ الشُّعراءُ قصائدهم بلوحات أُخرى متفردة، كالظَّعن، والعاذل، وطيف الخيال، وغابت هذهِ عند النابغة الجعدى وتباينت عندّ الآخرينَ.

وقد تجلى للدِّراسةِ بوضوحٍ حينًا وباستيضاح مُجهِد أحيانًا عن تلك العلاقة بين الافتتاحِ في حال كونهُ مشهدًا متكاملًا من عدَّة أبياتٍ أو الاستهلالِ في حالِ كونهُ مشهدًا مُكثَّفًا مُختزلًا ببيتٍ وبين الغرض الرَّئيس للفكرة التي نُظِّمت على أساسِها القصيدة.

المبحث الثاني: الرّحلة

حينما انتهى الشَّاعرُ من التمهيدِ لقصيدتهِ بافتتاحٍ يتجاذبهُ الحنين والأسى أحيانًا والتعلَّق والولاء أحيانًا أخرى، وبصورٍ مُرمَّزة لأجل التكثيف والإيجاز لا لأجل الخفاء والتمويه، فلا بُدَّ له حينئذٍ من ناقل يمضي به من المَشاهدِ الماثلة باسترجاع اللحظة الآنية بعد أن غيَّبها التأمل في فضاء الذَاكرة، ووسيلتهُ لهذا العبور الانتقالي خلق الرِّحلة.

عُدَّت الرِّحلةُ رُكنًا بنائيًا مُهمًا في القصيدة الجَّاهليَّة ذات البناء المُكتمل، وعادةً ما تَستكِملُ الرّحلةُ بِناءَ القَصيدةِ مِن خلالِ جسور لفظية تؤدي إليها بعد انتهاء لوحة الافتتاح، وتتخذُ غالبًا صيغة (تسلية الهم) أو (تعدية الطلاب) أو (قطع اللبانة) لينتقل الشاعرُ بها إلى عالم الواقع[1] بما يكنهُ من صراعات ومعاناة ومقاصد وحاجات نفسيَّةٍ أُخرى.

والرّحلةُ بوصفها لوحةً فنيَّةً في قصيدةِ الجاهلي أو بعدّها مشهدًا واقعيًّا في حياة الجاهلي لابدَّ من وسيطٍ حركي تُؤدَّى بهِ أو عليَّهِ الرّحلةُ، والعربي الجاهلي في جزيرةِ العرب وسيطهُ الحركيُّ الراحلة/الحيوان الذي يتآلفُ مع تلك البيئة، وهو هنا أما النَّاقة أو الفرس وقد يتم استدعاء حيوان أخر كمشهدٍ تكميلي للوحة الصِّراع التي تعترض تلك الرحلة، وذلك أما بمشهد حمار الوحش وأتنهِ، أو الثور، أو البقرة المسبوعة، أو الصياد وكلابهِ، "فما أن يفرغ أحدهم من القول في ناقتهِ حتى يهرع إلى تشبيهها بأحد هذه الحيوانات ثم ينسى هذه الناقة نسيانًا كاملًا ويأخذُ في الحديث عن المشبه به ثم يطول به الحديث وينعطفُ ويستقيم وهو يتتبع ويدقق ويصف ويحكي فإذا تهيأ له ما أراد واستقام، لوى عنقهُ إلى الوراء قليلًا ثم زعم أن

([1]) يُنظر: شعر آوس بن حجر: ٣٢٦

هذا الحيوان شبيه ناقته"[1]... وعليِّهِ سيتناول هذا المبحث الرّحلة بين الشّعراء وكيف تتقَّل بها الشّاعر لبلوغ غرضهِ وما مدى البواعث النَّفسيَّةِ والتَّجربة الشّعرية في تكوين هذهِ اللَّوحةِ.

- **الرحلة عند النابغة الجعدي:**

إنَّ استقراء ديوان **النَّابغة الجعدي** لا يكشف عن فن الرّحلة بشكلٍ كافٍ؛ وعلّة ذلكَ ضياع الكثير من شعرهِ، فجاءت بعض التشبيهات مجتزئة، ولو أحصينا لوحة الرحلة بمشاهدها المكتملة نجدُها في خمسِ قصائدٍ فقط، ركبَ ناقتهُ مرتينِ[2]، ومضى بالخيل في رحلتين[3]، في حين جاءت مشاهد متفرَّقة لأثر تلك الرحلة، أما من خلال أوصاف للناقة أو الخيلِ وإثبات قوتها، أو مجتزئات حول الثور أو حمار الوحش...

ولو جعلنا الناقة مُنطلقًا للحديثِ عن الرحلة في ديوان الجعدي، نلحظ أنها مُستمدةً من التراث الذي تناولَ تفاصيلهُ السَّابقونَ لهُ، فحظيت بأوصاف متفاوتةً، فنقفُ عندَ قوله: [الطويل]

"قطعتُ بِهوجاءِ النَّجاءِ كأنَّها مهاةٌ يُراعيهَا بِحربةِ رَبربُ

...

وَداهيةٍ عمياءَ صمَّاءَ مُذكِرٍ تُدرُّ بِسُمٍّ من يتحلّبُ"[4]

فناقة الجعدي هوجاء، نجاء/ سريعة كأنها بقرة وحشية، وجسيمة عظيمة لا يُشتتها عن مُبتغاها شيء، يقطعُ بها مرواةً يتيه بها القطا وهي كأنما عمياء صمَّاء لن يوقفها شيء، وفي موضعٍ آخر يذكر الناقة: [المتقارب]

([1]) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٩٧

([2]) ديوان النابغة الجعدي: ٥٤، ١٣٧

([3]) م. ن: ٣١، ١١٣

([4]) م. ن: ٢٥_٢٦

"بِعيسٍ تَعَطَّفُ أعناقُها كما عطَّفَ الماسخيُّ القياسَا
سَبَقتُ إلى فرطٍ ناهِلٍ تَنابِلةً يحفرونَ الرِّياسَا
وحربٍ ضَروسٍ بِها ناخِسٍ مريتُ بِرُمحي فكانَ اعتساسا"(١)

يتجلى بوضوح في المشهدين أنَّ الشَّاعرَ قد ضمَّنَ فيها نفسه، بانفعالاته ومقاصده وهو يرمي بها بوجه الحرب، فالنَّاقة ليست الرَّاحلة التي تُشقى وتُهزل وهي تجوب الصحاري القفار؛ إنما مطيتهُ التي تشاركهُ في حربه، فأضفى عليّها أجواء الحرب (تدر السُّم والدّمَ، القوس، الرمح...)، ولأنَّه وجدَ فيها ما يُحقق بهِ ذاتهِ فحمَّلها ما يكنهُ في نفسهِ.

ونتقلُ إلى قصيدةٍ أخرى يُطالعنُا مشهدُ الناقةِ وهي سبيلهُ لتسليةِ الهمِّ، ولاسيَّما أنَّ المطلعَ ابتدأهُ ببكاءٍ وحزنٍ، فكان كمن يعوِّلُ على النَّاقةِ تخفيفًا لحدَّة المشهدِ، منشدًا: [البسيط]

"وحَاجةٍ مِثلَ حرِّ النَّارِ داخلةٍ سلَّيتُها بأمُونٍ ذُمِّرتْ جَملَا
مَطويَّةِ الزَّورِ طيَّ البِئرِ دوسرةٍ مَفروشةِ الرِّجلِ فرشًا لمْ يكنْ عَقلاَ

ثم يُشبّهُ ناقتهُ بالبقرةِ الوحشيَّةِ وجرى عليها ما جرى:

كأنَّها بَعدَمَا جدَّ النَّجاءُ بِها بالشَّيَّطينِ مَهاةٌ سُرولَتْ رمَلا
باتت بذي الحوم تزجيه ويتبعها سِيدٌ أزَلُّ إذا مَا استَأنَستْ مَثلا
فاستَشعرَتْ وأبَى أن يَستجِيبَ لَها فأيقَنَتْ أنَّهُ قد ماتَ أو أُكِلا
فَهاجَها بَعدمَا رِيعَتْ أخو قَنصٍ عاري الأشاجعِ من نَبهانَ أو ثُعَلا
بأكلُبٍ كقِدَاحِ النَّبعِ يُوسِدُها طِملٌ أخو قفرةٍ غَرثانُ قد نَحَلا
فَلَم تدعْ واحدًا منهُنَّ ذا رَمقٍ حتَّى سقَتَهُ بكأسِ المَوتِ فانجدلَا
إذا أتى مَعْركًا منها تُعرِّفُهُ مُحرنبِئا علَّمتهُ الموتَ فانقَفَلا
حتَّى إذا هَبَطَ الأفلاحَ وانقطعتْ عنهُ الجَنُوبُ وحلَّ الغائِطَ السَّهلا
أشكَى وَلَهَّفَ أمَّيه وقد لَهِفَتْ أُمَّاهُ والأمُ مِمَّا يُنحِلُ الخَبَلا "(١)

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٠١

يتجلى عن هذهِ الأبيات مشهد الموت، من خلال صورة البقرة الوحشية ووليدها التي ذُعِرتْ مرتان مرةً بالسِيد/ الذئب، ومرَّةً بكلاب الصَّياد، والنهاية لم ينجُ منهم أحدٌ، فاستقوا جميعهم بكأس الموتِ في مشهدٍ حزين يُبيّن فيهِ عجزَ الأم أمام قدر الموت.

ولو عدنا بالقصيدة إلى مطلعها وما فيها من حوارية مع زوجتهِ/ ابنة عمّه التي تخشى عليهِ وهو مُقبلٌ على الجهادِ، وكأنَّما يُريدُ إثباتَ حقيقة الموتِ، وأنَّ لهُ صورًا إنْ أخطأت سهامه مرة ستصيبهُ في الأخرى، ولا جدوى من الهروب منه، ويختتمهُ بمشهدٍ مأساوي يُبيَّنُ فيهِ عاطفة الفقدِ التي تحذّرت منها (ابنة عمه) في مستهل القصيدة.

ومن أعمق مشاهد الرّحلة في ديوان الجعدي، رائيتهِ، التي ضمَّنها ثلاثينَ بيتًا[٢] في الرحلة، وهو يحشدها بصور حركية مُبتدؤها جسامة الناقة وشدتها: [الطويل]

"وَأَرضٍ عَليها نَسجُ رِيحٍ مَرِيضَةٍ قَطَعتُ بحُرجُوجٍ مُسَانَدَةِ القَرا

مَروجٍ طَرُوجٍ تَبعَثُ الوُرقَ بَعدَما يُعرِّسنَ شَكوى آهَةً وَتَذَمُّرا

وَتَبتَزُّ يَعفُورَ الصَرِيمِ كِناسَهُ فَتُخرِجُهُ مِنهُ وَإِن كانَ مُظهِرا[٣]

فناقتهُ التي يقطعُ بِها الصَّحراء شديدةٌ وقيل باردة القلب، عظيمةٌ الجسمِ، تُثيرُ مَا حَولها ولطولِها وَضخامَتها تُبعثرُ سُكونَ الطّيور، فتفرُّ رعبًا وقلقًا، ومن ثقل خطواتها يتجرد اليعفور من مخبئِه، فقد رسمَ لنا صورةَ عظمتِهَا بما تُحدثهُ من اضطرابٍ في السَّماءِ والأرضِ. وتُستكملُ صُورةُ النَّاقةِ بِسلسلةِ مِنَ المُشابهات، منها البقرة المسبوعة:

---

(١) ديوان النابغة الجعدي: ١٣٨، على الرُّغم من أنَّ هذه القصيدة إسلامية إلا أنَّ شاعرها نضمها على البناء الفني كما هو الشعر الجاهلي

(٢) م. ن: ٥٩-٦٥

(٣) القرا: بيِّنة القَرا ، مروج: أَمْرَجَتِ الناقةُ ، وهي مُمْرِجٌ إذا أَلْقَتْ ولَدَها بعدما صارَ غِرْساً ودَماً، طروج لم اجد لها تفسير، الورق، القطا وهو هنا الحمام، يعرسن: ينزلن ليلًا، ينظر: لسان العرب

"كَناشِطَةٍ مـــنِ وَحشِ حَـومَـلَ حُـرَّةٍ أَنامَت لَدَى الذَينَينِ بِالفافِ جُؤذَرا

رَأَى حَيثُ أَمسى أَطلَسَ اللَونِ بائِساً حريصاً تُسَمِّيهِ الشَياطِينُ نَهـسَرا"

المُلاحظُ أنَّ أول صفة ألحقها بالبقرة هو العطف على وليدها/جؤذرها، ثُمَّ يبدأ بوصفِ مَن يتربصُ بهِ –الذئب/الأطلس– ويصف شدة جوعهِ وانقضاضهِ عليهِ، حتى عودة البقرة:

"فَلاقَت بَياناً عِندَ أَحدَثِ مَعهَدٍ إِهاباً وَمَعبُوطاً مِن الجَوفِ أَحمَرا

وَخَدّاً كَبُـرقُـوعِ الفَـتاةِ مُلَمَّـعٍ وَرَوقَيـنِ لَمّـا يَعـدُوَا أَن تَقَـشَّـرا"

بـدا الشَّـاعرُ حريصًـا علـى نقـلِ هـذهِ التَّفاصـيل، وكأنَّـهُ يريـد أن يُبـيَّن أثـر تلـكَ المشـاهد على سلوك البقرة، بعد أنْ أمهلها الوقت لاستعادة وعيها، قائلًا:

"فَبَاتَت كَأَنَّ بَطنَها طَيُّ رَيطَةٍ إِلى نَعِجٍ مِن ضائِنِ الرَملِ أعفَرا

إِلى دِفـءِ أَرطَاةٍ تُثيرُ كِناسها تَبَوّأُ مِ نها آخِرَ الليلِ مُجفِرا

يَزِلُّ النَدى عَن مِدرَبَيها كَأَنَّهُ جُمانٌ جَرَى في سِلكِهِ فَتَحـدَّرا

تَلَألَأَ كالشِّعرى العَبُورِ إِذا بَدَت وَكـانَ عَمـاءٌ دُونَهـا فَتَحَسَّـرا"

ثُـمَّ بـدت الصُّـورة أكثـر سُـكونًا وهـدوءًا نلمحُهـا فـي ألفـاظ مثـل: (دفء، كناسـها/مأوى لهـا، نـدى) فضـلًا عـن مـدربيها/قرناها اللـذان تـلألأى بعـد أنْ انقشـعت السُّـحبُ، وكأنَّـهُ يُعيـد لهـا توازنهـا بقـدرتِها الدِّفاعيَّـةِ، فكـانَ إيـذانًا بِمشـهدٍ جديـدٍ، يسـتدعي بهِ الحمار الوحشي:

"فَلَمّا رَآها كانَتِ الهَمَّ والهَوى وَلَـم يَـرَ غَمّـاً عِندَهـا مُتَغَيِّـرا

فَباهَى كَفَحلِ الشِولِ يَنفُضُ رَأسَهُ كَما خَيَّسَ الوَضعُ الفَنِيقَ المُجَفَّرا"

الـذي يخطـو خطوتـهُ نحوهـا، وقـد ائتلـف الشُّـعراء علـى أن يكـونَ الحمـار طالبًـا ورود المـاء، أمـا أن يطلـب وصـالًا مـع البقـرة لنـا أن نعـدهُ اختلافًـا عنـد الجعـدي، والمُلاحـظُ فـي هـذا المشـهد أن البقـرة علـى مـا بهـا مـن هـم وحـزن علـى فقيـدها، لـم يأبـهِ

الحمـار لأمرهـا[1]، ولـو مضـينا قُـدمًا بالقصـيدةِ لـيسَ لنـا إلا القـول بـأنَّ الرّحلـةَ كانـت مشهدًا مُرمَّزًا لموضوع القصيدة، الذي نلمحهُ في البيت الثمانين:

"وَأَكثَـرَ مِنّـا نَاكِحاً لِغَرِيبَةٍ أُصيبَت سِباءً أَو أَرادَت تَخَيُّرا"

ويختـتمُ الشّـاعرُ رحلَتَـهُ فيمـا يتعلـقُ بمشـهدِ البقـرةِ والحمـارِ بالحَـديثِ عـن أرضٍ مزهـوةٍ ملؤها الألوان وتجري فيها المياه:

"بِمَرجٍ كَسا القُريانُ ظَاهِرَ لِيطِها جِساداً مِنَ القُرَّاصِ أَحوَى وأَصفَرا

إِذا هَبَطا غَيثاً كَأَنَّ جمَادَهُ مُجَلَّلَةً مِنـهـا زَرَابِيُّ عَبـقَـرا"

ليُشـير مـرَّةً أُخـرى إلـى المشـهدِ الجَديـدِ الـذي أوصـلهُ بحضـورِ حمـار الـوحشِ، وقـد أشـارَ النُّقـادُ إلـى الدّلالـةِ المُرمَّـزة التـي تتـوارى خَلـفَ اسـتدعائهِ، فَجَـرَتْ عـادةُ الشُّـعراءِ فـي مَشـهد الحمـارِ أنْ يـردَ الخضـرةَ الربيعيَّـة والميـاهَ وأتانُـهُ، فـي أولِ المشـهدِ تشخيصًـا لمرحلـةِ مـا قبـلَ الصّـراعِ... لكـنَّ المـواردَ لا تلبـثُ أن تجـفَّ، وتغـدو الخضـرةُ هشـيمًا... وُكـلُ ذلـك يتمثـلُ فـي حيـاةِ الشَّـاعرِ نفسِـهِ مـن اسـتقرارٍ وسـكنٍ، ثُـمَّ رحيـلٍ للبحـثِ عـن الاطمئنـان المفقـودِ[2]، لكـن أن يـأتيَّ الحمـارُ ومعـه الخصـب والنمـاء –علـى صـعيد البيئتـين الحيوانيـة/التكاثر والنَّباتيـة/الزهو– هـذا مـا يكـاد يتفـردُ بـهِ الجعـدي ويختلـفُ عـن غيـرهِ، ولأنَّ القصـيدة فـي مُناسـبتِها وغرضِـها تسـيرُ نحـوَ الفخـر القبلـي، فهـي تلتقـي مـع الصُّورة الموضوعية لمشاهد الرحلة.

أمَّا لوحةُ **الثّور** فقد تحدّثَ فيها كثيرٌ من النُّقاد، إذ ائتلف الشُّعراءُ على استحضارهِ ضمن لوحـة الرحلـةِ فيصـفونهُ متفـردًا مُنعـزلًا، تُعاديـهِ الطَّبيعـةُ ثُـمَّ يلـوذُ منهـا بهـا مُحتميًـا بأشـجارها، شاخصًـا بصـرَهُ يُراقب السَّماءَ وهـي غالبًـا مـا تكون مُمطرةً فيقضـي ليلتـهُ صـامتًا مُسـهَّدًا مُنتظرًا قدرهُ مـع صـباحٍ يُنـذرُ بأصـواتِ كـلابٍ بـإمرة صـيَّادٍ...، وهـذهِ تكـاد تكـون الأُطـر العامـة للوحـة الثَّورِ في أغلبِ قصائدِ الشُّعراءِ.

---

(1) امتثالًا لما نراه في قوله: **فَلَمّا رَأَى أَن لَم يُصادِف فُؤادَها وَكانَ النِكاحُ خَيرُهُ ما تَيَسَّرا**

(2) يُنظر: آوس بن حجر: ٣٣٠

وعندَ استقراءِ ديوان **الجعدي** للوحةِ الثَّورِ، نجدُها في مشهدٍ واحدٍ غير واضحٍ وكأنَّهُ مجتزئٌ من مشهدٍ أثرى مما هو مُثبت في الديوان، قائلًا: [الطويل]

فبَات عَذوبًا للسَّماءِ كأنَّهُ سُهيلٌ إذا ما أفردتهُ الكواكِبُ

كطاوٍ بِعروَى ألجأتهُ عشَّةٌ لها سَبَلٌ فيهِ قِطارٌ وحاصِبُ"[1]

أشارَ هنا إلى معانِ التفرَّد والانعزال، مُناجيًّا السَّماء كمن يعتليه الهمُّ، جائعٌ هزيلٌ، قادهُ ليلٌ ممطرٌ إلى ملجئٍ بعروى، ويتوقفُ المشهدُ عندَ هذا الحدِّ من التصويرِ، فلمْ يُدخلهُ الشَّاعرُ في صراعٍ ولم يتعرضْ لقرنيهِ كسلاحٍ دفاعيٍ، والأهمُ من ذلكَ لم يُنبئ الليلُ عن صبح، نستطيعُ حينئذ أن نُجلي عن حلقاتٍ معميةٍ بين اللوحةِ والمناسَبةِ، فلو انطلقنا من فكرة إسقاط الشاعر لمشاعره على مشهد الثور لم نجانبْ الصّواب؛ فالشَّاعر في أغلب أبيات القصيدة يُجسدُ الواعظ الذي يُروِّجُ بالسلم ويُحذِّرُ من أهوال الحروب[2]، ومن المعاني التي تخرج بها لوحة الثور الوحشي: "أنَّهُ يُفضّلُ الأمن والسّلم، ولا يطلب العنف والقتال، ولا يؤذي الكلاب إلا دفاعًا عن النَّفس"[3]، وهذا ما كان يُحاول أن يعبرَ بهِ غرض القصيدة التي نصت على السلم.

وقد يتخذُ الشَّاعرُ لعبورِ رحلتهِ فرسًا لا ناقةً، هو ما نجدهُ في ديوان الجعدي، ومما هو راسخٌ في الذّهنِ أنَّ الفرسَ مطيةُ الفارسِ دون الرَّحالةِ، فالخيولُ عادة ما تواجهُ وتُباشرُ في القَصدِ، ليستْ كالنَّاقةِ تُكابدُ وتصبرُ، والأولى أنسبُ في الحربِ والمواجهةِ، ولأنَّ النَّابغةَ شاعرُ جعدة وفارسُها، ارتحلَ بالفرسِ في غير مرَّةٍ.

يُطالعنا في ديوانِه عبورٌ للرحلةِ بواسطة الفرسِ، في قوله: [المتقارب]

"تَلافَيتُهُنَّ بِلا مُقرِفٍ بَطيءٍ وَلا جَذَعٍ جَأنَبِ

([1]) ديوان النابغة الجعدي:٢١

([2]) يُنظر: في أبيات ديوان النابغة الجعدي: ٢٢- ٢٣

([3]) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي، أنور عليان أبو سويلم: ٩٥

بِعاري النَواهِق صَلـتِ الجَبيـ ـنِ أَجرَدَ كالقَدعِ الأَشعَبِ

يُقَطِّعُهُنَّ بِتَقريبِهِ وَيَأوي إِلى حُضُرٍ مُلهِبِ

وَإِرخاءِ سِيدٍ إِلى هَضبَةٍ يُوائِلُ مِن بَرَدٍ مُهذِبِ"(١)

القصيدة تكاد تكون مُكتملةً في بنائها الفني التقليدي، ويُظهِرُ الشّاعرُ صورةَ الفرسِ من خلالِ صفاتٍ وتشبيهات يُضفيها بشكلٍ مُكثفٍ أما لوصفِ سُرعتِها أو لبيانِ قوتها، والصّورةُ هنا عقدَها بتشبيهِ سُرعة الخيلِ بسرعةِ السِيدِ/ الذئب الهاربِ من حبوب البَرَدِ، ولم يغفلْ عن تصويرِ قوَّتها، عندما شبَّه أرساغَ فرسهِ بوعولِ الجبالِ، وحوافرهُ بالحجارةِ الرَّاسخةِ:

"**كَأَنَّ تَماثِيلَ أَرساغِهِ رِقابُ وُعُولٍ لَدى مَشرَبِ**

كَأَنَّ حَوافِرَهُ مُدبِراً خُضِبنَ وَإِن كانَ لَم يُخضَبِ

حِجارَةُ غَيلٍ بِرَضراضَةٍ كُسِينَ طِلاءً مِنَ الطُحلُبِ"

وكما هو واضح أنَّ الصَّورةَ غارقةٌ في مشهدٍ حركيٍّ قد يبدو متناقضًا عندما زاوجَ بين السُّرعةِ في جري الذئب والثَّباتِ الذي توارى خلفَ وعولِ الجبالِ والحِجَارةِ المكينة، لكنَّهُ يبدو كمن يستدرك بهذا المقطع بعد أنْ عقد المُشابهةِ الأولى بين الفرس والذئب المُسرع، خشية توهم القارئ أنَّ هذه السُّرعة مُضطربة وغير متوازنة كما يفرُّ الخائفُ، وبذلك ضيَّقَ الشَّاعرُ وجه الشَّبهِ وقصرهُ على السُّرعةِ لا الفرارِ، وهذه تفصيلةٌ لازمةٌ ولاسيَّما إن كان غرض القصيدة في الحرب والفخر بالشجاعة وهو ما انتهى إليهِ في قصيدتهِ هذه.

ونلحظُ لوحةَ الفرسِ في قصيدةٍ أُخرى، فبعد أن أنهى الطَّللَ شرعَ بذكرِ فرسهِ، وليسَ أيّ فرسٍ؛ إنَّما من سُلالة فيَّاضٍ وسَبَل، قائلًا: [الرّمل]

"**وَعَناجِيجَ جِيادٍ نُجُبٍ نَجلِ فَيّاضٍ وَمِن آلِ سَبَل**

(١) ديوان النابغة الجعدي: ٣٣-٣٤

قُصِرَ الصَنعُ عَلَيها دائِماً فَإِذَا الصَاهِلُ مِنهُنَّ صَهَل"[1]

فأبدى اعتزازهُ وفخرهُ في قبيلتهِ بما واراهُ خلفَ تلك الخيول، واختارَ الشَّاعرُ أصواتَها أولَ ما يمتدحُ بهِ دونَ غيرِها من الخصالِ، فشبَّه الصَّهيلَ بعزفِ الجنّ راسمًا بذلكَ صورةً مُخيفةً وزادَها رَوعًا، بقولهِ:

"مِثلَ عَزفِ الجِنِّ في صَلصَلَةٍ لَيسَ فِي الأَصواتِ مِنهُنَّ صَحَل

فَجَرى مِن مِنخَرَيهِ زَبَدٌ مِثلَ ما أَثمَرَ حُمّاضُ الجَبَل"

فالفَرسُ التي عبَرَ بِها رحلتَهُ أسبغها بصورٍ تبعثُ في السَّامعِ هلعًا وذُعرًا أمَّا من خلالِ الصَّهيل/عزف الجن أو الهيأة/ اختلاط الزَّبدُ بالدَّمِ، وكأنهُ قاصدٌ بِفرسهِ إثارة الذُّعر، ثُم ينتقلُ في الوصفِ إلى ما تآلفَ عليّهِ الشُّعراءِ في نعتِ الخيولِ بالجسامةِ حين قرنَهُ مع البعير، والسُّرعةِ حينما شبَّه سيرهُ بسيرِ الذّئبِ.

وغالبًا ما تتبعُ صورةَ الفرسِ مشاهدُ الفروسيةِ ومُناخٌ حربيٌّ وهذا ما لم نلمحهُ في جو القصيدةِ العام؛ في حين تُطالعُنا أبياتٌ في الغدر يُظهرُ فيها أناتَهُ وحِلْمهُ كاظِمًا عتابهُ[2]، ولو امتثلنا لمبدأ (محمود الجادر) بأنَّ مطيَّةَ الشّاعرِ لعبورِ رحلتِه لابُدَّ لها من تأديةِ مُهمة نفسيَّة يُضمرُها الشَّاعرُ نفسهُ، ولأنَّنا لم نستشعر وجودًا للفروسية والحرب، فالفرسُ الذي استدعاه في رحلتهِ لم يسبغهُ بصفاتٍ حركية كالإقبال على مواجهةِ خطرٍ ما أو الشجاعة؛ إنَّما جعل له صوتًا مخيفًا وخافتًا، ولو قصد به المواجهة لجعلَ صهيلَهُ عاليًا، كما أضفى عليهِ صورة المرضِ والإرهاق باختلاط الدَّمِ مع زبدِ منخري الفرسِ، ثُمَّ استظهار الجلادةَ والتَّحمّلِ كُلُّ ذلك يرتبطُ بخيوطٍ خفية مع نَفسية الشِّاعر التي عمدَ الإفصاحَ عنها في تتمَّة القصيدة، فكانَ الفرسُ

([1]) ديوان النابغة الجعدي: ١١٤

([2]) يقولُ في القصيدةِ ذاتِها:

"مَنَعَ الغَدرَ فَلَم أَهُمم بِهِ وَأَخُو الغَدرِ إِذا هَمَّ فَعَل

خَشيَةُ اللَهِ وَأَنّي رَجُلٌ إِنَّما ذِكري كَنارٍ بِقَبَل"، يُنظر: ديوانه:١٢٠

بصوتهِ الخافت وتجلدهِ وكتمهِ انعكاسًا لذاتهِ التي تعرضت للغدر وألزمتهُ مخافةُ اللهِ وشُهرتُهُ عن ردِّها بالمثلِ فما لهُ إلا الكتم واستظهار الصبر والتجلد.

- **الرحلة عند أبي ذؤيب الهذلي:**

ولو انتقلنا إلى ديوان أبي ذؤيب لا نلحظُ فيهِ حضورًا واضحًا للرحلةِ، فلا تمثّلُ النَّاقةُ جسرًا لعبورِ حالةٍ أو لإسقاط شعورٍ ما، ولا فرسٌ يمتطيهِ طموحُهُ فيندفعُ بهِ لبلوغهِ كما هو الأمرُ مع سابقهِ؛ إنَّما يستحضرُ الحيوانَ لخلقِ أكبر مساحةٍ اسقاطيةٍ تستوعب حجم المُشاعر التي يُريد الإفصاح عنها، فتأتي لوحة حمار الوحش مرتين، ولوحة الثور مرة واحدة.

أما النّاقة فيأتي بها لا كوسيلةِ عبورٍ ولا معادل موضوعي لذاتٍ تُعاني، إذ وردتْ في ديوانِهِ مرتينِ، قائلًا في أحدها: [الطويل]

وَمُفرِهَةٍ عَنسٍ قَدَرتُ لِرِجلِها فَخَرَّت كَما تَتّابَعُ الريحُ بِالقَفلِ

لِحَيٍّ حِياعٍ أَو لِضَيفٍ مُحَوَّلٍ أُبادِرُ ذِكرا أَن يُلَجَّ بِهِ قَبلي"[1]

فظاهرُ القولِ إنَّ استدعاءهُ للناقةِ وعقرها إثباتًا لكرمهِ، ولاسيَّما وأنَّ معرضَ الحديثِ مع الأنثى وهو ما يسترعيَ إثبات الفخرِ أمامَهَا، وهناك من رأى في عقرِ النَّاقةِ بُعدًا آخرَ إذا "قد يشير إلى رغبة العابر في أن يظل في مكانتهِ، أي يريد أن يظل كما هو فعقرُها عقرٌ للوسيلةِ التي يستطيع أن يتجاوز بها مكانتهُ إلى مكانة أخرى"[2]، ولا نجانبُ الصَّوابِ إنْ امتثلنا لهذا الرَّأي، ولأن القصيدةَ قائمةٌ على تلكَ الحواريَّةِ بينَهُ وبينَ محبوبتهِ فليسَ لهُ حينئذٍ إلا المُكوثُ عندها وإماتة أيِّ وسيطٍ ناقلٍ عنها.

([1]) ديوان أبي ذؤيب: ٧٠

([2]) الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، إسماعيل محمد عبد العاطي، نهضة مصر، ط١، ٢٠٠٦: هامش : ١٨١

أمَّا الموضع الأخر فيُجسدهُ قولهُ: [البسيط]

"المانحُ الأُدمَ كَالمَروِ الصِلابِ إذا ما حارَدَ الخورُ وَاِجتُثَّ المَجاليحُ

وَزَفَّتِ الشَولُ مِن بَردِ العَشِيِّ كَما زَفَّ النَعامُ إِلى حَفّانِهِ الروحُ"(١)

مُتحدثًا عن اكتنازِها للبنِها مرةَ، وهزلِها مرةً أُخرى، والمتآلفُ عليهِ أنَّ الشَّاعرَ يتحدثُ عن سُرعةِ ناقتهِ تفاخُرًا بقوتِها هو يقطعُ بها الفيافي القفار، أمَّا أبو ذؤيب فيأتي بصفةِ الهُزال قاصدًا بها سُرعةَ النَّاقةِ ليُمررَ على السَّامعِ بصوتٍ خفيٍّ جذْبَ الأرضِ وقحْطَها هو ما تسبب بهزلها، وفي ظل هذه الحال تبارى الكِرام في بسطِ كرمهم:

وَاِعصَوصَبَت بَكَراً مِن حَرجَفٍ وَلَها وَسطَ الدِيارِ رَذِيّاتٌ مَرازيحُ

أَمّا أولاتُ الذُرا مِنها فَعاصِبَةٌ تَجولُ بَينَ مَناقيها الأَقاديحُ

لا يُكرَمونَ كَريماتِ المَخاضِ وَأَن ساهُم عَقائِلَها جوعٌ وَتَرزيحُ"(٢)

ليعودَ مَشهدُ عقرها إلى الحضورِ مرةً ثانيةً، مُفاخرةً بالكرمِ أيضا، ولأنَّ النّاقةَ التي عُقرِت مُتعلقةٌ بالمرثي- أخو العقبى- فكأنّما أراد الشّاعرُ أن يُبيّنَ توقفَ رحلته وانتهاءها، فلا فائدةً تُرجى من وسيطٍ ناقل بعد ذاك.

وتتجلى لنا بوضوح لوحتي الحمار والثور الوحشيين عندَما نقفُ على عينيتهِ وهي أصدقُ تجربةٍ وأشدها إيلامًا في نَفسهِ، فلعلَّهُ وجدَ في الحمارِ والثَّورِ الوحشيين مساحةً أوسع مما قد تجسدهُ النَّاقةُ، فهو لا يريدُ الحديثَ عن ثباتهِ وتصبّرهُ، إنَّما يُريد تقديمَ صورةَ الموتِ بشكلِها الواقعي الذي ينمُّ عن رهبة وقسوة. فيُطالعُنا مشهدُ الحمارِ، قائلًا: [الكامل]

"وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ"(١)

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٧٩

(٢) م. ن: ٨٠

افتتحَ الشَاعرُ اللَّوحةَ بتقلّبِ الدَّهرِ، ليُعطي إيحاءً بأنَّ ما سيأتي لن يبقى على وتيرةٍ واحدةٍ، إنَّما يُقلّبهُ الدَّهرُ حالًا بعد حالٍ، والمعنيُّ في هذا المشهدِ هو حمارُ وحشٍ مُفعمٌ بالنِّشاطِ والقوةِ يجولُ في أرضٍ خصبةٍ مارحًا بفتوتهِ وقوتهِ وانصياعُ الأتن إليه، حتى حين دقَّ ناقوس الخطر، وأعلا الموت كلمتَهُ:

"فرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عائِطٍ سَهماً فَخَرَّ وَريشُهُ مُتَصَمِّعُ
فَبَدا لَهُ أَقرابُ هذا رائِغاً عَجِلاً فَعَيَّثَ في الكِنانَةِ يُرجِعُ
فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيّاً مِطحَراً بِالكَشحِ فَاِشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ
فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهارِبٌ بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ
يَعثُرنَ في حَدِّ الظُباتِ كَأَنَّما كُسِيَت بُرودَ بَني يَزيدَ الأَذرُعُ"[٢]

والملاحظُ في مشهدِ الحمارِ أنَّهُ لا يختلفُ عن النَّمطِ التُّراثي لدى الشّعراءِ في مقتلِ الحمارِ مع أتنهِ بسهامِ الصَّيادِ، ولأنَّ هاجسَ الموتِ كانَ هو باعثَ القصيدةِ فلا مفرُ من نجاتِها، فقد انعكسَ عجزُ الشَّاعرِ في أبياتهِ عن صد الموت، وهو ما جسَّدهُ بجوانب/أقراب الحمارِ التي تكشفت للقدر على الرَّغمِ من حمايتها، ثُمَّ حتمية الأجل لمن مكث أو هرب.

ويُكرر مشهدَ الصّراعِ مرّةً أخرى، لكنّه يستحضرُ الثورَ، قائلًا:

"وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُروَّعُ
شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ فَإِذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يفزعُ
وَيَعوذُ بِالأَرطى إِذا ما شَفَّهُ قَطرٌ وَراحَتهُ بَلِيلٌ زَعزَعُ
يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ"[٣]

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٥٠

(٢) م. ن: ٥٢-٥٣

(٣) ديوان أبي ذويب: ٥٣

فبعدَ أنْ أنشب الموتُ أظفارَهُ في عصبةٍ من حُمُرِ الوحشِ، ألا يغرز أظفاره في جسد الثور؟، ولأنَّ هولَ المصيبةِ أشدُّ من أن يستوعبها مشهدٌ واحدٌ ولاسيَّما إن وضعنا في الحُسبانِ رغبةَ الشَّاعر الجاهلي في استغلالِ كُلّ موجود، والسَّعي لأنْ يكونَ مُعادلًا موضوعيًا يُشركهُ بما يُضيّقُ عليّهِ، ويُسقِطُ خلجاتِهِ وهواجسِهِ عليّهِ[1] فوسيلته للسلو[2] هو الإقرار بحقيقة الفناء.

وامتثالًا للنَّمطِ التُّراثي جيء بثورِ الوحشِ، وتجسيدًا للفردانيّة فكما يتضحُ من الأبياتِ أنَّهُ يُمثلُ الذَّاتَ الحذرة المُتيقظة، فهو يحتمي ويراقب ويحذر وليس كالحمار–آنفِ الذكرِ–لاهيًا، لكن مع حذرِهِ وتيقظهِ لم تُخطئه سهامُ الموت، قائلًا:

"فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ بيضٌ رِهافٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

فَرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فَهَوى لَهُ سَهمٌ فَأَنفَذَ طُرَّتَيهِ المِنزَعُ"

فعلى الرُّغمِ من توقدهِ وشجاعتهِ التي تمثَّلتْ في انتصارهِ على كلابِ الصَّيدِ، لكن ما لبثَ أنْ تفرَّغَ منها حتى جابههُ الصَّيادُ مُعجِلًا بمنيتهِ، ليسقطَ طريحًا بعدَ حذرٍ ونزاعٍ فانتصارٍ ثُمَّ موت.

وبذلكَ رسمَ الشَّاعرُ بناءً فنيًا مُختلفًا تنقَّلَ بهِ بين لوحات مُتعددة، فبدا كمن يترحَّلُ من غيرِ أنْ يمتطيَ راحلتهُ، لأنَّ الرَّحلةَ التي قصدها ليست جُغرافيَّة؛ إنَّما نفسيَّة بين

([1]) ولعلَّ ذلك كان هو مردُّ قولهم: (سلا أبو ذؤيب)، يُنظر: التذكرة الحمدونية، أبو المعالي: ٢٣٤/٩، أي تناسي شيئًا من وجعهِ بعد أن وجَّه الموت نحو كل ما هو كائن من إنسان أو حيوان، متفرد أم محتمي بجماعتهِ كمحاولة لتصبّر الذَّات وخلقِ توازنٍ

([2]) ونعني به "السَّلو التطبعي وهو قهر النَّفس المُسمى بالتَّصبّر فترى المرء يظهر التجلد وفي قلبه أشد لدغاً من وخز الإشفى، ولكنه يرى بعض الشر أهون من بعض، أو يحاسب نفسه بحجة لا تصرف ولا تكسر؛ وهذا قسم لا يذم آتيه، ولا يلام فاعله لأنه لا يحدث إلا عن عظيمة، ولا يقع إلا عن فادحة، إما لسبب لا =يصبر على مثله الأحرار، وإما لخطب لا مرد له تجري به الأقدار، وكفاك من الموصوف به أنه ليس بناس لكنه ذاكر، وذو حنين واقف على العهد، ومتجرع مرارات الصبر"، طوق الحمامة، ابن حزم الأندلسي: ٢٤٥

التّجلّـدِ والتّصـبّرِ وبـينَ الجـزعِ والألـمِ وكُـلُّ ذلـكَ يُفضـي إلـى واقعيَّـةِ المـوتِ، فاسـقطَ الشَّاعرُ ما يُكابدُ وهو في رثائهِ لبنيهِ.

ولا نبتعـدُ عـن هـذهِ المعـاني حتـى يتكـرر المشـهدُ فـي لوحـة الصّـراعِ بـين الحمـارِ والصيَّادِ في قافيةٍ أخرى، يقول فيها: [البسيط]

"تَاللَهِ يَبقى عَلى الأَيّامِ مُبتَقِلٌ جَونُ السَراةِ رَباعٍ سِنُّهُ غَرِدُ

في عانَةٍ بِجُنوبِ السِيِّ مَشرَبُها غَورٌ وَمَصدَرُها عَن مائِها نُجُدُ"(١)

جـاعلًا مـن تقلّـبِ الأيـامِ مُسـتهلًا للوحـةِ الحمـار وغرضًـا لموضـوعِ القصـيدةِ أيضًـا، فحمـارُ الـوحشِ الفتـيُّ يرتحـلُ وهـو يَجـوبُ مراعـيَ الأرضِ ومشـاربَها، ومـن غيـرِ أن يضـعَ نهايـةً للمصـيرِ، لكنَّـهُ أيضًـا لـمْ يأخـذْ مـن الأيـام عهـدًا علـى دوام تلـك الحـال، ثـم يعودُ ليعطف تلك التَّقلبات على ثور الوحشِ المُسن:

"وَلا شَبـوبٌ مِـنَ الثيـرانِ أَفـرَدَهُ عَن كَورِهِ كَثرَةُ الإِغراءِ وَالطَرَدُ

مِن وَحشِ حَوضى يُراعي الوحشَ مُبتَقِلاً كَأَنَّهُ كَوكَبٌ فـي الجَوِّ مُنجَرِدُ

فـي رَبـرَبٍ يَلَـقٍ حـورٍ مَـدامِـعُـها كَأَنَّهُـنَّ بِجَنبَـي حَـربَةَ البَرَدُ"(٢)

الـذي كـان أكثـر حـذرًا وبصـيرةً لكبـرِ سنِّـهِ، راسـمًا لـهُ مشـهدَ انتصـارٍ علـى كـلابِ الصّـيدِ عازيًا هذا إلى صبرهِ وشجاعتهِ:

"حَتّى اِستَبانَت مَعَ الإِصباحِ رامِيَها كَأَنَّهُ فـي حَواشـي ثَوبِهِ صُـرَدُ

فَسَـمِعَـتْ نَبـأَةً مِنـهُ وَآسَـدَهـا كَـأَنَّهُـنَّ لَـدى أَنسـائِـهِ البُـرَدُ

حَتّى إِذا أَدرَكَ الرامي وَقَد عَرِسَت عَنهُ الكِلابُ فَأَعطاها الَّذي يَعِدُ

غادَرَها وَهِـيَ تَكبو تَحتَ كَلكَلِهِ يَكسو النُحورَ بِوَردٍ خَلفَهُ الزَبَدُ

حَتّى إِذا أَمكَنَتـهُ كـانَ حينَئِـذٍ حُرّاً صَبوراً فَنِعمَ الصابِرُ النَـجِـدُ"(٣)

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ٦٠

(٢) م. ن: ٦١

(٣) ديوان أبي ذؤيب: ٦١

ويتمظهـرُ اخـتلافُ أبـي ذؤيـبٍ فـي تفصـيلاتِ لوحـةِ ترحّـل حمَـار الـوَحشِ والـذي غالبًـا لا يرتحـلُ لوحـدهِ إلا برفقـةِ أتنـهِ مُتخـذًا علـيهنَّ دورًا قياديًـا، ثُـم الثّـور الـذي ائتلـفَ الشُّـعراءُ علـى جعلـهِ مُنفـردًا فـي مشـهدٍ ينتظـرُ بـهِ صـباحًا مُشـرقًا، كُـلُّ ذلـك تغاضـى عنـهُ الشَّـاعرُ فيتجلـى اختلافـهُ بتجريـدِ لوحتِـهِ مـن تلـك المشـاهدِ، إذ تـركَ المَشـهدَ فـي رحلـة الحيـوانِ مَفتوحـاً؛ يُفسـرهُ المُسـتهلُّ/الأيام جـاعلًا منـه خيطًـا يُحـرّكُ بـهِ مصـائرَ الـذَّواتِ التـي لا يـدومُ لهـا حـالٌ، والمُلاحـظُ فـي تكـرارهِ (حتـى) – بمعناهـا اللَّغـوي الـذي يـدلُّ علـى انتهـاء الغايـةِ – أنَّـهُ أرادَ بهـا تقريـرَ مَصـير(المُبتقلِ) علـى الـرُّغم مـن نجاتـهِ، لكنَّـهُ عـاد إلـى الأيـامِ تاركًـا لهـا تمكنهـا منـه – بتحديـدِ المصـيرِ– بعـدَ كُـلِّ التَّجلـدِ الـذي أظهـرهُ، وعليّـهِ نسـتطيعُ القـولَ إنَّ **أباذؤيـب** قـد جعـلَ تلـك المشـاهِدِ تصـدُرُ عـن اتجـاهٍ شخصي مُختلف بنائيا وفنيًّا.

•الرّحلةُ عندَ الشَّماخ:

ولـو انتقلنـا إلـى ديـوانِ الشَّـماخِ نجـدُ الرَّحلـةَ فـي أكمـلِ صـورِها، فديوانـهُ حافـلٌ بلوحـات رحلـة تميَّـزتْ بـالتَّنوّعِ والطَّـولِ، إذ بلـغَ عـددُ القصـائدِ التـي ضـمتْ مشـاهدَ الارتحـال بالنَّاقـةِ سـبعَ عشـرةَ قصـيدة، وهـذا رقـمٌ كبيـرٌ مُقارنـةً بسـابقَيهِ، وامتثـالًا لـذلكَ نسـتطيعُ القـولَ إنَّ البنـاء الفنـي كـان قـد بلـغَ الجـزءَ الأعظـم مـن ديوانـهِ واكتمـلَ فـي أغلـبِ القصائدِ.

والمُلاحـظُ فـي أغلـبِ لوحـات الرَّحلـة أنَّهـا كانـت امتـدادًا للـنَّمط التُّراثـي، مـن وصـف النَّاقـة بـالقوةِ والسّـرعةِ وأحيانًـا تُفـزِعُ القَطـا ثـم تشـبيهها بحمـار الـوحش أو النَّعامـة وقـد يـردُ مشـهد الصـيَّاد أو يغيـب، فلـم تتجـاوز صـورَ المتقـدمينَ معنـىً ولفظًـا، لكنَّـهُ قـد أغنـى ديوانـهِ وحشـدهُ وهـذا مـا تميَّـز بـه عـن سـابقيّهِ فـي طبقتـهِ، فناقتـهُ قويـةٌ، مكتنـزةٌ،

جسيمةٌ، بل وفي كثيرٍ منَ الأحيانِ تبدو كالإبلِ[1]، وأحيانًا يصفها بالهزال من غيرِ أن يكونَ القصدُ ضعفًا للنَّاقةِ؛ إنَّما سرعةُ جريها وخفةُ حركتها[2].

ولو انتقلنا إلى مشهدِ النَّاقة من كونها جسرًا للعبور، نجدُها تختلفُ من مشهدٍ إلى آخر، من بابِ التَّنوّعِ لا الشُّذوذِ، ونلمحُ هذا الاختلافَ أما في التشبيهات، أو في الفضاء المكاني الذي تقطعهُ الناقة، أو المصير الذي آلت إليه، وهذا اختلافٌ مشروعٌ بحكم تباين التَّجارب الشَّخصيّة في مراحل حياةِ الشَّاعر أو المُناسبةِ التي أُنشِدتْ القصيدةُ على إثرها، ولأنَّ "الشِّعر الجاهلي أقام معرضًا ضخمًا للناقةِ وحرصَ فيهِ على رسمِها بعنايةٍ كبيرةٍ"[3]، فلنا أن نقولَ أنَّ الرُّكنَ الأساس والواجهة الفنّيَّة لهذا المعرضِ كانتْ من نتاجِ الشَّماخِ كمًّا ونوعًا... وهو القائل في ناقتهِ:

"**فَكُلُّ بَعيرٍ أَحسَنَ الناسُ نَعتَهُ وَآخَرَ لَم يُنعَت فِداءٌ لِضَمزَرا**"[4]

وأولُ ما يُطالعنا في حديثهِ عن ناقتهِ هو التَّشبيهاتُ التي لحقها بها، إذ شبهها بحمارِ الوحش في اثنتي عشرة قصيدة، ووجْهُ الشَّبهِ في أغلبِها هو قوة التَّحمل، ومتانة الهيأة وعظمتها، وقيل فيه: "وأما الحمر الوحشية والقسي فأوصف الناس لها الشَّماخ، شهد له بذلك الحطيئة والفرزدق"[5] مع ذلك لم يبتعد في تشبيهاتهِ عن الصُّورة التُّراثية التي تآلف عليها الشُّعراء؛ فلا تكاد تختلف عن معنى قوله:

([1]) لا نجدُ قصيدة في ديوانه تخلو من وصف النَّاقة، لكنَّه كرر بعض الألفاظ مثل **جُمالية**، يُنظر : ديوانه: البيت الثالث عشر: ١٣٤، البيت الثامن عشر: ١٦٥، البيت السادس: ٢١٢، **ومذكرة**، يُنظر: ديوانه: البيت الخامس، ٢٧٢، البيت الثاني: ٤٦٠، **وعنس**: يُنظر: ديوانه: البيت الثالث عشر: ٣١٣، البيت الثالث: ٤٢٩، وألفاظ أُخرى جاءت مفردة في عموم الديوان.

([2]) نجدُ ذلك في لفظ **حُرجوج**: البيت الثاني والثلاثين: ٨٤، **ناجية**: البيت التاسع:١٥٣ ، **هوجاء**: البيت الثانيعشر: ٢٤٤، **حرف**: البيت الخامس: ٢٥٤، ومشاهد أُخرى.

([3]) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٦٢

([4]) ديوان الشَّماخ: ١٤٥

([5]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ٢٩٦/٢

"كَأَنَّ قُتودَ رَحلي فَوقَ جَأبٍ صَنيعَ الجِسمِ مِن عَهدِ الفَلاةِ
أَشَذَّ جِحاشَها وَخَلا بِجونٍ لَواقِحَ كَالقِسِيِّ وَحائِلاتِ
فَظَلَّ بِها عَلى شَرَفٍ وَظَلَّت صِياماً حَولَهُ مُتَفالِياتِ
صَوادِيَ يَنتَظِرنَ الوِردَ مِنهُ عَلى ما يَرتَئي مُتَقابِعاتِ"[1]

([1]) ديوان الشَّماخ: ٦٨، فتتكرر الصورة عنده في أكثر من قصيدة؛ إذ نجدها في قولهِ:
"كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ أَحقَبَ ناشِطاً مِنَ اللاءِ ما بَينَ الجِنابِ وَيَأجَجِ
قُوَيرِحَ أَعوامٍ كَأَنَّ لِسانَهُ إِذا صاحَ حِلوٌ زَلَّ عَن ظَهرِ مِنسَجِ
خَفيفَ المِعى إِلّا عُصارَةَ ما اِستَقى مِنَ البَقلِ يَنضوهُ لَدى كُلِّ مَشجَجِ
أَقَبَّ تَرَبعَهدَ الفَلاةِ بِجِسمِهِ كَعَهدِ الصَناعِ بِالجَديلِ المُحَمَلَجِ"، ديوانه: ٨٦

وقوله:

" بِناجِيَةٍ كَأَنَّ الرَحلَ مِنها وَقَد قَلِقَت مِنَ الضُمرِ الضُفورُ
عَلى أَصلابِ جَأبٍ أَخدَرِيٍّ مِنَ اللائي تَضَمَّنَهُنَّ إيرُ
رَعى بُهمى الدَكادِكِ مِن أَريكٍ إِلى أُبلى مُناصيهِ حَفيرُ" ، ديوانه: ١٣٥،

ويتكرر في:

"كَأَنَّ قُتودي فَوقَ أَحقَبَ قارِبٍ أَطاعَ لَهُ مِن ذي نُجارٍ غَميرُها
وَقَد سُلَّ عَنها الضِغنُ في كُلِّ سَربَخٍ لَهُ فَورُ قِدرٍ ما تَبوخُ سَعيرُها
تَرَبَّعَ مَيثَ النيرِ حَتّى تَطالَعَت نُجومُ الثُرَيّا وَاِستَقَلَّت عَبورُها"، ديوانه: ١٦٦،

ونجدُ الصّورة في قصيدة:

"كَأَنَّ حِبالَهُ وَالرَحلَ مِنهُ عَلى عِلجٍ رَعى أُنُفَ الرَبيعِ
وَخَرقٍ قَد جَعَلتُ بِهِ وِسادي يَدَي وَجَناءَ مُجفَرَةِ الضُلوعِ" ،ديوانهُ: ٢٢٥ ،

وله أيضًا:

" كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ أَحقَبَ سَهوَقاً أَطاعَ لَهُ في رامَتَينِ حَديقُ
يُطَرِّدُ عاناتٍ وَيَنفي جِحاشَها كَما كانَ شُذّانَ البِكارِ فَتيقُ"، ديوانه: ٢٤٥-٢٤٦،

ولهُ:

"كَأَنَّ رَحلي عَلى حَقباءَ قارِبَةٍ أَحمى عَلَيها الأَبانَينِ الأَراجيلُ
حامَت ثَلاثَ لَيالٍ كُلَّما وَرَدَت زالَت لَها دونَهُ مِنهُم تَماثيلُ" ، ديوانهُ : ٢٨٠-٢٨١ ،

ولهُ:

إذ يتـراءى أمامَنـا مشـهدُ حمـار الـوحشِ الـذي رعـى ونمـا فـي أرضٍ مُخضـرّةٍ حتـى أُفقرِتْ وأُجدبتْ، فلـم يجـدْ غيـرَ الارتحـالِ سـبيلًا للعـيشِ، وعـادةً مـا ترافقـهُ أتانُـهُ أو قطيـعٌ مـن الأتـن بحثًـا عـن مـوردٍ للمـاء، حتـى يُصـادفهُ الصَّـيادُ فيحـولُ بينـهُ وبـينَ ارتوائـهِ وهـذا مـا ائتلـفَ عليـهِ بنـاءُ الشّـعرِ الجـاهلي فـي لوحـةِ حمـارِ الـوَحشِ، وذَكرنَـا فـي مَـا سَـبقَ أنَّنـا نميـلُ إلـى الاعتقـادِ برمزيـة الصَّـيادِ إلـى القَـدرِ ثُـمَّ علـى أيّـة حـالٍ سـتغدو المصائرُ...

والملاحـظُ فـي رحلـةِ حمـار الـوحش عنـد **الشَّـماخِ** أنَّـهُ نجـا فـي كـلِّ رحلاتـهِ، سـواءٌ اعترضـهُ الصَّـياد أم لـم يعترضـهُ، وهـذا مـا يعكـسُ ذات الشَّـاعر وهـي غيـر مكترثـة بحـدثان الـدُّهور، تطمـحُ إلـى مُبتغاهـا مـن غيـرِ عـائقٍ يحـولُ بينَهُـا وبـينَ مطلبِهـا وهُـوَ هُنـا الميَـاه... وأكثـرَ مَـا سـلَّطَ عليـهِ الضـوءَ فِـي هـذا المَشـهدِ هـو الجانـبُ النَّفسـيّ، فَوسّـعَ مِـن أطـرافِ الصُّـورة التُّراثيَّـةِ للحُمـر الوَحشـيَّة وبالتَّـالي كانـتْ أكثـرَ اسـتيعابًا لتمريـرِ مَشـاعر الـنَّفسِ وخبايَاهَـا، فـي طليعتهـا مشـاعر الخـوف والقلـق التـي جسَّـدتْها تلـك الحُمُرُ الوحشيَّة وهي تخطو خطوتها نحو سبيل نجاتِها/ المياه، نجده في الأبيات :

"**وَأَصبَحَ في الفَلاةِ يُديرُ طَرفاً عَلى حَذَرٍ تَوَجُّسُهُ كَثيرُ**"(١)

فالحـذرُ فـي هـذهِ القصـيدةِ تجلـى فـي مشـهدِ حمـار الـوحشِ الـذي سـاقَ أتنـهُ نحـو الشَّـرائعِ وهـو يُقلِّـبُ طرفيِّـهِ فـي صـحراءٍ مُقفـرةٍ، والتعبيـرُ عـن القلـقِ بهـذهِ الصُّـورة –تقليـب النَّظـر– لابـدَّ أنْ يسـبقَهُ مشـهدٌ لـمْ يأمنْـهُ، وتحيَّـرٌ لـم يلجمـهُ، ونسـتطيعُ أنْ نجـدَ ملامـح ذلك في ما استهلَّ بهِ هذه القصيدة:

"**رَأَيتُ وَقَد أَتى نَجرانُ دوني وَلَيلى دونَ أَرحُلِها السَدير**

لِلَيلى بِالغُمَيِّمِ ضَوءَ نارٍ يَلوحُ كَأَنَّهُ الشِعرى العَبورُ"(١)

"**كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ جَوناً رَباعِياً بِليتَيهِ مِن زَرِّ الحَمير كُلومُ**

عُلَندى مِصَكّاً قَد أَضَرَّ بِعانَةٍ لِما شَذَّ مِنها أَو عَصاهُ عَذومُ" ديوانهُ: ٢٩٩

(١) ديوان الشماخ: ١٥٦

وكأنَّـهُ يقـفُ وقفـةَ متحيّـرٍ، أ سَـرقَ نَظَـرهُ ضـوءُ ليلـى بعـد رحيلهـا؟، فيبـدو الشـاعرُ قـد اسـقطَ هـذه الحَيـرةَ علـى رحلـةِ حمـار الـوحشِ ولاسـيَّما وأنَّـهُ لـم يُشـر إلـى الصَّـياد تاركًـا ذهـنَ المُتلقـي هـو مـن يُـؤوّلُ باعـثَ هـذا القلـقِ وهـو فـي المطلـع شـكٌّ بـين وجـهِ ليلـى وشعرى العبور، أما في الرّحلةِ فقد تركهُ مجهولًا.

ويُعـاود الشَّـاعرُ مـرةً أُخـرى إلـى إسـقاطِ مشـاعرَ التحيّـرِ علـى الحُمُـرِ الوحشـيّةِ فـي مشـهدٍ أخر: [الطويل]

"فَظَلَّ عَلى الأَشرافِ يَقسِمُ أَمرَهُ أَيَنظُرُ جُنحَ اللَيلِ أَم يَستَثيرُها

فَأَزمَعَ مِن عَينِ الأَراكَةِ مَوردِاً لَهُ غارَةٌ لَفّاءُ صافٍ غَديرُها"[٢]

ولـم يـذكرْ الشّـاعرُ باعـثَ هـذا القَلـقِ وتلـكَ الحَيـرةِ ونجـدهُ قـد ضـيَّقَ اختياراتَـهُ وهـو يحمـلُ هـمَّ أتنـهِ مـا بـينَ انتظـارِ الظـلامِ أو المضـي بهُـنَّ قُـدُمًا لـورودِ الميـاهِ، فاختـارَ الإسـراعَ لنيـلِ مُبتغاهـا قاطعًـا بـذلكَ نسـيج التّحيّـر، أيّ إنَّ الارتحـالَ إلـى الميـاه أمـرٌ مفـروغٌ منـهُ والحيـرةُ هـي زمانيَّـةٌ منحصـرةٌ بـينَ الآنيـةِ والانتظـارِ ولـيسَ التَّراجـعَ أو المُغـادرةَ، ولأنَّنـا مازلنـا عـازمينَ علـى اسـتجلاء هـذا الـرّبطِ بـين المقـاطع الفنيّـةِ للقصـيدةِ فنجـدُ أنفسَـنا بـينَ رحلـةٍ وأُخـرى نعـودُ إلـى المطلـعِ، وهـذهِ الرّحلـةِ سـبقَها مطلـعُ الظَّـعنِ، وفـي مشـهدِ رحيـل الأظّعـانِ وعـادة لا يُرجّـى مِنهـا عـودةٌ أو تراجـع؛ إنَّمـا جُـلّ المرجـو هـو إبطـاء الـزمن- لنـا أن نـتلمسَ هـذه الحيـرة -حيـرة الشَّـاعر الاسـتفهاميَّة - أمـام حركـة الظَّـعنِ وجـدواه، قائلًا:

"وَماذا عَلى المَيلاءِ لَو بَذَلَت لَنا مِنَ الوُدِّ ما يَخفى وَما لا يَضيرُها

أَرَتنا حِياضَ المَوتِ ثُمَّتَ قَلَّبَت لَنا مُقلَةً كَحلاءَ ظَلَّت تُديرُها"[٣]

---

(١) ديوان الشماخ: ١٦٨

(٢) م. ن: ١٦٨

(٣) ديوان الشماخ: ١٦٢

فغالبًا ما يعكسُ إدامةُ النَّظرِ عند الرَّحيلِ شُعورَ التَّوسل بالزَّمنِ، وما تقلُّبُهُ هنا وهناكَ إلَّا مُحاولة للبحثِ عن ثغرةٍ ساكنةٍ يتوقفُ عندها الزَّمنُ صارفًا كُلِّ عارضٍ طارئ يُزعزعُ ذلك السكونَ، والمُلاحظُ أنَّ الرحلةَ اشتركتْ في مشهدِ ظعن الميلاء ومشهد حمارِ الوحشِ، فالشَّاعرُ أبقى على نظرهِ شاخصًا خلف محبوبتهِ وكأنهُ ينظرُ إلى هلاكهِ/حياض الموت هو القلقُ الذي اعتلى الحمارَ وهو يُطالعُ حياضَ الماءِ، وإذا بالشَّاعرِ يُسقِطُ ما عجزَ عن بلوُغهِ على تلكَ الحُمُر الوحشيَّةِ.

ونجدُ أيضًا مشاعرَ الفزعِ والخوفِ، وهو يصفُ قطيعَ الحُمُر الوحشيَّةِ، يقول في زائيتهِ: [الطويل]

"عَلَيها الدُجى مُستَنشَآتٍ كَأَنَّها هَوادِجُ مَشدودٌ عَلَيها الجَزاجِزُ

تَفادى إِذا اِستَذكى عَلَيها وَتَتَّقي كَما تَتَّقي الفَحلَ المَخاضُ الجَوامِزُ"[1]

المُلاحظُ في هذا المشهدِ أنَّ حالةَ الفزعِ هنا لم تُتركْ لتأويلِ القارئ، إنَّما كشفَ عنها الشاعرُ مجازًا، بلفظةِ "**الدُّجى**" والتي دلَّت على الصَّيادَ مَع عِدَّتِهِ، ويستأنفُ مشهدَ الفزعِ بقوله:

"وَلَمّا اِستَغاثَت وَالهَوادي عُيونُها مِنَ الرُهبِ قُبلٌ وَالنُفوسُ نَواشِزُ

فَأَلقَت بِأَيديها وَخاضَت صُدورُها وَهُنَّ إِلى وَحشِيِّهِنَّ كَوارِزُ

نَهِلنَ بِمُدّانٍ مِنَ الماءِ مَوهِناً عَلى عَجَلٍ وَلِلفَريصِ هَزاهِزُ"

فتتجلى في هذهِ الأبيات حاجة البقاء المتمثلة بالعطش، وغريزة الخوف من الصياد أو الخطر الكامن عند الماء، وقد انتصرت ضرورة البقاء في النهاية، لكنها لم تُلغِ الفزع؛ لذلك شربت الحُمُر الماء وهي مرتجفة متحفزة للفرار. وهذا من أدق ما يصوره الشماخ في رحلته، إذ لا يكتفي بوصف الحركة الخارجية، بل ينفذ إلى الحالة النفسية للكائنات، فيجعل القارئ يشاركها القلق والترقب.

([1]) م. ن: ١٧٩

وفي قصيدة أخرى له ترتسمُ مشاهد الرّحلة بوضوح، التي مطلعها:

"**صَدَعَ الظَعائِنُ قَلبَهُ المُشتاقا بِحَزيزِ رامَةَ إِذ أَرَدنَ فِراقا**"(١)

فيتنقّلُ الشّاعرُ بين مشاهد الرحلة الحيوانية، وتحديدًا رحلة الثور الوحشي والبقرة الوحشية وما يحيط بهما من أخطار، منها التوجس من صوت الصياد وكلابه:

"**فتوجسا في الصبح ركزَ مكلِّبٍ أو جاوزاه فأشفقا إشفاقا**"

هذا أول ظهور للفزع في الرحلة. فالثور ورفيقته يلتقطان صوت الصائد أو وقع حركته من بعيد (ركز المكلب)، فتستيقظ غريزة الحذر لديهما. والفعل "توجسا" يدل على خوف لم يتحول بعد إلى هرب، بل هو ترقب وقلق واستشعار للخطر.

ويأتي الفزع الكامن في صورة الثور، يقول:

"**أفَتِلكَ أم هذا أم احقبَ قاربٌ أبقى الطرادُ له حشاً خفاقا**"

هنا يصف الثور الوحشي وقد تركت المطاردات المتكررة أثرها فيه؛ فـ "الطراد" جعل أحشاءه وقلبه في اضطراب دائم (حشاً خفاقاً). فالفزع لم يعد حالة عابرة، بل صار جزءًا من تكوينه النفسي نتيجة الصراع المستمر مع الصيادين.

فضلًا عن الفزع الناتج من الصّراع داخل القطيع في الأبيات الأخيرة:

"**فصددن عنه إذ وحن عواذلاً حتى استمر وأنكر الأخلاقا**

يرمحنه بعد اللمام أوابياً شمساً فقد أحنقنه إحناقا"

هنا ينتقل الشاعر إلى نوع آخر من الاضطراب؛ إذ ينبذه إناث القطيع ويبتعدن عنه، فتتحول حالته من الاطمئنان إلى القلق والغضب. وهذه صورة نفسية موازية للفزع الخارجي الذي يسببه الصيد.

الفزع في هذه القصيدة ليس مشهدًا منفردًا كما في قصيدة حمر الوحش التي أوردتها سابقًا، بل هو حالة دائمة تلازم الحيوان طوال الرحلة.

---

(١) ديوان الشماخ: ٢٦١

ومن ثم فإن الشّاعر يجعل الرحلة قائمة على ثنائية البقاء والخطر؛ فالحيوان في حركة دائمة لأن الخوف يطارده باستمرار، وهو ما ينسجم مع رؤية الشماخ العامة للطبيعة الصحراوية بوصفها فضاءً للصراع والنجاة أكثر من كونها فضاءً للراحة والاستقرار.

- **الرّحلة عند لبيد:**

وبانتقالنا إلى خاتمة شُعراءِ دراستنا هو **لبيد العامري** إذ احتلت "**لوحة الرحلة**" مكانة مركزية في بناء قصائدهِ؛ فنجدُ الرّحلة في بنائها الفني المتكامل قد بلغت نحو عشر قصائد، وهي كسابقيهِ ليستْ مطية للتنقل المكاني فقط، ففي أكثر من قصيدة تكشفت لنا رحلة وجودية تعبر عن صراع الإنسان مع الزمن والقدر، وتجسد قيم الصبر والجلد، وبيّنا كيف أنّ الرحلة في الشعر الجاهلي تُمثلُ غالبًا كمعادل موضوعي، إذ يسقط الشاعر مشاعره وتجربته على الحيوان الوحشي، فيجعل من وصف الناقة، وحمار الوحش، والثور الوحشي، والبقرة المسبوعة، جسر عبورٍ لقوته الذاتية أو لمعاناته الإنسانية.

تبدأ الرحلة عند **لبيد** بعد الوقوف على الأطلال وتوديع الظعائن، إذ يلتفت إلى وسيلة ارتحاله ونجاته المتمثلة في الناقة. وقد حظيت هذه الأخيرة بحضورٍ لافت في شعره، فوردت بأسماءٍ ونعوتٍ متعددة، منها: الوجناء، والعلكوم، والحرج، والقلاص، والطليح، والحرف، والعذافرة،... وغيرها، ويحرص الشاعر على إسباغ صفات القوة والصلابة وسرعة الاحتمال عليها، فترتقي في تصويره إلى ما هو أبعد من كونها دابةً للانتقال، وإذا كانت الرحلة قد تجلت عنده في عدد من المشاهد المتكاملة، فإنه لا يكتفي بالوصف المباشر للناقة، بل ينتقل إلى مرحلة أكثر فنية، فيعمد إلى تشبيهها بحيواناتٍ وحشية مختلفة، كالثور الوحشي والبقرة الوحشية وحمار

الـوحش، لتغـدو هـذه الصـور معـادلاتٍ موضـوعية تعكـس حالتـه النفسـية وتجربتـه الإنسانية في الوحدة والصراع ومواجهة تقلبات الزمن.

ويُطالعنـا فـي الـديوان أحـد مشـاهد الرّحلـة، إذ تمثـل نموذجًـا واضـحًا لبنيـة الرحلـة فـي القصـيدةِ الجاهليـةِ، لكنّهـا ليسـتْ رحلـةً مسـتقلة بـذاتِها، إنّمـا جـاءت موظَّفـة فـي سـياق نفسـي وعـاطفي يـرتبط بالفقـد والقطيعـة والتحـول الزمنـي، وفيهـا تـداخل بـين صـورة المرأة والناقة والبقرة الوحشية، في قوله: [المنسرح]

"فَصَدَّهُم مَنطِقُ الدَجاجِ عَنِ العَهـ ـدِ وَضَربُ الناقوسِ فَاِجتُنِبا

هَـــل يُبلِغَنّي دِيارَها حَرَجٌ وَجناءُ تَفري النَجاءَ وَالخَبَبا

كَأَنَّها بِالغُمَيرِ مُمرِيَّةٌ تَبعي بِكُثمانَ جُؤذَراً عَطِبا

قَد آثَرَت فِرقَةَ البُغاءِ وَقَـد كانَت تُراعي مُلَمَّعاً شَبَبا

أَتيكَ أَم سَمحَجٌ تَخَيَّرَها عِلجٌ تَسَرّى نَحائِصاً شُسُبا"(١)

فيفتتحُ **لبيـدٌ** بنيـة بأسلوب الاستفهامِ "هل يبلغنـي" وهو استفهام يكشف عن عدم اليقين بإمكانية الوصول، مما حرى به أن يستدعي ناقة قوية تمضي بالرحلة، بعد حديثهِ عن الطريق الذي، يصف ناقتَهُ بصفاتِ الصّلابةِ الجسديّةِ **(وجناء، حرج)** لِيُطَمئنَ نفسَهُ بأنَّ وسيلتهُ قادرةٌ على محوِ أثرِ الفراقِ والوصولِ إلى ديارِ المحبوبةِ، ويستعملُ لبيدٌ التّشبيهَ؛ فيُشبّهُ ناقتَهُ ببقرةٍ وحشيّةٍ فَقَدَتْ جُؤذرَها (وليدها) في مكانٍ موحشٍ. هذه الصورةُ مشحونةٌ بالعاطفةِ؛ فالأمومةُ الفطريـةُ تـدفعُ البقـرةَ لتركِ القطيـعِ والبحـثِ منفـرِدةً عـن ولـدِها الهالـك، فيُسـقِط الشّـاعرُ حالتـه النفسية على صورة البقرة الوحشية التي فارقت موضع الألفة وانفردت تبحث عن وليدها، في موازاةٍ مع حال الشاعر الذي تفرّق عنه أصحابه وانصرفوا عن الطّريقِ المعهود تاركيهِ متفردًا. فالبقرة الوحشية ليست عنصرًا وصفيًا معزولًا، بل تمثل صورة الآخر المشابه للشاعر؛ إذ يجمع بينهما الانفصال والبحث القلق عمّا فُقِد.

(١) شرح ديوان لبيد: ٢٦

ونجدُ بنية الرحلة في قصيدة أخرى، قيلَ أنها من نتاج عهد الكهولة، قائلًا: [البسيط]

وَأَقطَعُ الخَرقَ قَد بادَت مَعالِمُهُ فَما يُحَسُّ بِهِ عَينٌ وَلا أَثَرُ"[1]

ولأنَّ هذه القصيدة من النصوص المتأخرة عند لبيد، ويظهر فيها أثر الكهولة واضحًا في الرؤية والبناء؛ إذ لم تعد الرحلة فيها رحلةَ فخرٍ أو طلبِ وصلٍ، بل أصبحت رحلة خوفٍ وبقاءٍ وصراعٍ مع الزمن، فيصوّر نفسه عابرًا فضاءً موحشًا، لا أثر فيه لهداية أو معلم.

ثم ينتقل إلى وصف الراحلة:

"بِجَسرَةٍ تَنجُلُ الظُرّانَ ناجِيَةَ إِذا تَوَقَّدَ في الدَيمومَةِ الظُرَرُ

كَأَنَّها بَعدَما أَفنَيتُ جُبلَتَها خَنساءُ مَسبوعَةٌ قَد فاتَها بَقَرُ"[2]

فالناقة قوية تشق الحجارة والأرض الصلبة، غير أن الشاعر لا يطيل الوقوف عندها، بل سرعان ما يحوّلها إلى صورة حركية أخرى فيشبّهها ببقرة وحشية ثكلى افترس السبع وليدها، فغدت مذعورة مَطارَدة. وهذه الصورة ليست وصفًا للحيوان لذاته، بل إسقاط لحالة الشاعر النفسية في الكهولة؛ إذ يصبح الفقد والخوف محور التجربة. ثم تتوالى صور الهروب والنجاة:

"تَنجو نَجاءَ ظَليمِ الجَوِّ أَفزَعَهُ ريحُ الشَمالِ وَشَفّانٌ لَها دِرَرُ

"باتَت إِلى دَفِّ أَرطاةٍ تُحَفِّزُهُ في نَفسِها مِن حَبيبٍ فاقِدٍ ذِكَرُ

إِذا اِطمَأَنَّت قَليلاً بَعدَما حَفَرَت لا تَطمَئِنُّ إِلى أَرطاتِها الحُفَرُ

غَدَت عَلى عَجَلٍ وَالنَفسُ خائِفَةٌ وَآيَةٌ مِن غُدُوِّ الخائِفِ البُكَرُ

فتتحول الحركة إلى فرار دائم، واللافت أن الشاعر يكثر من صور الفزع والتنبه، وهو ما يميز شعره المتأخر عن شعر الفتوة، فالبقرة الوحشية تلوذ بالشجر بدافع الحنين إلى وليدها المفقود. وهذه من أكثر الصور الإنسانية عند لبيد؛ إذ يسقطُ على الحيوان عاطفةَ الفقد ليعبّر عن شعور داخلي بالوحدة والانقطاع. لكنَّ الطمأنينة مؤقتة ومهددة دائمًا، مما يعكس رؤية قلقة للحياة في مرحلة الشيخوخة؛ إذ لم يعد الاستقرار ممكنًا.

([1]) شرح ديوان لبيد: ٦٦

([2]) م. ن: ٦٧

ثم يقول:

لاقَت أَخا قَنَصٍ يَسعى بِأَكلُبِهِ شثن البَنانِ لَدَيهِ أَكلُبٌ جُسُرُ

فَقاتَلَت في ظِلالِ الرَوعِ وَاِعتَكَرَت إِنَّ المُحامِيَ بَعدَ الرَوعِ يَعتَكِرُ"

فتتحول الرحلة من هربٍ إلى مواجهة مباشرة مع الموت ممثلًا بالصياد وكلابه، وهنا تتجلى فلسفة لبيد في الكهولة؛ فالكائن المهدد لا يملك إلا المقاومة رغم الخوف.

ومن جهة الموازنة، فإن صورة الحيوان الوحشي عند لبيد بن ربيعة في شيخوخته تختلف عن صورتها عند أبي ذؤيب الهذلي؛ فأبو ذؤيب يجعل الحيوان معادلًا لمأساة الموت الجماعي والفناء المحتوم، بينما يجعل لبيد الحيوان صورةً للكائن الذي يقاوم القدر رغم إدراكه بهشاشة الحالة.

ونجدُ بنيةَ الرحلةِ حاضرةً في قصيدةٍ أخرى، قائلًا: [الوافر]

"وَكُنتُ إِذا الهُمومُ تَحَضَّرَتني وَضَنَّت خُلَّةٌ بَعدَ الوِصالِ

صَرَمتُ حِبالَها وَصَدَدتُ عَنها بِناجِيَةٍ تَجِلُّ عَنِ الكَلالِ"[1]

فالرحلة هنا أيضًا ليست انتقالًا مكانيًا مجردًا، إنّما فعل رفض وقطيعة، فالشاعر حين يرى فساد العلاقات وضياع الوفاء يقطع الصلات ويرحل، وهنا تصبح الناقة وسيلة انفصال عن واقع قبلي فقد قيمه.

ومن خلالِ المقطع الثاني من الرّحلةِ يتجه الشّاعرُ إلى تصوير مشهد المطاردة والصراع عبر صورة ثور الوحش، في قولهِ:

"كَأَخنَسَ ناشِطٍ جادَت عَلَيهِ بِبُرقَةِ واحِفٍ إِحدى اللَيالي

أَضَلَّ صِوارَهُ وَتَضَيَّفَتهُ نَطوفٌ أَمرُها بِيَدِ الشَمالِ

فَباتَ كَأَنَّهُ قاضي نُذورٍ يَلوذُ بِغَرقَدٍ خَضِلٍ وَضالِ"[2]

([1]) شرح ديوان لبيد: ٧٥

([2]) شرح ديوان لبيد: ٧٦

فالثور "يعاني الألم ، ويقاسي من الوحدة ، ويتوجس خيفةً من عدوٍ لا يراه، ومن قوةٍ عظمى لا يقدر السيطرة عليها ، ومن مستقبلٍ غامضٍ محفوفٍ بالمخاطر والأهوال ، لكنْ بوادر الأمن والسلام ممكنة : فالمطر ينسكب كأفواه القرب ، والشمس تنشر الدفء والشعاع الضئيل من بُعد ، والأرطاة حَمَتْه من هبوب العاصفة"[1]، ويتجلى خلف هذا المشهد صورة للذات الشاعرة التي وجدت نفسها وحيدة بعد انحراف الجماعة عن قيمها المعهودة، فاختارت العزلة والتمسك بمبادئها رغم ما يحيط بها من قلق ومخاوف، تلك المخاوف التي جسدها مشهد العراك مع الصياد وكلابه في قوله:

"بَاكَرَهُ مَعَ الإشراقِ غُضفٌ ضَواريها تَخُبُّ مَعَ الرِجالِ
فَجالَ وَلَم يَجُل جُبناً وَلَكِن تَعَرُّضَ ذي الحَفيظَةِ لِلقِتال
فَغادَرَ مُلحَماً وَعَدَلنَ عَنهُ وَقَد خَضَبَ الفَرائِصَ مِن طِحالِ
يَشُكُّ صِفاحَها بِالرَوقِ شَزراً كَما خَرَجَ السِرادُ مِنَ النِقالِ"

فكما وجد الثور نفسه وحيدًا في مواجهة الصياد وكلابه، وجد الشاعر نفسه منفردًا في موقفه بعد عتاب قومه ورفضه الانسياق وراء من صرفهم عن قيمهم المعهودة، لذلك لا تمثل المعركة مجرد صراع حيواني، بل تجسد مقاومة الذات الشاعرة ونجاتها وتمسكها بموقفها الأخلاقي رغم قلة الأنصار وكثرة الخصوم، لذلك ينتهي المشهد بصورة الكائن المنفرد الذي تجاوز المحنة وخرج منها أصلب عودًا وأشد تمسكًا بموقفه، ليغدو التفرد عند الشاعر موقفًا أخلاقيًا واعيًا لا حالةً من العجز أو العزلة.

وقد ائتلفَ الشُّعراءُ على الانتقالِ بينَ لوحاتِ الرّحلةِ وتشبيهات النّاقةِ من الثّورِ إلى الحمارِ الوحشيينِ، والمُلاحظُ في لوحة حمار الوحش مع أتنهِ خلوها من

([1]) قصة ثور الوحش ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي، أنور عليان أبو سويلم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلد ٦، عدد٢٢، ١٩٨٦: ١٠٣

مشاهد المُطاردة وأثرِ الصياد وأصوات كلابهِ، وهو ما جاء منسجمًا مع مناسبةِ القصيدة، إذ لا يتحدث الشّاعرُ عن حربٍ أو صراعٍ مُباشرٍ، إنَّما يقفُ موقفُ المعاتب اللائم لقومهِ، لذلك برزَ حمارُ الوَحشِ في صورةِ القَائدِ الذي يجمعُ أتنهُ ويرعاها ويهديها إلى موارد الماء والكلأ، في قوله:

"أَذَلِكَ أَم عِراقِيُّ شَتيمٌ أَرَنَّ عَلى نَحائِصَ كَالمَقالي

نَفى جِحشانَها بِجِمادِ قَوٍّ خَليطٌ ما يُلامُ عَلى الزِيالِ

وَأَمكَنَها مِنَ الصُلبَينِ حَتّى تَبَيَّنَتِ المِخاضُ مِنَ الحِيالِ"

مما يجعله رمزًا للقيادة الحكيمة القائمة على الرّعاية وحسن التدبر، في مقابل القيادة التي آلت إليها القبيلة وأثارت استياء الشاعر.

ونجدُ مشهد الفرسِ حاضرًا في رحلته والتي جاء بهِ مع مناسبة القصيدة وما ينسجم مع موضوعها العام في الفخرِ بأيامهِ وهو بين يدي الملوك، فبنيةَ الرحلة تُقطعُ بواسطة فرسٍ، في قصيدة يستذكرُ فيها أيامه ومفاخرهُ ومقاماتهُ، يبدو أن لبيدًا قد اتجه في هذه الأبيات إلى تصوير الفرس أكثر من الناقة، إذ إن سياق القصيدة القائم على الفخر وذكر المقامات بين الملوك ينسجم مع معجم الفروسية وأدواتها، وهو ما تؤكده ألفاظ مثل "ألجم" و"العنان". ومن ثم فإن الشاعر يجعل الفرس معادلًا رمزيًا لقوة الذات وعلو المكانة، لا مجرد وسيلة للارتحال. قائلًا: [الطويل]

"تَجافَيتُ عَنهُ وَاِتَّقاني عِنانُهُ بِشَدٍّ مِنَ التَقريبِ عَجلانَ مُلهَبِ"[1]

يستدعي عالم الفروسية أكثر مما يستدعي عالم الإبل، لأن الإلجام من أبرز ما يرتبط بالفرس. فيختلف هذا المقطع عن الرحلة الناقة المألوفة عند لبيد، إذ تبدو الراحلة فيه فرسًا لا ناقةً، وهو اختيار ينسجم مع سياق الفخر واستعادة أيام الشباب والبطولة. فالشاعر لا يصف هنا رحلة انتقال في الفلاة، بل يستحضر جوادًا يرافقه

(1) شرح ديوان لبيد: ١٥

فـي تنقلاتـه ومغامراتـه، فتغـدو الرحلـة جـزءًا مـن صـورة الفـارس الـذي يواجـه الأحـداث ويقتحم المواقف، لا صورة المسافر الذي يقطع المفاوز على ظهر ناقته.

نصل إلى القول إنَّ العادة جرت على أن يكون الثور هو من يجلب معه الخصب والنماء لكنه مع الجعدي نجده في الحمار الوحشي وبذلك فهو يرى جدوى الجماعة والقبيلة أكثر وأدوم من التفرد، في حين نجدُ رحلة أبي ذؤيب نفسية مع الوجود لا جغرافية فلا معالم واضحة للطريق أو حضور قوي للناقة. وقد ائتلف لبيد مع شعراء الدراسة في اتخاذ الرحلة ركنًا أساسًا من بناء القصيدة، وفي الإفادة من الحيوان الوحشي بوصفه معادلًا موضوعيًا للتجربة الإنسانية، إلا أنه اختلف عنهم في كثافة حضور الرحلة وتعدد مشاهدها واتساع أبعادها النفسية والرمزية، حتى أصبحت من أبرز السمات الفنية في شعره.

الخاتمة

الحمدُ للهِ الَّذي أحاطَنِي بِعونهِ وتَوفيقهِ، وَمنحنِي القُوةَ والصَّبرِ لإتمامِ هذا العمل العلمي، حتَّى بلغتُ خاتمةَ هذهِ الدَّراسةِ بعد رحلةٍ بحثيةٍ امتدتْ بينَ مُتونِ الشَّعرِ وحقولِ النَّقدِ والموازنة، لأوجزَ فيما يأتي أبرزَ النَّتائج التي أسفرتْ عنها الدّراسةُ، بعدَ تتبّع مواطنَ المُؤتلف والمُختلف بين الشُّعراءِ الأربعةِ في مُستوياتِها المُعجميَّة والموضوعيّة والفنيّة، وما كشفته الموازنة من أوجه الاتفاق والافتراق التي أسهمت في إبراز الخصوصية الشعرية لكل شاعر ضمن إطار فني مشترك، تتجلى في جُملة من النُّتائج، وهي:

- توصّلت الدراسة إلى أن مصطلح المؤتلف والمختلف ذو جذر فقهي أصيل، استُعمل في علم مصطلح الحديث للتمييز بين الأسماء والألفاظ المتشابهة في الرسم المختلفة في النطق، قبل أن يُستعار للنقد الأدبي أداةً للمقارنة والتحليل بين النصوص الشعرية، وقد أثبتت الدراسة أن هذا الانتقال من حقل إلى آخر لم يكن اعتباطياً، إنَّما حمل معه روح التصنيف والتمييز الذي يقوم على الجمع والفرق في آنٍ واحد، أيّ أنَّ النقاد العرب أفادوا من مفهوم المؤتلف والمختلف في الكشف عن مواطن الاتفاق والاختلاف بين الشعراء والنصوص الشعرية.
- كشفت الدّراسة أنَّ مصطلح الطَّبقة الشّعرية هو في أصله مصطلحٌ فقهي، إذ كان يُراد به التدرّج والترتيب في السُّلّم المعرفي والديني، ثم انتقل إلى النقد الأدبي ليصف مراتب الشعراء وفق معايير الإجادة والتقدّم الزمني.
- خلصت الدراسة إلى أن البيئة لم تكن مجرد خلفية جغرافية صامتة، بل كانت عاملاً فاعلاً في تشكيل الرؤية الشعرية واللغة والمخيّلة؛ فالشعراء الذين نشأوا في البيئة الصحراوية الخالصة حملت قصائدهم طابع الجدّة والبداوة، في حين أن من عاشوا على تخوم الحضارة أو اتصلوا بالحواضر أضافوا إلى معجمهم ومخيّلتهم مفردات دلالية أرحب.
- كشفتْ الدّراسةُ أنَّ المعجمَ الحربيّ هو المعجمُ المهيمنُ على شعر هذه الطبقة، وأن الشعراء وإن اشتركوا في استخدام مفردات القتال والسلاح والغزو، إلا أنهم اختلفوا في طريقة

توظيفه؛ فقد استخدم نابغةُ جعدة المعجم الحربي كأداة للفخر القومي، مستحضراً أيام العرب لتعزيز مكانة قبيلته وتخليد بطولاتها. أما أو ذؤيب والشّماخ فقد تعاملا مع السلاح والمعجم الحربي كجزء من صراع بيئي وجودي، يعكس صراع البقاء بين الكائنات في الطبيعة، في حين مثَّلَ عندَ لبيد نقطة الالتقاء الكبرى، إذ استلهم تجارب سابقيه ودمج في ديوانه بين فخر الجعدي وتأملات الهذلي والشماخ.

- رصدت الدراسة تداخلاً بين المعجم البدوي والحضري، مما عكس مرحلة الانتقال والاتصال الثقافي التي عاشها هؤلاء الشعراء، أما في الجانب الموسيقي، فقد خلصت النتائج إلى أن الإيقاع كان مؤتلفاً في الالتزام بالبحور الفخمة، ومختلفاً في تنويع المقاطع الصوتية بما يتناسب مع الحالة الشعورية المتفردة لكل شاعر.
- توصّلتْ الدراسة إلى أن العلاقة بين الأنا الفردية والجمعية لم تسِر على نمط واحد بين شعراء الطبقة الثالثة، إنَّما تنوّعت بين ثلاثة أنماط متمايزة: نمط التكافؤ والاتزان الذي جمع النابغة الجعدي ولبيدا، ونمط الهيمنة الفردية الذي انفرد به أبو ذؤيب إذ استحوذت الأنا الفردية المثقلة بالفقد والحزن على التعبير الشعري، ونمط الإقصاء التام للأنا الجمعية الذي تميّز به الشماخ.
- خلصت الدراسة إلى أن شعراء الطبقة الثالثة ائتلفوا جميعاً في صورة الممدوح الذي تتداخل فيه قيم الكرم والشجاعة التقليدية مع التقوى والعدل، غير أن كلاً منهم رسم هذه الصورة بزاوية مختلفة؛ فالممدوح عند النابغة الجعدي هادٍ وقائد عقدي، وعند أبي ذؤيب ملجأٌ اجتماعي في الأزمات، وعند الشماخ قوة نفعية مادية، وعند لبيد قيمةٌ خُلقية مجرّدة تكاد تذوب فيها الشخصية المُسماة.
- تبيّن أن الشعراء ائتلفوا على تهذيب الهجاء وتحويله من الطعن في الأنساب والأعراض إلى انتقاد التخاذل وخيانة العهد والبخل، بيد أنهم اختلفوا في الحدّة والأسلوب؛ فالجعدي وظّف التحقير والتهكم في سياق المساجلات القبلية، والشَّماخ حوّل المهجو إلى ندٍّ

مشحون بالسخرية، في حين ترفّع أبو ذؤيب عن الهجاء الشخصي، وانخفضت حدّته عند لبيد حتى اقتربت من العتاب.

- كشفت الدراسة أن الرثاء كان الفضاء الأكثر تمايزاً بين الشعراء؛ فبينما استحضر الجعدي المرثيَّ ليُعيد إحياء قيم المروءة القبلية، بلغ أبو ذؤيب ذروة الخصوصية حين مزج الذات المفجوعة برثاء أبنائه بالطبيعة وحيواناتها، في حين استحضر الشماخ بطولة الميت لا فقده الجسدي، وآثر لبيد تحويل الرثاء إلى وعظ وزهد يستشعر من خلاله فناء الدنيا.
- توصّلت الدراسة إلى أن الأنثى حضرت عند الشعراء الأربعة مرآةً عاكسةً لمواقف الشاعر لا كياناً مستقلاً، غير أن طبيعة هذا الانعكاس تباينت تبايناً دالاً؛ فهي عند الجعدي تتأرجح بين التغزل الحسي والتدنيس الهجائي، وعند أبي ذؤيب مصدرٌ للصد والخصومة مع لمحة غزلية، وعند الشماخ حضورٌ إيجابي مُنعَّم يبعث الحياة في نفس الشاعر مقابل سلبية الزوجة، وعند لبيد جمالٌ جسدي ووجداني يُفضي إلى استجلاء فروسية الشّاعر.
- توصّلت الدراسة إلى أن الافتتاح شغل الحيّز الأكبر من دواوين شعراء الطبقة الثالثة جميعاً، غير أنه تباين بينهم نوعاً وكمّا وإجادةً؛ فقد تجلّى الافتتاح الطللي بوضوح عند النابغة الجعدي ولبيد، وتُرجع الدراسة ذلك إلى عمق انتمائهما القبلي الذي جعل القبيلة والأرض كياناً واحداً في وجدانيهما، فكلما توثّقت صلة الشاعر بقبيلته كانت صلته بالمكان أشدّ وأعمق.
- وفي الافتتاحَ الغزلي تقدّم أبو ذؤيب على سائر الشعراء لما اتّسمت به حياته العاطفية من حركية وعمق وجداني جعلاه أرقّ عاطفةً وأعذب حبّاً، وتلاه الشماخ الذي انفرد بكون غزله افتتاحاً مقصوداً لذاته لا تمهيداً لغرض آخر.
- كما كشفت الدراسة أن استهلال الشكوى جمع أبا ذؤيب ولبيد في نقطة واحدة، إذ ذاق كلاهما الفقد المباشر، فجعلا الشكوى بذرةً تنثر معانيها عبر أبيات القصيدة كلها وصولاً إلى الغرض، بيد أنهما افترقا في الدلالة؛ فالشكوى عند أبي ذؤيب يأسٌ وشؤم، وعند لبيد حكمةٌ وزهد.

- وخلصت الدراسة إلى نتيجة بنائية جوهرية، هي أن الافتتاح –سواء أكان مشهداً متكاملاً من عدة أبيات أم استهلالاً مكثّفاً في بيت واحد– ليس مقدمةً منفصلة عن القصيدة، بل هو بذرة دلالية عضوية تتشابك خيوطها مع الغرض الرئيس وتُؤسّس له من السطر الأول.
- توصّلت الدَّراسة إلى أن تشبيه الناقة بالحيوانات الوحشية شكّل منظومة دلالية متكاملة في شعر الطبقة الثالثة، إذ لم يكن مجرد زخرفة بيانية؛ إنَّما كان جسّرًا لرسم صورة الرحلة بكل أبعادها النّفسيّة والرمزية. وقد ائتلف الشعراء على توظيف الحمار الوحشي والأتن والثور في بناء مشهد ثلاثي الأطراف يجمع الحيوان والصياد والخطر، غير أنهم اختلفوا في زاوية التركيز؛ فالنابغة الجعدي أبرز غيرة الحمار وسيطرته رمزاً للعلاقات الإنسانية، وأبو ذؤيب مزج الوصف الدقيق بالبعد العاطفي في سياق الفقد، والشماخ جسّد تفاصيل البيئة الصحراوية بدقة الملاحظة، ولبيد دمج الحكمة والتأمل في وصف ناقته مشبّهاً إياها بالأتن والبقرة الوحشية مع التركيز على القيادة والإتباع.

وآخر دعوانا التوفيق من الله لما يحب ويرضاه وأن تنال هذه الدراسة رضا القارئين واستحسانهم، والحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد وآله أجمعين...

المصادر
والمراجع

- القرآن الكريم

الكتب :

❖ أبو ذؤيب حياته وشعره، نورة الشملان، شركة الطباعة العربية السعودية، جامعة الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٠م.

❖ أدب الكاتب، ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ت.

❖ الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي ياسين النصير، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠٩م.

❖ أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين بن الأثير(٦٣٠هـ)، تحقيق: عادل الرفاعي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

❖ أسرار الشخصية وبناء الذات، أنس شكشك، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٩م.

❖ الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم إسماعيل محمد عبد العاطي، نهضة مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

❖ الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، تحقيق عادل أحمد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ

❖ الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (٣٥٦هـ)، تحقيق: عبد على مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٨م

❖ الأماكن وما اتفق لفظه وافترق مسماه، أبو بكر محمد بن موسى بن عثمان الحازمي الهمداني، زين الدين (ت ٥٨٤هـ)، المحقق: حمد بن محمد الجاسر، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، ١٤١٥ هـ.

❖ أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد) الشريف المرتضى علي بن الحسين العلوي(٤٣٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٤م.

❖ الإنباه على قبائل الرواة، ابن عبد البر(٤٦٣هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥م

❖ الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨م.

❖ الإنسان والمكان في الشعر العربي القديم، منجي القلفاط، الدار التونسية للكتاب، تونس، ٢٠١٦م.

❖ أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني (١١١٩هـ)، تحقيق: هادي شاكر هادي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨م.

❖ بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمد شكري الآلوسي(١٣٤٢هـ)، شرحه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، د.ت.

❖ بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، وهب روميه ، دار سعد الدين، ١٩٩٧م.

❖ البيان والتبيين ، عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الخانجي، مصر، ١٩٩٨م.

❖ تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: جماعة من المختصين، دار: وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، (١٩٦٥ – ٢٠٠١ م).

❖ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري (ت ٦٥٤هـ)، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي.

❖ التذكرة الحمدونية، ابن حمدون محمد بن الحسن بن محمد بن علي (ت ٥٦٢هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس و بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

❖ تمثلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

❖ تمثلات المرأة في الشعر العربي القديم مع إطلالة على العصر، لبنى علي مفتاحي، دار مومنت للكتب والنشر، د.ت.

❖ تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت ٣٧٠هـ)، المحقق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

❖ التيجَان في مُلوك حِمْيَرْ، عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، أبو محمد، جمال الدين (ت ٢١٣هـ)، تحقيق: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء – الجمهورية العربية اليمنية، ط١، ١٣٤٧ هـ.

❖ جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، فاضل أحمد القعود، ط١، ٢٠١٢م.

❖ الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى الجريرى النهرواني (ت ٣٩٠هـ)، المحقق: عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ، ط١، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م.

❖ جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت ٣٢١هـ)، المحقق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

❖ جمهرة النسب، أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي (ت ٢٠٤ هـ)، المحقق: د علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة – مصر، ط١، ١٤٣١ هـ –٢٠١٠م.

❖ جمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي (٣٨٤ – ٤٥٦ هـ)، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار المعارف – مصر، عام النشر: ١٩٦٢ م.

❖ حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ابن علي محمد الحاتمي، تحقيق جعفر الكتابي، دار الرشيد، العراق، ١٩٧٩م.

❖ كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط٢، ١٩٦٥.

❖ دراسات في الأدب الجاهلي مباحث تراثية ونصوص دينية وتراجم، د. عادل جاسم البياتي، مكتبة الأدب المغربي، ١٩٨٦م.

❖ الديباج، أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمى (١١٠ – ٢٠٩ هـ)، تحقيق: د عبد الله بن سليمان الجربوع– د عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط١، ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م.

❖ ديوان أبي ذؤيب الهذلي : تحقيق أحمد خليل الشال مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد، ط١، ٢٠١٤م.

❖ ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٨م.

❖ ديوان المعاني، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت ٣٩٥هـ)، دار الجيل – بيروت، د.ت.

❖ ديوان النابغة الجعدي، تحقيق: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

❖ شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد، دمشق، ط ٣، ٢٠٠٨.

❖ الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، د.ط، ١٩٨٢م.

❖ شرح أَلْفِيَّةِ السُّيوطي في الحديث المسمى «إسعاف ذوي الوَطَر بشرح نظم الدُّرَر في علم الأثر»، محمد ابن العلامة علي بن آدم ابن موسى الأثيوبي الولوي، مكتبة الغرباء الأثرية، المدينة المنورة – المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م.

❖ شرح ديوان الحماسة، يحيى بن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، أبو زكريا (ت ٥٠٢هـ)، دار القلم، بيروت ، د.ت.

❖ شرح ديوان لبيد، تحقيق: د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٣م.

❖ شرح شواهد المغني، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت٩١١ هـ)، حققه: أحمد ظافر كوجان، لجنة التراث العربي، د.ط، ١٣٨٦ هـ – ١٩٦٦ م.

❖ شرح نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد إبراهيم حور – وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط٢، ١٩٩٨م.

❖ شعر أبي ذؤيب الهذلي –دراسة أسلوبية، عواد صالح علي، دار رسلان، د.ط، ٢٠١٥م.

❖ شعر الرؤية (المتن الشعري العربي القديم ذو الرمة أنموذجا)، آن تحسين الجلبي، دار غيداء، ٢٠١٩م.

❖ شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة، بغداد، ١٩٧٩ م.

❖ الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

❖ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف، دار المعارف، ط٤، ١٩٧٨م.

❖ صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة الجعفي البخاري (ت ٢٥٦ هـ)، دار التأصيل – القاهرة، ط١، ١٤٣٣ هـ – ٢٠١٢ م.

❖ صفة جزيرة العرب، ابن الحائك، أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب بن يوسف بن داود الشهير بالهمداني (ت ٣٣٤هـ)، مطبعة بريل – ليدن، ١٨٨٤ م.

❖ كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو ٣٩٥ هـ)، المحقق: علي محمد البجاوي– محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ.

❖ الصورة في الشعر الجاهلي الحبيب الدريدي، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٩م

❖ الطبقات الكبرى، محمد ابن سعد الزهري (٢٣٠هـ)، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

❖ طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت.

❖ طوق الحمامة في الألفة والألاف، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي القرطبي الظاهري (٤٥٦هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، ط٢، ١٩٨٧ م.

❖ العقد الفريد ، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (٣٢٨هـ)، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٩٨٣م.

❖ العلوم والأسلمة، محمد وفيق، دار أركان، ٢٠٢٣م.

❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م

❖ عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت

❖ عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري (٢٧٦هـ)، تحقيق: منذر أبو شعر، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

❖ فحولة الشعراء، أبو سعيد عبد الملك الأصمعي (٢١٦هـ)، تحقيق: ش.تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م

❖ الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، دار التضامن، بغداد، ط١، ١٩٦٤

❖ كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهلال، د.ت

❖ لسان العرب، محمد بن مكرم جمال الدين ابن منظور(٧١١هـ)، تحقق: اليازجي، دار صادر ، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م

❖ اللطائف والظرائف، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (٤٢٩هـ)، دار المناهل، بيروت، د.ت

❖ مجمع الأمثال، أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني(٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

❖ مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

❖ مرآة العقول في شرح أخبار آل الرسول، محمد باقر المجلسي، دار الكتب الإسلامية، ط٢، د.ت.

❖ المرأة في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٣م.

❖ المرأة في الشعر الجاهلي، علي الهاشمي، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٦٠م

❖ المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أحمد بن محمد الفيومي الحموي (٧٧٠هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.

❖ المصون في الأدب، أبو أحمد الحسن العسكري(٣٨٢هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط٢، ١٩٨٤م.

❖ المعارف، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري(٢٧٦هـ)، تحقيق: ثروت عكاشة، ط٢، ١٩٩٢م.

❖ معاني الفروسية في الشعر الجاهلي، دياري محمد عطا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.

❖ معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي(٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م

❖ معجم الشعراء، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: عبد الستار أحمد فرج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م

❖ معجم الصحابة، أبو الحسين عبد الباقي بن قانع البغدادي(٣٥١هـ)، صلاح بن سالم المصراتي، مكتبة الغرباء، المدينة المنورة، السعودية، ط١، ١٤١٨هـ.

❖ معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.

❖ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧م.

❖ معجم المصطلحات، معجم مصطلحات الحديث وعلومه، محمد أبو الليث الخير آبادي، دار النفائس، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

❖ معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٩٤م.

❖ معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، أبو عبيد الله بن عبد العزيز البكري(٤٨٧هـ)، تح: مصطفى السّقا، عالم الكتب، بيروت، ط٣، ١٤٠٣هـ.

❖ المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني(٢٥٠هـ)، تحقيق: عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ١٩٦١م.

❖ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقي، ط٤، ٢٠٠١م.

❖ المقتضب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق، عالم الكتب، بيروت، د.ت.

❖ ملامح في تراث العرب النقدي، محمود عبد الله الجادر، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٣م.

❖ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم بن محمد القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ٢٠٠٨م

❖ المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي(٣٧٠هـ)، تحقيق: فريتز كرنكو، دار الجيل، ١٩٩١م.

❖ موسوعة القبائل العربية- بحوث ميدانية وتاريخية، محمد سليمان الطيب، دار الفكر العربي، ط٣، ١٤٣١هـ.

❖ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، أبو عبيد الله بن محمد المرزباني(٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.

❖ الموشى أو الظرف والظرفاء، أبو الطيب محمد بن أحمد الوشاء(٣٢٥هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٥٣م.

❖ النابغة الجعدي حياته وشعره، خليل إبراهيم أبو ذياب، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٧م.

❖ النظرية النقدية عند العرب، هند حسين طه، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨١م.

❖ النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، نهضة مصر، ١٩٩٦م.

❖ نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي(٨٢١هـ)، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

❖ ينابيع اللغة الأولى: مقدمة الى الأدب العربي القديم ، سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافةِ والتراث، ط١، ٢٠٠٩م.

الرسائل والاطاريح الجامعية

- الرثاء في شعر لبيد ، دراسة موضوعية وفنية، نايف بن مساعد العتيبي، (رسالة ماجستير)، جامعة أم القرى، السعودية، ١٤٣٤هـ-٢٠١٢م

المجلات والدوريات:

- أثر أيام العرب في الأدب، السباعي بيومي، مجلة المعرفة المصرية، العدد٩، السنة: ١، سبتمبر، ١٩٣٢م.
- دور الآخر في الإبداع الجمالي، وليد منير ، مجلة فصول، العدد١،٢، السنة:١ ، يناير، ١٩٩١م.

- الشعر الجاهلي بين القبيلة والفردية، يوسف خليف، المجلة، العدد٢٣، السنة: ١، نوفمبر، ١٩٨م.
- قصة الثور الوحشي ودلالاتها الزمنية في الشعر الجاهلي أنور عليان، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، مجلد٦، عدد٢٢، السنة: ١٩٨٦م.
- مزالق الألفاظ محمد العربي الخطابي، مجلة الفيصل، العدد ٣٤ ، مركز الملك فيصل للبحوث، السنة: ١٩٨٠م.
- النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، عدد٢ ، السنة: ١ ،فبراير، ١٩٦٤م.

Abstract:

All praise is due to God, creator of the creation, who made magic for rhetoric and proud for Arabic. So, he dignified the word and made it a collection for Arabs' deeds and days and Prayer and peace be upon the most eloquent speaker with "Dhad" our master and prophet Mohammed and his progeny.

Pre-Islamic verse remained the purest source and the first start that Arabic mood took its artistic and aesthetic components. Therefore, its poems drew the human existence features in the first generation including all its representations.

Since the old and modern Arabic criticism was interested in recognition of the common elements and precise differences between the poets' experiments, the concepts of the familiarized and the different was emerged as aware critical device that observes the diverse and the contrast, and the meeting and separation in the vision and the device. And since all lights were for long time, on the first layers poets, the third layer Pre-Islamic poets as Al Nabugha Al ju'di, Abu Tho'aib Al Hetheli, Al Shemmakh, and Lebeed were representing a fertile land in the searching field. They were also standing in a creative area that oscillates between following up the olds' steps or recognizing with the artistic and objective privacy that reflects their individual and collective awareness.

Based on the above, the current study came to shed the light on this layer under the title" the familiarized and the different in the verse of the third layer Pre-Islamic poets"

Nature of the study required to be divided into three chapters preceded by a preface entitled" principles and concepts' to be a clarifying step with three

sections. The first section was about the term in the working state .The second section dealt with the layer concept in the literary criticism parameter. The third section mentioned motives of coalition and difference to poets.

The first chapter which is entitled " The familiarized and the different among poets in the format structure", this chapter was devoted for studying the external and linguistic structure of the poem, it has two sections. The first section was about the vocabulary lexicon where aspects of coalition and contrast in the vocabulary used were observed through following up three semantic fields imposed by the era nature represented by: vocabulary of war, vocabulary of civilization, and nomad vocabulary. The second section tackled rhythm and music, it studies the phonological feature of the poem following up the prosody options including meters, rhymes, and the concord of the poets' internal and external music.

The second chapter which is entitled " The familiarized and the different among poets in the objective structures ", it states the transformation from the shape into the implicature and the human influences, has two sections. The first section was about the ego divided into the individual and the collective in the relation dialectal between the poet's independent self (ego) and his loyalty and affiliation to his tribe (collective) and how the poets agreed or contrasted in their expressions about this affiliation. The second section tackled the other including topics as the praised, defamed, elegized, and feminine. It studied the other image in the poetic awareness of this layer by observing the commissures and separation points in drawing the praised, defamed, enemy, deceased, and the feminine as the emotional sensitive motive.

The third chapter which is entitled " The familiarized and the different among poets in the artistic structures " it studies the structural techniques that

form the pillar of the Pre-Islamic poem, it has two sections. The first section was about the initiation which focused on steps pf the first poems (ruins, love poems, sedan..) and how those poets initiate their poems between following and invention. The second section tackled the journey, it explained the journey scenes by mentioning the she-camel, horse, zebras, and the ox as a vital artistic structure in the Pre-Islamic poem revealing the difference and contrast in imaging the marching sufferings and facing the unknown.

Then, the study ended with conclusion included the most important results followed by a list of references and bibliographies that the study relied on.

Concerning the difficulties that face d the researcher, they varied between the psychological/ private that represented in the loss feelings that have deep influence in the research journey and what relates the abundance and paucity of references where the abundance of references hardened me to find new thoughts.

Following up the poets and their poems produced variation in the followed research methodology including the historical, analytical, and the statistical. Therefore, study followed up historically and discussed analytically distinguishing a poet from his consort.

The dissertation relied on some books that were escorted along the research journey where the collections had the priority. At the end, I would like to express my sincere gratitude to my respected supervisor Prof. Dr. Hassan Hebeeb Al Greati, who was honestly the best scientific guide during my research journey. Special appreciation goes to the respected examination committee that generously accepted the assessment and evaluation.

Finally, I don't claim perfection for my work or I gave the study its right, rather, if I was right, this is due to Allah favor. If I am mistaken, this belongs to me.

And the conclusion of our prayer will be" All type of perfect and true praise belongs to Allah the Lord of the world

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Familiarized and the Different in the Verse of the Third Layer Pre-Islamic Poets

by:

Dalya Ali Hussein Al Yasiri

A Dissertation Submitted to the Council of College of Education/

Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements

of Ph.D. Certification in the Philosophy in Arabic and its Literature/ Literature

The supervisor:

Prof. Dr. Hassan Hebeeb Al Greati

٢٠٢٦ A.D. ١٤٤٨ A. H.