جـــامـــعـــــة الـــيرمـــوك

كـــلـــيـــة الآداب

قســـم اللغة العربيـــة وآدابها

مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي: دراسة تحليلية

The Muqaddima in the poems of Al-Kidhawi: An Anylatical study

إعداد الطالب

إسحاق بن ناصر بن علي المفرجي

الرقم الجامعي: ٢٠١٤١٠١٠٢٩

إشراف الأستاذ الدكتور:

موسى سامح ربابعة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

٢٠١٧

مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي: دراسة تحليلية

The Muqaddima in the poems of Al-Kidhawi: An Anylatical study

إعداد الطالب

إسحاق بن ناصر بن علي المفرجي

ليسانس لغة عربية وآدابها، كلية الدراسات الإسلامية والعربية–دبي ٢٠٠٧م

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها–أدب ونقد في جامعة اليرموك، إربد–المملكة الأردنية الهاشمية

وافق عليها

أ.د موسى سامح ربابعة..... مشرفًا ورئيسًا

أستاذ الأدب الجاهلي، جامعة اليرموك

أ.د يوسف مسلم أبو العدوس..... عضوًا

أستاذ البلاغة والنقد، جامعة اليرموك

أ.د قاسم محمد رجا المومني..... عضوًا

أستاذ النقد القديم، جامعة اليرموك

تاريخ المناقشة: ٢٠١٧/٧/٢٤م

الإهداء

إلى أمي وأبي الحبيبين، اللذين علماني معنى الصبر والعزيمة، وما فتئا يمداننني بالدعاء، حفظهما ربي وجعل الخير والبركة في عمريهما.

وإلى زوجتي الغالية الصابرة، التي زرعت في قلبي الأمل، وكانت نِعْمَ السَّنَد في كل حين.

وإلى زينة الحياة وجمالها: إبراهيم ويحيى وحمزة، بارك الله فيهم.

وإلى دكتوري العزيز، الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة، مداد الفكر وقلم النقد.

وإلى كل من وقف بجانبي ومد لي يد المساعدة.

أهدي هذا العمل المتواضع.

سائلا المولى القدير التوفيق والنجاح.

الباحث

إسحاق بن ناصر بن علي المفرجي

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي بنعمه تتم الصالحات وتتنزل البركات، وصلاة وسلاما على نبينا المصطفى محمد، صلى الله عليه وسلم، وبعد:

"قيل لذي الرمة: لم خصصت بلال بن أبي بردة بمدحك؟ فقال: لأنه وطّأ مضجعي وأكرم مجلسي فحق لكثير معروفه عندي أن يستولي على شكري".

وإنه لمن دواعي سروري وامتناني أن أتقدم بالشكر والتقدير لكل من ساهم في إنجاح هذا العمل، وأخص بالثناء والإجلال والتقدير الدكتور موسى سامح ربابعة، على تفضله بالموافقة على الإشراف على هذه الرسالة، والذي مَــدَّ قلمي، ابتداءً من مقاعد الدراسة إلى حين خروج هذا البحث، بمداد الفكر والنصح، وكانت بصمته حاضرة من اختيار العنوان إلى الطباعة النهائية، وقد قيل:

لقد ثبتت في القلب منك محبةٌ ... كما ثبتت في الراحتين الأصابع

و يشرفني ويبهج سريرتي أن أتقدم من عضوي لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور:

الأستاذ الدكتور:

بالثناء والتقدير على قبولهما مناقشة هذه الرسالة، وتحمل عبء قراءتها، ومشقة تقويمها، بما يسهم في إثرائها وتجويدها، فلهما مني خالص الشكر والمودة، وقد قيل:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه ... لا يذهب العرف بين الله والناس

وأخيرا، أتقدم بالشكر الجزيل إلى القائمين في مكتبة الحسين بن طلال بجامعة اليرموك، والمكتبة الرئيسية بجامعة السلطان قابوس، على ما أبدوه من مساعدة ومساندة.

والحمد لله رب العالمين

الباحث

إسحاق بن ناصر بن علي المُفرجي

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ج
قائمة المحتويات	د
الملخص باللغة العربية	هـ
المقدمة	١
التمهيد	٩
الفصل الأول: مقدمة القصيدة بين القدامى والمحدثين	١٣
أولاً: آراء النقاد القدامى	١٤
ثانياً: آراء النقاد المحدثين	١٥
ثالثاً: الموازنة بين آراء الفريقين	٢٢
الفصل الثاني: مقدمات القصيدة في شعر الكيذاوي: أنواعها، وبنيتها الفنية	٢٦
أولا: مقدمة الطلل	٢٨
ثانيا: مقدمة الغزل	٥٢
ثالثا: مقدمة الظعائن	٧١
رابعا: مقدمة الطيف	٧٨
خامسا: مقدمة المشيب	٨٣
سادسا: مقدمة الخمر	٨٧
الفصل الثالث: مقدمات الكيذاوي بين التقليد والتجديد	٩٣
أولا: التقليد في شعر الكيذاوي	٩٦
ثانيا: التجديد في شعر الكيذاوي	١٢٢
الفصل الرابع: العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة – دراسة تحليلية	١٤٤
القصيدة الأولى	١٤٨
القصيدة الثانية	١٦٤
القصيدة الثالثة	١٧٣
الخاتمة والنتائج	١٨٧
قائمة المصادر والمراجع	١٨٩
الملخص باللغة الإنجليزية	٢٠١

الملخص

مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي – دراسة تحليلية

إعداد الباحث:

إسحاق بن ناصر بن علي المفرجي

إشراف الأستاذ الدكتور:

موسى سامح ربابعة

اشتملت هذه الدراسة المعنونة بـــ "مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي–دراسة تحليلية" على: مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة.

تناولت المقدمة: الحديث عن قضية الدراسة وأهدافها، وأهميتها في الحقل المعرفي، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة ذات الصلة. فيما تناول التمهيد التعريف بالشاعر: نسبه ومولده، ونشأته، والعصر الذي عاش فيه، وشعره، ووفاته.

وتناول الفصل الأول آراء النقاد القدامى والمحدثين في مقدمة القصيدة، الطللية على وجه الخصوص، بما يعطي النقاد القدامى دورهم في التأطير للقضية، ويسلط الضوء على دور النقاد المحدثين في تناولها. فيما جاء الفصل الثاني من الدراسة ليتناول ستة أنواع من مقدمات القصيدة في شعر الكيذاوي، وهي: مقدمة الطلل، ومقدمة الغزل، ومقدمة الظَّعائن، ومقدمة الطيف، ومقدمة المشيب، ومقدمة الخمر؛ سعت الدراسة خلالها للوقوف على أهم الموتيفات المشكلة لبنية المقدمة عند الكيذاوي، وما تبرز فيها من علائق بالموروث الشعري العربي. أما الفصل الثالث فقد جاء في جزأين: تناول الجزء الأول دراسة التقليد في شعر الكيذاوي في ارتباط مقدماته الشعرية ببعض قضايا النقد؛ فيما نهض الجزء الثاني بقضية التجديد في شعر الكيذاوي بما يتعلق بالبناء الأسلوبي في المقدمات المدروسة والصور الشعرية. وجاء الفصل الرابع بمثابة الجانب التطبيقي للدراسة، ليكشف عن العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة، وقد تناولت بالتحليل ثلاث

قصائد، هي: القصيدة الأولى، والقصيدة السادسة والعشرين، والقصيدة السابعة والعشرين بعد المائة.

وانتهت الدراسة بالخاتمة التي شملت مجموعة من النتائج. ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

المقدمة:

الحمد لله حمد الذاكرين الشاكرين، والصلاة والسلام على نبينا محمد هادي الأمة وشفيعها، وبعد:

كانت أقدم النصوص الشعرية وغيرها، التي وصلت إلى مسامع الكتاب، في بداية عصر التدوين، قد بلغت في جودتها وحسن سبكها ذروة البلاغة والتفرد، وهذا يفسر القوة البلاغية التي وصل إليها العرب، التي بسببها تحداهم القرآن الكريم، فعجزوا أن يأتوا بمثله؛ وما لبثت هذه النصوص أن أصبحت النموذج الأبلغ والأهم في نظر النقاد قديما وحديثا، حتى ذهب بعضهم إلى اختراع مصطلحي "المفتاح" للدلالة على البيت الأول، و"القفل" للدلالة على البيت الأخير، في إشارة إلى قوة العلاقة بين المقدمة وأجزاء القصيدة.

وقد كانت قضية الدراسة لـــ "مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي" لما كان شعره، فيما ذهب كثير من الباحثين، في جانب التقليد أكثر منه في التجديد. ولذا، فقد تغيأت الدراسة الوقوف على هذه القضية لتحقيق جملة من الأهداف، هي:

١- تصنيف آراء النقاد القدامى والمحدثين في قضية المقدمات، الطللية منها على وجه التحديد، بما يرسم أوجه الالتقاء بين القديم والحديث في تفسير نشأتها ودلالتها على صعيد النص.

٢- الوقوف على أبرز الموتيفات التي شكلت مقدمات القصائد في شعر الكيذاوي، وبيان علاقتها بالموروث الشعري العربي، ومدى تأثر الشاعر بهذا الموروث، في ستة أنواع من المقدمات الشعرية المعروفة، التي كان لها الحضور الأكبر في شعره، هي: مقدمة

الطللية، ومقدمة الغزل، ومقدمة الظَّعْن، ومقدمة الطيف، ومقدمة المشيب، ومقدمة الخمر.

٣- تَبَيُّن نواحي التقليد والتجديد في مقدمات القصائد في شعر الكيذاوي، وذلك بالكشف عن جوانب التقليد الفني في شعره، وعلاقتها بالموروث الشعري، من خلال تناوله لهذه المقدمات، مع دراسة تحليلية للأساليب والصور الجديدة التي تضمنتها مقدماته الشعرية الست.

٤- دراسة بعض القصائد دراسة كاملة تفضي إلى الكشف عن العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في أنها الدراسة الأولى التي تقف على مقدمات الكيذاوي بصورة أوسع، وإن كانت قد دُرِسَت بعض جوانبها دراسة جزئية عند بعض الباحثين، اعتمادا على التحقيق الأول للديوان؛ ولمَّا لم تجد قضية التقليد والتجديد في شعر شعراء عصر بني نبهان العناية الكبيرة جاءت هذه الدراسة لتبرز جوانب عديدة من التجديد عند الشاعر في الأسلوب وبناء الصورة في مقدمة القصيدة، بما يفتح الباب لإعادة النظر في مقومات القصيدة الشعرية في عصر بني نبهان من منظور التقليد والتجديد. وقامت الدراسة على إعادة تشكيل النص تشكيلا عضويا وموضوعيا بدراسة ثلاث قصائد للكشف عن العلاقة بين المقدمة وبينة القصيدة.

واعتمد الباحث المنهج التحليلي في الكشف عن الموتيفات التي عمد الشاعر إلى توظيفها في مقدماته الشعرية، وفي دراسة التقليد والتجديد، وفي دراسة العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة، بما يحقق الأهداف المرجوة منها.

الدراسات ذات الصلة:

الجدير بالذكر أن ديوان الكيذاوي، لم يحظ بالتحقيق الكامل إلا في عام ٢٠٠٧م، وقد قدم لنيل درجة الماجستير بجامعة السلطان قابوس. غير أن هناك بعض الدراسات السابقة للتحقيق، قد ألقت الضوء في بعض أجزائها عن جوانب في شعر الكيذاوي، بالاعتماد على نسخة محققة من قبل وزارة التراث القومي والثقافة، غير مكتملة القصائد، وقد تلمس الباحثون منها بعض الملامح، على سبيل الإشراك والتمثيل. في حين قدمت مقالات كثيرة وأبحاث في موضوع المقدمة الشعرية وبناء القصيدة، وهي ذات صلة بدراستنا، وسنكتفي بالحديث عن بعضها، مبرزين أهميتها بالنسبة لهذه الدراسة، وما نحن بأمل أن تضيفه دراستنا للحقل المعرفي.

- لا غنى للباحثين في تحولات القصيدة العربية عن الوقوف على سلسلة دراسات الدكتور **حسين عطوان** في مقدمة القصيدة التي ابتدأها بالقصيدة الجاهلية وانتهى عند العصر العباسي الأول، فبوقفاته تلك قدم لنا صورا جلية لتحولات المقدمة الطللية، ووضع أيدينا على مقدمات مختلفة. وفي هذا الصدد فإن دراسة عطوان لـــ **"مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي" ١٩٧٠م** ترسم المسار الذي نبني عليه تحليلنا لقصائد الكيذاوي، وتأتي أهميتها لهذه الدراسة في أنها استعرضت أنواعا من المقدمات ذائعة الصيت في الشعر العربي القديم: مقدمة الطلل، ومقدمة الغزل، ومقدمة الظعن، ومقدمة المشيب، ومقدمة الخمر، وهي تضع لنا سجلا تاريخيا لكل المقدمات التي نحن بصدد دراستها، وتقدم شرحا لمكونات تلك المقدمات، وبالتالي تخدم مسار البحث في وصل مقدمات الكيذاوي بمقدمات الشعر العربي القديم. ولا نغفل عن تصريح عطوان في شأن المقدمة الطللية، حين يقول: بأن "ديوان بشر بن خازم [قد] قاربت مقدماته الطللية العشرين، ويكاد بذلك يكون أكثر من وصف الأطلال"[١١٦]، إذ تكشف القراءة الأولية لديوان الكيذاوي بضعا وسبعين قصيدة بمقدمة طللية.

- قدم الدكتور **يوسف بكار** للقصيدة العربية خدمة جليلة في **"بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث" ١٩٨٢م**؛ حيث فَصَلَ في مقدمة القصيدة العربية بين "المطلع" و"المقدمة"، وتحدث عن "التخلص"، و"الخاتمة"، وأتحفها بالكثير من الآراء الدائرة عند النقاد قديما وحديثا، وبين وجهة نظر كل منهم إلى كل جزء؛ وذهب إلى أن النقاد القدامى إنما كان ينقصهم الاستقراء الشامل للشعر الجاهلي، حينما انكفأت مقولة ابن قتيبة الشهيرة على ابتداء القصيدة بالطلل ولوازمه في قصيدة المدح، وذهاب بعضهم إلى استخدام لغة الأمر المباشر للشعراء بالنسج على منوال الشعراء الجاهليين. كانت مقاربات بكار لهذه الآراء في هيكلة القصيدة وبنائها مرشدا لكثير من الدراسات اللاحقة، ولعل دراستنا تفيد من تلك المقاربات في بناء قاعدة وسطية تجمع آراء القدامى والمحدثين في قضية "المقدمات"، وتسلط الضوء على جهود كل منهم في التأصيل للمقدمات الشعرية، على اختلاف العوامل والأسباب.

إن دراسة الدكتور يوسف بكار للمقدمات الطللية في شأن تقديسها والثورة عليها من خلال النماذج التي أكد بها آراءه ترسم لنا منهجا جليا لدراسة مقدمات الكيذاوي، بحيث نستطيع سبر أغوار تلك المقدمات واستنطاق علاقتها بالغرض لتحقيق أهم أهداف الدراسة وهو إيجاد العوامل المشتركة بين المقدمات والأجزاء الأخرى في القصيدة عند الكيذاوي.

- وللدكتور **حسين عطوان** أيضا دراسة بعنوان **"مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام" ١٩٨٧م** أكد فيها استمرارية تداول المقدمات الجاهلية في صدر الإسلام، وما حملته من معاني قديمة وأخرى جديدة، مستحدثا الشاعر المخضرم مقدمة الحنين إلى الوطن والمقدمة الدينية. وقد أشارت أشارت هذه الدراسة إلى تكرار الشعراء لصور المقدمات الجاهلية في مثل قول عطوان عن شعر الشماخ: "وعنايته بمشهد رسم الأطلال وإحاطته بآثارها، وتفصيله في وصفها واضحة". والأهم في ذلك تصنيفه للشعراء بين حريصٍ على التقليد

والإطالة في المقدمة الطللية، ومتخففٍ فيها، كحسان بن ثابت الذي اكتفى في تقديمه لبائيته بثلاثة أبيات مسائلا الأطلال البالية، ومستذكرا العهود الخالية، فعد عطوان الفريق الثاني ضمن قائمة المجددين. وهذه اللفتة تخدم البحث كثيرا عند الحديث عن قضية التقليد والتجديد عند الكيذاوي. بالإضافة إلى أن حديثه عن أثر الإسلام في ابتداع صورة انشغال الشاعر عن محبوبته درءا للفتنة والفحش، يساهم، كدراسة هلال الحجري التي سبق ذكرها، في رسم تصور واضح عن موقف الشاعر وتوجهه، إذا ما وضعنا في الحسبان أنه من أسرة محافظة، فأبوه كان فقيها عالما.

- **دراسة بعنوان: "الشعر في عمان في عصر النباهنة – دراسة نقدية" للباحثة: سعيدة بنت خاطر الفارسية، قدمت لنيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة ١٩٩٥م،** تطرقت الباحثة في هذه الدراسة إلى الحديث عن خصائص الشعر العماني في عصر بني نبهان؛ ومما جاء فيها، متصلا بشعر الكيذاوي، حديث عن الصورة، والدلالة الحركية، والمعجم اللغوي عنده؛ وقد ركزت الباحثة في دراستها لشعر الكيذاوي على القصائد بشكل عام، وليس المقدمة، وأثارت قضية الغزل الحسي والعذري، وعلاقة الشاعر بالصوفية. وتلتقي دراستها مع هذه الدراسة في قضية الغزل، وتهدف هذه الدراسة إلى وضع تصور مغاير عن الحبيبة التي أكثر الشاعر من ذكرها في ديوانه، وهي سعاد.

- **دراسة بعنوان: "علاقة النموذج الشعري العماني بالنماذج الشعرية العربية قديما وحديثا" للباحث: أحمد الطريسي، وهي من منشورات جامعة السلطان قابوس ٢٠١٠م،** تتطرق الباحث فيها إلى الكشف عن وجوه العلاقة فيما بين الشعر العماني، في عصور مختلفة منه، والموروث الشعري، ممثلا في المحاكاة والمعارضة والتناص؛ وقد ذهب الباحث إلى أن الشعر العماني في عصر بني نبهان، على وجه التحديد، كان شعرا تقليديا في أغلب

موضوعاته وعناصره، ومتأثرا بعصرين من عصور الأدب، هما، الجاهلي في الالتزام ببناء القصيدة على النهج الموروث، والعباسي في خوضهم غمار التفنن البديعي؛ وتستفيد هذه الدراسة من تلك في تأكيد دور الكيذاوي في إحياء الموروث الشعري، وتضيف عليها ما أمكن من جوانب التجديد والإبداع في تناوله للموروث في مقدمة القصيدة في شعره.

- **دراسة بعنوان: "المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا"" للباحث: سعيد ابن ضاحي العلوي، قدمت لنيل درجة الماجستير، جامعة نزوى ٢٠١٠م،** تناول الباحث فيها "مقدمة الأطلال" في شعر أربعة من شعراء عصر بني نبهان، ومنهم الكيذاوي، وقد طرق فيها، مما يتصل بهذا البحث، موتيفات المقدمة الطللية من مواضيع وصور، ومن معاني تتعلق بقضية التجديد في شعر الكيذاوي، وقد شملت دراسته، التي استندت حينها على نسخة وزارة التراث من ديوان الكيذاوي، سبعا وثلاثين مقدمة طللية؛ فيما يسعى هذا البحث للكشف عن موتيفات المقدمة الطللية بشكل أوسع، وبطريقة منهجية إحصائية، وما جدد فيه الشاعر أو أبدع بتناوله، أسلوبا وصورا.

- دراسة عامة لأشعار الكيذاوي قدمها محقق **"ديوان الكيذاوي" سلطان بن سيف المقبالي، وهي أطروحة لنيل درجة الماجستير، جامعة السلطان قابوس٢٠١٣م،** وقد تناولها بالتقديم للتحقيق والصعوبات التي واجهته؛ والوضع الاجتماعي والأمني الذي عاش فيه الشاعر؛ وأشار لبعض دلائل الفترة التي عاشها، والملوك الذين اتصل بهم؛ ثم تطرق للحديث عن حياة الشاعر، اسمه ونسبه، ولقبه، وحاول استنتاج تاريخ يحد الفترة الزمنية التي عاشها، كون المصادر تفتقر لتاريخ ولادته ووفاته، يقول: " وإذا عدنا إلى الديوان فإننا يمكن أن نجد بعض الاشارات المتعلقة بحياته"، معتمدا على بعض قصائد المدح والرثاء لملوك أرخ لهم. إضافة إلى أنه تحدث عن أسرته، وثقافته التي استقاها، أيضا، من "اللجوء إلى شعره...، [الذي] بدت فيه

بعض آثار تلك الثقافة التي نبحث عنها، فهو يوظف فكره وثقافته في بناء قصيدته...، ففي شعره ما يدل ثقافة واسعة واطلاع كبير على مختلف القضايا الدينية والتاريخية والأدبية"؛ وهذا فيما يتعلق بالشاعر نفسه.

أما فيما يتعلق بشعره فقد تناوله من جانبين: الأغراض الشعرية؛ والجوانب الفنية. فأغراضه الشعرية هي: "المديح"، وهو "أكثر الأغراض الشعرية في الديوان...، [وهي لا تخرج] عن المعاني السائدة في الشعر العربي"، و"الرثاء"، و"التهنئة"، و"العتاب"، و"الوصف"، و"الغزل"، و"الفخر"، و"شكوى الزمان"، و"الحكمة". وأما الجانب الثاني "الفني" فقد تناول فيه:

١- اللغة: من حيث هي لغة سائدة في الشعر العربي، تحيل إلى نظام مرجعي سابق، وهي لغة سهلة لقب على أساسها بالكيذاوي.

٢- الصور الفنية: مشيرا إلى ما تحمله قصائده من صورة للطلل والمحبوبة وعناصر الشعر العربي المألوفة.

٣- موسيقى الشعر.

وفي الأخير حديث عن المخطوطات.

ما نلمسه من هذه الدراسة بعض الجوانب المهمة المتعلقة بحياة الشاعر وثقافته، والبيئة التي ترعرع فيها، والاشارات التي دلنا بها على طبيعة لغته وصوره، وبهذا تسهم في توجيه دفة التحليل حينما نطرق الفصلين المتعلقين بأنواع المقدمات عند الكيذاوي، وما تحمله موتيفات الشعر العربي، وما أنتجته الحياة المرة والقاسية التي سادت حكم النباهنة.

- **دراسة بعنوان: "حداثة الأسلاف.. اختراق "التابو" في الشعر العُماني" لهلال الحجري ٢٠١٣م،** تناولت الحديث عن قيام عدد من الشعراء بالتغزل بالمرأة حسيا في قصائدهم،

وتصويرهم لحياة اللهو والطرب، بمن فيهم الكيذاوي؛ ورغم أنها دراسة انتقائية إشارية، إلا أنها تفتح لدراستنا بابا لتفسير قصائد الكيذاوي الثانوية؛ وخصوصا عندما يبدو "المجتمع العُماني القديم...، أكثر تحرراً من سلطة «التابو» وشراسته؛ لأن الشعراء الذين تناولوا بعض المواضيع المحرمة لم يكونوا صعاليك أو شذاذَ آفاق، وإنما كانوا أصحاب مكانة دينية وعلمية واجتماعية مرموقة...، وأن "التابو الاجتماعي" من أكثر التابوات التي تم اختراقها في الشعر العُماني القديم".

- **التمهيد:**

التعريف بالكيذاوي:

أولا: نسبه ومولده ولقبه

إن المعلومات التي أرخت للشاعر قليلة ونادرة، والذي أجمعت عليه المصادر التاريخية والشعرية أنه الشاعر "موسى بن حسين بن شوال بن ثاني بن خاطر بن أبي الحسن الحسيني المحليوي، نسبة إلى بلد محليا من وادي عندام بنيابة سمد الشأن من ولاية المضيبي"[١]؛ ويلقب بـــ "الكيذاوي" "لتمتع شعره بجزالة اللفظ وحسن اختيار الكلمات وعذوبة النغم وحلاوته فكأن معانيه تشبه رائحة الكيذا، والكيذا نوع من الأشجار العطرية المعروفة بعمان"[٢].

ولا يعرف تاريخ مولد الكيذاوي أو وفاته، ولكن قدر، استنادا لشعره، أنه عاش في الفترة الممتدة من أواخر القرن العاشر إلى أوائل القرن الحادي عشر الهجريين[٣].

ثانيا: عصره ونشأته

يبدو أن الكيذاوي قد نشأ في بيئة غنية بالعلم والأدب، فقد كان والده شيخا فقيها[٤]، ويبدو أنه قد قرأ وتعلم من أبيه وعلماء عصره الشعر والأدب والأمثال وأخبار العرب وعلوم القرآن والفقه، بما تشهد عليه أشعاره[٥]، وبما يظهر من قوة اللغة في تقديمه للديوان[٦].

---

[١] الكيذاوي، موسى بن حسين بن شوال. الديوان. تحقيق سلطان بن سيف المقبالي. مسقط: وزارة التراث والثقافة، ٢٠١٣، ص٢٢.

[٢] الصقلاوي، سعيد بن محمد. شعراء عمانيون. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٦، ص٢٤٧.

[٣] "عمان في التاريخ". نقلا عن: الكيذاوي، موسى بن حسين بن شوال. الديوان، ص٢٢.

[٤] البطاشي، الشيخ سيف بن حمود. إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان. مسقط: منشورات مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤوون الدينية والتاريخية، ٢٠٠٤، ص٢: ٤٢١-٤٢٩.

[٥] الكيذاوي. الديوان، ص٢٦.

[٦] الكيذاوي. الديوان، ص٥٧-٦٠.

وقد قدر للشاعر أن يعيش في عصر متأخر من حكم بني نبهان، وقد كانت عمان، حينها، تئن من الحروب الدائرة بين بني نبهان والأطماع الخارجية من جهة، ومعارضيهم من الداخل من جهة أخرى[١]، وقد بلغت الأوضاع فيها "حالة يرثى لها من التمزق والتناحر، وكان الصراع على السلطة على أشد ما يكون"[٢].

وكان النباهنة قد حكموا عمان لمدة زمنية امتدت حوالي خمسة قرون، وهي الفترة من (٥٤٩هـ/١١٥٤م) إلى (١٠٣٤هـ/١٦٢٤م)، وهي تقسم إلى فترتين: الفترة الأولى (٥٤٩هـ-٩٠٦هـ/١١٥٤م-١٥٠٠م) واتسمت بالقوة والغلبة، ودانت لحكمهم مناطق كثيرة من عمان، واتخذوا من بهلا ونزوى مركزا للحكم، لكن المؤرخين ينسبون لحكمهم الظلم والفساد والمجون، وهو ما جلعهم في صراع دائم مع معارضيهم في الداخل من أنصار الإمامة. أما الفترة الثانية (٩٠٦هـ-١٠٣٤هـ/١٥٠٠م-١٦٢٤م) فقد تأجج فيها الصراع القبلي بجانب الصراع مع أنصار الإمامة، وهو ما أدى إلى انقسام النباهنة وانقسام عمان إلى دويلات لكل منها أمير أو ملك نبهاني، فاستمر الصراع على الحكم فيما بينهم من جهة، والمعارضة الممثلة في أنصار إمامة الإباضية من جهة أخرى حتى انتهت دولتهم[٣]. ومن الذين نازعوا بني نبهان على الحكم في الداخل: آل عمير، وآل هلال، وآل جبر، وبنو هناءة، واليعاربة، وكان النباهنة يتصدون للأطماع الخارجية كالغزو الفارسي على صحار[٤].

---

[١] البوسعيدي، سالم بن سعيد. الجامع في الأدب العماني. بيروت: دار القارئ، ٢٠١٥، ص٥٦١.

[٢] "عمان في التاريخ". نقلا عن: الكيذاوي، موسى بن حسين بن شوال. الديوان، ص٢١.

[٣] عثمان، مختار نور الدين، وآخرين. عمان عبر التاريخ – دراسة تاريخية اجتماعية أنثربولوجية. الكويت: مكتبة الفلاح، ٢٠٠٤، ص٨١-٩٠.

[٤] الهاشمي، سعيد بن محمد بن سعيد. دراسات في التاريخ العماني. مسقط: النادي الثقافي-دار الفرقد، ٢٠١١، ص٢١٥.

ومع أن عصر بني نبهان ظل غامضا في سيرورة التاريخ العماني، بسبب الأوضاع الأمنية المتفككة آنذاك، إلا أنه كان عصرا مزدهرا بالحياة الأدبية والعلمية[١]، وقد عده أحمد درويش عصر "قوة اللغة" في مقابل التفكك الذي عانت منه الدول العربية آنذاك، والأوضاع المترهلة في عُمان كذلك[٢].

ثالثا: شعره:

حُقِّقَت أشعار الكيذاوي أول مرة من قبل وزارة التراث القومي والثقافة، ونشرت في طبعتها الأولى عام ١٩٨٥م، ثم طبعت ثانية عام ١٩٩٢م، حتى حظيت أشعاره مؤخرا بتحقيق أوسع عام ٢٠٠٧م في أطروحة ماجستير قدمها سلطان المقبالي بجامعة السلطان قابوس.

ترك الكيذاوي ديوانا حافلا بالعديد من الأغراض الشعرية، أبرزها المديح، الذي نظم فيه، بحسب الديوان، مئتين وسبع عشرة قصيدة، وفي الرثاء خمس عشرة قصيدة، وفي التهنئة خمس قصائد، وفي العتاب ثلاث قصائد، ونظم في الفخر قصيدتين، وهما على لسان الممدوح، وفي الوصف قصيدة واحدة وهو يسميها "غزل في القهوة"، واعتبرناها في الدراسة غزلية خالصة في القهوة، إذ الشاعر عبر عن ذلك بقوله: "متغزلا في القهوة"[٣].

---

[١] البوسعيدي، سالم بن سعيد. الجامع في الأدب العماني.، ص٥٦٣.

[٢] درويش، أحمد. تطور الأدب في عمان. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٨، ص١٣٣.

[٣] الكيذاوي. الديوان ص ١١٤١، القصيدة ٢٢٤.

اتصل الكيذاوي بالعديد من ملوك بني نبهان ومدحهم، أبرزهم الملك فلاح بن المحسن بن سليمان[١]، الذي مدحه في ستين قصيدة، وابنه الملك عرار بن فلاح[٢] الذي مدحه في اثنتين وثلاثين قصيدة[٣]. ومما قاله في مدح فلاح بن المحسن بعد أن تخلص بوصف السحاب والغيث على شاكلة الموروث في مديح الشعراء القدامى:

وَمُبْتَسِمٍ أَحْوَى يَزِيدُ تَبَسُّمًا ... بِهِ كُــلُّ أَحْوَى حِينَ يَسْكُبُ سَاكِبُهْ
تَبَسَّمَ مُفْتَرًّا وَحَمْحَمَ بَاكِيًا ... وُجُنْحُ الدُّجَى مُسْتَرْخِيَاتٍ غَيَاهِبُهْ
يَسِحُّ وَيَهْمِي مُسْتَهِلًّا كَأَنَّمَا ... أَكُفُّ فَلاحٍ قَدْ حَوَتْهَا سَحَائِبُهْ
جَوَادُ إِذَا مَا المُزْنُ أَمْسَكَ قَطْرَهُ ... عَنْ النَّاسِ أَغْنَتْ مُمْحِلِيهِ مَوَاهِبُهْ

والذي يبدو من أشعاره أنه نظم أغلبها في الفترة الثانية من حياته، أي بعد انقضاء الشباب، وعلى الرغم من قلة القصائد التي قدم لها ببكاء الشباب إلا أن القصائد الأخرى لا تخلو من دلالات كبر السن، سواء في عنصر الغزل أم الشكوى من الزمان أم بكاء الشباب.

رابعا: وفاته

نظرا لغياب المصادر حول تاريخ وفاته، فقد قدر محقق الديوان تاريخ وفاته قبل العام (١٠٢٤هـ - ١٦١٥م)[٤].

---

[١] هو "فلاح بن المحسن بن سليمان بن سليمان بن مظفر" انظر: الكيذاوي، الديوان، ص٦٩. وقيل هو أشهر ملوك بني نبهان وأكثرهم جودا، وأفضلهم سياسة، وقد كان محبا للشعراء والشعر. انظر: ابن رزيق، حميد ابن محمد بن رزيق. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين. تحقيق: عبدالمنعم عامر، و محمد مرسي عبدالله. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٤، ص٢٢٠.

[٢] هو عرار بن فلاح بن المحسن بن سليمان، وقد حكم بعد أبيه حوالي خمس سنوات، وكان ملكا على بهلا. انظر: الكيذاوي، الديوان، ص. وانظر: ابن رزيق، حميد بن محمد. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، ص٢٢١.

[٣] الكيذاوي. الديوان، ص٢٨.

[٤] الكيذاوي. الديوان، ص٢٣.

الفصل الأول

مقدمة القصيدة بين النقاد القدامى والمحدثين

أولا: آراء النقاد القدامى

ثانيا: آراء النقاد المحدثين

ثالثا: الموازنة بين آراء الفريقين

أولا: آراء النقاد القدامى

اهتم النقاد القدامى بمطلع القصيدة حين باشروا أول تماس نقدي مع النص الجاهلي، لكن ذلك لم يشبع نهم النقاد المحدثين الذين أجادوا الغوص والكشف في مكنونه؛ فما كان منهم جميعا إلا أن نشروا على أستار كعبة الشعر تفسيرات هامة، جعلت البناء الشعري الناضج بناء مذهّبًا، فربما صدق الراوي حين قال: إن قصائد من العصر الجاهلي كانت تعلق على أستار الكعبة. ولأجل أن نقدم للقارئ فكرة واضحة، يتلمس من خلالها أهم الآراء التي قيلت في مقدمة الشعر الجاهلي، فإننا سنتعرض لأهم ما قيل في شأن تلك المقدمات.

فبالعودة إلى كتب النقد القديم، نجد أن أول نص تحدث عن مقدمة القصيدة، هو نص ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، في كتابه "الشعر والشعراء"، الذي انطلقت منه مناقشة مطلع القصيدة في القديم والحديث؛ فهو يذهب إلى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار الداثرة، والحنين إلى ساكنيها والظاعنين عنها، واصلًا إياه بالنسيب، شاكيًا الوجد وألم الفراق، وواصفًا رحلته، وجاعلًا من ذلك كله سبيلًا لاستمالةِ قلوبِ السامعين، وما أن يتيقن من ذلك حتى يلج في غرض القصيد وهو المدح. ومؤكدا على ضرورة تجويد المقدمة، بما لا يذر المستمعَ في جو من الملل والسأم، وأن يكمل بناء شعره بما لا يدعه ظمآنًا للمزيد[١]؛ ومعنى ذلك أن الفكرة التي يطرحها الشاعر لابد أن يكتمل بناؤها اكتمالا سليما، وهو ما نفهمه من كلامه المفصل عن المقدمة الطللية.

ونحن نجد أن جُلّ كتابات النقاد القدامى من بعد ابن قتيبة تفسر ما قاله، وإن زادوا عليه فإنما هو اختراع لمصطلحات جديدة، أو تطوير للفكرة التي أسسها في نصه، أي تعليله لذلك التقديم وهو استمالة الأسماع، أو وضع مجموعة من الشروط التي توجه الشعراء نحو الإجادة والتمييز بين المطالع الحسنة والمطالع المستكرهة.

---

[١] ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ). الشعر والشعراء. تحقيق مفيد قميحة ومحمد الضناوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥، ص٧٤-٧٦.

فالرؤية النقدية عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) قامت على فكرة "أحسن الابتداءات" بمثابة مؤشر للشعراء على تجويد مفتتح أشعارهم. ومما استحسنه قول النابغة:

كِـلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ وَلَـيْلٍ أُقَـاسِيهِ بَطِيءُ الكَوَاكِبِ[١]

ورأى ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) أن "للشعر فصولا كفصول الرسائل"[٢]، والمجيد من الشعراء من أحسن ابتداء شعره بما يجلب له محبة السامعين، المتلذذين بالشعر أو الناقدين، محترزا مما يستجفى من الكلام، محملا جنبات ابتدائه مغزاه من القول،. وكانت فكرته قائمة على أن الكلام كالجسد، تعاضد لفظه بمعناه ككمال الجسد بالروح[٣].

وكان اهتمامهم البالغ بمطلع القصيدة مقتصرا على البيت الأول وأحيانا بيتين أو ثلاثة أبيات تبعا للفكرة التي يحملها النص نفسه. وعلى الرغم من ذلك الاهتمام بالمقدمة إلا أنهم لم يغوصوا مثلما غاص المحدثون في ماهيتها، فنحن لا نجد في كتبهم، أيضا، إجابة حول السبب الذي آل بالمقدمة، بشكلها الفني الناضج واللغوي البديع، تتربع رأس القصيد. وبهذا، يمكن أن نعد نص ابن قتيبة جوهر كل النصوص التي جاءت من بعده، سواء على المستوى البنائي للقصيدة أم على المستوى الفني.

ثانيا: آراء النقاد المحدثين

حاول نقادنا المحدثون تفسير المقدمة الشعرية، والطللية منها على وجه الخصوص، تفسيرات مختلفة تتقاطع فيما بينها غالبا، وهي تفسيرات لم يألُ أصحابها جهدا في خلق دوائر

---

[١] ابن المعتز، عبدالله بن المعتز(ت٢٩٦هـ). كتاب البديع. تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢، ص٧٥.

[٢] ابن طباطبا، أبو الحسن بن طباطبا (٣٢٢هـ). عيار الشعر. تحقيق عباس عبد الستار. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢، ص٩.

[٣] المرجع السابق، ص٢٠٣-٢١٣.

نقدية أضيق من دوائر النقد القديم، يقدمون من خلالها قراءات جديدة تسهم في فهم لغز تلك المقدمات، وإن هذه التفسيرات ترسم صورة تجسد حركية اللغة، والصورة، والزمان، والمكان، واللون، في نص شعري متقن النسج، محكم الإبداع، مشبع بالرمز. والحديث عن مقدمة القصيدة عند النقاد لهو بمثابة مغامرة لسبر أغوار مخفية مكنونة في نصوص شعرية تعاضدت جميعها على حفظ أكثر عناصر القصيدة العربية استثارة لأقلام النقاد — مقدمة الطلل.

وأول التفسيرات التي نعرضها في النقد الحديث تفسير فني ذهب إليه كارل بروكلمان، مؤكدا فيه رأي ابن قتيبة في استهلال القصيدة بالنسيب، والحنين إلى الحبيبة النائية، الحنين الذي يلازم قلب الشاعر حال رؤيته الأطلال الداثرة وهو راكب في القفار، وواصفا قطعه للمفاوز وراحلته من حيوان الوحش خلال الرحلة. فبروكلمان بتناوله لهذا الجزء من رأي ابن قتيبة جعل تفسيره للمقدمة تفسيرا فنيا واقعيا له ارتباط بحياة الشاعر[١].

وهناك تفسير وجودي تبناه المستشرق الألماني فالتر براونة، ذهب فيه إلى أن المقدمة الطللية، التي تحتل جزءا واسعا من الشعر العربي وحياة العرب قديما، لم تكن فيما يراه ابن قتيبة الجزء الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى استمالة انتباه سامعيه، وإنما هي تفسير للشعور الذي يعتري الإنسان حول القضاء والفناء والتناهي، جاعلا من إشارات الشاعر المادية والمعنوية في مقدمة القصيدة سبيلا لفهم المخاوف التي تنتاب الشعراء من قضية "الوجودية"، وهي، برأيه، حالة شعورية إيمانية تعبر عن فراغ سده الإيمان الجديد الذي أضعف من قوة الشعور الجاهلي، وهو الذي سمح لأبي نواس فيما بعد بأن يمقت على الشعراء وقوفهم على الأطلال[٢].

---

[١] بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي. ج١. نقله إلى العربية د. عبدالحليم النجار. مصر: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٩، ص٥٩-٦٠.

[٢] براونة، فالتر. "الوجودية في الجاهلية." مجلة المعرفة. دمشق، العدد ٤، (حزيران ١٩٦٣)، ص١٥٧-١٦١.

ومثله فسر عزالدين إسماعيل ظاهرة الطلل؛ لكنه ربطها بالحالة النفسية للشاعر، من حيث إن المقدمة "تعبير يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها"[١]، وهي تمثل الجزء الذاتي الخاص بالشاعر، بما يعيشه من تناقض بين حب الحياة والخوف من الموت[٢].

ورأى محمود الجادر في لوحة الطلل شكلا من التراث التقليدي، ومجالا مهيأ للحديث عن "الحالة النفسية" التي تعتصر الشاعر من خلال معاناته مع الأرض والمرأة، فلوحة الطلل، برأيه، "تمثل منفذا تعبيريا لحديث الذاكرة التي اختزنت من مباهج الأمس ومآسيه ما تتفجر به النفس في لحظات التأمل الشعري عند أعتاب القصيدة في لحظات الإلهام المشرق"[٣].

وفسر مصطفى ناصف الوقوف على الطلل تفسيرا نفسيا، وفي بعض الأحيان تفسيرا اجتماعيا ذهب فيه إلى أن الوقوف ظاهرة جماعية عند العرب قديما، وهو ينبع من "إلزام اجتماعي" مرتبط بالحاجات العليا للمجتمع، الحاجات التي توجه فكر الشاعر وأحاسيسه نحو المجتمع فقط، ولا تتأتى عملية الوقوف على الطلل بدون "التذكر" الذي يستدعي به الشاعر ماضي المجتمع في هيئة بعث للحياة.[٤]

ورأى يوسف خليف أن العقد الاجتماعي الذي يربط الشاعر بقبيلته قد ساهم في بناء القصيدة من قسمين أساسيين: قسم ذاتي خاص بالشاعر، وتمثله المقدمة، يصور الشاعر فيه

---

[١] إسماعيل، عزالدين. روح العصر – دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة. بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٧٢، ص١٧.

[٢] المرجع السابق، ١٩-٢٧.

[٣] الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: دراسة تحليلية. بغداد: دار الرسالة، ١٩٧٩، ص٢٥٦-٢٥٩.

[٤] ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم. (د.م): دار الأندلس، ١٩٨١، ص٥١-٥٥.

مشاعره وانفعالاته وعواطفه نتيجة الفراغ الذي يعيشه، وقسم غيري، يصور فيه علاقته بقبيلته ووفائه لها، أو أنه يعرض فيه لمدح أو نحوه[١].

وليوسف اليوسف تفسير مستوحى من الطبيعة، بما تمثل هذه الطبيعة من عامل مضاد للإنسانية، رأى فيه أن المقدمة الطللية إنما هي ممارسة طقسية، يحاول فيها الشاعر أنسنة الطبيعة، بما يتكيف والحس الاجتماعي. ويرى أن هذا الوقفة، بجانب التذكر، تمثل نسيجا من ثلاث قضايا اجتماعية طبيعية هي القمع الجنسي والاندثار الحضاري وقحل الطبيعة، وهي، برأيه، تتقاطع مع بعضها في دائرة "العقم" — الطلل[٢].

ومن دراسة أنور أبو سويلم للمطر في الشعر الجاهلي رأى فيه المحور الأساس الذي تدور حوله مجمل الأفكار والقضايا في الوقفة الطللية[٣].

وهناك تفسير قام على دراسة الجوانب النفسية للشاعر، وفيه أن الشاعر إنما يرسم بالمقدمة صورة لنفسيته تجاه الموضوع الذي يعالجه، فالمقدمة الطللية برأي عبد الحليم حفني "إشارة لنفسية الشاعر إزاء موضوع القصيدة أو مناسبتها"[٤].

---

[١] خليف، يوسف. "مقدمة القصيدة الجاهلية." مجلة المجلة، القاهرة، العدد٩٨، (فبراير ١٩٦٥)، ص١٨-٢٢.

[٢] اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الحقائق، (د.ت)، ص١٣٧-١٤١.

[٣] أبو سويلم، أنور. المطر في الشعر الجاهلي. عمّان: دار عمار، ١٩٨٧، ص١٣٢.

[٤] حفني، عبد الحليم. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٤٩.

أو هي برأي مي يوسف خليف "بلورة لاغتراب النفس أمام صولة الزمن، أو أمام قوى الطبيعة، أو تجاه مدركات الشاعر، أو حتى الحس الغيبي الذي لا يعرف عنه الشاعر"[١].

وذهب آخرون إلى تفسيرها تفسيرا أسطوريا، فقد عد مصطفى الشوري الأطلال والظعائن والحيوانات في المقدمة الطللية إشارات أسطورية تكون العالم الأسطوري للشاعر[٢].

أما قصي الحسين فقد افترض تحول الماديات النفعية المحيطة بالإنسان كالحجر والشجر والماء إلى قوى سحرية تمارس سلطتها على الشاعر وبالتالي تتحول من صورة عادية إلى صورة مقدسة[٣]، وجعل تفسيره منصبا على فكرة "الخصوبة"، إذ الناقة والمرأة، برأيه، تمثلان الخصوبة، ومتى ما ذكرتا بصيغ الاكتناز الجسمي فهي إشارة رمزية للخصب الذي يفتقده المجتمع، وإشارة للمرآة/الآلهة — آلهة الخصب[٤].

واعتقدت ريتا عوض أن الوقوف على الطلل يحمل دلالات قدسية، وأن الشاعر الجاهلي حينما يقف على الأطلال إنما يعظمها ويجلها مثلما يفعل مع قوى خارقة يعبدها أو يخافها، وبالوقوف على الطلل والبكاء عليه يلبي الشاعر حاجة ملحة في ذاته، ويعبر في الوقت نفسه عن مأساة حضارية جماعية[٥].

---

[١] خليف، مي يوسف. الموقف النفسي عند شعراء المعلقات. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦، ص١٠٦.

[٢] الشوري، عبدالشافي مصطفى. الشعر الجاهلي – تفسير أسطوري. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦، ص١١٧.

[٣] الحسين، قصي. أنثروبولوجية الأدب – دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان. بيروت: دار الهلال، ٢٠٠٩، ص١٤.

[٤] المرجع السابق، ص١١٤– ١١٧.

[٥] عوض، ريتا. بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢، ص١٨٥–١٨٧.

ورأى ايفالد فاغنر أن إقحام الطقوس والأساطير على الشعر العربي قد فسر القصيدة العربية بشكل واضح من التغافل عن سبر أغوار النص ذاته، ونحت بالتحليل الأدبي منحى بعيدا[١].

وتجدر الإشارة، فضلا عما سبق، إلى أن يوسف بكار ركز على الجانب البنائي في القصيدة، ففرق بين المطلع والمقدمة[٢]، ورأى أن ما ذهب إليه ابن قتيبة إنما ينم عن نقص في استقراء الشعر الجاهلي بتقييده للغزل كشرط لاستمالة القلوب، وأن النقاد القدامى إنما وقفوا على القصائد ذات المقدمات فقط، وغفلوا عن القصائد التي خلت منها[٣].

ورأى حسين عطوان أن المقدمات بأشكالها المختلفة هي جزء من الذكريات التي يضيفها الشاعر في قصيدته، وضرب من الحنين للماضي ومحاولة استرجاعه، ويرى أن الشعراء قد جبلوا على ذلك[٤].

وذهب محمد عبدالمطلب إلى أن الوقوف على الطلل عبارة عن عملية فنية ذات علاقة بالمتلقي وليس الشاعر، وأن الشاعر إنما يتخذ من المقدمة وسيلة ليوجب على المتلقي حق الاستماع لباقي القصيدة، ويرى أن ذلك لا يتم إلا بالوقوف على المنبهات الأسلوبية في المقدمة وبقية أجزاء القصيدة، وأن لكل شاعر فلسفته الخاصة نحو الطلل التي لا تتحدد إلا من خلال الكشف الأسلوبي[٥].

---

[١] ايفالد فاغنر. "بناء الشعر الجاهلي". مقالة مترجمة. ضمن كتاب: ربابعة، موسى. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم. عمَّان: دار جرير، ٢٠٠٨، ص٢٦-٢٧.

[٢] بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٢، ص٢٠٣-٢١٢.

[٣] المرجع السابق، ص٢١٣-٢١٤.

[٤] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص٢٢٧.

[٥] مصطفى، محمد عبدالمطلب. "الوقوف على الطلل." مجلة فصول، مج٤، العدد٢، ١٩٨٤، ص١٥٣-١٦٢.

ورأى موسى ربابعة أن المناهج التي تعاقبت على دراسة النص الجاهلي استطاعت أن تثبت قابليته لقراءات متعددة، وترسخ فيه مبدأ الحيوية والدينامية[١]. ورأى، كذلك، أن قراءة النص الجاهلي تتم بوضعه في الإطار الكلي للشعر؛ لأن التفسيرات التي تنتقي من الأشعار ما يتوافق مع توجهات المفسر نفسه إنما تخلق تشويها للنص يفسد عليه ألقه وروحه، وأن قراءة أي نص شعري لا بد أن يقوم على رؤية الشاعر الخاصة للعالم، من خلال العناصر الأساسية المشكلة للنص الشعري[٢]، الرؤية التي لا تتكشف إلا بممارسة عملية استنطاق العلائق بين أجزاء النص وإعادة تشكيلها مرة أخرى في ذهن المتلقي[٣].

ورأى ربابعة في مؤلف آخر أن اللحظة الطللية تكشف عن علاقة قوية بين الإنسان والمكان، وأن مخاطبة الشاعر للطلل تكشف عن الوعي العميق لتلك العلاقة، وبالتالي إيقاظ الشعور الإنساني أمام التحول الحادث في الديار، ليبعث في الطلل الحياة، منطلقا من رؤيته العامة التي تجسدها اللحظة الطللية[٤].

ويرى توماس باور أن مقدمات النسيب لا تخلو من "وظيفة علامية" لها علاقة بباقي أجزاء القصيدة[٥]. ونقل موسى ربابعة عن دراسة أجنبية أن "جملة الافتتاح مميزة للإشارة إلى نوع القصيدة أو مضمونها"[٦]، ونحن نجد هذا الرأي عند النقاد القدامى فيما سمي "براعة الاستهلال"، أي تجويد الشاعر لمفتتح قوله الشعري بما يترك لدى المتلقي دلالة إشارية عن

---

[١] ربابعة، موسى. قراءة النص الشعري الجاهلي. إربد: دار الكندي، ٢٠٠٣، ص٩.

[٢] المرجع السابق، ص١٥-١٦.

[٣] المرجع السابق ، ص١٠١-١٠٢.

[٤] ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي. عمَّان: دار جرير، ٢٠٠٦، ص١١-١٤.

[٥] توماس باور. "كيف تبدأ القصيدة؟". مقالة مترجمة. ضمن كتاب: ربابعة، موسى. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ص٧٥.

[٦] المرجع السابق ، ص١٠٦.

المعنى الذي يرمي إليه من القصيدة في أول القصيدة[١]، ويقول ابن حجة الحموي في هذا : "اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها"[٢].

ومن التفسيرات الحديثة التفسير الأنثروبولوجي، وهو تفسير يعنى بدراسة واقع الإنسان وما يحيط به، ونمثل عليه بما ذهب إليه مهند ساري في تفسيره لرمزية الطلل، التي صورها بعض النقاد بأنها مقدسة، إلى أن هذه القدسية إنما جاءت من قدسية مكة / الكعبة وحرمها، معللا ذلك، مثلا، بحديث الشعراء عن الحيوانات التي حلت محل ساكني الديار بعد إقفارها، حديث لا تتخلله فكرة الصيد، بل في بعض القصائد الجاهلية تصريح بحرمته، فالطلل، برأيه، إشارة رمزية لمكة وحرمها الآمن الذي يحرم فيه الصيد؛ أما تعطل الرحلة التي قطعها الشاعر نحو الطلل فهي إشارة رمزية لتعطيل شريعة الحج؛ وما ذِكْرُ الشعراء لأسماء أماكن كثيرة في مقدماتهم الطللية إلا محاولة لصون حرم الكعبة. فدراسة ساري دراسة أنثروبولوجية جمعت أطيافا من التكوين المكاني والزماني والحيواني لتنسج هالة القداسة التي استنبطها مما تراءى له من رمزيات الطلل المتوارية[٣].

ثالثا: الموازنة بين آراء الفريقين

مما تقدم نستطيع أن نتلمس الكثير من التقارب بين التفسيرات التي تناولت مقدمة القصيدة، الطللية منها بشكل خاص، إذ إن هذه المقدمة هي الأكثر غموضا بين الأجزاء الأخرى؛

---

[١] النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت٧٣٣هـ). نهاية الأرب في فنون الأدب. تحقيق علي بوملحم. ج٧. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤، ص١١٠.

[٢] ابن حجة الحموي، أبو بكر عليّ الحموي (٨٣٧هـ). خزانة الأدب وغاية الأرب. دمشق: دار القاموس الحديث، ١٣٠٤هـ، ص٣.

[٣] ساري، مهند حسن. الرموز المتوارية في مشهد الطلل وتجلياتها في الشعر الجاهلي – نحو نظرية جديدة. أطروحة دكتوراة. جامعة اليرموك، ٢٠١٢، ص١٥٣.

فوقوف ابن قتيبة على مقدمة القصيدة وتأطيره لها ضمن نسق معين قد فتح عليه في عصرنا الحديث الكثير من الانتقاد، سواء من حيث ربطه لمقدمة الطلل بالمدح فقط، أو اتهام البعض له بالقصور في تناول قضية الطلل، التي رأى فيها استمالة للسامع وولوجا لقلبه. ويكفي أن نورد، مثلا، اعتراف عزالدين إسماعيل له في هذه القضية التي "ظفرت... منه بعناية كافية نسبيا، واجتهد في توجيهها على نحو لا نجده منه في موقفه من أي ظاهرة فنية أخرى...، وحين يدلي إلينا برأي في هذا الشعر فلا بد وأن يكون...أوثق وأصدق من أي حكم يمكن أن ننتهي نحن إليه لو أننا لم نأخذ برأيه"[١] وهذا كلام في غاية الشفافية والموضوعية، برغم ما رآه في تفسير ابن قتيبة من أنه "ليس صحيحا أو هو –على الأقل– ليس كافيا"[٢].

ولا شك في أن دراسات النقاد القدامى، وإن لم تكن قد أضافت الكثير في تفسير مقدمة الطلل، عدا رأي ابن قتيبة، إلا أنها ساهمت في تأكيد الفكرة التي ذهب إليها ابن قتيبة، وهي ما جعلت النقاد المحدثين يلتفتون إليها ويحاولون نقدها، رغم الفارق الفكري والثقافي بين الطرفين. وقد وسع الحديث عن هذا الأمر حسين عطوان حين بين أن البيئة السابقة، أي بيئة النقد القديم، التي اشتغلت على دراسة المطالع الشعرية وتبيان حسنها من سيئها كانت مشحونة بالصدام بين اللغويين والنحويين والبلاغيين، ولهذا لم تظفر بعناية شديدة ولا بدراسة مستفيضة، وهو ما جعلهم ينصرفون إلى وضع القواعد والأصول التي يجب على الشاعر أن يتمسك بها ليخرج بقصيدة متناسقة الأجزاء ومتعاضدة[٣].

ويبدو أن بعض النقاد المحدثين قد تمعنوا في كلام ابن قتيبة تمعنا استنبطوا من خلاله آراءهم، من ذلك أن التفسير الوجودي ربما كان بالإمكان استنباطه من كلام ابن قتيبة إذا ما

---

[١] إسماعيل، عزالدين. روح العصر – دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، ص١٢.

[٢] المرجع السابق، ص١٥.

[٣] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، ص٢١٠-٢١٢.

توفر للناقد الثقافة التي تبين له قلق الإنسان بشكل عام من هذه الحياة[١]، وهي الثقافة التي لم تتوفر للناقد القديم، على الأقل، أو لم تكن فكرة القلق والخوف من المصير التي تبناها فالتر براونة حاضرة في أذهان المجتمع آنذاك، إذ هذا لا يعدو أن يكون تفسيرا محتملا. ثم إننا لو اعتبرنا هذا الخوف والقلق نوعا من الإجماع بين الشعراء الجاهليين، فإننا نوافق يوسف بكار في تساؤله: "فلم لم يعبروا عن مظاهر الفناء واللاتناهي والتناقض والموت في قصيدة الرثاء التي ابتعدوا فيها عن المقدمات، مع أنها أقرب القصائد وأنسبها لمثل هذه الموضوعات؟"[٢]. ما يعني أن فالتر براونة قد يكون متأثرا في اللاوعي بأحداث قريبة جسدت هذا القلق في الجنس البشري، وهو ما أملاه على الشاعر القديم.

وعند بعض النقاد فيما يبدو تأثر مباشر بالمناهج الغربية، من ذلك: المنهج الرمزي الأسطوري الذي جعل في كل موتيف من موتيفات المقدمة رمزية أسطورية، فالناقة الأم/المرأة/الآلهة/ في مجموعها تمثل الخصب والحيوية[٣].

والقراءة الواقعية التي قدمها يوسف خليف وإن كانت قد سلطت الأنظار على "مشكلة الفراغ" الذي يعاني منه الشاعر، إلا أنها تبدو بعيدة عن جوهر المقدمة الطللية التي تغلفها. وفي تقسيمه للقصيدة لم يكن إلا تصورا واقعيا عاطفيا مرتبطا بإشباع رغبات الشاعر العاطفية نحو ذاته، وتعبيرا عن انتمائه وولائه للمجتمع، وبالتالي لا نسلم بهذا أيضا؛ لأنه يمحو كل الافتراضات التي ترى في ترابط المقدمة مع بقية أجزاء النص الشعري ترابطا موضوعيا.

أما "عقدة العقم" التي طرحها يوسف اليوسف، فالذي يبدو أن هذه الفكرة إنما تجعل من ذلك المجتمع، الذي أنتج النضج الفني والموسيقي في جزء قصير من قصيدة متناسقة البناء

---

[١] براونة، فالتر. "الوجودية في الجاهلية"، ص١٥٨-١٥٩.

[٢] بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢٢٠-٢٢١.

[٣] الحسين، قصي. أنثروبولوجية الأدب – دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، ص١١٧.

محكمة النسج، مجتمعا عقيما بالكل، وهو ما يتنافى مع الغموض الذي يكتنف مقدمة الطلل بشكل خاص.

وأخيرا، فقد بدا أن لكل فريق دوره في التأصيل والتأطير لقضية المقدمة الشعرية، وكان لكل منهما، بلا ريب، السطح الثقافي والمعرفي المختلف في نسبة حضوره كَمًّا أمام الناقد، إذ ما تهيأ للناقد المحدث من دراسات نقدية ونظريات يَسَّرَ عليه فهم أسباب التقديم وافتراض دواعيه ما لم يتيسر للناقد القديم، على الرغم من كثافة اللغة والدلالة في الكتابات النقدية القديمة، واستنداها بشكل كبير، إذا لم نغفل تأثرهم بالآداب الأخرى، على أخيلتهم، وما عهدوه عن طبيعة الحياة عند الشعراء الأُوَّل.

الفصل الثاني

مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي

أولا: مقدمة الطلل

ثانيا: مقدمة الغزل

ثالثا: مقدمة الظعن

رابعا: مقدمة الطيف

خامسا: مقدمة المشيب

سادسا: مقدمة الخمرة

جسدت القصيدة العربية أشكالا مختلفة من المقدمات، تفاوتت في مستوى تناولها عند الشعراء وتنوعت، كمقدمة وصف الطلل، ووصف المرأة (الغزل)، ووصف الظعائن، ووصف الطيف، وبكاء الشباب والشيب، ووصف الخمرة؛ غير أنه قد تتداخل بعض الأنواع، ولكن يبقى لكل قصيدة سمتها البارزة في تفرد المقدمة بنوع واحد يكون محور الحديث.

ولمّا كانت هذه الأنواع هي السائدة في العصر الجاهلي، واتخذها الشعراء النموذج الذي يحتذى به، من ناحية، وإيمان البعض بضرورة الحفاظ على مكتسباتهم منه، من ناحية أخرى، وُجِدَ من الشعراء العمانيين من يؤمن بالفكرتين، فكانت أشعارهم ترقى إلى مستوى الإجادة والإتقان حتى في احتذاء النموذج القديم، كالنبهاني[١]، وابن عرابة[٢]، والمعولي[٣]، والكيذاوي، وابن شيخان[٤]، وأبي الصوفي[٥] وغيرهم، وكان لمدونة الشعر العماني دور بارز في حفظ جماليات الموروث الشعري القديم حفظا يصل درجة التمثل الذي يوحي بتشابه البيئتين، وقد

---

[١] هو الشاعر سليمان بن سليمان بن مظفر النبهاني، من ملوك بني نبهان، عاش في أواخر القرن التاسع وأوائل القرن العاشر الهجريين. وله ديوان شعر مطبوع. انظر: ناصر، محمد صالح، وسلطان بن مبارك الشيباني. معجم أعلام الإباضية من القرن الأول الهجري إلى العصر الحاضر–قسم المشرق. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٦، ص٥٢.

[٢] هو الشاعر هلال بن سعيد ثاني بن صالح بن عرابة، من شعراء القرن الثالث عشر الهجري، عمل قاضيا في زنجبار، ومدح السلطان سعيد بن سلطان. له ديوان شعر مطبوع يسمى "جواهر السلوك في مدائح الملوك". انظر: المرجع السابق، ص٤٨٩.

[٣] هو الشاعر محمد بن عبدالله بن سالم المعولي، عاش في أواخر القرن الحادي عشر وأوائل القرن الثاني عشر الهجريين. كان شاعرا موهوبا وصاحب ملكة لغوية كبيرة. انظر: مقدمة الديوان. المعولي، محمد بن عبدالله بن سالم. الديوان. تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٢.

[٤] هو الشاعر محمد بن شيخان بن خلف السالمي، ولد سنة ١٢٨٤هـ، من بني ضبة، وهو ابن عم الشيخ الجليل نور الدين السالمي العالم المعروف. وهو عالم لغوي وشاعر، وله ديوان شعر مطبوع. وقد لقب بـ "شيخ البيان" و"شاعر العرب" لغزارة شعره وفصاحته. وتوفي سنة ١٣٤٦هـ. انظر: ناصر، محمد صالح، وسلطان. معجم أعلام الإباضية، ص٤٠٨.

[٥] هو الشاعر سعيد بن مسلم بن سالم المجيزي السمائلي. من شعراء القرن الرابع عشر الهجري. عمل كاتبا عند السيد بدر بن سيف البوسعيدي. كان شاعرا مجيدا فذا، وله ديوان شعر في مدح الأسرة المالكة. توفي سنة ١٣٧٢هـ. انظر: المرجع السابق، ص١٩٨.

تمثلت في جانب منها في الموتيفات الطللية التي انتشرت بنسب متفاوتة في دواوينهم[١]؛ وقد استمر الشعراء العمانيون على هذا المنوال حتى عهد قريب[٢].

ويبرز هذا الفصل ستة أنواع من المقدمات الشعرية المشهورة، التي كان لها الحضور الأبرز في الديوان، وهي نفسها المذكورة آنفا، على أمل أن تضيئ جانبا من جوانب المشاركة الفنية عند الكيذاوي بالوقوف على موتيفاتها، على أمل أن نتمكن فيه من توحيد الرؤية التي ينطلق منها الشاعر في نظمه لتلك المقدمات.

وقد سار الكيذاوي في توظيفه للموروث الشعري على خطى شعراء مختلفين من الجاهلية إلى النبهاني، وفي ذلك تستبين، وفق ما تتطلبه الإحالة، آثارهم في مقدماته، بجانب حرصه، أيضا، على أن يكون مميزا في رسمه للمظاهر، وتوظيفه للغة، وتجويده للإيقاع.

أولا: مقدمة الطلل

نال هذا النوع من المقدمات قدسية فوق ما نسب إليه من قدسية الدلالة في بعض ألفاظه من حرص الشعراء، رغم تباعد أزمانهم واختلاف معطياتهم الفكرية، على تتويج بعض قصائدهم بالوقوف على ما دثر من ديار سكنت وجدانهم بذكر تفاصيلها الدقيقة التي تحكي علاقتهم بالمكان والحبيبة التي غادرته. وعلى الرغم مما يبدو من تداخل بين الغزل والطلل، والاعتقاد السائد بأن الوقوف على الطلل والبكاء يعد وسيلة فنية صغرى تقود للوسيلة الفنية الأكبر وهي الغزل، إلا أن الوقوف مستقل عن الغزل استقلالا تاما[٣].

---

[١] السليماني، عيسى بن محمد. الصورة الشعرية في بناء القصيدة العمانية الحديثة ١٩٠٠-١٩٨٠. عمّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠٠٩، ص٢٨٢.

[٢] المرجع السابق، ص٢٧٧.

[٣] حسن، عزة. شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث. دمشق: (د.ن)، ١٩٦٨، ص١٣.

وقد كانت موتيفات المقدمة الطللية، قديما، تدور حول الحديث عن الأطلال التي عفت وأقفرت بعد رحيل المحبوبة عنها، وما فيها من آثار الحياة الماضية، وما سفته الرياح، وطمرته السيول، وما حل فيها بعد ذلك من الوحش البري[١].

وعن تناول القدامى لمقدمة الطلل، فقد رصدت جمهرة أشعار العرب ست قصائد من هذا النوع، ورصدت المفضليات ستا أيضا[٢]، وهو ما تنافى مع ما ذهب إليه يوسف خليف من أن مقدمة الطلل في العصر الجاهلي، مقابل المقدمات الأخرى "أكثرها شيوعا وانتشارا"[٣]؛ وقد بينت دراسة لمخيمر صالح ندرة افتتاح المدح بالمقدمة الطللية عند الشعراء الجاهليين، وعلل ذلك بقلة اهتمامهم بالمقدمة الطللية، إذ خلا كل من ديواني عنترة وامرئ القيس من هذا الاقتران، واقترنت في غير المدح في هجائية الحادرة[٤].

وقد تجلت مشاركة ديوان الشعر العماني ديوان الشعر العربي في حفظ الموروث الشعري القديم في مقدمته الطللية، مثلا، عند الشاعر الملك سليمان بن سليمان النبهاني، الذي انتهج المقدمة الطللية في خمسين قصيدة من ديوانه[٥]؛ فيما بلغت عند الكيذاوي ستا وثمانين مقدمة، منها إحدى عشرة مقدمة استهلها بحديث الهوى والغرام.

وبتتبع مقدمات الطلل عند الكيذاوي نجد أن أبيات الطلل تتراوح بين بيتين وثلاثة عشر بيتا، وعلى الأغلب لا تتعدى سبعة أبيات، ينتقل بعدها للحديث عن المحبوبة وما كان من علاقة جمعتهما على الوئام؛ على أن القِصَر في هذه المقدمات يفسر لنا إدراك الشاعر لموقفه الحقيقي

---

[١] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١، ص١٢٥.

[٢] سعفان، كامل. من تجارب الشعر والشعراء في الجاهلية والإسلام. الجيزة: دار الأمين، ١٩٩٨، ص٢١.

[٣] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي، ص١١٩.

[٤] صالح، مخيمر. مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجا." مجلة المنارة، جامعة آل البيت، (سبتمبر ٢٠٠٤)، ص٧-٩ .

[٥] العاني، نزار. النبهاني بين الاتباع والابتداع. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٣، ص٢٣.

من الطلل كعضو أساسي تارة، وكمشارك وجداني تارة أخرى؛ فالكيذاوي، فيما سيبدو لاحقا في ثنايا البحث، يستشعر الوقوف على الطلل استشعارا يومئ بانتمائه الوجداني إلى قافلة العشاق والمحبين الذين بثوا جميل عواطفهم وجليل أحاسيسهم في أطلال محبوباتهم الظاعنات؛ فقد "كانت هذه الأطلال سنة، نهج الشعراء سبيلها وسلكوا طريقها، واقتدوا بوحيها حتى لو لم يعانوا تجربتها، أو يعيشوا في كنفها"[١].

وذهب بعض الباحثين إلى أن المقدمة الطللية، عند الشعراء الجاهليين، كانت نمطية[٢]، وأن مواقفهم تجاه الطلل كانت متشابهة[٣]، وقد بين مخيمر صالح اختلافها وتنوعها، فبينما يصور لبيد الديار بأنها "عَفَتْ" يصورها امرؤ القيس "لَمْ تَعْفُ"، وهو اختلاف ناتج من اختلاف المشاعر، تبعا للحالة الشعورية[٤]؛ من هذا المنطلق يمكن تحليل حرص الكيذاوي على تناول هذا النوع من نواح مختلفة، أولها الوضع النفسي المتقلب، والناتج من التقلبات الأمنية المتسارعة والمستعرة في البلاد آنذاك، ثم رغبة الشاعر في مواكبة الثقافة السائدة حينها، الثقافة التي عَدَّت، فيما يبدو، الاحتذاءَ بالشعر العربي القديم رمزا للتفوق والإجادة، وسبيلَ الشاعر للفوز بأعلى المراتب، وهي ما تفسرها كثرة القصائد ذات المقدمات الطللية عند النبهاني والكيذاوي؛ أو ربما اتفقت تلك الكثرة مع رأي محمد صادق حسن في أن "الأطلال تقوم بوظيفة الملهم، والمرشد، والمبدع، للشعراء الذين وقفوا عليها، والذين لم يقفوا عليها، حتى يستدروا مواهبهم الشعرية، ويستثمروا طاقة إحساسهم الفني"[٥].

---

[١] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة – دراسة وتحليل ونقد. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٥، ص١٨٧-١٩٣.

[٢] نقلا عن: صالح، مخيمر. مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجا"، ص١٠.

[٣] أبو سويلم، أنور. المطر في الشعر الجاهلي، ص٢١٢.

[٤] صالح، مخيمر. مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجا." ، ص١٠-١٢.

[٥] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص١٩٢-١٩٣.

وقد تقاطعت موتيفات النص الشعري الطللي عند الكيذاوي مع موتيفات النص الشعري الطللي الجاهلي تقاطعا تبرز من خلاله العلائق الوشيجة التي رسمها هذا النوع بين الشعراء على اختلاف أزمانهم وأمصارهم؛ والقارئ لطلليات الكيذاوي يستطيع أن يستشعر تلك الوشيجة في نواح عدة، وهي كالآتي:

الوقوف

عبر ابن رشيق عن فكرة الوقوف على الديار تعبيرا فاصلا، وذلك حين رأى أن العرب قديما (البدو) كانوا أصحاب خيام وتنقل مستمر، وقد حتمت عليهم الظروف عند قول الشعر أن يستهلوه بذكر ديارهم التي تركوها، وهي ديار مختلفة عن ديار الحضر، فالبدوي حين يذكرها يقصدها حقيقة لاستشعاره إياها، أما الحضري فلا يذكرها إلا مجازا[١]؛ ورأى يوسف خليف أن الآمدي كان أوضح منه في التعبير عن هذه الفكرة حين ذهب إلى أن العرب إنما تتخذ من الوقوف جسرا يحقق لهم الانتصار على الحياة، ويبقيهم في دائرة الأمل، ولذا فإنهم إن مروا على آثار ديار استوقفوا أصحابهم بـــ "قف" و"قفا" و"قفوا"، وإن كانت على غير طريقهم استعملوا ألفاظا أخرى مثل عوجا وعرِّجا وعوجوا وعرِّجوا[٢].

وقد لازم هذا النوع من المقدمة، منذ العصر الجاهلي، ظهور رفيقين للشاعر على مسرح الأحداث، وظيفتهما الأساسية تلقي الخطاب من الشاعر[٣]، وهو الخطاب الموجه بلفظ الأمر "قفا" أو "قفوا" في المقدمة. وكان التبريزي قد أورد في دلالة "قفا" ثلاثة أقوال، أحدها: أن

---

[١] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـــ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. ج١. القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٦٣، ص٢٢٦.

[٢] الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت٣٧٠هـــ). الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٧،، ص٤٠٩.

[٣] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٥.

الخطاب لرفيقين، والثاني: أن الخطاب بالمثنى لرفيق واحد؛ لأن العرب تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، وأن علة هذا الرأي مأخوذة مما أُلِفَ في الصحبة عند العرب من أن أقلها ثلاثة، وأن للرجل في إبله وماله اثنين يعاونانه على ذلك، فيكون القول بما قد أُلِفَ في المخاطبة، والثالث: أن أصل قفا "قفن" بإبدال الألف من النون[١]؛ ورد يوسف اليوسف هذا الرأي لانتفاء القرينة الدالة على المراد، ورأى أن "قفا" إنما هي من ميراث الشعراء الأُوَّل المجهولين[٢].

وطَالَبَ الكيذاوي رفاقه بالوقوف على أطلال الأحبة، منتهجا في ذلك نهج الأقدمين، ومؤكدا الآصرة التي تجمع الشعراء في هرم الحب والوفاء للحبيبة، من ذلك قوله:

قِفْ بِالرُّسُومِ الخَالِيَاتِ مُخَاطِبًا وَاجْعَلْ أَنِينَكَ لِلْمَطِيِّ مُجَاوِبًا[٣]

ويبدو أن الخطاب هنا موجه لكل عاشق فقد محبوبته إثر رحيلها عن ديارها، حاثا فيها على مخاطبة الرسوم، والبكاء عليها بكاء تشترك فيه المطي الحانية، وتبدو هنا الموتيفات الخاصة بالوقوف ذاته الموتيفات نفسها التي كان الشعراء القدامى يضمنوها مقدماتهم الطللية[٤].

وليس الخطاب بالوقوف للمفرد والجمع وحسب، بل للمثنى أيضا؛ وهو بذلك يسعى إلى التنويع، ففي إحدى قصائده استهل قوله بمخاطبة صاحبيه بالوقوف على مقام للأحبة غيرته الرياح اللواقح والسيول الجواري، وواصفا حالهم المتخبطة، فمنهم من يبكي ومنهم من يضحك، بما تقاسيه صدورهم، فهم بين باك ونائح وضاحك، يقول:

---

[١] الخطيب التبريزي. شرح القصائد العشر. تحقيق فخر الدين قباوة.. بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط٤، ١٩٨٠م، ص٢٠-٢١.

[٢] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٥-١٢٦.

[٣] القصيدة٥. وانظر القصائد: ٤٢، ٤٧، ٥٢، ٥٣، ١٠٧، ١٣٤، ١٣٩، ١٥٧، ١٧٧، ١٩١، ١٩٢، ١٩٨، ٢٢٢.

[٤] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ص١١٦-١٢٣.

قِفَا بِمُقَامٍ لِلأَحِبَّةِ مَاصِحِ[1] بِهِ عَبَثَتْ أَيْدِي الرِّيَاحِ اللَّوَاقِحِ*
أَلَثَّ عَلَى أَطْلَالِهِ كُلُّ مُدْجِنٍ وَكُلُّ هَتُونٍ بِالشَّآبِيبِ[2] نَاضِحِ
وَقَفْتُ بِهِ وَالرَّكْبُ مَا بَيْنَ ضَاحِكٍ وَمَا بَيْنَ بَاكٍ بِالرُّسُومِ وَنَائِحِ[3]

الأسلوب

يمكن اختزال الأساليب التي استعملها الكيذاوي في ابتداء مقدماته الطللية على النهج الموروث في "القالب الصيغي" الممثل في: صيغ الابتداء مثل "قفا" و"عوجوا"، والاستفهام عن الديار، ومناجاتها بأسلوب النداء، وإلقاء التحية. إذ القالب الصيغي يمثل "الكلمة الأولى أو الثانية من بداية البيت الشعري"[4]. وقد دأب الكيذاوي على تقليد الجاهليين في افتتاح قصائده ببعض تلك القوالب الصيغية ، كفعله مع الوقوف بمشتقاته، ومن ذلك، أيضا، صيغة "عوجوا" في قوله:

عُوجُوا فَحَيُّوا مَغَانِي رَبَّةِ الخَالِ وَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ فِي رَسْمِهَا الخَالِي[5]

وصيغة "عوجوا" قد تحمل في طياتها نية الشاعر في زيارة مربع الحبيبة؛ وما يمكن أن تفسره هذه اللفظة، بجانب إيمان الشعراء بأن الوقوف على الأطلال وسح الدموع في عرصاتها البالية يطفئ من لهيب الشوق أكثر مما يهيجه، هو أنها توحي بالرحلة التي ينوي الشاعر ارتحالها نحو أطلال الحبيبة، أو هي دعوة صريحة، تكشف بعض ما يخفيه الشاعر من حب لساكني الديار، ولذلك يطلب منهم أن يميلوا إليها ولا يتخطوها دون زيارتها.

(*) تفسير معاني المفردات في الدراسة اعتمادا على الديوان.

(1) ماصح: مصحت الدار: عفت.

(2) الشآبيب: الشؤبوب: الدفعة من المطر وغيره.

(3) الكيذاوي. القصيدة ٤٧.

(4) توماس باور. "كيف تبدأ القصيدة؟". مقالة مترجمة. ضمن كتاب: ربابعة، موسى. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ص٧٤.

(5) الكيذاوي. القصيدة ١٦٩.

وجاء اقتران الطلل بالمحبوبة في الموروث الشعري[١] ليعبر عن معرفة الشاعر الدقيقة بالمكان، وبالحبيبة، فيبث سيلا من الأحزان التي تختلج صدره، ويتذكر حبيبته وديارها كما لو أنها حاضرة أمامه، يقول الكيذاوي:

أَشْجَاكَ لِعَاتِكَةٌ طَلَلُ مِثْلَمَا لَاحَ لِلنَّاظِرِ الخَلَلُ

طَلَلٌ مَذْ عَفَا لَمْ أَزَلْ دَنِفًا قَلِقًا لَهِفًا مَدْمَعِي هَطِلُ[٢]

وهذه الصيغة "أشجاك" من الصيغ القديمة التي تداولها الشعراء للتعبير عن الحزن الدائم والعميق الذي تثيره في أنفسهم تلك الديار[٣].

وقد يبدو ما ذهب إليه بعض المفسرين في تفسير مقدمة الطلل تفسيرا وجوديا مرتبطا ببعض الصيغ الاستهلالية التي تعبر عن التساؤل المرتبط بالمصير، وربما كان استعمال الشعراء للأسلوب **الاستفهامي** في صدور مقدماتهم الطللية يصدر عن "نفس تتفاعل بها عدة أشياء قلقة ومحيرة"[٤]؛ وهو ما قد يتوافق مع فلسفة الكيذاوي نحو الطلل، بعيدا عن كونه تقليدا موروثا، وهو ما يظهر في صيغ الابتداء الاستفهامية الموروثة، حيث الإنكار للديار العارفة بأخبار الظاعنين، والأحبة المتباعدين؛ يقول الكيذاوي:

لِمَنْ مَرْبَعٌ لِلْبُقْعِ فِيهِ نَعِيبُ بِهِ عَبَثَتْ لِلْحَادِثَاتِ خُطُوبُ[٥]

ويقول أيضا:

لِمَنْ مَرْبَعٌ بِالسَّفْحِ أَقْوَتْ مَلَاعِبُهْ وَأَصْبَحَ فِـــي مَغْنَاهُ يَنْعَبُ نَاعِبُهْ[٦]

---

[١] انظر معلقة طرفة: "لخولة أطلال...". طرفة بن العبد. الديوان—شرح الأعلم الشنتمري (ت٤٧٦هـــ). تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥، ص٦.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٥٨.

[٣] حسن، عزة. شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ص٦٨.

[٤] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص٢٢٤.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ١٥.

[٦] الكيذاوي. القصيدة ١٨.

فهذا الاستفهام، فيما يبدو، ليس استفهاما مغلفا بحيرة الشاعر من الرسوم والإقفار[١]، فقط، بل يتضمن دلالة خفية على علاقة الشاعر بالوجود، وليس وجودية "فالتر براونة"، بل الوجود الحقيقي الشاعر مع وطنه الأم، مع أبنائه الذين تغرب عنهم بشعره طلبا للرزق، فهو يشير لذلك في كثير من مدائحه.

ويوقف أصحابه على ديار أقفرت من أهلها، وما زالت صدمة الرحيل بادية على أسلوبه في افتتاح القصيدة ب"**ألا**" المنبهة، متعجبا في الوقت نفسه مما حل بديار أحبة سكنوا مواضع كـــ"الأبيرق" و"اللوى"، وهو يتساءل هل لدهرهم من رجوع، ومرحهم من تجدد؟، ومؤكدا على أصحابه بأنه لا حرج من وقوفهم عليها ما دام قيس وغيلان وجرول أسوة المحبين وسراج العشاق في البكاء والنوح، يقول الكيذاوي:

أَلَا هَلْ سَرَوْا أَهْلُ العَقِيقِ وَرَاحُوا وَهَلْ بِأُهَيْلِ الحَيِّ جَدَّ مَرَاحُ[٢]

والجدول الآتي يوضح الصيغ الموروثة المستعملة في مقدمات الطلل في شعر الكيذاوي:

الصيغة	رقم القصيدة	النص
النداء بـــ "يا"	١	يَا أَيُّهَا الدِّمَنُ العِفَاءُ
	٢	يَا مَرْبَعًا أَخْنَى عَلَيْهِ بَلَاؤُهُ
	١٥٤	أَجِبْ يَا رَبْعُ دَعْوَةَ سَائِلِيكَا
تكرار اسم المحبوبة	٥٣	قِفَا وَاسْأَلا عَنْ دَارِ سُعْدَى وَعَنْ سُعْدَى وَعَنْ أَعْصُرٍ كَانَتْ بِسُعْدَى لَنَا سَعْدَا
الوقوف ومشتقاته	٥	قِفْ بِالرُّسُومِ الخَالِيَاتِ مُخَاطِبًا
	٤٧	قِفَا بِمُقَامٍ لِلأَحِبَّةِ مَاصِحِ
	٥٢	قِفْ بِالطُّلُولِ الهُمَّدِ

[١] خليف، مي يوسف. القصيدة الجاهلية في المفضليات. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٩، ص١٦٤.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٤٢.

	١٠٧	قِفْ بِالدِّيَارِ مُخَاطِبًا وَاسْتَخْبِرِ
	١١٢	قِفُوا حَدِّثُوا عَنْ حَاجِرٍ وَمُحَجَّرِ
	١١٥	قِفَا بِالرُّسُومِ الخَوَالِي القِفَار
	١٣٤	يَا صَاحِبَيَّ قِفَا يَا صَاحِبَيَّ قِفَا
	١٣٩	قِفَا يَا صَاحِبَيَّ قِفَا
	١٧٥	قِفَا وَانْظُرَانِي كَيْ نَزُورَ وَنَسْأَلا
	١٧٧	قِفْ بِالرُّسُومِ وَسَائِلِ الأَطْلالا
	١٧٨	قِفَا وَاسْعِدَانِي كَيْ نُحَيِّي المَنَازِلا
	١٩١	قِفْ وَسَلِّمْ فِي مَغَانِي ذِي سَلَمْ
	١٩٢	قِفْ بِالدِّيَارِ دِيَارَ الحَيِّ مِنْ إِضَمِ
	١٩٨	قِفْ بِالمَعَاهِدِ مِنْ إِضَمْ
	٢٢٢	قِفَا بِالدَّيَارِ وَكُثْبَانِهَا
لمن مربع/الديار/المنازل/طلل	١٥	لِمَنْ مَرْبَعٌ لِلْبُقْعِ فِيهِ نَعِيبُ
	١٨	لِمَنْ مَرْبَعٌ بِالسَّفْحِ أَقْوَتْ مَلاعِبُهْ
	١٤٠	لِمَنْ المَنَازِلُ بِالصَّفِيحَةِ تُعْرَفُ
	١٦٥	لِمَنْ طَلَلٌ بِذَاتِ الطَّلْحِ خَالِ
	٢٠٠	لِمَنْ بِطُلُولِ الأَبْرَقَيْنِ مُقَامُ
	٢٣٩	لِمَنْ طَلَلٌ ثَوَى فِيهِ الـــ بِلَى...
نسبة الطلل للنساء	١١٩	لِخَوْلَةَ رَسْمٌ بِالوَشِيلِ دَرِيسُ
	١٥٨	أَشْجَاكَ لِعَاتِكَةٌ طَلَلُ
أمن دمن	٩٥	أَمِنْ دِمَنٍ مَعَالِمُهَا قِفَارُ
"ألا" للتنبيه	٤٢	أَلا هَلْ سَرَوْا أَهْلُ العَقِيقِ وَرَاحُوا
	٨٠	أَلا هَلْ نَفَتْ عَنْكَ طِيبَ الرُّقَادِ
	٨١	أَلا حَدِّثَانِي عَنْ رُسُومِ المَعَاهِدِ
	١٧٤	أَلا مَا لِدَمْعِكَ يَجْرِي طَلَلْ
	١٩٤	أَلا حَيِّ مِنْ دَارِ سُعْدَى مُقَامَا
أهاجت لك التذكار	٧٣	أَهَاجَتْ لَكَ التِّذْكَارَ تِلْكَ المَعَاهِدُ
عوجوا	١٦٩	عُوجُوا فَحَيُّوا مَغَانِي رَبَّةِ الخَالِ
	١٨٦	أَلا عُوجُوا عَلَى الطَّلَلِ القَدِيمِ

	٢٠١	عُجْ بِالمَطِيِّ فَهَذَا السَّفْحُ وَالعَلَمُ
	٢٠٤	أَلا عُجْ بِالمَطِيِّ عَلَى المُقَامِ
	٢٣٦	عَجْ بِالمَطِيِّ عَلَى رُسُومِ البَانِ

والذي يتبين من هذا الجدول أن الكيذاوي في تناوله للصيغ التقليدية كان حريصا على توظيف ما أمكن منها، وباشتقاقات مختلفة. ويبدو أن الكيذاوي مهما سار في أشعاره على الطريقة الموروثة في البناء والتصوير، يبقى توظيفه لهذه الصيغ، بهذا القدر، أكبر تحد للواقع الذي آلت إليه القصيدة العربية في العصر العباسي، لأن الشاعر جاء في عصر متأخر عنه، وكان، بما تثبته أشعاره، قارئا جيدا لأشعار المحدثين من العصر العباسي، ومتأثرا ببعض أساليبهم، أمثال أبي نواس الذي أعلن تمرده على القصيدة التقليدية. وإن سلوكه هذا التوظيف الصيغي يجسد صلته بالموروث الشعري الجاهلي إلى حد بعيد.

وبما أن الكيذاوي قد اختار الإكثار من "القوالب الصيغية الموروثة"، فإنه بذلك يحيل المتلقي إلى نصوص كثيرة قديمة، ابتدأها أصحابها بمثل تلك الصيغ، لأن "القالب الصيغي لا يحيل إلى نص واحد مسترفد، بل إلى نصوص مسترفدة كثيرة...، [أي] الموضع المشابه من النص المسترفد"[١]. والصيغ التي استعملها الكيذاوي تحيلنا إلى عدد من النماذج العليا في الشعر العربي القديم، المسماة "المعلقات". لذا، بالعودة إلى ديوان الشعر العربي نستطيع أن نمثل ببعض تلك الصيغ حسب التصنيف الواضح في الجدول.

ونشير من ذلك إلى أهم الصيغ في الشعر العربي، وهي الصيغة الممثلة في "الوقوف" بمشتقاته ودلالاته، الصيغة الأكثر انتشارا بين الصيغ الأخرى في الجدول أعلاه. ويمثل الوقوف

---

[١] توماس باور. "كيف تبدأ القصيدة؟". مقالة مترجمة. ضمن كتاب: ربابعة، موسى. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ص٧٤.

على الديار الجانب الحركي الثابت والفني الغامض في الشعر الموروث، والذي تمثله بعض النماذج العليا في شعرنا العربي، معلقة امرئ القيس على وجه الخصوص، التي ابتدأها بقوله[١]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَخولِ فَحَومَلِ

ولامرئ القيس أيضا[٢]:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ

وحاكى الكيذاوي الصيغة التي استهل بها طرفة بن العبد معلقته[٣]:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

فاستهل إحدى قصائده بقوله:

لِخولةَ رسمٌ بالوَشِيلِ دريسُ مَغانيهِ قفرٌ ما بهنّ أنــيسُ[٤]

ومن القالب الصيغي الممثل في صيغة النداء "يا" لمخاطبة الديار الدارسة نجد الشعر العربي حافلا بالكثير منها، والتي نورد لها مثلا مطلع معلقة النابغة الذبياني[٥]:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ أَقوَت وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ

ولامرئ القيس قوله[٦]:

يا دارَ ماوِيَّةَ بِالحائِلِ فَالسُهبِ فَالخَبتَينِ مِن عاقِلِ

---

[١] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع. بيروت: دار صادر، ١٩٦٣، ص٧.

[٢] امرؤ القيس. الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤، ص٨٩.

[٣] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع، ص٤٥.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١١٩.

[٥] إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني، ص١٤.

[٦] امرؤ القيس. الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص١١٩.

والأصل في النداء أن يكون للإنسان، ويكون تعبيرا نفسيا عن القلق والخوف، وربما تعبيرا عن الأمل[١]، ولكن أن يتحول النداء إلى غير أصله، بمخاطبة الموجودات، فذلك ما يشد الانتباه ويبعث على الاستغراب[٢]؛ وقد تمثل ذلك في نداء الجاهليين للأطلال ومخاطبتهم لها مخاطبة وجدانية فيها من الأنسنة ما يبعث الأمل في قلوبهم.

وقد كان الكيذاوي يخاطب الدمن بالنداء كالسابقين؛ مليا عليها حقيقتها المُرّة؛ يقول:

يَا أَيُّهَا الدِّمَنُ العِفَاءُ وَالأَرْبُعُ الغُرْثُ الظِمَاءُ
أَخْنَى عَلَيْكِ الدَّهْرُ وَاسْتَوْلَى مَعَاهِدَكِ البَلَاءُ[٣]

ويقول:

أَجِبْ يَا رَبْعُ دَعْوَةَ سَائِلِيكَا وَأَخْبِرْنَا بِرِحْلَةِ سَاكِنِيكَا
تَحَمَّلَ قَاطِنُوكَ وَصِرْتَ رَسْمًا دَرِيسًا إِذْ تَحَمَّلَ قَاطِنُوكَا[٤]

ورأى موسى ربابعة أن مثل هذا الاقتران بين مخاطبة الشاعر للطلل وأسلوب النداء الذي هو في الأصل للإنسان، لا الجماد، يشكل ملمحا أسلوبيا؛ وهي مخاطبة ذات شقين، الأول أن الشاعر يقصد بالمخاطبة الإخبار عن إقفار الديار محاولا استثارة سمع القارئ، والثاني أن المخاطبة للطلل تبدو كما لو أنه كائن حي ذو وعي وإدراك، مضافا إليها هالة من القداسة، وما النداء إلا كشف للمعاناة التي تعتري ذات الشاعر في مقابل التحول الماثل في الديار، ليكون بمثابة إيقاظ للشعور أمامه[٥].

---

[١] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص١٤٣.
[٢] ربابعة، موسى. جماليات الأسلوب والتلقي. عمَّان: دار جرير، ٢٠٠٨، ص٨٠.
[٣] الكيذاوي. القصيدة ١، وانظر القصيدة ٢.
[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٥٤.
[٥] ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٣-١٥.

ويبدو في مراد الكيذاوي من هذا النداء، كذلك، استثارة قلب الممدوح وسمعه، ومشاركة الشعراء الآخرين من أبناء جلدته، وعصره، مخاطبَتَهم للديار كرمز للقدسية التي يمثلها الوطن في قلوبهم، والقدسية التي تحملها الأجساد الطاهرة التي ارتحلت وقضت، ويتجلى النداء هنا بدلالتيه القريبة والبعيدة، فهي قريبة في القلب وبعيدة في الوصال.

ويحرص الكيذاوي في بعض مقدماته الطللية على إلقاء التحية على الأطلال الدارسة، مستشعرا بذلك إلقاء التحية على حبيبته الظاعنة؛ وهي تكشف عن حرص الشاعر على أن يظل الطلل مفعما بالحياة والبهجة وخالدا[١]؛ وهي تحية "ترمز إلى الفأل بتبسم الأمل، واستقبال عهد جديد من المودة والسلام"[٢]، يقول:

أَلا حيِّ من دَارِ سُعْدَى مُقَامَا وَخُصَّ مَغَانِيهِ مِنِّي السَّلامَا[٣]

فالشاعر يوصي صاحبه بإلقاء التحية نيابة عنه على دار سعدى، وأن يخص مغانيها بالسلام، وهو من أساليب بعض العرب حين يبعثون السلام لجماعة، إذ يوصون بسلام خاص لمن كان أقربهم مودة إلى قلوبهم، ولم نجد للتخصيص بهذا الشكل تعرضا من شاعر في القديم، إلا أن إلقاء السلام عند الشعراء كان على الأطلال والأحبة.

فيما يتكرر اقتران التحية بالموضع في قصائد مختلفة عنده بجانب السؤال الذي اعتاد الشعراء أن يلقوه على الرسوم، وهو سؤال يقره الشاعر في بعض المواضع من أنه إنما سؤال لنكرة غير عاقل لا يجيب؛ فـــ"ارتباط الإنسان بالمكان يكون عميقا إذا كان المكان يعني له ذكريات وأحلاما"[٤].

---

[١] ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٧.

[٢] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص١٨٤.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ١٩٤. وانظر القصائد: ١٧٨، ١٩٦، ١٩٨، ٢١٦.

[٤] ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي، ص٢٠.

الصورة

من الصور التي جاءت مطابقة للموروث ما يلحظ في جل مقدمات الكيذاوي الطللية من كثرة البكاء على دوارس الديار؛ فأول ما يرتسم عند الشعراء الجاهليين مظهر بكاء الديار القديمة، الديار التي لم يبق لهم منها سوى ذكريات الشباب، وهو بكاء محمل بالحنين[١]؛ ووقوف الشاعر على أطلال أحبته يتأتى من حزن عميق ينتابه، فيلجأ لأصحابه لمساندته بالوقوف والبكاء، مسترجعا معهم ذكريات حبيبته الراحلة وما تبقى من آثار طمرتها الرمال مع الأيام[٢]؛ أما الفراغ الذي يشكله رحيل المحبوبة عن الديار فإنه يولد فراغا آخر في قلب الشاعر الولهان فتتملكه الحسرة والتوجع جراء رؤيته لأطلالها[٣]؛ والكيذاوي، فيما يبدو في قصائد عدة، ومتأثرا بأسلوب القدامى، يجعل من الوقوف والبكاء فريضة لازبة على العشاق، من ذلك قوله في إحدى مقدماته:

قِفَا بِالطُّلُولِ وَكُثْبَانِهَا وَخُرَّا سُجُودًا لِعِرْفَانِهَا[٤]

من هنا يتأكد الرأي الذي سار فيه كثير من النقاد من أن الوقوف على الأطلال إنما يمثل قدسية عند الشعراء، ليس الجاهليين وحسب، بل كل شاعر استشعر معنى الوقوف وأدرك كنهه، فالأبيات السابقة تبرز الأثر الديني في فكر الشاعر، الذي أسبغه على طلل الحبيبة، بما اشتملت عليه من بكاء، ووصف الديار المقفرة، وما حل فيها بعد رحيل المحبوبة من الوحش بعد أن كانت مستأنسة بأهلها.

---

[١] ضيف، شوقي. العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦، ص٢١٢.

[٢] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٦.

[٣] المرجع السابق، ص١٢٧.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٢٢٢، وانظر القصائد: ١٦٢، ١٦٩، ١٧٢، ١٨٢، ١٨٥، ١٨٦، ٢٠٩.

ويصور الكيذاوي، أيضا، بكاءَ الأطلال على الأطلال، وفيه دلالة على أن الموضع متقلب بين الخصب والجدب، تتجدد فيها الحياة حينا، ثم يبلى؛ يقول:

حَشَا حَشَاهُ الأُلُو بَانُوا مِنَ الطَّلَلِ فَلَمْ يَزَلْ طَلَلًا يَبْكِي عَلَى طَلَلِ[١]

ويشرك الحمام في سفحه للدموع ونوحه على أطلال الحبيبة، مستغرقا في تصوير تلك اللحظة، ومستعينا بتصوير امرئ القيس لليل ونجومه مشدودة في الأفق كناية عن ثباته وطوله، والصادح بألحانه كراهب يتهجد في صومعته، في صورة موروثة مكثفة؛ بقوله:

أَمِنْ ذِكْرِ أَطْلَالٍ بِبُرْقَــةِ ثَهْمَدِ شَجَاكَ بُكَاءُ الصَّادِحِ المُتَغَرِّدِ
شَجَاكَ بُكَاءٌ مِنْ حَمَامٍ بَكَى عَلَى قَوَامٍ مِنَ الأَغْصَانِ غَيْرِ مُخَضَّدِ[٢]
حَمَامُ عَلَى الأَغْصَانِ يَهْتِفُ وَالدُّجَى يَتِيهُ بِشُهْبٍ فِي السَّمَاوَاتِ رُكَّدِ
يَرَتِّلُ لَحْنًا بَعْدَ لَحْنٍ كَأَنَّهُ يَصِيحُ بِلَفْظِ الرَّاهِبِ المَتَهَجِّدِ[٣]

ويقف الكيذاوي على الديار ويخاطبها، ويسكب من دموعه ما يراه فريضة عليه، مُضْفِيًا عليها من صور الموروث ما يدل على إقوائها، والسواد على بقاياها ككتاب امحت حروفه، وقد تنكرت بعد أن كانت معروفة، و"النُّؤْيُ كالحَنِيَّة"، وقد سحبت فيها الرياح بكل أشكالها ذيول الدثار والتبديل؛ يقول:

قِفْ بِالدِّيَارِ مُخَاطِبًا وَاسْتَخْبِرِ وَأَعِدْ خِطَابَكَ لِلدِّيَارِ وَكَرِّرِ
وَاسْكُبْ دُمُوعَكَ فِي مَعَاهِدِ رَسْمِهَا الـــ ـــمُتَطَلِّسِ[٤] المُــتَغَيِّرِ المُتَنَــكِّرِ
مَا شِمْتُ مِنْ سِمَةٍ سِوَى نُؤْيٍ بِهَا مِثْلَ الحَنِيَّةِ[٥] دَاثِرٍ مُتَدَعْثِرِ

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ١٧٢.
[٢] مخضد: الخضْد: نزع الشوك عن الشجر.
[٣] الكيذاوي. القصيدة ٧٩.
[٤] المتطلس: الأطلس: الأسود، اطلس الكتاب أي امسحه.
[٥] الحنية: القوس

سَحَبَتْ عَلَيْهَا الرَّامِسَاتُ ذُيُولَهَا عَن حَرْجَفٍ[١] أَوْ سَجْسَجٍ[٢] أَوْ صَرْصَرِ[٣][٤]

وتجلت آثار الديار عند الشعراء الجاهليين في صورة الكتابة ووسائلها، من مثل تشبيههم لها بالكتابة على الأحجار[٥]؛ وفي مقدمات الكيذاوي تبدو بقايا الأطلال كسطور كتابة أو أحرف أو زبور أو مصحف منشور، وهي الصور القديمة التي حفظها ديوان الشعر العربي، الصور التي رسمت للأطلال قدسيتها عند المحبين، فكانت قبل الإسلام وبعده إحدى أهم الصور التي يعبر بها الشاعر عن حال الطلل الباكي من فراق أحبته، وقد استعارها الكيذاوي فضمنها في مقدماته الطللية لتكون أشبه بالقيد الذي يقيد به أشعاره مع ديوان الشعر العربي عامة، وسبيلا للتعانق مع الشعراء القدامى في توحيد الفكرة نحو بقايا الديار. يقول الكيذاوي في إحدى قصائده:

أَأَسْطُرُ إِعْجَامٍ تَرَاءَتْ وَأَحْرُفُ لَنَا أَمْ دِيَارٌ بِالأَمَارَاتِ نَعْرِفُ
نَعَمْ هُنَّ مِنْ سُعْدَى دِيَارٌ وَمَأْلَفٌ لَهَا فِي الحَشَا مِنِّي دِيَارٌ وَمَأْلَفُ
رُسُومٌ كَسَتْ آيَاتُهَا حُلَّةُ البِلَى رُخَاءٌ مِنَ الهُوجِ الذَّوَارِي وَحَرْجَفُ[٦]

هكذا يبدو أن الشاعر في محاولة لترميم الأطلال بقراءتها، يتخيلها سطورا وحروفا شبه معجمة، بل هو يعرفها بلا ريب، فبقراءته لها تبين أنها آثار ديار حبيبته سعدى، لكن الدهر أبلاها وغير رسمها، ويوم وداعهما الأخير دليل على تعرفه عليها؛ وهو ما يؤكد ما ذهب إليه فوغالي من أن فعل الكتابة فعل حضاري مرتبط بما لدى الشاعر من معرفة متاحة[٧].

---

[١] حرجف: الريح الباردة.

[٢] سجسج: ريح سجسج: لينة الهواء معتدلة.

[٣] صرصر: ريح صرصر: شديدة البرد.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٠٧.

[٥] القيسي، نوري حمودي. الطبيعة في الشعر الجاهلي. بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٤، ص٢٦٥.

[٦] الكيذاوي. القصيدة ١٣٥، وانظر القصائد٢٣، ١٤٠، ١٥٤.

[٧] فوغالي، باديس. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي. عمَّان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨، ص٢٥٨.

وصور الكيذاوي، أيضا، ما تبقى من آثار الديار بالوشم على ظاهر اليد، وهي من الصور الموروثة، والوشم "[تعبير] عن الثبات والبقاء والسلامة والدوام، وتحدي الزمن، والظواهر الجوية، والقبائل الطامعة. والطلل يكتسب بهذا الوشم الفني قدسية وحرمة"[١]، يقول:

لِمَنْ طَلَلٌ بِذَاتِ الطَّلْحِ خَالِ يَلُوحُ كَوَشْمِ زَنْدٍ أَوْ كَخَالِ[٢]

ويتجلى هذا المعنى في الموروث عند زهير بن أبي سلمى في قوله من المعلقة[٣]:

أَمِن أُمِّ أَوْفَى دِمنَةٌ لَمْ تُكَلَّمِ بِحَومانَةِ الدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ

وَدارٌ لَها بِالرَّقمَتَينِ كَأَنَّها مَرَاجِعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

فزهير جعل من تجديد الآثار بترجيع الوشم في معصم الفتاة تثبيتا لفكرة الخلود، وهو خُلودُ ذكر الحبيبة في قلبه خُلودَ الأطلال على الأرض؛ وجعل من حركة الرياح والسيول، وهي تُجَدِّدُ الطلل عند الشعراء، تشبيها بحركة الذكريات، واستدعاؤها يجدد الحب في قلوبهم؛ إذ الوشم ذلك الرمز الخفي لعملية الاستدعاء المقابلة، ووصف الديار بهذه الأوصاف إنما يبدل العسر يسرا، ويبدد حالة القلق التي تنتاب الشاعر حينئذ [٤].

وكانت أطلال الكيذاوي مبهجة للنفس تملأها الحياة بما فيها من حيوان مستأنس وواقع ممزوج الألوان، وهو ما يدل على الراحة النفسية التي ينعم بها عند الممدوح كمرآة عاكسة للواقع. وفي الموروث نجد الشعراء يصورون الحيوانات تصول وتجول، فيراها الشاعر بديلا عن الأحبة، تخفف معاناته، وتبعث آماله، ولكنها لم تكن أكثر تأثيرا في وجدان الشعراء كالبكاء

---

[١] أبو سويلم، أنور. دراسات في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٧، ص١٢٢.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٦٥، وانظر القصائد ١٦٢، ١٩٠، ١٩٥ ، ٢٠٠.

[٣] زهير بن أبي سلمى. الديوان—شرح الأعلم الشنتمري (ت٤٧٦هـ). تحقيق فخر الدين قباوة. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠، ص٩.

[٤] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص١٨٥.

الذي يطهر القلب من كربه، كما كان القدامى يدعون في الدموع تطهيرها للأطلال من غبارها[١].

وتبدو صورتان في مقدمات الكيذاوي الطللية: صورة نمطية تصور الديار جدباء، وأخرى تصور الديار نضرة تنعم بالحياة، والفرق بينهما أن الكيذاوي لا يتعرض في الأولى لذكر ما يستأنس من الوحش أو الطبقة الخضراء كالذي يتعرض به في الصورة الثانية. ففي مقدمة نمطية تعرض فيها لذكر الأثل والرمال وتفرق الشمل، يقول:

أَبَعْدَ الخَلِيطِ تَرَى الأَثْلَ أَثْلًا كَمَا كُنْتَ تَعْهَدُ وَالرَّمْلَ رَمْلَا
طُلُولٌ تَفَرَّقَ نُزَّالُهَا وَمَا اجْتَمَعُوا مُدَّةَ العَشْرِ شَمْلَا[٢]

أما الصورة الثانية، التي نجدها في أغلب مقدماته، فإنها تعبر عن المحبة التي يكنها الشاعر لأحبته من ناحية، ومشهد الواقع من ناحية أخرى؛ فالشاعر ليس من أهل الصحراء/البادية، بل هو شاعر حضري، وقد عاش في كنف الرعاية النبهانية حينا من الدهر، يتردد عليهم بين الفينة والأخرى، بما تشير إليه مدائحه، وقد كان من ملوكهم من ينظم في المقدمة الطللية[٣]، ولا عجب أن يكثر الكيذاوي من مقدمة الطلل إن كان غرضه المدح، فالعلاقة بالطلل عنده، لم تعد كما هي علاقة الشاعر القديم، بل يبدو أنها سلكت مسارا خاصا في القصيدة الطللية، الذي أشار إليه ابن قتيبة في نصه الذي كَامَلَ فيه القصيدة المدحية بالمقدمة الطللية، والذي يجعل من تكامل القصيدة المدحية وثيق الصلة بالوقوف على الأطلال، وسفح الدموع في ساحاتها.

---

[١] الحمداني، إبراهيم محمد. المصطلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٤، ص٨٥.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٧٩، وانظر القصائد: ١، ٤، ٥، ١٨، ٢٣، ٢٧، ٣٥، ٧٣، ١٠٧،١١٩، ١٩٤، ١٩٥، ٢٢٥.

[٣] العاني، نزار. النبهاني بين الاتباع والابتداع، ص٢٣.

وكون كل مقدماته الطللية في غرض المدح فيبدو أنه كان يرى أن بعث الحياة في الديار الدارسة بما يستأنس من الحيوان والطير والشجر هو ما تمليه سيرورة القصيدة المدحية؛ إذ "لم يجد الشعراء حيوانات أكثر وداعة من الظباء والآرام والنعام، ترود مثل هذه الأماكن التي يحفظون لها أحسن الذكريات لتكون مناسبة مع عظم منزلة الديار في نفوسهم"[١]، وهو ما يتناسب مع مقام المدح. يقول الكيذاوي في إحدى مقدماته:

هَذِي مَنَازِلُهُمْ هَلْ أَنْتَ تُبْصِرُهَا ... كَمِثْلِ مَا كُنْتَ قَبْلَ البَيْنِ تُبْصِرُهَا
أَخْنَى عَلَيْهَا وَأَبْلَى كَوْنَ جِدَّتِهَا ... أَعْوَامُهَا فِي تَمَادِيهَا وَأَشْهُرُهَا
وَبَاشَرَتْهَا مِنَ الأَرْيَاحِ سَجْسَجُهَا ... وَغَيَّرَتْ رَسْمَهَا المَعْهُودَ صَرْصَرُهَا
وَصَارَ فِي سُوحِهَا يَخْتَالُ جُؤْذَرُهَا ... مُذْ بَانَ عَنْهَا غَدَاةَ البَيْنِ جُؤْذَرُهَا
صَبَّتْ عَلَيْهَا السَّوَارِي فَيضَ أَدْمُعِهَا ... وَجَادَهَا بِهَتُونِ القَطْرِ مُمْطِرُهَا
حَتَّى ظَلَلْنَ رِيَاضُ الحَزْنِ أَبْيَضُهَا ... فِيهَا يُضَاحِكُهَا بِالزَّهْرِ أَخْضَرُهَا
وَقَدْ كَسَا سُوحَهَا الـــدِّيبَاجَ مُورِقُهَا ... وَفَضَّ فِيهَا فَتِيتَ المِسْكِ مُثْمِرُهَا[٢]

فمع ما فعلته "سجسج" الأرياح و"صرصرها" بالديار يصور الكيذاوي الديار عامرة بالغزلان والظباء التي يشبهها دائما ببنات الحي، وكان القدامى يعدون الظبي "نموذجا محبوبا لتشبيه المرآة به"[٣]، وهو يصور الديار قد عمها الخصب فأضحت روضة نضرة، تتضاحك فيها الأزهار، ويكسوها الديباج أوراقا، والمسك ثمارا، وهذه الموتيفات تتكرر في أغلب مقدماته.

وجاء في الموروث كذلك الدعاء بالسقيا على ديار الأحبة، وقد "أطال الشعراء عند صورة الأمطار والسيول؛ لأنها أكثر خيرا وأنفع سببا من الرياح، فكانت الأمطار وما يتبعها من سيول تغسل غبار هذه الأطلال، وتجلي ما سد معالمها من مخلفات"[٤]؛ لأن الشعراء القدامى

---

[١] القيسي، نوري حمودي. الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص١٥٥.
[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٠٥.
[٣] القيسي، نوري حمودي. الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص١٤٧.
[٤] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص٢١٠.

ربما رأوا أنها تزيح عنهم الهموم والأحزان وتجدد فيهم الأمل بالحياة، لتصبح صورتها "عامل خير وبعث للحياة"[١]. وفي الدعاء بالسقيا يقول لبيد بن ربيعة[٢]:

رُزِقَت مَرابيعَ النُجومِ وَصابَها وَدقُ الرَواعِدِ جَودُها فَرِهامُها
مِن كُلِّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُدجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرزامُها
فَعَلَا فُرُوعِ الأَيْهُقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالجَلْهَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا

وللشعراء من هذا الدعاء غاية مجازية أبعد من غايته المادية ممثلة ببعث الحياة في الأطلال[٣]، وبالتالي بعث للنفوس المكلومة؛ وتأتي هذه اللحظة الشعورية عند الكيذاوي من منطلق أن الوقوف على الأطلال "ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجدانية، بل هي لحظة حزينة أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني"[٤]، وهو وطن اخترعه الكيذاوي في مخيلته، فبنى عالما مشتركا يجمع المحبين جميعا، الأقدمين منهم على وجه الخصوص، إذ إنه في كثير من المواضع في ديوانه يؤكد تلك الآصرة التي تربطه بهم؛ وبدعائه بالسقيا لديارهم وديار أحبتهم يؤكد ولاءه وانتماءه حسبما تمليه عليه تلك الرابطة.

ومما جاء عند الكيذاوي من دعاء بالسقيا متضمنا الاستغراق في تصوير المطر والأرض، في إشارة للحب والرغبة في الحفاظ على صفاء المودة بينه وبين الأرض والحياة، يقول مخاطبا البرق بصيغة النداء القريبة "أ"، وبأسلوب يبدو عليه التلطف في السؤال:

أَبَرْقَ الأَبْرَقَيْنِ أَمَا تُرَفِّهُ بِالحَيَا إِضَمَا
وَتَسْتَوْلِي[٥] بِذِي سَلَمٍ فُرُوعَ الضَّالِ وَالسَّلَمَا

---

[١] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص٢١١.
[٢] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع، ص٩٢-٩٣.
[٣] النعيمي، أحمد إسماعيل. الموروث الشعري واقعيته وفنيته. عمَّان: دار دجلة، ٢٠١٣، ص١٨.
[٤] المرجع السابق، ص١٤٤.
[٥] تستولي: الولي: المطر.

وَتَشْفِي سَقْمَ رَسْمٍ مِنْ مَعَالِمَ تَنْسِبُ العَلَمَا
وَتَسْفَحُ أَدْمُعًا فِي سَفْـ ـحِهِ إِنْ رَعْدُهُ رَزَمَا
وَتَرْسُمُ بِالمُجَلْجَلِ أَرْ سُمًا فِيهَا البِلَى رُسِمَا
وَمَا هَذَا يَضُرُّكَ لَوْ غَمَامُكَ بِالغَمِيمِ هَمَى
وَأَثْجَمَ بُرْهَةً وَأَدَا مَ فِي عَرَصَاتِهِ الدِّيَمَا[1]

ويمتد الدعاء إلى البيت الرابع عشر في القصيدة؛ أما الموتيفات التي يتضمنها هذا النص: "برق الأبرقين"، و"ترفه بالحيا إضما"، و"تستولي بذي سلم فروع الضال والسلما"، و"تشفي سقم أرسم"، و"تسفح أدمعا"، و"ترسم بالمجلجل"، و"الغيم همى"، و"أدام في عراصاته الديما" أخذها الشاعر من ديوان الشعر العربي، وأسبغ عليها هالة الحب المغطاة بفلسفته في الحياة، فهو بجانب حبه لديار أحبته، يدعو بالسقيا لديار إضم وذي سلم، وهما من مواضع السابقين، وليس للشاعر فيها أدنى صلة، سوى ما ينثره مرارا من واجب العشاق في تأدية فريضة الوقوف والبكاء، وهو لا يرحل إليها أو يقف عليها ليبكيها بل يستحضرها في ذاكرته، كونها تمثل عنده إحدى أهم المواضع التي تؤدى إليها شعائر البكاء والعشق، أي أن الشاعر لم يكتف بالوقوف على أطلال أحبته، بل إنه يشارك القدامى مشاعرهم بما تجود به قريحته بالدعاء بالسقيا لذينك الموضعين؛ ولما كانت الهجرة عن الديار مرتبطة في أساسها بالبحث عن مواضع الكلأ والعيش فقد جعلت الشعراء يدعون بالسقيا لمواطن أحبتهم، والكيذاوي إنما يشاركهم ذلك فيدعو لديارهم بوافر الخصب والنماء، بما يعيد للأرض بسمتها وبهاءها، ويطلب من السحب ببرقها ورعدها ومائها أن تسقي أراضيهم، وتشفي سقم رسومها المكلومة بفراق الأحبة، وأن تذرف دمعا سكيبا؛ وهذا يندرج ضمن السلك الاجتماعي في الدعاء الجماعي. وتتضح في نصوص الكيذاوي نظرته للحياة، وهي النظرة التي تتلمس في أغلب مقدماته التي يصور فيها الديار، حين يصور طبيعتها

[1] الكيذاوي. القصيدة ١٩٦.

تصويرا فاتنا تبدو من خلاله وكأن الرحيل الأخير للأحبة كان عارضا، مما جعل الشاعر يقف على تلة الذكريات يندب حاله ومآله.

الأسماء

مما حفل باهتمام الكيذاوي من موتيفات الشعر القديم أسماء النساء، وأسماء المواضع؛ فأما أسماء النساء فقد كانت تقليدية، من مثل سعاد، وسلمى، وحذام، وهند، وأميمة، وغيرها. وكان الشعراء يضمنون مقدماتهم أسماء محبوباتهم، وعلته الاقتران الوجداني بين الشاعر والحبيبة في المكان[١]؛ وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن "أسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها"[٢]؛ وأما استحضارها فهو استحضار لزمن الحب، والمتعة وحضور لأيام الشباب والفتوة، ورمز لتنوع المكان والزمان والمشاعر[٣].

وقد أورد الكيذاوي أسماء النساء في مقدماته الطللية سبعا وثلاثين مرة، كان القدح المعلا منها لحبيبته سعاد/سعدى، وهي حاضرة أيضا في جل المقدمات الأخرى، والجدول الآتي يوضح مرات ذكرها في الطلليات:

الاسم	مرات وروده في المقدمة
سعاد/سعدى	سبع عشرة مرة
أميمة/أميم	ست مرات
أسماء	أربع مرات

[١] شلبي، سعد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب،١٩٨٢، ص١٤١.

[٢] البهبيتي، نجيب. تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري. الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٢، ص١٠٠.

[٣] مسكين، حسن. الخطاب الشعري الجاهلي – رؤية جديدة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص٥٥.

هند، حذام، عاتكة	مرتان لكل اسم
زينب، عنيزة، عمرة، خولة	مرة لكل اسم

أما أسماء المواضع في مقدمات الكيذاوي فقد جاءت معظمها متطابقة مع الموروث، ولا يؤمن الكيذاوي، عند ذكره للمواضع، إلا بفكرة واحدة هي أن الأطلال عجماء لا ترد جوابا لسائل، وهي فكرة تتعمق عنده لتعبر عن رغبة جامحة في إحياء قلبه الذي يجمد بعد كل فراق، ولاسيما حين تعبر أبياته عن كبر سنه وعزوف النساء عنه. وفي تفسير المواضع القديمة في مقدمات الطلل ذهب محمد صادق حسن إلى أنها تحمل "دلالات فنية...، [فهي] تعطر الجو وتشد الذاكرة للاسترجاع وقوة التمثل، وتجسد الصورة، وتزيد الأشياء إثارة، وتبعث تداعي الخواطر [فتصبح] للأشياء رموز وقدسية"[١].

وللكيذاوي اختيارات عدة في مقدماته الطللية من المواضع القديمة، وعنده مواضع أخرى جديدة سنتبينها في الفصل الثاني حين نتحدث عن التجديد. وقد تفاوتت المواضع عنده بين التصريح بها، والإشارة إليها بصفتها أو الدخول مباشرة في وصف إقفارها دون ذكر اسمها أو صفتها كأن تكون في سفح أو ما شابه، على نهج الأقدمين؛ ومن ذلك قوله:

يَا بَرقُ حَيِّ الأَبْرَقَيْنِ فَثَهْمَدَا وَاسْقِ الغُمَيْمَ غَمَامَ قَطْرِكَ مُرْعِدَا[٢]

وفي هذا البيت نجد الدعاء بالسقيا على "الأبرقين"، و"ثهمد"، و"الغميم"، وهي من المواضع الموروثة التي كثر تداولها بين الشعراء. وكان إيليا حاوي قد ذهب في تفسيره للمواضع إلى أن المكان/الطلل يتجسد في بعدين رئيسين، يتولد الأول من رغبة الشاعر في الحياة والاستقرار، وهو نتاج الحب والهوى في شبابه، وينتج الثاني من الشعور بهروب الأشياء

---

[١] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص١٩٥.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٦٦، وانظر القصائد ٦٥، ٧٩، ٢٠٠.

وانحسارها، وفيه تجتمع عوامل الهرم والزوال، وهو ما يحول معنى الحياة في الديار إلى موطن غربة وخراب[١].

ونجد للكيذاوي في قصيدة أخرى موضعي "إضم" و"ذي سلم":

قَفْ بِالدِّيَارِ دِيَارَ الحَيِّ مِنْ إِضَمٍ وَاعْلِنْ سَلَامَكَ فِي أَطْلَالِ ذِي سَلَمِ[٢]

ومما ذكره الكيذاوي من المواضع بالوصف، على عادة الشعراء السابقين، "برقة العلمين"، وذلك في قوله:

سَلْ بُرْقَةَ العَلَمَيْنِ ثُمَّ البَانَا عَمَّنْ تَرَحَّلَ فِي الخَلِيطِ وَبَانَا[٣]

ولما كان لهذه المواضع ارتباط بنفسية الشاعر، كونها تمثل قطعة من بناء حياته، وبتشبثه بها يؤدي ما عليه من الوفاء تجاه حبيبته الظاعنة[٤]، فإن الكيذاوي بتعدادها، أو على الأقل بتقمصها كرموز قديمة بارزة في وصف الأطلال عند الشعراء، يؤكد ثقافته الواسعة من جهة، ومن جهة أخرى فإن احتفاله بها يبرز سعة إدراكه لما يجب عليه حين يتمثل في شعره موتيفات الشعر القديم. وعلى الكيذاوي يصدق ما قاله نزار العاني في الشاعر النبهاني، من أن تعدد الأمكنة في شعره يجسد تعدد الإحساس، وأثر الغربة في نفسه، وهو مثله في البحث عن آفاق للحرية والراحة، فهي ملاذه الصغير لروحه الهائمة[٥].

ونقلت ريناته ياكوبي عن بلوخ أنه يرى في تعدد المواضع في القصيدة الواحدة "أبياتًا تمثل علامات قديمة ترشد الرسول إلى طريق السفر، وتفسَّر على أنها مطابقة لغرض

---

[١] حاوي، إيليا. امرؤ القيس – شاعر المرأة والطبيعة. بيروت: دار الثقافة،١٩٨١، ص٧٣.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٩٢، وانظر القصائد١٩١، ١٩٦، ١٩٨.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٢١٦.

[٤] خليف، يوسف. دراسات في الشعر الجاهلي، ص١٢٧.

[٥] العاني، نزار. النبهاني بين الاتباع والابتداع، ص٢٦.

القصيدة"[١]، فإن كان رأي بلوخ يجري على مقدمات السابقين في وصف رحلة الظعائن، فإنه لا ينطبق على أشعار الكيذاوي.

إن موتيفات مقدمة الطلل، مفردة أو مجموعة، لتحمل لنا رؤية الشاعر للحياة، تلك الرؤية التي طالما أجراها في شعره كله، وليس في المقدمة وحسب، فالوقوف، والبكاء، والنداء، وتصوير الديار غالبا بوجه من وجوه النضارة والبشاشة، ووصفه للنساء بأنها غزلان، وتصوير الأطلال كأنها سطور أو أحرف أو وشم يتجدد، لهو دليل على التشبث بالحياة والحب، ورغبة كبيرة في أن تبقى الحياة هادئة هانئة وادعة كوداعة المرأة الحسناء والحيوان الأليف، لا تشوبها شائبة من خصام وعراك أو انفصام عرى الوشائج بين المحبين على مستوى الفرد أو على مستوى الجماعة داخل الوطن الواحد.

وكأن الكيذاوي بإكثاره من مقدمات الطلل يعلن حضورها الخاص في قلبه في مقابل المقدمات الأخرى، حضور تكتنفه العزة والفخر بالانتماء للموروث الشعري. ولما كانت لوحات الطلل عند الجاهليين نابعة من بواعث قبلية تحث الشاعر على الاستعانة بها لتشكيل صوره الفنية الرمزية[٢]، كان باعثها عند الكيذاوي الآصرة التي تجمعه بأولئك الشعراء.

ثانيا: مقدمة الغزل

تناول النقاد القدامى مقدمة الغزل ضمن ما عرف بظاهرة النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، إذ رآها ابن قتيبة أسلوبا يتبعه الشاعر لاستمالة القلوب وصرف الوجوه نحوه، وأن

---

[١] ياكوبي، ريناته. دراسات في شعرية القصيدة الجاهلية. نقله للعربية موسى ربابعة. إربد: حمادة للدراسات الجامعية، ٢٠٠٥، ص٤٠.

[٢] النعيمي، أحمد إسماعيل. مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة. عمان: دار دجلة، ٢٠١٢، ص٤٩.

مرد ذلك هو ما جعله الله في العباد من محبة الغزل وإلف النساء[١]، وقد وافقه الرأي كثير ممن جاء بعده، حتى دراسة بروكلمان؛ ثم تنبه ابن رشيق إلى أمر آخر في شأن الغزل، حينما عرض لرأي ذي الرمة في باب "عمل الشعر وشحذ القريحة" يقول: " سئل ذو الرمة: كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفتاحه؟ قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب؛ فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب"[٢] وقد أراد ابن رشيق بذلك أن الغزل لارتباطه بمشاعر الإنسان يهيج قريحة الشاعر ويستثيرها فيبعث له النص.

وقد قدم الكيذاوي لعشرات القصائد بمقدمات غزلية، نهج فيها نهج الجاهليين والأمويين والعباسيين؛ ويبدو ذلك في نحو إحدى وخمسين قصيدة موزعة في ديوانه على قواف مختلفة، تعرض فيها لكثير من العلائق التي تحكم على شعره بالإجادة، والبراعة الفنية، وسهولة الألفاظ، وحسن السبك.

وإن الخوض في موتيفات مقدمة الغزل عند الكيذاوي يحيلنا إلى الكثير من القضايا المشتركة بينه وبين شعراء العصر الجاهلي وشعراء العصر الأموي على وجه التحديد، غير غافلين أبدا تأثره بروح العصر الذي عاش فيه، فقد خاض قبله الستالي[٣] والنبهاني غمار ما

---

[١] ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ). الشعر والشعراء، ص٧٥-٧٦.

[٢] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص٢٠٦:١

[٣] هو الشاعر أبو بكر أحمد بن سعيد الستالي الخروصي، من أعمال بلدة ستال بوادي بني خروص، ولد سنة ٥٨٤هـ. وهو من شعراء الفترة الأولى من حكم بني نبهان، اتصل بالعديد من ملوك بني نبهان ومدحهم في ديوان شعر مطبوع. انظر: مقدمة الديوان: الستالي، أبو بكر أحمد بن سعيد. الديوان. تحقيق: عزالدين التنوخي. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٢. وانظر: ناصر، محمد صالح، وسلطان. معجم أعلام الإباضية، ص٥٢.

خاضه، فاستقى من معينهم ما ألهب في نفسه روح المنافسة، حتى لقب بالكيذاوي لطراوة شعره وانسيابه.

وتبدو الموتيفات المشكلة لمقدمة الغزل في شعر الكيذاوي على النحو الآتي:

صورة الهجر

كان الحديث عن الهجر وصد المحبوبة وفراقها، وما يصاحب ذلك من تباريح الهوى والصبابة وذرف الدموع، من الموتيفات الأصيلة في مقدمة الغزل[١]. وكثيرا ما ردد الشعراء هذا المعنى، ومنه قول بشر بن أبي خازم:

عَلى أَنّي عَلى هِجرانِ سُعدى أُمَنِّيَها المَوَدَّةَ في القَوافي[٢]

ولا تكاد تخلو مقدمة غزلية عند الكيذاوي من الحديث عن الهجر والصدود، وعن تمنع المحبوبة من الوصال واللقاء، فهو يرى نفسه على قدر من المسؤولية في الحفاظ على عهده بالوصل وعدم الهجر، لكن المحبوبة تفاجئه بالقطع فيمني نفسه بوعد منها قد يخفف ما عاناه بنأيها. ومع تكراره الدائم للحديث عن الهجر، إلا أن بعضها قد تكون لافتة، من مثل قوله في إحداهن:

صَبَّتْ عَلَى القَلْبِ مِنِّي يَوْمَ فُرْقَتِهَا بِالْحُبِّ سَوْطَ عَذَابٍ فِيهِ مَصْبُوبِ[٣]

ولما كان الشاعر متأثرا ليس بالشعر الجاهلي وحسب، بل وبالشعر الإسلامي وما جاء بعده أيضا، جاء توظيفه للجانب القرآني، في البيت السابق، ليعطي المعنى بلاغة ودلالة أكبر مع الحديث عن الحب وتكذيب العذال، فالحب متغلغل في كيان الشاعر، وهو كثيرا ما يؤكد انتماءه

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، ص١٢٨.

[٢] بشر بن أبي خازم. الديوان. تحقيق عزة حسن. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٢، ص١٤٥.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ١٣.

لقافلة العشاق من أمثال المجنون وجميل، والشعور بهكذا انتماء يتطلب الإجادة، فكان لتوظيف الآية القرآنية: "فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ"[١] أثر في دلالة التعبير عن حجم الهوى في نفس الشاعر، ولشدة وقع الفراق والهجر من قلبه أضحى يتعذب عذابا أليما؛ ونحن نجد بعضا من هذا المعنى في ديوان الشعر العربي، ولعل أبلغها دلالةً بيت عمر بن أبي ربيعة في غزل يخاطب به المتمنعة عنه أم عمرو، يقول:

أُقتُليهِ قَتلاً سَريحاً مُرِيحاً لَا تَكُونِي عَلَيهِ سَوْطَ عَذَابِ[٢]

ويأتي توظيف الكيذاوي للمعاني القرآنية في مقدماته الغزلية تعبيرا عما حل بقلبه من آلام، أو ما قاساه من عذابات الحب، سواء حين يتحدث عن وقوعه في شرك الهوى، أم حين يخاطب محبوبته الهاجرة؛ وله في التعبير عن تعرضه للشقاء والتعذيب في الحياة، بل والهلاك، قوله:

يَدْعُوكِ لِلوَصْلِ وَالمَو تُ مِنْهُ كَحَبْلِ الوَرِيدِ ...
نَارُ الهَوَى فِي حَشَاهُ أَضْحَتْ كَنَارِ الوَقُودِ[٣]

فقد رسم الكيذاوي في البيت الأول صورة بديعة، إذ شبه نفسه في تعلقه بها، والحب يجمعهما، بحبل الوريد الذي يغذي الجسم، فالوريد يمد الجسم بالحياة ما دام متصلا، وفي انفصاله عن الجسم انقطاع للعلاقة، بل وانتفاء للحياة، وذلك هو أثر تذبذب المحبوبة بين الوصل والهجر على قلبه. وشبه في البيت الثاني حاله وهي تستعر هوى وحرقة من هجران المحبوبة ومماطلتها بنار الوقود، وهذا التوظيف له أبعاد مقابلة للآيات القرآنية: "قتل أصحاب الأخدود *

---

[١] سورة الفجر، الآية ١٣.

[٢] عمر بن أبي ربيعة. الديوان. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣، ص٤١٧.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٦٨. وانظر القصائد: ٤٣، ٤٦، ٥٩.

النار ذات الوقود"[١]، فهو يضع نفسه مقابل أصحاب الأخدود (المظلومين)، ونار الهوى المستعرة في حشاشة قلبه في مقابل نار أصحاب الأخدود المتأججة.

وعلى الرغم من تعبير الكيذاوي الدائم والشديد عن الألم، وأنه يجري في كيانه مجرى السم في الجسم، إلا أنه يستعذب ذلك الألم الروحي، يقول:

أَسْتَعْذِبُ التَّعْذِيبَ مِنْكِ وَإِنَّنِي مِنْ طُولِهِ لَمْ أَسْتَعِذْ بِمَعَاذِ[٢]

وقد حرص الشعراء القدامى على إظهار جلدهم من مماطلة المحبوبة بالهجر، وشغفهم الدائم للقائها، لدرجة أن صبرهم كاد ينفد[٣]، وقد سجل الكيذاوي هذا المعنى في جل أشعاره، فالحبيبة مموهة بالهجر (قُلَّب)، وطبعها النأي والتعذيب، أما هو فحياته في الوصل، ويترجى ذلك منها وإن كان وعدها غير موثوق، يقول الكيذاوي:

شَمْسٌ مِنْ البِيضِ بِالهِجْرَانِ تُودِينِي يُمِيتُنِي هَجْرُهَا وَالوَصْلُ يُحْيِينِي
أَهْنَا الحَيَاةَ إِذَا قَارَبْتُهَا وَلَــقَدْ أَرَى الشّقَا فِي حَيَاتِي إِذْ تُجَافِينِي[٤]

وقد تنقلب الصورة، فتخشى المحبوبة على نفسها من الفراق، وتأتي هذه الدلالة في قصص العلاقات الناجحة في اللقاء؛ فالمحبوبة تخشى بعد لقائه أن يفارقها، ومن جميل ما قاله في ذلك مقدمته الحوارية مع أميم، فبعد لقاء عاطفي ملأته دموع الشوق وآهات الحب، استيقنت أميم أن رحيله عنها قد قرب موعده، فجعلت ترشده وتنصحه بما خبرته من الأيام، وجعل الشاعر يدفعها بالأمل والصبر على فراقه، يقول الكيذاوي:

وَاسْتَيْقَنَتْ مِنِّي الرَّحِيلَ غَدِيَّةً مِنْ بَعْدِ مَا وَدَّعْتُهَا بِسَلامِ

---

[١] سورة البروج، الآية٤-٥.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٨٨. وانظر القصائد: ١٣، ٨٣، ٨٧.

[٣] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص٩٧.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٢٣٢. وانظر القصائد: ١٣، ٤٣، ٥٩، ٧٥، ٨٣، ٨٧، ٩٠، ٩١، ١١٠، ١١١، ١٢٨، ١٦٨، ١٨٠.

قَالَتْ وَقَدْ أَزِفَ الرَّحِيلُ إِلى مَتَى تَعْتَادُ قَطْعَ دَكَادِكٍ[1] وَمَوَامِ
وَإِلى مَتَى الغَيْبَاتُ عَنْ وَطْنٍ وَعَنْ أَهْلِ إِلَيكَ بِهِمْ غَلِيلُ أَوَامِ
أَوَ مَا تَرَى الدُّنْيَا وَمَاضِي عَيْشِهَا إِلا كَأَضْغَاثٍ مِنَ الأَحْلامِ
فَأَجَبْتُهَا وَالبَيْنُ يُوجِبُ بَيْنَنَا مَا كَانَ مِنْ شَرْعٍ وَمِنْ أَحْكَامِ
لا تَكْرَهِي لِي غَيْبَةً أَقْضِي بِهَا مِنِّي المَآرِبَ قَبْلَ وَقْتِ حِمَامِي
وَاسْتَعْصِمِي صَبْرًا وَلا تَتَأَلَّمِي إِنَّ الجَوَى ضَرْبٌ مِنَ الآلامِ[2]

وحين لا يجد الكيذاوي جوابا ولا وصالا من المحبوب يستبدل العلاقة بالممدوح الذي يعوضه بالوصل والتقريب، فيخرج بذلك للمديح، في مثل قوله:

فَإِنْ خَابَ سُؤْلِي بِكُمْ مَرَّةً فَعِنْدَ المَظَفَّرِ كَمْ نِلْتُ سُؤْلا[3]

صورة المرأة

كانت للمرأة عند الجاهليين موقعها الذي تختص به في الشعر، فهي في شعر امرئ القيس، ومن أتى بعده، منعمة مدللة، وقد شبهوها، بما جادت لهم به الطبيعة، من حيث ما رأوا فيها من جمال جسدها[4]؛ واتفقوا في الصور والتشبيهات، وبقي لتجدد الحياة دور المزود بالصور الجمالية[5]، واختلفوا، وهي ميول شخصية، في طبيعة الجسم الذي أعجبوا به في المرأة، فبيضة الخدر لم تكن مسترخية اللحم كصاحبة طرفة مكتنزة[6]؛ وهذا الميل الحسي كان مما استحسنه بعض شعراء صدر الإسلام فساروا عليه، إما للبقية الباقية في نفوسهم من أثر ما

---

[1] دكادك: الدّكداك: أرض فيها غلظ.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٢٠٣. وانظر القصائد: ٨، ١٠، ٦٧، ١١٠، ١١٨، ٢٢٦.

[3] الكيذاوي. القصيدة ١٨٤. وانظر القصائد: ٨٦، ١٢٨.

[4] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص٩٤.

[5] بكار، يوسف حسين. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. بيروت: دار المناهل، ٢٠٠٩، ص٢٩٧.

[6] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص٩٤-٩٧.

قبل تعاليم الإسلام، أو أنه للميول النفسية التي خلبت قلوبهم، فكان الميل الحسي تجاه المرأة أغلب عليهم من الميل المعنوي[1].

وكان للطبيعة الدور الأكبر في إلهام الشعراء منذ البداية، حين وظفوا الحيوان والنبات، والجماد مما في الأرض والسماء، في خدمة الغزل بالمرأة، فتعالق توظيف الطبيعة عند الكيذاوي مع ديوان الشعر العربي؛ إذ خلبت قلبه تفاحات ورمانات، وشموس وأقمار، ودعص وكثيب، وأغصان وقضيب بان، وبلور وفضة، ونحو ذلك من الأوصاف المشبهة؛ وجال في مفاتن محبوباته تجول الأمير في بستان وافر؛ واسترعى انتباهه، في سواده الأعظم، ذلك الجمال المخبأ خلف ستار العفة والصون والأخلاق، فسار في بنائه الغزلي سيرة جميل بثينة ومجنون ليلى وابن عجلان، فاحتسى من معين الجمال الحسي ما شاء أن يحتسي، وهو على كبر سن، بما تدل عليه كثير من نصوصه؛ مؤكدا لنفسه أولا صحة الطريق الذي سلكه، باقتناعه أن الحب هو الحياة، وأن الموت في سبيله غالي الأثمان؛ ومعنفا عذاله على كثرة اللوم، ولعدم درايتهم بلذة قيود الحب والغرام.

وليس الجانب الحسي فقط هو ما غلب على وصفه للمرأة، بل كان للجانب المعنوي دوره الآخر في إظهار النوع الذي فتن به، فصبغة الحياء والعفة التي تربت عليها المرأة المسلمة في عُمان كانت جلية في طرقه للغزل أينما حل به، إلا أنه، ككثير من الشعراء، إنما يفتنوا أكثر ما يفتنوا من المرأة بتكوينها الخَلْقي، كون الخُلُقي لم يكن يميزها في مجتمع الأخلاق والتدين. وهكذا تبدو صورة المرأة في مقدمة الغزل عند الكيذاوي، ومما يأتي تتضح تفاصيل موتيف المرأة في مقدمة الغزل عنده:

---

[1] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٧، ص٤٥-٥٠.

الغزل الحسي

كان الوصف الحسي السمة الغالبة على مقدمات الكيذاوي الغزلية، إذ جاءت هذه المقدمات مرتكزة على القناعة بأن ذكر الجمال لا يكتمل من جانبه المعنوي إن لم تطرق أبواب الحس بجرأة، ومن غير حرج. ولم يكن الكيذاوي متمردا في ذلك أو فريدَ عصرِهِ، فقد سبقه في ذلك عدد من الشعراء العمانيين، لم تجمعهم في حسياتهم الغزلية آصرة العشق، ولا حبال الهوى، فقد كان فيهم الضرير والبصير، والملك والشيخ والقاضي والعامي، وهذا ملمح بارز يمثل ظاهرة "اختراق التابو" في سيرورة الشعر العماني[١]، وهي ظاهرة توحي بانفتاح الشعراء على قضايا مختلفة تتعلق بالنظام الديني والاجتماعي، وأنه كانت لديهم رؤية خاصة في ذلك، بجانب الالتزام الخلقي السائد في تربية المجتمع.

وكان من نتاج هذه الفكرة عند الكيذاوي، وما علق في ذهنه من قراءاته العميقة لديوان الشعر العربي، وسلوكه في النظم مسلك الرقة والعذوبة، وسهولة الألفاظ، والبعد عن التكلف والغريب من اللفظ، أن نسج غزلياته الحسية نسجا يشد القارئ نحو حدائق من الآرام والشموس ومختلف أصناف الثمار.

وللكيذاوي قاموسه الطبيعي الذي ورثه عن أسلافه من الشعراء، فتوظيف الطبيعة ابتدأ من العصر الجاهلي[٢]، فهو يوظف الطبيعة في الغزل الحسي ،غالبا، ليخلق جوا من البهجة والانشراح على قلب الممدوح في افتتاحيته للمدح، فتتكامل روضة الغزل مع روضة المدح وخصال الممدوح، وليس ذلك محدود في المقدمة وحسب، بل يَعَدُّ الكيذاوي القصيد مسرحا من

---

[١] الحجري، هلال. حداثة الأسلاف—إضاءة من الشعر العماني القديم. مسقط: كتاب نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، الإصدار السابع عشر، ٢٠١٣، ص١٦-١٨.

[٢] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ص١٢٩.

مسارح اللهو ورياض الحب والنعيم فيأتي بتوظيف الطبيعة متى شاء، حتى في الغزل المقترن بمقدمات الطلل؛ والجدول الآتي يوضح مستوى توظيفه لعناصر الطبيعة في وصف المرأة حسيا:

المفاتن	ما يقابلها من الطبيعة	القصائد
المحبوبة	شموس، سرب نعاج، الأزهار، غزال، ريم، بدور، ظباء، جآذر	١٣، ٣٨، ٩٠، ٩٧، ٩٩، ١٣١
شعر الرأس	الحية، الليل/الدجى	٥١، ٩٧، ٩٨، ١١١، ١٢٩، ١٨٤، ٢٠٦، ٢١٢
شعر الصدغ	عقرب، لسعه أشد من عقرب أصفر	٥١، ١٢٩، ٢١٢
الوجه	الشمس، النهار، البدر، الصبح، النور، جمع النار والجنات والأنهار، الضحى، ذهب مع فضة، نور وجه الغزال، الغرة كالبدر	١٣، ٣٤، ٣٨، ٤٣، ٤٦، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٩٠، ٩١، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١١٠، ١١١، ١٢٨، ١٢٩، ١٥٣، ١٥٦، ١٦٨، ١٨٠، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢١٢، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٣٨
العينان	سلاح، السّحّار٩٠، عيون الغزال، سهم	٤٦، ٩٠، ١٦٨، ١٨٠، ٢٣٢
اللحظ	أسهم/سهام/نبال، القطع المواضي ، القوس، قِداح، السحر، أصابه لحظها بلذعة نار، العضب الجزاز، الصارم الصمصام، سيوف/حسام	٣٨، ٤٣، ٤٦، ٨٦، ٨٧، ٩٨، ٩٩، ١١٠، ١١٧، ١٢٩، ١٣١، ١٥٣، ١٥٦، ١٦٨، ١٨٠، ٢٠٣، ٢٣٤،

الدموع	الدرر	١١٠
الخد	الجلنار، الورد، الزهر، بهار، به ماء النضارة جار/ماء الشباب/ماء الجمال، صور الخد برياض الورد بنفحاته وأزهاره، تفاح، كشمس الضحى(لونا)	٥٩، ٦٨، ٩٠، ٩١، ٩٧، ٩٩، ١١١، ١١٧، ١٣١، ١٨٠، ١٨٤، ٢٠٣، ٢١٢، ٢٣٤
الأسنان	أريج، ، أقاح، طلع، حباب، جمان، ، در، البرد	٤٣، ٤٦، ٥١، ٨٣، ٩٨، ١١٠، ١٢٩، ١٨٠، ٢٠٦، ٢١٢
الريق	خمر، ماء، مسك(عند قيامها في الصباح)، قراح، كافور، الشهد، رائحته المسك، عقار، برود، الزنجبيل	٣٨، ٤٣، ٤٦، ٥١، ٨٣، ٩٠، ٩١، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١١٠، ١١١، ١٥٦، ١٦٨، ١٨٤، ٢٠٣، ٢١٢، ٢٣٢، ٢٣٨
الكفان	مشط العاج	٣٨
الجيد	طويل كجيد الغزال	١٨٠
صفحة الصدر	بلورة	٢١٢
النهدان	حق العاج، رمان	٣٨، ٥١، ٦٨، ٢١٢، ٢٣٤
القوام	غصن البان، القضيب، الرماح، الخيزران، عود القنا	٣٨، ٤٣، ٥١، ٩٩، ١٦٨، ١٨٠، ٢٠٣، ٢١٢
الردف	كثيب، دعص، حقف من الأحقاف	٣٨، ٩٧، ٢١٢، ٢٣٤
الرائحة	رائحة الزهور العبقة	٢٣٤، ٢٣٨

لون الجسد	الفضة البيضاء	٩٧

والملاحظ من الجدول أن الكيذاوي يسير على طريقة الموروث في تشبيه النساء/المحبوبة بالشموس والنعاج والأزهار والغزلان والظباء؛ ومن ذلك قوله:

وسِرْبُ نِعَاجٍ خَصَّنِي مِنْهُ أَلْعَسٌ بِأَسْهُمِهِ فِي الرَّمْيِ دُونَ نِعَاجِهِ[١][٢]

والوجه واجهة المرء ورسالته، وقد تنوعت الألفاظ المستعملة فيه للدلالة على جمال المحبوبة وإشراقتها؛ يقول الكيذاوي في تشبيه وجه المحبوبة:

هَلْ قَدْ أَضَاءَتْ شُمُوسٌ فِي المَحَارِيبِ[٣] أَمْ هَذِهِ أَوْجُهُ البِيضِ الرِّعَابِيبِ[٤]
لا بَلْ هِيَ البِيضُ بِيضُ الحَيِّ زَيَّنَهَا صِبْغُ الحَيَاءِ مِنْ الحَيِّ الأَعَارِيبِ
فَفِي المَلَاحَةِ شَابَهْنَ الشُّمُوسَ وَقَدْ زَادَتْ عَلَيْهَا بِحُسْنِ الدَّلِّ وَالطِّيبِ[٥]

وهذا التشبيه لم يخترعه الكيذاوي، بالقطع، فقد حفل به ديوان الشعر العربي. ومما يلاحظ في مقدماته، أيضا، حرصه على الزخرفة البديعية، فهي تعين على جلب الأسماع، وإطراب الممدوح، ونجاحه في نيل عطاياه؛ في نحو قوله:

شَمْسٌ تَجَلَّتْ لَنَا مِنْ بَيْنِ سِجْفَيْنِ تَفُوقُ شَمْسَ الضُّحَى مِنْهَا بِخَدَّيْنِ[٦]

ولم يكتف الكيذاوي بتشبيه المرأة في حسنها وطلعتها البهية التي أسرت نفسه المغرمة بالحب والدلال، بل جعل المحبوبة أشد إشراقا ونورا من الشمس الحقيقية، فهي تفوق الحقيقية في أنها ذات خدين. والصورة هي نفسها، والدلالة لا تتغير بتغير موقعها من النص، فيما يتضح ذلك

---

[١] نعاجه: العرب تكني بالنعجة والشاة عن المرأة.
[٢] الكيذاوي. القصيدة ٣٨.
[٣] المحاريب: المحراب: أرفع بيت في الدار.
[٤] الرعابيب: الرعبوبة: البيضاء الحسنة الناعمة.
[٥] الكيذاوي. القصيدة ١٣، وانظر القصائد: ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٢١٢، ٢٣٢.
[٦] الكيذاوي. القصيدة ٢١٢.

في البيت الثالث من المقطع السابق، لكنه يحرص على أن يبين تفوق المحبوبة في جمالها على الشمس.

ومن الصور التي استعملها الكيذاوي في غزله الحسي وصف الريق ممزوجا بالخمر أو الشهد أو الماء العذب، وهي من الصور الموروثة التي لم يخرج عنها الشعراء منذ الجاهلية[١]. ومن ذلك، أيضا، وصف الكيذاوي للريق ممزوجا بالزنجبيل بقوله:

لَهَا رِيقَةٌ سَائِغٌ رَشْفُهَا كَأَنَّ بِرِيقَتَهَا الزَّنْجَبِيلَا[٢]

ومن الصور الموروثة التي وظفها الكيذاوي في وصف النهدين والكفين تشبيههما بحق العاج، ومشط العاج، وقد جمعهما في بيت واحد قال فيه:

يُشَابِهُ مِنْهُ ثَدْيُهُ حُقَّ عَاجِهِ[٣] بَيَاضًا وَيَحْكِي كَفُّهُ مِشْطَ عَاجِهِ[٤]

وفي الموروث نجد الصورة الأولى عند عمرو بن كلثوم في معلقته المشهورة، وهو يقول فيها:

وَثَدياً مِثْلَ حُقِّ العاجِ رَخْصًا حَصَانًا مِنْ أَكُفِّ اللّامِسِينَا[٥]

وفي الصورتين "حق العاج"، و"مشط العاج" دلالة لونية، فالأولى من الاصفرار النقي، وكثيرا ما يتردد هذا المعنى بلونه ولفظه في شعر القدامى بعد عمرو[٦]؛ أما الثانية فهي دلالة السواد من أثر التخضيب على كف المرأة تزينا.

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٢٩.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٨٤.

[٣] الحق: المنحوت من العاج.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٣٨.

[٥] عمرو بن كلثوم. الديوان. بيروت: دار صادر، ١٩٩٦، ص٥٥.

[٦] يقول إبراهيم بن قيس الحضرمي: "وَالثَّدْيُ مِثْلَ مَلِيحِ العَاجِ صُفْرَتُهُ /// وَالصَّدْرُ مِنْهَا كَلَوْنِ الشَّمْسِ مُشْتَعِلِ". انظر: الحضرمي، إبراهيم بن قيس. السيف النقاد. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٢، ص٩٧.

إن الكيذاوي يتتبع حركات محبوبته وسكناتها، فلا تكاد تجد وصفا حسيا يخلو من ذكر المفاتن البارزة، ويصبغها بالصبغات القديمة، وبالأسلوب السهل الرائق.

ولم يجد الكيذاوي حرجا من التحدث عن اللقاءات التي حظي بها، فوصف حاله المنبهرة من جمال المحبوبة، وتجول في مفاتنها تجوله في حديقة غناء وافرة، يقطف من ثمارها اليانعة، وينتشي فيها بنسائم الزهور، معلنا انتصاراته الضمنية على المحبوبة في ذلك السرد السريع. وكان امرؤ القيس في معلقته قد أبان عن هذا اللون من الغزل الصريح، وسار على إثره كثير من الشعراء من بعده، ولكن، مع مجيء الإسلام خف تناوله أول الأمر، ثم عاود الظهور بقوة عند عمر بن أبي ربيعة في عهد بني أمية.[١]

وقد تناول الحجري في كتابه "حداثة الأسلاف" هذه المسألة عند الشعراء العمانيين تحت مصطلح "التابو الاجتماعي"، فأورد نماذج شعرية مختلفة لشعراء مختلفين، ومنهم الكيذاوي، تثبت تلك الجرأة على تناول الجانب الحسي الخاص بالعلاقة تناولا تضيق معه أفق التشديد على روح الشعر إن سلت سيوفها[٢].

وعبر الكيذاوي عن علاقته مع محبوباته في كثير من مقدماته الغزلية، وجاء ذلك على صورتين: صورة قالبها الصيغي مبدوء بـــ "واو رب"، وهي: وليلةَ، وليلةٍ، وأغيدَ، وسرب نعاجٍ، وهذه الصيغة "واو رب" في كُلٍّ تبدو إشارة للفخر[٣]، إذ الشاعر يتبعها بحديث رقيق عن انتصاره مع الحبيبة، وعما فاز به عند اللقاء؛ أما الصورة الأخرى فتمثلها بعض المقدمات التي يصف فيها الجسد وصفا مبنيا على خيال الهوى، من مثل وصفه للريق ممزوجا بجنى النحل، أو

---

[١] جيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية. بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٢، ص٦٣-١٢٥.

[٢] الحجري، هلال. حداثة الأسلاف—إضاءة من الشعر العماني القديم، ص١٨-٢٧.

[٣] توماس باور. "كيف تبدأ القصيدة؟". مقالة مترجمة. ضمن كتاب: ربابعة، موسى. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ص٧٥.

حديثه عن مشابهة ثمار البساتين لمفاتن المحبوبة التي رآها وتمناها، ويمكن تبين ذلك من جدول توظيف الطبيعة؛ ومما قاله في وصف العلاقة مع الحبيبة:

وَلَيْلَةٍ زُرْتُهَا بَعْدَ الهُجُوعِ وَمَنْ ... يَخْشَ التَّنَكُّرَ مِنْهُ لَحْظُهُ هَجَدَا
فَبِتُّ أَحْسُو رُضَابًا مِنْ مُقَبِّلِهَا ... أُحْيِي بِهِ مِنْ حَيَاةِ الرُّوحِ مَا نَفَدَا
رِيقٌ حَكَى الشَّهْدَ طَعْمًا فِي مَذَاقَتِهِ ... وَالمِسْكُ إِنْ وَلَجَ الخَيْشُومَ أَوْ صَعَدَا
قَبَّلْتُ مَبْسِمَهَا كَيْ تَنْطَفِي حُرَقِي ... فَمَا انْطَفَا لَاعِجٌ مِنْهَا وَلا بَرَدَا
فَكُلَّمَا رُمْتُ أَنْ أَطْفِي بِرِيقَتِهَا ... جَمْرَ الجَوَى شَبَّ فِي الأَحْشَاءِ وَاتَّقَدَا
لَمْ أَدْرِ مِنْ حَيْثُ مَا قَبَّلْتُ مَبسِمَهَا ... أَكُنْتُ قَبَّلْتُ دُرًّا مِنْهُ أَمْ بَرَدَا[1]

يصف الكيذاوي في هذه الأبيات علاقته مع حبيبته التي زارها بعد أن نام حراسها، وقد حظي بتقبيل برد ثناياها، ولثم ريقها الذي أشبه الشهد، وهو يعلل فعلته هذه "كي تنطفي حرقي"، إذ لم تكن زيارته فيما يبدو إلا لأجل أن يشفي نارا تتأجج في فؤاده، التي لا يطفؤها إلا برد ريقها وثنياها، فأطال فيها إلى خمسة أبيات.

الغزل المعنوي

لم تخل مقدمات الغزل عند الكيذاوي من إظهار الجانب المعنوي في محبوباته، بل على العكس، فقد كانت إحدى السمات البارزة فيهن، على الرغم مما يشيعه من وصف حسي، وولوج صريح في الحديث عن العلاقة التي جمعته بهن ذات ليلة، إذ وصفها بالعفة والصون ثابت في كل المقدمات، وفي هذا لم يخرج الشاعر عن الموروث. ويرجع حسين عطوان الاهتمام بالوصف المعنوي عند الشعراء إلى الشنفرى الذي وصف محبوبته بالعفة والحياء، وأنها حاجبة نفسها عن الأنظار، معتدلة في مشيتها[2]؛ وعلى النهج القديم سار الشعراء في صدر الإسلام،

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٨٣. وانظر القصائد ١٠، ٣٨، ٤٣، ٧٥، ٢١٢.

[2] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٣١.

فكانت المفاتن الحسية أوسع انتشارا من المعنوية[١]. ومما قاله الكيذاوي في وصف الجانب المعنوي للمحبوبة:

وَشَمْسِ خِدْرٍ يُضَاهِي الشَّمْسَ مَشْرِقُهَا مِنَ القِبَابِ وَفِيهَا كَانَ مَغْرِبُهَا
تَدُورُ فِي فَلَكٍ مِنْهَا وَلَا فَلَكٌ إِلا الخُدُورُ إِذَا حَلّتْ مَرَاكِبُهَا
حِجَابُهَا الصَّوْنُ فِي سِجْفٍ وَإِنْ بَرَزَتْ لَيْلًا أَضَاءَتْ وَلَيْسَ اللّيْلُ يَحْجُبُهَا[٢]

وليست قليلة تلك المقدمات التي وردت فيها إشارة إلى ما تحلت به محبوبات الشاعر من جمال في الروح يضاهي جمال الجسد، فقد كن خلف الحجاب والنقاب يخفين شمسا وبدرا، ومجمل المقدمات التي ورد فيها هذا المعنى اثنتان وعشرون مقدمة؛ ولكن، ما يبدو من هذا الذكر، في مواضع قصيرة جدا، مظهران: المظهر الأول، وهو خاص بالمرأة، أنها محجبة دائما، ويملأها الحياء، وهي مصونة في بيتها؛ والمظهر الثاني يبدو في طمع الشاعر إلى ما تحت النقاب وغير النقاب، مثلما تدل عليه ولجاته السريعة نحو المفاتن الحسية بميل واضح. فجاء الوصف الحسي عنده أسرع وأشمل ومن الوصف المعنوي الذي اقتصر على جانب الحياء والصون.

والذي تكشفه المقدمات أن لسعاد/سعدى بروزا خاصا في أشعاره، بما يوليها من أهمية دون غيرها، إن لم تكن سوى رمز ذي دلالة نفسية خاصة به، أو أراد به استئناسا لقلب

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. بيروت: دار الجيل، ١٩٧٤، ص٥٠. والدغلي، محمد سعيد. أحاديث غزلة في الغزلين العذري والعمري وامتداداتهما في الغزل العربي. دمشق: مكتبة أسامة، ١٩٨٥، ص٩٣-٩٥.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٠. وانظر القصائد: ٨، ١٣، ٢٦، ٣٨، ٤٣، ٤٦، ٥٩، ٦٢، ٨٣، ٨٦، ٩٠، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١١٧، ١١٨، ١٢٨، ١٣١، ١٦٨، ٢٠٣، ٢١٢.

الممدوح؛ وقد تكون من باب "رفع الحال المعنوية وتقوية الانفعال عند المنشد والمستمع"[١]. وأما عن علاقاته الغرامية، فإنه وإن كان قد اخترق التابو الاجتماعي بسرده لتلك العلاقات، إلا أن ذلك، فعلا، لا يعني وجودها على الحقيقة؛ وقد رأى الصقلاوي في تكرار المعاني والصفات في غزليات الكيذاوي مع جميع النساء، وليس سعاد/سعدى فقط، نفيها لأي علاقة غرامية[٢]؛ فامرؤ القيس، وهو رائد في الغرام وحامل للوائه، قد شكك في غرامياته وعلاقاته وهو على جاهلية ورغد من العيش ولهوه، فكيف بمن حسب على أهل العلم والتدين؛ وأما صوره فلا ريب في أنه كرر ما تناوله السابقون، فالغزل عنده "[لم يخرج] عن الأطر القديمة في وصف المرأة"[٣].

صور أخرى [تصوير الهوى دينا يدين به، ذرف الدموع، العذال]

من الصور الموروثة التي حرص الكيذاوي على توظيفها في مقدماته: تصوير الهوى على أنه دين يدين به، وقد سبقت الإشارة في مقدمة الطلل إلى أن الكيذاوي يعتبر الحب مذهبا يتبعه، ودينا يؤمن به العشاق، فأكد عليهم فريضة زيارة ديار الأحبة وسح الدموع في عرصاتها البالية. وتتسع هذه الفكرة في مقدمات الغزل، حين يكون الهوى وطنا يلجأ إليه الشاعر أبدا، ويقر به من غير مواربة، وحين يصر على لومه للعذال "الجهلة"، وعندما يقر بوقوعه في حوض الهوى فيتيم بمن يحب، وتتجسد دلالتها أكثر حين يقوم الكيذاوي على دين الهوى ركوعا وسجودا، يقول:

نَفْسُ المُتَيَّمِ دِينُ الحُبِّ مَذْهَبُهَا يَهِيجُهَا الطّرَبُ المُشْجِي وَيُطْرِبُهَا

---

[١] البلداوي، عدنان عبد النبي. المطلع التقليدي في القصيدة العربية– دراسة ونقد وتحليل. بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٤، ص٩٥.

[٢] الصقلاوي، سعيد. شعراء عمانيون، ص٢٥٣.

[٣] البوسعيدي، سالم بن سعيد. الجامع في الأدب العماني، ص٥٦٧.

يُرِيحُهَا بَثُّ شَكْوَاهَا وَلَائِمُهَا بِكَثْرَةِ اللَّوْمِ يُؤْذِيهَا وَيُتْعِبُهَا[١]

وهو لداعي الهوي مجيب، ولمذهبه مختص دون المذاهب الأخرى، يقول:

دَعَانِي الهَوَى شَرْخَ الشَّبَابِ فَقَادَنِي إِلى البَهْكَنَاتِ[٢] النَّاعِمَاتِ الكَوَاعِبِ
فَكُنْتُ مُجِيبًا إِذْ دَعَانِي وَلَمْ أَزَلْ لِمَذْهَبِهِ أَخْتَصُّ دُونَ المَذَاهِبِ[٣]

ومن الصور الموروثة التي وظفها الكيذاوي في مقدماته الغزلية، أيضا، ذرف الدموع، وقد كان من شأن الشعراء المحبين أن يذرفوا الدموع على ذكر حبيباتهم، لحرق دفينة في قلوبهم، تهيجها عوامل مختلفة: كتلمس الأخبار، ورؤية الأطلال، ورؤية الرياض، وهبوب النسيم، ونوح الحمام[٤]؛ وقد دلت بعض المقدمات الغزلية عند الكيذاوي على ذلك صراحة في مثل قوله:

دَمْعٌ بِهِ جَادَ بَيْنَ العَذْلِ جَائِدُهُ وَذَابَ مِنْ حُرُقَاتِ الوَجْدِ جَامِدُهُ
أَبَرُّ شَاهِدِ بِرٍّ فِي شَهَادَتِهِ إِنْ خَانَ فِي مُوجِبَاتِ البِرِّ شَاهِدُهُ[٥]

فالدموع شاهد مؤتمن على عميق الحب الذي يكنه لمحبوبته، وهي الشاهد الوحيد الذي لا يمكن أن يخون أو يكذب. وقد قيل بأن "خير ما تقرب به المحب إلى حبيبه دمع مسفوح، وقلب مجروح ووجد مشبوب، وصبر مغلوب، والتقرب بالدمع نوع من الاستعطاف تغزى به قلوب الحسان"[٦].

وذهب زكي مبارك إلى أن الشعراء حين أكثروا في الحديث عن الحب تنوعت مذاهبهم فيه، وانقسموا فريقين: فريق يعاني من الهجر والصد الذي يلاقيه من المحبوب، فيهيج ذلك

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ١٠. وانظر القصائد:٦٢، ١٦٨، ٢٢٦.
[٢] البهكنات: البهكنة: الجارية الخفيفة الروح الطيبة الرائحة المليحة الحلوة.
[٣] الكيذاوي. القصيدة ٨.
[٤] مبارك، زكي. مدامع العشاق. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧١، ص١٤-١٦.
[٥] الكيذاوي. القصيدة ٦٢. وانظر القصائد: ٧٠، ٧٨، ١١٨، ١٢٦.
[٦] مبارك، زكي. مدامع العشاق، ص٩٩.

دموعه وأحاسيسه، فيتحدث عن الفراق والعتاب، ويتذكر اللحظات السعيدة فيحن إليها؛ وفريق آخر جعل الحسن أهم ما يتغزل به، فجال بالعين على مفاتن الجسد، حتى لم يبق منها عضوا، وجال بقلبه على مظاهر العفة والصون، فطرق الحديث عن العطف والرفق والوفاء والعفة[١].

وتتجلى دلالات الوصل والهجر، والغرام، والبكاء على الحبيبة عند الكيذاوي في أحاديث في الهوى والغرام التي قدم بها ستا وعشرين مقدمة غزلية، وفي مطلعها حديث مخصوص للعذال، اتسم باللوم الشديد في مخاطبة الشاعر لهم بخطاب المشفق عليهم من جهة، كونهم لا يعلمون تداعيات عتابهم عليه، والمشفق على نفسه مما يعانيه من الغرام المتقد في قلبه، الغرام الذي أصم أذنيه فجعله لا يصغي إليهم، ويرى أن طعم الحب حلو مذاقه، في حين أنه مر في قلب لائميه؛ وليس هذا وحسب، بل إن هذه العلة (الحب) لا يقدر على علاجها طبيب، ولا حكيم مُلْهَم كعيسى عليه السلام، يقول:

دَعَاهُ يَعُجْ فِي حُبِّهِ لِمَعَاجِهِ[٢] وَيَرْكَبْ إِلى الأَهْوَاءِ رَأْسَ هَجَاجِهِ[٣]
فَإِنْ أَنْتُمَا قَوَّمْتُمَاهُ عَنَافَةً تَزَايَدَ وَجْدًا وَانْثَنَى فِي اعْوِجَاجِهِ
فَعِلّتُهُ لَوْ أَنَّ عِيسَى بــنَ مَرْيَمٍ يُعَالِجُهَا لَمْ يُشْفِهَا بِعِلاجِهِ[٤]

ولئن كان الشاعر الجاهلي قد عشق الانتصار وسعى إليه من مبدأ الفروسية التي يؤمن بها كأحد سبل تحقيق الأحلام، فجاوز قوانين الصحراء بحثا عن الحرية والحب[٥]، فإن الكيذاوي لم يكن ليلقي بالا للقيود الاجتماعية، وللعذال الذين ما فتئوا يعتبون عليه كثرة طرقه لأحاديث الحب؛ فانطلق يبوح بحبه، ويصرح بالهوى الذي سبر شغاف قلبه علانية، لكنه، مع ذلك، كان،

---

[١] مبارك، زكي. مدامع العشاق، ص١٣.
[٢] يعج: عاج المكان: عطف ومال.
[٣] هجاجه: ركب فلان هجاج: ركب رأسه.
[٤] الكيذاوي. القصيدة ٣٨. وانظر القصيدة ١٤٩.
[٥] جيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية، ص١٤.

في مقابل صراعه النفسي مع الكتمان والبوح، يشير إشارة واضحة إلى ذلك الحاجز الضيق الذي يحيط به، ممثلا في العذال الذي لا يفقهون، في نظره، معنى الحب، وما تسببه تباريح الهوى بالمحب من آلام، فتراه ينطلق كالفارس الهمام الذي صمم أن يواجه أعداءه بما يكرهون، وظل معاتبا لهم في أكثر مقدماته الغزلية.

لم يكن التمرد الذي مارسه الشاعر تمردا ضد المجتمع، بل تمرد ضد فئة محدودة من الناس كانت تحيط به، ترى على من هو في مثله، في شيبه، أن يتعفف ويسكن عن الحكاية والبوح بالحب، ولذا كان أحد عناصر قصيدة المدح الطللية هو "ذم الناس من حوله والشكوى منهم".

ولكن، تبدو للشاعر فلسفة خاصة في مقدمة الغزل، تمثلت في إيمانه العميق بـــ "الحب"، الحب اللامتناهي، الحب الدائم الذي لا يفرق بين الشباب والشيب، وهذا ما يدفع للقول إلى أنه حمل في مقدمته أحد سمات الغزل العذري، وهو أنه "غزل متفلسف ينظر إلى الكون والمجتمع من زاوية الحب وحده"[١]، ولذلك كانت بعض مقدماته الطللية تفصح عن هذه الفلسفة، حين كان يحكي عن مغامرات المحبين من الشعراء القدامى، فيذكر الأسماء والمواضع، ويبكي على زمانهم كيف ولى، ويتعجب من ذهابه بعد دهر من الحب الذي جمع الحبيبين في ركن من الحياة؛ إنها الفلسفة ذاتها بأسلوب أعمق وأبين.

وللكيذاوي مقدمات تقليدية أخرى، جرى في كثير من موتيفاتها مجرى القدامى، لكنه تخفف من بعض أجزائها، وهي مقدمة الظعائن، ومقدمة الطيف، ومقدمة المشيب، ومقدمة الخمر.

---

[١] الدغلي، محمد سعيد. أحاديث غزلة في الغزلين العذري والعمري وامتداداتهما في الغزل العربي، ص١٤٤.

ثالثا: مقدمة الظعائن

كانت مقدمة الظعائن من المقدمات الأصيلة في الشعر الجاهلي، ومع ذلك لم يعن النقاد القدامى بها كثيرا. وتعود أقدم مقدمة في وصف الظعائن للمرقش الأكبر، إذ تمثلت موتيفاتها حول تساؤل الشاعر "لمن الظعن...؟"، ثم قدم تقريرا وصفيا عن سير تلك الظعائن على الرمال، في منظر أشبه بالسفن العظيمة أو أشجار الدوم، قاطعة الجبال والفيافي والأودية، بإبل قوية تحمل على ظهورها هوادج مزينة ونساء طبعت بالعفة والخلق الحسن بما يقطع قلوب المشغوفين بهن، المحزونين لسيرهن، ذاكرا الوجهة والموضع، وكأنه حادي الرحلة يعلم بما يقع يمينهم أو شمالهم وما ينتظرهم. ووصف المرقش في نص آخر ضيق صدره ونفاد صبره وهوانه على مشهد الرحيل؛ ووصف محبوباته وصفا حسيا ومعنويا، وتذكر ماضيه معهن، وحلو الأحاديث بينهم[١].

ورأى الجادر أن التجربة الخاصة بالشاعر مع الأرض والمرأة، التي فسر بها جميع المقدمات، إنما تتكرر مع لوحة الظعائن في إطار التعبير عن "القلق وافتقاد الاستقرار، وبالتالي فإن المرأة تستثير فيض الحماسة العاطفية عبر مشاهد الرحيل"[٢]؛ وأن هذه اللوحة قد ظلت مقترنة بالطلل، وتنوب عنها أحيانا[٣]. وفسر نصرت عبدالرحمن الرحلة تفسيرا أسطوريا، فالمرأة الظاعنة هي الشمس الراحلة، التي لا يأتي عليها ليل أو نهار[٤]. بينما ذهب باحث آخر

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٣٧-١٤٨.

[٢] الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص٢٥٧.

[٣] المرجع السابق، ص٢٥٧.

[٤] عبدالرحمن، نصرت. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. عمّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٣، ص١٣٧-١٥٠.

إلى أن نشوء هذا اللون قد اقتضته الحياة التي فرضت على الإنسان العربي التفرق بعد الاجتماع والألفة[١].

وقد بلغ عدد المقدمات من هذا اللون، عند الكيذاوي، ثماني عشرة مقدمة، التزم فيها ببعض الموتيفات التي نجدها عند القدامى، كوصفه مشهد التحمل، والهوادج وزينتها، والنساء/المحبوبة، وذكره لحظات الوداع، وتعبيره عن لاعج الشوق وعذابات الفراق، ووقوفه على الأطلال، واستحضاره الذكريات، ووصفه حركة الإبل وهي تقطع السراب، والحادي يسير بهن بلا توقف، وينادي عليهم الشاعر فلا يجد جوابا، فتهيجه الحمائم، ويختم مقدمته دائما بالغزل بالمرأة معنويا وحسيا؛ عدا أنه عني بوصف المرأة أكثر من غيره من موتيفات الظعائن، وعائد ذلك للفلسفة التي يؤمن بها، ورؤيته للحياة من منظور الحب. وله ثماني عشرة مقدمة أخرى خصصها لموتيف الوداع والبكاء، وسيأتي الحديث عنها لاحقا.

ومما التزم به الكيذاوي، أيضا، الصيغ الابتدائية التي تتصدر القصيدة، وهي صيغ تقليدية في الغالب؛ وقد ذهب شكري فيصل إلى أن "هذه الصيغ مفتاح باب هذا الجو النفسي المكتوم، ما تكاد تنفرج عن شفتي الشاعر حتى ينفرج عنه ما بقلبه، وحتى ينطلق في حديثه، يبث حبه ويعبر عن هذا الحب بهذا الصنيع الفني"[٢]. فمن ذلك قول الكيذاوي:

لِمَنِ الظّعْنُ تَرْسُبُ وَالقُبَبُ فِي السَّرَابِ كَمَا يَرْسُبُ الحَبَبُ[٣]

وهي صيغة مماثلة لصيغة الابتداء عند المرقش الأكبر في قوله:

---

[١] جاسم، علي حسن. موضوعات الشعر العربي ودلالاتها النفسية والفنية. دمشق: تموز للنشر، ٢٠١١، ص١٤٢.

[٢] فيصل، شكري. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٠، ص١١٨.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٢٤.

لِمَنِ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينِ[١]

وليس التماثل في الصيغة فقط، بل في معناه ومبناه أيضا. و"لمن الظعن"، وما جرى مجراها معنى ومبنى مثل: "لمن الحدوج"[٢]، و"بكر الأحبة"[٣]، و"بكر الخليط"[٤]، و"أترى خرائد في الهوادج"[٥]، و"لمن تلك الهوادج"[٦]، و"أترى سفينا في البحار سوائرا"[٧]، و"أتلك للحي أحداج وأظعان"[٨]، التي تبدأ بالسؤال إنما تعبر عن دهشة عجيبة في مرأى الشاعر، ممزوجة بالتفكير في المصير بعد فراق الأحبة. ورأى حسن البنا أن الفعل "ظَعَنَ" يولد عند الشاعر إحساسًا بالمأساة والحزن، لما يواجهه من حقيقة لا يمكن تبديلها، أو تجنب مواجهتها، ومشهد الظعن بما يحمله من دلالات زمنية يبدو الدهر فيها وسيلة للتفريق بين الناس[٩]؛ ولهذا كانت بعض الصيغ توحي بالاستسلام بما ترمي إليه من دلالات الماضي، أو بما تعبر به عن منظر الارتحال المذيب لقلب الشاعر في: (سرت الحدوج[١٠]، عزم الحي ارتحالا[١١]، سل الأظعان إن مرت[١٢]).

ومن الموتيفات التي تضمنتها مقدماته الظعنية، وعلى نحو متباين في تناوله لها:

---

[١] المفضليات. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤، ص٢٢٧.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٢١.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ١٤.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٤٩.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ٢٨.

[٦] الكيذاوي. القصيدة ٣٩.

[٧] الكيذاوي. القصيدة ١١٤.

[٨] الكيذاوي. القصيدة ٢٢٧.

[٩] البنا عزالدين، حسن. مقدمة الظعائن. القاهرة: عين للدراسات والبحوث، ١٩٩٣، ص١٧-٢٠.

[١٠] الكيذاوي. القصيدة ١١٦.

[١١] الكيذاوي. القصيدة ١٧٦.

[١٢] الكيذاوي. القصيدة ١٤٧.

الموتيف	القصائد الوارد فيها
وصف الهوادج بالسفن، والنخيل	١٤، ٣٩، ٩٣، ٩٦، ١١٤، ٢٢٧
الهوادج مزينة ومزركشة	١١٦، ٢٢٧
الهوادج حمراء	١١٦
والنساء عليها تتصف بالحسن والستر	٢٤، ٢٨، ٣٩، ٩٣، ٩٦، ١١٣، ١١٤، ١٢١، ١٤٧، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٣٠
وقد أتبعها نظره	٢١، ٢٤
بعد أن تولت أول النهار وآخره	١٤، ٢٤،
ووصف حركة الإبل	١١٦، ١٤٧
والحادي يحث الإبل على المسير، ويقطع بها الفيافي صعودا ونزولا	٢١، ١٢١،١١٤، ١٢٤
فبعضهم ودعه، فذكر لحظات الوداع	٢٨، ٩٣، ١١٣، ١١٤، ١١٦، ١٢٤، ٢٣٠
ولم يحض أحيانا بالوداع، لكنه صور حاله المتيمة بهن	١٤، ٢١، ٢٤، ٣٩، ٤٩، ٩٦، ١٢١، ١٣٦، ١٤٧، ١٧٦، ٢٢٧
ووصف أطلال الظاعنين	١٤، ١٧، ٢٤، ٦٠، ١١٣، ١١٤
واسترجع ماضيه مع الأحبة	٢١، ٦٠

وفوق كل ذلك حرص على تصوير مشهدين من مشاهد مقدمة الظعائن، هما: التعبير عن الحسرة والتوجع وما كابده من الرحيل والوداع، ووصفه للمحبوبة بالوصفين المعنوي والحسي؛

وكل هذه من الموتيفات التقليدية في الشعر العربي التي أشار إليها عطوان. وفيما يأتي تمثيل لهذين الموتيفين الأكثر بروزا في مقدماته.

وحرص الكيذاوي على التعبير عما يعتلج صدره من ضيق وتوجع لرحيل المحبوبة، في ثماني عشرة مقدمة، ومثال ذلك قوله:

تَوَلَّوْا وَلِي قَلْبٌ عَلِيلٌ كَأَنَّهُ يُقَطَّعُ عُقْبَى بَيْنِهِمْ بِمَدَارِ[1]
فَيَا لَيْتَهُمْ عَاجُوا لِتَوْدِيعِ مُدْنَفٍ يَحُومُ إِلى تَوْدِيعِهِمْ وَيُدَارِي
مُحِبٌّ كَئِيبٌ فِي الصَّبَابَةِ دَأْبُهُ يُبَايِعُ فِي سُوقِ الهَوَى وَيُشَارِي[2]

ولا تخلو مقدمات الظعن من ذكريات الحبيبة، ويتخذ الكيذاوي ذلك سبيلا للولوج للغزل، مثلما يفعل في كثير من مقدمات الطلل؛ وقد اختلف الغزل في مقدمات الظعن عنه في مقدمات الغزل، إذ جاءت مقدمات الظعن متضمنة الغزل بنوعيه، العذري العفيف، والحسي، على أن العذري كان بارزا فيه بروزا تسقيه بهالتها تلك الهوادج الساترة؛ وقد عدت الفارسية الكيذاوي "ممثلا لهذا الاتجاه من الغزل"[3] بين شعراء عصره؛ ومما جاء في ذلك قوله:

فَهْيَ كَالشَّمْسِ فِي الغَيْمِ يَحْجُبُهَا فِي النِّــقَابِ تُرَى حِينَ تَنْتَقِبُ
وَفَتَاةٌ بِرَوْنَقِ بَهْجَــتِهَا تَسْلُبُ المُهَجَاتِ وَتَغْتَصِبُ
وَحَصَانٌ فِي الغِيدِ بَاعَدَهَا دَنَسُ الرِّيْبِ لَمْ تَــغْشَهَا رِيَبُ[4]

فالغزل هنا لم يتعرض للأوصاف الحسية التي اعتاد عليها، عدا وصفه لبشرتها بالبياض الذي خالطه اصفرار، وريقها العذب خالطه خمر، وتأتي الصور المعنوية حاضرة في المقابل

---

[1] بمدار: المِدْرى والمِدْراة والمَدرِيَة: القَرْن، والجمع مَدارٍ ومَدارَى.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٩٦. وانظر القصائد: ١٤، ١٧، ٢٤، ٢٨، ٣٩، ٤٩، ٦٠، ٩٣، ٩٦، ١١٣، ١١٤، ١٢١، ١٣٦، ١٤٧، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٣٠.

[3] الفارسية، سعيدة بنت خاطر. الشعر في عمان في عصر النباهنة–دراسة نقدية. (د.م): دار الأندلس، ١٩٩٥، ص٨٩.

[4] الكيذاوي. القصيدة ٢٤. وانظر القصائد: ٢١، ٢٤، ٣٩، ٤٩، ٦٠، ١١٣، ١١٤، ١١٦، ١٢٤، ١٣٦، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٣٠.

لتدل على أنها فتاة عفيفة مصونة بحجابها، لا تتكشف للغرباء، وأنها حصان عن كل ريب ودنس، طاهرة مما يشين سمعتها وعفتها.

أما الغزل الحسي فقد جاء في بعض القصائد أقل حدة وذكرا للمفاتن عما ألفناه في مقدمة الغزل[١]، إلا واحدة[٢].

وللكيذاوي مقدمات تخفف فيها من مشاهد الظعن، وهي مقدمات كان قد أشار إليها عطوان[٣] في مطلع حديثه عن التجديد في شعر البحتري في كتابه "مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني" وسماها "مقدمة الوداع والفراق"، وقد أورد بعضا من مقدمات الظعائن عند البحتري الذي كان متخففا فيها من وصف استعداد الحي للرحيل، والهوادج، وغير ذلك مما يتصل بمقدمة الظعائن من موتيفات، وبين أن بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبا تمام كانوا رائدين فيها — وهي مقدمة تعنى بوصف لحظات الوداع والرحيل، وما تشيعه من جو نفسي مؤلم وحزين، حيث تهرق الدموع دما؛ ومما أورده عطوان في هذا المقدمة قول البحتري:

أَنِزاعاً في الحُبِّ بَعدَ نُزوعِ وَذَهاباً في الغَيِّ بَعدَ رُجوعِ
قَد أَرَتكَ الدُموعُ يَومَ تَوَلَّت ظُعُنُ الحَيِّ ما وَراءَ الدُموعِ[٤]

وقد عدها عطوان بادئ الأمر شكلا من التخفف من قصيدة الظعائن، ثم عدها لونا من المقدمات التي برع فيها البحتري، ولم تبد كباقي المقدمات فنجد لها توصيفا معينا في موتيفاتها لنجعلها لونا مستقلا بجانب مقدمة الظعائن.

---

[١] الكيذاوي. القصائد: ١٤، ١٧، ٢٨، ٩٣، ١١٦، ١١٨، ١٤٧.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٢١.

[٣] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٢، ص١١٤-١٢٠.

[٤] البحتري. الديوان. ج٢. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧، ص٢١.

ولما كانت هذه المقدمات تتضمن موتيف الوداع بشكل خاص، مقرونا بالغزل بعده، فهي من ظعن الحبيبة دون ذكر الراحلة التي أخذتها، ومنها قول الكيذاوي:

هَلْ لِلنّوَى ذَلِكَ الظّبْيُ الأَغَنُّ سرَى أَمْ سَارَ هَاجِرَةً أَمْ رَاحَ أَمْ بَكَرَا
وَهَلْ مَدَامِعُهُ يَومَ النَّوَى سَفَحَتْ وَهَلْ تَبَرْقَعَ فِي التَّوْدِيعِ أَمْ سَفَرَا
بَلَى تَجَلَّى لَنَا عِنْدَ الوَدَاعِ وَقَــدْ تَجَلْجَلَ الدَّمْعُ مِنْ جَفْنَيْهِ وَانْحَدَرَا[1]

فقد اقتصر الكيذاوي في هذه الشكل من المقدمات على مظهر التوديع، وما يرافقه من بكاء المحبين وسفحهم للدموع، وتبادل الحنين والشوق للقاء متجدد، ثم يدخل بعد ذلك في الغزل.

هذا النوع من المقدمات إنما يمثل العمق في العلاقة في لحظات الوداع المؤلمة، من ناحية، وشكلا من أشكال الانتصار لدى الشاعر، من ناحية أخرى.

إن فلسفة مقدمة الظعائن قائمة على ما أشار إليه عطوان في دراساته عن مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي من حيث هي تجسيد لمشهد التحمل والرحيل وقطع المفاوز، ولما كان طبع الكيذاوي التخفف فيها والاقتصار على ما يمس رؤيته للحياة من زاوية الحب، فقد جاءت هذه القصائد من القسم الثاني مشحونة بموتيف التعبير عما يكابده المحب حال نأي الأحبة عنه، تعبير يوحي بالفراق الذي يشكل فلسفة الظعائن، ومع ذلك فقد تبدو متصلة بهذا النوع من المقدمة نظرا لفكرتها العامة القائمة على ذكر البين والوداع.

هكذا تتبين عند الشاعر الموتيفات التي لم يطرقها، وقد خفف مقدماته منها، وهي الخاصة بوصف المشاهد وصفا تفصيليا من لحظات التحميل، ولحظات سيرها على الرمال وهي تثير الغبار بحوافرها، إلى لحظات قطع الظعائن للسهول والجبال والأودية. وبتخففه ذلك إنما

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٩٤. وانظر القصائد: ٣، ٦، ٨٤، ١٠٨، ١٢٧، ١٣٠، ١٤٢، ١٤٥، ١٥٥، ١٦٠، ١٨٩، ٢٠٢، ٢١٥، ٢٢١، ٢٣٣، ٢٤١.

يذكِّر بتخفف من سبقه، كالحطيئة الذي لم يصور استعداد الأظعان للرحيل، ولا ذكر أسبابها ولا غايتها أو مسار رحلتها وما أحاط بها من جبال وتلال ورمال، فاكتفى بذكر نقطة انطلاقها، وشأن حداتها يحثونها على المسير، وهي كالنخيل الباسقة، ومصورا المحبوبة في هودجها بالظبية[١].

تبدو انفعالات الشاعر صادقة في العاطفة وما يكنه من محبة لمن كان له في قلبه زاوية من حب، وموزونة بحيث تجده، إن لم نقل يكرر نفس المعاني، يحرص على أن يبقي مشاعره وأحاسيسه في كل المقدمات على نبض واحد، وهو نبض الرؤية التي ما زالت تتجلى في مقدماته، والمبنية على إشعار المحبوب بشغف المحب له وولهه عليه، فيجهر بحبه، ولا يلتفت لأقوال اللائمين، ولا يستسلم لها؛ وفي مقدمة وصف الطيف التالية تتراءى لنا هذه الرؤية مجددا.

رابعا: مقدمة الطيف

وهي من المقدمات الموروثة التي كان لها جذور في الشعر الجاهلي، وكان لها تأثير مباشر على بعض الشعراء كالبحتري الذي أبدع فيها، وقد بين عطوان في سلسلة دراسته لمقدمة القصيدة تلك الجذور، وأن موتيفاتها هي نفسها عند جميع الشعراء، عدا ما يبدو من اهتمام متباين من شاعر لآخر، حتى تميز البحتري بتقديم ما لم يقدمه سابقوه في وصف الطيف، وأكثر من وصف الطيف في صدور قصائده[٢].

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام ، ص٥٤.

[٢] عطوان، حسين. " مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي"، ص١٦٧-١٦٨، و "مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام"، ص٦١-٥٦، و "مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني"، ص٥٩-٦٠. وانظر الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص٢٥٨.

وقد تناول النقاد القدامى مقدمة وصف الطيف في كتاباتهم النقدية من خلال نظرتهم الفنية للإجادة والتجديد في المعنى والوصف بين شاعر وآخر[١]. ولما كان البحتري أبرز من تناولها، قال فيه الشريف المرتضى: "كان مغرما متيما بالقول في الطيف، فأكثر فيه وأغزر مع تجويد وإحسان وافتنان، وتصرف فيه تصرف المالكين، وتمكن منه تمكن القادرين"[٢]، وجعل الشريف يتقصى ما وقع في يده من أبيات للبحتري في وصف الطيف، ويعرض ما فيها من جمال المعنى وحسن العبارة.

ورأى الجادر أن لوحة الطيف كانت لحداثتها تتسم بـــ "السذاجة الفنية"، وقد ظلت تمثل "صورة استحضار غامض لمتع الماضي أو لواعجه عبر حلم يقظة فني يغلب عليه الاختصار في أغلب الأحيان"[٣]؛ وعدها هاني نصرالله "ظواهر فنية"[٤]؛ واتفق، فيما يبدو، مع عطوان، في كونها جزءا مكملا للقصيدة له دوره في بنائها[٥].

وأهم ما امتازت به هذه المقدمة من موتيفات هو تَعَجُّبُ الشعراء من زيارة الطيف لهم على بعد الوصل بينهم وبين محبوباتهم، وكيف قطعت المحبوبة الفيافي إليهم على الرغم من إحاطتها بالحراس[٦].

---

[١] الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين (ت٤٣٦هـــ). طيف الخيال. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. بيروت: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٢، ص١٨٦-٢٧٤.

[٢] المرجع السابق، ص٤-٥.

[٣] الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص٢٥٨.

[٤] نصرالله، هاني. طيف البحتري في ضوء النقد الحديث. إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦، ص٦٧.

[٥] المرجع السابق، ص٧٢.

[٦] الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين (ت٤٣٦هـــ). طيف الخيال، ص٦.

وقد جاء موتيف واحد من الموتيفات الموروثة، في مقدمات الطيف في شعر الكيذاوي، مكررا في جميع المقدمات، والبالغة ثماني مقدمات، وهو أن الطيف يزور الشاعر ليلا، بينما جاءت الموتيفات الأخرى موزعة على النحو الآتي:

الموتيف	رقم القصيدة	عدد مرات وروده
يتعجب من قطع الطيف للمسافات	١٠١	١
وصف الوقت الذي طرق فيه، ووصف الليل والنجوم	٥٥، ٦٣، ٦٩، ١٤٤، ١٨١	٥
زيارته في مضجعه، ونفيه النوم عنه	١١، ٥٥، ٦٣، ٦٩، ١٠١	٥
وصفه بصفة من صفات صاحبته في الحقيقة	١١، ٦٩، ١٠١	٣
يفتح له بابَ الذكرياتِ مع صاحبة الطيف	١١، ٦٣، ١٠١، ١٤٤، ١٧١	٥

ولكن، يبقى للكيذاوي مقدمة واحدة جمعت عناصر مختلفة من الموتيفات المذكورة، يقول فيها:

طَرَقَ الخَيَالُ دُجًى وَزَارَ وِسَادِي فَنَفَى هُجُوعِي طَيْفُهُ وَرُقَادِي
يَا زَوْرَةً مِنْ بَاخِلٍ عَرَضَتْ لَنَا هُدُوًا[1] وَمَا جَاءَتْ عَلَى مِيعَادِ
لَمْ يَأْتِنِي إِلا دُجًى فَكَأَنَّمَا لَمْ يَأْتِ إِلا فِي ثِيَابِ حِدَادِ
مَنْ لِي بِوَصْلٍ سُعَادَ بَعْدَ صُدُودِهَا فَيُعِيدَ لِي رُوحِي بِوَصْلِ سُعَادِ[2]

استهل الكيذاوي هذا النص بصيغة تقليدية هي "طرق الخيال"، وهي صيغة كثر تداولها عند الشعراء من مثل ابتداء الحارث بن حلزة إحدى قصائده بقوله:

---

[1] هُدُوًا: أتانا بعد هُدْءٍ من الليل أي بعد هزيع من الليل.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٦٩.

طَرقَ الخَيالُ وَلا كَلَيلَةِ مُدلِجٍ سَدِكًا بِـــأَرحُلِنا ولَمْ يَتَعَرَّجِ[1]

ولا تبدو في مقدمات الكيذاوي تلك الرغبة العارمة التي وجدناها في المقدمات السابقة، فهو على الرغم من قلة مقدماته في وصف الطيف/الخيال فهي تبدو كقالب واحد يستعين به حين يرغب في التغيير عن المقدمات الأخرى[2]؛ غير أن ذلك لا يعني أنه لا يقصده قصدا، فهو حين يقدم لقصيدته بالطيف يشيع فيها عند الغزل بكاؤه على ما انقضى وفات، فالطيف لا يُحَدِّثُ عن المستقبل، وإنما عما مر من حياة الشاعر وجاءه على هيئة خيال.

وهو يرسم في مقدمة الطيف السابقة صورة حزينة مؤلمة، تعبر عما اعتلج بصدره من الضيق والألم بعدما تركته صاحبته، وضنت عليه بالوصال، فحرص على أن يشبه الوضع الذي جاءت عليه بخطب مفاجئ ومؤلم، فحدد وقت الزيارة "دجى"، وقد قض الطيف مضجعه وطير عنه النوم، إذ لم يكن إلا خيال بخيلة جاءت على غير ميعاد؛ فكأنها بزيارتها في هذه الظلمة القاتمة، وما خلفه هجرها له من حزن في قلبه، إنما جاءت لتقيم له مأتما، فهي لم تأت لتنيله ما لم ينله في الحقيقة، بل جاءت لتعزيه على فقده لها؛ وهذه الصورة (ثياب حداد) تتكرر في مقدمة أخرى لتعبر عن صفة الوقت/ الليل.

ولم يكتف الشاعر بوصفه الطيف بأنه بخيل ولم يأت بميعاد، بل شكك أيضا في صدقه بالزيارة، فهو يعلم علم اليقين أن صاحبته قد هجرته ولم تعد تذكره، فكيف له أن يصدق طيفها وهي في حقيقتها كاذبة بالوصال، فيستهل إحدى مقدماته بقوله:

---

[1] الحارث بن حلزة. ديوان الحارث بن حلزة. تحقيق: إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١، ص٤٢.

[2] يقول في القصيدة ٥٥: "طرق الطيف وقد زار وسادي"، ويقول في القصيدة ٦٣: "خيال سرى وهنا وزار وسادي".

أَيَصْدُقُ هَذَا الطّيفُ أَمْ هُوَ يَكْذِبُ وَيُبْعِدُ عَنِّي خُلَّتِي أَمْ يُقَرِّبُ[1]

ووصف في أخرى صاحبة الطيف بأنها "غادرة"؛ يقول:

خَيَالٌ سَرَى نَوْمَةَ الــسَّامِرِ فَجَاءَ بِوَصْلٍ مِنَ الغَادِرِ[2]

وهذه الصفات التي يسبغها الشاعر على الطيف وصاحبته كالتي كان يصفها بها في الحقيقة إنما تدل على عميق الحزن الذي ينتابه، وعظيم الشوق الذي يعتريه فيقض مضجعه؛ ولذلك فهو يعزف عنها ولا يريد لقاءها، فيقول بعد أن وصف خيال المحبوبة بالجلال:

فَلَمَّا تَجَلَّى لِي عَفَفْتُ وَإِنَّمَا كَذَا مَذْهَبِي فِي يَقْظَتِي وَرُقَادِي

فَأَبْدَى عِتَابًا طَائِلًا لِمُتَيَّمٍ غَدَا فِي الهَوَى جِسْمًا بِغَيْرِ فُؤَادِ[3]

وكأنما قرر بعد طول هجرها، وكبر سنه، وإحساسه بدنو أجله ورغبته في التوبة، رغبته في البعد عن اللهو، والتعفف من كل ذلك، على الرغم من نصوصه الكثيرة التي يقرر فيها تصابيه وتماديه في الهوى وهو على كبر. وهذا النص بحد ذاته يوحي بالتناقض الذي يعيشه الشاعر بين التعفف والرغبة في معاقرة اللهو مع الحبيبة النائية، لو أتيح له ذلك، فقد شف الغرام جسمه وغيب فؤاده.

ويقترن مع طروق الطيف استرجاع للذكريات، فها هو يخبر أن الطيف حينما زاره في جنح الليل قد ذكره بالزمان الذي انقضى من شبابه مع صاحبته وقد كانت مياه الوصل ندية، والعلاقة بينهما وشيجة، ومزن الهجر التي عانا منها بعد الفراق لم تكن مقبولة آنذاك، وذلك في قوله:

سَرَى لِلطَّيْفِ مَرْسُولُ وَجُنْحُ اللَيْلِ مَسْدُولُ

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١١.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٠١.

[3] الكيذاوي. القصيدة ٦٣. وانظر القصيدة ١٤٤.

فَذَكّرَنِي زَمَانًا رَوْ ضُ لَهْوِي فِيهِ مَطْلُولُ
وَمُزْنُ الهَجْرِ مَدْبُورُ وَمُزْنُ الوَصْلِ مَقْبُولُ[1]

خامسا: مقدمة المشيب

كان الشعراء يبكون من شبابهم ما تقضى منه وانتهى، فتوة وعنفوانا ولهوا، ومن الشيب على ما به من أسقام وأوجاع وحرمان من الملذات التي كان يتمتع بها الشاعر في شبابه؛ وذهب الجادر في تفسير مقدمة المشيب إلى أن أنها "ضرب من الحزن اليائس من استرجاع ما كان"[2]. وهي من المقدمات التقليدية[3] التي استهل بها الكيذاوي بعض قصائده.

ومما رصده عطوان من موتيفات هذه المقدمة: بكاء الشعراء على ما انقضى من شبابهم؛ وعزوف الفتيات عنهم؛ وتمني عودة الشباب كيما يستعيدوا بعض لهوهم وأوقاتهم مع الغيد الحسان؛ وقد يروون بعضا من شجاعاتهم وفروسيتهم وكرمهم وخبرتهم بالحياة وشؤونها؛ ولا ينس الشاعر أن يتجول في أوصاف محبوبته، حسيا ومعنويا[4].

فما هي الموتيفات التي ضمنها الكيذاوي مقدماته؟

للكيذاوي في ديوانه ثماني مقدمات في بكاء المشيب؛ تبدو فيها الموتيفات الموروثة متعالقة مع مقدمات ابن الرومي، من بكاء، واستعادة للذكريات، أو إهمال للجانب التصويري[5]. وقد جاءت مقدمات الكيذاوي قصيرة، وتعبيرية مكشوفة غير غامضة، ومكثــفا فيها الصور.

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١٧١. وانظر القصائد: ١١، ٦٣، ١٠١، ١٤٤.

[2] الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص٢٥٨.

[3] الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين (ت٤٣٦هـ). الشهاب في الشيب والشباب. تحقيق: وليد محمد السامرائي. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨، ص٣٥.

[4] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٤٩-١٥٧.

[5] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص١٧٠.

صور الكيذاوي في مقدمات المشيب تعجبه من انقضاء الشباب، وسفح الدموع على شباب حَوَّلَ مغانيَ قلبه ورياض حبه ولهوه هامدةً، فأصابه القلق من النهاية الحتمية، وليس نهاية الحياة، بل انتهاء حياة الشباب واللهو وتعاطي كؤوس الحب والغرام مع الخليلات؛ من ذلك قوله في إحدى مقدماته:

أَرَى مَاءَ الجُفُونِ جَرَى وَفَاضَا لِمَاءِ شَبِيبَةٍ أَوْدَى وَغَاضَا
وَآضَ الرَّوْضُ مِنْ لَهْوِي هَمِيدًا[1] فَأَقْلَقَنِي هُنَالِكَ حِينَ آضَا
وَقَدْ بُدِّلْتُ بَازًا مِنْ غُرَابٍ وَمِنْ جَهْلٍ مَضَى حِلْمًا عِيَاضَا
وَأَبْغَضُ مَا يَكُونُ عَلَى الغَوَانِي سَوَادُ مَفَارِقٍ أَضْحَى بَيَاضَا[2]

فها هو قد بدل "بازا من الغراب"، ولبس ثوب الحلم والعفاف عوضا عن ثوب الجهل؛ وكما صور الشعراء من قبل موقف الغواني من الشيوخ والشيب يصوره هو أيضا بأنه أبغض ما يكون عند الغواني رؤية ذلك الشيب، فالأبيات محملة بالتحسر والتوجع من الشيب، إذ الأيام قاضت الشاعر بالأسقام والأوجاع، وهذا الذي جعله يبكي حزنا على ما فات من لهو الشباب.

ويبكي الكيذاوي على المشيب حين يلقي السلام على الغواني فلا يجبنه، ولا يولينه أي اهتمام، وإذا حاول كسب ودهن قوبل بالرفض[3]، فيتعجب منهن. ولا يلبث أن يستذكر ليالي شبابه فيصفها بالقصيرة، مستعملا في ذلك "أسلوب التصغير" في "لُيَيْلَات"، يقول الكيذاوي:

وَيَا تِلْكَ اللُّيَيْلاتُ المَوَاضِي أَلَا عُودِي لَنَا بِالوَصْلِ عُودِي
لُيَيْلاتٌ بِهَا كَمْ مِنْ غَزَالٍ يَصِيدُ الأُسْدَ أَضْحَى مِنْ مَصِيدِي[4]

---

[1] هميدا: الهمود: الموت.
[2] الكيذاوي. القصيدة ١٢٥.
[3] الكيذاوي. القصيدة ٢٠٧.
[4] الكيذاوي. القصيدة ٥٤.

ويصف الكيذاوي في مقدمة أخرى قصر شبابه بأنه "عُصَيْر"[١] في دلالة على دهشته من سرعة انقضائه. ويكتفي الكيذاوي من مقدمة المشيب في بعض مواضعها باسترجاع ذكريات شبابه ولهوه مع النساء[٢].

وقد كان الشعراء يمدحون شيبهم ويصفونه بالجلال والوقار، ويفتخرون بحكمتهم وخبرتهم في الحياة، وانصرافهم عن الفواحش والسفه[٣]؛ وفي هذا المعنى افتخر الكيذاوي برجاحة عقله وحنكته، في قوله:

تَوَلَّى الشَّبَابُ وَقَدْ أَدْبَرَا وَلَاحَ المَشِيبُ وَقَدْ أَسْفَرَا
وَقَدْ كَشَفَ الحِلْمُ سِتْرَ الغِطَا فَصِرْتُ لِمَا خَلْفَهُ مُبْصِرَا[٤]

رسم الشاعر بالبيتين خطا رفيعا مخيفا، وعريضا مبهجا في آن، في ذلك المشهد القصير من التعبير الدلالي، رفيع ومخيف في كون ساعة الزمن تمضي والمرء في غفلة من اللهو والجهل والعمر الضائع، غير واع بأن الشباب بكل عنفوانه وسطوته ماض نحو اللاعودة، وعريض مبهج في كونه يخبئ للإنسان مالا يعلمه من خير، وهو أن ينال الحكمة، والحلم، والخبرة في الحياة جميلها وبغيضها. ولننظر في صدر البيت الأول الذي افتتحه بالفعل "تولى"، وهو يعكس الحالة النفسية اللاشعورية التي تنتاب الشاعر، و"تولى" فعل ماض يدل على الانتهاء، ولم يقدم أي وصف آخر له، سوى أنه كشف عن الفاعل وهو الشباب، وإذا به يفاجئنا بإغلاقه بالفعل الماضي "أدبرا"، فكأنه اختصر زمن الشباب كله بين الفعلين، في وقع أسرعه وقع البحر المتقارب القصير؛ ثم تتكررت نفس العملية مع "الشيب"، وبنفس وقع صدر البيت ولغته.

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ٨١.

[٢] الكيذاوي. القصيدة.

[٣] الشريف المرتضى، أبو القاسم علي بن الحسين (ت٤٣٦هـ). الشهاب في الشيب والشباب، ص٣٧.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٠٣. وانظر القصيدة ١٢٥.

ودلالتيهما تشابهت، أيضا، فكانت توحي بالاستغراب والدهشة التي يمكن تخيلها على وجه الشاعر بادية وكأن الزمن توقف عنده هنا، إلا أن الفعلين في صدر البيت قد دلا على تخفي الفاعل "الشباب"، والهروب من مواجهة من أخذ حقه ونصيبه منه، وحل محله "الشيب" بفعلين مضادين تماما لدلالة الفعلين السابقين، الذي باشر بالظهور والسفور أمامه ببياضه ووهنه وجفاء الحسان عنه، وهذا في عجز البيت. أما صدر البيت الثاني فقد جاء ليعبر عن حالة شعورية مملوءة بالبهجة والفرح، نوعا ما، فقد تحقق للشاعر ما كان يفتقده في شبابه، وهو "الحلم" الذي كشف غطاءه أخيرا، ووهبه البصيرة والوعي بكل ما مضى وانقضى من ملذات الشباب لهوا وصحة، فرحا وبكاء، وهو ما يشير إليه عجز البيت.

ولننظر مرة أخرى إلى "قد"، في البيتين، وهي تفيد التحقيق مع الفعل الماضي، فقد ربطها الشاعر مع الفعل الماضي ثلاث مرات، وهو ما يترجم انتباه الشاعر وبراعته في رسم المعنى، وهو ينظم القصيدة، من ناحية، وعدم انتباهه شعوريا نحو ما جرى سريعا أمامه، كلمعة برق، وهو الشباب بكل أتراحه وأفراحه، من ناحية ثانية، فالشاعر بجانب حزنه وبكائه على الملذات التي اختص بها، يبكي على من فقدهم من أبنائه وأحبائه، وكان قد رثى بعضهم في ديوانه؛ وبهذا جاءت "قد" لتبرهن للمستمع أن العمر قصير، وأن انقضاءه سريع، وأنه قد يكشف في وقت متأخر ما يغفل عنه المرء في سيرورة حياته.

ومن الصور التي تتجلى في هذه المقدمة عند الكيذاوي حكايته عن انتصاراته الغرامية، وكيف أنه كان محبوبا بينهن، ومغاني لهوه معهن جائدة ومثمرة، وهو يكرر فيها أوصاف المحبوبة الحسية والمعنوية وما دار بينهما[1].

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٥٧. وانظر القصائد: ٥٤، ٨١، ٢٠٧، ٢٢٠.

وقد مثلت مقدمات المشيب الغزل العذري فقط، إذ لا أثر للحسي فيها، وفلسفته التي نادى بها في كل المقدمات هو أنه محب عذري لا يبتغي من الحب الحرام، وهو يصرح في إحدى مقدمات المشيب عن غزله العذري بصورة جميلة ورائعة بقوله:

عَرَفْتُ بِهَا الهَوَى العُذْرِيِّ حَتَّى كَرَعْتُ لِمَائِهِ الصَّافِي حِيَاضَا
وَأَفْرَخَ طَيْرُهُ فِي القَلْبِ حَتَّى بَنَى أَوْكَارَهُ فِيهِ وَبَاضَا[1]

وهذه المقدمات لا تعدو أن تكون بكاء على الملذات التي انتهت بانتهاء شبابه، ففلسفته ورؤيته للحياة لم تتوقف ببلوغه مرحلة الشيب، وإذا ما عدنا إلى الديوان وجدناه يبكي شبابه في كثير من المواضع، إما على شكل بيت مفرد، أو بيتين وأكثر؛ وقد يوحي ذلك لكبر سنه حين كتب معظم قصائده، وهذا الإيحاء لا يتأتى من أحاديث بكاء الشباب فقط، بل حتى تلك التي يواجه فيها العذال بصلابة وبأس وعزيمة في صدور مقدماته.

وكان كثير من القدامى فيما يبكون عليه من لهو الشباب ذكرهم لمجالس الخمر، وهذا لا نجده، مع كثير من الموتيفات، عند الكيذاوي.

سادسا: مقدمة الخمر

لهذا النوع من المقدمة جذور تاريخية في الشعر العربي كالمقدمات السابقة، لكنها لم تكن من المقدمات الأصيلة في الشعر الجاهلي[2]؛ وفي صدر الإسلام سارت على خطى رمزية في ثوب تشبيه[3]؛ ومع تطور الحياة في العصر العباسي أصبح للخمرة زاويتها التي يتوافد عليها الناس، فظهرت المقدمة بثوب جديد في وصف الخمرة ومجالسها، وكون ابن الرومي قد أولى

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١٢٥. وانظر القصائد:٥٤، ٧٥، ٨١، ١٠٣، ٢٠٧، ٢٢٠.
[2] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص١٧١-١٧٤.
[3] فيصل، شكري. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص٢٦٠.

عنايته بهذه المقدمة، فقد تلخصت موتيفاتها في عدة أشكال، هي: وصف الخمرة برائحتها النفاذة وألوانها البراقة وقِدَمِهَا وكؤوسها، ووصف الساقية ومحاسنها، ووصف حال محتسيها وما يحل بهم في مجلسها[١].

قدم الكيذاوي بهذه المقدمة ست قصائد مدحية، منها واحدة خالصة في "التغزل بالقهوة". وقد تجلت موتيفات مقدمات الخمرة في ثلاث محاور رئيسية، بدت واضحة أكثر من موتيفات المقدمات السابقة، وهي: دعوة الأصحاب، ووصف الخمرة، ووصف الساقية، ويأتي في بعضها ذكر للمحبوبة فيتغزل بها، أو أنه يُنوّع في الموتيفات فتجده لكل بيتين يصف المغنية، أو المحتسين، وقد يصف الخمرة ويمزج بها وصفا آخر في منتصف الحديث عنها. وفيما يأتي مقدمة هي من أفضل نماذجه الست، وأطولها، وقد نظمها على إيقاع المسمطات المربعة على شاكلة خمرية لأبي نواس[٢]، وقد استهلها بدعوته للأصحاب للبكور نحو مجلس الخمرة، ومصاحبة الخلان الكرام، ومُسَفِّهًا قول العذال، فهي تزيح عن حاسيها خبث النفوس من الهموم والأحزان، وتشفي جسمه من الأوجاع والأسقام، ولا يتحرج أن يقول لعاذله بأن في الخمرة صلاحه ما أن يراها تغرف من دنها، يقول فيها:

أَلَا بَاكِرْ إِلى الرَّاحِ وَصُحْبَةِ كُلِّ مُرْتَاحِ
قُبَيْلَ الصُّبْحِ يَا صَاحِ وَدَعْ مَا قَالَهُ اللَّاحِي
وَطِبْ فِيهَا مَعَ النُّدَمَا وَفَاكِهْ عِنْدَهَا الكُرَمَا
وَلَا تَخْشَ بِهَا عَدَمَا وَخَالِفْ كُلَّ نَصَّاحِ
وَسَلِّ الهَمَّ إِنْ خَبُثَتْ بِهِ حَوْبَاكَ وَانْبَعَثَتْ
هُمُومُكَ حِينَمَا بُعِثَتْ بِكَاسَاتٍ وَأَقْدَاحِ[٣]

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص١٩٨- ٢١٤.

[٢] الموافي، محمد عبدالعزيز. حركة التجديد في الشعر العباسي. القاهرة: مطبعة التقدم، ١٩٨٣، ص١٤٦- ١٤٧.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٥٠.

ويقدم الكيذاوي لخمرياته، كلها، بهذه الدعوة الصريحة، دون أن يجد في ذلك تحرجا، بل على العكس، فهو يحرص على التحبيب إليها. وتتبادر هنا قضية "اختراق التابو الديني" التي أثارها هلال الحجري[١]، فالشاعر بهذه الدعوة إنما يبين عن حبه للخمرة، وحرصه على توظيف أكبر قدر من التحفيز لاحتسائها، بل ويأمر لها بالسجود، في حين أن التشريع الديني يحرمها قطعا، فكيف بالسجود لها. ولم يكن الكيذاوي وحيدا في مجتمعه، بل يبدو أن وصف الخمرة في عصر بني نبهان قد كان رائجا، فيما يبدو من دواوين لشعراء تلك الفترة، وأهمهم النبهاني والستالي والكيذاوي، فالنبهاني كاد أن يقدسها بوصفه لسرها بأنها تُسجِد السقاة، ولها هدير في الدنان يحاكي ترانيم القسوس أمام الصلبان، ووصفها الستالي، أيضا[٢]؛ ولا يبدو أنهما قد حرصا على التقديم بها حرص الكيذاوي في ذلك، فقد تميز الكيذاوي عنهما في أنه قدم بالخمريات الخمس للمدح، وجعل التقديم خالصا لها. على أن ذلك كله، بلا شك إنما يمثل رمزا دلاليا، ليس للقهوة وحسب، بل لحرص الشاعر على توظيف الموروث الشعري إلى أقصى ما يسمح له الأسلوب.

ومما حرص عليه الكيذاوي في هذه المقدمة، وتَعَالَقَ مع الموروث، وصف الخمرة، فقد كانت معتقة في الدن من عهد قيصر أو من عهد سابور[٣]، ومكثت فيه أحقابا وحججا[٤]؛ أو هي فيما تظهره الأبيات القادمة "مولدة من العنب"، و"موشحة بالحبب"، و"مرصعة بالذهب"، فكانت في لونها "معصفرة"، و"حمراء كأنها دم"[٥] و"كعين الديك"[٦]، و"دهماء"[٧]؛ ولها نور يملأ كأسها،

---

[١] الحجري، هلال. حداثة الأسلاف—إضاءة من الشعر العماني القديم، ص١٦-١٨.

[٢] المرجع السابق، ص٢٧-٢٩.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٨٩.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٣٧.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ٣٧.

[٦] الكيذاوي. القصيدتان: ٨٩، ٢٢٨.

[٧] الكيذاوي. القصيدة ٨٩.

فيبدو كبدر أو كضوء مصباح، وكنار تتأجج وسط الكأس إذا ما هزها الحاسي[1]؛ بل إن "لها سر عظيم"، فهي تفرج الهم والكرب، وتزيح عن محتسيها السقم، وذلك ما يبدو في قوله:

مَعَصْفَرَةُ الطِّلَا حَمْرَا تُغَادِرُ سِرَّنَا جَهْرَا
تُرِيكَ بِنُورِهَا بَدْرَا بَدَا أَوْ ضَوْءَ مِصْبَاحِ
مُوَلَّدَةٌ مِنَ العِنَبِ مُوَشَّحَةٌ مِنَ الحَبَبِ
مُرَصَّعَةٌ مِنَ الذَّهَبِ لَهَا وَحْيُ الهَوَى وَاحِ

ويصف مجلس الخمرة، والشاربون يتلذذون بها فتأخذهم كثرتها صرعى، وتبيح لهم من الهوى ما أثمر منه، فسارت فيهم بما غيب عقولهم، ويرسم الكيذاوي صورة بديعة لها، إذ صور نفسه، في خضم السكر منها، وقد امتلأت الأرض بما انكب من كؤوس الشُرَّاب المترنحين وسط القيان الحسان، وهو راكبٌ سفينة، ولعله أراد بذلك وصف كرسي من خشب جالس عليه وحوله القيان والخمرة منكبة على الأرض من غياب العقل وتأرجح كؤوسها:

تَرَى شُرَّابَهَا صَرْعَى لَهُمْ ثَمَرُ الهَوَى مَرْعَى
وَقَدْ شَرَعَتْ لَهُمْ شَرْعَا وَمَا فِيهِمْ فَتًى صَاحِ
فَكَمْ أَنَا فِي أَوَامِرِهَا إِلى مَلْقَى جَآذِرِهَا
رَكِبْتُ بِلُجٍّ زَاخِرِهَا سَفِينًا ذَاتَ أَلْوَاحِ

ويبكي الكيذاوي على الأوقات التي متع فيها بالحسان في تلك المجالس، ويصف الساقية بالأوصاف الحسية المعتادة، ويزيد هنا أنها "ذات دل للمحاسي"، و"رب كريم"، وقد نال من كفها الوصل والراح، فصار يتجاوب ترنما وولعا بجو الخمرة وحسنائها مع المغنية التي تمزج صوتها مع صوت العود[2].

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٣٧.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٨٩.

واستهل الكيذاوي في قصيدته التي قالها "متغزلا في القهوة" بالدعوة للوقوف في حانوت الدنان، في جو تطربه الغواني بدلالها ورقة صوتها، وبوقع صوت العود، مصطحبا معه الرفاق؛ ثم أبان أنها خمرة حمراء قانية كلون الجلنار، عليها من النور ما يجعل محتسيها مسرورا بين مجموعة من الحور الخفرات والقيان، ولهذه الخمرة تأثير كبير على النفوس، فهي تجعل شاربها خاضعا لها، لم يخرج في وصفها عن أوصاف الشعراء القدامى، وثَنَى على ساقيها ورفع شأنه ومكانته، مفتخرا بكثرة شربه لها وأنسه بقبسها؛ وجرى ذلك الغزل في أربعة عشر بيتا، يقول في مقدمتها[١]:

قِفْ بِحَانُوتِ الدِّنَانِ وَبِتَرْجِيعِ المَــثَانِي وَالأَغَانِي فِي المَغَانِي
عِنْدَ تَغْرِيدِ الغَوَانِي

والملفت في هذه القصيدة استهلاله لها بالأمر "قِــفْ" إذ الوقوف في الموروث إنما كان على الأطلال، وقد جعل الكيذاوي الوقوف هنا على "حانوت الدنان"، وهو ما يعيدنا إلى تمرد أبي نواس على المقدمة الطللية حين دعا إلى تجاهلها والالتفات للخمرة، الأمر الذي عد ثورة على الأصول القديمة للقصيدة العربية[٢]. ولأبي نواس في ذلك قوله[٣]:

لا تَبكِ لِلذاهِبينَ في الظُعُنِ وَلا تَقِفْ بِالمَطِيِّ في الدِمَنِ
وَعُجْ بِنَا نَصْطَبِح مُعَتَّقَةً مِن كَفِّ ظَبيٍ يَسْقِيكَهَا فَطِنِ

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ٢٢٤.

[٢] غوادره. فيصل حسين. التمرد في شعر العصر العباسي الأول. عمّان: دار جهينة، ٢٠٠٥، ص١٣١.

[٣] أبو نواس، الحسن بن هانئ. الديوان. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠، ص١٣٣.

ولم يكن أبو نواس وحده في هذه الدعوة فقد شاركه ذلك مجموعة من الشعراء مثل: الكميت بن زيد، وأشجع السلمي، وأبي حيان الموسوس، وغيرهم[١].

ولا يمكن أن يعد استهلال الكيذاوي بالوقوف على مجالس الخمرة تمردا بأي شكل من الأشكال؛ نظرا لغلبة المقدمات الأصيلة على مقدمات الخمرة في الديوان؛ ولأن هذه الدعوة لا تمثل إلا دعوة للشراب، ولا تمت للطلل بصلة.

ثم تغزل الكيذاوي بالساقية، التي أخفت سحرها خلف نقاب لها، غزلا عذريا يفيض رقة وحنانا، فقد تركت قلبه جريحا صريعا، وختمها بوصفه لها بأنها قد بلغت سن الرابعة عشر عمرا وجمالا[٢].

هكذا، يتبين أن الكيذاوي قد أُلِــمَّ بموتيفات كثيرة ومختلفة من الموتيفات الموروثة في المقدمات الست، وهو يكرر تلك الموتيفات بشكل مستمر في قصائده، ولا فرق بين أن يكون العنصر أول القصيدة أو أثناءها، إلا ما كان من عنصر الغزل، فهو يختلف حسيا وعذريا في المقدمات؛ والجدير بالذكر أن الغزل في مقدمات الطلل غلب عليه الطابع المعنوي، إذ لم يطرق الكيذاوي فيه الجانب الحسي إلا نادرا.

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤، ص٩٩-١٠٤.

[٢] "جمالا" كناية عن جمالها كالبدر في ليلة الرابع عشر، وما يؤكد ذلك قوله، أيضا، في القصيدة الثامنة والعشرين بعد المئتين: وحسبك بنت ست في ثمان / أتتك ببنت ست في ثمان؛ فالأولى للعمر، والثانية للجمال بدليل قوله: "أبيض" في البيت الذي يليه: تدير عليك أبيض ثم تثني / بأحمر مثل عين الديك قان.

الفصل الثالث

مقدمة الكيذاوي بين التقليد والتجديد

أولا: التقليد في شعر الكيذاوي

ثانيا: التجديد في شعر الكيذاوي

احتذاء الشعراء بالشعراء سنة يمكن القول بأن مبتدعها، بالنظر إلى الشعر المحفوظ، هو امرؤ القيس؛ وذلك في قوله[١]:

عُوجَا عَلى الطّلَلِ المَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ حَذَامِ

والاحتذاء أو التقليد الذي قصده امرؤ القيس محصور في البكاء على الديار، فجدد ذلك حين استن الوقوف، وسلك الشعراء من بعده مسلكه.

ومع أن شعر الجاهليين يعد النموذج الأصيل، واحتذى به الشعراء من بعدهم، إلا أنه لم يكن، بمكان، بعيدا عن التقليد، بل إن بعضا مما وصل عنهم يثبت بلوغهم مرحلة اللاتجديد؛ من ذلك قول أحد الفحول[٢]:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

فقد كانوا، بتعبير شوقي ضيف، "يبدؤون ويعيدون في ألفاظٍ ومعانٍ واحدة، ويجرون على طراز واحد، طراز تداولته مئات الألسنة بالصقل والتهذيب"[٣]؛ وهو ما نتج عنه تلك المقدمات المتشابهة، ورمزيات العناصر الداخلة في بنائها، كأسماء الأمكنة والنساء والحيوان.

وكان قد اكتنف التقليد ما أشبه التقديس عند بعض الشعراء الجاهليين، وجل الشعراء الإسلاميين[٤]، ولم يكن ما قننه بعض كبار النقاد القدامى في البناء الشعري بعيدا عن غرس تلك

---

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ، ص٧٣.

[٢] ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه. العقد الفريد. شرح وضبط أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري. ج٢. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣، ص٥:٣٣٨. وشكك شوقي في "العصر الجاهلي" في نسبته إلى زهير بن أبي سلمى. انظر: ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، ص٢٢٦.

[٣] ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، ص٢٢٦.

[٤] انظر سلسلة حسين عطوان عن مقدمة القصيدة العربية من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الثاني المشار إليها في قائمة المراجع.

الفكرة في عقول كثير من الشعراء الناشئين[١]، ففي ذلك قال ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) مقولته المعروفة في بناء القصيدة[٢]؛ وأصر ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) على أن "للشعراء [ألفاظاً] معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها"[٣].

وإن كان البحتري قد اعتقد، في تقليده للبناء الفني للقصيدة العربية، أن الوقوف على الأطلال في مقدمات القصائد فرض واجب عليه[٤]، فذلك يدلل على القداسة التي ظلت تلازم كثيرا من الشعراء، حتى بلغت الكيذاوي الذي قدمها بصورة أوضح.

وذهب الطريسي في دراسته لشعر شعراء فترة حكم بني نبهان إلى أن البناء الفني والموضوعي لشعر عصرئذ كان أقرب إلى التقليد منه إلى التجديد والإبداع، وأرجع ذلك إلى جانبين: تاريخي وثقافي، فالجانب التاريخي يتمثل في التوجه نحو تقليد الشعر الجاهلي والإسلامي، ثم العباسي؛ أما الجانب الثقافي فيتمثل في غياب الرؤية النقدية التي توجه مسار الشعر نحو التجديد والإبداع[٥]. ولما كانت قضية التقليد قديمة قدم الشعر الجاهلي، فقد أكد الطريسي أن الشاعر العماني لا يختلف عن بقية الشعراء في العصور المختلفة في أحقيته في "أن يتفاعل مع نصوص الشعراء الآخرين بعد استيعابها وهضمها وإحالتها إلى جزء من ذاته"[٦]؛

---

[١] موافي، عثمان. الخصومة بين القدامى والمحدثين في النقد العربي القديم – تاريخها وقضاياها. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠، ص٢٠٦.

[٢] ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ). الشعر والشعراء، ص٧٦-٧٧.

[٣] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٢٨:١.

[٤] التطاوي، عبدالله. قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية-دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨١، ص١٤١.

[٥] الطريسي، أحمد. علاقة النموذج الشعري العماني بالنماذج الشعرية العربية قديما وحديثا. جامعة السلطان قابوس – مجلس النشر العلمي، ٢٠١٠، ص ٣٨-٤٠.

[٦] المرجع السابق، ص٣٧.

وهو ما ينطبق على الكيذاوي الذي شارك أبناء بيئته التعبير عن "هموم ذاته، [والقضايا] التي كان يحياها في وسطه الاجتماعي والثقافي العام"[١].

من هنا كان التفاعل مع قضية التقليد والتجديد في شعر الكيذاوي، انطلاقا من دراسة مقدماته الشعرية، أمرا بالغ الأهمية، لمعرفة دوره في سيرورة الشعر العماني أولا، ثم في خارطة الموروث الشعري العربي، ثانيا.

إزاء ذلك يشتمل الفصل الحالي وهو مكون من جزأين، على دراسة لموضوع التقليد والتجديد في شعر الكيذاوي، فالجزء الأول يتناول المظهر الخارجي للتقليد في بناء القصيدة، أما الجزء الثاني فيتناول الجوانب الفنية والموضوعية ذات العلاقة بالتجديد، والتجربة الذاتية عند الشاعر.

أولا: التقليد في شعر الكيذاوي

يمتد التقليد عند الكيذاوي ليشمل الجانب الفني في بناء القصيدة، ويأتي هذا الجزء ليلقي الضوء على أربعة جوانب من التقليد في شعر الكيذاوي، التي تتعلق بحجم القصيدة، ومضمونها، وصور أخرى من التقديم تتصل بالأخيلة، كوصف السحاب والبرق، والتقليد في أسلوب المقدمة.

الصورة الأولى: التقليد في حجم المقدمة

يمثل حجم القصيدة طولا وقصرا إحدى الجوانب التي لفتت انتباه النقاد قديما وحديثا، فقد كان طرفة بن العبد، عند ابن قتيبة، في قافلة الشعراء الجاهليين "أجودهم طويلة"[٢]؛ وتتبع يوسف بكار في النقد الحديث آراء النقاد والشعراء في هذه القضية في كتابه "بناء القصيدة في النقد

---

[١] الطريسي، أحمد. علاقة النموذج الشعري العماني بالنماذج الشعرية العربية قديما وحديثا، ص٤٣.

[٢] ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ). الشعر والشعراء، ص١٨٢.

العربي القديم"، وركز فيها على طول القصيدة وما يتصل به من قضايا فنية كـــ"التجربة الشعرية"، و"الموضوع"، و"الوزن"[١]. وتأتي الدراسة هنا لتسلط الضوء على ثلاثة جوانب في شعر الكيذاوي تتعلق بعدد الأبيات في القصيدة، والمقدمة، والعناصر المصاحبة للمقدمة قبل الغرض.

عدد أبيات القصيدة

حين ناقش النقاد القدامى القضايا المتعلقة بالشعر تباينت آراؤهم في: متى يسمى النص "قصيدة"؟، ومتى يسمى "مُقَطَّعَة"؟، ومن تلك الآراء ما جاء في كتاب "العمدة" من أن النص الشعري يسمى قصيدة إذا جاوز ستة أبيات، وقيل تسمى قصيدة إذا بلغت عشرة أبيات أو تعدتها ببيت واحد[٢]. وإذا ما التزمنا برأي وسط، وهو عشرة أبيات نستطيع القول بأن للكيذاوي ثلاث مقطعات طللية مما استهلت بحديث الهوى والغرام[٣]، ومقطعة واحدة في غرض العتاب وهي تتألف من أربعة أبيات[٤]. أما باقي قصائد الديوان فهي تتعدى عشرة أبيات؛ وبما أن البحث يرتكز على مقدمات القصائد، فإن تصنيفها يكون على النحو التالي، والنسبة الموضوعة إنما هي من مجمل قصائد الديوان البالغة مئتين وثلاثا وأربعين قصيدة:

---

[١] بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢٤٠-٢٧٤.

[٢] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـــ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،١: ١٨٨-١٨٩.

[٣] الكيذاوي. القصائد: ٢٥، ٧٧، ١٠٢.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٩.

عدد أبيات القصيدة	الطلل	الغزل	الظعن	الطيف	المشيب	الخمرة	المجموع	النسبة المئوية%
١ – ١٠	٣	١	–	–	–	–	٤	1.6
١١ – ٢٠	٥	٧	١	–	–	–	١٥	6.2
٢١ – ٣٠	١١	٦	٦	٤	٣	١	٣١	12.8
٣١ – ٤٠	٢٧	٢٦	١٣	٤	٣	٢	٧٥	30.9
٤١ – ٥٠	٢١	١٨	٦	١	٣	٢	٥١	21.0
٥١ – ٦٠	١١	٤	٦	٢	–	١	٢٣	9.5
٦١ – ٧٠	٣	٢	٥	–	–	–	١٠	4.1
٧١ – ٨٠	٤	٢	٣	–	–	–	٩	3.7
٨١ – ٩٠	١	١	–	–	–	–	٢	0.8
٩١ – ١٠٠	–	–	١	–	–	–	١	0.4

ويتضح من الجدول أعلاه أن الكيذاوي كان متوسطا في بناء القصيدة من حيث عدد الأبيات، وهو ما تمثله العشرينية إلى الخمسينية، فيما نجد لديه نفسا طويلا بعد ذلك، وخصوصا مع قصيدة واحدة ذات مقدمة ظعنية، وغرضها المدح، ومجموع أبياتها ستة وتسعون بيتا، بينما تقل القصائد القصيرة فلا تتعدى عشر قصائد. وكانت للنقاد في طول القصيدة وقصرها آراء متباينة، عرضها وناقشها يوسف بكار وأرجع تباين القصائد بين الطول والقصر إلى ثلاثة أسباب: "فني ونفسي وشكلي"، ورجح أن يكون العامل النفسي أهمها، وذلك مراعاة للسامعين[١]؛

[١] بكار، يوسف. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢٤٤-٢٤٥.

وهذا الرأي قد ينطبق على أشعار الكيذاوي، بالنظر إلى مراعاته للوقع الفني للبيت والقافية من ناحية، واختياراته اللغوية القريبة لأذهان المستمعين من ناحية أخرى.

وليس الجانب الفني العددي ما شغل النقاد في هذه المسألة وحسب، بل جودتها، وما تنطوي عليه القصيدة من قيمة أدبية تحقق للشاعر ما تغيأ من نظمها، وتشعر المتلقي بنضجها؛ وعلى ذلك أعجب الجاحظ بقصائد الفرزدق، قصيرها وطويلها؛ يقول: "وإن أحببت أن تروي من قصار القصائد شعرا لم يسمع بمثله، فالتمس ذلك في قصار قصائد الفرزدق؛ فإنك لم تر شاعرا قطّ يجمع التّجويد في القصار والطّوال غيره"[١].

ورأى علي مراشدة أن الطول والقصر لا يغير من المعنى العام للقصيدة وإن تعددت عناصرها، وذهب في الدفاع عن قصار القصائد مذهب الجاحظ، إذ القصائد القصار "تنطوي على فكرة واحدة أو مفهوم واحد على جانب من الكثافة المعنوية والشعورية...، [وبالتالي فإن] التقصير في القصيدة تعد مزية تحسب إلى جانب الشاعر وليس ضده"[٢]؛ وهذا ما يمكن أن يحسب للكيذاوي بالنظر إلى غلبة القصائد القصار عنده على القصائد الطوال.

وكان تحليل المقدمات في الفصل السابق قد بين أن الكيذاوي لم يكن يهجم على غرضه مباشرة، بل كان يحرص على أن يقدم له، وكان ابن رشيق قد عاب على بعض الشعراء الذي يهجمون على الغرض دون مقدمات، وعد قصائدهم "بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء"[٣]؛ ولكن هناك بعض القصائد التي قالها الكيذاوي في الفخر على لسان الممدوح، أو في الرثاء، أو في

---

[١] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ). الحيوان. تحقيق عبدالسلام هارون. ج٣. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦، ص٩٨.

[٢] مراشدة، علي. بنية القصيدة الجاهلية — دراسة تطبيقية في شعر النابغة. إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦، ص٢٤-٢٥.

[٣] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١:٢٣١.

التهنئة، وهي قصائد مستقلة بغرضها، عدا قصيدة واحدة، في غرض التهنئة، قدم لها بمقدمة ظعنية، أما باقي القصائد، سواء ما كانت ضمن الدراسة أم لا، فقد قدم لها الكيذاوي بمقدمات تقليدية يرجع بعضها للعصر الجاهلي وأخرى للعصر العباسي، وقد تباينت في غرض القصيدة، والجدول الآتي يبين عدد المقدمات الشعرية بالنسبة إلى الغرض:

الغرض	المدح	الغزل	الرثاء	الفخر	التهنئة	العتاب	النسبة% من ٢٤٣
بدون مقدمة	–	–	١٥	٢	٢	١	8.2
مقدمة الطلل	٨٠	١	–	–	–	–	33.3
مقدمة الغزل	٦٥	–	–	–	–	١	27.2
مقدمة الظعن	٣٨	–	–	–	٢	١	16.9
مقدمة الطيف	١٠	–	–	–	–	١	4.5
مقدمة المشيب	٩	–	–	–	–	–	3.7
مقدمة الخمرة	٥	١	–	–	–	–	2.5

عدد أبيات المقدمات

ولم تتوقف تحليلات النقاد عند الكشف عن أسباب طول القصيدة وقصرها، فقد عني بعض النقاد المحدثين كذلك بدراسة طول أبيات مقدمات القصائد وقصرها بشكل مستقل عن القصيدة. فقد بين حسين عطوان في دراسته لمقدمة القصيدة في صدر الإسلام أن حسان بن ثابت والنابغة الجعدي قد اقتصرا في مقدمة الطلل على ثلاثة أو أربعة أبيات مستغنين عن كثير من الموتيفات الأصيلة في المقدمة[١]، وبالعودة للشعر الجاهلي نجد النابغة الذبياني يقدم لقصيدة رثى

[١] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة في صدر الإسلام، ص٣٦-٣٧.

بها النعمان بن الحارث بمقدمة طللية من ثلاثة أبيات ينتقل بعدها مباشرة لوصف الناقة، يقول في مطلعها[١]:

دَعَاكَ الهَوَى وَاستَجْهَلَتكَ المَنَازِلُ وَكَيْفَ تَصَابِي المَرْءِ وَالشَّيْبُ شَامِلُ
وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ البِلَى مَعَارِفَهَا وَالسَّارِيَاتُ الهَوَاطِلُ
أُسَائِلُ عَنْ سُعْدَى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَوَامِلُ
فَسَلَّيتُ ما عِندي بِرَوحَةِ عِرمِسٍ تَخُبُّ بِرَحلي تارَةً وَتُناقِلُ

ورأى يوسف بكار في قصر مقدمات شعراء القرن الثاني الهجري أنها تخفف من "قيود القصيدة القديمة"[٢]، على أن أبيات النابغة تشير إلى أن هذه الصفة لم تكن وليدة القرن الثاني، إذ يأتي تخفف النابغة إلى ثلاثة أبيات أولا، وعزوفه عن البكاء على ديار سعدى بانتقاله سريعا لوصف الناقة ثانيا، ليدل على التخفف، في حين كان يعد شعراء الحاضرة العباسية في القرن الثاني الالتزام بعناصر المقدمة القديمة والإطالة فيها شكلا من القيود التي فرضها عليهم بعض النقاد، بما تدل عليه عبارة بكار.

وأما عن طول أبيات المقدمة وقصرها، في المقدمات المدروسة في الفصل السابق، فقد بدا أن الكيذاوي قد تأثر بشعراء العصر العباسي، مُؤْثِرًا الإقلال على الإكثار، فتراوحت عنده أبيات مقدمات الطلل بين بيتين وعشرة أبيات، لم يخرج فيها عن الإطار الموروث للقصيدة القديمة؛ وقد التزم الكيذاوي فيها بالصيغ الاستهلالية والصور والمعاني الموروثة، ولم يأت عليها بأي شكل من التغيير، حتى حين يأتي بها مع أنواع أخرى، ولأن الغزل بالمرأة مرتبط بهذه المقدمة أيما ارتباط، فقد جاء الغزل فيها عذريا عفيفا، في جل المقدمات، ومن النادر جدا أن تجد

---

[١] إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني، ص١١٥.
[٢] بكار. اتجاهات الغزل، ص٧٤.

الأوصاف الحسية التي لمسناها في المقدمات الغزلية، وتبلغ أطول أبيات الغزل في المقدمة الطللية ستا وثلاثين بيتا.

فيما تراوحت مقدمات الغزل بين أربعة أبيات وسبعة وعشرين بيتا، التزم فيها الكيذاوي، أيضا، بالعناصر الموروثة، وبدا متأثرا بالغزل العباسي إلى حد كبير، فقد شاع في استهلال كثير من مقدماته الغزلية أبيات الغرام والعذل، وهي صفة تتكرر مع الشاعر كثيرا، والتزم كذلك بالصور الحسية في وصف المحبوبة، بجانب الكثير من الدلالات العذرية.

وأما مقدمات الظعن فقد جاء أقل أبياتها بيتين، وأكثرها سبعة عشر بيتا، وهذه المقدمات، كما تبين في دراسة الموتيفات، جاءت موزعة بين الالتزام بفكرة الظعن بوصف استعداد الحي للرحيل، وتتبع الحادي، على نحو متخفف جدا دون تتبع مسيرة رحلتها، وبين الفكرة التي بدأت عند شعراء العصر العباسي— أبا تمام وبشار وغيرهم— وهي الاقتصار على ذكر لحظات البين ووداع الشاعر لمحبوبته ووصف جمالها وهي على الحدوج، متصلا بشكل لا يتجزأ عن تعابير الحزن والأسى على فراق الشاعر لمحبوبته وغرامه بها، ومهيئًا بذلك للغزل العذري.

فيما جاءت أبيات مقدمات الطيف بين بيتين وسبعة أبيات؛ وأبيات مقدمات المشيب بين أربعة أبيات وأحد عشر بيتا؛ وأما مقدمات الخمرة فقد تراوحت بين عشرة أبيات واثنين وثلاثين بيتا؛ التزم الكيذاوي في جميعها بكثير من العناصر الموروثة الموزعة بين المقدمات.

العناصر المصاحبة للمقدمة

يمتد التقليد في شعر الكيذاوي ليطال عناصر ما بعد المقدمة إلى التخلص، ويمتد التخفف في بعضها ليطال ركنا من عناصر القصيدة الطللية الموروثة، وهو عنصر الرحلة؛ إذ جاءت المقدمات، جميعها، مع ما بعدها من عناصر، على شكلين: قصير وطويل، والقصر والطول هنا

من حيث عدد العناصر وليس عدد الأبيات مقابل المدح. والقياس في دراسة التقليد في مقدمات الطلل إنما يستند أساسًا على النموذج الذي بينه ابن قتيبة في مقولته المشهورة، ممثلا في الطلل ثم النسيب ثم الرحلة وبعدها المدح[١]؛ وما يصدق على الشكل الأول (القصير) من مقدمات الطلل إحدى عشرة قصيدة[٢]؛ ومن مقدمات الغزل اثنتي عشرة مقدمة قصيرة لم يأت فيها الشاعر بأي عنصر آخر بين الغزل والمدح[٣]، فبالغزل يتخلص؛ وأما القصير من مقدمات الظعن فيشتمل على مقدمة الظعن بعدها غزل أو طلل ثم المدح؛ وتمثل الشكل القصير من مقدمات الظعن سبع مقدمات[٤]؛ أما في مقدمات الطيف فنجد مقدمة واحدة قصيرة تناول فيها مع الطيف حديث الوداع مع محبوبته بفيض من الحكمة ليتخلص إلى المدح[٥]؛ ومقدمة قصيرة واحدة في مقدمات المشيب تضمنت البكاء والغزل خروجا منه للمدح[٦].

أما شكلها الآخر (الطويل) فجاء على صور متذبذبة من الالتزام بالتسلسل الموروث أو الالتزام بعناصره، إذ نجد في كثير من المقدمات عناصر كالظعن، وذكر لحظات الوداع، ووصف الطيف، وبكاء الشباب، وشكوى الزمان، وأحاديث الغرام والعذل؛ وبرز عنده كثيرا الشكوى من الناس، وذم صفة البخل فيهم، وعدم تذوقهم للشعر، واستهجانه لبعض تصرفاتهم، مما كان له أثر في أسلوبه الشعري، وذلك في انتشار أحاديث اللوم والعذل في استهلال مقدمات القصائد وفي عناصرها المصاحبة، ووصف، أيضا، السحاب، والبرق ووصف نوح الحمام، وافتخر بحكمته، ووصف الرحلة والناقة.

---

[١] ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ). الشعر والشعراء، ص٧٥-٧٦.

[٢] الكيذاوي. القصائد: ٧، ٥٦، ٨٠، ١٠٥، ١٠٩، ١١٥، ١٥٤، ١٧٤، ١٨٢، ١٩١، ١٠٤.

[٣] الكيذاوي. القصائد: ٣٨، ٤٤، ٤٦، ٥١، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٩١، ٩٨، ١١٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٨٤، ٢٣٨.

[٤] الكيذاوي. القصائد: ٣، ٣٩، ٤٩، ٨٤، ١١٦، ١٤٧، ٢٣٣.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ١٢٠.

[٦] الكيذاوي. القصيدة ٥٧.

وقد يتذبذب التسلسل فيها في تقديم إحداها على الأخرى، بل وفي عدم الالتزام بعنصر الرحلة في كثير منها؛ وتمتد المقدمة، أحيانا، قبل المدح، مع سبعة عناصر من العناصر المذكورة، وغالبا ما تكون العناصر متفاوتة في عدد الأبيات، في كل قصيدة؛ إذ نجد هذا التفاوت مختلفا، أيضا، بين نوعي المقدمات، "الأساسية، والفرعية"، بتعبير حسين عطوان[1]، ففي المقدمات الأساسية، وهي مقدمات الطلل والغزل والظعن، وردت العناصر المصاحبة للمقدمة أكثر مما وردت في المقدمات الفرعية، أي مقدمات الطيف والمشيب والخمرة.

وأما من حيث عدد الأبيات في مختلف الأغراض، المدح، والتهنئة، والعتاب، فقد غلب عليها طابع القصر في مقابل العناصر السابقة للغرض، فيما نجد الكثير من القصائد المتوسطة في عدد أبيات غرضها مقابل ما سبقها من عناصر، وهناك بعض القصائد التي زادت فيها أبيات الغرض على أبيات المقدمة إلى التخلص.

ولم يكن الكيذاوي بعيدًا عن الممدوح، بل قد يحل ضيفا عليه لأيام وأشهر، يكتب خلالها قصيدته المدحية، وربما رحل إليه بما لا يشق عليه كثيرا من عناء السفر، وهو ما تجلى في أبيات الرحلة القصيرة؛ وكان ابن رشيق قد استهجن على الشعراء ذكر الناقة والرحلة إن كان المادح والممدوح من بلد واحد[2]؛ فجاءت الرحلة في قصرها بما لا يتعدى بيتين في أغلب المقدمات، ولها هدف محدد يتمثل في طلب العطاء والانتفاع بقول الشعر، ودعوة ونصح للمعسرين لقصد أبواب الممدوحين والحصول على نوالهم، وهي دعوة تتكرر كثيرا؛ وقد جاء الخروج تارة متصلا بالغزل، وتارة بالشكوى من الزمان، وتارة بالشكوى من الناس، وتارة بوصف السحاب.

---

[1] عطوان، حسين. مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، ص٧١-١٠٧.

[2] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص١:٢٣٠.

الصورة الثانية: التقليد في مضمون المقدمة

ولما كانت مقدمة القصيدة تمثل ظاهرة فريدة في الشعر العربي، عكف النقاد على دراستها، والبحث عن أسباب تجليها في استهلال القصائد، وفي ضوء ذلك أخذت صورها تتجلى رويدا مع تنوع الدراسات فيها. والدراسة في الفصل السابق بينت موتيفات وخصوصية كل مقدمة عن الأخرى، وتأتي دراسة المضمون في هذا الجزء لتبين حدود كل مقدمة بجميع مظاهرها من الاستهلال إلى التخلص. وقد جاء التمثيل لمضمون المقدمات الثلاث الأولى لما تمثله من حضور خاص في استهلال القصائد.

الطلل

استهل الكيذاوي قصيدةً مدحَ بها كهلان بن حافظ[1]، تألفت من تسعة وستين بيتا، بمقدمة طللية من ثمانية أبيات، وكان قد أشار، فيما بدا من ظاهرة الظعن التي جاءت بعد الطلل، إلى بعض القوم الرحل أن يعوجوا على مغاني ربة الخال، وأن يقضوا فيها مآربهم، ويسحوا عليها من الدموع ما يروي ضمأها، موظفا فيها من العناصر الموروثة الأثل والضال والإقواء، يقول[2]:

عُوجُوا فَحَيُّوا مَغَانِي رَبَّةِ الخَالِ ... وَاقْضُوا مَآرِبَكُمْ فِي رَبْعِهَا الخَالِي
وَجَلْجِلُوا كُلّ هَطَّالٍ بِعَرْصَتِهَا ... يُغْنِي مُجَلْجِلُهُ عَنْ كُلِّ هَطَّالِ
مَنَازِلٌ مِنْ حَبِيبٍ كَمْ ظَلَلْتُ بِهَا ... أَجُرُّ أَذْيَالَ تِيهٍ بَعْدَ أَذْيَالِ
وَكَمْ تَفَيَّأْتُ مُمْتَدَّ الظِّلَائِلِ مِنْ ... أَشْجَارِهَا الخُضْرِ مِنْ أَثْلٍ وَمِــنْ ضَالِ
أَطْلَالُ حَيٍّ عَهِدْنَاهُمِ بِهِنَّ وَيَا ... لَهُنَّ مِــنْ أَرْسُمٍ أَقْوَتْ وَأَطْلَالِ
عَهْدِي بِهَا قَبْلُ مِحْلَالا فَحِينَ جَرَى ... مَا قَدْ جَرَى مِنْ عَذَابٍ غَيْرُ مِحْلَالِ

---

[1] هو كهلان بن حافظ بن سليمان، ولا توجد له ترجمة فيما يشير محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص١٨٤.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٦٩.

مَا جَالَ طَرْفِيَ فِي عَافِي مَعَاهِدِهَا إِلا وَأَسْبَلَ دَمْعِي أَيَّ إِسْبَالِ

ويمكن القول بأن كل بيت أو شطر من هذه الأبيات يتعالق مع الموروث الشعري الجاهلي، فعلى سبيل التمثيل نجد أن البيت الأول من الأبيات السابقة يتعالق مع بيتين من معلقة عنترة بن شداد، تضمنا معنى التبجيل والتقدير بإلقاء التحية على الأطلال الدارسة، وأبان عنترة عن مراده لقضاء حاجة في نفسه من وقوفه على ديار عبلة، يقول عنترة[1]:

يَا دَارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي وَعِمِي صَباحًا دارَ عَبلَةَ وَاسْلَمِي

فَوَقَفتُ فيها ناقَتي وَكَأَنَّها فَدَنٌ لِأَقضِيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ

ثم يتكرر إلقاء التحية عند عنترة في بيت لاحق، فيتصل بالتحية حديث إقوائها من أهلها في قوله:

حُيِّيتَ مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ أَقوى وَأَقفَرَ بَعدَ أُمِّ الهَيثَمِ

وهو المعنى نفسه الذي نجده عند الكيذاوي في البيت الخامس من أبياته السابقه.

ثم انتقل الكيذاوي بعدها للحديث عن الظعن في ثمانية أبيات، مضمنا المعاني والصور الموروثة، بين فيها ما سببه رحيل الأحبة من تشتيت للشمل؛ ثم شبه الظعائن بالسفن وهي تطفو على السراب، وقد انكب خلفها باكيا حزينا على مربع خلا منهم، وهو يصور نفسه "يُعُومُ" فوق بحار الشوق عَوْمَ الظعائن على سراب الصحراء، شاكيا ثقل الغرام على قلبه؛ ثم اشتكى ثقل أمر الرحيل على نفسه بالمطي تشكي ثقل الحدوج، وفي هذه إشارة للغزل الحسي بالمرأة، ومشيرا إلى أن تلك الحدوج قد ضمت "ريمًا" ترمي أعينه سهامها في مقتل، وهو يؤكد في توثيق العلاقة بين الأبيات في هذه اللوحة بالبيتين الأخيرين، يقول الكيذاوي:

---

[1] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع، ص١٣٧-١٣٨.

بَانَ الأَحِبَّةُ عَنْهَا وَاغْتَدَتْ بِهِمُ ... وَهَجَّرَتْ فِي المَوَامِي كُلُّ شِمْلالِ[1]
كَأَنَّ أَحْدَاجَهُمْ يَوْمَ النَّوَى سُفُنٌ ... فِي اليَمِّ لَمَّا طَفَتْ فِي زَاخِرِ الآلِ
وَظَلْتُ مِنْ بَعْدِهِمْ فِي الرَّبْعِ مُكْتَئِبًا ... أَعُومُ فِي بَحْرِ أَحْزَانٍ وَأَوْجَالِ
أَشْكُو الغَرَامَ كَمَا سَارَتْ مَطِيُّهُمُ ... فَوْقَ الهَوَادِجِ تَشْكُو ثِقْلَ أَكْفَالِ
وَفِي الظَّعَائِنِ رِيمٌ أَحْوَرٌ غَنِجٌ ... يَرْمِي القُلُوبَ بِطَرْفٍ مِنْهُ قَتَّالِ
خَالِي المُوَشَّحِ مَالِي الرِّدْفِ رَاجِحُهُ ... يَا حَبَّ مَلْقَاهُ مِنْ خَالٍ وَمِنْ مَالِ
إِذَا تَجَلَّى تَجَلَّى مِنْ مَحَاسِنِهِ ... بِرَامِحٍ مِنْهُ لِلرَّائِي وَنَبَّالِ

ومن الظعن تأتي ذكرى الحبيبة الظاعنة، فيشتكي الكيذاوي من وجع الحب والهجر والصبر، ويتعجب من أمره كيف يدين للغرام وفي المقابل هناك من يبتعد عنه ويقليه، ثم يؤكد أنه لم يسأم، ولم "توسوس" له نفسه "بالملل" من "أسر الصبابة"، ومع امتداد رحيل الحبيبة سعاد/أميمة تمتد روحه خلفها، مُصِمًّا آذانه عن أقوال العذال، ويستمر مسلسل المقابلة بينه وبين سعاد/أميمة في الهجر والوصل، والنسيان والتذكر، ومن إقواء ديارها يتولد الإقواء في قلبه، يقول الكيذاوي:

مَا لِي وَلِلْبِيضِ أَهْوَاهَا وَتَفرِكُنِي[2] ... مَا لِي وَأَرْضَى بِهَذَا دَائِنًا مَا لِي
وَمِنْ عَجَائِبِ أَحْكَامِ الصَّبَابَةِ أَنْ ... يُسْتَعْبَدُ المُسْتَهَامُ الصَّبُّ لِلْقَالِي
وَاللهِ مَا مِنْ مُقَاسَاةِ الهَوَى أَبَدًا ... سَئِمْتُ أَوْ وَسْوَسَتْ نَفْسِي بِإِمْلالِ
وَلا تَأَتَّيْتُ فِي أَسْرِ الصَّبَابَةِ مِنْ ... سَلاسِلِ مَنْ هَوَى سُعْدَى وَأَغْلالِ
مَا بَالُ رُوحِيَ مَا هَمَّتْ أُمَيْمَةُ بِالـ ... ـتَّرْحَالِ إِلا وَقَدْ هَمَّتْ بِترْحَالِ
أَسْتَرْشِدُ الغَيَّ فِي حُبِّي لَهَا أَبَدًا ... طَوْرًا وَأَسْتَكُّ سَمْعًا بَيْنَ عُذَّالِي
تَبِيتُ خَالِيَةَ الأَحْشَاءِ سَالِيَةً ... وَقَدْ أَبِيتُ لِنِيرَانِ الهَوَى صَالِ
إِنْ تَسْلُ عَنِّي وَتَنْسَى عَهْدَ أُلْفَتِنَا ... فَلَسْتُ فِي ذَاكَ بِالنَّاسِي وَلا السَّالِي
أَوْ تَعْفُ أَطْلالُهَا مِنْهَا فَفِي كَبِدِي ... مِنْهَا مَعَاهِدُ سَاحَاتٍ وَأَطْلالِ

---

[1] شملال: ناقة شملال: خفيفة سريعة مشمرة.

[2] تفركني: فركته: أبغضته.

وتبدو هذه الأبيات في موتيفاتها ومعانيها التي يعبر فيها الكيذاوي عن أسفه على أيام اللهو، وكيف أضحى مُبْغَضًا عند الحسان البيض، وبالأخص بعد انتقال الشاعر إليها من لوحة الظعائن، أقربَ لأبيات الأعشى التي صور فيها أيام لهوه وشبابه، وتحدث عن هجران حبيبته سعدى له لمَّا رأت بياض شعره بقوله[1]:

بَانَتْ سُعَادُ وَأَمْسَى حَبْلُهَا رَابَا وَأَحْدَثَ النَأْيُ لِي شَوْقًا وَأَوْصَابَا
وَأَجمَعَت صُرْمَنَا سُعْدَى وَهِجْرَتَنَا لَمّا رَأَتْ أَنَّ رَأسِي اليَوْمَ قَدْ شَابَا
أَيّامَ تَجْلُو لَنَا عَنْ بَارِدٍ رَتِلٍ تَخَالُ نَكهَتَها بِاللَيلِ سُيَّابَا

وعادة ما نجد في مقدمات الأطلال في شعر الكيذاوي تناوبا بين عنصري الغزل والظعن كعنصر ثانوي بعد الطلل، وتأتي، أحيانا، عناصر ثانوية أخرى لتفصل بين الطلل والظعن أو بين الطلل والغزل، وهي: بكاء الشباب، ووصف الريح، وشكوى الحال، والشكوى من طول الليل، وذكر الحبيب، أو يصف ما يهيجه الحمام في نفسه من الأشواق بشدوه الحزين، أو يحاور عاذليه فيعبر عن غرامه ويفتخر به.

أما النموذج الذي مثلنا عليه آنفا، ونستأنف طرحه في الأبيات القادمة، فقد جاءت عناصره متسلسلة على النحو الآتي: طلل؛ ظعن؛ ذكرى؛ غزل؛ شكوى؛ حكمة؛ فخر؛ ليخرج بعدها للمديح، إذ ما يلفت المتلقي في هذه القصيدة أن اللوحات لا تتوقف عن الالتحام ببعضها، لتشعرنا ببراعة الكيذاوي ونباهته في اختيار العناصر التي تحرك النص من أول بيت في المقدمة إلى الخروج بسلاسة محكمة نحو المدح؛ إذ رأينا أن لوحة الطلل بما تضمنته من معاني الرحيل وترك الديار قد جاءت فيها الدلالة بتعبير بسيط في لغته، عميق في دلالته، في البيت السادس، في قوله: " فَحِينَ جَرَى مَا قَدْ جَرَى" لتشعرنا بالأسى الكبير والحزن الذي انتاب قلبه بعد رحيل الأحبة عن الديار فأقفرت وتغيرت رسومها، وهو تعبير عن إيمان بالقضاء الذي لا مفر منه،

---

[1] الحِتّي، حَنا نَصر. شرح ديوان الأعشى الكبير. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢، ص٤٩.

وكأنه يقول: "قدر الله وما شاء فعل!"، لتؤكد دلالة الرحيل عبارة "غَيْرُ مِحْلالِ" وبنفي حلول الأحبة فيها؛ وهذا ما يربطها ربطا وثيقا مع لوحة الظعن بعدها، لتتصل هي الأخرى بدلالاتها الجلية بالجزأين الآخرين من لوحة الظعن، وهما: لوحة الذكريات المصاحبة للظعن، كما هي مصاحبة للطلل والغزل وغيرها، التي ابتدأت في البيت الثامن بالجملة الفعلية "بان الأحبة"، وفيها دلالة بَيّنَة على الاستمرار في البناء والربط بين الأجزاء أولا، ودلالة على استمرار الحركة المبدوءة في الجزء السابق من اللوحة، وهي حركة الظعن ثانيا، لتتصل بعدها بشكوى الشاعر من أسر الحب الذي كان سببه الرحيل والهجر، لتمهد الطريق للوحة القادمة، وهي لوحة الغزل.

في اللوحة الآتية يتواصل بناء النص بالصور الموروثة التي عهدنا الكيذاوي يكررها في كل أشعاره، على اختلاف أغراضها ومقدماتها، إذ الفتيل المشتعل من ذكرى الحب والغرام المستعر في قلبه الذي ختمت به اللوحة السابقة يمتزج مع لوحة الغزل من أول بيت فيها، فالحبيبة التي يبكيها ويأكد بقاءه على وصلها وولائه لحبها ما زالت منعمة بشبابها الذي تميس فيه كـــ"عُودُ القَنَا فِي كَفٍّ مُخْتَالِ"، وأحسب أن هذه الصورة من الموروث. ويستلهم الشاعر من الموروث كذلك وصف الريق بخمرة مزجت بماء، ويكرر مرة أخرى معاني اللوحة السابقة في الغزل، وهي معاني عذرية طالما وردت في القصائد التي قدم لها الكيذاوي بمقدمات طللية، ويقول الكيذاوي في لوحة الغزل:

غَيْدَاءُ تَهْتَزُّ فِي بُرْدِ الشَّبَابِ كَمَا ... يَهْتَزُّ عُودُ القَنَا فِي كَفٍّ مُخْتَالِ
كَأَنَّ رِيقَتَهَا فِي ثَغْرِ رَاشِفِهَا ... صَهْبَاءُ صَافِيَةٌ شِيبَتْ بِسَلْسَالِ
تُقِلُّ لَيْلًا عَلَى بَدْرِ التَّمَامِ عَلَى ... غُصْنٍ مِنَ البَانِ فَوْقَ الدِّعْصِ مَيَّالِ
مَا آيَسَتْ مُدْنَفًا يَوْمًا بِهِجْرَتِهَا ... إِلا وَقَدْ أَطْمَعَتْ مِنْهَا بِإِدْلالِ
تَشْفِي القُلُوبَ مَتَى شَاءَتْ وَتَكْلِمُهَا ... مِنْ حَيْثُ شَاءَتْ بِمَعْسُولٍ وَعَسَّالِ

كَيْفَ التَّخَلُّصُ لِي مِنْهَا وَقَدْ شَغَفَتْ قَلْبِي كَمَا شَغَفَ المَهْتُوتُ[1] بِالضَّالِ[2]

وموتيفات هذه الأبيات الغزلية تتجلى في الموروث في مثل أبيات لعنترة بن شداد يصف فيها محبوبته عبلة بقوله[3]:

هَذِهِ نارُ عَبلَةٍ يا نَديمي قَد جَلَت ظُلمَةَ الظَلامِ البَهيمِ
تَتَلَظّى وَمِثلُها في فُؤادي نارُ شَوقٍ تَزدادُ بِالتَضريمِ
أَضرَمَتها بَيضاءُ تَهتَزُّ كَالغُصـ ـنِ إِذا ما اِنثَنى بِمَرِّ النَسيمِ
وَكَستَهُ أَنفاسُها أَرَجَ الـنّـ ـدِّ فَبِتنا مِن طيبِها في نَعيمِ
كاعِبٌ ريقُها أَلَذُّ مِنَ الشَهـ ـدِ إِذا ما زَجَتهُ بِنتُ الكُرومِ
كُلَّما ذُقتُ بارِداً مِن لَماها خِلتُهُ في فَمي كَنارِ الجَحيمِ
سَرَقَ البَدرُ حُسنَها وَاِستَعارَت سِحرَ أَجفانِها ظِباءُ الصَريمِ
وَغَرامي بِها غَرامٌ مُقيمٌ وَعَذابي مِنَ الغَرامِ المُقيمِ

ويستمر الشاعر في عرض لوحة الشكوى من الزمان، وهي لوحة اعتاد الكيذاوي أن يشعرنا فيها بقوته وغلبته على تقلبات الدهر ومآلاته، بأبياته التي يوكد فيها عزمه على السعي لطلب الرزق وتخطي الصعاب، وهو يضمن فيها من الحكم ما توارد في الموروث عند العرب، كقوله في البيت الثالث والأربعين:

يَسْمُو الفَتَى في مَعَالِيهِ بِهِمَّتِهِ وَسَعْيِهِ لا بِسَعْيِ العَمِّ وَالخَالِ

وهو متعلق بما رواه صاحب "المستطرف في كل فن مستظرف" في هذا المعنى من "أن رجلا تكلم بين يدي المأمون فأحسن، فقال: ابن من أنت؟ قال: ابن الأدب يا أمير المؤمنين، قال:

---

[1] المهتوت: السحابة تهت المطر إذا تابعت صبه.

[2] الضال: السدر البري.

[3] البستاني، كرم. شرح ديوان عنترة بن شداد. بيروت: دار صادر، ١٩٦٠، ص٢٠٩.

نِعْمَ النسب انتسبت إليه، ولهذا قيل: المرء من حيث يثبت لا من حيث ينبت، ومن حيث يوجد لا من حيث يولد. قال الشاعر:

كُنْ ابْنَ مَنْ شِئْتَ وَاكْتَسِبْ أَدَبًا يُغْنِيكَ مَحْمُودُهُ عَن النَّسَبِ
إِنَّ الفَتى مَن يُقولُ ها أَنا ذا لَيسَ الفَتى مَن يُقولُ كانَ أَبي"[1]

وكان لخروج الكيذاوي من لوحة الشكوى، التي بدت متصلة مع ما قبلها، ارتباط وثيق بالمدح، إذ في تعبيره مفتخرا بمجابهته لمنعطفات الحياة، وبهمته العالية لبلوغ المناصب والرفعة بين الناس إشارة لرفعة الممدوح وجلال منزلته "مِنَ المَحَلِّ المَنيفِ السَّامِكِ الحَالِي"؛ وبهذا تتجلى الصلة العضوية من المقدمة إلى الغرض.

وقد تعمدت في عرض هذه المقدمة لأسير على خطى موازية لأسلوب الكيذاوي، إذ تخفف من عنصر الرحلة، الذي لم يظهر كثيرا في مقدمات المدح. ولما كانت الرحلة ركنا من أركان مقدمة الطلل الفنية كان للشاعر فلسفته الخاصة فيها، وهو ما نحتسبه في التجديد في الأسلوب عنده، إذ بعد تقصي مقدمات الطلل تبين أن الشاعر اقتصر فيها من عنصر الرحلة على بيتين وثلاثة أبيات، وربما زادت عن ذلك، لكن البيت الأخير منها يجمع بين الخروج والمدح في الوقت ذاته؛ وبالمقارنة إلى عدد مقدمات الطلل لم يرد عنصر الرحلة فيها إلا ثلاثا وعشرين مرة، وقد كانت الناقة فيها قوية وسريعة تسابق الريح، و"تعصف عصفا"، وهي من أفضل الأنواع وأجودها، وتعرف طريقها إذ يلوح بارق جود الممدوح لعينيها؛ أما الأرض فمنها المقفرة الموحشة المتروكة التي لا تسمع فيها إلا "معزوفة جِنّيّ"، ومنها المموهة التي تحتاج إلى خبير عليم بمساراتها دخولا وخروجا، وهذا الخبير هو الشاعر نفسه؛ ومع مشاق السفر ووعورته تتجلى الشجاعة والعزيمة والهمة على الشاعر وناقته، فينشد بعض الأشعار التي تطربها، وقد

[1] الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح (ت٨٥٠هـ). المستطرف في كل فن مستظرف. تحقيق مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣، ص١:٢٩.

يسافر مع جماعة صيرهم الطريق "شعثا" مما كابدوه، فيتناشدون الأشعار في الممدوح، وإذ به يخرج للمدح حينئذ.

أما ما أورده العلوي في دراسته للمقدمة الطللية من صور للتجديد في مقدمات الطلل في شعر الكيذاوي لا يتعدى الوقوع في أخطاء النسخة المحققة من الديوان آنذاك؛ وبعضها، فيما يبدو، لم يتبين للباحث صلتها بالموروث الشعري، والتفسيرات المغلوطة عنده تمثلت في الآتي:

١- رأى العلوي في بيت الكيذاوي:

يَا صَاحِبَيَّ قِــفَا بِنَا في مَرْبَعٍ لِلــحَيِّ مِثْلَ **الزَّنْدِ** لاحَ وِشَامُهُ

أن الكيذاوي "شبه رسوم الحي وبقاياه بالرند وهو شجر طيب الرائحة يستاك به، وهي صورة جديدة أتى بها الشاعر تمثيلا لبيئته وعصره، بينما صور السابقون تلك البقايا والرسوم بأسطر الكتاب، وبالوشم، وبالزبر وغيرها"[١]؛ وكرر ذلك في تفسير بيت الكيذاوي:

لِمَنْ بِسُقْطِ اللِّوَى وَالمُنْحَنَى طَلَلُ كَأَنَّهُ وَشْمُ **زَنْدٍ** لَاحَ أَو خَلَلُ

فقال: "وقد انفرد الكيذاوي بتشبيه وشم الطلل بشجر الرند"[٢]، وبعد العودة إلى النسخة السابقة من تحقيق الديوان، والصادرة عن وزارة التراث القومي والثقافة، التي اعتمدها العلوي في دراسته، تبين أن كلمتي "الزند/زند" قد كتبتا في تلك النسخة "الرند/رند"، لكن النسخة الحديثة من التحقيق، التي تقوم عليها هذه الدراسة، أثبتتها في نفس القصائد "الزند"[٣]، و"زند"[٤]؛ ولكن، مع ذلك لا يستقيم تشبيه العلوي للأطلال بالرّند؛ لأن اللفظة في البيت تعود للوشام وليس للمربع،

---

[١] العلوي، سعيد بن ضاحي بن عبدالله. المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا." رسالة ماجستير. جامعة نزوى، ٢٠١٠، ص ١١١، و ص١٤٨، و ص٢٠٧.

[٢] العلوي، ص١٧٥.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ١٩٥.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٦٢.

ومعنى البيت على الوجه الصحيح: أن المربع قد تجلى في صورة وشم على زند فتاة، وهي من الصور المتجذرة في الموروث.

٢- من الصور التي اعتبرها العلوي جديدة في وصف الأطلال ما ورد في قول الكيذاوي:

قِفْ بِالدِّيَارِ مُخَاطِبًا وَاسْتَخْبِرِ وَأَعِدْ خِطَابَكَ لِلدِّيَارِ وَكَرِّرِ
وَاسْكُبْ دُمُوعَكَ فِي مَعَاهِدِ رَسْمِهَا الـــ ـــمُتَطَلِّسِ المُتَغَيِّرِ **المُتَنَكِّرِ**[١]

إذ جاءت لفظة "المتنكر" في نسخة الوزارة "المُتَكَبّرِ"[٢]، وربما كان تفسير العلوي لها بأنها "صفة جديدة في وصف رسوم الدار"[٣] صحيحا لو لم تثبت في التحقيق الأخير على "المُتَنَكِّرِ"، ولكن، تبقى لفظة "المتنكر" أقرب للصحة من "المتكبر" لتعلقها بسياق النص، إذ لا يصح وصف الديار بالتكبر والاستعلاء والرياح قد طمستها فغيرت ملامحها ولم تعد لرائيها معروفة، وصفة التكبر تلازم السعة في العيش ورغده، وهو ما يتنافى مع صفة الإقفار والفناء.

٣- ومن الخطأ تفسير "سحبت عليها الرامسات ذيولها" في قول الكيذاوي:

سَحَبَتْ عَلَيْهَا الرَّامِسَاتُ ذُيُولَهَا عَن حَرْجَفٍ أَوْ سَجْسَجٍ أَوْ صَرْصَرِ[٤]

بأن الشاعر أراد في وصف اندثار الأطلال تشبيه الوضع في "صورة حيوان ضخم وقد جر ذيله في عرصات الحي"[٥]، إذ هذه الصورة من الصور الموروثة، التي تعود فيما يبدو إلى العصر الجاهلي عند النابغة الذبياني في قوله:

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ١٠٧.

[٢] الكيذاوي، موسى بن حسين بن شوال. الديوان. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، **١٩٩٢**، ص١٤٢.

[٣] العلوي، سعيد بن ضاحي بن عبدالله. المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا"، ص١١٥.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٠٧.

[٥] العلوي، سعيد بن ضاحي بن عبدالله. المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا"، ص١٤٩، وص١٧٥.

كَأَنَّ مَجَرَّ الرَّامِسَاتِ ذُيُولَهَا عَلَيْهِ حَصِيرٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوَانِعُ[١]

ويقول محمد أبو الفضل في شرح البيت: "جرت الرياح ذيولها على النؤي فاستوى وتطامن. والرامسات: الرياح الشديدات الهبوب التي ترمس الأثر، أي تُعَفّيه وتدفنه. وذيولها: مآخيرها"[٢]. فكيف بدت عند العلوي في صورة حيوان؟ مع أن الكيذاوي أكد على مراده بأنها الرياح وذلك بأن أتى بثلاث حالات لها في الشطر الآخر من البيت، وهي أوصاف خاصة بها.

٤- عد العلوي كذلك تصوير الكيذاوي لرسوم الدار بالمصحف، في قوله:

دِمَنٌ عَفَتْ بَعْدَ الخَلِيطِ فَأَصْبَحَتْ فِيهَا سِمَاتُ الرَّسم تحكي **المصحفا**[٣]

بأنها "من جديد التصوير لدى الشعراء العمانيين"[٤]، ولا ندري إن كان يقصد العمانيين فقط، أم الشعر بشكل عام، ولكن، هي ليست من الصور الجديدة التي سبق إليها الكيذاوي، سواء أبناء بيئته أم غيرهم، فلجرير في ذات الصورة والمعنى مطلع قصيدة يقول فيه:

قَد غَيَّرَ الحَيَّ بَعدَ الحَيِّ إِقفارُ كَأَنَّهُ **مُصْحَفٌ** يَتلوهُ أَحبارُ[٥]

ولم يرد عند العلوي في التجديد غير هذه الصور، ولكن، هناك العديد من الملاحظات الأخرى التي أبداها العلوي في صور الكيذاوي الموروثة. وللتنبيه، فهذه الملاحظات إنما جاءت في سياق الإضافة بما يرفع من شأن الدراستين نحو التثبت في شأن التقليد والتجديد في شعر الكيذاوي.

---

[١] إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني، ص٣٠.

[٢] المرجع السابق، ص٣٠.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ١٣٧.

[٤] العلوي، سعيد بن ضاحي بن عبدالله. المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا"، ص١٧٤.

[٥] حاوي، إيليا. شرح ديوان جرير. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص٢٣٥.

الغزل

جاءت العناصر المصاحبة لظاهرة الغزل أقل انتشارا منها في مقدمات الطلل، وأقصر، إذ لما كانت العناصر في مقدمات الطلل تمتد لتبلغ تسع عناصر قبل المدح، لم تتعدَ في مقدمات الغزل أربع عناصر إلا قليلا، والعناصر التي صاحبت الغزل إلى التخلص هي: الطلل، وبكاء الشباب، والوصف، والحكمة، وشكوى الزمان، وذم الناس، والرحلة؛ وتأتي أحاديث الغرام والعذل لتتصدر المقدمة، وقد تأتي فيما بين العناصر الأخرى.

وللتمثيل على مقدمات الغزل، فقد استهل الكيذاوي قصيدة من واحد وثلاثين بيتا في مدح عرار بن فلاح بن المحسن[١] بمقدمة غزلية من ثماني أبيات، أبان فيها عن حبه لأميم، وما عاناه من عذابات هجرها، واصفا شكوى خلاخلها وخصرها من "فعومة" جسمها، يقول[٢]:

أَوَجْهُ أُمَيْمٍ ذَاكَ شَفَّ بِهِ السِّتْرُ ... فَأَوْضَحَ مِنْهُ النُّورَ أَمْ ذَلِكَ البَدْرُ
نَعَمْ ذَاكَ وَجْهٌ مِنْ أُمَيْمٍ لَنَا أَضَا ... بِأَنْوَارِهِ فَاحْتَارَ مِنْ حُسْنِهِ الفِكْرُ
فَـيَا حَـبَّهَا مِنْ غَادَةٍ لَمْ يَزَلْ عَلَى ... صَحِـيفَةِ قَلْبِي مِنْ مَوَدَّتِهَا سَطْرُ
تَشُوبُ الرِّضَا بِالسُّخْطِ وَالسُّخْطَ بِالرِّضَا ... فَلا وَصْلُهَا وَصْلٌ وَلا هَجْرُهَا هَجْرُ
خَلَاخِلُهَا تَشْـــكُو فُـــعُومَةَ سَـــاقِهَا ... كَمَا يَشْتَكِي مِنْ ثِقْلِ أَرْدَافِهَا الخَصْرُ
فَلَمْ أَدْرِ إِنْ رُمْتُ ارْتِشَافَ رُضَابِهَا ... أَذَلِكَ رِيقُ الثَّغْرِ أَمْ ذَلِكَ الخَمْرُ
فَفِي فَرْعِهَا لَيْلٌ وَفِي وَجْهِهَا ضُحًى ... وَفِي كَشْرِهَا دُرٌّ وَفِي لَحْظِهَا سِحْرٌ
أَرَى العُذْرَ لِي إِنْ مُـــتُّ يَومًا بِحُبِّهَا ... وَإِنْ لَمْ أَمُتْ بِالحُبِّ مِنْهَا فَمَا العُذْرُ

تبدو معاني الغزل العذري الموروثة في هذه الأبيات، من "شف به الستر"؛ "ذلك البدر"؛ "فيا حبها من غادة"؛ "تشوب الرضا بالسخط، والسخط بالرضا"؛ "لا وصلها وصل ولا هجرها هجر"؛ "فعومة ساقها"؛ "ثقل أردافها"؛ "أذلك ريق الثغر أم ذلك الخمر"؛ "في فرعها ليل"؛ "في

---

[١] انظر ترجمته ص١٢.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٩٨.

وجهها ضحى"؛ "في كشرها در"؛ "في لحظها سحر"؛ "إن لم أمت بالحب منها فما العذر"، وهذه الصفات الحسية ومعاني الحب والشوق الموروثة نجد بعضها في قصيدة للأعشى يقول فيها واصفا محبوبته هند:

خالَطَ القَلبَ هُمومٌ وَحَزَن وَاِدِّكارٌ بَعدَما كانَ اِطمَأَنّ
فَهوَ مَشغوفٌ بِهِندٍ هائِمٌ يَرعَوي حيناً وَأَحياناً يَحِنّ
بِلَعوبٍ طَيِّبٍ أَردانُها رَخصَةِ الأَطرافِ كَالرِئمِ الأَغَنّ
وَهيَ إِن تَقعُد نَقاً مِن عالِجٍ وَإِذا قامَت نِيافاً كَالشَطَن
يَنتَهي مِنها الوِشاحانِ إِلى حُبلَةٍ وَهيَ بِمَتنٍ كَالرَسَن
خُلِقَت هِندٌ لِقَلبي فِتنَةً هَكَذا تَعرِضُ لِلناسِ الفِتَن

ثم يتخلص الشاعر بعدها مباشرة للمدح.

الظعن

مر بنا في الفصل السابق أن الكيذاوي قد أتى في مقدمات الظعائن بالأسلوب الأصيل الموروث الذي يُولِي الظعائن وتتبُّعِها وذكر حاديها وغيرها من الموتيفات عناية خاصة قبل الولوج للذكرى والطلل والغزل، والأسلوب المستحدث الذي يجعل من الظعن سببا في سرد وقائع الوداع والبين دون التطرق إلى رحلة الظعائن بكل موتيفاتها من التجهز إلى اختفائها عن الأبصار، لذا، ففي الأسطر القادمة نموذجان لهما، يكشفان عن براعة الشاعر في احتواء فكرة الظعن في معاني قليلة وعناصر أقل.

قال الكيذاوي في مدح مالك بن أبي العرب بن سلطان في قصيدة مكونة من أربعة وخمسين بيتا بمقدمة ظعنية من عشرة أبيات، تناول فيها من العناصر الموروثة ذكر الهوادج

وهي تطفو على سراب الصحراء، واصفا حركتها وهيئتها كأنها سفن تخوض غمار البحر، وقد هيجت أشواقه ومدامعه، يقول[1]:

لِمَنْ الهَــوَادِجُ وَالقُبَبْ فِي الآلِ تَــطْفُو كَالحَبَبْ
وَيَــعُمْنَ فِي آلٍ إِذَا مَا الشّخْصُ فِيهِ عَلا رَسَبْ
فَكَأَنّهَا سُــفُنٌ وَلُجٌّ سَرَابِهَا بَحْرٌ لَجِبْ
بَكَرَتْ وَلِي وَقْتَ الوَدَا عِ لِبَيْنِهَا قَلْبٌ يَجِبْ
وَمَــــدَامِــعٌ تَــهْمِي دُمُــو عًا لِلفِرَاقِ وَتَنْسَكِبْ
وَأَضَالِعٌ تَرَكَ الهَوَى مَا بَيْنَهَا جَمْرًا يُشَبْ
فَكَأَنَّمَا التّوْدِيعُ سُــ ــمٌّ كَامِنٌ فِيهِ ضَرَبْ
شَيَّعْتُهَا وَقَضَيْتُ مِنْ دِينِ الصَّبَابَةِ مَا وَجَبْ
وَأَبَحْتُ مَا بِي مِنْ جَوًى وَأَذَعْتُ سِرًّا مُحْتَجَبْ
وَتَوَقَّدَتْ نَفْسِي فَصَا رَتْ فِــي تَصَعُّدِهَا لَهَبْ

ويأتي وصف الظعائن متعالقا مع الموروث الشعري في وصف الشاعر لها بالسفن، وهي تسير في الصحراء قاطعة رحلتها الجديدة، بمثل وصف طرفة للظعائن في معلقته بقوله[2]:

كَأَنَّ حُدوجَ المالِكيَّةِ غُدوَةً خَلايا سَفينٍ بِالنَواصِفِ مِن دَدِ
عَدَولِيَّةٌ أَو مِن سَفينِ ابنِ يامِنٍ يَجورُ بِها المَلّاحُ طَوراً وَيَهتَدي

ولزهير بن أبي سلمى في معاني اللوعة والغرام يوم البين أبيات يقول فيها[3]:

إِنَّ الخَليطَ أَجَدَّ البَينَ فَانفَرَقا وَعُلِّقَ القَلبُ مِن أَسماءَ ما عَلِقا
وَفارَقَتكَ بِرَهنٍ لا فَكَاكَ لَهُ يَومَ الوِداعِ فَأَمسى الرَّهْنُ قَد غَلِقا

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٧.

[2] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت ٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع، ص٤٥-٤٦.

[3] زهير بن أبي سلمى. الديوان—شرح الأعلم الشنتمري (ت٤٧٦هـ). تحقيق فخر الدين قباوة. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠، ص٦٣.

وأما ما يتعلق بالمقدمات الأخرى، الطيف والمشيب الخمرة، فقد سبقت الإشارة لها بأجزاء كاملة عند دراسة الموتيفات في الفصل السابق، وهو ما يغني عن التكرار الممل، ولكن، سنبين العناصر المصاحبة لكل منها فقط؛ وهي عناصر تقل مع قلة ورودها، وقصر أبيات القصيدة فيها مقارنة بالمقدمات السابقة.

إذ تمثلت العناصر المصاحبة لمقدمة الطيف في: الطلل، والغزل، وبكاء الشباب، وتذكر لحظات الوداع، والشكوى، والحكمة، والفخر، والرحلة، والدعوة للعمل الصالح، ووصف السحاب. أما مقدمة المشيب فقد تشكل نسيجها من: الطلل، والغزل، وذكر لحظات الوداع، والفخر، والحكمة، والشكوى، ونوح الحمام، والرحلة. أما مقدمة الخمر فقد كانت محكمة النسج في تسلسل عناصرها، غالبا، ومنها الغزلية في القهوة، ولكن، قد يغيب عنصر وصف الساقية عن المقدمة فيحل محله الغزل، وقد يجتمعان، وأما ما أتى من عناصر أخرى مصاحبة لهذه المقدمات فقد تمثلت في: الحكمة، والرحلة، والشكوى، والفخر، ومضمنا الكيذاوي أحاديث الغرام والعذل بينها.

الصورة الثالثة: التقليد في أخيلة المقدمة

ونجد في التقليد في مقدمة القصيدة في شعر الكيذاوي بعض المقدمات المستحدثة في العصور المتأخرة من الأدب القديم، وهي مقدمات لم تقع، فيما يبدو، ضمن دائرة اهتمام الكيذاوي في الاستهلال، وهي: مقدمة وصف الطبيعة[١]، ومقدمة وصف السحاب البرق[٢]،

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ٤٨.

[٢] الكيذاوي. القصائد: ١٤٣، ٢٣١.

ومقدمة وصف الرياح[١]، مقدمة وصف الحمام[٢]. ويتخفف الكيذاوي فيها أيضا، كحاله مع المقدمات الأخرى، فأبياتها تتراوح بين بيتين وأحد عشر بيتا.

قال الكيذاوي في قصيدة مدح بها كهلان بن حافظ[٣] من ثمانية وثلاثين بيتا، بمقدمة وصف فيها السحاب والبرق وصفا دقيقا امتد في أحد عشر بيتا، وأبان في الوصف عما أثاره البرق في قلبه من لوعة الشوق:

مَا لِبَرْقِ الأَبْرَقَيْنِ هَاجَ لِي بَيْنًا بِبَيْنِ
ضَاءَ مُفْتَرًّا فَأَجْرَى مِنْ شُؤُونِي عَبْرَتَيْنِ
لاحَ مِنْ بَيْنِ السَّوَارِي مِثْلَ لَمْحٍ بِاليَدَيْنِ
لَمْ يَكُنْ قَدْرُ فُوَاقٍ مِنْهُ بَيْنَ اللَمْحَتَيْنِ
سُلَّ كَالعَضْبِ اليَمَانِي مِنْ خِلالِ المُزْنَتَيْنِ
ضَاحِكُ المَبْسِمِ بَاكِي الـــ جَفْنِ هَامِي المَدْمَعَيْنِ
شَقَّ سِرْبَالَ الدَّيَاجِي فَأَضَاءَ الحُجْرَتَيْنِ
بَاعِثَ الشَّوْقِ إِلَيْنَا وَالحَيَا لِلْجِهَتَيْنِ
كُلَّمَا افْتَرَّ تَدَاعَتْ أَضْلُعِي فِي زَفْرَتَيْنِ
جَدَّدَ التَّذْكَارَ لِي بَعْـــ ـــدَ انْقِضَاءِ المُدَّتَيْنِ
فَاستَطَارَتْ لَوْعَتِي بَيْـــ ـــنَ ضُلُوعِي لَوْعَتَيْنِ[٤]

فالكيذاوي يتعجب في هذه الأبيات مما رآه من حال البرق حين لمع لمعته الخاطفة، فذكره الحبيبة الغائبة، فسالت دموعه شوقا، وهو يقول أن البرق قد لاح في الأفق مرتان، فكان في سرعته "مثل لمح باليدين"، وكأنه سَلَّ سيفًا يمانيًا على قلبه حين لَمَع، فكانت شجونه فرحًا

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ٢٢.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ١٣٨.

[٣] هو كهلان بن حافظ بن سليمان، ولا توجد له ترجمة فيما يشير محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص١٨٤.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ٢٣١.

وبكاءً تختلطُ مع السحاب والبرق. ويكرر الكيذاوي في هذه المقدمة الصور التي نجدها عند الشعراء القدامى، إذ البرق يهيج أشواقه، فيذكره الزمن القصير بين لمحتيه بأول العلاقة مع الحبيبة وآخرها، إذ علاقته بحبيبته قد انقضت سريعا، فجدد البرق بذلك الذكرى. ونحن نجد عناية الشعراء بوصف السحاب وهو يمطر بالبكاء، ويرون في لمع البرق سيفا موجهها إلى قلوب العاشقين، ومن ذلك في الموروث قول البحتري[1]:

ذاتُ اِرتِجازٍ بِحَنينِ الرَعدِ مَجرورَةُ الذَيلِ صَدوقِ الوَعدِ
مَسفوحَةُ الدَمعِ لِغَيرِ وَجدِ لَها نَسيمٌ كَنَسيمِ الوَردِ
وَرَنَّةٌ مِثلَ زَئيرِ الأُسدِ وَلَمعُ بَرقٍ كَسُيوفِ الهِندِ
جاءَت بِها ريحُ الصَبا مِن نَجدِ فَاِنتَثَرَت مِثلَ اِنتِثارِ العِقدِ

فالبحتري في هذه الأبيات يصف سحابة مرعدة مبرقة، طويلة ممتدة في الأفق، ويصور المطر بالدموع، والرعد بـــ"زئير الأسد"، والبرق بـــ"سيوف الهند".

الصورة الرابعة: التقليد في أسلوب المقدمة

لم يقف الكيذاوي بالمقدمات عند الأساليب التقليدية الأصيلة فقط، بل حاول النظم بألوان أخرى كان قد أشاعها تلون الحضارة العباسية وترفها، ونجد عند الكيذاوي القصائد "المسطات"، وله فيها محاولات قليلة، لكنها عبرت عن رغبته في أن ينال منها ببعض قصائده، وعن إعجابه بإيقاعها المطرب الذي يتناسب وغرض المدح.

---

[1] البحتري. الديوان. ج٢، ص٥٢.

المسمطات

يندرج هذا اللون من البناء الشعري فيما يسمى بـــ "التصريع"، والتصريع بتعريف ابن رشيق: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[١]؛ وأما "التسميط" أو "المسمطات" فقد فصل القول فيها ابن رشيق وعدد لها أشكالا مختلفة[٢]، والذي جاءت عليه بعض قصائد الكيذاوي من أشكال التسميط كان مما "يؤتى [فيه] بالبيت من الشعر على أربعة مقاطع، فثلاثة منها على سجع واحد مع مراعاة القافية فى الرابعة إلى أن تنقضي القصيدة على هذه الصفة"[٣]، فمقدمات الكيذاوي من ذوات الثلاث مقاطع من قافية واحدة ثم الرابع من قافية تتكرر على طول القصيدة، وقد سبقت الإشارة إلى مسمطة غزلية في القهوة عند دراسة مقدمات الخمر[٤]، وللكيذاوي مسمطة واحدة في الغزل[٥]، وأخرى في بكاء الشاب[٦]؛ وهذه المسمطات على قلتها إلا أن الكيذاوي أبدع فيها، فجاءت متزنة لا تجد فيها لفظة مستغلقة أو متكلفة، ولم تخرج كذلك في صورها ومعانيها الغزلية عما ألفناه في المقدمات الأخرى، فهي عنده صور تتكرر، ومعان تتقلب، وهي تمتد إلى ثلاثين بيتا. وبالعودة للموروث نجد صفي الدين

---

[١] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـــ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٧٣:١.

[٢] المرجع السابق، ١: ١٧٣-١٨٠.

[٣] العلوي، يحيى بن حمزة. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢، ص٣:٩٧.

[٤] مقدمة الخمر، ص٨٧. والقصائد الخمرية: ٤٥، و ٢٢٤.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ١٦١.

[٦] الكيذاوي. القصيدة ٢٠٧.

الحلي قد نظم في المسمطات مقطعة من سبعة أبيات، بدا فيها يخاطب أحد الكرماء، ويدعوه "لشرب الراح"، يقول فيها[1]:

أَيا ذا الفَخرِ وَمَلْكَ العَصْرِ وَسامِي القَدْرِ عَلى النِّسرَينِ
وَرَبَّ الفَضْلِ وَجَمَّ البَذْلِ وَمَن بِالعَدلِ حَكى العُمَرَيْنِ
أَرَى الأَنْوَارَ مِن النُوَّارِ شَبيهَ النَّارِ بَدَتْ لِلعَينِ
فَقُم مِن بَعدِ نُهوضِ السَعدِ فَإِنَّ الوَعدَ شَبيهُ الدَّينِ
خُذِ اللَذّاتِ مِنَ الأَوقاتِ وَدَعَ مَا فَاتَ قُبَيْلَ البَيْنِ
وَقُم نَرتاحُ لِشُربِ الراحِ فَلِلأَقداحِ سَناهَا زَيْنِ
مِنَ الإِثنَينِ إِلى الإِثنَينِ إِلى الإِثنَينِ إِلى الإِثنَينِ

ثانيا: التجديد في شعر الكيذاوي

ارتأى النقاد أن يكون لمستهل القصيدة وقع لطيف مستأنس على نفس المستمع، وأن يعبر عن الغرض، وأن يرغب فيما بعده؛ قال ابن رشيق: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[2]؛ وقال أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ): "وإذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء من الكلام". من هنا، تتجلى أهمية أن يختار الشاعر لمفتتح أقواله ما يراعي فيه نفسية السامع، فالمفتتح المطرب البديع هو الذي يشد سمع الممدوح نحو تالي القول.

---

[1] صفي الدين الحليّ. الديوان. شرح عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧، ص٤٣٤.

[2] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢١٨:١.

وكأننا بتلك الملاحظات النقدية تتراءى في مقدمات الكيذاوي، بل إنه جمع في افتتاح مقدماته بين التأثر بأسلوب الشعراء الجاهليين، المتمثل في صيغ الافتتاح التي سبق الحديث عنها في مقدمتي الطلل والظعن، والتأثر بأسلوب الشعراء المحدثين في العصر العباسي، المتمثل، برأي عثمان موافي، في الأحاديث النفسية، واسترجاع الماضي[١]، وهو ما نجده في مقدمات الغرام وما يختلج قلب الشاعر من وقائع الماضي السعيد؛ لكنه كان أكثر تماسكا من غيره، من أبناء جيله، في التزامه في جميع قصائده بالتقديم لها بأي شكل من أشكال ترويض النص، وتوشيحه بما يتناسب مع مقام الممدوح؛ وبهذا تتجلى بعض الدوافع التي جعلت معجبيه يشبهون شعره بزهر الكيذا العبق. فإن كان شعره على هذا القدر من الجمال، على الرغم من التقليد الذي وجدناه في المقدمات فالمبحث السابق، فأين يقف من التجديد والإبداع؟

تجدر الإشارة، هنا، إلى أن النقاد والباحثين قد وقفوا من التجديد مواقف مختلفة، وكلها تؤدي إلى فهم الصورة الحقيقية للتجديد منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث؛ وهي كتابات كثيرة، منها ما تحدثت عن الخصومة بين القدامى والمحدثين، ومنها ما تحدثت عن التقليد والتجديد في العصرين الأموي والعباسي. وكان لطه حسين رأي في هذا، سجله في كتابه "تقليد وتجديد"، حيث رأى أن التجديد إنما يطلق على الآثار الكبرى التي ترسم للشعر خطى جديدة تتسم بالديمومة والتأثير الثقافي في عقل المجتمع الشعري، وهي ممثلة في وصف الخمرة عند الأعشى، ومقارعة الشعراء بعضهم بالهجاء في صدر الإسلام، وما أنتجه ترف الأمويين من غزل حسي وعذري، وآخره "تيسير" العباسيين في الأوزان والقوافي و"شيوع الفن الغنائي"[٢]. لكن ذلك لم يكن ليعني أن التجديد متوقف على تلك المواقف الكبرى، بل قد نتفق مع صلاح

---

[١] موافي، عثمان. الخصومة بين القدامى والمحدثين في النقد العربي القديم – تاريخها وقضاياها، ص٢٤١.

[٢] حسين، طه. تقليد وتجديد. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١، ص٢٣-٣٤.

مصيلحي في أن "للتجديد في الشعر معان كثيرة، ويمكننا – عقلا– اعتبار كل شاعر مميز في أي عصر من عصور الأدب العربي شاعرا مجيدا على نحو من الأنحاء، وإلا لما كانت له الميزة التي تميز شعره عن شعراء عصره؛"[١] فالتجديد يمتد إلى الأساليب والصور التي يستحدثها الشاعر. ولو رجعنا إلى الشعر القديم لوجدنا الشعراء يستعملون معنى "الطيّ"، مثلا، في مواقف مختلفة، وكل بحسب تصوره للموقف؛ يقول تأبط شرا في وصف قوام صاحبته المشدود:

بِأَنيسَةٍ طُوِيَت عَلى مَطوِّيها طَيَّ الحِمالَةِ أَو كَطَيِّ المَنطِقِ[٢]

ويقول الطرماح في ذات المعنى، وقد تصور شد النطاق لخصر المحبوبة، وهي على أهبة الرحيل فوق الهودج، بشد البزاز للثوب:

نَطَقَنَ بِحاجَةٍ وَطَوَينَ أُخرى كَطَيِّ كَرائِمِ البَزِّ المَصونِ[٣]

فإن كان ممكنا عد الشاعر مجددا "إذا استعار من غيره معنى من المعاني وأضاف إليه جديدا من نفسه وفكره أو طبعه بطابعه"[٤] فإن ذلك يجري على كثير من الأساليب والصور التي تتخلل مقدمات الكيذاوي، التي كشف عن بعضها بعض الباحثين، في حديثهم عن شعر الكيذاوي؛ وفي مستهل الحديث القادم تتجلى تلك المواضع التي جدد في الشاعر أو أبدع في تناولها من وحي الدربة والتجربة.

---

[١] عبدالله، صلاح مصيلحي علي. التقليد والتجديد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١، ص٣١.

[٢] تأبط شرا. ديوان تأبط شرا. تحقيق سليمان داوود وجبار تعبان. النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣، ص١١٤.

[٣] الطرماح. ديوان الطرماح. تحقيق عزة حسن. بيروت: دار الانتشار العربي، ١٩٩٤، ص٢٨٨.

[٤] عبدالله، صلاح مصيلحي علي. التقليد والتجديد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي. ، ص٣٨.

ويمكن القول بأن التجديد في مقدمة القصيدة هو من باب السهل الممتنع، خصوصا إن كانت من المقدمات الأصيلة؛ فالسهولة قد تبدو في صبغها بالتجربة الذاتية للشاعر؛ ويتأتى الامتناع من سطوة تلك المقدمات بموتيفاتها الموروثة التي لم يستطع الشعراء تجاوزها أكثر من الإحساس بثقلها وعدم مناسبتها للزمان والحضارة كفعل أبي نواس[١].

وقد مر في دراسة المقدمات أن الابتداء عند الكيذاوي كان في أكثره محاكاة لقوالب وموتيفات موروثة، ولكن ذلك لا يعني خلو مقدماته من أية محاولة للإبداع والتجديد؛ ولذا تتجلى محاولات الإبداع والتجديد في جانبين، هما: التجديد في الأسلوب، والتجديد في الصورة.

أولا: التجديد في الأسلوب

قد يبدو التجديد في الأسلوب صعبا مع وجود القوالب الموروثة للمقدمات. ونحن نجد في مقدمات الكيذاوي ثلة من المواضع التي جدد فيها الشاعر. ويأتي استعراض تلك المواضع وفقا للمنهج التسلسلي المتبع في عرض المقدمات، وقد يشذ بعضها لتكرار الأسلوب في أكثر من نوع. وبعض هذه الأساليب سجلت هنا لتكررها عند الشاعر، والتكرار قد يعني الإعجاب، إن كان فيه ما يميزه عن أساليب مشابهة عند شعراء آخرين.

وكان الشعر العربي القديم، خاصة في العصر العباسي، قد تأثر بالترف الذي ملأ جوانب الحياة ، إذ كان لاختلاط الأجناس وشيوع الأمن في كثير من فتراته دور في إذكاء اللهو، وهو ما حدا بالمولدين والمحدثين لأن "يُصَدّروا قصائد المديح وغيرها بذكر الحبيب والشوق والوجد والوصل، وليس هناك حبيب ولا وجد"[٢].

---

[١] موافي، عثمان. الخصومة بين القدامى والمحدثين في النقد العربي القديم – تاريخها وقضاياها، ص٢٣٦-٢٣٧.

[٢] الربيعي، أحمد. الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر. النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧٣، ص١٥٦.

وقد انتقل هذا الأثر إلى الكيذاوي الذي انبنت فلسفته على مجابهة العذال، والبوح بالحب والغرام، وإن كان الغرام والحب والحبيبة غير موجودين، وأما تصدير المقدمات بذلك فأمر يتكرر عنده في جميع المقدمات، ولكن، أن تصدر مقدمات الطلل بها فهذا ما نحسبه من التجديد عند الشاعر، إذ تتصدر أحاديث الغرام والهوى عشر مقدمات طللية[١]، جاء الاستهلال الغرامي فيها بين ثلاثة وثمانية أبيات، ثم طلل بين ثلاثة وثمانية أبيات؛ تتنوع فيها العناصر المصاحبة للمقدمة بين الغزل، وبكاء الشباب، والشكوى من الزمان، وذم الناس، والحكمة، والرحلة، والوصف. يقول الكيذاوي في مدح سلطان بن أبي حمير[٢]:

لَئِنْ تُخْفِ مَا بِكَ أَوْ تَصْبِرِ فَدَمْعُكَ حَتْمًا بِهِ يُخْبِرِ
أَتُخْفِي هَوى مُسْعِرًا فِي الحَشَا مَتَى تَرْجُ كِتْمَانَهُ يَظْهَرِ
فَبُحْ بِالهَوَى فِي الهَوَى وَاقْتَطِفْ يَوَانِعَ غُصْنٍ لَهُ مُثْمِرِ
وَزُرْ مَنْزِلا مِنْ سُعَادٍ خَلا وَسَلْ عَنْ سُعَادِهِ وَاسْتَخْبِرِ
مُقَامٌ عَفَتْهُ ذُيُولُ الرِّيَا حِ مِنْ كُلِّ نَكْبَاءَ أَوْ صَرْصَرِ
وَأَضْحَتْ بِهِ الوَحْشُ بَعْدَ المَلا أَوَانِسَ فِيهَا وَلَمْ تُذْعَرِ[٣]

ومع ذلك، فإنك ترى أن هذا التقديم إنما هو في البناء الشكلي، وربما يكون ذا أثر في البناء الموضوعي، أما مقدمة الطلل نفسها فلم تتأثر به من حيث التطوير أو التحوير فيها، فهو ملتزم بتقاليد المقدمة الموروثة البنائية ولا يعبث بها، إلا ما كان من تلك الأحاديث، أو ما يأتي لاحقا من أساليب وصور هي من تجربة الشاعر وتفاعله مع المقدمات بشكل عام.

---

[١] الكيذاوي. القصائد: ٢٥، ٦١، ٧٧، ٩٢، ١٠٢، ١٠٤، ٢٠٨، ١٤٦، ١٦٤، ٢٤٠.

[٢] لا توجد له ترجمة فيما يشير إليه محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص٥٣٢.

[٣] الكيذاوي. القصيدة ٩٢.

وجاءت بعض مقدماته لتكشف عن تجربته الذاتية، ولكنها تجربة جديدة في الوقوف على الأطلال، إذ وقوفه لم يكن على أطلال دارسة ليستذكر بها حبيبته ، بل على كثيب الذكريات في مكان يدعى "سِدَاب"، يقول:

قِفُوا مِنْ سِدَابٍ نُحَيِّي الكَثِيبَا وَنَسْأَلَهُ عَلَّهُ أَنْ يُجِيبَا
فَذَلِكَ رَبْعٌ بِهِ نِلْتُ سَؤْلِي وَغَازَلْتُ فِيهِ الغَزَالَ الرَّبِيبَا
وَدَاعَبْتُ فِي لَيْلِهِ غَادَةً وَدُودًا مَيُودًا كَعُوبًا لَعُوبَا[1]

فهذا وقوف لا يتعرض لطلل مادي، فالديار ما زالت عامرة، لكنها الذكريات التي تبعث في وجدان الشاعر بالشوق للأيام الخالية، فتهيج في قلبه الذكرى ليرسم بالموتيفات صورة أشبه بوقوف على طلل ونحيب على حبيبة غائبة.

وله نموذج آخر من وحي بيئته في وصف الأطلال بمكان يدعى "الوَشِيل"، يقول الكيذاوي:

لِخولةَ رسمٌ بالوَشِيلِ دريسُ مَغانيهِ قفرٌ ما بهنّ أنــيسُ[2]

وقد بدت التجربة الذاتية في حديثه عن لحظات الفراق والبين بموضع يسمى "المُــطَــيْــلِع" مع محبوبة تسمى خولة؛ والعجيب فيه ما يتنافى مع ما كان يعتقد به في مقدمة الطلل حين يذكر "برقة ثهمد" وما شاكلها من الموروث؛ يقول:

صَرِّحْ مَقَالَكَ فِي الأَحِبَّةِ وَانْشِدِ وَأَعِدْ لَنَا ذِكْرَ الخَلِيطِ وَجَدِّدِ
وَاغْزِلْ بِخَوْلَةَ وَالمُطَيْلِعِ جَهْرَةً لا بِالرَّبَابِ وَلا بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ[3]

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٢٩.
[2] الكيذاوي. القصيدة ١١٩.
[3] الكيذاوي. القصيدة ٨٤.

وذهب الكيذاوي في افتتاح بعض المقدمات الغزلية إلى محاكاة أسلوب النابغة الذبياني من قصيدة يقول النابغة في مطلعها:

عُوجُوا فَحَيُّوا لِنُعمٍ دُمنَةَ الدارِ ماذا تُحَيُّونَ مِن نُؤْيٍ وَأَحجارِ

فتحدث النابغة عن محبوبته نُعم ورحيلها، وما حل بقلبه لفراقها، وقد طرقه طيفها آخر الليل؛ فقال:

أَلَمحَةٌ مِن سَنا بَرقٍ رَأى بَصَري أَم وَجهُ نُعمٍ بَدا لي أَم سَنا نارِ

بَل وَجهُ نُعمٍ بَدا وَاللَيلُ مُعتَكِرٌ فَلاحَ مِن بَينِ أَثوابٍ وَأَستارِ[1]

وهذان البيتان قالهما النابغة متعجبا مما لاح في الأفق، من طيف لنعم، وهما لم يردا في مقدمة القصيدة، بل في منتصفها. وفيما يأتي توضيح لهذا الأسلوب، وكيف وظفه الكيذاوي في مقدماته.

إن أسلوب النابغة هذا، أو إن صحت تسميته بأسلوب الشك واليقين، تتلخص تركيبته الأسلوبية في الأداة الاستفهام البادئة والمستفهم عنه في صدر البيت الأول، ثم أداة التخيير "أم" يتبعها شك بالمستفهم عنه (المحبوبة نُعم) في عجز البيت؛ وأتى صدر البيت الثاني مستهلا باليقين الذي دفع بالشاعر لاستعمال لفظة "بل" مقرونة بـــ "وجه المحبوبة نعم"، متبوعا بوصف معنوي للمحبوبة يوحي بالستر والعفة، وقد بدا وجهها مضيئا والليل معتكر.

ويبدو هذا الأسلوب عند الكيذاوي في ابتداء تسع مقدمات، في الغزل، والظعن؛ ولا ريب في أنه نوع من المحاكاة، لكن الكيذاوي أحسن اقتباسه وتحويره من الطيف إلى غيره إحسانه في توثيقه في مقدمة القصيدة، لجمال الدلالة التي يحملها هذا الأسلوب في مقدمة القصيدة، من جهة،

---

[1] إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني، ص٢٠٢-٢٠٣.

ثم في دلالات ذلك على نفس الشاعر، من جهة أخرى؛ ولا يعني ذلك أن أسلوب النابغة أقل شأنا.

كان تناول الكيذاوي لهذا الأسلوب متفاوتا في جميع المقدمات، من حيث الطول والقصر، ومن حيث التركيب، ولكنه أبقى على قضيتي التساؤل والتخيير؛ فمن حيث عدد الأبيات التي تضمنها هذا الأسلوب فقد تراوحت بين بيتين وخمسة أبيات، وركزت جميعها على أسلوب الشك واليقين بوصفه مبدأ؛ ومما جاء مطابقا لأسلوب النابغة في التركيب خمس مقدمات غزلية، منها:

هَلْ ذَاكَ بَدْرٌ لاحَ تَحْتَ غَمَامِ أَمْ ذَاكَ وَجْهُ أُمَيْمَ تَحْتَ لِثَامِ
بَلْ ذَاكَ وَجْهُ أُمَيْمَ لاحَ فَخِلْتُهُ مِنْ تَحْتِ بُرْقُعِهَا كَبَدْرِ تَمَامِ[1]

وقال الكيذاوي في مقدمة ظعنية:

أَغِيدٌ كَانِسَاتٌ أَمْ بُدُورُ تَشِفُّ بِهَا الهَوَادِجُ وَالسُّتُورُ
بَلَى تِلْكَ الحُدُوجُ تَكَنَّسَتْهَا خَرَائِدُ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ حُورُ[2]

ومما امتد فيه الأسلوب بهذه التركيب إلى ثلاثة أبيات في مقدمة ظعنية، أيضا، قوله:

هَلْ لِلنّوَى ذَلِكَ الظّبْيُ الأَغَنُّ سَرَى أَمْ سَارَ هَاجِرَةً أَمْ رَاحَ أَمْ بَكَرَا
وَهَلْ مَدَامِعُهُ يَومَ النّوَى سَفَحَتْ وَهَلْ تَبَرْقَعَ فِي التَّوْدِيعِ أَمْ سَفَرَا
بَلَى تَجَلّى لَنَا عِنْدَ الوَدَاعِ وَقَدْ تَجَلْجَلَ الدّمْعُ مِنْ جَفْنَيْهِ وَانْحَدَرَا[3]

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٢٠٣. وانظر القصائد: ١٣، ٦٤، ٩٧، ٩٨.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٩٣.

[3] الكيذاوي. القصيدة ٩٤.

مما يلحظ في الأبيات السابقة أن الكيذاوي التزم بثوابت الأسلوب الممثلة في الستر، والمقارنة بين الحبيبة وما يشابهها من صور الجمال، لكنه في المقطع الأخير لم يفصح عن الستر وإنما أشار إليه بقوله "تجلى".

ويتخفف أحيانا من بعض التراكيب، مثل "نعم"، و "بل"، وما يتصل بهما من وصف، فيبقي على أداتي الاستفهام والتخيير؛ ويجعل وقع الأسلوب أكثر طربا وتناغما مع المقدمة؛ من مثل قوله في مقدمة غزلية:

أَهَذَا الّذي تَحْتَ النِّقَابِ هُوَ الخَدُّ ... أَمْ الجُلَّنَارِ الغَضِّ هَذَا أَمْ الوَرْدُ
وَهَذَاكَ طَلْعٌ أَمْ بِثَغْرِكِ أَشْرَقَتْ ... ثَنَايَاكِ أَمْ دُرٌّ تَضَمَّنَهُ العِقْدُ
وَرِيقُكِ مَاءُ المُزْنِ أَمْ مَزْجُ قَرْقَفٍ[1] ... يُخَالِطُهُ الكَافُورُ أَمْ رِيقُكِ الشَّهْدُ
وَذَاكَ الّذي فِي الصَّدْرِ قَدْ تَمَّ حَجْمُهُ ... هُوَ الحُقُّ حُقُّ العَاجِ أَمْ ذَلِكَ النَّهْدُ
أَمُخْجِلَةً لِلخَيْزُرَانِ تَهَزُّعًا ... إِذَا مَا تَثَنَّى فِي غَلائِلِهَا القَدُّ
هَبِي لِي حَيَاتِي وَاسْمَحِي لِي بِبِلَّةٍ ... مِنَ الثَّغْرِ فِي تَرْشَافِهَا الحَرُّ وَالبَرْدُ[2]

وتكشف المقدمات، أيضا، عن شكل من الإبداع عنده، يتكرر في كثير من مقدماته الغزلية، وتتجلى فيه "براعة الاستهلال"[3]؛ إذ ينص الكيذاوي، انطلاقا من البديع، على استمالة قلب الممدوح بتقفية القصيدة تبعا لاسم الممدوح، فإن كان الممدوح، مثلا، عَرَار، تكون القافية على وزن "عَرَار" أو "عَرَارَا"، وكذلك مع بقية الأسماء؛ وأما براعة الاستهلال فتتجلى في المقدمة غرضا ووصفا، ثم ينسحب ذلك على بقية الغرض وهو المدح، دائما؛ وسنقتصر على التمثيل بمثالين من ذلك. يقول الكيذاوي في مقدمة قصيدة مدح بها فلاح بن المحسن[4]:

---

[1] قرقف: القرقف: الخمر.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٥٩.

[3] سبق تعريفه، ص٢١

[4] انظر ترجمته ص١٢.

بَدَتْ عَنْ وَجْهِهَا سَحَرًا فَلاحَا فَقَابَلَ بَدْرَ لَيْلَتِهَا رَوَاحَا[1]

ثم خرج في مدحه بقوله:

صُن الشِّعْرَ المَصُونَ عَن الأَدَانِي وَلا تَمْدَحْ بِهِ إلا **فَلاحَا**

وينسحب هذا الأسلوب مع ممدوحين آخرين، وهم: حِمْيَر[2]، ويَعْرُب[3]، وزَايد[4]، ومُظَفَّر[5]، وسَنَد[6]، ومَالِك[7].

ويقول الكيذاوي في مقدمة قصيدة مدح بها عرار بن فلاح[8]:

سَفَرَتْ فَكَادَ تَأَلُّقُ الأَنْوَارِ يَا صَاحِ يَذْهَبُ مِنْكَ بِالأَبْصَارِ[9]

وهي مقدمة غزلية، ملأها بالصور المقابلة لجمال الحبيبة من الطبيعة، حيث الوجه كالشمس، والخد كالورد، والريق كالغدير، وما شابه ذلك؛ ثم وصف حديقة غناء، خرج بعدها للمدح بقوله:

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٤٣.

[2] هو حمير بن حافظ بن سليمان، عاش في بهلا. انظر: السالمي، نور الدين عبدالله بن حميد. تحفة الأعبيان بسيرة أهل عمان. مسقط: مكتبة نور الدين السالمي، ٢٠٠٠، ص ٣٩٧/١.

[3] هو يعرب بن سلطان، ولا توجد له ترجمة فيما يشير له محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص١٢١.

[4] هو زايد بن مبارك بن علي الصلتي، ولا توجد له ترجمة فيما يشير له محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص٤٢٤.

[5] هو "المظفر بن سلطان بن المحسن (فترة حكمه: ٩٧٣-٩٧٦هـ) انظر: الكيذاوي. الديوان، ص٣٦١. والبطاشي، الشيخ سيف بن حمود. إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان. ص٤٢٧.

[6] هو "سند بن شماس بن سرحان" ولا توجد له ترجمة فيما يشير محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص٤٩٣.

[7] هو مالك بن أبي العرب بن سلطان، كان ملكا على الرستاق. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص١٠٢. وابن رزيق. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، ص٢٢٩.

[8] انظر ترجمته ص١٢.

[9] الكيذاوي. القصيدة ٩٩.

وَعَرَارُهَا فِيهَا يَفُوحُ كَأَنَّهُ أَخْلاقُ مَحْمُودِ الخَلاق **عَرَارِ**

ويبدو الكيذاوي في جميع أقسام القصيدة وكأنه يتجول في حدائق ذات بهجة.

وله ابتداء في الغزل يوحد فيه صورة الجمال بين العمر الزمني للمحبوبة وصفات اكتمال الحسن فيها، يقول:

لَقَدْ زِدْتِ نُورًا يَا ابْنَةَ الخَمْسِ وَالتِّسْعِ وَحُسْنًا عَلَى ابْنَةِ الخَمْسِ وَالتِّسْعِ[1]

ومراده في صدر البيت أنها قد بلغت من العمر الرابعة عشر، وبذلك تكون قد تشكلت جسديا بالجمال، ففاقت بمحاسنها ليلة البدر في منتصف الشهر، وهو مراده في عجز البيت.

ورسم في إحدى ابتداءاته مشهد الصراع بينه وبين نفسه المغرقة في الهوى، وكأنه في قاعة مَحْكَمَة، موظفا في ذلك بعض دلالات جلسات القضاء، استهل الابتداء بمقارعة نفسه الجاحدة، وإقرارها بما بان منها من الدمع الذي يشهد بوقوعها فيما تجحد، ويقيم عليها الحجة بالشهود فتبطل دعوى الجاحد، يقول:

أَتَجْحَدُ دَاءَ الحُبِّ عِنْدَ المُشَاهِدِ وَدَمْعُكَ بِالإِقْرَارِ أَصْدَقُ شَاهِدِ
وَكَيْفَ إِذَا قَامَتْ شُهُودٌ وَصَرَّحَتْ أَيُبْطِلُ دَعْوَى صِدْقِهَا جَحْدُ جَاحِدِ[2]

وقد تمتزج الصورة مع الأسلوب في نفس أبيات الافتتاح، لذا وجب الجمع بينهما، وله في ذلك نموذجان، عبر في أحدهما عن مشهد استعداد الأحبة للرحيل، في مقدمة الظعائن، وجمع فيه ثلاث صور، هي: فرح الأحبة بعزمهم على الرحيل، وحزن الشاعر، وأثر ذلك على ما كان يكتمه عن الناس من حب لها؛ يقول الكيذاوي:

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١٢٩.

[2] الكيذاوي. القصيدة ٧٠.

أَفْرَاحُ مَا أَوْلَى الهَوَى أَحْزَانُ وَالسِّرُّ فِي يَوْمِ النَّوَى إِعْلانُ[1]

ثانيا: التجديد في الصورة

نجد في مقدمات الكيذاوي الكثير من الصور الموروثة، سواء في وصف الأطلال، أم في وصف الظعائن، أم في وصف الطيف، وحتى في وصف الخمرة، ولكن هناك بعض الصور التي يمكن عدها من الصور الجديدة التي أتى بها الكيذاوي في مقدماته.

فمن الصور الجديدة التي وضفها الكيذاوي في وصفه للمرأة بالبدر ما يذكرنا بالصور الموروثة عند الشعراء القدامى، من ذلك قول عنترة بن شداد:

وَقَالَ لَهَا البَدْرُ المُنِيرُ أَلا اِسفِرِي فَإِنَّكِ مِثْلِي فِي الكَمَالِ وَفِي السَّعْدِ[2]

فقد أنسن عنترة البدر وأنطقه ليقول للمحبوبة: اكشفي عن وجهك، فنحن متشابهان في كمال الجمال والحظ السعيد؛ وقد تكررت مثل هذه الأنسنة وغيرها في أشعار القدماء، فصارت من الموروث الشعري؛ لكن الكيذاوي لم تكفه هذه الأنسنة، فجعل من البدر إنسانا يشك ويعاتب ويتمنى، حيث رسم في إحدى مقدماته الغزلية مشهدا بديعا للبدر حين رأى محبوبة الشاعر، وفي الموروث لا تلتفت المرأة للبدر بل هو الذي يلتفت إليها، وهنا قابل البدر محبوبة الشاعر ذات ليلة، وهو سائر في فلكه المقدر له، فما كان منه إلا أن شك في حقيقة المسرى الذي يسير عليه حين رأى بدرا (المرأة) يسير في طريق آخر، فعاتب نفسه أن ليس يسير على نفس الطريق، لما يجده ذاك البدر من حب واهتمام، ثم يدعي الكيذاوي أن لو عرف البدر الهوى لسرى إليها من تلك الآفاق ورمى نفسه رميا بلا مبالاة بالعواقب، يقول:

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٢٣٣. وانظر القصيدة ٢١٥.

[2] البستاني، كرم. شرح ديوان عنترة بن شداد، ص١٣٩.

بَدَتْ عَنْ وَجْهِهَا سَحَرًا فَلَاحَا فَقَابَلَ بَدْرَ لَيْلَتِهَا رَوَاحَا
فَشَكَّ البَدْرُ فِي مَسْرَاهُ لَمَّا رَأَى فَلَكَ الخُدُورِ لَهَا مُبَاحَا
وَعَاتَبَ نَفْسَهُ إِذْ لَيْسَ يَجْرِي عَلَى فَلَكٍ بِهِ قَضَتْ المِرَاحَا
وَلَوْ عَرَفَ الهَوَى لَسَرَى إِلَيْهَا مِنَ الآفَاقِ وَاطّرَحَ[1] اطِّرَاحَا[2]

ويبدو من هذا المشهد، أيضا، اختراق للتابو الديني، فكيف بالبدر الذي قدر الله له منازله أن يشككه الشاعر في مسراه بتلك الطريقة.

ويتصل بذلك ما كان منه في تصوير انجرافه نحو الهوى، تصويرا أسبغ عليه هالة الإكرام والتقديس بوقع أخف مما سبق، فهو كالسابقين يلبي دعوة الهوى حين يدعوه، ولكنه يرتفع به إلى مرتبة أسمى، مرتبة يتساوى فيها الكرام مع الكرام، بل ويختصه مذهبا دون غيره، ويرى تلبيته لدعوة الهوى واجبة كتلبية "المأدوب دعوة آدب"؛ يقول:

دَعَانِي الهَوَى شَرْخَ الشَّبَابِ فَقَادَنِي إِلى البَهْكَنَاتِ النَّاعِمَاتِ الكَــوَاعِبِ
فَكُنْتُ مُجِيبًا إِذْ دَعَانِي وَلَمْ أَزَلْ لِمَذْهَبِهِ أَخْتَصُّ دُونَ المَذَاهِبِ
وَلَا زِلْتُ أُصْغِي مَسْمَعِي لِدُعَائِهِ كَمَا استَمَعَ المَأْدُوبُ دَعْوَةَ آدِبِ[3]

وكان الشعراء يصورون حركة الظعائن بالسفن وهي تطفو على سراب الصحراء[4]، وقد صورها الشاعر تصويرا رائعا، حين تخيل الظعن والقبب عليها، وهي ترسب في سراب الصحراء، بالحبب الذي يرسب على الماء؛ يقول:

لِمَنْ الظُّعْنُ تَرْسُبُ وَالقُــبَبُ فِي السَّرَابِ كَمَا يَرْسُبُ الحَبَبُ[1]

---

[1] طرح بالشيء وطرّحه: رمى به.
[2] الكيذاوي. القصيدة ٤٣.
[3] الكيذاوي. القصيدة ٨.
[4] للنابغة الذبياني قوله: "كَأَنَّ الظُعنَ حينَ طَفَونَ ظُهراً / / سَفينُ الشِّحْرِ يَمَّمَتِ القَرَاحَا"، انظر: إبراهيم. شرح ديوان النابغة، ص٢١٣.

والجامع بين المشبه والمشبه به هو الطفو والرحيل، وفي كليهما دلالة قريبة ظاهرة، وبعيدة تكتنه من عقد المقارنة، فالظاعنون قد أعلنوا خروجهم من ديارهم، فحملوا على المطايا تلك القبب التي تختبئ فيها النساء، وهو الفراق الذي لا عودة فيه، فساروا بها والسراب يتهيأ للناظر من بعيد يلف المطايا ويحملها، فجاءت الصورة في تجربة الشاعر بالحبب وهو يرسب على الماء محملة بفيض من إحساسه وتجربه الشخصية، فالماء سيحمل الحبب بعيدا عن عيني الشاعر، وهي تحاكي رحلة الظعائن حيث اللارجوع؛ ثم يؤكد الشاعر تلك الرحلة التي يعلم أن لا رجعة فيها بالبيت الثاني، حيث رحلة الشروق والغروب، بجامع الرحيل أيضا، مدمجا فيها صورة ثانية، ممثلة في رحلة المرأة ورحلة الشمس، وهذه من الصور الموروثة.

وكان من أبرز سمات الشعر الإسلامي الموروث توظيفه للقرآن الكريم في رسم المشاهد المختلفة، بحسب الموقف الذي تتطلبه الصورة، وللشاعر بعض من تلك الصور الجديدة التي لم تخرج عن نطاق الغزل والحب وذكريات الشباب؛ ويقول الكيذاوي في وصف هول ما سيحدث للعذال إذا ما رأوا وجه المرأة التي أغرم بها وهذى حقيقة بقوله:

وَلَوْ أَبْدَى لِعُذّالِي مُحَيَّا لَأَدْهَشَهُمْ بِهِ أَمْرٌ مَرِيجُ[٢]

وقد وظف الكيذاوي التعبير القرآني بكل معناه في قوله "أمر مريج"؛ يقول المولى عزوجل: "بَلْ كَذَّبُوا بِالْحَقِّ لَمَّا جاءَهُمْ فَهُمْ فِي أَمْرٍ مَرِيجٍ"[٣]؛ قال الزمخشري في تفسير قوله تعالى: "بَلْ كَذَّبُوا إضراب أتبع الإضراب الأوّل، للدلالة على أنهم جاءوا بما هو أفظع من تعجبهم، وهو التكذيب بالحق الذي هو النبوّة الثابتة بالمعجزات في أوّل وهلة من غير تفكر ولا

---

[١] الكيذاوي. القصيدة ٢٤. وانظر القصيدة ٧.

[٢] الكيذاوي. القصيدة ٣٩.

[٣] سورة ق، الآية ٥.

تدبر فَهُمْ فِي أَمْرٍ مَرِيجٍ مضطرب"[1]؛ وجاء توظيف الشاعر لهذا التعبير حين أبدى ما كان من العذال من تكذيب وتسفيه لما جاءهم به من القول، ولو أنهم علموا حقيقة محيا المحبوبة، فقط، لاضطربوا، ولاختلطت شؤونهم، فهم لا يعون ما هم عليه.

ومن توظيفه للتعبير القرآني، أيضا، وبكثافة توحي بفهمه للدلالة القرآنية؛ ما قاله في تصوير شبابه بالريح الهادئة التي تجري طوعا له:

وَرِيحُ شَبِيبَتِي تَجْرِي رُخَاءً وَأَنْجُمُ صَبْوَتِي يَلْمَعْنَ زُهْرَا[2]

وهو يصور هنا، بعد تغزله بمحبوبته في مقدمة غزلية استهلها بحديث الفراق والبين، كيف كان منعما في شبابه، وأن ليالي روضه تعبق بالوصال الدائم، وهو معنى استمده من قوله عز وجل: "فَسَخَّرْنا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخاءً حَيْثُ أَصابَ"[3]؛ قال الزمخشري في تفسيرها: " قيل: طيعة له لا تمتنع عليه حَيْثُ أَصابَ حيث قصد وأراد"[4].

وله في الغزل بالمرأة صور جديدة، تتوزع في غزلياته التي يضمنها مقدماته؛ يقول في وصف محبوبته وقد امتلأ جسمها، وهي الصورة الموروثة، ولكن بلبس جديد:

خُودٌ إِذَا قَالَ الشَّبَابُ لَهَا انْهَضِي قَالَتْ رَوَادِفُهَا استَقِرِّي وَاقْعُدِي[5]

وفي البيت صورتان مركبتان، صورة الشباب الذي يوحي بالنضارة والجمال، وصورة الاكتناز الذي تغنى به الشاعر كالقدامى، والصورتان تنطقان عن منطق الجدال بين جمال

---

[1] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري الخوارزمي (ت٥٣٨هـ). الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. بيروت: دار المعرفة، ١٩٠٠، ص٤:٤.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٠٨.

[3] سورة ص، الآية ٣٦.

[4] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو بن أحمد (ت٥٣٨هـ). الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص٣:٣٧٥.

[5] الكيذاوي. القصيدة ٨٤.

الشباب وجمال الجسد، وفي كليهما نجد الأنسنة، إذ لو قال الشباب للمحبوبة هيا "انهضي" للحياة ولهوها، أجابته الروادف بل "استقري واقعدي".

ويصور الكيذاوي المحبوبة بمن يأتيه بالبشرى، وهذا الشخص في العادة يكون محبوبا وله مكانة عند المُبَشَّر، بعد أن استهل قصيدته بالبكاء على الشباب، وقد تذكر "زمن الصبا"، وكيف كانت مطالبه محققة؛ يقول:

وَنَرُودُ رَوْضَ اللّهْوِ فِي زَمَنِ الصِّبَا فَيَجِيئُ بِالبُشْرَى إِلَيْنَا الرَّائِدُ[1]

فالرائد الذي قصده الشاعر هنا ليس شخصا عاديا، بل من كان قلبه يتمناها، وهي المحبوبة التي أخذ يصفها في البيت التالي؛ يقول:

وَخَرِيدَةٍ كَالشّمْسِ قَدْ حَفّتْ بِهَا مِنْ حَوْلِهَا مِثْلُ الشُّمُوسِ خَرَائِدُ

وفي حديثه عن طيف المحبوبة، لم يكن طيفها الذي زاره، بل هو رسول من الطيف، جاء ليذكره بماضيه السعيد مع الحبيبة سعدى؛ يقول:

سَرَى لِلطّيْفِ مَرْسُولُ وَجُنْحُ اللّيْلِ مَسْدُولُ[2]

وكان ما عادة الشعراء أن يزورهم طيف الحبيبة، فيجدون منه ما يسرهم أو ما يزيد معاناتهم، وللكيذاوي ما يعبر عن ذلك مثل: "طرق الطيف/الخيال"، ولكنه في هذا البيت حَمّل "سرى للطيف" دلالة أبعد في الكذب في الزيارة، وكأنه يقول: تأثر الطيف بصاحبته، فوسع الهوة بيننا، ومارس ما تمارسه صاحبته، إذ لا تزور على حقيقتها بل تكلف طيفها بالزيارة، وإن كان

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٥٧.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٧١.

كذبا، وقد فعل الطيف مثلها، وأرسل طيفا من طيفه، لا ليزوره، بل ليرجع به إلى الوراء مع صاحبته، يوم كانت "مزن الهجر" على قارعة النسيان، و"مزن الوصل" تروي ظمأهما باللقاءات.

ومما يحسب للشاعر في ربطه بين المقدمة وما تلاها في النص الشعري، يقول في البيت الرابع من القصيدة الخامسة والخمسين، واصفا الدجى الذي طرق فيه الطيف مضجعه:

وَالدُّجَى قَدْ عَاثَ فِيهِ الشّيبُ وَاخْـ ـتَلَطَ اللّيْلُ بَيَاضًا فِي سَوَادِ[1]

ثم يتبعه بأبيات الغرام والهوى وخطابه للعذال الذين يلومونه على غرامه وضلالته، ثم يقول في البيتين الحادي عشر والثاني عشر:

أَسَفًا مِنِّي عَلَى عَيْشٍ مَضَى بِشَبَابٍ فَائِتٍ غَيرِ مُعَادِ
وَلُيَيْلَاتٍ مَضَتْ بَهْجَتُهَا وَتَقَضَّتْ بِوِصَالٍ مِنْ سُعَادِ

فالصورة الأولى التي رسمها للدجى وهو في آخر الليل إنما هي إشارة رمزية لحياته التي قاربت على تخطي مرحلة الشباب ودخلوها مرحلة الشيب، مثلما يتخطى الدجى السواد فيطغى عليه بياض النهار، ثم جاء البيتان ليؤكدا تلك الصورة التي رسمها لنفسه.

ومن أبلغ الصور التي يرسمها الشعراء تعبيرا عن مقاساتهم مع الهوى تلك التي يبدو فيها المرء ذليلا في قيود الحب، فيميلون إلى تشبيه حالهم وقد براهم الحب وأنحلهم الشوق؛ وقد عبر الكيذاوي من وحي فكره ومشاهداته حاله المتردية من هجر المحبوبة، وكان قد تعود في أغلب نصوصه الغزلية أن يصف جسمه نحيلا، ولم يبق منه إلا جلده وعظامه؛ ولكنه يقول هذه المرة في وصف نحول جسمه:

لَقَدْ بَرَانِي هَوَاهَا مُذْ كَلِفْتُ بِهَا كَمَا بَرَى لِلكِتَابِ الكَاتِبُ القَلَمَا[2]

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٥٥.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٨٩.

ومن عادته حين يقدم الصور التي يرسمها، في كل أشعاره، أن تكون قريبة للذهن، لا تكلف فيها ولا تغريب بعيد، وقد أبدع في البيت السابق في تكثيف الصورة بأبسط عبارة، فالحب يبريه بريا مثلما يبري الكاتب قلمه للكتابة، وهو تشبيه قريب إلى ذهن السامع؛ وكان القدامى يخرجون، أيضا، عن التعبير الظاهر إلى تعبير أدق، يصف ضعف جسومهم من فرط الحب؛ كمثل قول قيس بن ذريح:

وَعَذَّبَهُ الهَوَى حَتّى بَرَاهُ كَبَرْيِ القَيْنِ بِالسَّفْنِ القِدَاحَا[1]

وفي وصفه حال بعض المحبين، وقد كانوا أعزة النفوس، فوقعوا في أسر الهوى، فصاروا أذلاء لحكمه، فشبهه حالهم تلك بـــ "صهوة" على "نعل الحب"؛ يقول الكيذاوي:

وَكَمْ مِنْ عَزِيزِ النَّفْسِ ذَلّ لِحُكْمِهِ وَصَارَ لِنَعْلِ الحُبِّ صَهْوَةُ لَاحِبِ[2][3]

وهي صورة بديعة، إذ تبدو صورتهم الذليلة المداسة فيها كرامتهم وعزتهم تحت "نعل الحب"، بل لم يكونوا كتراب يداس أو نحوه بل كصهوة ركبت أسفل النعل وصار صاحبها يدق رؤوسهم دقا من وقع خطواته المتكررة، إنها الصورة التي تعبر عن قمة الإذلال الذي قد يلقاه محب في قوارع الهوى.

ويولد الكيذاوي صورا أخرى توحي بالمعاناة التي مني بها مع الأيام، في ثوب بسيط بديع، فيضع المستمع في صورة الحقيقة التي لا تغيب عن أحد، وهي تدهور الحالة الصحية لكبار السن؛ فبعد أن يبكي شبابه وصحته، وعزوفَ الغواني عنه، يُهوّل مشهدَ المشيبِ بـــ

---

[1] قيس بن ذريح. ديوان قيس لبنى. تحقيق عفيف حاطوم. بيروت: دار صادر، ١٩٩٨، ص٣٧.

[2] لاحب: اللحب: الطريق الواضح، واللاحب مثله.

[3] الكيذاوي. القصيدة ٨.

"صداع الرأس"، وضعف القوة والاتزان، ويشبه حاله بحال فرخ الطير في "ضعفه وانتقاضه"؛ يقول:

وَقَاضَانِي الزَمَانُ سَقَامَ جِسْمٍ مِنَ الصِّحَّاتِ مَا ذَا مِنْهُ قَاضَى
وَمَنْ لَبِسَ المَشِيبَ فَلَيْسَ يُحْصِي صُدَاعَ الرَّأْسِ مِنْهُ وَالأَرَاضَا[1]
وَيُشْبِهُ إِنْ تَأَنَّى المَوْتُ عَنْهُ فِرَاخَ الطَّيْرِ ضَعْفًا وَانْتِقَاضَا[2][3]

وصار يعتب على الأيام، لما فرقت بينه وبين محبيه، فتولدت عنده صورة الماقت لها، المتشائم منها، فصورها، كالسابقين، تسقيه سموم الحيات، وهو يبكي شبابه، ويشتكي من شيبه، وأضاف على ذلك تصويره للأيام التي قاسى فيها من البين مُرّة حامضة مرارة فاكهة الحُماض، وذلك بجامع المرارة واللذعة؛ يقول:

أَرَى زَمَنِي إِذَا مَا قُلْتُ هَمَّتْ أَوَامِرُهُ لِجَبْرِ الكَسْرِ هَاضَا[4]
فَمَا أَبَدًا حَلا إِلّا استَحَالَتْ حَلاوَتُهُ لِطَاعِمِهَا حَمَاضَا[5]

ومن إبداعه في التصوير، أيضا، ما يبدو من تأثره بالبديع الذي شاع في العصر العباسي، فجاءت أشعاره بإيقاع مطرب، أطرب معه قلوب السامعين، فرأوا شعره عبقا، فشبهوه بزهرة الكيذا؛ ومن ذلك قوله:

شَمْسٌ تَجَلَّتْ لَنَا مِنْ بَيْنِ سِجْفَيْنِ تَفُوقُ شَمْسَ الضُّحَى مِنْهَا بِخَدَّيْنِ[6]

---

[1] الأراضا: الأرض: الرعدة والنفضة، وقيل الدوار.
[2] انتقاضا: النَّقْض: المهزول من الإبل والخيل.
[3] الكيذاوي. القصيدة ١٢٥.
[4] هاضا: الهَيْض: الكسر بعد جبور العظم، وهو أشد ما يكون الكسر.
[5] الكيذاوي. القصيدة ١٢٥.
[6] الكيذاوي. القصيدة ٢١٢.

وتجيء بعض الألفاظ في بلاغة العرب للدلالة على التفخيم والتبجيل والتعظيم[١]، من مثل لفظة "ما" في قوله تعالى: "فغشيهم من اليم ما غشيهم"[٢]، فجاءت "ما" دالة على عظم الماء وكثرته حد الذهول والإعجاز[٣]، وقد ورد في إحدى مقدمات الغرام عند الكيذاوي ما يرتبط بذلك.

فمن لطيف العبارة قوله:

شَرَعَ الحُبُّ لَهُ مَا شَرَعَا فَبَكَى خَوْفَ النّوَى وَافْتَجَعَا[٤]

والشاهد في هذا البيت قوله: "ما شرعا" في صدر البيت، فلفظة "ما" منفردة توحي بالتفخيم والتعظيم، وليس من قبيل المصادفة أن يربطها الشاعر بلفظة "شرعا"، فإحساسه العميق بقيمتها يتمظهر جليا في هذا الربط؛ فهو، فيما تبين، أعلن عن فلسفته في الحياة، القائمة على تقديس الحب، واعتباره دينا له طقوسه عند المحبين، وبالتالي فإن هذا الدين لاشك مقدس وله جلالة وعظمة، وما ارتباط "شرعا" بـــ "ما" إلا زيادة في التأكيد، وتقوية للدلالة التي سعى الشاعر إلى إبرازها لتلك الشعيرة الغرامية.

ومن جميل التوظيف، أيضا، أنه جعل لسع عقرب الصدغ أشد من لسع العقرب الأصفر، والعقارب الصفراء من الأنواع المنتشرة بكثرة في بيئته، يقول الكيذاوي:

وَعَقْرَبُ صُدْغَيْكِ التي حُمَّ لَسْعُهَا تَزِيدُ عَلَى صُفْرِ العَقَارِبِ فِي اللّسْعِ[٥]

---

[١] مبارك، زكي. مدامع العشاق، ص٨١.

[٢] سورة طه، الآية ٧٨.

[٣] مبارك، زكي. مدامع العشاق، ص٨١.

[٤] الكيذاوي. القصيدة ١٢٦.

[٥] الكيذاوي. القصيدة ١٢٩.

ومن الصور المعبرة عن التجربة الذاتية وواقع الشاعر ما جاء من تشبيه في مقدمة الطيف لريق المحبوبة، إذ سبق وأن تبين في مقدمة الغزل أن الشعراء شبهوا الريق بالعسل والخمرة والزنجبيل، لكن الشاعر هنا يجعلها أشبه بالقهوة، وليس القهوة على عمومها، بل قهوة يصنعها رجل من قبيلة العامري، يقول:

كَأَنَّ المُــجَاجَةَ مِنْ رِيقِهَا لَدَى رَشْفِهَا قَهْوَةُ العَامِرِي[1]

هكذا، استطاع الكيذاوي أن يلامس جوانب مختلفة من التجديد، وقد أجاد فيها بإظهار تجربته الشخصية، من مثل توظيفه للتعبير القرآني، واستناده إلى واقعه في تشبيه عقرب الصدغ بالعقرب الأصفر، وفي تشبيهه للريق بقهوة الرجل "العَامِرِيّ".

وختاما، يتبين أن الكيذاوي قد كان في تقليده للموروث ينحى جانب التوسط في عدد أبيات المقدمة، والقصيدة ككل، ويبدو أن ذلك هو شأنه، مثلما عهدناه في تخففه في موتيفات كل نوع، سواء المقدمة أم العناصر المصاحبة لها، وبالأخص عنصر الرحلة، وكان ديدنه التخفف كذلك في الغرض، إذ لم يكن يطيل فيه، وقلما وازن الغرض أو فَاقَ المقدمة وعناصرها الأخرى في عدد الأبيات، و لذا يبدو توسطه في النظم سمة غالبة عليه أكثر منها مقصودة في ذاتها.

وعلى الرغم مما يبدو من تأثره بالاهتمام البديعي في نسج القصيدة إلا أنه اكتفى في أغلب قصائده على التقديم بالمقدمات الأصيلة، والمقدمات التي كان لها حضور مميز عند بعض الشعراء القدامى مثل مقدمة الطيف، والمشيب، والخمر، أما المقدمات المستحدثة من أخيلة

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١٠١.

الشعراء في وصف البرق والسحاب ونحو ذلك لم تكن تدخل في دائرة اهتمامه، بل إنه في إحدى قصائده يعزف عن وصف الطبيعة[1].

وأظهر الكيذاوي شيئا من الإبداع في التجديد في الأسلوب والصورة، وعلى الرغم من قلتها إلا أنه بالإمكان القول أنها قد حفظت له مكانته في الشعر العماني بشكل خاص والعربي بشكل عام.

[1] الكيذاوي. القصيدة ٢٧.

الفصل الرابع

العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة – الجانب التطبيقي

القصيدة الأولى: الانكسارات والآمال

القصيدة الثانية: رؤية الحياة

القصيدة الثالثة: بين الخيبة والرجاء / آلام وآمال

ذهب النقاد القدامى إلى أن أبيات القصيدة الجاهلية تلتحم فيما بينها على نحو يجعل بعضها مكملا لبعض من أول القصيدة إلى آخرها، ويدلل على ذلك، برأي أحمد بدوي، فطنةُ ابن قتيبة لتكامل قصيدة المدح الطللية فنيا بتكامل موضوعاتها، على اختلافها، عضويا من الوقوف على الطلل فالتشبيب فالرحلة ثم التخلص للمدح، وأن كلام ابن قتيبة إنما يدل على "أن الشاعر كان يتصور عمله وحدة متصلة الأجزاء"[١]؛ ودرايةُ ابن طباطبا إذ رأى "أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله"[٢]، ومؤكدا في الجملة على وجوب "أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحةً وجزالةَ ألفاظٍ ودقةَ معانٍ وصوابَ تأليفٍ"[٣]، وفي الإفراد "تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها"[٤]؛ ووافق ابن رشيق الحاتمي في أن "القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله"[٥].

لكن هذه الآراء واجهتها معارضة عند بعض النقاد المحدثين، الذين رأوا أن القصيدة العربية الجاهلية لم تكن تحمل إلا عناصر مختلفة ألّفَ الشاعر بينها بلا روابط عضوية أو موضوعية، بل بلا صلة فكرية[٦]؛ وأن النقاد القدامى إنما تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو[٧]. وفيما ذهب شوقي ضيف إلى أن انتفاء الوحدة العضوية في القصيدة

---

[١] بدوي، أحمد أحمد. أسس النقد الأدبي عند العرب. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٤، ص٣٢٣.

[٢] ابن طباطبا، أبو الحسن بن طباطبا (٣٢٢هـ). عيار الشعر، ص١٣١.

[٣] المرجع السابق، ص١٣١.

[٤] المرجع السابق، ص١٣١.

[٥] ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص١١٧/٢.

[٦] "رأي الأستاذ جب". ضمن كتاب: بدوي، أحمد أحمد. أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٣٢٢.

[٧] هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٣، ص٢١٢.

العربية، الجاهلية على وجه الخصوص، رأى بأن القصيدة العربية لم تعرف الوحدة العضوية معرفة واضحة إلا في العصر الحديث، وأن القصيدة القديمة من الجاهلية إلى العباسية لم تكن سوى "متحفا لموضوعات مختلفة لا تربط بينها أي رابطة قوية"[١].

لم تكن أقوال النقاد المحدثين إلا آراء بناءة، أسهمت في دفع عجلة البحث نحو الكشف عن حقيقة ما ذهب إليه القدامى، وما نفاه المحدثون، وهو الذي خلق أنصارا كثيرين للوحدتين الموضوعية والعضوية؛ ففيما اتجه بعضهم إلى فهم وحدة القصيدة على أنها "وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة"[٢]، وجد بعضهم "الوحدة العاطفية" مستندا يحقق الوحدة العضوية داخل النص، إذ "العمل الفني عبارة عن تجسيد للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءه لعين الرائي ملونا لونا معينا، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعا وتتعاون على إبراز غاية واحدة"[٣]؛ ورأى آخر في علاقة المقدمة بالأغراض علاقة "الغصن بالماء"[٤]، لحاجة أحدهما للآخر، وأن الوحدة العضوية "تسري سريان الدم بالجسم"[٥]؛ وجعل آخر تكامل الوحدة في القصيدة من ثلاث وحدات، هي: "الوحدة الفنية، ووحدة الفكر، ووحدة الموضوع"[٦].

إذن، أفلا يكون فهم كلام ابن طباطبا في اتساق العناصر، المتباينة، "نَسجًا" و "دقةَ مَعانٍ" و "صَوابَ تَأليفٍ" انطلاقًا من تصور أن الغرض إنما انسحبت إليه المقدمة انسحابًا عضويًا

---

[١] ضيف، شوقي. في النقد الأدبي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢، ص١٥٤.

[٢] هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث، ص٣٩٤.

[٣] بدوي، مصطفى. دراسات في الشعر والمسرح. الاسكندرية: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٩، ص١٨.

[٤] حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص٥١٥.

[٥] المرجع السابق، ص٥١٥.

[٦] خفاجي، محمد عبد المنعم. الشعر الجاهلي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣، ص٣٢٧.

لتبرهن علاقتها به؟!، وهو ما يدلل على الوحدة الموضوعية بين المقدمة والغرض، على اختلاف طرق الدارسين في استبطان تلك العلاقة.

وكانت كثير من الدراسات قد أضاءت النقد في هذه القضية بإثبات أن القصيدة الجاهلية لم تكن إلا بناء عضويا وموضوعيا متكاملا؛ منها:

- دراسة في شعر النابغة الذبياني وقصائد جاهلية أخرى لمحمد زكي العشماوي بعنوان "النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية"، حلل فيها معلقة لبيد بن ربيعة، وركز على نحو خاص على شكل واحد من أشكال الوحدة الثلاث التي ذكرها خفاجي، وهي "وحدة الفكر"، أي رؤية الشاعر للحياة، التي اختزلها في معلقة لبيد في "صراع الإنسان مع الطبيعة"، فخلق تحليله رباطا موضوعيا وعضويا بين المقدمة والعناصر المصاحبة والغرض، بين الوحدة العضوية ووحدة الفكر، وخلص بالقول: "لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض"[١]، وهي دراسة من سلسلة دراسات عديدة[٢] تناولت هذه المعلقة، وغيرها، على نحو يثبت أن العلاقة الموضوعية بين المقدمة والغرض إنما تتجلى في النصوص إذا كانت محكمة النسج، كالقصيدة الجاهلية؛ وأن تعدد القراءات فيها إنما هو تأكيد على انفتاح النص لأكثر من دلالة.

وبما أن دراسة العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة جزء لا يتجزأ عن دراسة المقدمات، فإننا نسعى في هذا الفصل إلى دراسة تلك العلاقة "دراسة تحليلية" تكشف الروابط الخفية بين المقدمة

---

[١] العشماوي، محمد زكي. النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠، ص٢٣٧-٢٨٢.

[٢] انظر، مثلا: ربابعة، موسى. قراءة النص الشعري الجاهلي ، ٢٠٠٣م.

والغرض، وتمسك بالخيوط التي خلقها الشاعر في النص، فترك المجال للمتلقي ليجمعها، ثم المضي قدما نحو ملء الفراغات المبعثرة في أجزاء القصيدة.

القصيدة الأولى: الانكسارات والآمال

مدح الكيذاوي مظفر بن سليمان بن سليمان[1] في القصيدة الأولى في الديوان في اثنين وسبعين بيتا، افتتحها بمقدمة طللية أشبه بمقدمات الشعراء الجاهليين، بكى فيها الديار وخاطبها، وشرع يتذكر ما كانت عليه قبل ترك أهلها لها؛ ثم عرج واصفا ما حل يوم ظعن الحبيبة عن ديارها، وما وقر قلبه من بكاء وأنين، والسفن تطفو بها لجج الصحراء؛ وإذ بهذا الإقواء والرحيل يترسم فؤاده وحياته فيمضي متغزلا بالحبيبة التي أحيته بالوصل وأماتته بالجفاء؛ ليقف بعدها على منعطف الحياة وتقلبات الدهر، فيبكي على الشباب، وما جنته عليه من انتكاسات وأماني كاذبة، وعلى الرغم من ذلك، لم يكن مستسلما لها؛ فإذ بالمشيب يبصره بالحياة ويدلي إليه بدلاء الأمل والرجاء فيستبدل الجهالة بالحلم والحكمة؛ فيرحل إلى الممدوح حاملا من "بضائع القول" ما يفرج به همه عنده، ويحقق له بها أمانيه، مسبغا على الممدوح صفات الشجاعة والكرامة والشهامة والجود.

وانطلاقا من هذا التقديم السريع لتراكيب القصيدة ومعانيها، الذي يبدو فيه أن القصيدة متعددة الأغراض، فإننا نتغيأ في الشرح الآتي الكشف عن براعة الشاعر في إقامة العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة (عناصرها، وغرضها)، متلقين النص وفق ما بدا لنا من علاقات بنائية تسلسلية، جاد بمعانيها ودلالتها النص؛ وكاشفين، قدر السعة، عن الفراغات التي تحقق عملية التجسير، التي ستتجلى من خلالها رؤية الشاعر للحياة، من منظور التقديم بالطلل، بشكل خاص.

---

[1] هو الملك مظفر بن سليمان بن سليمان، حكم بعد عرار بن فلاح بن المحسن، وقد وافته المنية بعد شهرين من توليه الحكم. انظر: ابن رزيق، حميد بن محمد. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين، ص٢٢١.

أولا: النص[1] [مجزوء الكامل]

١ يَـــا أَيُّـهَا الدِّمَـــنُ العِـفَاءُ وَالأَرْبُـعُ الغُـــرْثُ الظِـــمَاءُ
٢ مَـاذَا جَـرَى لَـكِ بَعْدَ عَهْـ ـــدٍ خَـانَهُ عَـــنْكِ انْقِـضَاءُ
٣ أَخْنَى عَلَيْـــكِ الدَّهْـرُ وَاسْـ ـــتَوْلَى مَـعَـاهِـدَكِ البَـلاءُ
٤ وَلَقَـدْ عَهِـدْتُ الحَـيَّ فِيـ ـــكِ يَرُوعُهُمْ نَعَمٌ وَشَـــاءُ
٥ حَتَّـــى إِذَا نَزَلُـــوا فِـنَا قَنَـصَتْ بِهِ الأُسْـدَ الظِّـــبَاءُ
٦ مَـــا أَحْسَـــنُوا بِجِوَارِهِمْ إِلا بِفُـرْقَـتِـــهِمْ أَسَـــاؤُوا
٧ رَحَـلُوا وَعَيْنُ الشَّمْسِ مُخْـ ـــجِلُهَا شُمُوسُـهُمُ الوِضَـاءُ
٨ وَحُدُوجُهُمْ سُفُنٌ طَفَتْ وَسَرَابُـهَا لُـجَـجٌ طِـــمَاءُ
٩ وَلَنَا بُكَاءٌ خَلْفَ ظُعْـ ـــنِهِمُ يُـهَـيِّـجُهُ بُـكَاءُ
١٠ وَتَظَلُّ مِنْ بَيْنِ الدُّمَى مَسْفُوحَةً مِـنَّا الدِّمَـاء
١١ وَلَـنَا جُسُومٌ فِـــي الهَوَى شُحُـبٌ وَأَفْـئِـدَةٌ هَـــوَاءُ
١٢ وَكَـــأَنَّـــمَا أَكْـــبَـادُنَـا لِـمَطِيِّ رَكْبِهِمُ حِـذَاءُ
١٣ وَأَنِيـــنُنَا مِـنْ خَـــلْفِ ظُعْـ ـــنِهِمُ لِظُـعْـنِـــهِمُ حِـدَاءُ
١٤ مَـنْ لِـي بِوَصْـــلِ ظَعَائِنٍ بِيضٍ يَحُفُّ بِهَا الظُّبَاءُ
١٥ أَقْـمَارُ تَـمٍّ قَـدْ تَـغَـشَّـ ـــتْـهَا الـبَرَاقِـعُ وَالمُلاءُ
١٦ وَمَعَاهِـدٌ أَقْـــوَتْ إِلَى عَذْرَاءُ مَـنْـــزِلُهَا خَلاءُ
١٧ بَانَـــتْ وَقَـــدْ أَقْوَتْ لَهَا ذَاتُ الأَجَـــازِعِ وَالجِوَاءُ
١٨ وَأَنَـا الـفِـدَاءُ لَـهَا وَإِنْ لَـمْ يَغْـشَنِـي مِنْـهَا ارْتِـوَاءُ
١٩ غَـيْـدَاءُ لَيْـسَ بِـهَا نُـزُو لٌ لا يُـبَـارِحُـهَا الـبَهَـاءُ
٢٠ خُـــودٌ يَـجُولُ بِـهَا إِذَا مِـيطَـتْ بَرَاقِـعُهَا الحَيَـاءُ
٢١ رُمْـــتُ الإِسَـاءَ لَـهَا فَـمَـا نَـفَـعَ الإِسَـاءُ وَلا العَـزَاءُ
٢٢ يَـصْفَـرُّ وَرْدُ الخَـدِّ مِـنْـ ـهَا حِيـنَ يَلْـمَـحُهُ الرَّنَـاءُ
٢٣ وَكَـأَنَّ طَعْـمَ مُـجَـاجِـهَا التُّفَّاحُ خَامَـرَهُ الحَـيَـاءُ
٢٤ وَكَـأَنَّـــهُ خَمْـرٌ وَلَـيْـ ـــسَ سِوَى الجُـمَانِ لَهُ إِنَاءُ
٢٥ لَنْ يُرْتَجَى مِـــنْهَا الوِصَـا لُ وَلا لِمَـوْعِـدِهَا وَفَـاءُ

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ١.

٢٦ فَالوَصْـلُ يُحْـيِـنِي بِـهَا وَيُـمِـيـتُنِـي مِنْـهَا الجَفَـاءُ
٢٧ وَصُـدُودُهَـا نَارِي وَجَنَّـةُ عِـيشَـتِـي مِنْـهَا اللِّـقَـاءُ
٢٨ أَجِـدُ السَّـقَامَ وَلا لِسَـقْـ ـمِي غَيْرَ مَبْسِمِـهَا شِـفَاءُ
٢٩ لِي مِنْ بَدَائِعِ حُسْـنِهَا الـ ـمَوْصـوفِ أَدْوِيَـةٌ وَدَاءُ
٣٠ فَـمُـخَالَـسُ اللَّحَظَاتِ لِـي دَاءٌ وَرِيـقَـتُـهَـا دَوَاءُ
٣١ شَمْـسٌ وَمَـا أَفْلاكُـهَـا إِلا الهَـوَادِجُ وَالخِـبَـاءُ
٣٢ يَا عَـاذِلِي رِفْقًـا بِـصَبٍّ قَـدْ أَضَـرَّ بِهِ العَنَـاءُ
٣٣ مَلَـكَ الأَحِـبَّـةُ قَـلْـبَهُ فَتَـصَـرَّفُوهُ كَـيْفَ شَـاؤُوا
٣٤ لِي فِـي الهَوَى بِكُثَيرِ عَـزَّةَ وَامْرِئِ القَـيْـسِ اقْـتِـدَاءُ
٣٥ أَرْضَـى بِحُكْمِ هَـوَى الأَحِـبَّـةِ وهـو جـور واعـتداء
٣٦ لَـوْلا الهَوَى مَا استَخْدَمَتْـ ـنَا فِـي كَنَائِسِـهَا النِّسَـاءُ
٣٧ مَـا لِي وَلِلدُّنْـيَا أَصَـبٌّ لَهَـا وَلِـي مِنْـهَا القَـلاءُ
٣٨ وَالمَـرْءُ فِي الدُّنْـيَا أَسِيـ ـرٌ لَيْـسَ يُنْجِـيـهِ فِـدَاءُ
٣٩ يَغْـدُو قُصَـارَاهُ الثَّـرَى وَيَـفُوتُـهُ مِـنْهَا الثَّـرَاءُ
٤٠ وَيَؤُولُ مِـنْ بَعْـدِ الـشَّـبَا بِ وَفِـي تَرَاقِـيهِ انْحِـنَاءُ
٤١ يَهْـوَى الحَيَـاةَ إِذًا وَفِـي طُـولِ الحَـيَاةِ لَـهُ عَـنَاءُ
٤٢ إِنْ فَـاتَـهُ سَهْـمُ الرَّدَى صُـبْحًا أَتَاهُ بِـهِ المَسَـاءُ
٤٣ وَأَرَى المَنَـايَـا كَـالسَـوَا ئِـمِ وَالأَنَـامُ لَـهَا خَلاءُ
٤٤ وَالكُـلُّ مُنْـتَـظِـرٌ نَـوَا زِلَهَا وَإِنْ طَالَ البَقَـاءُ
٤٥ كَذَبَـتْ ظُـنُونِي فِـي مَـخَا يِـلِـهَا وَقَـدْ خَابَ الرَّجَـاءُ
٤٦ يَا نَفْـسُ جِـدِّي وَانْظُـرِي فَـالآنَ قَـدْ كُشِـفَ الغِـطَاءُ
٤٧ قَدْ كَانَ مِـنْ لَـيْـلِ الجَهَا لَةِ حَاجِـبًا بَصَرِي غِـشَاءُ
٤٨ حَتَّى أَضَاءَتْ فِـي دُجَى ظَلْـمَاهُ مِن حِـلْمِـي ذُكَـاءُ
٤٩ وَإِلى المُظَـفَّرِ أَرْقَلَـتْ كُومٌ بَضَائِعُـهَا الـثَّـنَاءُ
٥٠ مَـلِكٌ سَمَـتْ مِـنْ مَـجْـدِهِ فَـوْقَ السَّـمَاءِ لَهُ سَـمَاءُ
٥١ حُـلْـوٌ شَمَـائِلُـهُ وَرَوْ ضُ فُـضُولِهِ أَحْوَى غُـثَاءُ
٥٢ وَفَـتًى يَـظَـلُّ شِـعَارُهُ حُسْـنُ الخَلائِـقِ وَالسَّـخَاءُ
٥٣ آمَـالُ رَاجِيـهِ عَلَى اسْـ ـتِـحْقَاقِـهَا ضُـخْمٌ رَوَاءُ

٥٤ جَمُّ المَـوَاهِـبِ لَيْـسَ يَخْـ ـلُو مِنْ مَـوَاهِـبِهِ فَـنَاءُ
٥٥ أَبْـرَاجُـهُ العَلْـيَاءُ وَالـدُّ نْـيَا لِـسُـؤْدَدِهِ وِعَـاءُ
٥٦ يَغْـشَى الهِيَـاجَ وَمَا لَـهُ إِلا غَـيَاهِبُهَا وِقَـاءُ
٥٧ تَرَكَ العِـدَى صَرْعَـى مَلا ثِـمُـهُمْ يَقِـبُّ لَهَا الحَـشَاءُ
٥٨ فِي مَـوْقِفٍ فِـيهِ الشَّـوَى مِـنْ حَـرِّ حَـوْمَـتِهِ رُغَـاءُ
٥٩ وَزَئِـيـرُهُـمْ فِـيـهِ نُـبَا حٌ وَالـهَـدِيرُ بِـهِ رُغَـاءُ
٦٠ يَا خَـيْرَ مَـنْ وَخَـدَتْ بِـهِ جُـرْدُ الـمَـذَاكِي وَالنَّـضَاءُ
٦١ إِنِّـي وَمَـدْحَ سِـوَاكَ إِلا مِـثْـلَ مَـا مُـدِحَ الأَلاءُ
٦٢ يَبْـدُو بِـخُضْرَتِـهِ وَتَـمْـ ـنَـعُهُ المَرَارَةُ وَالإِبَـاءُ
٦٣ وَالمَدْحُ فِيـكَ هُـوَ المَـ ـدِيحُ وَفِي سِوَاكَ هُوَ الهِـجَاءُ
٦٤ أَدْلَيْتُ دَلْـوِي فَارْتَـوَتْ بِنَـدَاكَ دَلْـوِي وَالرِّشَـاءُ
٦٥ ذَعَنَتْ لَكَ الأَحْـدَاثُ وَاسْـ ـتَلَمَـتْ لِـدَوْلَتِـكَ العَـلاءُ
٦٦ وَجَرَتْ لَكَ الأَفْـلاكُ طَـا ئِـعَةً وَسَاعَـدَكَ القَـضَاءُ
٦٧ وَدَعَـاكَ دَاعِـي الحَـمْدِ جَهْـ ـرًا فَاسْـتُجِـيبَ لَهُ الـدُّعَاءُ
٦٨ أَرْضَـى وَأَسْـخَطَ فِي مَـوَا قِـعِهِ عِـقَـابُكَ وَالجَـزَاءُ
٦٩ وَكَـأَنَّ كَـفَّكَ مُـزْنَـةٌ فِـي بَـطْـنِهَا نَـارٌ وَمَـاءُ
٧٠ يَتَبَـارَيَـانِ إِلـى الـورَى مِـنْهَا السَّـعَـادَةُ وَالشَّـقَاءُ
٧١ وَضَحَـتْ عُلاكَ فَـلا جِـدَا لٌ فِـي عُـلاكَ وَلا مِـرَاءُ
٧٢ أَنْـتَ الهُـمَامُ الفَرْدُ مَـا لَـكَ فِـي العُـلا أَبَـدًا إِزَاءُ

ثانيا: التحليل

الانكسارات

تجلى في البيت الأول من القصيدة مشهد مأساوي حزين، أوحى بالانكسار النفسي عند الشاعر، إذ جاءت أداة النداء "يا" في استهلال القصيدة لتوحي بالقلق والحيرة والدهشة التي انتابت الشاعر حال رؤيته للأطلال وقد عفت، أكدتها أداة النداء الثانية "أي" لتوحي بدلالة أكثر عمقا في نفس الشاعر وهو الاضطراب النفسي الداخلي، المتولد من الشهيق العميق والزفير،

والنشيج، والتجاذب الحاصل بين أداة تحمل معنى البعد والقرب "يا"، وأداة تحمل معنى القرب فقط "أي"، يكشف عن ذلك الاضطراب؛ بينما جاء التخصيص والتعريف بـــ "هـــا" و "الدمن العفاء" لتثبت معرفة الشاعر لهذه الديار معرفة تامة، فهي ليست متنكرة، كبعض الأطلال، وحين ينال الدهر بالعفاء على ديار معروفة، لم يحسب لها في التعفي حساب، فإن العجب والدهشة لا شك ساريان في قلب رائيها؛ ويتعمق هذا الانكسار وتتصاعد دلالة الإحساس بالضعف الذي بدا على مفاصل الديار في قوله: "الأَرْبُعُ الغُرْثُ الظّمَاءُ" لتجسد مأساوية الحدث، فالديار أضحت هزيلة وحالها يرثى من أثر الجوع والعطش، وهذا التصوير إنما يبرر حالة القلق التي انتابت الشاعر وجعلته يهمس لها همسا، إذ جاءت حروف اللهاة والصوت الحزين لتدلل على أن صوته قد بح من أول وهلة رأى فيها الديار الدارسة، فتلبست أبيات الطلل تلبسا ملفتا صوتا وصورة؛ وهي حروف تنتشر في الأبيات الستة الأولى من القصيدة لتؤكد نبرةَ الحزنِ والقلق الباديةَ على نفسية الشاعر، وقد تكررت جميع حروف اللهاة "الهمزة"، و"الهاء"، و"العين"، و"الحاء"، و"الغين"، و"الخاء"، في هذه الأبيات، مجموعة، إحدى وأربعين مرة.

وأما تقلب الحال على الديار بعد نعيم ورفاهية بساكنيه إلى فقر وحاجة، لا تقوم الديار إلا بهم، قد جعل الشاعر يتساءل في البيت الثاني عن الأسباب التي آلت بها هكذا بعد انقضاء الزمن سريعا، وملبسا على الزمن ثوب المتسبب فيما آلت إليه الديار، فالزمن أهلكها واستولى عليها بـــ "البلاء"؛ فذهب الشاعر في الأبيات: الرابع، والخامس، والسادس؛ يستذكر ما كانت عليه الديار قبل تبدل حاله، إذ كانت عامرة بالحياة إنسا وأنعاما، وكانت الظباء فيها تسلب قلوب الأسود الشرسة فتأسرها، وهي إشارة إلى الحبيبة الجميلة التي أسرت قلبه، فبمقدار ما أحسنت إليه بالجيرة أساءت إليه بالفراق والهجر. ويرسم تذكره هذا إشارات الأمل المنشود، بعد أن حملته أداة النداء أول الأمر مناجاة للأمل، وهو الأمل الذي يستند عليه الشاعر ليعيد به البهجة

للقلوب. والتذكر يشفي بعض غليل النفس المكلومة من فراق ما أحبت، ويفتح للأمل أبواب الرجاء، ويجلي عن الأفئدة ضبابات الأسى وصدأها؛ وقد أكد التعبير عن الأمل في البيت الرابع الفعل المضارع "يروح"، وهو تعبير يوحي بالاستمرار والتجدد، أكثر مما هو في خضم تلك الدلالات الانكسارية المحيطة به في الأبيات السابقة واللاحقة. إذن، بعد أن عاش الشاعر لحظات الانكسار والضعف في الأبيات الثلاثة الأولى عاد ليرمم ذلك الضعف بالتذكر، على أمل أن تتجدد الحياة وتعود الحبيبة لدارها والأنعام لمراعيها، فتبتهج النفوس.

ثم يتكرر هذا الانكسار بدلالة أخرى تعطي للأماكن مسمياتها في البيتين السادس عشر والسابع عشر، وبدلالة لا تقل وقعا عما سبق، وذلك بالفعل "أقوت" مكررا في البيتين؛ يقول:

وَمَعَاهِـدٌ أَقْـــوَتْ إِلَى عَذْرَاءُ مَـنْـــزِلُهَا خَلاءُ
بَانَـــتْ وَقَـــدْ أَقْوَتْ لَهَا ذَاتُ الأَجَـــازِعِ وَالجِوَاءُ

فيتجدد الشعور بالانكسار والضعف مما يتراءى أمام الشاعر فيه من ديار أضحت "خلاء"، وهي دلالة تبعث بمعاني الموت والهلاك؛ وبالتسمية "ذات الأجازع" و "الجواء" يؤكد الشاعر أن الديار التي يقصدها ليست غريبة، بل هي ديار معروفة، وهنا تتجلى الوحدة العضوية بين البيت الأول والبيت السادس عشر، فالمعاهد التي خاطبها كانت للحبيبة الظاعنة.

وتشير مقدمة الطلل هذه إشارة رمزية إلى أن الانكسار والإحساس بالضعف الذي بدا على مفاصل الدار إنما هو انكسار وضعف وقلق الشاعر، ورمزية العطش والجوع إنما هو كناية عما آلت إليه داره بعد نفاد ماله وأملاكه من النعم والشاء، فهذا انكسار طللي يقابل انكسارا حقيقيا في مفاصل حياة الشاعر، وما الدار الدارسة إلاداره.

لم يكن الانكسار الأول إلا طريقا للانكسار الثاني، الانكسار الذي ابتدأت دلالاته في البيت السادس الذي قال فيه:

مَـــا أَحْسَـــــنُوا بِجِوَارِهِمْ إِلا بِفُـــرْقَـتِـــهِمْ أَسَـــاؤُوا

فبعد أن مُنّيَ الشاعر ببعض الأمل جاءت الذكريات المؤلمة لتضعفه مرة أخرى، وذلك حين نفى استمرار الإحسان بالجيرة، الذي لم يدم طويلا حتى مُنّيِ بالفرقة والإساءة، وقد جاء أسلوب الطباق بالاستثناء ليعمق الصدمة في نفس الشاعر، إذ الأحبة لم يلبثوا على ما هم عليه من الجيرة الحسنة برهة إلا فاجؤوه بالفراق؛ وحصره لشبه الجملة "بفرقتهم" من أجناس الإساءة إنما يدل على أن الجيرة كانت حسنة في كل شؤونها، ولم تبد منها إلا هذه الإساءة التي قلبت موازين الحياة، فأقوتها.

إن الفرقة تعني الهجر والرحيل، والرحيل سبب قوي للانكسار، لذا، جاء الفعلان الماضيان (رحلوا؛ طفت) في البيتين السابع والثامن للدلالة على أن الأمل الذي كان يصبو إليه الشاعر قد تبدد في السراب مع الظاعنين، بيد أنه لا يلبث يُحمّل البيت السابع بعض الأمل، وينفث في الصدر جملة من المشاعر التي تخفف عنه وطأة الرحيل. ثم يتعمق الإحساس بالانكسار وقلة الحيلة مجددا في لوحة الظعن هذه في البيت الثامن في قوله "وسرابها لجج طماء"، والذي تكون فيه الظعائن في رؤية شبه معدومة من طرف الشاعر؛ وفي البيت التاسع حين يبكي الظعائن بكاء لا يخف ولا يتوقف، مدعما بالفعل المضارع "يهيجه"؛ وهو انكسار تستمر دلالاته بالتوالي حين يبدو الظعن هاهنا رمزا للحال المتبدلة التي عاشها الشاعر، والسراب رمزا لقلة الحيلة وصعوبة الموقف عليه، فيأتي البيت العاشر محملا بها بالفعل المضارع "تضل" إثباتا لاستمرار الحال المؤلم حين تصبح الدماء مسفوحة؛ ثم تتأكد الدلالة الأولى التي وجدناها في البيت الأول مع أسلوب النداء في البيت الحادي عشر حين يقول:

وَلَـــنَا جُسُومٌ فِـــــي الهَوَى شُحُـــبٌ وَأَفْـــئِـــدَةٌ هَـــوَاءُ

وهي دلالات النفس المكلومة حين ساورها القلق، فأضحى الشاعر ومن معه بأفئدة شاحبة فارغة، إنها حال تأخذ ولا تعطي، تعبئ النفس هواء ولا تعبئه طمأنينة وراحة؛ ومصحوبا ذلك بالأنين المستمر خلف الظعائن.

إن القصيدة خليط من الانكسارات والآمال، إنما تمثل، فيما يبدو، الوحدة العضوية الداخلية، والوحدة الموضوعية الخارجية، فالانكسارات في عنصر الغزل تختفي مقابل الآمال العراض التي يرسمها الشاعر، وذلك حين يذهب إلى بث الأمل في النفوس، فتأتي دلالات الغزل: " أنا الفداء" ليعرض الشاعر نفسه لمخاطر الحياة، باحثا عنها أو متقصيا لها، على الرغم من إدراكه بأن ما رحل مع السراب لا يرتجى منه "ارتواء"؛ وهي حبيبة "لا يبارحها البهاء"، و"يجود بها الحياء"؛ وإذ الأمل تعلو معانيه، والانكسار والضعف يتركه خلف ظهره حين يقر بأن وصالها لا يرتجى وموعدها لا وفاء له، وما رحل لا يعود، ولكن الشاعر يكسر أفق توقعنا بعد هذا التقديم فيرتمي في أحضان الانكسار مرة أخرى، حين يقول:

فَالوَصْـلُ يُحْـيِينِي بِـهَا وَيُـمِيـتُنِـي مِنْـهَا الجَفَـاءُ
وَصُـدُودُهَـا نَارِي وَجَنَّـةُ عِـيشَـتِـي مِنْـهَا اللِّـقَـاءُ
أَجِـدُ السَّـقَامَ وَلا لِسَـقْـ ـمِي غَيْرَ مَبْسِمِـهَا شِـفَاءُ

فيؤكد أن الوصل يحييه، والجفاء يميته، وصدودها نار، ولقاؤها جنة، وما ذلك إلا سقام لجسمه وضعف، وكل ذلك مرتبط بما قبله، فالوصل والجفاء نجدهما في البيت السادس في "أحسنوا بجوارهم" و "بفرقتهم أساؤوا"، فالإحسان يحييه، والإساءة تميته، وهو ذات المعنى المنشود في البيت الرابع عشر "من لي بوصل ظعائن"، وأما الصدود واللقاء فهما على سبيل التكرار لتأكيد المعنى ودعم الفكرة بطرق مختلفة، وأما السقام والضعف فقد تجلى في الطلل والظعن من قبل.

وتَتَابَعُ دلالات الانكسار مجددا حين يطرق أحاديث الهوى في البيت الثاني والثلاثين، إذ "العناء" مسيطر عليه؛ وها هي مجريات الأمور قد "تصرفت فيه":

يَا عَـاذِلِي رِفْقًـا بِـصَبٍّ قَـدْ أَضَـرَّ بِهِ العَنَـاءُ
مَلَـكَ الأَحِـبَّـةُ قَـلْـبَهُ فَتَـصَـرَّفُوهُ كَـيْفَ شَـاؤُوا

أما الترابط العضوي فيما بين عناصر القصيدة فلا ينفك، إذ وجدنا هذا الترابط قائما بين الطلل والظعن في البيت السادس:

مَـا أَحْسَـنُوا بِجِوَارِهِمْ إِلا بِفُـرْقَـتِـهِمْ أَسَـاؤُوا

فالجيرة متصلة صلة وثيقة بالديار في مثل "عهدت الحي"، والفراق متصل بما بعده من مثل "رحلوا" و"حدوجهم"؛ ثم جاءت خاتمة الظعن متصلة لغة ومعنى بالغزل، فأعاد الشاعر طريقة الربط في البيت السادس مجددا في البيت الرابع عشر:

مَـنْ لِـي بِوَصْـلِ ظَعَائِنٍ بِيضٍ يَحُفُّ بِهَا الظُّبَاءُ

فصدر البيت لا شك مرتبط بما قبله، وأما عجزه فإنه وثيق الصلة بعنصر الغزل التالي، فقد شرع الشاعر يترك الظعائن حين سار يملأ الأبيات بدلالات الغزل والشوق للمحبوبة، وهي "بيض يحف بها الظباء"، و "أقمار"، و"تغشتها البراقع والملاء"، و "عذراء"، حتى خرج فعليا في البيتين التاسع عشر والعشرين بقوله:

غَـيْـدَاءُ لَيْـسَ بِـهَا نُـزُو لٌ لا يُـبَـارِحُـهَا الـبَهَـاءُ
خُـودٌ يَـجُولُ بِـهَا إِذَا مِـيطَـتْ بَرَاقِـعُهَا الحَيَـاءُ

وفي البيت العشرين تتجلى العلاقة الوثيقة مع البيت الخامس عشر؛ ولما كانت أحاديث الغرام مما استحدثه المتأخرون من الشعراء القدامى، فقد ارتبط بالغزل، ولكن، هل بينهما اتصال عضوي أو موضوعي؟ نعم؛ إذ الترابط الموضوعي قائم بين معاني الغزل ودلالات الغرام في

الأبيات التالية لها (٣٢-٣٦)، أما الترابط العضوي فقد تجلى بصورة أعمق بين البيت الثامن والعشرين:

أَجِــدُ السَّــقَامَ وَلا لِسَــقْـــــ ـــمِي غَيْرَ مَبْسِمِــهَا شِــفَاءُ

والبيت الخامس والثلاثين:

أَرْضَــى بِحُكْمِ هَــوَى الأَحِـــبَّـــةِ وهـــو جــور واعــتداء

وعندما نقف على أبيات الغزل وما تلاها من أحاديث مرة أخرى نستشعر الهالة الكبيرة من الأمل الذي أخذ الشاعر يعبئه قلبه، إذ صفات الجمال والحسن تبعث الطمأنينة والراحة في قلب الشاعر. وما تغنيه بالحبيبة ذلك الغناء الباكي إلا دليل على بذور الأمل التي سقطت منه في الطلل والظعن، فلعله يقف على قدميه مرة أخرى بعد تلك السلسلة من الانكسارات، ولكن، هل ينتصر الشاعر ويتحقق الأمل؟

الانكسار الطويل

الحقيقة أننا نجد الشاعر، في العنصر الذي تلا الغزل، وهو عنصر الشكوى من الزمان، مصابا بالإحباط والانكسار أكثر مما مضى، وهذه الانكسارات تتوالى في الأبيات من (٣٧-٤٥)؛ وحين كنا نتلمس الانكسارات التي أخفاها الشاعر بين أجزاء القصيدة، وكان للأمل فيها بصيص يأتي ويروح، إذا به يفاجئنا بعنصر الشكوى مملوءا بدلالات الانكسار والضعف، والذي تتجلى فيه الإحالات الكثيرة إلى ما سبق، أيضا؛ ففي الأبيات:

مَــا لِي وَلِلــدُّنْــيَا أَصَــبُّ لَهَـــا وَلِــي مِنْــهَا القَــلاءُ
إِنْ فَـــاتَــهُ سَهْـــمُ الرَّدَى صُــبْحًا أَتَاهُ بِــهِ المَسَــاءُ
وَأَرَى المَنَـــايَــا كَــالسَــوَا ئِــمِ وَالأَنَــامُ لَــهَا خَلاءُ

ترابط مع الأبيات الأولى التي خاطب فيها الأطلال، فجزع الشاعر من الحياة، وقلقه وخوفه من مآلاتها، وشكواه منها، يعود بنا إلى الوراء مع مخاطبته للطلل، ليؤكد العلاقة بينه

وبين الطلل من ناحية، وأن ما حل بالطلل جاء ليحل عليه هو أيضا من ناحية أخرى، فكأن الزمن يقليه ويقلي كل شيء، والمنايا لا تبقي على أحد، فهي على الديار كما هي على ساكنيه، أو زائريه؛ ورائحة الموت والفناء المنتشرة في الطلل حقيقة لم يغفل عنها الشاعر من البداية، وقد تجلت، هنا، لتبرر قلق الشاعر ودهشته.

والذي يبدو، أيضا، أن الشاعر قد بدأ يستسلم للضعف والانكسار كلما سار في بث شكواه من الزمن، ودلالات الشكوى لا تنفك تجدد المعاني السابقة، لتؤكد الوحدتين العضوية والموضوعية بين عناصر القصيدة ولغتها، فقوله:

وَالمَـرْءُ فِي الدُّنْـيَا أَسِـيـــ ـرٌ لَيْـــسَ يُنْجِـيـهِ فِـدَاءُ
يَغْـدُو قُصَـــارَاهُ الثَّـــرَى وَيَـفُوتُـهُ مِـنْهَا الثَّـــرَاءُ
وَالكُـلُّ مُنْـتَـظِـرٌ نَـوَا زِلَهَا وَإِنْ طَالَ البَقَـــاءُ

إذ الحقيقة التي يقرها الشاعر في هذه الأبيات إنما هي نفسها التي نجدها في علاقته مع الطلل، والوصل والهجر، فقد عرّض نفسه للفداء مسبقا، مع علمه بخطورة المستقبل، وإدراكه لتقلبات الزمن، والثراء هاهنا جسر يربط السابق باللاحق، إذ تكمن حلقته مع السابق في: "يروحهم نعم وشاء"، و"الظباء"، و "أحسنوا بجوارهم"، وفي قوله:

يَـصْفَـرُّ وَرْدُ الخَـدِّ مِـنْـ ـهَا حِيـنَ يَلْـمَـحُهُ الرَّنَـاءُ
وَكَـأَنَّ طَعْـمَ مُـجَـاجِـهَا التُّفَّاحُ خَامَـرَهُ الحَـيَـاءُ
وَكَـأَنَّـــهُ خَمْـرٌ وَلَـيْـــ ـــسَ سِوَى الجُـمَانِ لَهُ إِنَاءُ

فعلاقته بالحبيبة الظاعنة وتنعمه بها شكل من أشكال الثراء، ودليل على رغبة الشاعر بإحياء العلاقة من جديد، لكن الدنيا لا تبقي على حال، فللشباب دهر ينقضي بملذاته، ثم يأتي المشيب على المرء بالضعف، والدهر الذي أتى بـــ "البلاء" على الديار، هو نفس الدهر الذي أتى بالبلاء على الشاعر في شيبه وتسبب له بـــ "الانحناء"؛ وعلى الرغم من ذلك فالشاعر "يهوى

الحياة" وهو مدرك لـــ "العناء" الذي سيلحقه؛ وتعلقه بالحياة يقابل تعلقه بالحبيبة، فحبه لكليهما أتى عليه بالشقاء والضعف. ويتعمق الإحساس بالانكسار مجددا في قوله:

كَذَبَــتْ ظُــنُونِي فِــي مَــخَا يــلِــهَا وَقَــدْ خَابَ الرَّجَــاءُ

وهو الانكسار والإحباط الذي أصابه مع الحبيبة في: "وإن لم يغشني منها ارتواء"، و"رمت الإساء لها فما نفع الإساء ولا العزاء"، و" لن يرتجى منها الوصال ولا لموعدها وفاء".

ولا ريب في أن عنصر الشكوى من الزمان متصل موضوعيا بالعناصر الأخرى السابقة، فالطلل يشتكي من الزمان، والظعائن كذلك، وانطباع الشاعر عن الوصل والهجر مع الحبيبة وشكواه لا يَبْعُدُ الزمنُ أن يكون طرفا متسببا فيه، لذا تأتي الصلة الموضوعية بين هذا العنصر والعناصر الأخرى السابقة كحلقة أخرى من حلقات الوصل؛ إذ تجلت الوحدة العضوية والموضوعية بين عناصر القصيدة المختلفة إلى الآن تجليا واضحا، قام المقاربة والربط بين النصوص المختلفة التي تجمع بينها، بشكل أساس، فلسفة الشاعر ورؤيته للحياة.

العودة إلى الذات وبعث أمل جديد

سعى الشاعر لتجاوز الانكسارات المتتالية ببث الأمل في ثنايا العناصر السابقة، لكن الأسباب كانت أقوى منه، ألا وقد بلغ المشيب، وكثرت شكواه منه، ينهض بقوة بالنداء بصورة مختلفة جدا عمّا وجدناه في أول القصيدة، فالنداء الأول كان لطرف خارجي، حاول الشاعر بمناجاته ومخاطبته أن يتلمس منه بعض الأمل والحياة، لكنه لم يفلح، فقرر الاقتراب أكثر إلى نفسه ويناجيها، فهي أقرب الأشياء إليه، محاولا مع ذاته، بعد أن أخفق مع الآخر، فقال:

يَا نَفْــسُ جِــدِّي وَانْظُــرِي فَــالآنَ قَــدْ كُشِــفَ الغِــطَاءُ
قَدْ كَانَ مِــنْ لَــيْــلِ الجَهَا لَةِ حَاجِــبًا بَصَرِي غِــشَاءُ
حَتَّى أَضَاءَتْ فِــي دُجَى ظَلْــمَاهُ مِن حِــلْمِــي ذُكَــاءُ

يفضل أولا أن نربط هذه الأبيات المتعلقة ببكاء المشيب مع البيت الأربعين، الذي بث الشاعر فيه شكواه من الشيب وحزنه على ما فات من الشباب، حين بث شكواه من الزمن، والذي قال فيه:

وَيَؤُولُ مِــنْ بَعْــدِ الــشَّــبَا بِ وَفِــي تَرَاقِــيهِ انْحِــنَاءُ

لتتأكد لدينا العلاقة بين الأغراض واتصالها ببعض. ثم إن أبيات المشيب تلك لتبعث بالأمل عند الشاعر إلى مراتبه العليا، فالدهر الذي اشتكى منه، والشباب الذي انقضى، والإحباطات والانكسارات المتوالية التي غرق فيها، لم تعد حاضرة حين ارتد إلى ذاته، وهو الارتداد الذي بصره بالحقيقة الغائبة، إذ المشيب كشف له أبواب الأمل المنشود، و"ليالي الجهالة" لم تعد حاضرة، فقد استبدلت بالحكمة و البصيرة. وهذا الإحساس الكبير بالأمل لابد له حين يلغي اتصاله بالماضي أن يتعلق بحاضر جديد مشرق، يجدد الحياة ويبعثها من عفائها.

وتأتي أبيات المشيب تلك في أول تخلص الشاعر إلى المدح، فيتخلص وهو مدفوع بالأمل والرجاء بقوله:

وَإِلى المُظَــــفَّرِ أَرْقَلَــــتْ كُومٌ بَضَائِعُــهَا الــثَّــنَاءُ

ونجد أن الشاعر لم ينتظر في عنصر الرحلة أكثر من هذا البيت، فالانكسارات التي مني بها بدت وقد تركها خلف ظهره، فتسارعت أحداث المشهد لتخرج بنا إلى الأمل الذي كان الشاعر يبحث عنه، فيدفع بال "كوم" محملة بـــ "بضائع الثناء".

وتبدو الحقيقة، هنا، أكثر وضوحا، وهو أن الشاعر إنما ابتغى من وقوفه على الطلل، ومن وصفه للظعن، ومن حديثه الغزلي، ومن شكواه من الزمن، أن الحياة قد انقلبت عليه، وعلى داره، وأهله، فأحوجته للمال، وهو ما يأمل أن يناله عند الممدوح، فسار يصف الممدوح بالسمو،

والجود، والشجاعة، والسؤدد؛ ولكن هل هناك دلالات على الترابط العضوي بين القسمين (المقدمة وعناصرها، والغرض)؟

في الجزء المخصص للمديح تتجلى العديد من الإشارات على الترابط بين المقدمة والمدح، فأبيات الانكسار التي وقفنا عليها تقابلها هنا أبيات في الأمل والرجاء؛ فقد استهل الشاعر المديح بتعداد خصال الجود في الممدوح، وهي خصال تنبيء عن رفاهية الممدوح وعيشه الهنيء، وفي مقابل ذلك فإن الشاعر يعاني من ويلات الفقر والحاجة؛ ففي البيت الأول من المدح وهو البيت الخمسين:

مَـلِكٌ سَمَـتْ مِـنْ مَـجْـدِهِ فَـوْقَ السَّـمَاءِ لَهُ سَـمَاءُ

نجد معاني الرفعة والسمو، وهو معنى يعيده الشاعر في البيت الخامس والخمسين بقوله: "أبراجه العلياء"، وفي البيتين الأخيرين من القصيدة:

وَضَحَـتْ عُلاكَ فَـلا جِـدَا لٌ فِـي عُـلاكَ وَلا مِـــرَاءُ
أَنْـتَ الهُـمَامُ الفَرْدُ مَـا لَـكَ فِـي العُـلا أَبَـدًا إِزَاءُ

وهذه الأبيات تحمل دلالات الراحة وطيب الحياة والسعة في الحال والمال عند الممدوح، بينما نجد في المقابل أطلال الشاعر مندثرة وقد عمها الخراب والموت، فاضطر أهلها للارتحال عنها؛ ثم نجد في البيت الحادي والخمسين دلالة على النعيم المقيم في الممدوح، فـ "رَوْضُ فُضُولِهِ" "أَحْوَى غُثَاءُ"، بينما كانت عند الشاعر "يَرُوحُهُم نَعَمٌ وَشَاءُ" لكنها حال قد تبددت؛ ويجر الشاعر المعاني نحو التقابل والمقارنة بين حاله وحال الممدوح بفعل مروءته وسخاء كفه على الناس، فتبدو الظعائن والهوادج عليها حاملة الشموس الوضاء، وقد لفها السراب الكثيب هي شمائل الممدوح وأفضاله، ولذلك كان يقول: "من لي بوصل ظعائن؟"، ووصال المحبوبة متمنع

مال يقدم الشاعر التضحيات، وكذلك هي فضائل الممدوح متمنعة ما لم يجد من يستحقها، وهذه المعاني تبدو في المديح في البيتين الآتيين:

حُـلْـوٌ شَمَـائِلُـــهُ وَرَوْ ضُ فُـضُولِهِ أَحْوَى غُـثَاءُ
وَفَـــتَى يَـظَـلُّ شِـــعَارُهُ حُسْـنُ الخَلائِـقِ وَالسَّـخَاءُ

وإنما في الرمزية التي غلف بها الشاعر مقدمة القصيدة إلى التخلص، وعبرت عن انكساره وضعفه، وسعيه نحو الأمل الذي يحقق أمانيه، ويلبي رغباته، دلالة على الأمل المنشود في الممدوح، فدلالة الانكسار والضعف في البيتين (١٦-١٧) وما حملاه من معنى الفناء والانتهاء والجوع تقابله في المديح دلالات الرجاء على تبدل الحال وحسن المآل حين يصف الممدوح بأن:

آمَـالُ رَاجِيـهِ عَلَى اسْـــ ـتِـحْقَاقِـهَا ضُـخْمٌ رَوَاءُ
جَمُّ المَـوَاهِـبِ لَيْـسَ يَخْـ ـلُو مِنْ مَـوَاهِـبِهِ فَـــنَاءُ

ويبدو في الصفات التي أسبغها الشاعر في الغزل على المحبوبة إشارات رمزية لمحبته للممدوح وإعجابه به، فدلالات السطوة والقوة عند المحبوبة في قوله:

حَتَّـــى إِذَا نَزَلُـــوا فِـنًا قَنَـصَتْ بِهِ الأُسْـدَ الظِّـــبَاءُ

تتجلى في صفات الشجاعة عند الممدوح الذي:

يَغْـشَى الهِيَـاجَ وَمَا لَـهُ إِلا غَـــيَاهِبُهَا وِقَـاءُ
تَرَكَ العِـدَى صَرْعَـى مَلا ثِـمُـهُمْ يَقِـبُّ لَهَا الحَـشَاءُ
فِي مَـوْقِفٍ فِـيهِ الشَّـوَى مِـنْ حَـرِّ حَـوْمَـتِهِ رُغَـاءُ

وتتجلى شجاعة الممدوح وسمو قدره كذلك في قوله:

ذَعَنَتْ لَكَ الأَحْـدَاثُ وَاسْـ ـتَلَمَـتْ لِـدَوْلَتِـكَ العَـلاءُ
وَجَرَتْ لَكَ الأَفْـلاكُ طَـا ئِـعَةً وَسَاعَـدَكَ القَـضَاءُ

الأمل الأخير والرجاء

يتجدد النداء مرة ثالثة في البيت الستين، ولكن بدلالة مختلفة عن سابقتيها، فهو يحمل معنى المناجاة للقريب الآخر، القريب المنعم في دياره العامرة، وفيها يتقدم الشاعر بالرجاء بتحقيق الآمال، فيقابل بينه وبين من لا يستحق المدح، فيجعل الممدوح رتب العلياء، وغيره ممن لا يستحقون سوى الهجاء، فالممدوح "خير من وخدت به الخيل والنوق" أما أولئك فهم كنبات الألاء يبدو جميلا وحقيقته مرة.

إن الشاعر في أبيات المدح الأخيرة يربط بين بعض أبيات المقدمة وهذه الأبيات، ويصنع منها دلالات الأمل والرجاء، مستعينا ببعض المعاني التي كان قد وظفها في التعبير عن حالة الضعف والانكسار فيما سبق، فقوله في المدح:

أَدْلَيْتُ دَلْوِي فَارْتَوَتْ بِنَدَاكَ دَلْوِي وَالرَّشَاءُ

نجده مرتبطا بقوله في الغزل:

رُمْتُ الإِسَاءَ لَهَا فَمَا نَفَعَ الإِسَاءُ وَلا العَزَاءُ
وَأَنَا الفِدَاءُ لَهَا وَإِنْ لَمْ يَغْشَنِي مِنْهَا ارْتِوَاءُ

وقوله في المدح:

وَدَعَاكَ دَاعِي الحَمْدِ جَهْـ ـرًا فَاسْتُجِيبَ لَهُ الدُّعَاءُ
أَرْضَى وَأَسْخَطَ فِي مَوَا قِعِهِ عِقَابُكَ وَالجَزَاءُ
وَكَأَنَّ كَفَّكَ مُزْنَةٌ فِي بَطْنِهَا نَارٌ وَمَاءُ
يَتَبَارَيَانِ إِلَى الوَرَى مِنْهَا السَّعَادَةُ وَالشَّقَاءُ

مرتبط بأبياته في الغزل:

لَنْ يُرْتَجَى مِنْهَا الوِصَا لُ وَلا لِمَوْعِدِهَا وَفَاءُ
فَالوَصْلُ يُحْيِينِي بِهَا وَيُمِيتُنِي مِنْهَا الجَفَاءُ
وَصُدُودُهَا نَارِي وَجَنَّـ ـتِي عِيشَتِي مِنْهَا اللِّقَاءُ

هكذا، تبدو العلاقة قائمة بين المقدمة وبنية القصيدة في وحدتيها العضوية والموضوعية، إذ نجد في الوحدة العضوية أن الأغراض تسلسلت فاتصلت مرارا فيما بينها عبر وحدات مختلفة من الألفاظ والدلالات السياقية، فجاءت متسقة، ومتحدة من أول القصيدة إلى آخر بيت فيها.

فيما تجلت الوحدة الموضوعية في العلاقة التي تربط فكرة المقدمة بفكرة الغرض، إذ كانت معاني الانكسار ودلالات الضعف تتجلى في عنصر الطلل، ثم في عنصر الظعن، ثم تجلت في عنصر الغزل، فكانت مزيجا بين محاولة بعث الأمل والوقوع في شرك الإحباط، إذ كل عنصر من عناصر المقدمة قبل المشيب كاد يتوازن بين الإحباط والأمل، وبين الضعف والقوة، إلا أنه عاد ليتسع في عنصر المشيب، لتنفرج أمامه بعد ذلك سبل الرجاء، وتتفتح معه أزهار الأمل، حين علم أن المشيب قد أبدل الجهل بالحلم، وأن الممدوح قادر على أن يبدله الحاجة والفقر بالغنى والثراء.

القصيدة الثانية: رؤية الحياة

مدح الكيذاوي في القصيدة السادسة والعشرين عرار بن فلاح[1] في خمسة وأربعين بيتا، قدم لها بمقدمة غزلية في خمسة عشر بيتا، جاء بعدها بالحكمة والنصح في سبعة أبيات، ثم تحدث عن الرحلة التي قطعها نحو الممدوح في خمسة أبيات، ثم المدح في ثمانية عشر بيتا. وفي استعراض العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة إلى الغرض سنجد أن الشاعر قد برع في جعل القصيدة متسلسلة موضوعيا بما لا يدع مجالا للشك في أنه يتحدث عن أمر مهم، في فكرة واحدة توحد لوحات النص من أول بيت في القصيدة إلى آخرها؛ وللكشف عن ذلك سنسمي اللوحات بمسميات تومئ بمضمونها، والتحليل سيأتي كاشفا عن حقيقة الرؤية التي انبنت عليها القصيدة بشكل عام.

---

[1] هو عرار بن فلاح بن المحسن بن سليمان. انظر ترجمته ص١٢.

أولا: النص[1] [المتقارب]

١ أَلا هَلْ فَتَحْتَ مِنَ الشَّـوْقِ بَـابَا وَخَاطَبْتَ مَنْ لا يُطِيـقُ الخِطَابَا
٢ فَمَا فِي مَلامِكَ طَارَحْتَ رُشْـدًا وَلا أَنْـتَ فِيهِ اهْتَدَيْتَ الصَّـوَابَا
٣ فَـدَعْ ذَا المَـلامَ فَبِرُّكَ عِنْـدِي أَرَاهُ بِمَـاءِ العُـقُـوقِ مُشَـابَا
٤ وَدَعْـنِـي وَحُـبِّي لِأَسْمَا فِـإِنِّي أَرَى حُبَّهَا مَذْهَـبًا لَنْ يُعَـابَا
٥ أَأَسْلُو هَـوَاهَا وَقَدْ صَارَ لَحْمِي طَعَـامًا إِلَـيْهِ وَمَـاءً شَـرَابَا
٦ وَإِنِّي وَإِنْ عَذَّبَتْـنِي اعْتِـمَادًا لَمُسْتَعْذِبٌ فِي هَوَاهَا العَـذَابَا
٧ وَكَمْ لِيَ مِنْ لَوْعَـةٍ قَـدْ شَكَاهَا فُؤَادٌ عَلَى لاهِـبِ الجَـمْرِ ذَابَا
٨ هِـيَ الشَّمْسُ لَكِـنَّمَا هِيَ شَمْسٌ تَحُـلُّ الخِيَامَ مَـعًا وَالقِـبَابَا
٩ فَمَا رَقْـرَقَتْ لَحْظَهَا قَطُّ إِلا بِأَسْهُـمِهِ فِي فُـؤَادِي أَصَـابَا
١٠ تُرِيكَ سَنَا البَدْرِ مِنْها إِذَا مَـا أَزَالَتْ هُـنَالِكَ عَـنْهَا النِّـقَـابَا
١١ فَفِي الحَرِّ تُشْـبِهُ كَانُونَ طَبْعًا وَتُشْـبِهُ فِي زَمَـنِ البَـرْدِ آبَا
١٢ إِذَا أَنَا قَـبَّلْتُ لَـمْ أَدْرِ طَـلْعًا أُقَـبِّلُ أَمْ لُؤْلُؤًا أَمْ حَـبَابَا
١٣ أَغَارُ عَلَـى نَاعِـمِ الجِسْمِ مِنْهَا إِذَا هِـيَ أَلْقَـتْ عَـلَيْهِ الثِّـيَابَا
١٤ وَأَحْسُـدُ عُودَ البَـشَـامِ إِذَا مَا تَـرَشَّفَ فِي الثَّغْرِ مِنْهَا الرُّضَابَا
١٥ فَيَا فَـوْزَهُ إِذْ جَـرَى فِي لَـمَاهَا وَقَـبَّلَ مِـنْهَا الثَّـنَايَا العِـذَابَا
١٦ خُـذْ الحَزْمَ يَا صَاحِ فِي كُلِّ أَمْرٍ تَجَشَّـمْـتَـهُ صُحْبَةً وَارْتِـكَابَا
١٧ وَإِيَّاكَ صُحْبَـةَ خِـلٍّ إِذَا مَا غَـدَوْتَ بِهِ لِلمُـهِمَّاتِ هَـابَا
١٨ وَخَـالِلْ فَتَـى الوُدِّ حَتَّى إِذَا مَا دَعَـوْتَ لِأَمْـرٍ عَضِيلٍ أَجَـابَا
١٩ يُـوَالِيكَ فِي كُلِّ أَمْـرٍ وَطَوْرًا يُقَاسِمُكَ الكَـأْسَ شَـهْدًا وَصَابَا
٢٠ ثَبُوتٌ لِعَهْـدِكَ إِنْ غِبْتَ عَـنْهُ فَعَهْدُكَ لَوْ غِبْتَ مَا عَنْهُ غَابَا
٢١ فَمَا كُلُّ ذِي صُحْبَةٍ فِي البَرَايَا يَسُـرُّ المُصَاحِبَ فِيـمَا أَصَـابَا
٢٢ فَكَمْ وَارِدٍ فِي المَشَـارِيبِ مَـاءً وَلَـمْ يَلْقَ ذَلِكَ إِلا سَـرَابَا
٢٣ وَلَيْلٍ سَرَيْـنَا بِهِ وَهْـوَ فِيمَا رَأَيْـنَاهُ فِي اللَّوْنِ يَحْكِي الغُرَابَا
٢٤ كَـأَنَّ النُّـجُومَ مَصَابِيحُ زَيْـتٍ تَلَأْلَأْنَ ثَـجْـثَـجْـةً وَاضْطِرَابَا

---

[1] الكيذاوي. القصيدة ٢٦.

٢٥ كَأَنَّ السَّمَاءَ صَفِيحَةُ رَأْسٍ يُطَارِدُ فِيهَا المَشِيبُ الشَّبَابَا
٢٦ وَقَدْ مَلَّتْ اليَعْمُلاتُ سُرَاهَا فَلَمْ يَتْرُكْ السَّيْرُ فِيهَا هَبَابَا
٢٧ بِدَاوِيَةٍ مَا بِهَا مِنْ أَنِيسٍ يُؤَنِّسُ مَنْ مَرَّ فِيهَا الأُبَابَا
٢٨ وَلُذْ بِالمَلِيكِ عَرَارٍ سَلِيلِ فَلاحٍ إِذَا نَابَكَ الدَّهْرُ ثَابَا
٢٩ فَذَلِكَ لِلمُسْلِمِينَ مَلاذٌ إِذَا الدَّهْرُ أَنْشَبَ ظُفْرًا وَنَابَا
٣٠ مَلِيكٌ إِذَا مَا تَجَلَّى بِدَسْتٍ رَأَيْتَ الجَلَالَ عَلَيْهِ حِجَابَا
٣١ تَمَنَّحْهُ إِنْ شِئْتَ فِي كُلِّ أَمْرٍ تَجِدْهُ أَعَزَّ المُلُوكِ جَنَابَا
٣٢ وَإِنْ أَنْتَ كَيَّفْتَهُ كَانَ فِي الكَوْ نِ غَيْثًا وَلَيْثًا مُهَابَا
٣٣ يَقُودُ إِلى الوَفْدِ فِي كُلِّ يَوْمٍ جِمَالًا ضِخَامًا وَخَيْلًا عُرَابَا
٣٤ سَحَابُ النَّدَى وَالعَطَا مِنْ يَدَيْهِ تُخَجِّلُ يَوْمَ النَّوَالِ السَّحَابَا
٣٥ غَمَامٌ تَجَلْجَلَ بِالجُودِ غَيْثًا حَكَى الغَيْثَ جَلْجَلَةً وَانْسِكَابَا
٣٦ وَلَوْلاهُ مَا أَشْرَقَ المُلْكُ وَجْهًا وَلا الدَّهْرُ بَشَّ وَلا العَيْشُ طَابَا
٣٧ أَحَاطَ سَمَاءَ المَعَالِي بِعَزْمٍ مِنَ الصَّارِمِ العَضْبِ أَمْضَى ذُبَابَا
٣٨ سَجَايَاهُ فِي النَّاسِ كَافَتْ فَكَانَتْ عَلَى مُسْتَحِقِّ العِقَابِ عِقَابَا
٣٩ أَقَامَ لِأَهْلِ النَّكَالِ نَكَالًا وَأَهْدَى لِأَهْلِ الثَّوَابِ ثَوَابَا
٤٠ إِلَيْكَ ابْنَ نَبْهَانَ جَاءَتْ تَخُطُّ عَلَى الطُّرْقِ مِثْلَ الكِتَابِ كِتَابَا
٤١ إِذَا جَرَّرَتْ فِي الطَّرِيقِ سُطُورًا رَأَيْتَ المِدَادَ دَمًا وَلُعَابَا
٤٢ وَأَنْتَ اصْطَفَتْكَ اخْتِيَارًا وَخَلَّتْ جَمِيعَ الوَرَى جَفْوَةً وَاجْتِنَابَا
٤٣ وَجَاءَتْ بِرَكْبٍ لِلُقْيَاكَ جَابُوا عَمَارَ البِلادِ مَعًا وَالخَرَابَا
٤٤ وَلَوْلَاكَ مَا فَارَقُوا قَطُّ أَهْلًا وَلا أَزْمَعُوا رِحْلَةً وَاغْتِرَابَا
٤٥ فُشُكْرًا لَكَ اليَوْمَ لا الجُودُ أَوْدَى وَلا مُرْتَجِي فَيْضَ كَفَّيْكَ خَابَا

ثانيا: التحليل

الرؤية الذاتية: العلاقة مع الحبيبة

استهل الشاعر القصيدة بـ "ألا" المنبهة على أمر مهم ينوي الحديث عنه، وقد كان ذلك لـ "للشوق"، والشوقُ، في مرتبته الأسمى، لا يكونُ إلا لمن كانت له بصمةٌ في حياةِ أحدهم، وقد

كانت البصمة في هذه المقدمة للحبيبة "أسماء"، المذكورة في البيت الرابع. ويوحد الشاعر الفكرة المبدئية في هذه المقدمة الغزلية حول مبدأ العلاقة مع الآخر وما تصنعه العهود بين المتحابين، وقد جاءت أبياتها على جزأين: ذاتي وغيري، فالذاتي خاص بالشاعر نفسه، وهي الأبيات السبعة الأولى، إذ تمثل حرص الشاعر على التمسك بالحب الذي عهد به لحبيبته أسماء، وقد جاءت الدلالات اللغوية لتؤكد هذا العهد في خطاب الشاعر لأحدهم، ويحتمل أن يكون الخطاب للنفس ممثلة في القلب، ليثبت ولاءه للعهد الذي قطعه من الحبيبة؛ وقد جعل الشاعر من تعاضد الاختيارات اللغوية حلقات تصل بعضها ببعض، مشكلة رابطة عضوية للموضوع الذي تغيأه من الغزل، فعبارة "ألا هل فتحت" جاءت متعلقة بـــ "خاطبت"؛ و"دع ذا الملام"؛ و"دعني وحبي"؛ و"أأسلو هواها"، وفي كل تتعاضد لتشكل الصراع القائم بين الشاعر والمخاطب؛ وإن كانت الدلالة الظاهرة في هذه العبارات توحي بوقوع الشاعر في الغرام بأسماء، إلا أن الدلالة الخفية تتجلى في العلاقة التي يحتفظ بها الشاعر مع من يستحق المودة، وذلك ما يبدو جليا في البيت الرابع:

وَدَعْـنِـــي وَحُـــبِّي لِأَسْمَا فِـــإِنِّي أَرَى حُبَّهَا مَذْهَـبًا لَنْ يُعَـــابَا

وفيه يظهر صراع الشاعر مع المخاطب، محاولا التأكيد على أنه لم يكن مخطئا في علاقته بأسماء، فحبه لها "مذهب لن يعابا"، وعلى الرغم من أنّ حبه لها قد براه فأكل لحمه إلا أنه يجد عذوبة في ذلك، وهذا مبلغ الإخلاص منه لها، وهو ما يبدو في البيتين الخامس والسادس:

أَأَسْلُو هَـــوَاهَا وَقَدْ صَارَ لَحْمِي طَعَـــامًا إِلَـــيْهِ وَمَـــاءً شَـــرَابَا
وَكَمْ لِيَ مِنْ لَوْعَـــةٍ قَـــدْ شَكَاهَا فُؤَادٌ عَلَى لاهِـــبِ الجَـــمْرِ ذَابَا

ففي هذا الجزء الذاتي/الحوار الذاتي يطرح الشاعر فلسفته في الحياة في العلاقة مع الآخر، وقد مثل بذلك بالعلاقة مع حبيبته أسماء، مؤكدًا التزامه بهذه العلاقة حتى وهي غائبة،

وما يُؤمِّن فكرة أن المخاطب هو القلب (قلب الشاعر) اتهامُ الشاعر لَهُ بأنّ بِرَّهُ في العلاقة قد بدا ممزوجا بالعقوق حين فكر في ترك الحبيبة، وقيام الشاعر على حفظ المودة ودلالات ذلك تظهر في البيتين الثاني والثالث:

فَمَا فِي مَلامِكَ طَارَحْتَ رُشْـدًا وَلا أَنْـتَ فِيهِ اهْتَدَيْتَ الصَّـوَابَا
فَـدَعْ ذَا المَـلامَ فَبِرُّكَ عِنْـدِي أَرَاهُ بِمَـاءِ العُـقُـوقِ مُشَـابَا

وأما الجزء الغيري فلا ينفك ارتباطه عن الجزء الذاتي للشاعر، بل هو مكمل له، إلا أنه مختص بوصف محاسن المحبوبة في الأبيات من (٨-١٥)؛ وقد جاءت هذه الأبيات متصلة بالأبيات السابقة عضويا في كون المحبوبة الموصوفة هنا هي "أسماء" المذكورة سابقا، وأما عن صلتها موضوعيا فيتمثل ذلك في استمرار غزل الشاعر لحبيبته بذكر صفاتها الحسنة التي جعلته يخلص لها في حبه وعلاقته، ولكن، ما لا يظهر في هذه المقدمة هو أن الشاعر ينتقد أكثر مما يمدح، فهو ينتقد تصرف أسماء معه بهجرها له وتركها للعلاقة، بينما هو لم يفعل ذلك، ويصر على أن يبقي ماء المودة خالصا لها معها، إلا أن النتيجة كانت:

وَكَمْ لِيَ مِنْ لَوْعَـةٍ قَـدْ شَكَاهَا فُؤَادٌ عَلَى لاهِـبِ الجَـمْرِ ذَابَا

أمَا وقد حقق الشاعر مراده في المقدمة الغزلية في التنبيه على هذه القضية رمزيا، فلا بد أن يكون اللوحة التالية متصلة به، مكملة له.

الرؤية الغيرية: العلاقة مع الآخر

جاءت اللوحة الثانية من هذه القصيدة مستهلة بفعل الأمر "خُـذْ"، والأمر هنا يستوجب الالتزام والانتباه أثناء تنفيذه، لذلك جاء خطاب الشاعر للآخر محمولا على الصدق والتجربة؛ في قوله:

خُـذْ الحَزْمَ يَا صَاحِ فِي كُلِّ أَمْرٍ تَجَشَّـمْـتَـهُ صُحْبَةً وَارْتِـكَابَا

وبما أن الفعل "خُــذْ" يحمل من الدلالات معنى القوة والعزيمة والإرادة والإقدام فقد جاء المطلوب الذي أراد الشاعر من مخاطبه أن يأخذه هو "الحزم"، والحزم لا يتأتى لمن كان ذا إرادة قوية يقع موقع الأخذ، وفي الجملة الفعلية "خذ الحزم"، وما تلاها، يبدو تأثر الشاعر بالتعبير القرآني في قوله تعالى: "خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين"[1]؛ وقد ارتبط خطاب الأمر بالنداء بعده مباشرة "يا صاح" للدلالة على أن الأمر القادم مهم أيضا، كدلالة البيت الأول، وفي كليهما طلب لتنفيذ أمر يقتضي من المخاطب أن يكون على قدر من الإرادة للتنفيذ، وأن يكون على قدر من المسؤولية لتبعاته، وبما أن الشوق والحب يحتاجان لمن يقدر عليهما ويفي بتبعاتهما، فكذلك هو الحزم الذي سيتحدث عنه الشاعر تاليا، وهو كذلك مع الممدوح الذي سيتبين أنه ممن يقدرون الصحبة ويفون بعهودهم ووعودهم مع من يخلص لهم بذلك، إذ يقول الكيذاوي في استهلال لوحة المدح:

وَلُذْ بِالمَلِيكِ عَــرَارٍ سَــلِــيلِ فَلاحٍ إِذَا نَابَــكَ الدَّهْــرُ ثَــابَا

وأما النداء "يا صاح"، فكونه وقع بعد تنبيه فقد اختص به الشاعر من جملة المخاطبين الصاحب، وهذا قد يفسر الاختيار اللغوي للشاعر للفظة "صاحِ" على الترخيم بالنداء، لتبدو منه عنايته ومحبته لصاحبه، وتأتي لفظة "تَجَشَّمْتَهُ" لتؤكد مبدأ العزيمة والحزم المستهل به البيت، ليتجلى الأمر المهم أخيرا في جانبين من الحياة، الحل والترحال، "صحبة وارتكابا". وتبدو عناية الشاعر في تأليف هذا البيت على درجة من الحرص في اختزال الفكرة اختزالا يؤكد صلة هذه اللوحة بسابقتها، إذ يقع الشاعر فيها موقع الصاحب الصدوق الوفي، ويأتي الأثر في معرفته لصاحبته من الأوصاف التي تدلل على معرفته بها معرفة كبيرة، وربما استدللنا على ذلك بقوله:

فَمَا رَقْــرَقَتْ لَحْظَهَا قَطُّ إِلا بِأَسْهُــمِهِ فِي فُــؤَادِي أَصَــابَا

---

[1] سورة الأعراف، الآية ١٩٩.

وفيما استهلت اللوحة الثانية من القصيدة بمبدأ الحرص والعناية جاء البيتان السابع عشر والثامن عشر للتأكيد بأسلوب التحذير "إياكَ"، أولا، ثم بالأمر الصريح "خَالِلْ"، ثانيا، وفي هذين الموضعين تأكيد على ترابط الفكرة، فالصحبة التي يريدها الشاعر للمخاطب في الحياة إنما تكون في من يقدر على إجابة دعوة صاحبه، وليس الذي يخشى اقتحام "المهمات" معه؛ والتنبيه المغلف بالعتاب الذي حُمّل الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة:

أَلا هَلْ فَتَحْتَ مِنَ الشَّـوْقِ بَـابَا وَخَاطَبْتَ مَنْ لا يُطِيـقُ الخِطَابَا
فَمَا فِي مَلامِكَ طَارَحْتَ رُشْـدًا وَلا أَنْـتَ فِيهِ اهْتَدَيْتَ الصَّـوَابَا
فَـدَعْ ذَا المَـلامَ فَبِرُّكَ عِنْـدِي أَرَاهُ بِمَـاءِ العُـقُـوقِ مُشَـابَا

تلتقي مع التنبيه في الأبيات الثلاثة الأولى من لوحة الحكمة:

خُـذْ الحَزْمَ يَا صَاحِ فِي كُلِّ أَمْرٍ تَجَشَّـمْـتَـهُ صُحْبَةً وَارْتِـكَابَا
وَإِيَّاكَ صُحْبَـةَ خِـلٍّ إِذَا مَا غَـدَوْتَ بِهِ لِلمُـهِمَّاتِ هَـابَا
وَخَـالِلْ فَتَـى الوُدِّ حَتَّى إِذَا مَا دَعَـوْتَ لِأَمْـرٍ عَضِيلٍ أَجَـابَا

إذ ما كان يخشاه الشاعر ويعيب عليه مخاطبه في أول القصيدة، والذي بدا في شكل عتاب ودي رمزي، يعلنه صراحة في أبيات اللوحة الثانية، فالذي كان "لا يطيق الخطابا"، ولا "طارح رشدا"، ولا "اهتدى للصواب"، يبدو في الخِلّ الذي يهاب اقتحام المهمات، في ما نجده في البيت السابع عشر، ولما كان الشاعر يقع في الجانب الآخر من الصحبة في أبيات اللوحة الأولى، وقع في أبيات اللوحة الثانية "فتى الود" الذي لا يلبث أن يجيب داعيه، وإن كان "لَأَمْرٍ عَضِيلٍ".

ويأتي البيتان (١٩-٢٠) متعاضدين فكريا مع البيت الثامن عشر، إذ "فَتَى الوُدّ" هو الذي "يُوَالِيكَ"، و"يُقَاسِمُكَ"، و"تَثْبُوتٌ لِعَهْدِكَ، لَوْ غِبْتَ عَنْهُ"، ومتعاضدين موضوعيا مع لوحة الغزل فيؤكدان فكرة أن الشاعر لم يكن إلا ثابتا على العهد الذي قطعه مع حبيبته أسماء، وهو ما

يتضح من الأبيات (٤، ٥، ٧)، الذي بدا فيها الشاعر محبا مخلصا، لم ينكث عهده معها، ويأتي البيت التاسع عشر ليلقي ظلاله على فكرة أن المحبوبة إن كانت قد قاسمته "كأس الشهد" مرات، بما ترك أثرا في نفس الشاعر، بما تدلل عليه أبيات الوصف، لم تكن تقاسمه كأس العذاب ومرارة العيش بالفراق، وهو ما بدا في الأبيات (٥، ٦، ٧).

فيما يأتي البيتان (٢١-٢٢) حاملين خبرة الشاعر بالحياة، وبالتحديد خبرته بالصحبة، فهو، بما تبدو عليه أشعاره، كثير الترحال، وغالبا ما يكون له أصحاب في السفر، وفي الحل، لذا جاءت بعض أشعاره مضمنة عنصر الشكوى من الناس وذم عجزهم عن القيام بواجبات الصحبة والمودة، ويبدو في البيتين، هنا، أن الشاعر محبط بما وجده من بعض الصحبة التي لا تسر، وهي الصحبة التي تتراءى للضمآن ماء فلا يبعد أن يكتشف أنها ليست إلا "سرابا"، والبيتان لا ينفكان عن العودة بنا مرة أخرى إلى البيت السابع عشر فكريا، وعن التلميح لإحباط أصابه من هجر أسماء له، فيما ترمز إليه لوحة الغزل موضوعيا.

ثم جاءت لوحة الرحلة لتحكي إقدام الشاعر وحزمه على قطع المفاوز ليلا، مع صحبة لا تعرف الخنوع ولا تكل، وبركاب اعتادت السفر الطويل، فيأتي وصف الشاعر للرحلة بمثابة التخلص إلى المدح، لكنه تخلص ينقل الشاعر من الإحباط إلى الرجاء والأمل، فالرحلة، فيما يبدو، اضطرته لانعدام الأصحاب الذين يستند بهم وقت الحاجة، وهي التي دفعت به نحو الممدوح لأنه أهل للصحبة والمودة وحفظ عهود العلاقة.

ثم إن الضعف الذي بدا في البيتين (٥، ٢٦) فيبدو رمزا يلمح به الشاعر إلى أنه إنما بلغت به الحال على ذلك لوفائه، وقد بلغ بـــ "اليعملات" الضعف والهزال لوفائها أيضا، وتلميحا مقدما للمدوح بحاله التي ألجأته إليه.

إذن، فالمقدمة إلى التخلص جاءت، فيما بدا، متصلة على مستوى العنصر الواحد، ومتحدة على مستوى الفكرة التي تجمعها.

الرؤية الغيرية: العلاقة مع الممدوح

أشرنا فيما سبق إلى علاقة البيت الأول في لوحة المدح بالأبيات الأولى في لوحتي الغزل والحكمة والنصح، والذي يجمع بينهما أسلوب الأمر، فالأمر في أول الغزل: "ألا هل فتحت"، وفي أول الحكمة والنصح: "خذ الحزم"، وفي أول المدح: "ولذ بالمليك"، وفي كُلٍ يتجلى حرص الشاعر على لفت الانتباه.

وأول ما يبدو في علاقة الغرض ببنية القصيدة في قوله:

وَلُذْ بِالمَلِيكِ عَـرَارٍ سَـلِـيلِ فَلاحٍ إِذَا نَابَـكَ الدَّهْـرُ ثَـابَا
تَمَنَّحْـهُ إِنْ شِئْتَ فِـي كُلِّ أَمْرٍ تَـجِدْهُ أَعَزَّ المُلُوكِ جَنَـابَا
وَإِنْ أَنْتَ كَيَّفْـتَهُ كَانَ فِي الكَـوْ نِ غَيْـثًا وَلَـيْـثًـا مُهَـابَا

إذ تجلى هذا المعنى سابقا في قوله:

وَخَـالِلْ فَتَـى الوُدِّ حَتَّى إِذَا مَا دَعَـوْتَ لِأَمْـرٍ عَضِيلٍ أَجَـابَا
يُـوَالِيكَ فِي كُلِّ أَمْـرٍ وَطَوْرًا يُقَاسِمُكَ الكَـأْسَ شَـهْدًا وَصَابَا

وجاءت أبيات المدح لتصف أخوة الممدوح وحفظه للمودة والصحبة، و مدحا لجوده الذي عم البلاد، واعتزازا ببسالته وعزيمته في لم الشمل وإغاثة الملهوف؛ وقد جاءت الأبيات فيها متعاضدة مع أبيات الغزل والحكمة والرحلة.

فمع أبيات الغزل يقابل الشاعر جلال الممدوح كحجاب يصونه عن الدنس والغي، في قوله:

مَـلِيكٌ إِذَا مَا تَجَـلَّى بِـدَسْتٍ رَأَيْتَ الجَـلَالَ عَـلَيْهِ حِجَـابَا

بما تتصف به المحبوبة من صفات الجمال والجلال والعفة والصون في قوله:

هِـــيَ الشَّمْسُ لَكِـــنَّمَا هِيَ شَمْسٌ تَحُـــلُّ الخِيَامَ مَـــعًا وَالقِـــبَابَا

وهذا في سياق الوحدة العضوية بين الغرض وما سبقه؛ أما في الوحدة الموضوعية فلما كان الشاعر يضرب بعلاقته مع حبيبته أسماء مثلا في إخلاصه للمودة بينهما، وهي في المقابل لا تكترث لهذه العلاقة، ولما ذهب يحذر من الخل الجبان، ويرغب في الخل صاحب المروءة والشجاعة، أتت أبيات المدح لتضرب مثلا حقيقيا للخل الوفي الذي ما خاب ظنا به، والذي ما كف يده عن إغاثة المستغيث المستجير به، في السراء والضراء، لتأتي العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة جلية في قيام العلاقة بين الناس على حمل أحدهم للآخر في خير الأمور وشرها، وفي قيامهم على حفظ المودة والوفاء بعهودها.

القصيدة الثالثة: بين الخيبة والرجاء / آلام وآمال

مدح الكيذاوي كهلان بن حافظ[1] في القصيدة السابعة والعشرين بعد المئة في خمس وستين بيتا، تنوعت عناصرها ابتداء بالظعن في اثني عشر بيتا؛ ثم الطيف في سبعة أبيات ؛ ثم الطلل في ستة أبيات؛ ثم الشكوى والحكمة في أربعة عشر بيتا؛ ثم افتخر بالقصيدة وشبهها بعروس منعها وليها إلا عن مستحقها في ستة أبيات؛ ثم وصف سير الناقة نحو الممدوح في بيتين؛ ومدح الملك في ثمانية عشر بيتا.

أولا: النص[2] [الكامل]

١ أَبُدُورُ تَمٍّ كَالبُـــدُورِ طَوَالِعُ يَـبدُو لَـنَا مِنْهُنَّ نُـورٌ سَـاطِعُ
٢ أَبصَـرْتُهُنَّ فَخِـلْتُ أَقْمَارًا بَدَتْ مِنْ حَـيْثُ شَفَّتْ بِالوُجُوهِ بَرَاقِعُ
٣ يَا حَـبَّهُنَّ وَحَبَّ ذَلِكَ مَـوْقِـفًا ظَـلْنَا نُـشَيِّعُـهُمْ بِـهِ وَنُوَادِعُ

---

[1] هو كهلان بن حافظ بن سليمان، ولا توجد له ترجمة فيما يشير محقق الديوان. انظر: الكيذاوي. الديوان، ص١٨٤.

[2] الكيذاوي. القصيدة ١٢٧.

٤ إِذْ نَحْنُ فِي التَّوْدِيـــعِ لَمْ تَرْقَأْ لَنَا أَبَدًا مِنَ الدَّمْعِ الهَـتُـونِ مَدَامِعُ
٥ وَجُسُومُنَا عِنْدَ التَّفَرُّقِ عِـنْدَنَا وَقُلُـوبُنَا عِـنْدَ الخِـرَادِ وَدَائِـعُ
٦ نَشْكُو جَوَى الفُرْقَى وَذَوْدُ لِحَـاظِنَا مِنْهُنَّ فِي رَوْضِ المَحَاسِنِ رَاتِـعُ
٧ وَعُـيُونُنَا مِنَّا لَهُنَّ نَـوَاظِـرٌ وَقُـلُـوبُنَـا مِنَّا لَهُـنَّ نَـوَازِعُ
٨ أَتَرَى شُمُوسًا بِالجَهَـامِ تَبَرْقَعَـتْ أَمْ أَوْجُهًا شَـفَّـتْ بِـهِنَّ بَـرَاقِعُ
٩ وَنَرَى اخْـتِـلاسَاتِ الوَدَاعِ مَغَانِمًا يَـوْمَ الوَدَاعِ لَنَا وَهُـنَّ مَـصَارِعُ
١٠ وَتَـكَادُ خَلْفَ الظُّعْـنِ مِنْ زَفَرَاتِنَا تَـنْـقَـضُّ مِنَّا لِلحَبِيـبِ أَضَـالِعُ
١١ يَا أَيُّهَا السِّرْبُ الـذِي آرَامُـهُ أَبَـدًا تُوَاصِلُ فِي الهَوَى وَتُقَاطِعُ
١٢ مَنْ يَشْتَرِي رُوحِي بِقُبْـلَةِ مَبْسِمٍ مِنْهَا فَإِنِّي أَشْـتَـرِي وَأُبِـايِعُ
١٣ زَارَتْ أُمَيْمَةُ بَعْدَ طُولِ فِرَاقِهَا وَالرَّكْبُ مِنْ بَيْنِ الرَّوَاحِلِ هَاجِعُ
١٤ جَادَتْ إِلَـيَّ بِوَصْلِهَا أَحْـلَامُنَا سَحَرًا وَلَـمْ يَشْفَعْ إِلَيْهَا شَـافِعُ
١٥ تَفْتَرُّ عَنْ دُرٍّ يُقَـبِّـلُ سِمْطَـهُ عُـودُ البَشَامَةِ فَهْوَ أَبْيَضُ نَـاصِعُ
١٦ وَتَرَى العِتَابَ يُحِيلُ حُمْرَةَ خَدِّهَا وَقْتَ التَّخَجُّلِ فَهْـوَ أَصْـفَرُ فَـاقِعُ
١٧ أَخْفَـيْتُ مُتَّقِـدَ الجَـوَى فَأَذَاعَهُ مِنْ شَاهِـدِ العَبَـرَاتِ مِنِّي ذَائِعُ
١٨ وَالـدَّمْعُ يَعْصِينِي إِذَا اسْتَكْفَفْـتُهُ وَيُطِـيعُ وَجْدِي فَهْـوَ عَاصٍ طَائِعُ
١٩ وَمِنَ المُحَالِ جُحُودُ صَبٍّ لِلهَوَى وَدُمُوعُهُ مِنْ مَدْمَعَـيْهِ هَـوَامِعُ
٢٠ أَقْوَتْ مَرَابِعُهَا فَأَضْحَتْ فِي الحَشَا مِنِّي لَهَا بَعْدَ الرُّبُـوعِ مَـرَابِعُ
٢١ وَلَقَدْ وَقَفْتُ بِدَارِهَا مِـنْ بَعْـدِ مَا خَـفَّ الأَحِبَّةُ وَالرُّسُـومُ بَـلاقِعُ
٢٢ كَيْفَ العَزَاءُ وَكَيْفَ سُلْوَانِي وَقَدْ صَدَعَ الفُـؤَادُ مِنْ الكَآبَةِ صَادِعُ
٢٣ شَابَ الرَّجَاءُ وَشَابَ مِنْ أَلَمِ الجَوَى وَهَوَايَ فِي رَيَّا السَّوَاعِدِ يَـافِعُ
٢٤ رَحَلَتْ مُوَدِّعَةً لَنَا فَعَفَـتْ لَـهَا بَعْـدَ الرَّحِـيلِ أَبَارِقٌ وَأَجَـازِعُ
٢٥ بانت وفي البيـن المشتت شملنا فيهـا وفيَّ معاركٌ ووقـائـعُ
٢٦ لا تَتَّـثِقْ بِمَوَاهِـبِ الـدُّنْيَا وَلا تَـقْـنَطْ إِذَا عَرَضَتْ إِلَيكَ فَجَائِعُ
٢٧ هُنَّ اللَّيَالِي مُعْطِـيَاتٍ لِلفَتَى مِنْ حَـيْثُ لا يَرْجُو وَهُنَّ مَوَانِعُ
٢٨ وَالمَرْءُ يَحْذَرُ مِنْ حَوَادِثِهَا وَمَا حَـذَرُ امْرِئٍ مِمَّا يُحَـاذِرُ نَافِعُ
٢٩ وَاعْلَمْ بِأَنَّ الدَّهْـرَ لِلإِنْـسَانِ لَـوْ طَالَـتْ لَـهُ مُدَدُ السَّلامَةِ خَادِعُ

٣٠ فِي كُلِّ مِرْصَادٍ تَرُوعُ المَرْءَ مِنْ رَيْبِ الزَّمَانِ زَوَاجِرٌ وَرَوَائِعُ

٣١ جَرَّبْتُ دَهْرِي وَاعْتَبَرْتُ أُمُورَهُ فَرَضِيتُ قَسْرًا بِالَّذِي هُوَ صَانِعُ

٣٢ وَأَرَيْنَنِي مِنْهُ التَّجَارِبُ كُلَّ مَا هُوَ فِي القَضَا خَافٍ وَمَا هُوَ شَائِعُ

٣٣ وَسَمِعْتُ مِنْ زَجْرِ الزَّمَانِ وَنَهْيِهِ مَا كَانَ لَمْ يَسْمَعْهُ قَبْلِي سَامِعُ

٣٤ حَتَّى أَكَادُ لِمَا قَضَى أَدْرِي بِمَا هُوَ قَبْلَ أَنْ تَبْدُو الحَقِيقَةُ وَاقِعُ

٣٥ كَمْ مُرْتَجٍ خَدَعَتْ بِهِ آمَالُهُ فِيهِ وَآمَالُ الظُّنُونِ خَوَادِعُ

٣٦ وَالنَّاسُ ذَلِكَ مُطْمَئِنٌّ بِالَّذِي يَحْظَى بِهِ فَرِحٌ وَذَلِكَ جَازِعُ

٣٧ لِلْخَيْرِ فِي الدُّنْيَا تَوَابِعُ مِثْلَمَا لِلشَّرِّ فِيهَا لِلمُصَابِ تَوَابِعُ

٣٨ مَا لِي وَلِلأَمْلاكِ لَسْتُ بِوَاصِلٍ بِمَدَائِحِي مَنْ لِلمُوَاصَلِ قَاطِعُ

٣٩ أَنَا لَسْتُ مُعْتَرًّا عَلَى أَبْوَابِهِمْ فِي مَطْلَبِ الجَدْوَى وَلا أَنَا قَانِعُ

٤٠ كَمْ خَاطِبٍ لِبَنَاتِ فِكْرِي لَمْ يَزَلْ أَبَدًا يُطَالِبُنِي بِهَا وَيُطَالِعُ

٤١ وَأَرَى الصَّنَائِعَ مِنْ مَدِيحِي لَمْ يَكُنْ عِوَضًا لَهُنَّ مِنَ النَّوَالِ صَنَائِعُ

٤٢ هَذِيكَ تُبْلِيهَا الدُّهُورُ وَهَذِهِ لَمْ تُبْلِهَا لِلحَادِثَاتِ قَوَارِعُ

٤٣ وَإِذَا البَضَائِعُ فِي الوَرَى كَسَدَتْ فَلَمْ تَكْسَدْ لِمَدْحِي فِي الكِرَامِ بَضَائِعُ

٤٤ هَلْ يَسْتَوِي نَظْمُ امْرِئٍ مُتَكَلِّفٍ وَقَرِيضُ مَنْ هُوَ فِي البَدِيهَةِ كَارِعُ

٤٥ فَمِنَ النُّجُومِ زَوَاهِرٌ وَغَوَامِضٌ وَمِنَ القَرِيضِ جَوَاهِرٌ وَيَرَامِعُ

٤٦ وَإِلَى المَلِيكِ أَبِي المَعَالِي أَرْقَلَتْ بِي فِي القِفَارِ سَوَاجِدٌ وَرَوَاكِعُ

٤٧ قَدِمَتْ عَلَيْهِ بَعْدُ وَهْيَ أَهِلَّةٌ وَتَيَمَّمَتْهُ قَبْلُ وَهْيَ صَوَامِعُ

٤٨ مَلِكٌ يَجِلُّ بِأَنْ يُدَنِّسَ عِرْضَهُ طَمَعٌ إِذَا دَنَسَ المُلُوكَ مَطَامِعُ

٤٩ يَسْعَى إِلى كَسْبِ الفُضُولِ وَإِنَّهُ لَيَحُثُّ فِي إِدْرَاكِهَا وَيُسَارِعُ

٥٠ يَلْقَى صَنَادِيدَ الوَقَائِعِ حَاسِرًا مِنْ دِرْعِهِ وَكَأَنَّمَا هُوَ دَارِعُ

٥١ وَيَقُومُ فِي لُجَجِ المَنَايَا خَائِضًا وَالسُّمْرُ فِي ثَغْرِ الكُمَاةِ شَوَارِعُ

٥٢ يَحْمِي الذِّمَارَ مِنَ الضَّيَاعِ وَمَالُهُ مِنْ حَيْثُ تَلْقَاهُ مُذَالٌ ضَائِعُ

٥٣ فَهوَ الأَمَانِي وَالمَنَايَا مِثْلَمَا فِي الصِّلِّ تِرْيَاقٌ وَسُمٌّ نَاقِعُ

٥٤ أَضْحَى وَإِخْوَتُهُ مَحَلًّا لِلثَّنَا إِنَّ المَكَارِمَ لِلثَّنَاءِ مَوَاضِعُ

٥٥ هُمْ سِتَّةٌ لَهُمُ السَّمَاحَةُ سَابِعٌ وَالمَجْدُ ثَامِنُ وَالمَفَاخِرُ تَاسِعُ

٥٦ وَكَأَنَّهُمْ وَسْطَ الدُّسُوتِ كَوَاكِبٌ زُهْرٌ تَلَأْلَأُ بِالجَلالِ لَوَامِعُ

٥٧ فَهُمُ هُمُ بَعْدَ الأَكَاسِرِ وَالتُّبَا بِعِ فِي العُلُوِّ أَكَاسِرٌ وَتَبَابِعُ

٥٨ مَنْ تَلْقَ مِنْهُمْ تَلْقَ أَبْلَجَ فَاضِلًا يَلْقَى الفَوَارِسَ فِي الوَرَى وَيُمَاصِعُ

٥٩ يَا مَنْ لَهُ لِلمُعْتَفِينَ سَحَائِبٌ وُطْفٌ مُجَلْجِلُهَا هَتُونٌ هَامِعُ

٦٠ إِنَّ الشَّمَائِلَ مِنْكَ فِي تَصْرِيفِهَا وَمَدَارِهَا لِلمَكْرُمَاتِ جَوَامِعُ

٦١ يَا زَهْرَةَ الأَيَّامِ وَالمُلْكِ الَّذِي شَرَعَتْ لَهُ فِي المَكْرُمَاتِ شَرَائِعُ

٦٢ بِكَ ثَبَّتَ اللهُ المَحَامِدَ مِثْلَمَا قَدْ ثُبِّتَتْ فِي الرَّاحَتَيْنِ أَصَابِعُ

٦٣ وَإِلَيْكَهَا غَرَّاءُ لَسْتُ بِمِثْلِهَا إِلا إِلَيْكَ مِنَ البَرِيَّةِ دَافِعُ

٦٤ فِيهَا غَرَائِبُ حِكْمَةٍ وَبَدَائِعٌ لَمْ يَحْكِهِنَّ غَرَائِبٌ وَبَدَائِعُ

٦٥ وَلَئِنْ خَلَعْتَ عَلَيَّ ثَرْوَةَ نَائِلٍ فَمِنَ الثَّنَا إِنِّي عَلَيْكَ الخَالِعُ

ثانيا: التحليل

يوحي استهلال الشاعر للقصيدة بالغزل بتوفر جو جيد من التفاؤل والأمل في حياته، وهو ما يبدو من البيتين الأول والثاني، إذ تأتي الاختيارات اللغوية: "بُدُورُ تَمّ"، و"نُورٌ سَاطِعُ"، و"أَقْمَارًا" لتضيء هذا الجو الإيجابي، ولكن أسلوب الافتتاح الاستفهامي "أَبُدُورُ؟" يجعلنا نشك في مقدار الإيجابية وحجم التفاؤل الذي مني به الشاعر حينها، فهذا الاستفهام، فيما يبدو، كان طارئا، أي ناتجا عن تفاعل آني منشأه الدهشة والإعجاب، ولكن، ليس كل دهشة مصدرها فرح، فقد تكون الدهشة ردة فعل على حدث مفاجئ مؤلم، وإن كانت دهشة الشاعر في النص نتاج حدث

مفرح، فما نتوقعه في الأبيات التالية أن تحمل دلالات الفرح، لكن الشاعر يقول في البيت الثالث مباشرة:

يَا حَـبَّهُنَّ وَحَبَّ ذَلِكَ مَـوْقِـفًا ظَـلْنَا نُـشَيِّعُـهُمْ بِـهِ وَنُوَادِعُ

ليأتي النداء محملا بالآلام والهموم التي كان سببها الحدث المفاجئ، وفي قوله: "يا حَبَّهُنَّ" يتجلى استحضار الماضي الجميل، ماضيه مع الحبيبات التي قررت الرحيل، وقد جاءت هذه اللفظة لتختزل كل معاني الحب والجمال في تلك البدور.

ومن البيت الثالث يبدأ النص يتحول إلى حالة من القلق والتوتر، تشي به الأبيات من (٣-٧)، ويبدو ذلك في النداء في البيت الثالث بـــ " يَا حَبَّهُنَّ"، و "وَحَبَّ ذَلِكَ مَوْقِفًا "، فالشاعر يقع في هذين النداءين بين الماضي والحاضر، فلا هو قادر على استيعاب الماضي في النداء الأول، ولا هو قادر على صنع التغيير في الحاضر المفاجئ في النداء الثاني، ليتضح بعدها منشأ هذا التوتر والقلق عنده من تشييعه للظعائن وتوديعها.

فأما التشييع فيقتضي المتابعة الدقيقة من المُشَيِّع لِلمُشَيَّع، كما يترتب عليه الحضور الدائم، ما يعني أن الشاعر لم يكن بعيدا عن المشهد، وأنه لم يكن وحده، والذي تدل عليه " ظَلْنَا نُشَيِّعُهُمْ بِهِ وَنُوَادِعُ" أن الشاعر قد تقطع فؤاده قطعا من صدمة الوداع، فجعل يعبر بصيغة الجمع "نا" للتعبير عن أنه لم يكن واحدا في التشييع.

وتتجلى في التشييع لحظات الاضطراب النفسي، لذا جاء الفعل "ظَـلَّ" دالًا على الاستمرار، ومقرونا بالفعلين المضارعين "نشيع" و "نوادع"، وهذا الكم من اجتماع دلالات الاستمرار لا تنفك عن التعبير عن وحدة الفكرة التي حملها البيت الثالث، وهي القلق والتوتر والألم الدائم؛ وفي التوديع توجع وألم، ودلالة التواصل في المضارع "نوادع" توحي بتوجع الشاعر من لحظة الوداع.

ثم جاء البيت الرابع مبدوءًا بـــ "إِذْ" بدلالة الرهبة والألم من الموقف، فوَقْعُ الحرف بالسكون في هذا الموضع يوحي بسكون الشاعر ودهشته وقلقه في موقف الوداع، وهو سكون الصدمة، ويوحي أيضا بتسارع الأحداث؛ ويؤكد الشاعر مرة أخرى معاني الاستمرار بـــ " لَمْ تَرْقَأْ لَنَا أَبَدًا مِنَ الدَّمْعِ الهَتُونِ مَدَامِعُ" فجَزْمُ المضارع جزم للواقع، واستمرارُ الدموع استمرارٌ للشعور بالوجع والألم. ثم جاءت الأبيات (٥-٧) حاملة معنى الألم والتوجع، فالشاعر في الوداع صار جسما حاضرا وقلبا غائبا، و "يشكو جوى الفرقى"، و القلوب "النوازع" عند الشاعر في البيت السابع سببها القلوب "الودائع" عند الخرائد في البيت الخامس.

وتتواصل معاني التوجع والألم في البيت الثامن حين يتساءل الشاعر مرة أخرى بـــ"أترى"، في تجدد لمعنى البيت الأول، للدلالة على الدهشة وعدم استيعابه الموقف؛ ويتجدد معنى البيتين الرابع والخامس في البيتين التاسع والعاشر، وتجدد المعاني بهذه الطريقة يوحي باستمرار القلق والتوتر وتجدد التألم، فالـــ "مَصَارِع" التي عانى منها الشاعر كانت نتيجة لانقسام حاله بين الحضور والغياب في قوله في البيت خامس:

وَجُسُومُنَا عِنْدَ التَّفَرُّقِ عِـنْدَنَا وَقُلُـوبُنَا عِـنْدَ الخِـرَادِ وَدَائِـعُ

ويختم الكيذاوي لوحة الظعن بفكرة شمولية تعبر عن التوتر والتذبذب في العلاقة مع الحبيبات الظاعنات، وذلك في البيتين الحادي عشر والثاني عشر:

يَا أَيُّهَا السِّرْبُ الـذِي آرَامُـهُ أَبَـدًا تُوَاصِلُ فِي الهَوَى وَتُقَاطِعُ
مَنْ يَشْتَرِي رُوحِي بِقُبْـلَةِ مَبْسِمٍ مِنْهَا فَإِنِّي أَشْـتَـرِي وَأُبِـايِعُ

إذ يتجلى في "تواصل—تقاطع" و"أشتري—أبايع" معنى الحضور والغياب، والحضور والغياب يشيران إلى القلق والتوتر، وهذا بدوره ما يسبب للشاعر الألم النفسي. والبيتان، هنا، يمثلان جسرا بين لوحة الظعن ولوحة الطيف، إذ الاتصال بما بعدهما يأتي في دلالة الأفعال:

"زارت"، و"جادت"، و "ترى العتاب"، وهي تقع في الدلالة على المواصلة التي ظل الشاعر يتمناها ولم يظفر بها إلا في المنام، فزيارتها لم تكن إلا حلمًا، وهو ما يعني استمرار حالة التألم، مع شيء من الأمل بتبدل الحال إلى الأحسن؛ وهكذا تأتي لوحة الطيف أول بصيص أمل للشاعر، لتقر به نفسه برهة في انتظار الأمل الطويل. وتأتي الدموع شاهدا على استمرار الألم في الحقيقة والحلم، والدموع في النص تعبير عن ألم مُمِضّ، ووضع قاسي يمر به الشاعر.

وجاءت الزيارة لتمزج دموع الحزن بدموع الفرح، ولترسم جانبا آخر في نفس الشاعر، إنه جانب الأمل المتجلي في إيقاع أبيات وصف الحبيبة: "جادت إلي بوصلها"، "لم يشفع إليها شافع"، و"أبيض ناصع".

إن لوحة الطيف بجانب علاقتها الوثيقة باللوحة الأولى تلمح إلى علاقة بعيدة مع غرض القصيدة (المدح)، فزيارة الحبيبة كانت أثناء سفر الشاعر، ويتضح ذلك في قوله:

زَارَتْ أُمَيْمَةُ بَعْدَ طُولِ فِرَاقِهَا وَالرَّكْبُ مِنْ بَيْنِ الرَّوَاحِلِ هِاجِعُ

ففيما تأتي عبارة "طول فراقها" تعبيرا عن الألم، تأتي عبارة "زارت أميمة" بذكر الاسم تعبيرا عن الأمل والراحة. ويشير البيت، أيضا، إلى أن الشاعر كان في حالة سفر، وأنه كان مضطرا له؛ والسفر لا يكون إلا لحاجة طرأت على المسافر، سواء كان الداعي لذلك زيارة صديق، أم زيارة قضاء حاجة؛ وهذا السفر الطارئ، الذي يبدو في تسلسل أحداث القلق والتوجع قبل البيت وبعده، يطرح تساؤلا: ما مقصد الشعر منه؟؛ هل تتبع رحلة الظعائن؟ بالقطع لا؛ ليأتي الجواب في البيت السادس والأربعين حاملا كل معاني الأمل والرجاء في قول الكيذاوي:

وَإِلـــى المَلِيكِ أَبِي المَعَالِي أَرْقَلَتْ بِي فِي القِفَـــارِ سَوَاجِدٌ وَرَوَاكِعُ

ويستمر مسلسل القلق والألم حين يطرق الكيذاوي أطلال الحبيبة، وفيها تتعمق الدلالة من أول كلمة فيها في البيت العشرين، وهي: "أَقْوَتْ"؛ والإقواءُ في الدار يَعْني الخَرَابَ والهَلاكَ،

ويَعْني التَّشَتُّتَ والفُرقَةَ المُمِضَّة، ويَعْني الجَزَعَ والتَّوَتُّرَ، ويَعْني غِيَابَ الطُّمَأْنِينَةِ، وحُلُولَ الكَآبَةِ، في نفس ساكنيه قبل زائريه، فكيف بأثره عند الأحبة الذين جمعهم مربع أو مرابع. إن وقوف الشاعر على مرابع الحبيبة يعود بنا إلى حالة الصدمة والسكون في البيت الرابع، حين ودع الظعائن ودموعه تنسكب، فسعى في هذا الوقوف لإقامة بعض "العزاء" لنفسه بقوله:

وَلَقَدْ وَقَفْتُ بِدَارِهَا مِــنْ بَعْــدِ مَا خَــفَّ الأَحِبَّةُ وَالرُّسُــومُ بَــلاقعُ

وفي قوله: "رَحَلَتْ مُوَدِّعَةً" تخفيف لبعض الألم، وفتح لباب الأمل والرجاء، ولكن تأتي الاختيارات اللغوية من (٢١-٢٥) أكبر من أن يتحقق للشاعر أي "سلوان"، والاختيارات هي: "كيف العزاء"، و"كيف سلواني"، و"صدع الفؤاد من الكآبة"، و"شاب الرجاء"، و"البين المشتت"، و"معارك ووقائع"؛ وفي هذه الجملة من الاختيارات حِملٌ كبيرٌ على نفس الشاعر، لم يأت عليه إلا بكثير من اليأس، واليأس إن حل قلب امرئ أهلكه وأذاب حشاشته، وهو المعنى ذاته في لوحة الطلل، ودلالة اليأس والضعف تبدو في قوله:

أَقْوَتْ مَرَابِعُهَا فَأَضْحَتْ فِي الحَشَا مِنِّي لَهَا بَعْدَ الرُّبُــوعِ مَــرَابِعُ

وعمد الشاعر بعد طول اكتئاب وخيبة أمل في لوحة الطلل، إلى مخاطبة صاحبه في البيت السادس والعشرين بقوله: "لا تتثق بمواهب الدنيا"، في إشارة منه إلى أنه مجرب لها، خبير بأمورها، فهي مهما قدمت أخذت، ومهما أسعدت أشقت، ولا سعادة دائمة، وهو نهي جازم يعبر عن شدة تألم الشاعر وتفاعله مع نتائج مغامراته في الحياة، ولكنه في المقابل لا يخضع لها، فيعقب على النهي نهيا آخر مضاد له في القوة والعلاقة مع الحياة، ويشق به سبيل الأمل من جديد، بقوله: "لا تقنط إذا عرضت إليك فجائع".

وتأتي لوحة الشكوى من الزمان مزيجا من الألم والأمل؛ والزمان وإن كان واحدا في ذاته ليشتكي منه الشاعر، إلا أنه يعبر عن الحالة الكلية لآلامه، فالطلل حالة واحدة، والظعن حالة واحدة، وكذلك الغزل والطيف، أما الزمان فيمثل كل هذه الأحوال، فتقع لوحة الشكوى مجمعا لكل ما يمكن أن يمر بالشاعر في الحياة فيشتكي منه، فجاء استهلال الشاعر للوحة الشكوى بين العسر واليسر، والألم والأمل، في قوله:

لا تَتَّــثِقْ بِمَوَاهِــبِ الــدُّنْيَا وَلا تَــقْــنَطْ إِذَا عَرَضَتْ إِلَيكَ فَجَائِعُ

وتتجلى في لوحة الشكوى الوحدتان العضوية والموضوعية مع اللوحات السابقة، فدلالة "لا تَــتَّــثِــقْ" مرتبطة بحركة الظعائن المفاجئة، وإقواء الدار، ودلالة "لا تَقْنَطْ" متعلقة بدلالات الامل والرجاء في زيارة الطيف وتمتع الشاعر نفسيا بها. وإذ يرسم الشاعر في أبيات الشكوى حلقات متشابكة من الآلام، تأتي الاختيارات اللغوية لتبرز حجم المعاناة، ويظهر في تعدادها وامتدادها في أربعة عشر بيتا استمرار وامتداد للآلام؛ ومع أن الشاعر حاول في بداية الشكوى أن ينصف الزمن في تقلباته بقوله: "لا تقنط"، إلا أن التالي جاء كسيل يجرف كل معاني الجمال على ضفاف الحياة؛ وفي الوقت الذي تبدو فيه الأبيات (٢٧-٣٨) مفسرة للنهي الأول تبدو في الوقت ذاته مفسرة للنهي الثاني.

وتبدو الصلة وثيقة بين المقدمة ولوحة الشكوى، إذ تأتي دلالات الشكوى ملتحمة مع دلالات التوجع والقلق عند الشاعر من بَيْن المحبوبة وتوديعها له؛ ففي البيتين الأول والثاني بدت سعادة الشاعر غامرة بجمال "البدور" وقد تزينت بالبراقع، وهذه المعرفة بهن جزء مما يعده "مواهب الدنيا" في البيت السادس والعشرين، ودلالة التشييع والتوديع في البيت الثالث تحملها دلالة التعبير في قوله "فجائع" في البيت السادس والعشرين، ثم تأتي دلالة الأبيات الثلاثة الأولى في المقدمة التي حصرها الشاعر في المواهب والفجائع في البيت السابع والعشرين:

هُنَّ اللَّيَالِي مُعْطِـيَاتٍ لِلفَتَى مِنْ حَـيْثُ لا يَرْجُو وَهُنَّ مَوَانِعُ

ويبدو في هذا التعبير تلميح إلى أن العلاقة الصادقة المملوءة بالود قد تنشأ من قبيل الصدفة "من حيث لا يرجو" المرء، ولما كانت صدف الزمان تجود بنشوء مثل هذه العلاقات الفريدة كانت تأتي أحيانا لتفاجئ المرء بقطع تلك العلاقة، وهو يحذر في الأبيات (٢٨-٢٩) من حوادث الزمان وريبه لأنه وقع فيها حين انصدم بالرحيل، ثم ينبه مرة أخرى في الأبيات (٣٥-٣٧) بقوله:

كَمْ مُرْتَجٍ خَـدَعَتْ بِـهِ آمَـالُهُ فِـيهِ وَآمَالُ الظُّـنُونِ خَـوَادِعُ

وَالنَّاسُ ذَلِـكَ مُـطْمَئِـنٌّ بِالّـذِي يَحْـظَى بِهِ فَرِحٌ وَذَلِـكَ جَازِعُ

لِلْخَيْرِ فِـي الدُّنْـيَا تَوَابِعُ مِثْـلَمَا لِلشَّـرِّ فِيـهَا لِلمُـصَابِ تَـوَابِعُ

ويمضي الكيذاوي يحدث عن تجربته مع خدائع الدهر في دلالة توحي بالصبر والأناة، وبقاء الأمل شامخا أمامه، وغير عابئ بـ "زواجر" الدهر و"صنائعه"، فتأتي الأبيات (٣٢-٤٣) حاملة اختيارات لغوية تبرز جانب الفخر بالنفس عند الشاعر، الفخر بعزيمته وإصراره على مجابهة تحديات الزمان، والتهيؤ لفجائعها، وتبرز مقدار ما جرب وخبر من الحياة، بقوله:

حَتَّى أَكَادُ لِمَا قَـضَى أَدْرِي بِمَا هُوَ قَبْلَ أَنْ تَبْدُو الحَقِـيـقَةُ وَاقِعُ

ثم يذهب الشاعر إلى إبراز جزعه من الحياة وتألمه من خوادعها في البيت الثامن والثلاثين بقوله:

مَا لِي وَلِلأَمْلاكِ لَسْتُ بِـوَاصِلٍ بِمَـدَائِحِي مَنْ لِلمُـوَاصَلِ قَاطِعُ

لتأخذ دلالة البيت، في العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة، مَنْحى قَبْلِي، ومَنْحى بَعْدِي، ففي المَنْحَى القَبْلِي يبدو أن الشاعر عاد ليعرض بالمحبوبات الظاعنات، إذ الغزل بالمحبوبة امتداح لجمالها، وكون الظاعنات قد مَنَّت الشاعر بالقطيعة ذهب ليصفهن في البيت الحادي عشر بقوله:

يَا أَيُّهَا السِّرْبُ الــذِي آرَامُــهُ أَبَــدًا تُوَاصِلُ فِي الهَوَى وَتُقَاطِعُ

وأما المَنْحَي البَعْدِي فيتجلى في ذمه للناس الذين كتب فيهم مدائحه، ثم لم يجد منهم سوى القطيعة، فنفى بلغة توحي بصدق التجربة التي افتخر بها سابقا في البيتين (٣١-٣٢) المروءة عن أولئك الذين استهلكوا مدائحه من غير أن يقدروه بالعطاء، بقوله في البيت التاسع والثلاثين:

أَنَا لَسْتُ مُعْتَرًّا عَــلَى أَبْوَابِــهِمْ فِي مَطْلَــبِ الجَدْوَى وَلا أَنَا قَانِعُ

وهذا المنحى يعبر أيضا عن الشعور بالألم والقلق؛ ولكن هناك مَنْحًى بَعْدِيّ آخر يتصل بالمدح القادم في غرض القصيدة، ويعبر عن الأمل الذي يبدو جليا في أبيات المدح.

فتتهيأ أجواء النص، بعد هذين البيتين، تدريجيا للافتخار بالنظم في الأبيات (٤٠-٤٥)، فيذهب الكيذاوي إلى تشبيه مدائحه بعروس كثر خطابها، وأن صناعة المديح رائجة أكثر من الصنائع، وهي بضائع "لا تكسد" إن قيلت "في الكرام". وتأتي هذه الأبيات بمثابة فاتحة الأمل الكبير الذي يأتي بالفرج بعد الشدة، ويبعث بالسكينة في النفوس بعد الألم؛ وما يتبادر في العلاقة بين المقدمة والغرض بشكل خاص، هو أن الشاعر يحرص على أن تكون العلاقة بينه وبين الممدوح علاقة يجني منها راحلة القلب وطمأنينة الحياة، فبالغزل، وهو مدح للجمال الأنثوي، يجد الشاعر راحة النفسية الخاصة، وبمدح الملك ينال العطاء الذي يعينه على تيسير أحواله في الحياة، فبالحب ينال العطاء المعنوي، وبمدح الرجال ينال العطاء المادي. وإذ يلف الشاعر

المديح بطوق من الثناء والفخر بجميل مدائحه وصدقها في من يستحق الثناء والمدح، ورجائه في نيل عطايا الممدوح، يعود ليلف الطوق مرة أخرى في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وبذات المعنى.

وليس مقصورا الفرح على الشاعر، بل إن الشاعر في وصفه لحركة الناقة بحركات الركوع والسجود تعبير عن الفرح أيضا، وإجلال وتقدير لشخص الممدوح؛ وفي وصفه لها ضعيفة وهزيلة من أثر السفر وكانت قبل ذلك قوية تعبير عن بذل النفس والحال من الشاعر والناقة؛ وفي ذلك تتجلى رحمة الممدوح وعدله للإنسان والحيوان. وختام الرحلة عند باب الممدوح رجاء من الشاعر وأمل بانتهاء الألم، وبذهاب المعاناة والقلق والتوتر.

وتأتي أبيات المدح لتكمل حلقات العلاقة التي بناها الشاعر بين المقدمة وبنية القصيدة، ولأن القصيدة قامت في كثير من مواضعها على إثارة عنصري الألم والقلق، وجاءت لوحة الشكوى لتمزج الألم بالأمل، جاءت لوحة المديح لتقف على حبل من الرجاء والأمل، تتسارع فيها الدلالات التي تعود بنا إلى اللوحات السابقة، التي يبدو فيها الشاعر متذبذبا متوترا حائرا، فهو يخشى أن يواجه خيبة الأمل كالتي واجهها مع الحبيبات، ومع من مدحهم ولم ينل منهم ما يستحق، ومن حذر الشاعر من تكرار الأمر مع الممدوح يستهل المدح بكلام يثقل على الكريم رده، ليجعل في قوله:

مَــلِكٌ يَجِلُّ بِأَنْ يُدَنِّــسَ عِرْضَهُ طَمَعٌ إِذَا دَنَسَ المُلُــوكَ مَطَــامِعُ

حذرَ التاجرِ الخبير بتجارته، وهو حذر يؤكد صدق ما قاله سابقا عن خبرته بحوادث الزمان، حتى ليكاد يتنبأ بنوائبه، وهذا بُعْدٌ أَوَّل، وبُعْدٌ ثانٍ يتجلى في نفي الكيذاوي عن الممدوح (الملك) أنْ يقبلَ الدَّنَسَ في عِرضِهِ من طمعٍ في ملذات الحياة الفانية، والتعبير: " يَجِلُّ بِأَنْ

يُدَنِّـــسَ عِرْضَهُ" يماثل تعبير العرب قديما: "أبيت اللعن"[1]، وفي ذلك استعانة بالموروث عند العرب في مخاطبة الملوك الكرام، ومنه قول النابغة الذبياني مخاطبا النعمان:

أَتَانِي – **أَبَيْتَ اللَّعْنَ** – أَنَّكَ لُمْتَنِي وَتِلْكَ الَّتِي أَهْتَمُّ مِنْهَا وَأَنْصَبُ[2]

وبُعْدٌ ثالث يتصل بقلق الشاعر ورجائه في أن لا يرده الممدوح من غير عطاء يجزيه به عن مديحه فيه.

ثم تأتي الدلالات اللغوية في أبيات المدح (٤٩-٦٢) لتعبر عن فرح الشاعر وأمله في العطاء، وهي أبيات تؤكد، بعد الوقوف على البيتين (٣٨-٣٩) اللذين ذم فيهما البخل والقطيعة، ثقة الشاعر بالملك، فالملك: "يسعى إلى كسب الفضول"، و"يحث في إدراكها ويسارع"، وببسالته وشجاعته يظل في كل الأمور "دارع"، و"يحمي الذمار من الضياع"، وفي الملك تتحقق "الأماني والمنايا"، وهو "محل للثناء"، وأخ لـــ "السماحة، والمجد، والمفاخر"؛ وفي هذه التعبيرات تتجلى ثقة الكيذاوي بالممدوح في أن ينال منه ما يدرأ عنه قلق الحياة وآلامها، ولكن، تظل دلالات التوتر والقلق جلية على جبين الأبيات الأخيرة (٥٩-٦٥)، وهي تتجلى في تعبير الشاعر بالنداء في قوله:

يَا مَنْ لَهُ لِلمُعْـتَـفِينَ سَحَـائِبٌ وُطْفٌ مُـجَلْـجِلُهَا هَتُونٌ هَامِعُ

يَا زَهْرَةَ الأَيَّـامِ وَالمُـلْكِ الَّذِي شَرَعَتْ لَهُ فِي المَكْرُمَاتِ شَـرَائِعُ

وبالتأكيد قوله:

إِنَّ الشَّمَائِلَ مِنْكَ فِـي تَصْرِيفِهَا وَمَـدَارِهَا لِلمَكْـرُمَاتِ جَـوَامِعُ

---

[1] ينظر مثلا: ابن عبد ربه، "وفود قريش على سيف بن ذي يزن"، ص٢٣-٢٦.

[2] إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني. ص٧٢.

وبالشرط في قوله:

وَلَئِنْ خَلَعْتَ عَلَيَّ ثَــرْوَةَ نَائِــلٍ فَمِــنَ الــثَّنَا إِنِّي عَلَــيْكَ الخَالِعُ

لكأن الكيذاوي يقدم وثيقة المودة والاحترام والإجلال لشخص الممدوح، أملا في الخروج من دوائر الآلام إلى تحقيق الآمال.

ويأتي البيتان (٦٣-٦٤) ليؤكدا استمرار الشاعر في طرق أبواب الأمل والرجاء تحت سقف القلق:

وَإِلَيْــكَهَا غَرَّاءُ لَسْتُ بِمِثْلِهَــا إِلا إِلَيْــكَ مِنَ البَرِيَّــةِ دَافِــعُ

فِيهَــا غَرَائِبُ حِكْمَــةٍ وَبَدَائِــعٌ لَمْ يَحْكِهِنَّ غَــرَائِــبٌ وَبَــدَائِعُ

ليختم القصيدة بتعليق القارئ بين الشك واليقين، بأن الشاعر قد ناله ما يستحق لمديحه، أو أنه رد خائبا.

وبعد هذا التحليل يتبين أن الشاعر قد نجح، في هذه القصيدة، في إقامة العلاقة بين المقدمة وبينة القصيدة مرة أخرى، كنجاحاته التي بدت في القصائد السابقة.

ولعلنا استطعنا في هذا الفصل أن نتبين العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة، إذ أبانت القصائد الثلاث عن الترابط العضوي والموضوعي بين المقدمة وبقية أجزاء القصيدة، وفيها وجدنا أن الفكرة الرئيسة التي تتمحور حولها المقدمة لا تنفك عن الاتصال مع العناصر اللاحقة، ومع الغرض، ففي كل وجدنا الاختيارات اللغوية والدلالات النصية تحيلنا إلى أجزاء من المقدمة، وأحيانا إلى الفكرة الرئيسة نفسها.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة لـــ "مقدمة القصيدة في الشعر الكيذاوي" بعد بلورة آراء النقاد القدامى والمحدثين في مقدمة القصيدة إلى استنطاق مقدمات القصائد الأكثر حضورا في ديوان الكيذاوي، وهي: مقدمة الطلل، ومقدمة الغزل، ومقدمة الظعن، ومقدمة الطيف، ومقدمة المشيب، ومقدمة الخمر، اعتمادا على المنهج التحليلي الذي ساعد في إبراز علاقة الكيذاوي بالشعر العربي، علاقة تربطه بالجانب الإحيائي للموروث الشعري، بجانب العديد من اللمحات التجديدية وبعض مواقف التجربة الذاتية، ثم قدمت الدراسة في الأخير نماذج تطبيقية على العلاقة بين المقدمة وبنية القصيدة.

وكانت الدراسة قد لمست الكثير من التقارب بين التفسيرات التي تناولت مقدمة القصيدة، الطللية منها بشكل خاص، إذ كانت هذه المقدمة الأكثر غموضا في نشوئها ودلالاتها، ما جعل النقاد يركزون عليها أكثر من غيرها.

وبدا أن رؤية الشاعر وفلسفته في الحياة كانت قائمة على العلاقة الوجدانية التي تربطه بمن يحب، وعلى ضوء ذلك بكى ديار الأحبة وزارها، بل وعَدَّ البكاء على الأطلال فريضة مقدسة، وقد تجلت تلك الفلسفة في جميع المقدمات. ووظف الموروث الشعري في جل مقدماته توظيفا كبيرا، حتى كأنه لم يبق منه شيئا إلا أتى به. وقد بلغ عدد مقدماته الطللية ستا وثمانين مقدمة، وهو عدد كبير مقارنة بكل ما مر في الموروث الشعري. وكانت كثير من الصيغ التقليدية الموروثة في ابتداء مقدمات الطلل حاضرة بشكل كبير، من مثل: "قفا"، و "لمن الظعن"، ومخاطبة الديار بـــ"يا"، وغيرها مما تتعالق مع النماذج العليا للشعر العربي.

وكان الوصف الحسي لمفاتن المرأة أكثر الموتيفات حضورا في مقدمات الغزل من الوصف المعنوي الذي برز بصورة أكبر في مقدمتي الظعن والمشيب. والتزم الكيذاوي مبدأ التخفف في مقدماته، وقد بدا جليا في مقدمة الظعائن مع "مقدمة الوداع والفراق" التي جاءت لتركز على الجانب النفسي الخاص بالشاعر، لكنه حافظ في مقدمة الخمرة على التسلسل الوصفي والكثير من الموتيفات الموروثة.

وقد شكلت مقدمات الطلل ما نسبته٣٣,٣% لتحتل أكثر قصائد الديوان ابتداء بها؛ فيما جاءت مقدمات الغزل بعدها بنسبة٢٧,٢%. فيما تباينت المقدمات في العناصر المصاحبة لها.

بدا عند الكيذاوي كذلك بعض التجديد في الأسلوب والصورة، فجاء في بعض مقدماته بمواضع من واقع بيئته، مثل: "الوشيل"، و"سداب". وجدد الكيذاوي في صورة المرأة والبدر، عندما أنسن البدر وأنزله بمنزلة المحب التائه، الشاك في مسراه؛ وجدد في صورة الظعائن حين شبهها بفقاعات تطفو على سطح الماء؛ ووضف بعض التعبيرات القرآنية توظيفا جميلا يعبر عن فهمه للدلالة، وآلية وضعها في سياقها الشعري المناسب لها.

وانتهت الدراسة بعرض ثلاث نماذج شعرية، تبين فيها وجود علاقة عضوية، ووحدة موضوعية بين المقدمة وأجزاء القصيدة، فكانت وحدة الفكرة فيما بينها في تعالق مستمر. إذ لاحظنا أن الكيذاوي كان يحرص على ربط الأغراض المختلفة ربطا مشتركا يوحي باستمرار الغرض الواحد في التنامي ضمن الغرض اللاحق، وصولا إلى المدح.

قائمة المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، محمد أبو الفضل. شرح ديوان النابغة الذبياني. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م.

٢. الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح (ت٨٥٠هـ). المستطرف في كل فن مستظرف. تحقيق مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣م.

٣. إسماعيل، عزالدين. روح العصر – دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة. بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٧٢م.

٤. ابن أبي الإصبع، المصري (ت٦٥٤هـ). تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق محمد حفني شرف. القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣م.

٥. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت٣٧٠هـ). الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٧م.

٦. امرؤ القيس. الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.

٧. البحتري. الديوان. ج٢ بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.

٨. بدوي، أحمد أحمد. أسس النقد الأدبي عند العرب. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٤م.

٩. بدوي، مصطفى. دراسات في الشعر والمسرح. الاسكندرية: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٩م.

١٠. براونة، فالتر. "الوجودية في الجاهلية." **مجلة المعرفة**. دمشق، العدد ٤، حزيران ١٩٦٣م.

١١. بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي. ج١.. نقله إلى العربية د. عبدالحليم النجار. مصر: دار المعارف، ط٢، ١٩٦٩م.

١٢. البستاني، كرم. شرح ديوان عنترة بن شداد. بيروت: دار صادر، ١٩٦٠م.

١٣. بشر بن أبي خازم. الديوان. تحقيق عزة حسن. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٢م.

١٤. البطاشي، الشيخ سيف بن حمود. إتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان. مسقط: منشورات مكتب المستشار الخاص لجلالة السلطان للشؤوون الدينية والتاريخية، ٢٠٠٤م.

١٥. بكار، يوسف حسين. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. بيروت: دار المناهل، ٢٠٠٩م.

١٦. ---. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٢م.

١٧. البلداوي، عدنان عبدالنبي. المطلع التقليدي في القصيدة العربية- دراسة ونقد وتحليل. بغداد: مطبعة الشعب، ١٩٧٤م.

١٨. البنا عزالدين، حسن. مقدمة الظعائن. القاهرة: عين للدراسات والبحوث، ١٩٩٣م.

١٩. البهبيتي، نجيب. تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري. الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٢م.

٢٠. البوسعيدي، سالم بن سعيد. الجامع في الأدب العماني. بيروت: دار القارئ، ٢٠١٥م.

٢١. تأبط شرا. الديوان. تحقيق سليمان داوود وجبار تعبان. النجف الأشرف: مطبعة الآداب، ١٩٧٣م.

٢٢. التطاوي، عبدالله. قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية–دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز. القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨١م.

٢٣. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ). الحيوان. تحقيق عبدالسلام هارون. ج٣. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م.

٢٤. الجادر، محمود عبدالله. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين. بغداد: دار الرسالة، ١٩٧٩م.

٢٥. جاسم، علي حسن. موضوعات الشعر العربي ودلالاتها النفسية والفنية. دمشق: تموز للنشر، ٢٠١١م.

٢٦. جيدة، عبد الحميد. مقدمة لقصيدة الغزل العربية. بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٢م.

٢٧. الحارث بن حلزة. الديوان. تحقيق إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١م.

٢٨. حاوي، إيليا. امرؤ القيس – شاعر المرأة والطبيعة.. بيروت: دار الثقافة، ط٢،١٩٨١م.

٢٩. ---. شرح ديوان جرير. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.

٣٠. الحِتّي، حَنا نَصر. شرح ديوان الأعشى الكبير. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢م.

٣١. ابن حجة الحموي، أبو بكر عليّ الحموي (ت٨٣٧هـ). خزانة الأدب وغاية الأرب. سوريا: دار القاموس الحديث، ١٣٠٤هـ.

٣٢. الحجري، هلال. حداثة الأسلاف–إضاءة من الشعر العماني القديم. مسقط: كتاب نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، الإصدار السابع عشر، ٢٠١٣م.

٣٣. حسن، عزة. شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث. دمشق، (د.ن)، ١٩٦٨م.

٣٤. حسن، محمد صادق. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة – دراسة وتحليل ونقد. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٥م.

٣٥. حسين، طه. تقليد وتجديد. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١م.

٣٦. الحسين، قصي. أنثروبولوجية الأدب – دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان. بيروت: دار الهلال، ٢٠٠٩م.

٣٧. الحضرمي، إبراهيم بن قيس. السيف النقاد. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٢م.

٣٨. حفني، عبد الحليم. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

٣٩. الحمداني، إبراهيم محمد. المصطلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيراواني. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٤م.

٤٠. الخطيب التبريزي. شرح القصائد العشر. تحقيق فخر الدين قباوة.. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٤، ١٩٨٥م.

٤١. خفاجي، محمد عبد المنعم. الشعر الجاهلي. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣م.

٤٢. خليف، مي يوسف. القصيدة الجاهلية في المفضليات. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨٩م.

٤٣. ---. الموقف النفسي عند شعراء المعلقات. القاهرة: دار غريب، ١٩٩٦م.

٤٤. خليف، يوسف. "مقدمة القصيدة الجاهلية." **مجلة المجلة**، القاهرة، العدد٩٨، (فبراير ١٩٦٥م).

٤٥. ---. دراسات في الشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١م.

٤٦. الدغلي، محمد سعيد. أحاديث غزلة في الغزلين العذري والعمري وامتداداتهما في الغزل العربي. دمشق: مكتبة أسامة، ١٩٨٥م.

٤٧. ربابعة، موسى. تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي. عمَّان: دار جرير، ٢٠٠٦م.

٤٨. ---. جماليات الأسلوب والتلقي. عمَّان: دار جرير، ٢٠٠٨م.

٤٩. ---. قراءة النص الشعري الجاهلي. الأردن: دار الكندي، ٢٠٠٣م.

٥٠. ---. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم. عمّان: دار جرير، ٢٠٠٨م.

٥١. الربيعي، أحمد. الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر. النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧٣م.

٥٢. ابن رزيق، حميد بن محمد بن رزيق. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين. تحقيق: عبدالمنعم عامر، و محمد مرسي عبدالله. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٤م.

٥٣. ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م.

٥٤. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري الخوارزمي (ت٥٣٨هـ). الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. بيروت: دار المعرفة، ١٩٠٠م.

٥٥. زهير بن أبي سلمى. الديوان—شرح الأعلم الشنتمري (ت٤٧٦هـ). تحقيق فخر الدين قباوة. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.

٥٦. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين (ت٤٨٦هـ). شرح المعلقات السبع. بيروت: دار صادر، ١٩٦٣م.

٥٧. ساري، مهند حسن. الرموز المتوارية في مشهد الطلل وتجلياتها في الشعر الجاهلي – نحو نظرية جديدة. أطروحة دكتوراة. جامعة اليرموك، ٢٠١٢م.

٥٨. الستالي، محمد بن عبدالله بن سالم المعولي. الديوان. تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٢م.

٥٩. سعفان، كامل. من تجارب الشعر والشعراء في الجاهلية والإسلام. الجيزة: دار الأمين، ١٩٩٨م.

٦٠. السليماني، عيسى بن محمد. الصورة الشعرية في بناء القصيدة العمانية الحديثة ١٩٠٠-١٩٨٠. عمان: دار كنوز المعرفة، ٢٠٠٩م.

٦١. أبو سويلم، أنور. المطر في الشعر الجاهلي. عمّان: دار عمار، ١٩٨٧م.

٦٢. ---. دراسات في الشعر الجاهلي. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٧م.

٦٣. الشريف المرتضى. أبو القاسم علي بن الحسين (ت٤٣٦هـ). طيف الخيال. تحقيق حسن كامل الصيرفي. بيروت: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٢م.

٦٤. ---. الشهاب في الشيب والشباب. تحقيق وليد محمد السامرائي. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨م.

٦٥. شلبي، سعد إسماعيل. الأصول الفنية للشعر الجاهلي. القاهرة: مكتبة غريب،١٩٨٢م.

٦٦. الشوري، عبدالشافي مصطفى. الشعر الجاهلي – تفسير أسطوري. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م.

٦٧. صالح، مخيمر. مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجا." **مجلة المنارة**، جامعة آل البيت، (سبتمبر ٢٠٠٤م).

٦٨. صفي الدين الحليّ. الديوان. شرح عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم، ١٩٩٧م.

٦٩. الصقلاوي، سعيد، شعراء عمانيون. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٦م.

٧٠. ضيف، شوقي. العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م.

٧١. ---. في النقد الأدبي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢م.

٧٢. ابن طباطبا، أبو الحسن بن طباطبا (ت٣٢٢هـ). عيار الشعر. تحقيق عباس عبد الستار. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

٧٣. طرفة بن العبد. الديوان—شرح الأعلم الشنتمري (ت٤٧٦هـ). تحقيق درية الخطيب ولطفي الصّقال. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.

٧٤. الطرماح. الديوان. تحقيق عزة حسن. بيروت: دار الانتشار العربي، ١٩٩٤م.

٧٥. الطريسي، أحمد. علاقة النموذج الشعري العماني بالنماذج الشعرية العربية قديما وحديثا. جامعة السلطان قابوس – مجلس النشر العلمي، ٢٠١٠م.

٧٦. العاني، نزار. النبهاني بين الاتباع والابتداع. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٣م.

٧٧. ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه. العقد الفريد. شرح وضبط: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري. ج٢. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣م.

٧٨. عبدالرحمن، نصرت. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. عمّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٣م.

٧٩. عبدالله، صلاح مصيلحي علي. التقليد والتجديد في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١م.

٨٠. عثمان، مختار نورالدين، وآخرين. عمان عبر التاريخ – دراسة تاريخية اجتماعية أنثربولوجية. الكويت: مكتبة الفلاح، ٢٠٠٤م.

٨١. العشماوي، محمد زكي. النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠م.

٨٢. عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي. بيروت: دار الجيل، ١٩٧٤م.

٨٣. ---. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م.

٨٤. ---. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٢م.

٨٥. ---. مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٧م.

٨٦. ---. مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م.

٨٧. العلوي، سعيد بن ضاحي بن عبدالله. المنازل والديار في الشعر العماني "عصر النباهنة أنموذجا." رسالة ماجستير. نزوى: جامعة نزوى، ٢٠١٠م.

٨٨. العلوي، يحيى بن حمزة. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج٣. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

٨٩. عمر بن أبي ربيعة. الديوان. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٣م.

٩٠. عمرو بن كلثوم. الديوان. بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م.

٩١. عوض، ريتا. بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م.

٩٢. غوادره. فيصل حسين. التمرد في شعر العصر العباسي الأول. عمّان: دار جهينة، ٢٠٠٥م.

٩٣. الفارسية، سعيدة بنت خاطر. الشعر في عمان في عصر النباهنة–دراسة نقدية. (د.م): دار الأندلس، ١٩٩٥م.

٩٤. فوغالي، باديس. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي. عمَّان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م.

٩٥. فيصل، شكري. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٠م.

٩٦. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ). الشعر والشعراء. تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

٩٧. قيس بن ذريح. الديوان. تحقيق عفيف نايف حاطوم. بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.

٩٨. القيسي. نوري حمودي. الطبيعة في الشعر الجاهلي. بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٤م.

٩٩. الكيذاوي، موسى بن حسين بن شوال. الديوان. تحقيق سلطان بن سيف المقبالي. مسقط: وزارة التراث والثقافة، **٢٠١٣م.**

١٠٠. ---. الديوان. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، **١٩٩٢م.**

١٠١. مبارك، زكي. مدامع العشاق. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧١م.

١٠٢. مراشدة، علي. بنية القصيدة الجاهلية — دراسة تطبيقية في شعر النابغة. إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦م.

١٠٣. مسكين، حسن. الخطاب الشعري الجاهلي – رؤية جديدة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م

١٠٤. مصطفى، محمد عبدالمطلب. "الوقوف على الطلل." **مجلة فصول**، مج٤، العدد٢، (١٩٨٤م).

١٠٥. ابن المعتز، عبدالله بن المعتز(ت٢٩٦هـ). كتاب البديع. تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢م.

١٠٦. المعولي، محمد بن عبدالله بن سالم. الديوان. تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي. مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٩٢م.

١٠٧. المفضليات. تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م.

١٠٨. موافي، عثمان. الخصومة بين القدامى والمحدثين في النقد العربي القديم – تاريخها وقضاياها. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٠م.

١٠٩. الموافي، محمد عبدالعزيز. حركة التجديد في الشعر العباسي. القاهرة: مطبعة التقدم، ١٩٨٣م.

١١٠. ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعرنا القديم. (د.م): دار الأندلس، ١٩٨١م.

١١١. ناصر، محمد صالح، وسلطان بن مبارك الشيباني. معجم أعلام الإباضية من القرن الأول الهجري إلى العصر الحاضر–قسم المشرق. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٦م.

١١٢. نصر الله، هاني. طيف البحتري في ضوء النقد الحديث. إربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦م.

١١٣. النعيمي، أحمد إسماعيل. الموروث الشعري واقعيته وفنيته. عمَّان: دار دجلة، ٢٠١٣م.

١١٤. النعيمي، أحمد إسماعيل. مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة. عمان: دار دجلة، ٢٠١٢م.

١١٥. أبو نواس، الحسن بن هانئ. الديوان. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠م.

١١٦. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت٧٣٣هـ). نهاية الأرب في فنون الأدب. تحقيق علي بوملحم. ج٧. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤م.

١١٧. الهاشمي، سعيد بن محمد بن سعيد. دراسات في التاريخ العماني. مسقط: النادي الثقافي- دار الفرقد، ٢٠١١م.

١١٨. هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٣م.

١١٩. ياكوبي، ريناته. دراسات في شعرية القصيدة الجاهلية. نقله للعربية موسى ربابعة. إربد: حمادة للدراسات الجامعية، ٢٠٠٥م.

١٢٠. اليوسف، يوسف. مقالات في الشعر الجاهلي. لبنان: دار الحقائق، (د.ت).

Abstract

The Muqaddimma in the poems of Al-Kidhawi: An Anylatical study

Prepared by researcher:
Ishaq bin Nasser bin Ali al-Mafarji

Supervised by:
Prof. Dr. Mousa Sameh Rababah

This study, entitled " The Muqaddimma in the poems of Al-Kidhawi: An Anylatical study "includes: an introduction, a preface, four chapters, and a conclusion.

The introduction addresses the study case and its objectives, its importance in the field of knowledge, the methodology followed by the researcher and previous relevant studies. The preface deals with the definition of the poet: his origin, birth, ancestry, the era in which he lived, his poems and his death.

Chapter one deals with the views of the old and modern critics in the preface of the poem, Attalelah in particular, in a manner that allows the old critics framing the case, and highlights the role of the modern critics in addressing the case.

Chapter two of the study addresses six types of Muqaddimat "prefaces" of the poem in the poems of the Al-Kidhawi, namely: Muqaddimat A'Talal, Muqaddimat Al-Ghazel, Muqaddimat A'Dha'aen, Muqaddimat A'Taif, Muqaddimat Al-Masheeb and Muqaddimat Al-Khamr; through which the study focused on the key motifs shaping the structure of the Muqaddimat of Al-Kidhawi and its relation to the Arab poetic heritage.

Chapter three deals with two topics: the first topic addresses the study of tradition in the poems of Al-Kidhawi with regard to the connection of his poetic prefaces to some criticism issues. The second topic focused on the modernization in the poems of Al-Kidhawi regarding the structural method in the studied prefaces and poetic images.

Chapter four represents the practical aspect of the study, revealing the relationship between the Muqaddimah "preface" and the structure of the poem.

I have analyzed in details three poems: the 1st poem, the 26th poem and the 127th poem.

The study ends up with a conclusion covering a set of findings, followed by a list of sources and references used in the study.