



المملكة العربية السعودية

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا العربية

فرع الأدب والبلاغة والنقد

صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي

(بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد)

إعداد الطالبة:

أمانى بنت سعود بن خيشان العواضي القرشي.

الرقم الجامعي: (٤٣١٨٠٠٦٢)

إشراف:

د/مريم عبد الهادي القحطاني.

العام الجامعي:

١٤٣٥هـ - ١٤٣٦هـ.

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي .

الدرجة العلمية : الماجستير في الأدب .

موضوع الرسالة: استقراء صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وتصنيفها، واكتشاف أوجه التشابه، وأوجه الاختلاف، وأسباب ذلك، وتحليلها من خلال السياقات التي وردت فيها، وما يهدف إليه الشاعر من مقاصد من خلال صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي .

هدف الرسالة: تتبّع أشعار الشعراء الجاهليين، بغية الكشف عن صورة أمومة الطير، وتقسيمها وفق علائق تجمع بينها؛ إذ حضرت صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي فيما يقارب (خمسة وأربعين موضعاً)، منها (سبعة وعشرون موضعاً) في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله، و(موضعان) في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها، و(عشر مواضع) في صورة أمومة الغناب على بيضها وأفراخها، و(ست مواضع) في صورة أمومة الحمام على بيضه وأفراخه. والسعي لاكتشاف مرامي الشعراء من ذلك.

منهج الرسالة: راعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، القائم على الاستقراء المتقضي لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي .

نتائج الرسالة: أثبتت الدراسة أن: صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، تنفي المزاعم والنهم التي نالت من الشعر الجاهلي، ونفت عن العقل العربي الابتكار، وأتھمته بسطحية وماديته وانعدام الخيال، حيث بدا جلياً ما يمتلكه الشاعر الجاهلي من حس عال يجعله يتجاوز وصف ظاهر الأشياء والكائنات إلى الغوص في أعماقها، وكشف مشاعرها النفسية من خوف وقلق وحنان في أرفع صورها وهي صورة الأمومة.

كما أثبتت أن: مقاصد الشاعر في صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي تتنوع بين مقصد اجتماعي، وآخر تأملي ذاتي، فجاءت معبرة عن هموم الشعراء، ومشكلاتهم، ومعاناتهم الفكرية، وكيف واجهوا كل ذلك.

المشرفة:

الطالبة:

د: مريم عبد الهادي القحطاني.

أماني بنت سعود بن خيشان القرشي.

Study Summary

Title: Image maternity birds in the pre-Islamic poetry.

Degree: Master's degree in literature.

Subject: extrapolate image maternity birds in the pre-Islamic poetry, and classification, and the discovery of similarities, and differences, and the reasons for it, and analyzed through the contexts in which they are received, and aiming for the poet of the purposes through image maternity birds in the pre-Islamic poetry.

The goal of the message: Tracking poems poets ignorant, aggressive detection image maternity bird, and divided according to the diets of gathering them; they attended the image maternity birds in the pre-Islamic poetry with approximately (**forty five subject**), including (**Twenty-seven locus**) in the form of maternity ostrich egg and Rialh and (**Modaan**) in the form of maternity Qata on their eggs and their young, and (**ten positions**) in the form of maternity punishment for their eggs and their young, and (**six positions**) in the form of maternity bathroom egg Avrakhh. The quest to discover the goals of the poets.

The message Approach: The study took into account the descriptive analytical method, based on the induction of the Inquirer image maternity birds in the pre-Islamic poetry.

Correspondence Results: The study demonstrated that: image maternity birds in the pre-Islamic poetry, denies the allegations and the charges for which she received from the pre-Islamic poetry, and denied for innovation Arab mind, and accused him of superficiality and materialism and lack of imagination, where it seemed clear what is owned by the ignorant poet of a sense of high makes it beyond the visible things Description and objects to dive into the depths, revealing the psychological feelings of fear and anxiety and tenderness in the highest forms an image of motherhood.

It also proved that: destination poet in the form of maternity birds in the pre-Islamic poetry, ranging from social destination, and another meditative self, came expressing the concerns of the poets, and their problems, intellectual and suffering, and how they have faced it all.

Student:

Amani bent Saud bin Khishan al-Qurashi

Supervisor:

Dr. Mariam Abdul Hadi Al-Qahtani

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي الأمي، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد...

فإن الشعر الجاهلي كان - ولا يزال - قبلة الباحثين والدراسين، فهو كنز من التشكيلات الجمالية البديعة، ونبع كريم متدفق لا يغيض، مما يغري الباحثين بورود معينه الثر، والغوص في بحار معانيه؛ لاكتشاف أسرارهِ وخباياه، وهو فوق كل ذلك عنوان عبقرية هذه الأمة، ورمز خلودها، وقاعدتها الأساسية الكبرى في لغتها وأدبها.

والعقل النقدي الحي المتجدد يستطيع دومًا أن يستخرج من ذخائر هذا الشعر الجليل اكتشافات علمية جديدة، قد تساهم في إضاءة زوايا معتمة من تاريخ أمتنا الأدبي، وتعطي فهمًا أعمق لجذور تكويننا العقلي والفكري.

ومن أظهر الجوانب - التي إن تَمَّ بحثها بحسن التأمل، ولطف التأني فإنها - ولابد - ستفتح لنا آفاقاً جديدة؛ لتحقيق رؤية أوضح لشعرنا الجاهلي وأسراره الفنيّة - جانب: (صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، فمن المعلوم أن مشاعر الأمومة من أصدق المشاعر وأنبهها، وأسناها، يستوي في ذلك عالم الإنسان، وعالم الحيوان، وعالم الطير، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن التقاط محور (الصورة) فيه تركيز على محور بالغ الشفافية، مما يفضي بنا إلى مكنون القصائد، ولُباب رؤيتها، فالصور في الشعر من مخابئ الأسرار النفسية التي يودع فيها الشاعر مخاوفه، وحيرته، وأسئلته، وقلقه، وآماله، وأحلامه، وآلامه، ونحن نعلم أن الشعر الجليل الخالد بعيد عن المباشرة الضحلة، ويعتمد - دائماً - على الملح، والإيماء، والتعريض وتكثيف المعاني في عبارات موجزة موحية، وفي صور معبرة، وبذا فنحن حين نضع أيدينا بحسّ نقدي لَمّاح على هذا المحور،

فإننا نضعها على قلب الشعر الحي النابض بكل تأكيد، وعندها نستطيع أن نستشف الكثير عن طبيعة الشعر والحياة والمعتقدات وغيرها في العصر الجاهلي.

وقد رغبت في القيام بدراسة حول الشعر الجاهلي، لما اتسم به من أنه أساس الشعر العربي، وقاعدته، ورمز عبقريته، مع ملاحظة اختصاص العصر الجاهلي بشيوع الوثنية، وضلالاتها، وحيرتها، وكل ذلك وغيره سيكون له انعكاسات عميقة في وجدان الأمة، وضميرها، وتعبيرها الفني الرفيع - الشعر الجاهلي -؛ وقد اخترت بمساعدة مشرفتي (صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، والأسباب التي دعت إلى اختيار هذا الموضوع يمكن إيجازها في التساؤلات التالية:

- ما سبب حضور صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي؟
- ما المقامات التي صوّر الشاعر من خلالها أمومة الطير؟ وأيهما أكثر ذكرًا من سواها؟
- لماذا تكاثرت صورة أمومة الطير عند طائفة من الشعراء، وخلت دواوين بعضهم منها أو كادت؟

فديوان (عامر بن الطفيل) مثلاً يكاد يخلو تمامًا من صورة أمومة الطير خاصة، هل لذلك علاقة بوحشيته ودمويته، وهو القائل مفتخرًا بذبح الأمومة والأطفال:

بَقَرْنَا الْحَبَالَى مِنْ شَنْوَةٍ بَعْدَ مَا خَبَطْنَ بِفَيْفِ الرِّيحِ تَهْدًا وَخَشَعَمَا^(١)

- ما علاقة كل ذلك برؤية الشاعر الجاهلي للقضايا الكبرى في حياته وما يعتقد من مبادئ وقيم؟

- ما دلالة استرفاد أمومة الطير مصدرًا للصورة في الشعر الجاهلي؟ وما التشكيلات الفنية لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي؟

(١) عامر بن الطفيل، الديوان، برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، دار صادر، بيروت، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ص ١١٨.

الدراسات السابقة:

درس العديد من الباحثين محور (الطير في الشعر الجاهلي)، لكنهم لم يركزوا على جانب (الأمومة) فيه، مثل:

- كتاب الحيوان في الشعر الجاهلي، تأليف: د. حسين جمعة، (دار دانية للطباعة والنشر، بيروت، دمشق، د:ط، ١٩٨٩م). وهذه الدراسة من أوائل الدراسات التي اتجهت لهذا الجانب في الشعر الجاهلي، ففتح المؤلف بابًا نافعًا لمن بعده، وإن كانت العديد من مباحث الكتاب تتسم بالتعميم، وفي دراسته عن الطير اهتم بعلاقتها بالمعتقدات، مثل: الهامة، والصدى، ولم يهتم بجانب الأمومة.

- كتاب الطير في الشعر الجاهلي، تأليف: د. عبد القادر الرباعي، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١). ويتكون الكتاب من ثلاثة مباحث، ثالثها لا يتعلق بالطير وهو (التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي)، أما المبحثان الأولان فهما: الطير وعالمه الحيواني، ثم الطير والمعتقد في الشعر الجاهلي، وقد شكلت طبيعة الموضوع نمط البحث، فكان شاملاً لأنواع عديدة من الطيور، ولكن صورة الأمومة لم تحظ بالاهتمام الكافي الذي يستجلي غوامضها.

- صورة القطاة في الشعر الجاهلي، تأليف: د. سلامة السويدي (بحث منشور في مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، العدد: ٢٠٠١م) الذي له صلة ببحثنا ما قدمته الباحثة من دراسة لأربعة نصوص جاهلية خالصة، وهي: قصيدتان لزهير بن أبي سلمى، وقصيدة للنابعة الذبياني، وقصيدة الشنفرى اللامية، وقصيدة النابعة هي وحدها التي وردت فيها صورة أمومة الطير، أما ما سواها فقد تناولت جوانب أخرى من حياة القطا، مثل ورودها الماء، وصراعها مع الصقر، ونحو ذلك.

خطة البحث

قسمتُ البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة تتبعها فهارس.

المقدمة: وتحتوي على العناصر التالية: أسباب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، ومنهجي في البحث.

التمهيد: وعنوانه (لمحة عن صورة الأمومة وأثرها في الإبداع الشعري)، وفيه:

أولاً: مفهوم الأمومة لغةً، ومكانة الأم في الوجدان العربي القديم.

ثانياً: مفهوم الصورة، ودورها الفني في الشعر

الفصل الأول: وعنوانه (أنماط صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله.

المبحث الثاني: صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها.

المبحث الثالث: صورة أمومة العقاب على بيضها وأفراخها، وصورة أمومة الحمام على بيضه وأفراخه.

الفصل الثاني: وعنوانه (الأساليب الفنية لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: التشبيه.

المبحث الثاني: الكناية.

المبحث الثالث: التشكيل الفني لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وعلاقته بمقصد القصيدة خاصة، وبالمقاصد الكبرى للشعر الجاهلي عامة.

منهج البحث:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي القائم على الاستقراء لما ورد من صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، مع تحليل تلك الصور وعلاقتها بالسياقات التي وردت فيها، ونوعية الصور التي تمثلها، وما يهدف إليه الشاعر من مقاصد من خلال تلك الصور.

وأما مصادر البحث ومراجعته، فتمثله كل دواوين العصر الجاهلي، وكتب الاختيارات، والمجموعات الشعرية من المصادر الأساسية لهذا البحث.

بالإضافة إلى العديد من المراجع المهمة التي لا غنى للبحث عنها، والتي قام الباحثون فيها بتحليل قصائد وردت فيها صور الأمومة، مثل:

- قراءة ثانية لشعرنا القديم مصطفى ناصف.

- قراءة في الأدب القديم محمد أبو موسى.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقدم الشكر والدعاء المقرونين بالاعتراف والتقصير والاعتذار إلى روح أبي - رحمه الله - الذي عاش متسامحاً، ومحباً للناس، وإلى أمي التي أفنت حياتها في تربيته وتحسين أخلاقي، وإلى إخوتي الأفاضل، فمهما فعلتُ فلن أفي بحققكم، فجزاكم الله خير الجزاء، وأدامكم لي عزاً وذخراً.

كما أسجل جزيل الشكر لأستاذتي مشرفة الرسالة د: مريم عبد الهادي القحطاني، على ما أبدته من نصيح وإرشاد وتصويب وتوجيهات، سائلة المولى أن يبارك لها في علمها ويزيدها رفعةً وقدراً.

وأقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذتي مناقشي الرسالة على قبولهما مناقشة الرسالة، نفع الله بعلمهما وأجزل لهما الثواب.

والشكر موصول إلى صرح العلم العالي - جامعة أم القرى-، ممثلة في كلية اللغة العربية
عمادةً وأقسامًا، وعلى رأسها قسم الدراسات العليا التي هيأت لي الدرس والبحث في مراحل
الدراسات العليا.

وأشكر كل من أعانني وهم كثيرون...

هذا، ولم أبلغ في عملي ما يجب أن يبلغه، وحسبي أنني حاولت، ولم أبخل عليه بشيء
أملكه من جهد، ووقت، وعناية، وما أحسن ما قاله القاضي الفاضل: " وإني رأيت أنه لا
يكتب إنسان كتابًا في يومه، إلاَّ قال في غده: لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ هذا لكان
يُستحسن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ هذا لكان أجمل... وهذا من أعظم العبر، وهو
دليل استعلاء النقص على جملة البشر".

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وهو رب العرش العظيم.

التمهيد، وعنوانه: (لمحة عن صورة الأمومة وأثرها في الإبداع الشعري)،
ويتناول:

أولاً: مفهوم الأمومة لغةً، ومكانة الأم في الوجدان العربي القديم.

ثانياً: مفهوم الصورة، ودورها الفني في الشعر.

شكلت صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي ملامح فنية، تتدفق بلوعة الحنين تارة، ومفاجأة الفقد أخرى، حتى غدا الشعراء المجيدون حريصين كل الحرص على التقصي في رسم لوحاتهم الفنية، التي تعكس ما يدور في خلجات أنفسهم. وقبل الأخذ في البحث والتنقيب عن تلك اللوحات في دواوين الشعراء الجاهليين لا بد من البدء بتحديد مفهوم الأمومة، وإيضاح دورها في إبراز معنى الرعاية، والعناية، والحرص، والاهتمام، وما يتبع تلك العلاقة من الألفة، والمحبة، والعطاء. ثم إيضاح المفهوم العلمي لمدلول الصورة، والكشف عن دورها في البناء الفني للشعر كل ذلك ليكون طريق البحث واضحاً في كل خطوة من خطواته.

مفهوم الأمومة لغةً، ومكانة الأم في الوجدان العربي القديم.

■ **الأم في اللغة:** "أم كل شيء: أصله وعماده، قال ابن دريد: كل شيء انضمت إليه أشياء فهو أمُّ لها... وأم الكتاب: فاتحته، لأنه يبدأ بها في كل صلاة، وقال الزجاج: أم الكتاب أصل الكتاب، والأم والأمة: الوالدة... والجمع: أمّات وأمهات زادوا الهاء، وقال بعضهم: الأمهات فيما يعقل، والأمّات بغير هاء فيمن لا يعقل... قال ابن بري: الأصل في الأمهات أن تكون للآدميين، وأمّات أن تكون لغير الآدميين، قال: وربما جاء بعكس ذلك"^(١).



(١) ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ٣، ١٤١٤هـ، ٢٠٠٥م، مادة: (أمم). وجاء في (القاموس المحيط) (الأمّ)، قد تكسر: الوالدة، وامرأة الرجل المسنة، والمسكن، وخادم القوم، ويقال للأمّ: الأمّة والأُمّهة، والجمع: أمّات وأُمّهات، وقيل: (أمّهات) لمن يعقل، و(أمّات) لمن لا يعقل. ينظر: الفيروزآبادي: مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ج ٢، ص ١٣٩١. وفي (المعجم الوسيط) الأمّ: أصل الشيء للحيوان والنبات، والوالدة، وتطلق على الجدة، يقال: حواء أمّ البشر، والأمومة: نظام تعلق فيه مكانة الأم على مكانة الأب في الحكم، ويُرجع فيه إلى الأمّ في النسب أو الوراثة. إخراج: إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصّوالحي، محمد خلف الله أحمد، أشرف على الطبع: حسن علي عطية، محمد شوقي أمين، ط ٢، ج ١، ص ٢٧.

■ الأم في القرآن الكريم^(١): وردت كلمة (أم) في القرآن الكريم بمترادفات مختلفة منها لفظ

(أم)^(٢)، كما في قول الحق: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ﴾ (القصص: ٧)، وقوله تعالى:

﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَرَجًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدَىٰ بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَّنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ

مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ﴿١٠﴾ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصَّرَتْ بِهِ عَنْ جُنْبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿١١﴾﴾

(القصص: ١٠، ١١). ولفظ (والدة)^(٣) كما في قوله تعالى: ﴿وَالْوَلَدَاتُ يُرْضَعْنَ أَوْلَدَهُنَّ حَوْلَيْنِ

كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَنْ يُتِمَّ الرَّضَاعَةَ﴾ (البقرة: ٢٣٣) وغيرها^(٤)؛ كل ذلك ليفصح عما للأمومة من

دور جليل في الحياة، فهي أنثى تعكس مشهد الحمل، والولادة، والرضاعة، والحضانة،

والإشراف، فتلك أمومة حقيقية كاملة الجوانب، تشترك فيها أنثى الحيوان مع أنثى الإنسان،

وأجل ما في مشهد الأمومة مردود الامتنان، فهي محل البر والإكرام من فلذات أكبادها^(٥)

﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَلَدَيْهِ إِحْسَانًا﴾ (الأحقاف: ١٥)، ﴿وَخَفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ

وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾ (الإسراء: ٢٤).



(١) ينظر: أحمد عبد الهادي، الأم في القرآن، دار الاعتصام، سلسلة المرأة المسلمة، القاهرة.

(٢) ورد لفظ (الأم) ومن مترادفاته بمعنى الأنثى فيما يقارب (خمسة وعشرين لفظاً) في (أربعة وعشرين موضعاً) في القرآن

الكريم، وهي: النساء (١١، ٢٣). المائدة (١٧، ٥٧، ١١٦). الأعراف (١٥٠). النحل (٧٨). مريم (٢٨).

المؤمنون (٥٠). النور (٦١). القصص (١٠، ١٣، ٣٨، ٤٠). لقمان (١٤). الأحزاب (٤، ٦، ١٥). الزمر (٦).

الأحقاف (١٥). النجم (٣٢). المجادلة (٢) وردت مرتين). عبس (٣٥).

(٣) ورد لفظ (والدة) واشتقاقاتها فيما يقارب (سبعة وعشرين لفظاً) في (واحد وعشرين موضعاً) في القرآن الكريم، وهي:

البقرة (٣٨، ١٨٠، ٢١٥، ٢٣٣) ثلاثة مرات). النساء (٧، ٣٣، ٣٦، ١٣٥). المائدة (١١٠). الأنعام (١٥١).

إبراهيم (٤١). الإسراء (٢٣). مريم (١٤، ٣٢). النمل (١٩). العنكبوت (٨). لقمان (١٤) مرتين). الأحقاف

(١٥ مرتين، ١٧). نوح (٢٨). البلد (٣).

(٤) ولفظ (مرضع) الذي تكرر في موضعين النساء (٢٣). والحج (٢). ولفظ (حامل) الذي تكرر في ستة مواضع وهي:

مريم (٢٢). الحج (٢). لقمان (١٤). فصلت (٤٧). الأحقاف (١٥). الطلاق (٤).

(٥) ينظر: زاهر محمد الجوهر حنني، الأم ورحلتها في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي، مجلة علوم

إنسانية، السنة السابعة، العدد: ٤٣، خريف، ٢٠٠٩م، ص ٤.

■ **الأم في الحديث الشريف:** إِنَّ أسمى نماذج البشر رحمة، وحبًا، وعطاء: الأمُّ، وصارت مضرب المثل في ذلك، كما ورد حين قَدِمَ على الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه سبي، فإذا بامرأة من ذلك السبي أخذت صبيًّا فألصقته ببطنها فأرضعته^(١)، فهذا من أجلِّ نماذج الرحمة والعطف.

ويبلغ تقدير الأمومة في السنة النبوية مبلغًا عظيمًا، يقول عليه الصلاة والسلام: "إِنِّي لأدخل في الصلاة وأنا أريد إطالتها، فأسمع بكاء الصبيِّ فأتجوّز في صلاتي، ممَّا أعلم من شدة وجد أمِّه من بكائه"^(٢). بل إِنَّ رحمته صلى الله عليه وسلم تتجاوز أنثى الإنسان إلى أن تغمر أنثى الحيوان، حيث يقول عليه الصلاة والسلام حين اشتكت إليه الحُمرة^(٣) عندما أخذ منها فراخها "من فجع هذه بولدها؟ ردوا ولدها إليها"^(٤).

ولذا جاء الأمر النبوي الشريف ببر الأم وطاعتها في حديث أبي هريرة قال: جاء رجلٌ إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله، من أحقُّ بحُسنِ صحابتي؟ قال: "أُمُّكَ". قال: ثم من؟ قال: "ثمَّ أُمُّكَ". قال: ثم من؟ قال: "ثمَّ أُمُّكَ". قال: ثم من؟ قال: "ثمَّ أبوك"^(٥).



(١) العسقلاني: ابن حجر، أحمد بن علي، فتح الباري شرح صحيح البخاري برواية أبي ذر الهروي، تحقيق: عبد القادر شبيه الحمد، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م، الرياض، ج: ١٠، ص ٤٤٠، رقم الحديث ٥٩٩٩. نص الحديث: "أترون هذه طارحة ولدها في النار؟" قلنا: لا، وهي تقدر على أن لا تطرحه. فقال: "الله أرحم بعباده من هذه بولدها".

(٢) المصدر السابق، ج ٢، ص ٢٣٦، رقم الحديث ٧٠٩.

(٣) الحُمرة: بضم الحاء وتشديد الميم المفتوحة وقد تخفف: طائر صغير كالعصفور، لسان العرب، مادة: (حمر).

(٤) السجستاني: أبو داود سليمان، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د: ط، ج ٣، ص ٣٦٧، رقم الحديث ٥٢٦٨.

(٥) العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج ١٠، ص ٤١٥، رقم الحديث ٥٧٥٨، (باب من أحق الناس بالصحة).

■ الأم في الشعر الجاهلي: لقد كان للمرأة العربية حضور كبير في وجدان الشعراء؛ حيث جعلوها الحبيبة المعشوقة، والنائحة الثكلى، والمعينة المشاركة في الهموم والغموم، والأفراح والأحزان.

ولقد احتلت المرأة (الأم)^(١) مكاناً بارزاً في دواوين الشعراء، فصوروا عطفها وحبها وحنانها على أطفالها حيناً، وخوفها وهلعها من أن تفقدهم حيناً آخر. وقد رصد بعض الباحثين طائفة من تلك المواقف التي تبرز صورة الأم ومشاعرها النبيلة^(٢). ومن تلك الصور صورة الفقد والجزع على فراق وحيدها، يقول عمرو بن كلثوم^(٣):

وَلَا شَمَطَاءُ، لَمْ يَتْرُكْ شَقَاها
لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إِلَّا جَنِينًا^(٤)

فالشاعر يذكر أن حزنه على صاحبتة يفوق حزن امرأة ثكلى مات لها تسعة من البنين، فيقول: "ولا حزنت كحزني عجوز لم يترك شقاء جدّها لها تسعة بنين إلا مدفوناً في قبره، أي:

(١) هناك العديد من الدراسات التي تناولت الحديث عن الأم في الشعر العربي القديم، ولعل من أبرزها:

- أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، د:ط، نضرة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.
- محمد كمال الدين محمد أبو ريدة، الأمومة عند العرب في الجاهلية، إشراف: أ. إبراهيم بك مصطفى، بحث ماجستير، كلية الآداب بجامعة فاروق الأول، ١٩٥١م.
- علي الهاشمي، المرأة في الشعر الجاهلي، مطبعة المعارف، بغداد، د:ط، ١٩٦٠م.
- ملكي كامل عيد، الأمومة في الشعر الجاهلي، الأردن، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م.
- عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط ١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م.
- ماهر أحمد المبيضين، الأسرة في الشعر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، دار البشير، عمان، ط ١، ٢٠٠٣م.

(٢) ينظر: مثلاً: عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، ص ١٣١ وما بعدها. ماهر أحمد المبيضين، الأسرة في الشعر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، ص ١٥٣ وما بعدها. علي الهاشمي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٢٠٦ وما بعدها.

(٣) عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن ربيعة، يكتي أبا الأسود، أحد قُتاتك الجاهلية، عُمّر أكثر من مئة وخمسين سنة، توفي (٢٠٠ق.م). ينظر: الدينوري: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ج ١، ص ٢٢٨. الجمحي: ابن سلام، أبو عبد الله محمد بن سلام بن عبيد الله الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ج ١، ص ١٥١.

(٤) الشمطاء: المرأة وقد ابيض شعرها، الجنين: المستور في القبر. ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه: إميل بديع، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص ٧٠.

ماتوا ودفنوا. يريد أن حزن هذه العجوز التي فقدت تسعة بنين دون حزنه عند فراق عشيقته" (١).

ومن تلك الصور التي تحمل معنى العطف، صورة تلك الأم التي تشفق على ابنها من الغزو، فتشرع في البكاء والنواح خوفاً من فقدته، يقول أبو ذؤيب الهذلي (٢):

فَمَا إِنْ وَجَدَ مُعُولَةً رَقُوبٍ بَوَاحِدِهَا إِذَا يَغْزُو تُضِيفُ (٣)
تُنْفَضُ مَهْدُهُ وَتَدُودُ عَنْهُ وَمَا تُغْنِي التَّمَائِمُ وَالْعُكُوفُ
تَقُولُ لَهُ: كَفَيْتَكَ كُلَّ شَيْءٍ أَهْمَكَ مَا تَخَطَّطَنِي الْحُتُوفُ (٤)

يصف أبو ذؤيب الهذلي في أبياته مشهداً صَوَّرَ فيه عطف الأم وإشفاقها على ابنها الوحيد -الذي ليس لها غيره- من الغزو، فشرعت في البكاء والنواح (معولة) أي: ذات عويل، ثم أتى الفعل المضارع المبني للمعلوم (تُنْفَضُ)، والمضارع (تَدُودُ)؛ ليستحضر صورة تلك المعولة وهي قائمة على مهد وليدها متعهدة له بالرعاية ونفض القذى عنه، وهذا مشهد من أي جهة نظرنا إليه رأينا صورة تكتظ بالأسى والحزن والفجعة بالفقد ولا سلوى لتلك الأم المسكينة التي أُمَّلَتْ أن يظل ابنها قريباً منها على أن تفديه بحياتها، لا سلوى لها إلا الدموع، ثم ما لبثت أن أفافت من ضبايية الفجع بقولها: (وَمَا تُغْنِي التَّمَائِمُ وَالْعُكُوفُ) (٥)!

(١) حسين بن أحمد بن حسين الزُّوزني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط ١، ١٤٢٣ هـ، ٢٠٠٢ م، ص ٢٢٠.

(٢) خويلد بن خالد بن محرث أبو ذؤيب، (توفي نحو ٢٧) من بني هذيل من مدركة، من مضر، شاعر فحل، مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، اشترك في الغزو والفتوح، عاش إلى أيام عثمان بن عفان رضى الله عنه. أشهر شعره عينية يرثي بها خمسة أبناء أصيبوا بالطاعون في عام واحد، ومطلعها (أمن المنون وريبه تتوجع...). ينظر: ابن قتيبة الشعر والشعراء، ج ٢، ص ٦٣٩. ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٢٣.

(٣) رقيب: التي مات ولدها. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (رَقَب).

(٤) الشُّكْرِيُّ: أبو سعيد، الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ج ١، ص ١٨٤.

(٥) ينظر: عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، ص ١٣٢.

ومن صور عطف الأم على أبنائها ما ذكره صخر بن عمرو الشريد^(١) مشيداً بحنان أمه، مصوراً عطفها، إذ يقول^(٢):

أَرَى أُمَّ صَخْرٍ لَا تَمَلُّ عِيَادَتِي وَمَلَّتْ سُلَيْمَى مَضْجَعِي وَمَكَانِي
فَأَيُّ امْرِئٍ سَاوَى بَأَمِّ حَلِيلَةٍ فَلَا عَاشَ إِلَّا فِي شَقَا وَهَوَانِ

فالشاعر لديه قناعة تامة بأن عطف الأم وحنانها لا يتغير ولا يتأثر بزواج الابن، وإنما تستمر الأم على ما كانت عليه من رعايته والعناية به. فالشاعر يعبر عن موقف الأم من مرض ابنها المتزوج والذي أبدت امرأته منه تدمراً وضجراً، في حين أن أمه ظلت على عهده بها من الحب والرعاية والعطف. فلم تحف دموعها؛ حزناً على ما آل إليه حال وليدها وطول مرضه، وهذا حال كل أم ترجو من ابنها أن يكون شجاعاً ليكون درعها الواقى، وملجأها الحصين في كبرها، فإذا اغتالته يد الردى، أو طوّحت به سهام المنايا، أو أصابه الأذى، فإن مصابها يعظم، وفجيعتها تغدو بلا حدود^(٣)، والشاعر قد رأى من أمه ما جعله يشيد بعطفها حيث قامت - بنفسها - على رعايته، في حين تركته امرأته وتدمرت من مرضه. وقوله: (فَأَيُّ امْرِئٍ سَاوَى بَأَمِّ حَلِيلَةٍ *** فَلَا عَاشَ إِلَّا فِي شَقَا وَهَوَانِ)، خلاصة ما ارتشفه هذا الشاعر -الابن- من خلال موقف أمه من تلك التجربة التي مرّ بها، فأجبره أن يصرح بهذا، ويجريه مجرى الحكم والأمثال^(٤).

(١) صخر بن عمرو بن الحارث بن الشريد الرياحي السلمي، توفي (١٠ ق.هـ) من بني سليم بن مضر، من قيس عيلان، أخو الخنساء الشاعرة كان من فرسان بني سليم وغزاتهم. جرح في غزوة له على بني أسد بن خزيم. ولأخته الخنساء شعر كثير في رثائه ورثاء أخيه معاوية المقتول قبله. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٣٣٢.

(٢) الخنساء، الديوان، شرحه: ثعلب أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي، تحقيق: أنور أبو سليم، جامعة مؤتة، دار غمار، ط ١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م، ص ٣٦٢.

(٣) ينظر: عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، ص ١٣٥.

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٣٥.

ومن تلك الصور التي تصور بشاعرية رفيعة عطف الأم وحنانها، صورة تلك الأم التي أتاها

نعي ابنها؛ إذ يصورها لنا ساعدة الهذلي^(١) في قوله^(٢):

وَمَا وَجَدْتُ وَجْدِي بِهَا أُمَّ وَاحِدٍ	عَلَى النَّأْيِ، شَمْطَاءُ الْقَذَالِ عَقِيمٌ ^(٣)
رَأَتْهُ عَلَى قَوْتِ الشَّبَابِ وَأَنَّهَا	تُرَاجِعُ بَعْلًا مَرَّةً وَتَنِيْمُ
فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ السَّنَانِ مُبَرَّأً	أَشْمُ طَوَالِ السَّاعِدَيْنِ جَسِيمُ
وَالَّذَمَهَا مِنْ مَعْشَرٍ يُبْغِضُونَهَا	نَوَافِلُ تَأْتِيهَا بِهِ وَغْنُومٌ ^(٤)
وَجَاءَ خَلِيلَاهُ إِلَيْهَا كِلَاهُمَا	يُفِيضُ دُمُوعًا غَرُبُهُنَّ سَجُومٌ ^(٥)
فَقَالُوا: عَهْدَنَا الْقَوْمَ قَدْ حَصَرُوا بِهِ	فَلَا رَيْبَ أَنْ قَدْ كَانَ ثَمَّ لَحِيمٌ ^(٦)
فَقَامَتْ بِسَبْتٍ يَلْعَجُ الْجِلْدَ وَقَعُهُ	يُقَبِّضُ أَحْشَاءَ الْفُؤَادِ أَلِيمٌ ^(٧)
إِذَا أَنْزَفَتْ مِنْ عَبْرَةٍ يَمَّمْتَهُمْ	تُسَائِلُهُمْ عَنْ حَبِّهَا وَتَلُومُ
فَبَيْنَا تَنُوحُ اسْتَبْشَرُوهَا بِحَبِّهَا	عَلَى حِينٍ أَنْ كُلَّ الْمَرَامِ تَرُومُ
فَلَمَّا اسْتَفَاقَتْ فَجَّتِ النَّاسَ دُونَهُ	وَنَاشَتْ بِأَطْرَافِ الرِّدَاءِ تَعُومُ ^(٨)
وَحَرَّتْ تَلِيلًا لِلْيَدَيْنِ وَنَعْلَهَا	مِنْ الضَّرْبِ قِطْعَاءُ الْقِبَالِ خَذِيمٌ ^(٩)

ففي هذه الأبيات يصور لنا الشاعر زيادة عطف الأم على ابنها، حيث فارقت الصبا، فهي شمْطَاءُ ضعيفة دب إليها الوهن، محتاجة إلى من يُعوّلها، ثم هي عقيم لا أمل لها في أن تنجب

(١) ساعدة بن العجلان الهذلي، أحد بني خثيم بن عمرو بن سعد بن هذيل، شاعر مخضرم. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء المخضرمين والأُمويين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٧٨.

(٢) السُّكَّرِيُّ: أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، ج ٣، ص ١١٥٨، ١١٦٣.

(٣) شَمْطَاءُ: أي اختلط الشَّيب بسواد الشَّبَاب، القَذَال: مؤخر الرأس.

(٤) أَلْذَمَهَا: ألزمها وكسبها، نوافل تأتيناها به وغنوم: أي كأنه نوافل وغنوم، أي: يكون إيتاؤها به شبهة. غنوم: أشركت الغنوم في الإيتان.

(٥) سَجُومٌ: سائلة.

(٦) اللَّحِيم: المقتول.

(٧) اللَّعْجُ: الحُرقة.

(٨) فَجَّتِ النَّاسَ: أي فرقت بين الناس بيدها، ناشت: لمعت، تعوم: كأنها تسبح في مشيتها من الفرح (العووم: السباحة).

(٩) التليل: الصَّرِيع، الخدم: هي التي قد انشغلت منها قطعة وانخرقت. ينظر: شرح أشعار الهذليين، ج ٣، ص ١١٥٨، ١١٦٣.

غيره، ولما أتاها خبر نعي ابنها مع خليليه، أصبحت تلك الأم فاقداً تنفض حشاشتها على ولدها، يبكاء وصراخ أشبه بالعويل، والشاعر هنا يسمعك صوتها، ويريك حالها، وأن الهول والمصاب ذهباً بعقلها، فراحت تسائل خليليه عن حبها، فأبلغوها أن آخر عهدهما به حين حاصره الأعداء، ولا ريب أنه قد قتل، فأخذت تنوح، وتلطم، وتسكب الدموع الحرى، وبينما هي في غمرة الأحزان إذا جاء البشير بمجيء ابنها، فاستفاقت من الوله، وأخذت تتجاوز الناس إليه، وحين وصلت إليه وما أن ناشت أطراف رداءه، وإذا بها تحرّ بين يديه من فرط الفرحه والدهشة. وهذه الأبيات تصور لنا أيضاً مشهد اجتماعياً حياً لتلك البيئة الجاهلية التي تكون فيها الأم غالباً عرضة لفقد وليدها؛ إمّا في إغارة يُغير فيها، وإمّا في إغارة تُغار عليه.

فالأم أكثر معاناة، وحزناً عند فقد ابنها من الأب؛ لأنها أرق منه عاطفة، وأضعف منه في مقارعة خطوب الدهر ونوازله، وقد لا تقوى على التحلد والصبر على ملمات الأيام وفجاءاتها، "فليس في تراث العرب الدعوة بشكل الأب، بل ولا بشكل الأبوين معاً، وإنما الدعوة مقصورة على الأم لما سبق من تعليل"^(١). وأمثلة ذلك كثيرة، ومنها قول الأعشى^(٢):

تَرَكْتَهُمْ صَرَعَى لَدَى كُلِّ مَنْهَلٍ وَأَقْبَلْتَ تَبْغِي الصُّلَحَ أُمْلَكَ هَابِلُ^(٣)

وخلاصة القول: أن صورة الأم مع أبنائها من مختلف الجوانب (من حبٍّ، وعطفٍ، وحنانٍ، وتعلقٍ شديدٍ بهم) تكاد تكون هاجساً سرى في نفوس الشعراء فأبدعوا في تصويره أيما إبداع.



(١) عبد الرحمن بن إبراهيم الدباسي، الانتساب إلى الأمهات عند العرب: مقاربات للتفسير، مجلة جامعة الملك سعود، م: ١٤، الآداب ٢: الرياض، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، ص ٢٣٠.

(٢) ميمون بن قيس بن جندل، كانت العرب تسميه صنّاجة العرب، أحد أصحاب المعلقات، أدرك الإسلام ولم يسلم (توفي ٧هـ)، عده ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٥٠. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٦٥.

(٣) أملك هابل: تاكل. الأعشى، الديوان، تحقيق: محمد محمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ١٦٤.

■ الطير في الشعر الجاهلي:

درس بعض الباحثين محور (الطير في الشعر الجاهلي)، لكنهم لم يركزوا على جانب (الأمومة) فيه، مثل: كتاب (الحيوان) للجاحظ، وكتاب (حياة الحيوان الكبرى) للدميري، وكتاب (الطير في الشعر الجاهلي) لعبد القادر الرّباعي، وكتاب (الحيوان في الشعر الجاهلي) لحسين جمعة، وغيرها.

وقد كان للطير في خيال الشاعر الجاهلي حضور كبير، تعرف من خلاله نظرة الإنسان القديم في ذلك العهد للطير من جوانب دينية وأسطورية ونفسية واجتماعية، ودراسة دوره الفاعل في أشعار الجاهليين^(١).

ولقد عكس الطير - في تجربة الشاعر الجاهلي - الألوان التي تتلون بها نفسية الشاعر ورؤيته الذاتية؛ إذ اتخذ منه وسيلة للتعبير عن خلجاته، فهو يسقط مشاعره الباطنة على الأطيّار من حوله، فيراها فرحة منطلقة مغردة، أو حزينة باكية اعتراها الضعف، وإذا أراد التعبير عن حالته الوجدانية فإنه يبحث عن مصدر للأمل والسعادة.

وبهذا رصد الشعراء الجاهليون عواطف مختلفة في أمومة الطير، وذلك في مظاهر عدة^(٢)، وأجلّ تلك العواطف وأرفعها عاطفة الأمومة، فالأمومة أقرب إلى نفس الشاعر وعواطفه وحواسه من الأبوة، فهي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام^(٣).



(١) ينظر: عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، دار الفارس، الأردن، ط ١، ١٩٩٨م ص: ٤١

(٢) ينظر: الفصل الأول من هذا البحث.

(٣) ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط ٢، ١٩٨١م، ص ١٠٣.

ثانياً: مفهوم الصورة^(١)، ودورها الفني في الشعر.

- الصورة لغة: ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته؛ لذا يقال: (صورةُ الفعل كذا وكذا) أي: هيئته، (وصورةُ الأمر كذا وكذا) أي: صفته. (وَالْجُمُعُ: صُوْرٌ وَصَوْرٌ وَصُورٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وَتَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ: تَوَهَّمْتُ صَوْرَتَهُ فَتَصَوَّرْتُ لِي)^(٢)، والصورة: التمثال، (تَصَوَّرْتُ الشَّيْءَ: مَثَّلْتُ صَوْرَتَهُ)^(٣). وصورة الشيء "ما يؤخذ منه عند حذف المشخصات، ويقال: صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل"^(٤).



(١) من الكتب التي درست الصورة الفنية ودورها في الشعر العربي:

- خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس، الإسكندرية، د: ط.
- محمد حسن عبد الله، الصورة.. والبناء الشعري، دار المعارف، ١١١٩ م.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ١٩٥٨ م.
- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦ م.
- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة الجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ، ١٩٧٨ م.
- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط: ١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠ م.
- سعد أحمد الحاوي، الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، دار العلوم، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣ م.
- أحمد بسام السباعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنار للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤ م.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، ط: ١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٤ م.
- محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط: ١، ١٩٩٠ م.
- جابر عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط: ٣، ١٩٩٢ م، وغيرها.
- (٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صور).
- (٣) الحموي: أحمد محمد علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، د: ط، ج ١، ص ٣٥٠، مادة: (صور).
- (٤) الجرجاني: علي بن محمد بن علي الشريف، التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣ م، ص ١٣٥.

■ **الصورة عند النقاد القدماء:** مصطلح الصورة له دلالات دقيقة في نظر القدماء، وهو: "ما يدركه المتأمل في المعاني من فوارق دقيقة وشفيفة بين هيأتها وأشكالها وشياتها، وملاحظها، وأشياء كثيرة غامضة يفترق بها المعنى في الذهن عن المعنى، وتكون له في النفس هيئة لا تكون لغيره"^(١).

ومن أشهر المواطن التي أشير فيها إلى (التصوير)، في النقد العربي القديم نص **الجاحظ** (٢٥٥هـ)، إذ يقول: "فإنما الشعر صناعة، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التصوير"^(٢). فهو يشير إلى أن الشعر خيال يقوم على التصوير. ومفهوم هذا التصوير لديه خطوة أولى لتحديد مصطلح الصورة، حيث لم يوضح مفهومه وفحواه.

وكذلك عند **قدامة بن جعفر** (٣٣٧هـ) الصورة هي الإطار الحسي للشعر؛ إذ يقول: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"^(٣)، كما تحدث أيضاً عن صناعة الشعر^(٤). فالصورة عنده -قدامة بن جعفر- وسيلة يستعين بها المبدع في تشكيل مادته وصياغتها، بحيث أنها محاكاة حرفية للمادة الموضوعة، والمعنى يزيدها قيمة من حيث الزينة والحسن والإخراج في أحسن وأبهى حلية، كل ذلك يدل على براعة الصانع.

(١) محمد أبو موسى، الصورة في التراث البلاغي، مجلة بحوث كلية اللغة العربية، ص ١٧٩.

(٢) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ط: ٢، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م، ج ٣، ص ١٣٢.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ، ص ٤.

(٤) "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة". ينظر: المصدر السابق، ص ٣.

ونجد الصورة أكثر وضوحًا وأهمية عند أبي هلال العسكري (٣٩٨هـ) في كتابه (الصناعتين)^(١)، حيث أورد قول العتابي: "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرًا، أو أخرت منها مقدمًا أفسدت الصورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الحلقة، وتغيّرت الحلية"^(٢). وهو بهذا يلمح إلى ما للصورة من أهمية.

ولعل الجانب الثري لقضية الصورة في النقد العربي القديم يظهر بجلاء مع عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، في سبيل تعريفه لمعنى النظم، إذ يقول: "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"^(٣). وقوله أيضًا: "فكما أن تلك (التصاویر) تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه"^(٤).

ولم ينظر الجرجاني إلى الشعر على أنه معنى أو مبنى، يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة، لا سبق ولا مزّية لأحدهما عن الآخر إذ يقول: "(الصورة)، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمُه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسانٍ من إنسانٍ وفرسٍ من فرسٍ، بخصوصيةٍ تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في

(١) العسكري: أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، حيث عرّف البلاغة، ص ١٦١. وتحدث عن التشبيه ووجهه، ص ٢٤٥. وتحدث عن مدار البلاغة، ص ٣٩١.

(٢) العسكري، الصناعتين، ص ١٦١.

(٣) الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط: ٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص ٢٥٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

المصنوعات، فكانَ تَبَيُّنُ خاتَمٍ من خاتَمٍ وَسِوَارٍ من سِوَارٍ بذلك، ثم وجدنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفَرْقًا، عَبَّرْنَا عن ذلك الفرق وتلكَ البينونةَ بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورتهِ في ذلك)^(١)، وتحدث عن أثر التمثيل في الكلام، إذ يقرن التمثيل بالتعبير الصوري، فيقر بدوره السحري في الجمع بين المتناقضات، إذ يقول: "وِيرِيكَ الحَيَاةَ في الجَمَادِ، وِيرِيكَ الثَّامَ عَيْنَ الأضْدَادِ، فَيَأْتِيكَ بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"^(٢).

فلفظ الصورة كان مستعملًا قبله، ولم يكن من ابتداعه، وأن الصورة تمثيل وقياس فالاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة، أو التباين الواضح بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجع إلى الاختلاف بين الصور، فمناط الفضيلة في الكلام راجع إلى الصورة. ولقد أقام موازنة بين عمل الشاعر وعمل الرسام في كيفية تشكيل ماديتهما، وطريقتهما في إثارة المتلقي، فلاحظ أن كليهما يهدف إلى إحداث التآلف والتآزر بين عناصر مادتهما، فالشاعر يحدث هذا عن طريق أحرفه وكلامه في القصيدة، وأمَّا الرسام فيحدث هذا عن طريق ألوانه وخطوطه في اللوحة، كما لاحظ أن كلاً منهما يحدث تأثيرًا خاصًا في نفوس المتلقين، فالجودة في العمل الفني تقوم على حسن نظم المعاني المرتبة في النفس وتجسيدها في شكل صور، فالصورة -عند عبد القاهر- مرتبطة بالصياغة والشكل حينًا، وحينًا آخر على التقديم الحسي للمعنى ممثلًا في الاستعارة والتشبيه والتمثيل^(٣)، إذ يقول مثلًا: "فإنك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الحُرْسَ مُبِينَةً، والمعاني الخَفِيَّةَ بادِيَةً جَلِيَّةً، وإذا نظرتَ في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رَوْنَق لها ما لم تَرَهَا، وتجدُ التشبيهات على

(١) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٣) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص ٣٤١.

الجملة غير مُعْجَبَةٍ ما لم تُكُنْهَا، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رَأَتْهَا العيون"^(١)



ويذهب بعض الباحثين إلى تصنيف الصور حسب الحواس التي تستثيرها تلك الصور فيقسمها إلى: صور بصرية، وصور شمعية، وصور سمعية، وصور لمسية، وصور ذوقية، وصور حركية^(٢).

فمن الصور البصرية، قول علقمة الفحل^(٣):

حَتَّى تَذَكَّرَ بِيضَاتٍ وَهَيَّجَهُ	يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغِيَوْمُ
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقُ	وَلَا الزَّفِيفُ دُؤِينَ الشَّدِّ مَسْوُومُ
يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومُ

فالشاعر هنا ينقل لنا مشهد عودة الظليم إلى أدحيه، وانطلاقه مسرعاً، فكأنما طيب الخصب من (الحنظل والتنوم والشرى) قد أذهله عن صغاره، فهب مسرعاً نحوها، ويصف الشاعر ذلك العدو السريع وصفاً يشعر ببذله لأقصى طاقاته؛ لدرجة أن ظفره يوشك أن يصيب عينه لشدة الجري. وقوله: (كأنه حاذر للنحس مشهوم) حيث يشبه الشاعر عدو ذلك الظليم بعبير يخشى نحس راكبه فيستخرج أقصى طاقاته في الجري.

ومن الصور الحركية، قول علقمة الفحل^(٤):

صَعَلٌ كَانَ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ	بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرْقَاءُ مَهْجُومُ
------------------------------------	---

(١) الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط: ٣، ١٤١٣ هـ، ١٩٩٢ م، ص ٤٣.

(٢) ينظر مثلاً: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٣٠. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٨٦.

(٣) علقمة الفحل، الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦ م، ص ٥٣.

(٤) علقمة الفحل، الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٥.

فالشاعر يشبه حركة رأس الظليم وجناحيه وصدره حين عاد إلى أدحيه، بحركة بيت من شعر أَوْ وَبَرَ، وحاولت امرأة خرقاء أن تصلحه، فكلما رفعت جانبًا سقط الآخر.

ومن الصور السمعية، قول علقمة الفحل^(١):

يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ كَمَا تَرَاظُنْ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
وقوله:

تَحْقُقُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ تُجِئُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ

حيث شبه الشاعر الحوار والحديث العذب بين الظليم ونعامته بحديث الروم في قصورها الذي لا يفهمه العربي.

مراد النقاد القدامى بالصورة، فهي عندهم تعني: النظر في علاقات الكلمات، وما تولده هذه العلاقات من أحوال وهيئات، ودراسة ما دخل الكلام من أحوال وأشياء وأحداث اصطُنِعَتْ وسائل للإبانة، كالتشبيه والاستعارة والكناية. ومن خلال وجوه تحسين الكلام كالنظر إلى علاقات الألفاظ لا من جهة ضم بعضها إلى بعض، كالتطابق والازدواج والمماثلة والترصيع والتسجيع^(٢).

والخلاصة أن القدماء توسّعوا في استخدام مصطلح الصورة، فيجعلونها حينًا كل صناعة الشاعر في شعره، وحينًا آخر يجعلونها الصورة البيانية من (تشبيه واستعارة وكناية).



(١) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٢) ينظر: محمد أبو موسى، الصورة في التراث البلاغي، ص ١٨٦.

■ تعريف الصورة لدى النقاد المحدثين^(١): أولى النقاد المحدثون الصورة الشعرية عناية واهتمامًا كبيرين؛ لأنها من الوسائل المهمة القادرة على نقل التجربة، وأطالوا الحديث عنها.

(١) الصورة عند المحدثين لها مفهومان: مفهوم قديم، ومفهوم، ومن ذلك: تعريف (عبد القادر القط)، في كتابه (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) حيث يقول: (هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني) مكتبة الشيايب، ١٩٩٢م، ص ٣٩١. وتعريف (زكي مبارك)، في كتابه (الموازنة بين الشعراء)، إذ يقول: (أثر الشاعر المغلق الذي يصف المرئيات وصفًا يجعل قارئ شعره ما يدرى أقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفًا يُخيل للقارئ إلى أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد) دار الجيل، بيروت، ط: ٢، ١٩٣٦م، ص ٦٣. وآخر (للعقاد) في كتابه (ابن الرومي حياته من شعره)، إذ يقول فيه: (نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط: ٧، ١٩٦٨م، ص ٣٩. وثاني (للزيات) في كتابه (دفاع عن البلاغة)، حيث يقول: (خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقًا جديدًا لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد المطلق، وتتخذ له هيئة وشكلًا يأتي على نمط خاص وتركيب معين بحيث تجري فيهما الحياة والروح والقوة والحرارة والضوء والظلال والبروز والأثر) عالم الكتب، ١٣٨٠هـ، ١٩٦٠م، ص ٦٢، ٦٣. ويُعرفها (محمد غنيمي هلال) في كتابه (النقد الأدبي الحديث)، إذ يقول: (هي الوسيلة الفنية لنقل التجربة، في معناها الجزئي والكلي) دار نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر ١٩٩٧م، ص ٤١٧. ويعرفها أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي)، فيقول: (الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معًا إلى قرائه أو سامعيه) مكتبة النهضة المصرية، ط: ١، ١٩٩٤م، ص ٣٤٢. ويعرفها (علي أبو زيد) في كتابه (الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي) بأنها: (أداة الشاعر الفنية، يُعبر بها عن تجربته، ويرسم بها مشاهد من حياته وواقعه، قوامها الكلمات، وما يحدثه بينها من علاقات، يتكرر بها دلالات جديدة غير مباشرة، يبنى بها عالمًا متميزًا جديدًا، يجمع فيها عناصر متباعدة في إطار من الانسجام والوحدة، تصور المعنى تصويرًا إجماليًا، تخاطب المشاعر التي لا تفرق قيدًا أو حدًا أكثر مما تخاطب الفكر، وتدع للخيال حرية التخيل حول الصورة المشكلة، بحيث تظهر فيها شخصية الشاعر واضحة مميزة) دار المعارف، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص ٢٤٩. ويعرفها (عز الدين إسماعيل) في كتابه (التفسير النفسي للأدب) بأنها: (تركيبة عقلية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع) مكتبة غريب، ط: ٤، ص ٥٨. ويعرفها (عبد الله عبد الفتاح التطاوي) في كتابه (الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد) بأنها: (مجموعة علاقات لغوية، يخلقها الشاعر؛ لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخدامًا، حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة؛ يخلق لنا الشاعر المصوّر: تشبيهاته، واستعاراته، وتشخيصاته) دار غريب، ٢٠٠٢م، ص ٤٣. ويعرفها إسماعيل أحمد العالم في بحث له بعنوان

ونتيجة لاختلاف مذاهب النقاد والباحثين من الصورة، تنوعت تعريفاتها، والنظر إليها^(١).

ومن تلك التعريفات تعريف عبد القادر الرباعي^(٢) إذ يقول: "هي هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاته أو تجربته بشكل عام فيها معادلاً مناسباً، وهذه هي بداية إدراكه الحسي للأشياء، إن ذات الشاعر تنظر إلى الموضوع بودّ أو بكره، وتخزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس أو ذاك، حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تشكل صوراً موحية، وبالتالي يصبح الموضوع الواحد معيناً تتشكل من أعداد هائلة من الصور، والصورة الفنية تتألف من بعدين، أحدهما: حاضر ماثل أمام عين الشاعر يريد وصفه، وثانيهما: مخزن في الذاكرة يماثله"^(٣). وعناصرها أربعة: عنصران متناسبان ودافع وقيمة. أي: (العنصر الظاهري، والباطني، والانفعال، والقيمة). وأنواع الصورة هي: الصورة الحسية، ومن ذلك: البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، والحركية. والجانب الباطني من الصورة هو أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة^(٤)، "والصورة لا تلغي التشبيه ولا تحو الاستعارة، وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما في السابق، ولا بد من بقاء التشبيه والاستعارة وأشكال المجاز الأخرى في أذهاننا ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمها جميعاً"^(٥). فالصورة - كما يراها - واسطة الشعر التي تتشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز، وهي وسيلة الشاعر في إخراج ما في قلبه

(موضوعات الصورة الشعرية عند طرفة بن العبد ومصادرها)، فيقول: (محاكاة ذاتية لروح الشاعر، وما يرتسم في

عقله وقلبه من خواطر وأحاسيس) مجلة جامعة دمشق، م ١٨، ع ٢٤، ٢٠٠٢م، ص ١٨.

(١) ومن تلك المدارس: (الرومانسية) حيث ترى الصورة في المشاعر والأفكار الذاتية، ص ٣٩٢. و(البرناسية) تُعنى بالموضوعية، ص ٢٩٣. و(الرمزية) تُعنى بنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، ص ٣٩٥. و(السريالية) تُعنى بالدلالة النفسية، ص ٤٠١. ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.

(٢) تم اعتماد تعريف عبد القادر الرباعي للصورة؛ لأنه يراها تركيباً عقلياً يحدث بين عنصرين هما: الحافز والقيمة. فكل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة. ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٨٥.

(٣) ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط: ١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ص ٢٩.

(٤) ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٨٦، ٨٧.

(٥) المرجع نفسه، ص ٩٥.

وعقله وإيصاله إلى غيره؛ لأن ما بداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة إلى أشكالٍ روحيةٍ، وبالصورة تتحقق خاصية الشعر^(١).

وهناك علاقة وثيقة بين الصورة والخيال، إذ لا وجود للصورة دون خيال، ولا خيال بلا صورة، فالصورة الأصل وإن كانت موجودة إلا أنها لا يمكن أن تخرج على بساط الشعر، فالخيال هو منتج الصورة^(٢). والصور التي يسهم الخيال في خلقها وإبداعها تكون ذات طرفين، أحدهما: الموضوع الذي يعايشه الشاعر، والآخر: هو المصدر الذي يستقي منه الصور (مادتها وعناصرها)^(٣). فالخيال: "هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم"^(٤).

فالصورة الفنية تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عقلي، وعاطفي متخيل، ليكون المعنى متجليًا أمام المتلقي، حتى يتمثله بوضوح ويستمتع بجمالية الصورة التزيينية التي تعتمد التجسيد، والتشخيص، والتجريد، والمشاكلة^(٥).



■ دور الصورة الفنية في الشعر: تعد الصورة الشعرية طريقة خاصة من طرق التعبير، تظهر أهميتها فيما تضيفه من خصوصية لمعنى من المعاني، فتكسبه نوعًا خاصًا من التأثير، وهذا التأثير لا يقوم بتغير طبيعة المعنى، ولكن يُضفي عليه هالة من الخصوصية، وقدراً من الإجلال^(٦).

(١) ينظر: ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ص ٨٥.

(٢) ينظر: عبد اللطيف الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ط: ١، ١٩٩٧م، ص ٢٠١.

(٣) ينظر: إسماعيل أحمد العالم، مجلة بعنوان: (موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد ومصادرهما)، مجلة جامعة دمشق، ص ٨٨.

(٤) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط: ٩، ١٩٦٢م، ص ١٦٧.

(٥) ينظر: محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ١٧.

(٦) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث والنقد البلاغي، ص ٣٢٣.

وقد نوه إحسان عباس بأهمية دراسة الصورة حين قال: "إن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة؛ وذلك لأن الصور - وهي جميع الأشكال المجازية - إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالالتجاء إلى دراستها يعني الالتجاء إلى روح الشعر"^(١).

وقد أجمل جابر عصفور دور الصورة الفنية ووظائفها في العمل الأدبي، منها^(٢):

الشرح والتوضيح أولاً، أو (البيان والإيضاح) وهي تعتبر خطوة أولى في عملية إقناع المخاطب، ولا تقتصر على التشبيه والاستعارة، بل تتعداها إلى التمثيل، فهي تهدف إلى الإبانة، وتتم هذه الإبانة عندما تُقرن المعنى المراد بمعان أخرى أكثر وضوحاً منه. فالتشخيص والتجسيد، فالوصف والمحاكاة؛ وذلك إذا كان الشاعر حريصاً على محاكاة العالم الخارجي وتقديم جزئياته في صور أمينة تعكس المشهد على حقيقته باعتباره (وثيقة تاريخية) يمكن الاستعانة بها؛ لدراسة المعارف السائدة في بيئة ما. ثم المبالغة إذ إن الصورة التي تسهم في إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى، فالصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة؛ وذلك لأن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه. وأخيراً التحسين والتقييح؛ وذلك عندما تصبح الصورة وسيلة للتحسين والتقييح فإنها تؤدي إلى ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره، وتحقيق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعاني الأصلية التي يُعالجها بمعان أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبلاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من المعاني الثانوية إلى المعاني الأصلية، فيميل المتلقي إليها أو ينفر منها.

(١) إحسان عباس، فن الشعر، الجامعة الأميركية، بيروت، دار صادر، بيروت، دار الشرق، عمان، ط: ١، ١٩٩٦م،

ص ٢٠٠.

(٢) ينظر: الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٣٢ وما بعدها، ص: ٣٤٣ وما بعدها، ص ٣٦٣ وما بعدها، ص ٣٣٧ وما بعدها، ص ٣٤٣ وما بعدها، ص ٣٥٣ وما بعدها.

إذن فدراسة الصورة تأتي جامعة للمضمون والشكل، والنقد السليم لا يفصل شكل الصورة عن مضمونها أو مادتها عن بنائها إلا لضرورة الدراسة. فمواد الصورة هي نفسها مواد العمل الأدبي من حيث الكلمات، والأفكار، والمشاعر، والعواطف، والمواقف ممزوجة معاً^(١).

أما قيمة الصورة الكبرى فتكمن في "أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيجابية مخصصة من حيث الشكل"^(٢).

فالصورة تقدم نفسها في فن بلاغي تختاره لتحقيق وظيفتها - في التعبير عن المعنى أو الإيحاء بالانفعال والفكر الداخلي للصورة-، والأشكال البلاغية تختلف عادة في درجة النضج، فبعضها بسيط واضح، وبعضها الآخر معقد خفي^(٣).



(١) ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص ١٦١.

الفصل الأول: (أنماط صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)،

ويتناول:

المبحث الأول: صورة أمومة النعام وبيضه ورثاله.

المبحث الثاني: صورة أمومة القطا وبيضها وأفراخها.

المبحث الثالث: صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها، وصورة أمومة

الحمّام وبيضه وأفراخه.

المبحث الأول: صورة أمومة النعام وبيضه ورثاله.

وردت صورة أمومة النعام وبيضه ورثاله في ثلاثة مواضع في القصيدة الجاهلية، وهي: (لوحة الطلل)، و(لوحة الرحلة)، و(لوحة الصاحبة _أو النسيب_). ومن هنا نجد أن الشاعر يسترسل ليقص قصة النعام، مبرزاً مقامات عديدة في جانب الأمومة، وهي: عاطفة (الخوف)، وعاطفة (الخوف المفضي للحنان) وعاطفة (الحنان)؛ وذلك بمظاهر مختلفة.

أولاً: لوحة الطلل: جاء ذكر أمومة النعام في لوحة الطلل؛ لوصف الديار الدارسة التي رحل عنها أهلها، وصارت منزلاً للنعام. وذلك عند عبيد بن الأبرص^(١)؛ إذ يقول^(٢):

وَأَوَارِيَّ قَدْ عَفَوَ وَنُؤِبًا وَرُسُومًا غُرِّينَ مُذْ أَحْوَالِ^(٣)
بُدِّلَتْ مِنْهُمْ الدِّيَارُ نَعَامًا خَاضِبَاتٍ يُزْجِينَ خَيْطَ الرِّئَالِ^(٤)

وهو بهذا يبين أن آثار الديار قد اندثرت واختفى فيها كل أثر للحياة؛ حيث إنَّ النعام سكنت مكانهم، وأكلت هي وأولادها من أرضهم الخصبة، حتى اخضوضرت سيقانها^(٥)، وقوله: (يزجين) فيه الكثير من معاني الحنان والرفق "يقال: زجيت الشيء تزجيه إذا دفعته برفق"^(٦).

(١) عبيد بن الأبرص بن عوف بن جشم الأسدي، من مضر، كان سيداً وفارساً، من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين، لكن ابن سلام عده من الطبقة الرابعة، (توفي: ٢٥٠ هـ). ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٥٩. ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٣٧.

(٢) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٤١٤ هـ، ١٩٩٤ م، ص ٩٥.

(٣) أوارى: جمع ري: وهو محبس الدواب، عفون: درس، التؤي: حفر حول الخيمة يمنع السيل، الأحوال: جمع حول: سنة.

(٤) الخاضبات: ذوات السيقان الخضراء من أكلها البقل في الربيع، يزجين: يسقن، الخيط جماعة النعام، الرئال: جمع رأل، وهو فرخ النعام. الديوان، ص ٩٥.

(٥) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٩٥.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (زجا).

قول لبید بن ربیعۃ العامری^(١)؛ إذ یقول^(٢):

فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ
بِالْجَلْهَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا^(٣)

فالشاعر یذكر حال الدیار وما آلت إلیه، فقد هجرت منذ سنین، وأصبحت موطنًا للظباء والأرام؛ "فقوله: ظباؤها ونعامها، یرید: وأطفلت ظباؤها، وباضت نعامها؛ لأن النعام تبيض ولا تلد الأطفال، ولكنه عطف النعام على الظباء في الظاهر لزوال اللبس"^(٤).

فعاطفة (الحنان)؛ تبرز من خلال الكناية التي صورت خلو الدیار من أهلها، حتى صارت مسكنًا للنعام، والنعام نفورٌ جدًّا، فالظلم ومعه رئاله لا یقیمون إلا في مكان ليس فيه أناس قط.



ثانيًا: لوحة الرحلة: وذلك حين يأتي ذكر أمومة النعام في معرض حديث الشاعر عن سرعة ناقتة، وقد ذكر أحد الباحثين أنه اطرَّد وقوع صورة الظلم في موقع المشبه به لصورة الناقة^(٥)، ولم أجد شاهدًا واحدًا استُخدمت فيه حكاية الظلم في موقع المشبه بالفرس أو الخيل عمومًا، ولعل السبب في التصاق صورة الظلم بصورة الناقة دون غيرها من الحيوانات عائد إلى

(١) هو: لبید بن ربیعۃ بن مالک بن جعفر بن کلاب العامری، یکنی أبو عقیل، کان فارسًا شجاعًا، أدرك الإسلام فأسلم. عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثالثة. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٦٦. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٢٣.

(٢) لبید بن ربیعۃ العامری، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م، ص ٢٩٨.

(٣) فعلا: شب وارتفع، الأيهقان: جرجير البر، الجلهتان: جانب الوادي، ولا يقال: أطفل النعام لأنه يبيض فيفرخ، ولكنه ألحقه بقوله: أطفلت ظباؤها. الديوان، ص ٢٩٨.

(٤) حسين بن أحمد بن حسين الرّوزني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط ١، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ص ١٧٣.

(٥) ينظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ٨٣.

ما وقع بين النعام والإبل من تشابهِ بَيْنٍ في الكثير من الصفات ^(١)، ومن ثمَّ جاء ذكر أمومة النعام على بيضه ورثاله في لوحة الرحلة؛ وذلك من خلال تشبيه الناقة بالظليم أو النعامة الذي ألفوا مشاهدتها، وعرفوا صفاتها وعاداتها، وذلك من خلال عرض قصصي رائع. عند امرئ القيس ^(٢)؛ إذ يقول ^(٣)

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْقِرَابُ وَنُمرُقي عَلَى يَرْفِيٍّ ذِي زَوَائِدَ نَقْنِقِ ^(٤)
تَرْوِّحَ مِنْ أَرْضٍ لِأَرْضٍ نَطِيَّةٍ لِدِكْرَةٍ قَيْضٍ حَوْلَ بَيْضٍ مُفْلَقِ ^(٥)
يَجُولُ بِآفاقِ الْبِلَادِ مُعَرِّبًا وَتُسْحِقُهُ رِيحُ الصَّبَا كُلَّ مُسْحَقِ ^(٦)

وصف امرؤ القيس الظليم بأنه يرفئي خائف، ونقنق يصيح ويتحول في البلاد شرقاً وغرباً، وينتقل من أرض إلى أرض، وقد سحقت المسافات، وطوحت به الرياح، وعانى طويلاً في تجواله وتنقلاته.

فالشاعر أحنى دور النعامة -الأم- واكتفى بدور الظليم -الأب-، فالأمومة تبرز من خلال عاطفة (الخوف) إذ يسرع في العودة؛ ليدرك بيضه البعيد الذي ربما قد تفلَّق بعضه عن رثال.

(١) ينظر: القزويني: زكريا بن محمد بن محمود الكوفي، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مكتبة الاسكندرية، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م، ص٣٥٨.

(٢) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، من بني آكل المرار، (توفي ٨٠ق.هـ) أشهر شعراء العرب على الإطلاق، يماي الأصل، اشتهر بلقبه، واختلف المؤرخون في اسمه، فقليل: (حندج) وقيل: (مليكه) وقيل: (عدي)، كان أبوه ملك أسد وغطفان، وأمه أخت المهلهل الشاعر، فلَقَّنَه خاله الشعر، فقال له وهو غلام، فأخذ يشب ويلهو ويعاشر صعايليك العرب، فبلغ ذلك أباه، فنهاه عن سيرته فلم ينته. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص١٠٧. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج١، ص٥١.

(٣) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط: ٥، ص١٧٠، ١٧١.

(٤) القِرَاب: وعاء يتخذ من أديم، وأصله الغلاف، والنُّمْرُق: النُّمْرُقَة في الوسادة، على يرفئي: أي على الظليم وهو الذكر من النعام والفرع النافر، الزوائد: في رحليه، النقيق: اسم من أسمائه تسمى به، من التَّقْنَقَة، صوته.

(٥) تَرْوِّحَ: أي راح هذا الظليم لما أمسى إلى بيضه، النَطِيَّة: البعيدة، القَيْض: فِلَقَ البيض وقشوره.

(٦) يَجُولُ: من الجَوْلَان، وهو الدَّورَان والذهاب والجيء، آفاق البلاد: نواحيها، مُعَرِّبًا: أي مبعداً ذاهباً، تسْحِقُهُ: أي تبعده وتذهب به. الديوان، ص١٧٠، ١٧١.

وقوله^(١):

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْقَرَابَ وَنُمرُقي إِذَا شَبَّ لِلْمُرِّ الصَّغَارِ وَبَيْصُ^(٢)
عَلَى نَفْنَقٍ هَيْقٍ لَهُ وَلِعِرسِهِ بِمَنْعَرَجِ الْوَعَسَاءِ بَيْضُ رَصِيصُ^(٣)
إِذَا رَاحَ لِلأُدْحِيِّ أَوْبًا يَفْنُها تَحَاذِرُ مِنْ إِدْرَاكِهِ وَتَحِيصُ^(٤)

فهذه الأبيات مختلفة تمامًا عن سابقتها، حيث يعطي الشاعر منظرًا آخر للحياة وتحديدًا عبر احتضان النعامة لبيضها. وتبرز الأمومة عاطفة (الخوف) الذي تمثل في خشية الظليم وخوفه على البيض، فهو يسرع إليه ليدركه خشية أن يعث به عابث.

وقوله أيضًا^(٥):

أَذاكَ أَمَ أَقْرَعُ صَعْلٌ غَدَا فزِعَا يعلُو الْيَفَاعَ هِجَفٌ جَوْفُهُ خَرِبُ^(٦)
دَامِي الْوُظَيْفَيْنِ فِي الْبَيْدَاءِ تُبْصِرُهُ كَأَنَّهُ رَجُلٌ لَهْفَانٌ مُسْتَلَبُ^(٧)
هَيْقُ غَدَا مِنْ جُنُوبِ الْجَزْعِ مَعْتَمِدَا لِمُخْثَلَاتٍ عَلَى أَثْبَاجِها زَغَبُ^(٨)

(١) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧٩.

(٢) القَرَابَ (هكذا ضبطه المحقق بالفتح): قراب السيف وهو غلافه، التمرق: الوسادة، إذا شب: أي أوقد، المرو: حجارة صلبة تقدح منها النار، الوبيص: البريق.

(٣) التَّنْقِق: الذكر من النعام، عرسه: أنثاه، الوعساء: أرض ذات رمل، منعرجه: منقطعه، رصيص: مرصوص بعضه إلى بعض.

(٤) إذا راح: يعني التَّنْقِق، وإنما يسمى التَّنْقِق؛ لأنه اشتق من النققة، وهي صوته ورواحه بالعشى، أوبًا: أي رجوعًا في آخر النهار، الأدحي: الموضع الذي فيه بيض النعام، يفنُّها: أي يعودها، تحيص: تمل. الديوان، ص ١٧٩.

(٥) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٠٦.

(٦) الصعل: الصغير الرأس، اليفاع: جمع يافع، وهو المرتفع من الأرض كالجبال، الهجف: الخفيف السريع، قوله (خوفه خرب) أي: خال، فكأنه خائف ليس في خوفه ما يسكته.

(٧) قوله: (دامي الوظيفين): هما عظماء في أسفل الساقين؛ وإنما جعلهما دامين لشدة عدوه لا يصطك بهما. البيداء: الصحراء، اللفهان: المتحسر الذي يدعو لهفه.

(٨) الهيق: اسم من أسماء ذكور النعام، الجزع: ما انعطف من الوادي، معتمدًا: قاصدًا، المخثلات: الإناث من النعام، ويعني: الفراخ اللواتي قد أُسيءَ غذاؤهنَّ، على أثباجها: على ظهورها. الديوان، ص ٣٠٦.

فهو هنا يجعل ظليمة في بيداء واسعة، دامي الوظيفين وبدا كرجل خائف ضاعت أمواله، وحيداً في وطنه الصحراء، يعاني الضياع والاغتراب ومع ذلك حاول الوصول إلى صغاره المحطات، ولم يحدثنا امرؤ القيس عن النعامة^(١).

قول عنتر بن شداد^(٢)؛ إذ يقول^(٣):

وَكأنَّمَا أَقْصُ الإِكَامَ عَشِيَّةً	بِقَرِيبٍ بَيْنَ الْمَنَسَمَيْنِ مُصَلِّمٍ ^(٤)
يَأْوِي إِلَى حِزْقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ	حِزْقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمَ طَمِطَمٍ ^(٥)
يَتَبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ	زَوْجٌ عَلَى حِرَجٍ لَهْنٌ مَخِيْمٍ ^(٦)
صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بَيْضُهُ	كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ ^(٧)

رسم عنتره أبياته بتقنية معينة فظليمة صعل مصلم يعتني بصغاره ويبيضه في منطقة ذي العشيرة، وتأوي إليه صغار النعام وقلصها، وتحفّ به معجبة كما تأوي الأبل إلى راع حبشي، وهو ظليم ضخّم أسود يبدو كعبد لبس فرواً أبيض، فهذا نعام أسود الريش وأبيضه، والتقنية التي استخدمها عنتره هو أنه جعل من ظليمة شخصية مهمة، وأخفى دور النعامة، فالظليم هنا فيه لمح من ذات الشاعر الفارس بين أفراد قبيلته يقودهم ويكون سيدهم^(٨).

(١) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م: ١٤، ٢٠٠١م، ص ١٨٥.

(٢) عنتر بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسي، شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، عده ابن سلام من شعراء الطبقة السادسة من الجاهليين (توفي: ٢٢٢ق.هـ). ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٢٧٤. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٤٣. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٥٢.

(٣) عنتر بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ص ١٩٩، ٢٠٠.

(٤) تقص الإكام: أي تكسرهما بأخفافها لشدة وطئها وسرعة سيرها، الإكام: ما ارتفع من الأرض، عشية: وقت إعيائها وفترها، بقريب بين المنسمين: الظليم، مصلم: المقطوع الأذنين.

(٥) حِزْقِ النعام: جماعاتها، طمطم: الذي لا يفصح شيئاً.

(٦) يتبعن قلة رأسه: ينظرن إليه من بعيد رافعاً رأسه فيتبعنه، حرج: عيدان الهودج، مخيم: الذي جعل كالخيمة.

(٧) صعل: الطويل العنق الصغير الرأس، بذي العشيرة: موضع، الأصلم: المقطوع الأذن. الديوان، ص ٢٠٠.

(٨) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام في الشعر الجاهلي، ص ١٨٤.

فالأُمومة تبرز عاطفة (الخوف)، من خلال العناية والاهتمام والحرص على بيضه وصغاره، وأيضًا من خلال مشاعر الظلم التي تمثلت في السرعة المدفوعة بلهفة وإشفاقٍ على بيضه، وذلك بقوله: (يَعُوذُ بِذِي الْعُشِيرَةِ بَيْضَهُ)، "وإنما جعل له بيضًا يعزب عنها ثم يتذكرها فيسرع إليها، فكأنه شبه ناقته به في سرعة سيره"^(١).

قول بشر بن أبي خازم الأسدي^(٢)؛ إذ يقول^(٣):

أَوْ شِبْهُ خَاضِبَةٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا هِذْمٌ، تَجَاسَّرُ فِي رِئَالٍ خُضَّبٍ^(٤)

فالشاعر يشبه ناقته بالنعامة الكثيرة الرئال^(٥). فالصورة برزت من خلال عاطفة (الخوف)، تمثلت في بحث النعامة عن رئالها التي بعدت عنهم، فمن حرص هذه النعامة وخوفها على رئالها من المخاطر وعنايتها بهم، بدأت في البحث عنهم، فظهرت عليها أمارات الخوف على رئالها والحرص عليهم.

(١) عنتر بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ص ٢٠٢.

(٢) هو: بشر بن أبي خازم عمرو بن عوف الأسدي، من بني أسد، جاهلي قديم، شهد حرب أسد وطيء. عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٦٢. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ٩٧.

(٣) بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ط ٢، دمشق، ١٣٧٩هـ، ١٩٦٠م، ص ٣٧.

(٤) الخاضبة: النعامة، وقيل: لها ذلك من أجل الحُمْرة التي تعتري ساقها في الربيع، الهدم: الثوب الخلق البالي، تجاسر: أصلها: تتجاسر أي: تتطاول وترفع رأسها في سيرها. الديوان، ص ٣٧.

(٥) الأسدي: بشر بن أبي خازم، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٣٧.

قول علقمة الفحل^(١)؛ إذ يقول^(٢):

هل تُلَحِقَنِي بِأُخْرَى الْحَيِّ، إِذَا شَحَطُوا	جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الصَّحْلِ عُلُكُومُ ^(٣)
كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ	أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتَنُومُ ^(٤)
يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانِ يَنْفُقُهُ	وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَخْدُومُ ^(٥)
فَوَهُ كَشَقِّ الْعَصَا لَأَيَّا تُبَيِّنُهُ	أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومُ ^(٦)
حَتَّى تَذَكَّرَ بِيضَاتٍ وَهَيَّجَهُ	يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغِيومُ ^(٧)
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقُ	وَلَا الزَّفِيفُ دُوبِينَ الشَّدِّ مَسُومُ ^(٨)
يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومُ ^(٩)
وَضَّاعَةٌ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُؤُهُ	كَأَنَّهُ بِنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومُ ^(١٠)

(١) علقمة بن عبدة بن ناشرة بن قيس، من بني تميم، شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى. كان معاصراً لامرئ القيس. له ديوان مطبوع، (توفي نحو ٢٠ ق.هـ)، ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢١٢. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٣٧.

(٢) الضبي: المفضل بن محمد بن يعلى، المفضليات، شرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٦، ص ٣٩٩، ٤٠١.

(٣) شحطوا: بُعدوا، جلدية: ناقة شديدة صلابة، الأتان: صخرة يجرفها السيل فتبقى في الماء، الصَّحْل: الماء القليل، العُلُكُوم: غليظة. ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، هامش ص ٣٩٨.

(٤) الخاضب: الظليم قد احمر جلده وساقاه، وهو ذكر النعام، القوادم: ريشات في مقدم الجناح، أجنى النبات: أدرك أن يجتبي، وبلغ، اللوى: ما انعطف من الرمل، الشري: شجر الحنظل والظليم يأكله، التنوم: شجر ورقه يشبه الآس. (٥) الخطبان: الحنظل فيه خطوط تضرب إلى السواد، وهو أشد ما يكون مرارة، ينفقه: يستخرج حبه، استطَفَّ: ارتفع وأمكن، مخدوم: مقطوع ليأكله.

(٦) لأياً: بطيئاً، تبينه: تبينه، أسكُ: أصم، أو صغير الأذن لا صقها بالرأس، المصلوم: المقطوع الأذنين.

(٧) يقول: هذا الظليم يرعى الخطبان والتنوم، ثم تذكر بيضه في أدحيه، وهيجه المطر الخفيف، فراح إلى بيضه قبل أوان الرواح، هيجه، مغيوم: فيه غيم.

(٨) التزید: سير سريع، النفق: السريع الذهاب، الزفیف: دون الشد قليلاً، الشدّ: العدو، مسؤوم: من السأم يعني: أنه لا يسأم الزفیف.

(٩) منسّمه: ظفره، المشهوم: الفزع المروع.

(١٠) الوضع: عدو سريع من عدو الإبل، والتاء للمبالغة، الجوجؤ: الصدر، الشرع: الأوتار، عصيها: اليربط، أي: عود الغناء، التناهي: الأماكن المطمئنة ينتهي إليها الماء، العلجوم: البعير الطويل المطلي بالفطران. ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، هامش ص ٤٠٠.

يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُعْرِ حَوَاصِلُهُ كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ جُرْثُومُ^(١)
 فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأُدْحِيِّ يَقْفُرُهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ مَشْهُومُ^(٢)
 حَتَّى تَلَافَى وَقَرْنَ الشَّمْسُ مُرْتَفَعُ أَدْحِي عَرَسِينَ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومُ^(٣)
 يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ كَمَا تَرَاظُنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ^(٤)
 صَعْلُ كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرَقَاءُ مَهْجُومُ^(٥)
 تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ تُجِيئُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ^(٦)

يقصّ علقمة حكاية هذا الظليم، وتبدأ القصة بمشهد الظليم وهو في منطقة اللوى ينعم بتناول الشري والتنوم يومه كله بدلالة قول الشاعر (ظَلٌّ) وتقرب عدسة الشاعر منه أكثر فيرينا فاه الذي كشق العصا لا يتبين إلا بلأى، وهو كذلك لا تتبين أذناه فكأنه مصلوم.

ورغم ما في المكان من النعمة والحبّ والثمر اللذيذين لكن الظليم يتذكّر بيضه، وتزايد مخاوفه عليه حين تتراكم الغيوم، وينزل الرذاذ، وهنا تدفعه عاطفة الحنان على صغاره إلى ذلك العدو السريع بلا سأم ولا توان ليصل إلى صغاره القليلة الريش، التي من ضعفها تراها ملتصقة بالأرض كأنها أصول الشجر ويتابع الشاعر رصد مظاهر حنان الظليم وحرصه على صغاره؛ لأنه حين يصل للأدحي يبدأ بتفقد المكان فيطوف حوله مرتين متفحصاً كل أثر حول ذلك الأدحي الذي فيه الصغار والبيض ومعهم أمهم، ويخلق الشاعر في سماء الإبداع وهو يصف الحوار بين الزوجين بلغة غير مفهومة كأنها لغة الروم ذات الرطانة.

(١) الحسكل: الفراخ، جرثوم: جمع جرثومة، وهي أصول الشجر.

(٢) الأدحي: مبيض النعام، يقفّره: ينظر إليه هل يرى به أثراً.

(٣) تلافى: تدارك، عرسين: أي: هو ونعامته.

(٤) يوحى إليها: يصوت لها فتفهم عنه، الإنقاض: التصويت، النقنقة: صوت الظليم، الأفدان: القصور.

(٥) الصعل: الخفيف الرأس والعنق، يقول: يرفع جناحيه في عدوه ويحطمها، فكأنه بيت شعر أو صوف ترفعه امرأة خرقاء غير صناع، مهجوم: ساقط مهذوم.

(٦) تحفّه: تحف الظليم، الهقلة: النعامة، السطعاء: الطويلة العنق، الخاضعة: التي تميل رأسها للرعي، الزمار: صوت أنثى

النعامة، العرار: صوت الذكر. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٥٢،

وما بعدها.

فالأوممة تبين عاطفة (الخوف المفضي للحنان) وقد تمثلت في تذكُّر الظليم لبيضه؛ وذلك لسبين، الأول: أنَّ المطر الذي بدأ يقطر ذا خطرٍ على البيض؛ لأنه قد يفسده. والثاني: أن نهاية النهار تعني بداية عمل الظليم في حضن البيض بعد فراغ الأنثى منه ساعات النهار، ولهذا أشقاه تذكُّر البيض، فانطلق إليه راجعاً بأقصى ما يستطيع من العدو. وأمّا (الحنان) فيبرز من خلال مهمة الظليم وذلك لكونه حارس هذه الأسرة وعليه التأكد من سلامة كافة أرجاء المسكن، وألاً تكون أسرته قد تعرضت في غيابه لهجومٍ أو اعتداء. ولأجل أن يتيقن لم يكتفِ بالنظرة العجلى؛ بل (طاف طوفين). ثم نبّه الشاعر إلى أن هذا الطواف لم يكن حركة فارغة، بل كانت حركة مصحوبة بتقصي الآثار إن وجدت، (فطاف طوفين بالأدحي يقفـره) وكل هذا الاهتمام إنما هو دليل الحب والحنان على صغاره والحرص عليهم^(١).

قول زهير بن أبي سلمى^(٢)؛ إذ يقول^(٣):

هل تُبْلِغَنِّي إِلَى الْأَخْيَارِ، نَاجِيَةً	تَخْدِي كَوَخَدِ ظَلِيمٍ، خَاضِبٍ، زَعْرٍ؟ ^(٤)
فِي يَوْمِ دَجْنٍ، يُوَالِي الشَّدَّ، فِي عَجَلٍ	إِلَى لَوَى حَضَنٍ، مِنْ خِيفَةِ الْمَطَرِ ^(٥)
حَتَّى تَحُلَّ بِهِمْ، يَوْمًا، وَقَدْ ذَبَلَتْ	مِنْ سَيْرِ هَاجِرَةٍ، أَوْ دُلْجَةِ السَّحَرِ ^(٦)

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني)، رسالة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: عبد الله إبراهيم الزهراني، ١٤٢٦هـ، ص ٦٦ وما بعدها.
(٢) زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رباح المزني، من مضر، شاعر جاهلي، شهد حرب داحس والغبراء، وهو من أصحاب الحوليات وعده ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين (توفي: ١٣ق.هـ)، ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ١٤١. ابن سلام الجملحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٥١.

(٣) زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق، بيروت، ط ٣، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ص ٢٤٦.

(٤) الناجية: الناقة السريعة، تخدي: تسرع وتوسع خطوها، الخاضب: الذي تخضبت ساقاه من أكل الربيع، الزعر: النشيط.

(٥) الدجن: إلباس الغيم السماء، يوالي: يتابع، الشد: العدو السريع، اللوى: ما التوى من الرمل، حضن: جبل بأعلى نجد.

(٦) ذبلت: ضمرت، الهاجرة: منتصف النهار في القيظ، الدلجة: سير آخر الليل. شعر زهير، ص ٢٤٦.

وقوله ^(١):

كَأَنِّي وَرِدْفِي، وَالْفَتَانَ، وَنُمرُقِي	عَلَى خَاضِبِ السَّاقِينَ، أَزْعَرَ، نَقْنَقِ ^(٢)
تَرَاحِي بِهِ حُبُّ الضَّحَاءِ، وَقَدْ رَأَى	سَمَاوَةَ قَشْرَاءِ الْوُظَيْفِينَ، عَوْهَقِ ^(٣)
تَحْنُ، إِلَى مِثْلِ الْحَبَابِيرِ، جُثْمِ	لَدَى سَكْنٍ، مِنْ قَيْضِهَا، الْمُتَفَلَّقِ ^(٤)
تَحَطَّمْ عَنْهَا قَيْضُهَا، عَنْ خَرَاطِمِ	وَعَنْ حَدَقِ، كَالنَّبَخِ، لَمْ يَتَفَتَّقِ ^(٥)

ذكر زهير الظليم وراثله وأسرته حين شبه ناقته به، فهو خاضب الساقين، أزعر بلا ريش، وصوته -نقنق- جميل، ويرعى في شجر الضحاء، ويرتع في خصب، ولقد نظر هذا الظليم بإعجاب إلى أنثاه، إذ أستهواه طولها، وجمال جسدها، فهي نعامة عوهق طويلة، وبلا ريش قشراء الوظيفين، ويحدثنا الشاعر عن حنينها ومحبتها لصغارها حبابيرها، وقد خرجت من بيضها، فبانت خراطيمها الطويلة، وأحداقها الجميلة، فهذه أبيات تعكس حنين الأم لصغارها، وإعجاب الرجل بزوجته، وقيمة الطفولة وعالمها الرائع ^(٦).

فالأمومة في الأبيات الأولى تتضح من خلال عاطفة (الخوف)؛ وذلك في عودة الظليم السريعة إلى مبيت البيض خوفاً عليه من المطر الذي قد يُفسده.

وأما في الأبيات الثانية فتتجلى عاطفة (الحنان) فالأبيات تدل على حياة النعام في مرحلة متقدمة، فالبيض قد جاوز مرحلة التفقيس، فخرجت الفراخ تتجول بجوار العش دون أن تبتعد

(١) زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٦٠.

(٢) الردف: الحقيبة، الفتان: غشاء للرحل من أدم، النمرق: الوسادة الصغيرة، أو الطنفسه التي فوق الرجل، الخاضب: الظليم خضب البقل ساقيه، الأزعر: القليل الريش، النقيق: صوت الظليم.

(٣) تراخي به: تطاول وتباعد، سماوة الشيء: أعلى شخصه، القشراء: النعامة تقشرت ساقها، فلا ريش عليها، الوظيف: عظم الساق، العوهق: الطويلة العنق.

(٤) تحن: تشتاق، الحبابير: جمع حبارى، الجثم: جمع جاثم، وهو المقيم في موضعه، القيض: قشرة البيض العليا.

(٥) الخراطم: المناقر، النبخ: الجدري، ولم يتفتق: أي لم يتفقا. ينظر: شعر زهير، ص ٢٦٠، وصفحات متفرقة من لسان العرب.

(٦) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام في الشعر الجاهلي، ص ١٨٤.

عنه، ورغم قدرة الفراخ على الحركة فإن النعامة لم تخرج بها إلى المرعى الفسيح الممتد، أما الظليم فهو قائم بدوره ومسؤوليته الكبرى تجاه هذه الأسرة، فأسرته لم تعد أنثى وبيضاً، بل غدت مكونة من أمّ وفراخ، فدور الأب بعد فقس البيض تحوّل من الحضانة إلى الرعاية وتوفير الطعام؛ لذا فهو حين خرج إلى المرعى لم يبالغ في البعد؛ لأجل رعايتها وحماية الصغار، وصد ما قد يعترضها من عدوّ أو سبع^(١).

قول الحارث بن حلزة^(٢)؛ إذ يقول^(٣):

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى إِلَهٍ	مَّ إِذَا خَفَّ بِالشَّوِيِّ النَّجَاءُ ^(٤)
بِرَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُ	مُّ رِئَالٍ دَوِّيَّةٌ سَقَفَاءُ ^(٥)
أَنَسْتُ نَبَأَهُ وَأَفْزَعَهَا الْق	نَّاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ ^(٦)

فقد جعل الحارث ناقته نعامة هقلة (أم رئال) قد أحست بالصيد دون أن يطاردها، فما كان منها إلا أن أسرعت عائدة إلى رئالها، ولم يحدثنا عن ظليهما.

فالمشهد ركز على عاطفة (الخوف) على رئالها من الصيد الذي أحست به، لذلك عدت عدوّاً شديداً تطاير لشدته الغبار والأتربة، وهذا الجري السريع ناتج عن إفزع القناص لها.

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني)، ص ٦٥.

(٢) الحارث بن حلزة بن مكروه اليشكري، من بني بكر بن وائل، كان إماماً في قومه، عده ابن سلام من شعراء الطبقة السادسة من الجاهليين، ينظر: ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٥١.

(٣) الحارث بن حلزة، الديوان، جمعة وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٤١١ هـ، ١٩٩١ م، ص ٢١، ٢٢.

(٤) خَفَّ: أسرع، التَّوَي: المقيم، النَّجَاء: السرعة.

(٥) الرَّفِيف: السرعة، وأكثر ما يُستعمل في النعام والزفوف مبالغة، الهقلة: النعامة، دوية: منسوبة إلى الدو وهي الصحراء الواسعة تدوي فيها الرياح، السَقَفَاء: المرتفعة.

(٦) أَنَسْتُ: أَحَسْتُ، النَّبَأَةُ: الصوت، القناص: الصيد، عصراً: عشياً. الديوان، ص ٢١، ٢٢.

قول ثعلبة بن صعيّر المازني^(١)؛ إذ يقول^(٢):

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا	فَدُنْ إِبْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ ^(٣)
وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَفَضَلَ فِتَانِهَا	فَنَّانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ ^(٤)
يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا	مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْآبِرِ ^(٥)
فَتَذَكَّرْتُ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا	أَلَقْتُ ذُكَاءً يَمِينَهَا فِي كَافِرٍ ^(٦)
طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا	بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرَّوَاءِ الْحَادِرِ ^(٧)
فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهَذَّبٍ	ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ ^(٨)
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا	كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ ^(٩)

وصف ثعلبة الناقة بظليم نافر، يتبع نعامة رائحة في المرعى الخصب من شجر (الآء) والحدج والرواء)، ثم يعودان معًا قبل المغيب في شدّ سريع متواصل يتساقط ريش النعامة من

(١) هو: ثعلبة بن صعيّر بن خزاعيّ المازني، شاعر جاهلي قدم عاش في الجاهلية نحو تسعين سنة، من شعراء المفضليات. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ٢٢٨.

(٢) المفضل الضبيّ، المفضليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ومحمود شاكر، ص ١٣٠.

(٣) دقّ المطي: ضمير لطول السفر، الفدن: القصر، شاده بالآجر: بناه بالحص.

(٤) العيبة: وعاء من جلد يكون فيها المتاع، الفتان: غشاء للرحل من جلد، الفتن: الغصن، كنفا الظليم: جانباه، وأراد جناحيه.

(٥) يبري: يعارض ويباري، الرائحة: النعامة تروح إلى بيضها، فهي لا تألو من العدو، وإذا عارضها الظليم كان أشدّ لعدوها، يساقط ريشها: يسقط ريشها من شدة عدوها، النجاء: السرعة، الآبر: مصلح النخل للتلقيح فإذا صعدا رمى بالليف عنها. ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، هامش ص ١٢٩.

(٦) فتذكرت: أي: تذكرت النعامة البيض، الثقل: المتاع وكل شيء مصون، وأراد به بيضها، الرثيد: المنضود بعضه فوق بعض، ذكاء: (بضم الذال) اسم للشمس، ألفت يمينها في كافر: أي: تهيأت للمغيب. ينظر: المفضليات، هامش ص ١٣٠.

(٧) المارود: المواضع التي ترود فيها، وطرفت: تباعدت، السقب: ولد الناقة، وأراد هنا الرأل، وهو ولد النعامة، الآء: شجر له ثمر يأكله النعام، الحدج: الخنظل، الحادر: الغليظ.

(٨) الأصل: العشّي، بشد مهذب: يجري سريع، ثر: شديد، الشؤبوب: الدفعة من المطر. الديوان.

(٩) عليه: على البيض، يريد أنها جثمت عليه، فشبّه جناحيها بالخباء، الأحسية: المرأة من الحمس، وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة، النصيف: القناع، الحاسر: التي تكشف رأسها ووجهها إدلالاً بحسنها. المفضليات، ص ١٢٩، ١٣٠.

شدته وكأنه ليف الآبر. فالنعامة في هذه الأبيات هي التي تتذكر البيض (الثقل الرثيد)، وهي التي تقوم بحضانهه ورعايته في أمومة وحنان. وعكست هذه الأبيات مظاهر الفرح والحياة السعيدة، ودلائل الانتماء الأسري، ممثلة في (ظليم نافر، نعامة رائحة، صغار، الثقل الرثيد)، واختفى من هذه الأبيات عنصر الصوت -النداء بين الظليم ونعامته-.

فالصورة تُبرز عاطفة (الخوف المفضي للحنان من كليهما)، وذلك من خلال الفرع والهلع اللذين أصابا أحد بطلي اللوحة بسبب تفريطهما واستجابتهما لدواعي الطبيعة، ومبالغتهما في تلك الاستجابة حتى (طرفت مراودها) وأبعدا عن العش وهو في مرحلة حاسمة، فكانت عودتهما بالغة السرعة بسبب البعد أولاً، ثم إحساسهما بالتفريط، ثم رهبتهما من إطباق الظلام، وأخيراً خشيتهما على ما يضمّه العش من الصغار^(١). "فمشاعر الأم وعنايتها كانت أكثر ظهوراً من مشاعر الأب، فالأم هي التي (تذكرت) البيض، وهي التي (طرفت مراودها)، وهي التي (غرد سقبها). والأب يكاد يكون مختفياً من هذه الأبيات لولا الضمير في (تروّحا) الذي يشعر بوجوده معها، حتى إذا وصلا لمسكنهما اختفى الأب، وطغى حضور الأم ومشاعرها، حيث سارعت (فَبَنَّت) على البيض خبائها وكسّته بريشها لحظة وصولها بدلالة (الفاء) في الفعل"^(٢). وهذه المبادرة من الأم لحضن البيض تتعارض مع ما درج عليه النعام من السلوكيات، حيث إن الظليم هو الذي يتولى عادة حضن البيض والعناية به ليلاً، وتضطلع النعامة بهذا الدور ساعات النهار^(٣). "فالسر في طغيان مشاعر النعامة واهتمامها على مشاعر الظليم؛ وذلك لأنها أهملت مسؤوليتها بخروجها مع زوجها، فلما دنا الإظلام آب إليها رُشدها، فقفلت راجعة بأشدّ عَدُوٍّ لتعوّض عن تفريطها وقت النهار بأخذ دور الأب في حضانه البيض

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٤.

(٣) ينظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د: ط، ج ١،

ليلاً... فهذه الأبيات تعتبر نموذجاً لأسرة مفرطة، فإن الغالب في أسر النعام يتناقض مع هذا النموذج، حيث يبدو من الأبوين الاهتمام وحسن التعهد^(١).

قول الشماخ بن ضرار الذبياني^(٢)؛ إذ يقول مشبهاً ناقتة^(٣):

يَدَا مَهَاةٍ وَرَجُلَا خَاضِبٍ سَنِقٍ	كَأَنَّهُ مِنْ جَنَاهُ الشَّرِيِّ مَخْلُولُ
هَيْقُ هَزَفٌ وَزَقَانِيَّةٌ مَرَطَى	زَعْرَاءُ رِيَشُ ذُنَابَاهَا هَرَامِيلُ ^(٤)
كَأَنَّمَا مُنْشَى أَقْمَاعٍ مَا مَرَطَتْ	مِنَ الْعَفَاءِ بِلَيْتِيهَا ثَالِيلُ ^(٥)
تَرَوْحَا مِنْ سَنَامِ الْعِرْقِ فَالْتَبَطَا	إِلَى الْقِنَانِ الَّتِي فِيهَا الْمَدَاحِيلُ ^(٦)
إِذَا اسْتَهْلَا بِشَوْبُوبٍ فَقَدْ فُعَلَتْ	بِمَا أَصَابَا مِنَ الْأَرْضِ الْأَفَاعِيلُ ^(٧)
فَصَادَفَا الْبَيْضَ قَدْ أَبَدَتْ مَنَاكِهَا	مِنْهُ الرِّثَالُ لَهَا مِنْهُ سَرَابِيلُ ^(٨)
فَنَكَّبَا يَنْقَفَانِ الْبَيْضَ عَنِ بَشَرٍ	كَأَنَّهُ وَرَقُ الْبَسْبَاسِ مَغْسُولُ ^(٩)

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٤.

(٢) الشماخ بن ضرار بن حرملة الغطفاني، (توفي: ٢٢هـ)، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وعده ابن سلام من شعراء الطبقة الثالثة من الجاهليين. ينظر: ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٢٣.

(٣) الشماخ بن ضرار الذبياني، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

(٤) الهيق: الظليم الطويل، الزفانية: النعامة التي تتبختر في عدوها كأنها ترقص، مرطى: سريعة، ذنابها: ذنبها، هراميل: جمع هرمل: وهي قطعة من الشعر تبقى في نواحي الرأس.

(٥) أقماع: جمع قمع، وأصله الذي على رأس الثمرة، وتدخل فيه الثمرة، شبه آثار ما سقط من ريشها بأقماع الثمرة، ما مرطت: ما تنفتت، من العفاء: من الريش الذي يكون على الزف الصغار، بليتيها: بصفحتي عنقها، الثاليل: البثرات التي تكون في الجسد.

(٦) تروحا: سارا وقت الرواح، وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل، سنام العرق: أعلى العرق، العرق: موضع على فراسخ من هيت، كان به عيون ماء، وواد لبني حنظلة بن مالك من تميم، وقيل: سنام وهو جبل بين البصرة واليمامة به ماء لتميم، التبطا: من الالتباط، وهو: عدو مع وثب، المداحيل: مداخل تحت الجرف.

(٧) إذا استهلا بشؤبوب: إذا اشتد عدوهما، مستعار من استهلال المطر، وهو شدة انصبابه، الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره، المراد هنا: الدفعة من العدو، أي: أحما يؤثران في الأرض بأضلافهما من شدة العدو فيخددانها.

(٨) أي: أحما وجدا البيض قد انفلق عن أعلى الرثال، وبقي أسفلها فيه فكان ذلك لها كالسراويل.

(٩) فنكبا: أي مالا، ينقفان: ينزعان ويقشران، والبشر: جمع بشرة، البسباس: نبت طيب الريح، وقيل: بقلة معروفة عند العرب.

ثُمَّ اسْتَمَرَّا بِحَقَّانٍ لَهُ زَجَلٌ كَالزَّهْوِ أَرْجُلُهَا فِيهَا عَقَابِيلٌ^(١)

أخذ الشماخ في وصف دقيق حيٍّ للظليم، حيث شبهه ناقته به في سرعتها، فهو خاضب، هيق، هجف، بصحبته نعمة في تلك المراعي الخصبة (العرق والقنان)، وعند العودة إلى الأدحي وجدا البيض قد تفلق عن رثالٍ جميلة، وأخذا يساعدان صغارهما في تكسير البيض.

فالصورة تركز على عاطفة (الخوف المفضي للحنان)، وذلك بوجود الظليم ونعامته - معًا - في المراعي الخصبة يرعيان، وقد غفلا عن نتاجهما المتمثل في البيض الذي قارب على التفريخ، فهطول المطر ذكرهما ببيضهما الذي هو نتاج الحياة بالنسبة لهما، فيأخذان في العدو بسرعة؛ خوفًا على البيض من المطر الذي قد يُفسده، وثانيًا من حلول الظلام. فهذه السرعة من قبل الظليم ونعامته كان لها مبرراتها، فأولها: حلول الظلام الذي معه تنعدم أو تضعف الرؤية لدى الظليم ونعامته، وثانيها: المطر الذي يُشكّل تهديدًا على ما يضمّه العشّ من البيض؛ لأنه قد يُفسده. وثالثها: خشيتهما على ما يحوي ذلك العشّ من البيض الذي شارف على مرحلة التفقيس من سباع الطير. ثم تتجلى مظاهر الأمومة عند العودة ليجدا البيض قد تفلق عن رثال، فيأخذان في مساعدة الرثال في الخروج من هذا البيض.

ولقد تساوت مشاعر الأمومة المتمثلة في النعمة، والأبوة المتمثلة في الظليم في هذه الأبيات، وذلك من خلال استخدام الشاعر للفعل الماضي الدال على المثني، وهو يدل على التعاون والانسجام بينهما (تَرَوَّحَا، فَالْتَبَطَا، اسْتَهَلَّا، أَصَابَا، فَصَادَفَا، فَتَكَبَّا يَنْقَفَانِ، اسْتَمَرَّا)، فمن خلال مشهد الأمومة تتجلى الصورة البيانية المتمثلة في التشبيه، حيث شبه الشاعر بشرة تلك الرثال الصغيرة الحديثة العهد بالتفقيس بورق البسباس كناية عن الضعف وهذا كله مدعاة لمزيد من الحنان والرحمة بتلك الصغار.

(١) استمرّا: ذهبًا، الحفان: فراخ النعام وصغارها يقال للذكر والأنثى، الزجل: الصوت، الزهو: نور النبات وزهره وإشراقه، العقابيل: قروح صغار تخرج من بقايا المرض. الديوان، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

قول تميم بن أُبَيٍّ^(١)؛ إذ يقول^(٢):

كَأَنِّي وَرَحْلِي رَوْحَتَنَا نَعَامَةٌ تَجَرَّمُ عَنْهَا بِالْقَفِيرِ رِثَالُهَا^(٣)

فالشاعر هنا يشبه ناقته بالنعامة ابتعدت عنها صغارها، فهي تسرع في طلبهم^(٤). فالصورة وصفت عاطفة (الخوف)، وتمثل ذلك في بحث النعامة عن رثالها الذين بعدت عنهم، فمن حرص هذه النعامة وخوفها على رثالها من المخاطر وعنايتها بهم، بدأت في البحث عنهم، فظهرت عليها أمارات الخوف من ضياع رثالها.

قول لبيد بن ربيعة العامري^(٥)؛ إذ يقول^(٦):

أَفْذَاكَ أَمَّ صَعْلٍ كَأَنَّ عِفَاءَهُ أَوْزَاعُ أَلْقَاءٍ عَلَى أَغْصَانِ^(٧)
يُلْقَى سَقِيطٌ عِفَائِهِ مُتْقَاصِرًا لِلشَّدِّ عَاقِدَ مَنْكِبٍ وَجِرَانِ^(٨)
صَعْلٌ كَسَافِلَةِ الْقَنَاةِ وَظِيفُهُ وَكَأَنَّ جُوجُؤَهُ صَفِيحُ كِرَانِ^(٩)

(١) تميم بن أُبَيٍّ بن مقبل، شاعر جاهلي، مخضرم، أدرك الإسلام وأسلم، (توفي: ٣٧هـ). ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء،

ج ١، ص ٤٤٦. ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٤٣.

(٢) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، حلب، سورية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ص ٢٧٣.

(٣) رَوْحَتَنَا: ذهبت بنا، تجرم عنها: أي ذهب وبعد عنها، القفير: اسم موضع. الديوان، ص ٢٧٣.

(٤) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٢٧٣.

(٥) لبيد بن ربيعة العامري، من أشراف الجاهلية، أدرك الإسلام فأسلم، (توفي ما بين ٣٥هـ، ٣٨هـ)، وقد عده ابن سلام من شعراء الطبقة الثالثة من الجاهليين. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٢٦٦. ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ١٢٣.

(٦) لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م، ص ١٤٧، ١٤٨.

(٧) الصعل: الدقيق العنق، صغير الرأس، عفاؤه: ريشه، أوزاع: قطع، ألقاء: ما أُلقي من شيء فهو إلقاء، شبه ريشه بخلقان حرق أغصان.

(٨) سقيط: ما سقط من ريشه، متقاصراً: مجتمعاً إذا أراد أن يعدو اجتماع، عاقد منكب: إذا تقبض فقد عقد منكبه، الجران: باطن الحلق من كل شيء، جران الطير: حلقومه ومريئه.

(٩) كران: بريط، سافلة القناة: فوق الزج من الرمح، وظيفة كالقناة: أي طويل الساقين، الجؤجؤ: الصدر، الصفيح: الحشب المشقوق.

كَلِفٌ بِعَارِيَةِ الْوُظَيْفِ شِمْلَةٌ^(١) يَمْشِي خِلَالَ الشَّرِيِّ فِي خِيْطَانٍ^(٢)
 ظَلَّتْ تَتَّبِعُ مِنْ نِهَاءِ صَعَائِدٍ^(٣) بَيْنَ السَّلِيلِ وَمَدْفَعِ السُّلَّانِ^(٤)
 سَبْدًا مِنَ التَّنُومِ يَخِيطُهُ النَّدَى^(٥) وَنَوَادِرًا مِنْ حَنْظَلِ الْخُطْبَانِ^(٦)
 حَتَّى إِذَا أَفِدَ الْعَشِيُّ تَرَوَّحَا^(٧) لَمَبِيتِ رَبْعِي النَّتَاجِ هَجَانٍ^(٨)
 طَالَتْ إِقَامَتُهُ وَغَيَّرَ عَهْدَهُ رَهْمُ الرِّبْعِ بِرُقَّةِ الْكَبْوَانِ^(٩)

لقد أخبر لبيد عن ظليمة الصعل، فقد وصف ساقيه وصدرة، وهو ظليم مغرم كلف بالنعامة عارية الوظيف، وينتقل معها في مراعي (التنوم والحنظل) من مناطق: صعائد، السليل، السلان، الكبوان. وعند المغيب يعودان معاً لمبيت النتاج.

ففي هذه الأبيات إشارات كثيرة للانسجام والتقارب بين الظليم ونعامته، منها: (العودة الميمونة لمبيت رباعي النتاج، وحضن بيضهما، والعناية بهذه الأسرة الصغيرة).

تبرز الصورة عاطفة (الخوف المفضي للحنان)، وذلك بتتبع الظليم لنعامته في المراعي الخصبية حتى يتساقط المطر، فيتذكران بيضهما الذي تركاه في العش، فتشتد سرعتهما في العودة إلى الأدحي؛ خوفاً على البيض من المطر أن يفسده؛ لأنه نتاج الحياة، وفي الظلام الذي أخذ في البدء والانتشار. فالمشاعر نحو هذا البيض قد تشارك فيها كل من الظليم ونعامته عبر الفعل

(١) كلف بعارية الوظيف: أي كلف بأثناه محب لها، شملة: سريعة، خلال: بين هذا الشري، الشري: شجر الحنظل، خيْطَان: جمع خيط، وهو الجماعة من النعام.

(٢) نهاء: واحدها نُحْي، وهو موضع مطمئن له حاجز ينتهي إليه السيل ويبقى فيه الماء، صعائد: موضع، السليل: واد، مدفع: مجرى.

(٣) سبد: نبت، التنوم: شجر، يخيطه الندى: يصيبه، الندى: المطر، نوادر: أي ما سقط من الحنظل، الخطبان: صفة الحنظل وخضرته.

(٤) أفد العشي: عجل عليهما، تروحا: يعني الظليم ونعامته راحا بالعشي، لمبيت رباعي النتاج: أي بيضهما، هجان: أبيض.

(٥) الرهم: أمطار خفيفة ليست بالشديدة، البرقة: موضع مرتفع مختلط الطين والحجارة، كبوان: مكان. الديوان، ص ١٤٧، ١٤٨.

(تروحا). وتبرز معالم الأمومة من خلال العودة إلى الأدحي في شدّ سريع يتساقط معه ريش الظليم ونعامته، ويتناثر حول الأغصان. فهذه العودة منهما لمبيت ربي النتاج هجان - البيض - وحضنه والعناية به مؤشّر من مؤشرات عظمة غريزة الأمومة.

وبهذا تتضح صورة النعام وبيضه ورثاله في لوحة الرحلة، وذلك بعواطف مختلفة، هي: عاطفة (الخوف)، وهي الأكثر حضوراً حيث وردت (ثمانى مرات) يليها عاطفة (الخوف المفضى للحنان)، إذ وردت (أربع مرات)، وأقلها عاطفة (الحنان) حيث وردت (مرة واحدة)، وذلك عند زهير بن أبى سلمى^(١). كل ذلك عن طريق التشبيه.



وجاء ذكر أمومة النعام أيضاً في (لوحة المطاردة)^(٢) عند الشعراء الصعاليك، وهم بذلك يقدمون لنا صورة ظريفة؛ إذ يشبه الشاعر نفسه - وليس ناقته - بالظليم المذعور المسرع نحو فراخه، وهي صورة لها ما يسوغها في طبيعة شعر الصعاليك الذين لم يرحلوا في شعرهم على ناقة أو فرس، بل كانوا يغزون فيعدون على أرجلهم، ومن ذلك قول تأبط^(٣) شرّاً^(٤):

أَلَا أبلغُ بنيَ فهمٍ بنِ عمرو	على طولِ التَّنائي والمقاله
مقالَ الكاهنِ الحاميِّ لمّا	رأى أثري وقد أنهبْتُ ماله
رأى قدَميَّ وقَعُهما حثيثٌ	كتَحليلِ الظَّليمِ دَعَا رِثالَه ^(٥)
رأى بهما عذاباً كُلَّ عامٍ	لِخُشَعَمٍ أو بَجِيلَةٍ أو ثمالَه

(١) زهير بن أبى سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٦٠.

(٢) ينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط ٤، ص ٢٢٣.

(٣) ثابت بن جابر بن سفيان، أبو زهير الفهمي، من مضر، وهو أحد لصوص العرب المغيرين وصعاليكهم،

(توفي: ٨٠ق.هـ). ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ٦٤.

(٤) تأبط شرّاً، الديوان، تحقيق: علي ذو القفار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م، ص ١٩٨.

(٥) تحليل الظليم: أسرع عدوه وأخفه وكأنه يمس الأرض مسّاً. الديوان، ص ١٩٨.

فالشاعر يشبه سرعته في فراره من (بني خثعم) بفرار ظليم خاف على رثاله، فهو يسرع إليهم.

وقوله أيضاً^(١):

فَادْبَرْتُ لَا يَنْجُو نَجَائِي نَقْنِقُ يُبَادِرُ فَرَحِيهِ شَمَالاً وَدَاجِنَا^(٢)

فالشاعر يشبه سرعة فراره من الغزوات بالظلم المسرع خوفاً على رثاله الصغيرة من المطر. فالصورة تبين عاطفة (الخوف) المتمثلة في السرعة البالغة، فتأبط شراً أخفى دور النعامة، واكتفى بذكر الظلم ودوره المتمثل في العودة السريعة إلى رثاله.

قول حبيب الأعم^(٣)؛ إذ يقول^(٤):

كَأَنَّ مُلَاءَتِي عَلَى هِزَفٍ يَعْنُ مَعَ الْعِشِيَّةِ لِلرَّئَالِ^(٥)
عَلَى حَتِّ الْبُرَايَةِ زَمْخَرِيٍّ الـ سَوَاعِدِ ظَلٍّ فِي شَرِيٍّ طَوَالِ^(٦)
هِزَفٍ أَصْنَفِ السَّاقِينِ هَقْلٍ يُبَادِرُ بَيْضَهُ بَرْدَ الشَّمَالِ^(٧)
أَحْسَ ضَبَابَةً وَعَمَاءَ لَيْلٍ يُبَادِرُ غَوْلَ وَادٍ أَوْ رِمَالِ^(٨)
كَأَنَّ جَنَاحَهُ خَفَقَانُ رِيحٍ يِمَانِيَّةٍ بَرِيْطٍ غَيْرِ بَالِ^(٩)

(١) تأبط شراً، الديوان، تحقيق: علي ذو القفار شاكر، ص ٢١٦.

(٢) التَّقْنِقُ: هو الظلم، أي: الذكر من النعام وهو من أعدى الحيوان، الشمال: هي البقية من الماء، الدَّاجِنُ: من الدَّجَن وهو المطر الكثير. الديوان، ص ٢١٦.

(٣) حبيب بن عبد الله الهذلي الخثعمي، أخو صخر الغي، شاعر جاهلي. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ٢٧.

(٤) الشُّكْرَى، شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ٣١٩، ٣٢١.

(٥) الهزَفُ: الظلم السريع، وقيل: هو الجاني، يَعْنُ: أي يعرض، مع العشيّة: عند العشيّ، للرئال: من أجل الرئال.

(٦) الحت: السريع، زمخري: غليظ طويل، السواعد: العروق التي في الضَّرْع يجري فيها اللبن، الشري: الحنظل.

(٧) هزف: سريع، أصنف: متفشّر، هقل: الطويل.

(٨) العماء: أشد الغيم ارتفاعاً، غول: بُعد.

(٩) اليمانية: الجنوب، الریط: ملاحق غير ملفقة.

بَذَلْتُ لَهُمْ يَدِي وَسُطَانَ شَدِّي

غَدَاتْنِدِ وَلَمْ أَبْذُلْ قِتَالِي^(١)

فالشاعر يصف نفسه بأنه ظليم في سرعته في الفرار والنجاة، فهذا الظليم فتى نشيط نابض بالحياة، فهو هزف، هقل، ويعينه على السرعة أمور، منها: أنه أصنف الساقين، حت البراية، زمخري السواعد، وحقاق الجناحين، بالإضافة إلى التغذية الجيدة من نبات (الشري والتنوم والحنظل)، فهذه السرعة لمتابعة الحياة، فهو يحنّ إلى صغاره ويخاف على بيضه من الندى والمطر والبرد (عماء ليل). فالأمومة عنده فيها خيوط أكثر، فالظليم سريع يعترض فراخه في وقت العشية^(٢).

فالصورة ركزت على عاطفة (الخوف)، المتمثل في عودة الظليم السريعة إلى بيضه خوفاً عليه من برد الشمال -المطر- الذي قد يفسده، وارتفاع الغيوم في السماء، فيبدأ معها الظلام في الانتشار. فمشاعر الأمومة تمثلت في الحنين إلى صغاره، والخوف على بيضه من الندى أو المطر الذي قد يفسده.

قول أبي ذؤيب الهذلي؛ إذ يقول^(٣):

وَزَفَّتِ الشَّوْلُ مِنْ بَرْدِ الْعَشِيِّ كَمَا زَفَّ النَّعَامُ إِلَى حَفَّانِهِ الرُّوحُ^(٤)

يذكر الشاعر شدة البرد، فيقول: إن النياق التي أتى على نتاجها سبعة أشهر وخفت بطونها مما كان فيها، قد ألجأتها شدة هذا البرد إلى مكان تستدفئ فيه، فبادرت إليه مسرعة كما يسرع الظليم إلى فراخه. فالصورة توضح عاطفة (الخوف) هي التي تتمثل في عودة الظليم مسرعاً إلى فراخه.

(١) وسطان ويروى: شوطان: موضع، أي خرجت أعدو ولم أقاتل. شرح أشعار الهذليين، ج ١، ص ٣١٩، ٣٢١.

(٢) ينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص ٢٢١.

(٣) ديوان الهذليين، د: ت، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط ٢، ١٩٩٥، ج ١، ص ١٠٦.

(٤) قوله: (وَزَفَّتِ) أي: جاءت زفيلاً عجلة مُبادرةً، والزَّفِيفُ: خطوٌ مقاربٌ، وسرعةٌ وضع الأحناف ورفعها، حَفَّانُهُ: صغاره، الرُّوح: التي بأرجلها رَوَّحَ، كلُّ نعمة روحاء، وهو انفتاح يميل إلى شَقِّها الوحشي، الشَّوْل: هي التي قد حَفَّ لبنُها وأتى على نتاجها سبعة أشهر أو ثمانية. ديوان الهذليين، ج ١، ص ١٠٦.

يتضح مما سبق أن صورة النعام على بيضه ورثاله قد تجلت في لوحة المطاردة عند الشعراء الصعاليك مبرزة عاطفة (الخوف) عن طريق التشبيه؛ إذ يشبهون سرعة فرارهم من المعارك بسرعة ظليم نافر إلى رثاله؛ خوفًا عليهم ورحمة بهم.

وفي ذلك دلالة عميقة على الحس العالي الذي يملكه هؤلاء الشعراء، لإدراكهم تلك المشاعر النفسية المخبوءة في نفوس تلك الطيور العجماء، فقد شعروا بقلق النعام وخوفه ووصفوا حرصه وحنانه على صغاره ببراعة واقتدار.



ثالثًا: لوحة الصاحبة أو (النسيب): وهي من المواطن التي تتجلى فيها أمومة النعام حين يصف الشاعر صاحبتة وجمالها، فيجعل أمومة النعام مصدرًا لصوره الشعرية، كحديث زهير بن أبي سلمى عن صاحبتة (أسماء) حين صور رحيلها، "وقد خضبت بناها باللون الأحمر، وتأودت جسداً، واستقامت قدًا وضح النهار، وتألفت في بياضها وكأنها بيضة الأدحي التي عاشت في كنف النعام الأم الرؤوم"^(١)؛ إذ يقول^(٢):

وكأنَّها، يَوْمَ الرَّحِيلِ، وقد بدا	منها البنانُ، يَزيْنُهُ الحَناءُ ^(٣)
بَرْدِيَّةٌ، في الغِيلِ، يَغْدُو أَصلُها	ظِلٌّ، إِذا تَلَعَ النَّهارُ، وماءُ ^(٤)
أو بِيضَةُ الأَدْحِيِّ، باتَ شِعارُها	كَنَفِ النِّعَامَةِ: جُوجُؤٌ، وَعِفَاءُ ^(٥)

أبرزت الصورة عاطفة (الحنان)، فالبيض في الأدحي، والنعامة باتت عليه ترعاه وتحفظه من سباع الحيوانات والطيور، وهي التي غطّت وخبأت البيض بجناحيها وصدرها وريشها الصغير.

(١) عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٩٣.

(٢) زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٠٢.

(٣) البنان: أطراف الأصابع.

(٤) البردية: ضرب من النبات الناعم طري، الغيل: الأجمة، يغدو: يربّي، تلع: ظهر.

(٥) الأدحي: موضع بيض النعامة، الشعار: الغطاء، الكنف: الجانب وقيل: هو الجناح، الجوجؤ: الصدر، العفاء: صغار

الريش. شعر زهير، ص ٢٠٢.

قول عمرو بن شأس الأسدي^(١)؛ إذ يقول^(٢):

وَمَا بَيِضَةٌ بَاتَ الظَّلِيمُ يَحْفُفُهَا	إِلَى جُوجُؤٍ جَافٍ بِمِثَاءٍ مَحْلَالٍ ^(٣)
بِأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ بَطْنِ فُرَاقٍ	تَخَوُّضُ بِهِ بَطْنِ الْقَطَاةِ وَقَدْ سَالَ ^(٤)
لَطِيفَةُ طَيِّ الْكَشْحِ مُضْمَرَةُ الْحَشَا	هَضِيمُ الْعِنَاقِ هَوْنَةٌ غَيْرُ مِتْفَالٍ ^(٥)
تَمِيلُ عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ كَأَنَّهَا	نَقَا كُلَّمَا حَرَّكَتَ جَانِبَهُ مَالٍ

ففي هذه الأبيات تأتي الصورة لتصف عاطفة (الحنان)، وذلك بموقف الأبوة المتمثل في هذا الظليم تجاه بيضه؛ إذ يأخذه بحضنه إلى صدره الجاف الخالي من الرطوبة التي قد تفسد هذه البيضة التي هي نتاج الحياة بالنسبة إليه.

قول تميم بن مقبل العجلاني في زوجته الدهماء، حين جعلها بيضة أدحي، مستخدماً اللون الأبيض النقي في بيضة الأدحي التي اهتم بها كلٌّ من النعامة وظليمها، ولقد أوليت العناية والرعاية الكاملة؛ لكونها البيضة الأولى، فهو يضمها في حب وحنان^(٦)؛ إذ يقول^(٧):

كَبَيْضَةِ أَدْحِيٍّ يُوَحِّحُ فَوْقَهَا هَجَفَّانِ مُرْتَاعَا الضُّحَى وَحَدَانِ^(٨)

(١) عمرو بن شأس بن عبيد بن ثعلبة الأسدي، شاعر مخضرم أدرك الإسلام فأسلم، (توفي: ٢٠هـ). عده ابن سلام من شعراء الطبقة العاشرة. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء المخضرمين، ص ٣٢٨.

(٢) عمرو بن شأس الأسدي، شعره، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط ٢، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م، ص ٧٧.

(٣) ميثاء: أرض سهلة.

(٤) قراقر: موضع في ديار كلب، بالسماوة من ناحية العراق.

(٥) متفال: غير متطيبة. شعر عمرو بن شأس الأسدي، ص ٧٧.

(٦) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٩٤.

(٧) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(٨) الأدحي: مبيض النعام في الرمل، تدحوه النعامة برجلها ثم تبيض فيه، وليس للنعامة عش، يوحج: يصوت فوق البيضة، المهجف من النعام: الجافي الثقيل الكثير الريش، مرتاعا الضحى: أي أفزعهما شيء في الضحى، الوحدان: المنفردان.

أَحْسَا حَسِيسًا مِنْ سِبَاعِ وَطَائِفٍ فَلَا وَخَدَ إِلَّا دُونَ مَا يَخِذَانِ^(١)
يَكَادَانِ بَيْنَ الدُّونَكَيْنِ وَالْوَةِ وَذَاتِ الْقَتَادِ السُّمْرِ يَنْسَلِخَانِ^(٢)

تتضح الصورة من خلال عاطفة (الخوف المفضي للحنان)، وذلك بعناية النعامة وظليهما بالبيضة التي في الأدحي، فالنعامة وظليهما أفزعهما شيء ما في الضحى؛ إذ أحسا حسيسا -والحسيس: هو الصوت الذي تسمعه من حركة ما يمر قريباً منك ولا تراه- فيأخذان بضربٍ من السير السريع الواسع الخطا. فالظليم ونعامته من شدة حرصهما وخوفهما على بيهضهما وسرعة عدوهما يكادان ينسلخان ويخرجان من جلدهما، فهذا التشبيه يصوّر السرعة الفائقة والحرص من قبل الظليم ونعامته على بيهضهما.

ويصور شاعر آخر^(٣) صاحبه حين تبدي استعدادها للنوم، وقد بدا منها بياض بشرتها وكأنها بيضة نعام، خاف عليها ظليهما من الندى والمطر، فأخذ يحضنها^(٤):

أَوْ بَيْضَةُ بَيْنَ أَجْمَادٍ يُقَلِّبُهَا بِالْمَنْكَبَيْنِ سُخَامُ الزَّفِّ إِجْفِيلُ^(٥)
يَخْشَى النَّدَى، فَيُولِّيْهَا مَقَاتِلَهُ حَتَّى يُوَافِيَ قَرْنَ الشَّمْسِ تَرْجِيلُ^(٦)

(١) الحسيس: الصوت الذي تسمعه من حركة ما يمر بالقرب منك ولا تراه، وطائف: أي شخص طائف، الوخد: ضرب من السير السريع في سرعة خطو.

(٢) الدونكان: واديان في ديار بني سليم، ألوة: اسم وادٍ أيضاً، القتاد: شجر له شوك صلب أمثال الإبر، ذات القتاد: اسم موضع، يريد أنهما يكادان ينسلخان ويخرجان من جلدهما من شدة العدو. الديوان، ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(٣) وردت هذه الأبيات عند كُلاً من تميم بن أبي بن مقبل في ديوانه، تحقيق: عزة حسن، ص ٢٦٩، وعند جران العود في ديوانه، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٩٠.

(٤) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٩٤.

(٥) أو بيضة: بيضة النعام، الأجساد: جمع الحمد وهو المكان الغليظ فيه صخور لا يبلغ أن يكون جبلاً، السخام من الريش: الأسود اللين، الزف: الناعم من ريش النعام، وسخام الزف: أي ظليم أسود الزف، الإجفيل: الذي يُجفل ويسرع إذا دُعِرَ يريد الظليم.

(٦) يخشى الندى: أي يخشى الندى على البيضة، يوليها مقاتلة: أي يحول صدره وبطنه إلى البيضة لئلا يصيبها الندى، الترحيل: الارتفاع يريد حتى تطلع الشمس ويمضي الليل بندها. ديوان ابن مقبل، ص ٢٦٩.

فالصورة تبرز عاطفة (الحنان)، وذلك من خلال وصف مكان وجود هذه البيضة بقوله: (أَجْمَادٍ) وهو المكان الغليظ فيه صخور لا يبلغ أن يكون جبلاً. فعناية النعامة ببيضها تبدأ باختيارها لهذه المكان؛ إذ لا يبلغه إنسانٌ أو حيوانٌ قد يعث بهذا البيض، ثم تزيد العناية بها والحرص عليها بتقليب هذه البيضة؛ لأن بقاء البيضة على حالٍ واحدة أو هيئة واحدة قد يفسدها، فيحرصان على تلك البيضة ويخشيان عليها من الندى أن يُصيبها فيفسدها فيتحوّل بصدرة وبطنه لئلا يفسدها الندى ويستمران في هذه العناية والحرص حتى تطلع الشمس ويمضي الليل بندها.

قول المخبل السعدي^(١) في صاحبتة (الرباب)، حيث أقام الشاعر التناظر اللوني بينها وبين بيضة الدعص البيضاء في بياض لونها، وحسن منظرها^(٢):

أَوْ بَيْضَةِ الدَّعْصِ الَّتِي وُضِعَتْ	فِي الْأَرْضِ، لَيْسَ لِمَسِّهَا حَجْمٌ ^(٣)
سَبَقَتْ قَرَائِنَهَا وَأَدْفَاهَا	قِرْدُ الْجَنَاحِ كَأَنَّهُ هِدْمٌ ^(٤)
وَيَضُمُّهَا دُونَ الْجَنَاحِ بِدَفِّهِ	وَتَحْفُهُنَّ قَوَادِمُ قُتْمٍ ^(٥)

تبرز الصورة عاطفة (الحنان)، وذلك من خلال تشبيه صاحبة في بياضها وحسن منظرها ببيضة النعام التي وضعتها في مكان بعيد مخبأة في الرمل، وفي هذا يظهر حرص النعامة وخوفها على ببيضها، ويشتدّ هذا الحرص من النعامة على هذه البيضة؛ لأنها أول بيضة لها وذلك بقوله (سَبَقَتْ قَرَائِنَهَا)، ثم يستتبع ذلك ببعض مظاهر العناية بهذه البيضة إذ يدفئها بريشه المجتمع

(١) ربيع بن مالك بن ربيعة بن عوف السعدي، شاعر مخضرم، عده ابن سلام من شعراء الطبقة الخامسة من الجاهليين، (توفي: ١٢هـ). ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء المخضرمين، ص ٤٣٩.

(٢) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: عبد السلام هارون، ومحمود شاكر، ص ١١٥.

(٣) الدعص: الجبيل من الرمل، الحجم: التواء، يريد: أنه ليس لها عظم ناتئ.

(٤) سبقت قرائنها: يقول: هي أول بيضة باضتها النعامة والشعراء تصف النساء بذلك، قرد الجناح: يريد ذكر النعام، والقرد: المتكاثر من الريش، الهدم: الكساء الخلق الملقى.

(٥) الدف: الجنب، أي: يضم الظليم البيضة بجناحيه إلى دفه، تحفهن: تكون حولهن، يعني البيض، القوادم: أوائل الريش من الجناح، القتم: الغبر. المفضليات، ص ١١٥.

أولاً وكأنه كساء خَلِقَ، ويضمُّها ب صدره ثانياً، ويحفها بمقاديم الريش ثالثاً. ولقد قامت النعامة وظليُّها بدورهما في القيام على أمر هذه البيضة وحفظها والعناية بها، فالنعامة هي التي وضعت وهي التي سبقت، أمَّا الظليم فهو الذي دفأ البيضة، وهو الذي ضمَّها وحفَّها بقوادمه السود، وبهذا تتضح أمومة النعام على بيضها وشدة حنانها عليه.



ولقد تفنن الشعراء في الحديث عن بيضة الأداحي، وأخذوا يطلقون تسميات أخرى بديلة، لها دلالاتها وأهميتها، ومن ذلك: عمرو بن أحمَر الباهلي^(١)، فقد استخدم بيضة الأداحي، ثم انتقل إلى (وَدِيعَةِ الهَجَّهَاج) بدلاً عن بيضة الأداحي؛ لما فيها من وهج الدلالة، وذلك عندما تحدث عن صاحبتة غنية؛ إذ يقول^(٢):

وَمَا يَبْضُتُ ذِي لَبْدٍ هَجَفٌ	سُقَيْنَ بِزَاجِلٍ حَتَّى رَوِينَا ^(٣)
وُضِعْنَ فَكُلُّهُنَّ عَلَى غَرَارٍ	هَجَانُ اللَّوْنِ قَدْ وَسَقَتْ جَنِينَا ^(٤)
يَبِيتُ يَحْفُهُنَّ بِقَفْقَفَيْهِ	وَيُلْحِفُهُنَّ هَفْهَافاً ثَخِينَا ^(٥)

فالصورة تبرز عاطفة (الحنان)، وذلك بنسبة هذا البيض -ذي لَبْدٍ هَجَفٍ- إلى الظليم المسن الجافي الكثير الزف، الثقيل الضخم، ثم تتجلى معالم الأمومة بقوله: (سُقَيْنَ بِزَاجِلٍ حَتَّى رَوِينَا) أي: أن الظليم إذ حضن بيضه يسيل ماءً من مؤخره، فجميع بيض النعام على غرارِ

(١) عمرو بن أحمَر الباهلي، شاعر مخضرم، أدرك الإسلام وأسلم (توفي: ٧٥هـ). ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء المخضرمين، ص ٣١١.

(٢) عمرو بن أحمَر الباهلي، شعره، تحقيق: حسين عطوان، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص ١٥٨.

(٣) ذي لَبْدٍ: أي ذي ريش، الهجف: الظليم المسن الجافي الكثير الزف الثقيل الضخم، زاجل: ماء الظليم يسيل من مؤخره إذا حضن البيض.

(٤) هجان اللون: بيض اللون، وسقت: حملت.

(٥) يَحْفُهُنَّ: يحضنهن، قفقفا الظليم: جناحه، يلحفن: يلبسهن، الهفاف: الجناح، الثخين: الريش يتراكم بعضه فوق بعض. شعر عمرو بن أحمَر الباهلي، ص ١٥٨.

واحد من حيث الاستواء والطول والمثال، بحيث لا تخرج واحدة عن الأخرى^(١)، فهو أبيض اللون، وهذه البيضة تحمل في داخلها جنيناً يحتاج إلى العناية والحرص، فعناية النعام بهذا البيض تبدأ بحضنه بجناحيها في الليل، بدلالة قوله: (يَبِيْثُ)، وتحفه بأجنحتها ذات الريش المتراكم بعضه فوق بعض.

وقوله أيضاً^(٢):

كَوْدِيْعَةِ الْهَجْهَاجِ بَوَّاهَا بِرَاقٍ عَاذِ الْبَيْضِ أَوْ ثَجَرٍ^(٣)
لِهَدَجْدَجٍ جُرْبٍ مَسَاعِرُهُ قَدْ عَادَهَا شَهْرًا إِلَى شَهْرٍ^(٤)

فالصورة تبين عاطفة (الحنان)، إذ يبدأها الشاعر بذكر مسميات بديلة لبيضة الأدحي أو بيضة النعام، فينسبها إلى الظليم الجافي الفزع، وذلك بقوله: (الْهَجْهَاجِ)، ثم يتطرق إلى موضع هذه البيضة، وهو (عَادِ الْبَيْضِ) وهو موضع منسوب للبيض، كالأدحي تبيض فيه النعام بعد أن تبسطه وتدحوه، ثم يتجلى مظهر من مظاهر الأبوة لهذا الظليم لبيضه إذ يعود من شهر إلى شهر. ففي هذه الأبيات تختفي أمومة النعامة بينما يتجلى ويظهر دور الظليم.

ومما سبق يتضح أن صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله قد تجلت في وصف الصاحبة بعاطفة (الحنان)، وهي الأكثر حضوراً، فعاطفة (الخوف المفضي للحنان) وذلك من خلال اهتمام الظليم ونعامته وعنايتهما بالبيض، والخوف عليه من الندى أو المطر أو سباع الطير والحيوان.

(١) ينظر: الجاحظ: أبو عثمان، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ط ٢، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٥م، ج ٤، ص ٤١٩.

(٢) عمرو بن أحمَر الباهلي، شعره، تحقيق: حسين عطوان، ص ١١١، ١١٢.

(٣) ودِعة الهَجْهَاج: بيضه، الهَجَاج: الظليم وهو الجافي الفزع، بَوَّاهَا: وضعها، عَاذِ: موضع منسوب إلى البيض كأن النعام تبيض فيه، وأضاف عَاذِ إلى البيض لكثرة فيه، ثَجَر: ماء لباهلة.

(٤) لهَدَجْدَج: الظليم سمي بذلك لهَدَجَانِه في مشية، أي: لأنه يقارب الخطو، مَسَاعِرُه: الأباط وباطن الأفخاذ، وإنما قال جرب؛ لأن في ذلك الموضع من النعام لا رئيس عليه، عَادَهَا: أي: اختلف إلى بيضه شهراً بعد شهراً. شعر عمرو بن أحمَر الباهلي، ص ١١١، ١١٢.



ويرسم الأعشى صورةً مختلفة من حيث إنها صورة لأرملة (أم) تركها زوجها، فبدا عليها
الشعث والسواد، وأمست هي وصغارها رهينة الفقر والهزال، فيمثل حالها بحال نعامة رباء
فقدت ظليهما، وانطلقت مع رئالها تبحث عن قوتٍ لها ولصغارها، فيقول^(١):

وَأَرْمَلَةٌ تَسْعَى بِشُعْثٍ، كَأَنَّهَا
وَإِيَّاهُمْ رِبْدَاءُ حَثَّتْ رِئَالَهَا^(٢)

ركزت الصورة على عاطفة (الحنان)، من حيث عناية النعامة وحرصها على رئالها والبحث
عن قوتها، ولقد اختفى الظليم ودوره، فالشاعر يشبّه حال الأرملة - الأم - التي تركها زوجها
فظهرَ عليها وعلى صغارها آثار اليتيم والحاجة بحال نعامة دفعت رئالها بسرعة تبحث لهم عن
قوتٍ تسد به حاجتها وحاجة صغارها، ويعينها على دورها اتجاه رئالها من العناية والحرص
عليهم.



(١) الأعشى، الديوان، تحقيق: محمد محمود، ص ١٦٨.

(٢) رباء حثت رئالها: نعامة دفعت أفراخها، حثّت: ساقطت بسرعة. الديوان، ص ١٦٨.

وبهذا فقد وردت في صورة أمومة النعام وبيضه ورئاله عواطف مختلفة، تمثلت في

الآتي:

موقع ذكر عاطفة أمومة النعام في القصيدة.	عدد مرات ذكر العاطفة.	نوع عاطفة أمومة النعام.	نوع الصورة الفنية.
لوحة الطلل	مرتان	عاطفة الحنان	كناية (وصف النعام مع صغاره وحنانه عليهم كناية عن رحيل الناس من ذلك المكان حتى صار مألّفًا للنعام وصغاره).
لوحة الرحلة	ثلاث عشر مرة، وهي كالآتي:	(ثاني مرات عاطفة الخوف)، و(أربع مرات عاطفة الخوف المفضي للحنان)، و(مرة واحدة عاطفة الحنان).	تشبيه (تشبيه الشاعر ناقته في سرعتها بالنعامة أو الظليم أو بهما معًا في سرعتهم خوفًا على بيضهما أو رئالهما من المطر وأخطار الصحراء).
لوحة المطاردة	أربع مرات	عاطفة الخوف	تشبيه (يشبه الشاعر الصعلوك نفسه في سرعة هروبه من أعدائه بالنعام الخائف على صغاره العائد إليهم).
لوحة الصاحبة أو (النسيب)	سبع مرات، وهي كالتالي:	(ست مرات عاطفة الحنان)، و(مرة واحدة عاطفة الخوف المفضي للحنان).	تشبيه (تشبيه الصاحبة ببيضة النعام التي تحظى بالعناية والرعاية من

والديها).			
تشبيهه (يشبهه حال الأرملة - الأم - التي تركها زوجها ولها صغار بحال نعامه دفعت رثالها بسرعة تبحث لهم عن قوتٍ تسد به حاجتها وحاجة صغارها).	عاطفة الحنان	مرة واحدة	لوحة مختلفة (وصف المرأة الأم)

وبهذا فقد عبرت صورة أمومة النعام وبيضه ورثاله عن عواطف مختلفة، منها: عاطفة (الخوف)، وعاطفة (الخوف المفضي للحنان)، وعاطفة (الحنان)، في حين اختفت عاطفتا (الحزن)، و(العجز) منها؛ وذلك لأن الرحلة تمثل منفذ تستروح النفس فيه من هموم الذكريات التي تطرحها لوحة الافتتاح لمواجهة الواقع اليومي الثقيل، وما يرتسم فيه من صراعٍ حادٍّ بين البيئة وأفراد المجتمع، ولأنها أقدر على استيعاب مشاعر الشاعر الشاعر الخاصة، فلقد استطاع من خلالها أن يصور شوقه إلى الاستقرار الأسري، متخذًا من أمومة النعام على بيضه ورثاله حلمًا دافئًا يوفر له الهدوء النفسي بعد أن أضناه السفر والتنقل والذكريات^(١).

كما يلاحظ غلبة تصوير عاطفة (الخوف) في لوحة الرحلة لما في أجواء الرحلة من مخاوف ومخاطر، وكذلك في لوحة هروب الصعلوك. بينما سيطرت عاطفة (الحنان) على لوحة وصف صاحبة.



(١) ينظر: كامل عبد ربه حمدان الجبوري، الطير ودلالته في البنية الفنية والموضوعية للشعر العربي قبل الإسلام، دار الينابيع، سوريا، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٧٠، ٧٣.

المبحث الثاني: صورة أمومة القطا وبيضها وأفراخها.

وردت صورة أمومة القطا وبيضها وأفراخها في موضعين من القصيدة الجاهلية، وهما (لوحة الرحلة)، حيث وردت صورة أمومة القطا كناية عن تلك الصحراء المقفرة البعيدة عن الناس حيث تعيش القطا مع فراخها، فتظهر عاطفة (الحنان)، وفي (لوحة وصف الفرس) حيث يأتي ذكر القطا في معرض حديث الشاعر عن سرعة فرسه وخيله، فنجد الشاعر يسترسل فيشبه فرسه في سرعتها بقطا يقص قصتها مبرزاً عنصر الأمومة، وذلك في عاطفة (الخوف المفضي للحنان).

أولاً لوحة الرحلة: وما يشاهده في تلك الصحراء من القطا وفراخها، ومن ذلك: قول بشامة البجلي^(١)، حيث يقول^(٢):

بها لِلْقَطَا العُرجُ الحناجرُ سُبْدٌ	ظهورٌ لها مقصورةٌ وبُطُونٌ ^(٣)
كَأَنَّ أَفاني الصَّيفِ قد قَلَّصَتْ لها	إلى وِردِها حُمُّ المدامعِ جُونٌ ^(٤)
لَهَا مُقْنَعَاتٌ كالْكُلَى في نُحورها	لِكُلِّ سِقَاءٍ نَائِطٌ وَوَتِينٌ ^(٥)

ففي هذه الأبيات مشهد لرعاية القطا -الأم- لصغارها من حيث رعايتها وسقيها الماء، وغير ذلك. فالصورة تتضح من خلال عاطفة (الحنان)، وذلك بتصوير الجانب الندي عند القطا، وتجسيد حنان الأم وتفانيها في جلب الرزق لصغارها، فيبدأ بوصف حال فراخ هذه القطا من حيث الحاجة وعدم القدرة على الطيران من خلال قوله: (سُبْدٌ)، ثم يختزل الشاعر

(١) لم أجد له ترجمة في كتابي (الشعر والشعراء)، و(طبقات فحول الشعراء)، ولا في (معجم الشعراء الجاهليين).

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٨٤.

(٣) سُبْدٌ: أي أولاد القطا أول ما يخرج ريشها.

(٤) الأفاني: بقلة- ويقال شجرة-، قَلَّصَتْ لها: يعني رُعيت، ويريد أن تلك الفراخ قد طارت مع أمهاتها ليردن الماء، حُمٌّ جون: سود.

(٥) المقنعات: الحواصل، الكُلَى: رفاع الدلو، السِّقَاء: الحوصلة، النائط: عرق في الجوف، الوتين: عرق في القلب.

الديوان، ص ٢٨٤.

مرحلة من مراحل نمو هذه الفراخ، فينتقل إلى مرحلة تكون فيها هذه الفراخ قادرة على الطيران إلى منابع الماء مع القطا الأم لتزد الماء عبر قوله: (فَلَّصَتْ لَهَا) "أي: أن تلك الفراخ قد طارت مع أمهاتها ليردن الماء"^(١)، فالشاعر يصوّر تلك الفراخ التي طارت مع أمهاتها لتزد الماء بأفاني الصيف، كل ذلك كناية عن بعد تلك الصحراء عن الناس حتى صارت مألفاً للطير وفراخها.



ثانياً وصف الفرس: وذلك في سياق إظهار شدة السرعة، فيشبهها بالقطا، ويجعل تلك القطاة تنجو بعد معركة شرسة مع الصقر، كي تعود للفراخ الضامّة، وذلك عند النابغة الذبياني^(٢)، إذ يقول^(٣):

أومر كُدْرِيّةٍ حَدَاءَ هَيَّجَهَا	بَرْدُ الشَّرَائِعِ مِنْ مَرَّانٍ أَوْ شَرَبُ ^(٤)
أهوى لها أمغر السّاقين مُخْتَضِعٌ	خُرْطُومُهُ مِنْ دِمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبُ ^(٥)
حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَظْفَارُهُ زَغَبًا	مِنَ الدُّنَابِ لَهَا أَوْ كَادَ يَقْتَرِبُ
نَحَتْ بِضَرْبٍ كَرَجَعَ الْعَيْنَ أَبْطَوُهُ	تَعْلُو بِجُوجِهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ ^(٦)
تَدْعُو الْقَطَا بِقَصِيرِ الْخَطْمِ لَيْسَ لَهُ	أَمَامَ مَنْخَرِهَا رِيشٌ وَلَا زَغَبُ ^(٧)
حَدَاءَ مُدْبَرَةٍ، سَكَّاءُ مُقْبِلَةٍ	لِلْمَاءِ فِي النَّحْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبُ ^(٨)

(١) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٨٤.

(٢) زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني المضري، شاعر جاهلي، وأحد شعراء السياسة القبلية في العصر الجاهلي، واشتهر بفن من الشعر عُرف بالاعتذاريات، (توفي: ١٨ق.هـ)، عده ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين. ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص ٥١.

(٣) النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط ٢، ص ١٧٦، ١٧٨. والقصيدة من أربعة عشر بيتاً، كلها في وصف الفرس الأصيلة التي جعلته يلحق بأولى الخيل، ثم يشبه فرسه بالقطاة ويقص قصة القطاة.

(٤) كدرية: قطاة، حداء: خفيفة سريعة قصيرة الذنب، مرّان: ماء، الشرائع: شرائع المياه والمواضع التي تُورد.

(٥) أمغر الساقين: صقر أو باز، أمغر: لون ساقيه إلى المغرة؛ وذلك في أيام الربيع، خُرطومه: منقاره، مختضع: مائل برأسه إلى الأرض.

(٦) نحت: قصدت، وقوله: (إبطاؤها كرجع العين): أي سريعة الطيران، الجُوجُ: الصدر.

(٧) تدعو القطا: أي أنها تقول (قطا قطا)، قصير الخطم: أي منقارها.

(٨) وسكّاء: لا أذن لها، النّوطة: الحوصلة.

تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تَدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ يَا صِدْقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ
تَسْقَى أَزْيَغَبَ تَرْوِيهِ مُجَاجَتُهَا وَذَاكَ مِنْ ظَمِيْهَا فِي ظَمِيْهِ شُرْبُ^(١)
مُنْهَرَتْ الشَّدَقِ لَمْ تَنْبُت قَوَادِمُهُ فِي جَانِبِ الْعَيْنِ مِنْ تَسْيِيدِهِ زَبُ^(٢)

فالصورة التي رسمها النابغة مشهد فرس تمر كمر قطاة، أثارها شدة الظم، وقد اختار الشاعر كلمات ذات دلالة موحية، فكلمتا (هَيَّجَهَا) و(بَرْدُ الشَّرَائِعِ) هما جوهر البيت؛ لكونهما مرتبطتين بتصوير الحاجة الماسة إلى الماء.

ثم ينطلق نحوها صقر مهاب، متخضب بدماء فرائسه، وتظهر سرعة الصقر وقوته في قوله: (أهوى لها) فقد سقط عليها من مرقب في قمة جبل، وتزداد المخافة والرعب الشديدين في كونه صقراً قادراً على الفتك، ومهاباً دوماً. ثم يصف نجاحها من هذا الصقر بفضل ذكائها وإعمالها لعقلها. فهذه الأبيات تقوم على مشهد تصويري للمطاردة، تظفر فيه القطا، وتنجو ليس بسرعتها فحسب، وإنما لما كان يسكن في داخلها من عواطف الحنان والحب والأمومة، والتضحية تجاه صغارها التي كانت في مضیعة، وهم في أمس الحاجة إلى الرعاية الكريمة، والأمومة الحانية؛ لذا استخدمت القطاة كافة مهاراتها وقدراتها العقلية؛ رغبة في الوصول إلى النجاة، بعد أن كادت أظفار الصقر تمسك بريش ذنبها.

وتظهر في الأبيات عاطفة (الخوف المفضي للحنان)، وذلك لرغبة القطا في النجاة؛ نتيجة ذكائها، وما يسكنها من مشاعر الأمومة والحنان والرأفة تجاه فراخها الصغيرة التي تنتظرها في العش. ثم سرعة طيرانها، وما تتخذه من أشكال مختلفة فيه من الارتفاع تارة والانخفاض تارة أخرى. ثم تتجلى عاطفة العناية والحرص من خلال الانتقال إلى وصف (مشهد سقيا الفراخ)؛ ليرسم صورة الحدث الأهم (تسقي، ترويه)؛ ليبين أن تلك القطاة التي نجت من الصقر جاءت

(١) أزْيَغَب: تصغير أزغب، وهو فرخ القطا، المجاعة: ما جُتَّت في فيه، الظَّم: وقت الشَّرْب.

(٢) مُنْهَرَتْ: واسع، التَّسْيِيد: حين يطلع الريش بعد حلقه في موضع آخر، الزَّب: كثرة الريش. الديوان، ص ١٧٦،

لتؤدي أقدم ما تقوم به الأم من السقيا، والرعاية، والعناية، والاهتمام، فالقطاة الأم خاضت كل تلك المعركة الشرسة وهي تحمل الماء في حوصلتها للصغار الضعيفة التي تنتظرها وتنتظر الحياة معها، فالقطاة الأم تحمل هم الأمومة وترد الماء لتوفر الري للصغار وهذا معنى كريم، يجعلها جديرة بالنجاة، ولذا يركز الشاعر على وصف الصغار الضعيفة الظائمة^(١).

وانظر إلى عطف الأم ورحمتها في قوله: (ترويه مجاحتها) فهي لا تسقيه فقط، بل تحرص أن ترويه ربيًا كاملاً.



وبهذا فقد ورد في صورة أمومة القطا وبيضها وأفراخها نوعان من العاطفة، تمثلت في الآتي:

موقع ذكر عاطفة أمومة القطا في القصيدة.	عدد مرات ذكر العاطفة.	نوع العاطفة.	نوع الصورة الفنية.
لوحة الرحلة	مرة واحدة	عاطفة الحنان	كناية (وصف الصحراء، ما فيها من القطا وفراخها وحنانها عليهم). كناية عن بعد تلك الصحراء عن الناس حتى صارت مألًا للطير وفراخها.
وصف الفرس	مرة واحدة	عاطفة الخوف المفضي للحنان	تشبيه (تشبيه الشاعر فرسه في سرعتها بالقطاة، ثم يقص ما كان من أمر أمومتها).

(١) ينظر: محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، ط١، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، ص٤٥٧.

احتفلت صورة أمومة القطا في الشعر الجاهلي بعاطفتين، وهما: عاطفة (الحنان)، وعاطفة (الخوف المفضي للحنان)، في حين اختفت عاطفتا (الحزن)، و(العجز) لديها؛ لأن الصورة التي صورها الشعراء في حديثهم عن أمومة القطا كانت نابعة من رغبة الشعراء في امتلاك القوة، والوصول إلى الغايات العظيمة الهادفة، رغم صعوبتها؛ ولأن الحديث عن أمومة القطا على بيضها وأفراخها حديث عن صراع حقيقي يكمن في قوتين، الأولى: الثقة والثبات في أعمال القطاة لعقلها، وتحريك مكامن الذكاء، رغبةً في الوصول إلى الغاية النبيلة، المتمثلة في إعداد الجيل الجديد بأرقى أنواع السقيا -سقيا الماء الذي هو سرّ الحياة- وهذه هي صورة الأمومة الحقة. والثانية: وقوة الفتك المهلك في فعل الصقر -أو ما يقوم مقامه- الهادم لكل معالم الرحمة والعطف.



المبحث الثالث: صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها، وصورة أمومة الحمام وبيضه وأفراخه.

أولاً: صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها.

وردت صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها في موضعين، وهما: (لوحة الرحلة)، حين يكون المشبه في صورة أمومة العقاب (الفرس) وهو الغالب، وفي (لوحة المطاردة) عند الشعراء الصعاليك. وجاء أيضاً ذكر أمومة العقاب في (غرض الرثاء)، ومن هنا يأتي ذكر أمومة العقاب في معرض حديث الشاعر عن سرعة فرسه وخيله، فوجد الشاعر يسترسل ليقص قصة هذا العقاب مبرزاً في مقامات عديدة جانب الأمومة، وذلك من خلال عواطف مختلفة، منها: عاطفة (الحنان)، وهي الأكثر، وعاطفة (الحنان مع العجز) و(الحنان مع الحزن)، مرة واحدة في سياق الرثاء.

جاء ذكر أمومة العقاب في (سياق الخروج للصيد)، وفي (سياق الخروج للحرب)، حيث عمد الشعراء إلى تشبيه الفرس بطائر جراح يطارد حيواناً وحشياً (ذئباً، أو ثعلباً، أو أرنباً)؛ وهذا يكون عندما تتجه القصيدة إلى موضوع التحدي والنجاة^(١).

أولاً في سياق الخروج للصيد: وذلك عند امرئ القيس؛ إذ يقول^(٢):

كَأَنِّي بَفَتْخَاءِ الْجَنَاحِينَ لِقُوَّةٍ صَيُودٍ مِنَ الْعِقْبَانِ طَاطَأَتْ شِمْلَالٍ^(٣)

(١) ينظر: كامل عبد ربه حمدان الجبوري، الطير ودلالته في البنية الفنية والموضوعية للشعر العربي قبل الإسلام، ص ٩١، ٩٢.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٨.

(٣) الفتحاء: اللينة الجناحين، اللقوة: السريعة من العقبان، طاطأت: دانيت وخفضت ويقال: أسرع، الشملال: الخفيفة السريعة، صيود: ذات فراخ، وجعل العقاب صيوداً لأنها ذات أفراخ فهي تكثر الصيد من أجلها.

تَخَطَّفُ خِرَّانَ الشَّرْبَةِ بِالضُّحَا

وَقَدْ حَجَرَتْ مِنْهَا ثَعَالِبُ أَوْرَالِ^(١)

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا

لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي^(٢)

يصف الشاعر فرسه الأصيلة التي يخرج بها للصيد، فيشبهها وقد اندفعت في عدوها بعقاب شديدة السرعة، لينة الجناحين، ترقى بهما صعودًا في السماء، أو تهوي بهما انقضاضًا على الصيد في سهولة ويسر، فخافتها ثعالب أوران واتقتها ليأذاً بأحجارها، تقبع فيها ولا تزايلها، فعدلت العقاب عنها وتبدلت بها أرناب الشربة، تصيب منها بالضحا ما تشاء. ولو قدر للشاعر أن يبلغ وكرها لرأى قلوب صيدها من الطير منشورة لديه ما بين غضّ ندي كأنه العناب، وقائم متغضن كأنه التمر الرديء بعد العهد به فييس، وأدركه البلى والفساد؛ لأن فراخ العقبان تأكل لحم الطير وتدع قلوبها فيما يزعمون.

فالصورة تبرز من خلال عاطفة (الحنان)، وذلك من خلال البدء بوصف قوة هذه العقاب، وبأنها ذات فراخ من خلال قوله: (صَيُودٍ)، أي: أنها تصيد من أجل فراخها. ثم يبرز الشاعر جانب الأمومة من خلال الخطف السريع للأرناب. ومن أمومة هذه العقاب تجاه أفرأخها المتمثلة في سرعة الاستجابة في إطعامهم.

وقوله أيضًا^(٣):

(١) تَخَطَّفُ خِرَّانَ الشَّرْبَةِ: أي تأخذها بسرعة، وواحد الخِرَّان: خُزْز، وهو ذكر الأرناب، وقوله: (وقد حجرت منها ثعالب أوران) أي: اختفت ثعالب هذا الموضع ولم تسرح خوفًا من هذه العقاب، الشربة وأوران: موضعان.

(٢) كأن الرطب من قلوب الطير وما جاءت به العقاب حديثاً العُنَاب، وكأن ما ييس منها وقدم الحشف؛ وهو البالي من التمر ورديقه، وإنما خص قلوب الطير؛ لأنها أطيب لحومًا، فإذا صادت العقاب الطير جاءت بقلوبها إلى أفرأخها. وأشار بقوله: (رطبًا ويابسًا) إلى كثرة ما تأتي به من القلوب حتى تفضّل عن الفراخ، وقد قيل: إن الجوارح لا تأكل قلوب الطير ولا سائر حُشوة بطونها. الديوان، ص ٣٨. وهذا القول أصح لأنه يصف القلوب المتناثرة حول وكر العقاب، فهي لم تأكلها، وأكلت اللحم فقط.

(٣) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٩٢.

كَأَنَّهُا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ كَأَنَّ خُرْطُومَهَا مِنْشَالٌ^(١)
تُطْعِمُ فَرْخًا سَاغِبًا أَضَرَّ بِهِ الْجُوعُ وَالْإِحْثَالُ^(٢)
قُلُوبَ حَزَّانٍ ذِي أَوْرَالٍ قُوْتًا كَمَا يَرْزُقُ الْعِيَالُ^(٣)

فامرؤ القيس يستخدم العقاب مرة أخرى في تصوير فرسه، ومما زاد الصورة إيحاءً وتعبيراً جوع الفراخ؛ مما يجعل المشبه به (العقاب) تتحرك بسرعة وخفة لتطعمهم جميعاً^(٤).

فالصورة تظهر عاطفة (الحنان)؛ إذ تبدأ بوصف حال هذه العقاب، فهي ذات أفراخ، وذلك عبر قوله: (طلوب)، فهي شديدة الإلحاح في طلبها للصيد، ثم يبرز الجانب الندي لهذا العقاب، وتمثل ذلك في إطعام فرخها الجائع الذي أضرَّ به الجوع وسوء التغذية. وبهذا يتضح موقفان في أمومة هذه العقاب، أولهما: تمثل في الجانب الندي لهذا العقاب؛ إذ تمثل في إطعامها لفرخها الصغير. وثانيهما: يتجلى من خلال النظر إلى حال فرخها الصغير الذي أصابه الجوع وسوء التغذية. ولعل هذا عائد لصعوبة البيئة، وندرة الصيد، وإفقار الأرض، مما يزيد مهمة العقاب الأم صعوبة.

قول عبيد بن الأبرص؛ إذ يقول^(٥):

كَأَنَّهُا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ^(٦)
بَاتَتْ عَلَى إِرِمٍ رَابِئَةً كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ^(٧)

(١) لقوة: أي العقاب، المنشال: حديدة يُنْشَلُ بها كالخطاف.

(٢) الساغب: الجائع، الإحثال: سوء الغذاء.

(٣) حَزَّان: جمعه حُزْرٌ، وهو ولد الأرنب، ذو أوال: هضبة أو مكان، وقوله: (قوتًا) أي: مقوتًا مقللاً مُقَدَّرًا كما يرزق العيال القوت. الديوان، ص ١٩٢.

(٤) ينظر: محمد عبد العزيز الداودي، صور الطير في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، مصر، جامعة الزقازيق، إشراف: فتحي أحمد عامر، ١٩٩٥م، ص ٢٠٩.

(٥) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٢٥، ٢٦.

(٦) اللقوة: العقاب، طلوب: طلب الملبح، تحن: تحزن، القلوب: أي قلوب الطير.

(٧) الإرم: الجبل الصغير، عذوب: صائم، رقوب: التي لا يعيش لها ولد.

شبه الفرس بلقوة طلوب، كثيرة الصيد، تبيس القلوب في وكرها، إذ إنها اعتادت أن تلتهم جميع الطير إلا القلب، وهذا دأب أمثالها من الجوارح^(٢)، وقد بدأ الشاعر الوصف من نقطة السكون والخمول اللذين كانت تلزمهما العقاب عبر قوله: (بَاتَتْ عَلَى إِرِمٍ رَابِئَةً) كأنها ثكلى حرّمت على نفسها الطعام والشراب، وزاد السكون عمقاً وامتداداً بما يتساقط على ريشها من صقيع^(٣).

فالصورة ركزت على عاطفة (الحنان والحزن). ف(الحنان) أولاً: من خلال قوله: (طلوب) الدالّ على أنّها ذات فراخ صغيرة، فهي تقوم بواجبها المتمثل في أمومتها التي كانت تنصب في الاهتمام والإطعام؛ وذلك من خلال ما كانت تصيده من فرائس مختلفة وتجلبه إلى وكرها. فوكرها مليء بقلوب الطير. ثم تنتقل الأبيات إلى عاطفة (الحزن) الذي تمثل في امتناعها عن الأكل والشراب حزناً؛ لفقد أفراخها. فيشبهه الشاعر حزنَ وحال تلك العقاب، إذ باتت في قمة جبل عالٍ كحال شبيخة عجوز - لا يعيش لها ولد، وعدم قدرتها على استمرارية النسل؛ لكبر سنّها، فهي شبيخة رقوب-. فيصف الشاعر حياة هذه العقاب من خلال امتناعها عن الأكل والشرب ليلاً، فيبرز هول ما أصابها في صباحها من تساقط للصقيع، فبعد أن تحملت ما في ليّلها من جوع، وما في صباحها من تساقط للجليد، فكل هذا لا عجز منها، وإنما حزناً لما فقدت في حياتها من فراخها. فعادة الحزن أن يكون لفترة مؤقتة ليست بالطويلة، بدليل انتهاء حزن العقاب - الأم - ورغبتها في الصيد؛ لكي تستمر حياتها.



(١) القِرَّة: البرد الشديد، الضريب: الصقيع وهو ما سقط بالليل من الندى بالشجر فيجمد عليه. الديوان، ص ٢٥، ٢٦.

(٢) ينظر: الدميري: أبو البقاء، كمال الدين الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٢٤هـ، ج ٢، ص ١٧٤.

(٣) ينظر: عبد القادر حسن أمين، شعر الطرد عند العرب (دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة)، ١٩٧٢م، مطبعة

النعمان، النجف الأشرف، ص ٢٩٩

ثانيًا في سياق الخروج للحرب، وذلك عند معقر بن حمار البارقي^(١)؛ إذ يقول^(٢):

يُفَرِّجُ عَنَّا كُلَّ ثَغْرِ مَخَافَةٍ جَوَادُ كَسْرِحَانِ الْأَبَاءِ ضَامِرٌ^(٣)
وَكُلُّ طُمُوحٍ فِي الْجِرَاءِ كَأَنَّهَا إِذَا اغْتَمَسَتْ فِي الْمَاءِ فَتَخَاءُ كَاسِرٌ^(٤)
لَهَا نَاهِضٌ فِي الْمَهْدِ قَدْ مَهَّدَتْ لَهُ كَمَا مَهَّدَتْ لِلْبَعْلِ حَسَنَاءُ عَاقِرٌ^(٥)

فالشاعر يبرز صنيع هذه العقاب بقوله: (مَهَّدَتْ لَهُ)؛ إذ جعلت من وكرها مكانًا مهينًا ومعنًا لعيش فراخها الصغيرة، المتصفة بالذكاء فيقال: (أَحْزَمَ مِنْ فَرْخِ الْعُقَابِ)^(٦)، وذلك "إنَّ جوارح الطير تتخذ أوكارها في عرض الجبال، فربما كان الجبل عمودًا، فلو تحرك الفرخ إذا طلب الطعم وقد أقبل إليه أبواه أو أحدهما وزاد في حركته شيئًا من موضع مجثمه، لهوى من رأس الجبل، وهو يعرف مع صغره وقلة تجربته أن الصواب في ترك الحركة"^(٧).

فالصورة تتضح من خلال عاطفة (الحنان)؛ إذ تبدأ الأبيات بتشبيه فرس الشاعر التي تفرّج عنه وعن قومه وقت الحرب بالعقاب في قوله: (فتخاء كاسر)، وهذه العقاب أم بدلالة قوله: (لها ناهض)، فالناهض: هو الفرخ الصغير، وهو أيضًا غير قادر على إطعام نفسه، بل

(١) مُعَقَّرُ الْبَارِقِيِّ اختلف في اسمه، قيل: معقر أو عمرو بن سفيان، وقيل أوس بن حمار، وقيل: اسمه سفيان بن أوس بن حمار من الأزد؛ يماي من شعراء بارق الجاهليين، وفارس من فرسانهم. ولقب (معقر) لبنت قاله، وهو: (لها ناهض في المهدي قد مهدت له ... كما مهدت للبعل حسناء عاقِر). ينظر: معجم الشعراء الجاهليين، ص ٣٤٣.

(٢) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٢، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م، ص ١١١. وذكر الجبوري أن الشاعر قال القصيدة في يوم شعب جبلة، الذي كان قبل الإسلام بخمس وسبعين سنة، وهي مكونة من ثلاثة وعشرين بيتًا. ينظر: قصائد جاهلية نادرة، ص ١٠٧، ونسبها الجاحظ في كتابه (الحيوان) لدريد بن الصمة، وذكر محقق ديوانه أن الأرجح نسبها لمعقر لتلقيبه بلقبه ذاك لقوله السابق. ينظر: دريد بن الصمة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، ص ١٩٤.

(٣) الثغر: موضع المخافة من فروج البلدان، سرحان الأبهاء: ذئب أجمة الخلفاء والقصب.

(٤) طموح: فرس شديد العدو، الجراء: العدو، فتخاء: عقاب رمادية اللون.

(٥) ناهض: فرخ، والناهض: فرخ الطائر الذي وفر جناحه ونحس للطيران. قصائد جاهلية نادرة، ص ١١١.

(٦) ينظر: الميداني: أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد

الحמיד، دار المعرفة، بيروت، ج ١، ص ٢٢١.

(٧) الجاحظ، الحيوان، ج ٧، ص ٢٤.

يحتاج إلى مَنْ يقوم بعنايته وإطعامه. فكلمة (ناهض)، لها دلالات كثيرة، منها: دلالة الحاجة، ودلالة العناية، ودلالة المأوى، ودلالة الأمن، ودلالات أخرى كثيرة. فهذا الناهض بعيد عن سباع الطير الأخرى والحيوانات المفترسة التي قد تهلكه، فهو في وكره العالي. فهذه العقاب لشدة خوفها من فقدان صغيرها أخذت في مهد الوكر، وجعله مكاناً ملائماً ومناسباً لهذا الصغير. وقد استشهد الجاحظ بهذا الشعر لبيّن خطأ صاحب المنطق الذي زعم عقوق العقاب وجفائها بأولادها قال الجاحظ: فأما أشعار العرب فهي تدل على خلاف ذلك، ثم استشهد بهذه الأبيات، ونسبها لدريد بن الصمة^(١).

فالعقاب هنا أم حانية، شديدة العناية بفرخها فهي تصيد له، وتحيي له الوكر الدافئ الآمن، كناية عن شدة حنانها ورحمتها بصغيرها.

قول عنتر بن شداد العبسي؛ إذ يقول^(٢):

مَرطَى الجِراءِ لَهَا تَمِيمٌ أَتْلَعُ ^(٣)	فَعَدَوْتُ تَحْمِلُ شِكَّتِي خَيْفَانَةً
فِي الْوَكْرِ مَوْعِئُهَا الشَّطَاءُ الْأَرْفَعُ ^(٤)	كَمُدِلَّةٍ عَجْزَاءٍ تُلْحِمُ نَاهِضًا
صُلْبٍ أَشَمٍّ مِنَ الذَّرَى مُتَمَنِّعٍ ^(٥)	تَرَعَى النَّهَارَ مَبِيتُهَا فِي شَاهِقٍ

فالشاعر هنا يشبه فرسه القوية السريعة التي تحمل سلاحه، وتعينه على حماية أهله وردّ الغارة، شبهها بالعقاب، التي لها فرخ ناهض في وكرها العالي، وهي تلحمه وتغذوه في الوكر الرفيع المنيع، ولأجل ذلك ترعى النهار كله لتحصيل الصيد، وحين يحل الظلام تعود ليكون مبيتها مع فرخها حماية ورعاية له. فهو يوضح ويبرز أمومة هذه العقاب في كيفية إطعام

(١) ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج٧، ص٣٧، ٣٨.

(٢) عنتر بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، ص٢٦٦.

(٣) الشكة: السلاح، الخيفانة: الجرادة، والخيل تشبه بها، المرطى: السريعة، الجراء: مصدر جرى الفرس، التميم: العنق التام الطول، الأتلع: المشرف المرتفع.

(٤) المدلة: العقاب، العجزاء: الواسعة متن العجز، تلحم: تجعل اللحم لفرانها.

(٥) الشاهق: الجبل الطويل الممتنع، الذرى: جمع ذروة كل شيء أعلاه، أشم: مرتفع. الديوان، ص٢٦٦.

صغيرها؛ حيث إنها تُلحِمُ، أي: تُطعمه اللحم. فالصورة تمثلت في عاطفة (الحنان)، من خلال إطعام العُقاب لفرخها الصغير اللحم، ثم يبرز عناية هذه الأم بفرخها وحرصها عليه، ومن حيث ذِكر الوكر -وهو عشّ العُقاب- وموقعه من حيث الارتفاع، والبعد عما يضرّ بهذا الفرخ من سباع الطير والسقوط الذي يؤدي إلى هلاكه، ومن مظاهر الأمومة لديها أنها تبحث في النهار عن فرائسها، ومن مكانٍ مرتفع بحيث يدبّ الرعب والخوف في قلوب تلك الفرائس، ولكي تتمكن من صيدها والقضاء عليها ثم إطعام فرخها الصغير.

قول دريد بن الصّمة^(١)؛ إذ يقول^(٢):

تَعَلَّتُ بِالشَّمْطَاءِ إِذْ بَانَ صَاحِبِي	وَكُلُّ أَمْرٍ قَدْ بَانَ إِذْ بَانَ صَاحِبُهُ ^(٣)
كَأَنِّي وَبَزِي فَوْقَ فَتْحَاءَ لِقْوَةٍ	لَهَا نَاهِضٌ فِي وَكْرِهَا لَا تُجَانِبُهُ ^(٤)
فَبَاتَتْ عَلَيْهِ يَنْفُضُ الطَّلَّ رِيشُهَا	تُرَاقِبُ لَيْلًا مَا تَغُورُ كَوَاكِبُهُ
فَلَمَّا تَجَلَّى اللَّيْلُ عَنْهَا وَأَسْفَرَتْ	تُنْفَضُ حَسْرَى عَنْ أَحْصَ مَنَاكِبُهُ ^(٥)
رَأَتْ ثَعْلَبًا مِنْ حَرَّةٍ فَهَوَتْ لَهُ	إِلَى حَرَّةٍ وَالْمَوْتُ عَجَلَانُ كَارِبُهُ ^(٦)
فَخَرَّ قَتِيلًا وَاسْتَمَرَ بِسَحَرِهِ	وَبِالْقَلْبِ يَدْمَى أَنْفُهُ وَتَرَائِبُهُ ^(٧)

فالشاعر في هذه المقطعة يرسم مشهد لقوة فرسه وحسن ترقبه التي يلجأ إليها ويتعلل بها حين رحل صاحبه، فيشبهها بالعُقاب التي تشتهر بسرعتها ومفاجأتها للفريسة وفتكها بها.

(١) دريد بن الصّمة بن الحارث بن معاوية، شاعر وفحل وفارس مشهور، من قيس عيلان، أدرك الإسلام ولم يسلم، توفي

يوم حنين. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ١١٣

(٢) دريد بن الصّمة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، ص ٥٠.

(٣) الشّمطاء: اسم فرسه.

(٤) البَزّ: السلاح، الفتحاء: اللقوة؛ العُقاب السريعة الاختطاف، ناهض: فرخ العُقاب.

(٥) أسفرت: أصبحت، الأحص: الأجرد أو القليل الريش.

(٦) كارية: دانٍ من الثعلب.

(٧) سَحَرُهُ: السحر الرثة. الديوان، ص ٥٠.

ثم ينتقل إلى تصوير معاناة العقاب وصبرها وسهرها؛ إذ باتت على فراخها الجائعين تراقب مرور الليل وما فيه من أسرار وخبايا، وما فيه من برودة وندى يبلل ريشها، وتنتظر انبلاج نور الصباح؛ لتأتي بما ينقذهم من الموت جوعاً، ولتطعم صغارها الجائعين. ثم يصور قوة الانقضاض بدافع الأمومة عبر قوله: (فَهَوَتْ لَهُ).

فالصورة تبرز وتتجلى من خلالها عاطفة (الحنان)؛ وذلك من خلال وصفها بالقوة، أي: سريعة الاختطاف، ثم بأنها أم بدلالة قوله: (لها ناهض)، أي: فرخ صغير فهو بحاجة إلى الرعاية والعناية من قبل الأم. ثم يقصّ الشاعر مظاهر الأمومة المختلفة لديها، فهي تعود بسرعة كبيرة لفراخها الصغيرة التي في وكرها، فهي لا تتركه ولا تبعد عنه إلا في حالات الصيد، ولكنها ما تلبث أن تعود بصيدٍ وفيرٍ لها ولفرخها، ثم يبرز الجانب الندي لهذه الأم؛ وذلك عبر إطعام الناهض الصغير في الوكر وقت الصباح، ويُسهرها ولا يدعها تنام إذا لم يشبع صغارها، فهو بهذا يُشعر بإحساس العقاب، ويتغلغل في وجدانها، ثم يصور معاناتها وصبرها وسهرها في انتظار ضوء الصباح وانبلاج نوره؛ لكي تسدّ جوع صغارها. وبهذا تتجلى روعة وعظمة الأمومة؛ إذ تبث في الفضاء، وتحمل ما يتساقط عليها من الندى والصقيع لتراقب الليل، وما فيه من أسرار وخبايا؛ لتبحث عن صيدٍ لتطعم صغارها الجائعين. فلما أصبحت أخذت تنفض ما علق بريشها من الصقيع والندى الذي قد يعيق انطلاقها، فتبصر ثعلباً، فيصور قوة الاندفاع على هذا الثعلب عبر قوله: (فهوت له)، كل هذا بدافع غريزة الأمومة. فيصور نهاية ذلك الثعلب عبر قوله: (حرّ قتيلاً)، دلالةً على إصرار هذه العقاب. ثم يصور لنا الشاعر مطاردة هذه العقاب لصيدها وحرصها الشديد على الحصول عليه لإطعام فراخها، وقد ورد عدد من المفردات التي تصور معاناة الأم، وهي تنتظر انبلاج نور الفجر؛ لكي تنقذ صغارها الذين في حاجة إلى الطعام، وليبين رغبة الأم وشدة حرصها على إطعام فراخها، فهذا هي ذي تعود للصغير الجائع بسحر الثعلب، والدم يسيل من أنفه وترائبه.

قول النابغة الجعدي^(١)؛ إذ يصف الغارات التي اقتحمها على فرسه الأصيل ويشبهه بالصقر الذي يصيد لأجل فراخه، فيقول^(٢):

كَأَنَّهُ بَعْدَمَا تَقَطَّعَتِ الدَّ
خَيْلُ وَمَالَ الْحَمِيمُ بِالْجُرْمِ^(٣)
شُودَانِقٌ يَطْلُبُ الْحَمَامَ وَتَر
هَاهُ جُنُوبٌ لِنَاهِضٍ لَحْمٍ^(٤)

وذلك من خلال سعيه إلى توفير الطعام لفراخه. وتتضح وتبرز الصورة من خلال عاطفة (الحنان)، ويتمثل ذلك في إطعامه لفراخه الصغير اللحم الذي اشتاق إليه؛ وذلك لعدم قدرته على الطيران.



وجاء ذكر أمومة العقاب في (لوحة المطاردة) عند الشعراء الصعاليك الذين يقدمون لنا تلك الصورة الظرفية؛ حين يشبهون أنفسهم بالعقاب، وذلك عند ساعدة بن العجلان؛ إذ يقول^(٥):

أَهْوَى عَلَى إِشْرَافِهَا لَا أَتَّقِي
كَذْفِيفٍ فَتَحَاءِ الْقَوَادِمِ سَلْفَعٍ^(٦)
تَغْدُو فَتُطْعِمُ نَاهِضاً فِي عُشِّهَا
صُبْحاً وَيُورِقُهَا إِذَا لَمْ يَشْبَعِ^(٧)

(١) قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة الجعدي، شاعر مخضرم أدرك الإسلام فأسلم، لقب بالنابغة؛ لأنه قال الشعر في الجاهلية، ثم سكت دهرًا، ثم عاد إلى قول الشعر في الإسلام ونبع فيه، وهو من الذين أنكروا الخمر في الجاهلية، وهجروا الأزلام وعبادة الأوثان، (توفي: ٥٥٠هـ)، عده ابن سلام من شعراء الطبقة الثالثة من الجاهليين. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء المخضرمين، ص ٤٨٦.

(٢) النابغة الجعدي، الديوان، تحقيق: واضح الصمّد، دار صادر، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٦٢.

(٣) الحميم: العرق المتصبّب، الجرم: الصوت.

(٤) الشوذانق: الصقر، والكلمة فارسية أصلها شوذانة، تزهاه: ترفعه الريح، الناهض: فرخ العقاب الذي يستعدّ للطيران، لَحْم: مشتاق إلى أكل اللحم. الديوان، ص ١٦٢.

(٥) السُّكْرِيُّ، شرح أشعار الهذليين، ص ٣٤٢.

(٦) أهوي: أُلقي نفسي، الذفيف: الطيران، فتحاء: عقاب ليل في جناحها، سلفع: سوداء جريئة ماضية.

(٧) ناهض: فرخ العقاب، يُورِقُها: يُسهرها، لا يدعها تنام. شرح أشعار الهذليين، ص ٣٤٢.

فالشاعر في هذه الأبيات يشعر بإحساس العقاب ويتغلغل في وجدانها حتى يصف أرقها إن لم يشبع صغيرها .

تمثل الصورة في عاطفة (الحنان)؛ وذلك في إطعام فرخها الصغير الذي في وكرها وقت الصباح، أمّا في الليل فجوع فرخها هو السبب في أرقها وعدم قدرتها على النوم، فتأخذ في مراقبة الليل، لكي يتجلى نوره، وتبدأ في رحلة صيد جديدة؛ لكي تتمكن من إشباع فرخها السائع، وكم هو عال ومرهف حس هذا الشاعر الذي يحس بأرق العقاب، ويعلم سره ويستلهمه.

قول أبو خراش^(١)؛ إذ يقول^(٢):

كَأَنِّي إِذْ عَدَوَا ضَمَنْتُ بَرِّي	مِنَ الْعِقْبَانِ خَائِئَةً طَلُوبًا ^(٣)
جَرِيمَةً نَاهِضٍ فِي رَأْسِ نَيْقٍ	تَرَى لِعِظَامٍ مَا جَمَعَتْ صَلِيًا ^(٤)
رَأَتْ قَنْصًا عَلَى فَوْتٍ فَضَمَّتْ	إِلَى حَيْزُومِهَا رِيشًا رَطِيًا ^(٥)
فَلَاقَتُهُ بِبَلْقَعَةٍ بَرَّازٍ	فَصَادَمَ بَيْنَ عَيْنَيْهَا الْجُبُوبَا ^(٦)

فالشاعر - كما هو معروف من الصعاليك - يشبه سرعة عدوه وفراره من أعدائه الذين يطاردونه بسرعة عقاب لها فرخ في وكرها تطلب الطعام، فرأت صيدًا في أرض فضاء ليس حوله شيء يستره، فانقضت عليه. وتظهر قيمة تصوير أمومة العقاب في أنها شكّلت دافعًا معنويًا

(١) خويلد بن مرة، من بني هذيل، من مضر، كان فارساً في الجاهلية فاتكاً وعداء، لا تدركه الخيل، تأخّر في الدخول في الإسلام، ثم أسلم وحسن إسلامه، توفي: ١٥ هـ. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ٦٨.

(٢) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ١٣٣، ١٣٤.

(٣) خائنة: منقضة، طلوب: تطلب الصيد.

(٤) جرمة ناهض: كاسبة فرخ، وهو الناهض، النيق: الشَّمْرَاخ من شمراخ الجبل، صليب: الوذّك.

(٥) قنصاً: صيداً، على فوت: أي على سبق، الرطيب: الناعم الذي ليس مُتَحَاثّاً، الحيزوم: الصدر وما احتزم عليه.

(٦) البلقعة: المستوي من الأرض ليس فيه شيء، البراز: الفضاء البارز ليس حوله شيء يستره، وقوله: (فصادم بين عينيها

الجبوبا) أي: حين مرّت تريد الغزال أخطأته فصكت الجبوب برأسها، الجبوب: الأرض. ديوان الهذليين، ج ٢،

ص ١٣٣، ١٣٤.

بالغ القوة، عميق الأثر، يجعل العقاب في غاية السرعة والبراعة للحصول على صيدٍ تُطعم به فراخها.

تتضح الصورة من خلال عاطفة (الحنان)، وذلك في وصفها بأنها (طُلوب)، أي: تطلب الصيد، والسبب في ذلك هو إطعام فرخها الصغير الذي ينتظرها، ثم يصف وكرها الذي يضم فرخها الصغير من حيث الارتفاع والبعد، فهو في رأس جبل، ثم يصف ما يحوي هذا الوكر. فالناظر فيه لا يرى فيه سوى بقايا وعظام ما أحضرته العقاب من صيدٍ لفراخها. ثم يصف مطاردة هذه العقاب لصيد ما يتاح لها؛ لكي تتمكن من إطعام فراخها الصغيرة، وهذا من مظاهر الأمومة الحانية.



ثالثاً في سياق الرثاء: حيث تأتي قصص الحيوان للتسلية عند المصائب؛ لأن قصص الحيوان تماثل قصص الإنسان مع الدهر^(١)، وذلك عند صخر الغي^(٢)، الذي صوّر أمومة العقاب وهي تبذل جهدها بحثاً عن طعام الصغار؛ إذ يقول^(٣):

وَلِلَّهِ فَتَحَاءُ الْجَنَاحِينَ لِقُوَّةٍ	تُوسِّدُ فَرَخِيهَا لُحُومَ الْأَرَانِبِ ^(٤)
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفٍ وَكَرِهًا	نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَادِبِ ^(٥)
فَخَاتَتْ غَزَالاً جَائِماً بَضُرَتْ بِهِ	لَدَى سَمُرَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءَ سَارِبٍ ^(٦)

(١) ينظر: محمد الحسن علي الأمين، الصورة البيانية في شعر الهذليين (دراسة وتحليل ومقارنة)، رسالة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، إشراف: عبد الفتاح لاشين، ١٤١٠هـ، ص ١١٩.

(٢) صخر بن عبد الله الخثمي، من بني هذيل، شاعر جاهلي صعلوك، لقب بصخر الغي؛ لخلاعه وشدة بأسه وكثرة شره. ينظر: عزيزة الفوال، معجم الشعراء الجاهليين، ص ١٨٩.

(٣) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٥٥، ٥٧.

(٤) فتحاء الجناحين: لينة مفصل الجناح، اللقوة: المتلقفة إذا أرادت شيئاً تلقفه.

(٥) المادب جمع المأدبة، وهي: الدعوة، القسب: التمر اليابس. ونواة القسب: أصلب من غيرها، وإنما يريد كثرتها.

(٦) خاتت: انقضت عليه عند ظبية أدماء، سمرات: شجرات، سارب: تُسرب في الأرض.

فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضَهَا
تَصِيحُ وَقَدْ بَانَ الْجَنَاحُ كَأَنَّهُ
وَقَدْ تُرِكَ الْفَرَخَانُ فِي جَوْفٍ وَكِرْهَا
فُرَيْخَانُ يَنْضَاعَانِ فِي الْفَجْرِ كُلَّمَا
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرَخَانِ عِنْدَ مَسَائِلِهَا
فَذَلِكَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرَ إِنَّهُ
فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَخْيَبَ خَائِبٍ^(١)
إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مَخْرَاقُ لَاعِبٍ
بِبِلْدَةٍ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبٍ^(٢)
أَحْسَا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبٍ^(٣)
وَلَمْ يَهْدَأْ فِي عُشِّهَا مِنْ تَجَاوُبٍ^(٤)
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبٍ

يبدأ الشاعر بوصف حال العقاب من حيث القوة وشدة البطش عبر الفعل (توسَّد)، وبصيغة الجمع في (لحوم). ثم ينتقل إلى وصف قوتها وعدم استعصاء شيء عليها بدلالة اللحم الكثير الذي يفترشه الفرخان، وفي جمع الشاعر بين (لحوم الأرناب) -وهي حيوان أُرسي- و(قلوب الطير) -وهي كائن سماوي- دلالة على سيطرة هذه العقاب، إذن فهذه العقاب لا تعاني من قلة الزاد، فتري (غزلاً جاثماً) فتتنقض عليه لتصدم بصخرة أدت إلى هلاكها. ثم ينتقل إلى تصوير حال فرخيها بعد غيابها، والإحساس النفسي لهما؛ إذ أصبحا يتحركان بخوف وفزع. وينتهي المشهد بنفي رؤية الفرخين لأمهما بعد ذلك المساء. لقد كان خروج العقاب للصيد يهدف إلى أمومتها؛ وذلك في إطعام فرخيها، فنتيجة هذا الخروج كانت بهلاك العقاب رغم قوتها وشدة بطشها، وهذا يؤدي إلى هلاك فرخيها، فرغم أن الشاعر لم يصرح بموت العقاب، ولكنه صوّر انكسار جناحها -الذي هو سبب حركتها، وحصولها على رزقها ورزق فراخها- في مكان سحيق، فماذا كانت نتيجة غياب الأم^(٥)؟

(١) الريد: الشَّمْرَاح من الجبل انقضت عليه، أعنت: أهلك.

(٢) ببلدة لا مولى: أي لا وليّ عليهما يقوم بأمرهما.

(٣) ينضاعان: يتحركان كلما طلع الفجر.

(٤) عشها: وكرها، من تجاوب: من صباح. ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٥٥٥، ٥٧.

(٥) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٧٦، ٦٧٧.

فالصورة تبرز وتتجلى من خلال عاطفتي (الحنان)، و(العجز) تجاه فرخيهما الصغيرين. فعاطفة (الحنان) تظهر أولاً: من خلال حرص اللقوة على تأمين الطعام لفرخيهما بما تقتنصه من لحوم الأرانب طعاماً لهما. وهي أيضاً فتحاء الجناحين مسترخيتهما، إذ تُرخي جناحيها لتضم تحتها فرخيهما الصغيرين تماماً كما تفعل الأم الرؤوم. وهذه الحركة التي تقوم بها اللقوة تشير إلى شدة عطف هذه الأم، وحرصها على حماية فرخيهما، والدفاع عنهما في كل آن، وقد تمثل هذا الحرص في سعيها الدائم لتأمين الطعام لهما.

فنشاط اللقوة في التقاط الطعام والرزق كان فريداً من نوعه، ويؤكد هذا وفرة الطعام من لحوم الأرانب، وقلوب الطير الذي كان لكثرتة كنوى التمر الملقى على الأرض. فهذا التزوّد بأنواع الطعام وبهذه الوفرة، يكشف عن إحساس الأم بخطر يهدد حياة فرخيهما، ولذلك حرصت على الإكثار من مخزون الطعام في وكرها. ف"الأمومة عند اللقوة تصل إلى درجة حادة من التميز في الوفاء والحرص على فرخيهما، فقد استشعرت أن ما في وكرها من لحوم الأرانب، وقلوب الطير قد لا يكفي فرخيهما، فأخذت تبحث عن مخزون أكبر من الطعام مما في الوكر، فرأته في الغزال الجاثم"^(١). قادها إليه أمران، وهما، أولاً: شدة عاطفتها نحو فرخيهما، وبهذا يتجسد موقف الأم. والآخر: توجسها خيفة مما تجلبه نوائب الدهر من محنٍ قد تحل على مخلوقات كثيرة.

وأما عاطفة (العجز) فتظهر من خلال اصطدامها بذلك الريد؛ إذ أصبحت خائبة مكسورة الجناح، ويبرز ذلك الصياح الذي قامت به، وتتمثل هذه العاطفة في أنها أصبحت لا تقوى على الظفر بالصيد، والعودة إلى فرخيهما. فالجناح قد انكسر وأصبح يتمايل وكأنه مخراق لاعب، وخسر كل وظائفه العضوية فلم تعد قادرة على الطيران ثانية إلى فرخيهما.



(١) عاطف محمد كنعان، فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل صخر الغي نموذجاً، مجلس النشر العلمي،

وبهذا فقد وردت صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها كما يلي:

موقع ذكر عاطفة أمومة العقاب في القصيدة.	عدد مرات ذكر العاطفة.	نوع العاطفة	نوع الصورة الفنية.
لوحة الرحلة *حين يكون خروج الفرس للصيد	أربع مرات	(ثلاث مرات عاطفة الحنان)، و(عاطفة حنان مع عجز).	تشبيه (شبه الشاعر فرسه الأصيل التي خرج بها للصيد في سرعتها بعقاب انقضت مسرعة على فريستها؛ لتطعم فراخها الصغيرة).
*وحيث يكون خروج الفرس للغارات والحروب	ثلاث مرات	عاطفة الحنان	تشبيه (شبه الشاعر فرسه الأصيل التي خرج بها للغارة أو الحرب ليحمي قومه وأهله بعقاب خرجت تبحث عن طعام لفراخها).
لوحة المطاردة	مرتين	عاطفة الحنان	تشبيه (شبه الشاعر الصعلوك نفسه في سرعة هروبه من أعدائه بعقاب خرجت لتطعم فراخها).
الثناء	مرة واحدة	عاطفة الحنان مع الحزن	كناية (وصف مدى قوة العقاب وشدة بطشها، وسيطرتها، وعدم استعصاء شيء عليها)، كناية عن سطوة الموت على الكائنات.

لقد وردت صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها بعواطف مختلفة، هي: عاطفة (الحنان)، وعاطفة (الحنان مع الحزن)، وعاطفة (الحنان مع العجز). وكانت عاطفة (الحنان) هي الغالبة، ثم تأتي عاطفتا (الحنان مع الحزن)، و(عاطفة الحنان مع العجز) بقله، فلم تردا إلا مرة واحدة لكل منهما. ففي عاطفة (الحنان) كانت القصة تنتهي بفوز العقاب، وعودتها سالمة

للفراخ بصيد وافير سواء أكان ذلك في سياق الصيد، أو ذكر الحرب، وفي كلا السياقين كان الشاعر يشبه فرسه السريعة بها. ويُستثنى من ذلك صورة الشاعر الصعلوك للعُقَاب؛ لأنه يشبه نفسه - وليس فرسه - بالعُقَاب.

أما في سياق الرثاء فقد جاءت عاطفة (الحنان مع العجز)، فالعُقَاب لم تستطع العودة للفراخ، والفناء يكسو المشهد بطلاله القائمة.



ثانيًا: صورة أمومة الحَمَام^(١) وبيضه وأفراخه :

وردت صورة أمومة الحَمَام وبيضه وأفراخه في موضع واحد من القصيدة الجاهلية، وهي: (لوحة الطلل)، وفي سياق (الرثاء). ففي لوحة الطلل اقترنت صورتها بصورة الأثافي من خلال تناظر اللون والشكل. فنجد الشاعر يسترسل ليقص قصة هذا الحَمَام، مبرزًا جوانب الأمومة عند هذا الطائر، وذلك من خلال عواطف متعددة، منها: عاطفة (الحنان)، وعاطفة (الحنن)، و (خطيئة الأم)^(٢).

أولاً لوحة الطلل: أغلب نماذج الطلل التي وقف عليها الشعراء ملائمة لاستقبال حالات الذكرى والذهول والبكاء أمام هذا السكون المطبق، فقد اقترن البكاء والنواح بذكر الحَمَام في الشعر الجاهلي؛ إذ يثير في بكائه ونواحه شجونهم، ويهيئ فيهم لوعة البعد والفراق والحنين، فوجدوا في وقوفهم على الطلل سببًا من أسباب الحزن والبكاء، ووجدوا في هذا الطائر إثارة للواعجهم^(٣). وذلك عند عبيد بن الأبرص؛ إذ يقول^(٤):

(١) (ساق حرّ) هو ذكر القماري؛ لأن حكاية صوته هي (ساق حرة) ينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط مادة: (وسق)، ص ٨٩٥. وينظر: ابن منظور، مادة: (حرر). ويبدو أن الهديل في خيال الجاهلي غير ساق حر فقد يكون الهديل فرخ الحمامة وساق حر ذكرها، وقد جاء في القاموس المحيط أن الهديل فرخها أو ذكرها لكنه أردف فقال: "أو هو فرخ على عهد نوح عليه السلام، مات عطشاً وضيعة، أو صاده جارج من الطير، فما من حمامة إلا وهي تبكي عليه". ينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط مادة: (الهديل)، ص ١٠٧٠.

(٢) (خطيئة الأم) أن تأتي الأم بعمل يفضي إلى هلاك الصغار عن جهل وقلة بصيرة وإهمال، وهو يظهر عند الحيوان في ترك الصغار والانشغال بالمراعي عن العناية بهم. ويظهر في الطير عند الحَمَام بعدم اختيار المكان المناسب لبناء العش، ووضع البيض.

(٣) ينظر: كامل عبد ربه حمدان الجبوري، الطير ودلالته في البنية الفنية والموضوعية للشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٥٨.

(٤) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٥٠.

وَحَلَا عَلَيْهَا مَا يُفَزِّعُ وَرَدَهَا
إِلَّا الْحَمَامُ دَعَا بِهِ وَالْهُدُودُ^(١)
فَدَعَا هَدِيلاً سَاقُ حُرٍّ ضَحْوَةً
فَدَنَا الْهَدِيلُ لَهُ يَصُبُّ وَيَصْعَدُ^(٢)

فالشاعر هنا يوضح أنّ (الهديل) هو الفرخ، و(ساق حر) هو الأب الذي يدعو، والهديل هو الابن الملبي.

فالصورة تتمثل في عاطفة (الحنان)؛ وذلك من خلال عنصر النداء الذي تمثل في (الدعاء) ثم الانتقال إلى أثر نداء الحَمَامَة لفرخها إذ تحدث استجابة لهذا الهديل للحَمَامَة - الأم-، وتتمثل هذه الاستجابة في قوله: (فدنا الهديل) فالدنو من المقاربة، أي: أن هذا الهديل يدنو ويقرب من الحَمَامَة مع ما في هذا الدنو من الخطر الناتج من الارتفاع، والمشقة عليه.

وقوله أيضاً^(٣):

وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي بُكَاءَ حَمَامَةٍ
أَرَاكِيَّةٍ تَدْعُو الْحَمَامَ الْأَوَارِكَا^(٤)
إِذَا ذَكَرْتَ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ شَجْوَهَا
عَلَى فَرَعٍ سَاقٍ أَذْرَتْ الدَّمْعَ سَافِكَا^(٥)

فالشاعر يبرز تآلف الحَمَام واجتماع بعضه إلى بعض، حتى غدت كل حَمَامَة واثقة من إجابة الحَمَام لصوتها لدى دعوتها إياه^(٦).

تبرز الصورة عاطفة (الحنن)؛ لهذه الحَمَامَة -الأم- مع رغبتها الشديدة في استجابة الحَمَامَات الأخرى لها؛ ليتضح شدة حُزْنها وبكائها على فرخها الذي فقدته. وهذه العاطفة

(١) خلا: بعد، الورد: إتيان الماء للشرب.

(٢) الهديل: فرخ الحمام، ساق حرّ: ذكر القماري، وهو نوع من الحمام، يصبُّ ويصعد: أي ينحدر في طيرانه ويعلو. الديوان، ص ٥٠.

(٣) عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص ٨٧.

(٤) الأراك: نوع من الشجر، وقف بتلك الرسوم يتذكر ويبكي كما تبكي حمامة الأراك التي فقدت رفيقها.

(٥) الشّجو: الحزن، أذرت: صبّت، السّافك: الصّابّ، إذا تذكرت تلك الحمامة رفيقها، وهي تحطّ على غصن الشجرة، بكت فسال الدّمع غزيراً من عينيها. الديوان، ص ٨٧.

(٦) ينظر: عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص ٤٤.

المتمثلة في الحزن والبكاء تتضح في حال تذكر هذه الحمامة -الأم- لفرخها الذي فقدته كما تقول الأسطورة^(١). فهي تذرف الدموع الغزيرة.

قول النابغة الذبياني؛ إذ يقول^(٢):

أَسْأَلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّ مَغِيضَهُنَّ غُرُوبُ شَنْ^(٣)
بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيداً مُفَجَّعَةً عَلَى فَنَنِ تُغْنِي^(٤)

فالشاعر يعقد مقارنة بينه وهو يبكي في ديار الأحبة بعد أن فارقها أهلها، وبين الحمامة وهي تبكي الهديل - فرخها-^(٥). وتمثل الصورة في عاطفة (الحزن) على فرخها الذي فقدته كما تقول الأسطورة. والمظهر الجلي البارز لدى هذه الأم هو الحزن؛ إذ تمثل ذلك في سيلان الدموع الغزيرة من عينيها مع حركة مستمرة في الانتقال من غصن إلى آخر أثر الفجيعة التي حلت بها، وهي فقد فرخها.

قول عبيد بن الأبرص^(٦):

بَرِمَتْ بَنُو أَسَدٍ كَمَا بَرِمَتْ بَيِّضَتِهَا الْحَمَامَةُ^(٧)
جَعَلَتْ لَهَا عُودَيْنِ مِنْ نَشْمٍ وَآخِرَ مِنْ ثَمَامَةٍ^(٨)

(١) "زعموا أن الهديل فرخ الحمامة كان على عهد نوح عليه السلام فصاده جارج، فما من حمامة إلا وهي تبكيه وتدعوه فلا يجيبها". أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١١، ص: ٦٦.

(٢) النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٢٥.

(٣) قد سفحت دموعي: أي سالت وانصببت، مغيضهن: مصبهن وسيلانهن، الغروب: جمع غرب، وهو مجرى الدمع من العين، فاستعارها للشَّئْنِ، وهي مواضع فيض الماء منها، الشَّئْنُ: القرية البالية.

(٤) بكاء حمامة: أي أبكي في هذه الديار بكاء حمامة مفجعة، الهديل: فرخ فقدته الحمامة على عهد نوح عليه السلام، فيما تزعم العرب فالحمام تبكيه، على فنن تغني: أي تنوح وتترنم في نوحها، كالترنم في الغناء، الفنن: الغصن. الديوان، ص ١٢٥.

(٥) ينظر: عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص ٤٣.

(٦) عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص ١٠٩.

(٧) برمت: سئمت، وهو بهذا يشير إلى المثل المضروب بخرق الحمامة؛ لأنها لا تحكم بناء عشها.

(٨) النَّشْم: شجر تتخذ منه القسي، الثَّمامة: نبت ضعيف لا يطول. الديوان، ص ١٠٩.

فهذا الشاهد يختلف عن غيره من حيث بكاء الحَمَامَة ونواحيها على أفراحها، فالصورة تتمثل في جانب (خطيئة الأم)؛ لعدم اختيارها للمكان المناسب لبناء العش الذي تضع فيه نتاجها -الببيض- ويكون بالتالي مسكنًا ومأوى له، وإنما تختار المكان المقابل للرياح، وتستخدم أعوادًا لينة طرية؛ مما يساعد على تحريك العش باستمرار، فيسقط ما فيه من البيض. وبهذا يبرز جانب من جوانب أمومة الحَمَام وهو اللامبالاة وعدم الحرص والاهتمام بالبيض.



ثانيًا في سياق الرثاء: يأتي ذكر أمومة الحَمَام ويبضه وأفراخه في معرض حديث الشاعر عن أحبائه الذين فقدهم، وذلك عند صخر الغي؛ إذ يقول^(١):

وَدَّكَرْنِي بُكَايَ عَلَى تَلِيدٍ	حَمَامَةٌ مَرَّ جَاوَيْتِ الْحَمَامَا
تُرَجِّعُ مَنَظِقًا عَجَبًا وَأَوْفَتِ	كَنَائِحَةً أَتَتْ نَوْحًا قِيَامَا ^(٢)
تُنَادِي سَاقَ حُرٍّ وَظَلْتُ أَدْعُو	تَلِيدًا لَا تُبَيِّنُ بِهِ الْكَلَامَا ^(٣)
لَعَلَّكَ هَالِكٌ إِمَّا غُلَامٌ	تَبَوَّأَ مِنْ شَمَنْصِيرٍ مُقَامَا ^(٤)

وقوله أيضًا^(٥):

وَمَا إِنْ صَوْتُ نَائِحَةٍ بَلِيلٍ	بِسَبَلٍ لَا تَنَامُ مَعَ الْهُجُودِ ^(٦)
تَجْهِنَا غَادِيَيْنِ فَسَاءَ لُنِّي	بِوَاحِدِهَا وَأَسْأَلُ عَنْ تَلِيدِي ^(٧)
فَقُلْتُ لَهَا فَأَمَّا سَاقُ حُرٍّ	فَبَانَ مَعَ الْأَوَائِلِ مِنْ ثَمُودِ ^(٨)

(١) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٦.

(٢) أذرفت: أشرقت، نوحًا: نساء يَنُحْنَ.

(٣) ساق حر: ولدها.

(٤) شمنصير: جبل، تَبَوَّأَ: أقام ونزل. ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٦.

(٥) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٧.

(٦) نائحة: حَمَامَة تنوح، بسبل: موضع، لا تنام مع الهجود: أي لا تنام مع النَّيَام.

(٧) تجهننا: تواجهننا وتقابلنا، فسألتني عن فرخها، وسألتها عن ابني.

(٨) أي: ظن أن ساق حُرٍّ ولدها فجعله اسمًا له.

وَقَالَتْ لَنْ تَرَى أَبَدًا تَلِيدًا

بِعَيْنِكَ آخِرَ الْعُمَرِ الْجَدِيدِ^(١)

فالشاعر يعقد مقارنة بين بكائه على ولده (تليد) وبكاء الحَمَامَة على ساق حر، فهو يرى أن بكاء الحَمَامَة على (ساق حر)؛ دلالة على الوفاء والحب، لذا أصبح أنموذجًا، وهذا ما حدث لصخر، إذ رأى في دوام حزنه وبكائه شيها يحزن الحَمَامَة، وبكائها العجيب، فالحَمَامَة تعكس في شعر صخر عن صدق المشاعر، وشدة الإحساس بالألم والحزن إزاء فجيعة بابنه (تليد)^(٢). فالصورة تتضح من خلال عاطفة (الحزن) عبر نواح الحَمَامَة المستمر الذي ذكره بابنه.



وبهذا فقد وردت في صورة أمومة الحَمَام ويضيه وأفراخه عواطف مختلفة، وتمثلت في الآتي:

موقع العاطفة في القصيدة.	عدد مرات ذكر العاطفة.	نوع العاطفة.	نوع الصورة الفنية.
لوحة الطلل	أربع مرات	(مرتان عاطفة حزن)، و(مرة واحدة خطيئة الأم) و(مرة واحدة عاطفة الحنان)	تشبيه (من خلال عقد مقارنة بين بكاء الشاعر لديار الأوبة بعد مفارقتها، وبين بكاء الحَمَامَة لهديلها)، ومن خلال (تشبيه حال القبيلة بحال الحَمَامَة التي لا تُحسن اختيار مكان لتضع فيه العش). كناية (عن خلو الديار من أهلها حتى صارت مألًا لها مع صغارها)

(١) العمر الجديد: أي أن كل يوم جاء فهو جديد. ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٧.

(٢) ينظر: عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص: ٤٢.

تشبيه (تشبيه الشاعر بكاءه على ابنه بكاء الحمامة على ساق حر).	عاطفة الحزن	مرتان	في سياق الرثاء
---	-------------	-------	-------------------

لقد غلبت عاطفة (الحزن) في صورة أمومة الحمام وبيضه وأفراخه، تليها عاطفتا (الحنان)، و(الخطيئة)، في حين اختفت عاطفة (العجز) لديها؛ لأنها وردت في موضع من القصيدة الجاهلية، وهو (لوحة الطلل)، وفي سياق (الرثاء)، وفي هذا الموضع يث الشاعر كل مشاعره الحزينة، إما لبكاء الأحبة الراحلين، أو بكاء الشاعر لفقد شيء عزيز عليه، وهذا يتناسب مع قصة الحمامة الأسطورية التي فقدت أليفها، والتي شاع ذكرها في العصر الجاهلي، حيث "زعموا أن الهديل فرخ الحمامة كان على عهد نوح عليه السلام، فصاده جرح، فما من حمامة إلا وهي تبكيه وتدعوه فلا يجيبها"^(١).



(١) أحمد أمين، فجر الإسلام، ص ٦٦

ففي صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي ظهرت عدد من العواطف، وهي كالآتي:

العاطفة	صورة أمومة النعام وبيضه ورثاله	صورة أمومة القطا وبيضها وأفراخها	صورة أمومة العقاب وبيضها وأفراخها	صورة أمومة الحمام وبيضه وأفراخه	المجموع
الحنان	٩	١	٨	١	١٩
الخوف المفضي للحنان	٥	١	-	-	٦
الخوف	١٢	-	-	-	١٢
الحزن	-	-	-	٤	٤
الخطيئة	-	-	-	١	١
الحنان مع الحزن	-	-	-	١	١
الحنان مع العجز	-	-	١	-	١

وبهذا فقد طغت عاطفة (الحنان) على صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي؛ إذ تجلت في (تسعة عشر موضعًا)، منها (تسع مواضع) في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله، و(موضع واحد) في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها، و(ثمان مواضع) في صورة أمومة العقاب على بيضه وأفراخها، و(موضع واحد) في صورة أمومة الحمام على بيضه وأفراخه، تليها عاطفة

(الخوف) حيث وردت في (اثنا عشر موضعاً) انفردت بها كلها صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله. ثم تتجلى عاطفة (الخوف المفضي للحنان)؛ وذلك في (ست مواضع)، إذ حضرت منها (خمسة مواضع) في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله، و(موضع واحد) في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها. يليها عاطفتا (الحزن)، و(الخطيئة) في صورة أمومة الحَمَام على بيضها وأفراخها فقط؛ إذ وردت عاطفة (الحزن) في (أربعة مواضع)، وأما عاطفة (الخطيئة) ففي (موضع واحد). ثم يظهر مزيج من العواطف، وتمثل ذلك في صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها؛ وهي: (الحنان مع الحزن)، و(الحنان مع العجز)، إذ حضرتنا في (موضع واحد) لكل عاطفة.



وبالتالي يشترك كلٌّ من أمومة النعام والقطا والعُقاب والحَمَام في عاطفة (الحنان)، فالحنان عند النعام على بيضه ورثاله تمثل في عدة مظاهر، منها: صيانة البيض وحمايته وحضنه، وذلك من خلال: (ما تقوم به النعامة من تحريك البيض وقلبه من جهة إلى أخرى؛ لكي لا يفسد هذا البيض). وحينئذٍ ومحببتها لصغارها، والبحث عن طعام لرتالها، والحنان المطلق وقدرتها على العطاء والحماية لأفراخها. أمّا عاطفة الحنان عند القطا على بيضها وأفراخها تمثل في الاهتمام والرعاية بالصغار فقط. وأمّا الحنان عند العُقاب على بيضها وأفراخها، وذلك من خلال رحلة الصيد التي تقوم بها من أجل صغارها، ومن خلال مشهد إطعام صغيرها الذي عانى الجوع الشديد، ومن خلال الاستجابة السريعة لأفراخها عند إحساسهم بالجوع بتوفير الطعام، والعودة السريعة، ومن خلال مراقبة حال صغارها الجائعين في حيرة وخوف عليهم، وانتظار انبلاج نور الصباح في شوق ولهفة؛ لتأتي بالغذاء الذي ينقذهم من الموت، ومن خلال القلق الذي ينتابها عند جوع أفراخها. وأخيراً عاطفة الحنان عند الحَمَام على بيضه وأفراخه إذ تمثل ذلك في دعاء الأم لهديلها واستجابة ذلك الهديل التي تمثلت في الدنو منها.

وبهذا يتضح أن عاطفة الحنان عند النعام على بيضه ورثاله لها مظاهرها المختلفة والمتعددة، التي يشترك فيها الظليم ونعامته، كما يتضح أيضاً أن الظليم هو الذي يقدم عاطفة الحنان أكثر من النعام، وربما كان هذا واقع الحال في حياة النعام، "فعلماء الحيوان يقولون: إن ذكر النعام من أكثر الآباء بين الحيوان تفانيًا في خدمة صغاره والسهر على أمنهم وراحتهم"^(١). أمّا عاطفة الحنان عند القطا على بيضها وأفراخها فلم يحدد الشعراء من يقدم عاطفة الحنان؟ وإنما اكتفوا بذكر كلمة (القطا). بينما تنحصر عاطفة الحنان عند العقاب على بيضها وأفراخها في العقاب وأحياناً أخرى تكون اللقوة، فالشاعر الجاهلي لم يقرن العقاب الكاسر أو اللقوة الفتحاء معاً، وإنما يقتصر على أحدهما. وأمّا عند الحَمَام على بيضه وأفراخه فالشعراء اكتفوا بصيغة الجمع، ولم يحدد نوعه.

ووصف البحث عواطف الظليم والعقاب، وهما ذكران - بأن عواطفهما أمومة على التغليب؛ لأن من شأن الأم عادة إظهار تلك العواطف.

أمّا عاطفة (الخوف المفضي للحنان) فتجلت في (ستة مواضع)، إذ حضرت منها (خمسة مواضع) في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله بينما حضرت مرة واحدة في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها. فعاطفة الخوف المفضي للحنان عند النعام على بيضه ورثاله تمثلت في تقلبات الطقس التي تبدأ بتلبد السماء بالغيوم؛ لتندّر بمطول الأمطار فيتذكر الظليم بغريزته أسرته التي تنتظر إياه قبل حلول الليل، فيطلق ساقيه للريح عائداً إلى أدحيه، فيصل قُبيل غروب الشمس، وبعد أن يطمئن إلى سلامة الأدحي وما فيه يدخل حاملاً في حناياه شوقاً ولهفةً إلى نعامته ورثاله أو بيضه^(٢). وأمّا عاطفة الخوف المفضي للحنان عند القطا على بيضها وأفراخها فتتمثل في الصراع الحقيقي للقطا مع الصقر الكاسر، والعودة إلى صغارها الذين هم في أمس الحاجة إليها، وفي مشهد السقيا.

(١) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج ١، ص ٣٦٣، ٣٦٤.

(٢) ينظر: وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص ١٥٥،

وبهذا تخلو صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله من المعارك، والمطاردات التي تجبر النعام على خوض صراع مع الصيادين وسهامهم وكلاهم باستثناء أبيات الحارث بن حلزة إذ صَوَّر خوف النعامة على رثالها الصغيرة من الصياد الذي أحست به، فشعرت برهبة وخوف على صغارها من الخطر الذي يؤدي بحياتهم، فهربت مسرعة، كل ذلك بدافع الأمومة. أو من الأمطار وانهمارها، أو إلى لجوئه إلى المبيت ليلاً إذ يصل في أكثر حالاته إلى بيته أو أدحيه سالمًا دونما متاعب، إلا من هذه السرعة المذهلة التي يجهد بها نفسه أثناء عودته عند المساء، ومن الحذر الذي يترقبه النعام ويستعد له من الصياد وأخطار أخرى تحيط به. بينما شملت صورتنا أمومة القطا والعقاب على بيضهما وأفراخهما مطاردات ومخاطر متعددة. فالقطة: تقوم بكل جهدها وتبذل كل طاقاتها للحصول على النجاة -من الصقر أو غيره من السباع- والوصول إلى فراخها التي تكون في أمس الحاجة إلى ما تحمله من الطعام أو الشراب. في حين نجد أن العقاب يقوم بمطاردات صيد كثيرة للحيوانات الأخرى للحصول على قوت لفراخها الصغيرة التي تنتظرها في وكرها.

ثم تأتي بعدها عاطفة (الخوف)، وهذه العاطفة ظهرت في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله فقط دون غيره، إذ حضرت في (أحدى عشر موضعًا) ولها مظاهرها المختلفة، فمنها: تذكر البيض، والعودة السريعة له، والخوف عليه من المطر والندى الذي قد يفسده، أو من أن يعبث به عابث. فعاطفة (الحنن) في صورة أمومة الحمام على بيضه وأفراخه، إذ حضرت في (أربعة مواضع) تتجلى من خلال بكائها ونواحها، واستمرار هذا البكاء والنواح على الأغصان؛ لفقدان صغيرها. واستمد الشعراء تلك الصورة من الأسطورة التي ارتبطت بالحمام؛ إذ "زعموا أنّ الهديل فرخ الحمامة كان على عهد نوح عليه السلام، فصاده جارج، فما من حمامة إلا وهي تبكيه وتدعوه فلا يجيبها"^(١). وعاطفة (الخطيئة)؛ إذ حضرت في (موضع

(١) أحمد أمين، فجر الإسلام، ص ٦٦.

واحد) في صورة أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه، وتمثل ذلك في عدم اختيار المكان المناسب لوضع البيض.

وقد حضر في صورة أمومة الطير مزيج من العواطف، وذلك في صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها، ومن ذلك: عاطفة (الحنان مع الحزن)؛ إذ كشفت أبيات عبيد بن الأبرص عن موقف الأمومة من خلال الحنان الذي تمثل في إطعام صغيرها، ثم الحزن الذي تجلّى في الامتناع عن الأكل والشرب؛ لأنها افتقدت وليدها، فأصبحت يائسة، وحائرة، إذ لا أمل لها بإنجاب أولاد آخرين. وعاطفة (الحنان مع العجز)؛ إذ تجلت في أبيات صخر الهذلي وذلك من خلال اهتمامها بفراخها وإطعامهم، ثم عدم قدرتها على العودة إليهم، ورعايتهم.



ولقد توزعت صورة أمومة النعام على بيضه ورناله في لوحات مختلفة من القصيدة الجاهلية، فشملت: (لوحة الطلل)، وفي (لوحة الرحلة) حين يكون المشبه الناقة، وفي (لوحة المطاردة- عند الشعراء الصعاليك-)، وفي (لوحة الصاحبة- النسيب-). أمّا في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها فقد اقتضت على (لوحة الرحلة)، عندما يكون المشبه الفرس، وفي سياق (وصف الفرس). وأمّا في صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها فقد شملت أكثر من لوحة، فوردت في (لوحة الرحلة)، وذلك عندما يكون المشبه (الفرس)، سواء أكان خروجها للصيد، أو خروجها للغارات والحروب. وفي (لوحة المطاردة)، وفي سياق (الثناء). وأمّا في صورة أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه فقد وردت في (لوحة الطلل)، وفي سياق (الثناء).

وبهذا تشترك صورة الأمومة عند النعام والحَمَام في (لوحة الطلل)، وتشترك أيضًا صورة الأمومة عند كلٍّ النعام والقطا والعُقاب في (لوحة الرحلة)، ولكنها اختلفت من حيث ذكر المشبه، ففي صورة أمومة النعام اقتصر المشبه على الناقة فقط، في حين جمع المشبه في صورة أمومة القطا والعُقاب (الفرس). في حين تشترك صورة أمومة النعام والعُقاب في (لوحة

المطاردة). وكما تشترك أيضاً صورة أمومة العُقاب والحَمَام في سياق (الرثاء). وانفردت صورة أمومة النعام في **(لوحة الصاحبة)**، وانفردت صورة أمومة القطا في **(وصف الفرس)**.

فحديث الشاعر عن صورة أمومة النعام جاء في لوحات متعددة، منها: **(الطلل، والرحلة، والمطاردة، والصاحبة)**، ففي الرحلة استطاع الشعراء أن يبدعوا في رسم صورههم الفنية لأمومة النعام على بيضه ورثاله؛ إذ اتخذوا من تشبيه الناقة بحيوانات غير مفترسة ولم تشتهر بالعدائية، فلم تكن تهاجم الصائد أو الكلاب، بل كانت تدفعهم عن نفسها، فتكون مجبرة على القتال حفاظاً على حياتها، وهذا يتمثل في أمومة النعام. وأما حديثهم عن أمومة القطا والعُقاب على بيضهما وأفراخهما فقد جاء في معرض الحديث عن (الرحلة)؛ فتمثل ذلك في تشبيهها بالفرس. فقد جاءت صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها وهي تشن هجوماً عنيفاً على الحيوانات الأخرى؛ لتصيد لصغارها ما تحتاج إليه من الطعام. وأما في صورة أمومة القطاة على بيضها وأفراخها من خلال ما تتخذ من سرعتها سبيل للنجاة. وبهذا فالفرس موقعها ساحات القتال حيث الكر والفر، أما الناقة فهي تنشد للوصول بسلام وأمان إلى مقصد الشاعر.



وبهذا فهناك من الشعراء من انفرد بصورة الأمومة طائر دون الآخر، والبعض الآخر قد جمع بين نوعين من أمومة الطير، فمثلاً ممن انفردوا ببعض صور أمومة الطيور: زهير بن أبي سلمى، وعلقمة الفحل، وثعلبة بن صعيّر المازني، ولبيد بن ربيعة، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، وقيم بن أبي بن مقبل العجلاني تحدثوا عن صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله فقط، ولم يتحدثوا عن صورة أمومة الطيور الأخرى من القطا، والعُقاب، والحَمَام. وبشامة البجلي انفرد برسم صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها، في حين تحدث النابغة الذبياني عن أمومة القطا على بيضها وأفراخها وعن أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه، أما عبيد بن الأبرص فقد تحدث عن أمومة النعام على بيضه ورثاله وعن أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها وعن أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه. ومن تحدث عن أمومة النعام على بيضه ورثاله وأمومة العُقاب على بيضها

وأفراخها، من ذلك: امرؤ القيس، وعنترة بن شداد. وهناك من انفرد بالحديث عن أمومة العقاب على بيضها وأفراخها، منهم: مُعَرِّ البارقى، دريد بن الصَّمَّة، والنابغة الجعدي. وهناك من جمع بين أمومة العقاب على بيضها وأفراخها وأمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه من ذلك: صخر الغي.



أما سبب عزوف بعض الشعراء عن صورة أمومة الطير؛ فلأنهم يرونها مثلاً مخالفة لما كانت عليه الحياة الجاهلية، ففي صورة أمومة النعام تكون اللوحة مخفوفة بالسكينة، خالية من الأعداء، تهنأ شخصياتها بالأمن والإحساس بدفء الحياة. ولم تكن هكذا حياة الجاهليين الحافلة بالصراع، وكثرة الخصوم، ما جعل الواقع في أعين أهله ضيقاً قد أفعمته الهموم وتجارب الفقد، فرمما كان هذا التناقض بين واقع الشعراء والظلم سبباً لانصرافهم عن توظيف سلوكه لحمل رؤاهم ومواقفهم من الكون والوجود. في حين نجد بعض الشعراء قد رسم صورة لهذا للظلم ونعامته وضمنوها طرفاً من مشاعرهم، وربما في لحظات أحسوا فيها بدفء الحياة وانسيابها وصفائها، أو في لحظات يأس جسد الظلم فيها حلم الشاعر وأمله في حياة بهيجة مشرقة^(١). وأما بالنسبة لصورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها وأمومة العقاب على بيضها وأفراخها فسبب عزوف بعض الشعراء، ربما يكون لحرصهما الشديد على الابتعاد عن أماكن تواجد البشر؛ ولأن في أمومة العقاب على بيضها وأفراخها تظهر بعض أمارات التوحش من خلال المطاردات والهجوم العنيف على الحيوانات الأخرى. والله أعلم.



وبهذا نجد اهتمام الشعراء الجاهليون بتصوير أمومة الطيور، ولم يكن ذلك التصوير قاصراً على التسجيل السطحي القريب كما أشاع بعض الباحثين^(٢)؛ بل تميز الشاعر الجاهلي بحسّ مرهف جعله يدرك مشاعر الطير ويصورها ويعبر عنها، وفي ذلك أبلغ رد على من زعم أن

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص

(٢) ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط ٢٤، ٢٠٠٣م، ص ٢٢٠.

وصف الشاعر الجاهلي للكائنات كان وصفًا سطحيًا ساذجًا، ودراسة جانب (أمومة الطير)
في الشعر الجاهلي من أنصع الأدلة على ذلك التغلغل والإحساس المرفف بأحوال تلك
الكائنات العجماء



الفصل الثاني: وعنوانه: (الأساليب الفنية لصورة أمومة الطير في الشعر

الجاهلي)، ويتناول:

المبحث الأول: التشبيه.

المبحث الثاني: الكناية.

المبحث الثالث: التشكيل الفني لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي،
وعلاقته بمقصد القصيدة خاصة، وبالمقاصد الكبرى للشعر الجاهلي.

المبحث الأول: التشبيه:

التشبيه في اللغة: مأخوذ من الشبه والمثل^(١). ويعرفه أبو هلال العسكري بأنه: "الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"^(٢). أمّا عبد القاهر الجرجاني فيعرفه بأنه "أن تثبت لهذا معنى من معاني ذلك، أو حُكِّمًا من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد..."^(٣). وأمّا الخطيب القزويني فيعرفه بأنه: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"^(٤). ونستطيع أن نخرج من ذلك بأن التشبيه هو: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى بأداة ظاهرة أو مقدرة، كالكاف ونحوها.



أولاً: التشبيهات المفردة: استخدم الشاعر التشبيه أداة تعبيرية ينقل من خلالها مشاعره في شعره، وفي مجال أمومة الطير نجد الشاعر يشبه كثيراً موصوفاته من ذلك: (تشبيه الصاحبة بالبيضة التي هي موضع الرعاية والحنان)، ومن ذلك: قول زهير بن أبي سلمى^(٥):

وكأنّها، يومَ الرّحيل، وقد بدا	منها البنّانُ، يزيّنه الحنّاءُ
برديّةً، في الغيل، يَغْدُو أصلها	ظِلٌّ، إذا تلّع النّهارُ، وماءُ
أو بيضةُ الأدحيّ، باتَ شعارها	كُنفا النّعامَةِ: جُوجُو، وعِفَاءُ ^(٦)

(١) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (شبه).

(٢) الصنّاعين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ج ١، ص ٢٣٩.

(٣) أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص ٨٧.

(٤) الخطيب القزويني: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، ص ١٦٤.

(٥) زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٠٢.

(٦) سبق شرح المفردات، ص ٤٥.

فالشاعر يشبه صاحبتة بنبات البردي، إذ ذكر لحظات رحيلها عنه، وساعة رحيلها بدا
البنان المخضب بالحناء، فبدت أمامه كالنبات البردي في ليونتها ونضارتها، ثم يشبهها مرة
أخرى ببيضة الأدحي التي اهتمت بها النعامة الأم، ولقد ميز اللون الأبيض على سائر الألوان
-الأحمر وغيره-؛ حيث ختم به لوحته الفنية.

قول عمرو بن شأس الأسدي^(١):

وَمَا بَيْضَةُ بَاتِ الظَّلِيمِ يَحْفُفُهَا	إِلَى جُوجُؤٍ جَافٍ بِمِثْلَاءٍ مَخْلَلٍ
بِأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ بَطْنِ قُرَافِرٍ	تَخَوْضُ بِهِ بَطْنَ الْقَطَاةِ وَقَدْ سَالَ
لَطِيفَةُ طَيِّ الْكَشْحِ مُضْمَرَةُ الْحَشَا	هَضِيمُ الْعِنَاقِ هَوْنَةٌ غَيْرُ مِتْفَالٍ
تَمِيلُ عَلَى ظَهْرِ الْكَيْبِ كَأَنَّهَا	نَقَاءُ كُلَّمَا حَرَّكَتَ جَانِبَهُ مَالٍ ^(٢)

الشاعر يستخدم اللون الأبيض المتمثل في بيضة النعام في تشبيهه صاحبتة، وذلك في (بيضة
بات الظليم يحفها... بأحسن...)، ثم يقف الشاعر مبهوراً أمام جمالها، فيصف مواطن الجمال
في محبوبته؛ وذلك من خلال تصوير قوامها، وأجزاء جسمها، وما يصدر عنها من حركات،
وهذه الأوصاف تتناسب مع ذوق الشاعر الجاهلي؛ فهي (لطيفة طي الكشح مضمرة الخصر)،
ثم يصف عجزها فيشبهه بكثيب الرمل الممتلئ، فهو يتموج في حركته كحركة الرمال، عندما
تحركها الرياح القوية (تميل على ظهر الكثيب...).

قول تميم بن أبي بن مقبل^(٣):

كَبَيْضَةِ أَدْحِيٍّ يُوْخِوُحُ فَوْقَهَا	هَجَفَانِ مُرْتَاعَا الضُّحَى وَحَدَانِ
أَحْسًا حَسِيْسًا مِنْ سَبَاعٍ وَطَائِفٍ	فَلَا وَخَدَ إِلَّا دُونَ مَا يَخْدَانِ
يَكَادَانِ بَيْنَ الدُّونَكَيْنِ وَالْوَةِ	وَذَاتِ الْقَتَادِ السُّمْرِ يَنْسَلِخَانِ ^(٤)

(١) عمرو بن شأس الأسدي، شعره، تحقيق: حسين عطوان، ص ٧٧.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٤٥، ٤٦.

(٣) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسين، ص ٢٣٨، ٢٣٩.

(٤) سبق شرح المفردات، ص ٤٦.

فالشاعر يتحدث عن زوجته، فجعلها بيضة أدحي متخذًا منها اللون الأبيض الناصع، ولقد خصها كلاً من الظليم والنعام بالعناية والرعاية؛ وذلك لشدة عاطفتها تجاهها، وخوفهما عليها من خطر السباع والإنسان. فيأخذان في الجري السريع وكأنهما ينسلخان من جسديهما. والبعد العاطفي واضح في هذه الأبيات، وذلك من خلال: كلمة (الوحوة)، فهذا الظليم يضم هذه البيضة في حب وحنان وهو كلف مولع بها.

وقوله أيضاً^(١):

أَوْ بَيْضَةً بَيْنَ أَجْمَادٍ يُقَلِّبُهَا بِالْمَنْكِبَيْنِ سُخَامُ الرِّفِّ إِجْفِيلُ
يَخْشَى النَّدَى، فَيُوَلِّيهَا مَقَاتِلَهُ حَتَّى يُوَافِيَ قَرْنَ الشَّمْسِ تَرْجِيلُ^(٢)

فالشاعر يصور صاحبتة حين تنهيو للنوم، وقد أذهله بياضها الناصع، كأنها بيضة نعام أدفأها ظليم ناعم الريش؛ لخوفه عليها من الفساد الذي يصيبها من الندى والمطر، فيبقى حاضناً لها، ومهتمًا لأمرها حتى بزوغ نور الشمس. والشاعر يجعل صاحبتة أكثر بياضًا وإشراقًا؛ وذلك من خلال بيضة النعام وتركيز اللون الأبيض فيها^(٣). فالشاعر كثف اللون الأبيض من خلال: (لون السبيكة الفضية، ولون بيض النعام).

قول المخبل السعدي^(٤):

أَوْ بَيْضَةِ الدَّعْصِ الَّتِي وُضِعَتْ فِي الْأَرْضِ، لَيْسَ لِمَسِّهَا حَجْمُ
سَبَقَتْ قَرَائِنَهَا وَأَدْفَأَهَا قَرْدُ الْجَنَاحِ كَأَنَّهُ هِدْمُ
وَيَضُمُّهَا دُونَ الْجَنَاحِ بِدَفِّهِ وَتَحْفُفُهُنَّ قَوَادِمُ قُتْمُ^(٥)

(١) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص: ٢٦٩.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٤٧.

(٣) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٩٤.

(٤) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر وعبد السلام هارون، ص ١١٥.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٤٨.

فالشاعر هنا يستغل الحاسة اللونية المتمثلة في اللون الأبيض (بيضة الدعص)، وهي أول بيضة تضعها النعامة، حيث عُني بها الظليم عناية خاصة فأدفاها بجناحيه، وضمّها بدفء جنبه المتسع، وحضنها وغطّاها بقوامه القتم. فالشاعر قد أقام التناظر اللوني بين صاحبه الرباب وموجودات في الحياة والطبيعة. ولقد تكثف اللون الأبيض في قصيدته من خلال: (الصحيفة البيضاء، وعقيلة الدر البيضاء، وبيضة الدعص، والرباب السحابة البيضاء، وألوان البر والبحر والجو)، وهذا يدل على أنه لون الحياة. وبهذا يكون الشاعر قد أبدع في رسم صورة لهذه البيضة شكلاً، ولوناً، وحجماً، وبريقاً، وصقلاً، وعناية^(١). فالبعدان العاطفي والنفسي واضحان في هذه الأبيات، فالبعد العاطفي تمثل في: العناية بالبيضة وتشكيل معالمها، فهي مكنونة ومصونة وقوية في آن معاً. أمّا البعد النفسي تمثل في تعلق الظليم بهذه البيضة، وفرحه بوجودها وميلاد الحياة فيها.

قول عمرو بن أحمَر الباهلي^(٢):

كَوْدِيعةِ الهَجْهَاجِ بَوَّاهَا
لِهَدَجْدَجِ جُرْبِ مَسَاعِرُهُ
وَقَوْلُهُ أَيْضًا^(٤):

بِإِرَاقِ عَاذِ الْبَيْضِ أَوْ ثَجَرِ
قَدْ عَادَهَا شَهْرًا إِلَى شَهْرِ^(٣)

وَمَا يَبْضَاتُ ذِي لَيْدٍ هَجَفٌ
وُضِعْنَ فَكُلُّهُنَّ عَلَى غِرَارِ
يَبِيتُ يَحْفُفُهُنَّ بِقَفَقْفِيهِ

سُقَيْنَ بِزَاجِلٍ حَتَّى رَوَيْنَا
هَجَانُ اللَّوْنِ قَدْ وَسَقَتْ جَنِينَا
وَيُلْحِفُهُنَّ هَفْهَافًا ثَخِينَا^(٥)

(١) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٩٤.

(٢) عمرو بن أحمَر الباهلي، شعره، تحقيق: حسين عطوان، ص ١١١، ١١٢.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٥٠.

(٤) عمرو بن أحمَر الباهلي، شعره، تحقيق: حسين عطوان، ص ١٥٨.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٤٩.

ففي الأول يشبه صاحبه بيضة نعامة، وذلك عن طريق ذكر أسماء أخرى لهذه البيضة - بيضة النعام- من ذلك: ودیعة الهجهاج؛ لما في هذا الاسم من وهج الدلالة. وفي القول الآخر يصف الشاعر كيفية عناية الظليم بهذه البيضة، من خلال حملها ووضعها وحضنها. وفي قوله: (يلحفهن) أي: يلبسها الجناح ليحفظها من المطر والبرد، وما قد يصيبها من الأخطار.



وفي مقامات أخرى نجده (يشبه الناقة بالنعامة التي تسرع في العودة لتهتم ببيضها ورئالها)، ومن ذلك: قول بشر بن أبي خازم الأسدي^(١):

أَوْ شِبْهُ خَاضِبَةٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا هِذْمٌ، تَجَاسَّرُ فِي رِئَالٍ خُضِبِ^(٢)

فالشاعر يشبه سرعة ناقته- التي يستعين بها على نسيان همومه وآلامه- بنعامة حمراء حولها صغار، فاللون الأحمر يدل على اكتمال نمو النعامة، وقدرتها على مواجهة الحياة بما فيها من مشاق وأخطار.

وقول علقمة الفحل^(٣):

هَلْ تُلْحِقَنِي بِأُخْرَى الْحَيِّ، إِذَا شَحَطُوا	جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الصَّحْلِ عُلُكُومُ
كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ	أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتَنُومُ
يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانِ يَنْقُفُهُ	وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَخْذُومُ
فَوَهُ كَشَقِّ الْعَصَا لَأَيَّا تُبَيِّنُهُ	أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتِ مَصْلُومُ
حَتَّى تَذْكَرَ بِيضَاتٍ وَهَيَّجَهُ	يَوْمُ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغِيومُ
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقُ	وَلَا الرِّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْوومُ
يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتُهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومُ
وَصَّاعَةٌ كَعَصِيِّ الشَّرْعِ جُوجُوهُ	كَأَنَّهُ بِنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومُ

(١) بشر بن أبي خازم الأسدي، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٣٧.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٢٩.

(٣) علقمة بن عبدة الفحل، الديوان، تحقيق: سعيد مكارم، ص ٣٨، ٤٢.

يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُعْرِ حَوَاصِلُهُ	كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ جُرْثُومُ
فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأُدْحِيِّ يَفْقُرُهُ	كَأَنَّهُ حَازِرٌ لِلنَّخْسِ مَشْهُومُ
حَتَّى تَلَا فِي وَقَرْنِ الشَّمْسِ مُرْتَفَعُ	أُدْحِيَّ عَرَسِينَ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومُ
يُوحِي إِلَيْهَا بِانْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ	كَمَا تَرَاظُنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
صَعْلٌ كَانَ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ	بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرَقَاءُ مَهْجُومُ
تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطَعَاءُ خَاضِعَةٌ	تُجِيئُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ ^(١)

فالشاعر تناول تشبيهه عدد من الأوصاف الحسية للظليم وأسرتة من ذلك: (فمه، وأذنه، وسرعته، وصغاره، وصدوره، وحجم جسمه، وصوته، وحركة جناحيه، وصدوره، ورقبة نعامته، وصوتها). فالفعلان المضارعان (يظل - ينقف) يدلان على الأمن وطول المكث. وبهذا يظل الظليم على حاله (حتى تذكر بيضات) فكأن هذا الخصب الطيب قد أذهله ونسي أهم شيء لديه - البيض - فينطلق نحوه يزيد من سرعته الغيم والمطر. ويصف علقمة عدو هذا الظليم وصفاً يشعر ببذله لأقصى جهد في العدو؛ إذ إن ظفره ليكاد أن يصيب عينيه لشده جريه.

فَوْهٌ كَشَقَّ الْعَصَا لَأَيَّا تُبَيِّنُهُ أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومُ

يظهر الشاعر بعضاً من التدقيق في تحديد طرفي التشبيه وخصوصاً في الشطر الأول، حيث لم يذكر المنقار الذي يكون للطير بمنزلة الفك الذي للإنسان، إذ لا شبه بين المنقار وشق العصا، وإنما ذكر الفم - وهو ما بين فكي الإنسان، وبين منقار الطير - ليكون مناسباً لظهور وجه الشبه وهو شدة الالتصاق. ومما يزيد التشبيه دقة أن كلاً من الطرفين منبعث من أصل ثابت، وأن الانفراج بينهما يضيق ويضعف كلما اقتربا من أصليهما "فلا يكاد يُرى شقه كأنه

(١) سبق شرح المفردات، ص ٣٠، ٣١.

صدع في قوس"^(١). ويشبه الشاعر في الشطر الثاني أذنيه عن طريق التشبيه المؤكد؛ وذلك في قوله: (أسك - مصلوم).

ثم يأتي مشهد تذكر الظليم لبيضه وصغاره؛ لتقلب الجو بالغيوم التي تسوقها الرياح، وتساقط رذاذ المطر على جبين الأرض، فيوقظ في الظليم المشاعر الإنسانية الحانية.

يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومٌ

فالشاعر يريد بهذا الوصف إضفاء صفات ناقته للظليم، لما رآه "فيها من شبه الإبل"^(٢)، وإبراز عنصر السرعة الذي أثار فيه دوافع الخوف والفرع، فمشاعر الفرع جعلته لا يشعر بما حوله، حتى إنه ليكاد يشق مقلته بظفره، وكأنه يُطارِد من قِبَل عدو، فيشبه سرعة الظليم في عدوه ببعير يخشى نحس راكبه، فيستخرج أقصى سرعته (يكاد منسمه يختل مقلته.. كأنه حاذر للنحس مشهوم). فالسرعة الشديدة والحركة هيمنت على الظليم، الذي يريد أن:

يَأْوِي إِلَى حِسْكَلٍ زَعَرٍ حَوَاصِلُهُ كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ جُرْثُومٌ
وَضَاعَةٌ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُؤُهُ كَأَنَّهُ بِنَاهِي الرُّوضِ غُلْجُومٌ
حَتَّى تَلَا فِي وَقَرْنِ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٌ أُذْحِي عَرَسِينَ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومٌ

وبهذا يتحول إلى مشهد وصول الظليم إلى الأدحي، فالبيض قد تحول فجأة إلى رثال (حسكل زعر حواصله)، فالشاعر أراد أن ييث الحياة؛ وذلك بجعله رثالاً تتحرك وتصوت. فالصغار في أمس الحاجة إليه، فهي لا تستطيع الوقوف؛ لحداثة خروجها من البيض. فتظل جاثمة على الأرض، وكأنها جراثيم - أصول الشجر - تسقي إليها الرياح التراب وتجمعه، حيث شَبَّه الشاعر حال هذه الفراخ في بروكها ولصوقها بالأرض واجتماعها بها بقوله: (كأنهن إذا

(١) الدينوري: أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، تحقيق: المستشرق سالم الكرنكوي، عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند، ط١، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م، ج١، ص٣٤١.

(٢) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج٢، ص٤٨٣. حيث ظن بعض الناس أن النعامة متولدة من جمل وطائر.

بركن جرثوم^(١). ويشبه أيضًا صدر الظليم وهو يسرع في السير وتهتز أضلاعُه بأوتار العود؛ لتقوسها، وبروزها، وصدور أصواتٍ منها، بقوله: (وضّاعة كعصيّ الشرّع جؤجؤه)، وفي قوله: (كأنه بتناهي الرّوض علجوم) حيث يشبهه وهو في آخر الرياض بالعلجوم، وهو يحمل معانٍ معجمية كثيرة^(٢)، لعل أنسبها ما أورده النويهي بقوله: "كأنه ليس إلّا طائرًا من طيور الماء أو ضفدعًا أو بطة"^(٣). وفي هذا المقطع تتكشف بعض الألفاظ التي تجسم ما يموج في نفس علقمة من الإحساس والعجز، والرغبة الملحة في السلامة. ف(الأدحي) يدل على المأوى الهادئ الآمن؛ لأنه يحقق للبيض الضمّ والاحتواء، وكذلك تعبيره عن الظليم وأنثاه بـ(عرسين) ينطوي على ما يكون بين الزوجين من التوق والمودة والمحبة والحنان. والفعل (يأوي) يظهر الحاجة الملحة إلى الأمن والحماية، ويكشف عن مدى الأُنس الذي يسكن هذه الأسرة باجتماعها، فالفعل (يأوي): يدل على شيئين، هما: التجمّع، والإشفاق^(٤)، فهذان المعنيان مناسبان للحياة الأسرية، فعلقمة جعل الظليم- الأب- يأوي إلى الفراخ الصغيرة العاجزة (يأوي إلى حسكر زعر حواصله) في حين أن الصحيح هو العكس؛ لأن القائم بالفعل يبحث عن الأمن عند من يأوي إليه. فلا شك أن الرئال هي التي أوت إلى الظليم حين أقبل عليها، فنشر عليها جناحيه، وضمها إلى صدره، ولكن علقمة قد انصرف تركيزه إلى الفعل نفسه فأعماه ذلك عن توظيفه توظيفًا صحيحًا فجعل القوي القادر يأوي إلى الضعيف العاجز، إلا إذا كان الشاعر يقصد بذلك النسبة المتحققة من التجاء الفرد إلى الجماعة. ولفظ (تلاقى) يحمل معنى التدارك، وما يشعر به الحرف (حتّى) من الوصول إلى المأمّن والمطلب، وانتهاء حالة الفزع والاضطراب التي

(١) ينظر: علقمة الفحل، الديوان، شرح: مكارم، ص ٤١.

(٢) ينظر: الموضع نفسه. منها: الليل، والجمل الضخم.

(٣) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج ١ ص ٣٦٤.

(٤) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (أوى).

لازمته في طريق العودة، لينتهي به المقام في الأدحي مع هقلته وبيضها، وكأنهما عرسان تُظلهما سحائب الرحمة والألفة والمحبة^(١).

وبعد أن صوّر الشاعر السعادة المتحققة من إتمام الشمل. تحول ليصور حديث الحب والألفة بين قطبي الأسرة الظليم - الأب - والنعامة - الأم -.

يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضِ وَنَقْنَقَةٍ	كَمَا تَرَاظُنْ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
صَعْلٌ كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهُ	بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خِرْقَاءُ مَهْجُومُ
تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ	تُجِيئُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ

فالحوار العذب ينطوي على لون من السعادة. فالشاعر دقيق في صياغة الأفعال المناسبة للموقف (يوحى، تحفه، تجيئه) فهو يلتقط أخفى الأصوات بين الزوجين، فلفظ (يوحى) ينشر مشاعر الحب، وللإيحاء قيمة كبرى في بث المشاعر الصادقة، فهو يفهم ويدرك أنه كلام له معناه وقيمته عندهم. فيشبه الشاعر أصوات النعام بتراطن الروم في قصورها (تراطن في أفدائها الروم)، فأصوات النعام الفطرية هي لغة الحياة لديها وإن كنا نجعلها كما هي لغة الروم، فلا غرابة أن يكون لأصوات الطيور معنى ونحن لا نفهمه، فها هم الروم بشرٌ مثلنا يتكلمون، ولكن لا نفهم ما يقولون^(٢). ثم ينتقل إلى تشبيه حركة رأس الظليم وجناحيه وصدره حين عاد إلى أدحيه بحركة بيت من شعر أو وَبَرَ وحاولت امرأة خرقاء أن تصلحه، فكلما رفعت جانبه سقط الآخر، ولقد أصاب الشيخ عبد القاهر الجرجاني في وجه الشبه وهو تفاوت الحركة^(٣). وقوله في عناية النعامة بظليهما (تحفه هقلة)؛ ليدرك قدر المودة والتآلف بينهما، والفعل (تحفه) يحوى معانٍ متعددة منها: الإحاطة والطواف^(٤)، فالشيء لا يطاف به إلا إذا كان عزيزاً^(٥)، ومنها

(١) ينظر: ناصر السعيدى، البناء البلاغى في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: عوض الجميعي، ١٤٢٠هـ، ١٤٢١هـ، ص ١٠٨.

(٢) ينظر: الموضوع نفسه.

(٣) ينظر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص ٢١٨.

(٤) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (حَفَّ).

(٥) المصدر السابق، ج ٩، ص ٢٢٥، مادة: (طوف).

الضمّ والاحتواء الذي يشعر الشاعر بالافتقار إليه. ولفظ (تجيه) فيه تبادل المشاعر، وأضافته لفظ (ترنيم) ليتجاوز موافقة القافية إلى إصابة المعنى من ترجيع الصوت، والترنم طرئاً باجتماع الأحبة.

فهذه الأبيات تمثل قصة واقعية فيها من مشاهد الحياة الإنسانية ما فتن كبار العلماء بالشعر، ومن ذلك ابن الأعرابي إذ يقول: "لم يصف أحد قط نعامة إلّا احتاج إلى علقمة بن عبدة"^(١)، ويقول النويهي عن هذه الأبيات إنها "تستحق أن تُعدّ مفخرة للشعر العربي كله"^(٢)؛ لأن علقمة كما يقول وهب رومية: "عُني فيها عناية فائقة بوصف الصوت واللون والحركة والهيئة في القرب والبعد وفي الوقوف والعدو"^(٣)، وفيها كما يقول سيّد نوفل: "صفة القص فيه أقوى وأتم"^(٤)؛ لأن الشاعر "نفذ إلى أدق أسرار النعام بحيث يصور لنا كل هذا القدر من دقائق علاقاتها وخاصة شعورها"^(٥). فعلقمة الفحل وصف الظليم وأسرته "من خلال لغة خاصة، حافلة بالفاظ لم تعد مستعملة اليوم، ولكنها مُصاغة كلها من حسن انفعالي رشيق"^(٦)، "وجاء هذا الوصف أروع ما تضمنت هذه القصيدة، فيه من المعاني الإنسانية والتعاطف... ما لم تجده في عالم الإنسان، وقد عرض ذلك بأسلوب قصصي شائق، فيه من جمال العرض، وإثارة المفاجأة، وتناسب التصوير، ما يسترعي العقل والحنان"^(٧)، وهو "تصوير لا يصدر إلا عن

(١) الأصهباني: أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: علي مهنا، وسيمر جابر، دار الفكر للطباعة والمشر، لبنان، ج ٢١، ص ٢٠٢.

(٢) الشعر الجاهلي دراسة وتقويمه، ج ١، ص ٣٤٥.

(٣) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ١٥٩.

(٤) الطبيعة في الأدب العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، ط ٢، ص ٦٣.

(٥) عبد الرزاق حسين، علقمة بن عبدة الفحل حياته وشعره، المكتب الإسلامي، بيروت، مكتبة فرقد الخاني، الرياض، ط ١، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ص ٦٤.

(٦) مطاع صفدي وإيليا حاوي، موسوعة الشعر العربي، أشرف عليها: إيليا حاوي، التحقيق والتصحيح نصّاً ولغةً وروايةً:

أحمد قدامة، شركة خيَّاط للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٤م، ج ٢، ص ١١٣.

(٧) سعد إسماعيل شلي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط ٢، ص ٢٢٥.

عاشقٍ متيمٍ حدّث للنساء، يعرف لغة القلوب، ويفهم ومضات العيون"^(١). ولعل أروع ما في ذلك التصوير تغلغل الشاعر إلى الأعماق النفسية عند تلك الطيور، فبدا جلياً مقدار ما يمتلكه الشاعر من رهافة الحس حين شعر بما يموج في نفس طائر النعام من قلق على صغاره، وتوجس وفزع، دفعه للعودة سريعاً إلى بيضه، ويتابع الشاعر ببراعة فائقة التقاط تلك اللحظات النفسية لمشاعر الطائر مع صغاره ومع زوجه في لفتاته وحركاته وترجيع صوته تعبيراً عن أرقى شعور عند الكائن الحي مستخدماً فن التشبيه لتصوير ذلك كله وهو الأمومة.

قول زهير بن أبي سلمى^(٢):

هل تُبْلِغَنِي إِلَى الْأَخْيَارِ، نَاجِيَةً تَخْذِي كَوَخَدِ ظَلِيمٍ، خَاضِبٍ، زَعْرٍ؟
 فِي يَوْمِ دَجْنٍ، يُوَالِي الشَّدَّ، فِي عَجَلٍ إِلَى لَوَى حَضْنٍ، مِنْ خِيفَةِ الْمَطَرِ
 حَتَّى تَحُلَّ بِهِمْ، يَوْمًا، وَقَدْ ذَبَلَتْ مِنْ سَيْرِ هَاجِرَةٍ، أَوْ دُلْجَةِ السَّحَرِ^(٣)

يشبه الشاعر ناقته بظليم خاضب، ثم يصف هذا الظليم: بأنه أزعر بلا ريش، فهو يسرع إلى بيضه في لوى حضن؛ خوفاً عليه من المطر. وقوله: (في عجل) - بعد مكاني جغرافي -.

وقوله أيضاً^(٤):

كَأَنِّي وَرَدَفِي، وَالْفِتَانِ، وَنُمرُقي عَلَى خَاضِبِ السَّاقِينِ، أَزْعَرٍ، نِقْنِقِ
 تَرَاخَى بِهِ حُبُّ الضَّحَاءِ، وَقَدْ رَأَى سَمَاوَةَ قَشْرَاءِ الْوُظِيفِينَ، عَوْهَقِ
 تَحَنُّنٌ، إِلَى مِثْلِ الْحَبَابِيرِ، جُثْمِ لَدَى سَكْنٍ، مِنْ قَيْضِهَا، الْمُتَقَلَّقِ
 تَحَطَّمَتْ عَنْهَا قَيْضُهَا، عَنْ خَرَاطِمِ وَعَنْ حَدَقٍ، كَالنَّبَخِ، لَمْ يَتَفَتَّقِ^(٥)

(١) عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي، (الوصف في العصر الجاهلي)، مكتبة البابي الحلبي، مصر، ط١، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م، ص ٢٧٣.

(٢) زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٤٦.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٣٢، ٣٣.

(٤) زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٦٠.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٣٣.

فالشاعر يشبه ناقته بالظليم، فيصفه بأنه: خاضب، وقليل الريش (أزعر)، وصوته جميل (يقنق)، فهو يرعى في شجر الضحا -وهذا بعد مكاني جغرافي-، ونظر إلى نعامته (رأى سماوة قشراء الموظفين) التي تقشرت ساقاها، فلا ريش عليها، فهي طويلة العنق، وهذا ما استهوى الظليم، وتتجلى روعة الشاعر وعمق إحساسه حين صوّر إحساس النعامة الأم بقوله: (تحن). فهذه الأبيات تعكس حنين الأم لصغارها، وإعجاب الرجل بزوجته، وقيمة الطفولة وعالمها الرائع^(١).

قول الحارث بن حلزة^(٢):

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى إِلَهٍ مَّ إِذَا خَفَّ بِالشَّوِيِّ النَّجَاءُ
بِرُفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُ مُمْ رِئَالٍ دَوِيَّةٌ سَقَفَاءُ
أَنْسَتْ نَبَاةً وَأَفْرَعَهَا الْق نَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ^(٣)

فالشاعر يشبه ناقته بنعامة أم رئال، فالمشبه به -هنا- مقيد بكونها أم رئال، "فالشاعر يجرّد هذه الأبيات من ملامح الربيع والخصب فلم يفرش أرضها بالشري والتنوم والحنظل... فالظليم -الذكر- يختفي من هذه الأبيات، ليس مرده إلى سهو الشاعر أو تضييع الرواة، بل هو قدرة الشاعر الفنية ووعيه الشعري الفريد، الذي يمكنه من استثمار مكونات اللوحة وطاقاتها الإيحائية، فإسقاط شخصية الظليم وإبراز شخصيتي الأم والرئال فيهما شوب إلى ما تخلفه الحروب من قتل الرجال وترثل النساء ويثم الأطفال"^(٤). ولقد جعل النعامة (أم رئال)؛ ليبين لمن يوقدون الحرب أنهم يقدمون على أمر عظيم يدهم شره من لا صلة له بهذه الحرب كالنساء (أم)، والأطفال الضعفاء (رئال). وكأن الحارث يشير للتغليبين عبر قوله: (أم رئال) إلى شنيع فعلهم؛ لأن الحرب التي يشعلونها هي حرب على الحياة لما ينتج عنها من القتل والدمار،

(١) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام في الشعر الجاهلي، ص ١٨٣، ١٨٤.

(٢) الحارث بن حلزة، الديوان، جمعة وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، ص ٢١، ٢٢.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٣٤، ٣٥.

(٤) سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٥١.

وهي بالتالي تناقض الدور الذي تقوم به الأم من خلال تحضن الحياة والعمل على إنتاجها. ثم ينعته بأنها (دوية) أي: بعيدة نائية معتزلة في الصحراء؛ ليدرك من حوله مدى انشغاله بالنزاع وسيطرته عليه، فهذه النعامة لم ينقذها اعتزالها في جوف الفلاة، فلقد أفرعها القناص ويوحى بهذا النعت إلى أن الحرب الموشكة على الانفلات سيشمل شؤمها البريء والمعتزل ومن لا ذنب له^(١). وبهذا تغدو هذه الأبيات من النص مشحونة بمشاعر الخشية من الحرب، والتحذير منها، والتنبه لآثارها.

قول أبي ذؤيب الهذلي^(٢):

وَزَقَّتِ الشَّوْلُ مِنْ بَرْدِ الْعَشِيِّ كَمَا زَفَّ النَّعَامُ إِلَى حَقَانِهِ الرَّوْحُ^(٣)

فالشاعر يشبه سرعة النياق في لجوئها إلى مكان تستدفئ فيه من شدة البرد بسرعة الظليم إلى فراخه، وهو بهذا يبرز جانب السرعة.

قول الشماخ بن ضرار الذبياني^(٤):

يَدَا مَهَاةٍ وَرَجُلَا خَاضِبٍ سَنِقٍ	كَأَنَّهُ مِنْ جَنَاهُ الشَّرِيِّ مَخْلُولُ
هَيْقُ هِزْفٍ وَزَقَانِيَّةٌ مَرَطَى	زَعْرَاءُ رِيَشُ دُنَابَاهَا هَرَامِيلُ
كَأَنَّمَا مُتَشَنَّى أَقْمَاعٍ مَا مَرَطَتْ	مِنَ الْعِفَاءِ بِلَيْتِيهَا ثَالِيلُ
تَرَوْحَا مِنْ سَنَامِ الْعِرْقِ فَالتَبَطَا	إِلَى الْقِنَانِ الَّتِي فِيهَا الْمَدَاحِيلُ
إِذَا اسْتَهْلَا بِشُؤُبٍ فَقَدْ فُعَلَتْ	بِمَا أَصَابَا مِنَ الْأَرْضِ الْأَفَاعِيلُ
فَصَادَفَا الْبَيْضَ قَدْ أَبْدَتْ مَنَاكِهَا	مِنْهُ الرِّئَالُ لَهَا مِنْهُ سَرَابِيلُ
فَنَكَبَا يَنْقَفَانِ الْبَيْضَ عَنِ بَشَرٍ	كَأَنَّهُ وَرَقُ الْبَسْبَاسِ مَغْسُولُ

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٥١، ٦٥٢.

(٢) ديوان الهذليين، ج ١، ص ١٠٦.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٤٤.

(٤) الشماخ بن ضرار الذبياني، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

ثُمَّ اسْتَمَرَّ بِحَقَّانٍ لَهُ زَجَلٌ كَالزَّهْوِ أَرْجُلُهَا فِيهَا عَقَائِلُ^(١)

يشبه الشاعر ناقته بظليم خاضب، ثم يتناول في هذه الأبيات وصفًا دقيقًا لظليمه، وذلك بأنه: خاضب أحمر الساقين، هيق طويل، هجف ضخيم، بصحبة نعامة تتبختر في مسيرها، وترقص فرحًا، فتسرع في عدوها، ونتيجة لهذا العدو يتساقط ريشها. ثم وصف حال الظليم ونعامته في أعلى الجبل الرقيق، وذلك من خلال (سنام العرق) يتوجهان إلى رؤوس الجبال وفي هذا بعد مكاني-جغرافي- من خلال (العرق- القتان). ويصف سرعتهما في العودة؛ وذلك نتيجة لهطول الأمطار، فإذا بهما -الظليم ونعامته- يحددان الأرض بأظلافهما من شدة قوتهما، وعند وصولهما إلى الأدحي يجدان البيض قد تفلّق عن رئال جميلة، دبّت فيها الحياة، فطفقا يساعدان صغارهما في تكسير البيض، من خلال تشبيه الشاعر هيئة الظليم والنعام عند محاولتهما نزع قشرة البيض عن رئالهما بالنبات والشجر. ثم يصف هذه الفراخ، وذلك من خلال (حقّان) أي: هي فراخ للنعام الذكر أو الأنثى، وقيل: (هو خاص بالإناث)^(٢)، لها صوت جميل، فالشاعر يشبه فراخ النعام بالزهو -وهو نور النبت وزهره وإشراقه- في اللون والحسن والبهاء، ويجوز أن يكون الزهو هنا: البسر إذا ظهرت فيه الحمرة، وقيل: لونه، فيشبه به فراخ النعام في اللون. ويتجلى البعدان النفسي والعاطفي في هذه الأبيات من خلال احتفال الظليم بنعامته، ومتابعة العمل سويةً؛ وذلك باستخدام الفعل الماضي على صورة المثني دلالة على هذا التعاون والانسجام ومن ذلك: (تروحا، التبطا، استهلا، صادفا، نكّبا، أصابا). فالنعامة تسرع إلى ظليمها في فرح وشوق، فتسعد به ويسعد هو بها، بل إنها لتطير فرحًا وسعادة^(٣).

(١) سبق شرح المفردات، ص ٣٧، ٣٨.

(٢) الشماخ بن ضرار الذبياني، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، ص ٢٨٠.

(٣) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٨٢.

قول تميم بن أبي بن مقبل^(١):

كَأَنِّي وَرَحْلِي رَوْحُنَا نَعَامَةٌ تَجَرَّمُ عَنْهَا بِالْقَفِيرِ رِثَالُهَا^(٢)

فالشاعر يشبه ناقته بنعامة، فالمشبه به مقيد بكون رثالها قد بعدت وذهبت عنها في القفير -وهذا بعد مكاني جغرافي- فهي تسرع في طلبهم.

قول لبید بن ربیعۃ العامري^(٣):

أَفْذَاكَ أَمَّ صَعْلٍ كَأَنَّ عِفَاءَهُ أَوْزَاعُ أَلْقَاءٍ عَلَى أَغْصَانِ
يُلْقَى سَقِيطٌ عِفَائِهِ مُتَقَاصِرًا لِلشَّدِّ عَاقِدَ مَنْكَبٍ وَجِرَانِ
صَعْلٌ كَسَافِلَةِ الْقَنَاةِ وَظِيفُهُ وَكَأَنَّ جُؤْجُؤَهُ صَفِيحُ كِرَانِ
كَلِفٌ بِعَارِيَةِ الْوُظَيْفِ شِمْلَةٌ يَمْشِي خِلَالَ الشَّرِيِّ فِي خِيْطَانِ
ظَلَّتْ تَتَّبَعُ مِنْ نِهَاءٍ صَعَائِدٍ بَيْنَ السَّلِيلِ وَمَدْفَعِ السُّلَانِ
سَبَدًا مِنَ التَّنُومِ يَخِطُّهُ النَّدَى وَنَوَادِرًا مِنْ حَنْظَلِ الْخُطْبَانِ
حَتَّى إِذَا أَفِدَ الْعَشِيُّ تَرَوَّحَا لَمِيتِ رَبِيعِي التَّاجِ هَجَانِ
طَالَتْ إِقَامَتُهُ وَغَيَّرَ عَهْدُهُ رَهْمُ الرِّبْعِ بِرُقَّةِ الْكَبْوَانِ^(٤)

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن ناقته السريعة فيشبهها بالظليم ويصفه بأنه: دقيق العنق، صغير الرأس، فهو يشبه ريشه بخلقان خرق الأعضاء^(٥)، ويشبه أيضًا بالقناة؛ وذلك في طول الساقين، كما يشبه صدره المرتفع بصفيح الكران، وهو مع ذلك كلف مغرم بأنثاه محب لها، فهي سريعة، فهما - الظليم ونعامته - يحتفلان في المراعي الخصبة من الشري والتنوم والحنظل من مناطق مختلفة، منها: (صعائد، السليل، الكبوان) - وهذه أبعاد مكانية جغرافية -.

(١) ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٢٧٣.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٣٩.

(٣) لبید بن ربیعۃ العامري، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ١٩٣.

(٤) سبق شرح المفردات، ص ٤٠، ٤١.

(٥) ينظر: ابن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ج ١، ص ٣٢٩.

فهو يتأمل في مواطن الجمال فيها. يتتبعان، ويتلذذان ويتمتعان معاً في هذه المراعي. وعند الإمساء يعودان معاً إلى الأداحي في شدّ وجذب يتساقط معه ريش الظليم ونعامته، ويتناثر في كل مكان. فالشاعر يجعل الظليم ونعامته زوجان، فالزواج هو السبيل الوحيد لاستمرارية الحياة. وهذا يتضح من أكثر من دلالة، فقله: (كَلِفٌ بِعَارِيَةٍ)، ثم ما يكون من متابعة الظليم لنعامته في مناطق الرعي، ثم نتاجهما أي: البيض الذي يعد شاهداً آخر على الحياة العميقة، فالعودة الميمونة من الظليم ونعامته لمبيت ربي النجاج هجان، وحصن بيضهما، والعناية بهذه الأسرة، وبداية ميلاد حياة سعيدة. فهذه الأبيات بكل ما فيها من الأحاسيس العاطفية والمشاعر النفسية تتحدث عن مظاهر الفرح والحياة لأسرة فيها: صعل - الأب - ونعامة عارية الوظيف - الأم - وصغار ربي النجاج هجان - الأطفال -^(١).



ومن ذلك أيضاً: (تشبيه الشاعر نفسه وهو يعدو بظليم نافر إلى رئاله)؛ وذلك في (لوحة المطاردة)، عند الشعراء الصعاليك، ومن ذلك: قول تأبط شراً^(٢):

أَلَا أَبْلُغُ بَنِي فَهْمٍ بِنِ عَمْرٍو	عَلَى طُولِ التَّنَائِي وَالْمَقَالِ
مَقَالَ الْكَاهِنِ الْحَامِي لَمَّا	رَأَى أَثْرِي وَقَدْ أَنْهَبْتُ مَالَهُ
رَأَى قَدَمَيَّ وَقَعُهُمَا حَثِيثٌ	كَتَحْلِيلِ الظَّلِيمِ دَعَا رِئَالَهُ
رَأَى بِهِمَا عَذَابًا كُلَّ عَامٍ	لِخَنَعَمٍ أَوْ بِجِيلَةٍ أَوْ ثَمَالَهُ ^(٣)
وقوله أيضاً ^(٤) :	

فَأَدْبَرْتُ لَا يَنْجُو نَجَائِي نَقْنِقُ	يُبَادِرُ فَرْخِيهِ شَمَالاً وَدَاجِنَا ^(٥)
--	--

(١) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٨١.

(٢) تأبط شراً، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، ص ١٩٨.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٤٢.

(٤) تأبط شراً، الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، ص ١٩٨.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٤٢.

الشاعر يشبه سرعته في العدو بظليم نافر إلى فراخه حنّ إلى صغاره، وهو هنا يتباهى بموهبته في الحياة - العدو الخارق -.

قول حبيب الأعلام^(١):

كَأَنَّ مُلَاءَتَيَّ عَلَى هِزَفٍ	يَعْنُ مَعَ الْعِشِيَّةِ لِلرِّئَالِ
عَلَى حَتِّ الْبُرَايَةِ زَمْخَرِيٍّ الـ	سَّوَاعِدِ ظَلٍّ فِي شَرِيٍّ طَوَالِ
هِزَفٍ أَصْنَفِ السَّاقَيْنِ هَقْلٍ	يُبَادِرُ بَيْضَهُ بَرْدَ الشَّمَالِ
أَحْسَنَ ضَبَابَةٍ وَعَمَاءٍ لَيْلٍ	يُبَادِرُ غَوْلَ وَادٍ أَوْ رِمَالِ
كَأَنَّ جَنَاحَهُ خَفَقَانُ رِيحٍ	يَمَانِيَةٍ بَرِيْطٍ غَيْرِ بَالِ
بَذَلْتُ لَهُمْ بِذِي وَسْطَانِ شَدَى	غَدَاتِنْدٍ وَلَمْ أَبْذُلْ قِتَالِي ^(٢)

الشاعر شبه نفسه بالظليم السريع (هزف) الذي يعترض رئاله عند العشي، ثم يأخذ في وصف الظليم من حيث أبرز عناصر السرعة، أصنف الساقين، حَتِّ البراية، زمخري السواعد - غليظ طويل-، وخفّاق الجناحين، بالإضافة إلى التغذية الجيدة من نبات (الشري والتنوم والحنظل)، فهذه العوامل تساعد في المبادرة والإسراع إلى بيضه؛ خوفاً عليه من أن يصيبه المطر، والبرد، وعماء الليل، فيسرع عائداً عند المساء يصب الجري صباً في الرمال والأودية التي عبرها وقطعها، ويفوز بالوصول ويسعد بقاء الأسرة. فالبعدان النفسي والعاطفي واضحان في هذه الأبيات: فالنفسي يتمثل في الأمور التي تعينه على السرعة، ومن ذلك: (هزق، هقل). والبعد العاطفي يتمثل في الحنان إلى الصغار، والخوف على البيض من المطر والبرد، والفرح بقاء الأسرة^(٣).



(١) شرح ديوان الهذليين، ج ١، ص ٣١٩، ٣٢١.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٤٣.

(٣) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعم في الشعر الجاهلي، ١٨٩.

وكذلك نجد (تشبيه الفرس ذات العدو السريع بالقطاة السريعة الساعية للعودة

لفراخها؛ لتودي دورها في الاهتمام والرعاية)، ومن ذلك: قول النابغة الذبياني^(١):

أَمَرَ كُذْرِيَةَ حَدَاءَ هَيَّجَهَا	بَرْدُ الشَّرَائِعِ مِنْ مَرَّانٍ أَوْ شَرَبُ
أَهْوَى لَهَا أَمْعَرُ السَّاقَيْنِ مُخْتَضِعٌ	خُرْطُومُهُ مِنْ دِمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبٌ
حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَظْفَارُهُ زَغَبًا	مِنَ الدُّنَابِيِّ لَهَا أَوْ كَادَ يَقْتَرِبُ
نَحْتٌ بِضَرْبِ كَرْجِعِ الْعَيْنِ أَبْطُوهُ	تَعْلُو بِجُؤْجُئِهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ
تَدْعُو الْقَطَا بِقَصِيرِ الْخَطْمِ لَيْسَ لَهُ	أَمَامَ مَنْخَرِهَا رِيَشٌ وَلَا زَغَبٌ
حَدَاءَ مُدْبِرَةٍ، سَكَّاءٌ مُقْبِلَةٌ	لِلْمَاءِ فِي النَّحْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبُ
تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تَدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ	يَا صِدْقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ
تَسْقَى أَرْزِغَبَ تَرْوِيهِ مُجَاجَتُهَا	وَذَاكَ مِنْ ظِمِّهَا فِي ظِمِّهِ شُرْبُ
مُنْهَرَتِ الشَّدَقِ لَمْ تَنْبُتِ قَوَادِمُهُ	فِي جَانِبِ الْعَيْنِ مِنْ تَسْيِيدِهِ زَبُ ^(٢)

فالشاعر يتخير من القطا (الكدرى)، لما عُرف عنه من صفات تميزه عن غيره فهو ألطف من الجوني، ورقش الظهور والبطون، وصفر الحلق، وقصار الأذنان^(٣)، ولا يكفي بدلالة النوع- الكدرى- على الجودة، بل يردفها بصفة أخرى غنية بالإيحاء بخفتها وسرعتها وقصر ذنبها (حداء)؛ كل ذلك ليظهر قدرتها على سرعة طيرانها.

فالشاعر يشبه فرسه ذات العدو السريع بقطاة، أثارها شدة الظم، وقد اختار النابغة كلمات ذات دلالة موحية بالقصد فكلمتا (هيجهما) و(برد الشرائع)، هي جوهر البيت؛ لكونهما مرتبطتين بتصوير الحاجة الماسة إلى الماء. وهي الوجهة الرئيسة لجميع القطا، حيث تمثل رحلة حياته، وما فيها من مخاطر، فالصقر هو أول هذه المخاطر، إذ يقول:

أَهْوَى لَهَا أَمْعَرُ السَّاقَيْنِ مُخْتَضِعٌ	خُرْطُومُهُ مِنْ دِمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبٌ
--	---

(١) النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧٦، ١٧٨.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٥٦، ٥٥.

(٣) ينظر: الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج: ٢، ص ٣٤٤.

فهو صقر وحشي الملامح، يميل لون ساقيه إلى الحمرة؛ لتغذيته المستمرة التي دلّ عليها قوله: (خُرْطُومُهُ مِنْ دِمَائِ الطَّيْرِ مُحْتَضِبٌ)، فهو صقر مهاب، متخضب بدماء فرائسه، وتظهر سرعة الصقر وقوته، وذلك في قوله: (أهوى لها) حيث يوحي بالسرعة والمباغته، والدلالة على نية الغدر، فقد سقط عليها من مرقب في قمة جبل وتزداد المخافة والرعب الشديدان في كونه صقراً قادراً على الفتك، ومهاباً دوماً. فهذه الصفات تنبئ عن شدة الصراع. فالسياق فيه قوة زائدة، وشراسة مخيفة، وضراوة قاتلة. فالنابغة يعبر عن هذا الصراع فيتجاوز كثيراً من تفصيلاته؛ ليصنع النهاية تحت العين بما تبرزه من ذروة هذا الصراع. فيتخير لنا ما بعد (حتى)؛ لأنه الأهم في رسم تفاصيل الصراع، أو لأنه كان ينفر من الحروب، ومن الصراعات القبلية الدامية^(١).

حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَظْفَارُهُ زَغَبًا مِنَ الدُّنَابِ لَهَا أَوْ كَادَ يَقْتَرِبُ

فقوله: (قبضت) يوحي بحالة الخوف والفرع والهلاك، فنفس النابغة التي صاغت هذه الكلمة كان وراءها الكثير والكثير من علامات الاستفهام!! فلماذا (قبضت) وهو لم يتمكن منها بعد؟ ولماذا الأظفار بدل المخالب؟ والزغب بدل الريش إن هو تمكن منها؟ ولماذا التراجع البين في (أو كاد يقترب)؟. كل هذه التساؤلات جالت وجاشت في النفس، وكان لها أثر عظيم في تصوير الحدث، وما يحيط به من شدة الفرع والخوف والارتباك ثم النجاة^(٢).

فهذه الكلمات أدوات تصوير، يستعين بها النابغة على تقريب الحدث، بما يتماشى مع واقع الصراع بين القوة -المتثلة في الصقر- والضعف -المتمثل في القطاة-، فحالة تجسيد الصراع فرضت قوله: (قبضت)؛ لتصل إلى ذروة الخطر الذي تفرع معه النفس الإنسانية الوداعة، ثم يأتي قوله: (أظفاره) فيعطي الموقف بصيصاً من الأمل في النجاة رغم الخطر. أمّا

(١) ينظر: محمد أبو موسى، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، ص ٤٥٧.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٤٥٧.

قوله: (الزغب) ففيها مرحلة أكثر أملاً في تحقيق النجاة؛ لأن قبض الأظفار على الزغب ليس حاسماً في الدلالة على سقوط القطاة، وليس كقبض المخالب على الريش^(١).

فتظهر بذلك صورتان متناقضتان من القوة والضعف إحداهما: صورة القطا المحبة الحنون، المتعلقة بصغارها. والأخرى: صورة الصقر المختضب في الدماء، وطمعه في تمزيق فريسته دون رحمة. ويظهر بذلك الشاعر أعمال القطاة لعقلها، واستخدام مهارتها للتخلص من قوة الصقر، فالانتقال يكون من الضد إلى الضد، من القوة إلى الضعف، ومن الضعف إلى القوة، فيقول:

نَحَتْ بِضَرْبٍ كَرَجْعِ الْعَيْنِ أَبْطُوهُ تَعْلُو بِجُؤْجُئِهَا طَوْرًا وَتَنْقَلِبُ

فأمر النجاة من الصقر مدبر بذكاء ودهاء وخبرة من القطاة، فأول فعلها: أنها خفقت بجناحها، ثم أسرع سرعة أبطؤها مثل لمح البصر، فكيف بأسرعها!. وبهذا أخذت تضلل الصقر وتربكه؛ لأنها لم تتخذ في طيرانها وجهًا واحدًا، وإنما تعلو بصدرها تارة، وتنخفض تارة أخرى، وهكذا فهي في علو وانخفاض وتوسط، حتى تم لها النجاة من قوة الصقر الفاتك. وبهذا ينتهي مشهد الصراع دون وضع نهاية له. وبهذا فالشاعر يختزل مشهد الصراع؛ ليتيح له فسحة ليظهر رحلة العودة.

تَدْعُو الْقَطَا بِقَصِيرِ الْخَطَمِ لَيْسَ لَهُ	أَمَامَ مَنْخَرِهَا رِيشٌ وَلَا زَغْبٌ
حَدَاءٌ مُدْبِرَةٌ، سَكَاءٌ مُقْبِلَةٌ	لِلْمَاءِ فِي النَّخْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبٌ
تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تَدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ	يَا صِدْقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ
تَسْقَى أَرْيَغَبَ تَرْوِيهِ مُجَاجَتُهَا	وَذَاكَ مِنْ ظِمِّهَا فِي ظِمِّهِ شَرْبٌ
مُنْهَرَتِ الشَّدَقِ لَمْ تَنْبُتْ قَوَادِمُهُ	فِي جَانِبِ الْعَيْنِ مِنْ تَسْيِيدِهِ زَبَبٌ

فالقطاة تعود سالمة تحمل الماء إلى فراخها، وتدعو بمنقارها، فالماء يبدو كأنه مزادة معلقة في منخرها (للماء في النَّخْرِ مِنْهَا نَوْطَةٌ عَجَبٌ)، ويقف بعد ذلك على الأوصاف الخارجية لهذه القطاة فهي إن أدبرت بدت خفيفة، ذات ذيل قصير، وإن أقبلت فهي سكاء، لا أذن لها،

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص ٤٥٧.

وهذه إصابة دقيقة في الوصف، وذلك بشرط بيت إذ يقول: (حَدَّاءُ مُدْبِرَةٌ، سَكَّاءُ مُقْبِلَةٌ)، وفي الشطر الآخر من البيت يبدي إعجابه من هذه القطاة فكيف استطاعت أن تحتفظ بالماء مع فرعها، وخوفها، وهول ما أصابها؟ وكيف استطاعت الاحتفاظ بهذا الماء في حوصلتها، وهي في مجاهدة الكاسر المتوحش؟! فأَيُّ أمومة حانية ينطوي عليها قلب تلك القطاة، وأي حسَّ عال ينطوي عليه قلب الشاعر جعله يدرك ذلك ويصوره!! وذلك من خلال المشهد الحاني بين الأم وفراخها. ويوحى تكرار العبارة (تَدْعُو القطا)، فالأم تصوَّت على فراخها، وتناديهم إليها^(١)، فهو ينقل هذا الصوت بقوله: (وَبِهِ تدعى إذا انتسبت)، فهي تنادي فراخها بالصوت الذي تنسب إليه وهو (قطا..قطا..قطا)^(٢)، إذ يقال: إنها تنسب إلى صوتها. وفي قوله: (قصير الخطم) تأكيد لمعنى الضعف والحاجة الماسة إلى رعاية الأم لصغارها، وقد حرص النابغة كل الحرص على رسم هذه الصورة؛ ليرز الجانب الندي الذي تقوم به القطاة، والذي لأجله استخدمت ذكاءها للنجاة، والعودة بالماء إلى فراخها. فيختم لوحته بمشهد يتجسد فيه الجانب الندي من حنان الأمومة وهو (مشهد تصوير سقيا الفرخ)، فالنابغة يرسم صورة الحدث الأهم وهو (تسقي) و(ترويه)؛ ليبين أن تلك القطاة التي نجت من الصقر جاءت لتؤدي أقدس ما تقوم به الأم من السقيا، والرعاية، والعناية، والاهتمام. وبهذا التصوير يتضح التناقض بين مطلب القطاة ومطلب الصقر. فإيثار (م حاجتها) دون غيرها من الكلمات، وبراعة الانتقال إليها، لما وراءها من حب، ورحمة، وتمازج بين رِيَّها ورِيَّه. وفي قوله: (وذاك من ظمئها في ظمئه شرب) يجسد اللغة الوجدانية؛ فهي حين ترويه تروى هي، وحين تسقيه تُسقى هي، فيذهب ظمؤها، في الوقت الذي تذهب هي فيه ظمأ فرخها. فيكشف عن بعض ملامح فرخ القطا من فم واسع، وعين يحفها ريش ناعم كالشعر الذي طلع بعد حلقة، وقوادم لم تنبت بعد، وتنتهي القصة عند هذا الحد من غير أن تُغلق دائرة التشبيه التي تم فتحها.



(١) ينظر: سلامة عبد الله السويدي، صورة القطاة في الشعر الجاهلي والإسلامي، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، ع: ١٣، ٢٠٠١م، ص ١٥٨.

(٢) ينظر: الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج ٢، ص ٣٤٥.

ومنه أيضًا (تشبيه الفرس بالعقاب السريعة التي تؤمن الغذاء لفراخها)، ومن ذلك: قول امرؤ القيس^(١):

كَأَنِّي بَفَتْخَاءِ الْجَنَاحَيْنِ لِقْوَةً صَيُودٍ مِنَ الْعِقْبَانِ طَاطَأَتْ شِمْلَالَ
تَخَطَّفُ خِرَّانَ الشَّرْبَةِ بِالضُّحَا وَقَدْ حَجَرَتْ مِنْهَا ثَعَالِبُ أَوْرَالِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي^(٢)

في هذه الأبيات يشبه الشاعر فرسه في قوتها وسرعتها بعقاب لينة الجناحين طويلتهما، سريعة خفيفة، عبر قوله: (لقوة صيود من العقبان طاطأت شملال). وتظهر عاطفة الأمومة في قوله: (صيود) "وجعل العقاب صيودًا لأنها ذات فراخ"^(٣). ثم يصف مشهد هيمنة هذه العقاب على موضعي الشربة وأورال؛ وذلك بخطفها للأرانب. والخطف يدل على "الأخذ في سرعة واستلاب"^(٤)، إذ أثارت الرعب والفرع والخوف في الثعالب فاحتفت. فأصل كلمة "الحجر من المنع؛ فتقول: حجرت عليه أي: منعته من أن يوصل إليه"^(٥). ثم ينتقل إلى تشبيه قلوب الطير في وكر هذه العقاب، فشبه قلوب الطير الرطبة بالعناب، وقلوب الطير اليابسة بالخشف البالي -التمر-، وبهذا يكون قد أصاب في المشابهة الدقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين العناب والخشف البالي من حيث اللون والهيئة. وكثرة القلوب المتناثرة حول الوكر يدل على كثرة الصيد، مما يدل على مبلغ عناية العقاب بفراخها وحنانها عليهم.

وقوله أيضًا^(٦):

(١) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٨.
(٢) سبق شرح المفردات، ص ٥٩، ٦٠.
(٣) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٨.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (خطف).
(٥) المصدر السابق، مادة: (حجر).
(٦) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٩٢.

كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طُلُوبٌ	كَأَنَّ خُرْطُومَهَا مِنْشَالٌ
تُطْعِمُ فَرْخاً سَاغِباً	أَضَرَّ بِهِ الْجُوعُ وَالْإِحْثَالُ
قُلُوبَ خِرَّانٍ ذِي أُرَالٍ	قَوْتاً كَمَا يَرْزُقُ الْعِيَالُ ^(١)

ففي هذه الأبيات يشبه الشاعر فرسه بعقاب خفيفة سريعة (طلوب)، تحفل بتغذية فرخها الجائع (ساغباً). ثم يصف حال صغيرها من الهُزْل؛ بسبب الجوع وسوء التغذية. إذ إن قوت فرخها مرهون بقلوب الأرناب في مكان معين وهو (ذو أُرال)، حيث اتخذته مكاناً لصيدها؛ ربما لكونه قريباً من وكرها، أو لوفرة ما فيه من صيد. فالشاعر يشبه في هذه الأبيات منقار هذه العقاب بالخطاف؛ لما فيه من الحدة والصلابة من خلال قوله: (كَأَنَّ خُرْطُومَهَا مِنْشَالٌ). وصورة العقاب هنا تبرز عاطفة الأمومة لديها، حيث تمثلت في عناية الأم بالفراخ حتى صار قوتهم المعتاد قلوب الأرناب.

قول عبيد بن الأبرص^(٢):

كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طُلُوبٌ	تَحَنُّ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرِمٍ رَابِئَةً	كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبٌ
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قِرَّةً	يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ ^(٣)

فالشاعر يشبه فرسه بعقاب؛ وذلك بأداة التشبيه (كَأَنَّ)، من خلال قوله: (كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طُلُوبٌ)، فهو بهذا يُشَبِّه هذه العقاب التي لا يبدو لها فراخ في الظاهر بامرأة لا يعيش لها ولد، (كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبٌ) وهذا تشبيه يؤكد أن هذه العقاب تعاني كما تعاني هذه الشيخة من فقد الأبناء. ثم يصف حالها من خلال دلالة الفعل (بَاتَتْ)، والإشارة إلى ييس قلوب الطير في وكرها في قوله: (تَحَنُّ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ)، من التغير. فيصف حالها بأنها (رَابِئَةٌ) أي: ممتنعة عن الطعام والشراب. ثم يقصّ ما كان من أمرها. وربما في كلامه إلماح إلى حال قبيلة بني أسد مع

(١) سبق شرح المفردات، ص ٦١.

(٢) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٢٥، ٢٦.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٦٢، ٦١.

حجر. وهذا ما ذهب إليه صاحب كتاب (سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي)، إذ جعل العقاب رمزًا لبني أسد والثعلب رمزًا لحجر^(١). وفي إطلاق ذلك التعميم تحفظ؛ لأن الكلام لا يصرف عن ظاهره إلا بقريضة.

قول مُعَقَّر بن حمار البارقِي^(٢):

يُفَرِّجُ عَنَّا كُلَّ ثَغْرِ مَخَافَةٍ	جَوَادُ كَسِرْحَانِ الْأَبَاءِ ضَامِرُ
وَكُلُّ طُمُوحٍ فِي الْجِرَاءِ كَأَنَّهَا	إِذَا اغْتَمَسَتْ فِي الْمَاءِ فَتَخَاءُ كَاسِرُ
لَهَا نَاهِضٌ فِي الْمَهْدِ قَدْ مَهَّدَتْ لَهُ	كَمَا مَهَّدَتْ لِلْبَعْلِ حَسَنَاءُ عَاقِرُ ^(٣)

يشبه الشاعر فرسه في المعارك بعقاب لينة الجناحين بقوله: (فَتَخَاءُ كَاسِرُ)، ثم يشبه عناية هذه العقاب وحرصها الشديد على فرخها الصغير بعناية المرأة الحسنة العاقر بزوجها، حيث تأخذ في تمهيد فراشه وتزينيه، وتتجمل له خوفًا من فقدانه، فتبقى وحيدة بلا ولد ولا بعل. فصورة العاقر التي تقوم على بعلها وتمهد له المكان الرغيد حرصًا عليه واحتواءً له وخوفًا من فراقه، فتبقى وحيدة بلا ولد ولا بعل تجسد معان عميقة الدلالة (حبًا واحتواءً، وتعلقًا). ويبرز الشاعر صنيع هذه العقاب بتشبيهها بصنيع تلك العاقر، فقال: (لها ناهض في الوكر قد مهدت له)، فهي أم فتخاء كاسر، لها فرخ قد بلغ حبها له مبلغًا عظيمًا لا يُدرك كنهه عبرت عنه النكرة في (ناهض). فهو غير قادر على إطعام نفسه والدفاع عنها فاتخذت له وكرًا عاليًا ملائمًا له، وعنايةً به، ومأوىً آمنًا، وبعدها له عن الخطر الذي قد يهلكه. وهذا يخالف ما شاع ذكره عند أهل العلم عن سلوك العقاب مع أفراخها؛ إذ يقول الجاحظ: "إن جوارح الطير تتخذ

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، ص: ٦٨٥، وما بعدها.

(٢) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص ١١١.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٦٣.

أوكارها في عرض الجبال، فرما كان الجبل عمودًا، فلو تحرك الفرخ إذا طلب الطعم وقد أقبل إليه أبواه أو أحدهما وزاد في حركته شيئًا من موضع مجثمه، لهوى من رأس الجبل" ^(١).

قول دريد بن الصمة ^(٢):

وكلُّ امرئٍ قدَّ بَانَ إِذْ بَانَ صَاحِبُهُ	تَعَلَّثُ بِالشَّمْطَاءِ إِذْ بَانَ صَاحِبِي
لَهَا نَاهِضٌ فِي وَكْرِهَا لَا تُجَانِبُهُ	كَأَنِّي وَبَزِّي فَوْقَ فَتْحَاءَ لِقْوَةٍ
تُرَاقِبُ لَيْلًا مَا تَغُورُ كَوَاكِبُهُ	فَبَاتَ عَلَيْهِ يَنْفُضُ الطَّلَّ رِيَشَهَا
تُنْقَضُ حَسْرَى عَنْ أَحَصِّ مَنَاقِبِهِ	فَلَمَّا تَجَلَّى اللَّيْلُ عَنْهَا وَأَسْفَرَتْ
إِلَى حَرَّةٍ وَالْمَوْتُ عَجَلَانُ كَارِبُهُ	رَأَتْ ثَعْلَبًا مِنْ حَرَّةٍ فَهَوَتْ لَهُ
وَبِالْقَلْبِ يَدْمَى أَنْفُهُ وَتَرَائِبُهُ ^(٣)	فَخَرَّ قَتِيلًا وَاسْتَمَرَ بِسَحَرِهِ

فالمشبه -هنا- مقيد حيث يشبه الشاعر نفسه مع سلاحه (كأني وبزي) فوق ناقته في سرعتها بعقاب لها فرخ صغير تلازمه في وكرها وتسرع إليه لقوته، ولا تتأخر عليه في إطعامه ما يشاء، ثم يصف صنيع العقاب عندما يورقها جوع صغيرها بأنها تبيت عليه وتبدأ بمراقبة الليل؛ ليتجلى نور الصباح، فإذا أسفر الصباح أخذت تنفض وتبعد عنها ما يعيق حركتها وسرعتها، فتقع عينها على ثعلب فتتحفز له، ثم يصف مطاردتها له (رأت ثعلبًا من حرّة فهوت له* إلى حرّة والموت عجلان كاربه)، ثم يصف نهاية الثعلب بأنه مات (فخرّ قتيلاً).

قول عنتره بن شداد العبسي ^(٤):

مَرَطَى الْجِرَاءِ لَهَا تَمِيمٌ أَتْلَعُ	فَغَدَوْتُ تَحْمِلُ شِكَّتِي خَيْفَانَةً
فِي الْوَكْرِ مَوْقِعُهَا الشَّطَاءُ الْأَرْفَعُ	كَمُدْلَةٍ عَجَزَاءٍ تُلْحِمُ نَاهِضًا

(١) الجاحظ، الحيوان، ج ٧، ص ٢٤

(٢) دريد بن الصمة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، ص ٥٠.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٦٥، ٦٦.

(٤) عنتره بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، ص ٢٦٦.

تَرَعَى النَّهَارَ مَبِيتُهَا فِي شَاهِقٍ

صُلْبٍ أَشَمَّ مِنَ الذُّرَى مُتَمَنِّعٌ^(١)

يشبّه الشاعر فرسه بالعُقاب (عَجَازَةً) التي تُطعم فرخها الصغير في وكرها المرتفع في قمم الجبال (تُلَحِمُ نَاهِضًا)، ثم يحدّد مكان وكرها - عَشَّهَا - (الشَّطَاءُ الْأَرْفَعُ)، ثم يُبين صنيع تلك العقاب وذلك بأنها تراقب وتحفظ عشاها (تَرَعَى النَّهَارَ مَبِيتُهَا فِي شَاهِقٍ)، فمادة الفعل (رعى) مأخوذة من الإحاطة والحفظ^(٢). فيذكر بأن وكرها صلب شديد (صُلْبٍ أَشَمَّ مِنَ الذُّرَى مُتَمَنِّعٌ)، فالفعل (صلب) يدل على المكان الغليظ المنقاد^(٣). فهذا الوكر ممتنع وبعيد عن الأعداء.

قول النابغة الجعدي، حيث شبه فرسه بصقر يطلب الحَمَامَ ليطعم صغاره؛ إذ يقول^(٤):

كَأَنَّهُ بَعْدَمَا تَقَطَّعَتْ

خَيْلٌ وَمَالَ الْحَمِيمِ بِالْجُرْمِ

شُودَانِقٌ يَطْلُبُ الْحَمَامَ وَتَر

هَاهُ جُنُوبٌ لِنَاهِضٍ لَحِمٍ^(٥)

في هذه الأبيات يكشف الشاعر عن صفة السرعة في فرسه، عندما يشبهها بالطير الجارح -الصقر أو العقاب- الذي يطلب الحَمَامَ، وهي صورة موفقة في التشبيه؛ لسرعة الانقضاض على الأعداء كما تنقضّ الصقور على فرائسها. فالشاعر يشبه جواده بالعُقاب الذي يطلب الحَمَامَةَ؛ ليطعم أفراده المتلهّفة لأكل اللحم (لَحِمٍ).



(١) سبق شرح المفردات، ص ٦٤.

(٢) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (رعى).

(٣) ينظر: المصدر السابق، مادة: (صلب).

(٤) النابغة الجعدي، الديوان، تحقيق: واضح الصمد، ص ١٦٢.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٦٧.

ومنه أيضاً (تشبيه الشعراء أنفسهم في حالة العدو بالعقاب التي تتصيد لفراخها في سرعة)، وذلك في (لوحة المطاردة) عند الشعراء الصعاليك، ومن ذلك: قول ساعدة بن العجلان^(١):

أَهْوِي عَلَى إِشْرَافِهَا لَا أَتَّقِي كَذَفِيفٍ فَتَحَاءِ الْقَوَادِمِ سَلْفَعِ
تَعْدُو فَتُطْعِمُ نَاهِضاً فِي عُشِّهَا صُبْحاً وَيُورِقُهَا إِذَا لَمْ يَشْبَعِ^(٢)

الشاعر يرسم صورة للعقاب، عندما شبه نفسه وهو يعدو بعقاب لينة الجناحين (فتحاء القوادم)، ثم يصفها بأنها أولاً: جريئة ماضية (سلفع)، ثم يصفها وهي تُطعم فرخها في الصباح، ويصور حالها إذا لم يشبع فرخها فذلك يؤرقها ويمنعها من النوم، فالأرق ذهاب النوم بالليل^(٣).

قول أبي خراش في تشبيه نفسه في شدة عدوة بالعقاب^(٤):

كَأَنِّي إِذْ عَدَوْتُ ضَمَنْتُ بَرِّي مِنَ الْعِقْبَانِ خَائِئَةً طَلُوبَا
جَرِيْمَةً نَاهِضٍ فِي رَأْسِ نَيْقٍ تَرَى لِعِظَامٍ مَا جَمَعَتْ صَلِيَا
رَأَتْ قَنْصاً عَلَى قَوْتٍ فَضَمَّتْ إِلَى حَيْزُومِهَا رِيشاً رَطِيَا
فَلَاقَتُهُ بِلَقْعَةٍ بَرَّازٍ فَصَادَمَ بَيْنَ عَيْنَيْهَا الْجُبُوبَا^(٥)

في هذه الأبيات يشبه الشاعر نفسه وهو يعدو بالعقاب التي تُطارِد صيداً، فهي عقاب منقضة تطلب الصيد عبر قوله: (خَائِئَةً طَلُوبَا)، ولها فرخ في رأس جبل (جَرِيْمَةً نَاهِضٍ فِي رَأْسِ نَيْقٍ)، تحمل له طعامه مما تصيد حتى امتلأ وكرها بالعظام (تَرَى لِعِظَامٍ مَا جَمَعَتْ صَلِيَا). ثم يذكر مطاردة لهذه العقاب، وذلك حين رأت صيداً على بعد (رَأَتْ قَنْصاً عَلَى قَوْتٍ) فتحفزت له، ثم انقضت فوقه في أرض فضاء (فَلَاقَتُهُ بِلَقْعَةٍ بَرَّازٍ).

(١) السُّكْرِيُّ: أبو سعيد، الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، ص ٣٤٢.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٦٨.

(٣) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (أرق).

(٤) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ١٣٣، ١٣٤.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٦٨، ٦٩.



وكذلك نجد: (تشبيه بكاء الشاعر ببكاء حمامة فقدت فرخها)، وذلك عند عبيد بن الأبرص في صورة الحمام وبيضه وأفراخه^(١):

وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي بُكَاءَ حَمَامَةٍ أَرَاكِيَّةٍ تَدْعُو الْحَمَامَ الْأَوَارِكَا
إِذَا ذَكَرْتَ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ شَجْوَهَا عَلَى فَرْعٍ سَاقٍ أَذْرَتِ الدَّمْعَ سَافِكَا^(٢)

يقف الشاعر بديار محبوبته التي رحل عنها أهلها فيتذكرها، فيبكي كما تبكي حمامة الأراك التي فقدت وليدها، فهي تدعو رفيقاتها لمشاركتها البكاء على فقيدها، ثم يصف حالها فهي تطير وتحطّ على غصون الأشجار تبكي فيسيل الدمع غزيرًا. فمادة الفعل (سفك) تدل على "الإراقة والإجراء لكل مائع"^(٣). وبهذا يبرز الشاعر تآلف الحمام حتى أصبحت كل حمامة واثقة من إجابة الحمام لصوتها^(٤).

قول النابغة الذبياني^(٥):

أُسَائِلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّ مَغِيضَهُنَّ غُرُوبُ شَنْ
بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلاً مُفَجَّعَةٍ عَلَى فَنَنْ تُغْنِي^(٦)

الشاعر يشبه انهمار الدمع من عينيه بانهمار الماء من القرية البالية، وخصّ القرية البالية لأنها أكثر سيلاً من غيرها من خلال قوله: (سَفَحَتْ دُمُوعِي...)، فهو يبكي ديار محبوبته كبكاء هذه الحمامة المفجعة التي فقدت وليدها كما تقول أو تزعم العرب. فالحمام تبكيه وهي تنوح على الأغصان وتترنّم في نوحها. فهذا التشبيه -غروب الدمع من عينيه بانهمار المياه من

(١) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٨٧.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٧٦.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (سفك).

(٤) ينظر: عبد القادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص ٤٤.

(٥) النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٢٥.

(٦) سبق شرح المفردات، ص ٧٧.

إحدى القرب- يمثل وجهًا من وجوه المغالاة التي أسرف بها الشاعر الجاهلي، فهي آفة تعتري الشعر عندما يضعف أو تنعدم سلطة العقل. وبهذا لا ينبغي أن ندع العقل يستند إلى التجربة الشعرية؛ لأنه يُميتها كما لا ينبغي أن نزيلها تمامًا؛ لأن طفرة الخيال تجعل التشابه والصور مستحيلة، وعديمة التأثير. فلو تقيد الشاعر بالواقع، نازعًا إلى مبالغة يرصدها العقل لكان تنكب عن هذا التشبيه الخارق الذي يرفضه المنطق دون أن يؤمن به أو يصدقه الشعور^(١).



ثانيًا: التشبيهات التمثيلية، وهي على أنواع، منها: تشبيه الشاعر ناقته بظليم يسرع في العودة إلى رثاله، ومن ذلك: قول امرؤ القيس^(٢):

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْقِرَابُ وَنُمُرُقِي	عَلَى يَرْفِيٍّ ذِي زَوَائِدَ نَقِيقِ
تَرْوِّحَ مِنْ أَرْضٍ لِأَرْضٍ نَطِيَّةٍ	لِدِكْرَةٍ قَيْضٍ حَوْلَ بَيْضٍ مُفْلَقِ
يَجُولُ بِآفَاقِ الْبِلَادِ مُغْرَبًا	وَتُسَحِّقُهُ رِيحُ الصَّبَا كُلِّ مُسَحَقِ ^(٣)

فالشاعر في مقام وصف ناقته وسرعتها الشديدة، حتى لكأن رَحْلَ الشاعر وقراه ونمرقه إنما هي على ظليم، ثم يقص قصته ويصفه بأنه: سريع (ذو زوائد) في رجليه، وصوته جميل عذب، فهذا الظليم يعدو مسرعًا قاطعًا أراض بعيدة؛ لتذكره أن فراخه تنقف قشور بيضها لتخرج منها إلى الحياة. فيصور خوف هذا الظليم وشدة فزعه وحرصه على بيضه، فهو دائم التذكر له عندما يجوب البلاد، ويتعرض لظروف الجو القاسية من ريح الصبا التي تبعده وتذهب به. لم يكتف بهذا بل انتقل إلى صورة حيث سجل اشتراك النعامة وظليمها في المحافظة على البيض، إذ يقول^(٤):

(١) ينظر: إيليا حاوي، النابغة سياسته وفنّه ونفسيته، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م، ص ٤٨.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧٠، ١٧١.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٢٦.

(٤) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٠٦.

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْقَرَابَ وَنُفْرَتِي إِذَا شَبَّ لِلْمَرِّ الصَّغَارَ وَيَصُ
 عَلَى نَفْنَقٍ هَيْقٍ لَهُ وَلِعْرَسِهِ بِمَنْعَرَجِ الْوَعَسَاءِ بَيْضُ رَصِيصُ
 إِذَا رَاحَ لِلْأُدْحِيِّ أَوْبًا يَفْنُهَا تَحَاذِرُ مِنْ إِدْرَاكِهِ وَتَحِيصُ^(١)

فالشاعر يصف رحلة عودة الظليم ونعامته إلى البيض المرصوص في وقت الحر، ولقد سجل الشاعر خوفهما عليه، حيث يعطي الشاعر منظرًا آخر للحياة وتحديدًا عبر احتضان النعامة لبيضها، فالظليم ونعامته يتسابقا للوصول إلى الأدحي حيث بيضهما، وهي تحاذر من إدراك الظليم لها وتحيص كل تلك السرعة في العدو لحرص الظليم على بيضه وخوفه عليه. وقلقهما من أن يُدرِك.

وفي أبيات أخرى يصف قلق الظليم والنعامة على أفراخهما الصغيرة، وذلك في قوله^(٢):

أَذَاكَ أَمْ أَقْرَعُ صَعْلٌ غَدَا فِرْعَا يعلو اليفاع هجفٌ جوفهُ خربُ
 دَامِي الْوُظَيْفَيْنِ فِي الْبَيْدَاءِ تُبْصِرُهُ كَأَنَّهُ رَجُلٌ لَهْفَانُ مُسْتَلَبُ
 هَيْقُ غَدَا مِنْ جُنُوبِ الْجِرْعِ مَعْتَمِدًا لِمُخْتَلَاتٍ عَلَى أَثْبَاجِهَا زَغَبُ^(٣)

فيصف ظليمة بأنه: صغير الرأس (صعل)، وخفيف سريع (هجف)، كثير صعود الأماكن المرتفعة من الأرض كالجبال، فهو يشبه الظليم كونه في الصحراء، وقد أنهكته الرياح الشديدة برجل أعتلى الصحراء بسبب ضياع أمواله، ومع ذلك فهو يقصد صغاره (لمختلات)، وهي الفراخ اللواتي قد أسيء غذاؤهن.

فالظليم عند امرئ القيس قد مر بمرحلة انتقال كبيرة، حيث يصور الشاعر أولاً خوف الظليم على بيضه فيكتفي بهذا، ثم يضيف صورة أكثر إيجاءً وقيمة من سابقتها؛ لأنه أبرز صورة

(١) سبق شرح المفردات، ص ٢٧.

(٢) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٣٠٦.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٢٧، ٢٨.

النعام ومشاركة الظليم لها في خوفهما على نتاجهما. ثم يُكسي الصورة بهاءً ورونقاً وروعةً؛ إذ يجعل من البيض الساكن رثال تتحرك وتصوت^(١).

ومن التشبيه التمثيلي: (تشبيه النعام حول الظليم بقوم من اليمن حول رجل من العجم)؛ وذلك عند عنتره بن شداد؛ إذ يقول^(٢):

وَكأنَّمَا أَقْصُ الإِكَامَ عَشِيَّةً	بِقَرِيبٍ بَيْنَ الْمَنَسَمَيْنِ مُصَلِّمٍ
يَأْوِي إِلَى حِرْقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ	حِرْقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمٍ طَمِطِمٍ
يَتَبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأنَّهُ	زَوْجٌ عَلَى حِرَجٍ لَهُنَّ مَخِيمٍ
صَعَلٍ يَعُودُ بِذِي الْعُشَيْرَةِ بِيضُهُ	كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ ^(٣)

فالشاعر شبه النعام حول الظليم بقوم من اليمن حول رجل من العجم يسمعون كلامه ولا يفهمونه، وخصّ أهل اليمن عبر قوله: (حِرْقُ يَمَانِيَّةٍ)؛ لقرّهم من العجم. فالنعام يتبعن الظليم إلى حيث يذهب، وهذا الظليم يعود إلى (ذي العشيرة) -وهذا بعد مكاني جغرافي- وهو موضع يضع بيضه به فيأتيه ويتكرر عليه. فالشاعر يشبه ما على الظليم من ريش بعبد حبشيّ قد لبس فرواً^(٤). وقوله: (الأصلم) المقطوع الأذن، فقد جعل العبد أصلماً؛ لأن الظليم أصلم فوصف العبد بذلك لما شبه الظليم به. فالشاعر يستخدم في هذه الأبيات تقنية معينة حيث جعل الظليم هو الشخصية المهمة وأخفى النعام ودورها، فالظليم فيه لمحّ من ذات عنتره، من حيث أهميته بين أفراد القبيلة؛ فهو قائدهم وسيدهم. بهذا فهو يشير إلى أهميته وشأنه في قبيلته -بني عبس- فلقد فرض لونه الأسود في هذه اللوحة، وجسد فروسيته^(٥).



(١) ينظر: عمر محمد الطالب، صراع الحياة والموت في شعر امرئ القيس، مجلة كلية الآداب، جامعة الموصل، بغداد، د: ط، ص ٢٩٢، ٢٩٣.

(٢) عنتره بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، ص ٢٠٠.

(٣) سبق شرح المفردات، ص ٢٨.

(٤) ينظر: ابن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ج ١، ص ٣٢٩.

(٥) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام في الشعر الجاهلي، ص ١٨٤.

ومنه أيضاً: (تشبيه الشاعر لناقته السريعة وما يبرز من متاعه على ظهرها بجناحي

الظليم يسرع في العودة لرئاله وبيضه)، ومن ذلك: قول ثعلبة بن صعيّر المازني^(١):

تُضْجِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا	فَدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَفَضَلَ فِتَانِهَا	فَنَنَانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ
يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيشَهَا	مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْآبِرِ
فَتَذَكَّرَتْ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا	أَلَقَتْ ذُكَاءً يَمِينَهَا فِي كَافِرٍ
طَرَفَتْ مَرَاوِدُهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا	بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرَّوَاءِ الْحَادِرِ
فَتَرَوَّحَا أَصْلًا بِشَدِّ مُهَذَّبٍ	ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا	كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ ^(٢)

الشاعر يشبه ناقتة السريعة وما يبرز من متاعه على ظهرها بجناحي الظليم، وقوله: (الفنن) يدل على الخضرة والارتفاع في ثبات وقوة. فالظليم المنعوت بأنه (نافر) فيه لمحٌّ من ثعلبة الذي تعرض لما جعله ينفر كهذا الظليم، فالشاعر قد عاصرتة عمرة، وأدامت مطله فصد عنها نافرًا على ناقة ماضية تنقله إلى حياة طرية غضة. والظليم كذلك دهمته ظلمة الليل فبادر نافرًا إلى أدحيه الذي يضم أمله في حياة جديدة، وهو البيض. ويصف الظليم بأنه (يبري لرائحة) أي: يعدو بحرص مجلل بالحب خلف نعامة متجهة نحو عشها، ثم ينتقل إلى النعامة إذ يشبه ريشها المتساقط في حال عدوها بـ(ليف الآبر) وهو ليف النخل الذي يُسقطه القائم بعملية التلقيح، ويمضي الشاعر في الحديث عن هذه النعامة الموحية للحياة مهملاً الإشارة إلى الظليم، حتى كادت الأبيات أن تكون حكرًا على النعامة، فهي التي تتذكر البيض، وتسرع إليه وتحضنه^(٣).

فالبيض يمثل حياة جديدة، ثم ينتقل إلى تصوير النعامة وحوّلها رئالها تغرد في تلك الأرض المعشبة، والرئال صورة للحياة عند نشأتها الأولى، وهي في هذه المرحلة لا تهجس بالموت ولا

(١) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: محمود شاكر وعبد السلام هارون، ص ١٣٠.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٣٥، ٣٦.

(٣) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٢١ وما بعدها.

يعكرها ضيق أو غم، والتغريد صوت غني بالبهجة والحبور، بالإضافة إلى (الآء والحدج الرواء الحادر) الذي يمثل الخصب والنعيم، فهذه المظاهر مجتمعة تقدم صورة للحياة في أبهى صورها وأكثرها نبضاً وحيوية، وتنطلق النعامة إلى أدحيتها بعد أن دنا المغيب مُجَدَّة في عدوها لصيانة أملها المنتظر، ومن خلال ذلك يطل الظليم، لكنها إطلالة خاطفة لا تتجاوز حرفاً واحداً، وهو ضمير التثنية في الفعل (تروحا)، وذلك أن الظليم لا يظهر في الأبيات إلا إذا تحركت النعامة، بدليل (يبري لرائحة) أي: يجري بحرص خلف هذه النعامة العادية ثم يغيب، حتى إذا تحركت آية لأدحيتها عدا بعدوها. وكأن الشاعر بهذا الحضور والغياب يخشى أن تفلت الحياة منه، فما إن تتحرك النعامة إلا ويسارع الظليم لتعقبها ومجاراتها. ويشبههما في عدّوهما بالمطر الغزير المتتابع، والمطر هو ماء الحياة وشرط تحققها، فلا هي تخبب ولا تورق إلا به^(١). فالشاعر يصف صورة النعامة التي هبت مسرعة من مرعاها؛ لتدرك يبضها قبل الظلام، فتلحفه بجناحها، بصورة امرأة من الحمس - وهم قريش وخزاعة وبعض بني عامر وكنانة-، وهي قبائل تشددت في دينها فسموا بالحمس، ولهذا جعل المرأة من الحمس ذات الوجه الجميل وقد حسرت قناعها^(٢). فالأبيات عكست مظاهر الفرح والحياة السعيدة ودلائل الانتماء الأسري والوطني متمثلة في: ظليم نافر، نعامة رائحة، صغار -الثقل الرثيد-، فاختفاء عنصر النداء بين الظليم والنعامة -الصوت- لم يجعل الأبيات تتسع لكافة التفاصيل والجزئيات^(٣).



(١) ينظر: المرجع السابق، ص ٦٢٣، ٦٢٤.

(٢) ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٣٠.

(٣) ينظر: عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، ص ١٨٠.

ومنه (تشبيه صورة الأرملة بصورة النعامة التي فقدت ظليهما، فأخذت تبحث عن

قوت لرئالها)، وذلك عند الأعشى؛ إذ يقول^(١):

وَأَرْمَلَةٌ تَسْعَى بِشُعْثٍ، كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُمْ رِبْدَاءُ حَثَّتْ رِئَالَهَا^(٢)

الشاعر يرسم صورة لأرملة، تركها زوجها وحيدة ولها صغار، وقد بدا عليهم آثار اليتيم من شعث رؤوسهم وسوء تغذيتهم، والشاعر يشبه حال هذه الأم وصغارها بحال نعامة فقدت ظليهما، وانطلقت هي ورئالها تبحث عن رزق لها ولصغارها.



ومنه (تشبيه حال قبيلة بني أسد بحال الحمامة التي لا تُحسن بناء عشها لتضع فيه

بيضها)، وذلك عند عبيد بن الأبرص^(٣):

بَرَمَتْ بَنُو أَسَدٍ كَمَا بَرَمَتْ بِيضَتِهَا الْحَمَامَةُ
جَعَلَتْ لَهَا عُودِينَ مِنْ نَشْمٍ وَآخَرَ مِنْ ثُمَامَةٍ^(٤)

فالشاعر يشبه حال قبيلته - بني أسد - أثر انتقاهم القسري من ديارهم بحال الحمامة التي نقلت عشها إلى غصنٍ رطب تحركه الرياح إن شاءت فينكسر من البيض أكثر مما يسلم. ثم يذكر كيف بنت هذه الحمامة عشها باختيارها لعودين يتميزان بالليونة وعدم الصلابة.



(١) الأعشى، الديوان، تحقيق: محمد محمود، ص ١٦٨.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٥١.

(٣) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ١٠٩.

(٤) سبق شرح المفردات، ص ٧٧، ٧٨.

تشبيه الشاعر بكاءه بكاء حمامة فقدت وليدها)، أو (حاله بحال حمامة

مفجوعة)، وذلك عند: صخر الغي في صورة الحمام وبيضه وأفراخه^(١):

وَذَكَّرَنِي بُكَائِي عَلَى تَلِيدٍ	حَمَامَةٌ مَرَّ جَاوَبَتِ الْحَمَامَا
تُرْجِعَ مَنْطِقاً عَجَباً وَأَوْفَتْ	كَنَائِحَةً أَتَتْ نَوْحاً قِيَامَا
تُنَادِي سَاقَ حُرٍّ وَظَلْتُ أَدْعُو	تَلِيداً لَا تُبَيِّنُ بِهِ الْكَلَامَا
لَعَلَّكَ هَالِكٌ إِمَّا غُلَامٌ	تَبَوَّأَ مِنْ شَمَنْصِيرٍ مُقَامَا ^(٢)

فالشاعر يبدأ بمنظر الليل الموحش بظلامه، وقد اخترقه صوت باكية يبعث بكاءها على الحزن والألم، وبهذا يفقد الشاعر لذة النوم من عينيه، وذلك في موضع (سبلل)، فهي تبكي وحيدها بمثل ما يبكي ابنه؛ إذ يكشف البيت الرابع عن أن هذه الحمامة (أم) بقوله: (ساق حر). فهو بهذا يتخذ من الحمامة قرينة له، إذ لا يستعين على همه بأبناء جلده من البشر، ولم يجد من يعزيه في مصابه إلا الحمام فرفقتهما رفقة أسى وحزن، وهو منطق عجيب؛ لأن الشاعر يفهم منه ما لا يستطيع البشر أن يأتي به، وكأنها بمنطقها هذا تترجم معاناته حتى صورها بصورة نواحة تبكي فقيداً^(٣). وبذلك ينقل أثر الحزن الدفين ليلبسه تلك الحمامة التي فقدت فرخها كما في أسطورة (ساق حر). وقوله أيضاً^(٤):

وَمَا إِنْ صَوْتُ نَائِحَةٍ بَلِيلٍ	بِسَبْلٍ لَا تَنَامُ مَعَ الْهُجُودِ
تَجْهِنَا غَادِيَيْنِ فَسَاءَ لَتْنِي	بِوَاحِدِهَا وَأَسْأَلُ عَنْ تَلِيدِي
فَقُلْتُ لَهَا فَأَمَّا سَاقُ حُرٍّ	فَبَانَ مَعَ الْأَوَائِلِ مِنْ ثَمُودِ
وَقَالَتْ لَنْ تَرَى أَبَداً تَلِيداً	بِعَيْنِكَ آخِرَ الْعُمُرِ الْجَدِيدِ ^(٥)

(١) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٦.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٧٨.

(٣) ينظر: علي حسين التمر، صور الحمام في شعر صدر الإسلام، مجلة جامعة تكريت للعلوم، م: ٢٠، ع: ٢، شباط،

٢٠١٣م، ص ١٠١.

(٤) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٦٧.

(٥) سبق شرح المفردات، ص ٧٨، ٧٩.

فالشاعر يشبه حاله بحال حَمَامَة مفجوعة، فيأخذ في مخاطبتها، فيشكو إليها فجيعة بفقد ابنه تليد، وهي تشكو إليه فقد فرخها الذي سماه (ساق حر)، فليجأ إلى الأسلوب التعبيري؛ ليعبر عن حزنه الشديد وحنينه إلى ابنه من خلال الحوار الهادي الحزين الذي جرى مع الحَمَامَة، فهو يدل على الحنين والتوجع الدائم، حين كان كلُّ واحد منهما يبحث عن ابنه الوحيد، إذ تلاقيا وتلاقت معهما مشاعرهما الحزينة وإحساسهما بالفقد والحنين إلى ولدهما، فاجتمعا واجتمعت مأساتهما^(١).

وجاء سؤال أحدهما للآخر عن ولده بعد الأرق الدائم والبحث عنه؛ ليكشف عن البعد العاطفي المتمثل في ذلك الأمل الذي كان يعيشه كل منهما في لقاء ولده، المتولد عن شدة الحنين وقسوته الذي يعني النفس دائماً بشيء من الأمل، ويأتي رد كلِّ منهما للآخر باليأس والقنوط وانعدام الأمل في لقاء ولدهما ليعمق الشعور المأساوي بالحزن، ويمنح المأساة البعد الزمني الواسع الذي يمتد بين الماضي السحيق (الأوائل من ثمود)، والمستقبل البعيد المفتوح (آخر العمر المديد)^(٢).



(١) ينظر: علي إبراهيم أبو زيد، الحَمَام في الشعر العربي، دار المعارف، ط: ١، ١٩٩٦م، ص ٨٦.

(٢) ينظر: علي حسين التمر، صور الحمام في شعر صدر الإسلام، ص ١٠٠.

المبحث الثاني: الكناية.

الكناية في اللغة: من الستر^(١). ويعرفها أبو هلال العسكري بقوله: "أن تكنى عن الشيء وتعرض به ولا تصرّح، على حسب ما عملوا في اللحن والتورية عن الشيء"^(٢). أمّا عند عبد القاهر الجرجاني فهي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"^(٣). وأمّا الخطيب القزويني فيعرفها بأنها "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ"^(٤).

وفي ضوء شواهد صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي بدا أن مجيء الكناية تجلي في جميع أنواع أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وهي في الآتي:

أولاً: خلو الديار من أهلها، بحيث أصبحت مأوى وملجأ لهذه الطيور. ومن ذلك: قول عبيد بن الأبرص في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله^(٥):

وَأَوَارِيَّ قَدْ عَفَوْنَ وَنُؤِيًّا وَرُسُومًا عُرِّيْنَ مُذْ أَحْوَالِ
بُدِّلَتْ مِنْهُمْ الدِّيَارُ نَعَامًا خَاضِبَاتٍ يُزَجِّينَ خَيْطَ الرِّئَالِ^(٦)

فالشاعر يتحدث عن الديار الدارسة التي أصبحت مسكنًا وملجأ للنعام، فهذه الديار اندثرت معالمها، واختفت منها مظاهر الحياة لبني البشر، فحلت النعام ورثالها مكانهم، وأكلت هي وصغارهم من خيرات أرضهم، وشربوا من معين مائها. وبذلك أضحى المكان موحشًا باعثًا على الحزن والأسى.

(١) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (كنى).

(٢) الصناعتين، ص ٣٦٨.

(٣) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م، ص ٦٦.

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٤١.

(٥) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة ص ٩٥.

(٦) سبق شرح المفردات، ص ٢٤.

قول لبيد بن ربيعة العامري في صورة النعام وبيضه ورثاله^(١):

فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ طِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا^(٢)

الشاعر يذكر الديار المقفرة، والطلل البالي، فكيف خلّت هذه الديار من أهلها، ومضى عليها سنوات طوال، دون أن يطرقها إنسان ويستقر بها مقيم، فهي معرضة للرياح تنبأها الأنواء، وتصيبها الأمطار الغزيرة، وتتجلى فيها الأحداث الجوية فيعقبها خصب ونماء، وتدب فيها الحياة، فتصبح مرتعاً آمناً للطباء والنعام، يمارس فيها حياته الخاصة.

قول عبيد بن الأبرص في صورة أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه^(٣):

وَحَلَا عَلَيْهَا مَا يُفَزِّغُ وَرَدَهَا
فَدَعَا هَدِيلاً سَاقُ حُرٍّ ضَحْوَةً
إِلَّا الْحَمَامُ دَعَا بِهِ وَالْهُدُودُ
فَدَنَا الْهَدِيلُ لَهُ يَصُبُّ وَيَصْعَدُ^(٤)

يصور الشاعر خراب الديار، ورحيل الأهل وفراق الأحبة فلم يبقَ في المكان غير الحَمَام الذي يدعو أليفه. والجديد هنا: أنّ الهديل استجاب دعوته فدنا إليه وأخذ يتدلل في طيرانه يحوم عليه يعلو ويهبط، ولعل الشاعر أثر هذا المعنى مخالفاً لما استقرّ في ذهن الشعراء من أن الحَمَام يدعو الهديل الذي لا يُجيب، والبكاء على الأليف الذي رحل، ولكن الشاعر هذه المرة يجعل الحَمَام هو الباقي بعد رحيل الأهل عن الديار وفراق الأحباب إعجاباً منه بجمال الطبيعة، ورسم لوحة الطلل وتسليط الضوء على منظر الحَمَام^(٥).



(١) لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ٢٩٨.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٢٥.

(٣) عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٥٠.

(٤) سبق شرح المفردات، ص ٧٦، ٧٥.

(٥) ينظر: علي إبراهيم أبو زيد، الحَمَام في الشعر العربي، ص ١٩٣، ١٩٤.

ثانيًا: البُعد عن الناس حتى صارت تلك الصحراء؛ لبعدها مألَفًا للطير وفراخها، وذلك في قول بشامة البجلي في صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها^(١):

بها لِلْقَطَا العُرْجُ الحَنَاجِرُ سُبْدٌ ظهورٌ لها مقصورةٌ وُطُونٌ
كَأَنَّ أَفَانِي الصَّيْفِ قَدْ قَلَّصَتْ لها إلى وِردِها حُمُّ المِدامِ جُونٌ
لَهَا مُفْنَعَاتٌ كَالْكُلَى فِي نُحُورِهَا لِكُلِّ سِقَاءٍ نَائِطٌ وَوَتِينٌ^(٢)

الشاعر في هذه الأبيات يصف صحراء مقفرة رحل فيها، فيصف مشاهداته ومن ذلك: وصف القطا وفراخها في قوله (سبد) أي: أولاد القطا أول ما يخرج ريشها، وأن لها ظهورًا قصيرة وبطون، ثم يشبهها بأفاني الصيف قد رعت وطارت مع أمهاتها ليردن الماء، ليبين بذلك قدرتها على الطيران، وبهذا يكون قد اختزل فترة من فترات نموها؛ حيث صورها وهي صغيرة، لا تقوى على الحركة (سبد) فكيف بالطيران، في قوله: (قلصت) أي: رعت!!! ثم ينتقل إلى هيئتها وعجيب أمرها، وهذا يكون في حوصلتها التي تحمل فيها الماء إلى صغارها فسبحان الخالق المدبر!!! فيشبهها برقاع الدلو المعلق في النحر، فيظهر أهميتها بأن لها عرقين مهمين للحياة أحدهما في الجوف (نائط)، والآخر في القلب (وتين). وأي شيء أهم من ذلك. وبهذا أصبحت هذه الصحراء مألَفًا للقطاة وفراخها.



ثالثًا: الحنان والرعاية، والرغبة في تأمين سُبُل الراحة للصغار، وذلك في قول صخر الغي في صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها^(٣):

وَلِلَّهِ فَتَخَاءُ الْجَنَاحِينَ لِقْوَةٌ تُوسِّدُ فَرَخِيهَا لِحُومِ الْأَرَانِبِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفٍ وَكْرِهَا نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَادِبِ

(١) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٨٤.

(٢) سبق شرح المفردات، ص ٥٤.

(٣) ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٥٥، ٥٧.

فَخَاتَتْ غَزَالًا جَائِمًا بَصُرَتْ بِهِ
فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضَهَا
تَصِيحُ وَقَدْ بَانَ الْجَنَاحُ كَأَنَّهُ
وَقَدْ ثُرِكَ الْفَرَخَانُ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا
فُرَيْخَانُ يَنْضَاعَانِ فِي الْفَجْرِ كُلَّمَا
فَلَمَ يَرَهَا الْفَرَخَانِ عِنْدَ مَسَائِهَا
فَذَلِكَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرَ إِنَّهُ
لَدَى سَمَرَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءٍ سَارِبٍ
فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَخِيْبَ خَائِبٍ
إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مَخْرَاقُ لَاعِبٍ
بِإِلْدَةِ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبٍ
أَحْسَا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبٍ
وَلَمْ يَهْدَأْ فِي عُشِّهَا مِنْ تَجَاوُبٍ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبٍ^(١)

يبدأ الشاعر أبياته بذكر حال هذه العقاب فهي (توسد فرخيها لحوم الأرانب)، وهذه الحال تنطوي على معنيين دالين على التمكن من الحياة، فهي أولاً: تدل على الرخاء وسعة العيش، ويتعمق المعنى عبر الفعل (توسد) الدال على كثرة اللحم الذي فاض عن الحاجة حتى توسده الفرخان، وعبر صيغة الجمع في (لحوم) الذي يؤكد معنى الكثرة. أما المعنى الثاني: فهو قوتها وعدم استعصاء شيء عليها. وإلا فمن أين لها ذلك اللحم الكثير الذي يفترشه الفرخان لو لم تكن سريعة شديدة البطش؟^(٢)

فالمعنيان السابقان -سعة العيش والقوة- يدلان على الصلابة، ما يعني أن هذه العقاب لا تعاني تهديداً من الموت.

وفي جمع الشاعر بين (لحوم الأرانب) وهي حيوان الأرض وبين (قلوب الطير) وهي كائن سماوي؛ ليبين سعة سيطرة هذه العقاب فكأنها مالكة لهذين العالمين قادرة على ما فيهما. فهذه العقاب لا تشتكي من قلة الزاد، فوكرها مفروش بلحوم الأرانب، مملوء بقلوب الطير، فرغم ذلك ترى (غَزَالًا جَائِمًا) فتتنقض عليه غير مكتفية بما عندها. إذ أغراها في ذلك الغزال ضعفه ووحدته؛ إذ تركته أمه تحت سلمة وذهبت ترعى، لذلك اجتأأت عليه فهوت نحوه. فاصطدمت وهي في طريقها للانقضاض على الغزال بصخرة شاخصة أدت إلى هلاكها، في حين ظل الغزال

(١) سبق شرح المفردات، ص ٧٠

(٢) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٧٢.

مستمعًا بظل السلمة آنسًا ببردها، ولم يشعر بذلك الهجوم الذي كان في طريقه إليه؛ إذ هلك العُقاب قبل أن تلتقي بضحيتها^(١).

لقد كان خروج العُقاب للصيد يهدف إلى أمومتها؛ وذلك في إطعام فرخيهها، فالنتيجة كانت هلاك العُقاب رغم قوتها وشدة بطشها، وهذا يؤدي إلى هلاك فرخيهها. ثم ينتقل إلى موضع هلاك العُقاب بأنه (متلفة قفر بِلْدَةٍ لا مَوْلَى)، وهو بهذا الوصف يعمق مأساة الفقد؛ لكونها هلكت في موضع ناءٍ بعيد عن مسكنها وفرخيهها، وهي لم تمت حال اصطدامها بذلك (الريد)، بل أخذت تصارع الألم والموت؛ لذلك يأخذ صخر بتشبيه جناحيها حين تحاول الطيران بأنه (مُخْرَاقٌ لَاعِبٍ)، فالشاعر يشبه جناح العُقاب بعد ارتطامها بالصخرة، وهي تحاول النهوض بأنه مخرق لاعب، وهو يضاعف من المأساة؛ لأن الجناح الذي كانت تنقض به على الفريسة انكسر وأصبح لا يطاوعها على النهوض. فالشاعر لم يصرح بموت العُقاب، ولكنه صوّر انكسار جناحها -الذي هو سبب حركتها، وحصولها على رزقها ورزق فراخها- فماذا كانت نتيجة غياب الأم؟^(٢).

فيترك المشهد الذي يصوّر نهاية العُقاب -الأم- إلى مشهد آخر، وهو تصوير حال فرخيهها بعد غيابها، والإحساس النفسي لهما، إذ تركتهما ببلدة لا فيها قريب، ولا من يوفر للفرخين طعامهما، فبعد أن كانت توسدّهما لحوم الأرانب وقلوب الطير أصبحا يتحركان بخوف وفزع إذا طلع الفجر أو سمعا أي صوت غريب ك(الرَّيحِ أو صَوْتِ نَاعِبٍ).

وينهي الشاعر هذا المشهد بنفي رؤية الفرخين لأُمهما بعد ذلك المساء؛ وهذا مما أدّى إلى قلقهما وعدم شعورهما بالهدوء أو الراحة. ولا شك أن الحيوانات تشعر بما يشعر به البشر من مسؤولية تجاه من فقد عائلته! فالشاعر كان دقيقًا في اختيار بعض الألفاظ من ذلك بناء الفعل للمجهول، وذلك في قوله: (تُرِكَ)؛ لأن هذه العُقاب الأم لم تغب عن فرخيهها بملء إرادتها، بل

(١) ينظر: المرجع السابق، ٦٧٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ٦٧٥.

حجبها وأعجزها عن الوصول إليهما ذلك الريد الذي ارتطمت به فكسر جناحها فلم تقوى على الطيران. ثم يذكر الفرخين بصيغة التصغير (فُرَيْخَانُ)؛ للتعبير عن ضعفهما وعجزهما وافتقادهما لأمهما. فهذان الفرخان يفزعان حين يسمعان (صَوْتَ نَاعِبٍ) وهو: الغراب، الذي يدل على الفراق والموت والخراب. فبعد أن طالت غيبة العُقَاب عن فرخيها استبدتهما الفرع والخوف والجوع، وعلا منهما الصياح فـ(لَمْ يَهْدَا فِي عُشِّهَا مِنْ بَحَاؤِبٍ)^(١).

وبهذا نجد أن الكناية أقل حضوراً من التشبيه الذي قامت عليه أغلب صور أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وأما الاستعارة فقد حضرت في (موضعين)؛ وذلك من خلال توفير عنصر التشخيص الذي تمثل في صورة أمومة الحَمَام، وبثّ الحركة، والحياة في الوصف والتصوير. أما الكناية فقد اقتصر حضورها على ما يقارب (خمسة مواضع)، تمثلت في خلو الديار من أهلها، والبُعد عن أماكن وجود البشر، والحنان والرعاية، مع الرغبة في تأمين سُبُل الأمن والراحة للصغار.



(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٧٦، ٦٧٧.

وبهذا نستنتج إن الأسلوب الغالب على صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، هو (التشبيه)؛ إذ حضر فيما يقارب (تسعة وثلاثين موضعاً) وذلك بأقسامه المختلفة. ثم أسلوب الكناية؛ فقد حضر فيما يقارب (خمسة مواضع)، وذلك عند وصف خلو الديار من أهلها. والبُعد الصحراء عن أماكن البشر، والحنان والرعاية والحرص على تأمين سُبُل الراحة للفراخ.

فنلاحظ أن أغلب صور أمومة الطير في الشعر الجاهلي قد قامت على (التشبيه)، ما عدا (خمسة مواضع)، وهي: (مرتان) في صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله^(١)، وذلك في (لوحة الطلل)، و(مرة واحدة) في صورة أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه^(٢)، وهي أيضاً في (لوحة الطلل)، و(صورة واحدة) في أمومة القطا على بيضها وأفراخها في (لوحة الرحلة)، و(صورة واحدة) في أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها في سياق (الرثاء).

وفي موضعي (لوحة الطلل والرحلة) اشتركت في كونها كناية عن (خلو الديار من أهلها)؛ لأن خلوها يُمثل عاملاً مهماً لاطمئنان هذه الطيور في الديار؛ لأن النعام نفورٌ جداً، فلا يقيم ومعه رثاله إلا في مكان ليس فيه أناسي قط. أمّا في صورة أمومة القطا والحَمَام على بيضهما وأفراخهما؛ لأنه لا يضع بيضه في الأرض، وإنما في أعشاشه على الأشجار.



(١) ينظر: عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ٩٥. لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ٢٩٨.

(٢) ينظر: عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أحمد عدرة، ص ٥٠.

المبحث الثالث: التشكيل الفني لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وعلاقته بمقصد القصيدة خاصة، وبالمقاصد الكبرى للشعر الجاهلي عامة:

الشعر الجاهلي يدور حول أحوال الجاهليين الفكرية والاجتماعية، وما فيها من صور متعددة ومظاهر مختلفة. فللشعراء الجاهليين طرق مختلفة للتعبير عن تلك الصور والمظاهر، وذلك عن طريق أغراض الشعر أو موضوعاته العامة؛ لأن أغراض الشعر يختلف بعضها عن بعض في معانيها وغاياتها، ثم تجتمع هذه المعاني والغايات لتلتقي في غرض أكبر، وهو: التعبير عن أفكار الجاهليين وعواطفهم، وبيان مواقفهم الخاصة من أحداث الحياة المختلفة. وهذا الغرض كامن وراء الأغراض الظاهرة الأخرى التي تبدو وكأنها هي الغاية في قصائد الشعر الجاهلي، وعند الإمعان والنظر نجد أن هذه الأغراض المختلفة ما هي إلا سبل إلى غاية أخرى أكبر، وهي: تصوير مظاهر وجوانب من حياة الجاهليين. فالشعر حين يعبر عن الفضائل الإنسانية التي يحبها الإنسان الجاهلي ويعبر عن الفرح والرضا بهذه الفضائل يكون مديحًا. وحين يشير الشعر إلى المثالب والمعائب التي يكرهها الإنسان الجاهلي وينفر منها يكون الغرض هجاء. ويكون رثاء حين يعبر عن الحزن والأسف على موت الأحبة. ويكون فخراً حين يتباهى بمحاسن النفس وفضائلها. ويكون وصفًا في إبداء الإعجاب بالأشياء وإظهار الفرح بها والرغبة فيها أو الرهبة والخوف منها. وبهذا فالشعر هو تعبير عن مشاعر الإنسان وموقفه في الوجود مهما اختلفت الأسماء التي تطلق على أغراضه وفنونه أو طرائقه في التعبير.

فشعراء الجاهلية اهتموا بحياة الإنسان، وعرضوا في أشعارهم قضايا هذا الإنسان ومشاكله في الحياة، من حيث السعادة، والحزن... وقد كان للشعراء ألسنة ينطقون بمشاعر الجماعة، فالشاعر يتأثر بما حوله فتجيش نفسه بمشاعر الناس فتصوغ هذه المشاعر قصائد ينشدها جماعته، فتجد هذه الجماعة مشاعرها مصوغة في شعر الشاعر لأنه هو اللسان الناطق.

وهنا تأتي أمومة الطير في القصيدة متضمنة مقصد القصيدة، ومراميها البعيدة، وأسرارها المحبوة، ولذا على الناقد أن يوليها الاهتمام كله، فهي قلب القصيدة النابض، وفيها ييوح الشاعر بما لم يصرح به، وقد ذكر الشيخ محمد أبو موسى هذا الملحظ النفيس في معرض دراسته لقصيدة النابغة في وصف فرسه وتشبيهها بالقطاة التي واجهت الصقر ثم نجت وعادت بالماء لتسقي فراخها، يقول عن هذا المشهد الجليل: "لا شك في أن هذه الأبيات الأخيرة وتجويد النابغة لها واهتزاز لغتها وزينتها كل ذاك دال عندي على أنها بيت هذا القصيد"^(١).

ونحن حين نبحث في أمومة الطير في ذلك الشعر الرفيع نهدف إلى كشف ذلك المخبوء، والوقوف على حقيقة ما كان يعتقد أهله ذلك الزمان، وما كانوا يعانون منه.



ومن القضايا الاجتماعية والفكرية التي تعرض لها الشعراء عند الحديث عن أمومة الطير، أهمها: (أزمة الجوع والظمأ)؛ لأن البيئة الجاهلية بيئة قاسية شحيحة بالخير، وكثيراً ما يحل عليها الجذب والقحط؛ لانحباس المطر. فتموت كل مظاهر الحياة، ويجوع الناس، ويشتد عليهم الزمان، فتظهر حالات عجيبة تثير الاستغراب والإعجاب معاً؛ إذ نرى الإنسان الجاهلي لا يسارع إلى الاستئثار بما لديه من مادة الخير، بل يسارع الناس إلى التباري في الجود بما لديهم، وإخراج الخير الذي يملكونه، ويتباهون بإطعام الفقراء والمحتاجين وإيوائهم، ويفخرون بذلك فخراً عريضاً، ولا سيما الأغنياء أصحاب اليسار منهم. ونجد شواهد كثيرة في الشعر الجاهلي تصف هذه المواقف في أغراض مختلفة من أغراض الشعر الجاهلي، ومن ذلك: الفخر. ومن هذه الشواهد معلقة لبديع بن ربيعة العامري^(٢)، ومطلعها:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلَّها فَمُقَامُها بَمَنى تَأَيَّدَ غُولُها فَرِجائُها

(١) الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، ص ٤٦١.

(٢) ينظر: لبديع بن ربيعة، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ٢٩٧.

فالقصيدة تقع في (ثمانية وثمانين بيتاً)، وهي من البحر الكامل^(١)، فبعد أن صَوَّر الشاعر خلو الديار من أهلها لما أصابها من الجذب والقحط، ومن خلال ذلك يصور مشهد أمومة النعام وبيضه ورئاله، والهناء بما هو فيه من النعيم الرغيد؛ إذ خلت الديار من أهلها وأصبحت مأوى له ولرئاله، فالشاعر يتمنى العيش بهناء ورغد العيش كما هو حال النعام، فيتحول إلى الفخر بجوده ورعايته للجيران المحتاجين، ولا سيما النساء ذوات الأطفال:

وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحْتَفِهَا بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أَجْسَامُهَا^(٢)
أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ بُذِلَتْ لَجِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا^(٣)
فَالضَّيْفُ وَالْجَارُ الْجَنِيبُ كَأَنَّمَا هَبَطَا تِبَالَةً مُخْصَباً أَهْضَامُهَا^(٤)

يفخر الشاعر لبيد هنا بالمقامرة ولعب الميسر على الطريقة الجاهلية، وسر الفخر في ذلك هو أن اللحم الذي يفوز به الياسر ييذل للفقراء والمحتاجين من الناس ولأبناء السبيل، مثل الضيف والجار الغريب، فيطهى هذا اللحم في مكانه ليأكل منه الجميع، وعازٌّ عظيم على الياسر أن يأخذ هذا اللحم لنفسه ويحمله إلى منزله. وهذا ضرب من جود أهل الجاهلية يفخرون به كما رأينا لاسيما في أوقات الشدة والضيق أيام الشتاء، أو في سنوات الجذب^(٥).

فهذا الفخر في أبيات لبيد ليس الغاية منه التعاضم، فهذه غاية قريبة لا تعني شيئاً ولا تغني كثيراً في مجال الفن الأصيل، بل تغيب وتنسى تماماً عند انقضاء الحاجة الداعية لها والظروف الملائمة. أما الغاية البعيدة فهي اهتمام الشعراء بمشكلة من مشكلات الإنسان الجاهلي،

(١) وتفعيلات: (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ * مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ).

(٢) أيسار: المضاربون بالقداح، لحتفها: لنحرها، بمغالق: القداح؛ لأنه يغلق بها الرهن، متشابه أجسامها: يشبه بعضها بعضاً؛ لأنها على نسق واحد.

(٣) بمن: أي بتلك المغالق التي ذكرها في البيت السابق؛ للمياسرة على ناقة عاقر أو مطفل فالأولى-الناقة العاقر- لسمنها والثانية-الناقة المطفل- أغلى عليه، اللحم: جمع لحم.

(٤) الجنيب: الغريب، أهضامها: جمع هضم وهي بطون الأودية ذات النخيل والفواكه. الديوان، ص ٣١٨.

(٥) ينظر: حامد محمد جبر، لبيد بن ربيعة: حياته وشعره، رسالة ماجستير، مصر، جامعة الأزهر، إشراف: أحمد الشرباصي، ١٣٩٧هـ، ١٩٩٧م، ص ٨٧.

والتعبير عنها، وإثارة عواطف الناس. والمقصود: هو تلمس السبيل للوصول إلى حل لها حسب
طريقتهم الخاصة في بيئتهم الخاصة. فما هذا الفخر إلا دعوة للإنسان الجاهلي للعتاء والعود
بما يملك في الأزمات.

ولعل حلم الخصب الذي يعم الديار، ويبعث الحياة من جديد هو الذي جعل لبيد بن
ربيعة يغرس في مقدمة قصيدته الآنفة الذكر صورة أمومة الطير مقتزنة بأمومة الحيوان وتظللها
أجواء الأمن والخير، فالأمات مع صغارها في ذلك المكان الخصيب الرغيد، وها هي ذي الحياة
الوليدة تبعث في المشهد الأمل في المستقبل، يقول^(١):

فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ طِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا



ومن قضايا المجتمع الجاهلي (قضية الحرب والسلم)؛ لاضطرار الجاهليين إلى الحرب كثيراً
للدفاع عن حرية الإنسان وحقه في الحياة، وحفاظاً على موارد العيش، وخاضوا في سبيل ذلك
حروباً طويلة خلفت الآلام والنكبات. فكان للشعراء فيها أثرٌ بارزٌ من خلال ذم الحرب والتنفير
منها، وما تركه من هلاك للإنسان ودمار لحياته. لذلك كرهها الجاهليون ونفروا منها، ولم
يسرعوا فيها إلا مضطرين مكرهين. ونحض بعض شعرائهم يعبرون عن هذا الشعور في قصائدهم
بذم الحرب، والتنفير من أهوالها، ودعوة الناس إلى السكينة والسلام، ومدح دعاة السلام،
والإشادة بفعلهم، وتعظيم شأنهم. ومن ذلك معلقة الحارث بن حلزة^(٢)، ومطلعها:

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ^(٣)
أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا ثُمَّ وَلَّتْ لَيْتَ شِعْرِي مَتَى يَكُونُ اللَّقَاءُ؟^(٤)

(١) لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ٢٩٨.

(٢) ينظر: الحارث بن حلزة، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ص: ١٩.

(٣) أذنتنا: أعلمتنا وأخبرتنا، بينها: فراقها، أسماء: اسم حبيبة الشاعر، ثاوٍ: المقيم، الثواء: الإقامة.

(٤) ولَّتْ: ابتعدت.

فالقصيدة تقع في (ستة وثمانين بيتًا)، وهي من البحر الخفيف^(١)، وهي في ذم الحرب والتنفير من أهوالها، ودعوة الناس إلى السكينة والسلام؛ يبدوها بمقدمة ظعن ييدي من خلالها حسرة على بين (أسماء)، ويكرر ذكر بينها تعميقًا لمعنى جرحه، فمن اللافت أن الحارث يتحسر على بين صاحبة لا تخصه وحده؛ بدلالة (نا) الجماعة المتصلة بالفعل (آذنت)، ولو كان البين متعلقًا به وحده لجاء بياء المتكلم، فقال: (آذنتني). إذن فالشك والتساؤل يحوم حول حقيقة المتغزل بها، والمتحسر على فراقها (أسماء)، فهل يعقل أن تكون محبوبة لجماعة من العاشقين؟ إن شريعة الحب تحرم الاشتراك في المحبوب، وتدفع العاشق بحرص شديد نحو السيطرة عليه ومنع كل طريق يفضي إليه^(٢).

"وعلى هذا لا تكون (أسماء) في المقدمة شخصية إنسانية يتألم الحارث لفراقها، بل هي ملمح لأمر يعني جميع البكرين عامة، وهو أيام الوفاق التي كانوا ينعمون بها مع أبناء عموماتهم التغلبين، وها هي توشك على الفراق والرحيل"^(٣).

وفي قوله: (رب ثاو يمل منه الثواء) "يشير إلى شيء لا يمل ثواؤه أبدًا، إنه راحة البال وطمأنينة النفس الحاصلة من الوفاق مع التغلبين"^(٤). وفي قوله أيضًا: (ليت شعري متى يكون اللقاء؟) فهو يتمنى بهذا ذهاب الشر، ويتفاءل في الوقت ذاته؛ بدلالة عدم استخدامه اسم الاستفهام (هل)؛ لأن فيها إيحاء بمعنى الشك واليأس.

ثم يتحول من الحديث عن (أسماء) التي تدل على الماضي، إلى الحديث عن (هند).

وَبَعَيْنَيْكَ أَوْقَدْتُ هِنْدُ النَّارِ أَخِيرًا تُلْوِي بِهَا الْعَلْيَاءُ^(٥)

(١) وتفعيلاته: (فَاعْلَائُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعْلَائُنْ ** فَاعْلَائُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعْلَائُنْ).

(٢) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٤٦.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع نفسه.

(٥) تلوى بها: ترفعها وتضيئها، العليا: المكان المرتفع.

فَتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ
بِحَزَازِي هَيْهَاتَ مِنْكَ الصَّلَاءُ^(١)
أَوْقَدْتُهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخَصَيْنِ
بُعُودٍ كَمَا يُلُوحُ الضِّيَاءُ^(٢)

فهذا الانتقال من أسماء إلى هند يؤكد القول بأن الحارث أبعد ما يكون عن التغزل، فلو كان يتغزل ما موقع هذه النار من حديث العشاق؟ فهي في ظاهر السياق لا تدل على شيء آخر غير نار الحرب التي يؤججها التغليبون، وهي مجردة من المنفعة (هيهات منك الصلاء) أي: أنها لا تهب دفئاً، بل هي نار شر لا تعود على أهلها بخير. ويذكر نسبة إضرام هذه النار إلى هند الذي يومئ إلى التغليبين (أوقدت هند النار)، (أوقدتها بين العقيق)؛ ليؤكد براءة ساحة قومه من هذه الفتنة^(٣). ثم ينتقل إلى لوحة الرحلة. إذ يقول^(٤):

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ
بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُ
إِذَا خَفَّ بِالشَّوِيِّ النَّجَاءُ
مُ رِئَالٍ دَوَّيَّةٌ سَقَفَاءُ
أَنْسَتْ نَبَأَهُ وَأَفْرَعَهَا الْقُ
نَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ

فالحارث يقف في نصه موقف إصلاح من جهة، وموقف دفاع عن قومه البكرين وفخر بهم من جهة أخرى، فهو لم يخلص للإصلاح تماماً، ولكنه كان يدعو إليه بلغة غير مباشرة، تعتمد على الإيحاء ومخاطبة وجدان والتنبية للعواطف؛ لأن حياته الطويلة قد علمته أن لا خير مطلقاً في اشتعال الحرب، فراح يحاول إطفاءها بلغة تجلي شدة ميله إلى التهدئة وإلجام الشر^(٥).

وهكذا يجد المتأمل للقصيدة أنها ولدت وسحب الحرب تتجمع في الأفق، والتوتر قد بلغ غايته، وشرارة العداء والصدام توشك على الاضطرام بين الحيين: بكر وتغلب، ابني وائل، وهنا

(١) تنورت النار: نظرت إليها في الليل لأعلم أقرية؟ أم بعيدة؟ أم كثيرة؟ أم قليلة؟، بحزازي: جبل بين منيع وعادل، هيهات: اسم فعل بمعنى بُعِدَ، الصَّلَاءُ: النار.

(٢) العقيق وشخصان: موضعان، بعود: أراد العود الذي يُتَبَخَّرُ به، الضياء: قيل ضياء الفخر أو ضياء النار. الديوان.

(٣) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٤٨.

(٤) ينظر: الحارث بن حلزة، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ص ٢١، ٢٢.

(٥) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٤٣.

يرتجل الحارث بن حلزة قصيدته بين يدي عمرو بن هند^(١)، يبدؤها بذكر الفراق والانفصال، ويرفد ذلك بذكر البكاء: (لَا أَرَى مَنْ عَهِدْتُ فِيهَا فَأُبْكِي أَلْ ... يَوْمَ ذَٰلِهَا، وَمَا يَرُدُّ الْبُكَاءُ)، ويذكر النار، وإيقادها مرتين: (وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدْتَ هِنْدُ النَّارَ)، و(أَوْقَدَتْهَا... بِعُودٍ كَمَا يُلُوحُ الضِّيَاءُ)، و(فَتَنَوَّزْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ).

في هذه الأجواء المحتقنة تنبثق شريحة الرحلة ومنذ بدايتها يأتي تشبيه ناقته السريعة بالنعامة وأنها أم رئال، وقد آنست صوتًا خفيًا مجهولاً، والعصر يوشك على الانقضاء، والظلام يوشك أن يسدل سدوله السوداء على الكون. وهنا يتصاعد خوف النعامة وقلقها وتتضاعف سرعتها لتعود لصغارها حماية لهم، فهي صادقة الود لهم، وهل كان الحارث بن حلزة ألا كذلك مع قومه؟ والدليل ما كان من استحسان الملك لقوله وإكرامه له.



ولقد واجه الشاعر الجاهلي مجموعة من التحديات والأخطار فأقبل عليها وواجهها، ومن تلك التحديات والمواجهات: (صراعه من أجل البقاء)، وهذا يتجلى من خلال قصيدة النابغة الذبياني البائية^(٢)، ومطلعها:

لَقَدْ لَحِقْتُ بِأُولَى الْخَيْلِ تَحْمَلَنِي كَبْدَاءُ لَا شَنْجَ فِيهَا وَلَا طَنْبُ

فالقصيد تقع في (أربعة عشر بيتاً)، وهي من البحر البسيط^(٣). تصور الصراع من أجل البقاء، فالصقر يريد صيد هذه القطاة؛ لأن بقاءه مرهون بما يصيد. والقطاة تجدد وتسرع في طيرانها؛ لأن حياتها وحياة أفراخها مرهونتان بنجاحها من هذا الصقر الغاشم.

(١) ينظر: الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، عني بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها: إدارة الطباعة المنيرية، ١٣٥٢هـ، ص ٢٥٠، ٢٥١.

(٢) ينظر: النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧٦، ١٧٨.

(٣) تفعيلاته: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن*** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وهو من أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أُمَّةً وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركاكة والهجنة. ينظر: عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط ٣، الكويت، ١٩٨٩م، ١٤٠٩هـ، ج ١، ص ٤٤٣.

فالشاعر يتعاطف مع هذه القطاة وفرخها، حيث يصورها في ضعفها وخوفها وطيرانها، ويتعجب من طيرانها، ومن الحوصلة التي تجمع فيها الماء؛ لأنه من أهم أسباب الحياة لفراخها: (للماء في النَّحْرِ منها نَوْطَةٌ عَجَبٌ)، ويصور مظهرًا من مظاهر الإنسانية يتمثل في الأمومة الحانية: (تَسْقِي أَرْزِغَبَ تَرْوِيهِ مُجَاجْتُهَا)، فمظهر الطفولة الذي يتجسد في هذا الفرخ يعكس الشفقة والرحمة والتعاطف تجاهه^(١).

فصورة القطاة فيها شَوْبٌ من صورة الإنسان في ذلك العهد، وما يعاني من صعوبات، وما يواجه من تحديات وما يكابد من هموم وصراعات.

فهذه القصيدة تنقسم إلى فقرتين، فالأولى تتحدث عن سرعة الفرس (١-٥)، والفقرة الثانية تتحدث عن القطاة التي شبهها بالفرس، وصراعها مع الصقر، وقصة نجاتها (٦-١٤).

فالقصيد من أولها كانت تشير إلى ذكر (الماء) في مواضع عديدة، فالصورة الأولى التي صورها لخياله كانت (مارية مثل مرى الدلو)، والثانية: (تهوي هوي دلالة البئر...)، والثالثة: (مر كدرية هيحتها برد الشرائع)، وينتهي النابغة بمثل ما بدأ في ذكر (الماء) من خلال قوله: (تسقي)، و(ترويه)، وهذا له صله وثيقة جدًا بصورة رحلة النابغة التي كانت على خيله ترحل معه. وفي هذا ما يؤكد أن النابغة كان يصور الصراع من أجل البقاء في عالم الطير، حيث كان اهتمامه وانشغاله بهذه القضية أكثر من اهتمامه وانشغاله بتصوير سرعة الفرس التي جاءت في مطلع قصيدته، وذلك أن القصيدة بدأت وانتهت بذكر الماء الذي هو سبيل الحياة والنجاة لهذه القطاة وأفرانها.

ولقد اكتفى النابغة بتصوير اللحظة الحرجة التي كادت فيها مخالب الصقر أن تمسك بالقطاة، وتصوير لحظة النجاة التي جاءت نتيجة إخراج ما عندها من سرعة أنقذتها من بين مخالبه، وفي هذه اللوحة تتضح خصوصية الحركة السريعة المؤدية إلى النجاة.

(١) ينظر: وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الحديث، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، عالم المعرفة، الكويت، ص ٣١٧.

وعلى الإجمال فقد كانت صورة أمومة الطير منبعا للعظة والعبرة عند الشاعر الجاهلي، يستلهم منها معاني الصبر والمقاومة والدفاع المستميت، والحرص على الجماعة التي يكون مسؤولاً عنها.



ومن القضايا الفكرية التي تتعلق بموضوع صورة أمومة الطير (حادثة الموت)، وذلك من خلال تصوير أثره على النفس، ويتمثل هذا في قصيدة صخر الغي البائية^(١)، ومطلعها:

لَعُمُرَ أَبِي عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ الْمَنَا إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بِالْأَهَاضِبِ^(٢)

فالقصيد تقع في (ثلاثة وعشرين بيتاً)، وهي من البحر الطويل^(٣). وهي تتمثل في الفكر العقدي للإنسان الجاهلي، وفلسفته نحو الوجود، فلقد أقام الإنسان منذ أقدم العصور علاقة جدلية في رؤيته للحياة والموت إذ أخذ يبحث عن سر وجوده مقارناً ذلك ببعض الظواهر الطبيعية.

والقصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع، أولها: مقطع الرثاء، ويتمثل في النموذج الإنساني من (١-٣)، وثانيها: مقطع الوعل، ويتمثل فيه نموذج القوة والتحدي (٤ - ١٦)، وآخرها: مقطع اللقوة، ويمثل نموذج الأمومة (١٧ - ٢٣).

وفي رؤية الشاعر للحياة والموت نظر إلى مجموعة من أحياء الطبيعة، وجعل فيها شوب من المرثي-أخو الشاعر- فظن أن هذه الأحياء، أو بعضها قادر على مغالبة الدهر بدعوى أنها تعيش بمنعة في أعالي الجبال- كما هو الحال عند الوعل، واللقوة- ثم أدرك أن هذه الحال يحتزمها الموت.

(١) ينظر: ديوان الهذليين، ج ٢، ص ٥١، ٥٧.

(٢) المنا: المقدار، يوزى: يشخص له ويرفع له في موضع مرتفع، الأهاضب: جمع هضبة، وهي رؤس الجبال.

(٣) وتفعيلات: (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ *** فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ).

ولعل ربط هذه الأحياء بالمرثي، جعل الشاعر يدرك أن الأحياء جميعها ضعيفة كانت أو قوية تؤول جميعها إلى الموت، وأن الدهر قادر على إفناء وجودها عن طريق مخلوقات ضعيفة أو ظواهر كونية جامدة كما حصل للمرثي أخو الشاعر أنه مات بلدغة الأفعى، والوعل مات على يد الصائد، واللقوة ماتت بسبب ارتطامها بالصخرة، وهكذا فإن هذه الأحياء التي تتصارع في وجودها يغيّبها الموت، ومقصد القصيد تجلى وبرز من خلال بيت واحد؛ إذ يقول:

فَعِيَّتِي لَا يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَادِرٌ بَنِيهَوْرَةٍ تَحْتَ الطَّخَافِ الْعَصَائِبِ^(١)

وبهذا يبرز حكم مطلق تضمن نفي صفة البقاء عن هذه الأحياء -أخي الشاعر، والوعل، واللقوة- عبر قوله: (لا يبقى على الدهر قادر)، وأثبت كلمة (الدهر)؛ ليكون مقراً زمانياً ومكانياً معاً، تؤول إليه هذه الأحياء مجتمعة، ولذلك جاء بحرف الجر (على) بمعنى (في)، وهو يفيد الظرفية الزمانية والمكانية حين أُسند إلى مجروره الدهر.

وسياق النفي الذي جاء به الشاعر (لا يبقى) يفيد استمرارية الحدوث الفعلي للزمن، في حين أن الشاعر كان بإمكانه أن يقول: (لن يبقى) دون أن يفقد الإيقاع قيمته. وقد يكون في هذا السياق حكمة وجودية تهدف إلى أن الإنسان بوسعه الوصول بعد تدبر وتفكير في أسرار الكون إلى الاعتقاد بأن ليس هناك بقاء للأحياء جميعها، وذلك بخلاف لو كان سياق النفي على هيئة (لن يبقى) الذي لا يقدم فرصة للمتلقي لكي يقتنع بذاته بعد طول تدبر أو تفكير؛ لأن (لن) التي تنفي زمن الحاضر والمستقبل قطعت على المتلقي أي فرصة للتفكير فقدمت له الحكم بصورة قطعية غير قابلة للجدل عن طريق معنى التأيد الذي يفيد هذا الحرف. وعلى هذا الأساس فإن (لا) تدل على النفي المطلق بمعنى الحقيقة الوجودية التي يمكن تعميمها باستقراء تحقّقها في الماضي والحاضر. أما (لن) فهي تفيد النفي مستقبلاً، وهي بالتالي لا تمثل حقيقة استقرائية^(٢).

(١) فَعِيَّتِي: يريد فيها عبيتي، فادر: المسن من الأرعال، بنيهورة: الهوى في الجبل والرمل، الطخاف: الرقيق من السحاب.

(٢) عاطف محمد كنعان، فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل صخر الغي الهذلي: نموذجاً، ص ٢٢.

فالتدبر شيء يتمشى مع صيغة النفي بـ(لا)؛ لما فيها من إعمال للعقل، وإطالة للنظر، على عكس صيغة النفي بـ(لن)، لما فيها من قبول مباشر دون السماح للعقل بإعادة النظر للتصديق بما يقدمه السياق اللغوي من دلالات. وثمة فرق بين أن يتأمل الإنسان شيئاً ما، أو أن يأخذ به، ففي الحالة الأولى يتحقق الشيء بصورة عقلية مدركة، وفي الثانية يتم التسليم بالشيء دون الوعي به أو إدراكه وكأن الشاعر هنا يريد أن يصل بالمتلقي إلى نتيجة مفادها: بأن لا شيء حيٍّ باقٍ في هذه الحياة^(١).



في حين قد ارتبطت صورة أمومة الحَمَام بذكر المشاعر الصادقة، وخاصة ما يتعلق منها بلوعة البعد والفراق، إذ وجدوا في هذا الطائر النائح إثارة للواعجهم ولمآسئهم، فارتبط ذكر هذا الطائر في مواقف، منها: وصف الأطلال وما تثيره من شجون وأحزان وتذكر الأحبة، وما تبعث من لواعج الوجد والأسى، أو في الرثاء وما يستدعيه من ندب ولوعة فراق أبدي، كما وأثارهم شجو الحَمَام في حالة النفي والبعد عن الأوطان والديار، أو تذكر الأبناء.

وبهذا فالشعراء وصفوا أمومة الحَمَام؛ لأنه يجسد مشاعرهم وأحاسيسهم بالفجعية، ولأن فيه عمق إحساس وبعداً مأساوياً أكثر مما يجده في الإنسان، فرافقه وتآلف معه، وراح يحاوره ويسأله، وهم في كل ذلك قد أثبتوا مدى المطابقة والملائمة بين الحَمَام والأساطير التي حكيت حول الفجعية وبين المعاني ودلالات الرثاء التي من أجل مظاهرها اللوعة والحزن والإحساس بالفجعية^(٢).



وقد كان موقف الشاعر الجاهلي الفكري حيال الحياة والموت والوجود الإنساني، يتطلب المواجهة والتحدي والإقبال وليس الانكفاء أو الهروب وعليه أن يحياها. ويأخذ منها كل ما يريد

(١) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٢) علي حسين التمر، صور الحمام في شعر صدر الإسلام، مجلة جامعة تكريت للعلوم، ص ٨٩.

قبل أن يتداركه الموت. وفي هذا نكتفي بالوقوف عند قصيدة تُعدّ هي أشهر قصائد أمومة النعام للشاعر المراهف (علقمة الفحل)، وذلك في قصيدته الميمية، ومطلعها:

هل ما علمتَ وما استودعتَ مكتومٌ أم حبلُها إذ نأثك اليوم مصرومٌ

القصيدة تقع في (سبعة وخمسين بيتاً)^(١)، وهي من البحر البسيط. وهي (تأمل في الحياة، وتفكير في الدهر)، فيحاول الشاعر تحرير ذاته منه بتذكر أيام الماضي الجميل حيناً، ورسم صورة للحياة ساعة إقبالها حيناً آخر، ولكن ذلك لم يمتد به طويلاً، فيحكم على تلك الصور حال فراغه منها بالموت، فأورث ذلك في نفسه غصة حاول الخلاص منها بالانغماس في الحمرة واللذة واللهو عليها تسليه عما هو فيه، لكنه على كل حال سلّو مؤقت تترد على صاحبه بعده الأحزان فتعاود وخزه وتكديره.

والقصيدة تتكون من ثلاثة فصول: فصل الطعائن (١-١٢)، وفصل الناقة (١٣-٣١)، وفصل الحكمة (٣٢-٥٧) التي يتخللها فخر ذاتي بالبطولة وإتيان اللذات. فهذه الفصول مرتبطة في الدلالة على ذات أرهقها التأمل وأضناها الإحساس بالحرمان، وأقلقها عامل الزمن الذي يطوى القوة والشباب بلا رحمة، فسارعت لمداواة جرحها بالحكمة وعزاء الذات تارة، وإظهار القدرة على العطاء والتلذذ تارة أخرى، ولكن هذا لا يخفي من ملامح الشعور بتفوق الدهر وقهر سلطانه.

أولاً: فصل الطعائن الذي هيمنت عليه نبرة الحزن والإحساس المرير بتوالي أيام الصفاء التي ما زالت حية في نفس علقمة يشتمّ عبيرها العطري، فيقول^(٢):

(١) ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٣٧٩، ٤٠٤.

(٢) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٣٩٧، ٣٩٨.

هل ما علمت وما استودعت مكتوم^(١) أم حبلها إذ نأثك اليوم مصروم^(٢)
 أم هل كبير بكى لم يقض عبرته^(٣) إثر الأجنة يوم البين مشكوم^(٤)
 لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا^(٥) كل الجمال، قبيل الصبح مزوم^(٦)
 ردّ الإماء جمال الحي فاحتملوا^(٧) فكلها بالتزيديات معكوم^(٨)
 عقلاً ورقماً تظل الطير تبعه^(٩) كأنه من دم الأجواف مدموم^(١٠)
 يحملن أترجةً، نضخ العبير بها^(١١) كأن تطايبها في الأنف مشوم^(١٢)
 كأن فارة مسك في مفارقها^(١٣) للباسط المتعاطي وهو مزكوم^(١٤)
 فالعين مني كأن غرب تحط به^(١٥) دهماء حاركها بالقتب مخزوم^(١٦)
 قد عريت حبة حتى استطف لها^(١٧) كتر كحافة كير القين ملموم^(١٨)
 قد أدبر العر عنها وهي شاملها^(١٩) من ناصع القطران الصرف تدسيم^(٢٠)
 تسقي مذائب قد زالت عصيفتها^(٢١) خدورها من أتى الماء مطموم^(٢٢)
 من ذكر سلمى، وما ذكرى الأوان لها^(٢٣) إلا السفاه وظن الغيب ترجيم^(٢٤)
 صفر الوشاحين ملء الدرع خرعة^(٢٥) كأنها رشاً في البيت ملزوم^(٢٦)

(١) استودعت: اسكتمت الوديعة، مكتوم: مستور، حبلها: وصلها، نأثك: بعدت منك، مصروم: مقطوع.

(٢) لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء؛ لأن في ذلك راحة، إثر: بعد، مشكوم: شكمه أعطاه وجزاه.

(٣) لم أدر: لم أعرف، أزمع: عزم عليه وثبت، ظعناً: الطعن أي الرحيل عن الديار، الزمام: ما يُرم به أي يُشد.

(٤) الأمة: الخادمة المملوكة، التزيديات: هودج يجاء بها من شق بلاد قضاة، معكوم: من عكم أي شد عليه.

(٥) العقل والرقم: ضربان من الوشي فيه حمرة جللوا به هودجهم، مدموم: مطلي بالدم.

(٦) الأترجة: فاكهة طيبة الرائحة، العبير: الطيب، النضخ: ما كان رشاً، التطيب: تفعال من الطيب.

(٧) فارة: وعاء، مسك: طيب من دم دابة كالظبي يدعى غزال المسك، مفارقها: موضع افتراق الشعر.

(٨) الغرب: الدلو الضخمة، دهماء: ناقة سوداء، القتب: الإكاف الصغير على سنام البعير.

(٩) استطف: ارتفع، كير: السنام، كير القين: زق الحداد الذي يُنفخ.

(١٠) أدبر: ولى، العر: الجرب، شاملها: من شمل أي عم، الناصع: الخالص من كل شيء، تدسيم: أثر.

(١١) عصيفتها: العصيفة: الورق الذي يفتح عن الثمر، زالت عصيفتها: تفرق ورقها، تسقي: يعني هذه الناقة.

(١٢) الأوان: الآن، السفاه: الطيش والخفة في العقل، ترجيم: من رجم أي تكلم بما لا يعلم.

(١٣) صفر: خال، الوشاحين: موضع الوشاحين، الدرع: القميص، ملء الدرع: درعها ممتلئ أي أنها ضخمة، الخرعة:

الضعيفة العظام لنعمتها ولينها، الرشأ: الظبي الصغير. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٤٧، ٥٠

الأبيات تبدأ بالاستفهام؛ لتدلّ على الحيرة والغموض اللذين كان يعيشهما الشاعر، وتوالي أيام الصفاء، والدخول في مهمة مظلمة لا يتبين للسائر فيها الطريق، ولا يعلم أين ينتهي به المطاف. وتكرار كلمة (أم) يدلّ على الارتباك والقلق الذي يعيشه ، ف(أم) ليست عاطفة، بل هي استئنافية بمعنى (بل)، فهي تحمل معنى الإضراب^(١)، فكأن الشاعر يتساءل ويُجيب في آن معاً، فأيام الصفاء والمودة قد رحلت وولّت، وحبل صاحبتة قد رثّ وانقطع، وهو بهذا يجرّد من ذاته شخصاً آخر ويأخذ في مخاطبته، هل ستكتّم ما علمته وما استودعته من حُبّها؟ فتصبر وتجمّل عند رحيلها؛ لأنك ستلحق بها، أم أنك ستبكي؛ لأنه لا أمل لك في وصلها بعد رحيلها: (أم حبلها إذ نأثك اليوم مصروم)^(٢). فقله: (أم هل كبير) يدل على تقدمه في السن الذي سلب عنه رداء الماضي الجميل، وخلع عليها أسماً بالية تُعمّق الإحساس لديه بالقنوط والحسرة، وعمق الحب المتأصل في نفسه، فلقد شبّ وكبُر وهو مُتعلق بها، فأنى يكون له صبرٌ وعقل؟! فعندما يبكي ثم تُحازيه على البكاء بمثله - وكأنها نوقّ تتجاذب الحنين - يظهر ما علماه وما استودعاه من حُبّ أمام الناس؛ فينكشف الأمر، وينقطع حبال الوصل بينهما. فكلمة (أم) في قوله: (أم هل كبير بكى...) غير متبوعة بـ(أم) أخرى، فدلّ ذلك على أن ما يأتي بعدها هو حاضر علقمة، وأن ما سبقها هو حديث عن ماضٍ ليس له وجود في اللحظة الراهنة، بدليل معنى الإضراب المضمن (أم)، فحديث الحب والوصال صار شيئاً من الماضي، أما حاضر الشاعر فمتهدم. ولعل هذا المعنى هو الأقرب من جملة المعاني^(٣) التي حُمل عليها تفسير البيتين السابقين. فالأعلم يقول: "لم يقضِ عبرته، أي: لم يستنفذ دموعه،

(١) ينظر: وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنقد الحديث، عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص ٢١٧.

(٢) ينظر: ناصر بن دخيل الله بن فالح السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبده الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٤٢.

(٣) يُنظر المعنى الذي اختاره مكارم، ص ٤٧ من شرحه لديوان الشاعر، والمعنى الذي ذكره عبد السلام هارون، وأحمد شاعر في تحقيقهما للمفضليات، ص ٣٩٧، والمعاني التي أوردها البغدادي في خزنة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ٤، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ج ١١، ص ٢٨٩.

يريد اتصال بكائه وتتابع دموعه حزناً لفراقهم"^(١)، "وقال الضبي: لم يشتف من البكاء؛ لأن في ذلك راحة له"^(٢). فالمعنيان واردان كلاهما؛ لأنه أراد شدة الحزن الذي لمتعقبه راحة مع تواصله، فهذه الدموع لا زالت تجري بغزارة حتى بعد رحيلهم بمدة:

فَالْعَيْنُ مَنِّي كَأَنْ غَرَبْتُ تَحُطُّ بِهِ دَهْمَاءُ حَارَكُهَا بِالْقَتْبِ مَخْزُومُ

فهذا المعنى يرتبط بالسياق العام، وما ينبض به قلب الشاعر من مشاعر الحيرة وتشوّت الذهن، لاسيما الخوف من فلتات اللسان التي يعقبها إفشاء السر، وفضح أمر الحب، فهو لا يخشى على نفسه أن تُفشي سِرّه وحبّه، ولكنه يخشى عليها أن تُظهر أمارات لذلك .

ثم يشبه الثياب على هودج النساء الطاعنات باللحم الطري الملطخ بالدماء، وذلك في قوله:

رَدَّ الإِمَاءُ جِمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا فَكَلَّهَا بِالتَّزِيدَيَاتِ مَعْكُومُ
عَقْلًا وَرَقْمًا تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجَوَافِ مَذْمُومُ

ففراق الظعن حصل فجأة (لم أدّر بالبَيْنِ حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا)، ولكي يظهر عمق جرحه وألمه كرر لفظ (كل) في: (كلُّ الجمالِ، قُبِيلُ الصُّبْحِ مَزْمُوم) و(فكَلَّهَا بِالتَّزِيدَيَاتِ)؛ ليدل على أن كل ما يتصل بحياة السرور والصفاء قد رحل، فلم يبقَ منه شيء، فإذا كانت حياة اللهو والبهجة قد وَلَّتْ، فلا ينتظر أن تعقبها حياة مماثلة؛ إذ الغالب أن يلي هذه الحياة حياة أخرى متناقضة لا تحمل من ملامحها شيئاً، فالطير تنقضُّ على تلك الطعائن تنقر حمرة أكسيبتها مرات عديدة، لا مرة واحدة (تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ)، فهو لا يرى لتلك الحمرة شبيهاً غير الدم!! (كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجَوَافِ مَذْمُومُ)، فاللون الأحمر لا يسلم من تخطف الطير إياه؛ إذ يشير الشاعر إلى أن تلك الهودج المجللة بالحمرة يحلق فوقها الطير، وتهوي نحو مواضع الحمرة فتضربها بمنقرها.

(١) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٣.

(٢) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٤٧.

ويذكر سعد العريفي السر الذي يغري الطير في تلك القطع الحمراء فيجذبها نحوها فتأخذ في نقرها^(١). وذلك من خلال آراء مختلفة أحدهما للجاحظ^(٢)، وآخر لحسين جمعة^(٣).

فما رواه الجاحظ يتفق مع النص الشعري، إذ إن الطير تمارس نقر الأكسية الحمر بشكل متواصل لا ينقطع، بدلالة الفعل المضارع (تَنْقُرُ)، فالطير تعاود النقر مرات متتابة، ولم تكتفِ بنقرة واحدة توَلَّى بعدها مفارقة، فإذا كانت الطير تنقر تلك الأكسية الحمر؛ لأنها تحسبها حمًا. فما الذي يدعوها لمواصلة الفعل وقد بَيَّن لها حقيقة ما تنقره بأنه ليس حمًا، وإنما أكسية لا طعم لها؟! ورأي ثالث لعلماء سلوك الطير لمعرفة رأيهم حيث شاع معتقد خاطئ عند البعض مفاده: أن الطيور عاجزة عن تمييز الألوان، وهذا الاعتقاد ترفضه البحوث التجريبية التي اختبرت قدرة الطيور، فتوصلت إلى أنها تفوق قدرة البشر بمراحل. فللون الأحمر خصوصية لدى الطيور ليست لأي لون آخر، إذ يبدو في أعينها أوضح الألوان جميعًا، بالإضافة إلى كونه عنصر إثارة يستثير الطيور فيجذبها إليه، فتقع على الأشياء المصبوغة به تضربها بمناقيرها^(٤).

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٣٠.

(٢) فالجاحظ يكتفي بالرواية والنقل دون التعليل والتفسير؛ إذ يقول: "ويقال إن عتاق الطير تنقض على عمود الرجل وعلى الطنفسة والنمرق فتحسبه لحرته حمًا، وهم مع ذلك يصفونها بحدة البصر، ولا أدري كيف ذلك" وهذا القول يتناقض مع ما عُرف عن الطير من صدق النظر، وحدة البصر، فكيف يخطئ الطائر في معرفة حقيقة تلك الحمر، وهي قريبة منه واقعة تحت عينيه. الجاحظ، الحيوان، ج ٦، ص ٣٣٤.

(٣) يقول: "لأنها ترى أن في مرافقتها لرحلة الطعان فورًا بالغنائم، إذ تنوهم الحمره حمًا فتسقط عليها"، فهو بهذا يقع في عثرة، وهي الخلط وعدم التفريق بين صورتَي رحيل الطعان وتحرك الجيش. وليس في هذا شيء زائد عما رواه الجاحظ سوى ذكره للغنائم التي لا صلة لها برحلة الطعان، فهي لفظ ينتمي لمصطلحات معجم الحرب لا معجم الحب، فصحيح أن بعض الشعراء ذكروا مرافقة الطير للجيش إلا أنهم نصوا على أنها ترافقه طمعًا في لحوم القتلى وليس الغنائم، وكثيرًا ما تحصل الطير على مرادها فتقتات من الجثث الملقاة على أرض القتال. مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ٢٠١١م، ص ١٧٩.

(٤) لو لم تكن الطيور قادرة على الإحساس بالتنوع اللوني لما كانت هنالك فائدة من اكتساء الذكور بحلة زاهية ذات ألوان بديعة تزين جسدها زمن التزاوج لإغراء الإناث. ومن أدلة كون اللون الأحمر عامل استثارة وجذب: أن فراخ النورس تستثيرها بقعة حمراء في طرف منقار الأب فتظل تنقر تلك البقعة وحدها دون سواها. وبهذا يتضح أن اللون الأحمر عنصر الجذب والاستثارة لدى الطيور، وبهذا ندرك حقيقة وقوع الطير على أكسية الطعان تنقر حمرتها، فهي لا تنقرها لأنها تحسبها حمًا، بل هي تهوي إليها بسبب تأثير اللون الأحمر عليها والذي أشار الشاعر إلى شدة حرته،

ولعل الطير عند الشاعر رمز للدهر، فهو يواصل العدوان من غير ملل، ويتجلى هذا المعنى في الفعل (ظلّ) الدالّ على الدوام والاستمرار، وليُعمق معنى المداومة وظف الفعل بصيغة المضارع؛ لتأكيد استمرار العدوان وتجدّده. وبهذا يكشف علقمة عن ألمه وانعدام حيلته أمام سلطان الدهر الذي يباغت الأحياء بالنوائب والمصائب (لم أدرِ بالبَيْنِ)، ويظل يتقصد أفراحهم في غير سأم وملل (تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ)، وأن تقدم سنّ علقمة (أم هل كبيرٌ بكى) يوحي بالتهدم والإحساس بالعجز عن مقاومة سيف الدهر هو مفتاح هذه القصيدة. وبعد ذكر الظعن يذكر رائحتها، ويشبّها بالروائح الزكية، فيقول:

يحملن أترجةً، نَضَحُ العَبِيرِ بها كأنَّ تَطْيَابَهَا في الأنفِ مشمومٌ
كأنَّ فارةً مسكٍ في مفارقِها للباسط المتعاطي وهوَ مزكومٌ

ففي قوله: (يحملن أترجةً، نَضَحُ العَبِيرِ بها) أراد أن يُشبّه محبوبته بالأترجة؛ لما بينهما من طيب الرائحة المنبعث من أصله، وربما أراد صفة مشتركة تجمع الأترجة والمرأة، وهي "ما في لونهما من الصفرة؛ إذ كانت العرب تكره بياض اللون المفرط ... وتقول: إن المرأة إذا رقت بشرتها وصفت، ابيضَّتْ بابيضاض الشمس واصفرارها"^(١)، فكأنها فضّة قد مسّها ذهب. ولهذا المعنى ما يُوضحه، وذلك حين ذكر (نضخ العبير بها)، والعبير هو: "أخلاط الطيب تُجمع بالزعفران"^(٢)، ولا يخفى أن الزعفران أصفر اللون فاتحه، وهو فوّاح الرائحة، فهذا القول يُقرّب وجه الشبه بالجمع بين الطيب والصفرة. وفي قوله: (كأنَّ تَطْيَابَهَا في الأنفِ مشمومٌ)، ف(تطياب): مصدر تفعال، أراد: طيبها^(٣). و(مشموم): له عدة معانٍ مُعجميّة، ولكنه إذا

الأمر الذي يضاعف استثارة تلك الطيور وجذبها نحو الطعائن. ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٢٧٥ وما بعدها.

(١) البطليوسي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م، ج ٣، ص ٢٢٨.

(٢) ديوان المفضليات، ص ٧٩٠.

(٣) ينظر: علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٤.

أُطلق بهذه الصيغة فيُراد به (المسك)^(١)، وهذا المعنى هو الأنسب لسياق البيت؛ لأنه أراد تشبيهه طيب رائحتها بالمسك، بجامع شدة نفاذ الرائحة منهما^(٢).

وأما قوله: (كَأَنَّ فَارَةً مِسْكٍ فِي مَفَارِقِهَا***لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاطِي وَهُوَ مَزْكُومٌ)، فقد أراد أن يُشَبَّه فيه (فأرة المسك) بـ(مفارق شعر رأسها)؛ لكونهما مصدرين للرائحة الطيبة المستورة، وهو تشبيه مقلوب؛ "لإيهام كونه أتم من المشبه في وجه الشبه"^(٣). ولكي يُثبت قوة نفاذ الرائحة الزكية ذكر أن المزكوم يشمُّها أيضًا، والمزكوم - كما هو معلوم - لا يشمُّ ريحًا إلا إذا كانت فَوَاحَةً للغاية، كرائحة هذه المحبوبة. وإذا ثبت هذا، فإنَّ في البيت تشبيهًا آخر، وهو تشبيه المَزْكُوم بغير المَزْكُوم؛ لادِّعاء أنهما يشتركان في شَمِّ رائحة هذه المرأة؛ لنفاذها. فطيب محبوبته ليس شيئًا خارجًا تتمخض به إن شاءت، بل هو من طيب جسدها وروحها^(٤)، وذلك في قوله: (نضخ العبير بها)^(٥)، فالمعنى يتردد بين (النضخ، والنضح)، فهي لا تعرف إلا عبيراً، فيبقى أثره متواصلًا. ثم يشبه دموع عينيه المنسكبة على فراق محبوبته بماء العَرَب -الدلو- التي تجرُّها الناقة الدهماء:

دَهْمَاءُ حَارِكُهَا بِالْقَتَبِ مَخْرُومٌ	فَالْعَيْنُ مَنِيَّ كَأَنَّ عَرَبٌ تَحْطُ بِهِ
كَثُرَ كَحَافَةِ كِيرِ الْقَيْنِ مَلْمُومٌ	قَدْ عُرِّيَتْ حِقْبَةً حَتَّى اسْتَطَفَّ لَهَا
مِنْ نَاصِعِ الْقَطِرَانِ الصَّرْفِ تَدْسِيمٌ	قَدْ أَدْبَرَ الْعُرُّ عَنْهَا وَهِيَ شَامِلُهَا
حُدُورُهَا مِنْ أَتَى الْمَاءِ مَطْمُومٌ	تَسْقِي مَذَانِبَ قَدْ زَالَتْ عَصِيفَتُهَا

(١) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (مسك).

(٢) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٥٨.

(٣) السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٣٤٣.

(٤) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٥٨.

(٥) ينظر: أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ج ٥،

ص ٤٣٨. (النضخ، والنضح) فالنضخ: كل ما يبقى له أثر، والنضح: من نضح جلده بالعرق.

فقوله: (فالعين مني كأن غرب تحط به...) كناية عن شدّة بكائه؛ لفجيعة برحيل محبوبته المفاجئ، فيُشَبَّه كثرة دموعه وسرعة انهمارها على خدّيه بذلك الماء الذي يسيل من غرب تجذبه سانية من الإبل ... "وإنما جعلها دهماً؛ لِمَا شملها من دسم القطران"^(١) الذي كانت تعالج به عن الجرب. فالناقة إذا جربت ثم شُفيت قويت، وكان ذلك أنشط لها؛ لذلك اختارها لتكون أسرع في عملية الجذب، فيكون ذلك مدعاة لتساقط الماء بسرعة عن جوانب الدلو. فالدافع وراء تساقط دموع الشاعر من عينيه بهذه الغزارة والسرعة هو الرحيل السريع والمفاجئ لمحبوبته، فمكانة هذه المرأة في نفس الشاعر بمثابة مكانة الناقة في حياة الشاعر الجاهلي، لذلك فالشاعر قد تأنق ودقّق في رسم الصورة، فهو أراد تشبيهاً بالناقة وتشبيهه عينيه بالدلو؛ لأنه أراد السرعة وتتابع السقوط الناشئ عن مصدرٍ خارجيٍّ قويٍّ مؤثر^(٢).

ثم ينصرف عن هذه المشابهة ليبدأ في وصف هذه الناقة الدهماء القوية، "فالشاعر يعتبر رحلته بعد رحيل صاحبتة ضرراً من الوفاء، وعجزاً عن البقاء في مرابع لا يطيق أن يقيم فيها، حيث تتجسّم الذكريات التي تُحرق قلبه، ثم في هذه الرحلة ضرب من البحث عن هذا الركب الذي ارتحل"^(٣). ثم يسوق شواهد مبيّنة للتشبيه وموضّحة؛ ليدلّل على قوة ناقته، وأنها قد "عُرّيت من رحلها سنة، فلم تُركب؛ وذلك أوفر لقوتها وأشدّ لنزعها الغرب"^(٤)، حتى ارتفع لها سنام ملموم لحماً وشحمًا يشبه في ارتفاعه واجتماعه حافة كير القين. ويلحظ أن التشبيه فيه شيءٌ من التفصيل، فهو لم يقصد تشبيهه كُلاًّ بكُلّ، وإنما جزء بجزء، فالكثير ليس السنام كُله، وإنما أعلاه؛ لذلك جعله مُشبّهًا لحافة الكير، وهو أعلاه أيضاً؛ ليظهر هيئة الشكل الهرمي.

(١) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٥.

(٢) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٨١، ٨٤.

(٣) محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط ٢، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م، ص ٣٥٢.

(٤) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٥.

وربما كان هذا تشبيهاً نادراً في الشعر العربي كُله من حيث عناصره . ويقول الأصمعي: " لم أسمع الكثر - بالكسر - إلا في هذا البيت"^(١).

وفي قوله: (قد أدبر العُر عنها وَهِيَ شَامِلُهَا) الأصل أن يقول: قد وَلَّى العُر عنها، أو شُفيت من الجرب، ولكنه أراد تصوير الجرب -وهو مرض- في صورة كائن حي له (قُبْلٌ ودُبْرٌ)؛ ليظهر بذلك تمكُّن الدواء -وهو القطران- من شفاء المرض -وهو الجرب-، حتى رآه يخرج من الناقة هارباً مُوَلِّياً دُبْرَهُ، مُعَلِّناً ضَعْفَهُ وانْهْزَامَهُ. فهذه الصورة تكشف عن معاناة الشاعر النفسية من هذا المرض، الذي عَذَّبَ ناقته طويلاً، حتى خُيِّلَ إليه أنه أمام عدوٍ عنيد، ولقد اختار له أشدَّ الأسلحة لقتاله -القطران-، فَرَاهُ يهرب مُدْبِراً؛ فيظهر نوع من التشفي من العدو والفرح بنشوة الانتصار عليه^(٢).

وفي قوله: (تَسْقِي مَذَانِبَ قَدْ زَالَتْ عَصِيفَتُهَا***حُدُورُهَا مِنْ أَيِّْ الْمَاءِ مَطْمُومٌ) تشبيه مضمَر؛ لحذف الأداة منه، هذا التشبيه لا يكاد يظهر؛ لصحة وجوه التشبيه التي يُحْمَلُ عليها، وهي ثلاثة وجوه مبنية على عودة الضمير المستتر في قوله: (تسقي).

أولها: رأي الأعلام الشنتمري، فهو يحمل ألفاظ البيت على حقيقتها، فالمذانب عنده: مسایل الماء التي تنحدر من الجدول؛ لتسقي الأشجار التي قد زالت عصيفتها، أي: زالت أوراقها^(٣)، فتعيد الحياة إليها من جديد. فشرحه يوحى بعدم وجود تشبيه مضمَر في البيت، فمعاني المفردات جارية على حقائقها؛ لأنه أرجع الضمير في (تسقي) إلى الناقة^(٤) التي ذكر الشاعر أنها تَجُرُّ السَّانِيَةَ فتسقي الزرع.

(١) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٣٩٨.

(٢) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبده الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٥٠، ١٤٩.

(٣) ينظر: علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٦.

(٤) ينظر: ديوان المفضليات، ص ٧٩٦.

وثانيها: رأي عبد العظيم قناوي^(١)، ومحمد النويهي^(٢)، وعبد الرزاق حسين^(٣): وهو أن الشاعر عمد إلى تشبيه سيلان ماء القطران وطلائه على جلد الناقة الخالي من الشعر، وقد أحدث بها أثراً يُشبه أثر "مسيل الجدول الرقاق بين الأشجار التي سقطت أوراقها"^(٤)، فوجه الشبه أن كليهما في حاجة إلى سائلٍ يعيد الحياة والنضارة إليهما، فالأشجار بحاجة إلى الماء؛ ليعيد إليها نضارتها، كما هي حاجة الناقة إلى القطران. ولقد استدلوا على وجود مجاز علاقته المشابهة بقول الشاعر (قد زالت عصيفها) وذلك؛ "لأن هنا البعير بالقطران لا يُجدي إلا إذا خلا جسده من الشعر"^(٥). وعلى هذا يكون قد أرجعوا الضمير في (تسقي) إلى مياه القطران.

وثالثها: ذهب إليه وهب رومية حين قال: "صورة البكاء التي رسمها ... صورة في جنباتها الماء الدافق والحُضرة المفتحة والمرعى الخصب"^(٦)، وفسّر ذلك الأستاذ مكارم بقوله: "ويرمي الشاعر إلى تشبيه دموعه بهذا السيل"^(٧)، ولعل سبب هذا التفسير إرجاعه للضمير في قوله: (تسقي) إلى دموع العين، وفُهم من هذا أنه يُعَدُّ هذا البيت تكملةً للتشبيه، وخبراً عن قوله: (فالعين مني ... تسقي مذائب)، وعلى هذا المعنى يكون التشبيه بعيداً جداً؛ لأن صورة الماء الذي يجري بين الأشجار قد زالت عصيفتها لا تناسب صورة الدمع الذي يجري على الخدود، إلا إذا جعلت في مقابل الأشجار اللحية التي تجري الدموع من بين شعيراتها^(٨).

(١) ينظر: الوصف في الشعر العربي (الوصف في الشعر الجاهلي)، ج ١، ص ١٠٠.

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج ١، ص ٣٠٢.

(٣) ينظر: علقمة الفحل حياته وشعره، ص ٦٩.

(٤) الموضع نفسه.

(٥) ينظر: عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي، ص ١٠٨.

(٦) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٣٥٤.

(٧) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد مكارم، ص: ٥٠.

(٨) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٨١، ٨٤.

ولعل رأي الأعلام الشنتمري هو الأقرب من بين هذه الآراء؛ لأن مفردات البيت جارية على أصولها الحقيقية، ولا توحى بمثل هذه التأويلات القائمة مجاز المشابهة. ثم ينتقل إلى سبب بكائه ؛ إذ يقول:

من ذكر سلمى، وما ذكرى الأوان لها إلا السَّفاهُ وظنُّ الغيبِ تَرجيمُ
صفر الوشاحين ملء الدَّرْعِ خَرَبَةً كأنَّها رَشاً في البيتِ مَلزومُ

فبكاء الشاعر سببه تذكره سلمى التي ارتحلت عنه، وما كان ليذكرها على كبر سنِّه إلا لطيشٍ فيه، وسفهٍ لا زال يلزمه، وهذا دليل على التعلُّق الشديد بمحبوبته التي يتذكر منها كلَّ ما هو جميل بديع، ثم يُكَيِّ عن بعض صفات صاحبتة الحسيَّة، فلقد اجتمع له عدد من الكنايات في بيتٍ واحد، وهي: الكناية عن ضمور الخصر، وعظم الصدر والردف، وصغر السنِّ. فصفة الضمور تقابلها صفة مُضادة لها في المعنى، مجاورة لها في النظم والجسم، وهي: (ملء الدرع)، و"درع المرأة: قميصها"^(١)، ولكنه أراد امتلاء ما تحت القميص، ويقصد "تمام الخلق من طول وسمن وامتلاء صدر وعجيزة"^(٢). يقول الأعلام: "هي ناعمة الجسم، عظيمة العجيزة، فدرعها ممتلئ"^(٣)، ويرى الأستاذ مكارم أنه "ضخمة العجيزة"^(٤)، ويقول محمد الحسن الأمين: "إذا ضمّر الخصر فإن الامتلاء يكون في الصدر وفي العجز، فالوشاح صفر والدرع ممتلئ"^(٥)، ولعله هو المعنى الأقرب للصواب؛ لأن ضمور الخصر مع امتلاء القميص يدل على اجتماع الصفتين المشار إليهما، لا انفراد إحدهما عن الأخرى، كما أشار الأستاذ مكارم.

(١) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٠.

(٢) القبرواني: ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط: ٥٠، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج ١، ص ٣١٥.

(٣) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٦.

(٤) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٥١.

(٥) محمد الحسن علي الأمين أحمد، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: د. محمد أبو موسى، ١٤٠٣هـ، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٣م، ١٩٨٤م، ص ٢٤٤.

وأما الإشارة إلى صغر السنّ فهي مفهومة من التشبيه في قوله: (كأنها رشاً في البيت ملزوم)، فالرشاً ولد الطيبة، وفي اختياره لتحقيق الشبه بالمرأة دلالات كثيرة، منها: صغر السن، والحفظ، والصون، والرعاية، وحسن المشية، ونعومة الجسم. واشترط أن يكون هذا الرشاً ملزوماً في البيت؛ ليدل على تنعمها وأهميتها، وحفاظهم عليها. وهذا دليل على أن محبوبته امرأة ذات سيادة، وشرف، ومنعة، فهي لا تزال ملزومة محروسة في بيتها^(١).

فاللوحة غنية بما فيها من النعيم والثراء، فالجمال قد هُيئت للرحيل، ولفظ (كل) دال على الكثرة، والكثرة دالة على الغنى، فأهل الظعن مخدمون مترفون، فالإماء قد تولّين ردّ الجمال وإعدادها للرحيل، والأقمشة والثياب النفيسة التي ألبست للظعائن أبدتها في حلّة باهية فاتنة، والظعينة تنبعث منها رائحة المسك فواحة عبقة، فما فائدة كل ذلك التحمل وألوان الوشي واتخاذ المسك النّقّاذ والقوم عازمون على رحلة مُضنية في جوف الصحراء؟ فمشهد الجمال الذي يكسو الظعائن يشير إلى رحيل شيء آخر غير ما تقوله الأبيات، خاصة عندما ينعت علقمة ذاته بأنه كبير ييكي على أيام خالية لم يقض عبرته منها، لذا التفت إلى الوراء يتأمل الماضي المنصرم كما تحتفظ به ذاكرته، فرسمه بهذه الأبيات التي لا تصور الظعائن بقدر ما تصور حياة اللهو والبهجة التي كان يتمتع بها. "فالشاعر في سنه المتراخية يكون اهتزازة بذكريات الشباب، والمغامرة أكثر حدة وأعمق إحساساً، كما أن تمثّل لذكريات الحب وانبعاث جذوته في النفس، يكون أصدق وأحرّ"^(٢). ولكنه يقحم صورة الموت عبر الطيور التي تنقضّ على تلك الظعائن تنقر حمرة أكسيبتها مرات متعدّدة، لا مرة واحدة (تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ)، فهو لا يرى لتلك الحمرة شبيهاً غير الدم!! (كأنّه من دَمِ الأجوافِ مَدْمُومٌ)، فما الذي جاء بمشهد الموت إلى موكب الظعائن الفاتن العطري؟ ربما تكون هذه الصورة نابعة عن حاضر علقمة، فهي تكشف عن فلسفة وجودية اكتسبها من خلال تقدمه في السن، وكثرة الخبرات والتجارب في هذه الحياة، فيرى أن الدهر لا يستأذن في نوائبه وخطوبه، بل يأتي بها بغتة، وهذا ما يتألم منه علقمة

(١) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٢١٣.

(٢) محمد أبو موسى، قراءة في الأدب القديم، ص ٢٥٣.

ويشتكي منه، فهو يرى أن النعيم والجمال لا يستطيع الصمود أمام الدهر، فالطير المعادي يدل على سهام الدهر المنهالة على الأحياء في غفلة منهم، فأصحاب الطعائن لاهون في جوف ظعنهم، مسرورون بما هم فيه من الثراء والنعيم، غافلون عما يحاك لهم في الخارج من تلك الطير التي تضرب بمناقيرها مواطن الروعة والجمال فتفسدها^(١).

فاسم صاحبة يسهم في الكشف عما يأمله في الحاضر وما يرجوه في المستقبل، فهو مشتق من السلامة، والسلامة مطلب نفيس لذات تشعر بالضعف ودوام العدوان، وهذا ما يشعر به علقمة الذي هزته يد الدهر، وسلبت منه رداء القوة، فهو يبحث عن السلامة ويكي عليها في آن معاً، فاسم (سلمى) إيماءً خفيف لذات قلقة تطلب الإشباع من السلامة والأمن. وبهذا تبدأ أماراة الحكمة الداعية إلى التحرر من أسر الماضي، والالتفات نحو الحاضر، فليس استرجاع خالي الأيام والبكاء عليها (إِلَّا السَّفَاهُ)، وهذا دليل على إفاقة علقمة من سكرة الذكرى، ومحاولته التفتيش عن وجوه أخرى للحياة.

ثانياً: فصل الناقة^(٢):

هل تُلْحِقَنِّي بِأُخْرَى الْقَوْمِ، إِذَا شَحَطُوا	جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الضَّحْلِ عِلْكَوْمِ ^(٣)
كَأَنَّ غِسْلَةَ خَطْمِي بِمَشْفَرِهَا	فِي الْخَدِّ مِنْهَا وَفِي اللَّحْيَيْنِ تَلْغِيمُ ^(٤)
بِمِثْلِهَا تُقَطِّعُ الْمُؤْمَاةَ عَنْ عُرْضِ	إِذَا تَبَغَّمَ فِي ظِلْمَاتِهِ الْبُومُ ^(٥)
تُلاحِظُ السَّوْطَ شَزْرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ	كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الْكَشْحِ مَوْشُومُ ^(٦)

(١) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص ٦٢٩، ٦٣٣.

(٢) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٣٩٨، ٣٩٩.

(٣) أولى القوم: أولهم، شحطوا: بُعدوا، جلدية: ناقة شديدة صلبة، الأتان: صخرة تكون في الماء، الضحل: الماء الكثير وهو دون العُمَر، العلكوم: الكثرة اللحم.

(٤) الغسلة: ما غسل به الرأس، الخطمي: نبات يغسل به، التلغيم: تفعيل من اللغام، وهو زيد تخلطه خضرة مما رعت.

(٥) الموماة: الفلاة، عن عرض: أي يعترضها، تبغم: صوت صوتاً يختلسه.

(٦) شزراً: النظر بمؤخرة العين من حدتها، كما توجَّس: تسمَّع إلى الصوت الخفي، الطاوي: الضامر، الكشح: الخاصة، الموشوم: المنقط القوائم بسواد.

كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتُنُومٌ^(١)

فعلقمة يستعين بناقته ليلحق بحلمه ويستردّه من قبضة الدهر، فهي معادل موضوعي له، فمنازعة الدهر مغامرة شاقة؛ لذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمني وما يشبه اليأس (هل تلحقني). ففي الأبيات تشبيهات ثلاثة، أولها: تشبيه مفرد، حين شبّه ناقتة بأتان الضّحل؛ لما رأى من صلابتها وكثرة لحمها. والآخران: تشبيهان مُركبان، والمشبه به من حيوانات الصحراء، وهما: الثور الوحشي، والظليم.

فالأول، في قوله: (كَأَنَّ غِسْلَةَ خِطْمِيٍّ بِمِشْفَرِهَا*** في الخَدِّ منها وفي اللَّحْيَيْنِ تلغيمٌ)، وهو تشبيه مقلوب؛ لأن العادة جرت أن يُشبّه التلغيم بغسلة الخطمي^(٢). "وهو شبيه به في قوام الشخن وفي الرغوة وفي اللون أيضًا"^(٣)، وهو تشبيه مفرد، وإن تعددت فيه وجوه الشبه. والذي رجّح كون التشبيه مقلوبًا هو مجيء الأداة (كأن)، فقد أشار البلاغيون إلى أنّ المشبه هو ما يليها مباشرة^(٤)، ولذا يُستبعد ما ذهب إليه شارح الديوان من أنه قصد تشبيه زبد فمها بغسلة الخطمي؛ لسببين:

أولهما: ما أشار إليه البلاغيون من مجيء المشبه -غالبًا- بعد أداة التشبيه (كأن)، ثانيهما: تكرار هذا البناء في قلب التشبيه على هذه الصورة في شعره، فقلوه: (كَأَنَّ غِسْلَةَ خِطْمِيٍّ بِمِشْفَرِهَا) تكرارًا لقلوله قبل ذلك: (كَأَنَّ فَارَةَ مَسَكٍ في مفارقها)، فالصيغة واحدة وإن كان السياق يختلف.

(١) الخاضب: الظليم وهو ذكر النعام، زُعْرٌ قَوَادِمُهُ: قَلَّ ريشُهُ المتقدم في أول الجناح، أجنى: أدرك وبلغ، اللوى: مكان، شري: الشري شجر الحنظل والظليم يأكل حبه، تنوم: نبت. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ٥١، ٥٢.

(٢) ينظر: الحريري: أبو محمد، القاسم بن علي بن عثمان، درة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٨ م، ص ١٨٥.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٣٨.

(٤) ينظر: شروح التلخيص، نشره: أدب الحوزة، طبعة دار الكتب العلمية، د:ت، د:ط، ج ٣، ص ٣٩٠، ٣٩١.

وفي الثاني منهما: شبهه حال ناقته في ملاحظتها لحركة السَّوط بحال هذا الثور المتوجَّس للأصوات، المُترقَّب لمصادر وقوعها، وقد خصه دون غيره لأنه من "أكثر الوحش تسمُّعًا"^(١). واشترط أن يكون ضامراً، وذلك في قوله: (طاوي الكشح)؛ لتنعكس الصورة على ضمور الناقة، وأن يكون مخططاً بخطوط سود، وذلك في قوله: (موشوم)؛ لتنعكس الصورة على آثار السوط في جسدها، أو بروز ضلوعها من الإجهاد.

تُلاحظ السَّوط شزراً وهي ضامرة كما توجَّس طاوي الكشح موشوم

يقول الأعلام: "شبهه ناقته به (أي الثور) في إصغائها إلى السوط، وتسمُّعها لحسّه"^(٢)، مع أنه لا توجد في صورة المشبه إشارة إلى السمع في قوله: (تلاحظ السوط شزراً وهي ضامرة)، ولقد أخل الأعلام -وهو الأعلام بالشعر- لاعتماده الصورة الحقيقية لتوجَّس الثور، وهي تسمُّع الصوت، وأهمل مدلولها وما يترتب عليه؛ لأن التوجَّس بالأذن يترتب عليه ترقُّب بالعين لمصدر الصوت يُشبهه ملاحظة الناقة لمصدر صوت ضرب السَّوط؛ لذا قال: (تلاحظ السَّوط شزراً)، والشزر: "النظر بمؤخر العين"^(٣). فالشاعر يريد تشبيه النظر إلى السَّوط بنظر الثور إلى مصدر الصوت مع ترقُّب وحذرٍ وصمت، فقوله: (توجَّس) مأخوذ من (الوجَّس)، وهو: "الفرع يقع في القلب أو في السمع من صوتٍ أو غير ذلك"^(٤). وهذا الفرع تترتب عليه الملاحظة التي تشمل الملاحظة بالعين وبالسمع وبالقلب في حال الخوف، وأشدُّ مراتبها: من تجد عينه تتلقَّت في كل ناحية، وأذنه تتوجَّس لكل طارئة، وقلبه يبيث الشكوك من كل جانب"^(٥).

ومن هنا تتجلى قيمة اختياره للمفردات، ولقد أحسن في اختيار مادتيهما -الملاحظة والتوجَّس- وفي جعلهما مضارعين تتجدد صورتُهما في العين والقلب، فصورة المضارع تعبير عن

(١) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٣٨.

(٢) الموضع نفسه.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (شزر).

(٤) المصدر نفسه، مادة: (وجس).

(٥) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٥٢.

حال الخائف والترقب معها يتجدد، وإن كان الخوف ثابتاً في النفس. ولا يخلو تركيب التشبيه السابق من بيان لـ(هيئة حركة العين في النظر شزراً)، وما تحمله من "الكيفيات النفسانية، مثل الاتصاف بالذكاء والتيقُّظ والمعرفة"^(١).

وبالتالي فعلقمة يسعى إلى تحصين نفسه على راحلته التي تحقق له السلامة من تخطف الدهر، فهي (جُلْدِيَّةٌ كَأَتَانِ الضَّحَلِ علكوم)، وهو بهذا الوصف يبعث شيئاً من الطمأنينة عبر الشعور بالالتجاء إلى حصنٍ قادر على صيانتها، فهو يشعر بثقة لهذه الراحلة، بل يجعلها مثلاً للراحلة التي توفر الحماية والأمن (يمثلها تقطع المومة)، فهو في الظاهر يبدو متحصناً، في حين أنه من الداخل تنتابه مشاعر الوجع والفرح، بدليل استحضاره لطائر البوم؛ إذ يقول: (إذا تبغم في ظلماته البوم) دلالةً على الموت والتشاؤم، حيث يرون في داخله صوت الفناء، وبالتالي يكشف عن إيمانه الراسخ بأن ضروب الدهر قوية تقع على الإنسان فجأةً من غير سابق عهد، ومما يعزز هذا الإيمان أنه ضرب من ضروب الدهر؛ وذلك حين نزل عليه خبر البين فجأةً (لم أدْرِ بالبَيْنِ حَتَّى أَرَمَعُوا ظَعْنًا)، ولذا فهو يتظاهر بالتجلد في وجه الدهر عبر تحصين ناقته، لكن حصنه في الواقع ضعيفاً متخلخلاً؛ إذ كشفت لغته الإشارية عن هذا الضعف والانحلال، حيث أسقط مشاعره على ناقته، فإذا هي مجدةٌ وسريعة على ظهر الفلاة مخافة أن يلسعها السوط (تُلاحِظ السَّوْطَ شَزْرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ)، فجعل التعبير بصيغة المضارع (تُلاحِظ)؛ للتعبير عن دوام الفعل وتجدده. وبهذا فهو يسكت عن مصير الناقة والرحلة، ويتركنا نبحت عنه في هذا الليل المظلم، ولم يكتفِ بهذا؛ بل يجعل من هذه الظلمة فرصة للفرار من وجهة الدهر، وذلك من خلال تشبيه ناقته بالظلم^(٢)، فيستطرد في وصفه؛ وذلك باستخدام التشبيه في عدد من أوصاف الظلم وأسرته الحسية، من ذلك: فمه، وأذنه، وسرعته، وصغاره، وصدرة، وحجم جسمه، وصوته، وحركة جناحيه، ورقبة نعامته، وصوتها.

(١) السكاكي: يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص ٣٣٤.

(٢) ينظر: وهب أحمد روميّة، شعرنا القلسم والنقد الجديد، ص ٢١١.

فالمشهد العام لأبيات الظعن والناقة متشابه في صورتها وطبيعتها، فأصحاب الظعن كانوا على قدر كبير من الغنى وامتلاك مقومات البقاء، ولكن ذلك لم يجد شيئاً في تحصينهم ضد الدهر، فقد تحركوا والطير من فوقهم تضرب بمناقيرها مظاهر النعمة والجمال، وكذلك فقد حصّن علقمة ناقته ضد الفناء، ولكن ذلك لم يفلح في بعث الطمأنينة في نفسه، فقد اعتلى ظهر الفلاة ونذير الموت يصوت في داخله عبر صياح البوم، والدهر يهوي عليه بسيط الإفزع، كما كانت الطير تهوي بمناقيرها على حمر الأكسية. وقد استُخدمت صيغة المضارع في المشهدين لتأكيد الاستمرار والتجدد (تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبِعُهُ)، و(تُلاحِظ السَّوْطُ شَرْراً). وبهذا يتبين إيمان علقمة بأن سلطان الدهر لا يُعَالَب، وأن التحصن ضده لا ينفع.

والشاعر في سياق وصف ناقته بالظليم الخاضب الذي طاب له كل شيء، فالأرض معشبة يزدحم بها الشري والتنوم والحنظل، فهو منغمس في هذا الحنظل انغماساً يشعره بالتلذذ، ساهياً أو ناسياً عالمه الخارجي بما في ذلك مظاهر الطبيعة، وحتى الشاعر الذي وقف يراقبه وهو لا يشعر به، فأخذ بوصف حركاته ثم أعضائه، فهو مقيم فيها إقامة لا ينقصها كدر أو توجس؛ إذ يقول^(١):

كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ	أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٌّ وَتَنُومٌ
يَظَلُّ فِي الْحَنْظَلِ الْخُطْبَانِ يَنْقُفُهُ	وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَحْدُومٌ
فَوَهُ كَشَقِّ الْعَصَا لَأَيَّا تُبَيِّنُهُ	أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومٌ
حَتَّى تَذْكَرَ بِيضَاتٍ وَهَيَّجَهُ	يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغِيومٌ
فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقٌ	وَلَا الرِّفِيفُ دُوبِينَ الشَّدِّ مَسْؤُومٌ
يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومٌ
وَضَاعَةُ كَعَصِيٍّ الشَّرْعِ جُوجُؤُهُ	كَأَنَّهُ بِنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومٌ
يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُعْرٍ حَوَاصِلُهُ	كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَّكْنَ جُرْثُومٌ
فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأُدْحِيِّ يَقْفُرُهُ	كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُومٌ

(١) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر وعبد السلام هارون، ص ٣٩٩، ٤٠١.

حَتَّى تَلَا فِي وَقَرْنِ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٌ أُذْحِيَّ عَرَسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومٌ
يُوحِي إِلَيْهَا بِانْقِاضٍ وَنَقْنَقَةٍ كَمَا تَرَاظُنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
صَعْلٌ كَأَنَّ جَنَاحِيهِ وَجُوجُؤُهُ بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خَرَقَاءُ مَهْجُومٌ
تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطَعَاءُ خَاضِعَةٌ تُجِيئُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ^(١)

فالشاعر يشبه ناقته بالظليم الذي رعى الشري والتنوم الخصب، فالفعالان المضارعان (يظل، ينقف) يدلان على الأمن وطول المكث، ويظل الظليم على حاله (حتى تذكر بيضات)، فكأن هذا الخصب الطيب قد أذهله ونسي أهم شيء لديه -البيض- فينطلق نحوه يزيد من سرعته الغيم والمطر. ويصف علقمه عدو هذا الظليم وصفاً يشعر ببذله لأقصى جهد في العدو؛ إذ إن ظفره ليكاد أن يصيب عينيه؛ لشدة جريه. ومن خلال ذلك يظهر الشاعر بعضاً من التدقيق في تحديد طرفي التشبيه (فوه كَشَقَّ العَصَا)، حيث لم يذكر المنقار الذي يكون للطير بمنزلة الفك الذي للإنسان؛ إذ لا شبه بين المنقار وشق العصا، وإنما ذكر الفم -وهو ما بين فكي الإنسان، وبين منقار الطير- ليكون مناسباً لظهور وجه الشبه، وهو شدة الالتصاق. ومما يزيد التشبيه دقةً أن كُلاً من الطرفين منبعث من أصل ثابت، وأن الانفراج بينهما يضيق ويضعف كلما اقتربا من أصليهما، "فلا يكاد يُرى شقه كأنه صدع في قوس"^(٢). ويشبه الشاعر في الشطر الثاني أذنيه عن طريق التشبيه المؤكد؛ وذلك في قوله: (أسك، مصلوم). ثم يأتي ينتقل إلى مشهد تذكر الظليم لبيضه وصغاره بسبب تقلب الجو بالغيوم التي تسوقها الرياح، وتساقط رذاذ المطر على جبين الأرض، فيوقظ في الظليم المشاعر الإنسانية الحانية، فيبرز عنصر السرعة التي أثارها فيه مشاعر الخوف والفرع، فيشبه من خلال سرعة الظليم في عدوه ببعيرٍ يخشى نحس راكبه، فيستخرج بذلك أقصى سرعته. ثم ينتقل إلى مشهد وصول الظليم إلى الأدحي، فإذا بالبيض قد تحول إلى رئال (حِسْكِ زُعْرٍ حَوَاصِلُهُ)؛ لأنه أراد أن ييث فيها الحياة، فيجعل من البيض رئالاً تتحرك وتصوّت، فهي في أمس الحاجة إليه؛ إذ لا تستطيع الوقوف؛ لحدثة

(١) سبق شرح المفردات، ص ٣٠، ٣١.

(٢) ابن قتيبة، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ج ١، ص ٣٤١.

خروجها من البيض، فتظل جاثمة على الأرض كأنها جراثيم -أصول الشجر- تسقي إليها الرياح والتراب وتجمعه. فيشبه حال الفراخ في بروكها ولصوقها بالأرض واجتماعها بها. ويشبه أيضاً صدر الظليم وهو يسرع في السير وتحتز أضلاعه بأوتار العود؛ لتقوسها وبروزها، وصدور أصواتٍ منها (وضاعة كعصي الشرع جؤجؤه)، ثم يشبهه وهو في آخر الرياض بالعلاجوم، وهو يحمل معانٍ معجمية كثيرة^(١)، لعل أنسبها ما أورده النوبي بقوله: "كأنه ليس إلاً طائراً من طيور الماء أو ضفدعاً أو بطة"^(٢). ثم ينتقل ليصور حديث الحب والألفة بين الظليم والنعامة، فيشبه الشاعر أصوات النعام بتراطن الروم في قصورها (تراطن في أفدائها الروم)، فأصوات النعام الفطرية هي لغة الحياة لديهما. ثم ينتقل إلى تشبيه حركة رأس الظليم وجناحيه وصدوره حين عاد إلى أدحيه بحركة بيت من شعر أو وبر، وحاولت امرأة خرقاء أن تصلحه، فكلما رفعت جانبه سقط الآخر، ولقد أصاب الشيخ عبد القاهر الجرجاني في وجه الشبه، وهو تفاوت الحركة^(٣).

فالشاعر دقيق في صياغة الأفعال المناسبة للموقف، من ذلك: (يوشي، تحفة، تجيبه، يأوي، تلاقى)، فهو بهذا يلتقط أخفى الأصوات بين الزوجين، فلفظ (يوشي) ينشر مشاعر الحب، ويجعل لهذه الأصوات معنى سامياً، وللإيحاء قيمة كبرى في بث المشاعر الصادقة، فهو لا يفهم ولا يدرك أنه كلام له معناه وقيمته عندهم. ولفظ (تحفة) يحوي معانٍ متعددة، منها: الإحاطة والطواف^(٤)، فالشيء لا يطاف به إلا إذا كان عزيزاً^(٥)، ومنها الضم والاحتواء الذي يشعر الشاعر بالافتقار إليه. ولفظ (تجيبه) فيه تبادل المشاعر، وإضافته لفظ (ترنيم)؛ ليتجاوز موافقة القافية إلى إصابة المعنى من ترجيع الصوت، والترنم طرباً باجتماع الأحبة. والفعل (يأوي) يظهر الحاجة الملحة إلى الأمن والحماية، ويكشف عن مدى الأُنس الذي يسكن هذه الأسرة

(١) ينظر: علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٤١. منها: الليل، والجمل الضخم .

(٢) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص ٣٦٤.

(٣) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢١٨.

(٤) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (حف).

(٥) ينظر: المصدر السابق، مادة: (طوف).

باجتماعها. ولفظ (تلاقى) يحمل معنى التدارك، وما يشعر به الحرف (حتى) من الوصول إلى المأمّن والمطلب، وانتهاء حالة الفزع والاضطراب التي لازمته في طريق العودة، لينتهي به المقام في الأدحي مع هقلته وبيضها، وكأنهما عرسان تُظلهما سحائب الرحمة والألفة والمحبة. ولا بد من التركيز على دلائل الكلمات^(١)؛ "لأنه علينا إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر فهمًا صحيحًا أن نُعنى بحياة الألفاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة"^(٢). فلغة الخطاب بينهما -الظليم والنعام- شفافة تعكس ما بينها من المشاعر والأحاسيس، لذا كان نداء الحب عاليًا في طلبه إليها (يُوحى إليها بِانْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ)، ثم تكون الاستجابة لديها في أعلى مراتبها من حيث الإقبال عليه؛ لذا (تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ). ثم إن شخصية الظليم قوية، حيث أسند إليها الشاعر جميع الأفعال من خلال تلك الأبيات وتعايرها (يُظَلُّ فِي الحَنْظَلِ)، (يَنْقُفُهُ)، (تَذَكَّرَ بِيضَاتٍ)، (يَكَاذُ مَنْسِمُهُ يَحْتَلُّ مُقْلَتَهُ)، (يَسْمَعُ الأصَوَاتِ)، (يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُعْرِ حَوَاصِلُهُ)، (فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأَدْحِيِّ)، (يَقْفُرُهُ)، (يُوحى إِلَيْهَا). أمّا شخصية النعام فقد اختصرها في بيت واحد من الوصف، حيث رآها: (هَقْلَةً سَطْعَاءُ خَاضِعَةً)، فهو بهذا يشير إلى مظاهر الجمال فيها؛ من طولها، وشبابها، واستعدادها لطاعة زوجها.

ولقد سجل علقمة في هذه الأبيات معالم لبناء أسرة سعيدة، ولا سيما الفرح بحياة مطمئنة تشكلت من خلال: الظليم الخاصب الذي يمثل الأبوة الحانية، والهقلة السطعاء التي تمثل الأمومة الدافئة، وغير ذلك من البيض والحسكل، اللذان يشكلان معالم الطفولة والبراءة، والأدحي الذي يمثل الوطن والمأوى الآمن لهم. والنقنقة والزمار؛ إذ تمثل لغة الحياة لديهما. وفي هذه الأبيات تكشف بعض الألفاظ التي تجسم بما يموج في نفس علقمة من الإحساس والعجز، والرغبة الملحة في السلامة. فد(الأدحي) دال للمأوى الهادئ الآمن؛ لذا فهو يحقق للبيض الضمّ والاحتواء، وكذلك تعبيره عن الظليم وأثناءه ب(عرسين) ينطوي على ما يكون بين الزوجين من

(١) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٠٤، ١١١. ينظر:

سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني)، ص ٦٣٦، ٦٤٠.

(٢) وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الحديث، ص ٢٠٧.

التوق والمودة والمحبة والحنان. وقوله في النعمة وعنايتها بظليهما (تحفه هقلة)؛ ليدرك قدر المودة والتآلف بينهما.

ثم يضرب علقمة عن وصفه لهذا الظليم وأسرته وقطعه بـ(بل)؛ ليلتفت إلى أحوال مجتمعه الذي لا تغمره مشاعر الحب الحيواني الفطري، وإنما تسوده الفوضى والحروب والغارات. ومن هنا تتجلى في أبياته مظاهر الحكمة، فيقول^(١):

بل كلُّ قوم، وإن عَزُّوا وإن كَثُرُوا	عَرِيفُهُم بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ ^(٢)
والْحَمْدُ لَا يُشْتَرَى إِلَّا لَهُ ثَمَنٌ	مِمَّا تَضِنُّ بِهِ النَّفُوسُ مَعْلُومٌ ^(٣)
والجودُ نَافِيَةٌ لِلْمَالِ مُهْلِكَةٌ	وَالْبُخْلُ مَبْقٍ لِأَهْلِيهِ وَمَذْمُومٌ ^(٤)
وَالْمَالُ صَوْفُ قَرَارٍ يَلْعَبُونَ بِهِ	عَلَى نِقَادَتِهِ وَافٍ وَمَلْجُومٌ ^(٥)
وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ	أَنْتَى تَوَجَّهَ وَالْمَحْرُومُ مَحْرُومٌ ^(٦)
وَالْجَهْلُ ذُو عَرَضٍ لَا يُسْتَرَادُّ لَهُ	وَالْحِلْمُ آوَنَةٌ فِي النَّاسِ مَعْدُومٌ ^(٧)
وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغَرَبَانِ يَزْجُرُهَا	عَلَى سَلَامَتِهِ لَا بُدَّ مَشْوُومٌ ^(٨)
وَكُلُّ حَصْنٍ وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ	عَلَى دَعَائِمِهِ لَا بُدَّ مَهْدُومٌ ^(٩)

فالشاعر يتناول قضية العزة والكثرة تناولاً خاصاً، فهو ينتقد واقع الحياة التي يعيشها، ويرى أن ما هم فيه من تفاخر وتكاثر مهما بلغ فإن مصيره إلى الزوال. ولذا أطلق لفظ العموم في

(١) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر وعبد السلام هارون، ص ٤٠١.

(٢) عريفهم: سيدهم، أثافي: حجارة تُنصب عليها القُدْر وقد جعلها للرمي، مرجوم: مرمي بالحصى.

(٣) يَضِنُّ به: يبخُل به.

(٤) نافية للمال: مزيلة له، باقي لأهليه: مؤقّر له.

(٥) القرار: صغار الغنم حمز صغار الأجساد قصائر، يلعبون به: يتداولون ويعبثون به، واف: كثير.

(٦) الغنم: الرزق.

(٧) عَرَض: ما يُعرض للإنسان، لا يُسْتَرَادُّ له: لا يُطلب، آوانة: أحياناً.

(٨) يزجرها: من زَجَرَ الطير أي أطاره، الغربان: من الطير التي يُتشاءم بها.

(٩) حصن: المكان المنيع المحمي، دعائمه: أركانه التي يقوم عليها. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٥.

بداية البيت (قوم)، ثم حصَّ العريف من بينهم، وهو سيدهم والمقيم على أمورهم^(١)؛ لأن إصابة إصابة عريفهم مع ما عُرف به من قوة وفطنة ورئاسة تدلّ على أن بقية قومه لن ينجوا من هذا الرجم، وذلك في قوله: (مرجوم)، فجاء على صيغة اسم المفعول؛ ليظهر مدى المداومة والاستمرار، والتمكن من إصابة الهدف. ويظهرُ أيضًا إصراره على إثبات هذه الحقيقة في قوله: (وإن عزوا وإن كثروا...) بإطلاق الشرط دون تقييد، ثم التعجيل بجوابه: (عريفهم بأثافي الشر مرجوم)، فذكر الأثافي مرتبط بذكر الكرم الذي يفني المال ويهلكه؛ ولذا قال:

والجودُ نافيةٌ للمالِ مُهلكةٌ والبخلُ مبقٍ لأهليه ومدمومٌ

فإن قيل: هي مُستهجنة - كما قال أبو هلال العسكري-^(٢)؛ لأنه ذكر الرجم، والرجم لا يعني إصابة الهدف، فهذا مردود من طريقين:

أولها: مجيئه على صيغة اسم المفعول، وما فيه من الإصرار على متابعة عملية الرجم.

ثانيها: أن الرجم في كلام العرب يعني القتل؛ "لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلاً رموه بالحجارة حتى يقتلوه، ثم قيل لكل قتلٍ رجم"^(٣). ثم يتحدث عن الحمد وحسن الشاء، مقررًا أن ثمنه مما تضمن به النفوس، ويتناول أيضًا قضية الجود والبخل، قائلاً: إن الجود يهلك المال، ولكنه محمود، والبخل يبقي على المال، ولكنه مذموم، وكأنه ينهاهم عن الإسراف؛ لأن فيه مهلكة للمال، وينهاهم عن البخل حتى لا يلحقهم الذم. ثم ينتقل بالحديث إلى عادة من عاداتهم في الجاهلية، وهي لعب الميسر، وذلك في قوله: (والمال صوف قرار يلعبون)؛ وعلى هذا "يكون المعنى: إن المال يتداوله الناس، فيتناقل بين أيديهم كما يتناقل المال في لعب الميسر، فالشخص الذي يكون غنيًا في يوم يكون هو نفسه فقيرًا في يوم آخر، كالغنم التي تكون وافية الصوف يومًا تُصَبَّح وإذا بأهلها قد جزوا صوفها... وقوله: (على نفادته)، أي: على قُبْح شكله يُعطي

(١) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (عرف).

(٢) ينظر: الصناعتين، ص ٣٠٠.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (رجم).

صوفًا جيدًا لا يستغني عنه الناس، كذلك المال يستقبحه الشاعر بذاته، ولكنه يُسَلِّم بفائدته، والجميع يرغبون فيه، إلا أن المال لا يبقى على أحد، كما أن الصوف لا يبقى على ظهر غنم^(١)، ويوافقه النويهي على ذلك^(٢)، وهو مخالف لرأي الأعلام الذي يقول شارحًا: "المال عند الناس كهذا الصوف في الكثرة للغني، والقلة للفقير، وخصَّ صوف النقد؛ لأنه ألين الصوف وأجوده للغزل؛ إذ كانت النقد من صِغار الغنم وجنسًا منها، وكذلك صوف الصغير الفتي أحسن من صوف الكبير المسنَّ"^(٣). وللاستاذين أحمد شاعر وعبد السلام هارون رأي مقارب له، اختاراه في تحقيقهما للمفضليات، وهو: "أن الناس مختلفون، منهم الغني المكثّر، ومنهم الفقير الذي لا مال له، كالقرار على صغر أجسامه، منه ما هو وافي الصوف، ومنه ما لا صوف عليه"^(٤).

وبهذا فليليبت عدة معانٍ، ولعل أقربها إلى مقصد الشاعر هو رأي النويهي؛ لأنه حمل اللفظ في (يلعبون) على حقيقته، وهو لعب الميسر، بينما الأعلام اعتقد أن في اللفظ استعارة، فقال: "يلعبون به: أي يتداولونه ويعبثون به"^(٥). ومع الاختلاف في المعنى، إلا أنهم متفقون على وجود صورة تشبيه تمثيلي، فوجه الشبه بين الصورتين هو نماء الشيء بالأخذ منه، فكُلَّمَا نقص المال في الميسر زاد أيضًا، وكذا الصوف كُلَّمَا جُرَّ عن الغنم نبت مكانه صوف آخر. فمال الجواد كُلَّمَا نفق منه، وانتفع به غيره كَثُرَ وتجدد، كهذا الصوف الذي ينتفع به الناس وهو يتجدد نماءً^(٦).

(١) ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة الفحل، ص ١١٧

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج ١، ص ٤٠٣.

(٣) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٤٣، ٤٤.

(٤) المفضليات، ص ٤٠١.

(٥) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٦.

(٦) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١١٨.

كما يتناول عادةً جاهليةً أيضًا، وهي زجر الغريبان تشاؤمًا منها، مقررًا أن من يتشاءم لا بد وأن يصيبه شؤمه، في قوله: (وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغُرَبَانِ يَرْجُزُهُمَا)، فالوضع الحقيقي للبيت يدل على أن الإنسان إذا تعرّض للغراب يطيره؛ ليرى اتجاه طيرانه فيتفائل به أو يتشاءم، فلا بد أن يلحقه شؤم؛ لأن رؤية الغراب تكفي لإلحاق الشؤم بمن يراه، فكيف بمن يزجره؟! فمن الواضح أن الشاعر لم يُرد المعنى الحقيقي السابق؛ وإنما أراد ما يستلزمه ويشير إليه، وهو: أن من ألقى بنفسه في المخاطر فلا بُدَّ أن تقضي عليه. ولكن هذا لا يمنع من إرادة الشاعر للمعنى الحقيقي، وهو قصده إلى الإخبار عن عاداتهم في التفاؤل والتشاؤم. وأمّا قوله: (وَكُلُّ حَصْنٍ وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ)، وإن كان وضعه الحقيقي يدلّ على أن الحصن مهما قويت دعائمه وطالت إقامته، فسوف يكون مصيره السقوط، فهذه الصورة تعكس صورة حياة الإنسان التي تنتهي بالموت^(١). وهذا البيت فيه شيء من قوله السابق عندما أضرب عن قصة الظليم؛ إذ يقول:

بَلْ كُلُّ قَوْمٍ، وَأَنْ عَزُّوا وَإِنْ كَثُرُوا عَرِفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ

فلفظ العموم في صدر البيتين: (كل قوم) و(كل بيت)، ثم التنكير في (قوم) و(حصن)، والاعتراض بالجملة الشرطية فيهما، ثم تأخير الخبر إلى نهاية البيت: (مرجوم) و(مهدوم)، والتأكيد في الأولى بـ(بل) وفي الثانية بـ(لا بُدَّ).

فلفظ (سَلَامَتِهِ) الذي تكرر في البيتين يدل على حاجة ملحة لشيء مفقود، ولفظ (لا بُدَّ) المكرر فيهما أيضًا يكشف حقيقة هذه السلامة التي لا تدوم للإنسان أبدًا. ثم ينتقل إلى الخمرة، ووصفها فيقول^(٢):

قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ فِيهِمْ مِزْهَرٌ رَنَمٌ وَالْقَوْمُ تَصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرُطُومٌ^(٣)

(١) ينظر: الموضع نفسه.

(٢) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر وعبد السلام هارون، ص ٤٠٢.

(٣) الشَّرْب: جمع شارب، المزهر: العود، رَنَمٌ: مَتَرَنَمٌ له صوت يُطَرَّبُ له، الصهباء: خمر من عصير عنب أبيض، الخرطوم: أول ما ينزل من الخمر صافية، ويقال أول خروجها من الدن.

كأسُ عَزِيزٍ من الأَغانِبِ عَتَّقَهَا لِبَعْضِ أَربابِها حَانِيَّةٌ، حُومٌ^(١)
تَشْفِي الصُّدَاعَ ولا يُؤْذِيكَ صالِبُها ولا يُخالِطُها في الرأسِ تَدْوِيمٌ^(٢)
عائِيَّةٌ قُرُقُفٌ لم تُطَّلَعِ سَنَةً يُجَنِّها مُدَمَجٌ بِالطَّيْنِ، مَخْتومٌ^(٣)
ظَلَّتْ تُرْقِرُقُ في النَّاجودِ يَصْفَقُها وليدٌ أَعْجَمَ بالكِتَّانِ مَفْدومٌ^(٤)
كَأَنَّ إِبْرِيقَهُم ظَبْيٌ على شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بِسَبَا الكِتَّانِ مَلشومٌ
أَبْيَضُ أَبْرَزُهُ لِلضَّحِّ راقِبُهُ مُقَلَّدٌ قُضْبُ الرِّيحانِ مَفْعومٌ^(٥)

وعندما يفرغ علقمة من حكمته وتضييق به الظنون، ولم تسعفه روحه في اجتياز حاجز الدهر، يندفع إلى عالم الخمرة فيتوغل في مجاهلها؛ علَّها تخفف من وطأة الوعي وعناء التفكير، فقولته: (الصهباء) وهي "من أسماء الخمر"^(٦)، فالقوم إذا شربوا الخمر لا يخزؤون صرعى، وإنما تأخذهم نشوتها وطربها ومُحَيَّاها، فتصدر منهم أفعال لا يسيطرون عليها، كما هي حال في الصرع. وبالتالي فهي لا يحدث منها صرَعٌ على الحقيقة. ثم يأخذ في وصف الخمر وآثارها. فالضمير في (تشفي) يعود إلى الخمر، فهي ليست دواءً حتى تشفي الصداع، ولكنها منزلة منزلة الدواء؛ إذ الخمر لا تشفي الصداع -المرض المعروف على الحقيقة-؛ وإنما تُذهب الهموم لفترة وجيزة، ثم ما تلبث أن تعود من جديد. وهذا ما يؤكد أنها ليست دواءً لهذا المرض، لكن الشاعر يزعم عن طريق الاستعارة أنها أنجع دواءٍ له، بدليل: أنه لا يترتب على تناولها أيُّ من

(١) الكأس: الإناء المملوء خمرًا، العزيز: الملك، عَتَّقَهَا: ترك الخمرة في دَها تعتق فأطال حبسها، لبعض أحيائها: لبعض المناسبات الخاصة، الحائِيَّة: قوم خَمَّارون نسبوا إلى الحوانيت أو إلى الحانة، حومٌ: الكثير.

(٢) الصداع: وجعٌ في الرأس، يخالطها: يمازجها، التدويم: الدوار.

(٣) عائِيَّة: نسبها إلى عانة: اسم قرية، قُرُقُفٌ: تُرْعِدُ شاربها لدوامه عليها، لم تُطَّلَعِ سنة: مكثت في دَها سنة لم ينظر إليها، يُجَنِّها: يسترها، المختوم: مُغَلِّمٌ عليه أي ختم وطبع عليه.

(٤) تُرْقِرُقُ: تصفو وترق، يصفقها: أي يحوِّلها من إناء إلى إناء لتصفو، وليد أعجم: خادم رجلٍ أعجم، بالكِتَّانِ مَفْدوم: على فمه الفِدام وهي هنا خِرقة من كتَّان جعلت على فم الساقى لئلا يسقط من فيه شيء فيصل إلى الناجود، الناجود: الإناء الذي هي فيه.

(٥) أبرزه: أخرجه للعيان، الضحّ: ما طلعت عليه الشمس، راقِبُهُ: من رقب أي حرس وحاذر، المفعوم: الطيب الرائحة. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٧ وما بعدها.

(٦) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشتتمري، ص ٤٥. ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صهب).

المضاعفات التي تنتج عن بعض أدوية الصداع الأخرى، فهي: (لا يؤذيك صالبتها، ولا يخالطها في الرأس تدويم)، فـ"نفى عن الخمر أبرز ما تعاب به، وهو أنها تصدع الرأس، وتذهب العقل"^(١). وقوله: (الصالب) هنا لا يُقصد به الصداع كما قال ابن بُزْجَج^(٢)؛ وإنما قصد به نشوة الخمر وحُميَّها^(٣) التي تُرعد الأطراف وتغتال العقول؛ لأنه لم يرد القول: تشفي الصداع ولا يؤذيك صُداعها، ولكنه أراد أن يقول: تشفي الصداع ولا يؤذيك حُميَّها^(٤). وفي قوله: (ولا يخالطها في الرأس تدويم) استعارة؛ لأن التدويم يطلق على حركة الطائر الدائرة في الهواء، وأما قولهم: "دومت الخمر شاربها"^(٥)، فهو من قبيل المجاز، تشبيهاً لدوارها بالرأس بحركة الطائر، والدوار والتدويم من جنسٍ واحد. فالشاعر يُعَدِّد بعض الأمراض، مثل: (الصداع، والصالب، والتدويم)، فكلها أمراضٌ تصيب الرأس دون سائر الأعضاء، وكأنه يعلم أن مفعول الخمر أول ما يخامر العقل، ثم يظهر على بقية الجوارح؛ ولذا يُعَدُّ علقمة من أشهر الشعراء وصفًا للخمر^(٦). وهي أيضًا عانت عتقها لبعض ملوك العجم حذاق الخمارين في دنّ طُلي بالطين وخُتم على فمه، وذلك في قوله: (لم تطلع سنة) كناية عن عتقها ونفاستها، فقد مكثت مدفونة في الدنّ سنةً كاملة، وذلك أصفى لها وأخمر، وهو يدلُّ على عتقها، ويحشد في إثبات عتقها جميع طاقاته اللغوية؛ ليؤكد أنها (لم تُطْلَع سنة). ثم أخرجت فصفاها ساقٍ أعجمي، وذلك في قوله: (ظلت تُرقرق في الناجود يصفقها.. أي: بقيت الخمر في الناجود، "وهو إناء تُصَفَّى فيه"^(٧)، ويمزجها غلامٌ أعجمي بتحويلها من إناءٍ إلى آخر، فاللفظ الحقيقي لخلط سائلٍ بسائل

(١) عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي (العصر الجاهلي)، ج ١، ص ٢٨٥.

(٢) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صلب).

(٣) ينظر: الزمخشري: أبو القاسم، محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٤١٩، ١٩٩٨م، ج ١، ص ٣٠٤، مادة: (دوم).

(٤) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٤٨، ١٤٧.

(٥) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صلب).

(٦) ينظر: محمد حسين، أساليب الصنّاعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية للطباعة

والنشر، بيروت، ١٩٧٢م، ص ٩، ١٠.

(٧) الزمخشري، أساس البلاغة، ج ٢، ص ٢٥٠.

هو المزج، أمّا الصَّفَق فمعناه الحقيقي "الضرب الذي يُسمع له صوت"^(١). فاستعار الصَّفَق الذي يكون فيه مُلاقاة صلب بصلب، للمزج الذي يكون فيه مُلاقاة سائلٍ بسائلٍ؛ ليظهر بذلك شدة الصوت، وفي هذا مزيدُ حرصٍ من الغلام على تصفيتهما، ومزيدُ مُراقبةٍ من الخمار لصوتها واحتفائه بمتابعة تصفيتهما، وترنُّم الشاعر بهذا الصوت. فالأنسب أن يُعبّرَ عنهما بلفظٍ لِيِّنٍ^(٢)، فالنشوة ليست كالصرع، والمزج ليس كالصفق في القوة والضعف. وهذا الساقى الأعجمي قد تَفَدَّم بحرقه من نسيج الكتان، ونصَّها في إبريق عليه مصفاة من نسيج الكتان، كأنه ظيٌّ صغير أبيض مقلد قضيب الريحان، أبرزه القائم على رعايته للشمس في مكان مرتفع؛ فالغرض من تشبيه الإبريق بالظي هو تزيينه في أعين الناظرين، وهو "من التشبيه المستحسن" عند المبرد^(٣)، والمكروره عند ابن سنان الخفاجي؛ لأن "التشبيه وقع بما لا يشاهد ولا يعرف"^(٤)، ويقول: "مما يحتاج إليه التشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان ... وعلى هذا أكره قول علقمة بن عبدة:

كَأَنَّ إِبْرِيقَهُمْ ظِيٌّ عَلَى شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بِسَبَا الْكَتَانِ مَلْثُومٌ

على أن يكون مُفَدَّم من صفة الظي؛ لأن الظي لا يكون مُفَدَّمًا بسبب الكتان ملثوماً^(٥)، ثم يتراجع ابن سنان وينفي العيب عنه بقوله: "وإن كان المفدّم راجعًا إلى الإبريق، فذلك صحيح"^(٦). فالشاعر يريد الهيئة هيئة الانتصاب والإشراق مُجرّدة عن غيرها من الأوصاف، وهي هيئة سكون نادرة ربما لا تُرى؛ لأن الظي يمكن أن يُرى على مكان مُشرف، ولكن قلّما يكون ساكنًا في هذا المكان سكون هذا الإبريق، وإذا سكن فيستحيل وجود سبائب الكتان على

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صَفَق).

(٢) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ١٨٨، ١٨٩.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، ج ٣، ص ٣٢.

(٤) الخفاجي: أبو محمد، عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٤٠٢ هـ، ١٩٨٢ م،

ص ٢٥٣.

(٥) الموضع نفسه.

(٦) الموضع نفسه.

عُنْقَه، إِلَّا إِذَا كَانَ مُسْتَأْنَسًا ثُمَّ أُطْلِقَ وَغُلِّقَتْ عَلَيْهِ سَبَائِبُ الْكَتَانِ^(١)، وهذا ما قصده عبدالقاهر بقوله: "أن ما يقتضي كَوْنَ الشيء على الذَّكَرِ وثبوت صورته في النفس، أن يكثر دورائه على العيون، ويدوم تردُّده في مواقع الأبصار، وأن تُدركه الحواسُّ ... وذلك أن العيون هي التي تحفظُ صُورَ الأشياء على النفوس"^(٢)، وقوله: "واعلم أنَّ هذه الهيئات ... فمن شأنها أن تَقِلَّ وتعزَّ في الوجود"^(٣). ويرى أن مثل هذا تشبيه "غريب نادر بديع"^(٤)؛ لأنَّ الشَّبه رجوع إلى صورة أو هيئة من شأنها ألا تُرى ولا تُبصر أبدًا، وهذا على (مُفدِّم) من صفة الظَّي، أما إذا كان من صفة الإبريق فلا غرابة. ثم ينتقل إلى وصف شجاعته، وقوة تحمُّله وكرمه؛ إذ يقول^(٥)

وقد غَدَوْتُ على قِرْنِي يُشَيِّعُنِي	ماضٍ أخو ثِقَّةٍ بِالْخَيْرِ مَوْسُومٌ ^(٦)
وقد يَسَرْتُ إِذَا الْجَوْعُ كُلَّفَهُ	مُعَقَّبٌ مِنْ قِدَاحِ النَّبْعِ مَقْرُومٌ ^(٧)
لَوْ يَسِيرُونَ بِخَيْلٍ قَدْ يَسَرْتُ بِهَا	وَكُلُّ مَا يَسِرَ الْأَقْوَامُ مَعْرُومٌ ^(٨)
وقد أَصَاحِبُ فِتْيَانًا طَعَامُهُمْ	خُضِرُ الْمَزَادِ وَلَحْمٌ فِيهِ تَنْشِيمٌ ^(٩)

(١) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٦١، ٦٢، ٦٣.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٥.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٦٥.

(٥) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٤٠٣.

(٦) غدوت: ذهب غدوة، القرن: الكفو، يشيعني: يُجَرِّئُني ويُقَوِّيني، ماضٍ: سيف موثق بمضائه في القطع، موسوم: معلوم، بالخير موسوم: أي معلوم بالظفر.

(٧) يَسَرْتُ: استعملتُ الميسر، إذا ما الجوع كُلَّفَهُ: كانوا إذا اشد الزمان يستعملون الميسر ويطعمون ضعفاء الحي، وكان لا يُيسَّرُ في ذلك الوقت إلا المعروف بالحدود والكرم، العَقَب: العَصَب تعمل منه الأوتار، النبع: من أكرم شجر القسي والقдах، المقروم: حُزَّ عليه بالأسنان ليكون ذلك أبلغ علامة يُعرف بها.

(٨) لو يَسِيرُونَ بخيل: أي لو ذبحوا خيلاً، وقامروا على نفاستها لَيَسَرْتُ بها وغرمت حظي منها؛ إذ كل ما ييسر به القوم مغروم.

(٩) خضر المزاد: فيه قولان: أحدهما أن يكون مأوهم في مزادة قد طحلبت الطحلب هو خضرة تعلق الماء المزمّن وقيل: وهو الذي يكون على الماء كأن تَسْجُ العنكبوت، والآخر: يريد أن الماء نفذ عندهم لطول السفر، فكانوا إذا جهدهم العطش افتظوا الكروش فشربوا ما فيها من الماء، التنشيم: التغيير.

وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ يَسْفَعُنِي
يَوْمَ تَجِيءُ بِهِ الْجُوزَاءُ مَسْمُومٌ^(١)
حَامٍ، كَأَنَّ أَوَارَ النَّارِ شَامِلُهُ
دُونَ الثِّيَابِ وَرَأْسُ الْمَرْءِ مَعْمُومٌ^(٢)

فقوله: (وقد عَدَوْتُ على قَرْنِي يُشَيِّعُنِي) أي: نازلت عدوي في الحرب، ومعني سيفٌ ماضٍ موسوم بالخير. فأصل الكلام: بالخير معلوم؛ لأن الخير أمرٌ معنوي يُعلم، ولا يُحَسَّنُ بظهور الوسم عليه؛ لأن أصل الوسم ما دل على أثر ومعلم^(٣)، وأما قولهم: (هو موسوم بالخير) فهو من قبيل المجاز^(٤). ثم يصف كرمه في قوله: (وقد يَسَرْتُ إذا الجوعُ كُلفه...). يقول الأعلام: "كانوا إذا اشتد الزمان يستعملون الميسر ويطعمون ضعفاء الحي، وكان لا ييسر في ذلك الوقت إلا المعروف بالجود والكرم"^(٥). فمراد الشاعر هنا: إثبات كرمه بذكر أصعب الأوقات وأجذب السنوات التي يجوع فيها الأغنياء الذين تعودوا أكل اللحم وأولعوا به.

ثم يصف قوة تحمله في قوله: (وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ يَسْفَعُنِي...)، فيدلّ قوله: (يوم تجيءُ به الجوزاء..)، وقوله: (ورأس المرء معموم) على اشتداد الحر، وقصده من ذلك إبراز قوة صبره وتحمله، إلا أن حرارة اليوم مُصَرَّحٌ بها في قوله: (حَامٍ). ثم ينتقل إلى وصف فرسه ونسبها وأصالتها؛ إذ يقول^(٦):

وقد أقودُ أَمَامَ الْحَيِّ سَلْهَبَةً
يَهْدِي بِهَا نَسْبٌ فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ^(٧)

(١) قُتُودُ الرَّحْلِ: عيدان الرحل، يسفَعُنِي: يلفحه ويغير لون بشرته، الجوزاء: من بروج السماء، مسموم: فيه سموم، وهنا شديد الحر.

(٢) أوار النار: لهبها، شاملة: أي صار فيه أجمع، دون الثياب: ما تحت الثياب أي الجسد. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٩ وما بعدها.

(٣) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (وسم).

(٤) ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، ج ٢، ص ٣٣٤، مادة: (وسم).

(٥) علقمة الفحل، الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٦١.

(٦) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر وعبد السلام هارون، ص ٤٠٣، ٤٠٤.

(٧) وقد أقود أمام الحي: أي يتقدم قومه، السلهبة: الفرس الطويلة، يهدي بها: يقدمها ويقودها.

لا في شظاها ولا أرساغها عنت^(١) ولا السنايك أفاهنن تقليم^(٢)
سلاءة كعصا التهدي غل بها ذو فيئة من نوى قران معجوم^(٣)
تبع جونا إذا ما هيجت زجلت كأن دقا على علياء مهزوم^(٤)
إذا ترغم من حافاتها ربع حنت شغاميم في حافاتها كوم^(٥)
يهدي بها أكف الخدين مختبر من الجمال كثير اللحم، عيشوم^(٦)

فهو بهذا يثبت أصالة فرسه، فيذكر أنها من نسب أصيل، و"أنه يقودها أمام الحي؛ وكانوا إذا أرادوا الغزو يركبون الإبل، ويقودون الخيل؛ توفيراً لقوتها"^(٦)، ولهذا فإن قوائمها وحوافرها سليمة، ويدل بهذا على نجابته وسيادته، كما يدل النسب على نجابة الفرس.

ثم يشبه فرسه في هذا المقام بشيئين، هما :

أولها: السلاءة: وهي "شوكة النخلة، وشبه الفرس بها في دقة صدرها وعظم عجزها"^(٧)، يقول ابن قتيبة: "يستحب ذلك في الإناث من الخيل"^(٨).

(١) الشطى: عظم مُستدق لاصق بالركبة أو بالذراع، الرُسخ: المفصل ما بين الساعد والكف أو ما بين الساق والقدم، السنايك: جمع، وهو مقدّم طرف الحافر.

(٢) السلاءة: شوكة النخلة، التهدي: رجل من نهد وهي قبيلة من أهل نجد، ذو فيئة: النوى تُعلّفه الإبل ثم تبعه ثم يُفّت البعر ويستخرج منه هذا النوى سليماً؛ وذلك لشدة صلابته ويعاد بعد ذلك لتعلّفه الناقة ثانية، قران: قرية باليمامة، معجوم: ممضوغ.

(٣) جونا: الإبل الجون، الدهماء: الشديدة السواد، رَجَلَتْ: ارتفع صوتها وحنّ بعضها إلى بعض.

(٤) ترغم: حنّ حينئذٍ خفيفاً، حافاتها: نواصبها، رُبع: الفصيل المولود في أول الربيع، حنت: صوّتت، شغاميم: الطوال الحسان، الكوم: العظام الأسنة.

(٥) يهدي بها: يتقدّمها، أكلف: الكلفة هي حمرة كدرة أو سواد، مختبر: مجرب، عيشوم: عظيم الخفّ. الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٥٩ وما بعدها.

(٦) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٤٨، ٤٩.

(٧) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٨) ابن قتيبة الدينوري، المعاني الكبير في أبيات المعاني، ج ١، ص ١٦٧.

ثانيها: عصا النَّهْدي: يقال إنه أراد بالنهْدي "رجلاً من نهد، وهي قبيلة من أهل نجد، وعيدان نجد أصلب العيدان وأعتقها، فشَبَّهَ الفرس بها في الصلابة"^(١). وقال أحمد بن عُبيد: "لم يخص النهْدي لمعنى، وإنما كان له راعٍ نَهْدي، فرأى عصاه فوصفها"^(٢)، وقيل: بل "خصَّ نَهْداً؛ لأن النبع ينبت في بلادها، هم أصحاب عصيّ لا تفارقهم، فعصيّهم مُلس، أراد أنها فرس ملساء. غُلَّ لها، أي: أُدخل لها في باطن الحافر أو في موضع النسر... وشبه النَّسور بالنوى؛ لأنها صلاب، لا تمس الأرض"^(٣)، بجامع الصلابة والقوة في كلٍّ منهما. وبتتبع وجه الشبه بين الفرس والسَّلَاة أو عصا النَّهْدي، نجد الخفة والدقة والضُمور والصلابة صفات مشتركة بينهما.

وأما قوله: (تَتَبِعُ جُونًا إِذَا مَا هُيِّجَتْ زَجَلَتْ...) فالضمير في (تتبع) يعود إلى الفرس، ويقصد أن فرسه تتبع الجون -الإبل السُمر-، ثم يُشَبَّهَ ارتفاع أصواتها أثناء الحلب، وحين بعضها إلى بعض بصوت (الدُّف)، ولكي يُدَقَّق في رسم صورة التشبيه، اشترط في (الدُّف) شرطين:

أحدهما: أن يكون "مَهْزُومًا: أي مخروفاً؛ فهو أبَح الصوت"^(٤)، وهذا ما يتناسب مع اختلاط أصوات الإبل وتفاوتها، صغیرها وكبیرها، ناقتها وبعیرها. وقيل: "المهزوم: الذي له هَزْمَةٌ كهزمة الرعد"^(٥).

(١) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٤٩. الديوان، شرح: سعيد نسيب مكارم، ص ٦٠.

(٢) الأعلام الشنتمري: يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي، أشعار الشعراء الستة الجاهليين (اختيارات من الشعر الجاهلي)، دار الفكر، ط ١، ١٤٠٢ هـ، ١٩٨٢ م، ج ١، ص ١٥٨.

(٣) الرَّجَّاحي: أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، مجالس العلماء، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٢، ١٩٨٤ م، مطبعة حكومة الكويت، ص ٩٥، ٩٦، رقم المجلس: ٤٢.

(٤) علقمة الفحل، الديوان، شرح: الأعلام الشنتمري، ص ٥٠.

(٥) الموضع نفسه.

ثانيها: أن يكون على علياء، أي من مكانٍ مرتفعٍ مُشرف؛ "فذلك أبين للصوت وأرفع له"^(١)، وهو يتناسب وارتفاع الإبل. فتدقيق علقمة وتفصيله في توضيح طبقات هذا الصوت نابغ من شدة تأثره به، وتأثيره في نفسه، وعلاقة ذلك بالإلف والمحبة، ومرارة الفراق التي يتبعها تناعم الأصوات واضطرابها بفجعية الموقف:

إِذَا تَرَعَمَ مِنْ حَافَاتِهَا رُبْعٌ حَنَّتْ شَغَامِيمُ فِي حَافَاتِهَا كُومٌ

فلا عجب أن يُذكره حنين الإبل بحنين الأحبة، فالإبل تجمع من خصائص النفس البشرية السوية المستقيمة ما لا يجمعه أي حيوان آخر، بل ما لا يجمعه أي إنسان غير سوي، فهي: "شديدة الإلف، وكثيرة الحياء، ورابطة الجأش، وعزيزة النفس، وتطيع من يُكرمها، وتنتقم ممن يُهينها، وعطوف إذا رَغِبَتْ، وعزوف إذا أَنْفَتْ، فلها خلق عجيب وتركيبها غريب"^(٢)؛ لذا أمرنا الله سبحانه وتعالى بالتأمل في خلقها، قال تعالى: ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ﴾ (الغاشية: ١٧). ومع أن الشاعر الجاهلي كان يربط ما يجول في نفسه من مشاعر الحب تجاه محبوبته بما يجول في نفوس الإبل، يقول المنخل الإشكري:

وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي^(٣)

فلا عجب أن يُركّز علقمة على تفصيل طبقات صوتها، "فشدّة وَلَه الناقة على ولدها يَبُح ولدها"^(٤)، فهو تشبيه فحل الإبل الذي يتقدمها، والمكّى عنه بـ(أكلف الخدين)، (العيثوم)، ولعل الفيل هو الأنسب من بين ما ذُكر من معاني - كلمة عيثوم - في المعاجم العربية^(٥)، فالعيثوم هو الضخم الشديد من كُلِّ شيء، فقليل هنا: إنه صفة للجمال الضخم، والأرجح أنه

(١) الموضع نفسه.

(٢) ينظر: ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، ص ٨٣.

(٣) الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ص ٦٠.

(٤) عبد الرزاق حسين، علقمة حياته وشعره، ص ١٧٠.

(٥) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (عثم). ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، ج ٤، ص ٢٢٩، مادة: (عثم).

تشبيهه؛ لأن الجاحظ قد نصَّ على ذلك بقوله: "ويدل قول علقمة بن عبدة -السابق- على أن العيثوم من صفات الفيل العظيم الضخم"^(١).

فلعلمة الذي تقدم به العمر يشعر بأن الدهر قد بات يتهدده بالفناء، لذا فهو يعبر عن حاجته الماسة للأمن والسلامة عبر صيغ إشارية كثيرة، ابتداءً من الاسم الذي انتقاه لصاحبه، ومروراً بنعوت الناقة، وانتهاءً بألفاظ كثيرة موحية فرَّقها في لوحة الظليم. فالشاعر عندما يرى أن صروف الدهر تلفَّ حول عنقه خناقاً ضيقاً، يلتف إلى الوراء فيرى أن شبابه قد ذهب، وعذب الأيام قد رحل، والتأمل في هذه الحياة لا يعود عليه إلا الكدر والتوجع، فيتحرر من هذا بالانطلاق إلى ملذات الدنيا، والانغماس في عالم الخمرة واللهو والغناء؛ علّها تنجيه من أحزانه، وتحجب بينه وبين مشاعر القنوط، فيخفّف من حدّتها ووهجها في ذاته، فيتذكر بطولته واصطحابه السيف، وإقدامه على المسير، وصبره على رديء الطعام والشراب، واعتسافه الفلاة في الأيام الشديدة الحرّ، وفخره بفروسيته على خيل كريمة ذات نسب عريق. فكل هذه الممارسات إنما تهدف إلى شيء واحد، وهو محاولة إعتاق النفس من أسر الإحساس بالعجز، وتوقف الإمكانية بمحاولة الظهور بصورة فاعلة قادرة على العطاء والتأثير^(٢).



(١) الجاحظ، الحيوان، ج٧، ص٢٤٣.

(٢) ينظر: سعد عبد الرحمن العريفي، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، ص٦٤٠، ٦٤١.

وقف هذا البحث على العلاقة بين صورة أمومة الطير وبنية القصيدة؛ ليؤكد أن الأمر لا يتعلق برحلة الشاعر أو بغرض محدد من القصيدة فقط، وإنما عالج الشعراء هذا الموضوع في أغراض مختلفة. وحدد البحث أبرز الظواهر الأسلوبية السائدة في الأشعار التي عالجت موضوع أمومة الطير.

صورة أمومة الطير وبنية القصيدة.

تُبين أشعار الجاهلية أن موضوع صورة أمومة الطير لا تستقل القصيدة به قط، وإنما يرتسم في مواقع مختلفة على خارطة القصيدة العربية، ذلك أنه قد يلحق بمقدمة القصيدة الطللية أو الغزلية، أو يرد في لوحة مستقلة إلى جانب اللوحات الأخرى في القصيدة، أو تحتتم به القصيدة.

- عدم استقلال صورة أمومة الطير بالقصيدة كلها: لا يوجد قصيدة من قصائد الشعر الجاهلي قد استقلت بموضوع أمومة الطير.

- إلحاق صورة الأمومة بمقدمة غزلية أو طللية: وردت صورة أمومة (النعام، والحمّام)، في لوحة الطلل. فصورة أمومة النعام على بيضه ورثاله وردت عند شاعر من الشعراء الجاهليين، وهما عبيد بن الأبرص^(١). في حين وردت صورة أمومة الحمّام على بيضه وأفراخه وردت عند عبيد بن الأبرص^(٢)، والنابعة الذبياني^(٣). فمن خلال المقدمات الطللية لقصائد بعض الشعراء تبدي الحيوانات والطيور المقيمة فيها نوعاً من الحنان على صغارها، وهذا "قد يكون نوعاً من إضفاءات الشاعر أو أسلوباً من أساليب انكشاف حاجاته الذاتية. إنه يمثل هذه الصور ينم عن حاجته إلى الحنان

(١) ينظر: عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص ٩٥.

(٢) ينظر: عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، ص ٩٥، ٨٧، ص ١٠٩.

(٣) ينظر: النابعة الذبياني، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٢٥.

والتعاطف، وكذلك هو تعبير عن دوافعه الأبوية. وفضلاً عن ذلك فإن هذه المواقف تعكس حاجات ودوافع أمومية لدى الشاعر^(١).

- صورة أمومة الطير وحدة مستقلة في القصيدة: لم يخصص شعراء الجاهلية قصيدة

كاملة أو مقطعة قصيرة لموضوع أمومة الطير، ولكننا نجد أن بعضهم كان يعالج هذا الموضوع بوصفه لوحة تُبنى القصيدة عليها. ومن ذلك: (لوحة الرحلة)، إذ يشبه الشاعر ناقته بالنعام فيستطرد في الحديث عن النعام، ويقصّ ما كان من أمومتها. وذلك عند بعض الشعراء، منهم: امرؤ القيس^(٢)، وعنترة بن شداد العبسي^(٣)، وعلقمة ابن عبدة الفحل^(٤)، وزهير بن أبي سلمى^(٥)، وثعلبة بن صعير المازني^(٦)، والشماخ بن ضرار الذبياني^(٧)، ولبيد بن ربيعة العامري^(٨)، وغيرهم.. فالشعراء جسدوا من خلال تلك اللوحات أحاسيسهم بالحياة السعيدة وبناء الأجيال، ففي لوحة الرحلة اتسعت الأبيات للوصف، وألحت على الصفات، وراعت عامل الجمال، واعتنت بالفن الشعري، وبما يسميه الباحثون (الصنعة الفنية)^(٩). كما جاءت أمومة القطا على بيضها وأفراخها في (لوحة الرحلة)، حيث يصف الشاعر ما يمر به ويشاهده، ومن ذلك وصف صحراء مقفرة مر بها الشاعر فشاهد القطا وصغارها، فوصفها^(١٠). ووردت أيضاً أمومة العقاب على بيضها وأفراخها في (لوحة الرحلة) في معرض حديثه الشاعر عن

(١) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط ١، دمشق، ١٩٧٥م، ص ١٣٥.

(٢) ينظر: امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٧٠، ١٧١، ٣٠٦.

(٣) ينظر: عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، ص ٢٠٠.

(٤) ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ٣٩٩، ٤٠١. علقمة

الفحل، الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، ص ٣٨، ٤٢.

(٥) ينظر: زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٤٦، ٢٦٠.

(٦) ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: محمود شاكر وعبد السلام هارون، ص ١٣٠.

(٧) ينظر: الشماخ بن ضرار الذبياني، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، ص ٢٧٧، ٢٨٠.

(٨) ينظر: لبيد بن ربيعة، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، ص ١٩٣.

(٩) ينظر: يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص ٨٤.

(١٠) ينظر: امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٨٤.

فرسه، سواء أكان خروجها للصيد، أو خروجها للحرب، وذلك عند: امرئ القيس^(١)،
وعبيد بن الأبرص^(٢)، ومعقر البارقي^(٣)، عنتره بن شداد العبسي^(٤)، ودريد بن
الصَّمَّة^(٥)، والنابعة الجعدي^(٦).

ووردت صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله، في (لوحة المطاردة)، عند الشعراء
الصعاليك منهم: تأبط شرًّا^(٧)، وحبیب الأعلَم^(٨)، وأبي ذؤيب الهذلي^(٩)؛ إذ تناولوا من خلالها
مشاعر الحياة الآمنة ونمط الرحولة فيها. وذلك عندما يشبهون أنفسهم بالنعام في السرعة. كما
وردت أمومة العقاب على بيضها وأفراخها في (لوحة المطاردة) عند الشعراء الصعاليك، وذلك
عند أبي خراش^(١٠)، وساعدة بن العجلان^(١١)؛ إذ يشبهون أنفسهم بالعقاب وهو يعدو ثم يقصّ
ما كان من أمرها وأمومتها.



ووردت أيضًا صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله في (لوحة الصاحبة- النسيب-)؛ إذ
يكشف الشعراء في هذه الصورة عواطفهم عن الحياة والجمال، والمرأة جمال الحياة في نظرهم.

(١) ينظر: المصدر السابق، ص ١٩٢، ٨٣.

(٢) ينظر: عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، ص ١٩، ٢٦.

(٣) ينظر: يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، ص ١١١.

(٤) ينظر: عنتره بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، ص ٢٦٦.

(٥) ينظر: دريد بن الصَّمَّة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، ص ٥٠.

(٦) ينظر: النابعة الجعدي، الديوان، تحقيق: واضح الصمد، ص ١٦٢.

(٧) ينظر: تأبط شرًّا، الديوان، تحقيق: علي ذو القفار شاكر، ص ١٩٨، ٢١٦.

(٨) ينظر: السُّكُريّ، شرح ديوان الهذليين، ج ١، ص ٣١٩، ٣٢١.

(٩) ينظر: ديوان الهذليين، ج ١، ص ١٠٦.

(١٠) ينظر: المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٣، ١٣٤.

(١١) ينظر: السُّكُريّ، شرح أشعار الهذليين، ص ٣٤٢.

وذلك عند بعض الشعراء، منهم: زهير بن أبي سلمى^(١)، والمخبل السعدي^(٢)، وتميم بن أبي بن مقبل^(٣)، وعمرو بن أحمـر الباهلي^(٤)، وعمرو بن شأس الأسدي^(٥).

وجاءت صورة أمومة القطا والعقاب والحمام في أغراض متنوعة، فمثلاً أمومة القطا على بيضها وأفراخها وردت في سياق (وصف الفرس)، وذلك عند حديث الشاعر عن فرسه وسرعتها، وصفاتها، وتشبيهها بعده مشبهات من ذلك القطا، فيستطرد في وصفها، وصراعها مع الصقر ثم نجاتها، ثم ينتهي بمشهد السقيا الذي يتجلى ويبرز من خلاله أعظم المشاعر وأنبـلها المتمثلة بين القطا وأفراخها الصغيرة العاجزة. وجاءت أمومة العقاب والحمام على بيضهما وأفراخهما في سياق (الرثاء) مثل ما قاله صخر الهذلي في رثائه لأخيه أبي عمرو يمثل أمومة العقاب^(٦). وما قاله أيضاً صخر الغي في رثائه لابنه يمثل أمومة الحمام^(٧).



إذن فقد توزعت صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله في لوحات مختلفة من القصيدة الجاهلية، فشملت (لوحة الطلل)، و(لوحة الرحلة) حين يكون المشبه الناقة، و(لوحة المطاردة) عند الشعراء الصعاليك، و(لوحة الصاحبة). أمّا صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها فقد اقتضرت على (لوحة الرحلة)، من خلال ما يشاهده في أثناء رحلته، وفي سياق (وصف الفرس). وأمّا صورة أمومة العقاب على بيضها وأفراخها فقد شملت أكثر من لوحة، فوردت في (لوحة الرحلة)، وذلك عندما يكون المشبه (الفرس) وفي (لوحة المطاردة) وذلك عند الشعراء

(١) ينظر: زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص ٢٠٢.

(٢) ينظر: المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: محمود شاکر وعبد السلام هارون، ص ١١٥.

(٣) ينظر: ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، ص ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٦٩.

(٤) ينظر: عمرو بن أحمـر الباهلي، شعر، تحقيق: حسن عطوان ص: ١٣٣، ١٥٨، ١١١، ١١٢.

(٥) ينظر: عمرو بن شأس الأسدي، شعره، تحقيق: يحيى الجبوري، ص ٧٧.

(٦) ينظر: ديوان الهذليين، ج: ٢، ص ٥٥، ٥٧.

(٧) ينظر: المصدر السابق، ج: ١، ص ٦٦. شرح ديوان الهذليين، ج: ١، ص ٢٩٢.

الصعاليك. وفي سياق (الرثاء). أمّا صورة أمومة الحَمَام على بيضه وأفراخه فقد وردت في
(لوحة الطفل)، وسيقاق (الرثاء).



الخاتمة.

انطلقت هذه الدراسة من فكرة تتبع ملامح الوصف في صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وخلصت إلى عدد من النتائج أبرزها:

❖ الأمومة هي نبع الحنان، وهي نعمة أغدقها الله على الإنسان والحيوان، وهي فطرة فُطرَ عليها كل كائن حي، وهي سلوكٌ غريزي، يتميز بالحنان والهدوء والانفعال، وهي مجموعة مشاعر متجانسة غريزية، فالطيور بأنواعها المختلفة، فطرها الله على غريزة الأمومة، فعالم الطيور عالم مليء بالتضحيات والحب والحنان.

❖ يختلف الشعراء ويتفاوتون في سردهم لقصة أمومة الطير في الشعر الجاهلي:

ففي أمومة النعام على بيضه ورثاله: تبدأ الصورة بالظلم وحده أو مع نعمته يرعى في مرعى خصب، ثم تتبدد الآمال بتلبد السماء بالغيوم لتندثر ببطول الأمطار، وقد أدرك الظلم تقلبات هذا الطقس بخبراته الطبيعية، وتذكر بغريزته أسرته التي تنتظر إياها قبل حلول الليل. فيطلق ساقيه للريح عائداً إلى أدحيه، فيصل إليه قبيل غروب الشمس، وبعد أن يطمئن إلى سلامة الأدحي وما فيه يدخل حاملاً في حناياه شوقاً ولهفةً إلى نعمته ورثاله أو بيضه، الذين ينتظرون عودته باللهفة ذاتها، ثم يأخذ بمنغاة نعمته بما بين الزوجين من وُدٍّ وحنان. فالشعراء لا يمتصون جميعاً أو دائماً بالقصة إلى هذه النهاية، بل هم غالباً لا يفعلون ذلك، فقد يلّمون بها إماماً يسير ثم يكتفون بذلك، وذلك عند: امرئ القيس، وتأبط شراً، وزهير بن أبي سلمى، وتميم بن أبي بن مقبل، وغيرهم. وقد يمتدّ بهم النفس امتداداً طيباً - أو بعض امتداد - فترى الظلم وحده أو النعامة وحدها، أو نراها معاً في طريق العودة إلى الأدحي، وذلك عند: عنزة ابن شداد، وزهير بن أبي سلمى، والحارث بن حلزة، ولبيد بن ربيعة، والشمخ بن ضرار الذبياني، والمخبل السعدي وغيرهم، ويفوقهم جميعاً ثعلبة ابن صعيّر المازني؛ إذ تكتمل

القصة في قصيدته، وتستوفي خطوطاً واسعة من الجمال الفني فتبلغ ذروة النضج والكمال في القصيدة الميمية لعلقة الفحل.

وبهذا تعد ظلمة الليل خطراً على الظليم ونعامته حيث تنسدل خيوطها وهما بعيدان عن عشمهما يريعيان؛ لأن الرؤية بعد تولى النهار تضعف لديهما، فرما لا يستطيعان الاهتداء فيضلان، لذا نجدهما حين تشرع ظلمة الليل في مزاحمة الليل يبادران مسرعين إلى عشمهما.

أما في أمومة القطا على بيضها وأفراخها: فالشعراء يبدؤون صورهم برسم رحلة القطاة- الأم- للبحث عن ماء لفراخها، ثم مباغته الصقر لهذه القطاة، ووصف المطاردة بينهما لا سيما رغبة الصقر الجاحمة في افتراسها، والحصول عليها، وما يتميز به من الشراسة والشدة والقوة، ورغبة هذه القطاة في النجاة؛ لأجل فراخها، مع ما تتصف به من ذكاءٍ ودهاءٍ يمكنها من النجاة من هذا الصقر، ثم العودة إلى فراخها. بينما العلماء يذكرون أن أروع ما يميّزها أنها تشعر بالأمومة تجاه صغارها في لحظات الخطر، فنجدها تدافع عنها بكل قوة، حتى لو كان العدو حيواناً مفترساً، بل نجد بعض الحيوانات تضحي بنفسها من أجل صغارها. وتبذل الطيور مجهوداً كبيراً في رعاية صغارها بادئة بالاهتمام والعناية بالبيض والمحافظة عليه من الكسر.

وأما أمومة العقاب على بيضها وأفراخها: فقد استخدم الشعراء الجاهليون صورة أمومة العقاب دلالة على القوة والافتدار، فجاءت في سياق وصف الفرس التي يخرج بها الشاعر للحرب أو للصيد، وعلى قلة جاءت للعظة والعبرة؛ لأن الموت لا يدع أحداً حتى تلك العقاب المنيع الساعية على صغارها.

وأما أمومة الحمام على بيضه وأفراخه: فنجد أن الشعراء استمدوا صورهم من القصة الأسطورية لهذا الطائر لرسم لأمومته إذ يزعمون أنّ الهديل فرخ الحمامة كان على عهد نوح عليه السلام، فصاده جارج، فما من حمامة إلا وهي تبكيه وتدعوه فلا يجيبها.

❖ صَوَّر الشعراء أمومة النعام والحَمَام من حيث ذكر البيض والفراخ معًا، في حين اقتصرت أمومة القطا والعُقاب على الفراخ دون البيض وربما كان السبب في ذلك اقتراب طائر النعام من الشاعر الجاهلي من حيث مسكنه وعدم قدرته على الطيران، في حين أن القطا والعُقاب والحَمَام بعيدة كل البعد عن نظر الشاعر الجاهلي حيث إن مسكنها- عشها- وما يضمه سواء من البيض والفراخ يكون في مكان مرتفع أو في قمم الجبال العالية-بالنسبة للعُقاب-.

❖ أبرز القيم الفنية التي تواردت بين الشعراء في سياق أمومة الطير في الشعر الجاهلي:

أ- سمتا الدقة والوضوح: الحديث حول هذه القيمة الفنية يكاد يعم كل شطر من أشرط لوحة أمومة الطير عند الشعراء، فقد اتسم شعرهم بصفة عامة بالدقة والوضوح.

ب- التتبع والاستقصاء في تتابع ورسم الأحداث.

ت- الأسلوب القصصي المكثف في سرد أحداث القصة: يعد ركنًا أساسيًا من أركان مشهد صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي.

ث- أسلوب التكتيف التصويري كما يقول سعد شليبي: حيث يعتمد الشاعر إلى حشد مجموعة من الألفاظ والمعاني، والصور، والأخيلة تسعى مجتمعة إلى إبراز وتأكيـد (صورة أمومة الطير)، من خلال جوانب مختلفة، منها (الحنان)، و(الخوف)، و(الخوف المفضي للحنان)، و(الحزن)، وبرز في صورة أمومة النعام على بيضه ورئاله علقمة الفحل، وثعلبة بن صعيـر المازني، وزهير بن أبي سلمى، والشمـاخ بن ضرار الديباني، وليـد بن ربيعة، وغيرهم. وفي صورة أمومة القطا على بيضها وأفراخها فقد تفوق النابغة الذبياني على أقرانه. أمّا في صورة أمومة العُقاب على بيضها وأفراخها نجد ذلك عند معقر البارقي، وصخر الغي، وغيره.

ج- أسلوب التفصيل في صور المشبه به: فالشاعر كثيرًا ما يأتي بالصورة المحورية التي تدور حولها الأبيات. مثلاً: (البيض والتشبيه)، و(تشبيه الناقة بالنعامة السريعة التي تهتم ببيضها ورئالها) مطلقًا، و(تشبيه الفرس بالقطاة ذات العدو السريع التي تسعى للعودة لبيضها وأفراخها، أو بالعُقاب السريعة التي تؤمن الغذاء لفراخها) و(تشبيه حزنهم

الدائم وبكائهم بالأسطورة العقائدية الشائع ذكرها في العصر الجاهلي). ثم يذهب بحسه وخياله يفصل ويدع في صورة المشبه به عن طريق الإتيان بمجموعة من الصور الثانوية المتفرعة على سبيل زيادة التوضيح والتفصيل في الصور، وقد برز هذا الجانب كثيراً عند الشعراء: ففي صورة أمومة النعام على بيضه ورثاله، نجده عند: امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وزهير بن أبي سلمى، والحارث بن حلزة، والشماخ بن ضرار، وليبد ابن ربيعة العامري... غير أن علقمة الفحل قد تفوق على أقرانه تفوقاً ملحوظاً، ثم يليه ثعلبة بن صعير المازني. وأما في صورة أمومة القطا فنجد ذلك عند النابغة الذبياني، وأما في صورة أمومة العقاب فقد تفوق صخر الغي على أقرانه.

وبهذا نجد أن صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، تنفي المزاعم والتهم التي نالت من الشعر الجاهلي، ونفت عن العقل العربي الابتكار، وأتھمته بسطحية وماديته وانعدام الخيال، حيث بدا جلياً ما يمتلكه الشاعر الجاهلي من حس عال يجعله يتجاوز وصف ظاهر الأشياء والكائنات إلى الغوص في أعماقها، وكشف مشاعرها النفسية من خوف وقلق وحنان في أرفع صورها وهي الأمومة.

ح- توفر عنصر التشخيص حيث تجسيد المعاني وتشخيص الأفكار، وبث الحركة، وشيوع الحياة في الوصف والتصوير.

خ- تشابه الشعراء في المعاني والصور التي تتعلق بصورة أمومة الطير؛ إذ قد تتكرر الصورة لدى الشعراء أو لدى الشاعر الواحد، **ومرجع ذلك:** إلى البيئة المحدودة التي تتكرر فيها المشاهد، وتشابه فيها الصور، وهذه الصور وإن كانت متشابهة في إطارها العام، لكن لكل شاعر معالجة معينة وتفصيلات خاصة.

د- غلب جانب الحسية على نتاجهم الشعري، فجاءت الصور معبرة تعبيراً صادقاً عن خوالج أنفسهم؛ إذ عبروا عن مشاعرهم، وانفعالاتهم، ومعاناتهم، فنقلوا تجاربهم الذاتية من خلال أمومة الطير، فتميز شعرهم بالوضوح، فابتعدوا عن التعقيد والالتواء في الصور والمعاني والأخيلة.

❖ العناية بالخصائص التركيبية: احتل التشبيه المنزلة الأولى من بين ضروب البيان؛ إذ أكثروا من استخدامه. وظهرت الكناية، وتضافرت بجوارهم أساليب أخرى من مثل: تتابع

الأفعال، وتنامي الصفات، وحذف المسند إليه، والتقديم والتأخير، والتأكيد، والتنكير، والجمع، واختيار المفردات ذوات الدلائل المتنامية، والدقة في الانتقال من معنى إلى آخر، ومن وصف إلى آخر كل تلك الأساليب مجتمعة أسهمت في تكوين الإطار الكلي للصور كل في سياقه ومقامه.

❖ يحمل لوحات الطير في الشعر الجاهلي، لا يركز فيها الشعراء على أوصاف الجسد فقط بقدر تركيزهم على الحركة والسلوكيات والمشاعر النفسية. فتتجلى من خلال تلك السلوكيات رؤى الشاعر حول الكون والوجود، وخاصة مبدأ الصراع الذي هو جوهر الحياة وقانونها الجذري في مجتمع يضع القوة في أسمى المراتب.

❖ كثير من الشعراء ذكروا صورة أمومة الطير، وهم: امرؤ القيس، وتأبط شراً، ومعقر البارقى، وعبيد بن الأبرص، وعنترة بن شداد العبسي، وعلقمة الفحل، والنابعة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، وثعلبة بن صعيّر المازني، والحارث بن حلزة، وصخر الغي، والأعلم الهذلي، وساعدة الهذلي، ودريد بن الصمة، وعمرو بن شأس، والشمّاخ بن ضرار، وتميم بن أبي بن مقبل، والمخبل السعدي، وليد بن ربيعة العامري، وعمرو الباهلي، والنابعة الجعدي. فجميع هؤلاء الشعراء تميزوا بعلو الهمة والطموح والنظر إلى الأعالي كثيراً. وقد أبدع كلاً من (علقمة الفحل، النابعة الذبياني، وصخر الغي) في تتبع صورة أمومة الطير وتفوقوا على أقرانهم تفوقاً ملحوظاً، فلم تخلو صورهم من أسلوب القص المشوق، ويليهما في التفوق (ثعلبة بن صعيّر المازني، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، وليد بن ربيعة، ومعقر البارقى، وغيرهم...).

والحمد لله رب العالمين...



المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم.

أولاً: المصادر:

- ❖ الأسدي: عمرو بن شأس، شعره، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط: ٢، ١٤٠٣ هـ، ١٩٨٣ م.
- ❖ الأسدي: بشر بن أبي خازم، تحقيق: عزة حسن، ط ٢، دمشق، ١٣٧٩ هـ.
- ❖ الأصبهاني: أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: علي مهنا وسمير جابر، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، د: ط.
- ❖ الأصمعي: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن علي بن أصمع، الأصمعيات، تحقيق: أحمد شاکر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط ٢.
- ❖ الأعشى، الديوان، تحقيق: محمد محمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦ م.
- ❖ الأعلام الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسي، أشعار الشعراء الستة الجاهليين (اختيارات من الشعر الجاهلي)، دار الفكر، ط ١، ١٤٠٢ هـ، ١٩٨٢ م.
- ❖ امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط: ٥.
- ❖ الباهلي: عمرو بن أحمر، شعره، تحقيق: حسين عطوان، مجمع اللغة العربية بدمشق، د: ط.
- ❖ البطليوسي: أبو محمد، عبد الله بن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا حامد، وعبد المجيد، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦ م.
- ❖ البغدادي: عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٤، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٧ م.
- ❖ تأبط شرًا، الديوان، تحقيق: علي ذو القفار شاکر، دار الغرب الإسلامي، ط: ٢، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٩ م.
- ❖ الجاحظ: أبو عثمان، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، شركة، ومكتبة ومطبعة البايع الحلي، ط: ٢، ١٣٨٥ هـ، ١٩٦٥ م.
- ❖ جران العود، الديوان، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٩ م.

- ❖ الجرجاني: عبد القاهر.
- أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط: ٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.
- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط: ٣، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.
- ❖ الجرجاني: علي بن محمد بن علي الشريف، التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
- ❖ الجعدي: النابغة، الديوان، تحقيق: واضح الصمّ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٩٩٨م.
- ❖ الجمحي: محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د: ط.
- ❖ الحارث بن حلّزة، الديوان، جمعة وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: ١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.
- ❖ الحريري: أبو محمد، القاسم بن علي بن عثمان، درة الغواص في أوهام الخواص، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.
- ❖ الحموي: أحمد محمد علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، د: ط.
- ❖ الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، عنى بتصحيحها وضبطها والتعليق عليها: إدارة الطباعة المنيرية، ١٣٥٢هـ.
- ❖ الخطيب القزويني: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م.
- ❖ الخفاجي: أبو محمد، عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
- ❖ الخنساء، الديوان، شرحه: ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي، تحقيق: أنور أبو سليم، جامعة مؤتة، دار غمار، ط: ١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٨م.

- ❖ دريد بن الصَّمَّة، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، د:ط.
- ❖ الدميري: أبو البقاء كمال الدين الشافعي، حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ٢، ١٤٢٤هـ.
- ❖ الدينوري: أبو محمد، عبد الله بن مسلم ابن قتيبة:
 - الشعر والشعراء، دار الحديث، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، ١٤٢٣هـ.
 - المعاني الكبير في أبيات المعاني، تحقيق: المستشرق: سالم الكرنكوي وعبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الدكن، الهند، ط: ١، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م.
- ❖ ديوان الهذليين، د:ت، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط: ٢، ١٩٩٥م.
- ❖ الذبياني: الشماخ بن ضرار، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، د:ط.
- ❖ الذبياني: النابغة، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط: ٢.
- ❖ الزَّجَّاجي: أبو القاسم، عبد الرحمن بن إسحاق، مجالس العلماء، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة حكومة الكويت، ط ٢، ١٩٨٤م.
- ❖ الزمخشري: أبو القاسم، محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.
- ❖ زهير بن أبي سلمى، شعره، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق، بيروت، ط: ٣، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.
- ❖ السجستاني: أبو داود سليمان، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د:ط.
- ❖ الشُّكْرِيُّ: أبو سعيد، الحسن بن الحسين شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.
- ❖ السكاكي: يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
- ❖ شروح التلخيص، نشره: أدب الحوزة، مطبعة دار الكتب العلمية، د:ت، د:ط.

- ❖ الشنفرى، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: ٢، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م.
- ❖ الضبي: المفضل بن محمد بن محمد بن يعلى، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط: ٦.
- ❖ عامر بن الطفيل، الديوان، برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى، دار صادر، بيروت، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.
- ❖ العامري: لبید بن ربيعة، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.
- ❖ عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: ١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٤م.
- ❖ العسقلاني: ابن حجر، أحمد بن علي، فتح الباري شرح صحيح البخاري برواية أبي ذر الهروي، تحقيق: عبد القادر شيبه الحمد، ط: ١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م.
- ❖ العسكري: أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العنصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
- ❖ علقمة بن عبدة الفحل، شرح الديوان، الأعلام الشنمري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: ١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.
- ❖ علقمة الفحل، الديوان، تحقيق: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦م.
- ❖ عمرو بن كلثوم، الديوان، جمعه وحققه: إميل بديع، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.
- ❖ عنتر بن شداد، الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، د: ط.
- ❖ الفيروزآبادي: مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط: ٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.
- ❖ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
- ❖ القزويني: زكريا بن محمد بن محمود الكوفي، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مكتبة الإسكندرية، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.
- ❖ القيرواني: إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، د: ط.

- ❖ المبرد: أبو العباس، محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٣، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م.
- ❖ ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، حلب، سورية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م.
- ❖ ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط: ٣، ١٤١٤هـ، ٢٠٠٥م.
- ❖ الميداني: أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.



ثانيًا: المراجع.

- ❖ إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، وآخرون، المعجم الوسيط، أشرف على الطبع: حسن علي عطية، محمد شوقي أمين، ط: ٢.
- ❖ أحمد بسام السباعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنار للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.
- ❖ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٩٤م.
- ❖ أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط: ١١.
- ❖ أحمد عبد الهادي، الأم في القرآن، دار الاعتصام، سلسلة المرأة المسلمة، القاهرة، د: ط.
- ❖ أحمد محمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، د: ط، نخبة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.
- ❖ أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.
- ❖ إحسان عباس، فن الشعر، الجامعة الأميركية، بيروت، دار صادر، بيروت، دار الشرق، عمان، ط: ١، ١٩٩٦م.
- ❖ إيليا حاوي، النابغة سياسته وفنه ونفسيته، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م.
- ❖ جابر عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط: ٣، ١٩٩٢م.
- ❖ حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج البلغاء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦م.

- ❖ حامد محمد جبر، لبید بن ربیعة: حیاته وشعره، رسالة ماجستير، مصر، جامعة الأزهر، إشراف: أحمد الشرباصي، ١٣٩٧هـ، ١٩٩٧م.
- ❖ حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، ١٣٨٠هـ، ١٩٦٠م.
- ❖ حسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقة السبع، دار إحياء التراث العربي، ط ١، ١٤٢٣هـ، ٢٠٢٢م.
- ❖ حسين جمعة، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١م.
- ❖ خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس، الإسكندرية، د: ط.
- ❖ زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط: ٢، ١٩٣٦م.
- ❖ سعد أحمد الحاوي، الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، دار العلوم، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
- ❖ سعد إسماعيل شلي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط: ٢.
- ❖ سعد عبد الرحمن العري، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: عبد الله إبراهيم الزهراني، ١٤٢٦هـ.
- ❖ سيد نوفل، الطبيعة في الأدب العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، ط: ٢.
- ❖ شوقي ضيف:
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط: ٢٤، ٢٠٠٣م.
- في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، ط: ٩، ١٩٦٢م.
- ❖ عبد الرزاق حسين، علقمة بن عبدة الفحل حياته وشعره، المكتب الإسلامي، بيروت، مكتبة فرقد الخاني، الرياض، ط: ١، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.
- ❖ عبد القادر الرباعي:
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ط ١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.
- الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، ط ١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٤م.
- الطير في الشعر الجاهلي، دار الفارس، الأردن، ط: ١، ١٩٩٨م.

- ❖ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشيايب، ١٩٩٢م.
- ❖ عبد العظيم قناوي، الوصف في الشعر العربي، الوصف في العصر الجاهلي، مكتبة الباني الحلبي، مصر، ط: ١، ١٣٦٨هـ، ١٩٤٩م.
- ❖ عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط: ١، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م.
- ❖ عبد اللطيف الحديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ط: ١، ١٩٩٧م.
- ❖ عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، الكويت، ط: ٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.
- ❖ عبدالله عبد الفتاح التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غربي، ٢٠٠٢م.
- ❖ عبد القادر حسن الأمين، شعر الطرد عند العرب دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٢م.
- ❖ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط: ٤،
- ❖ عزيزة الفوال بابتي:
- معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٨م.
- معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط: ١، ١٩٩٨م.
- ❖ عصام السبوني، المرأة في الأدب الجاهلي، ط: ١، ١٩٩١م، دار الفكر اللبناني.
- ❖ علي إبراهيم أبو زيد:
- الحَمَام في الشعر العربي، دار المعارف، ط: ١، ١٩٩٦م.
- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس، ط: ١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.
- ❖ على الهاشمي، المرأة في الشعر الجاهلي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٠م.
- ❖ كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ، ١٩٧٨م.
- ❖ كامل عبد ربه حمدان الجبوري، الطير ودلالته في البنية الفنية والموضوعية للشعر العربي قبل الإسلام، دار الينايع، سوريا، دمشق، ط: ١، ٢٠١٠م.

- ❖ ماهر أحمد المبيضين، الأسرة في الشعر الجاهلي دراسة موضوعية وفنية، دار البشير، عمان، ط: ١، ٢٠٠٣ م.
- ❖ محمد أبو موسى:
- الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، ط: ١، ١٤٢٩ هـ، ٢٠٠٨ م.
- قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط: ٢، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م.
- ❖ محمد حسن عبدالله، الصورة.. والبناء الشعري، دار المعارف، ١١١٩ م.
- ❖ محمد الحسن علي الأمين:
- الصورة البيانية في شعر الهذليين (دراسة وتحليل ومقارنة)، رسالة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، إشراف: عبد الفتاح لاشين، ١٤١٠ هـ.
- الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: محمد أبو موسى، ١٤٠٣ هـ / ١٤٠٤ هـ، ١٩٨٣ م / ١٩٨٤ م.
- ❖ محمد عبد العزيز الداودي، صور الطير في الشعر الجاهلي رسالة ماجستير، مصر، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥ م.
- ❖ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر ١٩٩٧ م.
- ❖ محمد كمال الدين محمد أبو ريدة، الأمومة عند العرب في الجاهلية، ماجستير، كلية الآداب بجامعة فاروق الأول، إشراف: أ. إبراهيم بك مصطفى، ١٩٥١ م.
- ❖ محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط: ١، ١٩٩٠ م.
- ❖ محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- ❖ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط: ٢، ١٩٨١ م.
- ❖ مطاع صفدي وإيليا حاوي، موسوعة الشعر العربي، أشرف عليها: إيليا حاوي، التحقيق والتصحيح نصاً ولغةً وروايةً: أحمد قدامة، شركة خيَّاط للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٤ م.
- ❖ ملكي كامل عيد، الأمومة في الشعر الجاهلي، الأردن، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧ م.
- ❖ ناصر السعيد، البناء البلاغي في شعر علقمة بن عبدة الفحل (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، إشراف: عوض الجميعي، ١٤٢٠ هـ، ١٤٢١ م.

❖ نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.

❖ وهب رومية.

- الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: ٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

- شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

❖ يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: ٢، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م.

❖ يوسف خليف، الشعراء الصّعليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، ط: ٤.

❖ يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دمشق، ط: ١، ١٩٧٥م.



ثالثاً: الدوريات العلمية.

❖ إسماعيل أحمد العالم، موضوعات الصورة الشعرية عند طرفة بن العبد ومصادرها، مجلة جامعة دمشق، م ١٨، ع ٢، ٢٠٠٢م.

❖ زاهر محمد الجوهر حني، الأم ورحلتها في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، العدد: ٤٣، حريف، ٢٠٠٩م.

❖ سلامة عبد الله السويدي، صورة القطاة في الشعر الجاهلي والإسلامي، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، ع: ١٣، ٢٠٠١م.

❖ عاطف محمد كنعان، فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل صخر الغي نموذجاً، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٧م.

❖ عبد الحميد المعيني، النعام والحياة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م: ١٤، ع: ٥، ١٩٩٩م.

❖ عبد الرحمن بن إبراهيم الدباسي، الانتساب إلى الأمهات عند العرب: مقاربات للتفسير، مجلة جامعة الملك سعود، م: ١٤، الآداب (٢)، الرياض، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م.

❖ علي حسين التمر، صور الحمام في شعر صدر الإسلام، مجلة جامعة تكريت للعلوم، م: ٢٠، ع: ٢، شباط، ٢٠١٣م.

❖ عمر محمد الطالب، صراع الحياة والموت في شعر امرئ القيس، مجلة كلية الآداب، جامعة الموصل، بغداد.

❖ الصورة في التراث البلاغي، محمد أبو موسى، مجلة بحوث كلية اللغة العربية، السنة الثانية،
ع:٢، ١٤٠٤هـ، ١٤٠٥هـ.



فهرس الموضوعات:

الموضوع	رقم الصفحة.
ورقة الغلاف	-
ملخص الرسالة.	أ-ب
المقدمة.	ج-ح
التمهيد: (لمحة عن صورة الأمومة وأثرها في الإبداع الشعري.	٢١-١
أولاً: مفهوم الأمومة لغة، ومكانة الأم في الوجدان العربي القديم.	١٠-٢
ثانياً: مفهوم الصورة، ودورها الفني في الشعر.	٢١-١١
الفصل الأول: (أنماط صورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، وفيه ثلاثة مباحث:	٨٥-٢٢
المبحث الأول: صورة النعام وبيضه ورثاله.	٥١-٢٣
المبحث الثاني: صورة القطا وبيضها وأفراخها.	٥٦-٥٢
المبحث الثالث: صورة العقاب وبيضها وأفراخها، وصورة الحمام وبيضه وأفراخه.	٧٧-٥٧
الفصل الثاني: (الأساليب الفنية لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي)، وفيه أربعة مباحث:	١٧٨-٨٦

١٢٢-٨٧	المبحث الأول: التشبيه.
١٢٩-١٢٣	المبحث الثاني: الكناية.
١٧٣-١٣٠	المبحث الثالث: التشكيل الفني لصورة أمومة الطير في الشعر الجاهلي، وعلاقته بمقصد القصيدة خاصة، وبالمقاصد الكبرى للشعر الجاهلي عامة.
١٨٣-١٧٩	الخاتمة.
١٩٣-١٨٤	المصادر والمراجع.
١٩٥-١٩٤	فهرس الموضوعات.

