بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــة اليرمـــــوك
كليـــــــــــة الآداب
قســـم اللغـــة العربيـــــة

الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدلالي ودورها البنائي"

عند

لبيد العامري، وأبي ذؤيب الهذلي، والشماخ الذبياني

إعداد

حنان أحمد جاد الله الحتاملة

إشراف

الأستاذ الدكتور عبد القادر الربّاعي

٢٠١٠م-٢٠١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدّلالي ودورها البنائي "عند لبيد العامري، وأبي ذؤيب الهذلي، والشماخ الذبياني

إعداد

حنان أحمد جاد الله الحتاملة

ماجستير في اللغة العربية/ أدب ونقد، جامعة اليرموك، ١٩٩٤م.

قدمت هذه الدّراسةُ استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدّكتوراه في اللغة العربية وآدابها تخصّص اللّغة العربيّة/ أدب ونقد، في جامعة اليرموك، الأردن

لجنة المناقشة ١٧/٧

أ. د عبد القادر أحمد الربّاعي .....مشرفاً ورئيساً

أستاذ الأدب العبّاسيّ، جامعة اليرموك

أ. د ماجد ياسين جعافرة ..... عضواً

أستاذ الأدب العبّاسيّ، جامعة اليرموك

أ. د عبد الحميد محمود المعيني ..... عضواً

أستاذ الأدب الجاهلي، جامعة العلوم الإسلامية

أ. د مي أحمد يوسف ..... عضواً

أستاذ الأدب العبّاسيّ، جامعة اليرموك

أ. د أمل طاهر نصير ..... عضواً

أستاذ الأدب الأمويّ، جامعة اليرموك

٢٧/تموز/٢٠١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى الذين أُحبهم:

أُمـــي وأبـــي- رحمهمـا الله-

زوجـــــي بمـؤازرته ودعمـــه

زيـنـة حـيـاتي وأزهـارها أبنائي:

قصي ودانا وعدي وهاشم وسالم

إخوتي في فيض حبّهم و تشجيعهم:

مـنـــذر ومحـمـــد وأيـــمـــن

أخـواتي اللاتـي غمرنـني مـحبـة،

ولـم ينسيـنـني مـن الـدعـــاء

ابـن شقـيـقـتـي تـيسير الإنسـان،

بـما تـحمل الإنسانية من معـــان

حـنـان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شكر وتقدير

أتقدم بعظيم الشُكر إلى أستاذي الفاضل الأُستاذ الدكتور

عبد القادر الرباعي الذي فتح قلبه الحاني وعلمه الثّر، فكان لي خير

موجه ومرشد ومعين.

وامتناني الجزيل إلى أستاذي الكريم، الأستاذ الدكتورعبد الحميد المعيني

والأساتذة الأفاضل:

الأستاذ الدكتور ماجد جعافرة، والأستاذة الدكتورة مي يوسف،

والأستاذة الدكتورة أمل نصير

لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الأطروحة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع | الصفحة

شكر وتقدير..... د
قائمة المحتويات ..... هـ
ملخص الأطروحة ..... ز
المقدمة ١
التمهيد:..... ٥
الصورة الشعرية..... ٥
مفهوم الصورة الشعرية بين النقد القديم والحديث: ٦
الصورة الشعرية الممتدة ١٧
أشكال الصورة الممتدّة..... ٢٠
أ- الصورة الممتدّة القائمة على التشبيه التمثيلي (اللوحة الطولية) ٢٠
ب- الصورة الممتدة القائمة على التشبيه الدائري (اللوحة الدائرية) ٢٦
الفصل الأول: لوحات الشَّمَّاخ بن ضرار الذبياني ٣١
لوحة الحمار الوحشي والأتن..... ٣٦
لوحة الحمار الوحشي: إرادة الحياة..... ٣٦
لوحة الحمار الوحشي: حتمية الموت ٤٥
لوحة الظبية: جدلية اللقاء والفراق/ الموت والحياة..... ٥٣
لوحة الظليم: الحياة الحلم ٦٣
لوحة المُذِلَّة: العجز والانبتار..... ٦٩
الفصل الثاني: لوحات لبيد بن ربيعة العامري..... ٧٧
لوحة الحمار الوحشي وأتنه ٧٩
علاقة الشاعر بقومه ٨٠
لوحة الثور الوحشي: التصدي لقوى الهدم ٩٧
لوحة البقرة الوحشية..... ١٠٦
مواجهة العجز ١٠٦
جدلية الموت/الحياة ١١٧
لوحة الظليم: السعادة المنشودة ١٢٥
لوحة الخمر: نكوص إلى الماضي/الامتلاء ١٢٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لوحة الظبية: مواجهة الحاضر/ الخواء ١٤٠
الفصل الثالث: لوحات أبي ذؤيب الهذلي ١٤٤
لوحة الخمر: ماضي الوصل ١٤٦
التصبّر والجموح ١٥٣
اللذة والاستقرار ١٥٨
لوحة الخمر والعسل: مطلب الأمن أمام سطوة الدهر ١٦٠
لوحة العسل: سعيٌ للطمأنينة ١٦٧
لوحة الظبية:التكامل المنشود ١٧٠
الأمن والاستقرار ١٧٣
لوحة الدرة: تجاوز الإخفاق ١٧٥
لوحة التاجر: صدى الخيانة ١٧٩
لوحة الأم:المصير المحتوم ١٨١
الفصل الرابع: الصورة الشعرية الممتدة وبناء القصيدة ١٩١
أولاً: نص الشماخ بن ضرار الذبياني ١٩٧
ثانياً: نص لبيد بن ربيعة العامري ٢١٩
ثالثاً: نص أبي ذؤيب الهذلي ٢٤٢
الخاتمة ٢٥٩
المصادر والمراجع ٢٦٣
المخلص باللغة الإنجليزية ٢٧٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملخص الأطروحة

الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدلالي ودورها البنائي"

عند لبيد العامري وأبي ذؤيب الهذلي والشمّاخ الذبياني

إشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر الربّاعي

تتناول هذه الدراسة الصورة الشّعرية الممتدة عند الشعراء الثلاثة البارزين، الذين وضعهم ابن سلام في الطبقة الثالثة في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، وهم : الشّمّاخ الذبياني وأبو ذؤيب الهذلي ،ولبيد العامري. الذين وقف عند شعرهم كثيرٌ من الدارسين والنقاد؛ وذلك لثراء تجاربهم وتميّز نصوصهم الإبداعية .

اعتمدت دراسة الصورة الشعرية الممتدة التي وجدت بكثرة عند هؤلاء الشعراء على ثلاث ركائز:

الركيزة الأولى: تحديد مفهوم الصورة الشّعرية المُمتدة، ومعرفة بنائها، حيث تقوم على التشبيه التمثيلي أو التشبيه الدائري حال الإطالة والتركيب والتعقيد عند الحديث عن الطرف الثاني من التشبيه سواء أكان متأخراً أم متقدماً، وبهدف المقارنة أو المفاضلة بين طرفي التشبيه مشكّلاً اللوحة الطولية أو اللوحة الدائرية.

وفي ضوء تحليل لوحات الشعراء الثلاثة، التي انقسمت في مجملها إلى لوحات الإنسان ولوحات الحيوان، تبيّن أن الشاعر كثيراً ما يعتمد أسلوب السّرد والقصّ الدرامي، الذي يبدأ، غالباً ، بفاتحة ويتطور عبر الأحداث والشخوص إلى عقدة تصل الذروة في التأزم ليهبط الحدث بعد ذلك متجهاً نحو النهاية أو لحظة التنوير. وفي هذه اللوحات المتكاملة يهتم الشاعر بالتفاصيل والجزئيات، والإطارين المكاني والزماني، وعناصر الحركة والصوت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واللون، والصور الجزئية، وغير ذلك من المقومات الفنّية والعناصر الجمالية التي تتضافر في بناء هذا النمط من الصورة أو اللوحة.

الركيزة الثانية: إبراز دلالات هذه اللوحات وإيحاءاتها ورمزيتها، التي قامت بحمل تجارب الشعراء والتعبير عن عواطفهم ومشاعرهم الإنسانية ومواقفهم الفكرية ورؤاهم للكون والإنسان والوجود والحياة، فجاءت خصبة غنية الدلالات والرموز وذلك من خلال التحليل العميق لهذه اللوحات وسبر أغوارها .

الركيزة الثالثة: بيان فاعلية الصورة الشعرية الممتدة في بناء القصيدة الكلي من خلال شبكة العلاقات التي يمدها الشاعر بين اللوحة وسائر لوحات القصيدة وصورها وأجزائها التي تبدو للوهلة الأولى مُتباعدة وغير متعالقة حتى إذا استكنهها الدارس وجد الرابط الذي يجمع ما يبدو متباعداً، فإذا به ينتظم في خطٍّ شعوريٍّ واحد وجوٍّ مسيطرٍ عام أملته خصوصية التجربة التي عكست إحساسات الشاعر وانفعالاته وحاجاته ومواقفه.

وعليه، فإنّ هذا النمط من الصورة متقارب الشّكل واضح المعالم والقسمات متعدد العناصر والمقومات، لا يفتقد الخصوصية التي تميّز هذه الصور عند الشاعر الواحد بما يمنحه شخصيته الفنّية المتميزة، كما لا يفتقر إلى ما يميزها عند الشاعر نفسه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المُقَدمَة:

يبقى للنصِ الشِّعري الجاهلي ـ وإنْ بَعُدَت الشُّقة ـ بريقُهُ الأخّاذ، وقيمتُهُ الكامنةُ الماثلةُ في مُعطاهُ الجَّمالي الذي تمحورَ في صميمِ الصورةِ الشعريةِ . تلك التي تُـشَكِّلُ لُـبَّ العملِ الفني وفحواه.

في دراسةِ الصورةِ الشعريةِ تتجلـى المعـاني والـدلالات ، وتتكـشفُ الرمـوزُ والإيحاءات. وفي الولوجِ إلى عالمِها تتفتقُ للقارئ أكمامُ النصِ الشِّعري الإبداعي . فيقفُ على شيءٍ من رؤى الشاعرِ ومواقفِهِ الفكريةِ التي ينبضُ بها ذلك النَّصُ ويقولُها ولكنْ مِـن بعيـد، بِأُسلوبٍ موارب بعيدٍ عن المُباشَرة.

وإذا كانت الصورةُ الشعريةُ البسيطةُ أو الجزئيةُ قادرةً على كـشفِ هـذه الـرؤى والمواقفِ إلى حدٍ ما ، فإنَّ الصورةَ الشعريةَ الممتدةَ ، بِنَفَسِها التـشبيهي الطويـل ونزعتِهـا الدراميةِ المُنبعثةِ من أغوارِ النفسِ الشاعرة، تغدو الأقدرَ على ذلك في ضوءِ إخضاعِها للقراءةِ الجادةِ والتحليلِ العميق.

من هنا ، تتناول هذه الدِّراسة الصورةَ الشعريةَ الممتدةَ / اللوحـةَ بِغناهـا الـدَّلالِي ودورِها البنائي عند : ، الشَّمَّاخ بن ضِرار الذبياني ، ولبيدِ بن ربيعة العامري، وأبي ذُؤيـب الهُذلي .

إنّ دراسةَ الصورةَ الشعريةَ الممتدةَ لدى الشعراءِ الثلاثةِ المذكورين جاءت لأسبابٍ ؛ أولُها : تقاربُ حيواتهم الشعرية، حيثُ ينتمون إلى الحقبةِ التاريخيةِ ذاتِها تقريباً. فكلُّهم عـاشَ شوطاً من حياتِهِ في الجاهليةِ وآخرَ في الإسلام ، حيث أدركَ ثلاثتُهم خلافةَ عثمانَ بن عفان – رضي اللهُ عنه– ،ما يعني أنَّهم يُشكِّلونَ مرحلةَ النضجِ الفنِّي للشعرِ في العصرِ الجاهلي، كمـا هو الحالُ مع الأعشى وزهير وغيرهما من الشعراء الذي بَـدَت علـى أشـعارِهم مظـاهرُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التطـــورِ والتعقيد؛ فكانوا يعتمدونَ على التصويرِ ويُولُونَ الحدثَ كبيـــرَ اهتمـــامٍ؛ يتابعونَـــهُ فيتنامى ويتأزم وصولاً إلى الذروة ثم يأخذُ بالهبوطِ وصولاً إلى لحظةِ التنويرِ. ويحرصـــونَ على التفاصيلِ ويهتمونَ بالجزئياتِ فضلاً عن عناصرِ الحركةِ والصوتِ واللونِ .

وثانيها: أنَّهم من الشعراء الفحولِ البارزين. جعلهم ابن سلام في الطبقةِ الثالثةِ مِـــن فُحولِهِ في كتابِهِ "طبقات فحول الشعراء"*. وإذا كانت الطبقةُ الشعريةُ تَعْنِي ، لدى ابن ســـلام، شيئاً من التكافؤِ في المستوياتِ الفنيةِ أو الشعريةِ، فإنَّ هذا لا يمنعُ تميُّزَ شعرِ أحدِهِم عن الآخرِ بما يعكسُ السماتِ الفرديةِ والتجربة الخاصّة لكُلِ شاعرٍ، وإذا كان شعرهُم، بما فيه من صورٍ يعكسُ الواقعَ الموضوعي، فإنَّ ذلك الواقعَ ينعكسُ من بعدٍ ذاتيٍّ مبعثهُ الحالةُ النفسية الشعورية والموقف الرؤيوي الذي دفعَ إلى إبداعِ هذهِ الصورةِ أو تلك ،وهذا ما سيتِمُّ الوقوفُ عليهِ عندَ تحليلِ اللوحاتِ الشعرية.

وثالثُها:، وهو الأكثرُ أهمية، يكمن في شيوعِ الصورةِ الممتدةِ في دواوينِ الـــشعراءِ الثلاثةِ بشكلٍ لافتٍ ،وحرصِهم على إبداعِها مُستوفيةً كاملةَ القسماتِ والملامـــح، فـــي أغلـــبِ الأوقات .

وقد ظهرَتْ أبحاثٌ ودراساتٌ مختلفةٌ تناولت الشعراءَ موضوعَ الدراسةِ، مـــن مثـــلِ دراسةِ نورة الشملان، ودراسةِ محمد مصطفى ، وكلاهما بعنوان"أبو ذؤيب الهُـــذلي، حياتُـــهُ وشعرُهُ" ،ودراسةِ عهود أبو الهيجاء" بنيةُ النَّصِ الشِّعري عند أبي ذؤيـــب الهـــذلي"،رســـالة ماجستير.ودراسةِ صلاح الدين الهادي في كتابِهِ"الشَّمَّاخ بن ضرار،حياتُهُ وشـــعرُهُ"،ودراســـةِ رزق يوسف،"الصورةُ الفنِّيةُ في شعرِ الشَّمَّاخ بن ضرار،رسالة ماجستير،ودراسةِ السيد محمد

---

* وقد استُبعِد النابغة الجعدي من الطبقة نفسها حيث لم تتعدَ اللوحات الشعرية عنده اللوحتين على اضـــطراب أبياتهما ، وعليه تمّ تجاوزه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السيد سلام "تشبيهاتُ الشَّمَّاخ بن ضرار"،رسالة ماجستير،و"الصورةُ الفنِّيةُ في شعر الـشَّمَّاخ" لمحمد علي ذياب،–وهي الأحدث–.ودراسة يحيى الجبوري في كتابِهِ "لبيدُ بن ربيعة العامري"، ودراسةِ محمد إبراهيم محمد علي،"التَّشبيهُ في شعر لبيد" ،رسالة ماجستير،وصلاح مـصيلحي علي عبدالله،"الصورةُ الفنِّيةُ في شعر لبيد"،رسالة ماجستير. ولكنَّ خصوصيةَ هـذهِ الدراسـةِ تكمُنُ في تناولِها نمطاً مُعيَّناً من الصورةِ ،وهو– كما تمّت الإشارة إليه – الصورةُ الـشعريةُ الممتدةُ / اللوحةُ ، بمقوماتِها الفنِّية وعناصرِها الجمالية، عندَ الشعراء الثلاثةِ بُغيةَ الكشفِ عن بُعدِها الدَّلالِي ودورِها البنائِي. وهو شأن لم تعالجه الدراسات السابقة بهذه الكيفية.

وقدْ جاءَتْ الدراسةُ في تمهيدٍ وأربعةِ فصولٍ.

يعرضُ التمهيدُ لمفهومِ الصورةِ الشعريَّةِ في النقدِ القديمِ والحديث، ولمفهومِهـا فـي الدراسة.

كان الفصلُ الأولُ دراسةً تحليليةً في لوحاتِ الشَّمَّاخ بن ضرار الذبياني التي جاءَتْ كلُّها في مجالِ الحيوان وإنْ ارتدت بطبيعةِ الحالِ إلى الإنسان رمزاً وتأويلاً وتلقياً.

أما الفصل الثاني فعُنِيَ بدراسةِ لوحاتِ لبيد بن ربيعة العامري التي تنوَّعت من حيثُ المصدرِ فجاءَتْ في مجالي الحيوان والإنسان .

وفي الفصلِ الثالثِ دُرِسَتْ لوحاتُ أبي ذؤيب الهُذلي والتي جاءَتْ جميعُها في مجالِ الإنسان، ولاسيما المرأة .

أما الفصلُ الرابعُ فقدْ حاولَ إظهار أثرِ الصورةِ الشِّعريةِ الممتدةِ / اللوحةِ فـي بنـاء القصيدةِ الفنِّي، وكانَ ذلك من خلالِ ثلاث قصائدَ تمَّ تحليلُها وبيانُ فاعليةِ هـذا الـنَّمطِ مـن الصورةِ في بناءِ القصيدةِ العامِ عَبْرَ شَبَكَةِ العلاقاتِ الممكنةِ بينها وبين سائرِ صورِ القصيدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد كانَ اهتمامُ الدراسةِ مُنصبًّاً في الفصولِ الأربعة على تحليلِ اللوحـــاتِ الـــشِّعريةِ وبيانِ بنائِها العضوي الذي نهضَ فيه مجموعُ المقوماتِ والعناصرِ من طرفيّ التشبيهِ الممتد، ومن سردٍ وقصٍ يهتمانِ بالتفاصيلِ والدقائق والجزئيات، وبيئةٍ زمانيةٍ ومكانيةٍ، وصورٍ جماليةٍ جزئية، وصوتٍ ولونٍ وحركةٍ وبنيةٍ لغويةٍ خاصة.هذا من جهة. والوقـــوفِ عنـــدَ المـــستوى الدَّلالي والرَّمزي لهذه اللوحات، وترابطِها مع القصيدةِ بأكملِها، من جهةٍ أُخرى.

لقد حاولت الدراسة إبراز خصوصية الصورة الممتدة عند كل من الـــشعراء الثلاثـــة وذلك لإظهار أوجه الاتفاق والاختلاف فيما بينهم.

والله أسأل التوفيق والسداد، وهو حسبي ونعم الوكيل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد:

الصورة الشعرية

تعددت الدراسات التي تناولت "الصورة" بوصفها مصطلحاً نقدياً، وتوزعت؛ فكان منها النقدي النظري البحت الذي يتناول آراء القدماء والمحدثين وأقوالهم ، والتطبيقي الذي يدرسها في شعر شاعر أو أكثر أو عصر بأكمله أو أكثر. على أن غالبية الدراسات مهدت للدراسة التطبيقية للصورة بدراسة نظرية تتفاوت من دارس إلى آخر في التوسع والإيجاز[1].

إن هذا الفيض من الدراسات النقدية والأدبية يزخر بمناقشة مفهوم الصورة وتوضيحه ، وكيفية توليدها وتشكيلها، وعناصرها، وقيمتها ومقوماتها، والرؤية التي تنقلها، والأثر الذي تتركه في المتلقي حين تتوسل اللغة الانفعالية وتحول اللغة الإشارية بتجاوبها مع الأولى إلى لغة شعرية خاصة. ذلك أنّه ما من دارس جادّ ولا ناقد فذّ إلا ويدرك إدراكاً لا يداخله شك أن

---

(1) من هذه الدراسات على سبيل التمثيل: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، والصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الرباعي، والصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، والبناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي صبح، وتطور الصورة في الشعر الجاهلي، خالد الزواوي، والصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، والصورة الفنية معياراً نقدياً، منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، عبد الإله الصائغ، والصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، والصورة الفنية في شعر بشار بن برد، عبد الفتاح نافع، والصورة في شعر الأخطل الصغير، أحمد مطلوب، والصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي، والصورة الفنية في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، منير سلطان، والصورة في التشكيل الشعري، سمير علي سمير الدليمي، والصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين سيمون عساف، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد الزواوي، والصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، والصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، صبحي البستاني، والصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث، صالح بن عبد الله بن العزيز الخضيري، ومقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، والصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي، يونس شنوان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصورة جوهر الإبداع الشعري، وقلبه النابض حياةً وحركة. المعبر عن الأحاسيس والمشاعر الناقل للفكر والرؤيا.

مفهوم الصورة الشعرية بين النقد القديم والحديث:

وردت إشارات في النقد القديم إلى كلمة الصورة، أو مشتقات الفعل صوّر في غير موضع، وقد تتبعت الدراسات النقدية الحديثة هذه الإشارات وعنيت بها[١]. على أن هذه الإشارات –غالباً– قد انحصرت في مجال الصورة البلاغية من تشبيه ومجاز[٢]. ولم تتخط الإطار البلاغي إذا استثني الإطار الفلسفي[٣].

---

(١) من أهم الدراسات في هذا المجال: دراسة جابر عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" الذي ركز على دراسة الخيال أو الملكة التي تشكل صور القصيدة، وطبيعة الصورة ذاتها بوصفها نتاج هذه الملكة، ونسيج علاقاتها اللغوية المتميزة، ثم الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي وأهميتها على صعيد المبدع والمتلقي. وهو يشير إلى ذلك في مقدمة مؤلفه المذكور،ص٩، في طبعته الثانية، ١٩٨٣ الصادرة عن دار التنوير للطباعة والنشر في بيروت، ودراسة عبد القادر الرباعي: الصورة ونظرية الشعر (١) (التصور القديم) التي وردت في الجزء النظري من كتابه "الصورة الفنية في النقد الشعري" حيث عالج مفهوم الصورة في النقد الشعري القديم، وانعكاسه على تفسير الشعر في ذلك الوقت معالجاً في الفصل الذي يليه مفهوم الصورة في النقد الحديث، وما يمنحه من إمكانات مختلفة في حال تطبيقه على الشعر القديم كما يشير في مقدمة مؤلفه المذكور،ص١٠، في طبعته الأولى، ١٩٨٤، الصادرة عن دار العلوم للطباعة والنشر في الرياض. ودراسة عبد الإله الصائغ لجهود النقاد القدماء في كتابه: "الصورة الفنية معياراً نقدياً "منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير"، حيث عرض لمعظم النقاد القدامى في آرائهم، أمثال: الجاحظ، وابن قتيبة، وابن طباطا، وأبي نصر الفارابي، والآمدي، وابن جني، وأبي هلال العسكري، وإخوان الصفا، وأبي بكر الباقلاني، والشريف الرضي، وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني، وابن رشد، والسكاكي، وابن الأثير، وحازم القرطاجني، وغيرهم مخصصاً لذلك (ص٨٦-١٠٦) لينتقل بعدها لجهود المحدثين وذلك في طبعته الأولى الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧. ودراسة محمد ماجد الدخيل: مفهوم الصورة الفنية وأنماطها في ضوء الموروث العربي الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، وذلك في كتاب: "ثقافة الصورة في الأدب والنقد الصادر عن جامعة فيلادلفيا، ٢٠٠٨.

(٢) انظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٥.

(٣) انظر: محمد علي الفاروقي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع ترجمة النصوص الفارسية عبد النعيم محمد حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ج٤، ، مادة صورة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتأتي كلمة "التصوير" في قول الجاحظ (ت٢٥٥هـ): "فإنّما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"[١]. كأول إشارة أخذت أهميتها في هذا الصدد، فناقشها معظم من تعرض لدراسة الصورة في النقد القديم[٢]. وفسرها كلٌّ من منظوره.

وترد كلمة "صورة" بعد ذلك عند ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) حيث يقول: "ومنها تشبيهه الشيء بالشيء صورة وهيئة"[٣]. وذلك أثناء حديثه عن ضروب التشبيهات، وعند حديثه عن أحسن التشبيهات: "فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبهاً به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه وشامه وأشبهه مجازاً لا حقيقة"[٤].

وقدامة (ت ٣٣٧ه)، إذ ينطق العلاقة بين الصورة والمعنى يقول: ".. المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر منها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لا بد

في فصل الراء المهملة من باب الصاد، ص ٢٢٨-٢٣١، حيث وردت معلومات عن الصورة ومعانٍ مختلفة لها تنأى بها عن المعنى الحديث للصورة. وقد أشار إلى ذلك نصرت عبد الرحمن في كتابه :الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، (في ضوء النقد الحديث)، مكتبة الأقصى، ط٢؛ ١٩٨٢، ص١٢، وعبد القادر الرباعي في كتابه الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، ص ٤٢.

(١) ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية، ط٣، ١٩٦٩، ٣/١٣١-١٣٢.

(٢) انظر على سبيل المثال: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٣٥-٣٦، وعصفور، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٢٥٥-٢٦١، ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢، وداود سلوم، مقالات في تاريخ النقد الأدبي، مطبعة دار الطليعة، منشورات دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١، ص ١٢٧.

(٣) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالإسكندرية،ط٣، ١٩٨٤، ص٥٦.

(٤) المصدر نفسه: ص ٤٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للصناعة، والفضة للصياغة"[1]. ثم يبين أن على الشاعر أن يبلغ غاية التجويد إذا شرع في أي معنى حميداً أو ذميماً[2].

وعند الرماني (ت٣٨٦هـ) ترد إشارات للصورة، إذ يرى الاستعارة التي تنقل المعنوي والعقلي والمجرد إلى ما يدرك بالحواس ويُتَصوَّر أبلغ أدوات الصورة، يقول: "والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يحس ويتصور"[3]. إذ "البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"[4].

وكما وردت كلمة "صورة" عند الرماني في تعريفه للبلاغة، كذلك وردت عند صاحب الصناعتين حيث البلاغة عنده من (بلغ) إذا "صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة"[5]. وقد وردت عنده في مواضع أخرى منها تقسيم التشبيه إلى وجوه، " منها تشبيه الشيء بالشيء صورة وتشبيهه به لوناً وصورة"[6]. مبيناً أن أجود التشبيه في إخراج غير المحسوس إلى دائرة المحسوس وما لم تجر به العادة إلى ما جرت به وصولاً إلى الإفادة من الصورة والانتفاع بها[7].

وعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) الذي يرى "أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٦٥.

(٢) انظر: المصدر نفسه: ص٦٥.

(٣) أبو الحسن علي بن عيس الرماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، ص٩١.

(٤) المصدر نفسه: ص٧٥.

(٥) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص١٤.

(٦) المصدر نفسه: ص٢٦٧.

(٧) انظر: المصدر نفسه: ص٢٦٢-٢٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كالذهب والفضة يصاغ منها خاتم أو سوار[١]. له توضيحه الخاص للصورة والذي يؤكد فيه أن الكلام على الصورة مستعمل منذ الجاحظ يقول: "اعلم أن قولنا الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[٢].

فهو يؤكد قدرة الصورة على نقل المعنوي والعقلي إلى المدرك بالحواس ويضيف، "فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، خصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذا الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونه في عقولنا وفرقاً عبرنا بذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[٣]. ويؤكد تطرّق العلماء لموضوع الصورة قبله مدللاً على ذلك بمقولة الجاحظ آنفة الذكر، يقول: "وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأنا، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[٤]. وفي أسرار البلاغة يبرز الجرجاني دور الصورة وأهميتها في "أنك ترى بها الجماد ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينه والمعاني الخفية بادية جلية، إن شئت أريتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون"[٥]. إنه مرة أخرى التأكيد على قدرة الصورة في نقل العقلي إلى الحسي.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بمصر، ط٣، ١٩٩٢، ص ٢٥٤.

(٢) الجرجاني، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، ص ٣٦٥.

(٣) المصدر نفسه: ص٣٦٥.

(٤) المصدر نفسه: ص٣٦٥.

(٥) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الإسكندراني ومسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي غير موضع ذكر ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) كلمة الصورة منها حديثه عن التشبيه والتمثيل بأقسامه المختلفة، حيث هو تشبيه معنى بمعنى.. أو تشبيه صورة بصورة.. أو معنى بصورة أو صورة بمعنى... وفي تركيزه على تشبيه صورة بصورة يشير إلى أن تشبيه الصورة بصورة أحسن منها أو أقبح منها هو مدعاة لإحداث الترغيب أو التنفير من صورة المشبه من خلال الخيال الحسن أو القبيح الذي تتركه صورة المشبه به في النفس(١).

وفي ضوء نظرته للتخييل والمحاكاة المتأتية من التشبيه، يركز حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) اهتمامه على نقل المعاني بالألفاظ الدالة بواسطة الصور الذهنية لتكون الأخيرة خير معبّر عن الصورة الحسية ذات الوجود الخارجي، يقول "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"(٢).

وعلى الرغم من هذه الإشارات واللفتات التي تتعلق بالتصوير أو الصورة في النقد العربي القديم – ما ذكر منها وما لم يذكر– فإن المُتابِع لها المدقق فيها يلحظ أن هذا الطرح كان مرتبطاً بشكل لافت بقضية اللفظ والمعنى التي طالما شغلت النقد القديم وشكلت فيه حجر زاوية. وقد أشار إلى ذلك عبد القادر الرباعي حيث يقول: "لقد طغى اهتمام النقاد القدامى

---

(١) انظر: ضياء الدين ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٢، ١٩٧٣، ج٢، ص ١٥-٢٣، ويضيف "ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مُثبِّتاً في النفس خيالاً حسناً يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مُثبِّتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها"، ص ٢٣.

(٢) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ١٨-١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقياً على الصورة وأبعادهـا الفنيـة أو الجماليـة فـي الشعر"[١]. مؤكداً أن إشارات النقاد القدامى للصورة بقيت مرتبطة بمعنى الشكل الأدبي العـام فضلاً عن ربطهم إياها بالصنعة الشكلية، يقول: "أما الإشارات البسيطة للصورة التي تجـدها عند بعض أولئك النقاد، أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجـاني وحـازم القرطاجني، فإنها لم تنفصل عندهم كثيراً عن معنى الشكل الأدبي العام (Form) كمـا أنهـم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقـل والمنطـق والحقيقة أو الواقع"[٢]. ويؤكد جابر عصفور جزئية النظرة إلى الصورة أو فكرة التصوير عند النقاد القدامى وتركيزهم على فرعية بلاغية بعينها –غالباً– كان يمكن أن تطور لتكون أكثـر رحابة، لقد كانوا "يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئي ضيق، ومن خلال قصرها علـى الاستعارة والتشبيه فحسب، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل، لو نظرنا إلـى الأسلوب القرآني كله على أنه أسلوب تصويري، يقوم على مخاطبة الخيال والوجدان، مثلمـا يقوم على مخاطبة العقل والروية"[٣]. مؤكداً أن مثل هذا يصدق على التـصوير الأدبـي "ولا فاصل بين ذلك في التصوير الأدبي"[٤].

وما يمكن الانتهاء إليه هو أن الصورة في النقد القديم كان يشار إليها–غالباً– في إطار محدد هو الإطار البلاغي. وكانت جودتها تقاس بمقدار مقدرتها على نقل الواقـع والحقيقـة، وتقريب الشبيه من شبيهه بأسلوب يضبطه العقل، ويحكمه المنطق.

---

(١) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، اربد– الأردن، ١٩٨٠،ص١٥.

(٢) المصدر نفسه: ص١٥.

(٣) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٦٥.

(٤) المصدر نفسه: ص٢٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما في النقد الحديث، فالأمر مختلف تماماً. فبعض النقاد يرى أن مصطلح الصورة وافد أصلاً على النقد العربي ولا يمت له بصلة. يقول نصرت عبد الرحمن: "اعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"[١]. ويقابله رأي أقل حدّة، يقول: بأن الصورة عند النقاد القدماء كانت تبتعد -بشكل عام- عن المفهوم الجديد للصورة الفنية من حيث ارتباطها بالخيال من جهة وبالتجربة الإنسانية ودوافعها المختلفة المتشابكة المتنافرة من جهة أخرى[٢].

والصورة في التصور الجديد الذي استخلصه عبد القادر الرباعي حين لجأ -غير مسبوق- للنقد الحديث، يستخرج منه مقاييس جديدة إسعافاً للشعر القديم من المقاييس التي طُبقت عليه فنأت بالناقد عن التعمق في بناء العمل الفني المتكامل الأجزاء، إذ جُلّ ما يطغى على هذه المقاييس الجزئية، والصنعة الشكلية[٣]. الصورة في هذا التصور "ابنة للخيال الشعري الممتاز، الذي يتألف -عند الشعراء- من قوى داخلية، تفرق العناصر، وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها، لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم"[٤]. لقد استضاء عبد القادر الرباعي في هذا التصور المتكامل للصورة بتعريف (سانتا يانا) للفن الموجز الغني بأنه "نظام للقلب والخيال"[٥]. في حين يربط (سي دي لويس) الصورة بنوع فني آخر هو الرسم بجامع المحاكاة مع اختلاف الوسيلة فيعرّف الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات"[٦]. وعنده أن الصورة مهما بلغت حداً من المباشرة والوصف المحض فإنها تحتفظ

---

(١) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي (في ضوء النقد الحديث)، ص١٢.

(٢) الرباعي، انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص١٤.

(٥) Santayana, Reason in art, p p 2,33 نقلاً عن الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٦٩.

(٦) سي. دي. لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٨٢، ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بنصيب من المجازية، يقول: "إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض. ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إنّ كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية[١].

ويبدو التقارب بين تعريف فان وتعريف الرباعي للصورة واضحاً فهي عند فان "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"[٢]. وليس بعيداً عن ذلك تعريف روز غريب للصورة، فعندها أن "الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما ومظاهرهما المحسوسة"[٣]. ولكنها لا تقف عند الجانب الحسي، بل تتجاوزه إلى ما تحويه الصورة من قوة الإيحاء. تقول : "هي لوحة مؤلفة من كلمات ومقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية: فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة"[٤].

لقد احتلت الصورة في النقد الحديث المكانة الأسمى لأنها -كما يقول- "الجوهر الثابت والدائم في الشعر"[٥]. وهي -كما يقول نصرت عبدالرحمن- "جوهر الشعر وهي روحه

---

(١) سي. دي. لويس، الصورة الشعرية: ص٢١.

(٢) روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص١٩٢-١٩٣.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٩١.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٩١.

(٥) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجسده"[1]. وليس إحدى دعائمه وحسب -على حد تعبير روبرت أندروس- لقد نأت الجزئية والصنعة الشكلية عن التصور الجديد للصورة فغدت "الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي والجزئي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي"[2]. وهي بذلك تحقق وظيفتين الأولى: في جانب المبدع، من حيث إنها وسيلة الشاعر الفنية في التعبير عن ذاته وإبراز مشاعره وأفكاره، ومواقفه من الإنسان والكون والحياة. والثانية: في جانب المتلقي من حيث قدرتها على دفعه للتأمل والتأثر وإثارة انتباهه وشده للمعنى الكامن فيها والدلالات الإيحائية الغنية[3].

مثل هذه النظرة يؤكدها الربّاعي، حين يُبرز قيمة الصورة" في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود"[4]. ويتم هذا من خلال التركيز على جانبين يمتزجان بتناغم مبدع: الجانب الحسي والجانب الوجداني، كما يرى (مدلتون موري) حيث يقول: "لا يكون الأديب المبدع تعميمياً أو تجريدياً، وإنما على قدر تفكيره يكون موقفه من الحياة عاطفياً بصفة غالبة. ففي القطعة الأدبية تشاطر أفكار الشاعر عواطفه الكامنة بالموضوعات الشاخصة، أكثر من مشاطرتها لعقليته المنطقية، فمن وفرة المدركات الحسية مع الأدوار العاطفية المصاحبة تنبثق الصفة المعنوية للحياة ككل"[5].

---

(1) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩، ص٢٦.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٤٤٢.

(3) انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣٦٣.

(4) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٤.

(5) Murry, The Problem of Style, p24. نقلاً عن: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، ص١١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعلق الرباعي على قول موري الآنف بأنه يركز "على عنصرين هما: داخلي الفكرة العاطفية أو العاطفة الفكرية، وخارجي المدرك الحسي أو الموضوعات الشاخصة، وهما – بصفة نقدية عامة– يؤلفان بتشابكهما وتفاعلهما هذا التركيب الفذ الذي سمي "الصورة" الشعرية أو الأدبية أو الفنية"[١].

وإذا كانت الصورة: " هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس لها ومن خلال فاعليته ونشاطه"[٢]. فقد اقترنت دراستها غالباً بدراسته. لقد أولى الرومانسيون الخيال عناية فائقة وأهمية بالغة ونظروا إليه نظرة عميقة تخالف من سبقهم ويختلف معها من جاء بعدهم[٣]. فكان الخيال في غير موضع منطلقاً للتعمق في دراسة الصورة وفهمها الفهم الأمثل ضمن الإطار الذي دفع إلى إبداعها لا سيما وأن "الخيال هو المَلَكةُ التي تخلق وتبث الصورة الشعرية"[٤]. لقد عده الرومانسيون "الملكة الأولى لدى الإنسان، الملكة الخالقة القادرة على الوصول إلى الحقيقة"[٥].

ووقف في الذروة منهم شعراء ونقاد وفلاسفة ومفكرون، في مقدمتهم كولردج (Coleridge)، صاحب "نظرية الخيال"، الذي يرى أنه "القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة، والموضوعات القديمة المألوفه، بين حالة غير عادية من الانفعال، ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ

---

(١) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص١١٩.

(٢) عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٤.

(٣) انظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٧٧-٨٢، وعبد المنعم تليمه، مقدمه في نظرية الأدب، ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، فصل: المدارس الأدبية، ص١٢٩-٢١١.

(٤) سي.دي. لويس، الصورة الشعرية، ص٧٣.

(٥) تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والانفعال العميق"[1]. إنها قدرة كولردج الفذة في الفلسفة والشرح والتحليل تكشف عن إمكانيات الخيال وماهيته.

لقد ميز في الخيال بين الخيال الأولي Primary Imagination والخيال الثانوي باعتبار الخيال الأولي ملكة إنسانية عامة وأداة أساسية في معرفة الإنسان بعالمه حيث ترى المدركات بأشكالها، وتوجد لهذه الأشكال معانيها أما الخيال الثانوي فهو أداة خلق لا يتوفر إلا للمبدعين من فنانين وشعراء[2]. إنه "الخيال الفني، وهو أسمى طاقات الإنسان، فهو الذي يلم المبدد مدركاً فيه وحدته وهو الذي يلمح في هذا المبدد معناه الكلي مرتبطاً بشكله العام، إنه يرى الحقيقة (مصورة)"[3].

إن أثر الخيال في الصورة والترابط الوثيق بينهما واضح جلي من حيث هي منبثقة عنه ومنتج له من جهة، ومن حيث هو منبعها العاطفي العقلي، وهي وسيلته للتشكل الفني.

لقد وضع النقد الحديث "الصورة في منزلة فضلى وهي قمينة بها بلا شك وإن الأقوال في الصورة من حيث تحديدها أو بيان قيمتها أو وظيفتها أو خصائصها أو عناصرها لكثيرة كثرة النقاد ومتعددة تعدد المناهج النقدية والمذاهب الأدبية وقد وقف عليها الدارسون والنقاد بعمق ودقة وإفاضة"[4] -في الغالب- وليس الغرض في هذا الموضع حصرها أو إحصاءها وإلا كانت الدراسة النقدية والنظرية المحضة للصورة هي منحى هذا البحث.

وعلى أية حال، فإن ما يمكن استخلاصه من المفاهيم السابقة للصورة، هو: أنها الكوكب الدري في النظام الشعري لسحرها وألقها، وهي وسيلة الشاعر الفنية الثاقبة للتعبير

---

(1) ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، سهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٩٧.

(2) انظر: تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص١٩٥.

(3) تليمة، مقدمة في نظرية الآدب، ص١٩٥.

(4) انظر على سبيل المثال: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص١٥-٦٩، وعبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص١٠٧-١٤٩، وكامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص ٥٣-١٧١. ونعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص٤١-٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المميز عن تجربته ذات الأبعاد المتنافرة المتناغمة في آن. وهي الجسر المُبهر الـذي يمـدّه المُبدع للمتلقي بوعي أو بغير وعي، لتحقيق التواصل مع هذه التجربة التي تـستنطق عـوالم الروح، والقلب والوجدان، والفكر؛ لتقدم العالم -الكون والإنسان والحياة- ممتزجاً بهذه الروح الشاعرة في توليفة غاية في التشابك والتناغم بين ما هو داخلي وما هو خارجي.

الصورة الشعرية الممتدة:

الصورة الشعرية الممتدة مصطلح أطلق في هذه الدراسة على نمط خاص من الصورة الشعرية، التي تم إيضاح مفهومها آنفاً. وقد وجد هذا النمط بكثرة عند الشعراء منـذ العـصر الجاهلي، معتمداً بشكل رئيس على التشبيه، على أن يفهم التشبيه في دائرة أوسع من كونه أداةً للتقريب والتوضيح "فالتشبيه أخطر من أن يكون الغرض منه التزيين أو الإيضاح"[١]. فهو "من أكثر قضايا النقد تعقيداً"[٢]. إذ إنه "يضرب في أعماق الوجود الإنساني الـذي يـسعى إلـى اقتناص الحقيقة"[٣]. والقارئ الجيد هو من يأخذ على عاتقه مهمـة سـبر أغـوار الـصورة التشبيهية متخطياً الأمور الحسية ومفيداً منها في آن للوقوف على العلاقات والروابط والرؤى والأفكار والحقائق.

فالدراسة لا تتفق مع أحمد كمال زكي الذي يرى أن التشبيه مـن أظهـر مميـزات السرعة الفنية[٤]. يقول: "فهو كما نعرف صفة لامحة، أو هو لا يحتاج إلا إلى مجرد موازنـة بين شيئين قصد إشراكهما في معنى، إنه من هنا أضأل ألوان البيان وأقربها إلـى الـسذاجة

---

(١) نصرت، عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص١٤.

(٢) المصدر نفسه: ص١٤.

(٣) المصدر نفسه: ص١١٠.

(٤) انظر: أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للطباعـة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والفطرة"[١]. الحقيقة أن التشبيه وإن كان يكشف المعنى أحياناً كثيرة بوضوح إلا أن خلف هذا الوضوح كثيراً من العلاقات والترابطات التي تحتاج إلى شحذ ذهن المتلقي وخياله ، يؤكد هذا الوجه في تقييم التشبيه يوسف اليوسف حيث يقول: "فالتشبيه في نظري، ومضة الإنارة التي ينكشف المعنى عبرها بجلاء، ولكن لهنيهة فحسب، وذلك كيما يترك لخيال المتلقي أن يبحث عن الترابطات"[٢]. ويحقق تلك العلاقات لا سيما أن التشبيه في أساسه، "إدراك علاقات وروابط بين الكائنات، وهذا هو تعريف الذكاء، أو أحد تعاريفه، ومن هنا كان التشبيه الناجح ذكاء"[٣]. وإذا كان الشاعر يضفي صباغَهُ الروحي على تشابيهه فقد حقق التوافق بين الحسي والمعنوي ليخرجه بمشهد فني متميز. ففي الصورة التشبيهيه كما هو الحال في كل صورة "تلتقي الذات بالطبيعة الخارجية لتولدا معاً حياة جديدة"[٤].

لقد باتت دراسةُ التشبيه العميقة واحدة من مهام القارئ الحديث. وليس لأحد أن يردد "بأن وظيفة التشبيه في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح، فما الشاعر طاهياً يريد أن يزين ما يطهو كي يلذ للناس التقامه وما هو بمعلم يفترض في تلاميذه الغباء فيسعى إلى إيضاح ما لا يحتاج إلى إيضاح"[٥]. وعلى المرء أن يعي أن "العلاقة بين المشبه والمشبه به وإن تبدى فيها الحس فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسياً"[٦]. وهذا الترابط بين الحسي والمعنوي أمر في غاية الأهمية، على أنّ الجانب الحسي ليس بالأمر الذي يضر الصورة؛ إذ إن نجاحها مرهون به في كثير من الأحيان، حيث يتناغم مع المعنوي الذي يعبر

---

(١) زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، ص٢٧٣.

(٢) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٥، ص٢٦٠.

(٣) اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص٦٦.

(٤) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٨٧-٨٨.

(٥) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١١٠

(٦) المصدر نفسه، ص١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عن فكر الشاعر ورؤيته وأحاسيسه ومشاعره. يؤكد هذا الأمر، الرباعي، إذ يقول: "فالجانب الحسي أساسي في الصور. وأما الجانب الباطني من الصور فهو –في الأغلب– أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة"[1]. فشكلت تلك الهزة مشهداً أو لوحة فنية، ولا عجب لأنّ "مهمة الفن أن يجسم آراءنا ومشاعرنا بأشكال حسية توحي بها"[2]. ويؤكد صاحب "نظرية الأدب" أهمية حسية الصورة إذ إن تميزها وفاعليتها يكمنان في كونها حادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس[3].

وإذا تم إبراز أهمية التشبيه الذي يطلق عليه النقد الحديث تسمية الصورة، ضمن ما تحوي هذه الصورة من أنماط، ليحرره من ذلك الفهم الجزئي الذي ارتبط به سابقاً[4]. فسيتم الانتقال إلى خطوة أخرى في تحديد مفهوم الصورة الشعرية الممتدة، من حيث إن التشبيه المقصود في هذه الصورة تحديداً هو التشبيه الممتد، الذي يتم التركيز فيه على المشبه به، في محاولة لبناء لوحة فنية متكاملة، ومتساوقة مع لوحات القصيدة الأخرى.

فالصورة الشعرية الممتدة، هي: تلك الصورة التي يقرن الشاعر فيها المشبه بالمشبه به، فيدخل عالم الثاني من أوسع الأبواب، فإذا هو يصف ويسرد ويمدد صورته، لتصبح في الغالب مركبة من مجموعة متآلفة من الصور التشبيهيه والاستعارية والكنائية، يشد لحمتها عناية خاصة بالبعدين الزماني والمكاني، ويبلور دلالاتها حرصٌ أكيد على التفصيلات والجزئيات واهتمام شديد بعناصر اللون والصوت والحركة بلغة فنية إيحائية، مشكلاً بذلك لوحة فنية إبداعية متحركة نابضة وموحية رامزة.

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٨٧.

(2) المصدر نفسه: ص٨٨.

(3) انظر: رينية ويليك، أوستن دارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسان الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص١٩٤.

(4) انظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أشكال الصورة الممتدّة:

اتخذ الشاعر في تشكيل صورته الشعرية الممتدة إحدى طريقتين أساسهما المشبه، والمشبه به، وإن اختلف الشكل فكانت الصورة الممتدة التي شكّلت لوحة طولية من جهة، والصورة الممتدة التي شكّلت لوحة دائرية من جهة أخرى.

أ- الصورة الممتدّة القائمة على التشبيه التمثيلي (اللوحة الطولية)

وهي الصورة التي ينتقل الشاعر فيها من الطرف الأول (المشبه) إلى الطرف الثاني (المشبه به) مستخدماً -غالباً- أداة من أدوات التشبيه، ليشبع المشبه به تمديداً ووصفاً، مُحيلاً الصورة البسيطة إلى لوحة فنية ثرة غنية بمقوماتها وعناصرها وتفاصيلها، وهو ما يطلق عليه في الموروث البلاغي التشبيه التمثيلي[1]. حيث "يتضخم الطرف الثاني ويتمدد ويتطاول ليضاعف من الغلو بمعنى الطرف الأول"[2]. على أن عناية الدراسة هنا منصبة على التشبيه التمثيلي الذي يتجاوز البيتين مشكلاً للوحة متوسطة الطول أو الطويلة، أو بالغة الطول كلوحة الشماخ بن ضرار في زائيته التي شبه فيها ناقته بالحمار الوحشي فجاءت في غاية التميز،

---

(١) يرى الإمام عبد القاهر الجرجاني أن التمثيل ما كان وجه الشبه فيه عقلياً غير غرزي ويخص تشبيه التمثيل فليس كل تشبيه تمثيلاً وإن كان العكس صحيحاً، يقول "والتمثيل ضرب من ضروب التشبيه، والتشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً ورأى أن هذا النوع من التشبيه يحصل بضرب من التأويل، حيث يقول: "واعلم أن الشيئين إذ شُبِّه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأويل، والآخر: أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل". انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص٨٠، ٨١، ٨٤، ويرى عصفور أن عبد القاهر رد التمثيل إلى أساس نفسي مكين ووضعه ضمن التخييل وإن اضطرب في ربط الصورة البلاغية عامة في التخييل لكثرة ورود هذه الصور في القرآن، في حين أن التخييل كذب ومخادعة لذا ينفي صلتها به أحياناً. أنظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٢م، ص ٢٩٦، ويعرفه القزويني في معرض حديثه عن أقسام التشبيه باعتبار وجه الشبه قائلاً: "التمثيل: ما وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين أو أمور" القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، مج٢، ح٤، ص٩٠.

(٢) إيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشكلت بامتدادها على رقعة القصيدة اللوحة الأطول بين لوحات الشعراء الثلاثة موضوع الدراسة، حيث بلغ عدد أبياتها ثلاثة وخمسين بيتاً[١]. إنه ما أطلق عليه بعض الدارسين المحدثين التشبيه الطويل أو القصصي. يقول نجيب البهبيتي في معرض حديثه عن الصورة، بوصفها وسيلةً معقدة مركبة من وسائل الأداء الشعري في الجاهلية: "من فنون الصورة أيضاً التشبيه الطويل، وأولى بنا أن نسميه القصصي"[٢]. في حين يسميه يوسف خليف التشبيه التصويري حيث تحول التشبيه عند الشعراء من صورته البسيطة إلى صورة مركبة أتاحت النفاذ إلى اللوحات الرائعة الغنية بتفاصيلها وجزيئاتها الزاخرة بخطوطها وألوانها باتخاذ التشبيه التمثيلي وسيلة للتصوير الفني[٣].

إذن فيما أسمته الدراسة (اللوحة الطولية)، حيث يعتمد الشاعر التشبيه التمثيلي الممتد، يُحْدِثُ الشاعرُ المشابهةَ بين شيئين، مُبتدئاً بالأول (المشبه) منتهياً بالثاني (المشبه به) الذي يستغرق النصيب الأوفى من الوصف والسرد والقص، بواسطة الأداة غالباً، وقد يستغني عنها في محاولة لدمج المشبه بالمشبه به بأسلوب فني محكم[٤]. ومن أمثلة هذا النمط من الصورة اللوحة التالية للنابغة حيث المشبه ناقته والمشبه به الثور[٥]:

---

(١) الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٧٥- ص٢٠٢.

(٢) نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٥٠م، ص٩٥.

(٣) انظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١، ص٩٢، ٩٨، ٩٩.

(٤) انظر ديوان الشماخ: ص٣٢٦-٣٣٤ حيث يحدث المشابهة بين ناقته وأتان وحشية سريعة في صورة ممتدة تبدأ في البيت الثاني عشر بقوله:

وإن ضربت على العلات حطت إليك حطاط هادية شنون

ويبسط القول في وصف هذه الأتان بما يناسب حاجته النفسية حيث ينتهي في البيت الثاني والعشرين وفي لاميته ينتقل من تشبيه ناقته بالمهاة إلى تشبيهها بالظليم بصورة ممتدة طولياً تبدأ بالبيت السادس عشر بقوله: يدا مهاة ورجلا خاضب سنق كأنه من جنَاهُ الشَّرى مَخلولُ

وتنتهي بالبيت الثاني والعشرين، الديوان، ص ٢٧٧- ٢٨٠.ومثال هذا الاستغناء عن الأداة نجده في صورة ممتدة من صور لبيد حين يشبه المرأة بالظبية، انظر: ديوانه، ص ١١٩.

(٥) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ص١٧-٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١-كأنّ رَحْلي وقد زالَ النّهارُ بنا ... يَومَ الجَليلِ على مُستأنِسٍ وحَدِ
٢-من وَحشِ وَجرةَ مَوشيٍّ أكارِعُهُ ... طَاوِي المَصيرِ كَسيفِ الصّيقَلِ الفَرَدِ
٣-سَرَتْ عليه من الجَوزاءِ سَارِيةٌ ... تُزجي الشّمالُ عليهِ جامِدَ البَرَدِ
٤-فَارتاعَ مِن صَوتِ كلاّبٍ فَباتَ لهُ ... طَوْعَ الشّوامتِ، مِن خَوْفٍ، ومِن صَرَدِ
٥-فَبَثّهُنّ عليه، واستَمَرّ به ... صُمعَ الكُعُوبِ بريئاتٍ من الحَرَدِ
٦-وكانَ ضُمْرانُ مِنهُ حيثُ يُوزِعُهُ ... طَعنَ المُعَارِكِ عِندَ المُحجَرِ النّجُدِ
٧-شكَّ الفَريصةَ بالمِدْرَى فأنفَذَها ... شكَّ المبُيطِرِ، إذْ يَشْفي من العَضَدِ
٨-كأنّهُ خارِجًا من جَنبِ صَفْحَتِهِ ... سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِندَ مُفْتَأدِ
٩-فظَلّ يَعجَمُ أعلى الرّوْقِ مُنقبِضًا ... في حَالكِ اللّوْنِ صدقٍ غَيرِ ذي أوَدِ
١٠-لمّا رأى واشقٌ إقعاصَ صاحبِهِ ... ولا سَبيلَ إلى عَقلٍ ولا قَوَدِ
١١-قالتْ له النفسُ :إنّي لا أرَى طَمَعًا ... وإنّ مَوْلاكَ لم يَسْلَمْ، ولم يَصِدِ

في هذه اللوحة توسل الشاعر أداة التشبيه "كأن" لعقد المشابهة بين ناقته في سرعتها، حتى وهي تشق الطريق به في وقت الزوال منتصف النهار، حيث اشتداد الحرارة، والثور الوحشي في سرعته وهو مُروَّع مفاجأ بالموت يتربصه من كل جانب، متمثلاً في الكلاّب وكلابه التي بثّها عليه بعد شديد معاناته مع الطبيعة القاسية.

فقارئ هذه اللوحة يرى كيف مضى النابغة عبر الجسر "كأن" يصف حال هذا الثور(المشبه به) الذي وُضِع في ظروف قياسية في صعوبتها ودقتها وخطورتها؛ فهو مُخوَّف من الإنسان، منفرد وحيد، عطش، إذ هو من وحش وجرة المشهورة بقلة مائها، جائع (طاوي المصير)، أصيب ليلاً في الشتاء القارص بأنواء الجوزاء وريح الشمال عاصفة بشديد المطر وجامد البرد الأبيات (١، ٢، ٣). في مثل هذه الظروف القاسية يداهمه خطر آخر يصعد بوتيرة التأزم إلى أعلى درجاتها. إنه الكلاّب القناص الذي كان الثور هدفه ومبتغاه، ما جعل

المستأنس الوحد: الثور الوحشي الذي يخاف الأنس فينظر يمنة ويسرة. طاوي المصير ضامر البطن. الشوامت: القوائم. صمع الكعوب: القوائم الشديدة المفاصل الحرد: استرخاء عصب يد البعير. ضمران: اسم الكلب، يوزعه: يغريه بالثور، المعارك: المقاتل، المحجر: الملجأ، النجد: الشجاع. الفريصة: عضلة بين الجنب والكتف، المدرى القرن ، المبيطر: البيطار. السفود: حديدة يشوى بها، الشرب: قوم يشربون. المفتأد: مكان يشوى فيه اللحم. يعجم: يعض. الروق: القرن، صدق: صلب، أود: عوج. واشق: كلب آخر. الإقعاص القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخير في ذروة الفزع والخوف، فاقداً صوابه يسير حيث تقوده قوائمه على غير هدى (من خوف ومن صرد) البيت (٤)، إذ يطلق القناص كلابه (فبثهن عليه) فإذا بسرعته تتزايد وقواه تُستفز (البيت ٥) فتكون المواجهة مساوية في ضراوتها وشدتها لقسوة الظروف وشدة الفزع فكانت منازلته "ضمران" أولاً حيث طعن ذلك الكلب في المقتل طعنة تركته يواجه الموت بآلام مُبرحة (الأبيات ٦-٩)، ما جعل نهاية ضمران عبرة لواشق (البيت ١٠)، الذي قرر الانسحاب حيث أدرك بعد مناجاته لنفسه وتدقيقه في الأمور أن الاستمرار في هذه المعركة لن يكون حليفه أبداً (البيت ١١).

إن صورة المشبه به التي قرنت بالمشبه جاءت لتمثل لوحة متكاملة عُني فيها الشاعر بالبعدين الزماني والمكاني فالإطار الزماني، ليلة من ليالي الشتاء حيث (أسرت عليه من الجوزاء سارية) فأضافت بما أزجته إلى ظلمة الليل وبرده القارص جوامد البرد التي أخذت تتساقط على بطل هذه اللوحة (الثور الوحشي) فتضاعف من معاناته. والإطار المكاني أيضاً محدد فهو زاوية تحت شجرة الجليل أو الثمام حيث الثور منفرد متوجس خائف جائع يواجه إلى جانب ظلمة الليل مطر الجوزاء والبرد الذي ساقته ريح الشمال، ثم الرقعة التي تمت فيها المواجهة بين وحش وجرة (الثور) والكلاّب وكلابه ضمن الإطار الزماني المذكور.

وقد اهتم الشاعر بعناصر الحركة والصوت واللون؛ فكانت الحركة ذات مصادر ثلاثة: حركة الطبيعة بأنوائها وعواصفها وتساقط مطرها وبردها، وحركة الثور الوحشي حيث أصبح، لخوفه، طوع قوائمه (فارتاع من صوت كلاب فبات له طوع الشوامت)، ثم حركات أخرى تداعت عبر الخوف المتصاعد، والمواجهة وحركة الكلاب حيث يطلقها كلاّبها (فبثهن عليه)، ثم حركات أخرى أيضاً مُتأتية عن المواجهة والصراع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والواقع فإن الحركات بمصادرها المختلفة كانت ترفع من وتيرة الضغط النفسي على بطل اللوحة (الثور)، ما أدى إلى تزايد في سرعته "واستمر به صمع الكعوب بريئات من الحرد" وصدور حركة فاعلة مُتأتية من تأزم الحركة الداخلية النفسية للثور، وتزايد الحركة الفعلية الخارجية حيث كان الطعن موجهاً نحو "ضمران" ما ظهر بجلاء في الأبيات (٦، ٧، ٨) (شك الفريصة ... فأنفذها) ولأن هذا الطعن شبيه لـ (شك المبيطر) فقد أوقع أكبر الأثر في ضمران فتداعت حركة "التلوي" على شدة من الألم (فظل يعجم أعلى الروق منقبضاً) فكان الصدى النفسي عند "واشق" –الكلب الآخر– حركة تراجعية هروبية في بحث عن النجاة حيث أدرك صاحبه الموت ولم يصل إلى هدفه وكان ذلك نتيجة لحركة حوار مع الذات المتفكرة لدى "واشق" الذي باشر بأم عينه مصرع ضمران وحينها (قالت له النفس: إني لا أرى طمعاً) حيث لا إمكانية للصيد فعليه أن يؤثر السلامة لا سيما وأن نفسه أضافت "وإن مولاك لم يسلم ولم يصد".

لقد اهتم الشاعر بما يمنح هذه اللوحة صفة التميز بتكامل العناصر والتفاصيل فعنصر الصوت أضفى على اللوحة مزيداً من الحياة والدينامية فتأتى عنصر الصوت من العواصف وريح الشمال وتساقط المطر وجوامد البرد، وصوت الكلاب وكلابه، وكلها أصوات تساهم في البنائية الدرامية لهذه اللوحة.

أما عنصر اللون فقد أضفى بظلاله ليزيد اللوحة جمالاً فالثور "موشيّ" أبيض في قوائمه سواد، لمّاع في بياضه (كسيف الصيقل الفرد) وقوائمه مزيّنة بالنقط السوداء (موشيّ أكارعه) وقرناه سوداوان (في حالك اللون) حيث يشكل لونه إلى جانب ظلمة الليل ثنائية ربما كانت سبباً في مداهمة الكلاب له.

وتبدو الصورة الجمالية الداخلية متآلفة للإسهام في بناء اللوحة الكلية فالتشبيهات والتشخيص إضافة إلى الأوصاف والتفاصيل والتنامي بالحدث صعوداً إلى الذروة وانتهاء بلحظة التنوير أخرج هذا التشبيه التمثيلي –كما يطلق عليه في الموروث البلاغي– بصورة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جمالية مبدعة معبرة عن ذات الشاعر ورؤيته وموقفه النفسي والشعوري فكانت صورة الثور، التي هي صورة من صور الناقة، معادلاً موضوعياً لخوف الشاعر المهدد المفزع القلق.

فناقته التي شبهها بهذا الثور هي التي ستوصله إلى النعمان حيث البيت التالي للوحة الثور هو [1]:

فَتلكَ تُبلِغُني النُعمانَ إنَّ لهُ فضلاً على النّاسِ في الأدنَى وفي البَعَدِ

وما الناقة وما الثور إلا مرايا تعكس صوراً لذات الشاعر بأسلوب فني فتشكل هذه اللوحة ومثيلاتها في القصائد لبنة أساس في معمار القصيدة الفني يتجاوب ويترابط مع ما يسبقها وما يلحق بها من لوحات.

---

[1] ديوان الشماخ، ص٢٩٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- الصورة الممتدة القائمة على التشبيه الدائري (اللوحة الدائرية):

يقوم التشكيل التصويري في هذا النوع من الصورة الممتدة على المقارنة بين المشبه والمشبه به أيضاً إلا أنه وعلى خلاف الشكل الأول للصورة الممتدة (اللوحة الطولية) يبدأ الشاعر بالمشبه به المسبوق بـ (ما) النافية العاملة عمل ليس مستقطباً صفات المشبه به واصفاً أحواله حاشداً ما يغني الصورة جمالياً وفنياً من التفاصيل والجزئيات لينتهي بالمشبه مقارناً إياه بالمشبه به بواسطة أفعل التفضيل المجرورة بالباء.

هذا النوع من التشبيه تعرض له الدارسون حديثاً وأطلقوا عليه تسميات مختلفة إلى أن أفرده عبد القادر الرباعي ببحث خاص وأطلق عليه مصطلح التشبيه الدائري ووضع له حداً جامعاً ضمه به إلى أنواع التشبيه المعروفة ووقف على دراسته دراسة تطبيقية، موضوعية، وفنية، ثم تتبعه نظرياً عند النقاد القدماء والمحدثين[1].

لقد أطلق بعض النقاد القدماء على هذا النمط من التشبيه اسم التفريع[2]. كأحد أنواع التفريع الثلاثة والتي قسمها أحد الباحثين المحدثين بعد مسحها في دراسات القدماء إلى تفريع المعنى وتفريع الصورة الاستدارية وتفريع التكرير[3].

---

(1) انظر: عبد القادر الرباعي، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، (دراسة في الصورة) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج٥، ع١٧، ١٩٨٥، ص ١٢٤، وما بعدها والذي نشر ضمن كتابه "الطير في الشعر الجاهلي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، انظر ص١٤١ وما بعدها.

(2) انظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص٣٧٢، حيث جاء في معرض حديثه عن هذا النوع من التفريع: "... وهو أن يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بـ (ما) خاصة ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به إما في الحسن أو القبح ثم، يجعله أصلاً يفرع منه معنى في جملة، من جار ومجرور، متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك، يفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفي الموصوف". وأضاف "وقد سمى بعض المتأخرين [ويقصد أسامة بن منقذ] هذا القسم من التفريع النفي والجحود، لتقدم حرف النفي على جملته.

(3) انظر: خليل إبراهيم أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٩، ص٢٢، ويقول في ص٣١: "وعلى هذه الشاكلة نتبين أن "التفريع" على ثلاثة أقسام رئيسة هي "التفريع المعنوي والتفريع الاستداري والتفريع التكراري".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعيداً عن رأي كثير من القدماء الذين اختلفوا في نوع التفريع ومجاله والذين ضموه إلى ألوان البديع[١]. فإن التفريع الذي أطلق قديماً على ما أسمته الدراسة اللوحة الدائرية هو بلا شك لون من ألوان التشبيه كما أوضح عبد القادر الرباعي[٢]. أولاً ثم غيره من الدارسين بعد ذلك[٣].

على أن المحدثين أطلقوا عليه تسميات عدة أيضاً منها "الاستدارة"[٤]. و "الاستدارة التشبيهية"[٥]. و "التشبيه الاستطرادي"[٦]. و "التفريع الاستداري"[٧]. أو "الصورة الاستدارية"[٨]. فضلاً عن "التشبيه الدائري" الذي حمل اسم أول بحث مستقل في الموضوع وتتبع فيه الرباعي جل التسميات السابقة، وغيرها مما جمع التشبيه التمثيلي إلى جانب الدائري دون

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن اختلاف القدماء كان في مجال أنواع التفريع إلا أنهم جميعاً درسوه ضمن ألوان البديع فصاحب العمدة ابن رشيق (٤٥٦ هـ) مثلاً يقول: "وهو الاستطراد كالتدريج من التقسيم وذلك أن يقصد الشاعر وصفاً ثم يفرع منه وصفاً آخر يزيد الموصوف توكيداً نحو قول الكميت:

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم يشفى بها الكلب

فوصف شيئاً ثم فرع شيئاً آخر لتشبيه شفاء هذا بشفاء هذا "أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١،ج٣، ص٤٢. والقزويني (-٧٣٩هـ) يوافق ابن رشيق مورداً بيت الكميت نفسه، انظر: القزويني، الإيضاح، مج٢، ج٦، ص٧٣-٧٤، في حين يخالفهم ابن حجة الحموي في خزانته في عودة لرأي ابن أبي الأصبع من حيث إثبات التفريع الذي يبدأ بـ (ما) وتفضيله حيث أنه "أحلى في الأذواق وواقع في القلوب وعلى سننه مشى أصحاب البديعيات" انظر ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ج١، ص ٣٨٧، ويوافقه الرأي ابن معصوم (- ١١٢٠هـ) الذي ركز على التفريع الدائري بعد أن تحدث عن غيره وخصه بأمثله متعددة لم يتوقف فيها عند روضة الأعشى، انظر: علي صدر الدين، ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، النجف الأشرف، ١٩٦٩، ج١، ص١١٦-١١٧.

(٢) انظر التشبيه الدائري، ضمن "الطير في الشعر الجاهلي"، ص ١٥٠-١٥١.

(٣) انظر: خليل إبراهيم أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ص ٣٤-٤٧.

(٤) أطلق عليه هذه التسمية محمد محمد حسين في مقدمته لديوان الأعشى، ص٤٥، انظر: ديوان الأعشى الكبير، تحقيق: محمد محمد حسين، بيروت دار النهضة العربية، ١٩٧٤، ص٤٥.

(٥) وهذه تسمية شكري فيصل حيث لم يُفرّق محمد محمد حسين بين الاستدارة التشبيهية وغيرها كالتضمين انظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دمشق، ١٩٦٤، ص ٢٣.

(٦) أيليا حاوي، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، ص١٥٠.

(٧) خليل إبراهيم أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ص ٣٣- ص ٦٧.

(٨) المصدر نفسه، ص٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمييز بينهما مُنبهاً إلى ذلك[1]. ما ينبغي التنويه إليه هو: أن اللوحة الدائرية، وإن كانت تتوافق مع اللوحة الطولية من حيث إن كلتيهما تقوم على عقد مقارنة بين المشبه والمشبه به ومن حيث حشد ما أمكن من التفاصيل والجزئيات والعناصر التي تخرج المشبه به في أوفى صورة- فإنهما تتمايزان، ليس فقط في كون المشبه به يسبق المشبه في اللوحة الدائرية على خلاف المعتاد في اللوحة الطولية التي يتقدم بها المشبه على المشبه به، وإنما في أن اللوحة الدائرية تحاول دوماً إثبات تفوق المشبه على المشبه به وذلك بأسلوبها المُميز حيث تنفي بالابتداء بـ (ما) الداخلة على المشبه به بكل ما تمتع به من صفات وما حشد له من ملامح تشكل أوجه الشبه بينه وبين المشبه- تنفي كون المشبه به يفوق المشبه، لا سيما وهو يأتي في النهاية بهذا المشبه مسبوقاً بأفعل التفضيل المجرورة بالباء. فالمشبه به بكل ما أوتي من عناصر وملامح في هذا النمط من الصورة الممتدة ليس بـ "أفعل" من المشبه سواء أكان "بأطيب"[2]، أو "بأحسن"[3]، أو "بأثقل"[4]، أو غير ذلك.

ومن أمثلة هذه اللوحات الدائرية قول الأعشى[5]:

١-فما مُخْدِرٌ وردٌ كأن جبينه ... يُطلَّى بورسٍ أو يُطانُ بمُجْسَدِ
٢-كَستهُ بعُوضُ القريتين قطيفةً ... متى ما تنلْ من جِلدِهِ يتزَبَّدِ
٣-كأنَّ ثِيَابَ القوم حولَ عَرِينِهِ ... تبابين أنباط إلى جنبِ مُحْصَدِ
٤-رأى ضَوْءَ نارٍ بَعْد ما طافَ طَوْفَةً ... يُضيءُ سَنَاها بَيْن أثْلٍ وغَرْقَدِ

---

(١) انظر: الرباعي، التشبيه الدائري ضمن "الطير في الشعر الجاهلي" ص١٤١،وانظر،ص ١٤٦-١٤٨.

(٢) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: انطوانيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٣٧، ٨٢، ١٠٢، ١٩٧، ٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١١١، ص١٩١.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٢٥.

(٥) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ق٢١/٢٨-٣٠، مخدر: أسد في عرينه. الورس: نبات أصفر. يطان: يطلى. ثوب مجسد: مصبوب بالزعفران. القريتان: مكة والمدينة. يتزبد: يغضب. تبابين: سراويل صغيرة. النبط: جيل كان يسكن العراق وهم العجم. المحصد: الحبل المفتول. المساك: الثبات، اسمع أولى الدعوتين: الصيحتين. خامت: نكصت وجبنت وتراجعت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥-فيا فرحاً بالنّـــار إذ يَهْتَـــدي بهـــا إلـــيهمْ وإضـــرامِ الـــسعيرِ المُوقَّـــدِ
٦-فلمـــا رَأوْهُ دون دنيـــا ركـــابِهِم وطـــاروا ســـراعاً بالـــسّلاحِ المُعَدَّـــدِ
٧-أتيحَ لهُم حُـــبِ الحيـــاةِ فـــأدْبَرُوا وَمَرجاةُ نفْسِ المَرْءِ ما فـــي غَـــدٍ غـــدِ
٨-فلَـــمْ يـــسبقُوه أن يُلاقـــي رَهِينـــةً قليـــلَ المـــساكِ عِنـــدهُ غيـــرَ مُفتَـــدِى
٩-فأسمَعَ أولى الـــدَّعْوتَين صِـــحَابَهَ وكَـــان التَّـــي لا يَـــسْمَعُون لهـــا قَـــدِ
١٠-بأصدق بأساً منك يومـــاً ونجـــدةً إذا خَامَـــتِ الأبطَـــالُ فـــي كـــلِّ مَـــشْهَدِ

في هذه الصورة الممتدة بنى الشاعر معماره الفني على حشد ما أمكن من العناصـــر والتفصيلات ورصد ما أتيح من الملامح والجزئيات التي تبرز صورة الأسد فـــائق البطولـــة والقوة والبأس، ليؤكد بعد ذلك أن النعمان بن المنذر يتفوّق على الأسد (المشبه به) علـــى مـــا تمتع به من بأس عظيم (فما مخدرٌ وردُ.... بأصدق بأساً منك).

ارتبط تحديد البيئة المكانية في الصورة مع ذكر المشبه به "مخدرٌ" فهو في عرينه في غاية التمكن وتسهم الصور الجزئية برفد عنصري اللون واللمس، فهو "ورد" لمـــا فيـــه مـــن حمرة، وجبينه كأنه (يطلى بورس أو يطان بمجسد) لما فيه من الصفرة، وجلده يتحـــول إلـــى قطيفة ناعمة الملمس إلا أن تحت هذا الملمس الناعم ثورة متأججة وغضباً مستطيراً، فعلّه لدغ البعوض. ثم تأتي الصورة الجزئية في البيت الثالث لتلقي بأضوائها على البيئة المكانية بمـــا يكشف عن قدرات هائلة لهذا الأسد الرابض في عرينه، فبقايا ثياب القوم ممن فتك بهم متناثرة حول عرينه. وتُرفد هذه الصورة البصرية الرمزية الساكنة بصورة بصرية تأتت نتيجة حركة الأسد بعد أن كان رابضاً. إنها رؤيته للنار (بعد أن طاف طوفة) لقد أوقعـــت هـــذه الرؤيـــة البصرية المتأتية عن الحالة الحركية للأسد الفرح العارم في قلبه (فيا فرحاً بالنار!)، إنها سبيله لتحقيق مآربه بافتراس جديد يضيف إلى بقايا الثياب المتناثرة حول عرينه المزيد، هنا ينتقـــل الشاعر بالصورة الممتدة لتصور حال أصحاب هذه النار حين أحسوا بهذا الأسد يقترب مـــنهم (شطر ١ بيت ٦) فلم يكن الإدبار أو البحث عن سبل الحياة أمام المـــوت المباغـــت بحركـــة بسيطة أو اعتيادية أو عدواً، بل كان الطيران (شطر٢، بيت٦)، لأنهم يأملون الحياة ويطلبونها بشدة أمام هذا الموت الذي داهمهم (بيت٧)، وعلى الرغم من فرارهم محاولين النجـــاة حبـــاً

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للحياة وحرصاً عليها، حال الإنسان عامة، (ومرجاة نفس المرء ما في غدٍ غد)، فإن الأسد تمكن من افتراس أحدهم، ولم يعد له أمل في النجاة (بيت٨)، ولم يتمكن من صرخة ثانية يتبعها الأولى طلباً للنجدة فقد قضي الأمر (وكان التي لا يسمعون لها قد)، وهكذا تتآزر الصورة السمعية مع البصرية واللمسية والحركية والتفاصيل المتنامية للحدث وصولاً إلى هذه اللحظة التي شكلت حتمية الموت لذلك الرجل، وفاجعة أصحابه به إذ لم يتمكنوا من مساعدته أو افتدائه فهو (غير مُفْتَدى).

إن هذا (المشبه به) الذي أوقع ما أوقع في قلب القوم من الرعب، وفتك بأحدهم، وفاق بأسه كل بأس لا يعادل في بأسه بأس النعمان/ الممدوح، بل إنّ الأخير (المشبه) فاقه بأساً. وتم ذلك بنفي هذا التفوق بالبأس عن الأسد فقط لصالح (المشبه) النعمان، بإدخال (ما) على المشبه به(ما مخدرّ...) وإنهاء الصورة الممتدة بأفعل التفضيل المتبوعة بالمشبه "بأصدق بأساً منك"، لا سيما وأن باس الممدوح ونجدته تكون عند نكوص الأبطال الصناديد وتراجعهم عن مواجهة أقرانهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

لوحات الشَّمَّاخ بن ضرار الذبياني

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتناول هذا الفصل الشماخ بن ضرار الذبياني، أحد الشعراء الثلاثة الذين ينتمون إلى الطبقة الثالثة عند ابن سلام [١].

عاش الشماخ، كما هو حال لبيد وأبي ذؤيب، في الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي [٢]. إنها مرحلة النضج الفني للشعر في ذلك العصر، وهو ،كزميليه موضوع الدراسة، وغيرهم من شعراء تلك الحقبة انعكست على أشعارهم مظاهر التطور والتعقيد. فكانوا يعتمدون على التصوير ويحرصون على التفاصيل ويهتمون بالجزئيات ويسجلون الحركة واللون ما يجعل صورهم تتميز بخطوطها المعبرة وألونها المميزة[٣].

لقد تحول التشبيه لديهم "إلى لون مركب تدخل في تركيبه عناصر كثيرة معقدة أتاح لهم النفاذ إلى صور رائعة على حظ كبير من الطرافة والإبداع وأيضاً من العمق والدقة وهي صور تدل على خبرة واسعة بعملية مزج الألوان وتركيبها ومعرفة دقيقة بخصائصها

---

(١) انظر: محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، الناشر: دار المدني بجده، مطبعة القاهرة، ١٩٩٠، ص١٢٣، حيث أورد في الطبقة الثالثة ما يلي: أبو ليلى، نابغة بن جعدة، وهو قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة بن جعده بن كعب بن ربيعه بن عامر بن صعصعة، وأبو ذؤيب الهذلي: وهو خويلد بن خالد بن محرث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، والشماخ بن ضرار بن سنان بن أمامة، أحد بني سعد ابن ذبيان. ولبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر. هذا وقد استبعد النابغة الجعدي حيث لم تتعد اللوحات الشعرية عنده اللوحتين على اضطراب أبياتهما وعليه تم تجاوزه.

(٢) انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤، ٣٢٥/٢، وصلاح عبد الهادي، الشماخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧، ص٧٩، وانظر: يحيى الجبوري، لبيد ابن ربيعة العامري، دار القلم، الكويت، ط٣، ١٩٨٣، ص١٤٦، انظر: لبيد بن ربيعة العامري، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢، ص٣٠.

(٣) انظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص٩٠-٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأسرارها، وقدرة فائقة على استخدامها والتعبير بها وسيطرة تامة على أدواتها ووسائلها"[1]. ما جعل هذا النمط من التشبيه "لوحات فنية متكاملة الألوان والخطوط"[2].

وقد قال ابن سلام في هذا الشاعر الفحل ما نصه: "فأما الشماخ فكان شديد متون الشعر أشدّ أسر كلام من لبيد وفيه كزازة ولبيد أسهل منه منطقاً"[3] وإذا كانت فحولة الشاعر الشعرية في طبقات ابن سلام تعني "التفرد والأصالة في الأسلوب الشعري من خلال لغته وصوره فضلاً عن جودة الشاعر وتعدد أفانين شعره وكثرته"[4]. و"الطبقة الشعرية عنده تكافؤ وتعادل بين المستويات الفنية والشعرية من موهبة شعرية وثقافية عميقة وإحساس صادق واستثمار عميق للغة بين شعراء الطبقة الواحدة مع اختلافهم في أساليبهم الشعرية"[5].فإنّ هذا يعني تميّز شعر أحدهم عن الآخر، فالشاعر يعبر من خلال شعره وصوره عن سماته الفردية وإن كان يعكس الواقع الموضوعي فإن ذلك الواقع ينعكس من بعد ذاتي مبعثه الحالة النفسية الشعورية والموقف الرؤيوي الذي دفع إلى إبداع هذه الصورة أو تلك "فالتكافؤ والتعادل في الصورة الشعرية لا يعني تشابهها في الأسلوب الشعري الذي يمتاز به كل شاعر عن غيره"[6]. إذ إن خصوصية التجربة فضلاً عن شخصية الشاعر المتفردة تحفظ للشاعر أسلوبه الخاص وملامحه الفنية المميزة ما يعني تفرد الشماخ عن لبيد عن أبي ذؤيب، وتميّز تجاربه الشعرية عن بعضها بعضاً في أغلب الأوقات.

---

(1) خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ٩٠-٩١ .

(2) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(3) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء : ١/١٣٢/ متون الشعر: عباراته وألفاظه وصياغته، والأسر: الشد والعصب، وأسر الكلام: بناؤه وتركيبه: أي غير مسترخ ولا ضعيف متخالف، والكزازة: اليبس والتقبض، يريد أنه قليل الماء غير لين ولا سهل.

(4) عناد غزوان، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص٧٨.

(5) المصدر نفسه: ص ٧٨.

(6) المصدر نفسه: ص٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد حرص الشماخ على إبداع صوره الممتدة مستوفية كاملة القسمات والملامح – غالباً–، فلم يكن الهم منصباً على الصور الجزئية وإنما على الصور الممتدة، التي تشكل الصورة الجزئية واحدة من مقومات بنائها الفني العام. إنها ما أطلق عليه إبراهيم عبد الرحمن الصورة الكلية، أو اللوحات المتكاملة، أو "صورة الحدث"، أو "صورة الموقف"، حيث أشار إلى أن هذه اللوحات الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة، هي "ضرب من التصوير يغلب على شعر المتأخرين من شعراء الجاهلية"(١). ومن هنا كانت محاولة الدراسة قراءة الصورة الممتدة، أي "اللوحة المفصلة المستقطبة لما أمكن من الجزئيات"(٢)، وكيفية استثمار الشاعر للماديات والمحسوسات والموضوعات المختلفة في هذه الصور من أجل التعبير عن عواطفه الداخلية وعوالمه الشعرية التي نقلت عبر الخطاب الشعري الإبداعي رؤاه الملتحمة بواقعه المحملة بتطلعاته؛ إذ إن الصورة الممتدة في حدود الدراسة، تختص بذلك المستوى من التشبيه حيث يتم الانطلاق من المشبه إلى عالم المشبه به؛ لبسط القول هناك سرداً وقصاً، في لوحة ثرية الدلالات، ينطلق فيها الشاعر من الوصف إلى القص وحكاية الأحداث عبر شخوص منها النامي ومنها المسطح، تتحرك في بيئة زمانية ومكانية ليصل بالمتابع إلى لحظة تنوير منبثقة من حبكة محكمة تصاعدت فيها الأحداث، فوصلت إلى قمة التأزم، ثم تراخت لتتبدى ملامح النهاية حاسمة أو مفتوحة مع الحفاظ على الرابط الذي يعمل على تماسك اللوحة بحد ذاتها من جهة، كما يعمل على تماسكها مع شرائح القصيدة ولوحاتها الأخرى أو بنائها الكلي من جهة أخرى(٣).

---

(١) انظر: إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٢٧٥.

(٢) ريم هلال، حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢١٣.

(٣) انظر: عائشة محمد عيسى بني عيسى، تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م، ص٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد تم الوقوف على روائع من اللوحات التشبيهيه في شعر الشمّاخ وكان أكثرها طولاً إحدى لوحات الحمار الوحشي التي بلغت ثلاثة وخمسين بيتاً في قصيدته الزائيـة[1]. فكانـت الأكثر امتداداً بين لوحاته الشعرية ولوحات لبيد وأبي ذؤيب عموماً.

وفي ديوان الشماخ الذي يحتوي على ثماني عشرة قصيدة تمّ الوقوف على أربع عشرة صورة ممتدة مجموع أبياتها عشرة ومائتان، في حين بلغ عدد أبيات القصائد التي وردت فيها هذه الصور الممتدة أربعمائة بيت. ارتدت صور الشاعر الممتدة جميعها للحيوان، وغلب عليها صور/ لوحات الحمار الوحشي فخصه بتسع لوحات. وكان للأتان الوحشية لوحتان في حـين خص كلاً من الظبية والظليم بلوحة لكلٍ منهما، وذراعي المرأة المُدِلَّة بلوحة، حيـث قرنهـا بذراعي ناقته.

---

(1) انظر: ديوان الشماخ القصيدة (٨) الأبيات (٤-٥٦)، وقد ضمت اللوحة في داخلها لوحة القـوس التـي أطلق عليها محمود محمد شاكر القوس العذراء في كتابه: "القوس العذراء"، دار الفكر، بيروت-لبنـان، ط٢، ١٩٣٢م، وقد دُرست هذه القصيدة بما فيه لوحة الحمار الوحشي والقوس دراسة نصية مُستوفية من قبل العديد من الدارسين مثل دراسة سامي محمد الشلول، وذلك في رسالة ماجستير بعنـوان: "دراسـة نصية تحليلية لشعر الشماخ بن ضرار الذبياني"، جامعة اليرمـوك، ١٩٩٥م، انظـر ص ١١٧-١٢٦؛ ودراسة محمد علي ذياب في كتابه "الصورة الفنية في شعر الشماخ، عمـان، وزارة الثقافـة، ٢٠٠٣م، ص٢٦٣-٢٩٠. وعليه سوف تتجنبها الدارسة وتتناول لوحات أخرى للشاعر في نفس المجال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- لوحة الحمار الوحشي والأتن:

أ- لوحة الحمار الوحشي: إرادة الحياة

تبدأ صورة الحمار الوحشي عند الشماخ -كما هي عند غيره من الشعراء- في القصيدة مع الحديث عن الناقة واستكمالاً لتصويرها. وإذا عدت الناقة في الشعر العربي امتداداً لذات الشاعر يتجاوز بها معضلة ما ألمت به، فإن الأمر لا يتوقف عند التجاوز المكاني، فنرى الشاعر يحمّلها همومه وآلامه وآماله ويسقط عليها جزءاً من نفسه وما أهمَّها وشغلها، مما يساعده على تجاوز الموقف الذي يعيش. وإذا كان الأمر كذلك فلربما بادلته الناقة الإحساسات واستشعار العبء الذي يقع على كاهلها فتراها تردّد شكواها على لسانه كأوضح ما يكون في قول الشاعر:

إذا مـا قُمْـتُ أرْحلُهـا بليـلٍ تَـأوّهُ آهـةَ الرّجُـلِ الحـزين
تقـولُ إذا درأتُ لهـا وضـيني أهـذا دِينُـه أبـداً ودينـي
أكُـلُّ الـدهرِ حـلٌ وارتحـالٌ أمـا يُبقِـي عليَّ ومـا يقينـي[1]

إنها تنوء بما ينوء به، لا شك أن قارئ هذه الأبيات يعي جيداً أن ناقة الجاهلي غدت في وجهٍ من وجوهها وسيلة فنية يوظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الحياتية والإنسانية، وانعكاس مظاهر الوجود وإيقاعاته على نفسه، والبوح برؤيته الخاصة لما يحيط به.

وعليه فإن المشبه به الذي يفرزه وصف هذه الناقة كحمار الوحش والثور الوحشي والظليم.... يشكل عند مقارنته بها صورة فنية ممتدة على مساحة واسعة من القصيدة تمثل مستوى آخر من التوظيف الفني.

ولوحة الحمار الوحشي على الرغم من أنها تبدو واحدة من الصور النمطية فإنها متعددة في الوقت ذاته. فالتشابه في هذه اللوحات موجود إلا أنّ ما يفصل بينها ليس عند شاعر

---

(1) المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط٦، بيروت، لبنان، ص٢٩١، ص٢٩٢. وأرحلها: أضع عليها الرحل. وضيني: بمنزلة الحزام. درأته: مددته وشددت به رحلها. الدين: الدأب والعادة، والشاعر هو المثقب العبدي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وآخر فحسب بل عند الشاعر نفسه- في كثير من الأحيان- موجود أيضاً. إنها الفروقات التي تتأتى من خلال الدراسة الفاحصة، وهو ما تحاوله الدارسة فيما يأتي من صفحات.

أكثر الشماخ من وصف الحمر الوحشية وأجاد في ذلك، "أنشد الوليد بن عبد الملك شيئاً من شعر الشماخ في وصفه الحمير فقال: ما أوصَفَهُ لها! إني لأحسب أن أحد أبويه كان حمَّاراً"[1]. وقال صاحب الأغاني: "وهو أوصف الناس للحمير"[2]. وورد في المصدر نفسه أنه "أوصف الناس للقوس والحمار"[3]. ويرى صاحب العمدة الرأي نفسه إذ قال: "وأما الحمر الوحشية والقسي فأوصف الناس لها الشماخ"[4]. ويرى محقق ديوانه صلاح الدين الهادي في كتابه "الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره" أنّ "موضوع الحمر الوحشية في شعر الشماخ يمثل أكبر نسبة من شعره في الوصف إذ بلغ ما قاله في شأن هذه الحمر، وما يتبعها من ذكر الصياد الذي يعترضها ويتربص لها، ونحو ذلك: (١٧٢) بيتاً أي بنسبة ٤٣% من مجموع شعره في الوصف"[5].

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مج٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٤) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ٢٩٦.

(٥) صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧م، ص١٦٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول الشماخ في أولى قصائد ديوانه [1]:

٧-كأنَّ قُتُودَ رَحْلِي فَـوْقَ جَـأْبٍ ... صَنِيعُ الجسمِ من عَهْدِ الفلاةِ

٨-أشَذَّ جِحَاشَـها وخَـلاَ بِجُـونٍ ... لَـواقِحَ كالقِـسيِّ وحـائِلاتِ

٩-فظلَّ بها على شَـرَفٍ وظَلَّـتْ ... صِـياماً حَوْلَـهُ مُتَقَالِيـاتِ

١٠-صَوَادِيَ ينتظرْنَ الوِرْدَ منـهُ ... على ما يَرْتَئِـي مُتَقَابِعَـاتِ

١١-فوجَّهَهَـا قَـوَارِبَ فاتْلأَبَّـتْ ... لَهُ مِثْـلَ القَنَـا المتَـأوِّداتِ

١٢-يَعَضُّ على ذَوَاتِ الضَّغْنِ منها ... كما عَضَّ الثِّقَافُ على القَنَاةِ

١٣-بِهَمْهَمَـةٍ يردِّدُهـا حَـشَاهُ ... وتأبَى أنْ تَـتمَّ إلـى اللَّهـاةِ

١٤-وقد كُنَّ استَتَرْنَ الوِرْدَ منـهُ ... فأورَدَهـا أوَاجِـنَ طَامِيـاتِ

١٥-على أرْجائِهِنَّ مِـراطُ رِيـشٍ ... تُشبِّهها مَـشاقِصُ ناصِـلاتِ

١٦-فَـوافَقَهنَّ أطْلَـسُ عـامِريٌّ ... بطَـيِّ صـفائحٍ مُتَـساندات

١٧-أبو خمسٍ يُطِفْنَ بـهِ صِـغَارٍ ... غَدَا منهنَّ ليسَ بذي بَنَـاتِ

١٨-مُخِفّاً غيرَ أسْـهُمِهِ وقَـوسٍ ... تلوحُ بها دمـاءُ الهَادِيـاتِ

١٩-فَسَدَّدَ إذْ شَرَعْنَ لهُنَّ سَـهْماً ... يَـؤُمُّ بـهِ مَقاتِـلَ بادِيـاتِ

٢٠-فلهـفَ أمِّـه لمـا تولَّـتْ ... وعَضَّ على أنَامِلَ خائِبَـاتِ

٢١-وهنَّ يُثِرْنَ بـالمَعْزَاءِ نَقْعـاً ... ترى منهُ لهـنَّ سُـرَادِقاتِ

---

[1] الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار، تحقيق صلاح الـدين الهـادي، دار المعـارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٦٨-٧١.

- الجأب: الغليظ من حمر الوحش الشديد، أشذ: أفرد، الجون: الأتن في لونها جون وهو من الأضداد ويقـال للأبيض والأسود والأحمر، متفاليات: أي احتكت بعضها ببعض، صوادي: شديدة العطش، متقابعات: متخلفات خلف الحمار ويرى محقق الديوان أنها تحريف متقانعات: أي رافعات الرؤوس نحو الحمار مع إدامة النظـر إليه ينتظرن قضاءه، قوارب: ج قارب، الحمار طالب الماء يعجل ليلة الورود. اتلأبـت: أقامـت رؤوسـها وصدورها. متأودات: من تأود الشيء تعوج وتثنى، الثقاف: حديدة تسوى بها الرماح. أوجن: متغيرات الطعم واللون. طاميات: مرتفعات الماء ممتلئات. مراط الريش: ما تساقط منه. مشاقص: نصال عريضة طويلة من نصال السهام. وافقهن: صادفهن. أطلس: صياد دنس الثياب. بطـي صـفائح: يخفـي نـصالاً عريـضة.= =يطفن: يحطن. بنات: زاد. هاديات: أوائل الوحش: شرعن دخلن الماء فشربن. معزاء: أرض حزنة غليظة ذات حجارة. النقع. الغبار، سرادقات: غبار ساطع يحيط بهن.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تأتت صورة الحمار الوحشي في هذه اللوحة عندما شبه الشَّمَّاخ به ناقته القوية الحرف التي شق بها الصحراء فجاوزت أينقاً متهالكة ضعيفة.

بُنيت هذه اللوحة الفنية القصصية على السرد، وبرزت فيها ثلاث شخصيات أسهمت جميعها بتصعيد الحدث وصولاً إلى لحظة التنوير. تَم التركيز فيها على شيء من التفاصيل والجزئيات، وبرزت البيئة المكانية والزمانية، وخرجت اللوحة أكثر حيوية بما زودت به من لون وحركة وصوت.

البطل في هذه القصة والشخصية الرئيسة هو الحمار الوحشي. ظهر غليظاً وشديداً وقوياً ونشيطاً، مكتمل الخلق ابن الصحراء، كونته بصورة هي أنسب ما يمكن للتعايش معها والعيش فيها. فهو (صنيع الجسم من عهد الفلاة)، جاء على صورة تحتمل مظاهر القسوة والمعاناة والمواجهة والتحدي: فالصحراء تستدعي هذه المعاني ويزيد، ومثل هذا البطل لا يرضى إلا التفرد بأتنه (التي تشكل بمجموعها الشخصية الثانية في هذه القصة) فقد (أشذ جحاشها)، و أفردها، و(خلا) بها فلا مجال لاقتراب غيره من هذه الإناث، التي مرّ الحول على بعضها، ولقح بعضها الآخر وظهر عليها الحمل فكانت بطونها كالقسي لاستدارتها، ومثل هذه الصورة تحمل في ثناياها معنى استمرارية الحياة وتجددها متمثلة بحمل الأتن والولادة المنتظرة ويصور لنا الشاعر معاناة هذه الأتن بدءاً من البيت التاسع، فصيامها واحتكاكها بعضها ببعض إشارة واضحة لعطش مستمر (فظل.... وظلت صياماً حوله متفاليات).

يظهر زمن القصة من خلال معاناة العطش، فهو فصل الصيف وقيظة الشديد وتتحدد معالم المكان أيضاً، إذا تلبث الأتن إلى جانب الحمار الوحشي تنتظر ما يتوصل إليه من قرار، إنه مكان مُطِل مرتفع (فظل بها على شرف). ولا شك أن اختيار هذا المكان من قبل بطل هذه القصة دليل حكمة وحنكة، فهو يربأ بها المكان المرتفع يشرف على ما حوله، ويرقب أي حركة، ويحفظها في مأمن من كل خطر، فلا يُبَاغَت على حين غرة، ويؤكد التزام هذه الأتن- على عطشها- بأمر أميرها، إذا أمكن إطلاق هذه التسمية عليه كقائد لهذه الجماعة، تنتظر ما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يرتئي (البيت١٠). وهذا يوحي بأن ذلك الأمير كان شديد الحذر، عميق التفكير يحاول في قرارة نفسه اتخاذ الرأي المناسب، فيعزم على السير بها إلى مكان آخر، وهو الأكثر أهمية، المكان الهدف، الماء مصدر الحياة، ويتجاوب معظمها مع هذا التوجيه وترفع رؤوسها وصدورها حتى لتبدو كالقنا المتثنية (البيت ١١) ويظهر غضب الأمير، إذ عسر انقياد بعضها ولكنه يكظم غضبه، ويسوى الأمر بتهذيبها عضاً وتوجيهها، إذ لا يتجاوز صوته –على ما فيه من غضب– الهمهمة التي لا تجاوز اللهاة حرصاً على السير بسرية، وحفظاً لأتنه من كل ما قد يتربص بها (البيت ١٣)، ويصل بهن إلى الماء، إنه الهدف والمطلب (البيت١٤). وفي اللحظة ذاتها التي كان يُتوقع أن تكون نهاية سعيدة لرحلة الأتن بعد طول انتظار وصيام، تنقلب الأمور فتتحول تلك اللحظة إلى ذروة التأزم الحدثي بظهور الشخصية الثالثة في هذه القصة، إنه الصياد في الأبيات (١٦، ١٧، ١٨) يوافينا القاص/ الشاعر بملامح شخصية ذلك الصياد ويعرفنا به؛ فهو دنس الثياب، من بني عامر، يخفي نصالاً متساندة إلى بعضها بعضاً فيستشعر القارئ أن هذه النصال تحمل الموت أملاً في الحياة؛ الموت للأتن التي وردت الماء طلباً للحياة وخلاصاً من الموت المتمثل في شدة العطش وفقدان الماء، والحياة لصغار الصياد الذين يشارفون على الموت لشدة الجوع. فبناته خمس، يحطن به يطلبن الطعام، ولا سبيل لهذا الطعام إلا ما يملكه هذا الصياد من أسهم مرهفة، وقوس شديدة توجه هذه الأسهم لتلك الأتن حين ترد الماء وينتظر الصياد الأتن يقودها الحمار الوحشي، وعندما تدخل الماء شاربة يُسدد نصاله نحوها يروم إحداها في المقتل، ولكنه يخطئها ولم يصب أياً منها فتهرب مسرعة تثير شدة سرعتها الغبار ما يساعدها على الاختفاء والنجاة في الوقت الذي يعض الصياد على أنامله ندماً لفرصة أضاعها وينعى خيبته وفشله في غمرة من الحسرة والألم والحزن.

إن تنازع الحياة وأسبابها ظاهر في هذه اللوحة كما تبدو ثنائية الحياة والموت ماثلـــة فيها أيضاً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا حاولنا قراءة هذه اللوحة في سياقها من القصيدة وجدنا أنها جاءت مباشرة بعد الأبيات الأولى التي بدأت بها القصيدة إذ يصور الشاعر ناقته تباري مجموعة من النوق وتتغلب عليها يقول [1]:

١-وَحَرْفٍ قدْ بَعثتُ على وَجَاهـا تُبـارِي أَيْنُقـاً مُتـواتِراتِ
٢-تَخـالُ ظِلالَهـنَّ إذا اسـتَقَلَّتْ بأَرْحُلِنَـا سَـبَائِبَ تَاليـاتِ
٣-لهُـنَّ بكـلِّ مَنْزِلَـةٍ رَذَايَـا تُرِكْنَ بِها سَواهِمَ لاغِبـاتِ
٤-تَرَى كِيرَانَ ما حَسَرُوا إذا مـا أَرَاحُوا خَلْفَهـنَّ مُرَدَّفَـاتِ
٥-تَرَى الطَّيرَ العِتاقَ تَنُوشُ منْها عُيوناً قد ظَهَرنَ وغـائراتِ
٦-كـأنَّ أنيـنَهُنَّ بكـلِّ سَـهْبٍ إذا ارتحلتْ تجاوُبُ نائحاتِ

يصور هذا المشهدُ ناقةَ الشاعر ضامرة صلبة قوية، وعلى ما تشتكي من ألم، فإنها تباري مجموعة من الأينق إلا أن هذه الأينق المتواترة أصابها الأذى واختل تناسقها ونال منها التعب والإعياء والهزال الشديد. فلم يعد بعضها قادراً على الاستمرار، فتُركت خلف الركب، هالكة تقع عليها الطيور الجارحة، تنوش عيونها. في حين أردفت رحالها خلف الباقيات ممن تجلدت من هذه الأينق، وعلى تجلد الأخيرة، فقد أصابها التعب والإعياء، لترى فيها أيضاً صور الموت والهلاك إذ إن أنينها أشبه بأصوات نساء ثكلى، يـنحن علـى مـن فقـدن. إنّ الوصف الذي لا يقف عند الحسي والخارجي، بل ينفذ إلى العمق الوجداني، ما يدل على قدرة الشاعر على إسقاط مشاعر الإنسان كأعمق ما يكون في وصفه للحيوان في حالات التكثيف اللاشعوري ويبدو أن صلاح الدين الهادي قد جانب الصواب إذ رأى أن وصف الشماخ للناقة جاء وصفاً ظاهرياً "إذ يفتقد القارئ لشعره فيها تلك الفلذات الوجدانية" [2].

---

[1] ديوان الشماخ، ص ٦٧-٨٦.

حرف: الناقة الضامرة، الصلبة. شبهت بحرف الجبل، الوجى: وجع تشتكيه. السبائب: جمع سبيبه، شقة من الثياب، أو متاع كتان. تاليات: يتلو بعضها بعضاً. رذايا: جمع رذية الناقة المهزولة من السير، المتروكة حسرها السفر لا تقدر أن تلحق بالركاب. سواهم: جمع ساهمة الناقة الضامرة. لاغبات: من اللغوب أشد الإعياء. كيران: ج كور، وهو الرحل. ما حسروا: ما خلفه الركب وراءهم من الأينق التي لم تقدر على المواصلة من الإعياء، وحسر البعير ساقه حتى أعياه. تنوش: تتناول، السهب: الفلاة التجاوب: التحاور.

[2] الهادي، الشماخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، ص١٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يظهر التجاوب واضحاً بين صورة حمار الوحش وأتنه وصورة ناقته التي تباري الأينق. إذ إن كلتا الصورتين تُبرزان ثنائية الموت والحياة، وكذلك الصراع من أجل الاستمرار، وحتمية تفوق أحد شقي الصراع على الآخر. فالحمار الوحشي يبحث عن الحياة ويواجه الموت في طلبه الماء لأتنه، وكذلك الصياد في اللوحة ذاتها، يبحث عن الحياة ويواجه الموت في طلبه الأتن –أو بعضها– لأولاده. الأتن تشارف على الموت عطشاً، والصياد وأولاده يشارفون على الموت جوعاً. الفريق الأول يبحث عن الماء، والفريق الثاني يبحث عن الطعام؛ وكلاهما أسباب حياة وبقاء. وتكون النهاية مأساوية للفريقين، مع غلبة النتيجة لصالح الحمار وأتنه. أما مأساويتها للحمار وأتنه؛ فتتمثل في أن الأتن لم تستطع أن تعبَّ ما شاءت من الماء حيث دخلته ولم ترتوِ فبقيت عَطِشة ظمأة، لكنها نجت بذواتها. ومأساويتها للصياد تتمثل بفقده، بسهمه الذي طاش فأخطأ المقتل، الصيد للخمس الجياع اللاتي كن يطفن حوله رجاء التخلص من الجوع، بل الطوى والسعار، لا سيما وأنه مخفّ، لا يملك من أسباب الحياة إلا ذلك القوس وتلك النصال.

وكذا ناقة الشماخ ومجموعة الأينق تقف في مواجهة الموت ضمن الظروف الصحراوية وشدة القيظ. وتجُّد ناقة الشماخ في قطع الصحراء، على وجاها، وتجدّ الأينق كذلك، فتكون المباراة، إلا أن الإعياء والتعب والهزال الشديد يكون سبباً في هلاك غالبية الأينق، وترك الأخريات في حكم الهالكة، لتكون النتيجة في صالح ناقة الشماخ كانتصار لأسباب الحياة على أسباب الموت، ونوع من التفوق يعزز موقف الشماخ ويربي ثقته بنفسه في مواجهة ظروفه الصعبة التي يعيش وإخفاقاته المتكررة في عالم الأسرة والزوجة والحبيبة[1].

---

(1) انظر: الهادي، الشماخ بن ضرار حياته وشعره، ص ٨٣-١٠٦، حيث ينقل لنا في أخبار الشماخ يتمه ومعاناته لإصلاح شؤون حياته وتجاربه المتعثرة في تكوين أسرة والسكون إلى حليلة تكن له الود، وتجاربه الأكثر تعثراً في الاستئناس بمحبوبة تبادله المحبة والوفاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

إن التجاوب البيّن بين لوحة الحمار الوحشي ومشهد الناقة ومجموعة الأينق بهذا النسق، يؤكد رأي القائلين بأن الشاعر يسقط إحساساته وجزءاً من نفسه على هذه الحيوانات في مثل هذه اللوحات الرحبة، يقول عبد القادر الرباعي:" ويبدو أن الارتداد إلى مجال الحيوان لانتزاع إشارات أو صور منه تجسد مواقف إنسانية هو سلوك فني عالمي" (١). تؤكد هذا المنحى صورةُ الحمار الوحشي وقصته، التي تحكي غالباً قصة الشاعر الإنسان وتكشف عما يعتمل في نفسه، إذ "انّ نفسية الشاعر وإحساسه الداخلي لا يظهر بوضوح في غالبية لوحاته الشعرية مثلما يظهر في لوحات الحيوان الذي يأتلف الشاعر معه إلى حد التوحد والإسقاط وهذا التآلف وهذا الإسقاط يعكسان إزاحة نفسية ثقيلة مكبوتة في أعماق الشاعر الداخلية"(٢). ومن قبل قال وهب رومية: "إن عقل الشاعر الجاهلي لا يظهر ظهوراً واضحاً في غرض من أغراض شعره – إذا استثنينا الحكمة– كما يظهر في الحديث عن حيوان الصحراء، ولا سيما الثور الوحشي وحمار الوحش والظليم، ولعل شغف الشعراء بتصوير هذه الحيوانات تصويراً دقيقاً واسعاً يتكرر في طائفة عظيمة من هذا الشعر يعكس حاجة أو رغبة ملحة بين جوانحهم للتعبير عما في نفوسهم وعقولهم" (٣).

إنّها قدرة الشاعر على نقل العلاقات والدلالات من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان وهذا ما يؤكده الرباعي إذ يقول في معرض تعليقه على المشهد الحيواني وهو لحمار الوحش عند زهير بن أبي سلمى: "إننا لسنا بحاجة إلى الكثير من الجهد لإثبات أن الشاعر كان ينقل العلاقات والدلالات من جو الإنسان إلى جو الحيوان وبالعكس" (٤).

---

(١) عبد القادر الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره)، جدار الكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٦، ص ١٢٢.

(٢) أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٩، ص١٢٢-١٢٣.

(٣) وهب روميه، الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط١، ١٩٧٥، ص١٢٧.

(٤) الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره)، ص ١٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالعودة إلى لوحة الشماخ، فإنها تُظهر اهتمامه بالتفاصيل والملامح والخطوط وكذا الأدوات الفنية اللازمة لرسم الصورة. فتراه يغذّي اللوحة معتمداً على الحواس، إذ إن الصور البصرية بشقيها الجامد والمتحرك واضحة القسمات تظهر في غلظة جسم الحمار الوحشي وقوته ونشاطه وحيويته. والأتان بحملها ومكوثها على شرف تنتظر أن يأذن لها بالانطلاق نحو الماء. والصياد بثيابه الدنسة وقوسه وأسهمه التي تحمل آثار دماء صيدٍ سابق. والأرض التي تقطعها الحمر، هاربة بوعورتها وحجارتها وغلظتها. كما تظهر في حركة الحمار وهو يفرد أتنه، ويبعد عنها غيره من الحمر وحركته في عضها وتهذيبها أثناء سوقها للماء، وحركتها "متفاليات" تحتك ببعضها بعضاً، تنتظره، وحركتها متلئبة متآودة متجهة إلى الماء، وحركة السهم وحدته حين يطلقه الصياد، والحركة المترتبة على ذلك وهي حركة جري الأتن مولية سريعاً وحركة الغبار المرتفع الذي شكل سرادقات.

ولم يغب عنصر اللون عن اللوحة كما الأبيض والأسود والأحمر والأغبر، فالأولان متمثلان في الأتن الجون، والأحمر فيما تبقى على أسهم الصياد من صيد سابق (تلوح به دماء الهاديات). والأغبر فيما أثرن من النقع الذي شكل سرادقات. في حين يظهر عنصر الصوت في همهمة يرددها الحمار، وفي ضرب الأتن المعزاء بقوة في عدوها.

أما البعد الوجداني، فله حضور في اللوحة؛ إذ انعكست الذات الإنسانية على حمار الوحش في عدة لقطات، أولها: غيرة الحمار على أتنه فهو يبعد عنها غيره من الحمر حتى أولادها، ويفردها ليخلو بها وحده ما يماثل غيرة الإنسان على أنثاه، وثانيها: يتمثل في مكوثه على شرف يرتئي الرأي الأنسب، ما يستدعي الحرص واليقظة والتفكير في الورود ووقته وكيفيته، ما يماثل تفكير العائل بتدبير شؤون من يعولهم وكيفية تصريف أمورهم، وثالثها: يظهر في سيطرته على غضبه ما أمكن حيث يحاول أن يكتم صوته عند نفور بعض الأتن (البيت ١٣) ويردد همهمته في حشاه حرصاً على سرية سير الرحلة نحو الماء، ويسيطر عليها بعزيمة وقوة شكيمة، في محاولة لتوفير أسباب الأمن. وفي ذلك ما يماثل كظم الحليم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غيظه إذا بدا من زوجه أو أسرته ما يُغضب، وإمساكه عن إنفاذ غضبه إلا بأقل مـا يمكـن وبقدر يكفي لحفظها وتقويمها.

ومن الأدوات الفنية المساعدة في رفد هذه اللوحة: الصور الجزئية، التي كانـت مـن العناصر التي ساعدت الشاعر على تحقيق ما يرمي إليه بأسلوب فني: فالأتن (لواقح كالقسي)، وعليها مراط الريش)، و(تشبهها مشاقص ناصلات). وعضه ما نشز منها (كعض الثقاف على القناة) وعمد الشاعر إلى تشخيص حمار الوحش إذ (يرتئي) ويوجّه. وهمهمته (تأبى)، وحشاه يردّد، وأنامل الصياد تخيب.

وساندت اللوحة بعض الكنايات كقوله: (مخفاً غير أسهمه وقوس)، كناية عـن فقـر الصياد وبؤسه. وقوله: (فلهف أمه لما تولت) كناية عن ندمه وحسرته. كما كنى عـن فـشله وخيبته بقوله: (وعض على أنامل خائبات). أضف إلى ذلك الإيقاع الداخلي ما يوحي بالتناغم والتوافق كقوله: (فوجهها قوارب فانلأبت)، وقوله: (وقد كن استثرن الورد منهـا فأوردهـا) وقوله: (فظل بها على شرفٍ وظلت).

ب- لوحة الحمار الوحشي: حتمية الموت

إذا كانت نهاية اللوحة السابقة لحمار الوحش بكل ما تحمل من دلالات الموت والحياة انتهت بانتصار إرادة الحياة فإن باعث الأمل في نفس الشاعر أدى إلى هذه النتيجة فماذا لـو سيطر على الشاعر إحساس آخر وعلى صراع مستديم بين الألم والأمل أو المـوت والحيـاة كيف يمكن أن تنتهي اللوحة؟ لنتابع اللوحة التالية إذ يقول الشماخ [1]:

---

(1) ديوان الشماخ/ ص ٢٩٩-٣٠٣، الجون: حمار الوحش في لونه سواد مشرب بحمرة، الربـاعي: بلـغ الخامسة من عمره إذ ألقى رباعيته وهي إحدى الأسنان الأربع بين الثنية والناب، بليتيه: بصفحتي عنقه. زر: عض، كلوم: جروح، العلندي: الغليظ الضخم، المصك: القوي الشديد، العانة: القطيع مـن حمـر الوحش، عذوم: عضوض، تربع: أقام زمن الربيع، القنان: جبل بأعلى نجد، صارة: اسم جبل، مـاوان: وادٍ فيه ماء، قاظ: دخل في القيظ وهو صميم الصيف من طلوع الثريا إلى طلوع سهيل، زهوم: سمين، استن: اضطرب، أهابي: رياح تثير الهباء وهو الغبار، حاصب: ريح شديدة ترمي بالحـصباء، سـموم:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١-كأنّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْناً رَبَاعياً ... بِلِيتَيهِ مِن زَرِّ الحمِيرِ كُلُومُ

٢-عَلَنْدَى مِصكّاً قَدْ أَضَرَّ بِعَانَةٍ ... لِمَا شَذَّ منها أو عَصَاهُ عَذُومُ

٣-تَرَبَّعَ أَكْنَافَ القَنَانِ فَصَارَةٍ ... فَمَاوَانَ حتى قَاظَ وهو زَهُومُ

٤-إلى أنْ عَلاهُ القَيْظُ واسْتَنَّ حولَهُ ... أَهَابِيُّ منها حَاصِبٌ وسَمُومُ

٥-وأَعْوَزَهُ باقي النِّطافِ وقَلّصَتْ ... ثَمائِلُها وفي الوجوهِ سُهُومُ

٦-وحَلَّأَهَا حتى إذا تَمَّ ظِمْؤُها ... وقد كَادَ لا يَبْقَى لهنَّ شُحُومُ

٧-فظَلَّ سَرَاةَ اليومِ يقسِمُ أَمرَهُ ... مُشِتٌّ عليهِ الأمرُ أَيْنَ يَرُومُ

٨-وأَقْلَقَهُ هَمٌّ دَخِيلٌ ينوبُهُ ... وهَاجِرَةٌ جَرَّتْ عليهِ صَدُومُ

٩-بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشِّراً ... ويَعْلُو عليها تارةً فيصُومُ

١٠-وظَلّتْ كأنَّ الطيرَ فوقَ رؤوسِها ... صِيَاماً تُرَاعِي الشَّمْسَ، وَهْوَ كَظُومُ

١١-مَخَافَةَ مَخْشِيِّ الشَّذَاةِ عَذَوَّرٍ ... لِنَابَيْهِ في أَكْفَالِهِنَّ كُلُومُ

١٢-إلى أنْ أَجنَّ الليلُ وانقَضَّ قارباً ... علَيهِنَّ جَيَّاشَ الجِرَاءِ أَزُومُ

١٣-و كمشها ثَبْتُ الحِضارِ مُلازِمٌ ... لما ضَاعَ من أَدْبَارِهِنَّ لَزُومُ

١٤-فأَوردها ماءً بِغَمْرَ آجناً ... لهُ عَرْمَضٌ كالغِسْلِ فيهِ طُمُومُ

ريح حارة، النطاف: جمع نطفة الماء القليل، قلصت: تقبضت ثمائلها: جمع ثميلة وهي ما يكون فيه الشراب في جوف الحمار، سهوم: الضمر وتغير اللون حلأها: منعها من ورود الماء خوفاً من الصياد، سراة اليوم: وسطه، مشتّ عليه الأمر: متفرّق جرت عليه: دام حرّها، صدوم: تصدمه وتذهله بشدة حرها، معشراً: إذا تابع الحمار النهيق لعشر، يصوم: يسكن ويسكت، كظوم: عطشان يابس الجوف، مخشي الشذاه: مخوف الأذى والشر. عذور سيء الخلق أكفالهن: أعجازهن، أجن الليل: اشتدت ظلمته، انقض عليهن: أسرع يسوقهن، قارباً: طالباً للماء ليلاً. جياش الجراء: متدفق الجري، أزوم: شديد العض بالفم كله، كمشها: أعجلها واشتد في سوقها، ثبت الحضار: ثابت العدو مستقيمه، أجن: المتغير الطعم واللون، عرفض: طحلب، الغسل الخطمى يضرب بالماء ليتلجن ويصير غسولاً، طموم: عالٍ وغامر، سلاجم: نصال طويلة دقيقة، طوع المركضين: صفة لمحذوف، أي قوس منقادة الجانبين، كتوم: لا ترن إذا انبضت فتنفر الصيد، هيماً: عطاشاً عطشاً شديداً، الهاديات: أوائل الوحش، قدوم كثيرة التقدم على الهاديات، دلت يديها: أرسلت يديها في الماء، جموم: كثير، فأهوى: أمال، بمفتوق الغرارين: بسهم حديد الشفرتين. لؤام الريش: قذذة الملتئمة وهي التي يلي بطن القذة منها ظهر الأخرى، وهو أجود ما يكون، قتوم: في لونه سواد ليس بشديد ومنه القتام: وهو الغبار أي أن في لونه غبرة بسبب ما عليه من الريش، حضنيها: جنبيها، ما دون الأبط إلى الكشح الطميل: السهم الملطخ بالدم، يثري: يشق ويمزق ويفسد الجوف، يلهب: يوقد، ضريم: كل شيء ألهبت فيه النار، تكبو: تقع، لحر جبينها: ما بدا منه، والجبين فوق الصدغ، منخريها: أنفها نجيع: الدم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٥-بحضرتهِ رامٍ أعدَّ سَلاجِماً وبالكفِّ طَوْعُ المِرْكَضَيْنِ كَتُومُ
١٦-فلمّا دَنَتْ للماءِ هِيماً تُعجِّلتْ رُبَاعِيَةٌ للهادِيَاتِ قَدُومُ
١٧-فَدَلَّتْ يديْها واستغاثتْ بِبَرْدِهِ على ظَمَأٍ منها وفيهِ جُمُومُ
١٨-فأهْوَى بمفتُوق الغِرارَيْن مُرْهَفٌ عليه لُوامُ الرِّيشِ فَهْوَ قَتُومُ
١٩-فأنْفَذَ حِضْنَيْها وجالَ أمامَها طَمِيلٌ يُفَرِّي الجَوْفَ وَهْوَ سَلِيمُ
٢٠-فولَّتْ وولّى العَيْرُ فيها كأنَّما يُلَهَّبُ في آثارِهِنَّ ضَرِيمُ
٢١- وغادَرَها تَكْبُو لِحُرِّ جَبِينِها كِلاَ مَنْخَرِيها بالنَّجِيعِ رَذُومُ

حمار الوحش المشبه لناقة الشاعر في هذه القصيدة في لونه سواد مشرب بحمرة يتمتع بكل عناصر الحيوية والشباب، في مقتبل العمر بلغ الخامسة، فهو في أوج نضجه وقمة نشاطه، شديد المشاكسة للحمر الأخرى، مما جعلها تعضّه لتترك آثار ذلك جروحاً بادية على صفحتي عنقه. وهو غليظ ضخم قوي شديد، يقود قطيع الأتن بقسوة وشدة، ولا سيما ما شذّ منها. عاش كل معاني الخصب في المكان متنقلاً بين "القنان" و"صارة" و "ماوان" فسمُن وكان بأتم صورة (الأبيات ١-٣).

وعند مقارنة افتتاحية هذه القصيدة بافتتاحية القصيدة السابقة، فإننا نجد معاني الخصب والحياة تسود الافتتاحية هنا من خلال صورة حمار الوحش بمعطياتها أعلاه. في حين سادت افتتاحية القصيدة السابقة ثنائية الموت والحياة والصراع المحتدم بينهما من خلال صورة ناقة الشاعر بما مثلته من تشبث بالحياة وأسبابها وسائر الأينق بما مثلته من صور الموت والتردي والهلاك.

وتبدأ صورة الحياة والخصب بالتحول في هذه اللوحة ضمن الإطار الزمني وتحوله الحاد (البيتان ٣-٤) حيث انقسم الزمن إلى زمنين نقيضين؛ زمن الارتواء والاكتناز، إنها نعماء الربيع في إطار المكان الفسيح المتعدد المتاح حيث تربع أكناف "القنان" وانطلق إلى "صارة" ثم "ماوان" لتنقلب بعد ذلك الأمور، رأساً على عقب بانصرام هذا الزمن وحلول زمن القيظ. فما أن "قاظ" الحمار حتى حلت المعاناة والعطش فإذا الصيف بقيظه وريحه الحاصب التي تعصفه بالحصباء وريحه السموم التي تذهله بحرارتها تتناوبه وأتنه الريحان. لتنزع منه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أسباب الاستقرار والارتواء والاكتناز. وكأنما يقدم لنا الشاعر الحياة إذ لا تصفو لأحد ولا تدوم على حال. أو أنه الصرع بين الإنسان والطبيعة أبرزه متقنعاً بلوحة الحمار وأتنه إذ تبتر العلاقة بين الحمار والطبيعة السخية فإذا بها تبخل عليه بالقليل وإذ به يعوزه (باقي النطاف) وفي انعدام الماء يتغير لونه ويضمر بعد اكتناز وسمنة (البيت٥).

يبحث الحمار عن الماء في مكان آخر فيجده، ولكنه يمنع أتنه بداية من وروده خوفاً عليها مما قد يتربصها هناك. ولكن ضمأها يشتد وهزالها يتزايد (البيت٦)، فأصابه الهم والحيرة والتردد ماذا يصنع؟ وأين يذهب بها؟ (البيت٧)، وتتصاعد حدة الموقف، ويزداد الأمر قسوة باشتداد الحر واستمراره، ما أذهله وزاده هماً على ما فيه من تفكير وقلق واضطراب (البيت٨). ويرصد الشاعر المكان الذي يعيش فيه الحمار الوحشي لحظاته الصعبة الدقيقة؛ إنه مكان مرتفع، رابية يعلوها وينحط عنها بالتناوب، وهذه الصورة الحركية للحمار صعوداً وهبوطاً تنقل بصدق ما يستشعره الحمار من توتر، خاصة وأنها مدعومة بالصوت حيث يعشر ويردد النهيق وهو يهبطها ويصمت مفكراً وهو يرقاها (البيت٩) فإذا بنا في هذه اللوحة نقف مرة أخرى مع نقل الدلالات من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والعكس في حالة من حالات "التكثيف اللاشعوري والارتباط الحر بين الصور والرموز التي تتألف منها هذه الصور"[1].

أما الأتن فقد بلغ بها الظمأ كل مبلغ؛ لا ماء ولا مرعى، ترقب الشمس صامتة ساكنة (البيت١٠) خوفاً وفزعاً من شر الحمار وأذاه إذ خبرت منه سوء الخلق، وأعجازها ما زالت تعاني من جروحه ما تعاني (البيت ١١).

ويختار القائد (الحمار الوحشي) الزمن المناسب حيث اشتدت ظلمة الليل فيسوق أتنه بشدة وعنف وعجلة وجري شديد بثبات إلى أن يصل بها إلى الماء مصدر الحياة ورمز البقاء والاستمرار (البيتان ١٢، ١٣)، فإذا بسبب الموت ينتظرها عند سبب الحياة؛ إنه الصائد المتربص بنصاله الحادة، وقوسه المطواع الشديدة الكتومة (البيت١٥)، وما أن تقدمت إحدى

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ص٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه الأتن تستغيث الحياة وتنزع لري ظمئها ببرد هذا الماء حتى يسبق ارتواءها سهم الصياد الحاد يخترقها، يشق جوفها وينفذ ليجول أمامها ملطخاً بدمها ويغادرها العير (تكبو لحر جبينها) كلا منخريها يفيض بدم جوفها. إنها المفارقة الحادة التي تجعل من طلب سبب الحياة حين تكون في أمسّ الحاجة إليه سبباً للموت المحتم، وكأنما تقول هذه الحادثة: "ربّ امرئ حتفه فيما تمنّاه". في هذه اللحظات تولّي بقية الأتن وقائدها هاربة مسرعة- على ما فيها من عطش وتعب – يحدوها ما أصابها من ذعر ورعب لمصرع الأتان التي سبقت الهاديات فكانت في سرعتها كأنما أوقدت النيران خلفها.

وهكذا تنتصر إرادة الموت في هذه اللوحة على إرادة الحياة، ذلك لأن نموذج الإنسان الذي تنقله مثلُ هذه الصورة "قد يتهاوى إلى الحضيض أمام حسّ الغيب، وخاصة أمام صورة الموت.. فإذا ما بدا الموت بطلاً في الميدان توارت أمامه كل البطولات السابقة على ما بينها من التنوع والتعدد تبعاً لعناصر القوة والضعف التي تحكمها [1]" وإذا كانت صورة الحمار الوحشي واحدة من النماذج القصصية التي تحكي قصة الصراع من أجل الاستمرارية والحرب من أجل البقاء فإن الإنسان قد يتوارى ليترك الميدان للحيوان وتزداد حدة الصراع وصوره مع امتداد حركة الحياة لتكشف عن عجز الإنسان البطل عن إخضاع كل مقومات الطبيعة لصالحه [2]. هذا تفسير لمصرع الأتان على الرغم مما كان يتمتع به الحمار من عناصر القوة والشدة والفتوة فهو في مقتبل العمر رباعي إلا أنه فشل في حماية أتنه على ما أخذ من احتياطات وعلى الرغم من أن الأتان رباعية أيضاً في مقتبل عمرها، إلا أن حتمية الموت جعلت الصائد يرمي فيصيب على غير العادة فتردى قتيلة. لقد سيطر هاجس الموت في هذه اللوحة على الشاعر فصورة الحمار الوحشي كانت صورة لناقته التي هي صورة له بوصفة إنساناً تتنازعه الهواجس ويعيش الصراعات. فإذا توج لوحات متعددة بنجاة الحمار

---

(1) مي يوسف خليف، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص٧٣.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأتته، رغبة منه في تأكيد إرادة الحياة مواجهة للموت، فإن نهاية هذه الرباعية تشير إلى مصير واقعي يقر به الإنسان في إحدى اللحظات حيث لا يستطيع الإصرار على المكابرة فالخوف واليأس والموت كلها معان معيشة إلى جانب الأمن والأمل والحياة. وجود الوجه الإيجابي أو عيشه عبر الحلم والأمل لا يلغي أبداً وجود الجانب الآخر.

وهنا نتوقف عند رأي وهب رومية لإعادة النظر فيه إذ يقول: "والنتيجة في قصائد الرحلة هي هي، لا تتغير: يخطئ السهم الحيوان ويمر قريباً منه فتجفل الحمر وتلوذ بالفرار حتى ينالها الأمن وتعلوها السكينة، فيقف الحمار على رابية يتنفس ريح الحرية ثم يرسل صوته مُعشِّراً فرحاً وابتهاجاً مُعلناً عودة الأمور إلى مجاريها كان شيئاً لم يكن" [1]. فقد تبين أن نتيجة الصراع لم تكن في صالح الأتن في اللوحة الأخيرة وإنها تختلف عما كانت عليه في اللوحة السابقة، مع أن أطراف الصراع واحدة في اللوحتين، الحمر تصارع الموت ظاهراً متمثلاً بالعطش وخفياً متمثلاً بالصياد. كانت نتيجة الصراع في اللوحة الأولى للحمار وأتنه وانعكس الحال في اللوحة الأخيرة لتكون في صالح الصياد الذي ظفر بالأتان حيث أنفذ فيها سهمه فأصاب مُراده ولا غرابة إذ "على شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وها هو ذا الماء أمامها، والصياد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وها هي ذي الحمر أمامه؛ ولكنها أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين ويكون ما لا مناص منه ويقع العدوان على هذه الحمر" [2].

إن الدلالات المرتبطة بصورة الحمار الوحشي الذي تتحول إليه ناقة الشاعر التي يرحل عليها رحلة الشك والتوجس والقلق (غالباً) تتراوح بين السلب والإيجاب [3]. إذ إن

---

(1) رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص١٢٨.

(2) خالد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٥٣.

(3) انظر: عماد علي سليم الخطيب، المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة الكتاني، والمكتبة الأدبية ، اربد، الأردن، ٢٠٠٢، ص ١٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر يحيا الحياة بجميع وجوهها وفي تجاربه الذاتية تتمثل قيم الانتصار كما تتمثل قيم الانكسار وإذا كان "يسقط ما في ذهنه ونفسه على هذه المشاهد التي جعل بطلها هذا الحيوان الصحراوي" [1]. فإنه يتخذها وسيلة غير مباشرة لتصوير الحياة بكل ما تثيره من إحساسات متناقضة تملأ عليه نفسه فيتخذ لها معادلاً ينفث فيه كل آماله وآلامه " فما لوحة هذا الحمار، إلا لوحة رمزية يتناولها الشاعر في هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويخفي خلف هذه اللوحة الصغيرة، لوحة أكبر في دلالاتها ومعطياتها إنها لوحة الحياة الواسعة يستعين على إظهارها بوسائل دقيقة ولمحات خاطفة، وهو مسكون تحت الضلوع بكثير من زفرات الشكوى ومرارة الندم ويواجه شاطئ الموت الصخري الذي تنكسر عليه أشرعة الحياة" [2]. أمام ذلك الصراع المتعدد الاتجاهات فاللوحة الأخيرة للشماخ قائمة على المتناقضات والصراع فيها يبرز على الشكل التالي:

- ❖ صراع الحيوان مع الحيوان
  - الحمار الوحشي مع الحمر الأخرى متأذٍ منها (بليتيه من زرّ الحمير كلوم) (البيت ١).
  - الحمار الوحشي مع الأتن العاصية متأذية منه (قد أضر بعانة لما شذ منها أو عصاه عذوم) (البيت٢).
- ❖ صراع الحيوان مع الطبيعة
  - حمار الوحش مع القيظ (علاه القيظ) (البيت٤).
  - حمار الوحش مع الريح ترمية بالحصباء وترهقه بشدة الحر (واستن حوله أهابي منها حاصب وسموم) (البيت٤).
  - حمار الوحش والماء سبب الحياة (وأعوزه باقي النطاف) (البيت٥)
- ❖ صراع داخلي يظهر في حركة ذهنية ونفسية
  - حمار الوحش مع ذاته في التفكير والتدبير (فظل سراة اليوم يقسم أمره) (البيت٧)
  - حمار الوحش مع ذاته والحيرة والتردد (مشت عليه الأمر أين يروم؟) (البيت ٧).
  - حمار الوحش وتزايد الهموم وتلقي الصدمات والذهول (وأقلقه همم دخيل بنوبه وهاجرة جرت عليه صدوم) (البيت٨).

---

(١) محمد صادق حسن عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص ٣٤٥.

(٢) النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، ص ١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صراع داخلي يظهر بشكل صوت ← برابية ينحط منها معشراً
وحركة: (الانحطاط/ العلو)،
(التعشير/الصوم)
ويعلو عليها تارة فيصوم (البيت٩)

❖ صراع الأتن مع الطبيعة: (معاناة الحر والعطش) ← (وظلت...صياماً تراعى الشمس) (البيت١٠)

❖ صراع الأتن مع الحمار ← العذَوّر بكثرة العض (لنابيه في أكفالهن كلوم) (البيت ١١)
بالقسوة (وانقض عليهن جياش الجراء أزوم) (البيت١٢)
الشدة والعض (وكمشها: ملازم لما ضاع من أدبارهن لزوم) (البيت١٣)

❖ صراع الحمار والأتن مع الصياد الكامن عند الماء
الأتن تبحث عن سبب الحياة ، الماء ← (فأوردها ماء .... بحضرته رام) (البيتان ١٤، ١٥).
الصياد يبحث عن سبب الحياة، الأتن

❖ صراع الذروة الأتان المتقدمة على بقية الأتن مع الصياد مفارقة الذروة
الأتان تستغيث بطلب سبب الحياة الماء (استغاثت ببرده على ضماً)(البيت١٧)
الصياد يواجهها بالموت
(فأهوى بمفترق الغرارين مرهف فأنقذ حضنيها)(البيتان ١٨، ١٩).

يبدو أن مشاعر اليأس والتشاؤم كانت تستحوذ على الشاعر في هذه القصيدة ما جعل هاجس الموت أكثر قوة وأعلى نبرة، يستسلم أمام حتميته على الرغم من التمسك بأسباب الحياة وطلبها بكل السبل. إن رؤية الشاعر الوجودية التي تدرك أن الموت مصير واقعي محتوم جعلت هذه اللوحة متميزة عن لوحاته الأخرى لحمار الوحش إذ جاءت تحمل في طياتها استسلاماً لا واعياً من الشاعر للمصير المحتوم فختمها بنهاية هي في كثير من الأحيان حقيقة واقعة للصراع الدائم بين الحياة والموت لقد أحس الشماخ كما "أحس الجاهلي إحساساً قوياً بالموت وحتم وقوعه، ورأى تلاعب القدر به وتقلب صرفه عليه في هذه الحياة المحدودة الفانية"[1]. إن الشاعر وهو يحاول غالباً أن ينجو بالحمر والأتن من سهم الصياد، إنما يحاول

---

[1] إسماعيل أحمد العالم، "ظاهرة الموت في الشعر الجاهلي"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العددان ٣١٤-٣١٥، آذار مارس، نيسان، أبريل/١٩٨٩، ص ٣٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن ينتصر لأسباب الحياة ويكرسها في مواجهة الموت بهاجسه الذي يسيطر على وجدان الجاهلي إنها الصورة "سبيل للتوحد بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين العقل والانفعال"[1]. إنه الشاعر يخلع إحساساته على الخارج فيتم الاندغام بالكلمة الشعرية، وتبرز الرؤيا تحملها الصورة ضمن شبكة من العلاقات والدلالات التي تستحث المتلقي للبحث عنها والربط بينها.

ستكتفي الدراسة حالياً بهاتين اللوحتين لحمار الوحش وأتنه برمزيتهما المختلفتين، حيث أظهرتا تجربتين إنسانيتن مختلفتين مُرجئةً الحديث عن الرمزية الأخيرة والأكثر انتشاراً في لوحات الحمار الوحشي وأتنه عند الشماخ إلى الفصل الرابع، لتكشف الدراسة النصية لإحدى قصائده عن جديد من جهة، وتجنباً للتكرار من جهة أخرى.

- لوحة الظبية: جدلية اللقاء والفراق/ الموت والحياة

جاءت الظبية في شعر الشماخ لتعبر عن صفات ترتبط بالمرأة من جهة وبالناقة من جهة أخرى.

حاول الشاعر في استحضاره الظبية مرتبطة بالمرأة التعبير عن جانبين من الجمال. أولهما: الجمال المادي كجمال العينين بما فيهما من فتور[2]، وجمال العنق بما فيه من طول[3]. وثانيهما: الجمال المعنوي، حيث التمنّع [4]. الذي يضرم النار بقلب الشاعر، والأمومة السعيدة الآمنة المستقرة التي تحياها الظبية مع ولدها[5] ما يزيدها جمالاً على جمالها المادي. وتمثّل هذا النمط من الاستحضار في بيت أو أبيات يسوقها الشاعر في الوقوف الطلل أو الظعائن، أو النسيب.

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى، أبحاث اليرموك، العدد الأول، ١٩٨٣، ص٧٩.

(2) ديوان الشماخ: ق٧، البيت الثامن، ص ١٦٢.

(3) ديوان الشماخ: ق٤، البيتان ٢، ٣، ص ١١٢.

(4) ديوان الشماخ: ق ١٨ (٢-٣) ص ٣١٩-٣٢٠.

(5) ديوان الشماخ: ص ١١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويستحضر الشماخ صورة الظبية فتأتي ممتدة مُشكِّلة وظيفة بنائية في القصيدة وذلك عند ربطها بالناقة بحيث تكون مُشبَّهاً لها، فإذا ناقته بسرعتها تشبه ظبية ترعى بعيدة عن ولدها فإذا ذكرته أسرعت في طلبه يلهب سرعتها حنو الأمومة، وتحرك طاقاتها أحاسيس الخوف يقول[1]:

١٣-فَبَعَثْتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّها ... خَنْساءُ تَتْبَعُ نَائِياً مِخْرَاقَا

١٤-سَفْعَاءُ وقَّفَهَا السَّوَادُ تَرى لها ... زَمَعاً وصَلْنَ شَوىً لهنَّ دِقَاقَا

١٥-باتا إلى حِقْفٍ تَهُبُّ عليهما ... نَكْبَاءُ تَبْجِسُ وابِلاً غَيْدَاقَا

١٦-مِنْ صوْبِ سَارِيَةٍ أطَاعَ جَهَامُها ... نَكْبَاءَ تَمْرِي مُزْنَها أوْدَاقَا

١٧-فَثَنَى يدَيْهِ لِرَوْقِهِ مُتَكَنِّساً ... أفْنَانَ أرْطَاةٍ يُثِرْنَ دُقَاقَا

١٨-وكأنهُ عَانٍ يُشَاوِرُ نفسَهُ ... غابَتْ أقَارِبُهُ وشُدَّ وَثَاقَا

١٩-في عَازِبٍ أُنُفٍ تَبَاهَى نَبْتُهُ ... زَهْراً وأسْنَقَ وَحْشُهُ إسْنَاقَا

٢٠-فَتَوَجَّسَا في الصُّبْحِ رِكْزَ مُكَلِّبٍ ... أو جَاوَزَاهُ فأشْفَقَا إشْفَاقَا

---

(١) ديوان الشماخ: ص ٢٦٣-٢٦٦. هلوع: سريعة. الرواح: السير بالعشي والسير على إطلاقه. خنساء: الظبية والخنس هو قصر في الأنف وتأخره مع ارتفاعه قليلاً عن الوجه. مخراقا: من خرق: جزع فلصق بالأرض ولم يقدر على النهوض. سفعاء في لونها سفع وهو السواد المشرب حمرة. وقفها السواد: في قوائمها خطوط سود زمعاً: ج زمعة: وهي الشعرة المدلاة في مؤخرة رجل الشاة والظبي والأرنب. وشوى الدابة: قوائمها. دقاقا: لا غلظ لها. الحقف: ما اعوج من الرمل واستطال وأشرف. نكباء: كل ريح بين ريحين من الرياح الأربعة: الشمال والجنوب والصبا والدبور، والمقصود بها هنا نكباء الشمال والدبور لأنها هي التي تسوق السحاب الممطر. تبجس: تشق وتفجر. الوابل: المطر الشديد. غيداق: كثير المطر. الصوب: انصباب المطر. السارية: السحابة تمطر ليلاً. أطاع: انقاد. الجهام: هنا، السحاب الذي قد أراق ماءه مع الريح. تمري مزنها: تستخرج ماءها، من مسح ضرع الناقة لتدر. المزن: السحاب ذو الماء. أوداقا: ج ودق، المطر الشديد. الروق: القرن. متكنساً أفنان أرطاة: متخذاً من أغصان هذه الشجرة كناساً له يستتر فيه. يثرن: يهجن. دقاقا: التراب اللين الذي كسحته الريح من الأرض. عان: أسير. عازب: كلأ بعيد المطلب. أنف لم يرعه أحد من قبل. تباهى: فاخر بعضه بعضاً بجمال زهره. يريد: كثير الأزهار حسنها. وأسنق وحشه: شبع حتى بشم لكثرة نبته. السنق: الشبعان كالتخم. التوجس: التسمع إلى الصوت الخفي. الركز: الصوت تسمعه من بعيد. المكلب: الذي يعلّم الكلاب الصيد ،صاحبها. فأشفقا: حذارا. سمل الثياب: ثيابه بالية. ضوار: التي علمها صاحبها الصيد وأغراها به. محبوة: معطاة. من قده أطواقا: من صيده أطوقا من الجلد غير المدبوغ. قبّا: ضُمراً ج أقب، ضامر. دقيق الخصر. الأشداق: ج شدق: جانب الفم. يجلجل حضرها الأشداقا: أشداقها تتحرك أثناء عدوها والجلجلة: الحركة مع الصوت. والحضر: ضرب من العدو. النجاء: ج نجوة، ما ارتفع من الأرض وأشرف. ضراء: ج ضرو، ما لهج بالصيد والفرائس. يوفي: يشرف ويأتي. يبادر: يعاجل، يبكر الصيد. ينفض: يحرك بشدة. المتن: الظهر. من ساعة: من بعد. كالسحل: كالثوب الأبيض. أغرب لونه: اشتد بياضه. إلهاقا: البياض الشديد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢١-سَـهلِ الثُّيـابِ لـهُ ضَـوَارٍ ضُـمَّرٌ مَحْبُـوَّةٌ مِـنْ قِـدِّهِ أطْـوَاقا

٢٢-فغـدا بهـا قُبَّـاً وفـي أشْـدَاقِها سَـعَةٌ يُجَلْجِـلُ حُـضْرُها الأَشْـدَاقا

٢٣-يرجُـو ويأمُـلُ أن تـصيدَ ضِـرَاؤُه يُـوفِي النِّجـاءَ يُبَـادِرُ الإشْـرَاقَا

٢٤-وغَدَا يُـنَفِّضُ متنَـهُ مـن سـاعَةٍ كالـسِّحلِ أغْـرَبَ لونُـهُ إلْهَاقـا

تقوم هذه اللوحة على أربع شخصيات رئيسة هـي: (الظبيـة، وولـدها، والـصياد، والكلاب) تتشكّل خيوط اللوحة من خلال السمات النفـسية والخارجيـة لهـذه الشخـصيات والظروف التي ارتبطت بكل واحدة منها فغذت الحدث وتصاعدت به.

تُطلُّ علينا الظبية في ظروف صعبة منذ اللحظة الأولى، إنّها في حالة تـوتر وقلـق، تسرع في طلب ولدها حيث انتابها شعور بالخوف عليه؛ إذ وجدت نفسها على مسافة بعيدة منه أثناء رعيها. أما ذلك الظبي فلم يكن أحسن حالاً فقد التصق بالأرض جزعاً لا يقوى حتى على الوقوف على قوائمه (البيت١٣).

يكتنف حسّ الصراع شخصيتي الظبية وولدها مع بدايات السرد القصصي فـي هـذه اللوحة، فالظبية مضطرة للرعي تأميناً لأسباب الحياة إلا أن المخاطر تحيق بولدها ما جعلهـا تعود إليه بسرعة. وولد الظبية على انتظاره أمه بحنوها ودفء أمومتها إلا أنه مُفّزغ خـائف جزع لم تستطع قوائمه النهوض به.

إن إمكانيات الظبية الجسدية من خفة ودقة وسرعة وما ساندها مـن دوافـع نفـسية ساعدها في الوصول إلى ولدها في الوقت المناسب قبل أن يطاله مكروه.

وحيث كان المكان ممتداً في طريق الظبية إلى ولدها يبدأ المكان بالانحـسار لتبيـت الظبية وولدها إلى حقف مشرف وأفنان أرطاة لتجمع القصة ضيق الحيز المكـاني والحيـز الزماني ونتابع القصة بحدث جديد مبتدئاً بليلة من الليالي العاصفة الماطرة تتزايد فيها المعاناة تحت وطأة عناصر عدة: الليل، والريح، والمطر الشديد، والرمل، وأفنان شجرة الأرطـاة. إنّ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذه العناصر المختلفة تسهم في تسلسل الأحداث في هذه الليلة التي تبدأ مساءً حيث (باتا إلى حقفٍ) حتى الصباح: (فتوجسا في الصبح ركز مُكلِّبِ).

بدأ تعقيد الحدث في الليل، حيث الظلام والغموض يلف كل شيء لقد حاولت الظبية وولدها أن تبيت إلى حقف وتستظل من شديد البرد والريح والمطر بشجرة الأرطأة بحثاً عن الراحة والأمن بعد ذلك الفزع والخوف. لكن الظروف الطبيعية القاسية تضع الظبية وولدها في مواجهة أخرى مع الريح (تهب عليهما... تبجس وابلاً غيداقاً)، و (سارية أطاع جهامها نكباء تمري مزنها أوداقا)، وتحت وطأة هذه الريح وما ساقته من مطرٍ شديد ازدادت المعاناة. فإذا بالظبي الذي أُقِضَّ مضجعه كأُمِّه، يحاول أن يحتمي بالأرطاة ويستتر بها. لكنَّ طبيعة الرمل اللين القابل للانهيال والتناثر تثيره الريح وتحمله أفنان الأرطاة بوجهه تزعجه وتُؤرِّقه فيثني (يديه لِرَوْقِهِ)، ويبيت ليلته يتدبر ويفكر في حاله وهو في غاية الضيق كأنه ذلك الأسير الذي شد وثاقه بعيداً عن أهله وأقربائه (الأبيات ١٦، ١٧، ١٨).

وإذا انتهت الليلة بكل ما حملت من معاناة في مواجهة قسوة الظروف الطبيعية التي أفضت إلى حالة نفسية في غاية الحرج يأتي الصباح وفي الوقت الذي كان المتابع يتوقع أن ينتهي أمر الظبية وولدها إلى راحة واستقرار، حيث يحمل الصباح إشراقة أمل وانكشاف خطر. حل مزيد من الخطر، الذي صُدم به واقع الظبية وولدها وكُسر أفق التوقع لدى المتلقي بانخراطهما في مواجهة أخرى، وربما أكثر قسوة. في هذه المواجهة تظهر شخصية الصياد وخوف الظبية وولدها منه (فتوجسا في الصبح، ركز مكلِّب) لم يكن هدف الصياد إلا انتزاع الحياة منهما بعد أن تشبثا بها بكافة الأسباب.

وتختص الأبيات الأخيرة من اللوحة برسم ملامح شخصية الصياد والشخصية التي تفرزها وهي شخصية الكلاب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلاّب يناجي كلابه ويخطط للصيد، فصوته الخفي يسمع من بعيد. وهو بالي الثياب، دلالة على رقة حاله، وضيق ذات يده، الأمر الذي يجعله أكثر طلباً للصيد. علّم كلابه أصول الصيد وأغراها به حتى صارت تلهج بطلب الفرائس، وهو لشدة حاجته للصيد (يرجو ويأمل أن تصيد ضراؤه)، فيتخذ من الأسباب ما أمكن؛ يرقى المكان المشرف ليرقب الصيد ويراه، يبادر مُبكراً للصيد، ويدرب كلابه على أكمل وجه.

والكلاب تغدو مع الصياد ضرّيت بالصيد، فهي تطلبه بشدّة، ضامرة البطن (ضوار ضمرّ)، طوّقها بأطوقٍ من الجلد غير المدبوغ (مَحبوّةٌ من قدّه أطواقا)، تعدو مسرعة يرافق عدوها جلجلة في أشداقها.

وتنتهي آنذاك قصة الظبية وولدها مع الصياد وكلابه حيث يترك الشاعر النهاية مفتوحة؛ فلا هو عَرّض الظبية وولدها لمواجهة تقضي بحتمية الموت للظبية، أو تفجعها بأمومتها من خلال افتراس كلاب الصياد لولدها، ولا هو أشعرنا بانتهاء الخطر وزوال أسبابه لتعود الأمور لطبيعتها وتحيا الظبية أمومة وداعه مستقرة. فجاءت هذه اللوحة محملة بألوان الصراع وانتهت مفتوحة عليها دون غلبة لأسباب الموت أو أسباب الحياة الآمنة الوادعة.

وعند وضع هذه اللوحة في سياقها النصي نجدها معادلاً موضوعياً لمعاناة الشاعر وصراعه النفسي الذي عايشه في لوحة الظعائن والطلل إذ قال[1]:

١- صَدَعَ الظعائنُ قلبَهُ المشتاقا بِحزيزِ رَامَةَ إذ أردن فِراقا
٢- مَتَّيْنَهُ فَكَذَبْنَ إذْ منّينَهُ تلكَ العهودَ وخنهُ الميثاقا

فالشاعر يعيش لوعة الفراق إذ رأى الظعائن تجهز للرحيل فعد ذلك خيانةً للعهود ونكثا للوعود. وهو إذ يتحدث عن الظعائن وعزمها على الفراق وخيانتها بضمير الجماعة فإنه يقصد امرأة بعينها سماها في البيت التالي "أسماء" وقال:

٤-يا أسْمُ قَدْ خَبَلَ الفؤادَ مروّحٌ من سِرِّ حُبِّكِ مُطلقٌ إعْلاقا
٥-فسلبتهِ معقولَهُ أمْ لم تَرِيْ قلْباً سَلا بعد الهوى فأفاقا

---

[1] ديوان الشماخ: ص ٢٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٦-عَزَمَ النَّجلُدَ عن حبيبٍ إذْ سَـــلا عنهُ فأصبحُ مـا يتُـوقُ متاقـــا

هناك عوامل وظروف تُصَعِّدُ حدَّة المعاناة في ذات الشاعر، إذ يُظهر أنه متعلق بها لا يستطيع قلبه المخبول بحبها الحياد عن ذلك. فقد نشب خالص حبها في قلبه فسلَبَتْهُ عقلـــه، إلا أنه في اللحظة ذاتها يتهددها بأنه قادرٌ على الإفاقة من هذا الخبل، والتخلص من أســر ذلــك الحب، لا سيما وأنه قد رأى من عَزَمَ على التصبّر وترويض النفس على نسيان الحبيب الذي هجره فاستطاع ذلك، وأطفأ نار الشوق فلم يعد يتوق إلى لقائه.

وتشي الأبيات بذلك الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر أمام هذا الفراق: فحب أسماء عالق في قلبه إلا أن كرامته من جهة، ومحاولته الإبقاء على أسماء قريبة منه من جهة أخرى، جعلته يتهددها. وإذا كنا نرى بعد هذا التهديد وقوف الشاعر منبهراً أمام جمال الحبيبة الراحلة الذي أمال فؤاده وراق له، فوجْهُهَا كالبدر عند اكتماله، يزينه ثغرٌ عذب طيب الريق وأســنان براقة ناصعة البياض[1]. فإننا نلمس مدى حبّه لها، وأن ما كان من كلامه وضربه الأمثلة على إمكانية نسيان الحبيب لا يعدو كونه كلاماً.

ولوحة الظعائن تحمل في طياتها جدلية اللقاء/ الفراق أو الحــضور/ الغيــاب، أمــا الأبيات التي وقف بها على الطلل فهي:

٩- وعرفتُ رســماً دارســاً مُخْلَوْلِقــاً فوقفــتُ واســتَنْطَقْتُه اســتنطاقا
١٠- حتى إذا طالَ الوقــوفُ بدمنــةٍ خرساءَ حلَّ بها الربيــــعُ نطاقــا
١١-قفرٍ مغانيهــا تلــوحُ رُسومُهــــا بعــدَ الأحبَّــة مُخلِــقٌ إخلاقــا
١٢-عُجْتُ القَلوصَ بها أُسائِلُ آيَهــــا والعينُ تذري عبــــرةً تَغْــسَاقــا

---

(١) ديوان الشماخ: ص ٢٦٢ البيتان (٧، ٨) حيث يقول:
٧-وتعرضتْ فأرتكَ يومَ رحيلهــــا عــذبَ المذاقــةِ بــارداً براقــــا
٨-في واضحٍ كالبدرِ يــومَ كمالــــهِ فلمثلهــا راعَ الفــؤادَ وراقــــا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتضحُ فيها جدلية الحضور والغياب، وجدلية الحياة والموت. فبعد أن كـان الأحبـة يسكنون هذه الديار ويمثلون الحضور والحياة، فإذا هم قد رحلوا ولم يبق من حضورهم الحي إلا بقايا رسوم باليةٍ خَلِقَةٍ، ودمنٌ خرساءُ يحاول الشاعر استنطاقها (البيت٩)، لعلها تبوح بشيء أو تُبعَثُ فيها الحياة. ولكن عبثاً يحاول؛ فالرسم دارسٌ قفرٌ دلالـة علـى الغيـاب والفـراق والموت، والدمنة خرساء لا تُفصح ولا تجيب دلالة على المعاني نفسها. وعلى الرغم من أنه يحاول بعث الحياة بوجه من الوجوه في المكان فيحيط الدمنة الخرساء بحالـةٍ مـن الربيـع (البيت١٠)، فإن كل ما في المكان يبقى مشيراً إلى الموت موحياً به، لا سيما أن رحيل المرأة/ الحبيبة وغيابها وبينها يُعدّ من مقدمات حلول الموت وشكلاً من أشـكاله. وهـل المـوت إلا صورة من صور الغياب والبين؟ لقد أشار إلى ذلك إبراهيم السنجلاوي فقال: "إن كلمة البـين ترادف من بعض الوجوه الموت"[١]، وقد أكد أن البين الذي شغل تفكير الشاعر القديم وعبّـر عنه بطابع حزين حتى أصبح مرادفاً للموت هو ذاته البين الذي يعيشه الإنسان في كل زمـان ومكان والذي يمثل جدلية الحياة القائمة على الحضور والغياب[٢].

ولأن الشاعر لا يريد الاستسلام للحس الشعوري بالموت، بل يريد تجـاوزه تمـسكاً بالحياة، فإنه يتجاور الموقف، أو يحاول ذلك، فيبعث ناقته الفتية السريعة التي سـاءل عليهـا معالم الديار وانسكبت دموعه وهو يعلوها يتأمل ما هو كائن وما كان ثم ينطلق بها مـسرعة سرعة الظبية إلى ولدها على نحو ما ذكر. لنعلم إذن، أن الناقة ليست هي الجسر الذي ينتقـل عبره الشاعر من معنى إلى معنى دون تمهيد أو تنسيق وإنما هي الجسر الـشعوري المتـين الذي يتجاوز به حالة شعورية صعبة دقيقة فإذا به يتحدث من حيث يعي أو لا يعي عن هـذه

---

(١) السنجلاوي، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ص ١٥٨.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥٧-١٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحالة في ثنايا المشبه به لهذه الناقة: "الظبية" في اللوحة الممتدة وإذا بمحمولات هذه اللوحة محمولات الشاعر الداخلية في شريحتي القصيدة السابقتين.

وإذا كانت الصورة تُدرس بوصفها "بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتُنْتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الأدبي ويضيء أبعاده"[1]. فإن هذا ما حاولته الدَّارسة إذ وجدت أن الثنائيات الضدية العامة التي قامت عليهما لوحتا الظعائن والطلل كانت تعبيراً عن مكنونات الشاعر المأزوم وما انتابه من توترات. كما كانت إخراجاً لما في الداخل من معاناة وخلعها على الخارج فقد تجاذب الصراع الشاعر بين حلم اللقاء وحقيقة الفراق من جهة، وحلم الحياة الآمنة المستقرة وحقيقة الموت المُؤرّق الفاجع من جهة أخرى. لكنه في كل مرة يحاول فيها التفلت من أسباب الموت وهيمنتها تمسكاً بأسباب الحياة، يبقى الصراع مفتوحاً كما هو واقع الحياة. لقد عبرت لوحة الظبية عن هذه المعاناة القاسية بأسلوب فني فتجلت من خلالها حالة الشاعر الداخلية عند إبداع الخطاب الشعري.

وفي العودة إلى لوحة الظبية مرة أخرى ترى الشاعر قد عني بالسرد الفني لأحداث القصة من خلال وصف شخصياتها الأربع -كما سبق أن أوضحنا- وصفاً خارجياً وداخلياً، ومن خلال تحديد المكان والزمان الذي دارت فيه أحداث القصة فوصفها بتفصيلاتها ومنحها ملامحها الخاصة واهتم بالعناصر الفنية التي تلقي بظلالها وتأثيراتها على اللوحة، ما كان منها يتعلق بالحركة أو اللون أو الصوت.

وتمثلت الحركة منذ بداية اللوحة بتتبع "الخنساء" ولدها مسرعة لئلا يطاله مكروه. ويغدو الصياد بكلابه وباعتلائه الأماكن المشرفة مسرعاً يعاجل الإشراق، وبثني ولد الظبية

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٥، ص ٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يديه لروقه وبتنفيضه متنه. فاستوعبت الحركة عنصري الحيوان/ الظبية وولـدها والكـلاب، والإنسان/ الصياد. وتجلت ثنائية الموت والحياة والصراع الدائم بين أسبابهما من خلال هـذه الحركة. فإذا تمثل البحث عن الحياة في محاولة الإبقاء على أسبابها في الحركة الصادرة عن الظبية وولدها، فإن الموت تمثل في الحركة الصادرة عن الصياد وكلابه.

وامتدت الحركة إلى عناصر الطبيعة؛ لتضفي مزيداً من العبء النفسي علـى كاهـل الظبية وولدها. فحركة الريح النكباء الشديدة التي تخللت زمن القـصة لـيلاً انبعثـت عنهـا حركتان، أولاهما: تفجّر المطر الشديد وتساقطه غزيراً من السارية والمزن. وثانيهما: حركة أفنان الأرطأة التي تقبع الظبية وولدها تحتها طلباً للحماية فإذا بها تثير الغبار وتحمل التراب.

و تَمثَّل اللونُ في ثنائية الظلام والنور من خلال مبيت الليل (شـطر ١، بيـت ١٥) وإشراق الصباح (شطر ١ بيت ٢٠، شطر ٢ بيت ٢٣) ولقد أثارت اللوحة ألواناً عدة مزجها الشاعر بريشة الفنان المبدع كالأحمر والأخضر فضلاً عن الأسود والأبيض وألوان أخرى لم تُحدّد ولكنها زاهية على أية حال.

ففي لون الظبية سفع حيث اختلط السواد بالحمرة وفي قوائمها خطوط سوداء (شطر ١ بيت ١٤) وولدها (أغرب لونه إلهاقا) وأفنان الأرض خضراء، أما مرعى الظبية وولدها فقـد دفق بألوان الحياة ببكورته وخضرته وأزهاره المتنوعة الألوان (البيت١٩) لنجد أن اللون أسهم في حمل ثنائية الموت والحياة بوجه أو بآخر؛ فإن كانت ظلمة الليل وسواده مُكنِّفـة بـالموت فالاستتار في هذه الظلمة بأفنان الأرطاة كان بصيص أملٍ في الحياة، وإن كان الصبح بإشراقه مكنِّفاً بالحياة تخلصاً من مخاطر الليل، فقد شَابَه الموتُ بحركة الصياد والكلاب إذ كان (يُبَادِرُ الإِشْرَاقَا).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولم يقلّ تأثير عنصر الصوت عن عنصري الحركة واللون في اللوحة، إذ منحها مزيداً من مظاهر الإحساس بالخوف والقلق ما صعَّد من حدّة الصراع وحس التوتر.

إن عنصر الصوت كان متساوقاً مع عنصر الحركة أو ناتجاً عنها؛ فتمثل في صرير الريح النكباء، وحسيس أفنان الأرطاة، وصوت المطر المتساقط بشدة فكانت هذه مصادر الصوت المتأتية من الطبيعة، أضيف إليها صوت الحيوان متمثلاً بما يصدر عن الكلاب أثناء عدوها لاهجةً في طلب الصيد و (في أشداقها سعة يجلجل حضرها الأشداقا)، والصياد يناجي كلابه وهو يبحث عن الصيد في كل مكان، وسماع الظبية وولدها لصوت ذلك الصياد وكلابه عن بعد (شطر ١، بيت ٢٠).

ولم تخل اللوحة من تصوير الحالة النفسية في لفتات وجدانية عميقة، كحالة الظبية حيث فزعت تطلب ولدها، وحالة ولدها حيث التصق بالأرض لا يقوى على القيام ضعفاً وجزعاً لبعد أمه عنه (شطر٢، بيت ١٣)، وحاله حين جمع نفسه إلى بعضها بعضاً (شطر١، بيت ١٧) ما يوحي بالهلع ومحاولة لملمة النفس المتبعثرة. إنها اللغة الدقيقة المعبّرة التي صوّرت هذا الظبي الصغير كأنه أسير يشاور نفسه في أمره لحيرته (بيت ١٨) فكلمة الأسير تثير في النص معاني الغربة والذل فضلاً عن الخوف والقلق، كما يثير تعبير "مشاور النفس" معاني الحيرة والحاجة للمساعدة والمساندة والمشورة، ما جعلته يرتد لنفسه يشاورها في أمره دلالة على التفكير المشحون الممزوج بالقلق والتوتر. عبرت عنه في بيت لاحق لفظة التوجس (فَتوجَّسَا) بما تحمل من ترقب المجهول، وكذا لفظة (أشفق) و (إشفاقا) بما تثيره من معاني الجذر إثر الشعور بالخطر. إنها اللغة الفنية المركّزة التي ساعدت في نسج اللوحة لتكون معبرة متعاضدة مع شرائح القصيدة الأخرى في نقل رؤيا الشاعر، لقد عُني الشاعر بالتفاصيل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والدقائق الصغيرة واستثمر الوسائل المتعددة التي جعلت كلامه غير الكلام الإشاري العادي إنه على حد تعبير حماسه الدقيق "لغة داخل اللغة"[1].

لوحة الظليم: الحياة الحلم.

وظّف الشمّاخ النعام للتعبير عن خفة النوق وسرعتها[2]، وللتعبير عن مواقف شعورية بعينها[3]. إلا أنه استحضر النعام في لوحة ممتدة متكاملة شكلت وظيفة بنائية في المعمار الفني للقصيدة، وتفاعلت مع صورها وشرائحها الأخرى تفاعلاً عميقا أسهم في بنية القصيدة الكلية. جاءت هذه الصورة الممتدة في القصيدة الرابعة عشرة، حيث كان الظليم قرين الناقة التي يتجاوز بها الشاعر المعاناة القاسية لتكون الأداة التي تحقق له مُراده وحاجته. فهل يمكن الوقوف على هذه المعاناة وتلك الحاجة من خلال لوحة الظليم حيث قال[4]:

١- تَهْوِي بِها مُكْرَبَاتٌ فِي مَرَافِقِهَا ... فُتْلٌ صِيَابٌ مَيَاسِيرٌ مَعَاجِيلُ
٢- يَدَا مَهاةٍ ورِجْلا خَاضِبٍ سَنِقٍ ... كأَنَّهُ مِن جَنَاهُ الشَّرْيَ مَخْلُولُ
٣- هَيْقٌ هِزَفٌّ وَزَفَّانِيَةٌ مَرِطَى ... زَعْرَاءُ رِيشُ ذُنَابَاهَا هَرَامِيلُ
٤- كأَنَّمَا مُنْتَنَى أَقْمَاعِ مَامَرِطَتْ ... مِن العِفَاءِ بِلِيتَيْهَا ثَآلِيلُ

---

(١) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، ص٦.

(٢) انظر: ديوان الشماخ:٢٧٧-٢٨٣.

(٣) انظر: ديوان الشماخ: ص ٣١١ حيث يقول في وصف الظليم والنعامة:

وَلُودَيْنِ لِلبَيْضِ الهِجَانِ وحَالِكٌ ... من اللَّونِ غِربِيبٌ بِهِيمٌ عَلاهُمَا
إذا اجْتَهدا التَّرويحَ مَدًّا عَجَاجَةٌ ... أعَاصيرَ مما يَستَثِيرُ خُطاهُمَا

وذلك إثر تعبيره عن علاقة متينه شديدة مع ليلى لم يكدر صفوها أو يعكرها شيء علماً بأن شريحة النسيب وكذا الظليم والنعامة كانت رامزة لقوة العلاقة ومتانتها مع الممدوح في آخر لوحات القصيدة. انظر الديوان، ص٣١٠-٣١٦.

(٤) ديوان الشماخ: ص ٢٧٧-٢٨٠. خاضب: الظليم دون النعامة صفة خاصة بالذكر. سنق: شبعان. من جناه الشري: من تناوله الحنظل. مخلول: في فمه خلال وأصله أن يلهج الفصيل برضاع أمه فيُجعل عود في لسانه لئلا يرضع. زفانية: النعامة تتبختر في عدوها كأنها ترقص. الهيق: الظليم الطويل. هزف: سريع خفيف نافر. مرطي: سريعة. ذنابها: ذنبها. هراميل: ج هرمول، قطعة من الريش أو الشعر تبقى في نواحي الرأس وهي قصب الريش الطوال لا شيء عليه إلا قليل زغب وسطه. وعلى الأغلب أنها تعني هنا: ساقط. زعراء: قليلة الريش، فالزعر، قلة ورقة وتفرق في الريش. أقماع: ج قمع الذي على رأس الثمرة. ما مرطت: ما أسقطت. العفاء: الريش على الزف الصغار. بليتيها: بصفحتي عنقها. الثآليل: البثرات في الجسد. تروحا: سارا. سنام العرق: أعلى العرق، مرعى. التبطا: الالتباط، العدو مع الوثب مداحيل. داخل تحت الجرف، ج مدحل. الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره. استهلال المطر: شدة انصبابه. ينقفان: ينقبان. البشر: ج بشرة. البسباس: بنت طيب الرائحة. استمرا: ذهبا. الحفان: فراخ النعام وصغارها. الزجل: الصوت. الزهو: نور النبت وزهره وإشراقه.العقابيل: قروح صاغر تخرج بالشفة من بقايا المرض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٥- تَرَوَّحَا منْ سَنَامِ العِـرْقِ فالْتَبَطَـــا إلى القِنَانِ التـــي فيهـــا المَدَاحِيـــلُ
٦- إذَا استَهَلاَّ بِشُؤْبُـوبٍ فقـد فُعِلَـتْ بما أَصَابَا مـــن الأرضِ الأَفَاعِيـــلُ
٧- فَصادفَا البَيْضَ قد أَبْـدَتْ مَنَاكِبَهـــا منهُ الرِّئَـــالُ لهـــا منـــهُ سَرَابيـــلُ
٨- فَنَكَّبَا يَنْقُفَانِ البَيْـضَ عـــن بَـشَـــرٍ كأَنَّـــهُ ورَقُ البَسْبَـــاسِ مَغْـسُـــولُ
٩- ثمَّ استَمَـــرَّا بِحَفَّـــانٍ لـــــهُ زَجَـــلٌ كالزَّهْـــوِ أَرْجُلُهـــا فيهـــا عَقَابِيـــلُ

إن قراءة هذه اللوحة على عجل تستبعد أن يكون عامل المشابهة بـــين رجلـــي ناقـــة الشاعر ورجلي الظليم هو فقط الدافع وراء إبداع هذه الصورة الممتدة الدقيقة. ويؤكـــد هـــذه الوجهة قول ناصف: "إن الناقة تستحيل فيما يسمى عبثـــاً باســـم الاســـتطراد إلـــى الظلـــيم والنعامة"[١]. وينفي وجود الاستطراد بالمعنى المتعارف عليه ليثبت أن فكرة الناقة وما يقـــرن بها (الظليم والنعامة هنا) ما هي إلا تخيل أو مجاز يبحث الشاعر من خلالها عن بعض أوجه الانتماء أو الأمومة[٢]. وهو يرى أن فكرة السرعة التي تجمع بينهمـــا غيـــر وجيهـــة علـــى الإطلاق؛ لأن الناقة حيوان مستأنس فقد جزءاً من سلوكه البدائي، وهي لا تشبه في ســـرعتها طائراً مثل النعامة[٣].

لقد تم الاطمئنان إلى أن هناك ما هو أعمق من الدوافع لاستحـــضار لوحـــة الظلـــيم والنعامة بهذه الصورة القصصية الزاخرة بالتفاصيل، النابضة بالحياة والحركـــة فقـــد آن أن نتابعها.

تقوم هذه اللوحة على شخصيات ثلاث: (الظليم، والنعامة، والبيض المتحول إلى رئال وحفان).

---

(١) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص٩٩.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٩، الاستطراد الذي ينفيه عدم وجود علاقة بين الناقة والظلـــيم أو حمـــار الوحش...

(٣) انظر المصدر نفسه: ص ١٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرسم الشاعر المبدع تفاصيل دقيقة كاشفة لهذه الشخصيات وعواطفها الداخلية وعلاقاتها الحميمة ضمن حيز مكاني واسع وزماني محدد.

يبدو الظليم بطل القصة مفعماً بالإثارة والخصوبة الجنسية مع مطلع اللوحة وذلك بتأثير الحيز الزماني للقصة. فقد اختار الشاعر/ القاص موسم الإخصاب والتكاثر. ذلك أن الإشارة واضحة إلى فقس البيض (البيت٧) ما يهيّؤه إلى دورة تناسلية جديدة ظهرت بتخضبه (البيت ١) فهو خاضب أو معلم[١].

يقول علي البطل في معرض تعليقه على صورة الظليم في شعر لعلقمه بن عبده: "فهو خاضب، أي محمر الساقين، وهي صفة تتواتر في صورة الظليم الذي يبدو في حالة هياج جنسي، إذ يصوره الشعراء دائماً في موسم السفاد، فقد فقس البيض أو كاد، لذلك تحفزه الطبيعة لدوره تناسلية ثانية"[٢]. والظليم، كما تصوره اللوحة على استعداد تام لذلك. طويل ضخم كثير الريش، سنق بشم لكثرة أكله من طعامه المفضل "الحنظل" تصحبه شخصية القصة الثانية/ النعامة، منبخترة في مشيتها، مُزجت مشيتها بلون من الرقص، تساقط الريش عن ذنبها وصفحتي عنقها ولم يبق منه إلا آثار. إنه التناغم والتواؤم والانسجام على أكمل صوره بين الذكر والأنثى. ومنذ جمع الشاعر بينهما في البيت الثالث (هيق هزف وزفانية مرطى) جعل السعادة حليفهما، والتعاضد مسلكهما، والمشاركة ديدنهما. ألم تر أنهما: (تروحا والتبطا واستهلا، وأصابا، وصادفا، ونكّبا ينفقان. ثم استمرا)؟!. نعم، لقد سارا ثم اشتدا في سيرهما طلباً للبيض فتركا الأرض مُخددّة، فإذا وصلا الأدحيي وجدا بيضهما بسلام وقد أخذ بالانفلاق عن الرئال (البيت٧)، فطفقا بمساعدة صغارهما وتشاركا بإزالة ما تبقى من قشور البيض

---

(١) انظر: ابن منظور لسان العرب: مادة (خضب) يقول: الخاضب: الظليم الذي اغتلم فاحمرت ساقاه" ويضيف: "الظليم إذا اغتلم احمرت عنقه وساقاه وصدقه وفخذاه، الجلد لا الريش، حمرة شديدة.

(٢) البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ١٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عليها. فظهرت هذه الصغار (الشخصية الثالثة في القصة) كورق البسباس المغسول (البيت٨) لتشترك الشخصيات الثلاث في المشهد الأخير من اللوحة فتنطلق إلى السهول والمراعي المترامية: الظليم المغتلم، والنعامة التجاوبة معه، والرئال والحفان بصورتها الباهية وألونها الزاهية وأصواتها الزاجلة.

إذا أكدنا مرة أخرى على وظيفة صورة الحيوان البنيوية في القصيدة التي ترتبط بالغرض الشعري والتجربة الشعرية التي تعبر عنها تلك القصيدة[١]، فإن وظيفة صورة الظليم الممتدة هنا هي التعبير عما ينقص الشاعر وعما يتمنى أن يكون في واقع حياته الشخصية والاجتماعية.

يظهر ذلك بجلاء عند وضع هذه اللوحة في سياقها النصي حيث جاءت تالية للوحة النسيب أو المقدمة الغزلية التي تحدثت عن القحل والجدب الذي يعانيه الشاعر ببعد الحبيبة عنه؛ حيث أرّقه السهر، واستشعر الزمن القصير طويلاً، إثر فراقها وبعدها. تلك الحبيبة الجميلة عفيفة اللسان[٢] الممنّعة التي أُبعِدتَ عنه، وحال بينه وبينها قوم بأعينهم، يحملون له الحقد والعداوة والغيظ، إنه البيت الثالث مفتاح مشكلة الشاعر[٣]:

وحالَ دونَكِ قومٌ في صدورهمُ من الضَّغينة والضَبُّ البَلابيلُ

ومن هنا حاول الشاعر الوصول إلى ما يريد عن طريق ناقته[٤]:

وقدْ تلاقي بيَ الحاجاتِ دوسرةٌ في خلقها عن بناتِ الفحلِ تفضيلُ

---

(١) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢،ص٣٠٩.

(٢) انظر ديوان الشماخ: ص ٢٧٢– ٢٧٣ البيتان ١، ٢.

(٣) ديوان الشماخ: ص ٢٧٢،الضب:الحقد والغيظ. البلابيل: جمع بلبال، شدة الهم والوسواس في الصدر.

(٤) ديوان الشماخ: ص٢٧٢، وقد امتد وصفه للناقة على مساحة اثني عشر بيتاً إلى ص ٢٧٧ ثم شبه يداها بيدي مهاة درجة خاضب في تسعة ابيات ثم بأتان استغرقت لوحتها سبعة أبيات، الصفحات ٢٧٧-٢٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلا أنه، وعلى الرغم من وصفه المطول لهذه الناقة منقطعة النظير، يشك، ومنذ البداية، في أنها ستوصله إلى حاجته بدليل "قد" التي سبقت الفعل "تلاقي" وما حملت من دلالة التشكيك.

إذن، الشاعر في مأزق وهو بعد المرأة، ما يعني الافتقار إلى الحياة الأسرية المستقرة الآمنة التي ينشدها في غير قصيدة تصريحاً، أو تلميحاً كما هو الحال هنا.

صورة الناقة بمثاليتها وقوتها وقدرتها على التجاوز والثبات كانت حاملاً فنياً داعماً لذات الشاعر في سبيل مواجهة المشكلة، إذ شكلت الناقة امتداداً لهذه الذات ما منحها مزيداً من التماسك أمام انهيارٍ مخبوء.

فإذا شبه ناقته تلك بسرعة الظليم، وشكل لوحة متكاملة الألوان والخطوط رسم فيها حياة الظليم والنعامة، وفراخهما الآمنة المستقرة النابضة بمعاني الخصوبة والمشاركة والتعاون والتآلف والسعادة، فذلك ما يفتقده ويطمح إليه ويتمناه في واقعة المعيش.

لقد جاءت لوحة الظليم تمثل وظيفة فنية يتجاوز فيها الشاعر وطأة المجتمع على الذات الفردية لتعبر عن نفسها من خلال ذلك الانفعال الخلاق الذي أبدع فيه صوره الشعرية[1].

---

(1) انظر: أيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ج١، ص ٩٤.
حيث يتحدث عن نظرية فرويد في الباعث الفني التي تظهر وطأة المجتمع على الذات الفردية وصدور التجربة الأدبية غالباً عن ذلك الانفصام الذي يتولد في النفس عندما تحاول الذات البدائية التحرر من الذات الاجتماعية المتطعمة بها، والتي لا تبرح تصدها وتكبتها حتى تتلفع بالأسى وتشعر بالقهر والتحدي ولا تعتم أن يغشاها الوهم ويختلط عليها الواقع والمستحيل، فتنطلق من سجنها سجن المنطق والفهم والتقليد لتتنفس بشكل غامض فيما يقوله الشاعر ويشعر به ويخوض فيه أن الصراع القائم بين الذات البدائية الأولى والذات الاجتماعية بكل ما فيها من عنف الغريزة واندفاعها ولا ارتدادها وبكل ما فيها من التحدي والرغبة هو الذي يبعث القلق ويحرك إعصار النفس وأغوارها الهادئة باعثا فيها ذلك الانفعال الخالق الذي يبدع به الإنسان العالم من جديد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي وقفة أخرى مع اللوحة نلحظ تميزها عن لوحات الحيوان السابقة بافتقارها إلى عنصر الخطر والتهديد المباشر الذي يتمثل في الصياد وكلابه والقيظ والريح؛ ذلك لأنها شكلت الحياة الحلم حيث السعادة والاستقرار. فجاءت مفعمة بألوان الوفاق والحب والخصب بعيداً عن كل ما من شأنه تعكير هذه الحياة وصفوها.

ويبدو أن صلاح الدين الهادي قد جانب الصواب وهو يسوق وصف أنثاه في هذه اللوحة التي تم تناولها على أنه وصف حسي مادي تنحصر فضيلته في دقة الملاحظة وصحة التشبيه[١]. ويُضيف، بعد أن عرض صورة الظليم وأنثاه كاملة،: " فانظر كيف وقف الشاعر يراقب موصوفه ويسجل ما تقع عليه حاسته من الأشكال والأوصاف الدقيقة"[٢]. وعلى الرغم من جمال بعض التشابيه فيها "فالمتعة الفنية التي يحصلها المتذوق لهذا الوصف وأمثاله متعة ناقصة"[٣] إذ إن الحاجات العاطفية والانفعالية تبقى ظمأى[٤].

جلّ ما يمكن قوله أمام هذا الرأي أنه بعيد عن الإنصاف. وإن كان أحد لا ينكر الجانب الحسي، فإن الجانبين العاطفي والرؤيوي سارا إلى جانبه، لا سيما وقد حللنا اللوحة وحاولنا بيان وظيفتها الفنية، وارتباطها بشرائح القصيدة وما ظهر أن الشاعر يحاول من خلال هذه اللوحة التعبير عن حياة متمناة. وقد زخرت اللوحة بالتعابير العاطفية والإحساسات النفسية الدالة على الترابط في أقوى صورة، فـ "البعدان: النفسي والعاطفي واضحان في هذه اللوحة، فالظليم والنعامة يحتفلان معا، ويتصرفا معاً ويتابعان العمل سوية.. وتراهما كأنهما في عرس من السعادة والفرح، فهذه النعامة زفانية تزف إلى ظليم، وتتقن الرقص فتسعد بظليمها ويسعد هو بها، إنها تطير فرحاً وتألقاً وسعادة"[٥].

---

(١) انظر: الهادي، الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، ص ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ص ٢٠٤-٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه: ص ٢٠٥.

(٤) انظر: المصدر نفسه: ص٢٠٥.

(٥) عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، ع٥، مج ١٤، ١٩٩٩، ص ١٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبعد، ألا تعادل هذه الحياةُ، الحياةَ الأسرية والعاطفية التي يفتقدها الشاعر؟! بلى، إنها رامزة لذلك وموحية به. وقد بات من الأهمية بمكان "إدراك أن حياة الحيوان كانت لدى الشاعر مجالاً حيوياً لعرض مواقفه وآرائه من حياة البشر.." [1]. وكانت حياته وتجاربه الذاتية واحدة من أهم المجالات في هذا الصدد.

لوحة المُدِلَّة: العجز والانبتار.

قرن الشماخ يدي ناقته بذراعي المرأة في موقعين من شعره فشكلت صورتين. جاءت إحداهما مقتضبة على سبيل التشبيه الجزئي في معرض وصف طويل لناقته التي يرتحل عليها إلى الممدوح إذ قال[2]:

كستْ عَضُدَيْها زَوْرَها وانتحت بها ذراعا لجوجٍ عَوْهَجٍ مُلْتَقَاهُمَا

فعضدا ناقته في حركتهما السريعة أثناء سيرها تشبه ذراعي امرأة لجوج مخاصمة متمادية في خصومتها، تُحرِّك يديها الطويلتين بسرعة، يدفعها الغضب وحرارة الخصومة.

أما الثانية فكانت أكثر طولاً لتشكّل لوحة ممتدة، إذ استرسل في سرد قصة المرأة ذات الذراعين، اللذين قرن بهما ذراعي ناقته في هيئتهما وحركتهما السريعة فجاءت هذه الصورة لوحة بنائية تكونت من سبعة أبيات قال فيها[3]:

جُمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيفُ غَرْضَهَا على حَدِّهِ - لاستَكْبَرَتْ أنْ تَضَوَّرَا
ولا عَيْبَ في مَكْرُوهِهَا غَيْرَ أنَّهُ تَبَدَّلَ جَوْناً بَعْدَمَا كانَ أزْهَرَا
كأنَّ ذِرَاعَيْهَا ذِرَاعَا مُدِلَّةٍ بُعَيْدَ السَّبَابِ حاوَلَتْ أنْ تَعَذَّرَا
مُمَجَّدَةَ الأعْرَاقِ قال ابنُ ضَرَّةٍ عليْها كلاماً جارَ فيهِ وأهْجَرَا
تَقُولُ لها جاراتُها إذْ أتَيْنَها يَحِقُّ لِلَيْلَى أنْ تَعَانَ وتُنْصَرَا
يَغَرْنَ لِمِنْهَاجٍ أزالَتْ حَلِيلَهَا غَمَامَةَ صَيْفٍ ماؤُها غيرُ أكْدَرَا

---

(1) الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شعره) ص ٩٨.

(2) ديوان الشماخ: ص ٣٠٤.

(3) ديوان الشماخ: ص ١٣٤-١٣٦. التضور:التلوي.مكروهها:عرقها.جون:الأسودالمشرب حمرة. الأزهر:الأبيض. مدلة: المرأة تدل بجمالها ومنصبها. اهجر: افحش. مبهاج: مبالغة في البهجة، الحسن..أهجر:أفحش.مبهاج:مبالغة من البهجة، الحسن. من البيض: نقية العرض. شرق:حمرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من البيضِ أعطَافاً إذا اتَّصلتْ دَعـتْ ... فِراسَ بنَ غَنْمٍ أو لَقِيطَ بـنَ يَعْمُـرا
بِها شَرَقٌ مـن زَعفـرانٍ وعَنْبـرٍ ... أطارَتْ من الحَسْنِ الرِّدَاءَ المُحبَّـرا
تقولُ وقَدْ بَـلَّ الدمـوعُ خِمارَهـا: ... أَبَى عِفَّتِـي ومَنْصِبـي أنْ أُعَيَّـرا

قامت هذه اللوحة القصصية على حكاية بسيطة بُنيت على حدث عابر إلا أنه مـؤثر وذو دلالة.

شخصيات هذه اللوحة ثلاث: المرأة المدلِّة، وابن ضرتها، وجاراتهـا. فحـسب أدوار هذه الشخصيات في اللوحة يمكن القول إن شخصية المرأة المدلّة هـي الشخـصية الرئيـسة وشخصية ابن ضرتها شخصية ثانوية في حين أن جارات المرأة تُعد شخصيات هامشية.

استخدم الشاعر ما يسمى بأسلوب السرد المباشر، أي السرد بضمير الغائب ليحـدثنا بأسلوب شيق عما حدث لهذه المرأة. وهو لا يبدأ بقص الحدث من الخيوط الأولى، وإنما يبدأ بالمشهد الحركي الانفعالي حيث تلك المرأة تمدّ يديها، تحركهما بـسرعة وتَتَـابُع، ارتفاعـاً وانخفاضاً، إذ تَقَوَّل عليها ابن ضرتها أقوالاً أفحش فيها؛ فكانت سبباً فيما هي عليه من انفعال وغضب، حيث ثارت تذبّ عن نفسها وتدفع عن كرامتها وعرضها. فليس مثلها، ذات الشرف والنسب والعفة والجمال، من يُرمى بفاحش القول.

أما زمن القص فيبدأ مع بداية القصة وينتهي بنهايتها، وفيما يظهر أن المكان هو بيت هذه المرأة حيث وقعت الخصومة والمُشادة بينها وبين ابن ضرتها، وحيـث أتـت جاراتهـا ينصرنها ويشددن من أزرها (البيت ١٧).

وينكشف أمر آخر من حديث جارات ليلى وحوارهن معها، وهو انبتار العلاقة بـين ليلى وزوجها، بسبب تصرف ابن ضرتها ورميه إياها بالكلام الفاحش؛ ما جعلها تلتفت عـن ذلك الزوج، (أزالت حليلها غمامة صيف)، ربما لأنها تعتقد أنه كان على ذلك الزوج ألا يسمح بحدوث ما حدث لا سيما وهي "ممجدة الأعراق" "مبهاج" "من البيض أعطافا" بها شرق مـن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زعفران وعنبر" كل ما في وجهها جميل إذ "أطارت من الحسن الرداء المحبرا" عريقة النسب، فاضلة الحسب "إذا اتصلت دعت فراس بن غنم أو لقيط بن يعمرا".

إنها المدلّةُ بجمالها ونقائها وصفائها وأصلها، البعيدة عن كل ما يعيب، الخالية من العيوب. تشعر بالغيظ لهضم حقها، والنيل منها، فتبكي حتى يتبلل خمارها من دموع ذُرِفَت قائلة لجاراتها ولمن حولها: "أبى عفتي ومنصبي أن أُعيّرا".

تنتهي القصة على ذلك، فإذا القارئ يقول في نفسه أين ناقة الشاعر من ذلك؟ أهي المشَابَهَة حقاً؟! والمَشَابَهة فقط؟! أم هو عامل السرعة المشتركة بين يدي الناقة والمرأة في اللوحة السابقة جعل الشاعر يأتي على هذه القصة بتلك التفاصيل؟

إذا كان بعض الدارسين يرى ذلك[1] فالدّارسة ترى أن هذه الصورة الممتدة عبارة عن وعاء فني، عبّر من خلاله الشماخ عن تجربة شعورية معيشة، عن طريق التداعي. بمعنى أن الشاعر استثمر هذا الموقف إذ رأى الناقة تمد يديها تحركهما بسهولة ويسر، فشبّه حركتهما بحركة يدي المرأة النبيلة الماجدة العفيفة الجميلة عند المشاجرة، إثر النيل من كرامتها ترتب عليه قطعيتها لزوجها.

لقد عبّر الشاعر عن ذاته وعن واحدة من أكبر مشكلات حياته وهي علاقته بالمرأة القائمة على الانبتار والانفصال واللاتواصل والجموح[2].

---

(1) انظر: الهادي: الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، ص٢١٢، إذ يتحدث عن التشبيه الاستطرادي أو الطويل أو القصصي وأنه قد يخدم عند الشاعر غاية فنية وهي المبالغة في توضيح المشبه واستيفاء المعنى الذي من أجله قصد إلى التشبيه وذلك عن طريق الاستطراد في وصف المشبه به، وتوضيحه، وإبرازه إبرازاً كاملاً، ثم يضرب مثلاً على ذلك: كأن ذراعيها ذراعا مدلة... ليخلص إلى أن ما قصد إليه الشاعر إظهار سرعة وتتابع حركة يدي المرأة ثم يقول: "وأن هذا هو ما قصد إليه الشاعر، ليبالغ ضمناً في وصف سرعة الناقة".

(2) الأصفهاني: الأغاني، مج٩، ص١٨٨ – ١٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعند وضع هذه اللوحة في سياقها النصي نجدها متجاوبةً مع مقدمةُ القصيدة الطلليــة والتي يشكو فيها هجر أم بيضاء/ ليلى، وبعدها وفراقها وتجاهلها حاله وأشواقه. فعلى إدراكه مرحلة الشيخوخة والشيب إلا إن حبها ما زال عالقاً بقلبه. إذ وجد آثار ديار ليلى دَارِسَة فنهنه (دمع العين أن يتحدرا) [1]. وأمطرها بسلام مُضاعفٍ فقال[2]:

على أمِّ بيضــاءَ الســلامُ مــضاعفــاً عديدَ الحصى ما بين حمصَ وشــيزرا

والشاعر على هذه الحال ما يفتأ يذكر ليلى ويبكي لفراقها وذكراها ويعبّر عن شعوره الحزين وآلامه المبرحة بطرق مباشرة وغير مباشرة –كما هو الحال في هذه اللوحة–.

لو حاولنا إمعان النظر في بنية القصيدة ومعمارها الفني لوجدناها تتكون من شرائح، تفيض الواحدة تلو الأخرى بالتعبير عن مكنونات ذات الشاعر ومكبوح إحساساته، التي ترضخ تحت نير الضعف، فتعبر عنه في أبيات وتحاول تجاوزه ومجابهته في أبيــات أخــرى، فــي محاولة الذات التحدي؛ وصولاً إلى نوع من التوازن النفسي، فإذا بها حتى في أبيات التجاوز تتطامن أمام حسّ الضعف والقهر والعجْز، فيتشاطر الوعي واللاوعي ذات الشاعر ويتجاذبــه إحساس مبهظ بألوان الضعف يقابله إحساس مفعم بالتحدي.

يبدأ بأبيات الطللية يقول[3]:

أتَعْرِفُ رَسْماً دارِســاً قَــدْ تَغَيّــرا بِذَرْوَةَ أقْــوى بَعْــدَ ليلــى وأقْفَــرا
كمــا خــطَّ عبرانــيــةً بيميــنــهِ بتيماءَ حبرٌ ثــمّ عــرضَ أسطــرا
أقولُ وقــد شــدّتْ برحلــيَ ناقتــي ونَهْنَهْتُ دمــعَ العيــنِ أنْ يتحــدّرا
على أمِّ بيضــاءَ الســلامُ مــضاعفــاً عديدَ الحصى ما بين حمصَ وشــيزرا

الأبيات من بدء القصيدة، ومن البيت الأول تعبّر عن حس الضعف، إذ تنشطر نفــس الشاعر وتتشظى فيطرح عليها هذا السؤال الذي يستنكر فيه ما حدث للديار أو أثار ليلــى إذ

---

(1) ديوان الشماخ: ص ١٢٩.

(2) ديوان الشماخ: ص ١٢٩.

(3) ديوان الشماخ: ص ١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

درست وبدت كأنها أسطر كتبها حبر على عجل فباتت غير واضحة المعالم فهي مقفرة خالية من أوجه الحياة. إنه حسّ الإقفار والفناء والفراق والموت. وأمام هذا المنظر الرهيب نجد الشاعر ذا إرادة مسلوبة، مصاباً بالانهيار الذي نلحظه حتى على مستوى الألفاظ التي يستخدمها فتظهره مسلوب الإرادة، فناقته قد (شُدَّتْ)، إنّ بناء فعل الشد للمجهول يشي بأنه يعاني من الضعف ما يجعله عاجزاً من شد رحله لناقته أو أن إرادته غُيِّبتْ لأنه نهبٌ لأمر آخر. نعم إنه معني بكفكفة دموعه عن التحدر، ما يفصح عن مزيد من الضعف والتصدع، تتخلله محاولة تجاوز يلقي عبرها التحية على ليلى/ أم بيضاء فإذا بهذه التحية سلام مضاعف لا محدود وإن شئت حصره فلا بأس من عد الحصى بين حمص وشيزر فكان سلامه بعدد تلك الحصى.

أما البيت التالي للأبيات السابقة فيكشف لنا إلى جانب ما سبق، شدة علوق قلبه بليلى أم بيضاء وحبّه لها على الرغم من استنكارها عليه وتجاهلها له، يقول[1]:

وقلتُ لها : يا أمَّ بيضاءَ إنهُ كذلك بينا يعرفُ المرءُ أنكرا

تفصح الأبيات شيئاً فشيئاً عن حس الضعف والانهزام الذي يبلغ أشده في البيتين[2]:

فَقَولُ ابْنَتي أَصْبَحْتَ شيخاً ومن أكُنْ لهُ لِدَةً يُصبحْ من الشيبِ أوجرا
كأنَّ الشَّبابَ كانَ رَوْحةَ راكبٍ قضى أرَباً من أهلِ سقفٍ لغضورا

يبرز هذان البيتان الشعور بالعجز أمام تقادم العمر بالشاعر ودخوله مرحلة الشيخوخة، وإنه يقف مكتوف اليدين أمام فاعلية الزمن السالبة حيث "تصبح الذات مجرد ناظر أو متفرج"[3]. لما تحقق ولما لا يمكن أن يتغير[4].

---

(1) ديوان الشماخ: ص ١٣٠.

(2) ديوان الشماخ: ص ١٣٠.

(3) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة والنشر، (د.ت)، ص ٨٩.

(4) المصدر نفسه، ص ٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن الموقف الطللي بما يحمل من فراق وفناء وموت تجاوز أثار ديار ليلى، ليقبع داخل الشاعر الذي استشعر أنه جزء من طلل أمام مقولة ابنتيه، فلا يستطيع أن يذبّ عن نفسه أو أن يدرأ الحقيقة. كل ما يستطيع قوله إنه من ذلك الجيل الذي تقادم العهد به، وكل من يماثله من أقرانه سناً يصبح من الشيب "أوجرا". وكلمة "أوجر" نفسها تفصح عن مزيد من الخوف القابع في ذات الشاعر من الوضع الراهن، إذ الذات تتجه نحو حقيقتها المتمثلة بالموت. يقول صاحب كتاب الشعر والموت في محاولة الإجابة عن سؤال: "ما هو الموت؟": "الموت وجود الحقيقة الإنسانية "في النهاية" وهذا يعني أن الحقيقة الإنسانية (وجود للموت) أي أن الموت نهاية طريق وجودها لذا هي تموت كل لحظة، كل لحظة تتجه في سيرها صوب نهاية طريقها في الوجود"[1]. مع الشيخوخة والشيب هذا هو الشعور المسيطر على ذات الشاعر ما جعله يرتد من الشيب إلى الشباب، ليأسى على مرحلة مرت وانقضت، كان الزمن فيها أحدّ من السيف. يتمثل هذا في قوله "كان الشباب روحة راكب.."

لقد مرت مرحلة الشباب "روحة" ولم تستغرق سوى سويعات. إنه الشعور بوطأة الزمن وفاعليته المأساوية، ومُضيّه مسرعاً بشباب الشاعر ليدعه شيخاً نهباً للشيب والفناء بتداعياتهما.

ذات الشاعر لا ترضخ للاستسلام فأمام هذا الضعف يحاول-الشاعر- التماسك من خلال صورة مضيئة لأناس شكلوا له مصدر دعم ومساندة في سالف أمره، وتميزوا بالوفاء الذي افتقده من أقرب الناس إليه. ولكن هذه الصورة المضيئة لهؤلاء الرجال الذين مضوا تنفتح على واقع يعاني فيه الشاعر ضعفاً مادياً، فضلاً عن ألوان الضعف السابقة يقول[2]:

---

[1] فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهر للنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٣-٢٤.

[2] ديوان الشماخ: ص ١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقومٍ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهمْ أعزُّ عليَّ من عِفاءٍ تَغَيَّرا
تَذكَّرْتُ لمّاأثقلَ الدِّينُ كاهلي وصانَ يَزيدُ مالَهُ وتَعَذَّرا
رجالاً مضوا مني فلستُ مُقَايضاً بِهِمْ أبداً منْ سائرِ الناسِ مَعْشَراَ

والصورة تذكر الشاعر بقسوة المقربين وتخليهم عنه. حيث ينصّ صراحة على أن يزيد (مزرد) تعذّر له، على وجود المال بين يديه، حين كان الشماخ مُثقلاً بالدين. فما هذه الأخوة[1] التي تثقل الكاهل بالهموم فضلاً عن كونه مثقلاً بالدين؟! فتزيده هماً وكدراً وحزناً، فإذا هو يحاول تجاوز الموقف[2]:

ولمّا رأيتُ الأَمْرَ عَرْشَ هَوِيَّةٍ تَسلَّيْتُ حاجَاتِ الفؤادِ بِشَمَّرا
فَقَرَّبْتُ مُبْرَاةً تَخَالُ ضُلُوعَها من الماسِخِياتِ القِسيِّ المُؤَتَّرَا

فيقرب ناقة في غاية القوة والوثوق ليصمد أمام عوامل الضعف التي تكالبت عليه: طللُ ليلى الذي امتد طللاً في ذات الشاعر على الصعيدين النفسي المعنوي والمادي المحسوس، بفاعلية مصدر واحد هو: الزمن الذي درس أثار الديار لليلى كما مضى بشباب الشاعر وجعله عرضة للإنكار والاستنكار من المحبوبة ومن ابنتيه وعرضة لضنك العيش والانكار من أخيه. فهذه الناقة التي تنشله من جملة المآسي والأحزان والهموم هي ناقة الرحلة التي تغدو رمزاً للعمل والإرادة. يقول نصرت عبد الرحمن: "تبدو الناقة في هذه الرحلة رمز الإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال"[3].

إذن فهي إرادة الشَّمَّاخ شامخة عزمت على الاقتصاص لنفسها تعويضاً للنقص في ذات مأزومة مُبهظَة بمشاعر المرارة والألم. ويعود الشاعر لامتلاكه الفعل بقوله: "فقربت

---

(1) مزرد (يزيد) كما ورد في الأبيات يتخلى عنه مع أنه يملك من المال ما يستطيع أن يفك به كربه وأخوه الآخر (جزء) يتزوج بامرأة خطبها الشماخ وخرج في سفر ليعود فيجد جزءاً قد تزوج بها فيهجوه ويهجره ويموتا متهاجرين قال الشماخ فيه:

لنا صاحبٌ قد خانَ من أجلِ نظرةٍ سقيمُ الفؤادِ، حبُّ كلبةَ شاغلهْ

انظر الخبر في الأغاني: مج٩، ص١٩١.

(2) ديوان الشماخ: ص ١٣٢-١٣٣.

(3) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مُبراة" فإذا بصورة الناقة رمز الإرادة تعزز صورة أخرى عند مقارنتها بيدي المرأة المدلّـة لتكشف هذه اللوحة عبر اللاشعور عن شيء من تطامن الإرادة التي أرادها جامحة فإذا بهـا تنقله لملامسة مشاعر الأسى عبر المرأة المُفارِقة للشماخ باستمرار.

وهو إذ يشعر بذلك فإنه يأبى لنفسه إلا التحدي يترك هذه الصورة ليؤكد عبر أبيـات القصيدة إلى نهايتها كفاءة هذه الناقة. لأن رمزيتها تستوجب ذلك إذ لا يأس مع الحياة، "ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل وكأنه يتحدث عن ذاته"[1]. التي يريد لهـا أن تتحدى وتتجاوز لكن حقيقة الحال أن المسافة بين الشاعر والناقة في هذه القصيدة شاسعة، لكنها آلية من آليات الدفاع النفسي يتخذها وسيلة للصمود ما دام يتنفس الهواء.

[1] نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

لوحات لبيد بن ربيعة العامري

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتناول هذا الفصل الصورة الشعرية الممتدة عند لبيد بن ربيعة العامري الذي عاش حياته " موزّعة بين الجاهلية والإسلام"[١]. وهذا يعني أنّه عاش حقبة النضج الفني في العصر الجاهلي، كما تمت الإشارة في بداية الفصل السابق، وهو الشعر الذي ستُدرس لوحاته الفنية. أما شعره في الإسلام فليس مدار الدراسة، لاسيما أنّه أجاب حين سُئل عما أحدث من الشعر في الإسلام قال: " قد أبدلني اللهُ بالشعر سورة البقرة وسورة آل عمران"[٢].

رأى ابن سلام أنّه أسهل منطقاً من الشماخ[٣]، لقد كان " عذب المنطق رقيق حواشي الكلام"[٤]. وقد تعددت لوحاته، فكان الأكثر حظاً بين الشعراء الثلاثة في إبداع الصور الممتدة. ففي ديوانه، الذي بلغ عدد قصائده أربعاً وستين قصيدة، تمّ الوقوف على عشرين صورة ممتدة في أبياتٍ بلغت مئة وثلاثة وسبعين بيتاً. وكان أكثرها امتداداً صورة الحمار الوحشي مشبهاً به للناقة. في لوحة بلغ عدد أبياتها ستة عشر بيتاً.

وكانت صور لبيد الممتدة الأكثر تنوعاً بين الشعراء الثلاثة؛ فللحمار الوحشي أربع لوحات، وللأتان لوحتان، ولكل من الثور الوحشي والبقرة الوحشية ثلاث لوحات، وللظليم لوحة، والسفينة كذلك. وهي لوحات مرتدة للحيوان، في حين ارتدت بقية اللوحات للإنسان، وهي لوحة الظبية، ولوحة الخمر، ولوحتا النخيل والسانية.

---

(١) يحيى الجبوري، لبيد " ابن ربيعة العامري" ، دار القلم الكويت،ط٣، ١٩٨٣ ،ص١٥٧ ، حيث يضيف بعد تمحيصه للروايات المختلفة :"وفي حدود سنة إحدى وأربعين كانت وفاة لبيد" ص١٥٨ .

(٢) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء،١/١٣٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه: ١/١٣٢ .

(٤) المصدر نفسه:١/١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لوحة الحمار الوحشي وأتنه

وردت لوحة الحمار الوحشي والأتان أو الأتن في ست قصائد للبيد فتشكلت ست لوحات في صور ممتدة عبّرت عن مواقف الشاعر ورؤاه وأحاسيسه ورغباته وآماله.

كان للتجربة الشعورية وللموقفين الخاص والعام دور بارز في رسم لوحة الحمار الوحشي وتفاصيلها. فكانت تعبيراً عن شعور الفرد بالحاجة إلى الاستقرار ضمن إطار الجماعة واستشعار حمايتها تارةً، وكانت تعبيراً عما يتمناه ويصبو إليه من صورة نموذجية لتلك الجماعة تارة أخرى.

ولم يمنع ما سبق أن تكون لوحة الحمار الوحشي تعبيراً عن الشعور المفعم بالنصر ونشوته، أو تعبيراً عن شعور مختلف تماماً ينم عن نوازع الذات وقلقها اتجاه تغيرات الحياة وقسوتها سواء كان ذلك جراء تقدم السن وغزو الشيب، أو جراء فقدان الحبيبة بفراقها.

سيكون الاحتكام في ذلك كله للوحة/ الصورة الشعرية الممتدة، بناءً فنياً له دلالاته وإيحاءاته، ولموقعها البنائي في سياق القصيدة وتجاوبها وارتباطها مع مشاهد القصيدة أو موضوعها الرئيس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ- لوحة الأتان وحمار الوحش: علاقة الشاعر بقومه:

يقول لبيد في الأتان التي جاءت مشبهاً به للناقــه بعــد أن شــبهها ببقــرة وحــشية مسبوعة[1]:

أتيــــكَ أمْ سَـــــمْحَجٌ تَخَيَّرَهـــا ... عِلْجٌ تَسَرَّى نحَائصاً شُــسُبَا
فاختارَ مِنهــا مِثــلَ الخَريــدةِ ... لاتَأمَنُ مِنْهُ الحِذَارَ والعَطَبَا
فــــلا تــــؤولُ إذا يــــؤولُ ولا ... تقرُبُ منهُ إذا هــوَ اقتربَــا
فَهو كَــدَلْوِ البَحــريِّ أسْــلَمَهَا ... الــعَقْدُ وخانَتْ آذانُهَا الكَرَبَا
فَهو كَقِدْحِ المنيحِ أخْــوَذَهُ القَــا ... نِصُ يَنْفي عَنْ مَتْنِهِ العَقَبَــا

في مطلع القصيدة طاف خيال المحبوبة بالشاعر فأثار شوقه وأحزانه لأن زيارة طيف المحبوبة تعني حضورها في وجدان الشاعر وذهنه، على الرغم من بعدها وانفصالها عنه. قال في افتتاح قصيدته[2]:

طَافَتْ أُسَيْماءُ بالرِّحَالِ فَقَــدْ ... هَيَّجَ مِنِّي خَيالُهــا طَرَبَــا
إحْدَى بَني جَعْفَرٍ بأرْضِــهِمِ ... لَمْ تُمْسِ مِنِّي نَوْباً ولا قُرُبَا

وحيث يذكر عبر الخيال رحيل المحبوبة وتجاوزها أمكنة متعددة[3] ما يعمق الحــسّ بالانفصال والبعد يعلن إنه لن يخشى أية رحلة توصله إليها[4]:

لَمْ أخْشَ عُلْوِيَّةً يَمَانِيَةً ... وكَمْ قَطَعْنَا مِنْ عَرْعَرٍ شُعَبَا

وحيث يقرر الرحيل إلى ديار "أسماء" يتساءل: هل توصله إلى تلك الديار ناقة ضامرة عظيمة تقطع الأرض ماضية بسرعة شديدة[1]:

---

(1) شرح ديوان لبيد: ٢٨-٢٩، سمحج: أتان طويلة على الأرض. العلج: حمار الوحش. تــسرى: اختــار. النحائص: الأتن الحائلة لم تحمل في موعد الضراب. شسب: ضامرة تواقة للماء. الخريدة: اللؤلؤة قبــل ثقبها. لا تؤول: لا ترجع، معاسرة له. البحري: الريفي. أسلمها العقد: افتلتت. الكرب: حبل من ليــف. المنيح: قدح لا نصيب له في لعبة الميسر. أحوذه: أخفه. العقب: العصب الذي تعمل منه الأوتار ويُــشد العقب على المنيح ليكون علامة له.

(2) شرح ديوان لبيد: ص٢٥.

(3) انظر: المصدر نفسه: الأبيات ٤، ٥، ٦، ص ٢٦.

(4) المصدر نفسه، ص ٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هَـلْ يُبْلِغَنِّـي دِيارَهـا حَـرَجٌ وَجْنَاءَ تَفْري النَّجَـاءَ والخَبَبَـا

ثم يقرن ناقته هذه التي تبدو "رمزاً للإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال مـن أجـل تحقيق الآمال"[٢] ببقرة وحشية مسرعة إلى ولدها ثم بهذه الأتان التي صـورها فـي اللوحـة موضوع الدراسة لينتقل بعدها للدعاء لقومها بالسقيا في نهاية مشهد المطر[٣]:

فَقُلْتُ صَابَ الأَعْراضَ رَيِّقُهُ يَسْقِي بلاداً قَد أَمْحَلَتْ حِقَبَـا
لِتَرْعَ مِنْ نَبْتِـهِ أُسَـيْمُ إِذَا أَنْبَتَ حُرَّ البُقُـولِ والعُـشُبَا
وَلْيَرْعَـهُ قَوْمُهَـا فَـإِنَّهُمُ من خَيرِ حيٍّ عَلِمتهمْ حـسبَا

ويتصل دعاؤه لقومها بحديثه عن قومه وتأكيد انتمائه إليهم وذبّه عنهم حتى لو قـال فيهم الناس ما قالوا، فبمثلهم "يجبه المناطح" ولهم "يعطي المحافظ الجنبا" فيتبعهم مُنقاداً إلـيهم يقول[٤]:

قَوْمي بَنُو عامِرٍ وَإِنْ نَطَقَ الـ أَعْـداءُ فـيهِمْ مَناطِقـاً كَـذِبَا
بِمِثْلِهِمْ يُجْبَهُ المُناطِحُ ذو العِـزِ وَيُعْطـي المُحـافِظُ الجَنَبَـا

إن هذه الخاتمة التي خص بها الشاعر قومه هي المفتاح الذي يربط مشاهد القـصيدة إلى بعضها بعضاً. فيبدو طيف "أسيماء" هو طيف قوم الشاعر، وهو إذ يبتعد عـنهم لخـلاف معهم حيث يقول في قصيدة أخرى[٥]:

هُمُ قَوْمي، وقد أَنكَرْتُ مِنْهُم شَمَائِلَ بُدِّلُوهَا مِن شِمَالي

وإذا رأهم بدلوا شمائلهم فغضب منهم، فإنّه سرعان ما يعود إليهم لائـذاً فـي كـنفهم منطوياً تحت ظلّهم، فهو منهم وإليهم، ففي هذه القصيدة رأى الآخرين ينطقون بهم "مناطقـا"

---

(١) شرح ديوان لبيد: ص ٢٧، حرج: ضامرة. وجناء: عظيمة الوجنتين.تغري النجـاء: تقطـع وتمـضي مضياً شديداً.

(٢) نصرت عبد الرحمن. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٧٢.

(٣) شرح ديوان لبيد: ص٣٣. الأعراض: أودية بالحجاز. الريق: أول المطر. الحقب: السنون. حرّ البقول: ما لان منها ولم تكن له مرارة.

(٤) المصدر نفسه: ص٣٣، يجبه: يرد. المناطح: المقاتل. المحافظ: الغيور الأبـي دون حقـه وعورتـه. الجنب: الانقياد.

(٥) المصدر نفسه: ص٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رأها هو "كذبا"؛ لأنه لا يقبل ذلك من الآخرين، لكنه يعلم ما اعترى قومه من عيوب أتى بهـا صراحة في القصيدة التي أُشيرَ إليها.

وهكذا تبدو "أسيماء" رمزاً لقوم الشاعر وقوله: "إحدى بني جعفر" يؤكد ذلك. فلبيد من جعفر أيضاً، و "أبوه ربيعه بن مالك بن جعفر"[1]، ورحلته على الناقة هي رحلة العمل المتمثلة في محاولته المستمرة لرأب الصدع في قوام قومه الذين يريدهم على أحسن حـال، ويقتـرب منهم فيبتعدون عنه. وهكذا جاءت لوحة الأتان وحمار الوحش المعادل البديل لعلاقة الـشاعر المأزومة بقومه.

قامت اللوحة على شخصيتين رئيستين لا ثالث لهما: شخصية الأتان الطويلة وشخصية حمار الوحش الذي تخيّرها من بين الأتن.

حبكة القصة بسيطة فهي تبرز حدثاً واحداً يتمثل في اختيار حمار الوحش لهذه الأتان دون غيرها مع تركيزه على الاختيار، وتدقيقه فيه، وهو الذي نلمحه في لفظة "تخيّرها" بعد أن "تسرّى نحائصاً شبساً". وهو محق في اختياره فهي "مثل الخريدة"، ينجذب إليها ويرى فيهـا جمال اللؤلؤة البكر. ويتصعّد الحدث في مُعاسرة هذه الأتان له "فلا تؤول إذا يؤول"، ولا تقرب منه إذا هو اقترابا". لكن هذه المُناكفة والمُعاندة لا تقلل من شدّة تعلّق حمـار الـوحش بتلـك الأتان، فلا يفتأ بنكب عليها ويطلبها. ويشبّه الشاعر إقباله عليها في البيت الخامس من اللوحة بدلو أفتلتت من معاقدها وانقطعت آذانها فهوت في البئر. إنّ هذه الحركة الاندفاعية التي تزداد تسارعاً بفعل الجاذبية تصور مدى انصباب الحمار على الأتان. ويُربي ذلك التشبيه الوارد في البيت السادس من اللوحة ذاتها من حدة هذا الانصباب، إذ شبه الحمار فـي صـلابته وخفـة حركته بقدح نفى عنه الصانع الأوتار التي تشدّه فغدا صقيلاً خفيف الحركة. تنتهي اللوحة على

---

[1] شرح ديوان لبيد: ص ١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه الشاكلة دون أن يتضح منها موافقة الأتان لحمار الوحش والنزول عند رغبته ومطاوعته فيما يرمي إلى تحقيقه. ونلمح في ثناياها رمزية الأتان لـ "أسيماء" التي زار طيفها الشاعر في مطلع القصيدة والتي ترمز بدورها لقومه.

أما حمار الوحش فقد كان الأنا الفنية المعبّرة عن أنا الشاعر فتسرّي الأتان السمحج من بين الأتن يشير إلى تخيّر الشاعر لقومه الذين لا يرضى عنهم بديلاً، وكلف الحمار الوحشي بتلك الأتان وانكبابه عليها، مَثَّلَ كلف لبيد بقومه وانتماءَه إليهم. ومعاندة الأتان لحمار الوحش هي ذاتها معاندة قومه له، وعدم اقترابها منه أيضاً هو عدم تقبل قومه له وهو يقترب منهم ناصحاً. لذلك جاءت لوحة المطر مباشرة بعد لوحة الأتان تعبيراً عن رغبة الشاعر وأمله في بث حياة جديدة نقية حلوة يعيشها قوم أسيماء/ قوم الشاعر فتمنى لذلك المطر أن يسقي بلاداً قد أمحلت حقباً (ولترع من نبته أسيم) نبتاً ليناً لا مرارة فيه (حرّ البقول والعشبا). فقومها/ قومه يستحقون ذلك:

"ولْيَرعَهُ قَوْمُهَا فَإنَّهمُ من خَيرِ حَيٍّ عَلِمتهُمْ حَسَبَا"
"قَومي بَنو عامرٍ وإنْ نطقَ ال أعداءُ فيهم مناطِقاً كَذِبَا"

شكّل طيفَ "أسيماء" حُلْمٌ رادَفَهُ حُلْمٌ آخر، هو المطر والسقيا في محاولة للوصول إلى حُلمٍ ثالث هو الكيان المثالي للقوم الذين ينتمي إليهم ويفخر بهم، فتُنغِّص عليه بعض الهنات الموجوده فيهم والتي طالما أرقت الشاعر فتراءَت له أحلاماً، كما عبَّر عما يؤرقه ويقلقه من أمر قومه في صورة الحيوان، كما تمّ التوضيح، مما يؤكد "أن بنية القصيدة تتشكل نتيجة حصيلة التفاعلات العميقة بين الصور"[1]. تلك التي أطلق عليها أحد الدارسين: "الصورة

---

(1) أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النامية" وهي التي تسيطر على الألفاظ، ويتسع مدارها بطول تأملنا لهـا وتهبنـا إشـعاعات وطاقات ورؤى كلما عاودنا قراءتها"[1].

ب- لوحة الأتان: الوصل والهجر

في لوحة أخرى للأتان تأتي مشبهاً به لناقة الشاعر، نلمح دلالاتٍ وأبعاداً مختلفة تبعاً لتجربة الشاعر في هذه القصيدة، وما تميَّزت به من خصوصية انعكست على تفاصـيل هـذه اللوحة وارتباطاتها وعلاقاتها بسائر لوحات القصيدة، وانعكاس ذات الشاعر عليها أو تعبيرها عن محمولاته الداخلية. يقول[2]:

فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَـامِ كَأَنَّهَـا ... صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الجَنُوبِ جَهَامُهَا
أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَـهُ ... طَرْدُ الفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِـدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الإِكَـامِ مُـسَجَّجٌ ... قَدْ رَابَهُ عِـصْيَانُهَا وَوِحَامُـهَا
بِأَجِزَّةِ الثَّلْبُوتِ يَرْبَـأُ فَوْقَـهَا ... قَفْرَ المَرَاقِـبِ خَوْفُهَـا آرَامُهَـا
حَتَّى إِذَا سَلَخَا جُمَـادَى سِـتَّةً ... جَزْءاً فَطَالَ صِـيَامُهُ وَصِـيَامُهَا

---

(1) بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصـرين، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكنـدي للنـشر والتوزيـع، اربـد- الأردن، ط١، ١٩٩٩،ص٣٩.

(2) شرح ديوان لبيد: ص ٣٠٤-٣٠٧، هباب: نشاط. صهباء أي سحابة بهذا اللون. الجهام: المطر الذي لا ماء فيه وهي أخف تسوقها الجنوب بسرعة. ملمع: أتان استبان حملها. وسقت: حملت. أحقـب: العيـر الذي في موضع الحقب منه بياض. لاحه: غيّره وأضمره. ضربها: بالأرجل. كدامها: عضها. حدب ما ارتفع من الأرض. الإكام: جمع أكمة. مُسحجع: مُعضد. عصيانها: امتناعها عليه. شهوتها له والأولـى بعد الحمل والأخيرة قبل الحمل. أحزة: كان الغليظ المستدق. الثلبوث وادٍ أو ماء أو موضع. يربأ: يقـف طليعة ويشرف ويعلو. المراقب: المواضع المشرفة. الآرام: أعلام الطريق. سلخاً: قضيا. جمادى سـتة: أشهر القرّ والشتاء جميعها. جزءاً: اكتفاء بالرطب عن الماء. الصيام. الإمساك. المرة: القوة، ذو مـرة، يعني رأياً وعزماً. حصد: محكم. الصريمة: العزيمة. الإبرام: الإحكام. الدوابر. مآخير الحوافر. والمفرد دابرة. السفا: شوك البهمى. تهيجت: تحركت. سومها: اختلاف هبوبها أو حرها. سهامها: ريح حـارة. سبطاً: غباراً ممتداً. مشعلة: نار. الضرام: الحطب الدقيق. مشمولة: أصابتها الشمال: يعني النار، غلثت: خلط حطبها. بنابت عرفج: بطري منه، فهو كثير الدخان. أسنامها: أعاليها. عردت: تركـت الطريـق وعدلت عنه إقدمها: تقديمها. عرض: ناحية. السرى: نهر صغير. صدعا: شقا النبت الذي على المـاء. مسجورة: عين مملوءة. القلام: نبت ينبت على الأنهار وهو نوع من الحمض. محفوفة: يعني العين حفت بالقصب. اليراع: القصب. يظلها: أي العين المسحورة. المصرع: المائل مـن القـصب كـأن الـريح صرعته، وكل قصب مجتمع يقال له غابة. القيام ما انتصب من القصب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَـى ذِي مِـرَّةٍ حَصِدٍ وَنُجْحُ صَرِيْمَةٍ إِبْرَامُـهَا
وَرَمَى ذَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ رِيْحُ المَصَايِفِ سَوْمُهَا وَسِهَامُهَا
فَتَنَازَعَا سَبَطاً يَطِيْرُ ظِلاَلُـهُ كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا
مَشْمُولَةٍ غُلِثَتْ بِنَابِتِ عَرْفَجٍ كَدُخَانِ نَارِ سَاطِعٍ أَسْنَامُهَا
فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ إِقْدَامُهَا
فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا مَسْجُورَةً مُتَجَاوِراً قُلاَّمُهَا
مَحْفُوفَةً وَسْطَ اليَرَاعِ يُظِلُّهَا مِنْهُ مُصَرَّعُ غَابَةٍ وَقِيَامُهَا

تبدأ لوحة الأتان بـ "أو" ليضع الشاعر قارئه في خيار لتصور سرعة ناقته فهي كسحابة خفَّت من الماء وساقتها الجنوب سريعةً، أو كتلك الأتان التي يبدأ بسرد قصتها كاملة مع حمار الوحش والفحول الأخرى.

ينصب تركيز الشاعر على حمل الأتان من حمار الوحش الأحقب "أو ملمع وسقت.." وتُبعث دلالات الحياة والتجدد من خلال هذا الحمل. إلا أن هذا الحمل تمّ خلال مُنغِّصات وتسبب بأُخرى. والمنغصات التي تمّ خلالها الحمل تُشير إليها تتمة البيت الثاني؛ فقد وسقت "لأحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها" لقد انتزعت بذور الحياة الجديدة (الحمل) انتزاعاً وسط صراع أضرّ بذلك الحمار وأضمره فقد كان مَعْنِيّاً بِبَذّ الفحول الأخرى وإبعادها عن أتانه دفعاً وضرباً وكدماً. وهذا أول أنماط الصراع في هذه القصة، صراع الحمار مع الحمر الأخرى، ولكنّ الصراع أفضى إلى ميلاد وحياة مُنتظَرة.

وتظهر بعد ذلك المُنغِّصات التي تسبَبَ بها الحمل. ففي البيت الثاني من اللوحة يتحرك الحمار ضمن حيز مكاني يتميز بالارتفاع فيعلو بأتانه "حدب الإكام" وهو معضض و "قد رابه عصيانها ووحامها"، والعبارة الأخيرة ترسم الملامح النفسية للشخصية المحورية وسلوكياتها المتناقضة، إذ إنّها تمتنع عن حمار الوحش على الرغم من شهوتها السابقة له قبل الحمل. وانعكست هذه السلوكيات نفسياً على الحمار ما جعله يشك بهذه الأتان ويرتاب في أمرها،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليقف القلق النفسي جنباً إلى جنب مع المعاناة المادية الجسمية التي ظهرت على ذلك الحمار بسبب مواجهته ومدافعته للحمر الأخرى آثار عضٍّ وهزالاً.

ويتحرك الحمار حركة أخرى ضمن حدود مكانية مماثلة، فيصعد بها أحزة الثلبوت (البيت الرابع من اللوحة) في إطلالٍ وإشرافٍ وعلوٍّ، يدفعه إلى هذه الحركة عامل الغيرة على الأتن من جهة والخوف عليها من جهة أخرى؛ أما الغيرة عليها فمن الحمر الأخرى، وأما الخوف فمن الصيادين والرماة الذين قد يتربصونها.

وتفتقد البيئة المكانية –على الرغم من إشرافها وعلوها– عنصر الأمن فيبدو الحمار خائفاً متوجساً من المجهول فهو يخاف الآرام[1] ويتوهم أنها مما يخيفه.

وفي البيت الخامس من اللوحة تفصح البيئة الزمانية عن نفسها لتؤطِّر الحدث إلى جانب البيئة المكانية، وتقوم تلك البيئة بدورٍ بارزٍ في تأزم الحدث حيث يقضي الحمار وأتانه شهور الشتاء ثم الربيع، ليقضيا بعد ذلك فترة طويلة من الصيام صيفاً لجفاف المياه وقحل المرعى. في هذا البيت تلحظ تحكّم الشاعر/ القاص في الزمن الداخلي للقص. فيختصر في بيت واحد شهور الشتاء كاملة ثم الربيع، دخولاً إلى الصيف الذي فرض عليهما الصيام:

حتى إذا سلخا جمادى ستة جزءاً فطالَ صيامُه وصيامُها

كما رأينا التحكم بزمن القص من خلال الرجوع إلى الوراء فيما استذكره الحمار الوحشي من شهوة الأتان السابقة مقارنة بتمنعها وعصيانها الحالي، وفي العودة إلى تسلسل الأحداث بعد التبدّل الزماني الذي ظهر في البيت الخامس، نجد أن هذا التبدّل دفع بالحدث وبعلاقة الأتان بالحمار الوحشي في اتجاه مختلف.

---

(1) الآرام هنا:أعلام الطريق، واحدها إرَم؛ وهو يخاف من تلك الأعلام يتوهم أنّها مما يخيفه،انظر:هامش شرح ديوان لبيد، ص٣٠٥، ولسان العرب:مادة:(أرم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد كان لا بدّ ضمن الظروف الجديدة من البحث عن مكان آخر، يحمل في طياته إمكانية الحياة مقابل هذا المكان الذي بات مهدداً بالموت. وعلى الرغم من معاندة الأتان وعصيانها السابق، تجدها توافق الحمار وتطيعه في فكرة الانصراف إلى مكان آخر، وإن كنا نعلم أن هذه الموافقة حدثت بحكم البيئة المكانية والزمانية الضاغطة التي أدت إلى نزول الأتان عند أمر الحمار، بعد معاناة العطش وطول الصيام. إنّه صاحب رأي حصيف، وعزم مُحكم؛ فلا بأس من التراجع عن العصيان هذه المرة، وقبول رأيه السديد؛ تخلصاً من خطر الموت الذي يتهددها والظروف القاسية التي عاشتها، فقد "رمى دوابرها السفا" وأصابتها ريح الصيف الحارة" سومها وسهامها"، فلا خيار، ولا بدّ من التمسك بالحياة مواجهة لخطر الموت، لا سيما وأن "نجح صريمة إبرامها".

إن البيت السادس من اللوحة يُبرِز بشكلٍ كبيرٍ انعكاس الإحساس الإنساني على الحمار وأتانه؛ ذلك أن الحمار وأتانه يشكلان مستوى فنياً معبراً عن محمولات أنا الشاعر: فحمار الوحش يحمل من ملامح شخصية لبيد الإنسانية الكثير: في غيرته على أتانه، وتشككه بأمرها، ومحاولته التواصل معها، وإنزالها عند رغبته، وحفظها من الخطر .

والأتان تحمل من ملامح شخصية "نوار" – التي تشكل بؤرة القصيدة كما سيتضح _ الكثير أيضاً: من تمنّعها عليه وعصيانها له تارة، ومن نزولها عند رغبته وإقبالها عليه تارة أخرى، وتبدّل علاقتها به في الحاضر عمّا كانت عليه في الماضي، ثمّ ما آلت اليه علاقتهما من توافق ،على سبيل ما يتمنى لبيد لمصير علاقته بنوار،.

في معرض حديثه عن الصورة، بوصفها وسيلة معقدة مركبة من وسائل الأداء الشعري في الجاهلية تبدأ بالتشبيه وتنتهي بالقصة الرمزية التي يمتزج في شخصياتها الواقع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالخيال فيما يمكن أن يسمى بالتشبيه القصصي[1]، يقول البهبيتي: "فلبيد يفصّل في وصف حال حمار الوحش تفصيلاً يُطلعك على نوع ما يجري بقلبه من انفعالات الغيرة والحرص على أنثاه حرصاً لا يقاربه به الإنسان. وهو إذ يفعل ذلك يتتبع تلك الانفعالات النفسية الطارئة على الذكر في حالته هذه تتبعاً دقيقاً وافياً، ويصف من أحواله مع أنثاه ما لا مراء في أن عناصره مستمدّة من إحساسات صاحب الشعر نفسه، وتجاربه، ولو كان محل هذا الحمار إنسان، لما استطاع الشاعر أن يذهب في تحليل حرصه على أنثاه أكثر من ذهابه في تحليل مشاعر الحمار[2]" هذا الكلام يتلاءم إلى حد بعيد مع ما في هذه اللوحة من إسقاط للانفعالات والأحاسيس على بطليها، على الرغم من أن البهبيتي لا يخص به صورة بعينها من صور الحمار وأتانه في شعر لبيد.

وتُبرزُ الصورةُ الحركيةُ البصرية بطلي اللوحة يعدوان معاً نحو الماء، سبب الحياة، وعلى توافقهما، في هذه المرحلة، الذي يظهر من خلال الأفعال:("رجعا"، و "فتنازعا"، و "فتوسّطا"). إلا أنّ الحمار يقدم أتانه بدافع الحرص والخوف عليها، ولا غرابة، فتلك عادته وذلك ديدنه.

ويقفل الشاعر القصة في لحظة التنوير التي يتم فيها الوصول إلى الماء إثر الاتفاق في المسلك.

وما يلفت النظر صورة الماء الذي أبرزه الشاعر محفوفاً باليراع يظله، المُصرّع منه والقائم، لنلمح من خلال هذه الثنائية لليراع الذي يحفّ الماء مظاهر الحياة والموت التي ما زالت تتنازع وعي الشاعر.

---

(1) انظر: البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص ٩٥.

(2) المصدر نفسه: ص ٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر التوظيف الفني لهذه اللوحة عند وضعها في سياقها الشعري حيث جاءت بعد شريحتين من القصيدة، استغرقت الشريحة الأولى الأبيات (١-١١) فكانت حديثاً عن الطلل[١] وما يحمل من ثنائية الموت والحياة، أو الغياب والحضور. إلا أن الموت والغياب والبون أمرٌ واقع، والحضور والحياة أمرٌ مُتمنى، أو بديل مطروح لمواجهة الهدم والقحل ومحاول تخطيه كما يرى يوسف اليوسف، في تحليله لطللية لبيد في هذه القصيدة[٢]، ولأن الواقع شيء والخيال شيء آخر فإن الطلل يرمز لفقدان الاستقرار المكاني. وتلك البيئة المكانية غير الآمنة واجهتنا في لوحة الأتان والحمار الوحشي وكان هدف الأنا الفنية باعتبارها مشبهاً به لأنا الشاعر الوصول إلى المكان الهدف رمز الحياة ومصدرها، فوصلته على الرغم من أنّه بقي محفوفاً بمجرى الموت إلى جانب مجرى الحياة.

أما الشريحة الثانية في القصيدة والتي استغرقت الأبيات (١٢-١٩) وهي شريحة الظعينة[٣]، فقد حملت أيضاً ثنائية الحضور والغياب، أو الموت والحياة. فالبين والفراق-كما سبق الإيضاح- هو وجه من وجوه الموت. وتمثل الغياب هنا في غياب الحبيبة وأهلها حين تحملوا: "شاقتك ظعن الحي حين تحملوا"، ولا شك أن هذا التحمّل جاء ضمن حضور سابق عليه في المكان نفسه، ولاحق تمثّل في حلولها في مكان آخر "مُرِيَّةً حَلَّتْ بِفَيْدَ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الحجاز" ولكن حضورها الأخير في ذلك المكان يُشكّل غياباً آخر بالنسبة للشاعر فيتساءل بنبرة يائسة: "فأين منك مرامُها؟". ثم يذكر أماكن أخرى حلت بها وتنقّلت بينها وجميعها شكلت غياباً عن الشاعر. فآزرت هذه الشريحة الشريحة السابقة وشكلت رمزاً للعلاقة المفقودة

---

(١) شرح ديوان لبيد: ص ٢٩٧-٣٠٠.

(٢) انظر: اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي وتحليله لطليلة لبيد، ص ١٦٤-١٧١.

(٣) شرح ديوان لبيد، ص ٣٠٠-٣٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمبتورة وكرست الرمز الأول في الشريحة السابقة، فقدان الاستقرار المكاني، فحوت نوعين من الرمز.

إن فقدان الشاعر للعلاقة الودية الحميمة تبرز بجلاء في قوله[1]:

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارَ وقَدْ نَأَتْ وتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُـــهَا

لتجد أن أحاسيس الشك والريبة التي كانت تحكم علاقة الأنا الفنية/ حمار الوحش بأتانه هي ذاتها التي كانت تحكم علاقة الشاعر بنوار وقت الظعن الذي سبقه تواصل والتقاء. فلـم يكن ليحدثنا عن انفصال وانبتار في العلاقة لو لم يوجد سابق وصل وود.

كما لم يكن الحمار الوحشي ليستنكر عصيان الأتان وامتناعها، لو لم يكن سابق وصل والتقاء وود أبرزه بوضوح حملها منه "وسقت لأحقب".

ويبدو الاتفاق الذي لاحظناه في علاقة الحمار بأتانه والذي عبر عنه الشاعر بثلاثـة أفعال متلاحقة أسهمت في تطوير الحدث على النحو الذي تم توضـيحه، حيـث ("رجعـا" و "تنازعا" و"توسطا") مفقوداً في واقع العلاقة بين نوار والشاعر ولكنه مُتمنى، الأمر الذي جعله يسقطه في لوحة الأتان على العلاقة بينها وبين حمار الوحش فإذا كان يقـول فـي شـريحة الظعينة:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلَّـةٍ صَـرَّامُهَا

فإن مثل هذا التصريح ما هو إلا تعزية للنفس وتقوية من شـكيمتها، ليكـون الجـزم وتحزم أمرها مع "نوار" المُفارقة النائية، وإن خياله يُهيء له أمنية: أن ترجع نوار إلى أمـره ورأيه المتمثِّل برأي حمار الوحش المحكم الذي جمع بينه وبين أتانه مرة أخرى:

رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَىَ ذِي مِـرَّةٍ حَصِدٍ وَنُجْحُ صَرِيْمَةٍ إِبْرَامُـهَا

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص٣٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليمضي الحمار ويقدم الأتان أو ليمضي الشاعر ويقدم "نوار" إنه الأمل المنشود والحلم الذي يطمح لبيد إلى تحقيقه فإذا هو متعذرٌ في واقعه.

إن إدراك الشاعر داخلياً للتعويض الذي يحدث في نهاية لوحة الأتان لما هو مفقود يشعره بمزيدٍ من الحزن والأسى؛ لأن رغبته في التواصل مع نوار لا تتحقق على أرض الواقع . ليدرك أنه يحاول تجاوز الموقف فينجح تارة ويخفق أخرى، الأمر الذي انعكس على اللوحة التالية لوحة البقرة الوحشية[١]. فكشفت عن عجز الشاعر وتطامن إراداته أمام حسّ الموت الذي سيطر على اللوحة من خلال مصرع ولد البقرة الوحشية المسبوعة ومواجهتها الكلاب، حين كان لا بدّ من المواجهة انتصاراً لأسباب الحياة. ويكون القارئ أمام امتزاج صورة الحياة بصورة الموت وصورة الحضور بصورة الغياب مرة أخرى، ولا غرو فهي الثنائيات التي تقوم عليها الحياة.

وإذا كانت مأساة البقرة متأتية عن تأخرها عن القطيع[٢]. فإن الشاعر يدرك جيداً أن "أمن الإنسان يتعذر أن يتحقق إلا ضمن العشيرة المتماسكة"[٣]. وهو على فخره بنفسه[٤]. في محاولة لإثبات الذات في مواجهة الأزمات والصراع متعدد المصادر يدرك جيداً أن آلية الدفاع هذه غير كافية، وأنّه لا بدّ أن يلجأ إلى القبيلة التي كان عنصراً فاعلاً فيها، والتي يشكّل انفصاله عنها قطيعة تعرِّضه للخطر، يقول يوسف اليوسف: "إن القطيعة(الانفصال عن الجماعة) هي اللاأمن، وذلك بوصفها شكلاً من أشكال الموت، إن لم تكن الموت نفسه. وهذه

---

(١) شرح ديوان لبيد: ص ٣٠٧-٣١٢.

(٢) انظر: شرح ديوان لبيد: ص٣٠٧، البيت السادس والثلاثون.

(٣) يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات، منشورات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص٢٢.

(٤) شرح ديوان لبيد: ص ٣١٢-٣١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقولة، اللاأمن هي من أعرض الأسس المتحكمة ببنيان القصيدة الجاهلية"[1]، وهذا ما يجعل لبيداً ينهي قصيدته بالفخر القبلي بحثاً عن الأمن والاستمرار، وتحدياً للموت، وكل هذه المعاني مجسَّدة بالعشيرة. كما يرى اليوسف يقول: "والعشيرة هي التواصل والاستمرار والديمومة والوجود وإلغاء الزمن. وبإيجاز أنها الحياة، ولهذا فلا معنى للفرد، الآني، للزمني، للعابر، للعدم، إلا في حفاظه على صورة الديمومة المجسّدة في العشيرة، لا لأنها مجالة الأمني الوحيد أثناء حياته العابرة فحسب، بل لأنها قبل كل شيء، ما يمتنع على الفناء ويستعصي عليه"[2].

وبعد فستتوقف الدراسة عند تحليل واحدة من ثلاث لوحات تبقت لحمار الوحش في شعر لبيد، على أن يتمّ التعرض للوحتين الأخريين أثناء تحليل لوحات أخرى للشاعر نفسه حيث وردت واحدة من هاتين اللوحتين في القصيدة الخامسة والثلاثين[3]. فتبعتها لوحة الثور الوحشي ثم لوحة الخمرة فالظبية بوصفها جميعاً لوحات وصوراً ممتدة مؤثرة ومتأثرة ببعضها بعضاً؛ بحكم شبكة من العلاقات تمدّها بالتواشج والتوالج. كما وردت اللوحة الثانية في القصيدة الخامسة عشرة[4]. بعد لوحتين ممتدتين أيضاً.

ج- لوحة الحمار الوحشي: نشوة النصر

أما في القصيدة الثانية عشرة فيقول لبيد مشبهاً ناقته الصلبة القوية بحمار الوحش[5]:

---

(1) اليوسف، بحوث في المعلقات، ص ٢٣٠٠

(2) اليوسف، بحوث في المعلقات، ص ٣٢-٢٤.

(3) شرح ديوان لبيد: ص ٢٣٢-٢٥٣.

(4) المصدر نفسه: ص ١١٨-١٣٧.

(5) المصدر نفسه: ص٩٥-٩٨، مرت: أرض ملساء.خنوف: تخنف بأنفها. ترفع رأسها وتمليه في أحد شقيها. العلاة: السندان. عقيم: لا تلد، فتكون أقوى. عذافرة: قوية شديدة .حرف ضامرة. قتود: خشب الرحل. السراة: الظهر. جون: أسود. عذوم: غصاص. مسحاج: أتان سريعة الركض. الفتور: التعب والإعياء. يرن يصيح. يصوم: يقف. يطرب: يردد النهاق. أميلت: أديمت. قرقف: خمر تأخذ شاربها رعدة. هميم: دبيب خفي. يقلو: يسوقها سوقاً شديداً. النجاد: الطرق في المرتفعات. أقب: ضامر. الكرّ:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَمَرْتٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ... وتَحتي خَنُوفٌ كالعَلاةِ عَقِيمُ
عُذَافِرَةٌ حَرْفٌ كأَن قُتُودَها ... تَضَمَّنَهُ جَوْنُ السَّراةِ عَذُومُ
أَضَرَّ بِمِسْحاجٍ قَلِيلٍ فُتُورُهَا ... يَرِنُّ عَلَيها تَارَةً وَيَصُومُ
يُطَرِّبُ آنَاءَ النَّهَارِ كأَنَّهُ ... غَوِيٌّ سَقَاهُ فِي التِّجَارِ نَدِيمُ
أُمِيلَتْ عَلَيْهِ قَرْقَفٌ بَابِلِيَّةٌ ... لَها بَعْدَ كأسٍ فِي العِظَامِ هَمِيمُ
فَرَوَّحَهَا يَقْلُو النِّجَادَ عَشِيَّةً ... أَقَبُّ كَكَرِّ الأَنْدَرِيِّ شَتِيمُ
فأَورَدَها مَسجُورَةً تَحتَ غابَةٍ ... من القُرْنَتَيْنِ واتَلأَبَّ يَحُومُ
فَلَمْ تَرْضَ ضَحْلَ الماءِ حَتَّى تَمَهَّرَتْ ... وشَاحٌ لها منْ عَرْمَضٍ وَبَرِيمُ

يشكل الحمار الوحشي في هذه اللوحة أيضاً الطرف الثاني (المشبه به) الذي يأتي معادلاً لناقة الشاعر التي تشكّل طرف الصورة الأول (المشبه) وعلى الرغم مما يلحظ من صفات القوة والسرعة التي تشترك فيها ناقة الشاعر في هذه اللوحة مع ناقته في لوحات أخرى، فإنّ هذه الصفات تأتي في إطار مختلف تماماً يتناسب وخصوصية اللوحة التي أفرزتها خصوصية التجربة الشعرية في هذه القصيدة.

فقد كانت ناقة الشاعر في اللوحة السابقة، على سبيل المثال، وبوصفها الطرف الأول للتشبيه، مصابة بالإعياء والكلال، وهي بعد كلالها وإعيائها سريعة قوية لأنها اعتادت الأسفار فيعتمد عليها[1]:

بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بَقِيَّةً ... مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وسَنَامُهَا
وإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا وَتَحَسَّرَتْ ... وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الكَلالِ خِدَامُهَا
فَلَهَا هِبَابٌ فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا ... صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الجَنُوبِ جَهَامُهَا
أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَهُ ... طَرْدُ الفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا

أما الناقة في هذه اللوحة فأمرها مختلف وقوتها استثنائية، فلم يكتف الشاعر بوصف قوتها وسرعتها بأنها "خنوف" و"عقيم" و "عذافرة"، و"حرف"، بل يبرز قوتها لتبدو مطلقة أو

جبل من ليف. أندر: قرية بالشام، وأندري منسوب إليها. مسجورة: عين مملوءة. غابة: أجمة. يحوم: يدور حول الماء. اتلأب: أقام صدره وعنقه. ضحل الماء: قليلة. تمهرت: سبحت، دخلت فيه. العرمض: الطحلب. البريم: موضع الحقاب من المرأة، أي أصبح لها وشاح وبريم من الطحلب. حين سجت في الجاء.

[1] شرح ديوان لبيد: ص ٣٠٣-٣٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حديدية من خلال أمرين، أحدهما: الأرض التي قطعها عليها فكانت لملاستها وصلابتها "كظهر الترس"، وثانيهما: تشبيهها ذاتها بسندانه الحداد قوة "وصلابة" فهي "كالعَلاةِ". ما يجعل القارئ يستحضر المثل القائل: "لا يفلّ الحديد إلا الحديد"، فمع قسوة الأرض وصلابتها وخلوها وجدبها فهي تقطعها بعزم وقوة. فإننا نلحظ أن لبيداً لم يخضع ناقته لمعاناة جسدية أو نفسية.

وينسحب هذا الاختلاف على الطرف الثاني (المشبه به) /الحمار الوحشي، فقد جاءت قصته مختلفة في تفاصيلها وملامحها وظلالها؛ الأمر الذي انعكس على دلالتها ورمزيتها وفق بنائيتها في القصيدة وما ضمها، ولو بشكل خفي، إلى أبيات القصيدة الأخرى.

يرسم الشاعر شخصية بطل اللوحة/حمار الوحش، فيركز على الجانبين: الخارجي والداخلي، أو الجسدي والنفسي؛ فيبرز ملامحه الجسدية لوناً وشكلاً وضموراً وقوة، وظلاله النفسية: سيطرة وسيادة وتفرداً وطرباً ونجاحاً في الوصول إلى الهدف ويزيد.

إنه من اليسر بمكان أن يُلحظ الرابط بين قصة حمار الوحش المسيطر القيادي الذي أحرز ما يريد وبالطريقة التي يريد، وقصة النصر الذي حققه الشاعر وقومه على قبائل جعفي بن سعد. فطربُ الشاعر لهذا النصر وانتشاؤه له كطرب حمار الوحش ونشوته بالوصول إلى الماء الذي لم يرض فقط بالشرب منه ولكنه "تمهّر" وأتانه فيه وسبح حتى تُرك عليها منه وشاحاً من "عرمض وبريم"، وكأنه تاج النصر أو وسامه الذي أُحرز نتيجة انتصار قوم الشاعر على تلك القبائل التي كانت –كما يبدو– في البيت الأخير قد تعرضت لهم بالأذى، فلقيت أخيراً على يد قومه ما "شفى النفس" على حدّ تعبير لبيد [1]:

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص٩٨-٩٩ أزهفت: قتلت وصرعت. مران وحريم: قبيلتان. الزعاف: القتل. منيم: مهلك. تلافتهم: تداركتهم. آل كعب: بنو جعده بن كعب بن عامر. المأقط: موضع المعركة. الحفاظ: الإباء والمنعة. البيت هنا: القبر. الإفلاج: النهر جمع فلج أو موضع وربما الإشارة إلى مقتل شراحبيل بن الشيطان بن الحارث من مران حيث قتلته بنو جعده بن كعب بن عامر من صعصعة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شَفى النَّفْسَ ما خُبِّرتُ مَرَّانُ أزْهفَتْ ... ومَا لَقِيَتْ يَوْمَ النُّخَيْـل حَـريمُ
قبائـلُ جُعْفِـيٍّ بـن سَـعْدٍ كأنّمَـا ... سقَى جَمْعَهُم ماءَ الزّعافِ مُنيمُ
تَلافَـتْهُمُ مـن آلِ كَعْـبٍ عِـصَابَةٌ ... لها مَأْقِطٌ يَوْمَ الحِفَـاظِ كـريمُ
فتلكمْ بـتلكمْ، غيـرَ فخـرٍ علـيكمُ ... وبيتٌ على الأفْلاجِ ثـمَّ مُقِـيمُ

في العودة إلى حمار الوحش يبدو (جون) في ظهره سواد، ثـمّ إنّـه (عـذوم) فهـو غصاص، ما يشي بالسطوة والسيطرة. وقد "أضر بمسحاج" ثمّ إنّه "يرن عليها تارة ويصوم". فيلحظ أن الشاعر أبرزه وحيداً متفرداً ولم يوجد له منافس في الفحـول الأخـرى كالـصورة السابقة: فهو يمتلك أتانه ويصرف أمرها وحده، ثم إنّه يسيّرها ويوجهها كيف يشاء دون تعب أو عناء، وتستوي له الأتان بدورها طائعة دون معاندة أو جهد، على نحو ما كان في صورة سابقة، وتبدو هذه الطاعة أو المسألة متأتية عن مهارته وقدرته القيادية فهو يصيح عليها حيناً ويصمت حيناً آخر دون أن يظهر منها أي نفور، فانعكس هذا التفوق على حالته النفسية فبـدا في غاية الرضى يردد صوته طَرِبا "أناء النهار"، فإذا سمعته تهيأ إليك أنّه "غويٌ سـقاه فـي التجار نديم". وفي تشبيه الشاعر لما لا يعقل بما يعقل نكون مرة أخرى مع نقـل الأحاسـيس والمشاعر وانعكاسها من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان والعكس، فصوت الحمار ظهر وكأنه صوت رجل غوي، شرب فأكثر الشرب، فأخذت منه الخمر موقعها وتركت أثرها فيه بعد أن دبّت في عظامه دبيباً خفياً فأصابته برعدة وأشعرته بالنشوة. لتبدو هذه النشوة التي ظهـرت على الحمار هي ذاتها النشوة التي عاشها الشاعر حال نصرهم على "قران" و"حريم"، وتجـد طرب الحمار ونشوته مما يزيده قوة إلى قوته فيسوقها سوقاً شديداً في طـرق المرتفعـات "، فروحها يقلو النجاد" ليبرز المكان ظرف الحدث فيصل بها إلى المكان المقـصود "فأوردهـا مسجورة تحت غابة". إنها عين مليئة بالماء نجح بالوصول إليها دون صراع مع فحول أو أتن أو مع الطبيعة من صيف وعطش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي حين ظهرَ المكانُ في القصة طرقاً تقطّع في المرتفعات وعين ماء تحت غابة، تغاضى الشاعر عن الزمان فلم يحدده أو يؤطره، واكتفى بما يسمى الزمن الخارجي، أو زمن الحاضر القصصي. الذي يبدأ ببداية القص وينتهي بنهايته؛ وكأنه يريد القول إنّ النصر والنجاح حليفُ حمار الوحش، كما هو حليف قومه، في كل زمن. فمثل تلك القيادة والقدرة والسيطرة تجعله حريّاً بالتفوق وتحقيق الهدف بقطع النظر عن الظرف الزمني فمثله يحقق ما يريد وقت يشاء.

لم يُحمّل الشاعر ناقته معاناة جسدية أو نفسية، وانسحب القول –على نحو ما تم توضيحه– على الحمار فلم يقع تحت هذه المعاناة ولم يخضع لها؛ ذلك لأن لبيداً حمّل ناقته كما الحمار الوحشي محمولاته الوجدانية المفعمة بالنشوة. فإذا بحمار الوحش منتشٍ نشوة الشاعر بالنصر.

إذا تمّ النجاح في وصل القول بالقول في هذه القصيدة وإيجاد الرابط بين صورة الحمار الوحشي الممتدة وقول الشاعر في انتصار قومه وتفوقهم على قبائل جعفي بن سعد العشيرة، فلنا أن ندفع قول يحيى الجبوري حين يسوق القصيدة ذاتها مثالاً على التخلص الردئ، أو ما يشعر بالقطع وإن اقتصره على هذه القصيدة، حيث يقول:" ولم أجد في شعره ما يشعر بالقطع أو التخلص الردئ إلا في قصيدة واحدة هي القصيدة الثانية عشرة، فقد كان في سياق وصف الحمار وأتانه ثم انتقل فجأة إلى ذكر بعض القبائل التي هزمها قومه يوم النخيل فقال:

شَفى النَّفْسَ ما خُبِّرتُ مَرَّانُ أزْهفَتْ ... ومَا لَقِيَتْ يَوْمَ النُّخَيْلِ حَرِيمُ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأكبر الظن أن في القصيدة أبياتاً ساقطة قبل هذا البيت"[1]. إذن، فقد رأى الجبوري أنّ لبيدا قد أساء التخلص، بانتقاله من لوحة حمار الوحش إلى ذكر انتصار قومه، هذا من جهة ،ومن جهة أخرى غلب على ظنه أن أبياتاً سقطت منها. أما الدراسة فلا ترى هذا أو ذاك،حيث أن لوحة الحمار الوحشي بسيطرته وتفوقه ونجاحه، وكما تمّ تحليلها،متساوقة في موقعها ودلالتها ورمزيتها مع قصة تفوق قوم الشاعر وانتصارهم وفرحته ونشوته بذلك النصر.

- لوحة الثور الوحشي البقرة الوحشية:

ورد في شعر لبيد ست صور ممتدة للثور الوحشي والبقرة الوحشية بوصفهما طرفاً ثانياً من التشبيه الذي تكون فيه الناقة طرفاً أولاً. وسواء أكان المشبه به الثور الوحشي أم البقرة الوحشية فإن الشاعر كان يقف عنده متأنياً فيتتبعه في سرد قصصي، يتامل ويرسم، ويصف، ويقص وفق ما يتناسب مع تجربته الخاصة في كل قصيدة.

وستقف الدراسة عند لوحة للثور الوحشي لتنتقل بعدها إلى لوحة البقرة الوحشية،

- لوحة الثور الوحشي: التصدي لقوى الهدم

في لوحة الثور الوحشي في القصيدة السادسة عشرة يقول لبيد [2]:

---

(1) يحيى الجبوري، لبيد بن ربيعة العامري، دار القلم، الكويت، ١٩٨٣، ص ٤٥١.

(2) شرح ديوان لبيد: ص ١٤٣-١٤٧، كلالها: اعياؤها. غب كلالها: إذا أتى عليها بعد الكلال يوم فذلك الغب. يريد: هي في ذلك الوقت كذلك الثور. أسفع: ما فيه سواد ضارب إلى الحمرة، وهو يعن الثور. شاة إران: ثور نشيط. الإران: النشاط. حرج: مضطر إليها. ليلة مدجان: ملبسة بالغيم، دائمة المطر. يزع: يحبس ويكف. الهيام: الرمل المنهار الذي لا يتماسك. الثرى: الرمل الندي. بطح: ج أبطح وهو مكان سهل لين. تهايله: سيلة. فتدراك الإشراق باقي نفسه: إشراق النهار كان سبباً في نجاته ولو طالت ليلته أكثر لمات. متجرداً: لم يكن مستتراً بشيء. المائح: الذي يستقي الماء من البئر. يزجرها: يزجر الطير. سنحت: عرضت عن يساره إلى يمينه. طير الشياح: القتال. الغمرة: الكرب والشدة. عدا: جرى. العدة: قرنا الثور هنا، ورثهما عن أبيه. أشب له: رفع له، وأتيح له. ضراء: كلاب. مُكَلِّب: صاحب الكلاب. الأقب: الضامر يعني الصائد. السرحان: الذئب. مقاتله: مراق بطنه وخصره. ذاد: دافع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فكأنَّها هي يَـوْمَ غِـبٍّ كَلاَلَهَـا ... أوْ أَسْفَـعُ الخدَّيْـنِ شـاةُ إِرَانِ
حَرِجٌ إلـى أَرْطَاتِـهِ، وتَغَيَّبَـتْ ... عنْـهُ كواكـبُ ليلـةٍ مِـدْجانِ
يَزَعُ الهَيَامَ عن الثَّرى، ويَمُـدُّهُ ... بُطْـحٌ تَهَايُلُـهُ علـى الكُثْبَـانِ
فتدارَكَ الإشراقُ باقِـيَ نَفْسِـهِ ... مُتَجَـرِّداً كالمائـحِ العُـرْيَـانِ
لَوْ كَانَ يَزْجُرُهَا لَقَدْ سَنَحتْ لـه ... طَيْرُ الشِّياحِ بِغَمْـرَةٍ وَطِعَـانِ
فَعَدَا على حَذَرٍ مُـوَرَّثُ عُـدَّةً ... يَهْتَـزُّ فَـوْقَ جَبِينِـهِ رُمْحَـانِ
حتّى أُشِيبَ له ضِـرَاءُ مُكَلَّـبٍ ... يَسْعَى بهـنَّ أَقَـبُّ كالسِّرْحَـانِ
فَحَمَـى مَقَاتِلَـهُ وذادَ بِـرَوْقِـهِ ... حَمْيَ المُحَارِبِ عَوْرَةَ الـصُّحْبَانِ
شَزْرَاً على نَبْضِ القلوب وَمُقْدِما ... فَكأنَّـمـا يَخْتَلُّـهَـا بِـسِـنَـانِ
حتّى انجلَتْ عَنْهُ عَمَايَةُ نَفْـرِهِ ... فكأنَّ صَرْعَاها ظُـرُوفُ دِنَـانِ
فاجتَازَ مُنْقَطَـعَ الكثيـبِ كأنَّـهُ ... نِصْعٌ جَلَتْهُ الشمسُ بَعْدَ صِـوَانِ
يَمْتَلُّ مَوْقُـوراً وَيَمْشِـي جانِبـاً ... ربذاً يُسَلِّي حاجـةَ الخَـشْيَـانِ

تبدأ هذه اللوحة القصصية ذات الشخصيات الثلاثة (الثور، والصياد، والكلاب) بوصف بسيط لملامح الثور الجسدية والنفسية ليمنح الشاعر القارئ الخطوط الأولى لشخصية البطـل، فيبرز عنصرُ اللون سوادَ خدية ضارباً إلى الحمرة، فهو "أسفع الخدين"، ثم يبرز ما فيه مـن نشاط بقوله "شاة إران". ثم يبدأ الشاعر بسرد الأحداث والتفاصيل التي حفلت بها هذه اللوحة.

فيصور الظروفَ التي عاشها الثور ضمن بيئة مكانية وزمانية ضاغطة، كما يظهـر في البيت الثاني من اللوحة. فالثور "حرج إلى أرطاته" أضطره إلى هذا الحيز المكاني الضيق عنصر الزمن المتمثل في ليلة شتاء بارد، كثير الغيم، مستمر المطر. إنّها "ليلة مـدجان" لفـة ظلامها ،الأمر الذي يبعث الرعب في نفسه حيث "تغيبت عنه كواكب ليله"، ويجعلـه منفتحـاً على المخاطر والمخاوف والمجهول.

المحارب: المقاتل. العورة: الثغرة المنكشفة. الصحبان: الأصحاب. شزراً: طعناً فـي جانـب يمنـة أو يسرة. مقدماً: يطعنهامقدما. يختل: يطعن ويشك.سنان: قرن، وأصل السنان الرمح. انجلـت:انكـشفت. عماية نفره: ما ألبسة من الفزع الذي عمى عليه أمره. ظروف دنان: أوعية، والصرعى من الكـلاب. النصع: ثوب أبيض خالص البياض. الصوان: الشيء تصون فيه ثوبك مثل العيبة. يمتل: يعدو أو يهتـز في عدوه. موفوراً: سليماً صحيحاً دون أن يجرح. زبذا: سريعاً. يسلي: يطـرح أو يـسهل. الخـشيان: الخائف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتزداد الظروف قسوة ونفس الثور اضطراباً، إذ إنّ التجاءه إلى شـجرة الأرطـاة لا يوفر له الحماية الكافية، ولا المبيت الآمن. وذلك بسبب معطيات المكان التي تـدفع بـالثور لمزيد من الاضطراب حيث يتهايل الرمل غير المتماسك (البيت الثالث من اللوحة) ويـستمر الثور بدفعه والرمل بتهايله ما يجعله في ظرف أدق وأصعب. تتكالب عليـه ظلمـة الليـل، وغياب الكواكب، والغيوم الكثيرة، والمطر الدائم، وتهايل الرمال التي خانته هي الأخرى.

كادت هذه الليلة بحيثياتها وبمظاهر الطبيعية القاسية فيها، وبمبيت الثـور "متجـرداً كالمائح العريان" تقضي عليه، إلا أنّ انكشافها كان سبباً في تدارك حياته "فتـدارك الإشـراق باقي نفسه". إذن تبدّل الحيز الزمني من الليل إلى الصباح بإشراقة اليوم الجديد، هو الذي منح الثور فرصة الحياة. إنّه صراع الحياة ضد الموت والفناء. صوره الشاعر من خلال ليلة هـذا الثور وما عانى فيها من تعبٍ وشقاءٍ جراء قسوة البرد والمطر والعمل المستمر في دفع الرمل المتهايل، علّه يجد المبيت المناسب ويتقي المطر والبرد. وعلى الرغم من قـسوة الظـروف واستمرار المعاناة إلا أن الشاعر غلَّب عنصر الحياة؛ لأنه يريد لهذا الثور أن يحيا بعد ذلـك الكفاح المرير، فكان له ذلك. ولكن الأمور لا تصفو على هذا النحو طويلاً، ولا حتى قلـيلاً، ويختار الشاعر صورة زجر الطير، وينقلها من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان؛ ليقول إنّ هذا الثور لو زجر الطير لسنحت وكشفت له عن قتال وكرب (البيت الخامس من اللوحـة)، مـا يجعله يجري على حذر وقد أعد عدته، قرنين ورثهما عن أبيه، "فعدا على حذر مورث عدة"، ولفظ "مورث عدة" دال على أن ذلك الصراع المحتدم بين الحياة والمـوت أيـضاً مـورث. ويصدق حدسه أو قل تطيره. فتظهر له الكلاب (الشخصية الثانية في القصة)، يقودها الصياد (الشخصية الثالثة في القصة) ،ويصف الشاعر الصياد وصفاً موجزاً مقتضباً، إلا أنّه دال على

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجانبين الجسدي والنفسي؛ أشار إلى الأول بقوله "أقبّ" فضموره دليل سرعته وشدة عـدوه. وأشار إلى الثاني بقوله "كالسرحان" ما يشي بمكره وخبثه.

وهكذا يصبح الثور عندما "أشب له ضراء مكلّب" في مواجهة مع تحـد جديـد، إنّـه الموت يتربّصه متمثلاً هذه المرة بالكلاب. وفي مواجهة الثور لهذا الموت، حيث أخـذ يـدفع ويذب عن نفسه "فحمى مقاتله وذاد بروقه" ينقلنا الشاعر من عالم الحيوان إلى عالم الإنـسان مرة أخرى. فحمايته لنفسه كانت "حمى المحارب عورة الصحبان"، فقد أخذ يطعن الكلاب في مواطن القتل، يشكها بقرنه يمنة أو يسرة أو مقدما (شزراً على نبض القلوب ومقدماً)، حتـى يتركها صرعى كأنها (ظروف دنان)، فتنكشف عنه تلك الغمة وذلك الكرب (حتى انجلت عنه عماية نفره) فيخرج منتصراً. والاجتياز في قول الشاعر "فاجتاز منقطع الكثيب" لا يتوقف عند الاجتياز المكاني: فالكلمة لها دلالة تجاوز الحال فضلاً عن المكان، وهو تجاوز مفعم بمعاني الحياة والقوة والنشاط والمرح. ويضفي الشاعر المبدع ظلاله على صورة الثـور فـي هـذه اللحظات فيبرز ملامحها الخارجية والداخلية الملأى بمعاني السعادة ونشوة النصر. ساعد في ذلك عنصر اللون والحركة، فقد خرج ذلك الثور من القتال ناصعاً كالثوب الأبـيض خـالص البياض، يشتد بياضه عند انعكاس الشمس عليه و "كأنه نصع جلته الشمس بعد صوان". أضف إلى هذه الصورة البصرية اللونية، صورة أخرى بصرية حركية. تمثّلت في عدوه الذي عبّـر عنه بلفظ "يمثل" التي لا تعني مجرد العدو وإنما تعني عدواً مصحوباً بالاهتزاز، فتستشعر أنّه يرقص فَرِحاً ويعدو مَرِحاً، فقد كان "موفوراً"، واللفظ الأخير يُظهر سلامة جسده بعـد ذلـك الشقاء والعنت، وتلك المعركة والمواجهة. فقد ألقى ما في نفسه من الجزع وصـار (يـسلي حاجة الخشيان). وحيث يشعر بالأمن ونشوة النصر يحيل عدوه إلى ضرب من المشي، ولكنه المشي السريع الدال على الخِفة والمرح والنشاط أيضاً "ويمشي جانباً ربذاً". وهكذا نلحظ تبدّل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحيز المكاني في هذه اللوحة. فقد بات الأفق منفتحاً أمام الثور في هذا الصباح الذي أحـرز فيه النصر، يتجاوز الكثبان ويعدو حيث يشاء بعد أن كان مضطراً في ليلته إلى أصل الأرطاة. إن هذا التبدّل الزماني من الليل إلى الإشراق، والمكاني من أصل الأرطاة إلى سعة الفلاة، قد أسهم في بناء الحبكة، فضلاً عن الأحداث والتفاصيل وعنصر اللون الذي مثل ثنائية رامـزة؛ فجسم الثور يحمل ثنائية الأبيض والأسود، ففي خديه سفع وجسمه كالنصع، فضلاً عن ثنائية ذات اللون العامة المتمثلة في سواد الليل وضياء الصباح والرامزة إلى ثنائية اليأس والأمل أو الموت والحياة.

وقد أسهم عنصرُ الحركة في إكساب اللوحة التنوع والحيوية والتكامل. وقد ظهـرت هذه الحركة في الأفعال: (وتغيبت، يزع، يمده، فتدارك، يزجرها، فعدا، يهتز، أشب، يـسعى، فحمى، وذاد، يختلها، انجلت، فاجتاز، جلته، يمثل، ويمشي، يسلي) فخدم كل فعل اللوحة فـي موقعه، ما جعلها متميزة بخصوصيتها وسماتها وقسماتها عن باقي اللوحات في شعره .

هذا وقد أسهمت الصور الجزئية العديدة في البناء الكلي للوحة والتعبير عن الأبعـاد المختلفة للمعنى المقصود والرؤيا المراد نقلها. فقد صور الثور مضطراً إلى شجرة الأرطـاة، يكف عن نفسه الرمل المنهار المتهايل، وشبه انكشافه للمطر وعريه تحته وتبلله بـه بحـال المستقي من البئر بيديه وهو عريان، وشخص الإشراق فجعله يتدارك حياة الثور، وشبه قرني الثور برمحين، ثم بسنانين، وشبه الصياد بالذئب، وشبه دفاع الثور عن نفسه وحمايته مقاتلـة بدفاع المقاتل عن ثغرة الأصحاب، وشبه صرعى الكلاب بظروف الدنان، وشبه نصاعة لون الثور بالثوب الأبيض الذي لم يمس، وذلك عند خروجه منتصراً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعند قراءة هذه اللوحة في سياقها النصي نجدها قد جاءت مسبوقة بوقوف الشاعر على الأطلال [1] ومعاينته للفناء والموت، مما جعله في حالة شعورية ممضة مضطربة، فأعرض عن تلك الأطلال وصد عنها وفزع إلى ناقته تنقله من المكان. ولكنه بقي تحت عبء تلك المعاينة المنفتحة على الفناء والاندثار. فرسم الصورة الممتدة لذلك الثور بأحداثها وتفاصيلها وملامحها، وراح يعبّر عن رؤياه لثنائية اليأس والأمل، أو الموت والحياة فلم يقف بالثور، وهو يشكل الأنا الفنية للشاعر، عند حدود مواجهة الصراع والموت والفناء وإنما خرج به إلى مرحلة الانفتاح على الحياة والاستمرار والنصر عبر عنصر الأمل الذي خالطه الكثير من الصبر والشقاء والعمل والكفاح في اللوحة.

وعند العودة إلى مشهد الأطلال، للتأكيد على هذا الرابط بين لوحة الثور الوحشي والأطلال، نجد لبيداً يعاين هذه الأطلال وتلك المنازل فقد درست وتغيرت، وها هو لبيد "يلحف في تحسس خراب مدمر أحدثته إرادة الهدم وألحقته بالمنزل الذي بات رسماً دارساً، أو هو في طريقه إلى الاندراس، بعد أن كان يتأجج بالحياة" [2]. ويتعدى انسحاب الموت بعد الحياة على أماكن متعددة، يذكرها لبيد الواحد تلو الآخر. فالاندارس كان "بمتالع فأبان والحبس والسوبان فنعاف صارة فالقنان"، ويثير هذا الجدب والامحاء قلق الشاعر، ويحاول التمسك بآثار هذه الديار بالإبقاء على شيء منها بأية وسيلة فيضعنا أمام صورتين: صورة ترجيع الكتابة على يد غلام يمني من جهة:

فنعافِ صارة فالقَنانِ كأنَّها زُبُرٌ يُرجِّعها وليد يمانِ [3]

وصورة الوشم تصطنعه أمرأة علوية من جهة أخرى:

---

(1) شرح ديوان لبيد: القصيدة، ص ١٣٩-١٤٩.

(2) اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤٥.

(3) شرح ديوان لبيد: ص ١٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو مُسلَّمٌ عَمِلَتْ لـه عُلْوِيَّـةٌ رصَنَتْ ظُهورَ رواجِبٍ وبَنَـانِ (١)

يقول وهب رومية: "لا يرضى للحياة في تلك المنازل أن تذبل وتندثر فيأتي بصورتين كلتاهما "تميمة" ضد الاندثار والفناء هما: صورة الكتابة المتجددة، وصورة الوشم الذي بينته الواشمة وجودته" (٢). وعلى ما في الصورتين من بريق أمل يلمع ضد هذا الفناء والزوال إلا أن الفناء والاندثار يبقيان هما الأقوى فهما الحقيقة الماثلة في المكان.

ونلمح النظرة الوجودية الحادة التي تبرز أزمة الشاعر الإنسان حين يقول:

للحنظليةِ أصبحتْ آياتُها يبرقنَ تحتَ كنهبل الغلانِ (٣)

فيؤكد زوال الإنسان وبقاء موجودات الطبيعة الأخرى التي حلت مكانه:

خَلَدَتْ ولم يَخْلُدْ بها مَنْ حَلَّها وتبدَّلتْ خيطاً من الأحدانِ
والخَاذِلاتُ مَعَ الجآذِرِ خِلْفَةٌ والأدْمُ حانيةٌ معَ الغِزلانِ(٤)

وتبدو صورة هذا الحيوان الذي يحل في المكان بعد رحيل الإنسان مزدوجة الرمزية: فهي من ناحية تشير إلى الفناء الكامل للوجود الإنساني؛ إذ يتعذر وجود النعام والضباء والبقر الوحشي وعيشه بهذه الطريقة الآمنة في المكان مع وجود الإنسان فيه. ومن ناحية أخرى تشير إلى انبعاث حياة جديدة في المكان وإن كانت حيوانية، وذلك بوجود هذه الحيوانات مع أولادها وهي ترعاها وتحنو عليها. ويبدو لي أن هذه الصورة، حياة الحيوان في المكان، هي صورة باعثة على اليأس في نفس الشاعر، حيث تشير إلى انقطاع الأمل من الوجود الإنساني الذي كان يعمر المكان. إنه شعور مأساوي محبط، يلجأ الشاعر لمواجهته بالصد عنه، وهذا دليل عجز وضعف أمام قوى لا مقدرة عنده لمواجهتها الأمر الذي جعله يصد عن هذه الأطلال بناقة ضخمة عظيمة تتناسب في صفاتها مع عظمة مهمتها:

---

(١) شرح ديوان لبيد: ص ١٣٩.
(٢) رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٣٩٠.
(٣) شرح ديوان لبيد: ص ١٣٩.
(٤) المصدر نفسه: ص ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فصددتُ عنْ أطلالِهنَّ بجسـرةٍ عَيْرَانَـةٍ كالعَقْـرِ ذِي البُنْيـانِ [1]

والحق أن عظم مهمتها لا يكمن في نقل الشاعر جغرافياً من المكان، بل في نقله على المستوى النفسي والشعوري. فتبدو الناقة عظيمة، وتظهر عظمتها عند تشبيهها بقصر عظـيم مرة، فهي "كالعقر ذي البنيان"، وتشبيهها بسفينة عظيمة محكمة الصنع مرة أخرى. ولنـا أن نستشعر في دلالة القصر: الحصانة والصمود، وفي دلالة السفينة: التجاوز والعبور، فكلاهمـا يحتاجه الشاعر في وقوفه على الأطلال، حيث تحول الوقوف عليها "إلى وقوف غريزة الحياة، التي يمثلها الشاعر، في وجه غريزة الموت، التي يمثلها الجدب.." [2]. فيكون موقفه ثورة أمام الاندثار والفناء والزوال، ومقاومة لقوى الهدم والموت، يسقطها الشاعر على الثور في لوحـة ممتدة استوعبت ذات الشاعر القلقة المضطربة أمام صورة الطلل المندثر التي ظلـت تفـيض بمكنوناتها عبر لوحة الحمار الوحشي التي حملت في طياتها صراع الحياة مع الموت والتمسك بأسباب الحياة والبقاء أمام مظاهر الموت والفناء.

تبدو لوحات الثور الوحشي الثلاث عند لبيد متقاربة فـي أحـداثها وحبكتهـا إلا أن خصوصيتها ضمن التفاصيل الدقيقة والوظيفة البنائية تجعلها متميزة داخل الإطار الفني العام الذي يستوعب تلك القصة. وهذا ما سيتضح عند دراسة اللوحتين الأخريين: اللوحة الواردة في القصيدة الخامسة والثلاثين [3]، وذلك عند تحليل لوحة الظبية والخمر في الصفحات القادمـة، حيث سيتم الوقوف على هذه اللوحة وتحليلها ضمن علاقتها وترابطها بسائر لوحات القصيدة. وكذلك اللوحة الواردة في القصيدة الحادية عشرة التي ستحظى بالدراسة النصية في الفـصل الأخير، لتنتقل الآن غير بعيد للوقوف على لوحة البقرة الوحشية.

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ١٤٠.

(2) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤٤.

(3) شرح ديوان لبيد: ص ٢٣٨-٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- لوحة البقرة الوحشية

تعددت المواضع التي وردت فيها صورة البقرة الوحشية في شعر لبيد. إلا أنها وردت في صورة ممتدة مُشكّلة لوحة قصصية في ثلاث قصائد فقط. وعلى تشابه هذه اللوحات في حبكتها القصصية، فقد كانت متمايزة عن بعضها بعضاً باختلاف التجربة الشعرية وخصوصية تلك التجربة. فكان لكل منها تفاصيل لم تحظَ بها الأخرى، كما كان لها دلالاتها ودورها البنائي الخاص في كل قصيدة.

اللوحة الأقصر من لوحات البقرة الوحشية الثلاث وردت في القصيدة الرابعة من الديوان [١]. والتي تم الوقوف عليها بالتحليل في معرض الحديث عن لوحة الأتان والحمار الوحشي في القصيدة نفسها في صفحات سبقت، ويكفي القول هنا أن البقرة الوحشية التي آثرت البحث عن ولدها المفقود على أي خيار آخر، كانت رمزاً لذات الشاعر الذي آثر "أسيماء" التي كانت بدورها رمزاً لقومه بني عامر، على أي خيار آخر.

-لوحة البقرة الوحشية: مواجهة العجز

امتدت لوحة البقرة الوحشية فبلغت أحد عشر بيتاً في القصيدة التاسعة من الديوان وقال فيها لبيد [٢]:

---

(١) شرح ديوان لبيد: الأبيات (٧-٩)، ص٢٧-٢٨.

(٢) المصدر نفسه: ص ٦٧-٦٩. الجبلة: بكسر الجيم: الخلقة وبضمها السنام. تنجل: ترمي به. الظران: الحجارة الملساء. الديمومة: الأرض المستوية. الظرر من الظران: أي كسر الحجار. خنساء: بقرة قصيرة الأنف. مسبوعة: أكل السبع ولدها. فاتها: سبقها. تنجو: تمر مسرعة. الظليم: ذكر النعام. الجو: المطمئن من الأرض. الشفان: الريح الباردة. الدرر: ج درة، وهي دفقة من المطر. دف: جانب. أرطاة: شجرة. فاقد: ولدها لأنه فاقد لها وهو مفقود بالنسبة إليها. اطمأنت: سكنت. لا تطمئن الحفر: تنهال عليها. جعدى الثرى: رمل ندي .على قفر: في قفر. مصعب: شديد صعب. دفه: جنبه. زور: ميل. حسرت النجوم: غابت. ينسفر: ينكشف. آية: علامة. البكر: الذهاب باكراً. شثن: غليظ الأصابع. جسر: جسورة. الروع: الفزع. البهر: انقطاع النفس بسبب العدو. يعتكر: يرجع، ويثوب بعد زوال الفزع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بِجَسْرَةٍ تَنْجُلُ الظِّرَّانَ ناجِيَةً ... إذا تَوَقَّدَ في الدَّيْمُومَةِ الظُّرَرُ
كأنَّهَا بَعْدَ مَا أفْنَيْتُ جُبْلَتَهَا ... خَنْسَاءُ مَسْبُوعَةٌ قَد فَاتَهَا بَقَرُ
تَنْجُو نَجَاءَ ظَلِيمِ الجَوِّ أفْزَعَهُ ... رِيحُ الشَّمَالِ وشَفَّانٌ لَهَا دِرَرُ
بَاتَتْ إلَى دَفِّ أرْطَاةٍ تُحَفِّرُهُ ... في نَفْسِهَا مِنْ حَبِيبٍ فَاقِدٍ ذِكَرُ
إذا اطْمَأنَّتْ قَلِيلاً بَعْدَمَا حَفَرَتْ ... لا تَطْمَئِنُّ إلَى أرْطَاتِهَا الحُفَرُ
تَبْنِي بُيُوتًا عَلَى قَفْرٍ يُهَدِّمُهَا ... جَعْدُ الثَّرَى مُصْعَبٌ في دَفِّهِ زَوَرُ
لَيْلَتَهَا كُلَّهَا حَتَّى إذَا حَسَرَتْ ... عَنْهَا النُّجُومُ وكَادَ الصُّبْحُ يَسْفِرُ
غُدَتْ عَلَى عَجَلٍ والنَّفْسُ خَائِفَةٌ ... وآيَةٌ مِنْ غُدُوِّ الخَائِفِ البُكَرُ
لاقَتْ أخَا قَنَصٍ يَسْعَى بأكْلُبِهِ ... شَثْنَ البَنَانِ لَدَيْهِ أكْلُبٌ جُسُرُ
ولَّتْ فَأدْرَكَهَا أُولَى سَوَابِقِهَا ... فَأقْبَلَتْ مَا بِهَا رَوْعٌ ولا بَهَرُ
فَقَاتَلَتْ في ظِلالِ الرَّوْعِ واعْتَكَرَتْ ... إنَّ المُحَامِيَ بَعْدَ الرَّوْعِ يَعْتَكِرُ

تقوم اللوحة السابقة على عناصر أساسية هي: (البقرة الوحشية، وولدها، والسبع، والصائد وكلابه) ويهيء الشاعر للوحته من العناصر والتفاصيل ما يثري الأداء القصصي ويجعله مشحوناً بالدلالات الشعورية والفنية.

يشبه لبيد ناقته بالبقرة الوحشية المسبوعة، فيضع القارئ مباشرة ومنذ بداية اللوحة، حيث الخيوط الأولى للسرد القصصي في جوّ مشبع بالحزن، مثقل بالسوداوية والتشاؤم، فقد غيّب الموت ولد البقرة الذي أكله السبع. والقارئ اليقظ يتساءل مباشرة: ما علاقة الناقة التي جاءت تامة في غاية القوة بهذه البقرة المسبوعة الحزينة المضطربة؟ هل هو فعلاً عنصر السرعة، والسرعة فقط، يجمعهما، فإذا أدرك القارئ أنّ الناقة نفسها كانت وسيلة تحدٍ ومواجهة وتجاوز، استبعد أن يكون الجامع بين الناقة والبقرة الوحشية عنصر السرعة فحسب. وأخذ يقرأ هذه اللوحة بعمق، باحثاً عن دلالاتها وإيحاءاتها وترابطها مع ما سبقها من أبيات القصيدة، لا سيما وأن هذه اللوحة شكلت نهاية النص الإبداعي، ليجد أن الشاعر اتخذ الحديث عن البقرة منفذاً للتعبير عن محمولاته النفسية ورؤاه ومواقفه في صورة ممتدة تعاضدت مع صور القصيدة وأبياتها الأخرى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إذن، فالسبع قد أكل ولد هذه البقرة التي فاتها قطيع البقر، فأصبحت تعاني فقد ولـدها من جهة، وفقد القطيع من جهة أخرى. إنها تكلى وحيدة مسرعة في بحثها لعلها تجد هذا الولد، وهي في سرعتها تلك تشبه الظليم الذي أفزعه بارد الريح وما يسوقه من مطر. وينقلنا الشاعر من مسرح مكاني ممتد مع سرعة هذه البقرة في بحثها عن ولدها، إلى حيز مكاني ضيق مـع مجيء الليل بظلمته وسواده، ولا يخفي على أحد "ارتباط الـسواد بقـوى العمـاء والمـوت والضياع" [1]، وتعاني البقرة منها جميعاً، فتبيت إلى جانب أرطاة تحفـر لهـا بيتـاً يـسترها ويحميها ويقيها مخاطر تلك الليلة، وهي أثناء قيامها بذلك تعاني من الحزن على فقد ولدها ما تعاني، فعلى الرغم من أنها "باتت إلى دف أرطاة تحفره"، إلا أن "في نفسها من حبيـب فاقـد ذكر"، فهي لا تكاد تنسى ولدها الذي فُجعت به، وكما كان حال الثور في لوحة سـابقة، نجـد حال البقرة هنا حيث تضطرب الرمال الندية تحت أرجلها وتنهار، فلا تكاد تطمئن ولا تكـاد تثبت أرجلها في مكان، حتى تنهدم الحفرة ويتهايل كل بيت تبنيه لانهيار الثرى الندي والرمل. وهكذا تقضي الخنساء المسبوعة ليلتها في شقاء وعناء وخوف وقلق، لم يهدأ لها بال أو يقـر لها قرار. ومع بدء تبدّل الوعاء الزمني للحدث من الليل بحلول بوادر الصباح، تنطلق البقـرة مبكرة على عجل يدفعها الخوف والذعر، وليس أدّل على خوفها وذعرها من انطلاقها مبكرة، ولكن هذا التبكير لا يحميها مما تخافه. ولا يتوقف صراع البقرة الوحشية مع الطبيعة والقـدر عند هذا الحد، أعني عند أكل السبع ولدها، وفقدها القطيع، ومواجهتها الظروف القاسية فـي ليلتها الباردة ومعاناتها المادية الجسدية بالعمل المستمر في سبيل تأمين مبيتهـا، والمعنويـة النفسية لحزنها وشجنها على ولدها الذي فقدت وخوفها وتوجسها من المجهول ومخاوف الليل،

---

(1) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية) جروس برس، طـرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل لقد فاجأها الصباح بخطب كانت في غنى عنه، لكنه القدر يضعها في مواجهة الموت مرة أخرى. ولكن هذه المرة بشخصها هي، حيث تلاقي صائداً "شثن البنان لديه أكلب جسر" إنّه صائد ماهر تبدو مهارته بقوله: "أخا قنص"، ويبدو إصراره على الصيد وقدرته على الإيقاع بفريسته من خلال الفعل "يسعى" بمعناه الدال على العمل والقصد فضلاً عن السير والعدو بهذه الكلاب التي وصفها بالجسارة لجرأتها واعتيادها الصيد.

أمام هذا النوع من المواجهة بين طرفين غير متكافئين نفسياً وجسدياً، أو قل معنوياً ومادياً، ماذا يمكن أن تصنع هذه المهاة المجهدة المكدودة الملتاعة؟ إن الفرار هو أيسر السبيلين حيث لا ثالث لهما؛ الفرار أو المواجهة، وهذا ما حدث بداية. فقد "ولت" عدواً لعلها تنجو، وعندما أدركتها كلاب الصياد أيقنت ان لا بد من المواجهة "فأقبلت" بعد أن "ولت" وتركت الخوف وراءها، وقاتلت في ذلك الجو المفزع. وعلى الرغم من عدم تكافؤ القوى، فهي تعاني الشقاء والتعب والحزن في حين أن الصائد وأكلبه على أتم الاستعداد خارجين صباحاً بنشاط لهذا الغرض ولمثل هذه المواجهة، وعلى الرغم من هذا، إلا أنها تثبت وتصمد وتقاتل ويكون لها النصر: إنه انتصار الحياة على الموت في صراع لا يتوقف، إنه صراع الإنسان في هذا الكون وفي هذه الحياة متعدد الأوجه والأسباب والنتائج، سواء أكان ذلك الصراع مع الإنسان أم مع القدر أو المصير. أبرز الشاعر هذا الصراع من خلال صورة صراع الحيوان مع الحيوان، ومع الإنسان، ومع الطبيعة في هذه اللوحة. وعند وضع اللوحة في سياقها النصي نجد القصيدة قد بدأت بذكر رحلة الظعائن [1]. ما يعني أن الشاعر قد ارتد

---

[1] شرح ديوان لبيد: الأبيات (١-٩) ص ٥٨-٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من الحاضر الذي يعيشه إلى الماضي الذي كان. وأكثر ما يشد القارئ في مقدمة الشاعر الظعنية الأبيات التي ينتهي فيها إلى ذكر المرأة المرتحلة وجمالها الآخاذ [1]:

وفي الحدوجِ عروبٌ غيرُ فاحشة ... ريا الروادف يَعْشَى دونها البصرُ
كأن فاها إذا ما الليل ألبسها ... سيابةٌ ما بها عيبٌ ولا أثرُ

لنقف على جوهر الإشكال الذي حرك الشاعر فأبدع النص الشعري على هذا النحو من خلال الحوار الذي دار بينه وبين هذه المرأة ذات يوم. والذي ورد مباشرة بعد البيتين السابقين وقال فيه [2]:

قالتْ غداةَ انتجينا عند جارتِها: ... أنتَ الذي كُنْتَ لولا الشيبُ والكبرُ

إنها قضية الشاعر الكبرى في هذا النص حيث يقف الشاعر فيه على طلل نفسه من حيث لا يشعر. إنّه الشيب الذي داهمه فاستنكرته المرأة "والشيب تحول زمني أكثر عنفاً وقسوة ونفياً للإنسان" [3] وكي لا يبقى لدى أحدٍ شك في ماهية هذا الشيب فيعتقد أنه ما يصيب الشباب لعلة ما فإنه يعطف عليه، وعلى لسان المرأة المستنكرة "الكبر" حيث قالت: "أنت الذي كنت لولا الشيب والكبر"، ما يربط الشيب مباشرة بمرحلة عمرية متأخرة فتصبح الدلالة واضحة على العجز والضعف.

ونقف أمام هذا الواقع الأليم، وهذه الحقيقة المرة التي تؤرق الشاعر، إذ الشيب تسبب عن الكبر، والكبر تسبب بالعجز ، ليبدو هذا كله مقدمات وإرهاصات للموت يحياها الشاعر واقعاً حاضراً، ولكنه يرفض الإذعان لها أو حتى التسليم بها وتصديقها. فينكر على تلك المرأة

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٦١، الحدوج: الهوادج، ج حدج. العروب: الحيية الخفرة. يعشي: يكل البصر من حسنها ونورها. ألبسها ظلمته. سيابة: بلحة.

(2) المصدر نفسه: ص ٦٢.

(3) عبد العزيز محمد شحادة ، الزمن في الشعر الجاهلي، دائرة المكتبة الوطنية،١٩٩٥، ص ١٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما أُنكرتْ، محاولاً نفي ما هو ظاهر مُثبت لا يمكن إخفاؤه بشيء من الممكن أن يكون غير معلوم وهو العمر، يقول [1]:

فقلت: ليسَ بَياضُ الرَّأسِ من كِبرٍ لوْ تَعلمينَ، وعندَ العالِمِ الخَبرُ

ويحاول بعد ذلك إثبات قوته أمام مظاهر القهر والعجز المتمثلة بالشيب فيقول [2]:

لوْ كانَ غيري، سليمى ، اليومَ غيرهُ وقعُ الحوادثِ، إلى الصارمُ الـذَّكرُ

ها هو يزعم أنه لم يتغير. على أن ما أصابه من حوادث كان حريّاً أن يغيّر أي شخص غيره، أما هو فلم يتعد وقعها عليه سوى ذلك الشيب الذي تركته في رأسه. ويتبع ذلك البيت بأبيات الفخر "الذي يرتفع فيه صوت الأنا الفردية مؤكدة ذاتها وفاعليتها وقدرتها" [3]. يقول [4]:

ما يمنعُ الليلُ مِنّي ما هَممْتُ بِهِ وَلا أحارُ إذا ما اعتادَني السَّفَرُ
إنّي أُقاسي خُطوباً ما يَقُومُ لَهَا إلاَّ الكِرامُ على أمْثالِها الصُّبُرُ
مِن فَقدِ مولىً تَصُورُ الحيَّ جَفنَتُهُ أوْ رُزْءِ مالٍ، ورُزْءُ المالِ يُجتَبَرُ
والنِّيبُ، إنْ تَغْرُ مِنّي رمَّةً خَلَقاً بَعْدَ المَمَاتِ، فإنّي كنتُ أثَّرُ
وَلا أضِنُّ بمَعروفِ السِّنَامِ إذا كانَ القُتارُ كَما يُستروَحُ القُطُرُ
ولا أقولُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ يا وَيْحَ نفسيَ ممّا أحدَثَ القدَرُ
وَلا أضِلُّ بأصْحابٍ هَدَيْتُهُمُ إذا المُعَبَّدُ في الظَّلْماءِ يَنتَشِرُ
وأُرْبِحُ التَّجْرَ إن عَزَّتْ فِضالُهُمُ حتى يعودَ، سليمى ، حولهُ نفرُ
غَرْبُ المَصَبَّةِ مَحْمُودٌ مَصارِعُهُ لاهي النهارِ لسيرِ الليلِ محتقرُ
يروي قوامحَ قبلَ الليلِ صادقةً أشباهَ جِنٍّ عَلَيها الرَّيْطُ والأُزُرُ

إنه الفخر بالشجاعة والإقدام وقوة العزيمة والشكيمة، إنه الفخر بالصبر والتجلد على ما يعاني من خطوب الدهر التي أصابته بفقد الأقارب والمال، على أن فقد الأقارب كان أكبر

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٦٢.

(2) المصدر نفسه: ص ٦٢ الصارم الذكر: السيف من حديد فولاذ.

(3) حنان أحمد جاد الله الحتاملة، شعر الفخر عند الشعر الفرسان في العصر الجاهلي، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٤م، ص ١٣٧.

(4) شرح ديوان لبيد ص٦٣-٦٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقعاً على نفسه، يتبعه فخراً بجودة وكرمه وفتوته وهدايته وإكرامه لأصحابه الذين يتمتعون بمثل ما يتمتع به من السخاء فهم يخلفوا "ما أتلفوا ابتغاء الحمد، أو عقروا".

ها هنا يمكن تفسير فخر الشاعر بنفسه على أنه محاولة لسد العجز وتجاوز الضعف الذي كشفه في البيت الذي خاطبته فيه سلمى قائلة: "أنت الذي كنت لولا الشيب والكبر".

ولو تمعنا أبيات الفخر الآنفة لوشت هي ذاتها بالضعف، ولوجدنا إيحاءات الانكسار في ثنايا هذا الفخر وبين أسطره. وليس أدل على ذلك من هذا التعبير الذي قال فيه: "إني أقاسي خطوباً" وإن هذه الخطوب لا يستطيعها "إلا الكرام على أمثالها الصبر". إن هذه المعاناة والصبر عليها من قبل الشاعر تضعنا غير بعيد من لوحة البقرة الوحشية وما قاسته هي الأخرى من خطوب تعادل ما قاسى الشاعر. أو لعل الشاعر لم يتمكن من الحديث مباشرة عن معاناته وبالشكل الذي يفي بحاجته النفسية ويوصله لنوع من الإحساس بالتوازن النفسي؛ فعبر عما قاسى وواجه بوعاء فني آخر هو لوحة البقرة الوحشية أما قوله:

والنِّيبُ، إنْ تَغْرُ مِنّي رمَّةً خَلَقاً بَعْدَ المَمَاتِ، فإنّي كنت أثَّئِرُ

فهو لا يكشف شعوره بالضعف، بل يفتضح ذلك الشعور الذي جره عليه فقدان الشباب وسيطرة الشيب وما يوحي به من قرب الموت ومواجهة المصير المحتوم الذي لا مفر منه. فقد وقعت في نفس وخيال لبيد صورته ميتاً تأتي الإبل قبره تأكل عظامه على أنه لا يأبه فقد ثأر منها في حياته بعقرها وتقديمها للناس. وعلى الرغم من قوله:

ولا أقولُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ يا وَيْحَ نفسيَ ممّا أحدَثَ القَدَرُ

فإن لسان حاله يقول: "يا ويح نفسي مما أحدث القدر" ولكن نفيه لذلك نفي لا يتجاوز السطح، نفي ظاهري جاء على سبيل تخطي الضعف ومحاولة تجاوزه ليس إلا. ففي مثل حاله وفي مثل مجتمعه لا بد من أن يظهر بمظهر القوة حيث لا مكان للضعيف أو العاجز. ومن المناسب في هذا الصدد أن نسوق هذا الرأي في تفسير شيء من شعر الفخر "إن الكثير من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر الذاتي الذي قاله الشاعر مفتخراً بنفسه بصوت مجلجل كان ناتجاً عن الضعف والعجز الذي يسيطر على مشاعره وتفكيره، ولأن الشاعر لا يستطيع التعبير عن ضعفه في مجتمع لا يؤمن بغير القوة فكان لا بد له أن يحيل عجزه وضعفه إلى قوة ونصر"[1]. وإذا وضعنا هذا البيت في مواجهة لوحة البقرة الوحشية وجدنا أن مواجهة تلك البقرة لكلاب الصائد كانت أمراً لا بد منه. جعلها تقاتل في ظلال الروع في أجواء الفزع والخوف، وتواجه بعد أن ولت فكانت نهاية اللوحة بل القصيدة كلها بمثل تلك المواجهة:

فقاتَلَتْ في ظِلالِ الرَّوْعِ واعتكَرَتْ إنَّ المُحاميَ بَعدَ الرَّوْعِ يَعْتَكِرُ

لنجد أن مواجهة هذه البقرة للمخاطر هي ذاتها مواجهة الشاعر لما يحيق به من مخاطر ومخاوف. ودفعها للموت وأسبابه هو ما يصبو الشاعر لدفعه، وانتصارها في النهاية هو انتصاره. وأن هذا كله من باب تجاوز واقع صعب يواجه الشاعر به مظاهر الضعف والعجز والفناء والموت.

وكما أن البقرة الوحشية لم تواجه الكلاب بالقتال إلا عندما أحست أنه لا بد من هذه المواجهة وإلا كانت نهايتها محتمة –فإن الشاعر أيضاً يواجه قوى العجز والضعف فيعطف على الفخر بالذات فخراً بقومه ذوي الحسب، القائمين بأطيب الأفعال، الذين يغيثون الناس في سني الجدب ويطعمونهم أيام القحط، ليكون هذا الفخر نوعاً من توكيد الذات في إطار الجماعة أمام حسّ "الخوف من عدوه الوجودي الزمن أو الدهر وما يسبب من الضعف والعجز والشيب"[2].

ودوماً، وكما هو الحال عند تحليل أي لوحة، لا بد من البحث عن الروابط التي تربطها بسائر صور أو مشاهد أو لوحات القصيدة الأخرى للتمكن من الوقوف على موقف

---

(1) الحتاملة، شعر الفخر عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي، ص ١٣٧-١٣٨.

(2) الحتاملة، شعر الفخر عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي، ص ١٥٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر الفكري، أو عاطفته التي سادت جميع أبيات القصيدة. إذ لم يعد من الممكن قبول الآراء التي عفا عليها النقد، فضلاً عن الزمن، كتلك التي تقول: "القصيدة العربية لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات متلاحمة تلاحماً غير عضوي، فالشاعر ينتقل انتقالات فجائية من مقطوعة تعبر عن موضوع إلى مقطوعة تعبر عن موضوع آخر دون ربط أو تداخل" (١)، إذ الواقع أن كل مقطوعة ترتبط بشبكة من العلاقات، وإن كانت خفية نوعاً ما، مع سائر مقطوعات أو أبيات القصيدة ففي هذه القصيدة سطّر هذا الفخر العريض بدافع حس الضعف الذي سيطر عليه فحاول تعبئة نفسه والتخلص منه بأية وسيلة، إنه يفخر بكل ما فخر به ويستمد القوة من تلك المفاخر والخصال، من حيث يستشعر الضعف حقيقة وواقعاً أو قل إنه "يتغلب على الموت بمجابهته" (٢) حسب سركيس وإن كان يتمنى "أن يقهر الزمن والموت والتغيير" (٣) وهو يلقى مصيره المحتوم المجهول في آن معاً.

يؤيد ذلك ما جاء في معرض دراسة دوافع شعر الفخر الذاتي في إحدى الدراسات تقول: "وقد يأتي الفخر الذاتي نتيجة إحساس الشاعر بالعجز الذي هو نتيجة طبيعية للشيب الذي يدب في رأسه وتنكره عليه النساء أو المرأة الحبيبة، والتي تقطع علاقتها به نتيجة ذلك الشيب، والحقيقة أن هذا الشيب يؤرق الشاعر أكثر من أي شخص غيره. والدليل على ذلك أنه يحاول بعد ذكره لهذا الشيب أن يتجاوزه بإظهار قوته وبطولته محاولاً أن يلفت نظر المرأة

---

(١) سيد حنفي، الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١، ص ٢٨؛ وانظر أيضاً مثل هذا الرأي عند: محمد عبد المنعم خفاجي، الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ٣١٧.

(٢) إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٢١٣.

(٣) المصدر نفسه: ص ٢١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي قد تكون هي نفس الشاعر المعذبة نتيجة ظهور ذلك الشيب إلى تلك القوة والبطولة التي تبطل مفعولة"[1].

ويبدو أن كل هذا الفخر الذاتي لم يمنح الشاعر شعوراً بالتماسك في هذه القصيدة، فقد أحسّ بقهر الزمن الذي تمثل بتقدم العمر، وبالشيب الذي لا يستطيع إخفاءه، الأمر الذي أدى إلى ابتعاد الحبيبة عنه وعدم تقبلها له، وهو ما ترك إحساسا مأساوياً في نفس الشاعر، مما جعله يحاول تجاوز هذا الإحساس بالضعف والشيب وفقد الحبيبة بالفخر الذاتي. وإذا هو لم يشعر بحصانة كافية ضد قوى الضعف والعجز استحضر القبيلة؛ لينضوي تحت حمايتها ورعايتها بوصفه فرداً ضمن إطار الجماعة التي توفر للفرد الأمن والحماية. ولكنّ شيئاً لم يتغير وحيث يشعر أنه ما زال حبيس الهم ذاته يحاول أن يتجاوزه عن طريق الرحلة فيقطع الفضاء الواسع بناقته الضخمة [2]:

وأقطَعُ الخَرْقَ قد بادَتْ مَعَالمُهُ ... فَمَا يُحَسُّ بِهِ عَينٌ وَلا أثَرُ
بِجَسْرَةٍ تَنْجُلُ الظُّرَّانَ ناجِيَةً ... إذا تَوَقَّدَ في الدَّيمُومَةِ الظُّرَرُ

وقد جاءت الناقة غاية في الضخامة والقوة والقدرة فالشاعر يرفدها بالإمكانيات التي يفتقدها لاستشعار الأمن من خلالها، ولكن هيهات، فإذا شعر أنه لم يتجاوز همه ولم تُعد هذه الرحلة التوازن إلى نفسه أمام ذلك العدو الوجودي، الشيب الذي تسبب به الزمن ونتج عنه عداء بشري تمثل بمقاطعة المرأة الحبيبة استحضر صورة البقرة الوحشية الممتدة على سبيل تشبيهها بناقته تلك ليعبر من خلال معاناتها عما تبقى في نفسه من معاناة، تمثلت بمواجهة الظروف الصعبة والضعف والفقد والعجز. وترك لوحة البقرة الوحشية مفتوحة على مواجهة الموت المتمثلة بمواجهتها للكلاب. كما بقيت حال الشاعر مفتوحة على الإحساس المستمر

---

(1) الحتاملة، شعر الفخر عند الشعراء الفرسان في العصر الجاهلي، ص ١٤٤.

(2) شرح ديوان لبيد: ص ٦٦-٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بمواجهة الموت من خلال مظاهر العجز والضعف التي تمثلت بالشيب. ولا بأس في نهاية دراسة لوحة البقرة الوحشية هذه من إيضاح الروابط بين حال الشاعر وحالها من حيث الماضي والحاضر والتخطي على النحو التالي:

حال الشاعر	حال البقرة الوحشية
الماضي	**الماضي**
⇩	⇩
أمن واستقرار متأت عن امتلاك: الشباب، والقوة، والفتوة، والأقارب، والمال، والحبيبة	أمن واستقرار متأت من امتلاك الأمومة وحفظ الولد ،مرافقة القطيع، مسالمة الطبيعة
الحاضر	**الحاضر**
⇩	⇩
شيب، ضعف، عجز، ضياع المال فقدان الأقارب، مقاطعة المرأة، ومواجهة خطوب الدهر، ومواجهة الموت.	ضعف وعجز ناتج عن فقدان الولد والأمومة المعذبة، فقدان القطيع، عداء الطبيعة ومواجهة الموت.
محاولة التخطي والتمسك بأسباب الحياة	**محاولة التخطي والتمسك بأسباب الحياة**
⇩	⇩
نفي الكبر وتبرير الشيب في محاولة لتأمين الحس بالأمن.	محاولة تأمين مأوى لمواجهة الظروف الطبيعية التي كادت تقضي عليها محاولات استمرت طيلة الليل.
الفخر بالذات، كرم وشجاعة وعزيمة وصبر، وفتوة، والفخر بالقبيلة للإحساس بنوع من الأمن والاستقرار والحماية	الذهاب في الصباح الباكر تخلصاً من الظروف الصعبة
الرحلة لتجاوز الهم والإحساس بالضعف والتمسك بالحياة	الفرار من الكلاب والصائد حفاظاً على الحياة مواجهة الكلاب، حيث لا بد من ذلك، حفاظاً على الحياة وتمسكاً بها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- لوحة البقرة الوحشية: جدلية الموت/الحياة

أما اللوحة الثالثة والأخيرة من لوحات البقرة الوحشية في شعر لبيد فقد وردت في القصيدة الثامنة والأربعين وتكونت من سبعة عشر بيتاً فكانت الأطول بين اللوحات الثلاث وفيها قال[1]:

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصُّوَارِ قِوَامُهَا
خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا
لِمعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ ... غُبْسٌ كَوَاسِبُ لا يُمَنَّ طَعَامُهَا
صَادَفْنَ مِنهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا ... إِنَّ الْمَنَايَا لاَ تَطِيشُ سِهَامُهَا
بَاتَتْ وَأَسْبَلَ وَاكِفٌ مِن دِيمَةٍ ... يُرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَا
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ ... فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا
تَجْتَافُ أَصْلاً قَالِصاً مُتَنَبِّذاً ... بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَامُهَا
وَتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً ... كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا
حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلامُ وَأَسْفَرَتْ ... بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلاَمُهَا
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ فِي نِهَاءِ صُعَائِدٍ ... سَبْعاً تُؤَامَاً كَامِلاً أَيَّامُهَا
حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ ... لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَهَا ... عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالأَنِيسُ سُقَامُهَا
فَغَدَتْ كِلاَ الْفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ ... مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا ... غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص٣٠٧-٣١٢، أفتلك أي تلك الأتان وقد سبقت لوحة الأتان هذه اللوحة وتمت دراستها في صفحات سبقت. وحشية: بقرة وحشية. خذلت: تركت ولدها أو تركت القطيع وتأخرت عنه لترعى بالقرب من ولدها. الصوار: قطيع البقر الوحشي. الهادية: الذي يقود القطيع ويهديه. قوامها: يهديها. الغرير: ولد البقرة. لم يرم: لم يزل. عرض: جوانب ونواحي. الشقائق: أرض غير ممهدة. طوفها: دورانها. بغامها: صياحها. معفر: ابنها الذي سحب في التراب وعفر. قهد: الأبيض. غبس: ذئاب أو سباع لونها فيه صفرة إلى سواد. كواسبه: تكسب ما تأكل. يمن طعامها: ليس منة من أحد. غرة: غفلة. لا تطيش: لا تخطئ. أسبل: هطل. واكف: مطر. ديمة: دائم. تسجامها: صبها. تجتاف: تدخل في جوفه وتسكن. أصلاً: شجرة. قالصاً: مرتفعاً. متنبذاً: بعيداً. عجوب: أطراف. انقاء: ج نقاء وهو الكثيف من الرمال. الهيام: الرمل اللين الذي لا يتماسك. متواتر: مطر متتابع. كفر: ستر. جمانة البحري: اللؤلؤة. سل نظامها: سقطت من الخيط. جسر: ذهب. بكرت: سارت في وقت مبكر من الصباح. تزل: تسرع. الأزلام: الأظلاف. علهت: جزعت وقلقت. صعائد: مكان. نهاء: مجتمع الماء. تؤاما: متتابعة. أسحق: ضمر وجف. الحالق: الضرع الملآن باللبن. الرز: الصوت الخفي. الفرجان: موضعان. مولى الخافة: الصاحب الذي تخاف منه. غضفا: كلاباً مسترخية الآذان، دواجن: معودة، كلاب الصيد. المكر: موضع المقتل. مدرية: بقرة لها قرن. السمهرية: القناة الشديدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
لِتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الحُتُوفِ حِمَامُهَا
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابِ فَضُرِّجَتْ بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي الْمَكَرِّ سُخَامُهَا

يبدو أن الشاعر ينوء بما تحمل نفسه من المشاعر والأحاسيس والمحمولات الداخلية التي أسقط طرفاً منها عندما شبه ناقته بأتان وحشية وسرد لنا قصتها كاملة مع حمار الوحش والفحول الأخرى، ولقد تم تحليل هذه اللوحة سابقاً والوقوف على علاقتها بلوحات وصور القصيدة كاملة بما فيها لوحة البقرة الوحشية.

ولأن الشاعر ما زال يشعر بأن لديه المزيد من المحمولات الداخلية؛ جاء بهذه اللوحة، حيث لم تف بالتعبير عن تلك المحمولات لوحة الأتان والحمار الوحشي، إذ وجدنا أن أحاسيس الشك والريبة التي كانت تحكم علاقة الحمار الوحشي بالأتان هي ذاتها التي كانت تحكم علاقة الشاعر بنوار، وأن الكيفية التي أنهى بها لبيد لوحة الأتان والحمار الوحشي وما كان بينهما من وفاق تام بعد خلاف وامتناع وعصيان، شكّل حلم الشاعر فيما يتمنى أن تكون عليه علاقته بنوار، وإذا كان ما سبق تشكّل عن طريق الحلم، فقد جاءت لوحة البقرة الوحشية المسبوعة غير بعيد عن أرض الواقع الذي يفيض بالمأساة والسوداوية، فتتطامن إرادة الشاعر أمام حس الموت الذي سيطر على اللوحة منذ بدايتها. فالحدث منذ بداية اللوحة القصصية يكون في غاية التأزم. حيث تخبر القصة بأن هذه البقرة الوحشية تعاني مأساة فقد ولدها بعد أن تركته وراحت ترعى مع القطيع. فإذا عادت مسرعة تفتقد ولدها لم تجده لقد "ضيعت الفرير" فأخذت تبحث عنه، تدور صائحة تنادية غير بعيد عن المكان حيث تركته، وهي لا تعلم أن السباع قد افترسته ومزقته وتجاذبت أشلاءه. فتركته، أو ما بقي منه، مُعفّراً بالتراب، فأحالت لونه من البياض والنصاعة، مع إيحائية اللون الأبيض بالإشراق والصفاء والحياة، إلى اللون الترابي مع إيحائية هذا اللون أيضاً بالامحاء والتغييب والموت. ثم يقص علينا كيف أن هذه الذئاب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

استغلت غفلة هذه المهاة عن ولدها لحظة لتغيّبه عن الحياة. ويردف ذلك بما يشبه الحكمة التي تؤكد مأساوية المصير "إن المنايا لا تطيش سهامها" من طلبته أصابته لا مفر.

ومن المفارقات القصصية في هذه اللوحة أن هذه البقرة التي أخذت تجوب المكان تبعث صيحاتها نداءً للحبيب لا تعلم حتى هذه اللحظة أنه قد صُرع. في حين أن القارئ يعلم ذلك جيداً وهذا مما يصعّد وتيرة الحس الدرامي في القصة. ويتبدل النهار ليلاً والبقرة ما زالت تبحث عن ولدها. ويضفي عليها الليل أجواء تزيد على ما فيها من حزنٍ وألمٍ قسوةً وظلمةً وبرداً ومطراً. فتبيت في ذات المكان الذي كانت تبحث فيه عن وليدها، يحيط بها الظلام المجهول، حيث غيّبت الغيوم النجوم، وتواصل تساقط المطر. فتحاول اللجوء إلى أصل شجرة وتحتمي بأغصانها. إلا أن طبيعة الرمال المتهايلة لا تمكنها من هذه الحماية، فتتلقى المطر بظهرها طوال الليل ما يزيدها هماً وقلقاً واضطراباً. الأمر الذي جعله يصورها باللؤلؤة التي سل نظامها وسط ذلك الظلام الكثيف. أما إذا انتهت هذه الليلة بكل ما فيها من القلق والتوتر والحيرة والحس المأساوي الحزين المغلف بمخاطر المجهول انكشفت عن صباح ولكنه، على ما يفترض أن يكون فيه من بشائر الأمل ومعاني التجدد والحياة، ليس بأفضل من الليل وإذا بهذه المهاة قد "بكرت تزل عن الثرى أقدامها"، فليس فقط كثبان الرمال تنغص عليها المبيت ليلاً بل حتى نهاراً تنهار وتنهال لما أصابها من المطر الذي دام طوال الليل. ما جعل هذه المهاة غير قادرة على التماسك والسير بثبات فقوائمها تزل عن الثرى. إن الانهزام النفسي والوجداني الذي تعيشه المهاة قد انسحب على كل ما حولها وعلى هيئة حركتها المتعثرة المتأثرة بولهها وحيرتها وجزعها. إنها تستشعر بدافع الأمومة والطبيعة لبنها الذي أودع ضرعها فملأه، فتهب تجول وتجوب الوهاد باحثه عن ذلك الوليد لعل الأمر ينتهي بلقاء وليدها وإرضاعه، فتنتهي المأساة وتعيش سعادة الأمومة التي لا تضاهى، ولكن هيهات يحدث هذا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتنتهي الأمور إلى خير. بل تستمر بالبحث عن ولدها، تعيش الظروف النفسية والطبيعية الصعبة ذاتها موزعة بين ظلمة الليل ومخاوفه وقدوم الصباح وما يحكمها فيه من ضياع وحيرة وتردد وإنهاك في سبعة أيام كاملة بلياليها. بل مما لا شك فيه أن مرور كل يوم وكل ليلة من تلك الليالي القاسية كان يزيدها خوفاً وجزعاً وولهاً، حتى إذا جف ضرعها، حيث لم ترضع ولدها المفقود كل هذه المدة، فكانت في حالة من الضعف والعجز تنهار عند مثلها أقوى الهمم وأشد العزائم، فتيأس من لقاء ولدها، يصعِّد القاص/ الشاعر الحدث ويكون أكثر قسوة على تلك المهاة، في الوقت الذي هي أحوج ما تكون لشيء من الأمن بعد تلك الفجيعة وذلك النصب حيث يتنامى إلى سمعها صوت لم تر صاحبه ولم تدرك مكمنه، فيتملكها اضطراب إلى اضطراب وفزع إلى فزع يدفعها لمزيد من الحيرة والذعر، حيث تعدو لا تعلم أيواجهها الخطر أو يلحق بها؟ أين المنجى وأين الهلاك؟ ولكنها تعدو لا تتوقف، ما يفوت الفرصة على الرماة. "حتى إذا يئس الرماة" أرسلوا عليها كلابهم المدرَّبة، فسرعان ما لحقت بها. غير أن المهاة تقف في وجه الموت، ذلك العدو الذي غيَّب عنها أعزّ ما تملك وفجعها به، وقفة تحدٍ، وانتقام، وتمسك بأسباب الحياة. فترجع لمواجهتهن إذا لحقن بها تحفظ حياتها بطعنهن بقرنها الحاد "فضرّجت" "كساب" بدمائها كما تركت الكلبة الأخرى "سخام" صريعة هناك. ولكن علينا أن نعلم أن هذه القوة قد تأتت من مواجهة الموت المحتم حيث أدركت المهاة إنها إن لم تذد "أن قد أحم مع الحتوف حمامها". وهكذا يكون المشهد الختامي انتصار للمهاة في جو مشبع بالموت. واللافت أن اللوحة كلها تفتتح بالموت وتنتهي به. وإن كان ذلك الموت في افتتاحية اللوحة لولد البقرة الوحشية وفي نهايتها للكلاب التي تقصدت هذه المرة الأم وليس الأمومة فقط.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلحظ أن من الاختلافات القيمة بين صورة الحمار الوحشي والبقرة الوحشية عند النجاة من أسهم الصائدين أو كلابهم، أن الحمار الوحشي يحتفي -غالباً- بنصره فيعدو في المكان يثير خلفه الغبار يتغنى ويردد صوته، ولكن البقرة الوحشية على انتصارها على الكلاب ونجاتها من أسهم الرماة لا تحتفي ألبته بذلك النصر إذ إن نصرها مسبوق بفجيعة وموت وتخلله مواجهة عنيفة وحتمية للموت ونتج عنه نمط من الموت، وبقي ما هو مهدد بالموت في أي لحظة إذ الرماة ما زالوا في مسرح الحدث وهم قادرون على مداهمة هذه البقرة بسهامهم أو بكلاب أخرى غير التي قضت عليها. وهذا ما يشي بأن الشاعر كان ينقل لنا الجانب الأكثر قتامه من الحياة عبر لوحة البقرة الوحشية. يقول أبو ديب بصدد هذه النهاية لقصة البقرة الوحشية: "تتأكد صورة الانتصار، لكنه ليس انتصاراً زاهياً. يسكت النص على الاحتفاء بالحياة والنصر، لأن النصر هنا نجاة من الموت وإحلال الموت: نقيض يتجاوز نقيضه، الحياة تتم عبر موت شكل آخر من أشكالها: تتواكب الحياة والموت وينبع النقيض من قلب النقيض"[1].

لقد اتضحت الوظيفة البنائية لهذه اللوحة، لوحة البقرة الوحشية، لدن تحليل لوحة الأتان التي سبقتها. وبرز لنا ترابط هذه اللوحة بنائياً مع اللوحة السابقة واللوحات الأخرى والهم العام والخاص الذي سيطر على الشاعر عند إبداع هذه القصيدة فلا نعيد ما سبق وعرضناه منعاً للتكرار، لكن هذا لا يمنع من الوقوف قليلاً على ما أسهم في إنجاح هذه اللوحة في التعبير عن انفعالات وأحاسيس ومواقف الشاعر الفكرية.

---

(1) أبو ديب، كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد تتبع الشاعر حال المشبه، البقرة الوحشية في هذه اللوحة تتبعاً دقيقاً عُنـــي بـــأدق التفاصيل ما ولد من هذا التشبيه قصة متكاملة بشخوصها: (البقرة، ولدها المفقود، والرمـــاة، والكلاب).

وأحداثها: (اتباع البقرة الوحشية للقطيع، وفقدها ولدها، وبحثهـــا عنهـــا، ومواجهتهـــا للرماة وكلابهم، وقضائها عليها وخروجها منتصرة). وتحرك هذه الـــشخوص ودوران تلـــك الأحداث في بيئة مكانية واسعة أحياناً: (عند ذهابها مع القطيع للرعي، وعند بحثها عن ولدها "عرض الشقائق"، وعند مخافتها الخطر إثر الصوت الذي سمعته في "الفرجين"، وعند عدوها من أسهم الرماة وفرارها من الكلاب)، وضيقة أحياناً أخرى: (عند لجوئها إلى أصل الـــشجرة وعند مواجهتها لكساب وسخام في أرض المعركة). وبيئة زمانية أضفت بظلالها الـــسوداوية على الحدث الفجائعي ليلاً وزادته تأزماً بالظروف الطبيعية الصعبة، حيث تساقط المطر بـــلا توقف، وتهايل الرمال بلا حد، وتغييب الغيوم وحجبها لكل النجوم. فإذا تبدلت البيئة الزمانيـــة بما يقابلها، بانكشاف الليل ليسفر عن الصبح، لا يكون في ذلك الصباح أو النهار بأكمله بوادر أمل أو انفراج. بل المزيد من الخوف والتوجس واللاهتداء والضياع. حيث مجريات الحـــدث في هذا النهار هو البحث المستمر لهذه البقرة المثقلة بالأعباء التي تعيش صراعاً داخلياً نفسياً وفكرياً ينعكس على حالها فلا تتماسك، حيث تزل قوائمها وتتعثر في مسيرة البحث عن ولدها حتى تفاجأ في اليوم السابع لمعاناتها بما فوجئت من مواجهة للموت عبر الرماة وكلابهم. هذه المعطيات والظلال والملامح تؤكد مفهوم المكان في القصة، الذي لا يقتـــصر علـــى الرقعـــة الجغرافية وإنما يتعداها إلى ما يحتويه المكان من أشياء وإنسان وحيوان تُسهم فـــي الحبكـــة وتعمق الحس الدرامي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشاعر الذي ينسج قصته بإتقان وبأسلوب فني محكم يختار لغته بعناية بحيث تكون دالة وموحية ومعبرة كما يلون لوحته بالألوان التي تبرزها وتحدد معالمها جيداً.

أما من اللغة فنقف على بعض المفردات مثل: "خذلت" التي تلقي بمسؤولية كبيرة على عاتق المهاة التي كان يتوجب عليها أن لا تخذل ولدها وأن تكون أكثر حرصاً عليه، إن هذه المفردة تغرق البقرة إحساساً بالأم والندم والحسرة. وانظر إلى قوله: "تنازع شلوه"، وما يحمل من دلالة الفتك الوحشي الشنيع بذلك الصغير الوحيد. وكذلك وصف الذئاب الغبس بأنها "كواسب لا يمن طعامها" ودلالة ذلك التعبير على سعيها الحثيث في كسب طعامها عن طريق الصيد فلا تنتظر من يقدم لها الطعام ولا ترضى بذلك. وقوله "صادفن" وما يحمل في طياته من تدخل عنصر القدر والمصادفة في مصرع ولد البقرة الوحشية، ثم التأكيد على حتمية الموت في اللحظة التي لا بد أن يقع فيها تحديداً بقوله: "إن المنايا لا تطيش سهامها". وكلمات أخرى عديدة تم اختيارها بدقة وعناية كقولة: "توجَّست"، ودلالاتها على ترقب مجهول أو خطر يثير الخوف وربما الفزع والهلع.

لقد ألقى عنصر اللون بظلاله الواضحة على اللوحة فكان اللون الأبرز "الأسود" الذي تمثل في سواد الليل وحلكته في ظل الغيوم التي أضافت إلى سواد الليل الطبيعي سواداً بتغطيتها نجوم السماء، ما زاد أثر الظروف القاسية التي واجهتها المهاة. وفي قوله: "سبعاً تؤاماً"، يمزج سواد الليل بنقيضه بياض أو إشراق الصباح والنهار، وإن كانت كل إشراقة من إشراقات صباح الليالي السبع تضفي مزيداً من السواد والعماء والضياع على البقرة الوحشية لترددها وحيرتها وضياعها في بحثها الفاشل عن ولدها المصروع. أما البيت الثالث من اللوحة فقد غذى القصة بألوان ثلاثة: الترابي في قوله: "لمعفر"، واللون هنا له إضفاءه دقيقة على المعنى، والأبيض في وصفه بـ "قَهْد"، والأصفر المسود في لون الذئاب فهي "غبس".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما اللون الأحمر الدموي، فترتئيه في تنازع أشلاء ولد المهاة وفي نهاية اللوحة عندما ضرّجت البقرة الوحشية "كساب" و "سخام" بدمائها. وقد ظهرت ثنائية اللون الأسود والأبيض وفي غير موضع كما في البيت الذي وصف فيه البقرة وشبهها بـــاللؤلؤة أو الجمانـــة فهـــي: "تضيء في وجه الظلام". أو في البيت الذي وصف فيه تبكير البقرة في البحث عن ولدها مع صبيحة اليوم الأول لفقدها له حيث قال: "حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت بكرت..." فجمع بين الظلام والانحسار أو الإسفار.

أما عنصر الحركة فتمثل بداية في ذهاب البقرة الوحشية مع قطيع البقر، ثم "طوفهـــا" باحثة عن ولدها، وفي "تنازع" أشلاء ذلك الولد وتعفيره في التراب. وفي تساقط المطر الـــذي "أسبل" متواتراً على ظهرها ليلاً، ثم في تهايل الرمل، وكذلك في الحركـــة التـــي نتـــصورها للجمانة التي "سل نظامها" والتي شبه بها المهاة، وفي حركة قوائم المهاة التي أخذت "تزل عن الثرى" في حركتها المتمثلة بعدوها فارّةً من الرماة أولاً ثم من كلابهم، وفـــي إرســـال هـــذه الكلاب إثرها ولاحقها بها، وفي رجوع البقرة الوحشية لمواجهة هذه الكلاب، وطعنها بقرنها، ثم في مغادرتها لهذه الكلاب في أرض القتال مضرجة بدمائها.

كما وأسهم عنصر الصوت في بناء الحدث فبغام البقرة الوحشية الباحثة عـــن ولـــدها والمقترن بطوفها، ملأ الوهاد وتردد لسبعة أيام متتالية. أما ذلك الصوت الخفي "رز الأنيس"، فهو الذي راعها وأفزعها. أضف إلى ذلك الصوت الناتج عن تساقط المطر في تلـــك الليلـــة الظلماء.

وقامت اللوحة على مجموعة من الصور الجزئية التي تكاتفت في إبراز صورة البقرة القلقة المتوترة المفزوعة المتوجسة التي تستشعر الخطر ضمن إطار الزمان والمكان لا سيما حين صوّرها تضيء ببياضها الناصع ظلمة الليل، وتتحرك باضطراب، دافِعها الخوف والقلق،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكأنها جمانة متلألئة انفرطت من عقد، في تلك الليلة التي صورها حالكة مدلهمة ماطرة، ترفد معاناة البقرة التي صور السباع قد تجاذبت ولدها وعفرت أشلاءه الدامية بالتراب، ثم في تصويره لذلك المكان الذي بحثت فيه البقرة عن الحماية فزادها اضطراباً وقلقاً حين التجأت إلى أصل شجرة مرتفعة الأغصان بعيدة نبتت في أطراف كثبات متهايلة الرمل. ثم في تشخيص هذه البقرة التي "يئست" "وتوجست" وكانت "تحسب" كلا الفرجين مولى المخافة. وفي تصويره حتمية الموت إن لم يكن الدفاع المستميت "وأدركت إن لم تذد أن قد أحم مع الحتوف حمامها"، وحتميته على أي حال في قوله "إن المنايا لا تطيش سهامها".

- لوحة الظليم: السعادة المنشودة

جاءت لوحة الظليم والنعامة ممتدة تشكلت من ثمانية أبيات أنهى بها لبيد القصيدة السادسة عشرة من ديوانه مشبهاً ناقته بذلك الظليم بعد أن شبهها في صورة ممتدة أيضاً بالثورة الوحشي وذلك سبب الاستفهام الذي وقع في بداية اللوحة موضوع الدراسة إذ يقول: "أفذاك أم صعل...."، أي فذلك الثور يشبه ناقته أم هذا الصعل. لقد وقفنا على تحليل لوحة الثور الوحشي ورأينا كيف تم نقل الإحساسات والمشاعر من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والعكس؛ بهدف التعبير عن رؤيا الشاعر والكشف عن موقفه من ثنائية اليأس والأمل والموت والحياة، وحيث شكل الثور الوحشي آنذاك الأنا الفنية لذات الشاعر - يبدو أن تلك الأنا الفنية لم تتسع لكل ما يريد قوله فوافانا ها هنا بقصة الظليم حيث قال [1]:

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ١٤٧-١٤٩، الصعل: الظليم الدقيق العنق الصغير الرأس.العفاء: الريش. أوزاع: قطع. ألقاء: ما ألقي من شيء فهو ألقاء. السقيط: ما سقط من ريشه. متقاصراً: مجتمعاً، إذا أراد العدو. عاقد منكب: إذا تقيض: فعقد منكبه. الجران: باطن الحلق. الوظيف: عظم الساق. الجؤجؤ: الصدر.الكران: البربط. الصفيح: الخشب المشقوق. عارية الوظيف: أنثى الظليم. شمله: سريعة. الشرى: شجر الحنظل خيطان: فرق النعام. نهاء: موضع مجتمع الماء. صعائد: موضع. السليل: واد. مدفع: مجرى. سبداً: نابتاً. التنوم: شجر. يخبطه الندى: يصيبه. النوادر: ما ندر فسقط. الخطبان: صفرة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أَفَذَاكَ أَمْ صَعْـلٌ كـأنّ عِفَـاءَهُ ... أوزاعُ ألْقَـاءِ علـى أغْصَـانِ
يُلْقِي سَقِيـطَ عِفَائـه مُتَقَاصِـراً ... للشـدِّ عَاقِـدَ مَنْكِـبٍ وَجِـرَانِ
صَعْلٌ كَسَافِلَةِ القَنَـاةِ وَظِيفُـهُ ... وكأنَّ جُؤْجُـؤَهُ صَفِيـحُ كِـرَانِ
كَلِفٌ بعارِيَةِ الوَظِيـفِ شِمِلَّـةٍ ... يَمشِي خِلالَ الشَّرْيِ في خِيطَانِ
ظَلَّتْ تَتَبَّعُ مِـنْ نِهَـاءِ صَعَائِـدٍ ... بَيْنَ السَّلِيـلِ وَمَدْفَـعِ السُّـلاَّنِ
سَبَداً من التَّنُّومِ يَخْبِطُـهُ النَّـدى ... وَنَوادِراً مِنْ حَنْظَـلِ الخُطْبَـانِ
حتى إذا أفِـدَ العَشِـيُّ تَرَوَّحَـا ... لِمَبِيتِ رِبْعِـيِّ النِّتَـاجِ هجَـانِ
طالَـتْ إقامتُـهُ وَغَيَّـرَ عَهْـدَهُ ... رِهَمُ الرَّبِيـعِ بِبُرْقَـةِ الكَبَـوَانِ

تحكي قصة الظليم والنعامة في هذه اللوحة معاني الجمال والحب والبهجة والفرح والسعادة والأمن والتوافق والبقاء والاستمرار، وهي لا تتنافر في سياقها النصي مع لوحة الثور الوحشي ومواجهته للظروف الصعبة وتصديه لقوى الهدم والموت والفناء. فإذا كانت لوحة الثور الوحشي قد عبرت عن رؤيا الشاعر وموقفه من الصراع الأبدي بين مظاهر الحياة ومظاهر الموت، كما أحسّه الشاعر وعاينه في الحياة المعيشة، فإن لوحة الظليم تمثل رؤيا الشاعر للجانب المضيء والحيوي والمتجدد من الحياة، أو هي رؤياه للحياة النموذج أو المثال أو الحلم في ضوء حياة الظليم والنعامة وعلاقتهما القائمة على التناغم والانسجام والمشاركة والتوافق الأمر الذي يفضي إلى الاستقرار والاستمرار. وعلى أي حال فمعنى اللوحتين ودلالتهما موجود ومعيش من حيث أن الحياة تجري ويبدو فيها التصادم مع أسباب الموت والفناء والتناهي، والالتقاء مع بواعث السعادة والبقاء والتجدد صنوان لا يفترقان حتى يتلقيان فيفرز كل منهما الآخر.

يبدأ لبيد بالسرد القصصي من خلال وصف شخصيتي بطلي القصة الممتعة، فالظليم دقيق العنق صغير الرأس متطاير الريش، أما إذا أراد العدو فيجتمع ويتقبّض ويعقد منكبه

الحنظل وخضرة فيه. أفد: قدم وعجل عليهما. تروحا: الضمير للظليم والنعامة بكرا عليه. مبيت ربعي النتاج: بيضهما الذي باضاه في أول الربيع هجان: أبيض. الرهيم: الأمطار الخفيفة الضعيفة. البرقة: الرملة يخالطها حصباء. الكبوان: واد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويشد صدره فيبدو عريضاً مشدوداً كصدر العود يساعده ساقان طويلتان، وهو "كلف بعاريـــة الوظيف" يحب أنثاه ويتعشقها، وهي سريعة تسير خلال شجر الحنظل، طعامها المحبب متاح لها، ولا ينقصها الحس بالأمن المتأتي من رفقتها لهذا الظليم، ولسيرها وسط فرق النعام فـــي مراعي التنوم والحنظل الندي، الذي جمع بين الصفرة والخضرة تتبعه فـــي "نهـــاء صـــعائد" و"السليل" و "السلان"، وكلها أماكن خصبة فيها وفرة الثمر والماء: أما الثمر فالتنوم والحنظل، وأما الماء فعند "نهاء صعائد" وعند "مدفع السلان" وفي ذلك "الندى" الـــذي جلّـــل التنـــوم. إن المشهد كله يشي بالمعاني الإيجابية: الجمال والسعادة والخصب والحب.

والشاعر/ القاص الذي يريد تحسس مواطن الجمال والدفـء والأمن لا يضع الظلـــيم والنعامة في صراع مع الطبيعة، ولا يواجهها بالليل والمطر والعاصفة أو العدو الذي يتقـــصد الفتك بفراخها أو بيضها، كما يحصل في لوحات أخرى للظليم، وكأنه وصل إلى نـــوع مـــن التوازن فيما يخص التعبير عن الصراع من خلال لوحة الثور الوحشي وأراد في هذه اللوحة أن يعبر عما يتمناه أو يحلم به من توافق وتقارب بينه وبين "الحنظلية" التي حدثنا عن رحيلها في أبيات سبقت، أو هدنة يعقدها مع الحياة بوجه عام التي تجاذبه وتنازعه أســـباب الـــسعادة والاستقرار والأمن. فهذا ما ترمز إليه الأجواء الوادعة التي أحاطت بمرعى الظليم والنعامـــة نهاراً والعودة السالمة الآمنة حيث "أفد العشي" مساء، "لمبيت ربعي النتاج هجان"، إنها العودة إلى بيضهما يحتضنانه من جديد، ويوليانه كل العناية ففيه الأمل ومنه ستتولد حياة جديد وميلاد جديد.

إذن فهي قصة الظليم والنعامة استلهمها الشاعر من خلال عقد المقارنة بـــين ناقتـــه وبينها بهدف التعبير عن فكرة بعينها. يقول مصطفى ناصف الذي ربط بـــين الناقـــة وفكـــرة الأمومة في معرض حديثه عن تشبيهات الشاعر المختلفة للناقة ومنها تشبيهها بالظليم: " كانت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذه الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القوية. فأمومة الناقة – إن صحت هذه الفكرة – أمومة صابرة قادرة راغبة بطبعها في استمرار الحياة"[1]. ويرى أن الناقة التي تتحول إلى ظليم ونعامه فيما يسمى عبثاً الاستطراد، ويتذكران بيضهما المدفون في مكان ما إنما هو شكل من أشكال حفظ الحياة الموكول إلى الأم[2]. "فالبيض واضح الدلالة على الذرية واستمرار النوع وليس هناك استطراد بالمعنى المتعارف ففكرة الناقة ليست إلا تخيلاً ومجازاً أقرب ما يكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه الانتماء أو البحث عن أمومة"[3].

في بعض تشبيهات الشاعر للناقة جاء المشبه به مشكلاً قصة ترمز إلى صراع الإنسان في هذه الحياة ومواجهته للمصير المحتوم، الذي قد تكون نهاية القصة بالنجاة منه؛ لأن هذه النجاة هي مطلب الشاعر/الإنسان الذي يلتمس الحياة غير واعٍ بكل وسيلة. من هنا حرص الشاعر في بعض التشبيهات أن تكون هذه الناقة رمزاً لاستمرار الحياة وكان من أكثر هذه التشبيهات إيحاءً بذلك تشبيهاً بالظليم المقترن بالنعامة المحافظ على أسرته وبيته.

في هذه اللوحة نجد لبيداً على عادته يقص علينا قصته قصاً سلساً ممتعاً متمكناً من أدواته الفنية، وعلى الرغم من قصر القصة فقد أدت الأمر المطلوب. وزودها الشاعر بعناصر المكان والزمان فضلاً عن عنصري الحركة واللون وشيء من التفاصيل والجزئيات، إضافة للوصف المادي والنفسي لشخصيتي القصة، والصور الجزئية التي رفدها بها. فتبدأ القصة بالتنعم والاستقرار، ويتخللها الصحبة والتوافق والانسجام، وتنتهي بالحنو والسعادة والأمان. إنها الحياة كما يريدها ويتمناها لبيد آمنة سعيدة ومتجددة بعد أن كده القلق والصراع.

---

(1) ناصيف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٩٩.

(2) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٩.

(3) المصدر نفسه، ص ٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومما يلاحظ أنّ رمزية هذه اللوحة جاءت متوافقة مع رمزيتها عند الشمّاخ، مع اختلاف التفاصيل والدقائق وفق تجربة الشاعر الخاصة.

لوحة الخمر: نكوص إلى الماضي/الامتلاء

في لوحة الخمر عقد لبيد المقارنة بين كلام المحبوبة والخمر، ولا شك أنها علاقة مشابهة قائمة على التوافق والاشتراك بين عذوبة كلام الحبيبة، ولذة الإحساس الذي يتركها هذا الكلام في نفسه، وطيب نفسها الذي يصاحب هذا الكلام من جهة، وطيب مذاق الخمر، ولذة الإحساس عند شاربها، ورائحتها الزكية، من جهة أخرى [1]:

كأنّ الشّمُولَ خَالَطَتْ في كَلامِهَا ... جَنِيّاً من الرُمّانِ لَدْناً وذابِلا
لذيذاً وَمَنْقُوفاً بصافي مَخِيلَةٍ ... منَ النّاصعِ المَخْتُومِ مِن خَمرِ بابلا
يُشَنُّ عليها من سُلَافَةَ بارق ... سَنَاً رَصَفاً من آخرِ الليلِ سائلا
تُضَمَّنُ بِيضاً كالإوَزّ ظُرُوفُهَا ... إذا أتْأقُوا أعْنَاقَها والحَوَاصِلا
لهَا غَلَلٌ مِنْ رازِقيٍّ وكُرْسُفٍ ... بأيْمَانِ عُجْمٍ يَنْصُفُونَ المَقَاوِلا
إذا صُفِّقَتْ يوماً لأربابِ رِبِّهَا ... سمعتَ لها من واكِفِ العُطبِ وَاشِلا

يجد قارئ هذه اللوحة الفنية الإبداعية الشاعرَ يمزج -من خلال الصورة الممتدة- كلام حبيبته بالخمر. ثم يتوسع في ذكر الخمر، فتمتد الصورة بتتابع صفات هذه الخمر وما خلط بها من ثمر وماء زلال، وكيفية تحضيرها، وأوعيتها التي وضعت بها، وطريقة مزجها، ومن يقوم بمزجها، وخبرته الواسعة في هذا المجال. فتجتمع في هذه الصورة التفاصيل مع عناصر اللون والحركة واللمس والصوت.

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٤٤-٢٤٥، يشن: يصب. الرصف: الماء المنحدر من الجبال صافياً فوق الصخور. المنقوف: الذي قشر واستخرج ما فيه من حب. المخيلة: السحابة. تضمن تودع، يعني الخمر. البيض: الأباريق، الإوز في هيئتها. ظروف: الأوعية. أتأقوا: ملأوا. الغلل: المصفاة. رازقي: الكتان. كرسفك: القطن.ينصفون:يخدمون .المقاولا: الأقيال والملوك. صفّقت:مزجت. أرباب ربّها: ندماء صاحبها. واكف: منصب. العطب: القطن، واشلا: قاطرا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فكلام الحبيبة يشبه الخمر ولكن ليست أية خمر، إنها تلك التي خالطت جني الرّمّـان، وتقوم حاسة اللمس بدورها في إبراز صفة هذا الثمر، فمنه الرطب الذي اجتني حديثاً جـدا، ومنها الذابل نوعاً ما. وهو في الحالتين لذيذ. وهذا ما تختبره حاسة الذوق. أضف إلى ذلـك دور حاسة البصر في تحسس جماليته بعد أن قُشِّر واستخرج حبه، وكأن الشاعر يريد استثارة ما في ذهن المتلقي من خبرة بجمالية ذلك الرمان ولذته. ثم إن هذه الخمرة ممزوجة "بصافي مخيلة" إنه ماء المطر من تلك السحابة صافٍ عذبٌ زلالٌ. وإذا زاد القارئ تعريفاً بهذه الخمر فهي من "الناصع المختوم من خمر بابل". فهي ناصعة لا تشوبها شائبة، معتّقة، مختومة، بكر من خمر "بابل"، تلك البلد في العراق التي ينسب لها أمران: السحر والخمر، فهـي مـشهورة بصناعة الخمر وجودتها. ثم يعود مرة أخرى للماء الذي يصب على هذه الخمر ليصفه، فهـو "من سلافة بارق" خالصٌ من سحاب ذي برق، كان أول انحداره على الجبال من المرتفعـات إلى الصخور، فغدا عذباً رائقاً. أما في البيت الرابع من اللوحة فيصف لنا الأوعية التي تودع فيها هذه الخمر، فإذا هي أباريق بيضاء تشبه في هيئتهـا وأنبوبهـا الإوز بعنقـه الطويـل وحوصلته الممتلئة. ولشديد عنايته بهذه الخمر واهتمامه بها يصف مصفاتها التي صنعت من الكتان والقطن بأيدي عجم مهرة ممن يخدمون الملوك، فخبرتهم بذلك منقطعة النظير.

وكما لاحظنا عنصر الحركة في نقف ثمر الرمان، وفي شنّ الماء على الخمر، وفـي انحداره من أعلى الجبل، فإننا نلحظ هذا العنصر بعينه عند سكب هذه الخمـر بعـد مزجهـا بأفضل طريقة لتقدم لندماء صاحبها وأصدقائه، فتكون قد "سمعت لها مـن واكـف العطـب واشلا". إن هذه الخمر بكل هذه الجودة وتلك الصفات وما يمكن أن تتركه بعد ذلك في شاربها من لذة تشبه كلام حبيبة الشاعر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعند وضع هذه اللوحة في سياقها من النص، نجدها قد جاءت متداخلة مع لوحة الظعائن التي سُبقت بلوحة الحمار الوحشي الذي شبّه به ناقته التي رحل بها متجاوزاً الطلل الذي شكل بدوره المشهد الأول في هذه القصيدة وفيه قال [1]:

كُبَيْشَةُ حَلَّتْ بَعْدَ عَهْدِكَ عَاقِلا ... وكانَتْ لهُ خَبْلاً على النَّأيِ خابِلا
تَرَبَّعَتِ الأشْرافَ ثُمَّ تَصَيَّفَتْ ... حَساءَ البُطاحِ واتَّجَعْنَ المَسَايِلا
تَخَيَّرُ ما بَيْنَ الرِّجَامِ وَوَاسِطٍ ... إلى سِدْرَةِ الرَّسَّيْنِ تَرْعَى السَّوَابِلا
يُغَنِّي الحَمَامُ فَوْقَها كُلَّ شَارِقٍ ... على الطَّلْحِ يَصْدَحْنَ الضُّحى والأصَائِلا

يحدثنا الشاعر عن "كبيشة" وهي المرأة التي ارتحلت عن المكان بعد عهدها به وبالشاعر لتحل في جبل "عاقل". وقد أفسد هذا الارتحال عليه أمره وأصابه بالحزن. ويعود بذاكرته إلى الماضي فيتذكر أنها في الربيع سكنت الأشراف، أما في الصيف فكانت إلى جانب "حساء البطاح" حيث وفرة الماء، و "المسايل" حيث وفرة الكلأ، ثم تخيرها "ما بين الرجام وواسط"، وإذا كان الرجام موضع فواسط ماء بعينه لبني كلاب. ثم انتقالها إلى "الرسين" حيث شجر السدر والنبت الذي يصلح مرعى. والأمر اللافت للنظر أن الشاعر لا يذكر قحل المكان المادي ومظاهر الجدب والآثار الدارسة لأن مشكلة الشاعر ذاتية بالدرجة الأولى والجدب الذي يعانيه هو جدب حياته الجميلة التي فقدها وضاعت مع رحيل "كبيشة" ونأيها. ويظهر حزنه من خلال البيت الرابع الذي يصور غناء الحمام الدائم فوق هذه الأماكن التي فارقتها "كبيشة"، وغناء الحمام هو البكاء. وليس أدل على ذلك من قول النابغة [2]:

بكاء حمامة تدعو هديلا ... مفجعة على فنن تغني

ويبدو أن هذه الحمائم التي تصدح ببكائها كل صباح وفي الضحى والأصائل في ديار الحبيبة المفارقة، تمثّل بكاء الشاعر وحزنه الذي لم ينسبه لنفسه على عادة كثير من الشعراء

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٣٢

(2) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، جمع وتحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الجزائر، ١٩٧٦، ص٢٥٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في وقوفهم على الأطلال، وإنما استدعاه عن طريق الحمام المشهور بوفائه وإخلاصه. ومنحه صفة الديمومة والاستمرارية باستخدام الفعلين المضارعين "يُغنّي" و "يصدحن" وأكد ذلك بقوله: "كل شارق"، وجعلهن يصدحن "الضحى والأصائلا".

وكان هذا الخواء سبباً في رحيل الشاعر على تلك الناقة [1]:

فكلّفْتُها وَهْماً كأنّ نَحِيزَهُ ... شَقَائِقُ نَسّاجٍ يَؤُمُّ المَنَاهِلا
فعدَيْتُها فيهِ تُباري زِمامَها ... تُنَازِعُ أطْرَافَ الإكَامِ النَّقَائلا
مُنيفاً كسحلِ الهاجريّ تَضمُّهُ ... إكامٌ ويعرورِي النِّجادَ الغَوائلا
فسافَتْ قديماً عهدُهُ بأنيسِهِ ... كمَا خالَطَ الخَلُّ العَتيقُ التَّوابِلا
سَلَبْتُ بها هَجْراً بُيُوتَ نِعَاجِهِ ... ورعتُ قطاهُ في المبيتِ وقائلا
بحَرْفٍ بَرَاها الرَّحْلُ إلاّ شَظِيَّةً ... تَرَى صُلْبَها تحتَ الوَلِيَّةِ نَاحِلا
على أنّ ألْواحاً تُرَى في جَديلِها ... إذا عاوَدَتْ جَنَاتَها وَالأفَاكِلا
وغادرْتُ مَرْهُوباً كأنّ سباعَهُ ... لُصوصٌ تصدَّى للكسوبِ المَحاوِلا

إنّها ناقة قوية قادرة. وهكذا يريدها ليتجاوز بها المكان الخواء. وعلى أن الناقة تشير إلى ذات الشاعر بشكل أو بآخر فإن هذه الذات على ما فيها من قوة متعبة مرهقة. وهذا ما يشي به وصف الناقة في البيت العاشر، حيث (براها الرحل إلا شظية). ولأن الشاعر يريد لهذه الذات أن تظهر قوية فإنّه يستدرك هذا الضعف الذي وشى به البيت السابق بالبيت الحادي عشر، ليخبر بأن جسمها المجدول المحكم سرعان ما يظهر لك "إذا عاودت جنانها والأفاكلا". وعلى أن الشاعر يخبر في البيت الثاني عشر بمغادرته ذلك الوادي الخطر، إلا أن البيت نفسه أيضاً يوحي بشيء من الخوف يمتلك الشاعر، فكلمة "مرهوب" التي يصف بها هذا الوادي تشير بأنه مخيف. ووصفه للسباع المنتشرة فيه باللصوص التي تتصدى "للكسوب المحاولا"، يشير إلى أنه مثير للرعب. ومع ذلك الضعف أو الخوف الذي نلحظه في ذات الشاعر، فإنه يسارع إلى دفعه بطريقة غير مباشرة، فناقته تتجاوز به المكان مسرعة. فيشبهها

---

[1] شرح ديوان لبيد: ص٢٣٣-٢٣٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

في الأبيات التالية مباشرة بحمار الوحش الغليظ متتابع السير الذي يراقب أتانا حائلة ويصرّف أمرها [1]:

كأنَّ قَتُودي فَـوْقَ جـأبٍ مُطَـرَّدٍ ... يفـزُّ نحُوصـاً بـالبراعيمِ حـائلا
رَعاها مَصَابَ المُزْنِ حتى تَـصَيَّفَا ... نِعـافَ القنـانِ سـاكِناً فالأجـاوِلا
فكانَ لَهُ بَـرْدُ الـسَّماكِ وغَيمُـهُ ... خَليطاً، غَدا صُبحَ الحـرامِ مُـزايِلا
فَلَمّا اعتَقَاهُ الصَّيْفُ مـاءَ ثِمَـادِهِ ... وقد زايلِ البُهمى سَفا العِرْبِ ناصِلا
ولـمْ يتـذكَّرْ مـنْ بَقِيَّـةَ عَهْـدِهِ ... منَ الحَوْضِ والسُّوبانِ إلاَّ صَلاصِـلا
فأجْمادَ ذي رَقْـدٍ فأكْنـافَ ثـادِقٍ ... فصارَةَ يُـوفى فَوْقَهـا فالأعـابِلا
وزالَ النَّسيلُ عَن زحـاليفِ متنـهِ ... فأصـبحَ مُمتَـدَّ الطريقَـةِ قـافِلا
يقلِّـبُ أطـرافَ الأمُـورِ تخالُـهُ ... بأحْنَاءِ ساقٍ، آخـرَ الليـلِ، مـائِلا
فهيجَها بعـدَ الخـلاجِ فَـسامحتْ ... وأنْـشَأَ جَوْنـاً كالـضَّبابَةِ جَـائلا
يَفُلُّ الصَّفيحَ الصُّمَّ تَحْـتَ ظِلالِـهِ ... منَ الوَقْعِ لا ضَـحْلاً وَلا مُتَـضائِلا
فَبَيَّتَ زُرْقاً مِن سَـرارٍ بـسُحرَةٍ ... وَمِنْ دَحَلٍ لا يخشَى بهـنَّ الحَبـائلا
فعامَا جُنُـوحَ الهَـالِكيِّ كِلاهُمَـا ... وقَحَّـمَ آذيَّ الـسُّرِيِّ الجَحـافِلا

ويمكن القول أن لوحة الحمار الوحشي هذه لوحة ممتدة، حكى فيها الشاعر قصة هذا الحمار فشكلت معادلاً موضوعياً لانفعالات الشاعر وإحساساته من خـلال تـصرفات هـذا الحمار [2].

فالحمار في هذه اللوحة قوي، كما يريد الشاعر ذاته أن يكون، ومطرّد، كما رأينا حال الشاعر وهو يقطع الفلوات والأماكن الصعبة حين كلف ناقته ذلك. ويسترعي الانتباه أن هـذا الحمار يستثير ويرعى ويراقب أتانا واحدة، في حين أنك تجده في كثير من اللوحات يرعـى أتن مجتمعه. وقد اختار الشاعر لهذه الأتان أن تكون حائلة لإتاحة المجال للتواصل بينهمـا، حيث يستحيل ذلك التواصل إذا وسقت. لدرجة أن الشاعر يقع في الحيرة والشك من تمنّعها في تلك الحال فقد مرّ في لوحة سابقة للبيد أنه "قد رابة عصيانها ووحامها". ومن هنا يمكن القول

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٣٥-٢٣٨

(2) انظر: عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة حيث يشير إلى وجود المعادل الموضوعي في الشعر العربي الذي يعكس انفعالات الإنسان من خلال تصرفات الحيوان وغنى مـشاهده بـالرموز والدلالات النفسية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنه لربما كانت هذه الأتان رمزاً لـ "كبيشة" التي يفتقدها الشاعر على الحقيقة، فيحيا معها ويراعيها طيلة الربيع إلى مجيء الصيف في هذه اللوحة. فإذا جاء الصيف وندر الماء وعزّ، تحول حمار الوحش مكانياً مع التحول الزمني، وقطع الأماكن التي ذكرها في اللوحة حتى وقف "بأحناء ساق". ولو نظرت إلى وِقفته تلك لوجدته إنساناً يمعن في التفكير. فهو "يقلب أطراف الأمور" في وِقفة طويلة استغرقته إلى "آخر الليل." وهنا "يستعير لبيد لحماره صفات الإنسان العاقل المفكر الذي يتروى في أموره ويقلب الرأي على وجوهه"[1]. ففيما يبدو أن الماء ندر، وفيما يبدو أيضاً أنه يريد التقرب أكثر من هذه الأتان لعله يعوّض نقص الماء والعطش بالارتواء تقرباً من هذه الأتان. وهذا ما يحدث فعلاً، "فهيجها بعد الخلاج فسامحت"، لقد طاوعته بعد منازعة الهم وبعد التودد لها. وبدت مظاهر الفرح من خلال الصورة البصرية التي تشكلت فيما هو يحوم ويجول بإثارته الغبار الجون كأنه الضباب.

لقد تزايدت قوة الحمار الوحشي بعد ذلك، لنجده في البيت التالي يكسر الحجارة العريضة، والصخور تحت حوافره لشدة وقعها، فهو ليس ضعيفاً ولا متضائلاً. ثم يصل هذا الحمار إلى مسايل الماء بهذه الأتان "فَبَيَّت زرقاً". ويجعل لبيد مسايل الماء آمنه، حيث أنه "لا يخشى بهن الحبائلا"، فيردها مع أتانه. وتنتهي القصة هذه النهاية الخصبة الآمنة المطمئنة بعومها (الحمار وأتانه) معاً في الماء، لا يروعهما صائد متربص ولا كلاب مدرّبة. وهذا الاختلاف في فصول ونهاية قصة الحمار من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر يشير إلى أن هذه الصورة التي تعد نمطية لا تفتقر لشيء من التمايز في التفاصيل والأحداث بما يمنحها الخصوصية الدلالية والرمزية، والوظيفة البنائية الخاصة التي تكشف عن المشاعر والأحاسيس، فضلاً عن المواقف الإنسانية التي تتبلور وفق التجربة الشعرية وخصوصية تلك

---

[1] الجبوري، لبيد بن ربيعة العامري، ص ٢٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التجربة "لنتسائل مجدداً: هل تنطبق نظرية التشابه والنماذج المكررة. وما أسماه بعض نقاد عصرنا بتشتت النظرة وسطحية الفكرة؟ هل تنطبق هذه الآراء على شعر"[1]. لبيد ولوحاته، لعل التحليل نفسه وتفحص اللوحات في سياقها من النصوص قال وسيقول: لا.

ويبدو أن لبيداً لم يأت على كل ما لديه من خلال تحميله الحمار الوحشي بعض أحاسيسه الإنسانية وأحلامه الوردية في لوحة قصصية استغرقت اثني عشر بيتاً، ليأتي على لوحة قصصية أخرى تشير إلى ما يعاني من قلق واضطراب ليدخل فيها الثور الوحشي هذه المرة، في صراع قاس مع العدو الطبيعة والعدو الصائد والعدو الكلاب.

لقد اصطنع لبيد طريقه إلى هذه اللوحة بمنتهى البساطة بقوله: "أفذاك أم نزر المراتع" وكأنه لا يعلم جيداً أذلك الحمار الوحشي، الذي بسط القول في قصته، يشبه ناقته، أم هذا الثور الوحشي. وهو أسلوب فطن للدخول إلى لوحة أخرى تنساب في أحداثها وتتنامى في شخصياتها وتتمايز في خطوطها وظلالها. تتدفق وفق عنصر الزمن ويضيق المكان بها ثم يتسع وفق معطيات الحدث وتطوّره. ويمكن القول هنا أيضاً بمقولة المعادل الموضوعي حيث يحمل الثور الوحشي شيئاً من أحاسيس الشاعر وانفعالاته ومواقفه. يقول لبيد [2]:

أذَلكَ أمْ نَـزْرُ المَراتِـعِ قَـادِرٌ ... أحَسَّ قَنِيصاً بـالبَراعيمِ خَـاتِلا
فبَاتَ إلى أرْطاةِ حِقْفٍ تَـضُمُّهُ ... شآمِيَةٌ تُزْجِي الرَّبَابَ الهَـوَاطِلا
وباتَ يُرِيدُ الكِنَّ، لَوْ يَـسْتَطِيعُهُ ... يُعالِجُ رَجّافاً مِـنَ التُّـربِ غـائلا
فأصبحَ وانْشَقَّ الضَّبابُ وهاجَـهُ ... أخُو قَفْرَةٍ يُشْلِي رَكاحـاً وسَـائلا
عوابسَ كالنُّشّابِ تدمى نحورُها ... يـرِينَ دمـاءَ الهادِيـاتِ نـوافِلا
فجالَ ولم يعكمْ لغُـضْفٍ كأنهـا ... دِقاقُ الشَّعِيلِ يَبْتَـدِرْنَ الجَعَـائلا
لصَائِدِهَا في الصَّيْدِ حَقٌّ وطُعْمَـةٌ ... ويَخْشَى العَذابَ أنْ يُعَـرِّدَ نَـاكِلا
قِتَالَ كميٌّ غابَ أنْـصَارُ ظَهْـرِهِ ... وَلاقَى الوُجُوهَ المُنكَراتِ البَوَاسِـلا

---

[1] خالد محيي الدين البرادعي، تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٥، مج١، ص ٥٤٣.

[2] شرح ديوان لبيد: ص ٢٣٨-٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يسرْنَ إلى عوراتِهِ فكأنّمَا للباتِهَا يُنحي سِنَاناً وعَامِلا
فغادرَها صَرْعى لدَى كُلِّ مَزحفٍ ترى القدَّ في أعناقِهِنَّ قَوافِلا

عندما رحل الشاعر على ناقته حيث كانت الحمائم تبكي كل صباح وتصدح في الضحى والأصيل، أراد تجاوز ذلك الواقع، وفي هذا الارتحال" يعبر الشاعر عن القوة على مواجهة آلامه ولا يرتحل هذه الناقة أبداً تعبيراً عن الضعف أو الاستسلام للحزن والقدر" (١)، وإن كان شيئاً من هذا دافعة الحقيقي، "والناقة بهذا رمز للحياة وحبها والحرص على التمتع بها" (٢)، ومن هنا يختلف إيحاء لوحة الحيوان الذي يشبه به الناقة حسب حالة الشاعر وما يغلب عليها من أمل أو يأس، وما يعيشه من واقع أو يتمنى عيشه من حلم أو خيال. وعليه فقد لامس لبيد الحياة الحلم في ظل لوحة الحمار الوحشي. ولكنه في الواقع يعيش معاناة وصراعاً استطاع أن يعبر عنهما بصورة أخرى في لوحة الثور الوحشي. فذلك الثور منذ بداية اللوحة مهدد ومستثار فقد "أحس قنيصاً بالبراعيم خاتلاً"، إنه الصائد متخفياً متربصاً ليغدر بهذا الثور الشاب. ونلاحظ أن المكان الذي كمن فيه الصائد للثور "البراعيم"، هو ذات المكان الذي بدأت به اللوحة السابقة، وكان الحمار الوحشي يستثير الأتان حيث كان "يفز نحوصاً بالبراعيم حائلاً". وفي هذه اللوحة سوف يواجه الثور الصائد وكلابه. أما في لوحة الحمار الوحشي فلا يوجد الصائد، واختفت فيها الكلاب أيضاً، الأمر الذي يؤكد أن هذه اللوحات وإن استوحيت من الواقع إلا أنها مجازية رمزية أريد بها التعبير عن انفعالات الشاعر ومحمولاته ومواقفه وفق وتيرة نفسية وانفعالية ترتفع فيها أحياناً إرادة الشاعر وإصراره على مواجهة الموقف أو تجاوزه، وتتطامن فيها إرادته أحياناً فنجد ملامح الضعف أو العجز أو مظاهر الصراع تتسرب أو تتدفق في اللوحة.

---

(١) مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧، ص٣٠٢.

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي العودة للثور الوحشي بطل هذه اللوحة المتوجس من خطر الصائد، نجد الليل يداهمه فيبيت إلى أصل شجرة الأرطاة، تلفه ريح الشمال الباردة تسوق إليه السحاب فيضربه المطر يحاول أن يستقر إلى أصل تلك الأرطاة بحفر بيت له يستره ويكفيه الأذى، لكنه لا يستطيع لأن الرمل الكثير سريعاً ما ينهال ليردم ما حفر. والواقع أن هذه العبارة تستثير مشاعر العطف والشفقة اتجاه هذا الثور "وبات يريد الكن لو يستطيعه "، إنها ملأى بالإيحاءات التي تكشف ورطة ذلك الثور والوضع النفسي السيئ الذي عاشه تلك الليلة في مواجهة تلك الظروف الطبيعية القاسية وفشله في اصطناع بيت يأمن به غوائل الطبيعة والغدر المبيَّت من قبل الصائد.

ومع الصباح تشتد الأحداث تأزماً، ويفاجئه الصياد بكلابه "ركاح وسائل"، يغريها به وهي كلاب ضارية، سريعة كالنشاب، مخضبة دائماً بدماء فرائسها. فيحاول الثور الهرب منها طلباً للنجاة في بداية الأمر، ثم يواجهها ويقاتلها قتال فارس وجد نفسه وحيداً في مواجهة هذا الخطر، فيقاتل بكل قوة وشراسة. هي تطلب منه المقتل، وهو يطعنها بقرن كالرمح، وينتصر عليها ويتركها صرعى.

لقد جاءت لوحة الثور الوحشي متسقة ومنسجمة مع الجو العام للقصيدة. ومعبرة عن كثير من أحاسيس الشاعر وعواطفه، فالخطر الذي تهدد الثور الوحشي في إطار المكان تهدد الشاعر الذي وقف في المكان فوجد التفرد والغربة حيث ارتحلت "كبيشة" مع قومها ولم يبق إلا غناء الحمام الذي يذكره بالفراق فجملة "وبات يريد الكن لو يستطيعه" تنطبق على حال لبيد الذي يؤرقه فراق المحبوبة. والواقع أن الصراع والمواجهة التي عاشها الثور الوحشي فخرج منها منتصراً، تعادل معاناة كبرى يعيشها لبيد، فيحاول، هو الأخر، أن يخرج منها منتصراً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن معاناة الشاعر تكمن في الاغتراب الذي أحسّه من خلال ارتحال المحبوبة التي نأت وتركت كل الأماكن وأقامت بـــ "عاقل". ومن خلال ارتحال الأحبة والأصدقاء الـــذين طـــال العهد بفراقهم. ومن خلال العدو الوجودي الأكبر الذي يقربه من المصير المحتوم فـــي حـــين ينأى به عن الحبيبة، إنه الشيب الذي أصبح شاملاً. كل هذا يتبدى في البيت الذي يتلو لوحـــة الخمر مباشرة والبيت الذي يليه [1]:

فإنْ تنأ دارٌ أو يطلْ عهدُ خِلةٍ بعاقبَةٍ أو يُصبِحِ الشيبُ شامِلا
فقدِ نرتَعي سَبتاً ولسنا بجيرةٍ محلَّ المُلوكِ نقدةً فالمغاسِـــلا

وكذلك تظهر صورة المرأة بعد لوحة الثور الوحشي ذاتها ليتحدث عن الأماكن التـــي تخيرتها هؤلاء النساء [2]:

تَخَيَّرْنَ مِنْ غَولٍ عِذاباً رويَّةً وَمن مَنعِجٍ بِيضَ الجِمامِ عَدامِلا

وهو كعادته في هذه القصيدة يذكر المرأة الحبيبة كلما ذكر النساء بوجه عام أو يذكر المرأة الحبيبة وينعطف بعدها لذكر النساء الظاعنات عموماً فقد قال بعد البيت السابق [3]:

وقد زودتْ منّا على النأيِ حاجةً وَشَوْقاً لو انَّ الشَوْقَ أصبَحَ عادِلا
كحاجةِ يومٍ قبـــلَ ذلـــكَ مـــنهمُ عشيةَ ردُّوا بـــالكُلابِ الجمـــائلا

وعلى الرغم من غياب الحبيبة فالشاعر ما زال يشتاق إليها، ويتمنى لو يُقـــسم هـــذا الشوق قسمة عدل بينها وبينه إذن، لكان شوقهما متكافئاً. ويذكرها بما كان بينهما ومـــا زال. ولو من جهته على الأقل، على الرغم من بعدها. ثم يستكمل وصف الظعائن إلى أن يصل إلى قوله[4]:

غَرائرُ أبكارٌ عَلَيْها مَهابَةٌ وعونٌ كرامٌ يرتدينَ الوصائلا

---

(1) شرح ديوان لبيد، ص ٢٤٥.
(2) شرح ديوان لبيد، ص٢٤١
(3) المصدر نفسه، ص ٢٤١.
(4) المصدر نفسه: ص ٢٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتبرز الحبيبة "كبيشة" بين النساء الظعائن. ويتبع البيت السابق بقوله: "كأن الشمول خالطت في كلامها..."، إنها لوحة الخمر التي تمّ الوقوف عليها، تشكّل إسقاطاً من الشاعر يمثل حنينه إليها ورغبته في حضورها، فحضور المرأة يعني امتلاء الحياة بالنسبة للشاعر والتمتع بهذه الحياة بعيداً عن المنغصات، والتي يقف على قمة الهرم منها "الشيب الشامل" الذي كان غالباً السبب الأول لغياب المرأة بل ولغياب الحياة التي يبدأ نجمها بالأفول إذا بزغ الشيب، فكيف يكون الحال وقد أصبح "الشيب شاملاً"؟!.

يلح الشاعر على ذكر المرأة، ويراوح بين ذكر امرأة بعينها (الحبيبة) والظعائن عموماً. ويرى يوسف اليوسف أن الشاعر يحتج في وقفته على الطلل أي على الكبت الذي يتعرض له لانقطاع العلاقة مع المحبوبة، غير أنه يُغلف احتجاجه [1] ليظهر "بطابع الحزن الرومانسي المغلوب، والألم الأسيان المُتحسس لمرارة القهر" [2] ويعيد السبب في ذلك إلى سطوة الأعراف والقيم التي لا تسمح بالتعبير المباشر عن احتياجات الأنا [3]. ولأن الطلل "تجسيد عياني لفكرة الموت التي لا تقهر" [4]. ولأن الشيب هو الأثر الذي يتركه تقادم العمر ومرور الزمن سريعاً بحياة الإنسان ليضعه في مواجهة مع الموت ويغربه قبل ذلك عن المرأة، وحيث يمثل رحيل المرأة الخواء والفناء، فإننا نجد الشاعر يتمسك بذكرها. لأن حضورها يمثل الحياة بخصوبتها وأمنها وامتلائها على وجه من الوجوه. فإن هي نأت "فإن نتأ دار" وشكل هذا النأي حاضر الشاعر في علاقته بالمرأة فسرعان ما يفر منه باستحضار الماضي.

---

(١) انظر: اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٤٢-١٤٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

(٣) انظر: المصدر نفسه: ص ١٤٣.

(٤) عماد الخطيب، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة الكتاني والمكتبة الأدبية، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص ١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لوحة الظبية: مواجهة الحاضر/ الخواء

ويستحضر الشاعر الماضي في لوحة ممتدة أخرى بعد استحضاره إياه في لوحة الخمر. إنها لوحة الظبية.

ففي هذا الموضع من القصيدة، وانسجاماً مع جوها العام، وتوافقاً مع تدهور إحساس الشاعر بالحاضر المحبط الذي أفقده الحبيبة والشباب، يفزع إلى الماضي السعيد يتذكر أيام تلك الحبيبة ويصف لقاءه بها في تلك الليالي فيشبهها بالظبية، ويقول [1]:

لَياليَ تحتَ الخِدرِ ثِنْيُ مُصيفَة ... منَ الأدْمِ تَرْتادُ الشُّرُوجَ القَوَابلا
أنامتْ غضيضَ الطرفِ رَخصاً ظُلوفُهُ ... بذاتِ السليمِ من دحيضةَ جادِلا
مدى العينِ منها أن يراعَ بنجوَةٍ ... كقدرِ النَّجيثِ ما يَبُذُّ المُناضِلا

أقام الشاعر لوحته على التشابه بين حبيبته والظبية المطفل، وقد شده الشوق إلى الحبيبة وأيام وصالها، فأخذ يصف لقاءه بها في هذه اللوحة التي حرص فيها أشد الحرص على إظهار جمالها المادي والمعنوي. أما مكان ذلك اللقاء فالخباء "تحت الخدر". ومن ناحية الجمال المادي فحبيبته شبيهة الظبية المعروفة بجمالها ورقتها وهي "ثني" بمعنى أنها ولدت للمرة الثانية فهي ولود، وهذه قيمة تمتاز بها على غيرها، ففي الولادة حياة وبعث وتجدد وخصوبة وحيوية. وهي من الظباء ذات البياض الواضح ما يزيدها جمالاً، وهي ترتاد مسايل الماء عند الوادي، فالإطار المكاني الذي يحتضن هذه الظبية مفعم بالخصب والحياة. فهي ترتاد مسايل الماء قبالة الوادي، والقارئ يستشعر وفرة الخير والخصب وكثرة النبات ما دام

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٤٥-١٤٦، الخدر: الخباء. ثني: ظبية ولدت مرتين. مصيفة: ولدت بعدما كبرت، شبه المرأة بها. الشروج: مسايل الماء. القوابل: ما قابلك من الوادي. غضيض: فاتر. ذا السليم: اسم موضع. دحيظة: بلد. جادل: أخذ لحمه يشتد. مدى العين منها: تحت نظرها. أن يراع: لئلا يراع. النجيث: غرض الرامي الذي يعمل من نجيث الأرض وهو ما استخرج منها من التراب. ما يبذ: ما يفوت. المناضل: الرامي، رامي السهام، الأدم: ج أدمة: لون مشرب بياضاً في الظباء وقيل البياض الواضح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى جانب الوادي ومسايل الماء. فضلاً عن الصورة البصرية السمعية التي تراودك عند استشعار انسيابية الماء بشفافية وخريره في تلك المسايل وفي ذلك الوادي وسط خضرة النبات الذي ترعاه هذه الظبية.

فتمنحنا اللوحة منذ البداية وعلى قصرها، إحساساً بتكامل الجمال من خلال تواجد عناصره الثلاثة الأساسية: الماء والخضراء والوجه الحسن.

ولا يكتفي الشاعر بالجمال المادي الذي صوره في تلك الظبية، والمكان الذي تتحرك فيه، وإنما يضفي على ذلك كله بعداً آخر هو الجمال المعنوي الذي تمثل في أمومتها المتفانية، ورعايتها الحثيثة لصغيرها وخوفها عليه.

فقد أنامت ذلك الصغير، والحقيقة أن إسناد فعل الإنامة إلى الأم يشعرنا بأنها أم إنسانية، ترعى طفلها وتهدهده وتغني له حتى ينام. فالشاعر لم يقل مثلا: "ونام غضيض الطرف" بل قال: "أنامت غضيض الطرف". فهي الحريصة عليه، التي مهدَّت له سُبل الراحة والنوم. وقد عني الشاعر بتصوير تعلقها به وحرصها عليه من خلال تصويره للصغير نفسه بصورة محببة تثير العطف والتعلق، وتستوجب حسن الرعاية والعناية، فهو فاتر الطرف، ظلوفه ما زالت ناعمة لينة وإن بدأ لحمه يشتد شيئاً فشيئاً.

وعلى تهيئتها المكان لنوم ذلك الصغير "بذات السليم من دحيظة"، فإنها تبقيه على مقربة منها بحيث لا تبتعد عنه، فهو "مدى العين منها" خوفاً عليه، لئلا يراع ويفزع بمهاجمة السباع أو غيرها من عدو يتربصه. إن الجمال المعنوي الذي تمتعت به هذه الظبية شكّل أهم قيم الجمال الذي حرص الشاعر على إبرازها بتصوير الأمومة الحانية المتفانية الواعية إلى أبعد الحدود. وعلى الرغم من أن الشاعر لا يفجع هذه الظبية الأدماء بصغيرها، ولا يعرضه للخطر فيدمي قلب القارئ فضلاً عن أمه، فإن حسّ التوجّس والخوف من خطر مُتوقع أو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجهول قائم، يوحي به البيت الأخير في اللوحة من بدايته إلى نهايته. ولكن الشاعر أراد لأمه الحنون أن تكون قادرة على حمايته، فكان الأمر كما أراد.

ساعد الشاعر في تشكيل لوحته رفْدُها بالتفاصيل البسيطة والموحية في الوقت ذاتــه: كوصفه الظبية التي شبه بها المرأة الحبيبة بأنها "ثني"، وأنها "مــصيفة"، ووصــف عنايتهــا بوليدها في قوله: "أنامت" وفي المكان الذي اختارته لنومه قريباً منها "بنجوة"، وحــسن هــذا الاختيار أن يكون بمكان مرتفع نوعاً ما، ليسهل عليها مراقبته أثناء ارتيادها مسايل الماء في ذلك الوادي الخصيب، ثم أن كلمة "نجوة" كمادة لغوية تحمل في طياتها دلالة النجاة، وهذا مــا كان بالفعل.

وخدمت الصور الجزئية اللوحة الأم حين جعل المسافة بين الأم وصــغيرها قــصيرة "كقدر النجيث ما يبذّ المناضلا"، فضلاً عن العديد من الكنايات مثل: "عــضيض الطــرف"، و "رخصا ظلوفه"، وقوله: "مدى العين منها"، وكذلك قوله: "من الأدم" كناية عن صفة البيــاض الذي يشوب اللون، وقوله: "ترتاد الشروج" كناية عن ذهابها وإيابها راعية النبات واردة الماء. والعبارة ذاتها تغني اللوحة بعنصر الحركة في سعة من المكان الخصب بين ذلــك الــصغير ومسايل الماء عند الوادي. فضلاً عن عنصر اللون الذي زين اللوحة؛ فلون الظبيــة مــشوب بالبياض، ولون الماء في المسايل صافيا شفافاً كذلك. في حين يُستَدعى اللون الأخضر في ذلك الوادي الخصيب.

يبدو أن الشاعر استجمع الجمال بشقيه: المعنوي، والمادي ليربطه بالجمال الأنثــوي الذي يشكل المثال الأعلى للجمال متمثلاً بتلك الحبيبة.

هذه هي لوحة الظبية التي أبدعها لبيد. ولكن ماذا بعد؟ على القارئ ألا ينــسى أنهــا مستقطعة من الماضي الخصب في مواجهة الحاضر المجدب، وعليه فإن الشاعر يجد نفــسه،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعد هذه الإغفاءة السعيدة التي استرجع فيها من الماضي لقاء الحبيبة/الظبية، يجد نفسه مـــرة أخرى في مواجهة الحاضر الضد. يظهر ذلك بجلاء من البيت الذي يلي لوحة الظبية مباشرة والذي يستطيع القارئ مُطمئناً أن يعده مفتاحاً للقصيدة كلها [1]:

فَعادَتْ عَوَادٍ بَيننَا وتَنَكَّـرَتْ وقالتْ كفَى بالشيبِ للمَرءِ قــاتِلا

إن هذا البيت فيه من الأسباب ما أثار في نفس الشاعر الحزن والشجن والألم، وفيه ما أشعره بوطأة الحاضر المثقل بمعاني النأي والفراق، والعجز والخواء والموت.

ولا نستغرب بعد ذلك أن يدخل الشاعر في فخر ذاتي يحمل في طياته كـــل معـــاني الضعف الخفي الذي لا يكتشفه إلا القارئ المتأني. وإذا أراد الشاعر من هذا الفخـــر تجـــاوز الحاضر بما فيه من أسباب الضعف والعجز والتردي فأحس بالتطامن، أتبع ذلك الفخر مباشرة بفخر قبلي لتستغرق أبيات الفخر مساحة واسعة شكلت خمساً وعشرين بيتاً [2].من جماع أبيات النص الإبداعي. وفي ظني، ما جاء بها الشاعر إلا بحثاً عن الأمن ووصولاً إلى شـــيء مـــن التوازن الذاتي كآلية من آليات التصدي للعجز والضعف والموت [3].

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٤٦.

(2) انظر: شرح ديوان لبيد: ص ٢٤٨-٢٥٣.

(3) انظر: اليوسف: بحوث في المعلقات ص ٢٣-٢٤، حيث يرى أن الانفصال عن الجماعة هو القطيعة أو اللاأمن بوصفها شكلاً من أشكال الموت، إذ العشيرة ليست مترابطة الأفراد وحسب، بل هي متواصـــلة مع الأسلاف كذلك.. والزمن واحد من مستلزمات الجزئي أو الفردي، مما يحايثة ويحل فيه. أما الجماعة فلا تخضع للزمن على الإطلاق. ولهذا يصادم لبيد ويدافع بالسلاح عن العـــشيرة إن المـــوت اللاحـــق بالأفراد يحتم عليهم أن يجدوا تعويضا عن وجودهم في استمرار العشيرة من حيث هي قبل الفرد وأثناء كونه وما سيكون بعده من هنا كانت العشيرة هي التواصل والاستمرار والديمومة والوجود وإلغاء الزمن إنها الحياة وعليه فلا معنى للفرد الآني العابر إلا في حفاظه على صورة الديمومة المجسدة في العشيرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

لوحات أبي ذؤيب الهذلي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتناول هذا الفصل ثالث الشعراء موضوع الدراسة، إنّه أبو ذؤيب الهذلي، الذي عاش هو الآخر شوطاً من حياته في الجاهلية وآخر في الإسلام، وأدرك خلافة عثمان بن عفان[1] _ رضي الله عنه _ .

وقد قال فيه ابن سلام: "وكان أبو ذؤيب شاعراً فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن"[2]. وأورد إجابة حسان بن ثابت حين سُئل: من أشعر الناس؟ فقال: أشعر الناس حياً: هذيل. وأشعر هذيل غير مدافع: أبو ذؤيب[3]. ذلك أنّه " كان فصيحاً كثير الغريب متمكناً في الشعر"[4]. وهذا التمكن يلحظه من يستطلع شعره بسهولة ويسر، فيدرك أصالة الشاعر وتميّزه.

في ديوان أبي ذؤيب الذي بلغ عدد قصائده سبعاً وثلاثين قصيدة، تمّ الوقوف على إحدى عشرة صورة ممتدة، مجموع أبياتها مئة بيت. في حين كان عدد أبيات القصائد التي وردت فيها هذه الصور مئتين وثلاثة وثلاثين بيتاً. وكان أكثر صوره امتداداً صورة الخمر الممزوجة بالعسل والتي شبه بها فم المحبوبة في لوحة امتدت إلى اثنين وعشرين بيتاً.

وكانت لوحات أبي ذؤيب مرتدة للإنسان جميعها، فهناك ثلاث لوحات للخمر، واثنتان للخمر الممزوج بالعسل، وأخرى للعسل، ولوحتان للظبية، ولوحة للدرة، وأخرى للتاجر، ومثلها للأم .

---

(1) انظر: الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين، ٣٢٥/٢ .

(2) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء، ١٣١/١، غميزة: عيب. الوهن:الضعف.

(3) انظر: المصدر نفسه:١٣١/١.

(4) المصدر نفسه:١٣٢/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أ- لوحةُ الخمر: ماضي الوصل

في لوحة ممتدة طولياً يعقد الشاعر مقارنة أساسها التشابه بين فم الحبيبة برضابه العذب طيب المذاق من ناحية والخمرة ولذتها من ناحية أخرى يقول [1]:

كَأنَّ عَلـى فيهـا عُقـاراً مُدامَـةً ... سُلافَـةَ راحٍ عَتَّقَتهـا تِجـارُهـا
مُشَعْشَعَةً مِن أذرعـاتٍ هَـوَت بِهـا ... رِكابُ وَعَنَّتهـا الزِقـاقُ وَقارُهـا
فَـلا تُشتَـرى إلّا بِربـجٍ سِباؤُهـا ... بَناتُ المَخاضِ شِـمُها وَحِـضارُهـا
تَرى شُرْبَها حُمرَ الحِـداق كَأنَّهُـم ... أساوى إذا ما مارَ فيهِـم سُوارُهـا

وعلى الرغم من أن اللوحة لم تتعد الأربعة أبيات إلا أنها استطاعت أن تأتي بتفاصيل ودقائق توضح ماهية "الخمر" التي جُعِلَتْ ميزاناً لجمال المرأة في جانب من جوانبه، فكان لا بد أن تكون هذه الخمر على قدرٍ كبير من التميّز الذي يليق بهذه الحبيبة التي قايسها الشاعر بالخمر.

ظهر هذا التميز من خلال صفات هذه الخمر/ المشبه به. فهي "عقار"، واللفظ يفيد الملازمة، فكأن من يتناولها يعاقرها فلا يستغني عنها من قولهم: "فلان يعاقر الخمر"، أي يلزمها، ولا شك أنه عاقرها للذتها وجودتها. أو أن اللفظ يفيد معاقرة الخمر للدّن أو العقل. وفي الحالين دليل جودة أيضاً؛ فإذا بقي أثرها في الدّن فهذا يعني أنها معتّقة، بقيت في الدنان مدة طويلة، وإذا خالطت العقل فإنما هو تأثيرها السريع. أما كونها "مُدامة"، فهذه صفة للخمر تؤكد ما جاء في وصفها بـ "عقار"، وتمنحها بُعدي الجودة والديمومة. من حيث إنّ شاربها يديمها فلا يستغني عنها أو من حيث إدامتها في الدّن. يقول ابن منظور: "سميت مدامة لأنه

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١١٢-١١٣، عقار: التي تعاقر الدن أو العقل فتلزمه وفلان يعاقر الخمر يلزمها. والسلاف: أول ما يخرج من البزل. عتقتها: تركتها حتى قدمت. والراح: التي إذا شربها ارتاح لها وأخذته عليها خفة. هوت بها: سارت بها. الركاب: الإبل. عنتها: حبستها، وقال بعضهم: إذا صببت الزقّ في الزقّ فقد "عنيته". شيمها: سودها. وحضارها: بيضها يقول يشتريها ببنات المخاض: وهي التي تلقح "خَلِفَة" .أساوى: جمع "أسي": والأساوى: الذين برؤوسهم جراح أو شجاج. فأسيت أي أصلحت. سار: دب. سوارها: سورتها والسوار: دبيبها في الجسد وارتفاعها في الرأس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ليس شيء تستطاع إدامة شربه إلا هي" [١]، واللفظ نفسه دليل جودة وتعتيق، فهي مدامة: "لإدامتها في الدن زماناً حتى سكنت بعدما فارت" [٢]، وهي "مدامة لعتقها" [٣]. أما صفتها الثالثة، وهي أنّها "سلافة راح"، فتمنحها التميّز من حيث إن السلاف القطر الذي يسيل من العنب إذا وضع فوق بعضه بعضاً قبل مباشرة عصره. فالسلاف أول كل شيء وخالصة [٤]وأفضله. أما "الراح" فقد سميت بها لأنها تريح البدن فتأخذه عليها خفة.

لا يتوقف أبو ذؤيب عند صفات الخمر تلك، بل يتوسع في الصورة فيصوّر جانباً من طريقة إعدادها ومزجها وتعتيقها، والبلد الذي جلبت منه. ثم ينتقل للحديث عن سعرها المرتفع غير القابل للمساومة، فهي لا تشترى بثمن بخس. ويختم الصورة بوصفه حال من يشربها وما تتركه فيه من أثر حين شربها [٥].

فتلك الخمر قد "عتقتها تجارها" فسلخت أزماناً في ذلك التعتيق. وقد "أرق مزجها" عند شعشعتها فجاءت "مشعشعة" كما وصفها. جلبت وسباها التجار من أطيب المواطن المشهورة بتصنيعها وإعدادها، إنها "من أذرعات". ثم يصف أبو ذؤيب رحلة هذه الخمر فقد "هوت بها ركاب وعنتها الزقاق وقارها" فإذا وصلت الأسواق "فلا تشترى إلا بربح سباؤها". فتبدو "بنات المخاض" رخيصة أمام بعض منها، فتجارها يغالون في أثمانها، وهي تستحق ما يدفع بها، ودليل ذلك أثر تلك الخمر الذي تتركه في شاربها، والذي يُنهي به اللوحة في البيت الرابع منها، حيث ترى شاربيها "حمر الحداق" في عيونهم انكسار وفي أجسادهم فتور، فقد دبت

---

(١) لسان العرب: مادة (دوم).
(٢) لسان العرب: مادة (دوم).
(٣) المصدر نفسه : مادة (دوم).
(٤) المصدر نفسه: مادة (سلف).
(٥) المصدر نفسه، مادة (شجع).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخمر بتلك الأجساد، وارتفعت إلى تلك العقول، فأثرت فيها أيما تأثير. لقد غدا واحدهم كمن شج رأسه فعولج حديثاً فما زال في استرخاء وفتور.

وعلى تواضع لوحة الخمر في تفاصيلها وجزئياتها مقارنة بلوحات الخمر الأخرى في شعر أبي ذؤيب والتي ستأتي عليها الدراسة. فإن هذه اللوحة قد أدت دورها في بناء القصيدة واشتملت على ثلاثة عناصر رئيسة: فتناولت صفات الخمر وشراءها أولاً، ثم بيعها ورحلتها مع ربطها بعنصر المكان الذي يشكّل أهمية خاصة في جودتها ثانياً، فأثرها في شاربها الذي لأجله تتم عمليات التصنيع والتعتيق والنقل والبيع والمغالاة بالثمن ثالثا.

يشكل العنصر الثالث الأثر النفسي لهذه الخمر الذي عني الشاعر بأبرازه، ويتمثل فيما تتركه هذه الخمر في شاربها من شعور بالارتياح والاستقرار. وربما كان ذلك هو السبب المباشر لتشبيه فم المحبوب بالخمر؛ لأنّ كلاً منهما يشكّل عامل استقرار وارتياح، أو هكذا يجب، بالنسبة للشاعر.

ومن هنا يمكن القول إنّ موضع لوحة الخمر جاء متفقاً بنائياً مع لوحة الظبية التي شبهت بها "أم عمرو" والتي سبقت لوحة الخمر مباشرة كما جاء متفقاً مع الأبيات التالية للوحة والتي تعكس أزمة ما بين الشاعر والحبيبة حيث قال [1]:

أَلِلْحَيْنِ قَامَتْ هاهُنا أَمْ تَعرضتْ ... فُطَيْمَةُ أَمْ كَيْما يَبَرُّ اعتذارُها
فَإِنَّكَ مِنها وَالتَّعَذُّرَ بَعدَما ... لَجِجْت وَشَطَّت مِن فُطَيمَةَ دارُها
لَنَعْتِ الَّتي قَامت تُسَبِّعُ سُؤرَها ... وَقَالَت حَرامٌ أَن يُرَجَّلَ جَارُها
تَبَرَّأُ مِن دَمِّ القَتيلِ وَبَزِّهِ ... وَقَد عَلِقَت دَمَّ القَتيلِ إِزارُها

فعلى محاولة الاعتذار أو التعذر سواء أكانت من الشاعر أم من الحبيبة أم من شخص ثالث هو الذي خان أبا ذؤيب [2]، فهو مردود وفاسد .

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١١٣-١١٤.

(2) وهو الذي قال فيه بعد أن أرسله إلى "أم عمرو" فمال إليها:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والواقع أن هذه الأزمة وهذا الاعتذار متصلان بالأبيات التي وردت في بداية القصيدة قبل لوحتي الظبية والخمر حيث عبّر في تلك الأبيات عن أزمة ما واعتذار فقال [1]:

فَإِن أَعتَــذِر مِنهــا فَإِنّــي مُكَــذَّبٌ وَإِن تَعتَذِر يُردَد عَلَيهــا اِعتِذارُهــا

وفي وقفة مع بنائية القصيدة التي افتتحها أبو ذؤيب بقوله [2]:

هَــلِ الدَهــرُ إِلّا لَيلَــةٌ وَنَهارُهــا وَإِلّا طُلوعُ الشَمــسِ ثُــمَّ غِيارُهـــا

لبيان انسجام لوحة الخمر في سياقها النصي، وتآزر لوحات النص وتناغم صوره بوجه عام. تبيّن أن القصيدة بُنيت على الثنائيات الضدية منذ البيت الأول والسؤال الكبير الذي قرع به أسماعنا فاستغرق فيه السؤال الجواب. حيث تبرز الثنائية الأولى في النص من حقيقة تعاقب الليل والنهار بسبب طلوع الشمس والغيار. ويبدو أن هذا البيت الحكمي ينم عن إحساس الشاعر العميق بالزمن العقيم الذي يتقلص ويتقزم ليصبح " ليله ونهارها" أو "طلوع شمس وغيارها" فقط. فالبيت الأول من القصيدة [3]:

هَــلِ الدَهــرُ إِلّا لَيلَــةٌ وَنَهارُهــا وَإِلّا طُلوعُ الشَمــسِ ثُــمَّ غِيارُهـــا

يفصح عن موقف الشاعر من الدهر وإحساسه بالزمن المتلاشي الآيل إلى الاندثار والتناهي، وما يبثه هذا الإحساس من الشعور بالعبثية واللاجدوى.

أمام مثل هذا الإحساس وهذه النظرة يتداعى للشاعر موقفه المتحدي في الماضي، حيث كان يبحث عن الاستقرار من خلال علاقته بالمرأة الحبيبة. وهي امرأة بعينها "أم عمرو"، يرفض القلب غيرها، على الرغم مما اعترض حبهما من العقابات [4]:

أخالد ما راعيت من ذي قرابةٍ فتحفظني بالغيب أو بعض ما تبدى

انظر المصدر السابق: ص ٩٦.

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٠٩.

(٢) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٠٨.غيارها:غيابها.الغيار: الغياب.

(٣) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه: ص ١٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبى القلبُ إلّا أمَّ عَمروٍ وأصبَحَـــت تُحَرَّقُ نــاري بِالشَكــاةِ وَنارُهــا

وهنا تبرز ثنائية أخرى في القصيدة وهي ثنائية الوصل والهجر، حيث يتدخل الوشاة ويفسدون العلاقة [1]:

وَغَيَّرَهــا الواشــونَ أنّــي أُحِبُّهــا وَتِلكَ شَكاةُ ظاهِرٌ عَنــكَ عارُهــــا

إذا كان كلام الوشاة وتشهيرهم بحب أبي ذؤيب وأم عمرو وعلاقتهما سوف يؤدي إلى هجرها، وآنذاك يصبح نهار الشاعر وليله سواء في الظلمة وامتناع رؤية الحبيبة؛ فإنه يُعلــن تمسكه بحبها ويقطع الطريق أمام الوشاة وما قد يشعرون به من السرور والسعادة لانقطاع تلك العلاقة فأمرها أصبح منتشراً ومعلوماً بين الناس فلو أنكر هذا الحب أو أنكرته لَرُدَ عليهما هذا الإنكار [2]:

فَإن أعتَــذِر مِنهــا فَإنّــي مُكَــذَّبٌ وَإن تَعتَذِر يُردَد عَلَيهــا اِعتِذارُهــا

إذن [3]:

فلا يَهنَأ الواشينَ أن قد هَجَرتُهــا وَأظلَمَ دوني لَيلُها وَنَهارُهــا

وأمام تمسك الشاعر بهذه الحبيبة تأتي صورتها كأجمل ما يمكن مــن خــلال لوحــة الظبية التي تكرس جمال هذه الحبيبة وسرّ تعلق الشاعر بها، ويمتد الحديث عن هذا الجمــال الذي كاد يذهب بعقله [4]:

وما حاوَلَتْ إلاّ لِتَعْثِبَ لُبَّــهُ غَداةَ الظِّباءِ أو لِيُعْذَرَ جارُهــا

في لوحة الخمر التي تصف عذوبة فم الحبيبة حيث تأثيرها فيه مساوٍ لتأثير الخمر.

وعلى أية حال فإن كلام الشاعر على علاقته بأم عمرو وتمسكه بتلك العلاقة وإبقائــه على حبها ووصلها الذي استدعى وصف جمالها في لوحتي الظبية والخمر، كان كله من قبيل

---

(1) ديوان أبي ذؤيب: ص ١٠٩.

(2) المصدر نفسه: ص١٠٩.

(3) المصدر نفسه: ص ١٠٩.

(4) المصدر نفسه: ص ١١٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذكريات الماضي في تلك العلاقة إذ نقف في علاقة الشاعر بأم عمرو أو فطيمة/ الحبيبة أمام ثنائية الحاضر والماضي. أما الماضي بما كان فيه من الحب والوصل وتحدي الوشاة فقد تناولته القصيدة في بداياتها وفي لوحتي الظبية والخمر المذكورتين، وأما الحاضر فهو حاضر الصرم والهجر وانبتار العلاقة مع الحبيبة والذي أفصحت عنه الأبيات (١٦-١٩) من القصيدة[١] والتي اتبعها بفخر عريض [٢] موجهاً الخطاب فيه لتلك المرأة الحبيبة التي أساءت للشاعر قائلا:" فإنك لو سألت عنا فتُخبري"، فإذا هي تخبر بكرمهم وعطائهم الدائم الذي يصفه على التفصيل ليؤكد كثرته وديمومته واستمراريته. لندرك أن هذا الفخر جاء بوصفه تعبئة نفسية، يستعيد به الشاعر توازنه أمام حاضر الهجر والفراق الذي أسهمت به "أم عمرو" وكرسته فكان من أبي ذؤيب أن قابلها الهجر بالهجر، والصرم بالصرم، على تمسكه بأخلاقيات التعامل معها وإن افتقدت هي لمثل هذه الأخلاقيات يقول [٣]:

فَإنْ تَصرِمي حَبلي وَإنِ تَتَبَدَّلي ... خَليلاً وَإحداكُنَّ سوءٌ قُصارُها
فَإنّي إذا ما خُلَّةٌ رَثَّ وَصلُها ... وَجَدَّت بِصرمٍ وَاِستَمَرَّ عِذارُها
وَحالَت كَحَولِ القَوسِ طُلَّت فَعُطِّلَت ... ثَلاثاً فَأَعيا عَجسُها وَظُهارُها
فَإنّي جَديرٌ أَنْ أُوَدِّعَ عَهدَها ... حميداً وَلَم يُرفَعْ لَدَينا شَنارُها

وتأتي بعد ذلك أبيات الرثاء فلا تشعر بأي اختلال في بناء القصيدة إذ إن الشاعر الذي يخبر بأنه قادر على أن يودع عهد هذه الحبيبة بهدوء وصمت، وليس عظيماً أن يتركها أو ينساها فهي ليس أكثر من حبيبة فُقدت أو غابت. ثم أليس هو الذي صبر على ما هو أعظم وأكبر؟! لقد فقد قبل ذلك "نشيبه"[٤] وعلى ما يشكله "نشيبه" للشاعر من بطل مثال، وخليل لا

---

(١) ديوان أبي ذؤيب: ص ١١٣-١١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٥-١١٦.

(٣) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص١١٧-١١٨.

(٤) هو نشيبة بن مُحرِّث،أحد بني مؤمّل من هذيل، صديق أبي ذؤيب رثاه بأكثر من قصيدة. انظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يضاهي، وعلى مكانته ومنزلته عنده، إلا أنّه كان قادراً على حبس نفسه والصبر على فراقه كلما هيّجته ذكراه حيث قال [1]:

فَإِنّي صَبَرتُ النَفسَ بَعدَ اِبنِ عَبسَ نُشَيبَةٌ وَالهَلكى يَهيجُ اِدّكارُها

إن القصيدة بلوحاتها ووحداتها البنائية المختلفة قد تواشجت وترابطت؛ لأنها عبّرت عن تجربة نفسية وشعورية مرّ فيها الشاعر.

وقد حملت القصيدة بوجه عام رؤيا الشاعر للوجود القائمة على ثنائية الحضور والغياب، والامتلاء والخواء، والموت والحياة. ونظرته للزمن بوصفة قوة قاهرة متسلطة تؤول بالإنسان إلى الغياب والموت والتناهي.

فالمحبوبة التي تشبه الظبية في جمالها، والخمرة في طيب فمها وكلامها، والتي يسعى الشاعر إليها بوصفها واحة استقرار وأمن غيبتها الظروف والحياة عن الشاعر وكان الفراق والبين. "ونشيبة" بوصفه رمزاً للصداقة والبطولة والقدرة والمثالية كذلك غيّبة الموت.

أمام فاعلية الدهر أو الزمن السالبة يؤول الامتلاء إلى خواء، والاجتماع إلى فراق والحياة إلى موت فتبدو الأمور سواء كما أعلن منذ البيت الأول- فإن كان الليل فمصيره إلى انقضاء، وإن طلعت الشمس فمصيرها إلى غروب وشيك، إنّها دوره الزمن الرتيبة من جهة، وقوة الدهر الفتاكة من جهة أخرى. وكلاهما يكرّس حقيقة الموت والفراق غير آبهٍ بالإنسان.

---

[1] ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١١٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- لوحة الخمر: التصبّر والجموح

في لوحة أخرى للخمر جاءت ممتدة دائرياً على خلاف اللوحة السابقة من حيث البناء الفني قال أبو ذؤيب [1]:

وَما إِن فَضلَةٌ مِن أَذرِعـــاتٍ ... كَعَينِ الديكِ أَحصَنَها الـصُروحُ
مُصَفَّقَـةٌ مُصَفّـاةٌ عُـقـــارٌ ... شَآمِيَّـةٌ إِذا جُلِيَـت مَـــروحُ
إِذا فُضَّت خَواتِمُهـا وَفُكَّـــت ... يُقالُ لَها دَمُ الـوَدَجِ الذَبيـــحُ
وَلا مُتَحَيِّـرٌ باتَـت عَلَـيـــهِ ... بِبَلقَعَـةٍ يَمانِـيَـةٌ تَـفـــوحُ
خِلافَ مَصابِ بارِقَةٍ هَطـــولٍ ... مُخالِطِ مائِها خَصَـرٌ وَرِيـــحُ
بِأَطيَبَ مِـن مُقَبَّلِهـا إِذا مـا ... دَنَا العَيّوقُ وَاِكتَتَـمَ النُبـــوحُ

لقد اعتمد الشاعر اللوحة الدائرية أو التشبيه الدائري [2] في المفاضلة بين الخمر ومقبل حبيبته. فبدأها بـــ (وما إن فضلة من أذرعات...) أي بـــ (ما النافية) العاملة عمل ليس، يتبعها وصف مفصل للمشبه به المنفي "الفضلة" ، وانتهى بـــ (أطيب من مقبلها...).

يقف الشاعر عند المشبه به وقفة تفصيلية ليمنحه من الدلالات والإيحاءات والـصفات والتفاصيل ما أمكن ليثبت بعد ذلك تفوق "المشبه" عليه، ولا غرابة فكلاهما المـشبه (المـرأة بمقبلها) والمشبه به (الخمرة بصفاتها) يمثلان مصدر متعة ولذة للشاعر.

لقد قرن أبو ذؤيب المرأة بالخمر في خمس صور ممتدة في ديوانـه فـشكّلت لوحـة الخمر أكبر عدد وأوسع مساحة بين لوحاته المختلفة.

---

(1) الهذلي: ديوان أبي ذؤيب الهذلي. ص ٨١-٨٢. فضله: خمرة. الصروح: ج صـرح وهـو القـصر. مصفقة: محولة من إناء إلى إناء لمزجها. عقار: لازمت العقل والدن، يقال فلان عـاقر الـشراب: أي لازمه. مروح: لها سورة في الرأس ومراح. الذبيح: أصله المشقوق والذبيح: الودج. متحير: مـاء قـد تحير من كثرته، فليس له جهة يمضي فيها. يمانية: يعني ريح. خلاف: بعـد. بارقـة: سـحابة فيهـا برق.هطول: تهطل بكثرة. مخالط: أي خالط ماءها خصر: برد. النبوح: أصوات الناس وجلبـة الحـي وأصوات الكلاب. إذا ما دنا العيوق: هذا وقت قد عرفه، لأن الأفواه تتغير إذا ذهب من الليل هدى.

(2) سبق توضيح المفهوم في التمهيد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمكن للدارس أن يجتهد في تفسير ورود صورة الخمر بوصفها مشبهاً به للمرأة بهذا الكم؛ بأنهما (المرأة والخمر) مصدرا أمن واستقرار وسعادة وهناءة، وسكينة وطمأنينة غالباً ما افتقدها الشاعر، ولم تتوفر له واقعاً فكانت حلمه الذي يتغنى به عبر الشعر.

وواقع أخبار الشاعر[1] كما هو حال أشعاره[2] يطلعنا على علاقة متوترة وغير مستقرة مع المرأة، وحب عصفت به خيانة في مرحلة الشباب. فحاول الشاعر أن يتجمّل إزاء غياب المرأة الذي يشكّل غيابَ الطمأنينة والسكينة والاستقرار، هذا من جانب. ويطلعنا من جانب آخر على فتك الموت بأبنائه الخمسة في عام واحد. فحاول أن يتصبر أيضاً أمام قهر الدهرله وحقيقة الموت الذي غيّب السعادة والفرح من حياته. فقال أحسن ما قيل في الرثاء في "عينيته" التي يقرؤها القارئ فلا يملك إلا أن يمتزج دمعه دماً وهو يعاين فجيعة الشاعر الذي أودى الدهر ببنية فأعقبوه حسرة وعبرةً لا تقلع[3] ورؤياه في تلك القصيدة لقهر الدهر وحتمية المصير.

لقد وقف بعض الدارسين أبعد من ذلك في تفسير ارتباط الخمر بالمرأة، في كثير من الأحيان، لدى الشعراء، فيرى السنجلاوي: "أن العلاقة بين الخمر والمرأة تجعلنا قادرين على إعادة النظر في وصف المرأة بالخمر، ووصف ريقها أيضاً، لقد كانت الخمر شراب الألهة في الفكر القديم، وكانت ترتبط بالدين والعبادة، والمحبوبة لها صورة روحية قوية، ولها قدرات لا

---

(1) انظر: الأصفهاني، الأغاني، مج ٦، ص ٢٨٨، وخبر خيانة خالد بن زهير الهذلي، وقيل أنه ابن أخت أبي ذؤيب أو أبن أخيه أو ابن عمه، حين كان يرسله إلى "أم عمرو" فخانه فيها وخبر موت أبنائه الخمسة بالطاعون في عام واحد وخبر رثائه لهم بقصيدته العينية التي تقدم فيها جميع شعراء هذيل، ص ٢٨٠ من المجلد نفسه.

(2) انظر: القصيدة (١٦) في ديوان أبي ذؤيب ص ٩٦-٩٧، التي يقص فيها الشاعر خبر خيانة خالد وأم عمرو. والقصيدة (٢١) ص ١٢٣-١٢٥، والتي تقص عبر التشبيه الدائري خيانة خالد لأبي ذؤيب. والقصيدة (٢٦) ص ١٣٨-١٧٤ التي يرثي فيها أولاده.

(3) انظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تنسب إلا لقوى فوق القوة الإنسانية"[1]. وفي حين يربط السنجلاوي هذا الأمر بالأسطورة والدين لدى القدماء، يرى آخر أن الشاعر يرمي من خلال ذلك إلى إخصاب الزمن وتطويعه لرغبته ليجعله أكثر تمسكاً بالحياة. فيقول فوغالي في كتابه: "الزمان والمكان في الشعر الجاهلي": "قد يكون لعقد المشابهة في العديد من المشاهد الشعرية بين الخمر وريق الحبيبة سبب خفي يحيل- علاوة على اللذة والاشتهاء- إلى إخصاب الزمن، وجعله طوع رغبة الشاعر، لأن الخمرة إذا ارتبطت بريق أو رضاب الحبيبة، فإن الزمن المستهلك في شربها يزيد الشاعر تمسكاً بالحياة"[2]. ولا شك أن الشاعر يربط بين الخمر والمرأة أو الخمر والعسل "بسبب أنها تمثل في وعية أموراً متقاربة يغذي بعضها بعضاً"[3]. ويرى دارس آخر أن ذكر الشاعر بعض المتع كشرب الخمر، والتمتع بالمرأة، كثيراً ما يأتي عند تفكيرهم بالموت، ما يدفع إلى الاعتقاد بأن هذه الممارسات كانت بعض وسائل الشاعر في مجابهة الموت[4].

في العودة إلى لوحة الخمر موضوع التحليل نجد الشاعر قد عكف على الاهتمام بالتفاصيل المتعلقة بالمشبه به /الخمر -كما أشرنا- فوقف على عناصر أساسية أولها: صفات الخمر، وعلى رأسها حمرة اللون فهي (كعين الديك).

ثم إنها (دم الودج الذبيح) وعلى أن الشعراء درجوا على التغني بحمرة الخمر و"على تمثيل لونه بلون الدم"[5] فقد عمد بعض الدارسين إلى ربط ذلك بالطقوس الدينية. يقول علي

---

(1) السنجلاوي: الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ص ٢٣١.

(2) باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، وإربد، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١١٨.

(3) محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر الهذليين) عين للدراسات والبحوث، ط١، ١٩٩٥م، ص ١١٩.

(4) انظر: شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، ص ١٣٤،١٣٣.

(5) عبد الرحمن صدقي، ألحان ألحان، دار المعارف، بمصر، ١٩٥٧، ص ١٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البطل: "ولا غرو فقد كانت الخمر شراباً مقدساً للألهة يبعث فيهم القوى المتفوقة الخارقة، وكانت دم الإله، تشرب في أعياده لاكتساب صفاته المقدسة"[١]. وأيّاً كان فإذا وافقنا شنوان في رأيه بأن "الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيحائية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي"[٢] فإن اللون الأحمر له دوره في إبراز جمالية الخمر وفاعليتها فهو "يبعث على البهجة والانشراح لكونه من الألوان الساخنة[٣].

ثم يصف الشاعر الطريقة التي مزجت بها فأحسن مزجها فهي: "مصفقة" مصفاة وهي "عقار" لا يستطيع شاربها إلا أن يلزمها ويعاقرها فلا يتركها.

ثانياً: مكان الخمر، فهي فضلة من أذرعات وقد ارتبطت خمر أبي ذؤيب دائماً بهذا المكان لشهرته وجودة خمره، ثم يحدد المكان مرة أخرى ليؤكد ربما لمن لا يعرف "أذرعات" وأنها في بلاد الشام فيقول: "شآمية".

ثالثاً: المقاربة بين المرأة والخمر أثناء الحديث عن الخمر ذاتها، فعلى أن هذه الخمر هي مشبه به لمُقَبَّل المحبوبة إلا أن صفاتها بذاتها تقربها من المرأة. وربما كان ذلك لشديد الارتباط بينها وبين المرأة في وعي أبي ذؤيب، حيث يسقط كثيراً من مشاعره وأحاسيسه التواقة للمرأة عند وصف الخمر. ومن ذلك صفة "التحصن": فتلك الخمر محصنة في القصور "أحصنها الصروح" لا يستطيع أي شخص الوصول إليها بسهولة ويسر، حالها حال المرأة

---

(١) البطل، الصورة في الشعر العربي، ص ٧٥.

(٢) يونس شنوان، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد، ص ٥.

(٣) علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المحصنة المحمية، ومن ذلك صفة البكورة التي كانت تتمتع بها هذه الخمر فقد أحكم تطيينهـا وإغلاقها في الدنان حتى "إذا فضت خواتمها وفكت يقال لها دم الودج الذبيح".

فلا هذه الخمر بهذه الصفات وهذه الجودة التي تترك سورة في الرأس ومراح، فهـي "إذا جليت مروح"، ولا ذلك الماء الكثير الذي ساقت سحابته ريح يمانية صحبها برق فهطـل ماؤها بارداً، "بأطيب من مقبلها". ويهتم الشاعر اهتماماً خاصاً بالزمن، فليس مقبّـل الحبيبـة بأطيب من الخمر في أي وقت على إطلاق الوقت، بل يحدده بذلك الوقت الذي يتبدل فيـه – غالباً– طعم الفم ورائحته حيث ذهب جزء من الليل "إذا ما دنا العيوق[1]، واكتتم النبوح".

عند وضع هذه اللوحة في سياقها النصي نجدها قد جاءت في قصيدة مكونة من تسعة أبيات خُتمت بها القصيدة، سبقت بثلاثة أبيات فقط، يخاطب فيها الشاعر قلبه طالباً منه التجمّل والتصبّر على ذلك الحب المتعثر والتوقف عن طلابه "أم عمرو" لا سـيما وأن هـذه الحـب محفوفاً بالمتاعب والمزالق. حيث قال في تلك الأبيات[2]:

جَمالَكَ أيُّها القَلـــبُ القَريـــحُ ستَلقى مَن تُحِـبُّ فَتَستَريـحُ
نَهَيتُكَ عَن طِلابِـكَ أُمَّ عَمـرٍو بِعاقِبَـةٍ وَأَنـتَ إِذٍ صَحيـــحُ
فَقُلتُ تَجَنَّبَن سُخطَ اِبـنِ عَـــمٍّ وَمَطلَبَ شُلَّةٍ وَنَوىً طَـــروحُ

ولكنّ الجموح ، جموح ذلك القلب الملتاع المتشوق للقاء من يحب، هو الذي استدعى اللوحة الممتدة التي تمثّلت في مقبل الحبيبة الذي فاق بلذاذته تلك الخمر.

---

(1) جاء في مادة "عوق" في لسان العرب: العيوق" كوكب أحمر مضيء بحبال الثريا في ناحيـة الـشمال ويطلع قبل الجوزاء. سمي بذلك لأنه يعوق الدبران عن لقاء الثريا ويتلو الثريا ولا يتقدمه.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي:ص٨٠-٨١.إذ: أراد إذ ذاك فنون.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ج- لوحة الخمر: اللذة والاستقرار

أما اللوحة الثالثة للخمر في شعر أبي ذؤيب فقد جاءت صورة دائرية ممتـدة أيـضاً، وفيها قال[1]:

فما إنْ رحيقٌ سـبتها التجـا ... رُ منْ أذرعاتٍ فـوادي جـدرْ
سـلافةُ راحٍ تريـكَ القـذى ... تـصفقُ فـي بطـنِ زقٍّ وجـرّ
بمزجٍ منَ العذبِ عذبِ السراةِ ... تزعزعُـهُ الـريحُ بعـدَ المطـرْ
تحدرَ عنْ شـاهقٍ كالحـصيـ ... ـرِ مستقبلَ الريحِ والفيءُ قـرّ
فـشجَّ بـهِ ثبـراتِ الرصـا ... فـِ حتَّـى تزيـلَ رنـقُ الكـدرْ
فجـاءَ وقـد فـصّلتهُ الـشما ... لُ عذبُ المذاقةِ بـسرَ الخـصرْ
بأطيـبَ منهـا إذا مـا النجـو ... مُ أعنقنَ مثلَ هـوادي الـصدرْ

واللوحة تتشابه إلى حد بعيد مع لوحة الخمر السابقة من حيث البناء الفني الذي عمـد إلى أسلوب التشبيه الدائري، بالبدء بالمشبه به مسبوقاً بـ (ما) النافية: (فما إن رحيق سـبتها التجار...) والانتهاء بـ (أفعل) التفضيل التي تسبق المشبه: (بأطيب منها...). وإقصاء المشبه عن المشبه به من حيث المسافة التي استغرقت ستة أبيات بينهما. قصّ فيها أبو ذؤيب حكايـة تلك الخمر بادئاً هذه المرة بالحديث عن تجارها الذين سبوها "من أذرعات فؤادي جدر" وجعل الشاعر الخمر سبية إعلاء من قيمتها حيث يجعلها صنواً للمرأة الحسناء، فضلاً عـن إعـلاء شأنها بنسبتها إلى الموطن الأصلي للخمر "أذرعات". ثم يأتي على صفاتها: فهي "سلافة راح"

---

(1) ديوان أبي ذؤيب: ص ١٠٠-١٠٢، سبتها: اشترتها. السلاف: ما بزل منها أولاً، أو ما سلف منها أولاً من غير عصر. فإذا ألقي العنب بعضه على بعض، فسال منه، فذلك "السلاف". تصفق: تحول من إنـاء إلى إناء لتصفو. العذب: الماء العذب. السراة: موضع. تزعزعة: تحركه. فيصفو. الحـصير: البـساط. الفيء: مثل الظل ولكن الظل بالغداة والفيء بالعشي. مستقبل الريح: فيه برد. قر: برد. الثبرات: نقـار تكون في الجبل تمسك الماء يصفو فيها، كالصهاريج، إذا دخلها الماء خرج ما فيها من غناء وصفا فيها الماء. وثبرات: ج ثبرة، الحفرة. الرصاف: حجارة متراصفة مضمومة بعضها إلى بعض صارت مصفاة للماء. تزيل: تفرق. الرنق: كدر الطين. فصلته: قطعته حتى صفا. بسر: غض طري. خـصر: بـارد. بسر: أول ما أخذ منه ولم يخضه أحد فهو خالص لم يورد. أعنقن: تصوبن؛ فترى مآ خيرهنّ في الغور. كما ترى مآخير البقر. الهوادي: أوائل البقر، وأوائل كل شيء. الصدر: التي تصدر عن الماء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

خالصة من غير عصر، ولصفائها فإنها "تريك القذى" ،وفي طريقة تحضيرها وجعلها على أفضل صورة اتقان، فهي "تصفق في بطن زق وجر" ثم تمزج بماء "من العذب عذب السراة"،ويسترسل الشاعر بوصف عذوبة هذا الماء وكيفية حصولها؛ فهذا الماء "تزعزعه الريح بعد المطر" ما يجعله أكثر نقاءً وصفاءً. ثم أنه ماء جبلي "تحدر عن شاهق كالحصير" ومنح البرودة إذ كان "مستقبل الريح والفيء قر" وعبر مروره بين الحجارة المتراصة صُفّي و "تزيل رنق الكدر" ولم يبق فيه أثر لطين "فجاء وقد فصلته الشمال عذب المذاقة" كان أول أخذه لمزجه بهذه الخمر فهو خالص لم يورد ولم يخض من قبل.

فتلك الخمر السبية بتلك الحال والصفات، وبعد مزجها بذلك الماء الجبلي العذب النقي بكل الصفات التي ذكرها أيضاً، ليس "بأطيب منها..." . وما يزيد من وتيرة تفوق المشبه على المشبه به تقييد الأول بوقت زمني محدد -كما مر في اللوحة السابقة- وهو انقضاء وقت من الليل "إذا ما النجوم أعنقن" إنه وقت غيار هذه النجوم في أخرة من الليل، وعند اقتراب الصباح، إذ نادراً ما تكون الأفواه زكية الطعم والرائحة في مثل ذلك الوقت، أما حبيبة أبي ذؤيب فتفوق لذاذة فمها وعذوبته آنذاك تلك الخمر الرحيق السلافة التي مزجت بذاك الماء الزلال.

وعند وضع اللوحة في سياقها النصي نجدها وقد سبقت بأبيات تعرف فيها الشاعر على ديار "أم الرهين"، وحدد المكان والزمان الذي قضته هناك. أما المكان "فبين الظباء فوادي عشر" وأما الزمان ففي "شهري جمادى وشهري صفر" أما الآن، وقت نظم القصيدة، فالمكان موحش بعد رحيلها، ما يجعله يتذكر ماضي قصتهما، "وأزعم أني وأم الرهين كالظبي سيق لحبل الشعر" ومن خلال وصف قصة الظبي وحبل الصائد، يخبرنا بأنه وقع في شرك أم الرهين ولم يستطع الفكاك من حبها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أمام هذا الماضي بهذا الحب الذي أذهب قلب الشاعر استُدعيت جماليات وصفات تلك المرأة من خلال اللوحة الدائرية التي وقفنا عليها.

وإذا ابتعدنا قليلاً عن الجانب الذاتي لوقفنا أمام رمزية تلك المرأة بصفاتها المتميزة إلى اللذة التي توفر الاستقرار والسكينة والتي يفتقدها الشاعر لا سيما وأنه يتبع لوحة الخمر بما يشعر بأن اللذة والاستقرار والسكينة تبقى متطلبات بعيدة المنال أمام الواقع الذي ينغص على الشاعر -كما على الإنسان عامة- السعادة والفرح أو السكينة والطمأنينة التي يرنو إليها.

وأمام اصطدامه بهذا الواقع نجده يقول:

فَدَعْ عَنْكَ هذا ولا تَبتهج لخيرٍ ولا تبتئسْ عند ضرّ

إنها الفلسفة التي يخلص إليها أبو ذؤيب موشاة بالسوداوية والتشاؤم مفادها أن يتجرد الإنسان من مشاعر الفرح وكذلك من مشاعر الحزن، ما دام أن الحياة بأسبابها وأعراضها وحوادثها ليس أحب إليها من المنية تصيب بها الإنسان:

فإنّ الرجالَ إلى الحادثا تِ فاستَيْقَنَنَّ أحَبُّ الجَزَرْ

-لوحة الخمر والعسل: مطلب الأمن أمام سطوة الدهر

يربط أبو ذؤيب الهذلي بين المرأة من جهة ، والخمر والعسل من جهة أخرى في لوحة دائرية ممتدة فيقول [1]:

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٩٤-١٩٧. فضله: فضلة فضلت من خمر عن تاجرها. هوت بها: سرت بها. مذكرة: ناقة خلقتها خلقة الفحل. عنس: شديدة صلبة. هادية الضحل: صخرة تكون في بطن الماء يمر عليها الماء الرقيق. بصرى وغزة: بالشأم. وبغزة مات هاشم بن عبد مناف، يريد أن ذيلها وكفلها مشرقان ولا ذيل للناقة وهو مثل. وأراد أنها مشمرة طويلة القوائم. الكفل: كساء يدار على عجز البعير فيركب عليه. جسرة: جسيمة ويقال الماضية، تجسر على كل شيء. مجنة: على أميال من مكة. يوافى بها: أتى بها. القلال: الجرار. ولا تغلي: لأنها قد سكنت. الحبل: حبل عرفة. ذو المجاز: موسم في الجاهلية. فجئن: الإبل. جاءت: ناقة. ذفراها: الناتئ في القفا من الأذنين. يمسح: يسكنها. تزعم: تصيح وتصوت من نشاطها. ويقال: ويمسح ذفراها من العرق. النكس: الضعيف. الوغل: الذي يدخل على القوم يشربون، لم يدعوه. جمع: مزدلفة. راد: يريدا رائداً. طالباً. يبتغي المزج: يعني العسل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَما فَضلَةٌ مِن أذرِعاتٍ هَوَتْ بِها ... مُذَكِّرَةٌ عَنسٌ كَهادِيَةِ الضَحلِ
سُلافَةُ راحٍ ضُمِّنَتها إداوَةٌ ... مُقَيَّرَةٌ ردفٌ لمؤخِرَةِ الرَّجلِ
تَزَوَّدَها مِن أهلِ بُصرى وَغَزَّةَ ... عَلى جَسرَةٍ مَرفوعَةِ الذَيلِ وَالكِفلِ
فَوافى بِها عُسفانَ ثُمَّ أَتى بِها ... مَجَنَّةَ تَصفو في القِلالِ وَلا تَغلي
وراحَ بِها مِن ذي المَجازِ عَشِيَّةً ... يُبادِرُ أُولى السابِقاتِ إِلى الحَبلِ
فَجِئنَ وَجاءَت بَينَهُنَّ وَإِنَّهُ ... لَيَمسَحُ ذِفراها تَزَعَّمُ كَالفَحلِ
فَجاءَ بِها كَيما يُوَفّي حِجَّةً ... نَديمُ كِرامٍ غَيرُ نِكسٍ وَلا وَغلِ
فَباتَ بِجَمعٍ ثُمَّ تَمَّ إِلى مِنىً ... فَأَصبَحَ رَأداً يَبتَغي المَزجَ بِالسحلِ
فَجاءَ بِمَزجٍ لَم يَرَ النَاسُ مِثلَهُ ... هُوَ الضَحكُ إِلّا أَنَّهُ عَمَلُ النَحلِ
يَمانِيَةٍ أَحيا لَها مَظَّ مَأبِدٍ ... وَآلِ قَراسٍ صَوبُ أَرمِيَةٍ كُحلِ
فَما إِنْ هَما في صَحفَةٍ بارِقِيَّةٍ ... جَديدٍ أُرِقَّت بِالقَدومِ وَبِالصَقَلِ
بِأَطيَبَ مِن فيها إِذا جِئتُ طارِقاً ... وَلَم يَتَبَيَّن ساطِعُ الأُفُقِ المُجلي

في صورة تكرس النمطية المتعددة [1] ورد المقطع الحكائي عن العسل ضمن اللوحة الممتدة ليكون واحداً من عناصرها الثلاثة: المرأة، والخمر، والعسل، ويتفاوت نصيب الخمر أو العسل من القص في كل لوحة. ففي هذه اللوحة تحظى الخمر بالمساحة الأكبر فتستغرق الأبيات الثمانية الأولى منها وتشترك مع العسل في البيت قبل الأخير حيث مزجت الخمر بذلك العسل في الأبيات الثلاثة قبله.

وفي لوحة أخرى سيتم الوقوف عليها في الدراسة النصية في الفصل الرابع يأخذ العسل المساحة الأوسع من اللوحة لتستغرق حكايته وقصة اشتياره أربعة عشر بيتاً [2]. في

=السحل: النقد. بالسحل: أي ينقد الدراهم. فبات بجمع: يريد أن يحلق رأسه إنما هو حاج. الضحك: الثغر الأبيض. يمانية: يقصد العسل. المظ :الرمان البري ولا ثمار له. آل قراس: موضع صوب:مطر .واحيالها: هذا النبت . مأبد: موضع . الأرمية والأسقية: سحابتان من سحائب الحميم والخريف، عريضتان شديدتا القطر والوقع إذا مطرتا، وكحل: جمع أكحل وهو الأسود: بارقية: البارقية: قبيلة بارق القحطانية. والصحفة، الجام والقصعة. كل ناحية من السماء أفق. المجلي: المنكشف ظُلمته عن الضوء. أجلي: انكشف وهو يريد وقت السحر لأن، الأفواه تتغير في ذلك الوقت.

(1) يقصد بالنمطية المتعددة أو تعددية النمط: أن الشكل الفني العام للوحة يكون واحداً في حين تتميز اللوحات حسب التفاصيل والخطوط والظلال والأحداث الخاصة بكل لوحة، وحسب دورها البنائي في النص الشعري.

(2) انظر ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ق٣، ص ٢٧-٣٨، وقصة العسل في الأبيات ١٥-٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حين تنفرد إحدى اللوحات بعنصري المرأة والعسل حيث يكون العسل ملتزماً بالمرأة تشبيهاً كما انفردت لوحات سابقة بعنصري المرأة والخمر فكانت الخمر متلزمة بالمرأة تشبيهاً [1].

نلحظ أن المرأة عند أبي ذؤيب تشكل العنصر الأساسي في مثل هذه اللوحات الممتدة، فهي بفيها أو ريقها أو مقبلها أو رائحتها المشبه، في حين تكون الخمر، والخمر الممزوجة بالماء العذب الزلال أحياناً، أو الخمر الممزوجة بالعسل أو العسل الممزوج بالماء الجبلي البارد الذي أمطرته سحابة عظيمة المطر وراق حتى بات صافياً المشبه به. وذلك في صورة ممتدة دائرياً اتخذت التشبيه الدائري نمطاً بنائياً فنياً [2].

في هذه اللوحة يبدأ أبو ذؤيب وصف الخمر بأسلوبه المعتمد في اللوحة الدائرية (فما إن فضله من أذرعات...)، فإذا بهذه الخمر هي ما فضلت عند تاجرها أتت بها من أذرعات الشام ناقة قوية صلبة شديدة. وإذا كان أبو ذؤيب يحدد موطن الخمر الذي جلبت منه، وغالباً هي "أذرعات"، فإن هذه المرة الأولى التي يصف لنا فيها قوة الناقة التي أتت عليها هذه الخمر فهي "مذكرة عنس كهادية الضحل" أما الخمر فـ "سلافة راح" خالصة وضعت في إناء جميل الصنع لطيف الشكل، وهو إذ يصفها ويصف الإناء الذي ضُمنها، يعود لوصف تاجرها والمكان الذي أتى بها منه، والناقة التي حملها عليها، والمسافات التي قطعها حتى وافى بها "عسفان ثم أتى بها مجنة"، والخمر على طول هذه الرحلة "تصفو في القلال ولا تغلي"، وهذا دلالة جودتها وإحكام صنعتها: فقد سكنت بعدما فارت وعتقت فلا يزيدها الوقت والمسير إلا صفاءً. ثم يستمر بوصف رحلة التاجر الذي ينتقل بها بين الأسواق، ثم يبادر بها واقفي عرفه

---

(1) انظر ديوان أبي ذؤيب الهذلي: الأبيات ١١٢-١١٣، والأبيات: ٨١-٨٢. والأبيات: ص ١٠٠-١٠٢.

(2) باستثناء لوحة واحدة من لوحات الخمر والتي وردت في القصيدة رقم ٢٠، ص ١١٢-١١٣، وتم تحليلها في الصفحات السابقة حيث عمد فيها أبو ذؤيب إلى التشبيه الممتد طولياً اللوحة الطولية على خلاف المعهود في لوحاته في الخمر والعسل والتي عمد فيها جميعاً أسلوباً واحداً هو أسلوب اللوحة الممتدة دائرياً (التشبيه الدائري).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيلتقي هناك مع تجار آخرين وآفت إبلهم المكان للتو "فجئن وجاءت بينهن" وأخذ هذا التـــاجر يُهدئ ناقته ويسكنها ويمسح ذفراها من العرق وهي تصيح وتصوت من نشاطها.

يبين أبو ذؤيب أن هذا الرجل جاء بها إلى عرفة ثم انتقل بها إلى المزدلفة ثم أتى بها منى [1] لنشعر أنه لم يبق على حرمة الخمر ولم يجعلها تتعارض مع الحج[2]، بل على العكس، يصرح بأنه فعل ذلك كي يبر حجّه: "فجاء بها كيما يوفّي حجه" لا سيما وأنه "نديم كرام غيـــر نكس ولا وغل". وينتقل الشاعر إلى العنصر الثاني في اللوحة وهو العسل الذي يشبهه لـــشدة بياضه بالثغر الأبيض الأسنان. جاء به من اليمن. ثم وصف تميز طعم هذا العسل لتميز النبت الذي تأكله النحل، ومنه الرمان البري الذي أمطر بسحاب الحميم والخريف مع هبوب الريح.

وفي البيت قبل الأخير من اللوحة يقف على الصفحة التي مزج بها الخمر بالعسل فقد صنعت في "بارق" حديثاً ودقت صنعتها فجاءت رقيقة دقيقة مصقولة.

ويقفل التشبيه في البيت الأخير بحيث يأتي بالعنصر الأهم من عناصر اللوحة "المشبه" مسبوقاً بأفعل التفضيل: (بأطيب من فيها) مقيداً ذلك بوقت السحر آخر الليل حيث تتغير الأفواه في ذلك الوقت.

لقد أمسك الشاعر- بإتقان- بكافة الخيوط التي نسج منها تفاصيل لوحتـــه الإبداعيـــة حيث أوفى عناصر الصورة تفصيلاً ووصفاً مركزاً على البعد المكاني، فالخمر من أذرعات وبصرى وغزة في الشام. وقد سار فيها إلى عسفان ومجنة وذي المجـــاز وعرفـــة ومنـــى، والعسل من اليمن والصفحة من بارق. والبعد الزماني، حيث بيعت الخمر في موســـم الحـــج. حيث "بات بجمع" ثم غادر مزدلفة إلى "منى" "فأصبح راداً يبتغي المزج بالسحل"، وهذا إضفاء

---

(1) الأبيات (٥-٨) من اللوحة.

(2) هذا إن كانت القصيدة قيلت في الإسلام وما يرشح ذلك أن ترتيب مناسك الحج التي ذكرها على الأقل، جاءت كما هي في الإسلام، وإن كنت على غير علم دقيق بمناسك الحج الجاهلية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جديد على لوحة الخمر وكأن قدسية الحج لا تتم إن لم يأت بهذه الخمر (فجاء بها كميا يـوفي حجه). والبعد الزماني في عنصر المشبه كذلك في غاية الأهمية لأن فم المحبوبة كان بأطيب طعم في وقت تتغير فيه الطعوم حين جاءها "طارقاً ولم يتبين ساطع الأفق المجلي".

وفي اللوحة تركيز على عنصر اللون؛ حيث أثرى الصورة بلون العسل الشبيه بياضه بالضحك، ولون السحابة الأسود لكثرة ما تحمل من ماء، فهي "أرمية كحل"، واللون الأخضر في الرمان البري الذي تأكله النحل "مظّ مأبد" ولون الصفحة اللامع حيـث "أرقـت بالقـدوم وبالصقل" وطلاء إناء الخمر حيث جاءت في "إداوة مقيرة" فضلاً عن لون الخمر ذاتها التـي كانت "تصفو في القلال".

أما عنصر الحركة فقد جعل اللوحة نابضة بالصور البصرية المتحركة وذلك منذ بداية اللوحة وحتى خاتمتها. فتلك الخمر قد "هوت بها مذكرة" والتاجر "تزودهـا... علـى جـسرة مرفوعة الذيل والكفل"، "فوافى بها عسفان ثم أتى بها مجنة" ثم "راح بها من ذي المجاز عشية "لأنه يريد أن يبادر أولى السابقات إلى الحبل، والحركة لا تتوقف على التاجر وناقته التي حمل عليها الخمر بل تتمثل أيضاً بحركة الأبل الأخر "فجئن وجاءت" كما تتمثل في عملية المـزج وحركة الريح وسقوط المطر. ثم في حركة ذلك الذي جاء الحبيبة طارقاً.

ساعد الشاعر في بناء لوحته، إضافة إلى التفاصيل والدقائق التي وقـف عليهـا فـي وصف الخمر والعسل، وبعدي الزمان والمكان وظلال الألوان، ونبض الحركة- مجموعةٌ من التشبيهات أو الصور الجزئية التي عمد إليها، فرفدت الصورة الأم أو اللوحة الدائرية من مثل: تشبيه الناقة التي تحمل عليها الخمر بالصخرة في قوتها وصلابتها، وتـشبيه خلقتهـا بخلقـة الفحل، وذلك بقوله: "مذكرة عنس كهادية الضحل"، وتصوير ذات الناقة بأنها مـشرفة الـذيل والكفل، في حين لا ذيل للناقة أصلاً، بقوله: "على جسرة مرفوعة الذيل والكفل"، وإنمـا أراد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصف طول قوائمها، وتصوير رحلة الخمر مع التاجر من بلاد الشام إلى بقاع مختلفة من بلاده. وعلى كل حال فالخمر "تصفو في القلال ولا تغلي"، وتصوير ذلك التاجر نفسه بأنه "نديم كرام غير نكس ولا وغل"، وهو يكني بذلك عن مكانته بين شاربي الخمر، كما شبه العسل الذي جاء به بأنه الضحل "هو الضحل إلا أنه عمل النحل".

إن كل ما جاء به الشاعر في لوحته الدائرية من وصف وصفات، ووقائع وأحداث، وعناصر ودقائق ومكونات، وظلال وملامح وتشبيهات. إنما أراد به – إثبات أفضلية المشبه وهو في هذه اللوحة فم الحبيبة في أخرة من الليل على المشبه به وهو في هذه اللوحة أيضاً أفضل الخمر ممزوجاً بأفضل العسل.

والحقيقة أن المسافة بين المشبه والمشبه به على مقربة عند الشاعر خاصة، فهما وسيلته للوصول إلى اللذة والراحة. المرأة من جانب والخمر من جانب آخر. وهما عنصران متناغمان يشكلان مطمح الشاعر، والوصول إليهما وصولاً للسكينة والاستقرار، كأنهما وجهان لعملة واحدة يقول أحد الدارسين: "ترى بين المحبوبة والخمر التباساً وتداخلاً، فكثيرا ما تصبح المحبوبة خمراً أو تصبح الخمر محبوبة"[1].

وعند وضع اللوحة في سياقها النصي نجدها متساوقة مع افتتاحية القصيدة التي يقول فيها[2]:

أَلا زَعَمَت أَسماءُ أَن لا أُحِبُّها	فَقُلتُ بَلى لَولا يُنازِعُني شُغلي
جَزَيتُكِ ضِعفَ الوُدِّ لَما اشتَكَيتِهِ	وَما إِن جَزاكِ الضِعفَ مِن أَحَدٍ قَبلي
فَإِن تَكُ أُنثى في مَعَدٍّ كَريمَةً	عَلَينا فَقَد أُعطيتِ نافِلَةَ الفَضلِ

فأبو ذؤيب يصرح بأنّه منح هذه المرأة ضعف الود، وقد أعطيت "نافلة الفضل"، فهي "من معد كريمة"، ما أشبهها بالظبية التي فصّل في أوصافها بلوحة دائرية أيضاً، فقال مباشرة

---

(1) السنجلاوي، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ص ٢٣١.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعد الأبيات الثلاثة الأولى: "لعمرك ما عيساء تنسأ شادناً...". ليثبت تفوقها جمالاً على تلك الظبية حين يختم لوحته بقوله "بأحسن منها يوم قالت تدللاً أتصرم حبلي أم تدوم على وصلي"، ثم يروي قصة خلافه مع هذه المرأة وتنكرها لحاله حيث قال[1]:

عَلى أَنَّها قالَت رَأَيتُ خُوَيلِداً تَنَكَّرَ حَتّى عادَ أَسوَدَ كَالجِذلِ

ليؤكد أن خطوب الدهر هي التي أوصلته لهذا الحال[2]:

فَتِلكَ خُطوبٌ قَد تَمَلَّت شَبابَنا قديماً فَتُبلينا المنون وَما نُبلي

ولا غرابة فهو الموت وهي المنايا تنهب الإنسان وتبليه لا العكس[3]:

مَنايا يُقَرِّبنَ الحُتوفَ لِأَهلِها قديماً وَيَستَمتِعنَ بِالأُنَسِ الجَبلِ

أرأيت بشاعة الموت وشراسته!، إنه لا يواجه الإنسان بإنهاء أجله فحسب، بل إنه يستمتع بتدمير وجوده وإهلاكه، وما ظننت الموت يستمتع. لكنها رؤية أبي ذؤيب للموت بفاعليته المدمرة المستهترة غير الآبهة لوجود الإنسان وكينونته جعلته يشخّصه على ذلك النحو.

وأمام هذا التطامن الذي يلحق بذات الشاعر نجده يلجأ إلى مشهد الفخر الذاتي[4] فيحدثنا عن كرمه الذي لم يستطع مثله أحد من أصدقائه، أو من أقارب أسماء وأبناء عمومتها. وما لوحة الفخر في هذا الموضع، في ظني، إلا أسلوب من أساليب إعادة التوازن للذات بعد استشعار الإحباط أمام قوة الدهر المدمرة، ومنها يفزع الشاعر إلى لوحة الخمر والعسل مشبهاً به للمرأة. وفي كليهما لجوء إلى شيء من الطمأنينة والأمن والاستقرار أو حتى تجاوز الواقع ونسيان سطوة الدهر من خلال اللذة التي توفرها للشاعر المرأة أو الخمر على حد سواء.

---

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ص ١٩٣. الجبل: الكثير.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٩٣.

(٤) المصدر نفسه: البيتان (١٦، ١٧) من القصيدة ص ١٩٣-١٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- لوحة العسل: سعيٌ للطمأنينة

لوحة دائرية واحدة في شعر أبي ذؤيب الهذلي استقل بها العسل فكان المشبه به المنفي بـ (ما) الذي اتبعه الشاعر بعد هذا النفي بقصة متكاملة البناء [1]:

وَما ضَرَبٌ بَيضاءُ يَأوي مَليكُها ... إِلى طُنُفٍ أَعيا بِراقٍ وَنازِلِ
تُهالُ العُقابُ أَن تَمُرَّ بَريدِهِ ... وَتَرمي دُروعٌ دونَهُ بِالأَجادِلِ
تَنَمّى بِها اليَعسوبُ حَتّى أَقَرَّها ... إِلى مَألَفٍ رَحبِ المَباءَةِ عاسِلِ
فَلَو كانَ حَبلٌ مِن ثَمانينَ قامَةً ... وَتسعينَ باعاً نالَها بِالأَنامِلِ
تَدَلّى عَلَيها بِالحِبالِ مُوَثَّقاً ... شَديدَ الوَصاةِ نابِلٌ وَابِنُ نابِلِ
إِذا لَسَعَتهُ النَحلُ لَم يَرجُ لَسعَها ... وَخالَفَها في بَيتِ نوبٍ عَوامِلِ
فَحَطَّ عَلَيها وَالضُلوعُ كَأَنَّها ... مِنَ الخَوفِ أَمثالُ السِهامِ النَواصِلِ
فَشَرَّجَها مِن نُطفَةٍ رَجَبِيَّةٍ ... سُلالِيَّةٍ مِن ماءِ لُصبِ سَلاسِلِ
بِماءِ شَنانٍ زَعزَعَت مَتنَهُ الصَبا ... وَجادَت عَلَيهِ ديمَةٌ بَعدَ وابِلِ
بِأَطيَبَ مِن فيها إِذا جِئتَ طارِقاً ... وَأَشهى إِذا نامَت كِلابُ الأَسافِلِ

يبدأ السرد القصصي في حكاية العسل بإعطاء الملامح الأولى له من خلال وصفه بشدة البياض، حيث ينعت العسل بالضرب إذا كان أبيضَ وفيه صلابة، ويقال استضرب العسل: إذا اشتد بياضه ثم يؤكد على صفة البياض بقوله: "بيضاء" ثم يبين مكانه البعيد المنال، المحفوف بالمخاطر والحتوف إنه "طنف أعيا براق ونازل" إن ارتفاع المكان جعله مهيباً حتى من العقاب "تهال العقاب أن تمر بريده" وعلى صعوبة هذا المكان جعله "اليعسوب" مسكناً مألوفاً آمناً فكثر عسله.

---

(1) ديوان أبي ذؤيب: ص ٢٠٠-٢٠٣، ضرب: يقال للعسل إذا كان فيه بعض الصلابة واليبس: استضرب العسل، ويقال إذا اشتد بياضه. مليكها: يعسوبها وفحلها، رأس النحل. طنف: حيد من الجبل وراس من رؤوسه. تهال:تلزم الهول. الريد: ما نتأ من الجبل. الدروء: الشاخص من الجبل. الأجادل: الصقور. تنهى:ترفع. أقرها: أنزلها واسكنها. مألف: المكان الذي تألفه. المباءة: المنزل. عاسل: كثير العسل. شديد الوصاة: الوصية. نابل: حاذق. لم يرج: لم يبالي. حالفها: لازمها. نوب: تتناب المرعى، تأكل ثم ترجع فتعسل. عوامل: تعمل العسل والشمع. حط: انحدر. شرجها: مزجها وخلطها. النطفة: الماء. رجيبة: مطرت في رجب فهي باردة. سلالية: سهلة متسلسلة. اللصب: الشق في الجبل. سلاسل: عذب بارد. الشنان: البارد الذي يسيل من الجبل. متنه: أعلاه. الديمة: المطر الدائم الساكن يدوم. الوابل: المطر الشديد الوقع، العظيم القطر. الصبا: خصها لأنها أبرد الرياح. الأسافل: من الحواء، يكون: فيه الرعاء والكلاب وحلّابهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهكذا يقف الشاعر الأبيات الأربعة الأولى من اللوحة على وصف العسل ومكانه المرتفع الخطر بوصفه العنصر الأول والأهم في قصة النحل لينتقل بعدها إلى العنصر الثاني وهو المشتار: إنّه رجل كادح مناضل. لا يدفعه ارتفاع المكان وبعده أو علوه عن الوصول إلى هدفه وهو ذلك العسل. إذ يرمز العسل للحياة[1]، كما انه يرتبط بها على أرض الواقع. ففي مجتمع هذيل كان اشتيار العسل واحداً من أهم وسائل معاشهم، إذ كانوا يتخذونه طعاماً ويبيعون بعضه سداً لحاجاتهم[2] ومن هنا تم وصف المشتار بأنه رجل كادح. فهو مدفوع إلى عمله المحفوف بالمخاطر والذي يتربصه الموت أثناء القيام به أية لحظة دفعاً. لذلك فإنه يغامر في سبيل تحقيق هدفه لنيل تلك العسل البيضاء الممنعة في أعالي الجبال الشاهقة حتى لو كان طريقه إليها وإلى النجاة بعد الحصول عليها حبلا "من ثمانين قامة وتسعين باعاً"، فإنه فاعل. وقد "تدلى عليها بالحبال موثقاً شديد الوصاة نابل وابن نابل" حتى لو هاجمته النحل ولسعته، في محاولة لدفعه وردعه عن طلب عسلها، فإنه مزود بالإرادة مدجج بالصبر والشدة والعزم والتصميم. وهذا ما جعله يصل إلى بيوتها على الرغم من مقاومتها وعلى الرغم من الخوف الذي كان ينتابه أحياناً لموقفه الخطير الذي تتنازعه فيه أسباب الحياة والموت في آن.

ولم يفت الشاعر أن يصف مجتمع النحل برئيسه "اليعسوب" الذي يحسن صنعاً برفع النحل إلى رؤوس الجبال ليحصنها من أيدي العابثين، ثم بدفاعه عن مملكتها وعسلها بمهاجمة المشتار ومحاولة عرقلة وصوله إلى بيوتها. ولكنه صمم "وخالفها في بيت نوبٍ عوامل"، إنه

---

(١) انظر: عبد الحميد المعيني، رؤية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، مج١٥ ،٢٠٠٧ ، ص١٦٩.

(٢) انظر: عبد الجواد الطيب، هذيل في جاهليتها وإسلامها، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٢، ص ١٥٢ حيث يتحدث عن قبيلة هذيل و "قيام بعض أفرادها باشتيار هذا العسل ليتخذوا بعضه طعاماً، ويبيعوا أكثره فيعينهم على مجابهة هذه الحياة القاسية التي يحياها أمثالهم في البادية ولهذا كانوا لا يرون مفراً من القيام بهذه المهمة الشاقة التي كانت تحف بها المخاطر".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النحل العنصر الثالث المهم في حكاية العسل التي تنتهي بحصول المشتار عليه ليكمل بعدها عمله، ويتفنن بمزج هذا العسل بالماء العذب الذي ينضم عنصراً رابعاً في حكاية العسل. ويقف الشاعر على وصفه في بيتين ينهي بهما الحكاية. فالماء نقي "من نطفة رجبية" فهي باردة متسلسلة، انسكب في شقوق الجبال وسال من أعاليها وجاء نتاج ديمة دائمة المطر، سبقت بمطر شديد عظيم القطر، حركته وزعزعته ريح الصبا فزادته نقاءً وبرودة. بمثل هذا الماء مزج المشتار ذلك العسل، فجاء منتج مبدع من عطاء الطبيعة الخالص. ولكن الذي كان من الممكن أن يكلف المشتار حياته في أي لحظة من لحظات مغامرته ولا سيما اللحظة التي تأزم فيها الحدث ووصل الصراع إلى غايته بين شخصيتي القصة الرئيستين: المشتار من جهة، واليعسوب وجماعة النحل من جهة أخرى، في محاولة المشتار الوصول إلى بيت النحل وامتلاك العسل وهو متدلٍ بين أعلى الجبل والأرض، ومقاومة اليعسوب ودفاعه عن بيته ومملكته مع جماعة النحل التي أخذت تلدغ المشتار دفعاً له وأبعاداً، لتكون لحظة التنوير أو الخاتمة بوصول المشتار إلى العسل الممنّعة المحصّنة وإتمام عمله بمزجها بالماء العذب النقي البارد.

وفي ظني، أن هذا الوصول فيه جانب من الواقع كما أن فيه جانبا من الرمز. فكما كانت الخمر سبية الرجال أو التجار، نرى العسل الممنعة المحصنة ملك يمين المشتار. أتراها اللذة أو لذة الحياة يسعى الشاعر/ الإنسان للوصول إليها أو الحصول عليها فتواجهه المشاق ويكابد في سبيلها الصعاب؟! من الممكن أن تكون الإجابة بالإيجاب خاصة وأن الخمر والخمر الممزوجة بالعسل والعسل والماء الممزوج بهما وهو سبب الحياة ورمزها، ترتبط دوماً بالمرأة التي كان يشكل الوصول إليها والعيش بأمن وطمأنينة وسكينة معها هاجس الشاعر إلى جانب هواجس أخرى تتناهبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنها قراءة ممكنة لأن قصة العسل برمتها هي قصة المشبه به الـذي يفوقـه عذوبـة وطيب طعم ولذاذة فم المحبوبة/ المشبه: "فما ضـرب بيـضاء..."، "بأطيـب مـن فيهـا... وأشهى...".

ويكفي أن ندرج الأبيات الأربعة التالية مباشرة للوحة العسل لنؤكد هذه القراءة، حيث إنّ الأبيات تظهر أن علاقته بالمرأة على خلاف ما يتوقع اللائمون أو الآشبون على الأصـح، فهو لم ينل منها ما يتوقعون، وهي لم تمنحه من الوصل شيئاً وهو لن يبرح حبها أبداً[1]:

وَيَأشِبُنـي فيهـا الـذينَ يَلُونَهـا ... وَلَو عَلِموا لَم يَأشِبونـي بِطائِـلِ
وَلَو كانَ ما عِندَ اِبنِ بُجـرَةَ عِنـدَها ... مِنَ الخَمرِ لَم تَبلُل لَهـاتي بِناطِـلِ
فَتِلكَ الَّتي لا يَبـرَحُ القَلـبَ حُبُّهـا ... وَلا ذِكرُها مـا أرزَمَـت أُمُّ حائِـلِ
وَحَتّى يَـؤوبَ القارِظـانِ كِلاهُمـا ... وَيُنشَرَ في القَتلى كُلَيـبٌ لِوائِـلِ

-لوحة الظبية:التكامل المنشود

في شعر أبي ذؤيب لوحتان دائريتان ممتدتان للظبية، قال في إحداهما [2]:

لَعَمرُكَ مـا عَيسـاءُ تَتبَـعُ شادِنـاً ... يَعِنُّ لَها بِالجِزعِ مِن نَخـبِ النَجـلِ
إِذا هِـيَ قامَـت تَقشَعِـرُّ شَواتُهـا ... وَيُشرِقُ بَينَ الليتِ مِنها إِلى الـصُقلِ
تَرى حَمَشاً في صَدرِها ثُـمَّ إِنَّهـا ... إِذا أدبَـرَت وَلَّـت بِمُكتَنِـزٍ عَبَـلِ
وَما أُمُّ خِشـفٍ بِالعَلايَـةِ تَرتَعـي ... وَتَرمُـقُ أَحيانـاً مُخاتَلَـةَ الحَبَـلِ
بِأَحسَنَ مِنهـا يَـومَ قالَـت تَـدَلَّلاً ... أَتَصرِمُ حَبلي أَم تَدومُ عَلـى وَصـلِي

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ٢٠٤-٢٠٥. يأشبونني: يقذفونني ويخلطون علي الكذب.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٩٠-١٩١. عيساء: ظبية بيضاء. تنسأ: تسوق وتزجي. شادن: وليـدها حين تحرك ومشى. يعن لها: يعرض لها. الجزع: جانب الودي ومنعطفه. والنجل: ما يظهر من بطـون الأودية من الماء في الشتاء فإذا جاء الصيف غار. نخب: واد بأرض هذيل. شواتها جلـدة رأسـها، أي يقشعر الشعر الذي في الراس. ويشرق: يضيء. الليت: متذبذب القرط من الإنسان، وهو من الظبية في ذلك الموضع وهو صفحة العنق. الصقل: الخاصرة. حمشاً: في صدرها دقة. وهي مكتنزة العجز، هكذا صفة الظبية. العبل: الضخم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلحظ وضمن البنائية الفنية للتشبيه الدائري مقارنة الشاعر بل مفاضلته بين الظبية متدفقة المشاعر على صغيرها رفقاً وحباً وولهاً وحنواً، ما يمنحها جمالاً معنوياً فضلاً عن جمالها المادي، وبين حبيبته التي قامت تقول مقولتها، تُظهر فيها تدللها عليه، ليؤكد رجوح كفة الحبيبة بجمالها الأنثوي الرقيق الشفاف.

اللوحة تقوم على شخصيتين: (الظبية، الشادن) وعلى أن اللوحة لم تتجاوز الأبيات الخمسة إلا أن أبا ذؤيب قد وفر لها من العناصر ما منحها صفة الاكتمال.

فهي مكتملة من حيث البناء الفني، إذ تأتي بالمشبه به/العيساء منفياً، ووصفه، ثم تختم بالمشبه مسبوقاً بأفعل التفضيل هذا من جهة، كما أنها تشكل وحدة بنائية في القصيدة عند وضعها في سياقها النصي من جهة أخرى، متوافقة ومتساوقة مع الوحدات الأخرى، وقد تم الوقوف على ذلك عند تحليل لوحة الخمر في القصيدة ذاتها في الصفحات السابقة. فهذه اللوحة وصف للمرأة التي "أعطت نافلة الفضل".

وهي مكتملة من حيث تفاصيلها وملامحها ووصف شخصيتها وما أداه ذلك الوصف الدقيق بالألفاظ الموحية من دور في إثراء اللوحة وتميز إبداعها. لا سيما وأنّه أطّرها مكاناً، وزينها بظلال اللون، وجعلها نابضة بالحركة، دافقه بالتفاصيل الدقيقة التي تضفي على الصورة خصوصيتها التي تتناغم مع خصوصية التجربة التي يمر بها الشاعر.

افتتح أبو ذؤيب لوحته بالقسم ليؤكد صدق ما جاء بعده، فإذا بالقسم "لعمرك" وهو سابق على اللوحة، خادم لفنيتها ودقتها. ثم يأخذ الشاعر برصد هيئة هذه الظبية وحالها، وبيان صفاتها. فتقوم المفردة اللونية بدورها في إضفاء الجمال على هذه الظبية من خلال بياضها فهي "عيساء"، ثم إنّها "تنسأ شادناً" والفعل "تنسأ"، يمنح اللوحة الصفة الحركية، فهي تزجي ولدها الصغير وتسوقه وترعاه. ثم وصف الصغير بأنه "شادن" يدلل على قلة حيلته وضعفه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لصغره فهو بادئ المشيء والحركةُ ما يتطلب كبير رعايةُ وعنايةُ ورقابةُ وحذر. كما يرفد الفعل "يعن" الذي يصف تعرض هذا الشادن لأمة الصورة الحركية في إطارها المكاني "بالجزع من نخب النجل". وهو مكان يزين اللوحة حيث ينتقل الهوين بين جانب الوادي ومنعطفه تسوقه هذه الظبية وترتعي العشب الرطب بـ "العلاية" وتنعم بخيرات المكان. إلا أن شيئاً لا يفوت عليها رعايتها ولدها ولهفتها عليه. فهي لا تفتأ ترمقه بنظرها وتتابعه حيث ينتقل خوفاً أن يصاب بمكروه أو أذى. إن هذه الوقفة مع الظبية وصغيرها وحسن عنايتها إنما أراد الشاعر أن يستشعر بها كمال الأمومة والحنو. ودلالتها على رقة المشاعر والأحاسيس حتى إذا ما شبه بها صاحبته استشعر بها هذا الجانب المعنوي الذي يجتذبه في الأنثى لينطلق بعد ذلك مفيضاً بذكر أوصاف الظبية المادية التي تجعلها غاية في الجمال والبهاء وأهلاً لأن يُقارن بها الحبيبة.

فيصف شعرها الذي يكسو رأسها ثم يصف حركتها التي تُظهر مكامن جمالها وبياضها وإشراقها وتألقها من رأسها وعنقها إلى خاصرتها. وكل هذا الجمال والألق اللوني يبرزه عنصر الحركة "إذ هي قامت...".

وفي البيت الثالث من اللوحة يصف دقة صدرها واكتناز عجزها. وهذه الصفات الجمالية تظهر أيضاً مرتبطة بعنصر الحركة فإذا هي أقبلت رأيت دقة صدرها وضموره وإذا هي "أدبرت وولت" عاينت اكتنازها وامتلاءها.

إن هذه الظبية "أم خشف التي "تنسأ شادنا" وتتصف بهذا الألق والجمال وسط المرعى بخضرته ومائه، ليست بأحسن ولا أجمل من حبيبة الشاعر التي "قالت تدللاً، أتصرم حبلي أم تدوم على ودي؟".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ لوحة الظبية جاءت لتخدم صورة المرأة في سياق القصيدة التي افتتحها أبو ذؤيب في الأبيات الثلاثة – السابقة مُباشرة لهذه اللوحة – بالتعبير المباشر عن حبّه لها، وعن ودّه المضاعف. ذلك لأنها تستحق مثل ذلك الحبّ والودّ ، فهي أكرم وأعز أنثى في معد وهي أكثرهن جمالاً، وهذا الجمال هو ما حكته لوحة الظبية، فنشده الشاعر من خلالها يتقوى به على خطوب الدهر التي تُبلي الأنسان، والمنايا التي تستمتع بالقضاء عليه[1].

– لوحة الظبية:الأمن والاستقرار

وقريباً من ذلك تأتي لوحة الظبية الدائرية الممتدة الثانية في ديوان أبي ذؤيب [2]:

فَمـا أُمُّ خِشـفٍ بِالعَلايَـةِ فـاردٍ	تَنوشُ البَريرَ حَيثُ نـالَ اِهتِـصارُها
مُوشَّحـةٌ بِالطُرَّتَيـنِ دَنَـا لَـهـا	جَنى أَيكَةٍ يَضفو عَلَيهـا قِـصارُهـا
بِهِ أَبلَـت شَهـرَي رَبيـعٍ كِلَيهِمـا	فَقَد مارَ فيهـا نَسؤُهـا وَاِقتِرارُهـا
وَسَوَّدَ مـاءُ المَـردِ فاهـا فَلَونُـهُ	كَلَونِ النَوؤرِ فَهيَ أَدمـاءُ سارُهـا
بِأَحسَنَ مِنها حينَ قامَت فَأَعرَضَـت	تُواري الدُموعَ حينَ جَدَّ اِتحِدارُهـا

كما في اللوحة السابقة يؤكد أبو ذؤيب صفة الأمومة في الظبية التي يشبه بها حبيبته على سبيل المفاضلة تأكيداً على جانب المشاعر المرهفة، والأحاسيس المفعمة. ثم يحدد مكانها فهي "بالعلاية" منفردة بولدها ترتعي الآراك وتأكل ثمره "تنوش البرير" وتجذب إليها أغصان الآراك "حيث نال اهتصارها" وقد "دنا لها جنى أيكة". كل ما تطلب من الثمر في متناولها،

---

(1) انظر: ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص١٩٢ البيت١٢ ،وص١٩٣ البيت١٥ .

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي ص ١٠٩-١١١، الخشف: وليد الظبية. العلاية: موضع. تنوش: تتناول. البرير: ثمر الأراك كله. اهتصارها: جذبها غصن الأراك وكسرها إياها. موشحة: توشيح اللون. الطرتان: طريقتان في جنبيهما وهو حيث ينقطع اختلاف لون الظهر من لون البطن جنى: ثمر. الأيكة: الشجر الملتف. يضفو: يكثر ويسبغ عليها. أبلت: جزأت بالرطب عن الماء شهري ربيع. مار: ماج وذهب وجاء. نسؤها: وهو بدء سمنها. اقترارها: إذا أكلت اليبيس والجبة فعقدت عليها الشحم. الاقترار. السمن ومنه يختثر بول الدابة. المرد: النضيج من ثمر الآراك ومدركه. النوؤر: شيء كالإثمد. أدماء: بيضاء. سارها: سائرها. أعرضت: أمكنت من عرضها. أي من ماحيتها. تواري: تكفّها بالكف لئلا يشعر بها أحد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كانت قصار الأغصان مما تناله بسهولة فكيف بالأغصان الطويلة الضافية السابغة؟! إن نعماء المكان تحيط بالظبية من كل جانب، ثمار وخضرة، وشجر ملتف سابغة أغصانه. إنها صورة الجمال (الظبية) محاطة بالجمال (الطبيعة)، وكما أن جمال المكان مطعم بألوان النبت وأغصانه وثماره، فإن جمال الظبية مطعم بالألوان فهي "موشحة بالطرتين" مزجت ألوانها فاختلف لون بطنها عن ظهرها والتقى اللونان المختلفان في مكان محدد من جسمها ليمنحاها مزيداً من الجمال.

ويؤطر أبو ذؤيب حكاية الظبية الأم الراتعة في مواطن الخيرات بالإطار الزماني، فقد بقيت في ذلك المكان "شهري ربيع كليهما" فأخذت تسمن وتكتنز، وقد تغير لون فمها إلى السود، وهذه قيمة جمالية لونية أخرى يضيفها الشاعر على الظبية نتيجة تناولها ثمر الآراك الذي لون فاها فجاء كلون الكحل أو الوشم. في حين هي "أدماء سارها" سائر جسمها أبيض. والشاعر يحسن تلوين لوحته بريشة فنان يجاور بين الألوان فيبرز كل منها جمال الآخر. ألم يظهر جمال النقيض بنقيضه عندما تلون فم الظبية بالسواد فأسهم بإبراز الأدمة التي تميزت بها؟.

وأخيراً فإن هذه الظبية بما لديها من مشاعر وعواطف الأمومة الوادعة، وبما لديها من صفات الجمال الذي تكامل بعطاء المكان غير المجذوذ. حيث اكتنزت لحماً وزهت لوناً، أبداً ليست بأحسن من حبيبته التي أعرضت "تواري الدموع حين جد انحدارها".

واللوحة المبدعة على أحسن صورة جاءت متسقة بنائياً مع وحدات القصيدة الأخرى، والتي سبق الوقوف عليها في أولى لوحات أبي ذؤيب في هذا الفصل وهي في وصف حبيبته التي قال فيها[1]:

---

(1) ديوان أبي ذؤيب، ص ١٠٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَلا يَهنَأ الواشيـنَ أنّـي هَجَرتُهـا وَأظلَـمَ دونـي لَيلُهـا وَنَهـارُهـا

إنّ صورة الظبية المترفة في نعماء المكان، الغنية بمعطيات الجمال، المثاليـة بحنـو الأمومة، تمثّل واحة الأمن والاستقرار التي يفزع إليها الشاعر في ظل ما آلت إليـه علاقـة بالمرأة الحبيبة من انبتار.

- لوحة الدرة: تجاوز الإخفاق

اختلفت لوحة الدرة عن غالبية لوحات أبي ذؤيب الهذلي من حيث شكلها التشبيهي إذ تنكبت صورة اللوحة الطولية وفيها قال[1]:

كَأنَّ إبنَـةَ السَهمِـيِّ دُرَّةُ قامِـسٍ لَها بَعدَ تَقطيـعِ النُبـوحِ وَهيـجُ
بِكَفَّـي رَقّاحِـيٍّ يُحِـبُّ نَماءَهـا فَيُبرِزُهـا لِلبَيـعِ فَهِـيَ فَـريـجُ
أجـازَ إلَيهـا لُجَّـةً بَعـدَ لُجَّـةٍ أزَلُّ كَغُرنيقِ الـضُحـولِ عَمـوجُ
فَجاءَ بِها ما شِئـتَ مِـن لَطَمِيَّـةٍ تَـدومُ البحارُ فَوقَهـا وتمـوجُ
فَجـاءَ بِهـا بَعـدَ الكَـلالِ كَأنَّـهُ مِنَ الأينِ مِحـراسُ أقَـذُّ سَحيـحِ
عَشِيَّـةَ قامَـت بِالفَنـاءِ كَأنَّـهـا عَقيلَةُ نَهـبٍ تُصطَفـى وَتَغـوجِ
وَصُبَّ عَلَيها الطيبُ حَتّـى كَأنَّهـا أسِـيٌّ عَلـى أمِّ الدِمـاغِ حَجيـجُ
كَـأنَّ عَلَيهـا بـالَـةً لَطَمِـيَّـةً لَها مِن خِـلالِ الدَأيَتَيـنِ أريـجُ

فجاء أبو ذؤيب بالمشبه "ابنة السهمي" أولاً ثم المشبه به "درة قامس...." ثم أتى على أوصاف هذه الدرة وحكى قصة التاجر الذي ينوي بيعها تحسيناً لمعيـشته ثـم تحـدث عـن الغواص الذي استخرجها من ظلمات البحر بكل شجاعة وبطولة فجاء بها في اللطائم فكانـت

---

(1) ديوان أبي ذؤيب: ص٤٩-٥١. قامس: غائص. وهيج: توقّد، من حسنها تقطيع النبـوح: أي بعـد مـا تسكن الأصوات. الرقاحي: التاجر يرفع معيشته ويصلحها. فريج: ظاهرة مكشوف عنها للبيـع. أجـاز: نفذ وقطع. لجة: الماء الكثير الذي لا ترى طرفية. أزل: أمسح، أليته مستوية مـع ظهـره. الغرنيـق: الكركي: شبهه به. عموج: السابح يتلوى في البحر. الأين: الفترة والإعياء. محراس: القدح وهو السهم. الأقذ: المريش ويقال: الذي أزلقت قذذه ودققت جداً. سحيح: الذي سحبها الحصى وقشرة وجرده. فجـاء بها: أي جلبت هذه الجرة في اللطائم. تدوم البحار: تسكن فوقها. تموج: تتحرك، عقليته: الكريمة من كل شيء. نهب: ما انتهب من غنيمة. تغوج: تثنى في مشيتها. حج: شج فوصل إلى العظم. الدأيتين: موصلا الجنب من الصدر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أروع ما جيء به. ثم يعود للمشبه/ المرأة ذاكراً أنها تشبه هذه الدرة وهي على تلك الحال في الأبيات (٦-٨) من اللوحة.

عندما قارن أبو ذؤيب المرأة بالدرة قائلاً: "كأن ابنة السهمي درة قامس"، اكتمل التشبيه من حيث توفرُ طرفيه فضلاً عن الأداة، لكن أبا ذؤيب ينطلق في رحاب المشبه به قاصاً حكاية الدرة والغواص بصورة موجزة نوعاً ما، ولكنها في الوقت ذاته أحالت التشبيه إلى صورة ممتدة طولياً حين تفيأ أسلوب السرد القصصي، فجاءت اللوحة الطولية مُعبّرة عن التشابه والتعادل بين "ابنة السهمي" وتلك الدرة جمالاً وبهاءً ورونقاً وقيمة ورفعة وعلو منزلة.

يبدأ السرد القصصي من حيث انتهت الدرة بين يدي الغواص، لتتسلط الإضاءة على هذه الدرة التي كان لها "بعد تقطيع النبوح وهيج" فإذا بها تتوقد من حسنها بين يديه بعد أن أضناه البحث عنها. إنها لحظة الفرح حيث تمكن الغواص من الوصول إلى هدفه والحصول على تلك الدرة، وهو في ذلك الوقت يحملها بين كفيه "يحب نماءها" فيعرضها لمرأى الناظرين لعلها تباع بسعر يصلح حاله ويرفع من شأن عيشه.

في البيت الثالث من اللوحة يأخذ السرد القصصي تقنية الاسترجاع ليخبرنا كيف كان قد وصل إلى هذه الدرة فقد "أجاز إليها لجة بعد لجة" ،"أزل"، وهذا الهزال الذي أصابه إنما هو من صعوبة مهنته وعمله، حيث يعاني من المخاطر والمصاعب ويواجه من الصعاب والمشاق في سبيل الوصول إلى الدرة شبيه ما يعاني مشتار العسل في سبيل الوصول إليه. فتراه كالغرنيق يسبح في أعماق البحر ولججة، بحثاً عن تلك الدرة. وإذا تخيلنا المكان الذي توجد فيه الدرة في البحر من مساحة البحر الممتد الشاسع، لأمكننا تصوّر صعوبة مهمة ذلك القامس ومشقته. فلم يحصلها إلا بعد تعب ونصب "فجاء بها بعد الكلال" كأنه، لإعيائه القدح أو السهم المريش الذي سحبه الحصى وقشّره وجرّده.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فجلبت هذه الدرة مع صاحبها على عير تحمل التجارة والعطر، وقد كانت قبل ذلك "تدوم البحار فوقها وتموج"، فكانت أجمل وأبدع ما جيء به وما حمله التجار، فابنة السهمي تشبه هذه الدرة "عشية قامت بالفناء كأنها عقيلة نهب تصطفى وتغوج" وقد "صبّ عليها الطيب" خلاب الرائحة والشذى حتى كأن عليها إناء من عطر فارسي مميّز.

استعان الشاعر على بناء لوحته الكلية، بمجموعة من الصور الجزئية التشبيهية والكنائية والوصفية؛ منها تصوير توقد وإشعاع الدرة بين يدي الغواص، وتصوير الغواص يقطع إلى الدرة لجج البحر "لجة بعد لجة"، وتشبيهه أثناء غوصه وبحثه في لجج البحر بالغرنيق، وهو طائر بحري يشبه الكركي، وتشبيهه بالمحراس الأقذّ السحيح. ومع ربط الشاعر هذا التشابه بين ابنة السهمي والدرة بوقت معين وتقييده بحال، فهي تشبهها حين قامت بالفناء، كأنها عقيلة نهب تصطفى وتغوج، وطيب عطرها حتى كأنها أسيّ على أم الدماغ حجيج، بل إنّ رائحتها الزكية الفواحة تنتشر وتضوع وكأن عليها إناء من عطر فارسي انتشر أريجه وعم المكان.

كما عني الشاعر برسم المكان، فضاقت حدوده أحياناً عندما أصبحت الدرة بين يدي الغواص، في حين امتدت وتطاولت حين كانت الدرة في بقعة ما وسط البحر، فكان الغواص يقطع إليها لجة بعد لجة في عمق البحر.

أما الزمان فهو زمن القصّ الذي يبدأ بنهاية الحدث، حيث الدرة بين يدي القامس. أما قبل ذلك وأثناء بحثه عنها في لجج البحر وأمواجه فقد كان الزمان ممتداً مع امتداد المكان إلى أن وصل القامس إلى مبتغاه، ووجد الدرة. أما عن المشبه "ابنة السهمي" فالزمن هو وقت العشي، فقد جعل المقارنة بينها وبين الدرة "عشية قامت...".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنها عناصر ثلاثة قامت عليها قصة الدرة في هذه اللوحة: الدرة ذاتها وهي المطلب والهدف، والغواص وهو البطل الذي يتحدى الصعاب، والمكان الذي استخرجت منه وهو البحر بلججه ولا محدوديته.

قام عنصر الحركة بدور حيوي في اللوحة، تمثل بحركة مياه البحر ولجة وأمواجه، وحركة الغواص وهي عمدة في القصة بأكملها؛ فلولا حركته وغوصه وتقلبه وتلويه في البجر واجتيازه لججه لما وصل إلى الدرة.

ومنح عنصر اللون اللوحة ألقاً خاصاً، من خلال توقّد الدرة وسطوعها ولمعانها وتوهجها، وانكشافها للناظرين بين يدي صاحبها. في حين زودها باللون المضاد تماماً الذي صحب الغواص في لجج البحر وظلمائه. ولم تبخل اللوحة بإشباع حاسة الشم من خلال اللطائم التي حُملت معها الدرة، ومن خلال طيب الحبيبة وعطرها الذي انتشر فعبق به المكان.

إن الدرة التي باتت "الثروة المطلوبة، والدرة الحلم، والقيمة النفسية، والمال الوفير"[1] والتي درج غير قليل من الشعراء على تشبيه المرأة بها[2]، ذات رمزية معينة ترتبط بالمرأة رمز الحياة وخصوبتها وتجددها. وقد جاء في إحدى الدراسات التي وقفت على صورة الدرة في لوحة للأعشى ما نصّه:" إنّ الحصول على الدرة يرتبط بالمصير، فإما الحياة الحقيقية، وإما الموت. وهذا ما يؤكد رمزية الدرة، وارتباطها بجوهر الحياة، تماماً كما ترتبط المرأة

---

(١) عبد الحميد المعيني، رؤية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس عشر، ٢٠٠٧، ص ١٥٤.

(٢) قيس بن الخطيب ديوان قيس بن الخطيب تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص ١٠٥-١١١ الأبيات ٦-١٥.

وانظر: الأعشى (ميمون بن قيس)،ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، وشرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص٨٠، الأبيات٩-١٧؛ وانظر: المسيب بن علس. شعر المسيب بن علس، جمعه وحققه ودرسه أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٢، القصيدة ص١٠٠-١٠٨ الأبيات ٤-١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بجوهر الحياة، وتصنع نعيمها"[1]. و"إن الدرة هي رمز للحياة، ولذلك لا بد للغواص أن يكون قوياً، قادراً على مقاومة كل الظروف القاسية التي تحول دون الوصول إليها"[2].

وعند وضع اللوحة في سياقها النصي، نجد هذا البعد الرمزي للدرة ماثلاً في القصيدة، فإذا كانت "ابنة السهمي" تشبه الدرة وإذا كان القامس قد حصل على الدرة وحقق مبتغاه، فإن الشاعر من جهته لم يحصل على محبوبته ولم يصل لهدفه، بل كان مصير تجربته الإخفاق مع الحبيبة، فإذا به يعزّي النفس عن علاقته بها وفقده إياها، بفقده "ابن عنبس" وتجلده على ذلك. فإن كان فَقَدَ ذلك الرجل فصبر على هذا الفقد، فمن الأولى له أن يصبر على فقد حبيبته[3]:

فَإنّي صَبَرتُ النَفسَ بَعدَ إبنِ عَنبَسٍ ... وَقَد لَجَّ مِن ماءِ الشُؤونِ لَجوجُ
لِأُحسَبَ جَلداً أو لِيُخبِرَ شامِتٌ ... وَلِلشَرِّ بَعدَ القارِعاتِ فُروجُ
فَذلِكَ أعلى مِنكِ فَقداً رزئتُهُ ... كَريمٌ وَبَطني لِلكِرامِ بَعيجُ

-لوحة التاجر: صدى الخيانة

هذه اللوحة التي جرت- كأغلب لوحات أبي ذؤيب- على أسلوب التشبيه الدائري جاءت لوحة دائرية ممتدة على مساحة أربعة أبيات وقال فيها[4]:

ما حُمِّلَ البُختِيُّ عامَ غِيارِهِ ... عَلَيهِ الوُسوقُ بُرُّها وَشَعيرُها
أتى قَريَةً كانَت كثيراً طَعامُها ... كَرَفغِ التُرابِ كُلُّ شَيءٍ يَميرُها
فَقيلَ تَحَمَّل فَوقَ طَوقِكَ إنَّها ... مُطَبَّعَةٌ مَن يَأتِها لا يَضيرُها
بِأثقَلَ مِمّا كُنتُ حَمَّلتُ خالِداً ... وَبَعضُ أماناتِ الرِجالِ غُرورُها

---

(1) بني عيسى، تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، ص ١٩٣.
(2) المصدر نفسه، ص ١٩٣.
(3) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ٥٣.
(4) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٢٣. عام غياره: عام ميرة أهله. البختي: البعير أو صاحبه. كرفع التراب: أي مثل هذا التراب كثرة. يميرها: يأتيها من الطعام. تحمل: للبختي. فوق طوقك، فوق طاقتك. مطبعة: مملوءة موقرة. والطبع الملء. يريد أنها كثيرة الشيء لا يضرها من أتاها. غرورها ما غرّ منها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَلَو أَنَّني حَمَّلتُهُ البُـزلَ ما مَـشَتْ بِهِ البُزلُ حَتّى تَتلَـبُّ صُدورُهـــا

يطرح أبوذؤيب بأسلوبه المستملح المعتاد، مشكلة واقعية وحادثة حقيقية حصلت معه، بادئاً بالمشبه به المنفي بـ (ما) قائلاً: "ما حمل البختي عام غياره..." منتهياً بالمشبه المسبوق بأفعل التفضيل التي دخلت عليها الباء الزائدة: "بأثقل ما حملت خالداً...".

إنها رسالة بعث بها أبو ذؤيب الهذلي لأم عمرو، حبيبته مع ابن عمه –أو ابن أخته– خالد بن زهير الهذلي فمال إليها أو مالت إليه أو فعل كلاهما، وكانت الخيانة فصرمها، فأرسلت تترضاه، فلم يفعل.[1] وقال فيها[2]:

تُريدينَ كَيمـا تَجمَعيني وَخالِـداً وَهَل يُجمَعُ السَّيفانَ وَيحَكِ في غِمدِ
أُخالِدُ ما راعَيتَ مِـن ذي قَرابَـةٍ فَتَحفَظَني بِالغَيبِ أَو بَعضِ ما تُبـدي
دَعـاكَ إِلَيهـا مُقلَتاهـا وَجيدُهـا فَمِلتَ كَما مالَ المُحِبُّ عَلـى عَمـدِ
وَكُنتَ كَرَقراقِ السَرابِ إِذا جَـرى لِقَومٍ وَقَد باتَ المَطِيُّ بِهِـم يخـدي
فَأَقسَمتُ لا أَنفـكُ أَحـذو قَـصيدَةً تكـونُ وَإِيّاهـا بِهـا مَـثَلاً بَعـدي

وتعرّض لهذه الخيانة في مواضع متعددة من شعره، وكان أحد هذه المواضع التي شهد بها بخيانة ابن عمه هذه القصيدة الحادية والعشرين من ديوانه، والتي افتتحها بهذه اللوحة الدائرية ليبث من خلالها شكواه ويعبر عن معاناته، والصراع الذي عاشه إثر هذه الخيانة، مشبهاً تلك الرسالة التي حَمَّلَها ابن عمه وصديقه وخليله في عَظَمِهَا، من حيث ثقل الأمانة التي ينوء بها، بما حمّله ذلك التاجر لبعيره، حين دخل قرية كثر قمحها وشعيرها وخيرها، فقيل له حمل بعيرك ما تحمله فخير هذه القرية كالتراب كثرة، فإذا به يحمّل بعيره أثقالاً وأوزاناً أضعاف ما يحمل، فصار لا يستطيع النهوض بحمله ولا يقوى عليه. إنّ هذا الحمل لذلك البعير ما كان بأثقل من حمل تلك الرسالة التي حَمَّلها أبو ذؤيب خالدا، فخانه. ما جعل أبا ذؤيب يعيش مأساة فقد الحبيبة وفقد ابن العم والصديق، ولو كان فقداً بالموت لصبّر نفسه عليه، وهو المعروف بتصبّره وتجلّده على المنايا والنوائب، ولكنه فقداً بالخيانة والغدر، وما

---

(1) انظر: الأصفهاني: الأغاني، مج ٦، ص ٢٨٨.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ٩٦-٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أسوأ ذلك وما أبشع أثره في نفس أبي ذؤيب الذي عانى ما عانى فكانت قصيدته كلها طرحاً لهذه الخيانة وتنديداً وتشهيراً بها، وعرضاً لأثر ذلك في نفسه حيث يتبع اللوحة بقوله[1]:

خَليلي الَّذي دَلَّى لِغَيٍّ خَليلَتـــي جهاراً فكلاً قَد أَصابَ عُرورُهـــا

ثم يبين أنه لا يقدم على مثل ما أقدم عليه ابن عمه[2]:

فَشَأنَكَها إِنّي أَمينٌ وَإِنَّني إِذا ما تَحالى مِثلُها لا أَطورُهـــا

لأنه يحاذر أن يموت في أي لحظة فيتعلق الأثم والعار به[3]:

أُحاذِرُ يَوماً أَن تَبينَ قَرينَتي وَيُسلِمَها جيرانُها وَتَصيرُها

ثم يلجأ إلى الحكمة العامة التي تلمس معاناته [4].

وَما أَنفُسُ الفِتيانِ إِلّا قَرائِنٌ تَبينُ وَيَبقى هامُها وَقُبورُها
فَنَفسَكَ فَاحفَظها وَلا تُفشِ لِلعِدى مِنَ السِرِّ ما يُطوى عَلَيهِ ضَميرُها
وَما يَحفَظُ المَكتومَ مِن سِرِّ أَمرِهِ إِذا عُقَدُ الأَسرارِ ضاعَ كَبيرُها
مِنَ القَومِ إِلّا ذو عَفافٍ يُعينُهُ عَلى ذاكَ مِنهُ صِدقُ نَفسٍ وَخَيرُها

-لوحة الأم:المصير المحتوم

إنها لوحة واحدة في ديوان أبي ذؤيب تحكي قصة الأم مع ولدها الوحيد الذي تفقده.

يبدؤها بداية اللوحة الدائرية المعتادة فيقول[5]:

---

(1) ديوان أبي ذؤيب: ص ١٢٥.

(2) المصدر نفسه: ص ١٢٥.

(3) المصدر نفسه: ص ١٢٥.

(4) المصدر نفسه: ص ١٢٦.

(5) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٧٧-١٨٠. الرقوب: التي مات ولدها. بواحدها: لها ولد واحد. تضيف: تشفق. مهده: فراشة. التمائم: العوذ. العكوف: أن تعكف عليه ولا تبرحه تدفع عنه عن كل أذى. الحتوف: المنايا. أتيح له: قيض له وقدر. الخرق: المتخرق في الخير ومثله الخريق. الخشوف: السريع المر، الماضي. خائته: منقضة. دفوف: تدف فويق الأرض، تمر تسرع فوق الأرض في طيرانها. أوحت إليه: كلمته. تعيف: تزجر. رباب: قفر. أمسلة: جمع مسيل وهو مجرى الماء. مدافعها: التي تدفع إلى الأودية. خليف: الطريق في أصل الجبل وخليف: طرق مختفٍ وراء الجبل. فالفى القوم: ابن المرأة. فضموا: اجتمعوا، وضموا إليهم دوابهم ورحالهم. نسيف: ينتسفون الكلام انتسافاً لا يتمونه من الفرق. يهمسون بالكلام لئلا ينذر بهم. لا يتمون الكلام، لما عمل فيهم من السكر. عادية: القوم يعدون على أرجلهم كانبعاث الماء في سرعته. اللزام: الموت. الحوض اللقيف: الحوض الذي لم يحكم بناؤه وقد بني بالمدر فينقعر من أصله فينبعث الماء منه. ذات فرغ: طعنة جراحة لها مسيل دم مثل فرغ الدلو.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فما إن وَجدُ مُعولَــةٍ رَقُــوبٍ ... بِواحِدِها إذا يَغزو تُضيفُ
تُنَفِّضُ مَهدَهُ وتَذُودُ عَنــهُ ... وَما تُغني التَمائمُ وَالعُكوفُ
تَقولُ لَهُ كَفَيتُكَ كُلَّ شَيءٍ ... أَهَمَّكَ ما تَخَطَّتني الحُتوفُ
أُتيحَ لَهُ مِنَ الفِتيانِ خِرقٌ ... أَخو ثِقَةٍ وَخِرّيقٌ خَشوفُ
فَبَينا يَمشِيانِ جَرَت عُقابٌ ... مِنَ العِقبانِ خائِتَةٌ دَفوفُ
فَقالَ لَهُ أَرَى طيراً ثُقالاً ... تُخبِرُ بِالغَنيمَةِ أَو تَخيفُ
بِوادٍ لا أَنيسَ بِهِا يَبابٍ ... وَأَمسِلَةٍ مَدافِعُها خَليفُ
فَأَلفى القَومَ قَد شَرِبوا فَضَمّوا ... أَمامَ القَومِ مَنطِقُهُم نَسيفُ
فَلَم يَرَ غَيرَ عادِيَةٍ لِزاماً ... كَما يَتَفجرُ الحَوضُ اللَقيفُ
فَراغَ وَزَوَّدوهُ ذاتَ فَرغٍ ... لَها نَفَذٌ كَما قَدَّ النَصيفُ
وَغادَرَ في رَئيسِ القَومِ أُخرى ... مُشَلشِلَةً كَما نفذَ الخَسيفُ
فَلَمّا خَرَّ عِندَ القَومِ طافوا ... بِهِ وَأَبانَهُ مِنهُم عَريفُ
فَقالَ أَما خَشيتَ وَلِلمَنايا ... مَصارِعُ أَن تُخَرِّقَكَ السُيوفُ
وَقالَ لَقَد خَشيتُ وَأَنبَأَتني ... بِهِ العِقبانُ لَو أَنّي أَعيفُ
فَقالَ بِعَهدِهِ في القَومِ إِنّي ... شَفَيتُ النَفسَ لَو يُشفى اللَهيفُ

يأتي أبو ذؤيب بالمشبه به "وجد معولة رقوب..." مسبوقاً بـ (ما) النافية العاملة عمل (ليس)، فإذا القارئ أمام قصة متكاملة يحكم الشاعر بناءها وحبكتها، ويبرز شخصياتها الرئيسة (الأم، الفتى) والثانوية (صاحب الفتى، والقوم الذين أحاطوا به، ورئيسهم) كلاً بالطريقة التي تناسب دوره في القصة، وبأسلوب لا يفتقر إلى عنصر الجذب والتشويق.

والمتأمل في قصة هذه الأم وولدها يجد أنها بدأت من حيث انتهى الأمر بهذه الأم بفجيعتها بولدها، أي من حيث انتهت القصة. وقد وظف أبو ذؤيب أسلوب التشبيه الدائري، فبدأ بالمشبه به المنفي، للدخول إلى هذه النهاية المأساوية التي تركت الأم في حالة حزن شديد تبكي بأعلى صوتها، ويكشف عن ذلك من خلال قوله "وجد معولة" فوجدها هو حزنها وألمها، أما كونها "معولة" فهذا يدل على أنها تصيح باكية، فالكلمة مشتقة من "أعول" للدلالة على من

النصيف: الخمار. قد: شق مشلشلة: طعنة تسيل بالدم. الخسيف: البئر المنقوبة. طافو به: استداروا به. أبانه: استبانه، أي عرفه. عريف: عارف به. أعيف: أزجر الطير. بعهده: حيث عهد إلى القوم قبل أن يموت: إني شفيت نفسي حين قتلت ذلك الرئيس. اللهيف: المكروب الحزين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قام بالعويل، والعويل هو رفع الصوت بالبكاء[1]. أما كلمة "رقوب" التي وصف بها تلك الأم، فقد قطعت الشك باليقين من حيث إن الشاعر يبدأ القصة من نهاية الحدث، فالرقوب هي التي فقدت ولدها إذا مات[2].

ثم ينطلق الشاعر من الشطر الثاني في البيت الأول من اللوحة بالقصّ عبر الاسترجاع، ليكشف لنا شيئاً فشيئاً عن ملامح شخصية الأم. فيخبرنا من خلال قوله: "بواحدها إذا يغزو تضيف" بأنها أم لولد واحد وأنها تشفق على وحيدها، أو هكذا كانت على الأصح حيث فقدته الآن حسب زمن القص، تُشفق عليه إذا ذهب للغزو، تخشى عليه أن يلاقي حتفه وهو وحيدها وكل ما تملك في هذه الدنيا من قرة عين. ويعود الشاعر عبر أسلوب الاسترجاع ذاته إلى الماضي أكثر وأكثر ليقف القارئ على شديد عناية وبالغ حرص هذه الأم على ولدها منذ صغره حين كان طفل مهد، فقد كانت دائماً على مقربة منه ترقبه "تنفض مهده" وتدفع عنه الخطر "وتذود عنه" بكل وسيلة.

إن تعبير الشاعر في الشطر الثاني من البيت الثاني من اللوحة عن فرط عناية هذه الأم بولدها جاء بأسلوب مبدع غاية في الإتقان؛ فهو يخبر فيه بأنها كانت عاكفة على ولدها مُكبَّة عليه تحفظه من كل خطر وشر، كما كانت ترقبه وتحفظه بالتمائم، إنها تريده باقياً سليماً بكل وسيلة: بمجهودها وعنايتها ورعايتها من جهة، وهو ما توحي به كلمة "العكوف"، وبأية قوى أخرى غيبيه يمكن أن تؤدي المهمة ذاتها من جهة أخرى. وهذا ما توحي به كلمة "التمائم". ولكن الشاعر لا يقول هذا بأسلوب الإخبار المباشر، كأن يقول: كانت عاكفة عليه ترقبه بالتمائم، بل يقوله بلغة الشعر وما تحمل من إيحاءات "وما تغني التمائم والعكوف" ،هذه

---

(1) انظر: لسان العرب: مادة (عول)

(2) انظر: لسان العرب: مادة (رقب).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللغة التي تنم عما يرتكس في وجدان الشاعر حول حقيقة الموت وحتميته، وعبثية مثل هـذه الوسائل أمام سطوة الدهر الذي يفاجئ الإنسان بإنهاء وجوده في أية لحظة. وهذا ما يحيلنا إلى البيت المشهور في "عينيته"، الذي يلخص هذه الرؤية[1]:

وَإذا المَنِيَّـةُ أنشَبَـت أظفارَهـا ألفَيـتَ كُـلَّ تَميمَـةٍ لا تَنـفَـعُ

ولا غرو، فالموت، حسب رؤية أبي ذؤيب، لا يفاجئ الإنسان في أية لحظة فحـسب، بل إنّه يقرّب له أجله دون أن يأبه لشيء، ولا يقف الأمر به عند هذا الحد، فهو يجد المتعـة بإنهاء حيوات الناس ووضع حدٍ لوجودهم. فقد قال في موضع آخر من ديوانه[2]:

مَنايا يُقَرِّبنَ الحُتوفَ لِأَهلِهـا جِهاراً وَيَستَمتِعنَ بِالأُنَسِ الجَبَـلِ

إن رؤية أبي ذؤيب الآنفة للموت وقهره للإنسان واستمتاعه بإنهاء وجوده، هي التـي جعلت أم هذا الوحيد "تقول له كفيتك كل شيء أهمك ما تخطتني الحتوف". أجل، إنها تستطيع أن تدفع عنه كل أذى وبلاء قد يتعرض له بعظيم عنايتها وحسن ذبها، وهي قمينة بذلك جديرة به، ولكن هناك ما يشبه الاحتراس، يقيد هذا الذب والدفع والحفاظ ليرده إلى حدود ما يمتلـك الإنسان من قدرات. أما "الحتوف"، المنايا، فلا سبيل لدفعها. وكأني بهذه الأم تريد أن تقـول بلغتنا الإشارية لا الشعرية: "ليدعنا الموت وشأننا، وأنا كفيلة بعد ذلك بحفظك من كل سوء".

وفي عودة إلى جمالية اللغة الشعرية وإيحائيتها، نقف عند كلمة "تخطتني"، إذ يـشعر الشاعر القارئ، وعلى لسان تلك الأم، أن الموت الذي قد يداهم الفتى كأنما هو يداهمها هـي لينتزع وحيدها، وكأنما انتزاع حياته هو انتزاع حياتها.

لقد أثرى الحوارُ في هذا البيت أسلوبَ القص لدى الشاعر، وإن كان القارئ يشعر أنه حوار من قبيل المناجاة، إذ إن الأم تقوم بتلك الإجراءات الاحترازية في صغر ذلك الوحيـد.

---

(1) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، ص ١٤٣.

(2) ديوان المصدر نفسه: ص ١٩٣. الجبل: الكثير.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وما يؤكد ذلك أنه كان حواراً من طرف واحد، فلا رد من الطرف الآخر (الابن) على هذا القول. إنها الأم تحدث نفسها لشدة إشفاقها وخوفها على ولدها.

في البيت الرابع من اللوحة يكشف الشاعر/القاص عن شخصية ثالثة في اللوحة هي شخصية صديق الفتى، فالهاء في الضمير (له) في قوله: "أتيح له من الفتيان خرق..." عائدة على ابن هذه المرأة. ويصف صديقه بكلمات متتابعة فهو: خرق، أخو ثقة، وخريق خشوف"، توحي بأنه خيّر، صاحب معروف، شديد، سريع، كثير السير ليلاً. ويتوسع في وصفه في بيت تالٍ من خلال جدلية الغنى والفقر وتناوبها على المرء، فقد كان ذلك الفتى من خيرة الصحبة، فإذا أصابه الغنى أبحر في عمل الخير "فتى أن هو استغنى تخرّق في الغنى". وفي المقابل إن أصابه الدهر بالفقر تراه جلداً شديداً صابراً "وإن عض دهر لم يؤد متنه الدهر".

ويستمر الشاعر بسرد الأحداث التي بدأت تتحول مع هذا البيت باتجاه آخر فيتكشف شيئاً فشيئاً للقارئ كيف فُقد هذا الابن وكيف لقي حتفه. فحيث قيّض له هذا الصديق سارا معاً. وفي طريقهما مرت عقاب أمامهما وانقضت في طيرانها مسرعة فويق الأرض "فبينا يمشيان جرت عقاب..." وفيما يبدو أن الطير قد أوحت إلى ذلك الفتى (وحيد أمه) شيئاً ما وربما لمح منه رفيقه التردد في المسير، وهذا ما ولّد الحوار آنذاك بينهما، حيث قال له ذلك الرفيق الذي قيضه القدر ليصطحبه: "ألا لله أمك ما تعيف". والمقولة فيها استنكار على نهج الأم بعيافه الطير وزجرها، الأمر الذي ورّثته وحيدها، وهي من معارف ومعتقدات الجاهلية. ويبدو للقارئ أن هذا الاستنكار على لسان صاحب الابن إنما هو استنكار من الشاعر نفسه ضمن ما عرف من نظرته ورؤيته للموت وللقدر والدهر عامة بأدواته المُهلكة المُدمرة. ويكون رد الأبن عليه بما جاء في البيت السابع من اللوحة، ضمن ما نشأ عليه من تربية أمه ومعارفها، تلك التي كانت عاكفة عليه تحيطه بأنماط من التمائم التي تلتقي بزجر الطير من حيث هي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معتقدات لأناس بأعينهم، فهو يؤمن بأن هذه الطير "تخبر بالغنيمة أو تخيف" ولكن رفيقه حرمه أن يحصّل هذه العيافة من الطير لأنه/ أو لأنّ الشاعر لا يؤمن بذلك، وليتركه يواجه ما سيواجه بعد قليل.

ضمن هذا التنامي للحدث لا يفوت الشاعر/ القاص أن يضيف البيئة المكانية، وعاء الحدث، فإذ بهما يسيران "بواد لا أنيس فيه، يباب وأمسله مدافعها خليف"، إنه مكان مخيف وادٍ قفر مجدب لا أحد فيه، ومسيل ماء بين جبلين كذلك ليس فيه أحد "وأمسله مدافعها خليف" وفجأة عند تلك "الأمسلة" أو مسيل الماء، وجد قوماً قد شربوا ثم اجتمعوا، يتصرفون بحذر شديد ويخافتون في أصواتهم ويهمسون رويداً لئلا يشعر بهم أحد.

ومما يلفت النظر أن الشاعر يُغفل شخصية الرفيق بلا سابق إنذار بعد أن دار الحوار بينه وبين ابن المرأة، حيث كانا معاً في ذلك الوادي وعاينا الطير تخوت هناك، يجعل ابن المرأة وحده يصادف هؤلاء القوم بقوله: "فألفى القوم قد شربوا..". ومن الممكن أن نتوقع أنه كان متقدماً على رفيقه فألفى القوم، ولما رأى رفيقه ذلك ولى مدبراً. ولكنه لم يقل هذا ربما لأنه يتعارض مع صفات الرفيق التي أخبرنا بها، وربما أن الشاعر أهمل شخص الرفيق لأن همه مواجهة الوحيد لما سيواجه. على أية حال فإن الحدث قد وصل إلى ذروته، حيث أحسّ هؤلاء القوم بذلك الفتى فهاجموه وتدافعوا عليه كما يتقوض اللقيف (البيت التاسع من اللوحة) إنها مداهمة عاصفة:

فَلَم يرَ غَيرَ عادِيةٍ لِزامـاً كَما يتفجرُ الحَوضُ اللَقيفُ

وحيث حاول الفرار، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله: "فراغ"، ولا عار في مثل ذلك الفرار، حيث لا تكافؤ للقوى المتواجهة، فإنه لا يتمكن من ذلك حيث "زودوه" بطعنة تدفق منها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدم بغزارة كما يتدفق من عرقوتي الدلو. لكن هذا الفتى شجاع فعلى ما به إثر تلك الطعنة من جراح نازفة ،إلا أنه يندفع إلى رئيسهم وسيدهم ليترك فيه مثلها فتتدفق جراحه دماً.

ثم خرّ الفتى نازفاً من تلك الطعنة القاتلة، وعندها طافوا به وداروا حولـــه، وعرفـــه أحدهم فقال له مستنكراً عليه مثل هذه المغامرة: "أما خشيت وللمنايا مـــصارع، أن تخرقـــك السيوف" فأجابه الفتى: "لقد خشيت وأنبأتني به العقبان لو أني أعيف". فقبل قليل خانت الطير أمامه، ولو زجرها لدفعته عن التقدم، ولكنه المصير المحتوم في رؤية الشاعر المؤكده لحتمية الموت. والسرد القصصي لم ينته هنا، بل انتهى بقول ذلك الفتى/ابن المرأة، في لحظات حياته الأخيرة وهو يلفظ أنفاسه: "إني شفيت النفس لو يشفى اللهيف". لقد شفى نفسه مـــنهم بطعـــن سيدهم ورئيسهم.

وهكذا ينتهي السرد لأحداث قصة الأم التي فُجعت بولدها. ومع نهاية هذا الـــسرد إذا وقف القارئ يبحث عن قفل هذه اللوحة القصصية التي تخص بأكملها المشبه به لنرى كيـــف تتم المفاضلة بينه وبين المشبه، أي بين وجد هذه الأم ووجد الشاعر، ما وجدنا ذلـــك المـــشبه المسبوق بـــ "أفعل" التفضيل. وهذا يحيل إلى قولين: الأول: أن بيتاً أو أبياتاً سقطت من هـــذه القصيدة، وهذا ما أدى إلى اختلال بنية اللوحة الدائرية أو التشبيه الـــدائري بـــشكله المعتـــاد. وقريباً من هذا رأي لخليل أبو ذياب حيث يرى أن "تتخفف من حدة لـــوم الـــشاعر ونقـــده، ونصرف اتهامنا إلى الرواية التي أسقطت الختام وإلى الرواة الذي غفلوا عن هذا النقص، فلم يتدبروه ليتموه تتمته التقليدية المحضّة" [1].

والدارسة إذ ترى إمكانية سقوط أبيات من آخر القصيدة مع أبـــي ذيـــاب، إلا أنهـــا تستغرب العبارة الأخيرة من قوله. فهل يريد للرواة أن يتدبروا أمر هذا النقص بأية طريقـــة

---

(١) أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، ص١٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فينسجوا مثلا، بيتاً مبدوءاً "بأشد من وجدي... أو بأوجد مني.." ويلصقونه بالقصيدة ليكتمل التشبيه الدائري والذي أطلق عليه أبو ذياب "الصورة الاستدارية"؟! إنّ ورود اللوحة بهذه الصورة دليل على صحة الرواية. ولو أراد الرواة العبث بهذه القصيدة لأكملوا اللوحة بما يريده أبو ذياب – ولن يعجزهم ذلك – ولكنهم توخوا الدقة وفضلوا نقلها كما وردتهم وبالصورة التي بين أيدينا. الثاني: إن لوحة الأم أو العجوز أو الشمطاء لدى غالبية الشعراء الهذليين جاءت بصورة مشابهة لما جاءت عليه عند أبي ذؤيب، وليس المقصود الأحداث والتفاصيل، إذ التقت في أحداث وتفاصيل، وابتعدت في أخرى، وتمّ التركيز في إحداها على أمر معين في حين تمّ التركيز على أمر آخر في لوحة أخرى، وإنما المقصود البناء الفني للتشبيه الدائري حيث يُفتقد القفل في نهاية اللوحة، في أغلب ما أطعلت عليه من لوحات وكأن للوحة الأم في شعر الهذليين خصوصية معينة تميّزها عن اللوحات الأخرى، فأحياناً تبدأ اللوحة بأسلوب التشبيه الدائري وتنتهي بأسلوب التشبيه الاعتيادي المعروف كما في لوحة أبي صخر الهذلي [1] الذي يبدؤها بقوله:

فما وجدَ شمطاء العوارض أقلتـت بنيها، فلم يبق الزمان لها أهـلاً

ويأتي بعدها باثنين وعشرين بيتاً تحكي قصة هذه العجوز وفقدها أولادها جميعاً إلا واحداً شكل كل أبعاد حياتها وملامحها، وتنتهي القصة بفجيعتها به، لُينهي اللوحة بقوله:

فأيسرُ ما أُبدي بليلى كوجـدها سوى أنني أبدي خُلُقاً جـزلاً

وإن كان هناك قفل بطريقة اللوحة الدائرية أو التشبيه الدائري المتعارف عليه في بعض اللوحات، فإنه يكون في البيت الأول على مَقرُبة شديدة من المشبه به، ثم يأخذ الشاعر

---

(1) شرح أشعار الهذليين، صنعه أبي سعيد السكري، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد شاكر. د.ت، ٢/٩٥٩-٩٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعدها ببناء قصة المشبه به، وسردها بكل ما فيها من أحداث وتفاصيل. كما في لوحة ساعدة من جؤية الهذلي حيث قال [1]:

وتالله ما إن شـــهلةٌ أم واحـــدٍ بأوجدَ منّي أن يهانَ صغيرُها

فالمشبه به بعد القسم هو:"ما إن شهلة أم واحد"، أتبعه مباشرة بالمشبه المسبوق بأفعل التفضيل: "بأوجد مني" ثم تابع بعد ذلك سرد قصة تلك الشهلة بستة عشر بيتاً تالية للبيت أعلاه.

وعلى أية حال، فإن نهاية لوحة أبي ذؤيب موضوع الدراسة-في ظني- ألمحت لقفل التشبيه، وإن لم يكن بالأسلوب المعتمد المعتاد، بقول ذلك الفتى أو بقول الشاعر على لسانه: "لو يشفى اللهيف"، أما وإنّ اللهيف لن يشفى، فإن أبا ذؤيب لن يشفى من نوائب الدهر ومصائبه. بمعنى أن تلك العبارة كانت إسقاطاً واضحاً لذات أبي ذؤيب لتحلّ بشكل أو بآخر مكان القفل الاعتيادي في مثل هذا التشبيه، مُشكلة رؤية أبي ذؤيب للدهر الذي يتأهب ويستعد للفتك بالإنسان، بل يشرئب ويتطلع لذلك، إن لم يكن يستمتع -كما مر بنا- بتقريب الحتوف وإنهاء الآجال.

إن صورة الأم التي تُفجع بولدها تُشكّل بإحدى دلالاتها مُعادلاً لهواجس الشاعر ومخاوفه وإحساسه الحاد بالألم والحسرة أثر فقد الحبيبة لانقطاع العلاقة بها. نقع على هذا التفسير إذا تمّ وضع لوحة الأم السابقة لأبي ذؤيب ضمن سياقها النصي، حيث سُبقت بمشهد يتحدث عن ماضي لقاء كان مرتقب مع تلك المرأة [2]:

نُؤَمِّلُ أَن تُلاقــيَ أُمَّ وَهــبٍ بِمَخلَفَةٍ إِذا اِجتَمَعت ثَقيفُ
إِذا بُنِيَ القِبابُ عَلى عُكــاظٍ وَقامَ البَيعُ وَاِجتَمَعَ الأُلوفُ
تُواعِدُنا الرَّبيقَ لَتَنزِلــنهُ وَلَم تَشعر إِذن أَني خَليــفُ

---

(1) شرح ديوان الهذليين، ٣/١١٣١-١١٨١.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ص ١٧٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومع فشل اللقاء مع تلك المرأة[1] يأتي بقصة "المعولة الرقوب" ليقول إنهـا بوجـدها على وحيدها الذي فقدت، ليس بأوجد منه على تلك الحبيبة التي فَقَدَ، وإن اختلفت نهاية اللوحة، والتي هي نهاية القصيدة، عن خاتمة اللوحة الدائرية أو التشبيه الدائري بشكله المألوف حيـث ختمها -كما تم التوضيح- بعبارة "لو يشفى اللهيف" التي كانت تعبيراً ،ليس فقط عن إحساس ذلك الابن، بل عن تحسّر أبي ذؤيب ذاته وألمه وحزنه ولهفته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

[1] والمرأة قد تشكل رمزاً لأمر آخر أبعد مما يمكن أن تكون على علاقة واقعية حقيقية مع الشاعر إذ قـد تكون رمز الحياة والاستقرار والأمن الذي غالباً ما يفتقده الشاعر/ الإنسان.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية الممتدة وبناء القصيدة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اتفقت غالبية الدراسات الحديثة الراشدة على أن القصيدة عمل فنّي متكامل قائم بذاتـه يمنح الشاعر الحرية في صوغ تجربته وتحميلها أحاسيسه ووجداناته وخطراته الفكرية.

ولذلك فإن "القصيدة الجاهلية ريادة تعكس ذاتها في الصورة والموقف" [1] لتعبر عـن تجربة إنسانية عميقة، إذ إنّ ما أطلق عليه نهج القصيدة وأغراضها التقليدية لم يعد أمراً ذا بال عند الدارس الجاد لأنها كما يقول عبد القادر الربّاعي: "مسائل خارجية ينطلق الشاعر منهـا إلى تمثيل حاجاته الإنسانية بالحدث الصراعي البطولي، ولهذا بات من اللازم على كل دارس إهمالها والغوص بدلاً من التوقف عند سطحيتها إلى الأعمـاق لاقتنـاص المعـاني الأبعـاد والأشمل"[2] .

وإذا "اتُهم النّص الشّعري الجاهلي بالتفكك والتجزُّؤِ والتشظي مـن خـلال قـراءات قاصرة"[3] فإن غالبية الدراسات الحديثة انفتحت على ذلك النص وقدّرته حق قدره فانفتح هـو الآخر عليها، فكان نتاج ذلك قراءات متعددة واعية عميقة استطاعت هذا الـشعر واسـتنطقتهُ فأطْلَعَها على ما خلف الحسي والموضوعي والواقعي. فدراسة القصيدة من الداخل بمكوناتهـا ومكوناتها والبحث عن المعنى الكلي الأشمل أو الجذري أو المركزي الـذي لا يظهـر مـن القراءة الأولى أو السطحية تكشف نظرة الشاعر للوجود وللإنسان ولذاته أيضاً.

إن الصورة الشعرية الممتدة سواء أكانت في مطلع القصيدة أم في متنها أم في نهايتها تحقق الانسجام التّام مع بناء القصيدة من جهة، ومع نفسية الشاعر من جهة أخرى. إنَّها ذات فاعلية أكيدة وعلاقة متينة بتجربة الشاعر والتعبير عما يعتمل في داخله –كما اتـضح مـن تحليل اللوحات عند الشعراء الثلاثة في الفصول السابقة، وكما سيتضح من خـلال الدراسـة

---

(1) اليوسف، مقالات الشعر الجاهلي، ص ٣٢٣.

(2) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٦١.

(3) موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، اربد، ٢٠٠٢م، ص ٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النّصيّة المتكاملة في هذا الفصل- ، فهي تعبر عن مواقف الشاعر من القضايا الكبرى العامة التي كانت تؤرق الجاهلي كمشكلة الموت، فضلاً عن تعبيرها عن مشكلاته الذاتية كشعوره بالعجز أو توتر العلاقة مع المرأة أو القوم إلى غير ذلك من المشكلات أو الهموم التي كان يعيشها ويعانيها.

إنّ "من أهم خصائص الصورة الجاهلية أنها تتمثل ومضة المعنى؛ ولهذا كانت لبنة متينة في صرح القصيدة، وفضلاً عن هذا التمثل، فإن الشعور بالقهر غالباً ما يتمرأى في الصورة الجاهلية، الأمر الذي يؤكد أن الصورة تسهم في تشييد حالات داخلية أكثر من تقديم أفكار ومفهومات ذهنية"[1]. ففي شعر الشماخ تمرأى القهر من خلال الصورة الممتدة حيث تشكلت-على سبيل المثال- لوحة الحمار الوحشي وأتنه بطريقة تساعد في التعبير عن القهر والكبت والحرمان الذي يعانيه الشاعر جراء صدود المرأة عنه ونفورها منه. فجاءت هذه اللوحة انعكاساً واعياً أو لا واعياً لعلاقته بالمرأة، وهذا ما ستوضحه الدراسة النّصية في هذا الفصل، والتي ستتناول القصيدة العاشرة من ديوانه وتُدَعَّم بشعره من القصائد الأخرى، إذ إنّ غالبية لوحاته كانت تعبيرا عن هذا الهم. في حين كانت بعض لوحاته -وهي الأقل - تعبيرا عن نظرته للموت واستشعاره قهريته. كما اتضح من تحليل لوحتي الحمار الوحشي وأتنه في الفصل الأول ،إذ جاءت الأنا الفنية (حمار الوحش) مُعبّرة عن موقف الشاعر من ثنائية الحياة والموت، وعن الصراع الذي يتنازع أنا الشاعر، فإذا بعناصر الخوف والأمن، والطمأنينة والقلق، والرغبة والرهبة تجتمع، فيكون الصراع من أجل الحياة والبقاء، وإذ تحاول (أنا الشاعر) التزود بالقوة اللازمة لمواجهة هاجس الموت فإنها تُبْهَظ فترضخ لتُسلِّم بأن إرادة الموت كانت صاحبة الصوت الأعلى بنفاذ سهم الصياد وإصابته إحدى الأتن حيث

---

[1] اليوسف، مقالات الشعر الجاهلي، ص ٣٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أرداها قتيلة، كمثل يضربه على حتمية الموت وفي غير قصائد الرثاء على غير عادة الشعراء الجاهليين. لقد جاءت الأنا الفنية (حمار الوحش) معبرة عن افتراس الموت وانتصاره، حيث تصاب الأتان الوحشية الفتية بسهم الصياد الحاد النافد فتُصرع[١]. في اللحظة التي كانت تستغيث فيها بأسباب الحياة، إنها الأنا الفنية تبوح بالرهبة والمخاوف والهواجس، إذ إنّ أنا الشاعر تكتشف أنها تسير "باتجاه موتها الذي لا يمكن اجتنابه"[٢] والذي تعانيه وتعاينه في كل حين، يتساءل فؤاد رفقه: "إذا كان الوجود الإنساني انطلاقاً إلى الموت ومقاومة هذا الانطلاق في وقت واحد"[٣] فكيف تتم هذه المقاومة؟ ويجيب: أن إحدى الطرق الأساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الأمل[٤]. إنّ هذا الأمل هو الذي يُحْمَل في الكلمة الشعرية عبر الأنا الفنية/ التي تُغلِّب انتصار أسباب الحياة ،أحياناً، لتدرأ أسباب الموت. وهذا ما يجعل لوحة الحمار الوحشي في قصيدة أخرى للشاعر نفسه، هي أولى قصائد ديوانه والتي تمّ تحليلها في مطلع الفصل الأول، تنتهي هذه النهاية التفاؤلية الرامزة للحياة والتمسك بأسبابها عبر نجاة الحمار الوحشي وأتنه جميعاً تاركاً الصياد يحصد أسباب خيبته وفشله[٥].

ولم تخلُ لوحات لبيد من التعبير عن الهم نفسه. ما نجده في اللوحات الممتدة التي وردت في بعض قصائده [٦]. إلا أنّ كثيراً من لوحاته جاء تعبيراً عن علاقته بقومه، وأحياناً

---

(١) ديوان الشماخ: ص ٣٠٢، الأبيات: ١٧، ١٨، ١٩، ٢١ من لوحة الحمار الوحشي.

(٢) رفقه، الشعر والموت، ص ٢٦.

(٣) المصدر نفسه: ص ٢٧.

(٤) المصدر نفسه: ص ٢٧.

(٥) ديوان الشماخ: ص ٧٠-٧١، الأبيات (١٦-٢١) من لوحة الحمار الوحشي.

(٦) من مثل لوحة الأتان وحمار الوحش التي وردت في القصيدة(٤٨)،ص٣٠٤-٣٠٧ التي تعكس ثنائية الموت والحياة وكذلك لوحة البقرة الوحشية في نفس القصيدة ص٣٠٧-٣١٢، ولوحة الثور الوحشي في القصيدة (١٦) ص١٤٣-١٤٦ في شرح ديوان لبيد والتي تعكس تمسك الشاعر بأسباب الحياة أمام مظاهر الفناء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعبيراً عن القهر الذي يستشعره نتيجة توتر العلاقة بينه وبينهم. وهذا ما سيظهره بشكل واضح تحليل نص لبيد المختار في هذا الفصل .

لقد جاءت لوحات لبيد معبِّرة عن ذاته وقومه من جهة، وعن نظرته للموت وتمسُّكه بأسباب الحياة أمام مظاهر الموت من جهة أخرى. فتراوحت لوحاته بين الإنسان والحيوان سبيلاً للتعبير عن مكنوناته وآرائه.

هذا في حين كان للوحات أبي ذؤيب الهذلي خصوصيتها، ليس فقط من حيث البناء الفني باعتماد أغلبها التشبيه الدائري ومجيئها لوحات دائرية حسب، بل لأنّها جميعاً جاءت في مجال الإنسان والمرأة تحديداً، وذلك ضمن لوحة الخمر، والخمر الممزوج بالعسل، والعسل والظبية والدرة والأم وحتى لوحة الرجل، التاجر(البختي) جاءت مُرتدَّة للمرأة .

إن القهر تمرأى أيضاً في لوحات أبي ذؤيب التي تأثرت بطبيعة تجربته مع المرأة المُقَاطِعَة أو الخائنة. وهي تجربة واقعية عانى منها أبو ذؤيب وعاش مراراتها وأثبتها في شعره في غير قصيدة وموطن، فضلا عن ورودها في أخباره هذا من جهة، كما تأثرت بنظرته للموت من جهة أخرى، ذلك الذي حصد أبناءه جميعهم، فعبّر عن حتميته عبر لوحات الحيوان التي أخذت طابعها الخاص عنده من حيث أنها لم تأتِ كما عند الشماخ ولبيد مشبهاً به للناقة فتغدو قادرة أحياناً على تجاوز الواقع أو محاولة ذلك عبر الحلم، بل جاءت في قصيدة الرثاء "إذ يضربها لنفسه مثلاً على حتمية الموت وتصدّع الجمع وتمزّق شمل الأصحاب والخلان"[1]. وهذا لا يعني أن لوحات المرأة خلت من التعبير عن هموم كبرى، حيث تستحيل

---

[1] محمد النويهي، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ج٢، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص ٧١٣.

انظر: قصة الحمار الوحشي في ديوان أبي ذؤيب، قصيدة ٢٥، الأبيات (١٥-٣٥) ص ١٤٦-١٥٩، وتلحق به قصة الثور الوحشي الأبيات (٣٦-٤٨) ص ١٦٠-١٦٥؛ وانظر أيضاً قصة الحمار الوحشي القصيدة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لوحات المرأة إلى رمزيات متنوعة كالخمر التي "شكلت انعكاسا اجتماعيا يرمز إلى السكينة والاستقرار، فقرنها الشعراء بالمرأة لتكتمل بها الحياة المطمئنة"[1] التي لطالما افتقدها أبو ذؤيب. كما قد ترمز الخمر المُعتّقة والعسل المتميّزة وصعوبة الحصول عليهما إلى صعوبة الحصول على أو الوصول إلى المرأة، التي لا تفتقد بدورها إلى رمزية ما في شعره، وهذا ما اتضح في تحليل لوحاته، وسيتضح في دراسة نصه في هذا الفصل .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

---

١٤ من ديوانه، الأبيات (١-٨) ص ٨٤-٨٦، وتتبعه قصة الثور الوحشي الأبيات (٩-١٨)، ص ٨٦-٩٠.

[1] عاطف محمد مصطفى كنعان، الصورة الفنّية في شعر الهذليين،جامعة اليرموك،١٩٩٠،ص١١

أولاً: نص الشماخ الذبياني[1].

١-أعَـاتِشُ مـا لأهلـكِ لا أراهـمْ ... يُـضيعونَ الهِجـانَ مـع المُـضيعِ
٢-وكيف يـضيعُ صـاحبُ مـدفئاتٍ ... علـى أثبـاجهنَّ مـن الـصقيعِ[2]
٣-يُبَـادِرْنَ العِـضاه بمُقْتَعـاتٍ ... نَوَاجِـذُهُنَّ كالحَـدَإِ الوَقِيـعِ[3]
٤-لَمَـالُ المـرءِ يُـصلِحُهُ فَيُغْنِـي ... مَفَـاقِرَهُ أعَـفُّ مـن القُنُـوعِ[4]
٥-يَـسُدُّ بـهِ نَوَائِـبَ تَعْتَريـهِ ... مـنَ الأيَّـامِ كالنَّهَـلِ الـشُّروعِ[5]
٦-ألا تلـكَ ابنـةُ الأمَـويِّ قالـتْ: ... أراكَ اليـومَ جِـسْمُك كـالرَّجيعِ[6]
٧-كـأنَّ نَطَـاةَ خَيْبَـرَ زَوَّدَتـهُ ... بكُـورَ الـوِرْدِ رِيثَـةَ القُلُـوعِ[7]
٨-ولو أنّـي أشـاءُ كننـتُ نفـسي ... إلـى لَبَّـاتِ هَيْكَلَـةٍ شَـمُوعِ[8]
٩-تُلَـاعِبُني إذا مـا شـئتُ خُـودٌ ... على الأنْماطِ ، ذاتُ حَشىً قَطيـعِ[9]
١٠-كـأنَّ الزعفـرانَ بِمغْـصَمَيْها ... وباللَّبَـاتِ نَـضْحُ دمٍ نَجيـعِ[10]
١١-ولكنِّـي إلـى تَرِكَـاتِ قَـوْمي ... بقيـتُ وغَـادَرُونِي كـالخليعِ[11]
١٢-تُـصِيبُهُمُ وتُخطِئُنِـي المنايـا ... وأُخْلَفُ في رُبُوعٍ عـنْ رُبُـوعِ[12]
١٣-أعائشُ هل يُقرِّبُ بـينِ وصْـلِي ... ووصْلِكِ مِرْجَمٌ خَـاظِي البَـضِيعِ[13]

---

(١) ديوان الشماخ بن ضرار: ٢١٩-٢٣٣.

(٢) مدفئات: أبل كثيرة بعضها يدفئ بعضاً. اثباج: ج ثبج. ما بين الكاهل والظهر.الصقيع: الجليد.

(٣) الغضاه: الشجر ذو شوك يعظم كالطلح. مقنعات: رؤوس مرفوعة. نواجذهن: أسنانهن. الحدأة: الفأس ذات الرأسين. الوقيع: المرققة المحددة

(٤) المفاقر: وجوه الفقر.

(٥) النهل الشروع: الأبل العطاش الشارعة في الماء.

(٦) كالرجيع: كالبعير الذي رجعته من سفر إلى سفر فهزل جسمه.

(٧) نطاة خيبر: علم لها وقيل واد بخيبر. بكور الورد: يعني حمى تباكر بوردها جسمه. ريثة القلوع: بطيئة الذهاب والانكشاف.

(٨) لبات: ج لبه، وسط الصدر. والمنحر: هكيله: عظيم الجسم. الشموع: المزاجة اللعوب الطيبة الحديث.

(٩) خود: فتاة حسنت الخلق شابه. الأنماط: بسط الحرير. الحشى: الربو، يريد أنها ذات نفس منقطع من سمنها.

(١٠) النضح: الرش. نجيع: طري.

(١١) الخليع: الذي خلعه أهله وتبرءوا منها.

(١٢) الربوع: أهل المنازل أي في قوم بعد قوم.

(١٣) مرجم: صفة للجمل الشديد يرجم الأرض بخفيه لقوته وسرعته. خاظي البضيع: مكتنز اللحم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٤-كـأنَّ حِبَالَـهُ والرَّحْـلُ منـهُ ... على عِلْجٍ رعـى أُنُـف الرَّبيـعِ[١]

١٥-وخَرْقٍ قد جعلتُ بـهِ وسَـادِي ... يَدَىْ وجْناءَ مُجْفَـرَةِ الـضُّلوعِ[٢]

١٦-عُـذَافِرةٍ كـأنَّ بِـذِفْرَيَيْها ... كُحَيْلاً بَضَّ مـنْ هَـرِعٍ هَمُـوعِ[٣]

١٧-إذا ما أُدْلَجـتْ وَصَـفَتْ يـداها ... لهـا إدْلاجَ لَيْلَـةَ لا هُجُـوعِ[٤]

١٨-مَـرُوحٍ تَغْتَلِـي بالبِيـدِ حَـرْفٍ ... تكـادُ تَطِيـرُ مـن رَأْيِ القَطِيـعِ[٥]

١٩-تَلوذُ ثَعالِـبُ الـشَّرَفَيْنِ منهـا ... كمـا لَـاذَ الغـريمُ مـن التَّبِيـعِ[٦]

٢٠-كمِـشْحَاجٍ أَضَـرَّ بِخَانِقَـاتٍ ... ذَوَابِـلَ مِثْـلَ أَخْلَـافِ النُّـسُوعِ[٧]

٢١-كـأنَّ سَـحِيلَهُ فـي كـلِّ فَـجٍّ ... تَغَـرُّدُ شَـارِبٍ نَـاءٍ فَجُـوعِ[٨]

٢٢-يَعِـنُّ لـه بِمِـذْنَبِ كُـلِّ وَادٍ ... إذا ما الغَيْثُ أَخْـضَلَ كـلَّ رِيـعِ[٩]

٢٣-كَقُضْبِ النَّبْعِ من نُحُـصٍ أَوَابٍ ... صَوَتْ مِنْهُنَّ أَقْـرَاطُ الـضُّرُوعِ[١٠]

٢٤-وَسَقْنَ لـهُ بِرَوْضَـةِ وَاقِـصَاتٍ ... سِجَالَ الماءِ فـي حَلَـقٍ مَنِيـعِ[١١]

٢٥-إذا ما اسْـتَافَهُنَّ ضـربْنَ منـهُ ... مكانَ الرُّمحِ من أَنْـفِ القَـدُوعِ[١٢]

---

(١) العلج: حمار الوحش السمين القوي. الأنف: الكلأ لم يرع ولم تطأه الماشية.

(٢) خرق: فلاة واسعة بعيدة الأطراف. يدي وجناء: أي يدى ناقة تامة الخلق غليظة لحم الوجنتين صلبة. مجفرة الضلوع: متباعدة الأضلاع.

(٣) عُذافِرة: شديدة. بِذِفْرَيَيْها: مثنى ذفرى: وهي العظم الشاخص خلف الأذن. كحيله: قطران. بض: رشح. هرع وهمع: سال.

(٤) إدلاج: السير ليلاً.

(٥) مروح: فعول من المرح والنشاط. تغتلي: تسرع. حرف: نجيبة ماضية. القطيع: صوت من الجلد.

(٦) تلوذ: تستتر وتفر. الغريم: الذي عليه الدين. التبيع: صاحب الدين.

(٧) المشحاج: مفعال من الشحيج وهو صوت الحمار. والمسحاج: الحمار الوحشي العضاص خانفات: أتن سريعة في سيرها إذ إذا خنفت الدابة بيديها: ضربت الأرض بهما من النشاط. ذوابل: يابسات دقيقات. أخلاف: ج خلف وهو البقية. النسوع: ج نسع. سير مظفور تشد به الرحال.

(٨) سحيله: الصوت الذي يدور في صدر الحمار. الفج: الطريق الواسع بين جبلين.

(٩) يعن: يعترض. المذنب: مسيل بين تلعتين. أخضل: بل بللاً شديداً. الريع: مسيل الوادي من كل مكان مرتفع.

(١٠) قضب: ج قضيب، وهو الغصن. والنبع: شجر. نحص: ج نحوص وهي الأتان الوحشية الحائل. أواب: ج آبية، هي التي ضربت فلم تلقح. صوت: يبست. أقراط الضروع: حلماتها.

(١١) وسقن: حملن وأغلقن رحمهن على ماء الحمار. حلق منيع: يريد أرحام قوية.

(١٢) أستافهن: شمهن. قدوع: بمعنى مقدوع، وهو الفحل يريد الناقة الكريمة وهو غير كريم فيضرب أنفه بالرمح وغيره حتى يرجع. استعاره للأتن ترمح الحمار وتمنعه عن نفسه بعد الحمل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٦-وقد جَعَلَتْ ضَغائِنهن تَبْدُو بما قد كان نَالَ بلا شَفِيعِ[١]

٢٧-مُدِلاَّتٌ يُرِدْنَ النَّأيَ مِنهُ وهُنَّ بِعَيْنِ مُرْتَقِبٍ تَبُوعِ[٢]

٢٨-كأنَّ مُتُونَهنَّ مُوَلَّيَاتٍ عِصِيُّ جَنَاحِ طَالِبَةٍ لَمُوعِ[٣]

٢٩-نَمَاها العِزُّ في قَطَنٍ نَمَاهَا إلى فَرْخَيْنِ في وَكْرٍ رَفِيعِ[٤]

٣٠-قَلِيلاً ما تَرِيثُ إذا اسْتَفَادَتْ غَرِيضَ اللَّحْمِ من ضَرِمٍ جَزُوعِ[٥]

٣١-فما تَنْفَكُّ بين عُوَيْرِضَاتٍ تَجُرُّ برأسِ عِكْرِشَةٍ زَمُوعِ[٦]

٣٢-تُطَارِدُ سِيدَ صَارَاتٍ ويوماً على خِزَّانِ قَارَاتِ الجُمُوعِ[٧]

٣٣-ترى قِطَعاً من الأحنَاشِ فيهِ جماجمهنَّ كالخَشلِ النَّزِيعِ[٨]

٣٤-أطَارَ عَقِيقَه عنه نُسَالاً وأُدْمِجَ دَمْجَ ذي شَطَنٍ بَدِيعِ[٩]

---

(١) ضغائنهن: حقدهن.

(٢) مدلات: ج مدلة وأدلت المرأة إذا أظهرت غضبها وهي راضية.

(٣) متونهن: ظهورهن . موليات: مدبرات، مسرعات. عصي الجناح: أصول الريش طالبة: أي عقاب طالبة الصيد. لموع: من لمع الطائر بجناحية يلمع، حركهما في طيرانه وخفق بهما.

• تمّ إعادة ترتيب البيت حسب السياق العام للقصيدة

(٤) قطن: جبل بنجد في بلاد بني أسد. فرخ هو ولد الطائر، والمرادهنا: إلى أبوين يعني أبوي العقاب باعتبار أنهما كانا فرخين. الوكر: العش. رفيع: مرتفع.

(٥) تريث: تبطئ. عريض اللحم: طرية. الضرم: فرخ العقاب الشديد الجوع.

(٦) عويرضات: اسم مكان. عِكرشة: الأرنبه الضخمة، وسميت الأرنبة بذلك لأنها تأكل نبت العكرش.

(٧) سيد: ذئب. خزان: ج خزر مثل صرد صردان، وهو ذكر الأرنب. قارات: ج قارة الجبل الصغير. الجموع: يريد جموع أحياء العرب.

(٨) الخشل: رؤوس الأسوارة والخلاخل.

(٩) أدمج: أحكمت أعضاؤه. شطن: حبل شديد الفتل. بديع: الجديد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمكن تقسيم القصيدة إلى جزأين:

الجزء الأول: توتر علاقة الشاعر بالمرأة ويضم: (١-١٢)

- خطاب احتجاج على الاحتجاج (١-٣)
- حكمة متصلة بالاحتجاج (٤-٥).
- سبب التوتر والاحتجاج (٦-٧)
- الشاعر بين الإمكان وما كان (٨-١٢)

الجزء الثاني: هجران المرأة ومحاولة وصلها ويضم: (١٣-٣٤)

- مقاطعة المرأة ومحاولة وصلها عبر الجمل (١٣-١٤)
- عبر الناقة (١٥-١٩)
- عبر لوحة الحمار الوحشي وأتنه (٢٠-٣٤)

١. في الجزء الأول يفتتح الشَّمَّاخ قصيدته بمخاطبة عائشة عبر صرخة النداء ليخاطبها مخاطبة حجاج ومنطق يدرأ فيه المثل بالمثل موضحاً أنه على حق فيما يفعل من اهتمامه بإبله متبعاً ذلك النداء بالاستفهام: "ما لأهلك لا أراهم يضيعون الهجان مع المضيع؟!" فإذا كان أهلها يفعلون ذلك فيحرصون على مالهم ويحافظون على إبلهم، فلمَ تُنكر هي عليه ذلك؟ وإذا كان هذا الأمر لا يعيبهم، إذن فلتعلم أنه لا يعيبه أيضاً (الأبيات ١-٣) ثم إن إصلاح المرء ماله، يعزه ويغنيه من ذل المسألة ويسد به نوائب الدهر. وهذا هو ما يجعله أو يجعل أهلها أو أي شخص آخر يُعنى بإصلاح ماله. وإن هذه حكمة تهدف، من خلال أسلوبه الذي اعتمد الحجة والمنطق، إلى إقناع عائشة بسلامة تصرفه. ثم يأخذ بوصف زوجته وجمالها مبيّناً أنه كان بإمكانه أن يكنّ إليها (كننت نفسي) وأن يحظى بملاعبتها؛ فهي غَزِلة دَمِثَة الحديث فتية حسنة الخلق. ولكن عنايته بماله، وغضبها بسبب حاله التي آل إليها نتيجة فرط

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عنايته بإبله، حال دون ذلك، فكانت المقاطعة من الزوجة الجميلة التي نددت بما صار إليه من هزال، لكأنما تباكره الحمى فلا تقلع عنه بسهولة (البيتان ٦-٧).

وعلى الرغم مما كان من خطاب الشاعر الاحتجاجي بنبرته العنيفة، فإن حقيقة حاله هي الحزن والأسى لما آلت إليه علاقتهما من توتر. وإنه ليتقطع حسرات وهو يحاول استمالتها واستدرار عطفها بأية وسيلة، كإثارة شفقتها عليه حيث أصابت المنايا قومه فتُرِك كالخليع وقد عانى مرارة اليتم[1]، فلا يفلح. ثم يشير إلى انكساره بسبب الظروف الآنفة، ما أدى إلى التزامه إبله وماله ليحافظ عليهما (البيتان ١١، ١٢).

٢. في الجزء الثاني يكشف الشاعر عن انبتار العلاقة ومقاطعة المرأة ورحيلها عنه بسؤال آخر بعد نداء آخر في هذه القصيدة "أعائش هل يقرب بين وصلي ووصلك مرجم خاظي البضيع؟"[2]. وهذا البيت يقف بنا عند مشكلة الشاعر التي يعاني منها ، إنها صد المرأة وصرمها ،على الرغم من تقرّبه منها ومحاولة وصلها. وليس أدل على ذلك من أن همه منصب على وصلها من هذا البيت، ومن تقديمه "وصلي" على "وصلك" مع أنه كان يمكن أن يقول: "بين وصلك ووصلي" لكنه هو الراغب في وصل الهاجرة، القلق لفراقها. إن البيت يحمل في طياته معاني القلق والاضطراب فقد جاء النداء كصرخة مدوية تنتشر على مساحة الأفق والمدى الذي ينأى بعائشة عنه. إنها الصرخة التي تُبرز مشاعر الحزن والألم إزاء رحيل المرأة. وفي سؤاله الذي يُتبعه لذلك النداء "هل يقرب بين وصلي ووصلك؟". إبراز آخر لمدى التوتر والتوجس والخوف الذي يعانيه نتيجة الفراق والهجر، لا سيما أن هذا السؤال يبقى دون إجابة إلى نهاية القصيدة.

---

(١) انظر: الهادي، الشماخ حياته وشعره، ص ٨٠، حيث يشير على يتمة مبكرا.

(٢) مرجم: جمل يرجم الأرض بخفيه لقوته وسرعته. خاظي: البضيع: مكتنز اللحم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومما يثير الدهشة أن الشماخ توسّل الجملَ لوصل المحبوبة بداية الأمر، على غير عادة الشعراء الجاهليين. وإذا بحثنا عن سبب لذلك لا نجد إلا ما يمكن أن نتوقع من أنه أراد أقوى وسيلة ممكنة لإيصاله ووصله بالحبيبة فاختار الجمل لا الناقة؛ لأن الشعراء كانوا إذا أرادوا أن يصفوا قوة الناقة التي يرتحلون عليها أعطوها أحياناً بعض صفات الجمل كقولهم "مذكرة".

وإذا وصف الشماخ هذا الجمل بأنه يرجم الأرض بخفيه لقوته وسرعته، مكتنز اللحم، وهو في اكتنازه هذا يشبه الحمار الوحشي الذي أكل الكلأ الأنف[1]. فسمن وغلظ (البيتان ١٣، ١٤) نجده يتوقف عند هذا الحد حيث يترك الجَمل ويتوحد مع ناقته، على ما دَرَجَ عليه الشعراء (الأبيات ١٥-١٩) يقطع عليها الصحراء لا يفارقها حتى في نومه، يتخذ يديها وسادة. أما هي فشديدة قوية نجيبة مُجدَّة في الإسراع مُدلِجَة لا تتوقف، صلبه عظيمة كحرف الجبل "تغتلي بالبيد" و"تكاد تطير". فإنها بلا شك تمثل امتداداً لذات الشاعر ومستوى فنياً رامزاً لحاله التي تتقد للقاء المحبوبة، وتكاد تطير لوصلها. فرفدها بكل ما أمكن من عناصر القوة وهو يرتحل عليها لعلها تكون قادرة على خلق ما هو جديد في علاقته مع عائشة. إنه الأمل، يحدو الشاعر، وهو يتخذ تلك الناقة بكل صفاتها الدالة على القوة والسرعة، لتكون أهلاً للانتقال بها إلى مستوى فني آخر- يخلع عليه ذاته- إنه حمار الوحش الذي شبه به هذه الناقة في صورة ممتدة استمرت إلى نهاية القصيدة (الأبيات ٢٠-٣٤).

وتأتي لوحة حمار الوحش تعبيراً عن حال الشاعر وما يعانيه من كبت وألم وحرمان تسببت به مقاطعة عائشة.

---

(١) الأنف: الذي لم يرع من قبل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنه يعقد الصلة فُيحكمها بين ذاته إذ يسعى إلى المرأة فلا ينالها وحمـــار الـــوحش. إذ الأبيات جميعها تُعبّر عن طلبه لأتنه وممانعة هذه الأتن.

ولا يحتاج الباحث كثيراً من الجهد للربط بين حاضر الشماخ وماضـــيه مـــن جهـــة، وحاضر حمار الوحش وماضيه من جهة أخرى. فالحمار كان يمتلك الأتـــن وكانـــت تحـــت تصرفه، ينالها بسهولة دون كبير عناء بصورة مليئة بالخصب والحيويـــة والتواصـــل فـــي الماضي الأبيات(٢٣، ٢٤، ٢٥). أما الحاضر، فعلى النقيض تماماً، فهي ترمحه وتظهر حقدها عليه وتروم البعد عنه الأبيات (٢٦، ٢٧، ٢٨).

والجو العام ذاته من حيث سلبية الحاضر أمام إيجابية الماضي ينطبق على الـــشماخ. فقد كان بإمكانه أن يلجأ في أية لحظة "إلى لبّات هيكله شموعْ . ترفده بكل مـــا يـــصبو إليـــه الزوج من زوجة جميلة فتية "تلاعبني إذا ما شئت خود على الأنماط ذات حشىً قطيع، يعبـــق طيب الزعفران من يديها ونحرها "كأن الزعفران بمعصميها وباللبات نضح دمٍ نجيعْ. ولكـــن هذا الماضي الذي كان يملكه ضاع أمام وقائعية الحاضر/الانبتار.

في عودة إلى لوحة الحمار الوحشي نلاحظ فرقاً واضحاً بينها وبين اللوحتين اللتـــين حللنا للشماخ ضمن لوحة الحمار الوحشي في الفصل الأول: ففي هذه اللوحة نفتقد شخـــصية الصياد الذي يهدد الحمار وأتنه فالصورة الممتدة في هذه القصيدة قائمة على طـــرفين فقـــط: شخصية الحمار الوحشي، شخصية رئيسة، ومجموعة الأتن شخصية ثانية إلا أنها تـــضاهي، بما يطرأ عليها من تغير في الأحاسيس والعواطف والمواقف، شخصيةَ الحمار الوحشي نفسه. وتتبني حكاية الحمار الوحشي على تغيّر في موقف الأتن تجاهه ما يسبب له الشقاء الناتج عن القطيعة، الأمر الذي يصعّد من وتيرة الصراع بينه وبين هذه الأتن فقط. على خلاف اللوحات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأخرى التي تتعدد فيها أوجه الصراع على عين الماء، ومع الصياد، ومع عامل الطبيعة والزمن حيث تتحول النعماء والكلأ والربيع إلى جدب وعوز وحرّ وقيظ.

عند تتبع اللوحة للوقوف على المزيد من المعاني والدلالات والرموز التي تحملها نجد هذا الحمار العضاض قد أضر بأتن سريعة السير دقيقة الجسم (البيت ٢١) ويكشف البيت الثاني والعشرين عن معاناة هذا الحمار فسحيله يصل كل فج، ولك أن تقارن الصوت الذي يصدر عن هذا الحمار بصوت شخصٍ غاب عقله سُكراً؛ لأنه فجع بمصيبة حلت به وهو بعيدٌ عن أهله (البيت ٢٢) ما يوحي بأن لا أنيس له ولا مواسٍ. في الوقت الذي تَعْرِض فيه لهذا الحمار أتن وهو ينتقل من وادٍ خصيب وافر الماء إلى آخر. إنه الإطار المكاني ومسرح الأحداث إذ لا معاناة لنقص في الماء أو المرعى. وتبدو هذه الأتن التي تعرض للحمار حائلة، والحائل التي مر عليها الحول ولم تحمل. وفي ذلك إشارة إلى أنها متاحة له وتحت طلبه فهي "نُخُص" و "أواب" تأبى الحمل (البيتان ٢٣، ٢٤)، إلا أن التواصل يتم بينها وبينه فيكون الحمل ما يشير إليه البيت الخامس والعشرين "وسقْنَ له بروضة واقصات"، ويستعير الشماخ "السجال" الدلاء الضخمة المملوءة بالماء، لماء الحمار الذي حملت منه الأتن وأغلقت أرحامها عليه. فإذا بهذا الأمر يتحول إلى أسباب تعاسة ومعاناة ومقاطعة من الأتن، إذ إنها لما حملت منعت الذكر عنها، وهو كلما استافهن طلبهن بشدة فيواجهنه بالضرب والرمح تعبيراً عن الممانعة (البيت ٢٦) ولا غرو فقد "جعلت ضغائنهن تبدو" يظهرن له حقداً مُبيّناً "بما قد كان نال بلا شفيع". وتُنقل الدلالات من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان فيستعير لهن تصرفاً للمرأة إذا أظهرت الغضب وهي راضية بقوله: "مُدلاّت يُردن النأي منه" لنستشعر أن هذه الأتن ترمز لعائشة/ للمرأة الراحلة المُفارِقَة. إلا أنه لا يستسلم ولا يتنازل عما يريد ويتمسك بهن أشد ما يمكن،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يرقبهن ويتبعهن، "وهن بعين مُرتقب تبوع" لنستشعر أن هذا "المُرتَقِب التبوع" ما هو إلا الشاعر الذي هجرته المرأة وتركته وهو يطلبها ويتبعها ويتمنى وصلها متفجعاً متوجساً قلقاً.

ويأتي تشبيه ظهور هذه الأتن وهي مُدبرة نافرة هاربة بأقصى ما تمتلك من سرعة بأصول ريش عقاب طالبة للصيد. ويفصّل في صورة هذه العقاب فجناحاها لا يتوقفان عن الخفقان، "من بيت عز" (البيتان ٢٩، ٣٠) تأخذ صيدها مسرعة لإطعام فرخها (البيت٣١) وهي، لسرعتها وقدرتها وقوتها، كثيرة الصيد تجر رأس أرنبه ضخمة ثم تطارد ذئباً في أراضٍ أخرى ثم أرنباً من بين أحياء العرب أما "ثعالب الشّرفين" فتفر منها وتلوذ بالاستتار لتسرع هي إلى الحيات (الأحناش) فتفصل رأسها عن بقية جسمها (الأبيات ٢٢-٣٣).

إن هذه الصورة للعقاب، التي شبه بها الأتن وهي مولّية، ما هي إلا تأكيد على شدة جموع تلك الأتن وفرارها ونفورها ورفضها لحمار الوحش، وهو رفض يماثله رفض عائشة له.

والآن لنقف عند مقولة لنوري القيسي أوردها خلال حديثه عن الخصائص المعنوية للشعر الجاهلي إذ قال: "فالشاعر الجاهلي ينقل الصور التي تلوح أمامه نقلاً أميناً، بعيداً عن تحليل الأوصاف، والتعمق في التشبيهات ولا يغالي في عقد المقارنات، فإذا أراد التشبيه كانت تشبيهاته حسية، يحاول فيها إبقاء جواهر الموضوعات على حالها دون تغيير أو تبديل، تدرك لأول وهله، ومن هنا كانت معانيهم محدودة في كثيرٍ من الصور"[1]. ويتساءل قارئ هذه السطور هل كانت تشبيهات الشاعر الجاهلي فعلا بعيدة عن التعمق والإيغال في عقد المقارنات؟ وهل كانت معانيه محدودة؟ ليجيب: لا بد أن صاحب هذا الرأي قد جانب الصواب. ولكن لا بأس فقد كانت مثل هذه الآراء شائعة في الدراسات التقليدية للشعر الجاهلي

---

[1] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م، ص ٣٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بحيث كانوا لا يرون إلا حسية ذلك الشعر. وقد أخذت هذه الآراء تتغير منذ السبعينيات من القرن الماضي. وعند تأمل لوحة الحمار الوحشي في هذه القصيدة نجدها تثير كثيراً من التساؤلات حيث اختلفت عن اللوحات الأخرى عند الشماخ. لماذا أضر الحمار هنا بالأتن كلها؟ ولماذا لم يتصف بالحكمة التي تبرُز في صور أخرى، حيث يحمل هم الأتن في محاولة للوصول بها إلى مأمن وحل ما يعترضها من مشكلات؟ ولماذا بقي مسرح الأحداث في هذه اللوحة خصباً ولم يجدب؟ ولمَ لمْ تعاني الأتن العطش؟ وأين الصياد بأسهمه الحادة وقوسه الكتوم[1] المرنة. بل أين بؤسه وشقاؤه وفقره وجوعه إلى جانب بؤس وجوع أسرته وأولاده؟ لقد اختفت أشياء من لوحة الحمار الوحشي ليتم التركيز على أشياء أخرى لم تظهر بهذه الصورة والكيفية والتتبع كما ظهرت في هذه اللوحة. وإن الإجابة على معظم التساؤلات يكمن في أن اللوحة عكست إحساسات الشاعر وانفعالاته وحاجاته في تجربة شعورية إبداعية تختلف عن غيرها. ليكون للشاعر شخصيته الفنية المتفردة، بل المزيد من التنوع والتعدد والتفرد ضمن إطار شخصيته الفنية المُميّزة. وهذا ما يجعلنا نرد رأي محمد محمد حسين في حديثه عن شيوع القوالب والأساليب المأثورة المُعادة في الشعر الجاهلي التي أصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود[2]، حسب رأيه، فيرى أن ما "يلفت النظر في شعر الناقة هو أنه تجاوز في التزامه تلك الأساليب التقليدية الحدود المألوفة"[3] ويتحدث عن تشبيههم لها بحمر الوحش ويتحدث عن حال حمار الوحش مع أتنه ومفاجأة الصياد له. ثم يقول: "وليس من السهل أن نفرق بين شعر هذا الشاعر أو ذاك في الناقة فأسلوبهم فيها متشابه إلى حد كبير

---

(1) الكتوم: التي لا ترن ولا تصوت عند استخدامها فلا تفزع الصيد فتنذر بالصائد.

(2) انظر: محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦٠م، ص ٥٢-٥٣.

(3) المصدر نفسه، ص ٥٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والصور التي يلتزمونها والأساليب التي يجرون عليها تكاد تكون أنماطاً ثابته لا تغيير فيها ولا تبديل"[1]. إن مثل هذا الرأي يصدر عن تعميم ناتج عن القراءة السريعة أو السطحية لذلك الشعر.

وفي وقفة أخرى مع اللوحة نجد الشاعر في تتبعه الدقيق لعلاقة الحمار بأتنه وتحليل هذه العلاقة إنما يصدر عن إحساساته وحاجاته -كما أشرنا- وإن صورة حمار الوحش يُصر على الالتحام بأتنه، صورة رامزة تنم عن إصرار الشاعر على الالتحام بالمرأة التي يفتقد.

إن الحالة النفسية والتجربة الشعورية واشتداد حاجة الشاعر للمرأة عند إبداع هذا الخطاب الشعري كانت تأسره، فجاءت صورة الحمار الوحشي على امتدادها عابقة برائحة الجنس وصور الإخصاب والإقبال والرفض، لقد تملكت المرأة الشاعر قلباً وجسداً وشهوة واحتلت وعيه ما فَتَّقَ هذه اللوحة بالشكل الذي وردت عليه. متميزة عن لوحات الحمار الوحشي الأخرى عند غيره من الشعراء بدقائق تفصيلاتها وملامحها وقسماتها، ومتفردة بخصوصيتها عن لوحاته الأخرى في ذات المجال وذلك لتفرد تجربته الانفعالية حيث تخلص الشاعر من مشاعره بهذه الطريقة[2]. إذ"إن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه"[3] ما يوجب عليه "أن يُوجد لهذا الانفعال (معادلاً موضوعياً) يساوية ويوازيه ويحدده. ويعين الشاعر في ذلك عقله، وتعين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته، أي أن الشاعر يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو إلى مركب جديد، إلى خلق جديد"[4] لذلك فإن "تحليل القصيدة من جهة التشكيل اللغوي ببيان الأنساق والتراكيب والهيئات والعلاقات، ومن

---

(1) محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين ، ص٥٤.

(2) انظر: تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٠٠، حيث يورد رأي إليوت بأن الشعر هو تخلص من المشاعر.

(3) تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٠١.

(4) تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ص ٢٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جهة التشكيل الفني بتحليل الدلالات والرموز"[1] إن أراء ت.س إليوت السابقة تؤكد ما نرى من أن لوحة الحمار الوحشي جاءت رامزة لحال الشاعر وانفعاله، ولأن هذا الانفعال يرهق كاهله، اختار له هذا القالب الفني أو المعادل الموضوعي ليتخلص من انفعالاته من خلال إسقاطها على تصرفات الحمار. وهذا محمد صادق حسن عبد الله في كتابه "خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة" يؤمن "بوجود المعادل الموضوعي في الشعر العربي الذي كان يعكس انفعالات الإنسان من خلال تصرفات الحيوان"[2]. الأمر الذي جعل كثيراً من المشاهد "غنية وخصبة في رموزها ودلالاتها النفسية والموضوعية"[3] ويؤكد عز الدين إسماعيل أن الباحث هو الذي ينظر في صور الشاعر المتداخلة التي تظهر وكأن لا نظام لها أو ترتيباً ليعيد تنسيقها بإيجاد الرابط النفسي الذي يلم الشتات الظاهري ويقرب الصور المتباعدة، يعلق على مشهد لحمار وحشي استغرق ستة وعشرين بيتاً ثم يقول: "صور متداخلة، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر، وليس لها ضابط من نظام أو ترتيب. الشاعر يبدأ بصورة خيال حبيبته فإذا به ينتهي عند عين آثال يصور منظر الصائد وحمر الوحش. وبين الصورة الأساسية والصورة الفرعية قفزة بعيدة في الزمان والمكان. وهي قفزة بالنسبة للمنطق والعقل الواعي، لكن الباحث لن يعدم الرابط النفسي بين تلك الأجزاء أو الصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية"[4]. وينصف عز الدين إسماعيل الشاعر القديم إذ يتحدث عن ظاهرة الصورة المكتظة ويشير إلى أنها ناتجة عن عملية التكثيف اللاشعورية حيث الصور مركبة متداخلة، ويعقد مقارنة بين الشاعر والشعراء السرياليين فهناك صورة أولية من داخلها صورة ثم صورة وهكذا[5]. وهكذا الأمر أيضاً في قصيدة الشماخ؛ فحالُه استدعت صورة الجمل وصورة الناقة التي تمثل في قوتها وصلابتها امتداداً لذات الشاعر يحاول التقوي بها لتجاوز

---

(1) تليمة، مقدمة في نظرية الأدب: ص ٢٠١.

(2) عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص ٣٤٧.

(3) المصدر نفسه، ص ٣٤٧.

(4) إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٩٥.

(5) المرجع نفسه، ص ٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموقف، وصورة الحمار الوحشي الذي شبّه به هذه الناقة وحاله مع أتنه، هي صورة في داخل الصورة السابقة أو تفريع عليها. وصورة الأتن منحلة في صورة الحمار وصورة العقاب منحلة في صورة الأتن. ولمزيد من التوضيح ننهي به دراسة هذه اللوحة والقصيدة بوجه عام نقف على الجدول الآتي:

الحمار وأتنه		الشاعر والمرأة/ عائشة
• طلب الحمار الأتن والإضرار بها (البيتان ١، ٦)	←	• طلب الشماخ عائشة ومعاتبته لها (البيتان ١- ١٣)
• تمنع الأتن ونفورها من الحمار وطلب البعد (البيت ٢٨)	←	• معاتبه عائشة للشاعر وتركه والبعد عنه (الأبيات ٦، ٧، ١٣).
• سحيل الحمار مفجوعاً بموقف الأتن (البيت ٢٢)	←	• نداء الشاعر وتساؤله مفجوعاً بموقف عائشة (البيت ١٣)
• ماضي الأتن حيث يطلبهن فيجنبه دون شفيع الأبيات (٢٣، ٢٧)	←	• ماضي الشاعر حيث كان يمتلك عائشة مكتملة الأوصاف الأبيات (٨، ٩، ١٠)
• حمل الأتن من الحمار (البيت ٢٥)	←	• الصورة مفتقدة عند الشاعر يسقطها على الحمار
• حقد الأتن على الحمار وإظهار الضغائن (البيت ٢٧)	←	• غضب عائشة من الشاعر ومفارقته الأبيات (٦، ٧، ١٣)
• إلحاح الحمار على الأتن ومراقبتها ومتابعتها إذ لا يمكنها من البعد عنه (البيت٢٨)	←	• إلحاح الشاعر في طلب وصل عائشة واتخاذ كافة الوسائل الممكنة لذلك (البيتان ١٣، ١٤)
• الأتن فارّة من الحمار بأقصى سرعة مولية كالعقاب يفترس كل ما يواجهه (الأبيات ٢٩ إلى نهاية القصيدة)	←	• إصرار عائشة على الإدبار والفراق، ما أدى إلى افتراس الشاعر في قلبه وجسده وشهوته فمثلت الأتن أنثاه المشتهاة التي يلهث خلفها.
• لحظة التنوير انبتار العلاقة بالفرار والإدبار وانتهاء حكاية الحمار وأتنه على ذلك	←	• لحظة التنوير انبتار العلاقة بفراق المرأة الراحلة وبعدها، وانتهاء حكاية الشاعر معها باللاوصل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن العلاقة بين الشاعر/ المرأة تعادل العلاقة بين الحمار/ الأتن، هي في كلا الحالتين مرتبطة بزمنين نقيضين: الماضي/ اتصال، والحاضر/انفصال. وإن مرارة الحاضر وقسوته بما يشكل من الانفصال والبين والفراق وبالتالي التعاسة والقلق والاضطراب هي التي استدعت صورة الماضي الذي يُشكل القرب والوصل واللذة وبالتالي السعادة والأمن والاستقرار.

إذا كان الشاعر يقوم بإعادة تركيب العالم من جديد فيبدع صوره، فلا شك أن دور القارئ يتمركز في هذه الصور وينطلق منها للتعرف على ما يعتمل بداخل الشاعر "فالإفادة من الصورة في استكناه المعنى تحتاج من الناقد درجة عالية من الوعي والتخيل، إذ لا مناص من أن يمتلك قوى داخلية مؤهلة لتتبع خطوات الشاعر وهو يعيد تركيب العالم من جديد. وهو تتبع عكسي يبدأ بالصورة وينتهي في داخل الشاعر بينما كانت حركة الشاعر تبدأ من داخله وتنتهي في الصورة"[1].

وإذا أبدينا محاولة في هذا الاتجاه فيما مضى من صفحات هذه الدراسة فلا ضير من الوقوف على نقاط من حياة الشاعر والاستناد إلى شعره في قصائد أخرى تأكيداً لما توصل إليه التحليل في القصيدة، فالشعر يطلعنا على تجارب مع المرأة أغلبها، إن لم نقل جميعها، انتهى إلى الفراق والبتر وقبل ذلك نقف عند خبر رواه الأصفهاني على لسان ابن الكلبي قال: " كان الشماخ يهوى امرأة من قومه يقال لها كلبة بنت جوال أخت جبل بن جوال.. وكان يتحدث إليها ويقول فيها الشعر؛ فخطبها فأجابته وهمت أن تتزوجه، ثم خرج إلى سفر له فتزوجها أخوه جزءُ بن ضرار، فآلى الشماخ ألا يكلمه أبداً، وهجاه بقصيدته التي يقول فيها:

---

(1) عبد القادر الرباعي، "مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي" بحث في التفسير الأسطوري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج٢، ع٦، ١٩٨٢، تصدر عن جامعة الكويت، ص ٨٣-٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لنا صاحبٌ قد خان من أجل نُظْرةٍ سقيم الفؤاد حبُّ كَلْبةَ شـاغله
فماتا متهاجرين"[1].

وفي القصيدة الثانية من ديوان الشماخ يطالعنا بتجربة عاطفية مع المرأة انتهت إلـى فراق على شوقه إليها[2]:

ألا ناديـا أظعـانَ ليـلـى تـعـرجِ فقد هجـنَ شوقـاً ليتـهُ لـم يُهيـجِ
أقـولُ وأهلـي بالجنـابِ وأهلـهـا بِنَجدَين لا تَبْعَـدْ نـوىً أمُّ حَـشْـرَجِ
وقد ينتني من قدْ يطـولُ اجتماعـه ويخلِجُ أشطـانَ النـوى كُـلَّ مَخْلـجِ

ويؤكد على بعدها وعدم قدرته على امتلاكها، وهي ذات نسب رفيع مُنعّمة مترفة:

كِناتـيّـةٌ إلاّ أنـنـهـا فـإنَّـهـا على النأيِ من أهـلِ الـدلالِ المولـجِ
وسـيطة قـوم صـالحين يكُنُّهـا منَ الحرِّ في دارِ النوى ظـلُّ هـودجِ
منعمـة لـم تلـق بـؤس معيـشة ولم تغتزل يوماً علـى عـود عوسـجِ

وعلى أنه لا يستطيع امتلاكها إلا أنه يُسرّ ويطمئن لعدم زواجها:

يـقـرُّ بعيـنـي أنْ أنـبـأ أنـهـا وإنْ لـمْ أنَلْهـا أيِّـمٌ لـم تَـزَوَّجِ

وإذا كان يلقاها في الماضي فقد كان اللقاء السريع الخاطف الذي يحمل فـي طياتـه الخوف والقلق ولا يفضي إلى استقرار أو سعادة:

وكنـتُ إذا لاقيتهـا كـانَ سـرُّنَـا لنا بيننـا مثـلَ الشـواءِ المُلهَـوَجِ

وفي القصيدة الخامسة من الديوان يقف على رسم "ليلى" المفارقة[3]:

أتَعْرِفُ رَسْمـاً دارِسـاً قَـدْ تَغَيّـرا بِذَرْوةَ أقْوى بَعْـدَ ليلـى وأقْفَـرا

وهو إذ يكفكف دمعه لنأي المحبوبة:

أقولُ وقـد شـدّتْ برحلـيَ ناقتـي ونَهْنَهْتُ دمـعَ العيـنِ أنْ يتحـدّرا

يلقي السلام عليها مضاعفاً عدد الحصى مخاطباً إياها بكنيتها:

على أمِّ بيضاءَ السـلامُ مـضاعفـاً عديدَ الحصى ما بين حمصَ وشـيزرا
وقلتُ لها: يـا أمَّ بيضـاءَ إنـهُ كذلك بينـا يعـرفُ المـرءُ أنكـرا

---

(1) الأصفهاني، الأغاني، مج، ص ١٩١.
(2) ديوان الشماخ: القصيدة الثانية، ص ٧٣-٩٦.
(3) ديوان الشماخ: ق٥، ص ١٢٩-١٤٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي القصيدة السادسة[1] تنأى ليلى عنه فيرى ضوء نار بعيد الأمد لها:

رأيتُ وقدْ أتى نجران دُوني ... وليلى دونَ أرْحُلِها السَّديرُ
للَيْلى بالغُميِّم ضوْءَ نارٍ ... يلوحُ كأنَّه الشِّعْرَى العَبُورُ

فبات وكأن الخمر غيّبت منه العقل:

فبتُّ كأنني سافهت خمراً ... معتَّقةً حُميَّاها تدور
فقلتُ لصحبتي: هل يبلغني ... إلى لَيْلى التهجُّر والبُكُورُ
وإدْلاجي إذا الظَّلماءُ ألقت ... مَرَاسيها وَهادٍ لا يُحورُ
وقولي كلما جاوزت خَرْقاً ... إلى خرقٍ لأخرى القوم: سيّروا

إنه شدة وجده ومشاعره الفيّاضة نحوها لطلب وصالها دون توقف أو ملل.

أما في القصيدة السابعة[2]. فيبكى لفراق "الميلاء" في دعوة مفتوحة لكل من أراد البكاء:

لِيَبْكِ علي الميلاء من كان باكياً ... إذا خرجتْ من رَحْرَحان خُدورُها

ثم يتساءل بألم وحرقة:

وماذا على الميْلاء لو بَذلتْ لنا ... من الوُدِّ ما يخفى وما لا يَضيُرها

فقد كان صدها يقتله:

أرتنا حِياضَ الموتِ ثُمَّتَ قلَّبتْ ... لنا مُقْلةً كحلاء ظلت تُديرها

وعلى الرغم من بعدها يصرّ على وصلها حتى لو استجارت بجوار التغلبي:

تلوذ بِحَبْلِ التَّغْلبيِّ ولو دعَتْ ... عليَّ بن مسعود لعزَّ نَصيرُها
فإن تك قد شَطَّتْ وشطَّ مزارها ... وجذَّمَ حَبْلَ الوصْلِ منها أميرُها
فما وصلُها إلا على ذات مِرَّةٍ ... يُقَطِّعُ أعناقَ النُّواجي ضَريرُها

وهو لا يجد غضاضة من أن ترده المرأة وتفارقه فيحتمل الأذى في سبيل وصالها[3]:

فكلُّ خليلٍ غيرُ هاضمِ نفسهِ ... لِوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعارِزُ

---

(1) ديوان الشماخ: ق٦، ١٥١-١٥٧.
(2) ديوان الشماخ: ق٦، ص ١٦١-١٦٩.
(3) ديوان الشماخ: ق٨، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي القصيدة الحادية عشرة[1] بعد مقدمة ظعنية هاجت فيها الظعن المبتعدة صبابته

ويذكر الماضي:

فقلتُ خليليَّ انظر اليوم نَظْـرةً لعهد الصبا إذ كنتُ لستُ أفِيـقُ
إلى بَقَرٍ فيهنَّ للعـينِ منظـرُ ومَلْهىً لمن يلهو بهـنَّ أنيـقُ

وحيث تقفر الديار وتسبق الدموع عذل العاذلات[2] يصاب الشاعر بالجزع والروع إذا إن الفراق واقع، وتعزيته نفسه لا تعود عليه بالصبر[3]:

خليليَّ إنى لا يزالُ يروعنـي نواعب تبدو بـالفراق تـشوقِ
إذا أنا عزيت الفؤاد عن الصبا أبت عبرات بالـدموع تفـوقُ

وفي القصيدة الثانية عشرة[4] يذكر شوقه وصبابته وإشفاقه من فراق ابنة الراقي:

ماذا يَهيجُكَ من ذكر ابنةِ الرَّاقي إذ لا تزالُ على هَمٍّ واشفافِ

وبعد أن يصفها إذا قامت تريه شعرها الكثيف الغزير المشابه لحيات دهنت بالزيت:

قامتْ تُريك أثِيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً مثل الأساوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَاق

يتساءل مرة أخرى عما يحرك شوقه لها على أنها لا تفي بوعد ولا تحقق أمل مشتاق:

ماذا يَهِيجُك لا تَسْلَى تـذكرها ولا تجود بمَوْعُودٍ لمشتاق

وهذا ما صدع قلب الشاعر إذ حال النساء معه فراق وبعد وخيانة عهد وميثاق[5]:

صَدَعَ الظّعائنُ قلبَه المـشتاقا بَحزِيزِ رَامَةَ إذْ أرَدْتَ فِراقا
منَّيْتَـــه فكنـــتَ إذ منَّيتـــه تلك العهود وخنه الميثاقـا

ثم يتوجه في البيت الرابع إلى من يقصد إنها أسماء التي نشب حبها فـي قلبـه كمـا الصيد في حباله:

يا أسْم قد خَبَلَ الفُؤادَ مُرَوِّحٌ من سِرِّ حُبِّك مُغلِقٌ إغلاقـا

---

(1) ديوان الشماخ، ق١١، ص ٢٤١.
(2) ديوان الشماخ: البيت السابع، ص ٢٤٢.
(3) ديوان الشماخ: ص ٢٤٣.
(4) ديوان الشماخ: ق١٢ الأبيات ١-٣، ص٣٥٣.
(5) ديوان الشماخ: ص ق١٣، ص ٢٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليس الحال مع "أروى" بافضل، فوصلها غير موثوق به وفي لقائين له بها، لم يجد منها ما يحب، وهي ليست بأقرب منالاً من الأروية التي تعتصم بأعلى الجبل امتناعاً عن الصيد فأجدر به ألاّ يطمع بوصلها[1]:

كِلاَ يومي طُوالةَ وصلُ أروى ظنونٌ آن مَطَّرَحُ الظَّنُونِ
وما أروى وإن كَرُمَت علينا بأدنى من مُوَقَّفهِ حَرونِ

إن الأمثلة السابقة تؤكد بؤس تجربة الشاعر في الحب، فعلى ما في قلبه من ميل نحو المرأة وشوق لها، إلا أن علاقته بها دائماً إلى انبتار، إنها الحبيبة المفارقة. أما عن علاقته بالزوجة الحبيبة فقد ظهرت في التحليل السابق للقصيدة موضوع الدراسة من الديوان حيث تركته عائشة لشديد التزامه إبله يصلحها ويقف على رعايتها وقد عانى معاناة شديدة لهجرها إذ سبب له هذا الهجر الكبت والألم والحرمان فأسقط مشاعره على لوحة الحمار الوحشي -كما سلف-.

أما زوجته الأخرى السُلَمَّية[2]. فيفاجأ الشماخ من نشوزها، إذ لم يَقُدم على ما يدعوها إلى الجموح أو ما يستوجب ذلك النفور، لكنها تفعل وتتركه على حين غرّة فيُدهش قائلا[3]:

ألا أصبَحَتْ عِرْسي من البيت جامِحاً على غيرِ شيءٍ أيُّ أمرٍ بَدا لَها
على خيرةٍ كانتْ أمِ العرسُ جامحٌ وكيفَ وقد سقنا إلى الحيِّ مالها
ولم تَدْرِ ما خُلِقي فتعلم أنني لَدَى مُستقرٍّ البيت أنعِمُ بَالَها

ويتهددها أنه سيهينها بسبب فعلتها تلك[4]:

ستَرجعُ نَدْمىَ خَسَّة الحظِّ عندنا كما صَرَمَتْ مِنَّا بليل وصالها

فقد شمتت به أصحابه وعرضته للسخرية بعد أن كان يسخر منهم إن نشزت زوجاتهم[5]:

---

(1) ديوان الشماخ، ق١٨، ص ٣١٩.
(2) هي من بني سُليم كما يشير البيت السابع، ق١٥، ص ٢٩٠.
(3) ديوان الشماخ، ص ٢٨٧-٢٨٨.
(4) ديوان الشماخ، ص ٢٨٨.
(5) ديوان الشماخ، ص ٢٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكنت إذا زالت رحالةُ صـــاحبٍ شَتِمْتُ به حتى لَقِيتُ مِثَالهـــا

وها هو شعر الشماخ يحدثنا عن تجربة ثالثة في زواجه كـــان مـــصيرها الإخفـــاق يقول[1]:

تُعارِضُ أسماءُ الرِّكـــابَ عَـــشِيّـــةً تسائلُ عن ضغنِ النـــساءِ النـــواكحِ
وماذا عليها إنْ قلوصٌ تمرغـــتْ بعِكمين أو ألقَتْهُمـــا بالـــصَّحاصِـــحِ
فإنّكِ لَوْ أنْكَحْتِ دارتْ بكِ الرَّحـــى وألقيتِ رحلي سمحةً غيرَ طـــامحِ
وإني منْ قومٍ على أنْ ذممتهـــم إذا أولموا لـــم يولمـــوا بالأثافـــحِ
وإنّكِ مِنْ قَـــوْمٍ تَحِـــنُّ نِـــساؤُهُـــمْ إلى الجانبِ الأقصى حنينَ المنـــائحِ

يروي الأصفهاني في مناسبة هذه الأبيات أن الشماخ تزوج امرأة وأساء إليها وضربها وكسر يدها فاعترضته امرأة من قومها هي أسماء تسأل عما فعل الشماخ الخبيث بـــصاحبتها فتجاهل عليها، وهي لا تعرفه وقال: لا أعلم له خبراً وتركها. ثم قال الأبيات المذكورة[2].

يرى صلاح الدين الهادي أن الشماخ باعتباره زوجاً ذاق مرارة الإخفاق مـــع غيـــر زوجه ثم يتساءل: هل حالفه الحظ في علاقاته العاطفية الأخرى، التـــي لـــم تـــرتبط بربـــاط الزوجية[3] ليجيب بعد أن يعرض لهذه التجارب في ضوء شعره: "نحسب أننا لا نبعـــد عـــن الصواب، إذا قررنا أن الشماخ لم يكن في هذه العلاقات أسعد حظاً منه في حياته الزوجية"[4].

أما الدراسة فقد ساقت هذه الأمثلة على الإخفاقات المتكررة في حياة الشماخ العاطفية والزوجية لتؤكد أن صورة حمار الوحش الممتدة، التي وردت في كثير من هذه القصائد كمـــا في القصيدة العاشرة موضوع التحليل السابق، استثمرها الشماخ بوصفها مستوى فنياً للتعبيـــر عن تجاربه تلك، وعن مواقفه المختلفة لنجد أن الظروف التي يمر بها حمار الـــوحش وأتنـــه تأتي تعبيراً عما يخلتج في نفس الشاعر من إحساسات وانفعالات واحتياجات ورغبات فإذا بنا

---

(1) ديوان الشماخ: ق٣: ص ١٠٤-١٠٨.

(2) انظر: الأصفهاني، الأغاني، ص ١٩٠.

(3) انظر: الهادي الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، ص ٩٩.

(4) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في هذه اللوحات والصور الممتدة أمام مستوى آخر من التشبيه، وإن كان غير ظـاهر، إنـه اللقاء بين أنا الشاعر بوصفه مشبهاً والأنا الفنية بوصفها مشبهاً به. وإذا بالشاعر يتحدث فـي هذه الصور الممتدة من وراء قناع شخصية فنية، إن جاز التعبير. هي في هذه القصيدة الحمار الوحشي وفي أخرى الظبية أو الظليم وعند شاعر آخر الثور الوحشي أو البقرة الوحشية، مـا يقود إلى أسلوب القص الدرامي الذي غالباً ما يبدأ بفاتحة ويتطور عبر الأحداث والـشخوص إلى عقدة تصل الذروة في التأزم ليهبط الحدث بعد ذلك متجهاً نحو الخاتمة.

ويتنوع القص الدرامي بتنوع التجربة الشعورية والصراع الذي يعيشه الـشاعر، مـا يميز لوحة عن أخرى، ففي إحداها نجد الأنا الفنية/ المشبه به مُسيطرة، إذ يفـرض الحمـار الوحشي هيمنته على أتنه، فتكون طوع أمره وتنزل على حكمه، فإذا صدمنا الأنا الفنية/المشبه به بأنا الشاعر/ المشبه وجدنا الأخيرة في قمة المعاناة والشقاء واللاسيطرة، مُبهظة، مُخفِقَـة وإذا التجربة مع المرأة فاشلة، إذ إنها نافرة قاطعة لحبال الود، تاركة الشاعر لعذاباته. عنـدها تكون الأنا الفنية/ المشبه به تعبيراً عما يصبو إليه الشاعر ويتمنّاه. إنه الواقـع الحلـم غيـر المعيش حيث تحاول أنا الشاعر تجاوز الموقف الصعب عندها تكون الأنا الفنية/ المشبه بـه تعبيراً عما يصبو إليه ويتمناه. إنه الواقع غير المعيش حيث تحاول أنا الشاعر تجاوز الموقف الصعب والواقع المرير من خلال الأنا الفنية في موضعة للعواطف. وهذا ينطبق على القصيدة السابعة في ديوان الشماخ ولوحة الحمار الوحشي وأتنه فيها[1]، إذ نجد الشاعر "يحكـم عقـد الصلة بين صورة ذاته وصورة الحمار التي تغدو رمزاً للذات وتجسيداً لما يعقل فيها"[2].

---

[1] ديوان الشماخ، ص ١٦١- ١٦٩.

[2] عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة، ص ٣٠٣، حيث ورد هذا القول في تعليق لها علـى صـورة حمار الوحش في إحدى قصائد امرئ القيس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي صورة الحمار الوحشي في القصيدة الثانية من ديوان الشماخ[١]، تجد الأنا الفنية/ صورة الحمار الوحشي ملأى برموز الذكورة والفحولة والهياج، وعلىالغم من مجاهدة الأتن له فإنه يظفر بها ويحقق رغابته. فيدرك القارئ أن أنا الشاعر تعاني القمع والكبت والحرمان ولا تستطيع أن تشبع رغائبها واقعياً مع المرأة، إذ مر بنا ما لحق بعلاقته بالمرأة من فشل مستديم، فترمي إلى إشباع هذه الرغاب، كحلم متمنى، بوساطة الأنا الفنية/ الحمار الوحشي إذ تمثل صورته انطلاقاً من الواقع إلى الحلم، "انه التعبير عن الحاجات المادية والجنسية التي تشبع مبدأ اللذة"[٢] حسب يوسف اليوسف إذ يضيف وهو يحدد السنن العامة المتحكمة بالخيال الجاهلي لدى تشكيله للصور[٣] "إن الحاجة هنا –وهي مطلب ذاتي– هي التي تتحكم بالصورة، أي أن الصورة تستمد مضمونها من الدوافع، ومن آلية هذه الدوافع وتوجيهها للخيال، بحيث تتذوب الحاجة في الصورة، كما يتذوب النسغ في النبات"[٤].

إن غالبية لوحات الحمار الوحشي في شعر الشماخ تأتي معادلاً للحياة المفتقدة أو المتمنّاة مع المرأة المفارقة، الصارمة، الراحلة. إن التجربة المتعلقة بالحب والهوى والعشق والزواج التي كانت تنحو في حياة الشماخ إلى الفشل انعكست على لوحات الحمار الوحشي عنده فكانت تعبيراً عن إحساس حاد بالواقع المليء بالإحباطات وألون الصراع في محاولة لتجاوزه تارة والهروب منه تارة أخرى، والتعبير عنه بطرائق مختلفة، وأشكال شتى، إنه: "العمل الفني الذي تنتظم فيه كثير من مشاعر الشاعر الخفية والمثارة"[٥] ولا غرو "فالشعر

---

(١) ديوان الشماخ: ص ٩٦–٩٧.

(٢) اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي،ص ٣٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٩.

(٤) اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٣٠٩– ٣١٠.

(٥) سعد أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٩٨١، ص ٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تعبير عن المشاعر وهروب منها في نفس الوقت. هروب أو تخلص من حالة التوتر التي أحدثها موضوع التجربة لدى الشاعر"[1].

إن إلحاح الشماخ على جانب بعينه من حياة الحمار الوحشي يؤكد ما سبق، إذ إنّ غالبية لوحاته تفتقد إلى الصراع مع الصياد أو إلى وجود ذلك الصياد أصلاً[2] ما يجعل لوحة الحمار الوحشي والأتن، غالباً، انعكاساً واعياً أو لا واعياً لعلاقته بالمرأة.

وبعد، إذا شكّلت لوحة الحمار الوحشي هذه الرمزية في نص الشّمّاخ، فكانت عنصرا أساسيا في بنيته، وقامت بدورها الفاعل في الكشف عن ماهية تجربته. فماذا عن اللوحة ذاتها (لوحة الحمار الوحشي) متضافرة مع لوحتين أُخريين في نص لبيد؟ إنّ دراسة القصيدة الحادية عشرة من ديوانه ستقف بالقارئ على رمزية مختلفة تماماً لهذه اللوحة، أسهمت ضمن البناء الكلي للنص بالكشف عن تجربة من نوعٍ آخر.

---

(1) أبو الرضا، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٥١.

(2) شخصيته تختفي في: القصيدة السادسة: ص ١٥١-١٥٧، والقصيدة السابعة، ص ١٦١-١٦٩ والقصيدة العاشرة: ص ٢١٩-٣٣، والقصيدة الحادية عشرة: ص ٢٤١-٢٤٩، والقصيدة الثالثة عشرة: ص٢٦١-٢٦٨. وتتواجد شخصية الصياد دون حدوث مواجهة في القصيدة الثامنة، ص ١٧٣-٢٠١ والثانية: ص ٧٣-٩٧. في حين تكون المواجهة فقط في القصيدتين الأولى، ص ٦٧-٧١، والسادسة عشرة: ص ٢٩٩-٣٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: نص لبيد بن ربيعة العامري

١. أَلَمْ تُلْمِمْ على الدِّمَنِ الخَوالي ... لِسلْمَى بالمذانِبِ فالقفالِ[١]
٢. فجنبيْ صوْأرِ فنِعافِ قَوٍّ ... خَوَالِدَ ما تَحَدَّثُ بالزَّوَالِ[٢]
٣. تحمّلَ أهلُها إلاَّ عراراً ... وعزفاً بعدَ أحيْاءٍ حلالِ[٣]
٤. وخَيْطاً مِن خَواضِبَ مُؤْلِفَاتٍ ... كأنَّ رِئالَها أُرْقُ الإفَالِ[٤]
٥. تحمَّلَ أهلُها وأجدَّ فيها ... نعاجُ الصَّيْفِ أخبيةَ الظِّلالِ[٥]
٦. وقفْتُ بهنَّ حتى قالَ صحبي: ... جَزِعْتَ ولَيسَ ذلكَ بالنَّوَالِ[٦]
٧. كأنَّ دمُوعهُ غربَا سُناة ... يُحيلُونَ السِّجالَ على السِّجالِ[٧]
٨. إذا أرْوَوْا بِها زَرْعاً وقَضْباً ... أمالُوها على خورٍ طوالِ[٨]
٩. تمنَّى أنْ تُلاقِيَ آلَ سلْمَى ... بخطمةَ ، والمُنى طرقُ الضَّلالِ[٩]
١٠. وَهَلْ يَشتاقُ مِثْلَكَ مِن دِيارٍ ... دوارِسَ بينَ تختِمَ والخِلالِ[١٠]
١١. وكنتُ إذا الهُمومُ تحضَّرتني ... وضَنَّتْ خُلَّةٌ بَعْدَ الوِصَالِ[١١]
١٢. صَرَمْتُ حِبالَها وصدَدْتُ عَنْها ... بناجيةٍ تَجِلُّ عنِ الكَلالِ[١٢]
١٣. عُذافِرَةٌ تَقَمَّصُ بالرُّدافَى ... تخونهَا نزولي وارْتحَالي[١٣]
١٤. كعَقْرِ الهَاجرِيِّ إذا ابتَنَاهُ ... بأشْباهٍ حُذينَ على مِثَالِ[١٤]
١٥. كأخْنَسَ نَاشِطٍ جادَتْ عليهِ ... ببُرقَةِ وَاحِفٍ إحْدى اللَّيالي[١]

---

(١) القصيدة (١١) ص٧٢-٩٤من شرح ديوان لبيد. تلمم: تقف. الدمن: أثار الديار. المذانب، القفال: مواضع.

(٢) صوأر: موضع. النعاف: رأس الوادي. قو: موضع. خوالد: ج خالدة باقية.

(٣) تحمل: ارتحل. العرار: صوت النعام. العزف: صوت الجن. الحلال: المقيمون. حي حلال: كثير العدد.

(٤) الخيط: القطيع من النعام. خواضب: اصطبغت أطرافها بماء الأعشاب. مؤلفات: تعيش مع ألافها. رئال: صغار النعام. أرق: ج أورق، الأسود. الإفال: ج أفيل وهو الجمل الصغير.

(٥) أجد: اتخذ منزلاً جديداً. النعاج: بقر الوحش. أخبيه: بيوت، الكناس.

(٦) النوال: الشأن، الهمة.

(٧) الغرب: الدلو. السناة: السقاة. السجال: الدلاء. يحيل يصب.

(٨) القضب: الرطبة. الخور: النخل شبهها بالناقة غزيرة اللبن.

(٩) خطمة: اسم مكان.

(١٠) تختم والخلال: موضعان.

(١١) خلة: صاحبة.

(١٢) صرمت: قطعت. تجل عن الكلال: أعظم قوة من أن يصيبها التعب.

(١٣) عذافرة: ضخمة قوية شديدة. تقمص: تثب. الرذافى: المردف خلف الراكب. تخونها: ذهب بلحمها وأهزلها.

(١٤) العقر: القصر. الهاجري: بنّاء من هجر. أشباه: يعني اللبن والآجر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٦. أضَـــلَّ صِـــوَارَهُ وتَـــضَيَّفَتْهُ نَطُـــوفٌ أمرُهـــا بيَـــدِ الـــشَّمَالِ[٢]

١٧. فَبَـــاتَ كأنّـــهُ قاضـــي نُـــذُورٍ يَلُـــوذُ بغَرْقَـــدٍ خَـــضِلٍ وضَـــالِ[٣]

١٨. إذا وكَفَ الغُصُونُ علـــى قَـــرَاهُ أدارَ الـــرَّوْقَ حـــالاً بَعـــدَ حـــالِ[٤]

١٩. جُنُـــوحَ الهـــالكيّ علـــى يَدَيْـــهِ مُكِبًّـــا يَجْتَلـــي نُقَـــبَ النِّـــصَالِ[٥]

٢٠. فَباكَرَهُ مـــعَ الإشْـــراقِ غُـــضْفٌ ضَـــواريها تخـــبُّ مَـــعَ الرِّجَـــالِ[٦]

٢١. فجالَ، ولمْ يجلْ جُبْنـــاً، ولكـــن تَعَـــرُّضَ ذي الحَفيظَـــةِ للقتـــالِ[٧]

٢٢. فغـــادرَ مُلْحمـــاً وعـــدْنَ عَنْـــهُ وقد خضبَ الفرائصَ مـــنْ طحـــالِ[٨]

٢٣. يَشُكُّ صِفاحَها بـــالرَّوْقِ شَـــزْراً كَما خـــرجَ الـــسِّرادُ مـــنَ النِّقـــالِ[٩]

٢٤. وولّى تحـــسرُ الغمـــراتُ عنـــهُ كَمـــا مَـــرَّ المُـــراهِنُ ذو الجِـــلالِ[١٠]

٢٥. وولّـــى عامـــداً لطيـــاتِ فلـــجٍ يُـــرَاوِحُ بَـــينَ صَـــوْنٍ وابْتِـــذالِ[١١]

٢٦. تَـــشُقُّ خَمائِـــلَ الـــدَّهْنَا يَـــداهُ كمَـــا لَعِـــبَ المُقـــامِرُ بالفِيَـــالِ[١٢]

٢٧. وأصْبَحَ يَقتري الحَوْمـــانَ فَـــرْداً كنَصْلِ السَّيفِ حُـــودثَ بالـــصقَالِ[١٣]

٢٨. أذَلَـــكَ أمْ عراقـــيٌّ شَـــتِيمٌ أرَنَّ علـــى نَحـــائصَ كالمَقَـــالي[١٤]

٢٩. نَفَـــى جِحْـــشَانَها بجِمَـــادِ قَـــوٍّ خَلِـــيطٌ مـــا يُـــلامُ علـــى الزِّيَـــالِ[١٥]

---

(١) الأخنس: ثور الوحش. الناشط كثير التنقل. برقة: موضع ويختلط ترابه بالحصى. واحف: اسم موضع.

(٢) الصوار: قطيع البقر. النطوف: السحابة التي تقطر.

(٣) غرقد: شجر. ضال: نوع من شجر السدر.

(٤) وكف: قطر. القرا: الظهر. الروق: القرن.

(٥) جنوح: انكباب. الهالكي: الصقيل. يصنع ويشحذ السيوف. النقب: الصدأ.

(٦) غطف: ج أغطف وهو القلب المسترخي الأذنين. ضورايها: المدربة على الصيد. تخب: تعدو رجال.

(٧) الحفيظة: الغضب.

(٨) ملحم وطحال: من كلاب

(٩) يشك: يطعن. الصفاح: الجوانب. الشرز: الطعن على غير استقامة. السراد: المخـرز. النقـال: النعـل الخلق.

(١٠) تحسر: تنكشف. الغمرات: أهوال القتال. المراهن: فرس الرهان. ذو الجلال المجلل صدنا له.

(١١) طيات: ج طية وهي الوجه فلج: موضع. الصون: الكف من العدو. ابتذال: استخراج أقصى ما عنده من العدو.

(١٢) الخمائل: ج خميلة: وهي الرملة ذات الشجر. الفيال: لعبة حيث يتم جمع التراب ويخبئون فيه شـيئاً ثـم يقولون للاعب: ضمن في اي الجانبين يكون.

(١٣) يقتري: يتتبع. الحومان: ج جوماة وهي الأرض الغليظة. حودث: جلي مرة بعد مرة.

(١٤) . شتم: كريه الوجه. أرن: صاح ونهق. نحائص: الأتان الحائلة التي لم تحمل. مقالي: ج مقلاء، عـصا يلعب بها الصبيان.

(١٥) خليط: مخالط معاشر للأتن، الزيال: المفارقة والتخلص من الأتن الأخرى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٠. وأمكَنَها مِـنَ الـصُّلْبَيْنِ حتـى تبينـتِ المخـاضُ مـنَ الحيـال[١]

٣١. شُهُورَ الصَّيْفِ واعتَذَرَتْ علَيـه نطـافُ الـشيّطينِ مـنَ الـسّمالِ[٢]

٣٢. وذكرهـا مناهـلَ آجنـاتٍ بحاجَـةَ لا تنـزّحُ بالـدَّوالي[٣]

٣٣. وأقبلَهـا النّجـادَ وشـيعتَهَا هَواديهـا كأنْـضِيَةِ المُغَـالي[٤]

٣٤. لِوِرْدٍ تَقْلِـصُ الغِيطَـانُ عَنْـهُ يَبُـذُّ مَفـازَةَ الخِمـسِ الكَمـال[٥]

٣٥. يجـدُّ سـحيلَهُ ويتيـرُ فيـهِ ويُتْبِعُهـا خِنَافـاً فـي زِمَـال[٦]

٣٦. كأنَّ سَـحيلَهُ شـكْوَى رَئِـيسٍ يُحـاذِرُ مِـن سَـرايا واغْتِيـالَ[٧]

٣٧. تبكّـيَ شـاربٍ أسـرَتْ عليـهِ عَتيـقُ البابليَّـةِ فـي القِـلالَ[٨]

٣٨. تَـذَكَّرَ شَـجْوَهُ وتَقاذَفَتْـهُ مشعـشعَةٌ بمغـرُوضٍ زُلالَ[٩]

٣٩. إذا اجْتَمَعَـتْ وأحـوَذَ جانِبَيْهـا وأوْرَدَهـا علـى عُـوجٍ طِـوَالَ[١٠]

٤٠. رَفَعْنَ سُرَادِقاً فـي يَـوْمِ رِيـحٍ يـصفقُ بـين ميـلٍ واعتـدالَ[١١]

٤١. فأوردهَا العِـراكَ ولـم يـذدْها ولم يشفقْ علـى نغـصِ الـدِّخالَ[١٢]

٤٢. يُفَرِّجُ بالـسَّنابكِ عـن شَـريبٍ يـروعُ قلـوبَ أجـوافٍ غِـلالَ[١٣]

٤٣. يُرَجِّعُ في الـصُّوَى بمُهـضّماتٍ يَجُبْنَ الصَّدرَ، من قَصَبِ العـوالي[١٤]

٤٤. أصَاحِ تَرَى بَرِيقاً هَـبَّ وَهْنـاً كمـصْباحِ الـشُّعيلَةِ فـي الـذُّبالِ[١]

---

(١) الصلبان: نابة وحافره.

(٢) اعتذرت: قلت. نطاق: مياه. السمال: الماء القليل.

(٣) مناهل: مياه. أجن: كتغير الطعم. الدوالي: الدلاء.

(٤) الأنضية: السهام. المغالي: الذي يرامي بالسهام.

(٥) ورد: سير. تقلص: تقصر. يبذ: يقطع.

(٦) يجد سحيلة: يقطع صوته. يثير: يتبع فيه تارة بعد تارة. الخناف: الميل إلى أحد الجانبين. الزمال: العدو في جانب واحد.

(٧) شكوى رئيس: تحريضه لجماعته. يكرره: سرايا كتائب الجيش.

(٨) تكبي الشارب: غناؤه. أسرت عليه: دامت طوال الليل. القلاق: جرار الخمر.

(٩) بمغروض: ممزوجة بماء قريب عهد بالسحاب. مشعشعة: ممزوجة.

(١٠) أحوذ: ضم، جمع. العوج الطوال: قوائمها وقيل أشجار النخيل، أورد الحمار أتنه على ماء عندها.

(١١) السرداق: الغبار الساطع. يصفق: يميل مرة هكذا ومرة هكذا

(١٢) أوردها العراك: أوردها جماعة أو متعاركة. لم يذدها: لم يحبسها. الدخال: أن يشرب بعضها ثم يرجع فيزاحم التي على الماء.

(١٣) يفرج: يثور بسنابكة الماء. السنابك: مقدم الحوافر. الشريب: الماء. يروع: يحرك. الغلال جمع غلة وهي حرارة العطش.

(١٤) يرجع: يردد صوته. الصدى: الأعلام الجبال. مهضمات: قصبات وجعلت مزامير. يجبن: يخرجن، قصب العوالي: قصب بلاد العالية، أراد حلقومه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٤٥. أرِقْتُ لـهُ وأنجـدَ بعـدَ هـدءٍ وأصحابي علـى شُـعَبِ الرِّحـالِ[٢]
٤٦. يُضيءُ رَبابُهُ في المُزْنِ حُبْشاً قِيَامـاً بـالجِرابِ وبـالإلالِ[٣]
٤٧. كـأنَّ مُـصفّحاتٍ فـي ذُرَاهُ وأنواحـاً علَـيْهِنَّ المـآلي[٤]
٤٨. فأفرَعَ في الرّبـابِ يقـودُ بُلْقـاً مجوّفَـةً تـذبُّ عـنِ الـسِّخالِ[٥]
٤٩. وأصبَحَ راسِـياً برضـامِ دَهْـرٍ وسالَ بـهِ الخَمائـلُ فـي الرِّمـالِ[٦]
٥٠. وحطَّ وُحُوشَ صاحَةَ من ذُراها كـأنَّ وُعُولَهـا رُمْـكُ الجمـالِ[٧]
٥١. على الأعراضِ أيْمَـنُ جانِبَيْـهِ وأيْـسَرَهُ علـى كُـورَيْ أُثَـالِ[٨]
٥٢. وأرْدَفَ مُزْنَـهُ المِلْحَـينِ وَبْـلاً سَـريعاً صَـوْبُهُ سَـرِبَ العزالـي[٩]
٥٣. فَباتَ السَّيلُ يَركَـبُ جانِبَيْـهِ مِـنَ البقّـارِ كالعَمِـدِ الثِّقـالِ[١٠]
٥٤. أقـولُ، وصَـوْبُهُ منِّـي بعيـدٌ يَحُطُّ الـشَّثَّ مـن قُلَـلِ الجبـالِ[١١]
٥٥. سَقَى قَوْمي بني مَجْدٍ، وأسـقَى نُمَيـراً والقَبائـلَ مِـنْ هِـلالِ[١٢]
٥٦. رعـوْهُ مَرْبعـاً وتـصيَّفُوهُ بِـلا وَبـإٍ ، سُـمَيَّ ، ولا وَبـالِ[١٣]
٥٧. هُمُ قَوْمي وقـد أنكـرْتُ مِـنهمْ شَـمائلَ بُـدِّلُوها مِـن شِـمالي[١٤]
٥٨. يُغارُ على البَـريِّ بغَيـرِ ظُلْـمٍ ويُفْـضَحُ ذو الأمانَـةِ والـدَّلالِ[١٥]
٥٩. وأسرعَ في الفواحشِ كلُّ طِمْـلٍ يَجـرُّ المُخزِيـاتِ وَلا يُبَـالي[١٦]

---

(١) هب: لمع. وهناً: بعد ساعة من الليل. الشعيلة: النار. الذبال: الفتيلة.

(٢) أنجد: اتجه ناحية نجد. بعد هدء: بعد ساعة من الليل. شعب الرحال: عيدانها.

(٣) الرباب: السحاب المتدلي. الحبش: جماعة الأحباش. الإلال: ج آله وهي الحربة.

(٤) المصفحات: الإبل التي عزلت عن أولادها فهي تصوت حنيناً، وقيل السيوف. الأنواع: النساء النائحات. المآلي: الخرق تكون مع النساء يحركنها عند الندب.

(٥) أفرع: أسال ما فيه من ماء. الرباب: أرض بين ديار بني عامر وبني الحارث بن كعب. البلق: ج بلقاء، السحابة. مجوفة. غمر جنوبها وبطونها البياض. تذب عن السخال: تدافع عن أولادها.

(٦) راسياً: ثابتاً. الرضام: الحجارة.

(٧) صاحة: اسم جبل. رمك: سود .

(٨) الأعراض: القرى. الكور: الجانب. أثال: اسم جبل.

(٩) وبلا: مطراً غزيراً. الودق: القطر. العزالي: جمع عزلاء وهي مصب المزادة ويعني به هنا مخرج الماء من السحاب.

(١٠) العمد: البعير الذي يشتكي سنامه. الثقال: البطيء الثقيل. البقار: اسم جبل أو واد.

(١١) الشث: نوع من الشجر . القلل: ج قلة، أعلى الشيء.

(١٢) مجد: ابنة تيم بن غالب وهي أم كلاب وكليب ابني ربيعة بن عامر.

(١٣) مربعاً: ربيعاً. الوبى: المرض وقلة الاستمراء. سمي: سمية على الترخيم.

(١٤) الشمائل: الخلائق. شمالي: طبيعتي.

(١٥) الدلال: الدالة. يجر عليه: يؤخذ بجريرة غيره.

(١٦) الطمل: الأشعث الأغبر واللص والفاحش البذيء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٦٠. أطَغْـــتُمْ أمْـــرَهُ فَتَبِعْتُمُـــوهُ ويـــأتي الغَـــيَّ مُنْقَطِـــعَ العِقَـــالِ[1]

يمكن تقسيم القصيدة إلى أربعة أجزاء أساسية مترابطة فيما بينها برابط الجـو العـام المسيطر على القصيدة والذي تتنامى في فضائه مشاهد القصيدة ولوحاتها وتتناغم فيما بينهـا لتلتقي في نقطة أو نقاط في حين تختلف في أخرى ما يمنح كل مشهد خصوصيته التي لا تلغي إسهامه المؤكد في البناء العام للقصيدة:

أولاً: الطلل واستجابة الشاعر ويضم هذا الجزء:

أ- اندثار الطلل الأبيات(١-٥)

ب- استجابة الشاعر الأبيات (٦-١٠)

ثانياً: محاولة التجاوز واستعادة التوازن ويضم:

- ردة الفعل وتعبئة الذات الأبيات (١١-١٤)
- لوحة الثور الوحشي الأبيات (١٥-٢٧)
- لوحة الحمار الوحشي وأتنه الأبيات (٢٨-٤٣)

ثالثاً: مشهد المطر الأبيات (٤٤-٥٦)

رابعاً: القضية المحورية أو المشكلة الرئيسة الأبيات (٥٧-٦٠)

- كراهة الشاعر لتغيّر قومه وحبه لهم البيت (٥٧)
- طبيعة التغيّر وسببه الأبيات(٥٨-٦٠)

---

[1] منقطع العقال: حر لا يمنعه أحد من ذلك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يفتتح لبيد قصيدته بالاستفهام (ألم تلمم..) [1]، والطريف أن هذا الاستفهام موجه إلى ذات الشاعر فيما يشبه الحوار الداخلي أو المناجاة؛ لأن هذا الاستفهام عن الوقوف على الطلل من عدمه يأتي الجواب عليه في البيت السادس بالوقوف ولمدة طويلة وبحال معيّنة: (وقفت بهن حتى قال صحبي...).

تبدو في الأبيات (١-٦) مظاهر العفاء والاندثار فالدمن خوالي، بمعنى أن أثار الديار قد خلت من أهلها، ويعدد الأماكن عاطفاً بعضها على بعض بعد أن حدد هذه الدمن لسلمى (بالمذانب فالقفال، فجنبي صوأر، فنعاف قوّ..) إن تتابع الاندثار في المكان الذي برز من خلال استخدام الفاء العاطفة الدالة على التعاقب السريع، والتي تخللت عدة أمكنة، تبرز نظرة وجودية إلى الحياة، علماً بأنها ستخدم تجربة الشاعر الخاصة، فالأماكن كلها قد خلت من الإنسان. وفي ذلك دليل على فناء الإنسان، الأمر الذي أبهظ كاهل الجاهلي يقول ناصف: " إن العقل العربي في العصر الجاهلي، مشغول بمشكلة الموت الذي يتجسد بالطلل[2]. خاصة وأن فناء الإنسان يُقَابَل ببقاء مظاهر الطبيعة الأخرى فهذه الأماكن التي خلت من الإنسان "خوالد ما تحدث بالزوال" وربما هذا الخلود لمظاهر الطبيعة أمام الإنسان هو ما جعل الجاهلي يتمنى "لو أن الفتى حجر" لا سيما "وأن وجود الإنسان تخيم عليه تجربة التناهي المحقق"[3]. كما يرى المستشرق الألماني فالتر براونه، لقد كان المكان عامراً بسلمى وأهلها ماضياً أما الآن -زمن إبداع النص- فقد أصبح خالياً. إنه التغيير الذي شمل المكان وعبر عنه بالعبارة المكررة في البيتين (٣، ٥) "تحمّل أهلها"، في البيت الثالث يستثني من هذا التحمّل ما ليس من جنس

---

(١) تلمم: تقف

(٢) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٢٣٨.

(٣) فالتر براونه "الوجودية في الجاهلية" مجلة المعارف السورية، حزيران، ١٩٦٣م، ص ١٥٩، نقلاً عن: اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٢٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المستثنى منه فقد "تحمل أهلها، إلا عراراً وعزفا" وهو بهذا الاستثناء المنقطع يكسر أفق التوقع لدى المتلقي الذي كان يتوقع أن يكون المستثنى بعضاً من أهل "سلمى"، فإذا به صوت الظليم وصوت الجن وقطعان من النعام ترعى المكان مع صغارها.

وفي البيت الخامس يظهر التغيير الذي لحق بالمكان بواسطة الفعل نفسه "تحمل" والفعل "أجد" فقد "تحمل أهلها وأجد فيها نعاج الصيف"، لقد تحملت حياة وحلت حياة جديدة، تحملت حياة الإنسان وبات المكان قفر مجدب وحلت حياة الحيوان، البقر الوحشي التي اتخذت أخبيتها فيه وفي البيتين السابقين ما ذكر من النعام وصغارها. إن وجود الحياة الحيوانية بهذا الوصف في المكان دليل على تناهي الحياة الإنسانية فيه، إذ اجتماع هذه الحيوانات تحديدا مع الإنسان في منزل واحد مستحيل. إنها ثنائية الحضور والغياب، حضور حياة جديدة انبنى على غياب حياة سابقة هي الأكثر أهمية بالنسبة للشاعر. وحيث تم الانتقال بالضمير المخاطب، (وهو ذات الشاعر) إلى الغائب أهل الحبيبة فإنه ينتقل في البيت السادس إلى المتكلم ليكون الجواب في هذه اللحظة على لسان الشاعر فيقول "وقفت بهن حتى قال صبحي جزعت.." كان ذهول الشاعر أمام المكان شديداً لما أصابه من التغير والتبدل. فكان ذلك التبدل مستنكراً مثيراً للشك لا سيما وأن صوت الجن قد انتشر فيها بعد أهل سلمى كثيري العدد "وعزفاً بعد أحياء حلال" وهذا ما جعله يجزع فيستنكر عليه أصحابه ذلك الجزع، فهو لا يصلح من مثله. ويتحدث عن جزعه بضمير الغائب عن طريق أصحابه الذين وصفوا بكاءه الشديد الذي صوره بصورة ممتدة مكثفه في البيتين (٧، ٨).

جزع الشاعر وبكى لما أصاب الديار من الإقفار والاندثار والجدب فكان بكاؤه وكانت دموعه كأنها دلوا سقاة، يملؤن الدلو، يحيلونه إلى آخر، يروون الزرع، فإذا روي أمالوا هذه الدلاء المتتالية على النخل الطوال. إن هذه الصورة التي أثراها عنصر الحركة بشكل كبير

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومنحها جماليات فنية يجعل القارئ يشعر وكأنه أمام عملية الري المنظمة تلك يعاينها بصرياً، فإذا بالماء (الدموع) يتدفق ويصب من دلو إلى آخر ويسقى به الزرع وكذلك النخل. إن هذه الصورة ملتبسة تحمل في طياتها معنى الحياة والانبعاث والخصب، من خلال تلك السقيا وعمل السقاة، إذ إن فيه إحياء للزرع والنبت وإبقاء على النخيل بما يعنيه من ديمومة وعطاء لا سيما وأنه استعار لها صفة الناقة كثيرة اللبن غزيرته "خور طوال" وفيه من ناحية أخرى معنى الحزن والجزع المتأتي عن الفناء والتناهي، حيث إن عملية السقيا بدلائها وسناتها وعملهم وريهم، ما هي إلا صورة المشبه به الممتدة للمشبه/دموع الشاعر المفجوع لما حل بالديار.

إذن نحن أمام دلالات وإيحاءات متضادة: دموع تنحدر بغزارة بسبب الاندثار والعفاء والجدب المكاني، وري يسبب حياة الزرع والقضب والنخيل إنها روح الشاعر التواقة للخصب والحياة ضمن أشد لحظات الحزن والجزع، ولكن مشاعر الحزن والجزع هي التي تسيطر؛ لأنها هي ما يشكل الحاضر المعيش مقابل أماني الشاعر التي لن تتحقق والتي يفصح عنها البيتان التاسع والعاشر فالشاعر يتمنى أن يلاقي أل سلمى بخطمه [1]. ولكنه يؤكد إفلاس وفشل هذا الحلم بالحكمة التي ينهي بها البيت ذاته حين يقول: "والمنى طرق الضلال" بل ويستنكر على نفسه الشوق لأهل تلك الديار التي عفت آثارها "وهل يشتاق مثلك من ديار دوارس..." إن هذه الديار الدوارس هي ديار قوم الشاعر بمعنى أن هذه الأطلال التي أفزعه حالها لا تعود لـ "سلمى" من حيث سلمى إمرأة بعينها بل من حيث هي رمز لقوم الشاعر فأهلها الذين تحملوا هم أهل الشاعر وقومه، وفي هذا الرحيل يتمثل عدم الاستقرار. والحقيقة أن الرحيل الذي يعاينه ويعانيه الشاعر في هذه الطللية هو رحيل معنوي يتمثل في القضية الأساسية التي

---

(1) خمطة: اسم مكان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت دافع الشاعر لهذه التجربة الشعرية بأكملها. إنه الهم الذي أرق لبيداً إثر تبدل حال قومه وتركهم لشمائلهم التي عرفوا بها، وهذا ما يصرح به في نهاية القصيدة حيث يقول:

هم قومي وقد أنكرت منهم شمائل بدلوها من شمالي

ثم يبدأ بتعداد هذه الخلائق التي ينكرها عليهم إلى نهاية القصيدة. وهذا ما يؤكد أن "سلمى رمز لقوم الشاعر وتحمل أهلها وتبدّل حالهم ومكانهم هو ذلك التبدل الذي أنكره في أخلاق قومه وقيمهم. مثل هذا الرأي كان لوهب رومية حيث يقول في "آل سلمى" في القصيدة ذاتها: " وأظنهم آل لبيد نفسه الذين ينكر عليهم ما ينكر، ويتمنى أن يلتقي بهم وقد برئت وجوههم من بثور الظلم والعدوان فيما بينهم وكأنما باعدت بينه وبين القوم تلك الشمائل التي بدلوها"[1].

عند قراءة النص متكاملاً ندرك أنّه نص دائري البناء: فبدايته إرهاص لنهايته، ونهايته مؤشر واضح إلى رمزية بدايته. لطالما أرقت لبيداً هذه الشمائل التي تبدّلت فوسعت الهوة بينه وبينهم فاستشعر بهذا التبدل تحملهم (رحيلهم) عن المكان. والواقع أنه رحيل قومه من حال طيب ومجد مؤثل وشمائل كثيراً ما فخر بها[2]. إلى حال سيء يكتنفه كثير من الشر والعدوان تحدث عنه في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة بشكل مباشر، ورمز له في الطلل من خلال الرحيل والجدب الإنساني، حيث أصبح المكان -كما أشرنا- مسرحاً للجن فضلاً عن الحيوان. وهو إنما يريد التعبير عن التغير الذي انسحب على كل ما هو إيجابي ليتبدل إلى معان سلبية توحي باللاأمن واللاستقرار والاندثار الذي بات يهدد كيان قومه. وهذا الشعور المرعب هو الذي أفرز لوحة "السناة" التي جاءت استجابة على الواقع الطللي إذ وقف جزعاً لما أصاب الديار، أو لما أصاب قومه على الوجه الرمزي. وقد أبرز ذلك الجزع من خلال

---

(1) رومية/ الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٣٨٧.

(2) يشهد بذلك الفخر القبلي الذي احتل مكاناً واسعاً في ديوانه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خطاب صحبه له (جزعتَ...) ومن خلال الالتفات، حين وصف هؤلاء الصحب دموعه التي اتخذها السقاة للري. ومن خلال الاستنكار في البيتين (٩، ١٠)، حيث استنكر صحبه أو استنكر هو على نفسه أمانيه البعيدة حين قال: "تمنى أن تلاقي آل سلمى" ليأتي الجواب سريعاً لا يفصله فاصل عن الاستفهام السابق فيقول: "والمنى طرق الضلال" فكيف يتمنى ذلك؟ وكيف يشتاق؟ وقد عفت الديار أو بعدت الشقة بينه وبين قومه –على مستوى الرمز– بسبب ذلك التبدل الذي حاوله بعض أفراده فشوهوا به صورة القوم.

٢. محاولة التجاوز واستعادة التوازن (١١-٤٣)

أ- ردة الفعل وتعبئة الذات (١١-١٤)

هذا الجزء يعبر عن محاولة التجاوز فحيث تبدل القوم أو تبدلت القبيلة وتحولت عما كانت عليه وأظهرت له الجفاء وهو الذي يريد لها الخير والصلاح، نجده يعلن بملء فيه أنه عازم على صرم من قطعه. وهذا ديدنه، فإذا ما تحضّرته الهموم وقطعته صاحبة –وهي هنا القبيلة– بعد الوصال (البيت ١١) قابل الفعل بالمثل وصد متخذاً ناجية (البيت١٢). وتبدو الناقة التي يتخذها الشاعر امتداداً لذاته من جهة، وإرادته من جهة أخرى. فعلى مستوى كلمة "ناجية" نستشعر أن ذات الشاعر تريد النجاة مما وقع به قومه، فضلاً عن صفة السرعة في الناقة نفسها. وفي كون هذا الناقة تترفع عن أن يصيبها التعب فهي "تجل عن الكلال" وفي كونها ضخمة قوية شديدة "عذافرة" عظيمة شامخة "كعقر الهاجري" وثابة براكبها ومن خلفه، نستشعر أنها إرادة الشاعر التي ستصمد وتتصدى لمن يحاول إفساد حال قومه وإن كان منهم. ووثوبها بمن عليها ومن خلفه، يرمز إلى قدرة الشاعر على تخطي هذه المعضلات، والخلاص بنفسه ومن أخذ بنصحه. فلبيد يحافظ على كيان قومه الذي بات مهدداً بالخطر بسبب الاختراقات والبعد عن المبادئ الأصيلة الأمر الذي شوه صورة قومه أو جماعته. ولأن لبيداً يدرك أن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجوده لا يكون بوصفه فرداً إلا ضمن منظومة الجماعة التي تعني بأحد وجوهها "التواصل والاستمرار والديمومة والوجود وإلغاء الزمن" [1]. انبرى يدافع عنها ويحاول أن يكون المنقذ من خلال أنا فنية متعددة الوجوه تعبر عن أنا الشاعر ومواقفه وآرائه ورؤاه.

ب- لوحة الثور الوحشي/ الصورة الأولى لأنا الشاعر الأبيات (١٥-٢٧)

تشكل قصة الثور الوحشي لوحة سردية، يقص فيها الشاعر حكاية الثور التي تتأطر في بيئة مكانية وزمانية تسهم بتنامي الحدث ليأخذ شكله الدرامي المحتدم حين تصل الحبكة إلى الذروة ثم تتراخى لتتكشف لحظة التنوير عن زهو الانتصار.

يبدو الثور الوحشي/ بطل القصة، كثير الحركة والتنقل فهو "أخنس ناشط" ويهتم لبيد بإبراز هذه الصفة الحركية في هذا الثور أكثر من اهتمامه بصفات أخرى كاللون مثلاً، ربما لأن هذه الصفة هي التي جعلته يفقد قطيع البقر الوحشي، ما مهد لسلسلة الأحداث الآتية من جهة، وهي التي ستساعده في معركته القادمة مع الكلاب من جهة أخرى.

إذن نحن أمام ثور متنقل نشط "أضل صوراه" فجاد عليه المطر الغزير "وتضيفته سحابة ساقتها ريح الشمال. الوعاء الزمني لهذا الحدث هو الليل فقد "جادت عليه ببرقة واصف إحدى الليالي" (البيت ١٥)، فبات إلى جوار نبات "الغرقد" و "الضال" عله يحميه من ذلك المطر الغزير والبرد الشديد. وهنا نكون أمام الوعاء المكاني الذي يستوعب طرفاً من أحداث القصة التي تصور قسوة الظروف التي عاشها الثور في تلك الليلة. فقد ساقت ريح الشمال العاصفة السحب الماطرة، ما ألجأه إلى شجرة الغرقد أو السدر يبيت إلى أصلها مكباً على وجهه كأنه يؤدي نذراً عليه، أو كأنه الصيقل مكباً على سيوفه يشحذها ويهذبها ويجلو عنها الصدأ. ومع لجوء الثور إلى جوار هذه الشجرة، فإنه لا يبيت قرير العين إذ إن حركة

---

[1] اليوسف، بحوث في المعلقات، ص ٢٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غصونها مع الريح وتساقط قطرات الماء من هذه الحركة على ظهره يجعله في حالة قلق وأرق فيدير "الروق حالاً بعد حال".

في تلك الليلة حاول الثور اتقاء المطر والريح والبرد القارص، ولكنها كانت ليلة صراع مع الظروف الطبيعية تجلّد لها الثور وصبر عليها. فلا بد أن تنتهي لينتهي معها الصراع. ولكن هل يحدث هذا فعلاً؟ إن ما يحدث بعد ذلك يذكرنا بقول أمرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل إلا أنجلي بصبح وما إلا صباح منك بأمثل

فمع تحول الوعاء الزمني من الليل إلى الصباح تتصعد وتيرة الصراع ونوعه حيث ينكشف الصباح عن عدو يتربصه، وشر لا بد من مواجهته، "فباكرة مع الإشراف غضف" إنها الكلاب الشرسة المدربة التي فاجأته مع الصباح الباكر، فخيبت ظنه بصباح ينسيه قسوة ليلة مضت. فانكشفت عن صباح لكلاب وكلّاب هدفهم جميعاً صرع الثور والتمكن منه طعاماً شهياً.

وفي هذا المشهد الصباحي دخلت إلى ساحة الحدث شخصية مهمة هي الكلاب وشخصية هامشية لم يقف الشاعر عندها طويلاً، هي الصياد أو الصيادون "ضواريها تخب مع الرجال".

مع مفاجأة الكلاب للثور، يتحرك الأخير حركة سريعة. ولكن يجب أن لا يتهيأ لأحد أنها حركة هرب أو فرار "فجال ولم يجل جبناً"، بل أنها حركة من يستعد للقتال وقد حفزه الغضب "ولكن تعرض ذي الحفيظة للقتال". يُلحظ أن الشاعر وهو يركز على هيئة وحركة الثور الوحشي يبرز نفسيته التي وصلت إلى أعلى درجات التأزم بعد معاناة ما كان في ليلته الفائته، فيواجه الكلاب دون أدنى تردد أو تفكير في الهرب –كما يحدث في شبيهات هذه اللوحة عند شعراء آخرين– إنها حدة الصراع تؤدي إلى مشهد قتالي عنيف، يطعن فيه الثور

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ملحماً ويتخطاه إلى طحال" فيخرقها بطعن إثر طعن، فيقضي عليها ليخرج من معركته العينفة منتصراً كالفرس إذا كسب الرهان فيتسع أمامه المسرح المكاني يذهب حيث ينوي وحيث يشاء مسرعاً مرة متراخياً أخرى؛ إنها نشوة النصر جعلت الخيارات أمامه متعددة إنه انفتاح تـأتي عن اقتدار.

إن هذه الصورة -كما تم الإيضاح في صور سابقة من صور الحيوان الممتدة، ترتـد إلى الإنسان وتعبر عن أحاسيسه ومشاعره وموقفه ورؤياه بأسلوب غير مباشر حيث نقف في هذه الصور أمام مستوى آخر من التشبيه؛ فإذا كان الثور مشبهاً به للناقة- التي يفصل بينهـا وبين الشاعر حاجز شفاف- فإن الثور ذاته يشكل مشبهاً به "لأنا الشاعر" بمعنى أنه الأنا الفنية الناقلة للمحمولات التي تثقل كاهل أنا الشاعر، فيقول ما يريده من خلالها في محاولة لا واعية للوصول إلى حالة من التوازن، يقول الرباعي في معرض تحليله لصورة الثور الوحشي عند ضابئ بن الحارث البرجمي وأمرئ القيس: "إن الثور صورة للناقة وإن الاثنين معاً صـورة للإنسان" فالإنسان هو المحور الذي ترتد إليه أو تقاس به كل الصور، وبناء على هذا نحن أمام صورة لها أبعاد إنسانية وفيها مجال رحب للتفكير"[1]. ويظهر التشابه بين الثور الوحشي/ الأنا الفنية للشاعر والذي تصدى للشر منذ البداية وأنا الشاعر من خلال الظروف التـي أحاطـت بكليهما.

فالظروف التي أحاطت بالأنا الفنية وتمثلت بليلة ماطرة باردة متقلبـة بدايـة، هـي الظروف التي أحاطت بالشاعر نتيجة تبديل القوم لشمائلهم والأسى الذي أحس به اتجاه ذلـك التبدل الذي يؤدي إلى تصدع وزعزعة كيان الجماعة الأمر الذي جعل الأنـا الفنيـة تظهـر متفكرة باحثة عن الخلاص والحل، أبرز هذا الحال من خلال الصور الجزئية التي أسهمت في

---

(1) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص ١٤٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بناء اللوحة الأم. فبات (الثور) الأنا الفنية/ الرجل المنقذ (لبيد) مكباً على وجه كأنه يقضي نذراً. إن هذه الصورة تسهم في إبراز لبيداً مصلياً لخلاص قومه متفكراً متأملاً متبتلاً في أن يعودوا عما هم فيه. وترفد اللوحة الأم بصورة جزئية أخرى حيث يبدو إكباب الثور تحت شجرة الغرقد كإكباب صانع السيوف يشحذها يريدها حادة نقية من الصدأ. إنه لبيد يحاول تهذيب قومه وتشذيبهم ونفي خبث الرذائل والخلائق السيئة عنهم. فإذا تفاقم الشر، والذي رمز له بالكلاب التي باكرته، تصدى لها بصورة أكثر ضراوة ففتك بها وقضى عليها إنها أنا الشاعر الذي يطمح للقضاء على الشر والفساد الذي ظهر في قومه ويأمل أن يجتثه ويستأصله فعبر عن ذلك من خلال الأنا الفنية/ الثور. من هنا ولى الثور أو لبيد "تحسر الغمرات عنه" فبرز بصور متتالية تعبر جميعها عن نشوة النصر في الوصول إلى الهدف، وإن كان عبر الحلم الذي يتمنى له أن يتحقق عند أنا الشاعر. فصُورت الأنا الفنية بعد القضاء على الشر والانتصار عليه بصورة" المراهن ذو الجلال" فَرِحاً يراوح بين صون وابتذال" مُنطلقاً "تشق خمائل الدهنا يداه" مستأنساً "كما لعب المقامر بالفيال" متحدياً كل الصعاب بقوته الذاتية "واصبح يقتري الحومان فرداً" ماضياً فيما أراد" كنصل السيف حودث بالصقال".

ج- لوحة الحمار الوحشي، الصورة الثانية لأنا الشاعر الأبيات (٢٨-٤٣)

يبدو أن لبيداً لديه المزيد مما يريد قوله فلم تتسع لوحة الثور الوحشي لكل ما يريد، لذلك أردفها بلوحة الحمار الوحشي مشبهاً به ثانياً للناقة.

الشخصيتان الرئيستان في هذه اللوحة هما: (الحمار العراقي الشتيم والنحائص الحائلة).

يدفع الشاعر الحدث منذ البيت الأول في هذه اللوحة بأسلوبه القصصي القائم على السرد. فيظهر صورة البطل/ الحمار الوحشي كريه الوجه شديداً، يصيح على الأتن الحائلة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينفي عنها بقية الذكور، وهو بوصفه معاشراً لها لا يُلام على التخلص من الحمر الأخرى، ما يشي بأن الشاعر يشد على يده فيما يتمتع به من حس عال بالغيرة وحب التفرد بالأتن. ويبدو أننا في هذه اللوحة أيضاً أمام نقل الإحساسات من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والعكس (البيت ٢٩).

وينجح الحمار ليصبح وحده صاحب القرار وسيد الموقف، الآمر الناهي، يتسرى بالأتن كيفما شاء، ويعض منها ما شاء، (وأمكنها من الصلبين) ليتبين فيما تلا من الشهور، ما حملت منها وما بقيت حائلة.

الزمن المؤطر لهذا الجزء من القصة هو الربيع بدليل أن الصيف هو الذي أظهر ما حمل منها، وما لم يحمل (البيتان ٣٠، ٣١) هنا ينتهي المشهد الأول من القصة لتأتي شهور الصيف بالمشهد الثاني حيث تجف المياه، ويأخذ الحمار وأتنه العطش والظمأ، إذ إن مسايل الوديان نضبت فخلت حتى من قليل الماء "واعتذرت عليه نطاف الشيطين[١]. من السِّمال".

في هذه اللوحة كانت هذه الأزمة المائية هي ذروة الحدث حيث بلغت معاناة الأتن أشدها. أما بطل القصة، الحمار الوحشي فعليه هنا أيضاً أن يكون سيد الموقف. فهل يفعل؟ نعم، وينجح؛ ففي المشهد الثالث من القصيدة يغادر الحمار المكان بأتنه لأن "جماد قو"[٢]. وشيطين لم تعد صالحة للحياة، ولو بقيت فيها الأتن لواجهت الهلاك صدى. والحمار الوحشي إذ يتذكر، والتذكر ناتج عن تفكير وإعمال ذهن، مناهل ماء في " حاجة"[٣]. يعقد العزم على الورد بالأتن إليها، حتى وإن كانت آجنة فهي موفورة وهذا هو المطلوب (البيت ٣٢) .

---

(١) الشيطين: واديان لبني تميم.

(٢) قو: اسم مكان، جماد أرض صلبة

(٣) حاجة: اسم مكان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهكذا تبدأ رحلة السير نحو الماء، يوجه الحمار أتنه نحو المرتفعات، تشجعها أوائلها المنطلقة كالسهام في سير شديد يقطع الأرض بسرعة ويحفز الحمار الأتن، يتابعها، ما يجعله أكثر سرعة، تسير مائلة في عدوها إلى جانب دون الآخر، يحدوها بصوته المتقطع الـذي لا يفتر يردده. يضم جانبيها بلا انقطاع من هذا الجانب مرة ومن الجانب الآخر مـرة وتـزداد سرعتها أمامه ما آثار الغبار "سرادقا" (البيت ٤٠) تميله الريح وتعدله حال هبوبها وسكونها.

ويأتي المشهد الرابع، والأخير، من القصة إنه الوصول إلى الماء في هـذه اللحظـة يتركها جميعها تشرب دفعة واحدة، دون محاولة تنظيم عملية الشرب، وذلـك لتطفـئ غلـة عطشها بالماء البارد (البيتان ٤١، ٤٢)، لنرى الحمار وقد حقق ما يصبو إليه فأوردها المـاء على ما فيه وفيها من عطش ونصب، يرجّع صوته مترنماً فرحاً. إنه الاستقرار بعـد رحلـة الورد الشاقة المتعبة. كما أنه الارتواء بعد معاناة الظمأ إنها النهاية السعيدة الهائنـة للحمـار والأتن دون أن يعكر صفو هذه الفرحة بصياد أو بسهامه وكلابه، فـلا وجـود أبـداً لهـذه الشخصية في هذه اللوحة أو حتى لأي مشاعر من التوجس منها. إنها الفرحة والحبور نهايـة لقصة الحمار وأتنه.

لقد جاءت صورة الحمار الوحشي/ الأنا الفنية الثانية في هذه القصيدة لـ "أنا الشاعر". وبتعبير آخر فصورة الحمار الوحشي شكلت معادلاً لحلم الشاعر بأن يأخذ قومه إلى بر الأمان إذا استطاع أن يردهم عن منكر الأخلاق ويلهمهم طريق الرشاد فيعيشوا حياة مرضية آمنـة مستقرة سعيدة يملؤها الفرح والبشر، كما هدى الحمار الوحشي أتنه إلى مورد الماء وانتهـى بها إلى حال من الارتواء والاستقرار والسعادة والأمن.

إذن فصورة الحمار الوحشي مرتبطة أيضاً بالمشكلة الأساسية التي تعالجها القصيدة، وهي نفور قومه عن شمائلهم الطيبة الأمر الذي انتهى بهم إلى حالة سيئة ووتّر العلاقة بينهم وبين الشاعر ولكنهم على ما أحدثوا قومه، وهو يحاول إصلاحهم ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن المتمعن في لوحة الحمار الوحشي وأتنه يتلمس إسقاط لبيد نفسه على هذا الحمار من خلال التفاصيل الدقيقة التي يحشدها لإبراز ملامح هذه الشخصية. فيمكن أن نقرن كراهة وجهه "شتيم" بإشارات الغضب المتوقعة على وجه لبيد لما أصاب قومه. ولا يقف عنصر الصوت بعيداً، ففي رنين الحمار على أتنه "أرن" نستشعر لبيداً يرن على قومه ويصيح: أن يغيّروا من طريقتهم ومسلكهم. وفي تفكّر الحمار وتذكره مورد الماء "وذكرها مناهل" نستشعر تفكر لبيد للأخذ بيد قومه إلى سبيل الرشاد. وفي تفرده بأتنه وغيرته عليها نجد غيرة الشاعر على قومه.

لقد شخص الشاعر الخمر في جعلها تتقاذف ذلك الشارب. وهذه الصورة تماثل حال لبيد الذي تقاذفته الهموم لما أصاب قومه فأراد تغييبها فلجأ للخمر فتقاذفت ذلك الشارب الذي تذكّر شجوه. وشخص الحمار إذ جعله لا يلام ثم جعله يذكّر الأتن، كما استعار لصوته وترجيع ذلك الصوت المهضمات "المزامير" فكأن صوته بعد أن شرب وأورد أتنه صوت هذه المزامير في نغمته وجماله.

لقد جاءت لوحة الحمار الوحشي كسابقتها، لوحة الثور الوحشي، متكاملة في بنائها اعتمدت أسلوب السرد القصصي. وكما يغرق القاص في كثير من التفاصيل أحياناً، للوصول إلى النهاية أو لحظة التنوير، وجدنا الشاعر يعمد كذلك للوقوف على التفاصيل الصغيرة والجزئيات الدقيقة معتمداً الصور الجزئية المتضافرة والعناصر والمقومات المتلاحمة التي تمنح الصورة الممتدة وحدتها البنائية، كما تجعل منها في الوقت ذاته لبنة أساسية في بناء القصيدة الكلي تقوم بدورها في الكشف عن تجربة الشاعر الإنسانية وتجسيد أفكاره ومواقفه ورؤاه حين تتجاوب وتترابط مع مشاهد القصيدة أو موضوعها الرئيس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عبر لبيد –كما أوضحنا– عن مشكلة قومه التي تؤرقه من خلال الغيرة، مـا يجعلنـا ندرك أن هذه الغيرة معادلة لغيرته هو على قومه فهو لن ينسلخ عنهم على ما أنكر منهم. بل يحتويهم ويرفق بهم ويدعو لهم بالسقيا. فانتماؤه إليهم ووجوده بهم ولهم: "سقى قومي"، "هـم قومي".

وتبرز فاعلية عنصر الصوت مرة أخرى ففي سحيل الحمار الذي يحدو بـه الأتـن ويسوقها نجد ما يشبه "شكوى رئيس يحاذر من سرايا واغتيال "إنه لبيد الذي يَحذر ويُحذِّر من حال قومه ويبدو سحيل الحمار، في صورة جزئية أخرى، كغناء الشارب الذي أخـذت منـه الخمر كل مأخذ فتذكر شجوه، وأرى في هذا التصوير أيضاً لبيداً الذي أثار حال قومه حزنه، وأتت كلمة "وتقاذفته" متحدثاً عن الخمرة، معبرة عن حركة ذهنية ونفـسية تـشي بالتـأرجح الداخلي الذي يتنازع لبيداً حاملاً هم قومه.

أما قوله:

فأوردها العراك ولم يـذدها ولم يشفق على نغص الـدخال

فإنك تستشف من هذا الورد الجماعي الذي "يروع قلوب أجواف غلال" ذلـك الحـل والإصلاح الجماعي لقوم لبيد الذي أراده لهم. فاستنزل بعد ذلك المطر.

لقد انعكس حال الشاعر مع قومه على معطيات اللوحة، فحاكت اللوحـة بتفاصـيلها وجزئياتها تجربة الشاعر وعكست موقفه من قومه بشفافية ووضوح ساعد فـي ذلـك رسـم الشخصية والسير بالأحداث قدماً بحبكة سببية؛ فإبعاد الحمر عن الأتن، على سـبيل المثـال، سببه الغيرة، وترك المكان والتوجه إلى مكان آخر سببه عوز الماء ونضوبه، والورد الجماعي سببه معاناة الجميع الظمأ، وغناء الحمار الوحشي وترجيع صوته بما يشبه المزامير كـان بسبب انتصاره المتمثل في الحصول على النتيجة التي أرادها. وهي إيراد أتنه المـاء البـارد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي وقع على أجوافها الظمأى التي تعاني حرارة العطش فداوى ببرده ذلك العطش وتلك الحرارة.

كما ساعد في بناء اللوحة معبرة بالصورة التي رأينا تأطيرها بإطار زماني امتد من فصل الربيع إلى فصل المعاناة، الصيف وكانت الإضاءة مُسلطة بشكل أقوى على أحداث فصل الصيف الذي صعّد الصراع. وإطار مكاني تمثل بـ "جماد قَو" ووادي "الشّيطين" ربيعاً حيث كانت المياه متوافرة فيها ثم الانتقال إلى مناهل "حاجة" صيفاً. مروراً بالنجاد والغيطان وصولاً إلى الماء الذي فُقد وعزّ في المكان الأول.

لقد كان الانتقال الزماني عامل قهر للأتن بجدبه وقحطه، ما يبرر الانتقال المكاني إلى بيئة مكانية أكثر أمناً واستقراراً. أما عنصر الحركة فهو عنصر هام، ومن أكثر العناصر بروزاً في هذه اللوحة وإسهاماً في بناء الموقف الدرامي لا سيما أن الدراما تبنى على الحركة ولو رصدنا أمثلة على ذلك من اللوحة لوجدنا الحركة متمثلة في نفي وأبعاد الجحاش عن الأتن (البيت ٢٩)، وفي تسليط نابه وحافره على الأتن (البيت ٣٠)، وفي توجيهها إلى النجاد وحركة هواديها السريعة "كأنضية المغالى" (البيت ٣٣)، وفي سرعة الورد حيث تقلص الغيطان عنه ويبذ غيره من الورد (البيت ٣٤)، واتباع الأتن (خنافاً في زمال) إذ تعدو مائلة إلى أحد الجانبين لشدة ذلك العدو (البيت ٣،٥) والحركة التي تحملها كلمة "تقاذفته" وإن كانت حركة ذهنية عاطفية (البيت ٣٨)، ثم ضمه لجانبيها وهو يوردها "وأحوذ جانبيها وأوردها" وحركة" السرادق "الذي ثار نتيجة العدو. ولعبت الريح دوراً آخر في حركته (البيت ٤٠)، ثم دفعها إلى الماء عند وصوله بشكل جماعي (البيت ٤١)، ثم حركته وهو "يفرج" الماء بسنابكه ويثوره، وحركة الماء ينزل على أجواف الأتن الحارة الظمأى فيكسر حدة الحرب ببرده ويمتزج الصوت والحركة في البيت الأخير من اللوحة إذ "يرجع في الصدى بمهضمات"،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فصوته يتردد في الجبال حال خروجه من صدره وحلقومه "يجبن الصدر من قصب العوالي" تعبيراً عن الابتهاج والفرح اللذين يعقبان نجاحاً مؤزراً.

لقد ساعدت الشاعر أدواته الفنية في إبداع هذه اللوحة فكثرت الصور الجزئية التي أسهمت في إثراء الصورة الممتدة: فالنحائص كالمقالي وبهذا التشبيه قارن بين خفة الأتن حيث لا ولد لها أو بها، والعصي التي يلعب بها الصبيان، ثم شبه أوائلها أثناء السير للورد بسهام "المغالي" في انطلاقها وسرعتها، كذلك شبه سحيل الحمار الوحشي بما يردده رئيس جيش يحذر اغتيال سرايا وجيوش، ثم شبه الصوت نفسه "السحيل" بتبكي شارب يذكر شجوه "تبكي شارب... تذكر شجوه"، وشخّص الخمر إذ جعلها تتقاذف ذلك الشارب .

إن صورة الثور الوحشي الذي حارب الشر وخرج منتصراً وصورة الحمار الوحشي الذي وصل بأتنه إلى حالة من الارتواء والاستقرار. وكلاهما فعل ذلك ووصل إليه بعد جهد ومعاناة تمثلان الشاعر الذي كان على استعداد لأن يتحمل ما كان من قومه إذا هم سمعوا نصحه وأقلعوا عما أتوا من سيء الأفعال.

٣. الأبيات (٤٤-٥٦) في هذا الجزء يأتي لبيد بمشهد متكامل للمطر منذ أن كانت مقدماته وأسبابه إلى أن أصبح نبتاً يُرعى. وإذا كان المطر قد شكل عنصراً سلبياً في لوحة الثور الوحشي الآنفة فإن المطر بصورته المتكاملة هنا يختلف في دلالاته ورمزيته.

فمن جهة هو سقيا لديار سلمى الخوالي الدوارس التي أصابها العفاء. ومشهد المطر هنا يتناغم مع لوحة السناة التي أرادها سقيا للزرع والنبت والنخل بعثا للحياة. ومع ورد الأتن"يروع قلوب أجوافٍ غلال" الذي يعد رمزا لسقيا القوم "سقى قومي" المريئة النقية المُنقِّية.

منذ بدء المشهد حدد لبيد الإطار الزمني له فذلك البرق "هب وهنا" بعد مرور وقت من الليل حيث نام صحبه وبقي هو أرقاً يرقب ذلك البرق الذي يلتمع أنحاء نجد، ويصف لبيد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إضاءة هذا البرق التي تكشف للحظة السحب السوداء القريبة من الأرض، ثم يفرغ ذلك البرق السحب الكثيفة من مائها، فمنه ما استنقع بين الصخور الضخمة ومنه ما شكل سيلاً ما بين الأشجار إلى الرمال. لقد هطلت الأمطار غزيرة في كل مكان في القرى وعلى جوانب الجبال وفي الرباب، وهي أرض بين ديار بني عامر وبني الحارث بن كعب إذن فقد استنزل لبيد المطر قريباً من بني عامر أو في موضع من أرضهم يقول أحد الدارسين "إن المطر في الشعر يبدو أملاً ورغبة في انتصار الحياة"[1]. وأقول إن المطر في هذه القصيدة تحديداً هو أمل ورغبة في تطهير القوم[2] مما وقعوا به من خبائث الأخلاق يريد له الشاعر في عنفه وقوته وغزارته، حيث "حط وحوش (صاحة) من ذراها (البيت ٥٠)، وجرف أشجار الشّث من أعالي الجبال (البيت ٥٤)، أن يجرف سيء الأخلاق ومن تسبب بها من عناصر فاسدة بعينها في القوم، لأنه مدرك جيداً أن هناك من هو وراء هذا التبدل وليس أدل على ذلك من بنائه الفعل للمجهول حين قال: "هم قومي وقد أنكرت منهم شمائل بُدِّلُوها من شمالي". هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يريد لهذا المطر أن يمنح قومه الخصب وأسباب الحياة وأن يبعث فيهم الأخلاق الحميدة والشمائل الطيبة التي أرّقه اندثارها، فرقب البرق أن يأتي بالمطر يخلص قومه من كل شر. ورغم توتر العلاقة بين لبيد قومه وبعده فإنه يدعو لهم بالسقيا "سقى قومي بني مجد" وأن يرعوا نبت هذا المطر ربيعاً "مربعاً" وصيفاً "وتصيفوه" وأن يستمروا به هانئين مبرأين من كل مرض وشر.

٤. أما الجزء الأخير الأبيات (٥٧-٦٠) فهي أساس التجربة الشعرية برمتها. كما حاولت الدراسة إيضاح ذلك بدءاً بالمشهد الطللي واستجابة الشاعر لذلك المشهد ومحاولة تجاوزه ومروراً بلوحة الثور الوحشي فالحمار الوحشي وأتنه وانتهاءً بالسقيا ومشهد المطر.

---

(١) شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٠.

(٢) انظر: رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية،ص٣٨٩، حيث يشير إلى التطهير في تعليقه على مشهد المطر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقد أشرنا، في كل مشهد ولوحة سبقت في هذه القصيدة، إلى أن الألم اعتصر قلب لبيد لما أصاب قومه من تبدّل وتحوّل في شمائلهم، حيث يُظلم البريء ويؤخذ بجريرة غيره ويهان الوفي ذو الأمانة والإخلاص، ويسارع كل "طمل" فاحش بذيء، لا مبالي بما يصنع وما يأتي وما يقال له، إلى قبائح الأمور ومخزياتها. إن هذا الحال مستنكر من لبيد وقد أثار حنقه وغضبه ولكنهم قومه الذين إليهم ينتمي وبهم يحتمي وهو طامح إلى أن يسدد طريقهم ويصوب مسلكهم ليعودوا كما كانوا بُراء من كل سوء وإثم وشين ففيهم قد قال[1]:

بَنُو عامرٍ منْ خيرِ حيٍّ علمتُهمْ ... وَلَوْ نَطَقَ الأعداءُ زُوراً وَبَاطِلا
لهُمْ مجلِسٌ لا يحصرُونَ عنِ الندى ... ولا يزدهيهمْ جهلُ من كان جاهلا
وبيضٌ على النيرانِ في كلِّ شتوة ... سَرَاةَ العِشاءِ يَزْجُرُونَ المَسَابِلا
وَأعطَوْا حُقُوقاً ضُمِّنُوها وِرَاثَةً ... عِظَامَ الجِفَانِ والصِّيَامَ الحَوَافِلا
.....
أُولئِكَ قَوْمي إنْ تُلاقِ سَرَاتَهُمْ ... تَجِدْهُمْ يَؤُمُّونَ العُلا والفَوَاضِلا
وَلَنْ يَعدَمُوا في الحَرْبِ لَيْثاً مُجرَّباً ... وذا نَزِلٍ عندَ الرَّزِيةِ بَاذِلا
وأبْيَضَ يَجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى ... خَطِيباً إذا التَفَّ المجامعُ فَاصِلا
وعانٍ فككتُهُ بغيرِ سِوامِهِ ... فاصْبَحَ يَمْشِي في المَحَلَّةِ جَاذِلا
.....
نَؤدي العظيمَ للجوارِ، ونَبتني ... فَعالاً وقد نُنْكي العدوَّ المُساجلا
لَنَا سُنَّةٌ عادِيَّةٌ نَقْتَدي بِهَا ... وَسَنَّتْ لأُخْرانَا وَفَاءً ونَائِلا
....
أُولئِكَ قَوْمي إنْ سألْتَ بخِيمِهِمْ ... وقد يُخبَرُ الأنْباءَ مَن كانَ جَاهِلا

هكذا كانوا [2]. وهكذا يريدهم أن يكونوا دوماً أهلاً للفخر والعزة والمنعة والمروءة فلا يتقوض بنيانهم المنيف ولا يُغمز بمجدهم العريق.

إذا كانت لوحة الحمار الوحشي مُتعاضدة مع لوحة الثور الوحشي ولوحة السناة، ومتساوقة مع صور القصيدة الأخرى ووحداتها قد عكست مشاعر لبيد نحو قومه وموقفه منهم

---

(1) شرح ديوان لبيد: ص ٢٤٩-٢٥٣

(2) وانظر: فخره بفضائل قومه ومكارمهم الصفحات: ص١٣٢-١٣٦، ص ٣٣، ص ١٩٢، ١٩٣، ٢٨٤، ١٣٣، ١٣٤، ١٩١، ١٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وغيرته عليهم في القصيدة السابقة، فماذا يمكن أن تعكس لوحة العطر والخمر الممزوجة بالعسل في القصيدة الثالثة من ديوان أبي ذؤيب الهذلي؟ بالنظر إلى خصوصية أبي ذؤيب، وتجربته الإنسانية، وخصوصية اللوحة، وكيفية توظيفها بنائياً، بالضرورة، هناك جديد ينتظرنا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثاً: نص أبي ذؤيب الهذلي[1]:

١. أَبِالصُرمِ مِن أَسماءَ حَدَّثَكَ الَّذي ... جَرى بَينَنا يَومَ اِستَقَلَّت رِكابُها[2]
٢. زَجَرتَ لَها طَيرَ الشمالِ فَإِن تَكُن ... هَواكَ الَّذي تَهوى يُصِبكَ اِجتِنابُها[3]
٣. وَقَد طُفتُ مِن أَحوالِها وَأَرَدتُها ... سِنينَ فَأَخشى بَعلَها أَو أَهابُها[4]
٤. ثَلاثَةَ أَحوال فَلَمّا تَجَرَّمَت ... عَلَينا بِهونٍ وَاِستَحارَ شَبابُها[5]
٥. عَصاني إِلَيها القَلبُ إِنّي لِأَمرِهِ ... سَميعٌ فَما أَدري أَرُشدٌ طِلابُها
٦. فَقُلتُ لِقَلبي يا لَكَ الخَيرُ إِنَّما ... يُدَلّيكَ لِلمَوتِ الجَديدِ حِبابُها[6]
٧. وَأَقسَم ما أَن بالَةٌ لَطمِيَّةٌ ... يَفوحُ بِباب الفارِسِيِّين بابُها[7]
٨. وَلا الراحُ راحُ الشامِ جاءَت سَبِيَّةً ... لَها غايَةٌ تَهدي الكِرامَ عُقابُها[8]
٩. عُقارُ كَماءِ النِيءِ لَيسَت بِخَمطَةٍ ... وَلا خَلَّةٍ يَكوي الشُروبَ شِهابُها[9]
١٠. تَوَصَّلُ بِالرُكبانِ حيناً وَتُؤلِفُ الـ ... ـجِوارَ وَيُغشيها الأَمانَ رِبابُها[10]
١١. فَما بَرِحَت في الناسِ حَتّى تَبَيَّنَت ... ثَقيفاً بِزَيزاءِ الأَشاءِ قِبابُها[11]
١٢. فَطافَ بِها أَبناءُ آلِ مُعَتِّبٍ ... وَعَزَّ عَلَيهِم بَيعُها وَاِغتِصابُها[12]
١٣. فَلَمّا رَأَوا أَن أَحكَمَتهُم وَلَم يَكُن ... يَحِلُّ لَهُم إِكراهُها وَغِلابُها[1]

---

(١) ديوان أبي ذؤيب الهذلي. ص ٢٧-٣٧.

(٢) خبرك الذي جرى: يعني ذهب وجاء وهو ماسخ وبرح. استقلت: احتملت. ركابها: إبلها.

(٣) طير الشمال: طير الشؤم.

(٤) من أحوالها: من حولها، طفت حولها.

(٥) استحار شبابها. تم وتحير وجرى منها الشباب كل مجرى. تجرمت: تكملت.

(٦) حبابها: يريد حبها، المحابة والمودة .

(٧) بالة، بيلة، بالفارسية وعاء الطيب، اللطيمة. عير تحمل المتاع والعطر، فإن لم يكن من المتاع عطر فليست بلطيمة. الفارسيون: تجار. يفوح: ويفيح يهيج. الباب الأول: باب حانوت والباب الثاني: باب وعاء هذه اللطيمة، فك وعائها.

(٨) الراح: الخمر. الغاية: أيه وعلامة. عقابها: رايتها. عقار: تعاقر الدن أو العقل. أما عن معاقرتها الدن: فلأنه يبقى منها بقيمة في أسفله لطول السنين عليها.

(٩) ماء النيء: ما قطر من اللحم. الخطمة: التي أخذت طعم الإدراك، ولم تدرك وتستحكم فهي خمطة. والخلة: الحامضة. يكوي: يؤذي. الشروب: جمع شرب، وهم الندامى.

(١٠) توصل: أي الخمر إذا رأت ركباً توصل بهم من بلد إلى بلد. الرباب: القداح. يغشيها: يلبسها. ربابها: عقودها ومواثيقها. أماناً لها.

(١١) ما برحت: لم تزل تسير مع جماعة الناس وأهلها مخافة أن يغار عليها وتطلب. تبينت: رأتهم. زيزاء: ظهر منقاد غليظ مرتفع من الأرض المعنى: حملت إلى عكاظ. الأشاء: نخل.

(١٢) أبناء آل معتّب: من ثقيف. عز بيعها: غلا شراؤها وامتنع أن يغتصبوها من أهلها لأنهم في شهر حرام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٤.أتَوها بِـرِيحٍ حاوَلَتـهُ فَأَصـبَحَت ... تُكَفَّـتُ قَـد حَلَّـت وَسـاغَ شَـرابُها[٢]

١٥.بِأَري الَّتي تَأري إِلى كُـلِّ مُغـرِبٍ ... إِذا اِصفَرَّ لَيطُ الشَمسِ حانَ اِنقِلابُهـا[٣]

١٦.بِأَري الَّتي تَأرِي اليَعاسيبُ أَصبَحَت ... إِلـى شـاهِقٍ دونَ الـسَماءِ ذُؤابُهـا[٤]

١٧.جَوارِسُها تَأرِي الشُعوفَ دَوائِبـاً ... وتنـصبُ أَلهابـاً مَـصيفاً كِرابهـا[٥]

١٨.إِذا نَهَضَت فيـهِ تَـصَعَّدَ نَفرَهـا ... كَفِتـرِ الغِـلاءِ مُـستَدِرّاً صِـيابُها[٦]

١٩.يظَلُّ عَلى الثَمراءِ مِنها جَـوارِسٌ ... مَراضيعُ صُهبُ الريشِ زُغبٌ رِقابُهـا[٧]

٢٠.فَلَمّـا رَآهـا الخالِـدِيُّ كَأَنَّهـا ... حَصى الخَذفِ تهوي مُـستَقِلاً إِيابُهـا[٨]

٢١.أَجَـدَّ بِهـا أَمـراً وَأَيقَـنَ أَنَّـهُ ... لَهـا أَو لِـأُخرى كَـالطَحينِ تُرابُهـا[٩]

٢٢.فَقيـلَ تَجَنَّبهـا حَـرامٌ وَراقَـهُ ... ذُراها مُبينـاً عَرضُـها وَاِنتِـصابُها[١٠]

٢٣.فَأَعلَقَ أَسبابَ المَنِيَّـةِ وَارتَـضى ... ثُقوفَتَـهُ إِن لَـم يَخُنـهُ اِنقِـضابُها[١١]

٢٤.تَدَلّى عَلَيها بَـينَ سِـبٍّ وَخَيطَـةٍ ... بِجَرداءَ مِثلِ الوَكفِ يَكبـو غُرابُهـا[١٢]

---

(١) أحكمتهم: منعتهم نفسها وامتنعت وغلت جداً.

(٢) تكفت : تقبض أثمانها. ساغ: طاب وجاز.

(٣) أري: العسل، عمل النحل. المغرب: كل موضع لا ترى ما وراءه. الليط الشقر من كل شيء يريد لونها. انقلابها: عودتها.

(٤) تأري اليعاسيب: أي تسوسه النحل وتعمله. وهو العسل: اليعسوب: رأس النحل وأميرهاز شاهق: جبل عال.

(٥) جوارسها: التي تحرس، تأكل. والجوارس: الذكور. الشعوف: رؤوس الجبال الواحدة: شعفة. الإلهاب ج. لهب وهو الشق تراه في الجبل وقيل الوادي العميق. مصيف: تصطاف به لأنه بارد. الكربة: فصل ما بين الجبلين. مصيفاً: أصابها مطر الصيف.

(٦) نهضت: طارت تصعد نفرها: شق على نفر منها وأفتره وجهده لطول الجبل. القتر: نصال بسام الأهداف، مأخوذ من قتير الدرع، لدقتها وصغرها. مستدر: ذاهب متتابع. العلاء: السهام يتغالون بها. صيابها: قواصدها.

(٧) الثمراء: هضبة بالطائف ويقال: جبل وقال بعضهم: شجر مثمر. جوارس: أواكل، تأخذ وتحمل. مراضيع: حديثات عهد بالتفريخ أي معها محل صغار وليس ترضع.

(٨) الخالدي: شخص من بني خالد. تهوي: تكبو وتزل: مستقل: مرتفع ايابها: جماعتها واحدها "أيب"

(٩) أجد بها عزم بشأنها. لها: أي لهذه الهضبة أو لأخرى: الأرض.

(١٠) تجنبها: اجتنبها. حرام: اسم المشتار. راقة: أعجبه. ذراها: أعلاها أعلى الشهدة حين طرقها بالشمع، وفرغت منها، جعلت عليها طرة من الشمع إلى أعلاها.

(١١) فأعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلى لها على إمكانية موته لأن النحل يعسل في ملقه ملساء وسط الجبل في موضع لا يصل إليه أحد. الملقة: الصخرة الملساء ارتضى: ارتضى هذه المهمة الصعبة لنفسه. ثقوفته: لباقته. انقباضها: انقطاعها. أسباب: جبال.

(١٢) السب: الوتر يضرب ويشد فيها حبلاً يتدلى به إلى العسل. خيطة دُراعة يلبسها المشتار. الجرداء: الصخرة.الوكف: النطع. يكبو غرابها" يزل عنها الغراب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢٥.فَلَمّـا اِجتَلاهـا بِالإِيـامِ تَحَيَّـرَت ثُبـاتٍ عَلَيهـا ذُلُّهـا وَاِكتِئابُهـا[١]

٢٦.فَأَطيب بِراحِ الشَأمِ صِـرفاً وَهـذِهِ مُعَتَّقَـةً صَـهباءَ وَهِـيَ شِـيابُها[٢]

٢٧.فَما إِن هُما في صَـحفَةٍ بارِقِيَّـةٍ جَديـدٍ حَـديثٍ نَحتُهـا وَاِقتِـضابُها[٣]

٢٨.بِأَطيَبَ مِن فيها إِذا جِئـتَ طارِقـاً مِـنَ اللَيـلِ وَالتَفَّـت عَلَيـكَ ثِيابُهـا

٢٩.رَأَتني صَريعَ الخَمرِ يَوماً فَسُؤتُها بِقُـرّانَ إِنَّ الخَمـرَ شُـعثٌ صِـحابُها[٤]

٣٠.وَلَو عَثَرَت عِندي إِذاً مـا لَحَيتُهـا بِعَثرَتِهـا وَلا أُسـيءَ جَوابُهـا[٥]

٣١.وَلا هَرَّهـا كَلبـي لِيُبعِـدَ نَفرَهـا وَلَـو نَبَحَتنـي بِالـشَكاةِ كِلابُهـا[٦]

يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء تشكل ركائز البناء العام، وينطوي كل جزء على مجموعة من التجارب والأحداث والقصص التي تنهض بتجربة الشاعر وتبني نصه الإبداعي من خلال الصورة الشعرية التي تتجاوز حدود اللغة الإشارية والدلالات الوضعية للكشف عن عالم الشاعر الفكري والنفسي ضمن شبكة العلاقات بين تلك الصور التي تسهم جميعها في البناء الكلي للقصيدة، وأجزاء القصيدة الثلاثة على النحو التالي:

أولاً: علاقة الشاعر بالمرأة وتضم:

أ- المرأة والهجر والرحيل الأبيات (١-٢)

ب- تمسك الشاعر بالمرأة الأبيات (٣-٦)

---

(١) اجتلاها طرودها. تحيرت: تفرقت. ثبات: ج ثبه، وهو القطعة من القوم ومن كل شيء.

(٢) صرفاً: معتقة. شيابها: مزاجها.

(٣) بارقية: إناء منسوب إلى بارق.

(٤) قران: واد.

(٥) لحيتها: لمتها.

(٦) لاهرها كلبي: مثل: أي لم يأتها مني أذى. الشكاة: القول القبيح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانياً: علاقة المرأة بالطيب والخمر والعسل

أ- المرأة والطيب بيت (٧)

ب- المرأة والخمر الأبيات (٨-١٤)

ج- العسل مزيج الخمر الأبيات (١٥-٢٨)

ثالثاً: علاقة الشاعر بالمرأة وتضم:

أ- المرأة وإنكارها على الشاعر ما ترى منه بيت (٢٩)

ب- الشاعر وإقراره على المرأة ما يرى منها الأبيات (٣٠-٣١)

يتبيّن من التوزيع أعلاه أن المرأة هي بؤرة النص ومحوره الأساس. بها بدأت القصيدة وبها خُتمت. أما وسط القصيدة، وهو الجزء الأطول، فهو صورة ممتدة دائرياً، لوحة دائرية، تخدم موضوع القصيدة الأساس، المرأة.

أولاً: في الجزء الأول تبدأ القصيدة بأسلوب الاستفهام. وإذا تساءل القارئ لمن يوجه الشاعر هذا الاستعلام؟ أدرك أنه يوجهه إلى الشق الآخر من نفسه عبر أسلوب التجريد[1] إذ تحولت أنا الشاعر إلى مُتكلم ومُخاطب.

---

(١) انظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠، ص٨٥، وما بعدها حيث تحدث عن ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي ووقف على أن التجريد الذي يظهر بصورة الأنا المتمثلة "بالأنت" يسمى بالتجريد المحض حيث يبتعد الشاعر عن ذاته بالانفصال عنها فيجري الخطاب لغيره وهو يريد به نفسه، ويلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب عندما يكون تحت موقف نفسي ضاغط ووضع شعوري متأزم يدفعان الشاعر إلى أن يتحدث إلى نفسه المنشطرة ويضيف: "إن لهذا الأسلوب بعداً نفسياً يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إنه نوع من الهذيان إذ تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مُخَاطِبَ، وشطر مُخاطَب، ويصبح الشاعر قادراً على أن يقيم حواراً داخلياً لكنه حوار قاس. إن هذا الأسلوب يغدو شكلاً من أشكال مواجهة الذات وحوارها ولومها". وقد تمت الإفادة من ذلك في تحليل مطلع هذه القصيدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يوجه الشاعر إلى ذاته المخاطبة ذلك الاستفهام (أبالصرم حدثك...)؟ ومن الذي حدثه؟ إنه الطير السانح يوم رحلت المرأة/الحبيبة (واستقلت ركابها) ويغيب ضمير المتكلم في البيتين الأول والثاني لتحتل الذات المُخاطَبَة المساحة الفيزيائية الأكبر فيهما. وهذا يشير إلى الحالة النفسية المُتردِّية التي يعانيها الشاعر إثر هجر المرأة ورحيلها.

ويلجأ الشاعر في البيتين ذاتهما إلى معتقد عربي جاهلي وهو "التطير". ويلقي باللائمة على نفسه فهو من قام بزجر الطير، يريد معرفة مصير علاقته بتلك المرأة، فكانت نذير شؤوم أرهص بانبتار تلك العلاقة.

إذن، فقد استخدام الشاعر في هذا الجزء من القصيدة، أو في هذه الوحدة البنائية تقنيات متعددة، كشفت عن حالة من الصراع الداخلي والوضع النفسي المأزوم إثر بين المرأة ونأيها، وهي:

أ- الاستفهام، (أبالصرم...؟) والاستفهام بحد ذاته دلالة على عدم تقبل الشاعر لصرم الحبيبة، فهو حتى لا يتخيّله لا سيما وأن الاستفهام في أحد تعاريفه الدلالية: "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن"[1] وفي تعريف آخر هو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به"[2]. وفي تعريف ثالث يمزج بين الخصائص الدلالية والسمات التركيبية قال بعضهم: "الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً بأداة خاصة"[3]، أما الأداة الخاصة التي استخدمها أبو ذؤيب من بين أدوات الاستفهام المتعددة فهي "الهمزة" و "يُستفهم بها عن التصور

---

(1) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٦٩، ص ١٧-١٨.

(2) فضل حسن عباس، البلاغة، فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧، ص ١٦٨.

(3) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، بيروت، دار النهضة، ١٩٧٤م، ٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتصديق"[1] بمعنى أنه لا يستطيع أن يتصور أو يصدق ذلك الذي حدث يوم زجر الطير ويوم هجرته المرأة، فهو يستنكر ذلك.

ب- التجريد حيث انقسمت ذات الشاعر إلى ذاتين: الذات المُتكلمة والذات المُخاطَبة، وغُيِّبت الذات المتكلمة بعد طرح الاستفهام لتحضر الذات المخاطبة بشكل واضح من خلال الأفعال (حدَّثكَ، زجرتَ، فإن تكن، يُصبكَ)، التي وردت تباعاً في البيتين. وهو أسلوب يُظهر شدة المعاناة وارتفاع وتيرة القلق في ذات الشاعر ما أدى بها إلى التشظي.

ج- زجر الطير وهو من معتقدات الجاهلين التي سادت آنذاك وعرفت بالعيافة[2]، وفيما أرى، أن القيام بها يشي بشيء من الصراع النفسي، وهو صراع مع المجهول والمستقبل والغيب يحاول الشاعر هنا أن يضع له حداً من خلال زجر الطير ليقف على مصير علاقته بالمرأة وما سيكون من أمره معها مستقبلاً.

إن هذه القطيعة وذلك البين والفراق وشعور أبي ذؤيب الحاد اتجاهه ليست وليدة الحاضر أو اللحظة الراهنة، بل إنه أمر حدث ولكن ذكراه المؤلمة هلّت على خاطر الشاعر فهيّجت خياله وأثارت فيه إحساساً قوياً بالحزن للفراق، وانعدام لذة الحياة ونعيمها لرحيل المرأة، فرجع إلى الماضي الذي أثار فيه ذلك الانفعال العنيف وعطف يحكي تجربته تلك بلغة الشعر ليتحول في البيت الثالث لضمير المتكلم يريد شد انتباه القارئ من خلال الالتفات ليسرد قصته مع المرأة التي هجرته فإذا تعلقه بها قديم، وهو يريدها من سنين يدور حولها، وفي هذا

---

(1) عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ص ١٦٩.

(2) انظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص ٨٤ حيث يقول: "العيافة زجر الطير أي أن ترمى بحصاة أن أو يصيح الرجل به، فإن ولاه ميامنه في طيرانه تفاءل أي تيمن، وإن ولاه مياسره تشاؤم".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البيت نلحظ كلمة "طفت" وما تمنح هذه المرأة من قداسة وربما هذه القداسة هي التي جعلته يطوف حولها على الرغم من زواجها، وعلى الرغم من خشيته من زوجها وتهيبه منها. ويستمر السرد ليكشف الشاعر عن أمور أخرى فقد ظل على تلك الحال ثلاث سنين كاملة يُلاحقها ويترقبها وخلال هذه السنوات اكتمل شبابها وجمالها، أما هو فقد لاقى الهوان في سبيل حبها، ولكنه كان يخاف زوجها ويهاب أن يواجهها (البيت الرابع).

وفي البيت الخامس نواجه نوعاً جديداً من الانشطار في أنا الشاعر حيث يجد الشاعر نفسه في مواجهة قلبه. أما هو فينهى القلب عن طلب تلك المرأة، وأما قلبه فمتعلق بها ملح في طلابها، حتى باتت إرادة قلبه فوق إرادته وأصبح له سميع.

ويرفد الشاعر ذلك السرد بالحوار فيخاطب قلبه داعياً له "فقلت لقلبي يا لك الخير" إن حب تلك المرأة سيقربك من الموت ويجعله مصيرك المحتوم.

ثانياً: في هذا الجزء (٧-٢٧) الجزء الثاني من القصيدة يقف الشاعر على العلاقة بين المرأة والطيب الفارسي والخمر والعسل من خلال عقد المقارنة القائمة على المفاضلة بين المرأة وتلك الروائع الثلاث التي تستغرق حاستي الشم والذوق متوسلاً الصورة الشعرية الممتدة القائمة على التشبيه الدائري مقرراً أن فم المرأة/ الحبيبة بعذوبة مذاقه وطيب رائحته يتفوّق أولاً على ذلك الطيب وثانياً على تلك الخمر الممزوجة بالعسل.

يفتتح أبو ذؤيب لوحته بالقسم متبوعاً بالمشبه به المسبوق بـ (ما) النافية العاملة عمل ليس (ما إن بالة لطميّة) لينفي أن تكون تلك البالة وهي وعاء مملوء بالعطر، بل أكثر أنواع العطر تميزاً، العطر الفارسي المشهور الذي يحمل في القوافل التجارية التي تجلُب بين

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بضائعها العطر، وهذه ميزه لمثل تلك القوافل فلو لم تكن تجلب العطر لما سميت لطيمة[1]. ثم يصف الشاعر هذا الوعاء من المسك أو العطر لأن اللطيمة في الغالب مسك مخلوط بغيره ما يزيد رائحته عبقاً ولطفاً، يصفها بالانتشار عبر المكان. فشذاها وأريجها سريع الانسراب شديد الانتشار يتفتق من بابها في أبواب الفارسين من تجارها المشهورين. وإذا كان الأمر كذلك فللقارئ أن يتخيّل قوة عطرها وطيب ريحه. فالفارسيون هم تجار العطر المشهورين بصناعتها وبيعها وبما أنهم تجار عطر وطيب ومسك فمن الطبيعي أن تكون حوانيتهم تفوح بأنواع وأصناف من أطايب العطور، وأن تكون هذه البالة/ الوعاء بالذات هي ما "يفوح بباب الفارسين بابها" فهذا يعني أنها الأكثر تميزاً والأشد نفاذاً والأسرع انتشاراً. إن هذه البالة بكل تميزها الذي يدخل السعادة والراحة والانتعاش عبر إمتاع حاسة الشم عند الإنسان وتأثيرها في نفس متلقيها، لا تضاهي رائحة فتاته وفمها على وجه التحديد. ولكن يجب التنبه إلى أن الشاعر لا يقفل التشبيه الدائري هنا مكتفياً بهذه الجماليات التي أثارتها البالة اللطمية التي شبه بها رائحة المرأة بل يلجأ إلى أسلوب العطف عبر التشبيه الدائري ذاته مستحضراً هذه المرة الخمر الأنموذج لمقارنتها بعذوبة فم المرأة وحلاوته ولذته "ولا الراح راح الشام..." ليكون ذلك الفم أكثر عذوبة وحلاوة وأشد لذة من تلك الخمر وطيب مذاقها ولذة سورتها وأثرها في متعاطيها.

ولا يعبر الشاعر بهذه الخمر سريعاً بل يقف عندها وقْفة المتمهل. أليست مشابهة للمرأة التي تعلّق قلبه بها فانقاد لذلك القلب؟ فلا يمكن إذن أن تهون هذه الخمر أو تكون

---

(1) ورد في لسان العرب: مادة (لطم) إن اللطيمة: وعاء المسك، واللطيمة: المسك وقيل العير تحمله، وقيل: كل سوق يجلب إليها غير ما يؤكل من حرّ الطيب والمتاع غير الميرة لطيمة، أما الميرة فلما يؤكل. واللطائم أوعية المسك. وقيل لا تكون لطيمة إلا إذا كانت مخلوطة بغيرها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عادية، وإلا لهانت الحبيبة التي قارنها بها. إذن فليحشد الشاعر من صفات هذه الخمر وميزاتها ما يجعلها جديرة أن تقارن بهذه الحبيبة.

إنها من "راح الشام". وتحديد المكان ذو أهمية بالغة، فتأطيرها بالشام مكاناً جعلها ذات قيمة عالية لما اشتهرت به بلاد الشام من تفوق في صنع الخمر. وقد اشتراها وجلبها تجارها من هناك. ويعلي الشاعر من قيمة هذه الخمر أكثر فعند وصولها ترفع راية على باب الخمار تدلل على وجودها، وهذا يعني أنها لا تكون موجودة ومتاحة باستمرار وفي كل حين. ثم يعلي من قيمتها أكثر فأكثر بجعلها هدف وطلب كرام الناس وأشرافهم.

ويدخل الشاعر إلى عالم الخمر من أوسع أبوابه ليأتي بأدق التفاصيل المتعلقة بها. فهي "عقار" تلازم العقل فلا يتركها متعاطيها لما تتركه فيه من أثر، وهي حمراء صافية وقد حدد هذا اللون وأبرزه فيها عن طريق التشبيه، وهو صورة جزئية داخل الصورة الممتدة، فقد شبهها بماء النيء، وهو ما قطر من اللحم كما وصفها بأنها "صهباء" في البيت قبل الأخير من اللوحة، وقد تمت الإشارة في لوحة سابقة إلى أن المفردة اللونية ذات قيمة دلالية تسهم في إبراز ملامح الصورة، واللون الأحمر من الألوان الساخنة المتوهجة التي تتناسب مع ما تثيره الخمر من أسباب النشوة واللذة التي تلتقي فيها مع المرأة/الحبيبة التي ينشدها أبو ذؤيب.

وهذه الخمر "ليست بخمطة ولا خلة يكوي الشّروب شهابها" بمعنى أنها صنعت فأحسن صنعها وعتّقت ففارت ثم سكنت، فقد نضجت وأصبحت على أحسن حال، ليس فيها من الحداثة أو من الحموضة ما زاد عن حدّه، طيبة الطعم لا تحرق جاءت كما ينبغي أن تكون عليه في طعمها وطيبها[1].

---

[1] ديوان أبي ذؤيب: ص ٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتناول أبو ذؤيب رحلة الخمر من بلد المنشأ إلى سوق عكاظ بقوله: "توصّل بالركبان..." والبيت الذي يليه حيث يبينّ كيف يلحق تجارها بالركبان ليسيروا معهم فيوفروا الحماية والأمن الكافيين لخمرهم خوفاً من أن يداهمهم احد أو يغير عليهم وقد تكلم عن الخمر بقوله: "توصل بالركبان..." وهو يريد أهلها وأصحابها الذين يعقدون مع الركبان ما يشبه المواثيق والعهود ليتمكنوا من حماية الخمر طوال رحلتها حتى وصلت هذه الخمر إلى ثقيف وإلى سوق عكاظ تحديداً وقد أسند الشاعر فعل الرؤية إلى الخمر بقوله: "حتى تبيّنت ثقيفاً" آنذاك سارع إليه المشترون وقد خص أبناء آل معتّب فجعلهم يطوفون بها فقال: "فطاف بها أبناء آل معتب" وقضية الطواف هذه ما تمنحه من قداسة للخمر تتساوق مع ما منحه للمرأة الحبيبة من القداسة ذاتها حين قال: "وقد طفت من أحوالها وأردتها سنين فأخشى بعلها وأهابها" فالمرأة يطاف حولها والخمر يطاف بها وكلاهما عالية المنزلة مرتفعة القيمة تتمنع على طالبها. وقد غلا ثمن هذه الخمر وما سيمت به فلا يستطيعون لها شراء، وامتنع عليهم اغتصابها من أهلها عنوة[1]. فحاروا وترددوا. ولكن أمام تمنّع تلك الخمر عليهم، حيث منعتهم نفسها وغلت جداً[2]. فلاهم قادرون على إكراه أهلها واغتصابها منهم وهي بسوق عكاظ وهم في أشهر حرم، ولا هم قادرون على دفع ذلك الثمن الباهظ. ويأتي حل هذه الأزمة باستسلام المشترين وتدبر أمرهم حتى "أتوها بربح حاولته..." وهكذا دفعوا ثمنها وقبض البائعون حقهم، فحلت لشاربها "وساغ شرابها".

إن هذه الخمر بكل صفاتها منذ خرجت من الشام التي أجيد فيها صنعها، إلى أن وصلت سوق عكاظ، وما دار هناك من حوار ومساومة حول بيعها وشرائها وبقائها ممنّعة

---

(١) المصدر نفسه: ص ٣٢

(٢) المصدر نفسه: ص ٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على آل معتّب وغيرهم، حتى دُفعت وقُبضت أثمانها الباهظة - لا تُضاهي المحبوبة أيضاً كما لم تضاهيها البالة اللطيمة سابقاً.

ومن اللافت تشابه صورة المرأة الهاجرة لأبي ذؤيب مع صورة الخمر من حيث القداسة والقيمة (الطواف) -كما تمت الإشارة-، ومن حيث التمنّع تمنّع المرأة على أبي ذؤيب وتمنّع الخمر على شاربها. وعدم تمكن المشترين من شراء الخمر أو اغتصابها "وعز عليهم بيعها واغتصابها" يشبّه عدم تمكن أبي ذؤيب من الوصول إلى المرأة "وأوردتها سنين فأخشى بعلها وأهابها".

ربما ولأسباب عديدة تخص أبا ذؤيب وجد أن تلك البالة اللطيمة، وتلك الخمر بصورتها التي تم توضيحها غير كافية لأن تقارن بها تلك المرأة. فأتى بصورة العسل التي تمثل الشق الآخر من صورة الخمر، حيث إن ذلك العسل هو مزيج تلك الخمر، ليقارن بهما معاً متمازجين عذوبة فم المحبوبة ولذة إحساسه بهذه العذوبة.

إذن فالقارئ الآن مع وحده بنائية داخل وحدة أوسع. إنها وحدة العسل التي تضمنتها لوحة الخمر، فقد مزجت تلك الخمر الأنموذج مع هذا العسل المثال، كما سيتبين من قصته التي سيسردها أبو ذؤيب على الأسماع متوقفاً أيضاً عند كل ما يمنح هذه القصة صفات النجاح وأسبابه. من وصف عمل النحل ومكانه والمشتار وعمله بمنتهى الدقة وبمزيد من التفاصيل.

إن هذا العسل من عطاء الطبيعة فهو "أري" والأري "عمل النحل"؛ ويجب التنبه إلى أن النحل لا تتمكن من عمل العسل بسهولة ويسر، بل إنها تعاني مشقة بالغة في إنتاجه. هذه المشقة تبرز في إطار الحيز المكاني غير المحدود الذي يظهر منها هذه النحل إنها تطير إلى كل موضع لا ترى ما وراءه، ولا يستطيع أن يصله الإنسان. تأخذ رحيق تلك الوردة، وتتغذى بأزهار تلك النبته في فضاء واسع، تعمل بدأب ونشاط إذا صار لون الشمس إلى اصفرار،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهو وقت الغروب، (حان انقلابها) وعودتها إلى بيوتها، لتصنع العسل في ذلك الجبل الشاهق الذي يطاول عنان السماء (إلى شاهق دون السماء ذؤابها) إنه الإطار المكاني الأضيق، حيث بيوت النحل ومصانعها الطبيعية في شقوق من هذا الجبل العالي المتميز بالبرودة حفاظاً على جودة ذلك العسل الذي تدأب على جنيه من الأزهار والثمار في مهاوي الجبال وتصعد تكمل إفرازه وصنعه. ثم يصف صعوبة الصعود إلى ذلك المكان فلا تصله إلا بشق الأنفس "إذا نهضت فيه تصعد نفرها" ثم تجدها في سرعتها كنصال السهام ذاهبة آيبه مجتمعه غير متفرقة وفي حين تفعل ذلك يشق على نفر منها فعله، ولا سيما صغار النحل المراضيع التي تبقى على هضبة الثمراء تأكل من هناك ثم ترحل مع أمهاتها (البيت التاسع عشر) فضلاً عن "جوارسها" ذكورها التي لا تفتر تمتص الرحيق وتذهب إلى بيوتها في شقوق الجبال فتعسل هناك دائبة على هذا العمل كما وصفها في البيت السابع عشر إلى هنا ينتهي الجزء الأول من وحدة النحل البنائية التي سرد فيها أبو ذؤيب قصة صنع العسل عبر الشخصيات التي تقوم بذلك، وهي "اليعاسيب" التي تقود العمل وتنظمه وتسوسه، و "الجوارس" الذكور التي تحرس وتأكل، و "المراضيع" وتضم الأمهات التي تأخذ وتحمل، وصغارها زغب الرقاب. وهي جميعها، باستثناء زغب الرقاب حديثة التفريخ، "تأرى" أي تعمل العسل وقد تكررت الكلمة/ الفعل في الأبيات (١٥، ١٦، ١٧): تأري لدى كل مغرب، تأري اليعاسيب، وتأري الشّعوف. ويظهر كذلك عملها من خلال الكلمات/ الأفعال (تنصب، نهضت، تصعّد، تظل) وهي تقوم بهذا العمل طيلة النهار من الصباح حتى الغروب. وهكذا نقع على الإطار الزماني فهي "تأرى" إذا "أصبحت" وإذا أصفر ليط الشمس حان انقلالها" وعادت.

غذّى الشاعر هذا الجزء من قصة العسل بعناصر فنية، منحت الصورة جماليات مختلفة مثل عنصر الحركة واللون؛ أما الحركة فمتمثلة في عمل النحل وطيرانه وصعوده

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهبوطه وذهابه وإيابه من وإلى وفي الأماكن التي ذكرت أعلاه، وأما اللون فتمثل في إشراق الشمس إذا أصبحت بنورها الساطع وفي اصفرارها عند الغروب وفي ألوان الطبيعة، المسرح المكاني للنحل. فالسماء بزرقتها والجبال بلونها الصخري والترابي والوديان بلونها الأخضر والأزهار بألوانها المتعددة والمراضيع بلونها ريشها الأحمر أشبعت حاسة البصر جمالاً. فشعر القارئ كأنه أمام لوحة رُسمت بألوان مختلفة حاكت الطبيعة وتفوقت عليها بما أضفاه الشاعر المبدع من لمسات فنية رسمها بريشته وسكب عليها شيئاً من إحساسه. فتأثرت الألوان بأبعاد تجربة الشاعر وانعكست عليها.

أما الجزء الثاني من قصة النحل، فيحكي قصة المشتار الذي أغرته هذه الشّهدة أو ذلك العسل فكانت طِلابه، ومع طلبه كان العمل المحفوف بالخطر.

وشخصية المشتار هي الشخصية الرئيسة في هذا الجزء من قصة العسل، ويعرّف أبو ذؤيب بهذه الشخصية فيذكر لقبه في البيت العشرين "الخالدي" واسمه في البيت الثاني والعشرين "حرام" ما يمنح هذه الشخصية بعداً واقعياً.

يبدأ القص عن المشتار منذ رؤيته لتلك النحل تحاول الصعود إلى بيوتها في أعلى الجبل فيفلح بعضها، وتفشل صغارها ولكنها تبقى مستمرة في محاولتها. فعندما رأى جماعات النحل آيبة إلى بيوتها اهتدى إلى هذه البيوت، فوضعها نصب عينيه "أجدّ بها أمراً"، أصبحت هدفه الذي لن يتراجع عنه، فإما أن يصلها أو ينقطع الجبل دونه فيهوي للأرض، فقد "أيقن أنه لها أو لأخرى كالطحين ترابها". في هذه اللحظات يأتي صوت الذات الخائفة المتوجسة التي تطلب إلى المشتار أن يدعها لينجو بحياته، فالمغامرة في هذا الجبل الشاهق الزلق ليست بالأمر السهل. ويأتي رد فعل المشتار، إعجاباً بهذا العسل وبتلك الشّهدة التي اكتملت، فقد جعلت عليها النحل طُرّة من الشمع، وجاءت قرصاً مكتملاً شهياً. وعليه فقد "أعلق أسباب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنية" وتدلى إليها بالحبل بعد أن ضرب وتده في أعلى الجبل وشد حبله به. وقد "ارتضى ثقوفته" أي حذقة ولياقته بالعمل، وهذا قد ينجيه "إن لم يخنه انقباضها"؛ لأن انقطاع الحبل أمر ممكن الحدوث. وآنذاك سوف يلقى منيته بلا مدافع. ولكنه فعل وعلى ذلك الصخر الأملس الذي يزل عنه الغراب. لتكون نهاية قصة المشتار بالوصول إلى هذا العسل في بيوت النحل. وعندها أتمّ عمله بطرد النحل بواسطة الدخان، فغادرت بيوتها وتجمعت فرقاً و "تخيّرت" ماذا تفعل وقتئذ. فلبثت فترة بعيدة عن بيوتها، فقد أخرجت عنوة فهي ذليلة وحزينة لعملها الذي أنجزته بمشقة صورها الجزء الأول من قصة النحل فذهب به المشتار بوقت قصير.

هنا تنتهي قصة النحل بجزأيها أو مشهديها: مشهد صنع العسل وإنتاجه، وبطله النحل بكافة أفراده. ومشهد اشتيار العسل، وبطله المشتار. وعند إعادة النظر في شخصية المشتار حين صمم على اشتيار العسل "فأعلق أسباب المنية" لما رأى هذه العسل وراقته على الرغم من ذلك الصوت الذي انبرى بنصحه بتجنبها.أجدها إسقاطاً لتجربة أبي ذؤيب الذي أحب تلك المرأة وأعجبته لما "أستحار شبابها"، فجازف في طلابها على الرغم من تحصنها ومنعتها (وهي تماثل منعة العسل في ذلك الجبل الشاهق). وشبيه ذلك الصوت الذي انبرى ينصح المشتار بتجنب الشهدة والعسل نجد ذلك الصوت الذي انبرى للقلب يحذره، إنه صوت الشاعر أو عقله يخاطب قلبه: "يا لك الخير إنما يدليك للموت الجديد حبابها" وبلا جدوى، يستمر القلب بطلب "أسماء" ويستمر المشتار بطلب الشهدة لتأتي جمالية إسقاط ذات الشاعر على شخصية المشتار في جعله يحصل على الشهدة أو العسل وذلك الذي كان يتمناه أبو ذؤيب من وصوله إلى أسماء أو حصوله عليها فلم يستطعه وأخفق فيه فجعل المشتار ينجح.

وفي العودة إلى لوحة الخمر الممزوجة بالعسل نجد أن ذلك المزج تم بإتقان في البيتين السادس والعشرين والسابع والعشرين، حيث يتعجب الشاعر لهذه الخمر الشامية الخالصة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعتقة الصهباء المتوجهة حمرةً حين تُخلط بهذه الشهدة، فتوضعان في صحفة صنعت في بارق تليق بهذه الخمر وبذلك العسل الممزوج بها. فهي جديدة حديثة الصنع، ويرفع ذلك الإناء من قيمة ذلك الشراب ويجعله أكثر تميزاً وجذباً، ويضفي عنصراً جمالياً ينضم إلى طائفة من الجماليات.

وفي البيت الثامن والعشرين يأتي أبو ذؤيب بقفل التشبيه فتنتهي اللوحة الدائرية لتقرر بأنّ تلك البالة اللطيمة الفارسية بعطرها الفواح وأريجها الآخاذ، وتلك الخمرة الشآمية الخالصة المعتقة الصهباء التي جلبت من الشام وبيعت بأغلى الأثمان، وذلك العسل الجبلي الهذلي الذي صاحبته الصعوبات والتحديات في مرحلة عمله وإعداده وفي مرحلة قطافه واشياره، إن هذه الروائع التي شكلت الأنموذج والمثال من كل صنف، ليست بأطيب من فم الحبيبة (المشبه) في حال زمن معينين على وجه التحديد، إذا جاءها طارقاً من الليل والتفت عليه ثيابها، وقد تم إيضاح أهمية تقييد ذلك بزمن محدد في تحليل لوحات الخمر في الفصل الثالث، ففي مثل هذا الوقت تفسد الأفواه وتتغير روائحها، أما فم الحبيبة فيتميز بتفوحه أريجاً وعذوبة ولذة على العطر الفارسي والخمر الشآمية والعسل الهذلي.

إن التفاصيل الفنية التي أغنى بها أبو ذؤيب هذه اللوحة منذ بدايتها وفي البيت الأول منها، حيث القسم الذي يدفع عن القارئ الشك فيما سيقرره عبر اللوحة الدائرية من تفوق للمشبه على المشبه به –والذي جاء متعدداً في هذه اللوحة– وعلى مدى اثنين وعشرين بيتاً شكلها إلى نهاية البيت الأخير فيها، وما حمله من قيمة جمالية رفعت من شأن المشبه وجعلت تفوقه منقطع النظير بذلك التقييد الزمني.

لقد ساعد البناء الفني القائم على التشبيه الدائري لهذه اللوحة على إبراز البعد الجمالي المميز لفم الحبيبة برائحته الزكية وطعمه العذب وذلك بما انطوت عليه اللوحة من عناصر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جمالية وأبعاد فنية وأحداث تنامت وتأزمت وانفرجت في قصتي الخمر والعسل. فإذا كان ثغر هذه الحبيبة بهذه الصورة فلا يلومن أحد أبا ذؤيب لعلوق قلبه بها وعصيانه إليها ذلك العلوق والعصيان الذي أخبر عنه في الجزء الأول من القصيدة لنتبين بعدها أن لوحة الخمر الممزوجة بالعسل وإن شكلت وحدة بنائية متكاملة داخلياً؛ فإنها تخدم البناء الكلي للقصيدة وتشكل وحدة جزئية في داخل المعمار الفني لها. فلوحة الخمر جاءت لتُكمل وتُتم صورة المرأة الحبيبة التي "استحار شبابها" في الجزء الأول من القصيدة .

ثالثاً: ينطوي هذا الجزء الثالث والأخير من القصيدة، على تصرفين متضادين من الشاعر والمرأة. وفيه يطلع القارئ على ومضة من تاريخ مضى في تلك العلاقة. ملخصُ الحدث فيها إنكارُها عليه ما رأت منه. ومقابلته هذا الإنكار بإقراره عليها ما قد يرى منها على الإطلاق.

تلك المرأة رأته صريع الخمر فساءها حاله وما صار إليه، وهذا دليل حرص وعناية حيث يسرف أهل الخمر في التفريط بشؤونهم.

وفي البيتين الأخيرين من الجزء الثالث ومن القصيدة كلها، يأتي تصرفه المضاد. حيث يقرر بأن هذه المرأة لو كانت فعلت ما فعلت فإنه لن يلومها ولن تسمع منه ما يؤذيها فهو ممتنع عن إيذائها حتى لو أتاه الأذى منها.

ومثل هذا التصرف من الشاعر هو دليل على ما جاء في الجزء الأول من القصيدة، وهو علوق قلبه بها وعصيانه إليها، حتى لتجده يغفر زلاتها ويعفو عن كبواتها، وإن ترصدت له فانتقدت منه كل هفوة وتعقبت كل كبوة.

وهكذا تبين أن القصيدة بأكملها وبأجزائها الثلاثة لم تخرج عن موضوع المرأة التي شكّلت بؤرة العمل الأدبي ومحوره وأبعاده. إنّ معاناة الشاعر في الحصول على مراده

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والوصول إلى بغيته، تخللت مشاهد القصيدة ووحداتها. وتمّ التعبير عنها بمستويات فنية متعددة يمكن رصدها بالتلخيص الآتي:

أولاً: معاناة الشاعر المتمثلة في حبه "أسماء" وتمنعها وعدم وصوله إليها

ثانياً: معاناة تاجر الخمر في الحصول عليها وجلبها من موطنها.

ثالثاً: معاناة مشتري الخمر في تمنعها عليه وارتفاع سعرها.

رابعاً: معاناة النحل في عمل العسل وإنتاجه.

خامساً: معاناة المشتار في صعوبة الحصول على العسل.

سادساً: معاناة الشاعر من لوم المرأة على معاقرته الخمر وإدمانه إياها. والذي ربما تسبب به تعلقه بها وعدم وصوله إليها أو حصوله عليها. وفي حين تنتهي معظم أوجه المعاناة السابقة نهاية إيجاب: فالتاجر يتمكن من شراء الخمر وإيصالها إلى عكاظ، وشاربها يتمكن أخيراً من الحصول عليها بعد أن عز عليه "بيعها واغتصابها"، والنحل تتمكن أخيراً من إنتاج العسل على الرغم من مشقة عملها. والمشتار كذلك يتمكن من العسل والشهدة على أنه "علق أسباب المنية". فإن معاناة أبي ذؤيب في الوصول إلى أو الحصول على هذه المرأة بذلك الكمال والجمال بقيت معاناة قائمة مستمرة.

إن هذه النتيجة تجعل القارئ يعيد النظر في المرأة التي يبحث عنها أبو ذؤيب ويعلق بحبها، وهل هي فعلاً امرأة بعينها على الرغم مما يعطيه من ملامح تضفي الواقعية على قصته معها. أما أنها المرأة الرمز لأمور متعددة في مقدمتها الحياة ولذتها، والأمن والطمأنينة والسكينة والاستقرار، والتي تمنعت على الشاعر في مسيرة حياته التي خرقتّها الخيانة وخرقها الموت؟! إنه سؤال يستغرق في ظني الجواب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة:

بعد دراسة الصورة الشعرية الممتدة/اللوحة، في بعدها الدلالي ودورها البنـــائي عنـــد الشمّاخ ، ولبيد ، وأبي ذؤيب ، تبيّن ما يلي:

- إنّ الصورة الشعرية، بوجه عام، هي الكوكب الدري فـــي النظـــام الـــشعري، وهـــي، بسحرها وألقها، وسيلة الشاعر الفنية للتعبير عن تجربته ذات الأبعاد المتنافرة المتناغمة في آن، وهي الجسر المُبهر الذي يمده المبدع للمتلقي بوعي أو بغيـــر وعـــي لتحقيـــق التواصل مع خطابه الإبداعي، واستنطاق عوالم الروح والقلب والوجدان والفكر لتقـــدم العالم ممتزجاً بهذه الروح الشاعرة في توليفةٍ من التشابك والتناغم بين ما هو داخلي وما هو خارجي.
- إن الصورة الشعرية الممتدة هي نمطٌ خاص من الصورة الشعرية الآنفه ، تعتمد بشكلٍ رئيسي على التشبيه ، حيث يقرن الشاعر المشبه بالمشبه به، فيدخل عالم الثاني من أوسع الابواب : بحشد ما استطاع إليه سبيلاً من العناصر الجمالية والملامح، فيصف، و يسرد، و يقصّ، لتمتد صورته فتصبح، في الغالب، مركبة متآلفة من مجموعة مـــن الصور الجزئية التشبيهية، والكنائية، والاستعارية. يؤطرها الشاعر زمانياً ومكانيـــاً، ويبلور دلالاتها حرصٌ أكيد على التفاصيل والجزئيات، واهتمام شديد بعناصر الحركة والصوت واللون يصطنع ذلك بلغة فنية مُشكِّلاً لوحة ابداعية نابضة دالّـــة ومُوحيـــة ورامزة.
- انتظمت الصورة الشعرية الممتدة من حيث البناء الفني في شكلين :

أ – الصورة الشعرية الممتدة المعتمدة على التشبيه التمثيلي (اللوحة الطولية).

ب – الصورة الشعرية الممتدة المعتمدة على التشبيه الدائري (اللوحة الدائرية).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فلا يقف التصوير الفني لدى الشعراء الثلاثة عند حدود الصورة الجزئية أو البسيطة بل يتحول إلى ما أسماه بعض النقاد صورة الموقف أو صورة الحدث ، حيث يتجاوز الشاعر حدود المشاكلة المادية بين المشبه و المشبه به في بنائه للّوحة الفنية الممتدة.

- شكلت الصورة الشعرية الممتدة ركناً أساساً في شعر الشعراء الثلاثة، حيث بلغ مجموع أبيات هذه الصور في شعر الشّماخ عشرة أبياتٍ ومئتين، وفي شعر لبيد ثلاثة وسبعين ومئة بيتٍ، في حين بلغت مئة بيتٍ في شعر أبي ذؤيب. وشكلت خمساً وأربعين لوحة من روائع اللوحات التشبيهية في قصائد بلغ مجموع أبياتها أربعاً وأربعين وألف بيتٍ للشعراء الثلاثة .
- ارتدّت لوحات الشّمّاخ جميعها للحيوان، وتوزّعت لوحات لبيد بين الحيوان والإنسان على غلبة لوحات الحيوان، في حين اقتصرت لوحات أبي ذؤيب الهذلي على الإنسان، بتأثير تجربة الشاعر الحياتية التي انعكست على تجربته الشعرية.
- تفرّد أبو ذؤيب الهذلي بأسلوبه الفني الخاص في بناء لوحاته التي جاءت في معظمها دائرية باعتماد التشبيه الدائري في حين كانت لوحات الشماخ وأبي ذؤيب طولية اعتمدت التشبيه التمثيلي.

واذا اعتمدت كلتاهما، اللوحة الطولية واللوحة الدائرية، على الجملة الشعرية، فإن الأخيرة تميّزت بالمفاضلة وليس المشاركة أو المقارنة بين طرفي التشبيه حسب، حيث تُثْبِت تلك اللوحة تفوق المشبه على المشبه به وتميّزه عليه.

- اعتمد الشعراء الثلاثة أساليب السرد والوصف والحوار لإبراز النزعة الدرامية والتركيز عليها من خلال الاهتمام بالحدث وتطوير شخوصه وإظهار ما يطرأ عليها من تغيّر وتبدّل مادي ونفسي، فخدم الأسلوب القصصي اللوحة الشعرية سواء أكان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك في صور الحيوان عند الشماخ ولبيد أم في صور الإنسان عند أبي ذؤيب ولبيد أيضاً .

- اعتمد الشعراء في لوحاتهم ذالقصصية اللغة الايحائية حيث ينسجون تلك القصص بإتقان وبأسلوب فنّي محكم يختارون فيه لغتهم بعناية ودقة بحيث تكون دالة وموحية ومعبّرة، حيث يسبر السرد القصصي الذي يبدو حسّياً أعماق شخصية الشاعر ليُظهر عواطفها ووجداناتها وأبعادها النفسيه فضلاً عن مواقفها الفكرية .
- أولى الشعراء الثلاثة عنصري الزمان والمكان، وكذلك عناصر الصوت واللون والحركة، في كثير من الأحيان، عناية خاصة. الأمر الذي ساعد في تحديد معالم لوحاتهم وإبراز ملامحها.
- حملت الصورة الشعرية الممتده/ اللوحة دلالات مختلفة تبعاً لتجربة الشاعر الإنسانية عند إبداعه القصيدة وما تميزت به من خصوصية انعكست، غالباً، على تفاصيل هذه اللوحة و ارتباطاتها وعلاقاتها بسائر لوحات القصيدة ووحداتها.
- قامت الصورة الشعرية الممتدة بدورها الفاعل في البناء الفني العام فأسهمت في تحقيق وحدة ما، والحفاظ على خطٍ شعوري سائد في القصيدة، حيث ترتبط بالصورة الشعرية وبمجموع علاقاتها.
- استثمرت الصورة الشعرية الممتدة المحسوس والمادي، والموضوعي والواقعي وأعادت بناءه في نظام جديد صبغه الشاعر إبداعياً بصبغته الخاصة ليعبّر عن رؤيا فنية عميقة ودقيقة، ليأخذ آنذاك القارئ دوره في تعمّق هذه الصور والتمركز فيها متخطياً الأمور الحسية ومفيداً منها في آن للوقوف على الأفكار والرؤى بعد الكشف عن العلاقات و الروابط.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- أبدع الشعراء الثلاثة لوحاتهم ووظفوها بحيث تعكس ذات الشاعر وتعبّر عن محمولاته الداخلية وتجسد آماله والآمه ومواقفه الفكرية، فقد شكلت هذه اللوحات في كثير من الأحيان معادلاً موضوعياً لخوف الشاعر وقلقه ورغباته وهواجسه واحتياجاته ومطالبه وتطلعاته، إنّه التوظيف الإبداعي الفنّي العميق لهذه اللوحات.
- إن تكرار بعض الصور الممتدة في شعر الشعراء الثلاثة أو في شعر الشاعر الواحد، وتشابه موضوعاتها، أو تشابه أساليبهم الفنية أحياناً، لا يعني بحال من الأحوال افتقار هذه الصورة إلى ما يمنحها التّفرد، ولا يمنع من تميّز شاعر عن الآخر كما لم يمنع من تميز لوحات الشاعر الواحد عن بعضها بعضاً،غالباً، وفقاً لخصوصية التجربة الشعرية ودوافعها لدى إبداع النص.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٢، ١٩٧٣.

ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، مج٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

الأعشى، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، وطبعة بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٤.

التهانوي، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع ترجمة النصوص الفارسية عبد النعيم محمد حسين،ج٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الداية، ط٣، ١٩٦٩.

الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الإسكندراني ومسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، بمصر، ط٣، ١٩٩٢.

الجرجاني، علي بن محمد، التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، وطبعة القاهرة، تحقيق كمال الدين مصطفى، مطبعة السعادة، ١٩٦٣.

الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود شاكر، الناشر: دار المدني بجده، مطبعة القاهرة، ١٩٩٠.

ابن الخطيم، قيس، ديوان قيس بن الخطيم تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧.

ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج٣، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.

الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨.

الزركلي، خير الدين ، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٤.

السكري، أبو سعيد ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مراجعة محمود محمد شاكر. د.ت.

الشماخ، معقل بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالإسكندرية،ط٣، ١٩٨٤.

العامري، لبيد بن ربيعة: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العسكري، أبو هلال ، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

ابن علس، المسيب، شعر المسيب بن علس، جمعه وحققه ودرسه أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٢.

القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، مج٢، ح٤.

ابن معصوم، علي صدر الدين ، أنوار الربيع في أنواع البديع، ج١، النجف الأشرف، ١٩٦٩.

المفضل الضبي، محمد بن يعلى، المفضليات، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، ط٦، بيروت، لبنان.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب: دار صادر بيروت، د.ت.

الذبياني، النابغة، ديوان النابغة الذبياني، جمع وتحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الجزائر، ١٩٧٦، وطبعة دار المعارف بمصر، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٩٧٧.

الهذلي، أبو ذؤيب ، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: انطوانيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- المراجع العربية والمترجمة:

إبراهيم، زكريا ، مشكلة الإنسان، دار مصر للطباعة والنشر، د.ت.

إسماعيل، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

البرادعي، خالد محيي الدين ، تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، مج١، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٥.

بريري، محمد أحمد ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر الهذليين) عين للدراسات والبحوث، ط١،القاهرة، ١٩٩٥م.

البصير، كامل حسن ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧.

البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

البهبيتي، نجيب محمد ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٩٥٠م.

تليمه، عبد المنعم ، مقدمه في نظرية الأدب، ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩،

الجبوري، يحيى ، لبيد ابن ربيعة العامري، دار القلم، الكويت، ط٣، ١٩٨٣.

جياووك، مصطفى عبد اللطيف ، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧.

الحاوي، إيليا ، الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩.

الحاوي، أيليا ، في النقد والأدب، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حسين، محمد محمد ، أساليب الصناعة في شعر الخمر والناقة بين الأعشى والجاهليين، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٦٠م.

حنفي، سيد ، الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١.

الخطيب، عماد علي سليم ، المنهج الأسطوري لدراسة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، مكتبة الكتاني، والمكتبة الأدبية ، اربد، الأردن، ٢٠٠٢.

خفاجي، محمد عبد المنعم ، الشعر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٦م.

خليف، مي يوسف ، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة.

خليف، يوسف ، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨١.

الدخيل، محمد ماجد ، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، جامعة فيلادلفيا، ٢٠٠٨.

أبو ديب، كمال ، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٥.

أبو ذياب، خليل إبراهيم ، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٩،

ربابعة، موسى ، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٠.

ربابعة، موسى ، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، اربد، ٢٠٠٢م.

الرباعي، عبد القادر ، "الطير في الشعر الجاهلي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري(دراسة في النظريـــة والتطبيـــق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٤.

الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرمـــوك، اربـــد- الأردن، ١٩٨٠

الرباعي،عبد القادر ، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى (الصورة الفنية في شـــعره)، جـــدار الكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٦.

أبو الرضا، سعد ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، أصوله وقضاياه، مكتبة المعـــارف، الرياض، ط١، ١٩٨١.

رفقه، فؤاد ، الشعر والموت، دار النهر للنشر، بيروت، ١٩٧٣.

روميه، وهب ، الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والـــصحفيين الفلـــسطينيين، ط١، ١٩٧٥.

ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق محمد مـــصطفى بـــدوي، مراجعة لويس عوض، سهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

رينية ويليك، أوستن دارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صـــبحي، مراجعـــة حـــسان الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

زكي، أحمد كمال ، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإســـلامي، دار الكاتـــب العربـــي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩

الزواوي، خالد ، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠.

سركيس، إحسان ، مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سلوم، داود ، مقالات في تاريخ النقد الأدبي، مطبعة دار الطليعة، منشورات دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.

السنجلاوي، ابراهيم ، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، ١٩٧٣.

سي. دي. لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٨٢.

شحادة، عبد العزيز محمد ، الزمن في الشعر الجاهلي، دائرة المكتبة الوطنية،١٩٩٥.

شنوان، يونس ، اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، اربد.

الصائغ، عبد الإله ، الصورة الفنية معياراً نقدياً "منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٨٧.

صدقي، عبد الرحمن ، ألحان ألحان، دار المعارف، بمصر، ١٩٥٧.

الطيب، عبد الجواد ، هذيل في جاهليتها وإسلامها، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٢

عباس، فضل حسن ، البلاغة، فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٧.

عبد الرحمن، إبراهيم ، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م.

عبد الرحمن، نصرت ، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩.

عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، (في ضوء النقد الحديث)، مكتبة الأقصى، ط٢؛ ١٩٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عبد اللطيف، محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي، الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

عبد الله، محمد حسن ، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

عبد الله،محمد صادق حسن ، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

عتيق، عبد العزيز ، علم المعاني، بيروت، دار النهضة، ١٩٧٤م.

عصفور، جابر "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ .

عوض، ريتا ، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢،

غريب، روز ، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط١، ١٩٧١.

غزوان، عناد ، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦.

الفاخوري، حنا ، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديثة، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، وإربد، ط١، ٢٠٠٨م.

فيصل، شكري ، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دمشق، ١٩٦٤.

قطوس، بسام ، وحدة القصيدة في النقد الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد- الأردن، ط١، ١٩٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قيسي، نوري حمودي ، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط١، ١٩٧٠م.

ناصف، مصطفى ، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

ناصف، مصطفى ، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

النوتي، أحمد موسى ، الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠٠٩.

النويهي، محمد ، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ج٢، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

الهادي، صلاح الدين ، الشماخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ١٩٦٧م.

هلال، ريم ، حركة النقد العربي الحديث حول الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

هلال، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

اليافي، نعيم ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

اليوسف، يوسف ، بحوث في المعلقات، منشورات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

اليوسف، يوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ج- الدوريات:

الرباعي، عبد القادر ، "مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي" بحث في التفسير الأسطوري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج٢، ع٦، ١٩٨٢، تصدر عن جامعة الكويت.

الرباعي، عبد القادر ، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، (دراسة في الصورة) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج٥، ع١٧، ١٩٨٥.

الرباعي، عبد القادر ، الصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى، أبحاث اليرموك، العدد الأول، ١٩٨٣.

العالم، إسماعيل أحمد ، "ظاهرة الموت في الشعر الجاهلي"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العددان ٣١٤-٣١٥، آذار مارس، نيسان، (أبريل/١٩٨٩).

فالتر براونه "الوجودية في الجاهلية" مجلة المعارف السورية، حزيران، ١٩٦٣م.

المعيني، عبد الحميد ، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، ع٥، مج ١٤، ١٩٩٩.

المعيني، عبد الحميد ، رؤية في دراسة قصيدة المسيب بن علس، مجلة جامعة الملك عبد العزيز للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس عشر، ٢٠٠٧.

د- الرسائل الجامعية:

الحتاملة، حنان أحمد جاد الله ، شعر الفخر عند الشعر الفرسان في العصر الجاهلي، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٤م.

بني عيسى، عائشة محمد عيسى ، تشكيل الصورة الشعرية في شعر الأعشى، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م.

كنعان، عاطف محمد مصطفى ، الصورة الفنّية في شعر الهذليين،رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،١٩٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Extended Poetic Image: Its Semantic Dimension And Structural Role In The Poetry Of Labeed Al- Amiri, Abu Dhu`Aib Al-Hudhali, And Ash- Shammakh Adh- Dhubyani.

Supervisor: Prof Abdel- Qader Al- Rabba`i.

This study investigates the extended poetic image in the poetry of the three poets: Abo Dhu`aib Al- Hudhali, labeed Al- Amiri, and Ash- Shammakh Adh- Dhubyani, who have been put in the third rank by ibn salam in his book " Tibaqat fuhoul Al- Sho`ara`" and whose poetry was investigated by many readers and critics due to their experiences richness, and their critical texts excellence.

The study of extended poetic image which found with those poets depended on three bases:

The first base: determining the concept of extended poetic image, and recognizing it's structure, that based on representative resemble or circular resemble when exaggeration, mixing, and complexity while talking about the second party of resemble weather it was delayed or preceded, in order to compare between bath resemble parties fuming the rectangular or Circular painting.

In light of analyzing the paintings of the three poets, which were divided as whole into the paintings of human, and the paintings of animal, it was clear that the poet depends on the dramatic narrative manner, which starts with an introduction, and develops through events and characters into a conflict that reaches the top of stress, then, the speech goes on towards the end. At these integrative

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

paintings, the poet takes care of details and parts, time and place frame works, the elements of motion sound and Color, the partial image, and other technical elements which were combined to design this type of image or painting.

The second base clarifying the semantics and symbols of these paintings which handle the poets experiences and expressing their human emotions and feelings, their reasoning attitudes, their views to the globe, human, existence, and life, so, it came fertile, rich in semantics and cymbols, through the deep analysis for these paintings.

The third base revealing the effectiveness of extended poetic image in the whole poem structure through the relationships network which the poet extends between the painting and all poem paintings, images, and parts which seem far and not related at first, until the reader investigates it to find the correlation which link what seems far to organize in one line and dominated atmosphere hoped by the experience personality which reflected the feelings, emotions, needs, and attitudes of the poet, this type of images is similar in it's phase and clear in it's characteristics, and vary in it's elements, and doesn't lack the personality which characterizes this image in one poet to get his excellence technical personality,it also, doesn't lack what characterize it with the same poet.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University