جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

شعر عبيد بن الأبرص
دراسة نصية تحليلية

إعداد عاطف أحمد على الدرابسة
بكالوريوس لغة عربية، جامعة اليرموك ١٩٨٨

إشراف
المرحوم الدكتور ابراهيم موسى السنجلاوي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية من جامعة اليرموك تخصص أدب ونقد

لجنة المناقشة:
الأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي .....رئيسًا
الأستاذ الدكتور يوسف بكار .....عضوًا
الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن .....عضوًا

آب/ ١٩٩٤م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

يسعدني أن أتوجه بخالص الشكر، وعظيم الأمتنان إلى كلٍّ من ساعدني في إخراج هذه الأطروحة على هذا النحو، خصوصًا أستاذي الكريم الدكتور ابراهيم السنجلاوي، الذي ما انفك طيلة سبع سنوات يوجهني توجيهًا علميًا ومنهجيًا يتعلق بكيفية مواجهة النص الشعري القديم.

كما أتشرّف بتقديم الشكر إلى الأستاذ الدكتور يوسف بكار بوصفه مناقشًا أولاً وأستاذًا وفيًا ثانيًا، ذلك أنني تعلمت منه كيف يكون التعامل المنهجي مع موروث النقد القديم ومستجدات النقد الحديث، وقد ظهر هذا الأمر بجلاء في الجانب النقدي من هذه الأطروحة.

ويفرض عليّ الوفاء أن أتوجه بالتقدير والعرفان إلى الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن،الذي ساعدني في توجيه هذه الأطروحة وجهة تاريخية ساهمت في إثراء البحث من الناحية المنهجية والموضوعية. فضلاً عن أنه وضع مكتبته الخاصة تحت تصرّف هذا البحث.

كما يشرفني أن أوجه شكرًا خاصًا إلى الدكتور عرسان الراميني الذي قرأ الفصل الأول من هذه الرسالة،وأمدني ببعض المعلومات التاريخية التي تلقي الضوء على جوانب غامضة من تاريخ العصر الجاهلي، مما ساعدني في إزالة كثير من الغموض العالق بحياة عبيد.

وأخيرًا،أتوجه بخالص الشكر لعائلتي الكريمة،والأستاذ أحمد أبو عيطة مدير مدرسة المزرعة الأساسية للبنين، كما أتوجه بالشكر لكل من قام بمراجعة هذه الرسالة وخاصة عمر وعريب وفريدة. ومكتب تسنيم للخدمات الطلابية المتكاملة.

لكل هؤلاء

خالص محبتي وتقديري

عاطف الدرابسة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة وفاء

وتتوشح هذه الرسالة بالسواد...وتلبس ثوب الحداد...وتنسكبُ الدموع من حروف كلماتها وسطورها لتعانق جسداً يرقد بأمان، وتلامس روحًا طهوراً انتقلت إلى باريها هي روح أستاذي المرحوم الدكتور ابراهيم السنجلاوي الذي كان له أيادٍ بيضاء على الرسالة وصاحبها حيث استمر إشرافه عليهما معًا حتى الرمق الأخير من حياته.

فبكل الوفاء والمحبة والتقدير والحزن والألم أضرع إلي الله العلي القدير أن يتغمده بواسع رحمته ورضوانه، وأن يدخله فسيح جناته مع العلماء والصالحين والصديقين والأبرار.

إنا لله وإنا إليه راجعون

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملخص

شعر عبيد بن الأبرص
دراسة نصية تحليلية

إعداد: عاطف أحمد علي الدرابسة

بإشراف: الدكتور ابراهيم السنجلاوي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكوّنت هذه الرسالة من ثلاثة فصول، الفصل الأول ناقشتُ فيه أخبار عبيد وحياته مناقشة تاريخية تحليلية، فتعرضت فيه إلى قبيلة بني أسد من حيث نسبها، وحدودها في الجاهلية وعند مجيء الإسلام، وحروبها وأيامُها في العصر الجاهلي ثم انتقلت إلى عبيد فناقشت حياته وأخباره مبينًا اختلاف الروايات في نسبه وعمره ووفاته ومشيرًا إلى الروايات التي تقترب من الصواب انطلاقًا من تحليل تلك الروايات ومناقشتها مناقشة علمية تعتمد علي غير نص موثق وخاصة النقوش التي وصلت إلينا، والتي تؤرخ لأحداث وقعت بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين. كما تناولت منزلة عبيد الشعرية في النقد القديم والنقد المعاصر، وبينّت أنها اعتمدت في جملتها على رأي ابن سلاّم الجمحي، الذي يذهب فيه إلى أنّ شعرعبيد مضطرب وذاهب ومنتحل. ثم تعرضت إلى ديوان عبيد من حيث تأريخه وتحقيقه.

وفي الفصل الثاني وصفت اتجاهات شعر عبيد من حيث الموضوع فلاحظت أنها تتوزع على ثلاث اتجاهات هي الذات والقبيلة والمرأة بين الطلل والغزل، والزمان والمصير.

وفي الفصل الثالث، كشفت عن مكوِّنات اللغة الشعرية من خلال الدراسة التطبيقية التي تضمنت غير قصيدة من شعر عبيد، وقد اعتمدت في ذلك على جانب نظري يعتمد على موروث نقدي قديم وآخر حديث، حيث أشرت فيه إلى أن اللغة الشعريّة تحلل إلى مستويين الأول تخييلي والآخر إيقاعي، وقد ركزت تركيزًا لافتًا للنظر على المستوى الإيقاعي، وفق رؤية جديدة لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد تم تطبيق هذه الرؤية على شعر عبيد الذي يتوزع علي نمطين هما نمط القصيدة البسيطة ونمط القصيدة المركبة.

ثم انهيت البحث بخاتمة أشرت فيها إلى النتائج المنهجية والموضوعية والبنائية التي توصلت إليها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

لقد بات معروفًا أنّ النقد الأدبي الحديث ينطلقُ في تعامله النقدي مع الأعمال الأدبيّة من موقفين: **الأول ينظرُ إلى العمل الأدبي بوصفه تجليًا لبنية مجرّدة، أي أنه يقوم بوصف العمل الأدبي لذاته وبذاته ودون التخلي عنه لحظة واحدة، أو إسقاطه خارج ذاته، والثاني ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعًا كافيًا للمعرفة.**(١) وهو يعتمد في ذلك على ما يعرف بمبدأ التفسير والتأويل في ضوء غير منهج من المناهج النقدية، وتحديدًا، منهج التحليل النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التاريخي.

والحق أنَّ كلَّ موقف من هذين الموقفين يبقى قاصرًا عن بلوغ الغاية المرجوة من نقد العمل الأدبي، ذلك أن الموقف الأول يعتمد أساسًا على اللغة، باعتبارها أول عناصر الأدب؛ لأن مفردات اللغة والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها هو بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار.(٢) في حين أنّ الموقف الثاني، يؤمن بأن العمل الأدبي منبثق عن عمليات نفسية، أو أحداث تاريخية، أو تغيرات اجتماعية.(٣)

وهكذا فإننا إزاء موقفين مختلفين غايةً وأداءً، فالموقف الأول يتعامل مع الخطاب الأدبي في ضوء نظريات علم اللغة الحديث دون أن يوظف العلوم الإنسانية الأخرى، والثاني أحادي النظرة، لأنه ينظر إلى الخطاب الأدبي بعيون علم النفس أو

---

(١) تزيفتان تودورف، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧)، ص: ٢٠-٢١.

(٢) أ.ف. تشيتتشرين: الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت)، ص: ٢٢.

(٣) رينيه ويلك واوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥)، ص: ٣١-٣٤، ٨٣، ٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاجتماع أو النظريات الفكرية..، والواقع أنّ كلا الموقفين قد جانب-في ظني-الصواب؛ فأصحاب الموقف الأول قد غاب عن أذهانهم أنّ أُسلوب الكاتب غير لغوي بل أدبي، لأنّ مفهوم الأسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة، الصورة والبناء، البناء وفكرة الأعمال الشعريّة.(١) وأصحاب الموقف الثاني تجاهلوا أن الأساس في الأدب هو اللغة. من هنا فأنّ أول مبادئ الدراسة الأدبية للغة الأعمال الأدبية عمومًا تنحصر في الإدراك العميق لرابطة اللغة والفكرة، وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للإنسان والمجتمع على بناء الكلام عنده، ولا سيما في استخدامه لأقسام الكلام سواء أكان البلاغي أم النحوي.(٢)

على أنّ تحقيق هذا الأمر ينبغي أن ينطلق من اعتبار أنّ النصّ الشعري بناءٌ لغوي مؤلف من الكلام، وحدثٌ يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي، فضلاً عن أنه تواصلي؛يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف، وبهذا فإنّه يحقق وظيفته التفاعلية. على أن ينظر إليه بأنه توالدي، أي ليس منبثقًا من عدم إنما متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.(٣)

وفق هذا المنظور تأتي هذه الدراسة لتتناول شعر عبيد بن الأبرص تناولاً نصيًا تحليليًا. على أنّ هذه الدراسة تأخذ بعين الاعتبار أنها تتعامل مع موروث شعري ينتمي إلى عصر ما قبل الاسلام، وهو عصر يمثّل المرحلة الأولى من المراحل الشعريّة العربية. وفي الحق، أنّ التعامل الأدبي مع تلك المرحلة؛يحتاج إلى درجة عالية من البحث والتقصي والإحاطة والشمول، ذلك أن هذه المرحلة ذات خصوصية تاريخية

---

(١) أ.ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، ص:٢٤.

(٢) نفسه، ص:٤٥.

(٣) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري لاستراتيجية التناص، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥)،ص:١٢٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واجتماعية ولغوية وفنية،تختلف كلّ الاختلاف عن مراحل الشعريّة العربية الأخرى.

من هنا رأى الباحث أنّ مواجهة شعر عبيد بن الأبرص مواجهة أدبية تتحرك وفق الفصول الثلاثة الآتية:

الفصل الأول: قراءة تاريخية تحليلية في أخبار عبيد وحياته:وقد اشتمل هذا الفصل على الموضوعات التالية:

١- قبيلة بني أسد، وقد تضمن المضامين الآتية:

أ- نسبها

ب- حدودها في الجاهلية وعند مجيء الإسلام.

جـ- تاريخها السياسي وحروبها في العصر الجاهلي.

٢- أخبار عبيد بن الأبرص وحياته، وقد تضمن ما يلي:

أ- اسمه ونسبه

ب- عمره

جـ- وفاته

٣- منزلة عبيد الشعريّة في النقد القديم والمعاصر.

٤- ديوان عبيد بن الأبرص.

الفصل الثاني: وصف اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص من حيث الموضوع:وقد اشتمل على الاتجاهات التالية:

أ- الذات والقبيلة

ب- المرأة بين الطلل والغزل

جـ- الزمان والمصير

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث: تحليل بنية اللغة الشعرية: وقد انقسم قسمين: أمّا الأول فهو القسم النظري،وقد اشرت في بدايته إلى مسألة مهمة تتعلّقُ بكيفية تشكُّل المعنى في الخطاب الأدبي شعريًا، ثم انتقلت إلى الحديث عن مكوّنات اللغة الشعرية وفق مستويين هما: التخييل والوزن / الإيقاع. وأمّا القسم الثاني،فجاء تطبيقيًا، فبدأ بوصف الأنماط البنائية للقصيدة عند عبيد بن الأبرص،حيث بيّن الباحث أنّ القصيدة عند عبيد تتحرك وفق نمطين هما:نمط القصيدة البسيطة، ونمط القصيدة المركبة، أمّا نمط القصيدة البسيطة فقد اشتمل على شكلٍ واحد وموضوع واحد، وأمّا نمط القصيدة المركبة، فقد اشتمل على ثمانية أشكال، اتصفت بشبكة بنائية معقدة تتناسب وتعدد الموضوعات المطروحة فيها،وبعدئذٍ انتقل الباحث إلى الدراسة النصية التي تضمّنت نصوصًا تنتمي إلى نمطي القصيدة المذكورين سالفًا، حيث درست تلك النصوص في ضوء مكوّنات اللغة الشعرية.

وأخيرًا انتهى البحث بخاتمة بيّن الباحث فيها أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة. على أنّ الباحث لا يدعي لنفسه الإحاطة أو الشمول أو الصواب، ذلك لأن الباحث يؤمن كلّ الإيمان أن البحث عن الكمال يبدأ من النقص وأنّ الوصول إلى نقطة الصواب ينطلق من معرفة الخطأ.

والله ولي التوفيق

الطالب: عاطف أحمد علي الدرابسه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

قراءة تاريخية تحليلية في أخبار عبيد وحياته

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قبيلة بني أسد

أ- نسبها

تعدُّ قبيلة بني أسد من القبائل العربيَّة الشمالية، وتنتمي إلى قبائل معّد، وتنسب إلى أسد بن خزيمة بن مدركة بن الياس بن مضر[1]. ويذهب النسابون إلى أنّ قبيلة بني أسد انقسمت إلى عشائر كثيرة؛ ذلك أن أسد بن خزيمة ولد خمسة أولاد: دودان ،وكاهل، وعمر، وصعب، وحلمة[2]. فكّون كّل واحد منهم عشيرة عدا بني حلمة فكانوا أهل أبيات مع بني جذيمة بن نضر بن قعين[3].

ويرى ابن حزم أن عشيرة دودان بن أسد كانت أكبر تلكم العشائر ؛ لأن فيها البيت والعدد[4] وانشعبت هذه العشيرة إلى غير فرع، وكانت في الأصل فرعين كبيرين: أحداهما فرع غنم بن دودان، والآخر فرع ثعلبة بن دودان[5]. أمّا فرع غنم بن دودان، فتفرّع عنه: بنو كبير، وبنو عامر، وبنو مالك[6]، وأما فرع ثعلبة فتفرّع عنه بنو الحارث، وبنو مالك، وبنو سعد. ومن سعد هذا وُلِدَ الحارث، وهو الحلاّف، ومالك؛ فَوَلَدَ الحارث بن سعد: مالكًا، وضبنة، ومرّة، وجُشم، وسواءة، وغنمًا؛ فولد مالك بن الحارث : هرًا ، وذوبيبة. فولد هرٌ: عامرًا ورياباً، فَوَلَدَ عامر جشم وخدان. فولد جشم الأبرص، وهو أبو عبيد الشاعر[7].

---

(١) ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرون، (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، دار الكتاب العربي، بيروت، دت) ج٣: ٣٤٠.

(٢) هشام بن الكلبي: جمهرة النسب، تحقيق الدكتور ناجي حسن، (مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦)، ص: ١٦٨.

(٣) نفسه: ١٦٨، وجاء في العقد الفريد، ج٣: ٣٤٠: فأمّا بنو حلمة فأمناهم إمرؤ القيس.".

(٤) ابن حزم الأندلسي: جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٢)، ص ١٩١)

(٥) نفسه: ١٩١.

(٦) نفسه: ١٩١

(٧) ابن الكلبي: جمهرة النسب، ص: ١٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمّا بطن كاهل ، فتفرّع عنه بنو مازن بن كاهل، ومنهم علباء بن حارثة قاتل حُجر والد الشاعر المعروف امرئ القيس [1]. وأمّا بطن صعب بن أسد فتفرّع عنه بنو النعامة ، وهم بنو جعدة ، وبنو البجير. وأمّا بطن عمرو بن أسد فتفرّع عنه : بنو القليب، ومنهم الشاعران: سبرة بن الأخرم ، وأيمن بن خريم، وبنو معرض، ومنهم الشاعر الأقيشر ، وبنو الهالك[2].

ب- حدودها في الجاهلية وعند مجيء الإسلام :

تعد قبيلة بني أسد من أرحاء العرب الست؛ ذلك أنها أحرزت دورًا ومياهًا لم يكن للعرب مثلها، ولم تبرح من أوطانها ، ودارت في دورها كالأرحاء على أقطابها[3] . وفي الحق إن عبيد بن الأبرص أشار في شعره إلى أنّ قبيلة بني أسد من القبائل المستقرّة والمتحضرّة بقوله[4]:

اذهب إليك فاني من بني أسد أهل القباب وأهل الجرد والنادي

كما أشار عبيد إلى شيء من حدودها وأوطانها بقوله[5]:

أهل القباب الحمر والنعم المؤبل والمدامـــة
في كل وادٍ بين يثرب فالقصور إلى اليمامة

وأمّا فيما يتعلق بحقيقة حدود قبيلة بني أسد في الجاهلية وعند مجيء الإسلام، فيكشف الإخباريون عن أن قبيلة بني أسد توزّعت على غير مكان من بلاد العرب؛ ففي القرن السادس الميلادي، كانت بلاد أسد في جنوبي جبلي (أجا

(١) ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، ص: ١٩١.
(٢) نفسه: ١٩٠: ١٩١.
(٣) ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج٣: ٥٣٥. أمّا القبائل الأخراه، فلم يذكر منها سوى ثلاث قبائل هي: تميم، وكلب بن وبرة، وطئ بن أدد.
(٤) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق الدكتور حسين نصّار، (البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧) ص: ٤٩).
(٥) نفسه: ١٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وسلمى)، ويسميان جبل شمّر في الزمن الحاضر على جانبي بطن الرُّمة (وادي الرُّمة)[1]. ويقال : إن جبلي: أجأ وسلمى كانا في الأصل جزءاً من بلاد بني أسد. بيد أن قبيلة طيء إذ خرجت من اليمن حاربت قبيلة بني أسد فاستولت على ذينك الجبلين ، فسكنت قبيلة أسد بالقرب منهما فيما يلي الكرخ من أرض نجد[2] . ويذهب الإصطخري إلى أن بلاد أسد تبدأ من قرب السماوة وتنتهي إلى حد بادية البصرة [3]. ولعلّ الإصطخري هنا يشير إلى موطن قبيلة أسد بُعَيْد مجيء الإسلام؛ ذلك أن البكري في معجمه يفيد بأن قبيلة أسد كانت تسكن الحجاز عند مجئ الإسلام [4] ، فضلاً عن أن جواد على يذهب إلى هذا في قوله : " إن قبيلة بني أسد كانت عشائر وفروعًا منتشرة في مناطق واسعة تمتدُّ من المدينة إلى نهر الفرات، ولكنها لم تكن سيدة تلك الأرضين ، بل كانت تعيش مع غيرها من القبائل متفرقة "[5].

ولقد جاء في دراسة حديثة وموثقة أن "حدود أرض أسد تمتدّ جنوبي تيماء المشهورة، وشرقي طريق التجارة العظيم الممتدّ من الشمال إلى الجنوب ، وهو الآن طريق الحج من معان إلى المدينة، وغربي وجنوبي الحد الغربي من أجأ وسلمى، جبلي طيئ. وكانت قبيلة أسد أقصى قبائل معد شمالاً على الطريق من الجنوب إلى فلسطين وسورية، ورائها قبائل عذرة، وجذام، وبلىّ اليمنية، على الطريق التجاري، وإلى شرقها وشمالها الشرقي قبيلة كلب، اليمنية الأصل أيضًا، في المنخفضات المسماة الآن بوادي سرحان، يفصلها عن أسد شريط واسع من السلاسل

(١) جواد علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، (دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط٣، ١٩٨٠)، ج٣: ٣٤٩.

(٢) ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، (مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧١)، ج٢: ٣١٩-٣٢٠.

(٣) الإصطخري: مسالك الممالك، (ليدن، ١٩٢٧)، ص: ٢٢).

(٤) البكري: معجم ما استعجم من أسماء البلدان والمواضع، تحقيق، مصطفى السقا، (عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣)ج١: ٩٠).

(٥) جواد علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣: ٣٤٩

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الرملية (النفوذ الآن)"[1]

2- تاريخها السياسي وحروبها في العصر الجاهلي .

قبل بحث هذه المسألة ينبغي أن أشير إلى أمرين: الأول، إن تاريخ قبيلة بني أسد يشكل في جملته جزءاً مهما في تاريخ القبائل العربيَّة في الحقبة الجاهلية. لذلك، فمن الصعوبة بمكان أن يدرس تاريخ قبيلة بني أسد بمعزل عن تاريخ القبائل العربيَّة، وعن تاريخ الممالك والدول السائدة عهد ذاك؛ لأنه أساسًا، ناتج من طبيعة العلاقة التفاعلية بين قبيلة بني أسد وتلكم القبائل والدول. والأمر الثاني، إن الكشف عن حقيقة تاريخ بني أسد كشفًا حقيقيًا يساهم إلى حد ما في إزالة الغموض العالق بحياة عبيد بن الأبرص وأخباره وأشعاره .

والواقع أن الكشف عن حقيقة تاريخ بني أسد ينطلق ابتداءً من السؤال الآتي: **من أي فترة تاريخية يمكن أن يكون البدء ؟** وفي الحق، تعدّ الفترة التاريخية الواقعة بين النصفين الأولين من القرنين الميلاديين الخامس والسادس عند الباحثين و المؤرخين من أكثر الفترات التاريخية و ضوحًا وتميزًا في عصر ما قبل الإسلام ، ومن أكثرها خصوبةً من حيث الأحداث التاريخية الخطيرة الّتي تتعلق بالقبائل العربيَّة عامة وقبيلة بني أسد خاصة .

ولعلّ تميزُّ تلك الفترة من غيرها من الفترات التاريخية الأخرى عهد ذاك يتركزّ في جانبين: أحداهما، العثور على غير نقش يشير من قريب أو بعيد إلى بعض الأحداث التا ريخية، الّتي يمكن لها أن تلقي الضوء على جوانب تاريخية

(١) جيمس "شارلس ليال": مقدمة ليال على ديوان عبيد بن الأبرص، ضمن ديوان عبيد بتحقيق حسين نصّار:ص١٣-١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كانت إلى زمن قريب مغيبة عن عيون الباحثين . والآخر إنَّ شعر عصر ما قبل الإسلام - الَّذي وصل الينا تحديداً- يعود تاريخه إلى تلك الفترة على رأى أغلب الباحثين .

على أنَّ الباحث لا يعدم أن يجد بعض الإشارات التاريخية الموثَّقة الَّتي تؤرِّخ لأحداثٍ وقعت في القرن الرابع الميلادي تتعلَّق بقبيلة بني أسد وبعض القبائل العربيَّة الأخراة: ففي الربع الأول من القرن الميلادي الرابع وتحديداً في عام (٣٢٨) للميلاد يبيِّن نقش النمارة أنَّ قبيلة بني أسد وبعض القبائل العربيَّة الشماليَّة والجنوبيَّة كانت تخضع لحكم المناذرة وبتأييد من الفرس والروم. وجاء في ذلك النقش: أنَّ امرأ القيس بن عمرو ملك العرب كلها، وعقد التاج، وحكم قبيلتي أسد ونزاراً، وفرَّق جموع مذحج بالقوة ووصل إلى مشارف نجران مدينة شمَّر، وملك معداً، وجعل أبناءَه ملوكًا على الشعوب[1].

ويظهرُ أنَّه في الرّبع الأخير من القرن الخامس الميلادي انحسر نفوذ المناذرة عن القبائل العربية الشمالية، فخضعت لحكم ملوك كندة وبتأييد من الفرس والروم أيضًا. وتجمع دراسات المؤرخين في العصرين القديم والحديث، على اختلافها، على أنَّ الحارث بن عمر و بن حجر الكندي حكم القبائل العربيَّة

---

(١) ينص نقش النمارة على مايلي:

"تي نفس مر القيس بر عمرو ملك العرب كله ذو أسر التج وملك الأسدين ونزور وملوكهم وهرّب مذحجو عكدى وجا بزجى في جج نجران مدينة شمر وملك معدو ونزل بنيه الشعوب ووكلهن الفرس لروم فلم يبلغ ملك مبلغه عكدى هلك سنة ٣٢٢ يوم ٧ بكسلول بلسعد ذو ولده"

فيما يتعلق بهذا النقش راجع:

-جواد علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣: ١٩٢.

-ناصر الرين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية،(دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨) ص:٢٧.

- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، (دار المعارف، مصر، ط٧، ١٩٦٨) ص:٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النزارية (المعدّية) بعد أنْ فسد أمرُها وكادت حروبها الداخلية تفنيها[1]. كما تجمع تلكم الدراسات على أنّ الحارث بن عمرو جعل أولاده ملوكًا على القبائل شأنه في ذلك شأن الملك اللخمي امرئ القيس المذكور في نقش النمارة، إذْ ملّك ابنه حجرًا عل قبيلتي أسد وغطفان، وملّك ابنه شرحبيل قتيل يوم الكلاب على بكر بن وائل، وملّك ابنه معد يكرب على بني تغلب، وملّك ابنه عبد الله على عبد القيس، وملّك ابنه سلمة على قيس[2].

كما يذكر الإخباريون أيضًا أنّ الحارث بن عمر استبدّ بملك الحيرة مدّةً من الزمن في عهد قباذ بن فيروز ملك الفرس. ويقدّر العلماء ذلك في الثلث الأول من القرن السادس الميلادي؛ وبالتحديد من سنة (٥٢٥) للميلاد حتّى سنة (٥٢٨) للميلاد[3].

وفي بدايات الثلث الأول من القرن السادس الميلادي أخذ نفوذ ملوك كندة ينحسر شيئًا فشيئًا عن القبائل العربيّة، خصوصًا بعد أن اعتلى كسرى أنو شروان عرش فارس عام (٥٣١) للميلاد[4]. إذْ عمل على إعادة المنذر بن ماء السماء إلى عرش الحيرة، وبعد أن تسلّم المنذر هذا عرش الحيرة أخذ يحارب الحارث ويطارده إلى أن مات الحارث[5]. وبعدئذٍ أخذ المنذر يسعى جاهدًا إلى السيطرة على القبائل العربيّة فعمل على إذكاء نار الفتنة بين أبناء الحارث فوقعت بينهم

---

(١) راجع: الأصبهاني: الأغاني، (مصوّر عن طبعة بولاق الأصلية) ج٨: ٦٢ وانظر اختلاف الاخباريين في كتاب جواد علي: المفصّل، ج٣: ٣٣١-٣٣٦

(٢) راجع: الأصبهاني:الأغاني، ج٨: ٦٢، ياقوت الحموي: معجم البلدان، (طبعة القدسي، القاهرة، ١٩٠٦م) ج٢:٤٢٨، ابن الأثير: الكامل في التاريخ،دار صادر،بيروت،١٩٧٩) ج١:٥١٣، جواد علي: المفصل...، ج٣: ٣٣٦.

(٣) جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٣٤١.

(٤) ثمة خلاف حول السنة التي تسلّم فيها كسرى أنو شروان عرش فارس: هناك مؤرخون يرَوْن أن ذاك كان عام (٥٢٨) لليملاد، ومنهم من يرى أنه كان عام (٥٣١) للميلاد بخصوص ذلك راجع:جواد علي: المفصّل...، ج٢: ٣٤٣. جورج حداد: المدخل إلى تاريخ الحضارة، (مطبعة السورية،دمشق،١٩٥٨) ص: ١٨٧.

(٥) عن موت الحارث وعودة المنذر إلى حكم الحيرة، راجع: الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحروب[1]، وضعف أمرهم، وبعدئذٍ ثارت قبيلة بني أسد على ملكها حجر بن الحارث الكندي فقتلته[2] ودخلت قبيلة بني أسد من بعد في حمى المنذر بن ماء السماء[3].

وبعد انحسار نفوذ الكنديين ، وعودة المنذر بن ماء السماء إلى عرش الحيرة وسيطرته السياسية على قبائل الجزيرة العربيَّة ، دخلت قبيلة أسد وقبائل معدّ مرحلة سياسية جديدة؛ فقُبيل بداية النصف الثاني من القرن السادس الميلادي دخلت بعض قبائل معد في حرب مع القبائل العربيَّة الجنوبية، وكان يرأس قبائل معد في تلك الحرب عمرو بن المنذر، ويرأس القبائل الجنوبية الملك الحبشي أبرهه كما يظهر من النقش اليمني الموسوم بـ : "Ryckmans, 506"[4].

---

(١) صالح العلي: محاضرات في تاريخ العرب، (مطبعة الإرشاد، بغداد، ط٤، ١٩٦٨) ج١: ٧٢.

(٢) راجع تفاصيل مقتل حجر في:
- الأصبهاني: الأغاني، ج٨، ٦٤ وما بعدها.
- ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١:٥١٤.
- تشارلس ليال: مقدمة ليال على ديوان عبيد، ص:٨-١٣.
- جواد علي: المفصّل...، جـ٣: ٣٥١-٣٥٢

(٣) (بعد أن قتلت قبيلة أسد حجراً حاول امرؤ القيس أصغر أبنائه أن يثأر له، بيد أنه أخفق بسبب تدخل المنذر بن ماء السماء إذْ حمى قبيلة بني أسد وأخذ يطلب رأس امرئ القيس). من ذلك راجع:
- الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٧٠ وما بعدها.
- جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٣٥٧، حيث يروى عن حمزة إنّ المنذر بن ماء السماء تتبع غابر كندة فقتل عامتهم، وصارت رياسة كندة في بني جبلة بن عدي بن ربيعة بن معاوية".

(٤) يظهر هذا النقش أنّ أبرهة غزا قبائل معد من شهور سنة (٦٦٢) من التقويم الحميري الموافق لسنة (٥٤٧) للميلاد أو (٥٣٥) للميلاد. كما يظهر أن أبرهة أرسل الملك (أبا جبر بقبيلة كدت (كندة) وقبيلة عل، وبشر بن حصن بقبيلة سعد لحرب بني عامر ومراد، كما يبين أن أبرهة انتصر على قبائل معد في موقعة (حلبان)، وأنه فاوض (عمرم بن مذرن) عمرو بن المنذر فقدّم عمرو رهائن من عنده، فأقره أبرهة على قبائل معد.
عن هذا النقش. راجع: جواد علي: المفصّل ...، ج٣: ٤٩٥).
- Husein, Irsan, The Tribe of Tamim and The origins of the Early Crisis in the Caliphate. Ph.D un Publishe thesis. London, Cambridge University. 1988, P. 8.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الحق ان ذلك النقش يكشف بجلاء عن أن قبائل الجزيرة العربيّة الشمالية والجنوبية كانت في عام (٥٤٧) للميلاد تخضع لحكم الأحباش والمناذرة؛ فقد جاء في عبارة صريحة أن أبرهة كان يحكم في تلك السنة سبأ، وذي ريدان، وحضرموت، واليمن، و الأعراب في الطود (الهضبة) وفي تهامة (المنخفضات). كما يشير النقش أيضًا إلى أن عمرو بن المنذر كان يحكم قبائل معد لمصلحة والده المنذر بن ماء السماء.

ويذكر الإخباريون أن قبائل معد دخلت إلى جانب المناذرة في غير حرب ضد الغساسنة[1]. وكانت قبيلة أسد أكثر القبائل العربية من أصل غير يمني يحاربها الملك الغساني الحارث الأعرج باعتبارها أقصى قبائل معد شمالاً، وذلك في حملاته الّتي كان يبعثها لمحاربة مهاجمي الحدود الرومانية[2]. وفي الحق أن شعر عبيد بن الأبرص الّذي وصل إلينا يبيّن ان الغساسنة ما انفكوا يحاربون بني أسد كما يظهر من قوله [3]:

غَوَّتْ بنو أَسَدٍ غسَّانَ أَمْرَهُمُ وَقَلَّ ما وَقَفَتْ غسَّانُ للرَّشَدِ

والواقع أن قبيلة بني أسد لا تستطيع بمفردها أن تجابه قوة الغساسنة وإنما بتأييد ودعم من المناذرة ، هذا إذا لم تكن قبيلة بني أسد تحارب الغساسنة لصالح المناذرة كما يكشف عن ذلك شعر عبيد في إشارته إلى يوم شطب الّذي كان بين الغساسنة والمناذرة وشاركت فيه بنو أسد إلى جانب المناذرة[4]:

---

(١) فيما يتعلق بحروب الغساسنة والمناذرة راجع:

-ابن الأثير: الكامل في تاريخ، ج١: ٥٤٠، البكري: معجم ...، ج١: ٩٥.

- ياقوت احموي: معجم البلدان، ج٣: ٣٣٠.

(٢) تشارلس ليال: مقدمة ليال على ديوان عبيد، ص: ١٥.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص ٦٠.

(٤) نفسه، ص ٥٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما حَمَيْنَاكَ يَوْمَ النَّعْفِ من شَطِبٍ والفضلُ للقومِ مِن ريحٍ ومن عددِ

ومن حروب قبيلة أسد والغساسنة الّتي يمكن ذكرها في هذا السياق يوم "ذرحوح" وهو اليوم الّذي أغار فيه احد ملوك الغساسنة ، ويقال له : عدى - وهو ابن أخت الحارث بن أبي شمر - علي بني أسد فلقيه بنو سعد بن ثعلبة بن دودان، فاقتتلوا قتالاً شديداً وقتلوا عدياً ، وهزموا الجيش[1] . ولعل هذا اليوم تشير إليه أبيات عبيد[2]:

فانْتَجَعْنَا الْحَارِثَ الأَعْرَجَ في جَحْفَلٍ كاللَّيْلِ خَطَّارِ العَوَالِي
ثُمَّ غَادَرْنَا عدياً بالقنا الـــ ـذُبَّلِ السُّمْرِ صَرِيعاً في المَجَالِ

ومن الأيام الأخراة الّتي حدثت بين بني أسد وغسان يوم المرار الّذي يشير إليه عبيد بقوله[3]:

حتّى تَعا طَيْنَ غسّاناً فَحَرْبهُمُ يَوْمَ الْمُرَارِ وَلَمْ يَلْوُوا على أحدِ

وجملة الأمر : إنّ كلّ ما تقدم يبين بجلاء أن القبائل العربيّة عموماً، وقبيلة بني أَسدٍ خصوصاً،كانت تعيش في ظل أطر سياسة متنوعة كل التنوع، ومختلفة كل الاختلاف ، فقد كانت تلكم القبائل تخضع خضوعاً لافتاً لنفوذ الملك القوي ، فيقوم هذا الملك بتعين خليفة ينوب عنه على كل قبيلة . فقبيلة بني أسد - موضوع الدراسة- خضعت في الثلث الأول من القرن الرابع الميلادي لسيادة الملك امرئ القيس بن عمرو، كما افاد بذلك نقش النمارة المذكور آنفًا. وفي الربع الأخير من القرن الخامس الميلادي خضعت لنفوذ الملك الكندي الحارث بن عمر الّذي ملك عليها ابنه حجراً بحسب ما أجمع عليه الاخباريون . وفي الثلث الأول من القرن السادس الميلادي،خضعت من جديد لحكم المنذر بن ماء

(١) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، (دار الأندلس بيروت، ط١، ١٩٨٤)، ص: ١١٨.
(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص: ١١٧.
(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص. ٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السماء الّذي عين عليها ابنه عمرو بن المنذر بوصفها أحدى قبائل معد، وقد بيّن ذلك النقش اليمني (Ryckmans 506)[1].

ولعلي هنا أستطيع القول: إن كلّ ذلك يشي بأنّ القبائل العربية في الحقبة الجاهلية لم تك تعيش في الجزيرة العربية وصحرائها المترامية الأطراف حرةأوذات سيادة وقانون سياسي خاص يفرضه النظام القبلي ويسيطرعليه، إنما كانت تخضع لنظام سياسي خارج عن إرادتها ويفرض عليها فرضًا، حتّى إذا ما حاولت إحدى القبائل، أن تتمرّد على النظام المفروض،فإنها تعود إليه غصبًا بقوة السيف، فهي؛ أي القبائل، تدور في فلك النظام المفروض سِلمًا أو حربًا. ويمكن أن أُبيّن صحة هذا الأمر من حروب العرب إذْ ذاك – وتحديدًا – من حروب قبيلة أسد،وحروب بعض القبائل العربية الأخراة، على أنني سأشير أولاً إلى حربين من حروب القبائل العربيّة، وثانيًا أتتبع حروب قبيلة بني أسدٍ بشيء من التفصيل.

فأمّا حروب القبائل العربيّة، فلعلّ أبرزها وأكثرها شهرةً وحضوراً حربا البسوس وداحس والغبراء، والحق أنّي لن أدخل في تفاصيل تينك الحربين، وإنما سأشير إلى تدخل القوى السياسية عهد ذلك فيهما؛ ففي حرب البسوس يذكر الإخباريون روايات ثلاث مختلفة تتعلق بمن أنهى تلك الحرب: أمّا الرواية الأولى فتفيد بأنّ الّذي عقد الصلح بين القبيلتين المتحاربتين بكر وتغلب، هو الحارث الكندي الّذي بسط من بعد سيادته عليها[2]. وأمّا الرواية الثانية،فتزعم بأنّ الّذي عقد الصلح بين القبيلتين هو المنذر بن ماء السماء، وكان ذلك عام

---

(١) لقد تقدّم ذكره، وانظره في كتاب الدكتور جواد علي: المفصّل ... ج٣: ٤٩٥).

(٢) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، (نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب، مصر، ١٩٥٥) ج١٥:٤٠٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٥٢٥) للميلاد على رواية[١]، وعلى رواية أخرى كان ذلك عام (٥٣٥) للميلاد[٢]. وأمّا الرواية الأخيرة،فتشير إلى أنَّ الّذي عقد الصلح وأنهى الحرب بين بكر وتغلب هو عمرو بن هند[٣]. وأمّا حرب البسوس وداحس والغبراء الّتي وقعت بين عبس وذبيان، فإنَّ البلاذري يكشف في مخطوطه عن أنَّ هذه الحرب وقعت بسبب السياسات القبلية الّتي كان ينتهجها النعمان بن المنذر[٤]. فضلاً عن أن روايات الإخباريين تشير إلى اشتراك النعمان بن المنذر في تلك الحرب خاصة في يوم جبلة، ففي هذا اليوم أرسل النعمان أخاه لأمه حسّان بن الكلبي ليشارك في ذلك اليوم، وفعل الشيء ذاته الجون الكندي إذ أرسل ابنيه؛معاوية وعمراً مع قبيلة كندة للمشاركة في تلك الحرب[٥].

أمّا حروب قبيلة أسد التي توحي بأنَّ القبائل العربيَّة لم تك تعيش في الجزيرة العربيَّة حرةً طليقةً، فتتمثل في حروبها مع مملكة الغساسنة،ومملكة كندة، وبعض القبائل العربية الاخراة. أمَّا حروب بني أسد مع الغساسنة فبينت فيما سلف ذكره جانبًا منها، وينضاف إلى ذلك، أن ملوك الغساسنة كانوا يحاولون دائما إخضاع قبائل نجد تحت سلطانهم ، فقد كان للنعمان وأخية عمرو بن الحارث الأصغر جيوش تجوب بقاع نجد، وتدين لها قبائلها بالطاعة، ولقد دخلت هذة الجيوش مع بني أسد وحلفائهم من ذيبان في حروب مستمرة ، وقع في إحداها عدد كبير من القبيلتين أسرى في يد عمرو بن الحارث الأصغر مما دفع بالنابغة الذبياني الّذي كان صديقا لهم أن يذهب إليه وأن يمدحه متوسلاً أن

---

(١) فيليب حتى: تاريخ العرب مطوّل، (دار الكشّاف، بيروت، ط٤، ١٩٦٥) ج١: ١٢٠

(٢) عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، (دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٦٥) ج١: ١١٠

(٣) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص: ٤٤١

(٤) البلاذري: أنساب الأشراف، مخطوطة السليمانية (اسطنبول، القسم الثاني، رقم الإيداع ٥٩٨) ورقة ١١١٢.

(٥) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٩٦٣) ج٢: ٢٠٣-٢٠٤. ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج٥: ١٤١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يطلقهم إكراما له ، فكان ان أكرمه عمرو وأطلق له أسرى القبيلتين[1].

وأمّا حروب قبيلة بني أسد وكندة ، فأنها تؤكد تاكيد مطلقًا خضوع القبائل العربيَّة لنظام سياسي مفروض فرضًا ، فقد مر فيما سلف أن حجرًا كان يحكم قبيلة بني أسد لمصلحة والده الحارث، وبعد وفاة الحارث الكندي تغير ميزان القوى لصالح المناذرة الذين أخذوا يشعلون نار الفتنة بين أبناء الحارث من جانب وبينهم وبين القبائل العربيَّة الَّتي كانوا يحكمونها من جانب آخر. فكانت أول القبائل الثائرة على حكم كندة قبيلة أسد ويتلخص سبب الثورة في: أنَّه كان لحجر أتاوة تدفعها قبيلة أسد في كل عام، وفي إحدى السنين رفضت قبيلة أسد أن تدفع الإتاوة إلى رسل حجر، فضلاً عن أنها قامت بضرب رسل حجر وطردهم، فلما علم حجر بذلك سار إليهم بجند من ربيعة، وجند من جند أخيه من قيس وكنانة، فأتاهم، فأخذ سراتهم، وجعل يقتلهم بالعصا، فسموا عبيد العصا، كما انه أباح أموالهم وصيرهم إلى تهامة، ويقال: أنَّ عبيد بن الأبرص استعطف حجرًا بقصيدة تقطر حزنًا ودموعًا فعفا عنهم[2].

لعلَّه من الواضح أنَّ ما سلف يكشف عن أمرين رئيسين : أحدهما، أنَّ قبيلة أسد وقبائل أخرى كانت تدفع الإتاوات للملك، وتحترم القوانين الَّتي يفرضها ، والآخر يؤكد ما ذهبت إليه من أن القبائل العربيَّة كانت تدور في فلك النظام السياسي المفروض سلمًا وحربًا كما يظهر مما فعله حجر بقبيلة أسد، فهو – كما يشير النص – حينما أراد أن يؤدب قبيلة أسد وجه إليها الجيوش من قبائل نزارية تخضع لنفوذ مملكة كندة .إ ن هذا الأمر يعني، أنَّ القبائل العربيَّة كانت تحارب بعضها بعضًا في كثير من الأحوال بحسب توجهات الملك المعين عليها، وبحسب تغير اتجاهات القوى السياسية السائدة آنذاك .

---

(١) نقلاً عن: محمد عثمان علي، شعراء بني أسد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، (دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦) ص: ٣٧. راجع الخبر في: الأصبهاني: الأغاني، ج٩: ١٥٩، وشوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص: ٤٢

(٢) الأصبهاني: الأغاني: ج٨: ٦٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبين السياق التاريخي أن قبيلة أسد لم تنس ما فعلة بها حجر ، فحاولت جاهدة التخلص من حكمه ، فثارت عليه ثورة ثانية انتهت بقتله .

وقد أورد صاحب الأغاني أربع روايات مختلفة في مقتل حجر على يد قبيلة بني أسد: الروا ية الأولى عن هشام بن الكلبي المتوفي سنة (٢٠٤) للهجرة عن أبيه محمد المتوفي سنة (١٤٦) للهجرة ، وقال: أنه سمعها من أحد أحفاد الكاهن الأسدي . والثانية عن أبي عمرو الشيباني المتوفي سنه (٢٠٥) للهجرة ، والثالثة عن الهيثم بن عدي المتوفي سنة (٢٠٦) للهجرة. والرابعة، عن ابن السكيت المتوفي سنة (٢٤٤) للهجرة[١] .

على أن المستشرق " ليال" رجح الرواية الثالثة اعتماداً على شعر عبيد بن الأبرص ، وشعر أمرئ القيس[٢]، وتنص تلك الرواية على ان " **حجرا لما أستجار عوير لبنيه وقطينه تحول عنهم ، فأقام في قومه مدة ، وجمع لبني أسد جمعًا عظيمًا من قومه وأقبل مدلاً بمن معه من الجنود ، فتآمرت عليه بنو أسد بينها ، وقالوا : والله لئن قهركم هذا ليحكمن عليكم حكم الصبي ، فما خير عيش يكون بعد قهر ! وأنتم بحمد الله أشد العرب ، فموتوا كرامًا ، فساروا إلى حجر، وقد أرتحل نحوهم، فلقوه ، واقتتلوا قتالاً شديداً، وكان صاحب أمرهم علباء بن الحارث ، فحمل على حجر ، فطعنه ، فهزمت كندة** "[٣].

لعله من الواضح أن نص هذه الرواية يشير صراحة إلى أن بني أسد سعوا جاهدين إلى التخلص من حكم كندة وتحكم حجر، ولعل عبارة: "**والله لئن**

---

(١) نفسه: ج٨: ٦٦ وما بعدها.

(٢) تشارلس ليال: مقدمة ليال، ص: ١٢

(٣) الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٦٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قهركم هذا ليحكمن عليكم حكم الصبي" توحي بما ذهبت إليه وتؤكده.

ولعله من المناسب بمكان أن أشير هنا إلى أن حرب كنده وبني أسد تعرف عند المؤرخين والباحثين بيوم حجر[1] ، في حين أن عبيد بن الأبرص يصرح مباشرة بأسم ذلك اليوم بقوله[2]:

ويوم الرباب قد قتلنا همامها وحجرا وعمرا قد قتلنا كذالكا

والواقع أن مقتل حجر الكندي جعل قبيلة أسد في حروب متصلة مع بعض القبائل العربيَّة لفترة من الزمان ليست بقصيرة، خصوصا بعد أن أخذ امرؤ القيس – الشاعر المعروف، وأصغر أبناء الملك حجر – ليستنجد القبائل العربيَّة ويستجلبها كي تساعده في إدراك ثأر أبيه، فجلب إلى جانبه قبيلتي بكر وتغلب الَّتي كان جدَّه الحارث يحكمهما، فحارب بهما قبيلة أسد ، وظفر بها ، بيد أن إمرأ القيس لم يشعر بأنه أدرك ثأره ، فطلب من تينك القبيلتين المساعدة مرة أخرى، لكن القبيلتين رفضتا ذلك؛ لاعتقادهما بأن أمرأ القيس أدرك ثأره[3].

لكن أمرأ القيس ما أنفك يطلب ثأر أبيه فتحوّل إلى قبائل عربية أخرى من مثل: طي ، وعامر ، وقبيلة سعد بن ضباب الإيادي، وقبيلة أزد شنؤة اليمنية[4] ، بيد أنَّ كل تلكم المحاولات آلت إلى الفشل ، خصوصًا بعد أن تدخل المنذر بن ماء السماء لحماية قبيلة بني أسد ، فقام بدوره يحارب قبيلة كندة ، فقتل رجالاتها ، وأخذ يلح في طلب امرئ القيس ، ولما علمت القبائل الَّتي

(١) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١: ٥١١-٥٢٠. الدكتور عفيف عبد الرحمن، الشعروأيام العرب في العصر الجاهلي، ص: ١١٥

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٩٣

(٣) الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٧٠

(٤) نفسه: ج٨: ٧٠. وراجع: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، (دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٦) ج١:١١٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تناصر امرئ القيس بذلك تفرَّقت عنه، فلجأَ من بعدُ إلى عمرو بن هند بن المنذر بن ماء السماء – وهو ابن عمته في غير رواية[1]– وما أن علم المنذر بهذا الأمر حتَّى طلب امرأ القيس من ابنه عمرو،لكن عمرًا أَنذر امرئ القيس فهرب، ويذكر الإخباريون أنَّ امرأَ القيس لجأَ بعدئذٍ إلى امبراطور الروم لعلَّه يساعده ، لكنه مات في طريق عودته في مكان يقال له أنقرة[2].

وبعد موت امرىء القيس هاجرت قبيلة كندة إلى الحجاز وصارت تحكمها لحساب الأحباش في اليمن كما يشير إلى ذلك النقش اليمني الموسوم د:618 GLaser[3]. وقد جاء في هذا النقش أنَّ يزيد بن كبشة كان خليفة أبرهة على قبيلة كدت (كندة)، وقبيلة (دا) وكان ذلك عام (٥٤٢) للميلاد. ولعلَّه من المناسب أَنْ أُشير هنا إلى أَنَّ هذا الأَمر يوحي به مَطلع قصيدة عبيد[4]:

حَلَّتْ كُبَيْشَةُ بَطْنَ ذَاتِ رُؤَامِ وَعَفَتْ مَنَازِلُها بِجَوِّبَرَامِ

ان هذه القصيدة المؤلفة من عشرين بيتًا تشير صراحة إلى أنَّ قبيلة كندة حلَّت في الحجاز؛ ذلك أنَّ كبيشة الواردة في مطلع قصيدة عبيد، هي أم ملوك كندة، وأم حجر بن عمرو آكل المرار[5]؛ أَيّ أنَّ كُبيشة الَّتي يُنسبُ إليها يزيد

---

(١) هناك رواية تشير إلى أن هندًا هي زوجة حجر أبي الحارث، ورواية أخرى تفيد بأن هندًا هي زوجة المنذر بن ماء السماء، ورواية ثالثة ترى بأن هندًا هي زوجة المنذر بن السماء وهي ذاتها اخت حجر وابنة الحارث وعمة امرئ القيس "راجع عن ذلك جواد علي: المفصّل.." ج٣ الصفحات: ٣٢٣، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٣٦، الأصبهاني: الأغاني، جـ٨: ٧٠

(٢) ابن قتيبه: الشعر والشعراء، جـ١: ١٢٠.

(٣) راجع عن نقش Glaser 618:

جواد علي: المفصّل..، ج٣:٤٨٣-٣٨٤.

- Husein, Irsan, Ibid. P. 8-10

(٤) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:١٢١.

(٥) البلاذري: أنساب الأشراف، مخطوطة، ورقة ٩٠٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الوارد ذكره في النقش GLaser 618 هي كبيشة ذاتها الواردة في مطلع القصيدة، فكبيشة في القصيدة هي إشارة إلى قبيلة كندة. ويتناسب هذا الفهم تناسبًا مدهشًا مع القصيدة؛ فعبيد في هذه القصيدة يصف مقتل حجر، ويهزأ من امرىء القيس، ويفخر بقبيلة أسد الّتي قتلت حجرًا وفرّقت جموع كندة. وينضاف إلى ذلك أنّ بطن ذات رؤام الّذي حلّت فيه كُبيشة (كندة) مكان في الحجاز، فهو موضع في ديار الأنصار، وموضع على يسار النقرة على طريق الحج، وأنت مصعِّد إلى مكة[1].

وهكذا فإنّ انهيار مملكة كندة أحدث اضطرابًا سياسيًا في الجزيرة العربيّة، وجعل غالبية قبائل الجزيرة تعيش حالة من الحروب المستمرة، كما أن تلك القبائل قد انقسمت على نفسها، وصارت تحارب بعضها تبعًا لرغبات الأنظمة السياسية الموالية لها؛ فالقبائل العربيّة الّتي تخضع لنفوذ الأحباش، دخلت في غير حرب ضد القبائل الّتي تخضع لنفوذ المناذرة، كما أن الصراع الدائر بين الفرس وحليفتها المناذرة من جانب والروم والغساسنة من جانب آخر، انعكس على علاقات القبائل العربيّة فيما بينها، وبقيت تلك العلاقات متوترة حتّى بعد انتهاء مملكة الحيرة. ويظهر هذا الأمر واضحًا من حروب قبيلة أسد والقبائل العربيّة، ولعلّ أشهر تلك الحروب: يوم النّسار، وهو من الأيام الّتي انتصر فيها بنو أسد وضبّة على بني تميم وعامر[2]. وهذا اليوم يذكره عبيد بقوله[3]:

وَلَقَدْ تَطَاوَلَ بالنِّسارِ لعامرٍ يَوْمَ تَشِيبُ له الرُّؤوسُ عَصَبْصَبُ
حتَّى سَقَيْنَاهُمْ بكأسٍ مُرةٍ فيها الْمُثَمَّلُ ناقعًا فَلْيَشْرَبُوا

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:١٢١،حاشية (١)

(٢) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١:٦١٩، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٥:٢٤٨

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٦

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويوم الجفار[1]، وكان للأحاليف في ضَبَّة، وإخوتها الرِّباب، وأسد، وطي، على بني تميم، واستحرَّ القتلُ في بني عمرو بن تميم، فقُتلوا قتلاً ذريعًا. ويذكر عبيد بن الأبرص هذا اليوم بقوله[2]:

وَلَقَدْ شَبَبْنا بالجِفارِ لِدَارِمٍ ... نارًا بها طَيْرُ الأشائمِ تَنْعِبُ

ولعلَّه من المناسب بمكان أنْ أُشير هنا[3] أن العداء القائم بين قبيلة أسد وكلٌّ من تميم وعامر يتزامن والعداء الدائر بين المناذرة وقبيلة تميم وعامر[4].

ومن الحروب الّتي خاضتها قبيلة بني أسد في الجاهلية وقبيل الإسلام والّتي يمكن أن يكون ذكرها في هذا السياق إشارة إلى كثرة الحروب الّتي شاركت فيها قبيلة بني أسد، يوم شعب جبلة[5] وقد تقدم ذكره، ويوم الإثل؛ وكان لبني سليم على بني أسد[6]؛ ويوم خو؛ وكان بين أسد وبني يربوع من تميم[7]؛ ويوم ظهر الدهناء؛ وكان بين قوم أوس بن حارثة الطائي وبني أسد، وفيه قتلت بني أسد قتلاً ذريعًا[8]؛ ويوم المعا؛ وكان لبني حجل على بني أسد[9].

---

(١) ابن رشيق: العمدة، ج٢:٢١٩.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:٥

(٣) من الأيام التي بين المناذرة وقبيلتي تميم وعامر: أوارة الثاني، وجو نطاع، وطفحة، ويوم السلان. (عن ذلك راجع: عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص: ١١٤.

(٤) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٥:١٤١.

(٥) نفسه، ج٥:١٤١ . البكري: معجم...، ج١:١٠٧.

(٦) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٥: ٢٤٩.

(٧) ابن الأثير: الكامل...، ج١:٦٢٦.

(٨) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٥:٢٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أخبار عبيد بن الأبرص وحياته

أ. اسمه ونسبه:

تُبيِّن سلسلة نسب قبيلة بني أسد أن اسمه "عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر بن هر بن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة.."[1]

والواقع أنَّ بعض المصادر التي ذكرت عبيداً اختلفت في بعض الأسماء التي وردت في سلسلة النسب تلك؛ فصاحب الأغاني يروي عن أبي عمر الشيباني أنَّ اسمه: "عبيد بن الأبرص بن (حنتم) بن مالك بن (زهير) بن الحارث بن (سعيد) بن ثعلبة بن دودان ..."[2]. وجاء في جمهرة أشعار العرب أنَّ اسمه: "عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر بن (مرة) بن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة بن دودان .."[3]

وورد في خزانة الأدب أنَّ اسمه "عبيد بن الأبرص بن (عوف) بن مالك بن (زهير) بن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة بن دودان.."[4].

ولعلَّه من الواضح بين تلكم المصادر، لا يُعدُّ خلافاً جوهرياً فهو كما يظهر قد يكون نابعًا من التصحيف؛ ذلك أنَّ جميع الروايات المذكورة سالفًا متفقة فيما بينها على أنه:

---

(١) ابن الكلبي: جمهرة النسب، ص: ١٧٩. ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، ص:١٩٢-١٩٣. ابن الشجري: مختارات شعراء العرب، تحقيق محمد علي البجاوي، (دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥)، ص: ٣١٣.

(٢) الأصبهاني: الأغاني، ج١٩:٨٤

(٣) أبو زيد القريشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق، علي محمد البجاوي، (دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت) ص:٣٧٩

(٤) البغدادي: خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، (دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧-١٩٧٠) ج٢:٢١٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبيد بن الأبرص أولاً، ومن عشيرة دودان بن أسد ثانيًا، ومن فرع ثعلبة بن دودان ثالثًا، وينحدر من نسل مالك بن الحارث أخيرًا.

ب- عمره:

أمّا فيما يتعلّق بعمر عبيد بن الأبرص، فثمة آراءٌ ثلاثة وهي في حقيقة أمرها، متباينة كلَّ التباين ومختلفة كلَّ الاختلاف، أما أولها فيذهب فيه صاحبه إلى أن عبيدًا عاش ثلاثمائة سنة فأكثر[1]، وأما ثانيها فيرى بأن عبيدًا عاش مئتين وعشرين سنة[2]، وأما آخر هذه الآراء فيفيد بأن عمر عبيد لم يتجاوز مئة عام[3].

وفي الحق يستحيل على الباحث أن يُقدّر عُمر عبيد تقديرًا دقيقًا صائبًا، بيد أنه يمكن للباحث أن يحدّدَ الفترة التاريخية الّتي عاش فيها عبيد.

ويكون ذلك من السياق التاريخي لقبيلة بني أسد الّذي مر ذكره من قبل.

فقد مر فيما سلف أن الحارث بن عمرو الكندي حكم الحيرة ردحًا من الزمن، وكان ذلك سنة(٥٢٥) للميلاد. وكان الحارث هذا من قبل حكم قبائل معد، وجعل ابنه حجرًا ملكًا على قبيلة بني أسد. ينضاف إلى ذلك أنَّ شعر عبيد بن الأبرص وشعر امرئ القيس يشيان بأن عبيدًا شهد مقتل حجر[4]. كما أنَّ نقش Glaser 618 يُبيّنُ أنَّه في سنة (٥٤٣) للميلاد أرسل الحارث بن جبلة ملك الغساسنة وفدًا إلى أبرهة كي

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١: ٢٦٨. ابن رشيق: العمدة، ج١:١٠٣

(٢) البغدادي: خزانة الأدب، ج٢: ٢١٥

(٣) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية، (دار الشروق، مطبعة الكاثولكية، بيروت، ١٩٨٢) ص: ٢٠٦

(٤) عن مقتل حجر في شعر عبيد وشعر امرئ القيس راجع: عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، الصفحات: ٧، ٩٣، ٩٩، ١٢٣، ١٢٤. امرئ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٩)، الصفحات (٦٥، ٦٦، ١١٩، ١٢٠، ١٣٤، ١٣٨، ٢٥٧، ٢٦١، ٣٥٨، ٣٦٠)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يهنئة بترميم سد مأرب[1].

والحارث هذا يذكره عبيد في شعره[2]. كما أن شعر عبيد الّذي وصل إلينا يوحي في جملته بأنه من نظم رجلٍ طاعنٍ في السن[3].

لعلّ كلّ ما تقدّم يشي بأمرين: الأمر الأول، أن عبيداً عاش في الفتره الواقعة بين النصفين الأولين من القرنين الميلاديين: الخامس والسادس. والأمر الثاني، أنه من الشعراء المعمرين الّذين تجاوزوا المئة عام بقليل. ولعلّ الحديث عن وفاته يساهم في بيان ما ذهبت إليه.

ج. وفاته.

يتفق الاخباريون على أن عبيداً مات مقتولاً، غير أنهم يختلفون فيما بينهم في أمر قاتل عبيد اختلافاً بيّناً. وقد شاع بين الباحثين والمحققين في العصر الحديث أن قاتل عبيد إمّا المنذر بن ماء السماء أو إمّا النعمان بن المنذر[4]. ويلحظ أن جلّ هؤلاء الباحثين قد رجّحوا أن يكون قاتل عبيد هو المنذر بن ماء السماء على أنهم لم يبينوا لنا أسباب هذا الترجيح. ويظهر لي أن الباحثين والمحققين العرب تبنّوا رأي المستشرق تشارلس ليال وحسب[5].

---

(١) جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٤٨٩

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ١١٧

(٣) تشارلس ليال: مقدمة ليال، ص: ١٧

(٤) يقول أحمد محمد شاكر محقق كتاب الشعر والشعراء في الكتاب نفسه، ج١: ٢٦٧، حاشية (٤): إن ابن قتيبة واهم في أمر قاتل عبيد. والصحيح أنه المنذر بن ماء السماء وليس النعمان بن المنذر. ويذهب إلى هذا محمد محي الدين عبد الحميد محقق كتاب العمدة لابن رشيق حيث يقول في الكتاب نفسه ج١:١٠٣، "لابل المنذر بن ماء السماء".

(٥) يقول تشارلس ليال في معرض حديثه عن أخبار عبيد: "ولا يتفق هذا مع الرواية الصحيحة القائلة بأن عبيداً قتله المنذر بن ماء السماء": مقدمة ليال: ص: ١٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والواقع أنَّ المصادر الَّتي تعرضت لعبيد بطريق غير مباشرة أضافت إلى ذينك الاسمين اسمين آخرين ينسب لهما قتل عبيد أحدهما، عمرو بن هند[1]، والآخر أبي كرب الغسَّاني[2].

وقبل أن أبحث في أمر قاتل عبيد، ينبغي أن أشير إلى أمرين: أحدهما أنَّ مسألة موت عبيد تتسم بالأسطورية حينا، وبالمبالغة والغلو حينا آخر. والآخر ، أَنَّ كلَّ واحد من أولئك المنسوب إليهم قتل عبيد يرتبط اسمه بإسطورة يومي البؤس والنعيم المعروفة في التراث العربي. امَّا الأمر الأول فيتلخَّص في أنه كان للمنذر ابن ماء السماء في السنة يومان: بؤس ونعيم، فكان إذْ يخرج يوم بؤسه يذبحُ أول من يلقاه كائنًا من كان، وإذْ يخرج يوم نعيمه يصل أول من يلقاه فيجزي له العطاء. وسبب هذه الحالة، أن المنذر بن ماء السماء كان قد سكر في أحد الإيام حتَّى غاب عنه الوعي،فقتل نديميه،وهما سيدان من سادات بني أسد؛ أحدهما خالد بن نضلة الفقعسي، والآخر عمرو بن مسعود. وحينما أفاق من سكرته ندم أشد الندم على فعلته، فأمر بدفنهما، فبنى على قبريهما غريين، وقال: ما أنا بملك إذا خالف الناس أمري، لا يمرُّ أحد من وفود العرب إلاَّ بينهما، فبينا هويسير في يوم بؤسه إذْ أشرف له عبيد ... فقال: ياعبيد: أيُّ قتلة أحب إليك أن أقتلك؟ قال عبيد: أيها الملك رَوِّني من الخمر وافصدني وشأنك وشأني، فسقاه الخمر ثم قطع له الأكحل، فلم يزل الدّم يسيل حتَّى نفد الدم وسالت الخمر فمات[3].

وأما الأمر الثاني، فإنَّ هذه الأسطورة تنسب طورًا إلى عمرو بن هند، وتارةً إلى

(١) ابن عبد ربه: العقد الفريد: ج٥: ٣٢٧. ابن رشيق: العمدة، ج١:١٠٣

(٢) أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم (دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٨) ج١: ٣٦٠

(٣)عبيد بن الأبرص: الديوان، تقديم كرم البستاني، (دار صادر، بيروت، دت) ص: ٢٠-٢٢. ابن الشجري: مختارات شعراء العرب، ص: ٣١٢، الأصبهاني: الأغاني، ج١٩: ٨٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

النعمان بن المنذر[1]، وطوراً آخر إلى الحارث الغساني الّذي فقد ولديه في حرب عين أباغ، فدفنهما وبنى الغريين عليهما[2].

وإمّا فيما يتعلق بحقيقة قاتل عبيد بن الأبرص، فإنّ الباحث يلحظ أنّ الأخباريين نسبوا قتل عبيد إلى ثلاثة ملوك من ملوك المناذره، وإلى ملك واحد من ملوك الغساسنة. لعلّ هذا الأمر يوهم بأنّ هؤلاء الملوك عاشوا في فترات تاريخية متباعدة. لكن واقع الأمر خلاف ذلك، إن أُولئك الملوك في جملتهم عاشوا في الزمن نفسه والعصر ذاته؛ فالمنذر بن ماء السماء اعتلى عرش الحيرة بعد سنة (٥٣١) للميلاد كما بيّنت سابقاً، وبعد أن استقرّ له أمر الجزيرة العربيّة عين المنذر بن ماء السماء أبناءه ملوكًا على القبائل العربيّة، فعمرو بن هند حكم قبائل معد لمصلحة والده المنذر كما يظهر من النقش اليمني RY-506 الّذي يؤرخ لأحداث وقعت سنة (٥٤٧) للميلاد[3] أما أبو كرب الغساني فلعلّه شقيق الحارث بن جبلة الغساني، وقد ذُكر أبو كربٍ هذا في نقش Glaser 618 بمناسبة تهنئة أبرهة الحبشي بترميم سد مأرب في سنة (٥٤٣) للميلاد[4].

من هنا لعلّني مستطيع أن أخرج بحقيقتين: احداهما تفيد بأنّ عبيداً قتل في النصف الثاني من القرن السادس الميلادي. والأُخرى تفيد بأن عبيداً قتل إمّا بأمر من ملوك المناذرة أو إمّا بأمر من ملوك الغساسنة. لكن، السؤال الذي يفرض نفسه فرضًا هنا: من قاتل عبيد، ملوك المناذرة أم ملوك الغساسنة؟

---

(١) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٥:٣٢٧، ابن قتيبه الشعر والشعراء، ج١:٢٦٨، ابن رشيق:العمدة، ج١:١٠٣.

(٢) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١:٥٤٠. الدكتور عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص:١٥٥.

(٣) جواد علي: المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣:٤٩٥-٤٩٦.

(٤) نفسه: ج٣: الصفحات:٤١١، ٤٨٤، ٤٨٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الحق: إنَّ الإجابة عن ذلك تحتاج إلى درجه عالية من التقصى والتحليل التاريخيين:

فأمَّا فيما يتعلّق بالخيار الأول، خيار المناذرة، فلعلَّ السياق التاريخي لقبيلة بني أسد يساعد الباحث في استبعاده، ذلك أن تاريخ بني أسد في الجاهلية يشير إلى أنَّ قبيلة أسد كانت على علاقة حسنة مع المناذرة وملوكها، وقد بيَّنت فيما سلف أنَّ قبيلة بني أسد دخلت في غير حرب إلى جانب المناذرة سواء أكانت تلكم الحروب مع الغساسنة أم مع القبائل العربيَّة كتميم وعامر. هذا، ويضاف إلى ذلك أنَّ قصة قتل عبيد بأمرٍ من المنذر بن ماء السماء لا تقبل التصديق ويرفضها العقل، ويتركزَّ جوهر هذا الرفض بين تضاعيف القصة ذاتها. حيث أنَّ القصة تفيد بأنَّ المنذر بن ماء السماء قتل سيدين من سادات قبيلة بني أسد، وكانا نديمين له، بسبب الخمر، وتضيف القصة، أنَّ المنذر بنى على قبري السيدين: خالد بن نضلة الفقعسي وعمرو بن مسعود غريين، وأمر وفود العرب الَّتي تفد على الحيرة أن تمرَّ بينهما، كما أن المنذر صار يقتل كلَّ رجل يلقاه في يوم بؤسه ليغذي بدمه الغريين[1].

لعلَّه من الواضح أنَّ المنذر بن ماء السماء ندم على فعلته ندمًا شديداً وعبر عن ندمه بأسلوب طقوسي فيه شيء من التقديس ونوع من التطهير، كما أنه يُظهر في ذلك شيء من التكريم والتبجّيل لقبيلة بني أسد؛ لأن المنذر حريص على استرضائها، فهي كما مرَّ سابقًا حليفته القوية المجاورة لاعدائه الغساسنة، وحتى يظهر هذا الندم ويجسد هذا الحرص أمر وفود العرب الَّتي تأتي الحيرة أن تمرَّ بين القبرين. من هنا لايصحُّ عندي أنَّ المنذرالرجل السياسي يعالج الخطأ بالخطأ فيقتل سيد ثالث من سادات بني أسد وأحد شعرائها المبرزين.

ويرى الباحث في هذا السياق أن ثمة تناقضًا تاريخيًا يساهم إلى حدٍ ما في

(١) الأصبهاني: الأغاني، ج١٩:٨٩ وما بعدها. عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:٢٦-٢٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رفض القصة جملة وتفصيلاً، من مثل ذلك:أن خالد بن نضلة الفقعسي أحدُ السيدين المقتولين يرد ذكره بمناسبة يوم شعب جبلة[1]، وهو كما هو معروف متأخرٌ بعض السنين عن يومي عين أباغ ومرج حليمة اللذين يفترض بأن المنذر بن ماء السماء قتل في أحدهما[2]. وينضاف إلى كلّ ذلك أن قصة الغريين ترتبط أيضًا بالملك جذيمة الأبرش وندیمیة مالك وعقيل[3]. وهذه القصة أقرب إلى الصواب من تلك القصة المنسوبة إلى المنذر بن ماء السماء. والحق أني لا أريد هنا أن أدخل في تفصيل ذلك، غير أنني سأشير إلى الكيفية التي انسربت فيها القصة إلى عبيد بن الأبرص. وتتركزّ هذه الإشارة فقط في صفة البرص الّتي كان يتصف بها الرجلان: والد عبيد ابن الأبرص، وجذيمة الأبرش. فجذيمة "**كان به برص فكنّت العرب عنه، وهابت العرب أن تسميه به، وتنسبه إليه إعظامًا له. فقيل:جذيمة الوضاح وجذيمة الأبرش**"[4]. ولعله من اللافت للنظر أيضًا أن جذيمة كان يكنى بأبي مالك بحسب رواية المسعودي[5]، واسم مالك يرد في سلسلة نسب عبيد باعتباره جده، خاصة في روايتي الأغاني والبغدادي السابق ذكرهما. من هنا لعلني مستطيع القول، -إذا كان ذلك كذلك-: إنّ إشتراك جذيمة وعبيد في اسمي الأبرص ومالك، ساهم إلى حدٍ ما في انسراب تلك القصة من جذيمة إلى عبيد[6].

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تقديم كرم البستاني، ص:٢٠.

(٢) عن ذنيك اليومين راجع: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١: ٥٤٠-٥٤٢. البغدادي: خزانة الأدب: ج٣: ٣٠٣-٣٠٥. ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج٣: ٣٣٠.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، (دار صادر، بيروت، ١٩٥٥) مادة: الغريان. جواد علي: المفصّل...، ج٣: ١٧٨-١٧٩.

(٤) جواد علي: المفصّل...، ج٣: ١٧٨.

(٥) نفسه: ج٣: ١٧٩.

(٦) يمكن للباحث أن يضيف إنّ أهل الأدب والتاريخ كابن قتيبة والمعري والطبري وابن الأثير، والمسعودي وغيرهم أشاروا في كتبهم إلى ارتباط قصة الغريين والنديمين بجذيمة الأبرش. راجع: جواد علي، المفصّل...، ج٣:١٧٨-١٨٠ (المتون والحواشي).

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأمّا الخيار الثاني، خيار الغساسنة، الّذي يشير إلى أن قاتل عبيد هو أبو كرب الغساني، فهو عندي أقرب إلى الصواب، خصوصًا أنّ السياق التاريخي لقبيلة بني أسد، يشير -كما بنيت- إلى أنّ قبيلة بني أسد دخلت غير حربٍ ضد الغساسنة، كما أن ملوك الغساسنة ما انفكوا يحاولون إخضاع قبيلة بني أسد تحت سلطانهم، هذا، ويكشف شعر عبيد عن أنه تعرّض للغساسنة وملوكهم هجاءً وتوبيخًا وتهكمًا في غير قصيدة[1]. وينضاف إلى كلّ ذلك أنّ عبيدًا تعرّض لشخصٍ يدعى (أبا كرب) بقوله يخاطب شخصًا آخر يدعى عمرو:[2]

أبلغ أبا كرب عني وأسرته ... قولاً سيذهب غورًا بعد إنجادِ
ياعَمْرو ما راحُ قومٍ ولا ابتكروا ... إلاّ وللموتِ في آثارهمْ حادِي
يا عمرو ما طلعت شمسٌ ولا غَرَبتْ ... الاّ تقرّبُ آجالٌ لميعادِ
لا أعزّ فنك بعد الموت تندُبُني ... وفي حياتي ما زَوّدْتني زادي
فإن حييتُ فلا أحْسِبْك في بلدي ... وإن مرضت فلا أحسبك عَوّادي
إن أمامك يومًا أنت مدْركُهُ ... لا حاضرٌ مفلتٌ منه ولا بادي
فما نظر إلى فَيء ملك أنت تاركه ... هل ترسيّن أواخيه بأوتادِ
فما ذهب إليك فإني من بني أسدٍ ... أهلِ القبابِ وأهل الجُرْد والنادي

من الواضح، أنّ عبيد بن الأبرص في هذه القصيدة يخاطب أبا كربٍ خطابًا عنيفًا جريئًا يظهر عِزّة عبيد وقبيلته، ولعلّ قول عبيد في البيت الأخير من تلك اللوحه الشعريه: "**اذهب إليك فإني من بني أسد**" يوحي بما ذهبت إليه ويؤكده. على أنني لا أعرف هنا على ماذا اعتمد حسين نصّار محقق ديوان عبيد ليقول: "**يخاطب عبيدٌ في هذه القصيدة حجر بن الحارث أبا امرئ القيس وإخوته، وكان حجرٌ يتوعده في شيء بلغه عنه ثم استصلحه**"[3]. والحق أن

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، الصفحات: ٦٢، ١١٧، ١١٨، ٩٩.

(٢) نفسه: ص: ٤٨-٤٩.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:٤٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

عبيداً هنا، لايشير من قريب أو بعيد إلى حجر، وإنما يشير إلى رجل يدعى (أبا كرب)، وهو في ظني، ليس عمرو بن الحارث بن عمرو بن حجر بن آكل المرار كما يزعم حسين نصار نقلاً عن إبن الشجري[1] ، ذلك، أن عمروًا الذي يعنيه حسين نصّار هو عمرو المقصور الّذي يعدّ من ملوك كندة الأوائل الّذين تحدّث عنهم الإخباريون. وقد قيل إنه سمي المقصور. "**لأنه قصرُ ملك أبيه، أو لأنّ ربيعة قصرته عن ملك أبيه**"[2].وتذهب بعض الرويات إلى أنّ عمرًا كان على علاقة حسنة مع المناذرة؛ تلك أنّ المنذر بن ماء السماء تزوج ابنته[3]. (**وقد نص ابن قتيبة في كتابه (المعاني الكبير) على أنّ عمروبن حجر الكندي هو جدّ عمرو بن هند، كما أته هو نفسه عمرو بن أم إناس الّذي ذكر في شعر الحارث بن حلزة**)[4]. وذكر الإخباريون أنه قتل على يد عامر بن الجون على رواية، وعلي رواية أخرى قيل : إنه قتل على يد الحارث بن شمّر الغساني[5].

ومما تقدّم، لعلني مستطيع القول: إن حسين نصّار ومن قبله ابن الشجري وهما في عدّ أبي كرب كنديًا، كما وهما أيضًا في أمر عمرو؛ ذلل أنّ هذين الرجلين من بني غسان كما تبيّن عملية التحليل التاريخي الآتية:

فأبو كرب المذكور في قصيدة عبيد السالفة، قد يكون (أبا كرب) بن جبلة المذكور في نقش Glaser 618.[6] وهو إمّا أن يكون شقيق الحارث بن جبلة[7]، أو إمّا أن يكون ابن الحارث بن جبلة، واسمه المنذر، "**وهو أبو كرب الّذي ذكر اسمه في**

(١) نفسه، ص: ٤٨، قارن مع: ابن الشجري، مختارات شعراء العرب، ص: ٣٧٠.

(٢) انظرتفاصيل ذلك في كتاب: جواد علي، المفصّل...، ج٣: ٣٢٧.

(٣) صالح العلي: محاضرات في تاريخ العرب، ج١: ٧٠.

(٤) نقلاً عن: جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٣٢٦.

(٥) نفسه: ج٣: ٣٢٧.

(٦) انظر ذكره في نقش Glaser 6/8: جواد علي: المفصّل...، ج٣:٤٨٩.

(٧) نفسه، ج٣: ٤١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نص سرياني عثر عليه في إحدى ضواحي تدمر"[1] . وقد تسلّم المنذر أبو كرب حكم الغساسنة بعد وفاة الحارث بن جبلة. وكان ذلك في سنة ٥٦٩ للميلاد[2]، ويقدِّر بعض الباحثين أنه حكم حتّى سنة (٥٨١) للميلاد[3] . وقد استهل حكمه بالحرب مع ملك الحيرة قابوس. فانتصر عليه في يوم (٢٠أيار(مايس) من سنة (٥٧٠) للميلاد[4].

وأمّا عمرو، فيرد ذكره بمناسبة حرب وقعت بين الفرس والروم بمشاركة الغساسنة والمناذرة كل إلى جانب حليفه، وكانت الغساسنة إلى جانب الروم، وعمرو هذا كان قائداً في تلك المعركة (DUX) ، وقد أسره الفرس في تلك المعركة الّتي حدثت في سنة (٥٣١) وتحديداً في (١٩ نيسان) من تلك السنة[5].

من هنا لعلني مستطيع أن أقول: إن قصيدة عبيد السابقة الّتي يخاطب فيها عمراً قائلاً: "أبلغ أباكرب عني وأسرته" هي موجهة للغساسنة وملوكهم، وقد جاءت هذه القصيدة بعيد تلك المعركة الّتي أُسر فيها عمرو الغساني. ولعل تحليل القصيدة يشير إلى ما ذهبت إليه، خاصة في مخاطبة عبيد لعمرو. في البيتين: الخامس والسادس حيث يقول[6]:

ياعمرو ماراح قوم ولا ابتكـــرو إلاَّ وللموت في آثارهم حـــادى

باعمرو ما طلعت شمس ولا غربت الاَّ تقَّربُ آجال لميعـــــــــاد

---

(١) نفسه، ج٣: ٤١٣.

(٢) نفسه، ج٣: ٤١٢، (وقد حدَّد نولدكه وفاة الحارث بـ ٥٦٩ للميلاد من ورود اسم الحارث في الوثائق الكنسية التي يعود تاريخها إلى سنتي (٥٦٨)، (٥٦٩) وإلى ربيع سنة (٥٧٠) حيث حلَّ اسم ابنه المنذر في محله).

(٣) نفسه، ج٣: ٤١٢.

(٤) نفسه، ج٣: ٤١٢.

(٥) نفسه، ج٣: ٤٠٧.

(٦) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلعلَّ عبيدًا هنا يذكِّر عمروًا المأسور بأنَّ الموت أدركه، ويصحُّ هذا الفهم من قول عبيد لعمرو[1]:

فانظرْ إلى فَيْءِ مُلكٍ أنتَ تاركُـــهُ هل تُرْسَيَنَّ أواخِيهِ بأوتـــــادِ

وأمَّا لماذا وهم المؤرخون في أمر قاتل عبيد بأن نسبوه إلى المناذرة،فلعلَّ ذلك نابع في الأصل من التقابل المدهش بين أسماء ملوك الغساسنة وملوك المناذرة، ويمكن بيان ذلك من التقابل التالي بين أسماء من ينسب إليهم قتل عبيد: فالمنذر بن ماء السماء يقابل المنذر (أبا كرب الغساني)، الّذي ورد ذكره في قائمة نولدكه لملوك الغساسنة[2]، والنعمان بن المنذر بن ماء السماء يقابل (أبا كَرْب النعمان بن الحارث) الّذي ورد ذكره في قائمة حمزة لملوك الغساسنة[3]. وعمرو بن هند، يقابل عمرو بن الحارث بن شمِّر الغساني الّذي يذكر حمزة أنه والد النعمان وقد مدحه النابغة بقوله[4]:

على لعمرو نعمة بعد نعمـــــة لوالده ليست بذات عقـــــارب

وهكذا فإن كلَّ ما تقدَّم يرجِّح عندي أن أباكرب المنذر بن الحارث هو قاتل عبيد ولعلَّه هو نفسه أبو كرب الغساني الّذي أشار اليه صاحب "**جمهرة الأمثال**". فإذا كان ذلك كذلك، فإن قتل عبيد حدث بُعَيْد عام (٥٧٠) للميلاد بقليل. ويمكن تأكيد هذا التاريخ من قصيدة لعبيد يمدح فيها أميرًا يدعى شراحيل[5]. ويذهب حسين نصَّار إلى أنه شراحيل بن عمرو بن معاوية بن الجون بن حجر بن آكل المرار[6]، في حين يذهب ليال إلى أنه شراحيل بن الحارث الكندي[7]. والحق أن كلا المحققين ليال ونصَّار جانب

(١) نفسه، ص: ٤٩.

(٢) جواد علي: المفصّل..، ج٣:٤٤٤.

(٣) نفسه، ج٣: ٤٤٧.

(٤) نفسه، ج٣: ٤٢١.

(٥) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٤٥.

(٦) نفسه، ص: ٤٢.

(٧) عبيد بن الأبرص: الديوان، تقديم كرم البستاني، ص: ٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصواب في أمر شراحيل هذا، والصحيح أنه شراحيل بن ظالم، (وقد عثر في إحدى الكتابات في حرّان على اسم أمير يدعى شراحيل بن ظالم، ويرى نولدكه أنه أمير كندي، ويرجع تاريخ هذه الكتابة المدوّنة باليونانية والعربية إلى حوالي سنة ٥٦٨م وقد دونت عند تدشين هذا العامل بناءً أقامه للقديس يوحنا المعمدان، فيكون شراحيل إذن من المعاصرين للحارث بن جبلة، ويستنتج نولدكه من ذلك أن عدداً من المشايخ ظلوا يتمتعون بسلطانهم حتّى بعد تألق نجم آل غسان. ويرى أنّ ذلك مما يوافق سياسة الروم الّذين لم يكن من مصلحتهم ظهور أمير واحد قوي، وإنما كان من مصلحتهم وجود جملة امراء متنافسين ليتمكنوا بذلك من السيطرة عليهم جميعًا، بضرب بعضهم بعضًا. ويكشف جواد علي عن أن هذا الأمير دعى بـ (Asarael us) ودعي أبوه بـ (Talemus) وكان يحكم (اللجاة)، فيظهر من ذلك أن ثمة إمارات كانت تنافس إمارة الغساسنة في ذلك العهد[1].

ويظهر لي أيضًا أنّ جواد علي كان يمكنه تحديد اسم شراحيل ونسبه لو تنبه إلى رواية محمد بن حبيب الّتي وظّفها جواد علي ليذكر اسم والدة الحارث الغساني، فقد أورد خبرًا عن محمد بن حبيب أن والدة الحارث هي:"**مارية بنت ظالم بن معاوية بن ثور، من كندة**"[2] . فإن صحّ هذا فإن شراحيل يكون خال الحارث. وسواء أكان ذلك صحيحًا أم لا، فإن ذكر شراحيل بن ظالم يشير إلى أن عبيدًا قتل بعيد (٥٧٠) للميلاد. كما يشير أيضًا إلى أن كندة لم تنته بانتهاء امرىء القيس وإنما استمرت، ولكن بزعامة فرع آخر من فروع كندة هو فرع معاوية، وهو الفرع الّذي توجه من بعد إلى مكة ليُسْلِم[3].

---

(١) جواد علي المفصّل...، ج٣: ٤١٢.

(٢) نفسه، ج٣: ٤٠٢.

(٣) نفسه، ج٣:٣٥٧، ويقول في هذه: "ويذكر الرواة أن الملك خرج من (بني آكل المرار) وساد بنو الحارث بن معاوية فأول من ساد منهم قيس بن معد يكرب، ثم ابنه الأشعث بن قيس الذي أتى النبي وأسلم"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منزلة عبيد الشعرية في النقد القديم والمعاصر

أ- في النقد القديم:

يتفق النقاد القدماء على أن عبيداً شاعرٌ ذو شأن وحضور بين شعراء العصر الجاهلي. ولعل أقدم نص نقدي موثق وصل إلينا يتصل بشعر عبيد، هو نص الناقد القديم ابن سلاَّم الجمحي(-٢٣٢هـ):[١]

"عبيد بن الأبرص قديم عظيم الذكر عظيم الشهرة وشعره مضطرب ذاهب لا أعرف له إلاَّ قوله:

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطبيَّات فالذنوبُ

ولا أدري ما بعد ذلك". ثمَّ جعله ابن سلاَّم في الطبقة الرابعة، وقرن به طرفة، وعلقمة بن عبدة، وعدي بن زيد[٢].

والواقع أن ماذكره ابن سلاَّم عن عبيد يمثِّل في جملته رأيَّ النقاد القدماء الّذين جاءوا من بعده؛ فابن رشيق القيرواني يذهب إلى ما ذهب إليه ابن سلاَّم من أن" **عبيد بن الأبرص قليل الشعر في أيدي الناس على قدم ذكره وعظيم شهرته**"[٣]، كما أن ابن رشيق يقرن عبيداً بطرفة بن العبد، وعلقمة، وعدي، شأنه في ذلك شأن ابن سلاَّم، غير أنَّ ابن رشيق اختلف عن ابن سلاَّم في طريقة تصنيفهم، فهو لم يجعلهم في طبقة واحدة، وإنما عدَّهم من الجماعة المقلين في الشعر كما يظهرُ من قوله:"**فمن المقلين في الشعر طرفة بن العبد ، وعبيد بن الأبرص، وعلقمة**

---

(١) ابن سلاَّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، (مطبعة دار المعارف، مصر، ١٩٥٢)، ص: ١١٦

(٢) نفسه، ص: ١١٦

(٣) ابن رشيق: العمدة، ج١: ١٠٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بن عبدة الفحل، وعدي بن زيد"[1].

ويذهب إلى شيء من هذا ابن قتيبة- وهو سابق على ابن رشيق- في إشارته إلى عبيد حينما تحدَّث عن قلة الشعر الَّذي وصل إلينا عن طرفة بقوله: "**وليس عند الرواة من شعره وشعر عبيد إلاَّ القليل**"[2].

ويظهر أن تأثير أبن سلاَّم تعدَّى النقاد إلى الرواة، ففي كتاب الأغاني نجد أن أبا الفرج الأصبهاني يروي غير خبرٍ يتعلقُ بعبيد عن أبي عمرو الشيباني، ويبدو من النص الموجود في كتاب الأغاني أن أبا عمرو الشيباني كان اطَّلع على كتاب ابن سلاَّم كما يظهر من قوله :"**عبيد بن الأبرص... شاعرٌ فحلٌ من شعراء الجاهليَّة، وجعله ابن سلاَّم في الطبقة الرابعة**"[3].

والواقع أنَّ رأي ابن سلاَّم في عبيد يثير في جملته مسألتين تستدعيان مني أن أقف عليهما وقفة مناقشة وتحليل: أمَّا المسألة الأولى فتتعلق بعظمة عبيد من حيث الذكر والشهرة فإبن سلاَّم، كما هو واضح من النص، لم يخبرنا عن مصدر عظمة عبيد من حيث الذكر والشهرة. وأما المسألة الثانية، فتتعلق باضطراب شعر عبيد وذهابه من جانب، وبمنزلته الشعرية بين شعراء الجاهلية من جانب آخر، وفي الحق أن هذه المسألة تثير سؤالين مترابطين ومتلازمين هما، كيف تأتى لابن سلاَّم أن يصدر حكمًا عامًا على شعر عبيد وهو لا يعرف له إلا قوله: **أقفر من أهله ملحوب..؟** وإذا كان ذلك كذلك، **فما الاساس النقدي الَّذي اعتمد عليه ابن سلاَّم ليجعل عبيدًا فحلاً من فحول الطبقة الرابعة، ويتبوأ تلك المنزلة الرفيعة بين شعراء الجاهلية؟**

---

(١) نفسه: ج١: ١٠٢

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١: ١٨٥

(٣) الأصبهاني: الأغاني، ج١٩: ٨٤

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمَّا تحليل الباحث للمسألة الاولى الَّتي تتعلق بعظمة عبيد بن الأبرص ذكراً وشهرةً، فلعلّ ذلك نابع في الاصل من واقع حياة عبيد وشخصيته،" فالرواة لا يحدثوننا عن عبيد بشئ يقبل التصديق: انما عبيد عند الرواة والقصاص شخص من أصحاب الخوارق والكرامات، كان صديقًا للجن والسماء معًا، عمرّ عمرًا طويلاً يصلون به إلى ثلاثة قرون، ومات ميتة منكرة .. والرواة يعرفون شيطان عبيد، واسم هذا الشيطان هبيد، وقد حاول بعضهم أن يرسل هذا المثل:" **لولا هبيد ما كان عبيد " وروا لهبيد هذا شعرًا، وزعموا أنه أراد أن يلهم غير عبيد فلم يوفق، ولعبيد مع الجن أحاديث لا تخلو من لذة وعجب**"[1].

ومن الاسباب الَّتي ساهمت في شهرة عبيد طبيعة العلاقة التاريخية بين عبيد وحجر ملك كندة من جانب والعلاقة الشعرية الَّتي ربطته بالشاعر المعروف امرئ القيس بن حجر من جانب آخر.

وأمَّا تحليل المسألة الثانية الَّتي تتعلق باضطراب شعر عبيد وذهابه، وبمنزلته الشعرية بين شعراء الجاهلية، فإنه يمكن النظر إليها نقديا من وجهتين: داخلية وخارجية، فأمَّا الداخلية فتبدأ من قول ابن سلاَّم:"**ومما يدلُّ على ذهاب الشعر وسقوطه قلة مابقي بأيدي الرواة المصحيحين لطرفة وعبيد، اللذين صحَّ لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيثُ وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه**

---

(١) راجع: طه حسين: في الأدب الجاهلي، (مطبعة دار المعارف، مصر، ط١٠، ١٩٦٩) ص: ٢٠٩. والواقع أنَّ هذا ملخص للجوانب الأسطورية في حياة عبيد قدّمه طه حسين من:

- الأصبهاني: الأغاني، ج١٩: ٨٤-٨٩

- ابن رشيق: العمدة، ج١: ١٠٣

-القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص: ٤٧-٤٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كلام كثير، غير أنَّ الذي نالهما أكثر. وكانا أقدم الفحول، فلعلَّ ذلك لذاك، فلما قلَّ كلامهما حمل عليهما حمل كثير"[1].

إنَّ القراءة النقدية في هذا القول تكشف عن غير أمر، أحدها أن ابن سلاَّم أوقع نفسه في شرك التناقض، ذلك أنه في هذا القول يعرفُ لعبيد وطرفه قصائد بقدر عشر، في حين قال في نص سابق: إنه لا يعرف لعبيد الاَّ قوله:"**أقفر من أهله ملحوب..**" ولا يدرى ما بعد ذلك. وثانيها، أن هذا القول يشير صراحة إلى أن عبيدًا وطرفة كانا عند غير ابن سلاَّم من أهل العلم بالشعر يتبوآن منزلة أعلى من تلك المنزلة الَّتي وضعهما فيها ابن سلاَّم، ولعل قول ابن سلاَّم: "**وإنْ لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة**" يشي بذلك. وآخرها، أن ابن سلاَّم يعترف بأنه كان يعرف لعبيد وطرفة شعرًا كثيرًا، بيد أنه يعدّ هذا الشعر غثاءً، وكنت أتمنى لو إن ابن سلاَّم الجمحي كشف لنا عن مَثَلٍ لهذا الغثاء، وأن يبيِّن السبب الَّذي صيَّره غثاءً.

وأمَّا الوجهة الخارجية، فتبدأ من عند الأصمعي، ذلك أنه يظهر لي أنَّ ابن سلاَّم الجمحي في طبقاته كان يعارض الأصمعي[2] باستحياء وحذر، خاصة وأنَّ " **الفحولة** " هي من أهم الأسس الَّتي أقام عليها ابن سلاَّم طبقاته؛ أي أن ابن سلاَّم "**وسَّع من حدود فكرة الأصمعي وأعاد صياغتها، فقد كان الأصمعي يقسِّم الشعراء إلى فحول وغير فحول، فجاء ابن سلاَّم وقال: هم فحول الاَّ أنَّ الفحولة تتفاوت- كان الأصمعي لا يعدُّ الأعشى وكعب بن زهير في الفحول ، فجاء ابن سلاَّم ووضع الأعشى في الطبقة الأولى من فحول الجاهلية، وكعبًا في الثانية، وكان الأصمعي يقول في الأسود بن يعفر إنه يشبه الفحول، ولكنَّ ابن سلاَّم يقول وكان الأسود شاعرًا فحلاً**"[3].

---

(١) ابن سلاَّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص: ٢٣

(٢) توفي الأصمعي سنة (٢١٠) للهجرة

(٣) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣)، ص: ٨٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما عبيدٌ فإن الأصمعي كان يقرنه بامرئ القيس، فقد رويّ أنَّ الأصمعي قال: "قلت لأعرابي أي الناس أوصف للغيث؟ قال: الّذي يقول: يعني امرأ القيس:

ديمة هطلاء فيها وطف　　طبق الأرض تحرَّى وتدر

قلت: فبعده من؟ قال الّذي يقول: يعنى عبيد بن الأبرص:

يا من لبرق أبيت الليل أرقبـــه　　في عارض مكفهر المزن دلَّاح

دان مسف فويق الأرض هيْد به　　يكاد يدفعه من قام بالـرّاح[1]

كما اقترن عبيد بامرئ القيس في خبر من يونس النحوي إذ قال: "قدم علينا ذو الرّمة من سفر، وكان أحسن الناس وصفًا للمطر، فذكرنا له قول عبيد وأوس وعبد بني الحسحاس فاختار قول إمرئ القيس"[2].

ويفهم من هذا كلّه أن عبيدًا كان يتبوأ منزلة عالية عند علماء اللغة والأخبار، وينضاف إلى ذلك أنَّ عبيدًا كان يتبوأ المنزلة ذاتها عند الشعراء وخصوصًا الرواة منهم الّذين يعدُّون في الطبقة الأولى من طبقات الرواة[3]. ولعلّ أشهرهم الشاعر المعروف الفرزدق الّذي قال فيه الجاحظ: "إنَّ الفرزدق راوية الناس وشاعرهم وصاحب أخبارهم". والفرزدق هذا يعدُّ عبيدًا من الشعراء الّذين مضوا ووهبوه الشعر كما يظهر من قوله:[4]

وهب القصائد لي النوابغ إذا مضوا　　وأبو زيدو ذوالقروح وجـرولُ

وأخوبني أسد عبيد إذا مضـــى　　وأبو دواد قوله ينتحـــلُ

---

(١) ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج٣: ٤٦٤

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١: ١١١

(٣) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص: ٢٢٢. وكان يعدُّ الشعراء في الطبقة الأولى من طبقات الرواة.

(٤) نفسه، ص: ٢٢٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أنَّ الحطيئة من الشعراء الرواة[1] الّذين عدّوا عبيدًا من أشعر شعراء العرب، فقد روى أن الحطيئة قال في مجلس سعيد بن العاص: "**والله ما أصبتم جيد الشعر**، قال له سعيد : **وعندك من ذلك علم؟** قال: **نعم**، قال: **فمن أشعر الناس؟** قال: الّذي يقول:

لا أعدُّ الإقتار عدمًا ولكن فقد من قد رزئته الإعدام

يعني أبا دؤاد، قال :ثم من ؟ قال : الّذي يقول:

أفلح بما شئت فقد يبلغ بالـ ضعف وقد يخدح الأريب[2]

والبيت من معلقه عبيد كما أشار الحطيئة إلى أنَّ عبيدًا من أشعر العرب في مجلس آخر، حين سئُل عن أشعر العرب فقال: الّذي يقول:

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لايخيـــــب[3]

وخلاصة الأمرأن ابن سلاَّم لم يكن دقيقًا وعلميًا في حكمه على عبيد وشعره، فابن سلام لم يكن الناقد الوحيد الّذي تناول عبيداً، كما لم يكن هو أول من تناوله، فعبيد عظيم الذكر والشهرة لسببين:

أحدهما حياته الأسطورية، وثانيهما أن أخباره وأشعاره ترددت على لسان غير واحد من أهل العلم بالشعر، ولعل كثرة هذا التردد جعل ابن سلاّم يضع عبيداً في الطبقة الرابعة، ويعده فحلاً من فحول شعراء الجاهلية بالرغم من أنه لا يعرف إلا

---

(١) يعدُّ الحطيئة في الطبقة الأولى من طبقات الرواة-وتحديداً-في الطائفة الأولى التي تتكوّن من غير شاعر يتسلسلون في نسق ويكونون مدرسة شعريّة؛ فمن أشهرها المدرسة التي تبدأ بأوس بن حجر وتنتهي بكثير، وفيها كان زهير استاذاً لابنه كعب وللحطيئة. حتى لقد قال الحطيئة لكعب بن زهير: وقد علمتم روايتي لكم أهل البيت، وانقطاعي إليكم فلو قلت شعرًا تذكر فيه نفسك ثم تذكرني بعدك) نفسه: ٢٢٢-٢٢٣

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١: ٢٢٦.

(٣) نفسه، ج١: ٢٢٤-٢٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قوله : "أقفر من أهله ملحوب".

ب- في النقد المعاصر

وفي الحق أن ما أشاره ابن سلام الجمحي بخصوص عبيد، انسرب تأثيره إلى النقاد في العصر الحديث، فالدكتور طه حسين انطلق أساسًا من رأى ابن سلام ليقول: "فأما شعر عبيد فليس أشد من شخصيته وضوحًا، فالرواة يحدثوننا بأنه مضطرب ضائع"[1]. ثم اخذ الدكتور طه حسين يشك في قصيدة عبيد الّتي يقول فيها:

والله ليس له شريك علاّم ما أخفت القلوب

بقوله: "يكفي أن تقرأ هذه القصيدة لتجزم بأنها منحولة لا اصل لها وحسبك أنه يثبت فيها وحدانية الله وعلمه على نحو يثبتها القرآن"[1]. كما شك الدكتور طه حسين في شعر عبيد الّذي عارض فيه امرأ القيس وهجا فيه كندة، فعدَّ هذا الشعر بأنه "لاحظَّ له من الصحة. وذلك أن فيه إسفافًا وضعفًا وسهولة في اللفظ والأسلوب لا يمكن أن تضاف إلى شاعر قديم"[2]. ويحاول طه حسين أن يبيّن ذلك بقوله:"ويكفي ان تقرأ هذه القصيدة الّتي اولها:

ياذا المخاوفنا بقتـــ ـل أبيه إذلالاً وحينـــا

أزعمت أنك قتـــلـ ـت سراتنا كذبًا ومينا

لتعرف أنها من عمل القصاص، وان هذا الشعر وأشباهه إنما هو من أثر التنافس بين العصبية اليمنية والمضرية"[1]

---

(١) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص:٢٠٩.

(٢) نفسه، ص: ٢١٠.

(٣) نفسه، ص: ٢١٠.

(٤) نفسه، ص: ٢١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن طه حسين قد تأثر كثيراً بما قاله المستشرق مرجليوث بخصوص الشعر الجاهلي عامة وشعر عبيد أبي الأبرص خاصة، وكان مرجليوث من قبل قد استخدم بعضاً من شعر عبيد ليثبت أن شعر عصر ما قبل الإسلام منحولٌ. ويظهر ذلك واضحاً من قوله:"**حتى أن الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص يقول بلغة قرآنية: إني أقسم بالله الحق، الكريم بيده الامر، الغفور الرحيم**"[1].

ويذهب على نحو من هذا سيد حنفي حسنين حيث شك في مقدمة قصيدة عبيد "**أقفر من اهله محلوب**" بقوله: "**إنَّ نظرة أكثر دقة تجعلنا نحس ان مقدمته من صنعة واحد من أولئك اللغوين الذين كانوا يهتمون بجمع أسماء الأماكن المختلفة في الجزيرة العربيَّة**"[2] ذلك لان هذه المقدمة لاتحمل من وجهة نظر سيد حنفي حسنين أكثر من ذكر لأسماء تلك أماكن. ولهذا فإنه يرى ان البداية الحقيقية لهذه القصيدة قول عبيد:"**عيناك دمعهما سروب..**"[3]. ويعلل هذا الامر بأن الراوي عندما احس ان القصيدة لم تبدأ البداية التقليدية بالوقوف على الأطلال وخاف أن يشك في صحة روايته أراد أن يضيف تلك المقدمة ليبعد الظن عن دقته وإمانته ويرضي اللغويين من جامعي رواياته[4].

والحق ان هذا أستنتاج غريب وبعيد كل البعد عن الواقع؛ لأنه لا يستند إلى منهجية علمية، ذلك أنه إذا صحَّ مثل هذا الاستنتاج فإننا ببساطة مطلقة سنرفض قسماً كبيراً من المقدمات لأن فيها ذكراً للأماكن.

---

(١) د.س مرجوليث: أصول الشعر العربي، ترجمة الدكتور يحيى الجبوري، (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨١) ص: ٧٢.

(٢) سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي-مراحله واتجاهاته الفنية، (الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، مصر، ١٩٧١)، ص: ٥٣.

(٣) نفسه، ص: ٥٣.

(٤) نفسه، ص: ٥٩-٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويلحظ أن سيد حنفي حسنين قد تأثر بطه حسين ومرجوليث حينما رفض شعر عبيد ذي الروح الإسلامية[1]. أمّا ما يميّز حسنين عنهما: فهو لم يرفض الشعر المنسوب لعبيد جملة وتفصيلاً، بل أقرَّ بأبيات الحكمة الّتي وردت في شعر عبيد بوصفها تندرج داخل إطار الخبرة الانسانية[2]. على الرغم من إحساسه بأن بعض معانيها ذات صبغة إسلامية[3].

وهكذا فإن الباحث يلحظ ان ابن سلاّم الجمحي أثر كل التأثير في النقاد الّذين جاءوا من بعده سواء أكانوا عربًا أم مستشرقين، مما جعلهم يغفلون دراسة شعر عبيد دراسة علمية، وأخذوا يركّزون على شذرات من شعر عبيد متناهية الصّغر ليبيّنوا منها أن الشعر الجاهلي موضوع مفتعل.

وفي الحق ان شعر عبيد في جملته صحيح؛ فقد بيّنت فيما سبق أنّ قصيدة عبيد المبدوءة بـ: "حلّت كبيشة بطن ذات رؤام.." تتناسب في مضمونها مع روايات الإخباريين الّتي تتعلق بمملكة كندة، كما وضحت أيضًا أن قصيدة عبيد "**طاف الخيال علينا ليلة الوادي ..**" الّتي يرد فيها ذكر أبي كرب وعمرو، تتناسب تمامًا مع الأخبار التاريخية العائدة إلى النصف الأول من القرن السادس الميلادي، كما ان ذكر أبي كرب وكبيشة، وبطن ذات رؤام، وجو برام يتناسب مع ما جاء به النقش Glaser 618 المسلوف ذكره. وينضاف إلى ذلك أن عبيدًا يذكر في شعره مادحًا، شخصًا اسمه شراحيل بقوله:[4]

وإلى شراحيلَ الهمام بِنصْرِهِ نَصْرَ الأشاءِ سَرِيَّةٌ مُسْتَرْغَدُ[5]

وقد بيّنت فيما سبق أن شراحيل هذا ذكر في كتابة مدونة باليونانية والعربية يرجع

---

(١) نفسه، ص: ٥٩.

(٢) نفسه، ص: ٥٧.

(٣) نفسه، ص: ٥٧.

(٤) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٤٥.

(٥) الإشاء : النخل الصغار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تأريخها إلى حوالي سنة (٥٦٨م)[١].

كما يمكن إضافة ماقاله ليال من "**أنه إذا ما اختبرنا القصائد والشذرات المنسوبة لعبيد .. فإننا نجد قدرًا كبيرًا منها يتألف من نسيب أو تشبيب ... ولا بد أن هذه القطع حفظت لأنها كانت موضع الأعجاب**"[٢].

ويضيف ليال مؤكدًا صحة ما وصل إلينا من شعر عبيد: "**إن عبيدًا يصرع مطلع ثلاث وعشرين قصيدة من قصائد الديوان الثلاثين، ويرد بها ذكر مواضع قبيلة الشاعر وبطنه، وتتكرر هذه المواضع من قصيدة لأخرى، وتدل على أن المؤلف رجل من سعد بن ثعلبة من أسد الّتي توجد في أرضها المواضع المذكورة؛ وتحتوي القصائد على إشارات إلى أحداث عصر عبيد: مقتل حجر، والأسلحة العظيمة الّتي تفخر بها القبيلة، ومقاومة غسان وملكها الحارث الأعرج، وكل هذا يتفق مع كونها من تأليف عبيد**"[٣].

كما أن عبيدًا شاعر معروف لدى القدماء من النقاد، والرواه، والشعراء، وعلماء اللغة والأخبار، فضلاً عن أن قصيدته: "**أقفر من أهله ملحوب ..**" الّتي كانت بعض أبياتها مثار شك عدت طورًا من المعلقات[٤] وطورًا آخر من المجمهرات[٥]. ولعل اضطرابها من حيث الوزن يوحي بأنها ليست بمنحولة؛ ذلك أنها لو كانت كذلك لاستقام وزنها[٦].

---

(١) جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٤١٢.

(٢) تشارلس ليال: مقدمة ليال، ص:٢٢.

(٣) نفسه، ص: ٢٢.

(٤) ابن قتيبه: الشعر والشعراء، ج١:٢٦٨.

(٥) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص: ٣٧٩.

(٦) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص:١٨٥، حيث يقول عن قصائد ممضطربه في الوزن ومنها قصيدة عبيد: "**واضطراب هذه القصائد في أوزانها مما يدل على صحتها وأن أيدي الرواة لم تعبث بها**"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ديوان عبيد بن الأبرص

أ- تاريخ ديوان عبيد

لعلَّ قولة ابن سلاَّم الجمحي: لا يعرف لعبيد إلا قوله "**أقفر من أهله ملحوب**" توهم بأن ديوان عبيد لم يكن قد جمع عندما ألف ابن سلاّم كتابه "**طبقات فحول الشعراء**"[1]. غير أننا حين نعود إلى تاريخ الّذين رووا لعبيد بن الأبرص نرى أن وفاتهم كانت قبل ابن سلاّم (توفي سنة ٢٣١هـ) كأبي عمرو الشيباني (المتوفي سنة ٢٠٥هـ)، والأصمعي (المتوفي سنة ٢١٣هـ)، وأبي عبيده المتوفي بين عامي ٢٠٨ ، ٢١١ هـ[2]. ويشير أبو حاتم إلى أن أبا عبيدة والأصمعي كانا يرويان شعر عبيد بن الأبرص بقوله "**كنت أختلف مع أبي عبيدة والأصمعي إلى ذوي الأشراف بالمربد من رهط سليمان بن علي للاستماع إلى ما يقرأ عليهم من الكتب، فقرأ على أبي عبيدة يومًا سليمان بن جعفر شعر عبيد بن الأبرص**"[3]. ويكشف ليال عن أن الرواة الأكثر ذكرًا في شرح ديوان عبيد اثنان هما: (ابن كناسة، وهو أسدي من بني الحارث بن ثعلبة (أخي جد عبيد: سعد بن ثعلبة الّذي عاش في الكوفة)، وأبو الوليد، ولعلَّه كان أبا الوليد عيسى بن يزيد بن بكر بن دأب المذكور في الفهرست في النسابين والمحدثين، ويقال فيه: إن أباه كان عالمًا بالحديث وأشعار العرب)[4].

---

(١) تشارلس ليال: مقدمة ليال، ص: ١٨.

(٢) نفسه، ص: ١٨، ١٩.

(٣) حمزه بن الحسين الأصبهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق، محمد آل ياسين، (بغداد، ١٩٦٧، ص: ٧. وانظر: توفيق أسد، عبيد بن الأبرص، شعره ومعجمه اللغوي، مطبعة الكويت، نشر وزارة الاعلام، ١٩٨٩، ص: ١٧.

(٤) تشارلس ليال: مقدمة ليال، ص:١٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتدل مقتبسات الجاحظ الكثيرة من شعر عبيد أنه جمع في أوائل القرن الثالث الهجري[1].

ب - تحقيق ديوان عبيد:

وأول من حقق ديوان عبيد المستشرق الإنجليزي جيمس تشارلس ليال عن المخطوط المحفوظ في المتحف البريطاني. وقد وصفه " **ليال**" بأنه مكتوب بخط مغربي يرجع تاريخه إلى عام (٤٣٠) للهجرة[2]. وهو عنده مخطوط رديء من حيث الخط، كما أنه يتسم بالغموض، لأن كاتبه المغربي كثيراً ما يهمل النقط، فضلاً عن أن شروحه كانت ناقصة، وكان شارحه يرتكب أحياناً أخطاءً جسيمة. وثمة ثلاث قصائد فيها كثير من المشاكلات الّتي تحتاج إلى الحل، فليس عليها أي شرح إطلاقًا، ولولا وجود قدر كبير من القصائد الأربع والعشرين الموجودة بالمخطوط في مراجع أخرى لما استطاع ليال أن يخرج الديوان بالصورة الّتي أخرج فيها[3].

والحق أن الصورة الّتي أخرج فيها " **ليال**" ديوان عبيد بن الأبرص صورة مدهشة، فقد صدّر ليال الديوان بمقدمة رائعة ضمنها "**مقتل حجر بن الحارث..** ، **وهو من الموضوعات الرئيسة في شعر عبيد، ثم عالج المناطق الّتي كانت تحلها بنو أسد بالتحديد، ثم تتبع ما يعرفه الباحثون من أحداث حياة الشاعر. ثم أتى ببحث في شعره ورواته وصحته وانتحاله، وأسهب في هذه المسألة إسهابًا جميلاً له قيمته العلمية في شعر عبيد وغيره من**

---

(١) نفسه، ص: ١٩، أمّا مقتبسات الجاحظ من شعر عبيد، فهي موجودة في: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، (البابي الحلبي، مصر، ١٩٤٣)، ج٣: ٩٩، ١٨٩، والبيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (طبعة مكتبة الجاحظ، ط٢، ١٩٦١) ج١: ٦٧، والبخلاء، تحقيق، طه الحاجري، (دار المعارف، القاهرة، دت)، ص: ١٩٠.

(٢) توفيق أسعد: عبيد بن الأبرص...، ص:٥.

(٣) تشارلس ليال: المقدمة، ص: ٢٠-٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شعراء العرب"[1]. وبعدئذ "علّق حواشيه وألحق به في ملحق، وذيّل ما وجده لعبيد من شعر في كتب العرب ونقله إلى الإنجليزية، وفهرسه بفهارس كلها جزيل الفائدة"[2].

ثم جاء من بعده حسين نصّار ليستدرك ما فاته من شعر عبيد بن الأبرص، وذلك بعد أن إطلع على مخطوط "**منتهى الطلب من أشعار العرب**" لابن ميمون، وهو مخطوط لم يطلع عليه " **ليال**". وقد وجد حسين نصّار أن هذه المجموعة تصحح كثيراً من شعر عبيد، وتزودنا بروايات جديدة، مما دفع ذلك حسين نصار إلى إخراج شعر عبيد إخراجًا جديداً متخذاً من ديوان ليال أصلاً لذلك[3].

وقد اختلف حسين نصار عن " **ليال**" في ترتيب القصائد، فرتبها على قوافيها دون تقييد بترتيب " **ليال**"، أو طول القصائد، وعلى ذكر المصادر الّتي توجد فيها القصيدة أو أبيات منها، وفي الحالة الأخيرة وضع الدكتور حسين نصّار تلك الأبيات بين قوسين بعد ذكر المصدر، ليبين للقارئ أي الأبيات مذكور في المصدر. غير أن حسين نصّار اتفق " **وليال**" في عملية التصدير للقصائد الكبيرة بكلمة أطلق عليها جو القصيدة. وقد أخذ هذه الكلمات مما صدر به " **ليال**" في ترجمته لقصائد عبيد، وينضاف إلى كل هذا أن حسين نصار قام بترجمة مقدمة ليال ترجمة كاملة لإعجابه العلمي فيها فأتى بها وجعلها في بداية الديوان لكنه لم يجعلها جزءً من صفحات الديوان وإنما جعلها ذات أرقام خاصة لتبدو وكأنها موضوعٌ منفصلٌ عن الديوان. ثم ختم الديوان بفهارس أربعة: فهرس للقصائد، وفهرس للأعلام، وفهرس للمواضع، ومعجمًا للألفاظ.

---

(١) حسين نصّار: التصدير على ديوان عبيد، ص: ٥ وما بعدها

(٢) كرم االبستاني، مقدمته لديوان عبيد، ص:١٦.

(٣) حسين نصّار: التصدير لديوان عبيد، ص: ٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم جاء من بعده توفيق أسعد، ليخرج ديوان عبيد بصورة جديدة من حيث الشكل وحسب، فقدمه على شكل دراسة، تشمل كما يزعم؛ توثيق النص، ومعجمًا لغويًا لكل كلمة وردت في الديوان، ومعجمًا للأعلام الّتي ترد في شعر عبيد، ومعجمًا للأدوات[1].

ويقول توفيق أسعد: إن التوثيق يقوم "على أساس منهجي بين موقف القدماء والمحدثين من شعر الشاعر، ويرصد مختلف الروايات في البيت أو الكلمة، وقد تم ذلك بالإطلاع على ما أمكن الحصول عليه من مخطوطات الديوان وكانت ثلاثة، أحدها من لندن والثاني من برلين، وهذان المخطوطان لم يطلع عليهما أحد، والمخطوط الثالث هو مخطوط منتهى الطلب من أشعار العرب لابن ميمون"[2].

والحق أن القراءة الفاحصة في ديوان عبيد بتحقيق توفيق أسعد،كشفت لي أن الدراسة المزعومة،لم تقم على أساس منهجي يتّضح فيه موقف القدماء والمحدثين من شعر عبيد، وذلك أني لم أجد في دراسته ذكرًا لأيٍّ موقف من الموقفين المزعومين، فضلاً عن أن تحقيقه لديوان عبيد يظهر وكأنه عيال على تحقيق حسين نصار، ذلك أن توفيق أسعد،وعلى الرغم من اطّلاعه على مخطوطين لم يطّلع عليها أحد من قبل،لم يتجاوز ما جاء به حسين نصار في شيء ذي بال، وإنما اتّخذ من ديوان عبيد بتحقيق حسين نصار أصلاً له، ينضاف إلى ذلك أن توفيق أسعد استخدم المراجع ذاتها الّتي استخدمها حسين نصار وبالطبعة ذاتها. فجهده لم يتجاوز حد النقل المباشر. غير أنه اختلف عن نصار في طريقة إخراج الديوان، فقد أخرجه بشكل جديد، حيث جعل عبارة " تخريجها" أي القصيدة، بدلاً من كلمة " المراجع" الّتي استخدمها حسين نصار، كما أنه جعل الفهارس ثلاثًا، وهي ذاتها فهارس حين نصار، لكن توفيق أسعد أخرجها بطريقة جديدة حيث جعل فهرسي الأعلام والمواضع الواردين في نسخة نصار معجمًا واحدًا سمّاه معجم الأعلام، وأبقى على معجم الألفاظ، وأضاف معجمًا ثالثًا سمّاه

(١) توفيق أسعد: ديوان عبيد بن الأبرص...، ص:٥.

(٢) نفسه، ص: ٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معجم الأدوات، بيّن فيه الأدوات الواردة في شعر عبيد، وكشف عن عمل كل أداة، لكن ليس من حيث هي في شعر عبيد، وإنما من حيث هي في اللغة.

وثمة نسخة أخرى لديوان عبيد مطبوعة قدم لها كرم البستاني، وصدرت عن دار صادر في بيروت، وهي نسخة تفرض على الباحث أن يقف عليها.

إن هذه النسخة الّتي تحتوي في بدايتها على مقدمتين إحداهما، لكرم البستاني، والأخرى مقدمة جامع الديوان، تبدو لي وكأنها نسخة المستشرق جيمس ليال، ذلك أن كرم البستاني يقول في تقديمه للديوان: "**رأينا أن نرتب القصائد والمقطوعات على الحروف تسهيلاً للقارئ الّذي يشاء الرجوع إلى قصيدة أو مقطوعة ما بعينها، وأن نشرح الأبيات شرحًا وافيًا، مضيفين إليه بين معقوفين الشرح القديم الّذي وجد لشارح مجهول في مخطوطة الديوان الراجع عهدها إلى القرن الخامس الهجري، وأن نضع عنوانًا لكل قصيدة أو مقطوعة ماخوذًا منها، ومقدمة لبعضها تدل على الحالة الّتي قيلت فيها أو على ما تحتويه من أغراض**"[1].

والحق أن هذه العبارات استوقفتني كثيرًا، خاصة الإشارات التالية: " **لشارح مجهول**" ومخطوطة يرجع عهدها إلى القرن الخامس الهجري. إن هاتين الإشارتين وردتا في مقدمة المستشرق ليال، وهذه المخطوطة هي ذاتها الّتي عثر عليها ليال في المتحف البريطاني عام ١٩١٣م.

وبعد أن قمت بقراءة نسخة دار صادر قراءة متأنية وفاحصة تقوم على أساس من المقارنة بين ما جاء بها وما جاء في النسختين الموثقتين: نسخة حسين نصّار ونسخة توفيق أسعد تبيّن لي أنها منقولة عن نسخة ليال دون زيادة، ولكنها تفتقر

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تقديم كرم البستاني، ص:١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى المقدمة،وإلى فهارس ليال، وكان للتعليقات الموجودة في حاشيتي النسختين السابقتين الفضل في اكتشاف حقيقة نسخة دار صادر، ذلك أن كلاً من حسين نصّار وتوفيق أسعد كان يشير إلى أن هذه الكلمة أو تلك قد وردت في ليال على نحو ما هي موجودة عنده، فإذا هي الكلمة ذاتها الموجودة في نسخة دار صادر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص من حيث الموضوع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص

من حيث الموضوع

أ- الذات والقبيلة:

تبيّن القراءة الأولى في شعر عبيد أن موضوعَ الذات والقبيلة يتجسّد في شعره تجسيداً حقيقياً ومدهشاً. ويتركّز هذا التجسّد في ثلاثة أبعاد رئيسة:

أما البعد الأول فيعبّر فيه عبيد عن القبيلة وحدها تعبيراً خالصاً، وهو ينقسم لديه إلى قسمين: قسم يتجه فيه عبيد إلى أبناء القبيله وجهة مباشرة، فيحضهم على الحرب والدفاع عن حمى القبيلة وحرماتها، كما يتجه فيه أيضاً إلى أعداء القبيله ليرهبهم؛ فيظهر قومه بأنهم قوم جبلوا على الحروب القاسية. وأنهم استعدوا لمواجهة الموت، وطلب الثأر، وقهر العدو. وقسم آخر نلحظ فيه عبيدًا يبكي قومه بكاءً مرّاً لما أصابهم من القتل في تلك الحروب، فنجده يتحول فيه من شاعر يدعو للحرب إلى شاعر يدعو للسلام وطلب الأمن.

أمّا البعد الثاني، فيغّيب فيه عبيد القبيلة ليعبر عن همومه من حيث هي ذات مستقلة، وليجسّد فيه فرديته تجسيداً متميزاً، فهي فرديّة تعاني الحب والفقد في حال، والتوحد وانتظار الموت واليأس وغياب الأمل في حال آخر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما البعد الثالث، فيسعى فيه عبيد جاهداً إلى خلق حالة من التوازن بين همومه بصفته ذاتاً "**أنا**" "**وهموم القبيلة**". والواقع أن تميّز عبيد في خلق مثل هذه الحالة من التوازن بين الذات "**الأنا**" والقبيلة "**النحن**" يُكوِّن لديه نمطاً شعرياً خصباً تتفاعل في داخل بنيته الكلية تجربة عبيد ذاتاً مستقلةً وهموم القبيلة. فالذات، كما هو معروف، تختزن في أعماق أعماقها تجارب الشاعر كلّها، كما أنَّ القبيلة تعد بالنسبة إلى الشاعر الجاهلي بعامة وعبيد بن الأبرص بخاصة، منبعاً ثرياً وخصباً لتجارب الآخرين. والشاعر، أيُّ شاعر، "مصيره الفشل طالما أن تجربته الّتي يودّ أن يوصلها إلى الآخرين لا تطابق تجاربهم"[1].

البعد الأول: القبيلة

بات معروفًا ومستقرًا عند أغلب الباحثين في الشعر الجاهلي، أنّ الشاعر الجاهلي، في أغلب الأحوال، لم يكن يرضى لنفسه أن يقف من قبيلته موقفًا سلبيًّاً إزاء الأحداث الّتي تمرّ بها القبيلة، وإنما كان يخوض معها غمار تلك الأحداث بسيفه ولسانه، فهو متعصب لقبيلته، متحمّس لها، ويعتقد بأنَّ الواجب يفرض عليه أن يوجّه فنه وشعره إلى الفخر بقبيلته، والدفاع عنها، والرفع من شأنها بين القبائل، والتهجم بالقول على أعدائها وتحديهم، والحث على طلب الثأر منهم إن اعتدوا على حرمة من حرمات القبيلة.

ويتجلى هذا الأمر لدى عبيد بن الأبرص في غير قصيدة، ففي

---

(١) أ.أ. ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة الدكتور لويس عوض، (المؤسسة المصرية العامة، للتأليف والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣) ص:٢٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيدته المبدوءة في[1]:

أنبئت أنَّ بني جديلة أوعبوا نُفراءَ مِنْ سلمى لنا وتكتّبوا[2]

نلحظ أن عبيداً يخبر قومه بأنَّ بني جديلة، وهم حي من طي، استعدوا لقتال بني أسد نافرين متكتبين، كما يخبر بني جديلة أنَّ خروجهم لقتال بني أسد لا محالة آيل للفشل، وجالب لهم الذل والعار. ويشير إلى هذا ذكر عبيد للغراب[3] والتيس الأعصب القعيد[4]. والواقع أن ذكر مثل هذه الرموز في الموروث الجاهلي ينذر بالشؤم والهزيمة والفشل. ينضاف إلى هذا أن عبيداً يخبر بني جديلة بأنهم سيواجهون قبيلة وفرساناً جبلوا على الحرب جبلاً، وخاضوا غير حرب من حروب العرب وأيامها القاسية كيومي الجفار والنسار الّتي انتصرت فيهما بنو أسد على قبيلتي دارم وعامر[5]. فضلاً عن أن عبيداً يُذكّر بني جديلة أن قبيلة بني أسد قتلت حجراً ملك كندة[6]، وأنها تمتلك فوارساً لا يخشون الموت ويلبسون الحديد ويمتطون الخيول القويه[7].

ويحضر الفخر بالقبيلة وأمجادها عند عبيد حضوراً مدهشاً في القصيدة الّتي يقول مطلعها[8]:

دعا معاشر فاستكَّتْ مسامعَهُمْ يا لهفَ نَفْسي لو تدعو بني أسدْ[9]

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص:٢.

(٢) بني جديلة حهي من طي القحطانيين، أوعبو: نفروا جميعاً ولم يتخلف منهم أحد. تكتّبوا: صاروا كتائب.

(٣) نفسه، ص:٣، بيت:٣.

(٤) نفسه، ص:٣، بيت:٢.

(٥) نفسه، ص:٥، بيت: ١٨، ١٩.

(٦) نفسه، ص:٧، بيت:٢٧.

(٧) نفسه، ص:٤، ٥، بيت، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦.

(٨) نفسه، ص:٥٨.

(٩) استكّت مسامعهم: صمّت وانسدّت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي هذه القصيدة يشير عبيد إلى حرص قبيلة بني أسد على أحلافها، حيث نلحظ عبيداً يتجه فيها إلى أحد أحلاف بني أسد، ولعلهم المناذرة[1]، ليسألهم: **لماذا لم يطلبوا العون من بني أسد كما حدث من قبل في يوم شطب؟**[2].

ثم يكشف عبيد عن عظمة قبيلته وقوتها في مواجهة الأعداء، فلو دعاها الحليف للحرب لجاءت إليه تلبي النداء بجمع لا كفاء له، وبجحفل كأنه بهيم الليل، فينتجع أرض العدو انتجاعاً ويلتهم كلَّ شيء فيها التهاماً[3].

وبعدئذٍ نجد عبيداً يُذكّر الحليف بقوة فرسان بني أسد، تلك القوة الّتي هزمت بني غسان في يوم المرار[4].

ويصلُ فخر عبيد بقبيلته وفرسانها إلى الذروة في قصيدته الّتي يقول مطلعها[5]:

ياذا المخوفنا بقتـــ ل أبيه إذلالاً وحينا
أزعمت أنك قتلـــ تَ سراتنا كذبا وميْنا

وهي قصيدة يردُّ فيها عبيد على امرئ القيس الّذي ادعى في احدى قصائده بأنه أدرك ثأر أبيه وقتل رجالات قبيلة أسد. والواقع أن امرأ

---

(١) تشير المصادر كما بيّنت سابقًا أن يوم شطب كان بين الغساسنة والمناذرة.

(٢) نفسه، ص: ٥٩، بيت، ٤.

(٣) نفسه، ص:٥٩، بيت، ٥، ٦.

(٤) نفسه، ص:٦٠، بيت، ١٠.

(٥) نفسه، ص:١٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القيس يشير إلى تقتيل بني أسد في قصيدته الّتي جاء فيها[1]:

قولا لدودان عبيد العصا ما غرَّكم بالأسد الباسل

قد قرَّت العينان من مالك ومن بني عمرو ومن كاهل

ومن بني غنم بن دودان إذْ نقذف أعلاهم على السافل

نطعنهم سُلكى ومخلوجةً لفتك لأمين على نابل [2]

بيد أن عبيداً في قصيدته السابقة ينكر عليه ذلك، مبيناً لامرىء القيس قوة بني أسد الّتي قتلت حجراً وفرّقت جموع كنده[3]، وانتصرت على جموع غسّان[4]، وارتوت خيولها من دماء هوازن[5]. وقتلوا غير سيد ورئيس[6].

والى مثل هذا يذهب عبيد في قصيدته الّتي يقول مطلعها[7]:

حلّت كبيشة بطن ذات رؤام وعفت منازلها بجوّ برام[8]

حيث نجد عبيداً يخاطب فيها امرأ القيس الّذي توعّد قبيلة بني أسد بقوله[9]:

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، ص: ١١٩، ١٢٠.

(٢) سلكى:طعنة مستقيمة حيال الوجه. مخلوجه: يمنه ويسرى، ومنه الأمر المخلوج غير المستقيم.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص:١٣٦، بيت:٣، ٦، ٧.

(٤) نفسه، ص:١٣٧، بيت،٨.

(٥) نفسه، ص:١٣٧، بيت،١٠.

(٦) نفسه، ص:١٣٨، بيت،٢٠، ٢١.

(٧) نفسه، ص:١٢١.

(٨) رؤام: موضع في ديار الأنصار، مكان على طريق الحج من الكوفة وأنت مصعد إلي مكة على يسار النّقرة. برام: موضع في ديار بني عامر.

(٩) امرئ القيس: الديوان، ص:١٣٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والله لا يذهب شيخي باطلاً حتى أُبيد مالكاً وكاهلا[1]

فقال له عبيد تلك القصيدة المبدوءة بالوقفة الطليلة هازئاً من وعيده[2]، واصفاً له كيف تعاورت رماح بني أسد أباه حجراً حتى قتل[3]، ثم يصفُ خيل بني أسد الّتي شاركت في قتل حجر وغيره من سادات القبائل وأبطالها[4]، وبعدئذ يفخر بقومه الّذين يحمون حقهم، ويمنعون جارهم، ويعطفون على الأرامل والأيتام[5].

وثمة قسم آخر من القصائد الّتي تمثّل البعد القبلي يختلف عن القسم المتقدّم من حيث الغاية والمضمون. إذْ نلحظ فيه عبيداً يتحوّل من شاعرٍ يدعو للحرب وطلب الثأر وقتل الأعداء والنيل منهم إلى شاعر يطلب الأمن والسلام والحرية لقومه. ويتجلّى ذلك واضحاً في قصيدة عبيد[6]:

يا عين فابكي ما بني أسد فهم أهل الندامة

إنَّ عبيداً في هذه القصيدة يستعطف حجراً استعطافاً يكاد يصل إلى حد التذلّل والصّغار[7]. وذلك في سعيه إلى فكِّ أسرى قبيلته من بين يدي حجر. ويكشف عبيد هنا عن أنه قبيلة أسد صاحبة القصور والنعم والخمور والجياد الجرد[8] حلّت بها مصائب ومحن لا تحتمل، ففي كل بيت يسكن

---

(١) أبيد: أهلك.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص:١٢٢، بيت، ٦، ٧.

(٣) نفسه، ص:١٢٢، بيت، ٨، ٩.

(٤) نفسه، ص:١٢٢، بيت، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤.

(٥) نفسه، ص١٢٣، بيت،١٦.

(٦) نفسه، ص:١٢٥.

(٧) نفسه، ص:١٢٦، بيت، ١٢.

(٨) نفسه، ص:١٣٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفقد وتتردد أنات الحزن، وصياح المحرَّقين، أما في القبور فهناك أصوات الهامات المقتولة الّتي لا تهدأ[1]. وفي القصيدة الّتي يقول مطلعها الطللي[2]:

لمن الديار ببرقة الرّوحان درست وغيّرها صروف زمان[3]

نجد عبيدًا يرثي أبناء قبيلته رثاءً مرًا إذْ يتحسَّر على تفرقهم وفنائهم، وذهاب ماضيهم المشرق وأمجادهم الّتي سطّروها أيام الطعان والضراب والنزال[4]. كما نلحظ عبيدًا يتغنى بمناقب قبيلته كل التغني، فهم من يرعون الّذي يطويه الجوع، ويعطفون على البائس، ويحنون على المهموم [5]، وبعدئذ نجده يبكي خلوده بعد فناء قبيلته[6]، فالموت عنده أرحم من هذا الخلود، إذ إنه لا معنى للحياة بعد فناء الأهل والعشيرة[7].

ونجد عند عبيد مثل هذا الرثاء القبلي في مقطوعة شعرية يقول في بدئها[8]:

لمن طلل لم تعف منه المذانبُ فجنبا حبرَّ قد تعفَّى فواهبُ

حيث نلحظه يبكي فناء ديار أهله بني سعد بن ثعلبة، الّذين فرَّقهم

---

(١) نفسه، ص:١٢٥، بيت، ٥، ٦

(٢) نفسه، ص:١٣٠

(٣) البرقة: حجارة أو رمل. الرُّوحان: أقصى بلاد بني سعد أو رمله تنبت الرمث باليمامة.

(٤) نفسه، ص: ١٣١، بيت، ٦، ٧، ٨

(٥) نفسه، ص: ١٣١، بيت، ٤.

(٦) نفسه، ص:١٣١، بيت، ٩

(٧) نفسه، ص:١٣١، بيت، ١٠.

(٨) نفسه، ص:٨. المذانب وجبنا صبَّر، وواهب، كلها مواضع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدهر[1]، وأذهبهم ضراس الحروب والمنايا العواقب[2]. وبعدئذ يستذكر قوة بني أسد فيصف جيشهم الّذي تخشاه الفوارس[3]، وتزورّ منه المقانب[4].

وهكذا فإن عبيد بن الأبرص يظهر ولاءه الكبير للقبيلة من خلال تعداد مآثرها، ومناقبها، وقيمها، وذكر أيامها، وتخليد انتصاراتها والبكاء على ساداتها، وأفرادها، وحتى على الرسوم والأطلال العائدة إلى منازلها، فضلاً عن أنّ فخره بقبيلته لم يكن إلاّ فخراً ينطلق من ذلك الولاء الكلي لها، وهو وإن كان في مجمله فخراً تقليدياً يعدّدُ الأمجاد ويشيد بالأنساب والأحساب، إلا أنه كان فخراً مبنيًا على المقارنة بين الخير والشر، والفضل والذل، والشرف والعار، والكمال والنقصان. إنه نوع من التضاد الّذي لا يتلاقى، وهو تضاد يُراد منه إظهار المحاسن وإذاعة المساوىء بشكل فيه ترغيب وإثارة[5].

البعد الثاني: الذات

على الرغم من أنّ عبيد بن الأبرص أظهر في شعره ولاءً قبليًا قل نظيره، الاّ أنّه يرفض في كثير من الأحوال أن يبقى شعرياً أسير القبيلة الّتي ينتسب اليها، بل إنه ينفلت من إطار القبيلة وحياتها إلى إطارٍ أخر أكثر عمقاً وخصوبة وحيوية هو إطار الذات. ولعل عبيداً بهذا

---

(١) نفسه، ص: ٨، بيت،٢.
(٢) نفسه، ص: ٨، بيت،٣
(٣) نفسه، ص:٩، بيت،٤
(٤) نفسه، ص:٩، بيت،٤.، والمقانب: جمع مقنب، وهو من العشرين فارساً وصاعداً.
(٥) انظر: مفيد محمد قميحة، عبيد بن الأبرص الأسدي-أخباره وأشعاره، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م)، ص:٤٩-٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانفلات نحو الذات وهمومها ومعاناتها، يسعى إلى تحقيق ذاته، والتعبير عن فرديَّته، وتجسيد أبعاد تلك الفرديَّة نفسيًا واجتماعيًا. على أنَّ مثل هذا التعبير وهذا التجسيد لا يعني أن عبيداً ينفصل عن قبيلته أو مجتمعه أو ينقطع عن الوجود ؛ "**لأن الوعي الذاتي يقتضي الشعور بالآخرين، فهو، أي الوعي الذاتي، اجتماعي في أعمق أعماق طبيعته الميتافيزيقيه**"[1]. وإذا كانت "**حياة الإنسان تعبيراً عن "الأنا" فإنها تفترض وجود الآخرين ووجود الله. وانعزال الذات انعزالاً مطلقاً ورفضها الإتصال بأيِّ شيء خارجها أو "بالأنت" عبارة عن انتحار**"[2]. ذلك، لأن الإنسان في الأصل ما هو الاَّ عملية مفارقة مستمرة للذات، وارتباط بالعالم، واتجاه نحو "**الآخر**"[3]. ومعنى هذا الأمر أن النفس والعالم – على حد تعبير هيدجر-لا ينفصلان [4]. على أنه لكي تحقق "**الأنا**" نفسها، يجب أن تفي بشرطين: أولاً، ينبغي الا تكون "**الأنا**" مجرد أداة موضوعية أو اجتماعية. وثانياً، عليها أن تعمل دائماً على أن تعلو بنفسها[5] وفق هذا المنظور، فإن الذات لدى عبيد تحقق نفسها في غير قصيدة؛ ففي القصيدة المبدوءة بـ[6]:

أمن أمِّ سلمٍ تلك لا تستريح وليس لحاجات الفؤاد مريح

---

(١) نيقولاي برديائف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، (دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربيَّة" بغداد، ط٢، ١٩٨٦)، ص: ٩١.

(٢) نفسه، ص:٩١.

(٣) زكريا ابراهيم: مشكلة الإنسان، (مكتبة مصر، القاهرة، د.ت) ص:١٣.

(٤) مارجوري غرين: هيدجر، (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٣)، ص:٢٣.

(٥) نيقولاي بريد يائف: العزلة والمجتمع،ص:٩٢.

(٦) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص:٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نلحظ أن عبيداً لم يعد مجرد أداة اجتماعية تحرّكها القبيلة كيفما تشاء، وإنما نجده يغيّب الإحساس بالقبيلة،ليحضر الإحساس بالذات "الأنا" حضوراً مدهشاً. فيُظهر معاناة الذات وتألّمها جراء فقد الحب بوصفه متعة وجنساً[1]. غير أن عبيداً لا يرضى لنفسه أن تتعذّب وتأرق، فيحاول جاهداً أن يعلو بها ليخرجها من دائرة الضعف الّتي تساورها إلى دائرة القوة حيث يتغنّى بفروسيته إذ يركب فرساً سريعاً يشبه الظبي الّذي تطارده كلاب الصيد بعد إغرائها[2]. وبقوته في الطعان، حينما يشترك في الحروب، ويصف طعنته القوية بأنها تخترق الصدر المدرّع اختراقاً ينثر الدم ويفجّره تفجيراً قوياً يدفع الأيدي دفعاً لينزف غزيراً فوق النطاق[3].

وتتجسّد هموم الذات وتتلاشى هموم القبيله في القصيدة الّتي يقول مطلعها[4]

يا دار هند عفاها كل هطّال بالجوّ مثلَ سحيقِ اليَمنةِ البالي[5]

في هذه القصيدة،نجد عبيداً يقف على الطلل ليصوّر التحولات المدهشة الّتي حدثت عليه بعد رحيل الأهل، فيبيّنُ عبث الرياح به[6]، ثم ينتقل ليكشف عن فعل الزمان في ذاته، وكيف أنه لم يعد قادراً على أن يطرب أو يشتاق وقد علاه الشيب، وهجرته النساء الغواني[7]. وبعدئذٍ نلحظ

---

(١) نفسه، ص:٢٩، بيت، ٢، ٣.

(٢) نفسه، ص: ٣١، بيت، ٧، ٨، ٩، ١٠.

(٣) نفسه، ص:٣٢، بيت، ١٢، ١٣.

(٤) نفسه، ص:١٠١.

(٥) الهطّال: المطر المتدفق، الجو: موضع، السحيق: الثوب البالي.

(٦) نفسه، ص:١٠١، بيت،٢.

(٧) نفسه، ص:١٠١، بيت،٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبيدًا يحاول الخروج من همومه ويأسه، فيقذف بها نحو ناقته القوية القادرة على أن تسليه تلك الهموم[1]، فترحل به نحو الماضي المشرق الجميل حيث الفروسية والشجاعة في الحروب الّتي كان يدخلها مشاركاً[2]، وحيث الخمر[3] والجنس[4]. وبعدئذٍ يرتدّ إلى حاضره المؤلم فيتحسّر على ذلك الشباب الذاهب[5]. وهكذا فإن عبيدًا يُعبِّر في مثل هذه القصيدة عن فرديّة تعاني الفقد العام المتمثّل في فقد الأهل، وفقد الحب، وفقد الشباب. وإلى شيء من هذا يذهب عبيد في قصيدته الّتي يقول مطلعها[6]:

ليس رَسْمٌ على الدَّفين بِبالي فَلِوَى ذِرْوَةٍ فَجَنْبَيْ أَثالِ[7]

ففي هذه القصيدة يكشف عبيد عن الأبعاد النفسيّة والاجتماعية الّتي تعاني منها الذات (الأنا). والواقع أن هذه القصيدة تمتاز عن غيرها من القصائد من حيث أنها تحمل بين تضاعيفها بعداً اجتماعياً خاصاً، إذ نجد عبيدًا يُبيّن فيها أدقّ تفاصيل حياته اليوميّة مع عرسه[8]، فيكشف عن حالة الجفاء بينه وبين عرسه إذ يشير إلى زعم عرسه بأنّه كَبر[9] وتغيّر[10]،

---

(١) نفسه، ص:١٠١، بيت:٦.
(٢) نفسه، ص: ١٠٢، بيت، ٩، ١٠، ١١.
(٣) نفسه، ص:١٠٣، بيت، ١٣، ١٤.
(٤) نفسه، ص:١٠٣، بيت، ١٥، ١٦.
(٥) نفسه، ص:١٠٤، بيت، ١٧، ١٨.
(٦) نفسه، ص: ١٠٥.
(٧) الدفين: واد قريب من مكة. اللوى: الموضع الذي يلتوي فيه الرمل أو الوادي. ذروة: موضع في بلاد غطفان، أثال: بالقصيم من بلاد أسد.
(٨) نفسه، ص: ١٠٦-١٠٧، بيت، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢.
(٩) نفسه، ص: ١٠٧، بيت، ١٣، ١٤.
(١٠) نفسه، ص:١٠٨، بيت،١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقلّ ماله[1]. وقد دفعه هذا الزعم إلى أن يستدعي ماضيه الجميل ذي الأيام الخوالي حيثُ الشبابُ والشعرُ الأسودُ[2] ولذّةُ الغرام[3] والفروسية[4].

وَيُلَحَظُ في هذه القصيدة إشارة عبيد إلى الدهر والتغيُّر الّذي حدث في المكان وأهله[5]، فيكشف عن رحيل الأهل عن الديار، ويُبيِّنُ سُكنى الظباء والنعام فيها[6].

وفي قصيدة أُخرى ،تبدو ليست بتامة،نلحظ تقاطعاً مدهشاً بينها وبين القصيدة السالفة من حيث ظهور المعاناة الاجتماعية ظهوراً لافتاً، ومن حيث حضور الإحساس بالذات "**الأنا**" حضوراً قوياً ذا فاعلية وحركة. تبدأ بالتشكُّل من لحظة قوله[7]:

تغيَّرت الديارُ بذي الدَّفينِ فأَوْديةِ اللِّوى فرِمالِ لينِ

إن هذه القصيدة المستهلة بالوقوف على الطلل تشير إلى فاعلية الزمان في المكان،وتكشف عن حالة العفاء والتغيُّر الّذي أصاب المكان[8]، مما جعل عبيداً يستدعي حركة هجر المكان بطلبه من صاحبه أن يتبصّر

---

(١) نفسه، ص:١٠٧، بيت،١٣.

(٢) نفسه، ص:١٠٨، بيت،٢١.

(٣) نفسه، ص:١١٠، بيت،٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٤) نفسه، ص: ١٠٩، بيت، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، وص: ١١٠، بيت، ٣١، ٣٢.

(٥) نفسه، ص: ١٠٥، بيت، ٣. على أن الباحث سيقف على هذا الموضوع في الجزء المخصص لموضوع: الزمان والمصير، ليكشف عن البعد الميتافيزيقي والرمزي لهذا الأمر.

(٦) نفسه، ص: ١٠٦، بيت، ٦، ٧.

(٧) نفسه، ص:١٣٢.

(٨) نفسه، ص:١٣٢، بيت، ٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

حركة رحيل الأهل في الهوادج[1]. ثم ينتقل بعدئذٍ إلى عتاب عرسه له الّتي أخذت تعرض عنه[2]، وتشتكيه[3]، وتزعم أنه كبر، وابيضّت قرونه[4]. بيد أنه رغم رحيل الشباب[5]. يكشف لعرسه عن أنَّه ما زال قادراً على أن يَلج الخباء على العذارى[6] فيملن عليه بخصورهن طوراً وبأجيادهن الملاءَة طوراً آخر[7]، كما أنه ما زال قادراً على الطعن بالرمح[8]، وركوب الناقة القوية، والترحال عليها في الأراضي الواسعة الخالية إلاَّ من الرياح والظباء والبقر الوحشي[9].

وتتجلّى الذاتية بعمق ووضوح في قصيدة عبيد[10]:

أمن منزلٍ عافٍ ومن رسم أطلالِ بَكَيْتَ؟ وَهَلْ يبكي من الشَّوْقِ أمثالي؟

ففي هذه القصيدة يقف عبيد على الطلل باكياً مستنكراً هذا البكاء على رجلٍ من مثله. ثم يبيّن كيف أصبحت تلك المنازل بسابس خاليةً إلاّ من الوحوش والغزلان[11]. ثم يَظْهرُ عبيدٌ يعاني فقد الحب[12] والأهل

---

(١) نفسه، ص: ١٣٢، بيت،٣.

(٢) نفسه، ص:١٣٣، بيت،٧.

(٣) نفسه، ص:١٣٣، بيت، ٥.

(٤) نفسه، ص:١٣٣، بيت، ٦، ٨.

(٥) نفسه، ص:١٣٣، بيت،١١.

(٦) نفسه، ص:١٣٤، بيت، ١٣.

(٧) نفسه، ص: ١٣٤، بيت، ١٤.

(٨) نفسه، ص:١٣٤، بيت، ١٥، ١٦.

(٩) نفسه، ص:١٣٥، بيت،١٨.

(١٠) نفسه، ص:١١٢.

(١١) نفسه، ص:١١٢، بيت، ٢.

(١٢) نفسه،ص:١١٣ بيت،٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعشيرة،[1]، ويميل إلى الإنطواء والعزلة والتوحد إذ يعيش مع ذكريات من فقدهم[2]. بل ويتمنى الموت على ذلك[3]. وبعدئذ يحاول أن يخرج من وحدته فيستوقف صاحبيه ليتصل بالآخرين (**بالأنت**)، فيصف الظعن وحاديها[4]. ونجده حينما يرى الحداة يجدّون في السير[5]. يدفع بناقته كي تسير بسرعه[6]. فيصل من ثم إلى الأوانس[7]، فينازعهن الحديث والغزل[8].

وثمة نمط آخر من القصائد الّتي تتجسّد فيها الذات تختلف عن القصائد السابقة من حيث الأداء وتتفق وإيّاها من حيث الغاية. من مثل: هذه القصيدة المبدوءة بـ[9]:

يا صاحِ أقلَّ العذل يا صاحِ ولا تكوننَّ لي باللائم اللاحي

فلعّله من الواضح أن عبيداً لا يبدأ هذه القصيدة بغزلٍ أو نسيب أو وقوف على طلل[10]، وإنما يبدؤها بمخاطبة اللائم العاذل. ثم ينتقل بنا إلى فخره بذاته، فيصفها من حيث قدرتها على الفروسيه[11]، وقطع

---

(١) نفسه، ص:١١٣، بيت،٥.

(٢) نفسه، ص:١١٣، بيت ٧.

(٣) نفسه، ص:١١٣، بيت،٦.

(٤) نفسه، ص:١١٣، بيت، ٨، ٩.

(٥) نفسه، ص:١١٣، بيت، ١٠.

(٦) نفسه، ص:١١٣-، بيت ١١، ١٢.

(٧) نفسه، ص:١١٤، بيت،١٣.

(٨) نفسه، ص:١١٤، بيت، ١٤، ١٥.

(٩) نفسه، ص: ٣٨.

(١٠) سأتحدث عن أنماط القصيدة عند عبيد في الفصل الثالث.

(١١) نفسه، ص:٣٩، بيت، ٧، ٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصحراء[1] وتبطّن المرأة الشابة الجميلة[2]، ثم ينزلق إلى ذكر الموت [3] فينهي القصيدة ببيت تتجلى فيه الحكمة[4].ومن القصائد الّتي تجسّد هموم الذات تجسيداً خالصاً القصيدة الّتي مطلعها[5]:

هبَّت تلوم وليست ساعة اللاحي هلا انتظرت. بهذا اللوم إصباحي

ففي هذه القصدة يبين عبيد هموم اللائمة اللاحية الّتي تثير في النفس عواصف من الأحاسيس، وهبوب الطبيعة بريحها وأنوائها، ثم يتحسَّر على أيام الشباب[6] ويصف شربه للخمر والتمتع بحاضره[7] لأن الموت لا محالة قادم[8]. وبعدئذٍ ينتقل إلى وصف البرق، هذا البرق الّذي قعد له ليله مراقباً وهو يشق بضوئه الظلام إذ مكنه من رؤية السحاب الأبيض [9] الذي يشبه بياض خاصرتي حصان أبيض[10]، أو كأنه ناقة عشار أشرف فصيلها على المشي فراحت تزجيه إلى أرض لينة ومعشبة[11].

وصفوة القول: إنَّ هذه الضروب جميعاً من القصائد تكشف عن حضور الذات "**الأنا**"، وتشير إلى غياب الإحساس بالقبيلة، كما توحي بأن "**أنا**" الشاعر الجاهلي عامة و "**أنا**" عبيد بن الأبرص خاصة، ترفض

(١) نفسه، ص:٣٩، بيت، ٩، ١٠.

(٢) نفسه، ص:٤٠، بيت، ١١، ١٢.

(٣) نفسه، ص:٤٠، بيت، ١٥.

(٤) نفسه، ص:٤١، بيت،٢١.

(٥) نفسه، ص:٣٤.

(٦) نفسه، ص: ٣٤، بيت، ٣

(٧) نفسه، ص:٣٤، بيت، ٤.

(٨) نفسه، ص:٣٤، بيت، ٥.

(٩) نفسه، ص: ٣٤، بيت، ٦.

(١٠) نفسه، ص: ٣٥، بيت،٩.

(١١) نفسه، ص:٣٦، بيت، ١٢، ١٣، ١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في كثير من الأحوال أن تكون مجرّد أداة موضوعية أو اجتماعيّة تحركها القبيلة كيفما تشاء.

وينضاف إلى ذلك أن هذه القصائد أشارت إلى أن "أنا" الشاعر عبيد بن الأبرص حقيقة قائمة بذاتها، أو عالم قائم بنفسه يضع وجود "الآخر" دون أيّة محاولة لأن يجعل من نفسه شيئاً واحداً معه. وبذلك فإنه يحقّق العلوّ ويشكّلُ واقعه تبعاً للموقف أو المؤثر، فينماز بهذا عن الآخرين.

والواقع أنّ هذا النمط من القصائد في الشعر الجاهلي يختلف عن النمط الّذي يجسّد البعد القبلي كلّ الاختلاف، ذلك أنّ نمط القبيلة قد ينظر إليه بوصفه موضوعاً اجتماعياً أو سياسياً أو ربّما وثيقة تاريخية، لأنّ اهتمام الشاعر فيه يكون مركوزاً في أبعاد الحدث الّذي يعني القبيلة؛ أي أنه شعر ذو غاية ومناسبة، تنتهي فاعليته الفنية والنفسيّة بانتهاء الحدث الباعث على قول الشعر. في حين أنّ الشعر الّذي يعبّر عن الفرديّة ويجسّد أبعاد الذات ويصوّر ما تعانيه في أعماق أعماقها قد يستقطب في جملته قلقاً إنسانياً عاماً أو يحاكي مضامين إنسانيه عامة لا تنتهي بانتهاء الموقف أو المؤثر الباعث على قول الشعر.

البعد الثالث: تداخل الذات والقبيلة

وثمة ضرورب من القصائد من شعر عبيد بن الأبرص يتداخل فيها بعدا الذات والقبيلة ويتقاطعان تقاطعاً لافتاً للانتباه، إذ يتكوّن من هذا التقاطع والتداخل اتجاه شعري خصب تتفاعل في داخله تجربة عبيد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من حيث هو ذات وتجارب الآخرين. والحق أنَّ عبيداً يسعى من خلال ذلك إلى خلق حالة من التوازن بين " **الأنا**" " **والأنتَ**" في داخله. ويظهر هذا التوازن في قصيدته[1]:

أمن رسومٍ نؤيها ناحلُ ومن ديار دمعك الهاملُ

فنجد أن عبيداً يبكي مجدين ذاهبين: مجده الذاتي ومجد القبيلة، أما بكاء ذاته فيظهر في مقدمة القصيدة حيث يستهلها بالوقوف على الأطلال الّتي تثيرُ في أعماقه ذكريات جميلة خلت[2]. ثم نجده يعّرج على ذكر مجد قبيلته الذاهب الّذي يتمثّل بقتل حجر[3]، وبتلك الأيام الماجدة الّتي انتصر فيها بنو أسد على سعد[4]، وبني عامر[5]، وبنى غسان[6]. ويذهب عبيد إلى شيء من هذا في قصيدته الّتي يقول مطلعها[7]:

لمن الديار بصاحة فحروس درست من الإقفار أي دروس

ففي هذه القصيدة نستشعر عبيداً يوازن بين الذات والقبيلة توازناً خلاّقًا وفاعلاً، حيث يستهلها بالوقوف على الطلل الّذي يستثير في داخله ذكر فاطمة الراحلة عن هذا المكان[8]. ثم نلحظه يحاول الهروب من شبح الطلل على ناقته القوية الّتي أفنى السير الطويل قواها[9]، ثم ينتقل

---

(١) نفسه، ص:٩٧.

(٢) نفسه، ص: ٩٨، بيت،٧.

(٣) نفسه، ص: ٩٩، بيت،١٢.

(٤) نفسه، ص:٩٩، بيت،١٣.

(٥) نفسه، ص:٩٩، بيت،١٥.

(٦) نفسه، ص: ٩٩، بيت، ١٦.

(٧) نفسه، ص:٦٧.

(٨) نفسه، ص: ٦٨، بيت،٣.

(٩) نفسه، ص:٦٨، ٦٩، بيت، ٧، ١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصفحات ٦٩-٧٢ مفقودة من المصدر

غير منهج نقدي واتجا ه، كما أنهم سعوا إلى تفسيرها تفسيراً نفسياً[1]، واجتماعياً[2]، ورمزياً-اسطورياً[3]، ووجودياً[4].

وتتميز كلُّ هذه التفاسير بوصفها تعتمد على التطورات المتعاقبة الّتي حدثت في حقول العلوم الإنسانية وفروعها المختلفة. على أنَّ الباحث لن يدخل في جدل مع تلك التفاسير من حيث مدى اقترابها أو ابتعادها من حقيقة المرأه بين الطلل والغزل- على الأقل في هذا الموضوع احترازاً، وإنما يسعى إلى أن يضيف إلى تلك التفاسير نفسيراً جديداً ذا بعدٍ تاريخي رمزي ينطلق من الفرضية النقدية التالية: إنَّ معنى المرأة في الطلل يختلف من حيث الغاية والمفهوم والأداء عن معنى المرأة في الغزل.

على أنّ صحة هذه الفرضية أو بطلانها ينبغي أن تنبع من السياق الشعري أولاً والسياق التاريخي ثانياً.

---

(١) عز الدين اسماعيل: النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، (مجلة الشعر، العدد الثاني، فبراير، ١٩٦٤)، ص: ٣-١٤.

(٢) يوسف خليف:
- مقدمة القصيدة الجاهلية. محاولة جديدة لتفسيرها-(مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد الثامن والتسعين، شباط، ١٩٦٥)، ص: ١٦-٢٠.
- مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية، (مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد مئة، نيسان، ١٩٦٥)،ص:١٦-٢٠.

(٣) أحمد كمال زكي: الأساطير، (دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩)، ص: ٨٤.
- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، (مكتبة الأقصى، عمان، ط٢، ١٩٨٢)، ص: ١٢٧-١٣٠.

(٤) المستشرق فالتربراونة، الوجودية في الجاهلية، (مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، حزيران، ١٩٦٣)، ص: ١٥٦-١٦١،
- سهير القلماوي: تراثنا القديم في أضواء حديثة، (مجلة الكاتب المصري،العدد الثاني، أيار، ١٩٦١)،ص: ٣٢-٣٦.
- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، (دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١)، ص: ٥١-٦٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معنى المرأة في الطلل

في دراسة استقصائية لخمسة من شعراء المعلقات وجد أن امرأ القيس "ينسب أطلاله إلى سلمى وهند والرَّباب وفرتني وماوية[1]، وزهير يردُّ أطلاله إلى أم أوفى وأسماء وسلمى وأم سعبد، والنابغة يرجعها إلى ميَّة وفرتني وأسماء وسعاد وهند، وطرفه بن العبد يعيدها إلى خولة وهند وسلمى، وينسبها الأعشى إلى جبيرة وميثاء وقتيلة"[2].

ويضيف الباحث إلى أولئك الشعراء الخمسة عبيد بن الأبرص، الّذي ينسب بدوره أطلاله إلى سعدي[3]، وفاطمة[4]، والرَّباب[5]، وسلمى[6]، وميَّة[7]، وهند[8]، وكبيشة[9].

لعله يتضح ممّا تقدَّم أنّ ثمة أسماء نساء بعينها تتكرر عند جلّ

---

(١) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي، ص: ١٢٨. والحق أن ثمة أسماء نساء أخريات يتردّدن في أطلال امرئ القيس غير اللواتي ذكرهن نصرت عبد الرحمن، من مثل ليس وفاطمة وليلى، انظر: امرئ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، الصفحات: ١١٤، ٢٤٣، ٢٩٦.

(٢) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص: ١٢٨.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٥٢، بيت، ٢.

(٤) نفسه، ص: ٦٩، بيت،٣.

(٥) نفسه، ص: ٨٩، بيت، ١.

(٦) نفسه، ص: ٩١، بيت، ١، ٢.

(٧) نفسه، ص: ٩٥، بيت، ١.

(٨) نفسه، ص: ١٠١، بيت، ١.

(٩) نفسه، ص: ١٢١، بيت، ١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولئك الشعراء، وخاصةً امريء القيس وعبيد بن الأبرص، ولعلّه من المناسب بمكان أن يسعى الباحث إلى تفسير تردّد ذكر أسماء النساء من خلال شعر كل من امريء القيس وعبيد بن الأبرص- موضوع البحث. لما في شعريهما من تداخل وتعالق من حيث المضمون وطرائق البناء، ولأنهما يمثلان مرحلة شعرية واحدة متزامنة ومتشابكة. على أن هذا التفسير ينطلق أساساً من الفكرة الّتي تفيد بأن تردد أسماء نساء بعينها عند ذينك الشاعرين ليس تردّداً اعتباطياً، وإنما هو تردُّد ذو طبيعة رمزية ذات أبعاد أو علاقات اجتماعية، وتاريخية[1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) إنّ هذه الفكرة ليست نتيجة مسبقة يسعى الباحث إلى تأكيد صحتها بل جاءت نتيجة جمع المعلومات التاريخية التي تتعلق بحقيقة النساء التي تتردّد في المقدمة الطللية. كما أنّ بحث هذه الفكرة سيكون بحثًا نابعًا من السياقين الشعري والتاريخي دون تحميل تلك السياقات ما لا تحتمل أو تقويلها أمرًا لم تقله.

الدلالة التاريخية والاجتماعية للمرأة في المقدمة الطللية عند عبيد وامرئ القيس

كشفت الدراسة الاستقصائية في ديواني الشاعرين: عبيد وامريء القيس عن أن غالبية أسماء النساء التي يتردّد ذكرهن في شعر عبيد بن الأبرص هي ذات الأسماء التي تتردّد في شعر امريء القيس وخاصة: سلمى وهند وفاطمة. ولعلّ الأمر اللافت للإنتباه أن هذا التردُّد يخلق حالة مدهشة من التناص[1] عند ذينك الشاعرين.

ويتجسّد هذا التناص في حالة تقاطع الشاعرين في ذكر سلمى. ففي قصيدة عبيد بن الأبرص[2]:

تحاول رسماً من سليمى دكادكا خلاء تعفيه الرياح سواهكا

يشير الجو العام للقصيدة أن عبيداً في قوله: "تحاول رسماً.." يخاطب امرأ القيس[3]

---

(١) أجمعت الدراسات النقدية الحديثة على أنّ مصطلح التناص انبثق أساساً على يد الناقدة المعروفة (جوليا كريستيفا). وكانت قد استخدمته في عدة أبحاث لها كتبت بين عامي (١٩٦٦-١٩٦٧)، وصدرت هذه الأبحاث في مجلتي (تيل-كيل Tel-Quel) و (كرتيك Critique)، وأعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك Smeiotike" "ونص الرواية Letexte dwomar".راجع: ماركو انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، ضمن كتاب: "في أصول الخطاب النقدي الجديد، (دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، ١٩٨٧)، ص: ١٠٢.

وفي الحق أن كريستيفا أشارت إلى أنها استعارت هذا المصطلح من باختين، علماً أنّ باختين لم يذكره باسم تناص "بل ذكره بمصطلح "تداخل" طوراً ومصطلح التداخل السيميائي طوراً ثانياً، ومصطلح التداخل السوسيو لنظي طوراً آخر، وكان ذلك في عام ١٩٢٩. (نفسه، ص:١٠٤). والواقع أن التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً يحتمل غير مفهوم، وكلُّ مفهوم منها يتناسب والسياق المطروح به؛ أي في الحقل الثقافي الذي أحدثه. ومن المفاهيم التي تتبعها ماركو انجينو للتناص أنه "يبرز في لا تحديد لا تاريخي هائل ضمن مقاطع شبه مجازية حيث النص والمجتمع والتاريخ تقيم فيما بينها علائق مجاملة ولكن غير محدودة". (نفسه، ص١٠٤).

ومن المفاهيم الأخرى لمصطلح التناص، ما ورد على يد مجموعة كتاب"نظرية المجموع "Theorie d'ensemble" من أنّ "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في ان واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً، ويعتبر، رولان بارت "جيولوجيا كتابات "وبرى جان ريكاردو الذي تبنى فكرة التناص من خلال مفهوم " التحليل التناصي"، الذي يكشف عن المصادر والتأثيرات الأدبية، أن التناص يعين المقاربة بين النصوص. (نفسه،ص١٠٩)

وبعد مرور عشر سنوات على اطلاق كرستيفا لكلمة تناص والفرضيات المتصلة بها، نشرت مجلةُ بوتيك "poetique" الفرنسية عدداً خاصاً من إشراف "لوران جيني" حول التناصيات "Interlextaoples". يهدف هذا العدد الى توضيح أمر التناص خاصة وان الكلمة أصبحت على كل لسان، وقد اقترح لوران جيني اعادة تعريف التناص في العبارات التالية: "عمل تمويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى (نفسه، ص:١٠٩).

وجملة القول مما تقدم: "أن النص ليس وحدة مستقلة من غيرها، وإنما هو حلقات متصلة من العلاقات مع نصوص أخرة سواء أكانت تاريخية أم افكار دينيه أم معتقدات، ولكن ضمن أنماط لغوية معينة لا ترتبط فيما بينها، بيد أنها تظهر بوضوح لتشكل نمطاً متداخلاً". انظر: Leitch: Deconstructive, Criticism,59, Colambia university, press, New York, 1983. نقلاً عن محمد عبدالله الغذامي الخطيئة التكفير (النادي الأدبي الثقافي جدة السعودية ١٩٨٥)) ص:١٢.

وفق هذا الفهم الخاص للتناص، فإن النص يكون في الأصل عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، أي فسيفساء من نصوص أخرى ادمجت فيها بوسائل مختلفة. (راجع: Culler: Structuralist Poetics, Cornell university press, New York, 1982, P.139

وراجع أيضاً: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٥) ص:١٢١- وانظر: محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٨٥)، ص:١٣.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٩١.

(٣) ابن الشجري: مختارات شعراء العرب، ص: ٣١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي كان من قبل قد وقف على أطلال سلمى فقال[1]:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي ... وهل يعمن من كان في العصرالخالي

وهل يعمن إلا سعيد مخلـــــدٌ ... قليل الهموم ما يبيت إلاَّ بأوجـــال[2]

وهل يعمن من كان أحدث عهده ... ثلاثين شهراً في ثلاثة أحـــــوال

ديار لسلمى عافيات بذي خـــال ... ألحَّ عليها كلُّ أسحم هطَّـــال[3]

والواقع أنَّ الشاعرين في تينك القصيدتين لا يتحدثان عن حبيبة رحلت أو امرأة نأت وتركتهما يعانيان الأرق والسهاد وآلام الفراق، وإنما يتجهان في خطابهما نحو ديار سلمى التي غيَّرتها الرياح وسحقها المطر الهطّال. أي أنَّ سلمى هنا تصبح إشارة أو علامة للمكان. خاصة إذا علمنا أن سلمى تشير إلى الجبل الذي كانت تسكنه قبيلة بني أسد،ثم اغتصبته منها قبيلة طي كما مرَّ معنا في تاريخ بني أسد، ولعلها هي سلمى أم أبناء ثعلبة بن دودان بن أسد الذي ينسب إليه عبيد[4]. من هنا لعلني مستطيع أن أقول إن عبيداً في قصيدته "تحاول رسماً من سلمى..." يهزأ من امرئ القيس بعد زوال ملك كندة عن هذه الأرضين.

ولعلَّ قول عبيد التالي يشي بصحة هذا الفهم[5]:

أمن رسومٍ يَها ناحـــــلُ ... ومن ديار دَمْعَكَ الهامـــلُ

قد جَرَّت الريحُ بِهِ ذَيْلَـــها ... عاماً وَجَوْنٌ مُسْبِلٌ هاطِـلُ[6]

حتى عفاها صِيِّت رَعْـــدُه ... داني النواحي مُسْبِلٌ وابـــلُ[7]

بل ما بكاء الشيخ في دِمنة ... وقد علاه الوضَحُ الشامـــلُ

(١) امرؤ القيس؛ الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم: ص: ٢٧.

(٢) الأوجال: جمع وجل، وهو الفزع.

(٣) الأسحم: السحاب الأسود.

(٤) هشام ابن الكلبي: جمهرة النسب، ص: ١٦٩.

(٥) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٩٧، ٩٨.

(٦) الجون: السحاب الأسود.

(٧) صيِّت: عظيم الصوت والجلبة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أقْوَتْ من اللائي هم أهلُها ... فما بها إذا ظعنوا آهلُ
ورما حلّت سليمى بها ... كأنها عُطْبُولةٌ خاذلُ[1]

إن عبيداً في هذه القصيدة التي تذكر فيها سلمى يتجه نحو امرىء القيس قائلاً[2]:

يا أيها السائل عن مجدنا ... إنك عن مسعاتنا جاهلُ
سائل بنا حجراً غداة الوغى ... يوم تولى جمعه الحافلُ

وكان امرؤ القيس من قبل قد قال[3]:

يا دار سلمى دارساً نؤيها ... بالرمّل فالخبتين من عاقلِ
صمّ صَداها وعفا رسمُها ... واستعجمت عن منطق السائل
لم أَرَ شبهها لسليمى التي ... عُلّقَتْ غير الظبية الحائلِ

لعله من الواضح أن كلا الشاعرين: عبيد وامرىء القيس ينظر إلى سلمى النظرة ذاتها، كما أنه من اللافت للانتباه أن امرأ القيس يتجه فيها نحو عبيد قائلاً[4]:

قولاً لبرصان عبيد العصا ... ما غرّكم بالأسد الباسلِ

والواقع أنّ الشاعرين لا يتقاطعان في ذكر سلمى وحسب، بل نلحظهما يتقاطعان في ذكر فاطمة كما يظهر من قول عبيد[5]:

لمن الديار بصاحة فحروسِ ... درست من الإقفار أيّ دروسِ

---

(١) العطبولة: الظبية طويلة العنق الحسنته. الخاذل: الظبية التي تخلّفت عن أصحابها وانفردت من القطيع.

(٢) نفسه: ص: ٩٩.

(٣) امرؤ القيس: الديوان، ص: ٢٥٥.

(٤) نفسه، ص: ٢٥٦.

(٥) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٦٧، ٦٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

دارٌ لفاطمةَ الربيع بِغُـمْرَةٍ فقفا شَراف فَهَضْبِ ذات رؤوس

وقول امرىء القيس[1]:

لمن الديار عَفَوْنَ بالحَبْسِ دَرَسَتْ وتحسب عَهْدَها أمس

دارٌ لفاطمة التي تَبَلَتْ قلبي وتيَّم حبُها نفسي

إنَّ فاطمة في هاتين القصيدتين تأخذ بعداً رمزّياً تاريخياً حقيقياً يشير إشارة مباشرة إلى عفاء ديار كندة بعيد مقتل حجر ملك كندة، ذلك أنَّ ديار فاطمة الدارسة بصاحة وحروس هي ديار كندة التي كان يحكمها حجر، ويتأكد هذا الفهم مما ذكره الإخباريون عن فاطمة، فهي بنت ربيعة بن الحارث بن زهير أخت كليب ومهلهل، وهي أم امرىء القيس كما يروي ابن الأعرابي[2].

وينطبق هذا الفهم على "هند" التي يذكرها عبيدٌ بقوله[3]:

يا دار هند عفاها كلُّ هطَّال بالجوِّ مثلَ سحيقِ اليمنة البالي

ويذكرها امرؤ القيس بقوله[4]:

سقى دار هند حيث شطّت بها النوى

أحمُّ الذُّرا داني الرَّباب ثخينُ

إن هنداً هذه تحتل مساحة واسعة في تاريخ مملكة كندة عموماً وتاريخ الجزيرة العربية خصوصاً، فهي على رواية، أخت حجر بن الحارث لأبيه، وقد تزوجت

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، ص: ٢٤٣.

(٢) الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٦٢، ٦٣.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ١٠١.

(٤) امرؤ القيس: الديوان، ص:٢٨٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من المنذر بن ماء السماء كما يزعم الإخباريون[1]. فهي إذن أم عمرو بن هند الذي حكم قبائل معد لمصلحة والده المنذر. وعلى رواية ثانية يزعم الإخباريون أنها أخت امرىء القيس[2]، وعلى رواية ثالثة يزعم الإخباريون أنها ابنة امرىء القيس[3]، لهذا فإنه من الطبيعي أن يرى الباحث بأن هنداً التي وردت عند عبيد هي ذاتها هند التي ترمز إلى كندة، ولعلها هي نفسها التي يشير إليها عبيد بقوله[4]:

طافَ الخيال علينا ليلة الوادي من أم عمرو ولم يلمم لميعاد

نسبة إلى إبنها عمرو بن هند. وتتأكد صحة هذا الفهم من قول امرىء القيس بعيد مقتل أبيه[5]: "**يالهف هند إذا خطئن كاهلاً**..".

وهكذا فإن عبيداً وامرأ القيس يتقاطعان تقاطعاً مدهشاً في عملية استخدامها للمرأة في الطلل بحسبها ذات مدلول رمزي تاريخي يشير إلى حركة القبيلة والى إقفار ديارها بسبب الحروب المتعاقبة التي حدثت- تحديداً- بين قبيلة أسد ومملكة كندة إبان حكم حجر بن الحارث. ولعلَّ قول عبيد التالي يشي بذلك[6]:

حلَّت كبيشة بطن ذات رؤام وعفت منازلها بجوٍّ برام

إن السياق العام لهذه القصيدة لا يشير من قريب أو بعيد إلى أن كبشة أو كبيشة حبيبة فقدها الشاعر، أو أنها امرأة معشوقة رحلت فخلّفت وراءها مكاناً مقفراً مجدباً تعفيه الرياح ويسحقه المطر الهطّال وتركت من بعد رحيلها عاشقاً أنحله

---

(١) الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٧٠.

(٢) نفسه: ج٨: ٦٩.

(٣) نفسه: ح٨: ٧١.

(٤) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٤٧.

(٥) امرؤ القيس: الديوان، ص: ١٣٤، راجع: الأصبهاني: الأغاني، ج٨، ص: ٦٨.

(٦) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ١٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوجد وأسقمه الأرق وسكن في أعماقه الهم. بل إن كبيشة هنا يستخدمها عبيد استخدامًا رمزياً ليشير إلى قبيلة كندة، وليكشف عن انحسار نفوذ كندة وتقهقرها في الحجاز بعيد مقتل حجر واعتلاء المنذر بن ماء السماء عرش الحيرة. ذلك أن مطلع القصيدة يكشف عن حركة فعلية ورحلة حقيقية قامت بها كبيشة/كندة بين موضعين: الأول جوبرام، وهو موضع في ديار بني عامر، والثاني، بطن ذات رؤام، وهو موضع في الحجاز على طريق الحج وأنت مصعد إلى مكة[1].

وأما لماذا اعتبرت كبيشة رمزاً لقبيلة كندة،فإن ذلك يُردُّ إلى أمرين: الأول، إن كبيشة هي أم ملوك كندة كما يفيد البلاذري في مخطوطه[2]، والثاني، اشارة امرئ القيس إلى هذا في قوله[3]:

خالي ابن كبشة قد علمت مكانه وأبو يزيد ورهطه أعمامي

ولعله من المناسب بمكان القول: إنَّ هذا البيت يكشف عن حقيقة شخصية يزيد بن كبشة الوارد ذكره في نقش GLaser 6/8 بوصفه أميراً كندياً حكم قبيلة كندة بعيد مقتل امرئ القيس، ولعله هو يزيد نفسه الذي نجا مع امرئ القيس وابنته هند من قبضة المنذر بن ماء السماء وذهبا من ثم إلى قبيلة سعد بن ضباب الإيادي[4].

والواقع أنّه ليس كلُّ ما تقدَّم فقط يشير إلى الدلالة التاريخية للمرأة في المقدمة الطللية، وإنما هناك ما يضيف إلى ذلك من شعر عبيد وشعر امرئ القيس،

---

(١) نفسه، ص: ١٢١، حاشية: ١.

(٢) البلاذري: أنساب الأشراف (مخطوط) الورقة: ٩٠٤.

(٣) امرؤ القيس: الديوان، ص: ١١٨.

(٤) الأصبهاني: الأغاني، ج٨: ٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي قول عبيد[1]:

سقى الرَّباب مجلجل الأكناف لمَّاح بروقه

يرد ذكر الرَّباب، والرِّباب هذه بزعم ابن الكلبي هي زوج دودان بن أسد[2]، التي تعدُّ عشيرته أكبر عشائر بني أسد لأن فيها البيت والعدو[3]، كما أن الرَّباب جبل يقع بين المدنية وفيد، والرِّباب بالكسر: "**خمسة أحياء: تميم، وعدي، وثور، وعكل، وخبة وإنما سموا بهذا الإسم لأنهم غمسوا أيديهم في الرب وتحالفوا**"[4].

وأما قول امرىء القيس[5]:

يا دار ماوية بالجائل فالسهب فالخبتين من عاقل

فإنه يردُ فيه ذكر ماوية، ولقد أشار المؤرخون اليونان والسريان إلى ملكة عربيةٍ دعوها (**ماوية**) (**mauia**) حكمت القبائل العربية الضاربة في بلاد الشام، وهاجمت فلسطين، ويعتقد أن حكم هذه الملكة كان في أيام الفساسنة، بيد أن جواد علي يرى أن ذلك لا تؤيده الموارد التاريخية المتوافرة لدينا الآن، لهذا يظن جواد علي أن ماوية كانت تحكم الأقسام الجنوبية من بادية الشام[6]. ومهما يكن من أمر حكم ماوية، فإن الأمكنة التي ذكر أنها وجدت فيها خضعت من بعد لنفوذ مملكة كندة، خاصة بطن عاقل الذي نزل به حجر بن آكل المراره وانطلق منه كي يحارب اللخميين كما يزعم الرواة[7].

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٨٩.

(٢) ابن الكلبي: جمهرة النسب، ص: ١٦٨.

(٣) ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، ص: ١٩١.

(٤) ابن الشجري: مختارات شعراء العرب، ص: ٢١٨.

(٥) امرؤ القيس: الديوان، ص: ١١٩.

(٦) جواد علي: المفصّل...، ج٣: ٣٩٥-٣٩٧.

(٧) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج١: ٥١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا فلعلَّ ما تقدّم ذكره حول الدلالة التاريخية للمرأة في المقدمة الطللية يشي بأمرين: أحدهما، رفض ما جاء به نصرت عبد الرحمن من أنَّ: " **الشمس-اللات الجاهلية-تبدو الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي**"(١). وكذلك رفض فكرته التي تفيد بأنّ "**الشعراء يبكون الطلل أو يبكون على الشمس التي رحلت فأدى رحيلها إلى خراب الديار واقفارها، فما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها إذا ما رحلت، ولكنها الشمس التي كان يعبدها الجاهليون هي التي يؤدي رحيلها إلى إقفار الديار، فالشمس رمز الخصب عند الإنسان**"(٢).

كما أن الباحث يرفض الرموز الأخرى التي أطلقها نصرت على أسماء النساء، ذلك أنه لم يبيّن للقارىء على أي أساس نقدي أو فلسفي أو شعري جعل من أسماء المصدَّرة "**بأُم**" ترمز إلى سيدة الحكمة، وسلمى ترمز إلى الحب العذري، وسعاد ترمز إلى الربيع.

وفي الحق يبدو للباحث هنا أن نصرت عبد الرحمن يسعى بالقوة لا بالفعل أن يجعل للمرأة في الشعر الجاهلي بعداً بعداً أسطورياً.

وأمَّا الأمر الثاني فيفيد أن ثمة أبعاداً أُخراة للمرأة في الشعر الجاهلي غير البعد التاريخي ويتركز هذا البعد في معنى المرأة في الغزل.

معنى المرأة في الغزل

قبل البحث عن معنى المرأة في الغزل ينبغي أن أشير إلى أنه تتداخل مع الغزل كلمتان هما: التشبيب والنسيب، ويرى الباحث في

(١) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص: ١٥٠.

(٢) نفسه، ص: ١٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا السياق أنَّ التفريق بين تلكم الكلمات مطلب ملحٌّ لتحديد اتجاه هذا الموضوع وكشف أبعاده من حيث المضمون.

يرى أهل اللغة "**أن الغزل حديث الفتيان الجواري، والتغزل بهن تكلف ذلك، والنسيب التغزل بهن في الشعر، والتشبيب مثله**"(١)، ويذهب إلى هذا صاحب لسان العرب(٢) وصاحب تاج العروس(٣).

أما أهل الأدب والنقد، فانقسموا في ذلك واختلفوا: فثمة قسم منهم يعطي كلّ كلمة من تلكم الكلمات معنى ومدلولاً مختلفاً، وقسم يجعلها مترادفة وذات مدلول واحد، وقسم يتردد بين القسمين السابقين. فأمّا أصحاب القسم الأول فيمثلهم التبريزي بقوله :"**النسيب ذكر الشاعر المرأة بالحسن والإخبار عن تصرف هواها به، وليس هو الغزل، وانما الغزل الاشتهار بمودات النساء والصبوة اليهن، والنسيب ذكر ذلك والخبر عنه**"(٤).

ويذهب إلى مثل هذا قدامة بن جعفر وإن بدا متأثراً بالفلسفة

---

(١) ابن سيده: المخصص، مطبعة بولاق، ج٤: ٥٤-٥٥.

(٢) لسان العرب: (غزل، نسب، شبب).

(٣) الزبيدي: تاج العروس، طبعة مصر، ١٣٠٧هـ (غزل، نسب، شبب). وراجع رأي أهل اللغة في تلك الكلمات عند:

- أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، (دار القلم، بيروت، د.ت)، ص: ٩، ١٠. - يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، (مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٨٦)، ص: ٢٧٩-٢٨٠.

(٤) التبريزي: شرح ديوان الحماسة، (بولاق ١٢٩٦ هـ)، ج٣: ١١٢، وانظر أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ص: ١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمنطق[1]. وأما أصحاب القسم الثاني فيمثلهم كل من ابن سلام والجاحظ وابن رشيق[2]، ولعل قول ابن رشيق: "**التغزل والنسيب كلها بمعنى واحد، وأمّا الغزل فهو ألف النساء والتخلق بما يوافقهن**"[3] يشي بذلك ويؤكده.

وأمّا أصحاب القسم الثالث، فهم المحدثون المعاصرون الذي يترددون بين نقاد ذينك القسمين. فاعترف الأستاذ السباعي بيومي بأنّ الكلمات مترادفة وأنّ التفرقة بينهما متعذرة، ثم حاول أن يخصص كلا منها باطلاق فقال: "ويحسن أن تختص مطالع القصائد التي تعرض لذكر المرأة بالنسيب، وهذا فرق ما بينه وبين الغزل والتشبيب، أمّا الفرق بين هذين فعلى تعذر حده يمكن أن يقال: "إنّ الغزل ما عمد فيه الشاعر إلى وصف المرأة مدفوعاً إلى ذلك بعقيدة أو مسوقاً فيه بصناعة، والنسيب ما توجّه فيه إلى ذكر الصبابة والوجد وألم الهوى والفراق صادراً عن وجدان وشعور لا يكونان إلاّ للمحبين المغرمين"[4].

ويظهر للباحث أن هاشم عطية كاد يقترب من تحيد مفهوم كلّ كلمة بقوله: "**وقد يكون من الخير أن نذكر بقدر ما نستطيع شيئاً نجعله شبيهاً بالتحديد لهذه الكلمات العامة، ويترجّح عندنا أن الغزل هو الاشتهار بمودات النساء وتتبعهن والحديث والعبث بذلك في الكلام وإن لم يتعلق القائل منهن**

---

(١) يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي، ص: ٢٨٠.

(٢) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ص: ١٠، ١١.

(٣) ابن رشيق: العمدة، ج٢: ١١٧.

(٤) السباعي بيومي: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨)، ص: ١١٠-١١١، نقلاً عن كتاب أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي ص: ١٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بهوى أو صبابة، وأما التشبيب فهو ما يقصد إليه الشاعر من ذكر المرأة في مطالع الكلام، وما يضاف إلى ذلك من ذكر الرسوم ومساءلة الأطلال توخياً لتعليق القلوب وتقييد الأسماع قبل المفاجأة بالغرض من الكلام. وأمّا النسيب فهو أثر الحب وتبريح الصبابة فيما يبثه الشاعر من الشكوى وما يصفه من التجني وما يعرض له من ذكر محاسن النساء"[1].

وفي الحق أن التفريق بين تلكم الكلمات ليس بمتعذر إذا كان نابعًا من الشعر. فالشعر الجاهلي وشعر عبيد بن الأبرص يقدِّم المرأة بمضامين مختلفة وبأنماط متنوعة. فهناك نمط نجد الشاعر فيه يصف المرأة وصفًا جسديًا خالصًا، ويمكن للباحث أن يمثل ذلك بقصيدة أعشى قيس: "ودع هريرة" ففي هذه القصيدة نجد الأعشى يصف لون بشرة هريرة، وطول شعرها، وأسنانها، وصوت الحلي، وشدة نحول خصرها[2]. ونجد مثل ذلك في معلقه عمرو بن كلثوم، فالمرأة فيها تريك عنقها الطويل الأبيض، وثديًا مثل حق العاج رخصًا، وحصانًا من أكف اللامسين، كما أنها تريك متني قامة طويلة لينة، ووركًا يضيق الباب عنه لعظمها وضخامتها وامتلائها باللحم، وتريك كذلك كشحًا، وساقين كاسطوانتين من عاج بياضًا وضخامة[3].

لعله من الواضح أن الشاعرين في هذا النمط يقفان عند الصورة الخارجية للمرأة، وهي صورة تحرك في داخله عواطف الجنس والجمال.

---

(١) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ص: ١٣.

(٢) الأعشى، ميمون بن قيس؛ الديوان ، (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت)، ص: ١٤٤.

(٣) الزوزني، شرح المعلقات السبع، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥)، ص: ١٠٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك نمط ثان نلحظ فيه غياب وصف مظاهر الجمال الجسدي وحضور الشعور بالفقد والإحساس بالحرمان وانتظار الموت جراء فقد المحبوبة. ولعلني مستطيع أن أمثل على هذا النمط بقصيدة عروة بن حزام التي يعاني فيها من فقد عفراء[1].

وثمة نمط ثالث نلحظ فيه تعبيرين متداخلين متلازمين: الأول تعبير عن الاحساس الداخلي بعاطفة الحب وتجسيد للهفة الفؤاد والنفس إلى المرأة، ووصف ما يلاقيه في نأيها من ألم وحزن وحرقة. والثاني: تعبير يركّز الشاعر فيه على وصف جمالها الجسدي وصفًا خالصًا يكشف خلاله عن مفاتن المرأة التي يحب وعن مغامراته الجنسية معها. ولعلّ معلقة امرئ القيس المعروفة خير مثال على هذا النمط.

على هدي مما تقدم يمكن للباحث أن يرى أن الغزل هو وصف حسي لمظاهرالجمال الجسدي لدى المرأة ،وتعبير حقيقي عن حاجات غريزية / جنسية، يسعى الشاعر إلى اشباعها اشباعًا فعليًا . وأمّا النسيب، فهو تعبير نفسي يجسّد الشاعر فيه إحساسه بالفقد والحرمان والألم بعد رحيل المرأة ونأيها. واما التشبيب فهو تعبير عن حاجات جنسية/غريزية، كان الشاعر قد اشبعها ثم فقدها .

وفق هذا الفهم لكلّ من الغزل والنسيب والتشبيب ينظر الباحث للمراة في شعر عبيد.

والواقع أن الدراسة الا ستقرائية في ديوان عبيد كشفت عن ان عبيدًاينظر إلى المرأة غير نظرة. ولعل نظرة الغزل عنده تتجسد بوضوح في قصيدتة[2]:

لمن دمنة اقوت بجوّة ضرغد تلوح كعنوان الكتاب المجدد[3]

---

(١) الأصبهاني: الأغاني، ج٢٠: ١٥٥.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ٥٢.

(٣) الجوّة: القطعة من الأرض فيها غلظ. الضرغد: موضع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي هذه القصيدة تبدو سعدة حوراءالمدامع طفلة كانها مهاة حرّة تنظر إلى ابنها[1]، وترعى به الخمائل[2]، وتجعله أمام عينها وتثني عليه جيدها[3].

ويظهر عبيد سعدة في القصيدة ،وقد اورثت قلبه سقمًا يعوده عيادًا كسم الحية[4]. كما يكشف عن مظاهر جمالها الجسدي وعشقه الجنسي لها بقوله[5]:

غَداةَ بَدَتْ مِنْ سترها وكأنّما ... خَسفَّ ثنـايـاهـا بحالكِ إثمِدِ[6]

وَتَبْسِمُ عن عذب اللّثاتِ كأنّهُ ... اقاحي الرُّبى اضحى وظاهِرُهُ ندى[7]

فاني إلى سعدى وان طال نأيُـها ... إلى نيلها ما عشت كالحائم الصَّدى[8]

ويتجسد عشقه الجنسي الممزوج باللذه والمتعه في قوله[9]:

أمن أم سلم تلك لا تستريـح ... وليس لحاجات الفؤاد مريـح

إذا ذقت فاها قلتُ: طعمُ مُدامةٍ ... مشعشعةٍ تُرخي الإزارَ قديحُ

بماءِ سحابٍ من اباريقِ فضةٍ ... لها ثمن في البا ئعين ربيح

ففي هذه القصيدة يكشف عبيد عن حاجته الملحه للمراة . التي يشبه فاها

---

(١) نفسه، ص: ٥٣، بيت،٣

(٢) نفسه، ص: ٥٣، بيت، ٤.

(٣) نفسه، ص: ٥٣، بيت، ٥.

(٤) نفسه، ص: ٥٣، بيت، ٦.

(٥) نفسه، ص: ٥٣، بيت، ٧، ٨، ٩.

(٦) تحف: تقشر، ويريد هنا أنها تدلك أسنانها بالإثمد لتبيض وتلمع فكأنها قشّرتها. الثنايا: أسنان مقدمة الفم. الحالك: الشديد السواد. الأثمد: الحجر الذي يكتحل به.

(٧) الأقاحي: جمع أقحوان، وهو نبت له زهر أبيض في وسطه كتلة صفراء.

(٨) النأي: الفراق، نيلها: عطاؤها ومنحها لي، الحائم الصدى: الشديد العطش.

(٩) نفسه، ص: ٢٩، ٣٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بالخمر المشعشعة الرقيقة المزاج أوالمخلوطة بماء السحاب التي تجعل شاربها يسير مختالا مرخي الإزار .

وتتجلى نظرة عبيد للمراة بوصفها جنسًا ومتعة حينما كان يتردد على بيوت الهوى[1]:

وبيت عذارى يرتمين بخدرهِ دخلت وفيه عانسٌ ومريضُ
فأقرضتها ودي لأجزاهُ إنَّ ما تدُقُّ ايادي الصالحين قُروض

ويؤكد عبيد هذه الحاله بقوله[2]:

وبيت يفوح المسك من حجراته تسدَّيته من بين سرٍّ ومخطَّوب

وهكذا فإن عبيدًا لا يرى من المراة إلاَّ الجنس وإلا أنَّها تدفئه عند الاضطجاع شتاءً وتبرده صيفًا[3]:

وقد تبطَّنتُ مثلَ الرمِ انسةً رُودَ الشَّباب كعابا ذات أوضاح[4]
تدّفي الضجيع إذا يشتوتخصره في الصيف حين يطيبُ البرُد للصَّاح

وتتجسّد نظرة عبيد إلى الجنس المفقود بعد أن بان عنه الشباب وعلاه الشيب بقوله[5]:

ولقد أدخل الخباء على مهة ضومة الكشح طَفْلةٍ كالغزال[6]

---

(١) نفسه، ص: ٨٠، بيت، ٣، ٤.

(٢) نفسه، ص: ٢٥، بيت، ٥.

(٣) نفسه، ص: ٤٠، بيت، ١١، ١٢.

(٤) الرود: الشابة، الكعاب: ذات الأثداء الناهدة، الأوضاح: الحلي من الفضة.

(٥) نفسه، ص: ١١٠، بيت، ٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٦) المهضومة: اللطيفة الضامرة. الكشح: الخصر. الطفلة: الرخصة الناعمة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتعاطيت جيدها ثم ما لـت ميلان الكثيب بين الرمـــال[1]
ثم قالت: فِدىً لنفسك نفسي وفداءٌ لمال أهلك مـالـــي

ويستدعي عبيد الجنس والخمر فيداخل بينهما تداخلاً عجيباً بعد أن أخذ الضعف والعجز ينسرب إلى نفسه بسبب كبره بقوله[2]:

وقهوةٍ كَرُفاتِ المسكِ طالَ بها في دَنّها كرَّحولٍ بعد أحـــوالِ
باكرتُها قبل أن يبدو الصّباحُ لنـا في بيتٍ منهمر الكفين مفضَـال
وَغَيْلةٍ كمهاة الجوِّ ناعمـةٍ كأنّ ريقتها شـيبت بسـلسـالِ[3]
قدبتُّ ألعبها طوراً تُلاعبني ثُمّ انصرفتُ وهيّ مني على بـال
بان الشّباب فآلى لا يلمُّ بنا واحتلّ بي من مشيبٍ أي مِحـلال

ومن النظرات الأخرى التي ينظر فيها عبيد إلى المرأة تلك النظرة التي نستشعر فيها احساساً عذرياً سامياً، ولعلّ هذا الأمر يظهر بجلاء في قصيدته التي يقول فيها[4]:

لمن جمالٌ قُبيل الصُّبح مزمُومهْ ميممات بلاداً غير معلومـــهْ[5]
كأنَّ أظعانَهُنَّ نَخْلٌ موسَّقـةٌ سودُ ذوائبُها بالحملِ مكمُومـهْ[6]
فيهنَّ هندٌ وقد هام الفؤاد بهـا بيضاءُ آنسةٌ بالحسن موسومـهْ
فإنها كمهاةِ الجوِّ ناعمـةٌ تُدني النَّصيف بكفٍّ غير موشومهْ[7]

---

(١) تعاطيت: تناولت.

(٢) نفسه، ص: ١٠٣، بيت، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦.

(٣) الغيلة: المرأة الجسيمة تغتال الثياب.

(٤) نفسه، ص: ١٢٧، ١٢٨، بيت: ١، ٤، ٥، ٦، ٧.

(٥) مزمومة: عليها الأزمة، جمع زمام. ميممات: قاصدات.

(٦) موسقة: محملة بالثمار. سود ذوائبها: أي أطرافها خضراء من الري، والعرب تطلق الأسود على الأخضر، مكمومة: مغطاة مخافة الجراد والطير.

(٧) النصيف: الخمار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت صهباء صافية بالمسك مختُومة

وثمة نظرة أخيره للمرأة تتجسَّد في شعر عبيد تجسداً واقعياً ذا بعد اجتماعي تلك هي نظرة عبيد للمرأة بوصفها زوجة. وفي الحق أن هذه النظرة تختلف عن النظرات السابقة من حيث أنها تكشف عن أدق التفاصيل اليومية التي تحدث بين عبيد وعرسه، فضلاً عن أنها تكشف عن جانب نفسي وجنسي خطير يتعلَّق بالمرأة، ويتلخّص هذا الجانب عند عبيد بن الأبرص في أن المرأة إنما تنجذب إلى ثلاثة: المال والشباب والجنس، وإذا ما فقدت هذه الأشياء الثلاثة من الرجل فإن الحياة معه تتحول إلى جحيم نفسي لا يطاق. ولعل قول عبيد التالي يوحي بذلك ويشير إليه[1]:

تلك عرسي غضبي تريد زيالي ألبين تريد أم لدلالِ[2]
إن يكُن طبُّك الفراق فلا أحْـ ـفل أن تعطفي صدور الجمالِ[3]
أو يكن طبك الدلال فلو فـ ـي سالف الدهر والليالي الخوالي
ذاك إذ أنت كالمهاة وإذ آ تيك نشوان مرخياً أذيالي
فدعي مطَّ حاجبيك وعيشي معنا بالرجاء والتأمالِ
زعمت أنني كبرت وأني قل مالي وضنَّ عني الموالي
وصحا باطلي وأصبحت شيخاً لا يواتي أمثالها أمثالي
إن رأتني تغيَّر اللَّون منِّي وعلا الشيب مفرقي وقذالي
فارفضي العاذلين واقني حياءً لا يكونوا عليك خطّ مِثالِ[4]

وخلاصة الأمر في هذا الموضوع أن السياقين التاريخي والشعري بيَّنا إلى حدٍ ما

---

(١) نفسه، ص: ١٠٧، ١٠٨، بيت، ٨-١٦.

(٢) الزيال: المفارقة.

(٣) الطب: العادة. أحفل: أبالي.

(٤) أقني حياءً: الزمي الحياء. خط مثال: يريد، لا تأخذي بمثالهم الذي يمثلون لك من القطيعة، ولا تقبلي أقاويلهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنّ ثمة مدلولات متنوعة للمرأة في الشعر الجاهلي؛ فالمرأة في الطلل عند عبيد وامرئ القيس أخذت بعداً دلالياً تاريخياً يشير إلى حركة القبيلة جرّاء الحروب. وقد تناسب هذا المستوى الدلالي مع السياق الشعري تناسباً مدهشاً. كما أنّ المرأة على أساس من التفريق بين التغزّل والتشبيب والنسيب أخذت أبعاداً مختلفة فهي طوراً حبيبة الشاعر النائية، وهي طوراً رمزٌ للجنس والمتعة شأنها في ذلك شأن الخمر، وهي طوراً آخر الزوجة التي تعاتب زوجها حيناً وتقلقه في حياته حيناً آخر بسبب كبره وعجزه الجنسي وفقده المال.

وهكذا، فلعلني مستطيع القول: إنه من الخطأ بمكان أن ننظر إلى المرأة في الشعر الجاهلي من زاوية واحدة، وأن نخلط بين أبعاد المرأة المختلفة من حيث مستوياتها الدلالية.

ج. الزمان والمصير

١- قوة الزمان، الحركة والتغير

ابتداءً ينبغي أن أشير إلى أن مفهومي الزمان والدهر مترادفان من حيث المعنى في شعر عبيد بن الأبرص. ولقد استخدمهما عبيد للإشارة إلى دلالة واحدة؛ فكلاهما يجلب التغيُّر والتَّبدل والتَّحول، وكلاهما يشكل إطاراً يشمل تحولات الوجود ويفرضها على الإنسان والمكان فرضاً.

وفق هذا المنظور فإن عبيداً في شعره يختلف عمّا تراه الفلسفة الوجودية المعاصرة من "**أنّ الزمان لا يجلب التغير، وإنّما التغير هو الذي يجلب الزمان**"[1]:

---

(١) برديائف: العزلة والمجتمع، ص: ١٢١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لمن الديار ببرقة الرَّوحان درست وغيَّرها صُروف زمانِ[1]

وتتجلى قدرة الزمان على جلب التغيّر في قول عبيد : "والدهر ذو غير وذو ألوان"[2]. ولذلك فإنّ حركة الزمان تجسّد عملية تغيُّر خفيّة تتخذ أشكالاً حادة في حضورها، لا تتجلّى إلاّ في المكان أو في الإنسان[3]، أو في كليهما معاً. فالمكان يجسّد عبور الزمان عليه، والإنسان يجسّد عبور الزمان عليه، ولأن المكان والإنسان بعدان من أبعاد الزمان فقط، فإننا لا نراهما إلاّ بوصفهما موضوعاً للتغيُّر، فهما لا يتجلّيان إلاّ في لحظة التغيُّر أو في عملية التغيُّر؛ أي يبرز المكان حين يكون طللاً، ويبرز الإنسان حين يسجِّل التغيُّر سماته عليه في حالة الشيب والإنفصام عن الآخر -حسب تعبير كمال أبو ديب-[4]. ويظهر مثل هذا التقابل بين الانسان والمكان من حيث التغيُّر بفعل الزمان في قول عبيد[5]:

أقفر من أهله ملحوبُ فالقُطَّبيَّاتُ فالذنوبُ

وقوله[6]:

تصبو وأنّى لك التصابي أنّى وقد راعك المشيبُ

وتأخذ عملية التغيُّر التي تحدثها حركة عبور الزمان على المكان

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق ، حسين نصّار، ص: ١٣٠.

(٢) نفسه، ص: ١٣١، بيت، ٩.

(٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنّعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص: ٣٢٤.

(٤) نفسه، ص: ٣٢٤.

(٥) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ١٠.

(٦) نفسه، ص: ١٢، بيت، ١١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والإنسان صورة أوضح في قول عبيد[1]:

يا دار هند عفاها كلُّ هطَّـال ... بالجوِّ مثل سحيق اليمنة البالى

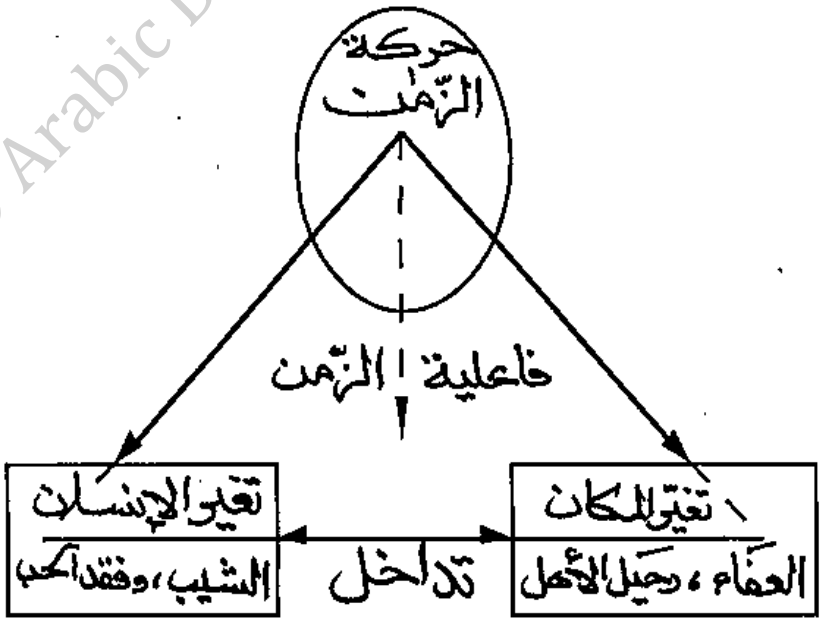
جرت عليها رياحُ الصَّيف فاطرَّقَـتْ ... والرّيحُ ممَّا تَعفيِّها بأذيـــال

حبست فيها صحابى كى أسائلها ... والدّمع قد بلَّ منى جيب سربالى

شوقاً إلى الحىِّ أيامَ الجميعُ بهـا ... وكيف يطرب أو يشتاق أمثالـى

وقد علا لَمَّتى شيبٌ فودعنـى ... منه الغوانى وداعَ الصَّارم القالـى

هكذا يبرز عبيد عملية التغيّر التي أصابت المكان والإنسان بفعل الزمان، فالمكان بفعل تعاقب الشتاء والصيف صار بقايا من مكان، وكأنه ثوب يماني بالٍ، والإنسان/الشاعر صار بفعل التعاقب ذاته بقايا من رجل لا يقوى أن يطرب أو يشتاق بعد أن علا لمته الشيب، ولعلَّ الشكل التالي يوضح فاعلية الزمان وأثره في الإنسان كما يراه عبيد:



(١) نفسه، ص: ١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هنا فإن عبيد بن الأبرص يدرك تمام الإدراك أنَّ فكرة المصير لا تنفصل عن فكرة الزمان. وعبيد من هذه الزاوية يتفق مع الفلسفة الوجودية التي تقرُّ بأنَّ "المصير يتحقق في الزمان وبين أبعاده المختلفة"[1]. كما أنَّه يصرُّ على اعتبار الزمان قوة خفيَّة قاهرة لا وجود لشيء فوقها. لأنها تقود الإنسان إلى الفناء والتلاشي[2]:

فنيتُ وأفناني الزّمان وأصبحت لذاتي بنو نعشٍ وزهر الفراقد[3]

٢. شر الزمان: الفقد والموت

وفق المنظور السابق، فإنَّ الزمان عند عبيد بن الأبرص شرٌّ قاتل، ويتركَّز هذا الشر في اتجاهين: الأول، الحنين الذي يتولَّد من انقضاء الزمان يجعل عبيداً يستشعر القلق والخوف. والثاني عدم ثبات الأشياء وتحولها يثير في نفس عبيد إحساساً ظاهراً بأنَّ الجانب النهائي في مشكلة الزمان هو الموت. ويتجسَّد هذا الإحساس تجسيداً واقعياً في قول عبيد بن الأبرص بعد أن قاده الحنين إلى ماضيه المشرق الجميل حيث الشباب والقوة[4] والحب والجنس[5]:

ذاك عيش رضيته وتولى كلُّ عيش مصيره لهبالِ[6]

---

(١) برديائف: العزلة والمجتمع، ص: ١٢١.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٥١.

(٣) بنونعش: هي نبات نعش، وهي والفرقدان: نجوم، يريد: أنه خلد تخليد النجوم، أمّا رفاقه فقد ماتوا جميعًا.

(٤) نفسه، ص: ١٠٩-١١١، بيت: ٢١-٢٧، وبيت: ٣١-٣٥.

(٥) نفسه، ص: ١١٠، بيت، ٢٨-٣٠.

(٦) نفسه، ص: ١١١، بيت: ٣٦. الهبال: الهلاك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن عبيد بن الأبرص هنا يتفق إلى حد بعيد جداً مع " هيدجر"، الفيلسوف الوجودي، الذي يرى بأنّ "الانسان في كليته، وفي وجوده الأصيل هو جود- نحو -الموت"[1]. كما أن قول عبيد: "كلُّ عيش مصيره لهبال" تأكيد لفكرة "هيدجر" عن القلق الذي هو قلق على الحياة ككل، أي قلق على الموت باعتباره نهاية وأساساً واحداً للحياة، ذلك لأن الحياة في كليتها هي الحياة التي تواجه الموت[2].

ويشير شعر عبيد بن الأبرص إلى أن عبيداً كان يدرك بأن الموت لا ينفصل عن الزمان، وإنما يقع في إطار الزمان. كما أن الخوف من المسقبل هو فوق كل شيء خوف من الموت[3]:

وللمرءِ أيامٌ تعدُّ وقد رَعَـــتْ حبالُ المنايا للفتى كُلَّ مَرْصدِ
منيَّتُهُ تجري لوقتٍ وَقَصْـــرُهُ مُلاقاتُها يوماً على غيرِ مَوْعدِ
فمن لم يمت في اليوم لا بدَّ أنَّـه سيعلقُهُ حبلُ المنيَّة من غـدِ

إن هذا الأمر جعل عبيداً يدرك إدراكًا تامًا أن الموت هو الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الزمان إفناءه أو قهره. فكلُّ شيء في الوجود -عند عبيد- يخضع لعملية التغيّر والتبدل والتحول والغياب، إلاّ الموت، فهو حاضر حضوراً أبديًا، لأنه النتيجة النهائية للإحالة المادية للحياة[4]:

أقفر من أهله ملحـــوبُ فالقطبيات فالذنـــــوبُ
-.-.-.-.-.-. -.-.-.-.-.-.-
وبُدّلت من أهلها وحـــوشًا وغيَّرت حالها الخطـــــوبُ

---

(١) مارجوري جرين: هيدجر، ص: ٣١.

(٢) نفسه، ص: ٣٠.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٥٧.

(٤) نفسه، ص: ١٠-١٤، بيت: ١، ٤-٦، ١٢-١٦، ١٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

أرض توارثها شعـــــوبُ	فكلُّ من حلها محـــروب[1]
إمَّا قتيلاً وإما هالكـــاً	والشيبُ شين لمنْ يشـــيبُ
- . - . - . - . - . - .	- . - . - . - . - . - . - . - .
إن يــكُ حُوِّل منها أهلهــا	فلا بديء ولا عجيـــبُ
أويك أقفر منــها جوّهـــا	وعادها المحلُّ والجــدوبُ
فكلُّ ذي نعمة مخلوسها	وكلُّ ذي أمل مكـــذوبُ
وكلُّ ذي إبل موروثهـــا	وكلُّ ذي سلب مســلوبُ
وكل ذي غيبة يئــــوبُ	وغائب الموت لا يئــوبُ
- . - . - . - . - . - .	- . - . - . - . - . - . - . - .
لا يغظُ الناس من لا يغظ الد	هر ولا ينفعُ التلبيـــبُ

وهكذا فإنَّ عبيداً يجسّدُ فكرة أن الجانب النهائي في مشكلة الزمان هو الموت، وهو بذلك يدرك أن الزمان يَسْتتبع نوعاً واحداً من التغيُّر، وهو التغير نحو الموت، سواء أكان هذا التغيّر واقعاً على المكان أم على الإنسان.

أما بالنسبة للمكان فنلحظ أنَّ عملية التغير تتجلَّى في قول عبيد: **"أقفر من أهله...، وبدِّلت من أهلها وحوشًا، أرض توارثها شعوب، وعادها المحلُّ والجدوب".**

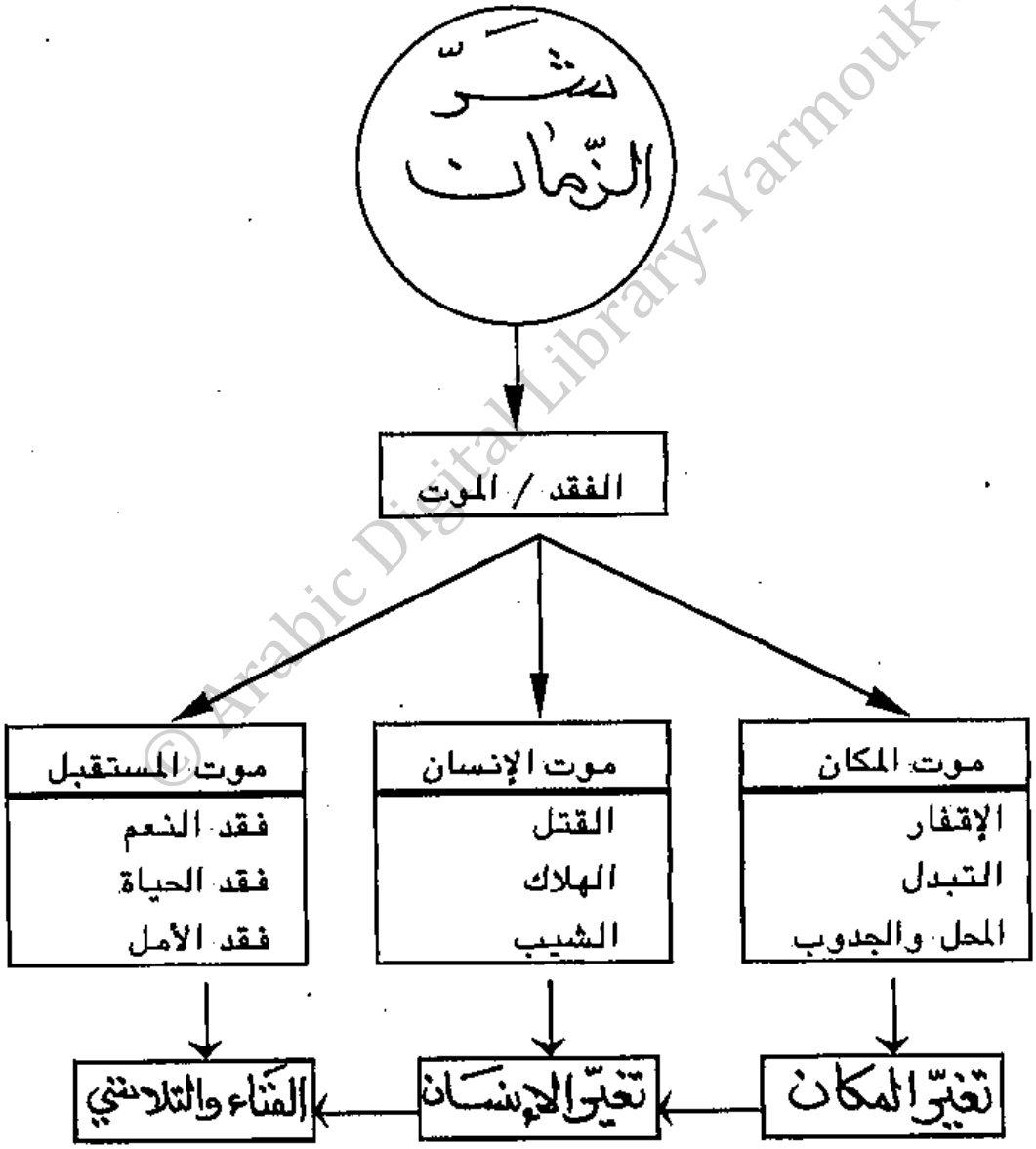
وأما بالنسبة للإنسان فنجد أنَّ عملية التغير نحو الموت تتضح في قول عبيد: **"كلُّ من حلّها محروب، إما قتيلاً وإمّا هالكًا، الشيبُ شين لمن يشيب، غائب الموت لا يئوب..."**.

---

(١) الشعوب: الموت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أنّ عبيداً يجسّد في تلك الأبيات فكرة الفقد العام تجسيداً مدهشاً، فهو عنده فعل من أفعال الزمان: "فكلّ ذي نعمة مخلوسها وكل ذي أمل مكذوب، وكلّ ذي سلب مسلوب" ينضاف إلى ذلك أن هذه الجمل الشعرية توحي بأنّ عبيداً يشير إلى موت المستقبل أو لنقل أنّها تؤكدُ حقيقة موت المستقبل:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. الزمان، الطلل

إن الحديث عن شرِّ الزمان المتمثّل بالموت والفقد العام المتجسِّد بحركة التغير التي تجري على الإنسان والمكان يفرض على الباحث فرضًا أن يتحدّث عن الطلل بوصفه وليد التغيّر الذي يحدث في الإنسان والمكان معًا. فالطلل وفق مفهوم التغيّر فعلٌ من أفعال الزمان، ويظهر هذا الأمر جليًا من قول عبيد[١]:

لمن طَلَلٌ لم تعفُ منه المذانب ... فجنبا حبّرٍ قد تعفّى فواهبُ[٢]

ديار بني سعد بن ثعلبة الأولى ... أذاع بهم دهرٌ على الناس رائبُ[٣]

فأذهبهم ما أذهب الناس قبلهم ... ضراس الحروب والمنايا العواقبُ

لعله من واضح أن عبيدًا هنا يشير إلى أن الدهر انقلب على الإنسان والمكان معًا فأذهب الأول وصيَّر الثاني طللاً مقفرًا ولعله أيضًا من المناسب بمكانْ أن أشير إلى أن عبيدًا يحمّلُ الدهرَ بعدًا ترميزيًا خاصًا إذ يجعل من الحرب فعلاً من أفعال الزمان أو أداة من أدواته التي تغيِّر وتفني وتبيد. وعبيد بهذا الأمر يجعل من الدهر قوةً خفية مسؤولة عن كلِّ التحوّلات والأفعال التي تحدث في الوجود وبين أبعاده المختلفة. وهذا الشيء يؤكد جانبًا مهمًا من جوانب الفكر الجاهلي، هذا الفكر الذي يؤمن بقوة الدهر الخارقة، "**وقد حكى الله عقيدتهم تلك بقوله: "ما هي إلاّ حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلاّ الدهر"، فهم ينكرون**

---

(١) نفسه، ص: ٨.

(٢) المذانب: جمع مذنب، وهو أسفل الوادي، حبر: اختلف العلماء في تحديده؛ فقال ياقوت جبلان في ديار بني سليم، وقال البكري: موضع في نجد، وكذلك الأمر بالنسبة لواهب، فهو جبل لبني سليم وطورًا آخر في تميم.

(٣) رائب: شديد، أذاع بهم: فرّقهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخالق والبعث والجزاء، ويرون أنّ العالم لا يخرب ولا يبيد، وإلاّ كان مخلوقاً متبدء"[1].

من هنا ؛ يأخذ الحديث عن الطلل في الشعر الجاهلي عمومًا، وشعر عبيد بن الأبرص خصوصًا بعدًا آخر غير البعد الذي ألفناه عند بعض الباحثين المعاصرين من أنّ الطلل وليد القمع الجنسي وقحل الطبيعة والانهدام الحضاري[2]. أو هو مجرّد ثورة عاطفية يتذكر فيها الشاعر أيامًا انقضت، أو يسترجع ساعات من طيب العيش ولذته لأن حياته ليس لها طابع الاستقرار[3]. أو أنّ الطلل يدور على "معاني الشوق والحنين إلى الماضي"[4]. أو هو مؤشر واضح إلى عمق ارتباط الشاعر بالبيئة التي ظلت تواجه حياته بتحدي الرحيل الأبدي[5]. الذي ينبثق عنه الحرمان الجماعي من الاستقرار في الأرض والاطمئنان إلى الوطن[6]. أو أن الطلل وسيلة نفسة لحل مشكلة الفراغ الّتي يعانيها الإنسان الجاهلي[7].

إنّ الطلل في واقع الأمر مؤشرٌ حقيقي إلى فاعلية الزمان وحركته، تلك الفاعلية التي يتحقق فيها مصير الإنسان والمكان في آن واحد. والتي

---

(١) أحمد محمد الحوفي: الحياة العربيّة من الشعر الجاهلي، (دار القلم، بيروت، ١٩٧٢)، ص: ٤٣٢.

(٢) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، (دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥)، ص: ١٤٠-١٤٥.

(٣) مصطفى عبد الواحد: دراسة الحب في الأدب العربي، (دار المعارف، مصر، ١٩٨٢)، ص: ١٣.

(٤) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربيّة، (دار المعارف، مصر، ١٩٧٠)، ص: ٢٢٨. وانظر: محمد النويهي، الشعر الجاهلي، (الدار القومية، مصر، دت)، ص: ١٥٦. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص: ٢١٢.

(٥) محمد الجادر: قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية، (مجلة الثقافة السورية، عدد آذار، دمشق، ١٩٨٠)، ص: ٧.

(٦) نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، (مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ١٩٨٤)، ص: ٩.

(٧) يوسف خليف: مجلة المجلة، (مصر، ١٩٦٥)، ع، ٩٨، ص: ١٦، ع ١٠٠، ص: ٣٥، ع، ١٠٤، ص: ٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تثير "الإحساس بالغربة والانفصال عن الواقع الحاضر والاتحاد الماضي البعيد"[1]. ويظهر هذا الاحساس بجلاء عن قول عبيد[2]:

لمن الدَّار أقفرت بالجنـــــاب ... غير نؤي ودمنة كالكتـــاب
غيَّرتها الصَّبا ونفحُ جنـــوبٍ ... وشَمالٍ تذرو دُقاقَ التُّـــراب
فتراوحنها وكلُّ ملـــثٍّ . . . ... دائم الرعد مُرْجَحِنّ السَّحابِ[3]
أوحشت بعد ضَمَّر كالسعالي ... من بنات الوجيه أو حـــلاَّبِ[4]
ومراحٍ ومسرحٍ حلـــــولٍ ... ورعابيب كالدُّمى وقبـــابِ[5]
وكهولٍ ذوي ندى وحلـــومٍ ... وشباب أنجاد غُلْبِ الرِّقـــابِ[6]
هيّج الشوق لي معارف منها ... حين حلَّ المشيبُ دار الشبابِ
أوطنتها عفر الظباء وكانـت ... قبلُ أوطانَ بُدَّنٍ أتـــرابِ[7]

إن قوة الزمان هنا مركوزة في عوامل الطبيعة: الرياح والمطر الدائم، وقد، جعلها عبيد عوامل قهر لاعوامل بعث وحياة، ذلك أنها غيّرت معالم المكان وجعلته موحشا مقفراً خالياً من ساكنيه، كما أنها صيّرته مكانًا خصبًا تسكنه الظباء. إنَّ سكنى الظباء لهذا المكان ينفي عامل قهر

---

(١) عبد الرزّاق الحشروم: الغربة في الشعر العربي، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢)، ص: ٢٤٤.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ٢١-٢٢.

(٣) تراوحنها: تعاقبن عليها. الملث: المطر الدائم. المرجحن: المهتز والثقيل.

(٤) الضمَّر: الدقيقة القليلة اللحم، من الأوصاف المستحسنة في الفرس. السعالي: جمع سعلاة وهي الغول، أو الأنثى منه. الوجيه: فرس معروف عند العرب بكرم أصله لبنى غنىٌّ. حلاَّب: فرس لبني تغلب كريم.

(٥) المراح: مأوى الإبل. المسرح: مرعى الإبل. الحلول: الإقامة. الرعابيب: جمع رعبوبة وهي البيضاء الحسنة الرطبة الحلوة من النساء. الدُمى: جمع دمية، وهي الصورة فيها حمرة.

(٦) الندى: السخاء. أنجاد: جمع نجد وهو الرجل الشجاع السريع الإجابة إلى ما يدعى إليه. غُلب الرِّقاب غلاظها، دليل القوة والشجاعة.

(٧) العفر: جمع أعفر وعفراء، وهو ما يعلو بياضه حمرة. البدن: جمع بادن، وهو السمين. الأتراب: جمع ترب، وهو الصديق أو من ولد معك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطبيعة وقحلها، ويوحي بعامل آخر لعله الحرب. وفي الحق أنَّ سياق القصيدة العام يوحي بهذا العامل. فالحربُ عند عبيد يدٌ من أيادي الدهر وشكل من أشكاله.

كما يظهر واضحاً أن الزمان لم يجعل المكان طللاً وحسب، وإنما جعل عبيداً طللاً، فالشيب الذي حلَّ به فعل من أفعال الزمان وإشارة واضحة إلى تغيّر عبيد وتبدّله ليصبح طللاً إنسانيًا. وبذلك فإن عبيداً يتوسّط- بفعل الزمان بين طللين: مكاني وإنساني. وتتأكد هذه الحقيقه بجلاء في قول عبيد[1]:

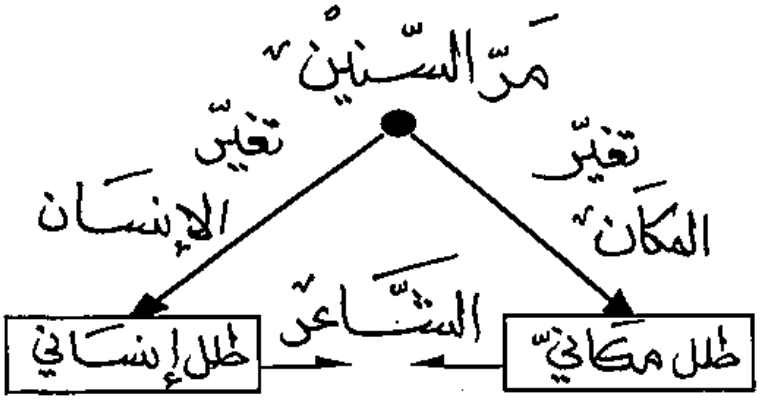
تغيَّرت الدِّيار بذي الدّفين فأَودية اللوَّى فرمال لين
فخرجى ذروةٍ فلوى ذيال يُعفيَّ آيهُ مرُّ السنين
- . - . - . - . - . -. - . - . - . - . - . - . -. -. -
الَّا عتبت عليَّ اليوم عرسي وقد هبت بليلٍ تشتكيني
فقالت لي كبرت: فقلت: حقاً لقد أخلفت حيناً بعد حينِ
تريني آية الإعراض منها وفظَّت في المقالةِ بعد لينِ
ومطَّت حاجبيها إن رأتني كبرت وأن قد ابيضت قروني

لعلّ عبارة: "**مرُّ السنين**" في قصيدة عبيد تشكلُ بؤرة التلاقي لهذه اللوحة الشعريَّة، ذلك أنها تؤكد فاعلية الزمان وحركته، وتجسِّد في الوقت نفسه حتمية التغير الحاصل على الإنسان والمكان معاً؛ فعبور الزمان كاد يجعل الديار عفاءً من جانب ومسلوبة الحياة من جانب آخر. كما أن عملية "**مرُّ السنين**" قد غيرَّت عبيداً كذلك وسلبته الحبَّ والشباب. وبهذا فمن الطبيعي بمكان أن يتوسط عبيدٌ بين طللين مكان وإنساني.

---

(١) نفسه، ص: ١٣٢-١٣٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University



وتتجلى الحالة ذاتها بعمق ووضوح في قصيدة عبيد[1]:

ليس رسمٌ على الدفين ببالـــي ... فلوى ذِرْوَةٍ فَجَنْبَي أثالِ[2]

فالمروراةُ فالصفيحةُ قفــــرٌ ... كلُّ واد وروضةٍ محـــلالِ[3]

دارُ حَيّ أصابهُم سالفُ الدهـ ... ـرِ فأَضحت ديارهُمْ كالخِلالِ[4]

مقفراتٍ إلاّ رماداً غبيـــاً ... وبقايا من دمنة الأطـــلالِ

وأَواريَّ قد عَفون ونؤيـــاً ... ورسوماً عُرِّين مذ أحـــوالِ[5]

بُدِّلت منهم الديارُ نعامـــاً ... خاضباتٍ يُزجين خيط الرِّئالِ[6]

وظباءً كأَنَّهن أبار يـــ ... ـقٍ لجين تحنو على الأَطفـــالِ

إنَّ عبيداً في هذه القصيدة ينغرس في المكان انغراساً مدهشاً، ليكشف عن فاعلية الزمان في المكان، وهي فاعلية جعلت المكان يعاني من

---

(١) نفسه، ص: ١٠٥.

(٢) الدفين وذروة وأثال: كلها مواضع.

(٣) فالمروراة: جبل لأشجع، وموضع انتصرت فيه دبيان على بني عامر. الصفيحة: موضع في بلاد بني أسد. محلال: أهلة.

(٤) الخلال: جمع خِلة، وهي بطانة يغشى بها جفن السيف تنقش بالذهب وغيره.

(٥) الأواري: جمع آرى، وهو محبس الدواب.

(٦) خاضبات: مخضرة السيقان من أكلها البقل في الربيع. الخيط: جماعة النعام. الرئال: جمع رأل، وهو فرخ النعام.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القفد والعفاء والتعري والهجر، فقد أصبح هذا المكان بفعل حركة الزمان/سالف الدهر خاليًا من أهله، وصار كأنه النقش على بطانة السيف، غير أنَّ رسومه وبعض معالمه لما تبلُ فما زال به الرماد وبقايا الإبل والغنم. ثم نلحظ عبيدًا يكشف عن مظهر آخر من مظاهر التحول الحاصل في المكان؛ فقد أصبح هذا المكان بفعل الزمان موطنًا للنعام والظباء. ولعله من نافلة القول إن هذه الحيوانات تعيش في الأصل بمنأى عن الإنسان حرصًا على بقائها. إذن فعبيد بن الأبرص هنا يقابل بين حالتين حدثتا بفعل الزمان: حالة غياب الإنسان، وحالة حضور الحيوان. إن حالة التقابل هذه تشير إلى بعدٍ وجودي خاص، فعبيد. يدرك تمام الإدراك أن الحيوان لا يعي خطر الزمان؛ أي أن فكرة الزمان غريبة على الحيوان، لا معنى لها عنده لما فيها من كثافة ميتافيزيقية لا تصل إليها مداركه، ذلك أن الحيوان ابن اللحظة التي هو فيها وكأنما هي الأبدية بعينها على حدِّ تعبير برغسون[1]. لهذا فإنَّ الزمان يمثِّل بالنسبة للحيوان عاملاً ايجابياً لأنه وهبه مكاناً خصباً مخضراً آمناً لا انسان فيه، في حين أنه يمثِّل بالنسبة للأنسان عامل قهر سلبي، لأنه حرمه المكان وهجرَّه منه.

ويستمر عبيد بالكشف عن سلبية الزمان في هذه القصيدة بقوله[2]:

تلك عرسي غضبي تُريدُ زيالي ... أالبين تُريدُ أم لدلالِ
إن يكُن طبُّك الفراق فلا أحْـ ... ـفل أن تعطفي صدور الجمالِ
أو يكن طبك الدّلال فلو في ... سالف الدَّهر والليالي الخوالي
ذاك إذ أنت كالمهاة وإذ آ ... تيك نشوان مرخياً أذيالي
زعمت أني كبرت وأني ... قلَّ مالي وضنَّ عنّي الموالي

---

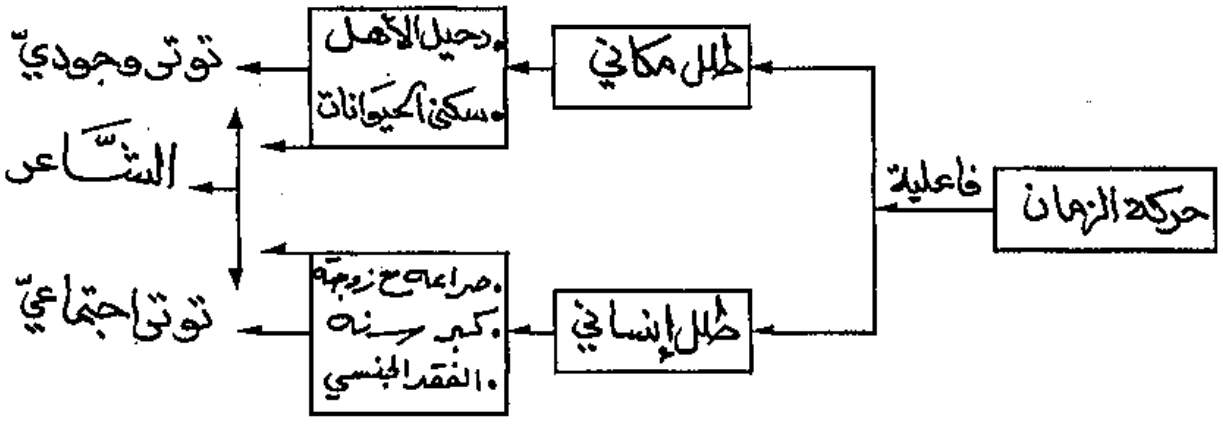
(١) محمد عبد الرحمن مرحبا: الفكر العربي في مخاضه الكبير، (دار الجيل، بيروت، مكتبة السائح، طرابلس، لبنان، دت)، ص:١٨٨-١٨٩.

(٢) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق، حسين نصّار، ص: ١٠٦-١٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصحا باطلي وأصبحت شيخاً ... لا يواتي أمثالها أمثالـــــي
إن رأتني تغيّر اللّون منّـــــي ... وعلى الشيب مفرقي وقذالي

لعله من الواضح أنّ عبارة "سالف الدهر" تشكّل محور تقاطع بين هذه اللوحة واللوحة السابقة، وبذلك فإن عبيداً يوازن بين المكان والإنسان من حيث عبور الزمان عليهما، كما أنه يقارن في تينك اللوحتين بين وضعين وجوديين فرضهما الزمان على الإنسان والحيوان فرضاً: الوضع الأول، يبيّن فيه عبيد حالة الاستقرار والأمان الذي تعيشه الحيوانات، فهي خاضبات وتحنو على أطفالها. والوضع الثاني يكشف فيه عبيد عن حالة اللاإستقرار والقلق والخوف التي تتجسّد في علاقته الاجتماعية مع عرسه، ذلك أن عرسه تريد فراقه وهجره بسبب عبور الزمان عليه. وهكذا فإن عبيداً يتعايش مع حالتين من التوتر، الحالة الأولى نابعة من الطلل/المكان، والثانية انسربت إلى أعماقه النفسيه بسبب إحساسه بالفقد الجنسي، أي أن عبيداً يجعلنا نقف أمام نوعين من التوتر؛ أحدهما توتر وجودي نفساني، والآخر توتر اجتماعي، بيد أنّ التوتر الأول توتر لحظي تنتهي أثاره النفسية بانتهاء البرهة الطلليه، في حين أن التوتر الآخر توتر دائم؛ لأنه يتوالد من خلال علاقته الاجتماعيه مع عرسه. على أن كلا التوترين انبثق في الأصل من جراء حركة الزمان:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفق هذه الرؤية، فإننا نستطيع أن نفهم حقيقة باهرة عن الشعر الجاهلي، وهي أنه لا يعرف حاضر الحيوية إطلاقاً، ولا يعرف المكان وهو في لحظة ازدهاره وخصبه، بل يعرفه فقط حين يتحوّل هذا الإزدهار إلى ماض. صحيح أن الإزدهار والخصب حالة للمكان، لكنّ الشعر لا يرصد هذه الحالة في حضورها، بل في غيابها فقط أو منفصلة عن الإنسان (**حين تسكن الحيوانات المكان المهجور ويملأه النبات**)، وكأنّ الزمان لا يبرز ويصبح مشكلة إلاّ حين يدمرّ ويغيّر باتجاه الموت[1]. وبذلك يمكننا أن ندرك أن الطلل هو زمن اللحظة، أو هو حاضر الأشياء الماضية التي لم يعد لها وجود. ويتسم هذا الحاضر بأنه "**حاضر ذو وجه واحد، وذو بعد واحد: إنه حاضر التفتت والإنحلال والتغير الفاجع (حاضر) لا يحمل بين ثناياه وعداً بمستقبل أزهى وأخصب وأكثر ثراءً. إنه دائماً حاضر قائم مأساوي. والاستجابة لهذا الحاضر لا تتمثل في بحثٍ عن مستقبل أفضل... بل تتمثل في استعادة الماضي، أي ماضي الصلابة والنضج والمتعة والحيوية الزاخرة والتوحد**"[2]. ويبرز ذلك جلياً من قول عبيد[3]:

دَرّ درّ الشباب والشَّعر الأسـ

ـود والرَّاتكات تحت الرحـــال[4]

---

(١) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعه...، ص: ٣٢٤.

(٢) نفسه، ص: ٣٢٦.

(٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصّار، ص: ١٠٨-١٠٩.

(٤) درّ دره: كثر خيره، وهو متلهف على ما فاته من شبابه. الراتكات: الإبل النجائب التي ترتك في سيرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعناجيحِ كالقداحِ من الشّو
حط يحملن شكّة الأبطالِ[1]

ولقد أذعرُ السُّروبَ بطرْفٍ
مثلِ شاةِ الإرانِ غيرِ مُذالِ[2]

غير أقنى ولا أَصكَّ ولكن
مِرجمٌ ذو كريهةٍ ونِقالِ[3]

يسبقُ الألفَ بالمدجَّجِ ذي القو
نسِ حتى يئوبَ كالتِّمثالِ[4]

فهو كالمِنزعِ المَريش من الشَّو
حطِ مالت به شِمالُ المغالي[5]

يَعْفِرُ الظّبي والظليمَ ويلوي
بِلَبُونِ المعزّابةِ المِعْزالِ[6]

ولقد أدخلُ الخباءَ على مهـ
ضومةِ الكشحِ طفلةٍ كالغزالِ

---

(١) العناجيح: جمع عنجوج، وهي الطوال الأعناق من الخيل ويقال: هي جياد الخيل. القداح: السهام. الشوحط: شجر تتخذ منه القسي والسهام. الشكة: السلاح كله.

(٢) السروب: قطعان الخيل المجتمعه جماعات جماعات، (جمع سرب). الطرف: الفرس الكريم الطرفين؛ أي الأب والأم. شاة الأران: الثور الوحشي النشط الخفيف. المذال: الذليل المهان.

(٣) الأقنى: الأحدب الأنف، وهو مماتعاب به الخيل، أو الطويل الأنف، الأصك: الذي يصطك عرقوباه. المرجم: الذي يرجم الأرض بحوافره لسرعته. ذو كريهة: صبور على الشدائد والجري. النقال: المناقلة وهي سرعة نقل القوائم في السير.

(٤) المدجج: الفارس المسلح. القونس: الخوذة في رأسها حديدة طويلة.

(٥) المنزع: السهم الذي ينتزع به. المريش: الذي عليه ريش. المغالي: الذي يرفع يديه بالسهم إلى أقصى غاية.

(٦) اللبوب: الشاة ذات اللبن. المعزابة والمعزال: واحد، وهو الرجل الذي يعزب بإبله خوف الغارة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتعاطيت جيدها ثمَّ مالـت

ميلان الكثيب بين الرِّمـــــالِ

ثم قالت: فدى لنفسك نفسي

وفداء لمال أهلك مالـــــــي

ولقد أقدم الخميس على الجـر

داء ذات الجراء والتَّنقـــــــالِ[1]

فتقيني بنحرها وأقيـــــها

بقضيب من القنا غير بالـــي

ولقد أقطع السَّباسب والشُّهب

على الصيعرية الشمـــــلالِ[2]

عنتريس كأنها ذو وشـــــوم

أحرجته بالجوِّ احدى الليالـــي[3]

ثم أبرى نحاضها فتراهـــــا

ضامراً بعد بدنها كالهـــلالِ[4]

وهكذا فإنَّ عبيداً يحاول أن يستعيد الماضي كي يواجه الحاضر القاتم، وحتى يشكّل توازناً مضاداً له نابع من قوى نفسية قادرة على تجاوزه، على الأقل على صعيد نفسي وطقوسي صرف، أي أن عبيداً هنا سعى إلى استخدام الحيل النفسية ليهرب من واقعه المتوتر والمتأزم.

---

(١) الجرداء: الفرس القصيرة الشعر. الجراء: الجري الكثير.

(٢) السباسب: جمع سبسب، وهي المغارة. الشهب: الفلوات. الصيعرية: ضرب من الإبل النجائب لها سمة في أعناقها، وقيل: هو وصف للإناث منها دون الذكور. الشملال: الخفيفة السريعة.

(٣) العنتريس: الصعبة. ذو وشوم: يريد الثور الوحشي فيه سواد أو بياض. أحرجته: ألجأته إلى شجرة أو حبسته والجو: ما اتسع من الأرض.

(٤) نحاضها: لحمها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعله لجأ إلى مثل هذه الحيل عندما فشلت وسائله الدفاعية الأخرى في مواجهة الزمان/الطلل من جانب وفي حلّ الصراع والتخلص من الإحباط القابع في أعماق نفسه بسبب فقد الحبّ وظهور الشيب بوصفه فعلاً من أفعال الزمان من جانب آخر.

والحق أن توظيف عبيد لماضيه المشرق المتمثل بفروسيته الفذّة، وطاقته الجنسية الهائلة، وقدرته على أن ينهك ناقته القوية من كثرة ترحاله وسفره بين السباسب والشهب ساعده إلى حدٍ ما في خلق حالة من التوازن أو التكيف اللا شعوري في أعماق نفسه المتأزمه، غير أنه تكيف آني سرعان ما يتلاشى حينما يدرك عبيد أن الوجود مصيره التناهي والفناء[1]:

ذاك عيش رضيته وتولى كلُّ عيش مصيره لِهَبالِ

فإذن يفهم مما تقدّم أن وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال كانت أكثر من بكاءٍ على حبيبة أو سعادةٍ انقضت؛ إنها صرخة متمرّدة يائسة أمام حقيقه الموت والفناء خاصة وأن الشاعر الجاهلي لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب[2]. فالطلل تجسيد مدهش لإحساس الشاعر بهزيمته أمام الموت: وبذلك فإن مصطفى ناصف جانب الصواب حينما ذهب إلى أن "**مفهوم البكاء على الطلل ليس حزناً سلبياً عاجزاً، وليس هزيمة أمام الموت، لأن الحياة- من وجهة نظر مصطفى ناصف- يمكن أن تظل مستمرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية، فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو**

---

(١) نفسه، ص: ١١١.

(٢) سهير القلماوي: تراثنا القديم في أضواء حديثة، (مجلة الكاتب المصري، ع ٢، ١٩٦١)، ص: ٣٢-٣٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية"[1].

إن ما جاء به مصطفى ناصف يعني أن الشاعر الجاهلي ينظر إلى الزمان بوصفه يستتبع نوعًا واحدًا من التغيُّر، هو التغيُّر عن طريق ارتقاء الحياة، والحق أن مصطفى ناصف في نظرته للزمان متأثر إلى حد بعيد بفلسفة برغسون القائمة على مبدأ "الديمومة" وهي فلسفة تنظر إلى الزمان باعتباره نتيجة للنشاط الخلاق[2]. وهو نشاط ذو صفة خاصة تتجلّى في الديمومة لا في اللحظة. فاللحظة هي حاضر مصطنع. "وليس هذا الحاضر الا عدماً خالصاً لا يقدر على أن يفصل حقيقة الماضي عن المستقبل[3]، ذلك لأن الماضي يمكن له أن يعيش في ذاكرة الحاضر، وهو من هذه الزاوية ماضٍ مُختلف تمامًا هو ماض قد تسامى وساعدت أفعالنا الإبداعية على إدخاله في حاضرنا إدخالاً متكاملاً. أي أن برغسون ينظر إلى الماضي بوصفه ابداعًا متساميًا يعيد تكامل الماضي في المستقبل وفي الديمومة، ويعمل على بعث الأشياء والكائنات الميتة[4]. فالزمان وفق هذا المنظور هو ينبوع الدفعة الحيوية[5].

والواقع أن مصطفى ناصف قد تبنى هذا المنظور عن الزمان وبعث الماضي ليقرر بأنّ "الأطلال أشبهت الوشم والكتابة، الكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه. فالكتابة مجدِّدة لا تزول، وكذلك الماضي لا يزول. الماضي زمن ذو طابع متناقض: يقف الإنسان أمامه عاجزاً، وبعبارة أخرى يبدو معاسكاً لشعوره بحياته من حيث

(١) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، (دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١)، ص: ٥٩-٦٠.

(٢) برديائف: العزلة والمجتمع، ص: ١٢٢.

(٣) ڤاستون بشلار: حدس اللحظة، ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، (دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٦)، ص: ٢٢.

(٤) برديائف: العزلة والمجتمع، ص: ١٢٤.

(٥) ڤاشتون بشلار: حدس اللحظة، ص: ٢٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

هو فرد، ولكنه من جهة أخرى ذو طابع خلاّق، ومن الممكن أن يتصوّر ما فيه من طاقة الحياة. وقد حرص الشاعر على إبراز هذه الطاقة في أشكال متنوعة، ومن ثم بدا الفناء السطحي أو الفردي جانبًا جوهريًا من عملية تطور إبداعي، ولا شيء أول على هذا الإبداع من فكرة الكتابة والوشم؛ فكلاهما تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة- على الدوام- إلى رموز باقية"[1].

وفي الحق أن الشاعر الجاهلي الذي يحرص على مواجهة الدمار لا يرى أن نقطة الانطلاق الحقيقية هي إعادة النظر إلى الماضي ومفهومه بوصفه الطريق الصحيح نحو ارتقاء الحياة وبعثها من جديد، وإنما نجد بأن الشاعر الجاهلي عموماً يبدو مهووسًا بالحاضر. على أنّ هذا الحاضر ينقسم عنده إلى ثلاثة أنواع من الزمان: حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلة. أمّا حاضر الأشياء الماضية فيتجسّد في الطلل، وأمّا حاضر الأشياء الحاضرة فيتجسّد بعملية التحوّل والتبدّل التي تحدث على المكان والإنسان كحضور الحيوانات في المكان وحضور الشيب في الإنسان، وأما حاضر الأشياء المستقبلة فهو الموت، فكل شيء مصيره لهبال، وكل ذي إبل موروثها وكلّ ذي أمل مكذوب . . .الخ.

وبذلك فإن الزمان عند الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص نوعٌ من الأبديّة الممزقة التي تتصف أجزاؤها بأنها دائمة الإفلات. كما أن فكرة الزمان المستعاد عنده ليست بمحاولة لتفسير الماضي وبعثه، وإنما هي محاولة نفسيّة كان يسعى بها إلى الانتصار على شر الزمان انتصاراً وهميًا.

من هنا فإنّ الباحث يقدّر رأي المستشرق فالتر براونه الذي يذهب

(١) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص: ٦٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فيه إلى أن المقدمة الطلليه تأتي لغرض واحد هو اختبار القضاء والفناء والتناهي[1]. ذلك لأنّ حديث الشاعر الجاهلي عمومًا "ينطو على بعدين جوهريين: أحدهما رغبته بالحياة وحبه لمتعها وجمالها ورغبته في الاستقرار بين أحضانها ينهل الحب والوجد والشهوة، وثانيهما، يتولد من شعوره بهروبِ الأشياء وإدبارها السريع أمامه وحركة التغيّر في الأشخاص والأحداث"[2]. فتجربة الشاعر الجاهلي مع الطلل نابعة من حالة التضاد والتناقض التي يولّدها الزمان في داخل أعماقه، "فالزمان لكونه إدراكاً عقلياً ينطوي على كثير من الذاتية والتجريد، يرّحب بالمساعدة التصويرية التي يمكن أن يقدمها له المكان فمرور الزمان يمكن أن يعرف بشكل ملموس من خلال التغيرات التي تطرأ على المكان.

والشاعر الجاهلي يعي الطلل بشكل مباشر من هذه الجهة، فما أن يذكر الطلل أو الدّيار والمنازل والدّمن وغيرها من مفردات مترادفة في دلالاتها، أو ما أن ترد على خاطره حتى يستدعي ذلك كله الزمن إلى ذهنه، بحيث يكون الاستدعاء عاطفة الأسى الغالبة على المقدمة الطللية"[3].

---

(١) المستشرق فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، (مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، ع٤، حزيران، ١٩٦٣)،ص:٥٦-١٦١.

(٢) إليليا حاوي: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، (دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠)، ص: ٧٣.

(٣) حسن البنا عزّ الدين: الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، (دار الفكر العربي، القاهرة، دت)، ص: ١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

تحليل بنية اللغة الشعرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بنية اللغة الشعرية

المفسر النظري

بعد أن وصف الباحث اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص من حيث المضمون، يسعى الآن إلى بيان مسألة مهمة تتعلق بتلك الاتجاهات، وهي مسألة تقديم هذه الاتجاهات تقديمًا شعريًا. ولما كانت هذه الاتجاهات اتجاهات معرفيّة تتعلّق بالمحتوى فإن بحثها بحثًا أدبيًا، ينبغي أن ينطلق من السؤال الآتي: كيف يتشكّل المعنى في الخطاب الأدبي شعريًا؟

لعلَّ الإجابة عن هذا السؤال تتركز تركيزًا لافتًا للنظر في قول الجاحظ: **"والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك؛ فإن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".**[1]

إن الجاحظ في قوله هذا لا يكترث إلى المعاني؛ لأنها عنده عنصر معروف ويتصف بالثبات، وإنما نلحظه يركّز على أدوات تشكيل المعاني بوصفها عناصر متغيّرة[2]. وهو وفق هذا المنظور يتقاطع مع البنيويين تقاطعًا مدهشًا؛ ذلك أنهم أخذوا في منهجهم يهتمون بوصف العمل الأدبي من الناحية الشكلية، خصوصًا وصف

---

(١) الجاحظ (عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، (البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٨) ج٣:١٣١-١٣٢.

(٢) راجع عن ذلك: إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: ٩٨-٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأنظمة التي تعمل داخل العمل الأدبي على اعتبار أن العمل الأدبي نظام مُغلق[1].

إن هذه النظرة جعلت البنيويين لا يكترثون إلى الأشياء أو الكيانات التي يمكن أن يشير إليها المعنى، فضلاً عن أن البنيويين لا يهتمون كثيراً بالأسباب التاريخية وراء المعنى[2] بيد أنهم حاولوا أن يتجاوزوا تشخيص ما يمكن للمرء أن يختبره في قراءة النتائج الأدبي إلى شرح كيف يمكن للمرء أن يستقي من النصوص المعاني التي يستقيها، غير أنَّ هدف التوضيح هذا لا ينطوي على استرجاع الأسباب التاريخية.. أو استرجاع الدوافع الشخصية[3].

كما أنَّ البنيوية الأدبية في سعيها لاكتشاف الشعرية لا تحاول أن تكشف "**معنى المؤلف**"؛ لأنَّ البنيويين في الأصل لا يكترثون للمعرفة الموضوعية. ولأنهم لا يحتاجون إلى معيار ثابت للإقرار، كما أنهم لا يعدون الفاعل عنصراً يؤلف المعنى: فالمعنى ضمن إطار الاتصال الذي يزعمه البنيويون إنما هو معنى بالقدر الذي يجسَّم في شيفرة. لذلك يقول جونثان كلر: "**لا يفهم الآخرون كلام المتكلم إلاَّ لأنه يدخل ضمن اللغة**"[4]وفق هذا المنظور فإنَّ البنيوية تشبه الميدان الأم-علم اللغة- في أنها في صيغتها الصارمة جداً لا تحاول أن توضِّح لماذا نطق فرد معين بسلسلة من الكلمات في لحظة معينة، ولكنها تبيِّن لماذا تملك هذه السلسلة الشكل والمعنى اللذين نجدهما فيها وذلك عن طريق إيجاد علاقة بين هذه السلسلة ونظام اللغة، فيحاول المرء أن يبيِّن لماذا يملك حدث معين مغزى معيناً عن طريق ربطه بنظام الوظائف والمعايير والأصناف التي يعتمد عليها الحدث وتجعله ممكناً[5].

---

(١) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود (منشورات اتحادالكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤) ص: ٢١.

(٢) وليم راي: المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، (دار المأمون، بغداد،١٩٨٧) ص:١٢٦

(٣) نفسه، ص: ١٢٦

(٤) نفسه : ١٢٦

(٥) نفسه، ص: ١٢٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هنا فإن فكرة البنيوية تقوم على النظام، وتنظر إلى الأدب باعتبار تركيب النص لا باعتبار النسيج اللغوي، وتنظر إلى البنية الأدبية على أنها ليست شيئًا حسيًا يمكن إدراكه في الظاهر بل شيئًا وسيطيًا يقوم في وراء الواقع[1]، وتتعامل مع النص كما لو أنه شيء مستقل مقطوع عن موضوعه وعن موضوع القراءة، لهذا فإنها تهمل المعنى وتتناقض مع التأويلية تناقضًا لا رجعة فيه[2].

والواقع أنّ فهم الجاحظ والبنيويين لبنية الخطاب الأدبي من حيث ثبات المعنى وتغيّر عناصر تشكيله، وتجسيده يتناسب مع ما جاء به عبد القاهر الجرجاني من "**أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتمًا على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه**"[3].

إنّ تركيز الجاحظ والجرجاني على عنصر التصوير في الصناعة الشعرية يعني ما ذهب إليه حازم القرطاجني من أنّ "**الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع**

(١) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥) ص:٢٩٤-٢٩٦.

(٢) سوزان روبين سليمان: ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه لنا، ضمن كتاب ما (هو) النقد: بول هير نادى، ترجمة سلافة حجازي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٩) ص:٨٥

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر، (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤) ص:٢٥٤-٢٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في المادة من تخييل"[1]. ومصطلح التخييل في الموروث النقدي الفلسفي الذي تأثر به حازم تأثرًا كبيرًا استخدم في أحايين كثيرة بمعنى التصوير، كما يظهر من قول الفارابي: " ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء، إمّا تخييله في نفسه، وإمّا تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين، ضرب يُخيِّل الشيء نفسه، وضرب يخيِّل وجود الشيء في شيء آخر"[2]. كما أن ابن سينا يذهب إلى شيء من ذلك في قوله عن المقدمات الشعرية: "هذه المقدمات ليست من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة بل أن تكون مخيِّلة، ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر"[3].

لعله من الواضح أن ابن سينا يشير في قوله هذا إلى عنصر آخر ملازم للتخييل هو عنصر المحاكاة. وقد انسرب هذا الرأي إلى حازم القرطاجني في قوله عن الشعر بأنه " كلام مخيِّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبه لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل" [4].وقوله بأنّ "المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتفق ذلك"[5].

ويتأكد ما ذهب إليه حازم من حديث النقاد الفلاسفة عن الفرق بين لغة الخطابة

(١)حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الخوجه، (دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦)ص:٨٣.

(٢) الفارابي: كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، (مجلة شعر، ع١٢، بيروت ١٩٥٩) ص:٩٣، وانظر جوامع الشعر. تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب "تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد، (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧١) ص: ١٧٤.

(٣) ابن سينا: الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩) ص:١٦-١٧.

(٤) حازم القرطاجني: المنهاج...، ص: ٨٢.

(٥) نفسه، ص: ٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولغة الشعر، إذْ يتركَّز هذا الفرق في استخدام المحاكاة، فالخطابة "قد تستعمل شيئًا من المحاكاة يسيرًا، وهو ما كان قريبًا جدًا واضحًا مشهورًا عند الجميع وربما غلط كثيرٌ من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله غير أنه لا يوثق به. فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بليغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عُدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر. وكثيرٌ من الشعراء الذين لهم-من طبائعهم- قوة على الأقاويل المقنعة يصنعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرًا وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة"[1]

والحق أن حازمًا ذهب إلى هذا في قوله: "واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع، وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرًا فيما تتقوّم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد"[2].

وجملة القول: "إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية"[3]. ومعنى هذا الأمر أنّ هناك مستويين لغويين: الأول، تستخدم فيه الألفاظ بمعانيها الحقيقية التي وضعت لها أول ما وضعت، ومستوى آخر مجازي يتجاوز الدلالات الوضعية للألفاظ إلى دلالات أخرى مشابهة أو مغايرة. والواقع أن كلا النوعين: النثر والشعر يستخدم المستويين، غير أن طبيعة الاستخدام متفاوته: "وينبغي أن لا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلاً فيها

---

(١) الفارابي: كتاب الشعر، ص: ٩٢، ٩٣، وجوامع الشعر، ص: ١٧٣.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١)، ص: ٣٦١.

(٣) نفسه : ص: ٣٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كالتخييل في الخطابة والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما على سبيل الإلماع. فإن ساوى بعض الناس بين المخيلات والمقنعات في كلتا الصناعتين أو حام حول مساواة المخيلات بالمقنعات في الشعر، أو مساواة المقنعات بالمخيلات في الخطابة كان قد أفرط في كلتا الصنعتين في الاستكثار مما ليس أصيلاً فيه"[1].

وهكذا يصبح الفرق بين الخطابة والشعر فرقًا كميًا ونوعيًا فالخطابة تستخدم ما هو شعري لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابي قولاً شعريًا، وهذا يعني أن الفرق الكمي بين الخطابة والشعر في استخدام المحاكاة يتحوّل إلى تغير كيفي، وبهذا يمكن أن نضع حدودًا بين ما هو شعري وما هو خطابي على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعري، وفي الوقت نفسه فإن الخطيب عندما يستخدم هذا القدر اليسير من المحاكاة يكون ملزمًا باستخدام ماهو قريب ومشهور من هذه المحاكاة، ومن هنا تحتفظ اللغة الشعرية بخصوصيتها رغم استخدام الخطابة لها[2].

---

(١) نفسه: ص: ٣٦٢.

(٢) ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣) ص: ١٨٠-١٨١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

مكونات اللغة الشعرية

تنحصر مكوِّنات اللغة الشعرية في أمرين هما الوزن والتخييل كما بيَّن ذلك الفارابي في قوله: " ـــ**والقول إذا كان مؤلفًا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونًا بإيقاع فليس يعدُّ شعرًا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسِّم أجزاءً صار شعرًا**"[1]. ولقد أشار ابن سينا بدوره إلى هذا في قوله: "ـــ**وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيِّل والوزن**"[2].

إذن فاللغة الشعرية-وفق ما تقدَّم-تُحلَّل إلى مستويين الأول تصويري/تخييلي، والآخر ايقاعي/الوزن. أما المستوى الاول فهو جانب من جوانب اللغة الشعرية يكاد يكون مستقرًا نقديًا لأنه ينحصر في فالنواحي البلاغية خصوصًا التشبيه والاستعارة والكناية—، وقد يشتمل على الوزن أيضًا[3]، بيد أنَّ الباحث هنا سيفصل الوزن عن أدوات التخييل المجازية لأن له خصوصيته الفنية في بنية النص الشعري. لكن هذه الإشارة إلى الوزن بوصفة أحد أدوات التخييل تعني أنَّ التخييل قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعري كلها بحيث لا يقتصر على التصوير أو علاقة الصورة بالواقع. وإنما يتجاوز ذلك ليكتسب معنى آخر هو التأثير، وبذلك يصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكِّلان القياس الشعري، " **فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة**"[4]×.

---

(١) الفارابي: كتاب الشعر (مجلة شعر) ص ٩٢، وجوامع الشعر، ص ١٧٢.

(٢) ابن سينا فن الشعر من كتاب الشفاء، ١٦٨.

(٣) راجع: ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٧.

(٤) نفسه، ص: ١١٧.

× وازن كل ما تقدَّم مع ما جاء به جان كوهين من أنَّ "اللغة تقبل التحليل في مستويين صوتي ودلالي، الأول يتعلَّق بالوزن والآخر يعلق بالجانب البلاغي. راجع: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ت)، ص: ١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوزن / الإيقاع

انطلقت الدراسات النقدية الحديثة التي بحثت في بنية إيقاع الشعر العربي القديم من فهم خاطئ لماهية وزن الشعر العربي القديم المنسوب إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، ويتركّز هذا الفهم في الفكرة التي تفيد بأن الأساس في أوزان الشعر العربي القديم أساس صوتي ذو خصائص موسيقية[1].

والحق أنّ الخليل بن أحمد لم يقدّم نظريته في أوزان الشعرالقديم وفق هذا الأساس، وإنما قدّمها على أساس فهمٍ متعمقٍ لطبيعة الحركة والسكون، وهو فهم خاص يهمل القيمة الصوتية للحروف التي يتألف منها الشعر العربي؛ ذلك أنّ الخليل كان يدرك أن حروف العربية لا تتساوى صوتيًا؛ لأننا حينما نقول: (با) و (بأ) نلحظ أنّ المدلول الصوتي للمقطع (با) لا يساوي المدلول الصوتي للمقطع عينه (بأ) مع أنّ كلا المقطعين يرمز إليهما عروضيًا (/٥). لذلك فإن الخليل كان يعرف تمامًا أنه ليس كل (**سبب خفيف**) يساوي صوتيًا **السبب الخفيف** الآخر. وبالتالي ليس كل (**فاعلاتن**) تساوي بالضرورة (**فاعلاتن**) الأخرى[2].

إذن، يفهم ممّا تقدّم أن التساوي الإيقاعي في الحروف إنما يحدث على

---

(١) راجع حول هذه الفكرة: كمال أبو أديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، (دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤)-ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨) -عبد الحميد حمام، معارضة العروض، (منشورات وزارة الثقافة، الأردن، عمان، ١٩٩١).

(٢) راجع: محمد أبو علي، خواطر في علم العروض (مقال)، مجلة الفكر العربي، ع٢٦، السنة الرابعة (معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، ليبيا، طرابلس، آذار (مارس)، ١٩٨٢)، ص: ١٢٨- وفيما يتعلق بتصنيف الأصوات في اللغة العربية راجع:

- ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩)، ص:٤٤-١٠٣ تمام حسّان، اللغة العربية، مبناها ومعناها، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩) ص:٤٦-٧٨-محمود السعران، علم اللغة، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت) ص: ١٤٨-١٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أساس من تساوي زمان نطق الحركات والتعاقب المنتظم للسكنات. ويتحقّق هذا الفهم من قول الفارابي حين اشترط في الأوزان: " أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون في كل إيقاع سُلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كلّ جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كلّ وزن مرتبة ترتيبًا محدودًا"[1].

ولقد أشار الفارابي في نص آخر إلى أن الأساس في الأقاويل الموزونة هو التعاقب المنتظم للحركات والسكنات، فالأقاويل: "إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات، ذلك إنما يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبدًا إلى ساكن، فإذًا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل إلى النغم، فإنّ الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[2].

من الواضح أنّ الفارابي في هذين النصين يتحدّث عن أوزان الشعر العربي وفق الصورة المثالية التي رسمها الخليل بن أحمد، أي أن الفارابي هنا لا يشير من قريب أو بعيد إلى الزحافات أو العلل التي تعتري أوزان الشعر.

---

(١) الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، (مجلة شعر، ع، ١٢٤، بيروت، ١٩٥٩)، ص: ٩١-٩٢.

(٢) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، (دار الكاتب العربي، للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧) ص: ١٠٨٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصورة المثالية لأوزان الشعر العربي

ولعلّه من المناسب بمكان أن أبيّن الصورة المثالية لأوزان الشعر العربي من خلال ما قدّمه الفارابي عن ماهية الوزن وتحقيقه.

الدائرة الأولى (دائرة المختلف)[1]:

تتكوّن دائرة المختلف من بحور ثلاثة: الطويل والمديد والبسيط، وأوزان بحورها وفق الصورة الخليلة على النحو الآتي:

البحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

//٥/٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥// //٥/٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//

البحر المديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥// /٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥//

(١) فيما يتعلق بدوائر الخليل العروضية راجع: ابن جني (أبو الفتح عثمان)، كتاب العروض، تحقيق وتقديم، أحمد فوزي الهيب، (دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٧) ص: ٣٣ وما بعدها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحر البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

٥//٥/٥ ٥//٥ ٥//٥/٥ ٥//٥ ٥//٥/٥ ٥//٥ ٥//٥/٥ ٥//٥

وتبيِّن القراءة التحليلية في بحور هذه الدائرة أنها تتكوَّن في الأصل من تكرار الوحدتين العروضيتين: (//٥، ٥/) وتعاقبهما. ويلحظ أن الوحدة العروضية (//٥)؛ أي (**الوتد المجموع**) تتكرر أو تتعاقب في كلِّ بحر ثماني مرات موزَّعة بالتساوي على شطري كل بحر، في حين أن الوحدة العروضية (٥/)؛ أي (**السبب الخفيف**) تتكرر أو تتعاقب اثنتا عشرة مرَّة في كل بحر؛ أي ست مرات في كل شطر. وهكذا فإن هاتين الوحدتين العروضيتين تتكرران أو تتعاقبان عشرين مرة في كلِّ بحر، أي في كلِّ شطر عشر مرات.

وتكشف القراءة ذاتها عن أن تفاعيل هذه الدائرة جاءت على صيغ شكلية (بنائية) خمس هي: فعولن، وفاعلن، ومفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ثنتان منهما ثنائية، أي تتكوَّن من تعاقب الوحدتين (//٥،٥/) مرة واحدة، وهما فعولن وفاعلن، وما تبقى من التفاعيل فهي ثلاثية؛ أي تتكون من وتد مجموع واحد (//٥) وبسببين حفيفين (٥/٥) وفق أوضاع بنائية مختلفة من حيث موقع الوتد المجموع (//٥). فهو إن وقع في بداية التفاعيل الثلاثية كانت التفعيلة (**مفاعيلن** //٥ ٥/٥) وإنْ جاء في الوسط صارت التفعيلة (**فاعلاتن** ٥/ //٥ ٥/)، وإن ورد في نهايتها صيَّرها (**مستفعلن** ٥/٥ //٥).

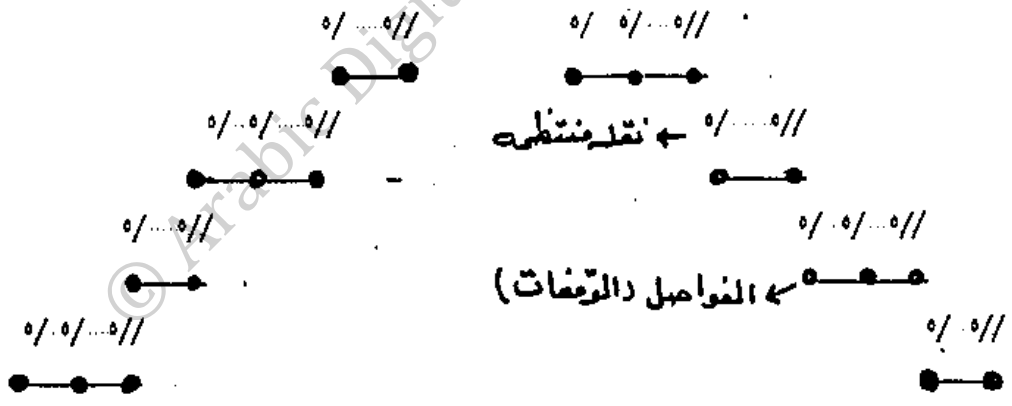
وفي الحق أن هذا الفهم يتناسب تناسبًا مدهشًا مع ما ورد عن الخليل ابن أحمد من أن العرب كانت تزن أشعارها على ما يعرف لديهم بالتنعيم

© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقولهم فيه لا ونعم[1] ولعله يلحظ هنا أن (لا) تقابل (/٥) و(نعم) تقابل (٥//).

وعند مقارنة هذه الملاحظات بما جاء به الفارابي أخلص إلى أنّ الوحدتين العروضيتين هما عبارة عن فواصل تحدث بوقفات؛ أي بحروف ساكنة، كما أنّ هذه الفواصل هي في الأصل متحركات محدودة تتناهى إلى ساكن. وبهذا فإنّ هذه البحور تكون كما يريد الفارابي مقسومة الأجزاء؛ لأنها تتكوّنُ من أسباب وأوتاد محدودة العدد، وترتيبها في كلّ جزء هو ترتيبها في الآخر، وهكذا تصير أجزاؤها متساوية في زمان النطق بها. على أن يكون ذلك وفق نُقلة منتظمة. ويمكن تجسيد ما جاء به الفارابي على النحو الآتي:

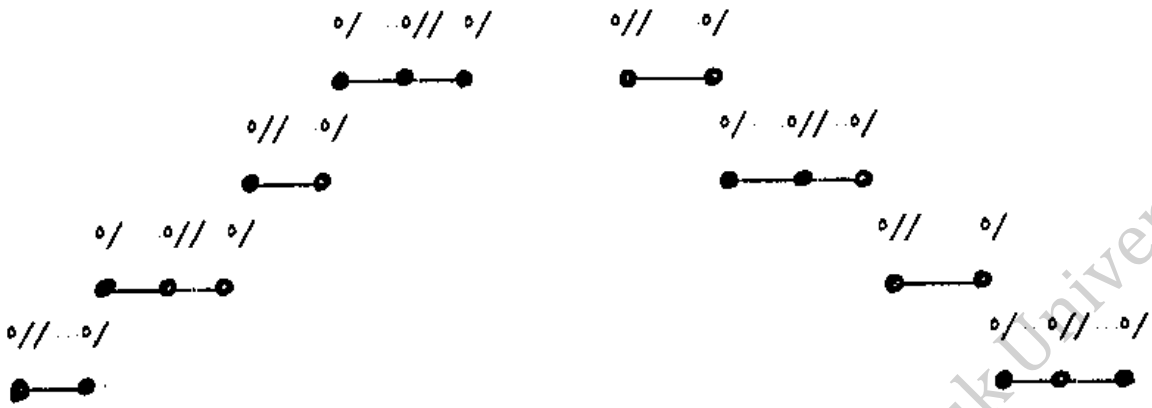
(١) البحر الطويل:



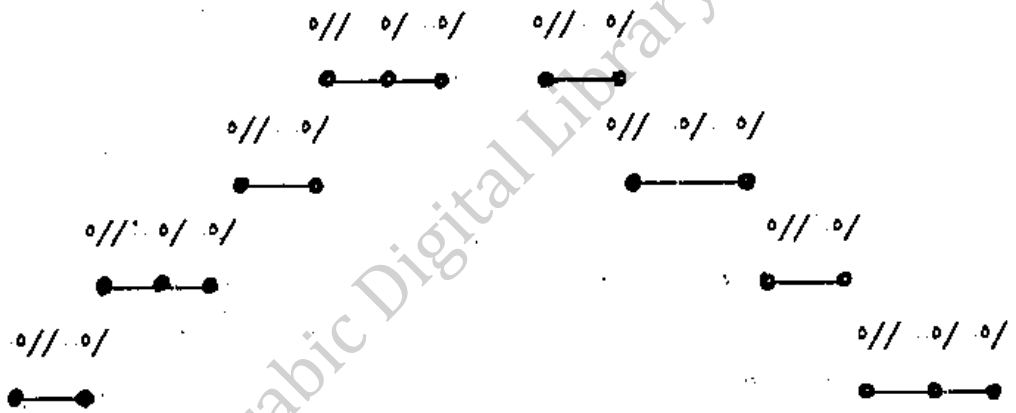
(١) راجع: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، (دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية)، بغداد، ١٩٨٧) ص: ١٠-١١. وانظر النص في كتاب: ابن خلكان: وفيات الأعيان، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٩٨هـ)، جـ١، ٢١٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

(٢) البحر المديد:



(٣) البحر البسيط:



الدائرة الثانية دائرة المؤتلف

وتتكون هذه الدائرة من بحرين اثنين هما: الوافر والكامل. وصورتها المثالية على النحو الآتي:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البحر الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

٥///٥// ٥///٥// ٥//٥// ٥///٥// ٥///٥// ٥//٥//

البحر الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

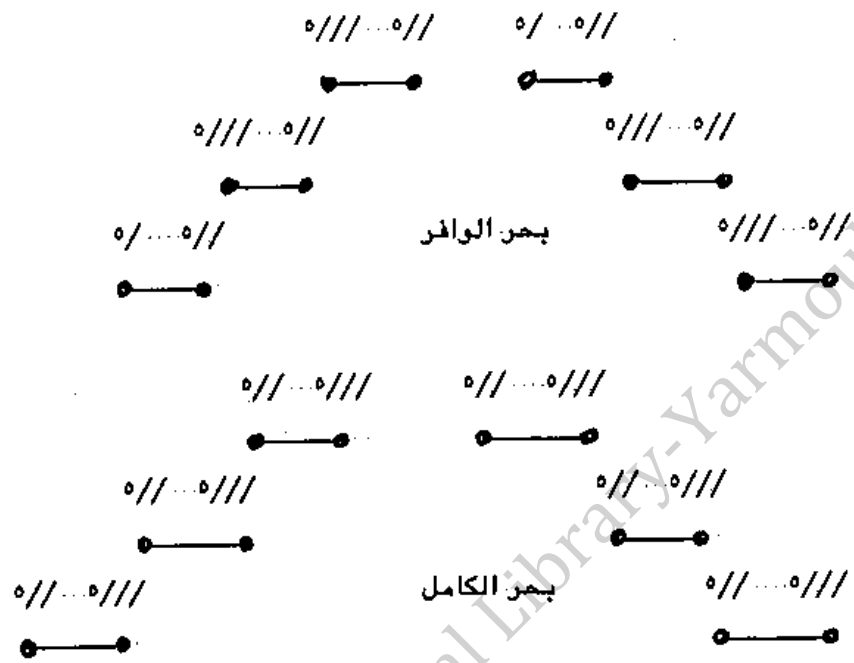
///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥

تشير القراءة الأولى في هذين البحرين إلى أنهما يتكونان من صيغ شكليّة (بنائية) ثلاث هي: مفاعلتن وفعولن ومتفاعلن، وتكشف القراءة ذاتها أن هذه الصيغ ثنائية من حيث عدد الوقفات لأنها تتألف من تعاقب الوحدات العروضية الثلاث: الوتد المجموع //٥ والسبب الخفيف /٥ في فعولن، والوتد المجموع //٥ والفاصلة الصغرى ///٥ في مفاعلتن ومتفاعلن.

كما تبين عملية المقارنة بين هذه الدائرة ودائرة المختلف أنّ دائرة المختلف تتميز عن هذه الدائرة من حيث عدد الوقفات، فعدد وقفات دائرة المختلف عشرون وقفة في كلّ بحر، بينما نلحظ أن عدد وقفات دائرة المؤتلف ثنتا عشرة وقفة في كلّ بحر. كما يلحظ أن دائرة المختلف تتكون تفاعيلها من تعاقب أو تكرار وحدتين عروضيتين هما السبب الخفيف (/٥) و الوتد المجموع (//٥) على حين أن تفاعيل دائرة المؤتلف تتميز بوجود الفاصلة الصغرى ///٥. يضاف إلى ذلك أن زمن نطق بحور دائرة المختلف أكبر من زمن نطق بحور دائرة المؤتلف؛ لأن عدد تفاعيل دائرة المختلف أكثر بتفعيلة واحدة. إن هذا الأمر يعني أن الزمن الإيقاعي لبحور دائرة المختلف أكبر من

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزمن الإيقاعي لبحور دائرة المؤتلف وبالتالي فإن البناء الإيقاعي يختلف من حيث الأداء. ولعله من المناسب بيان البناء الإيقاعي لدائرة المؤتلف وفق ما بينه الفارابي:



الدائرة الثالثة (دائرة المجتلب)

وتتكون من بحور ثلاث هي: الهزج والرجز والرمل، وصورتها المثالية على النحو الآتي:

الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

لعله من الواضح أن بحور هذه الدائرة تتكون من التفعيلات الثلاثية التي وردت في بحور دائرة المختلف، إذْ يلحظ أن مفاعيلن مأخوذة من بحر الطويل لتشكّل بحر الهزج، وأن مستفعلن مأخوذة من بحر البسيط لتشكّل بحر الرجز، على حين أن فاعلاتن مأخوذة من بحر المديد لتشكّل بحر الرمل. لذلك يمكنني القول إن الأساس في تكوّن تلك التفاعيل هو اختلاف موقع الوتد المجموع //٥ في كل تفعيلة. ويمكن تجسيد ذلك في المعادلات العروضية التالية:

١) //٥ + ٥/ + ٥/ ـــــ مفاعيلن

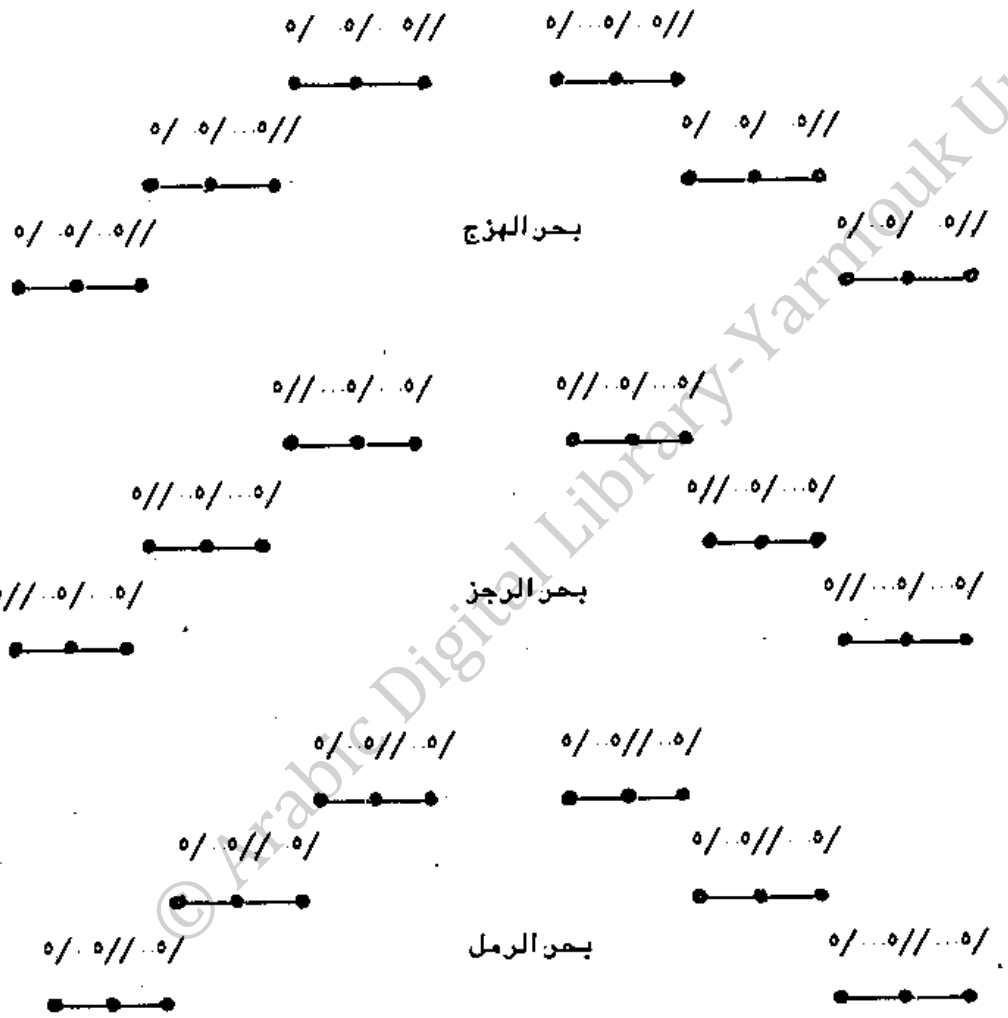
٢) ٥/ + ٥/ + //٥ ـــــ مستفعلن

٣) ٥/ + //٥ + ٥/ ـــــ فاعلاتن

إن تكرار هذه الصيغ الثلاثية من حيث عدد الوقفات ثلاث مرات في كل شطر من بحور دائرة المجتلب جعل عدد الوقفات الإيقاعية في كل بحر ثماني عشرة وقفة ويلحظ هنا أن الزمن الإيقاعي لبحور هذه الدائرة يقترب كثيراً من بحور دائرة المختلف،لأن الأصل في تفاعيل هذه البحور نابع من بحور دائرة المختلف. كما أنّ الزمن الإيقاعي لبحور هذه الدائرة أكبر من الزمن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاعي لبحور دائرة المؤتلف،لأن بحور دائرة المؤتلف تحتوي على اثنتي عشرة وقفة في كلٍّ بحر. لذلك فإن زمان نطق بحور دائرة المجتلب أطول من زمان نطق بحور دائرة المؤتلف. ويمكن بيان البناء الإيقاعي لبحور دائرة المجتلب على النحو الآتي:



الدائرة الرابعة (دائرة المشتبه)

تتكوّن هذه الدائرة من ستة بحور هي: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث. وصورتها الخليلية على النحو الآتي:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السريع:

مستفعلن مستفعلن مفعولات

/٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ /٥/٥/٥/

مستفعلن مستفعلن مفعولات

/٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

المنسرح:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

٥//٥/٥/ /٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ /٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/

الخفيف:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/

المضارع:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥/٥//

المقتضب:

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن

/٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ /٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

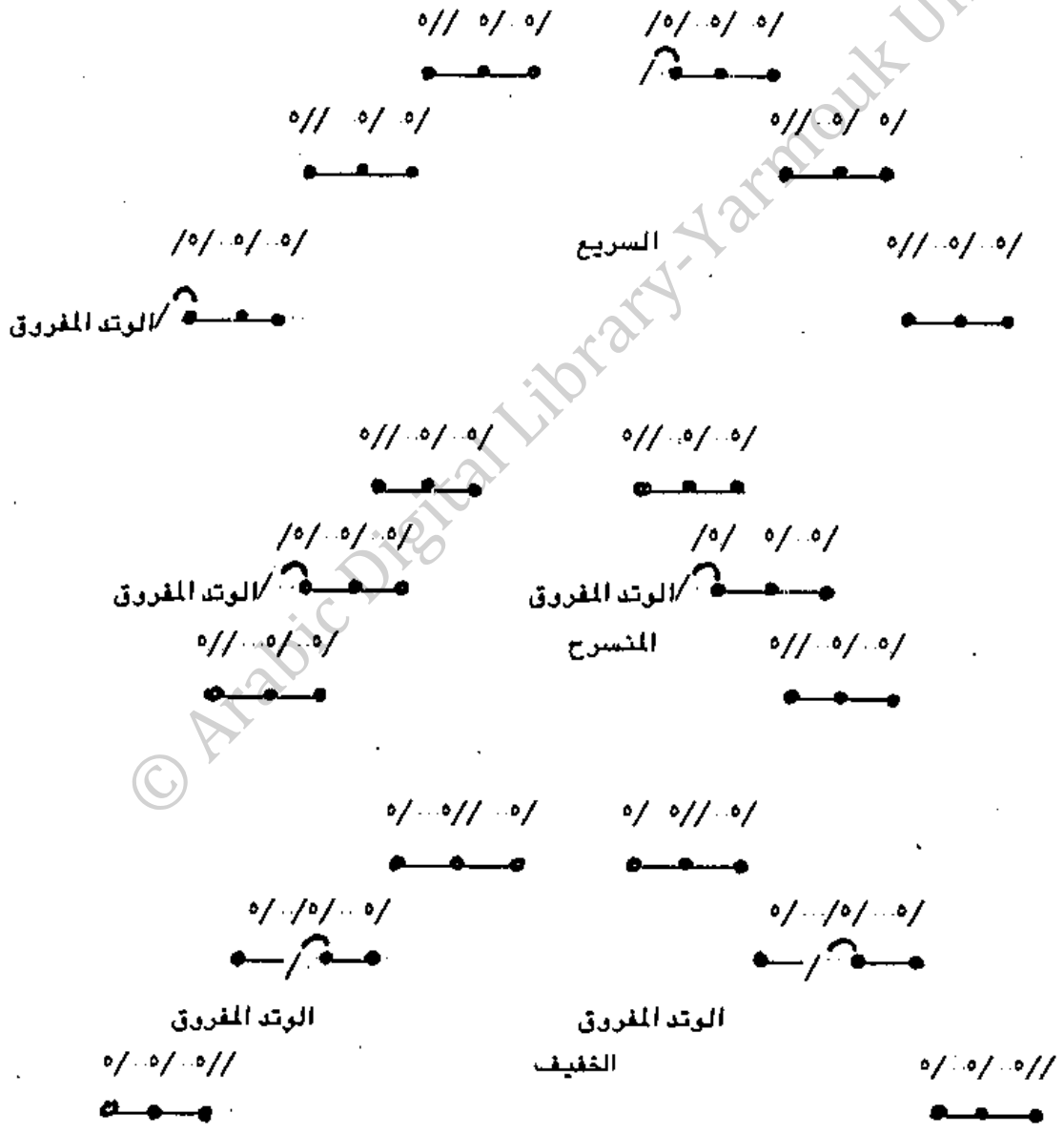
المجتث:

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

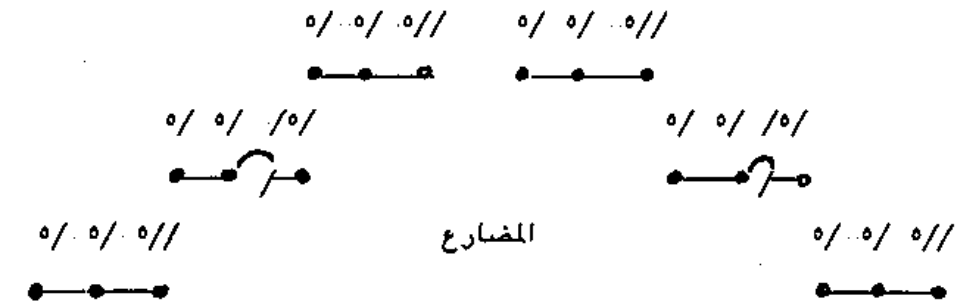
٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

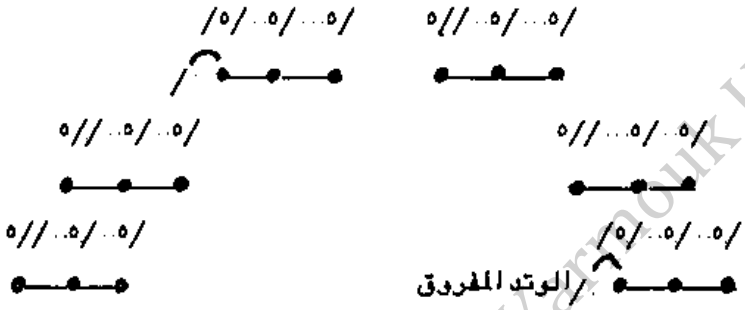
وتتميَّز هذه الدائرة عن الدوائر العروضية الأخرى باحتوائها على وحدة عروضية تُسمى الوتد المفروق /٥/ الذي يظهر في الصيغ البنائية الآتية: مفعولات و مستفع لن وفاع لاتن. وتأسيسًا على هذا فإن بحور هذه الدائرة تتكون من ثماني وقفات في كل شطر ووتد مفروق، وتتشكّل على النحو الآتي:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

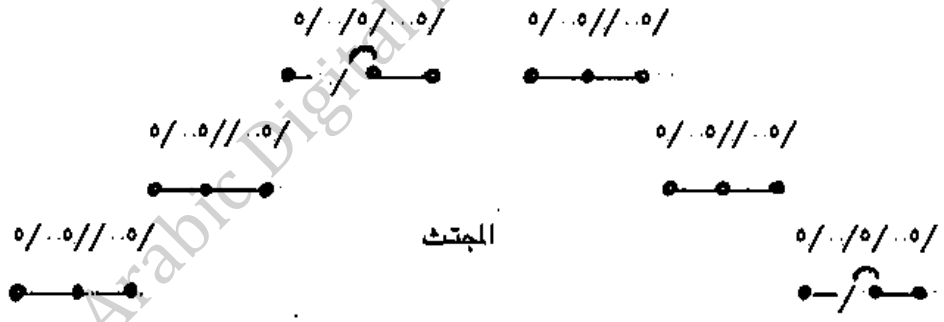


المضارع



الوتد المفروق

المقتضب



المجتث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدائرة الخامسة دائرة المتفق

وتتكوّن هذه الدائرة من بحر واحد هو المتقارب، وصورته الخليلية على النحو التالي:

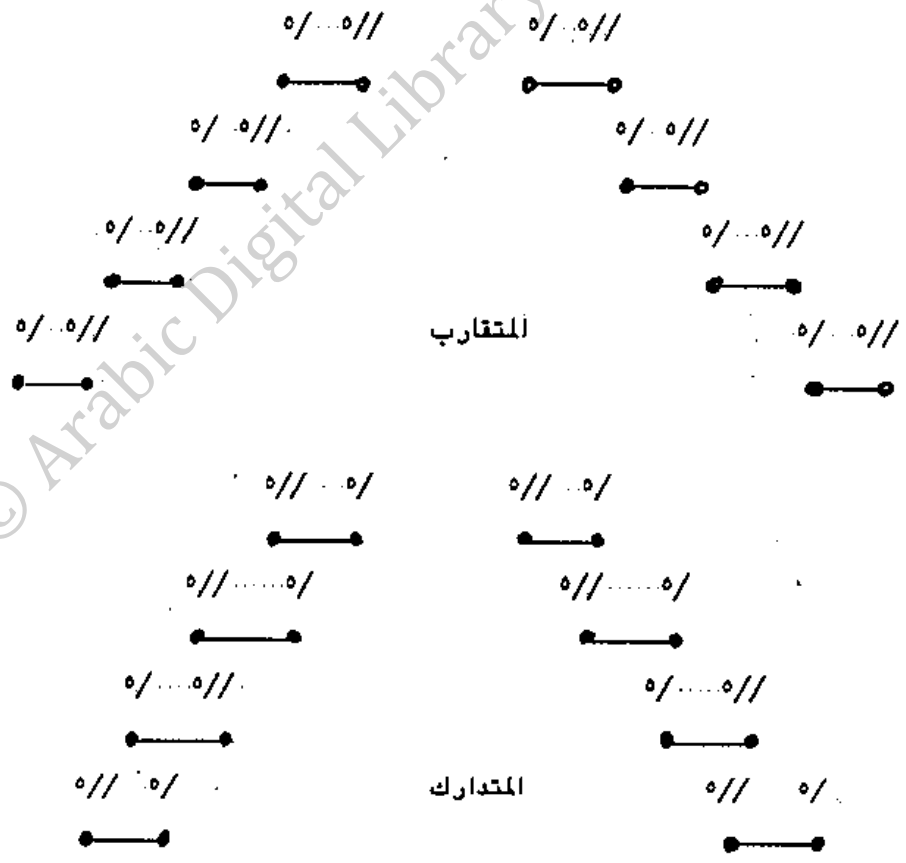
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن
٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//	٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

وقد أضاف الأخفش إلى هذا الدائرة بحراً آخر سماه المتدارك وصورته المثالية على النحو التالي:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

/٥// /٥// /٥// /٥// /٥// /٥// /٥// /٥//

ويلحظ أن هذه الدائرة تتكوّن من تعاقب الوحدتين العروضيتين /٥ و //٥، وينتج عن هذا التعاقب ثماني وقفات في كل شطر من شطري بحري هذه الدائرة، ويمكن بيان ذلك وفق الآتي:



وبعد هذا العرض الموجز لصورة بحور الشعر العربية وفق نظرية الخليل وما جاء عند الفارابي نخلص إلى أن هذه البحور تتكون في الأصل من الوحدات العروضة التالية: السبب الخفيف /٥ والوتد المجموع //٥

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والفاصلة الصغرى ///٥ والوتد المفروق /٥/. ويرى الباحث هنا أن كلاً من الفاصلة الصغرى ///٥ والوتد المفروق /٥/ لا يعدّان من الوحدات العروضة الأصلية، لأنهما يتشكّلان من تغيرات ايقاعية تطرأ على كل من السبب الخفيف والوتد المجموع. وسيتضح هذا الأمر بجلاء عند الحديث عن الإيقاع الخارجي والوزن في البناء الشعري.

الإيقاع الخارجي والوزن في البناء الشعري

يذهب النقاد القدماء والمعاصرون على اختلاف بيئاتهم إلى أنّ الإيقاع المنتظم في الشعر يتولّد من الوزن كما يظهر من قول ابن طباطبا: " **للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزاءه**"(١). ويذهب ريتشاردز إلى شيء من هذا بقوله: " **يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع**"(٢).

وتنكشف علاقة الإيقاع بالوزن بجلاء من قول ابن سينا: "**الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفٌ من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر**"(٣) لعله من الواضح أن ابن سينا في قوله هذا لا يشترط في الوزن الشعري أن تتساوى الأعداد الإيقاعية في الأقاويل الموزونة،

---

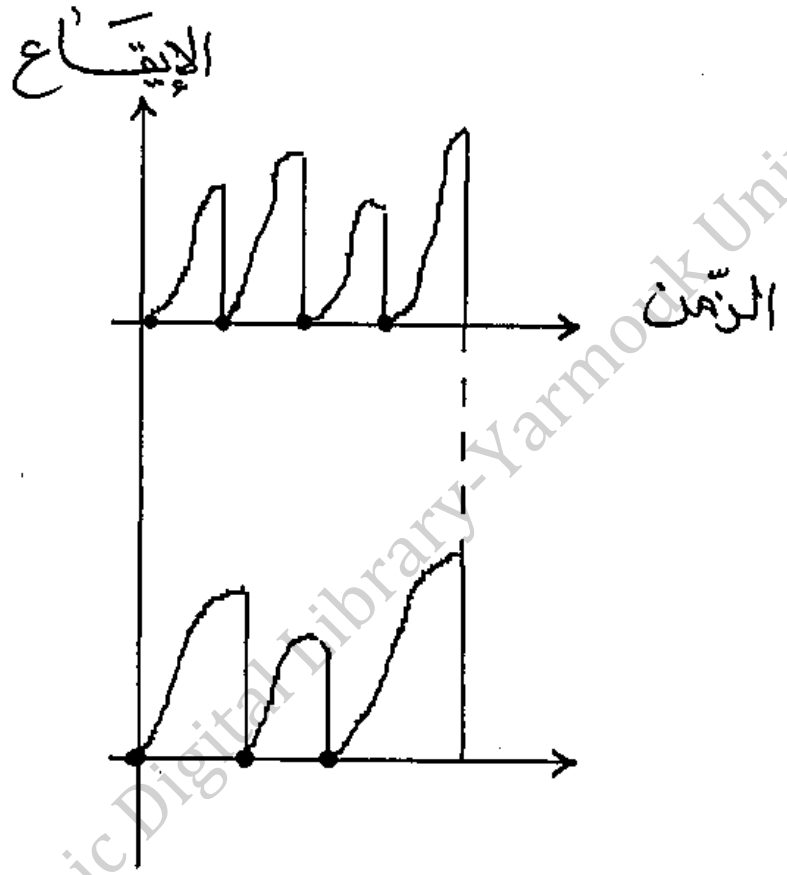
(١) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، (المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٦٥)ص:١٥.

(٢) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص:١٨٨

(٣) ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبدالله): فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣) ص:١٦١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وإنما يشترط أن يحدث التساوي في زمان نطق الأعداد الإيقاعية كما يظهر من الخطاطتين الآتيتين:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يلحظ في هاتين الخطاطتين ثبات الزمن واختلاف الأعداد الإيقاعية. وفق هذا المنظور يبقى القول موزونًا بيد أن الشدة الإيقاعية تختلف، أي أن ابن سينا يقرّر بأن ثبات الزمان وتغير العدد الإيقاعي لا يفقد الأقاويل صفة الوزن. من هنا فإن ابن سينا والفارابي يقرران أن دخول الزحافات على الأقاويل الموزونة لا يفقدها صفة الوزن وإن كان خروجًا على التأسيس أو على الصورة المثالية:

"وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الساكن متحرك أو أبدل

مكان الأسباب الخفيفة حروف متحركة. وقد يعرض في الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها، فينقص بعضها، فيقوم ذلك مقام الحث في الإيقاعات، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت، أو الأدراج، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعُهُ فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء الأقاويل الموزونة"[1]. على أن هذا التغيير الذي يطرأ على الوزن ينبغي أن لا يؤثر على العدد الزمني في القول الموزون. أي أن على الشاعر أن يوفي زمن المحذوف، وينطبق هذا الأمر عند ابن سينا على الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري كما يظهر من قوله: "وإذا كانت نقرات متتالية-وخصوصًا خفاف الأزمنة-فحذف بعض تلك النقرات وحفظ زمانها فَوُفِّيَ، لم يختل الإيقاع، وحسن ذلك-إذا لم يكثر جدًا-وأحسن مواضعه ما يكون من الإيقاع كثير الحركات الخفيفة، ويسمى هذا الصنيع طيًا وربما طوى وحذف زمان، ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعًا رشيقًا وقريبًا من الطبع في بعض الأوقات، وذلك إذا كانت الأزمنة هي الأطول من الخفاف متتالية، كما يرد مستفعلٌ إلى مفاعلن، وخصوصًا إذا كان الإيقاع يعدُّ نحو الخفة لا نحو الرزانة"[1]

ولعل عملية تعويض زمان الحرف المحذوف للحفاظ على الوزن تظهر بجلاء من قول ابن سينا: "وأما اللفظ فليس طيه الترك فقط، بل يكون عند الطي صانعًا صوتًا ومتكلفًا تنغيمًا ساكنًا"[2]

---

(١) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص:١٠٨٩-١٠٩٠.

(٢) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، (دائرة الثقافة العامة، القاهرة، ١٩٥٦) ص:٨٩

(٣) نفسه، ص: ٩٣. ولمزيد من التفاصيل عن نظرية الوزن عند الفلاسفة المسلمين يراجع: الدكتورة ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣)، ص: ٢٣١-٢٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن التنغيم الساكن في قول ابن سينا يحدث وقفه، لأن العرب-في الأصل-كما يقول ابن رشد يختلفون عن سائر الأمم من حيث أن "النغم ضروري في أوزان أشعار ما سلف من الأمم ماعدا العرب، لأن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات، والعرب إنما يزنونها بالوقفات فقط"[1].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد): تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧) ص:٥٢٧.

القسم التطبيقي:

تحليل بنية اللغة الشعرية

وصف الأنماط البنائية للقصيدة:

تسعى عملية الوصف هذه إلى بحث العلاقة التي تربط بين أشكال الأنماط البنائية للقصيدة وبنية اللغة الشعرية، على أنّ بحث تلك العلاقة يتم من استقراء شعر عبيد بن الأبرص استقراءً وافيًا. والحق أنّ الدراسة الاستقرائية في شعر عبيد تشير بوضوح إلى أنّ شعره، في جملته، يتوزع على نمطين بنائيين: أحدهما نمط القصيدة البسيطة، والآخر نمط القصيدة المركّبة.

نمط القصيدة البسيطة:

وأما نمط القصيدة البسيطة فهو ذلك النمط الذي يتمثل في نصوص شعريّة تتألف من مجموعة من الأبيات المتلازمة والمترابطة من حيث المحتوى، وتتناول موضوعًا شعريًا واحدًا يشكل لوحة شعرية متسقة التركيب ومتناغمة من حيث أنها ذات وظائف دلالية مختلفة تاريخيًا، واجتماعيًا، ولغويًا.

ويظهر هذا النمط جليًا، في شعر عبيد، في أربع قصائد كاملة، أما القصيدة الأولى فيقول مطلعها[1]:

أنبئت أنّ بني جديلة أوعبـــــوا نفراء من سلمى لنا وتكتّبـــــوا

(١) راجع: عبيد بن الأبرص، الديوان، تحقيق، د. حسين نصار، ص: ٢.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأما القصيدة الثانية فتبدأ بقول عبيد[1]:

دعا معاشر فا ستكّت مسامعهم يالهف نفسي لو تدعو بني أسد

وأما القصيدة الثالثة فيقول عبيد في بدئها[2]:

ياعين فابكي ما بنـــــــي أسد فهم أهل الندامـــــــة

وأما القصيدة الأخيرة فيقول مطلعها[3]:

ياذا المخوفنا بقتل أبيه إذلالاً وَحَيْـــنا

أزعمت أنك قتلت سراتنا كذبًا وَمَيْنا

وتبيّن القراءة النقديَّة الفاحصة لهذه القصائد، أنها تخلو في كليتها من أي مقدمة من المقدمات الفنية المعروفة في الشعر الجاهلي، ويلحظ أنَّ عبيد بن الأبرص ركز في تلك المقدمات الفنيَّة على ما يعرف في النقد العربي القديم " **بالمطلع**". ولعل تفسير هذا الأمر يكمن في أنَّ تلك القصائد تطرق موضوعًا شعريًا واحدًا، وقد لاحظ الباحث أنَّ القصائد السابقة تشترك جميعها في موضوع شعري واحد يتعلّق بالقبيلة هو موضوع الحرب. وقد تناول عبيد هذا الموضوع من منظورين: منظور ما قبل الحرب، ومنظور ما بعد الحرب. ويلحظ هنا أن تفاصيل تلك القصائد ومضامينها الجزئية تختلف اختلافًا بيِّنًا تبعًا لتغير المنظور؛ أي أنّ منظور ما قبل الحرب يفرض داخل إطاره العام مضامين جزئية غير تلك التي يفرضها منظور ما بعد الحرب على أنه يلحظ بشكل عام، رغم تغيّر المنظور، أنّ كلَّ القصائد السابقة تتقاطع فيما بينها في خمسة مضامين شعرية عامة هي: حديث المعارك، والتهديد والوعيد، وهجاء الأعداء، وطلب الثأر، ورثاء قتلى القبيلة.

---

(١) نفسه، ص: ٥٨

(٢) نفسه، ص: ١٢٥

(٣) نفسه، ص: ١٣٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مما تقدَّم يُفهم بأنَّ وجود هذه المضامين ذات الخصوصية القبليَّة بوصفها مادة شعرية هامة للقبيلة وهدفًا اجتماعيًا وسياسيًا يسعى عبيد إليه سعيًا، يفرض عليه ألاَّ يبدأ تلك القصائد بذكر أو تذكُّر حبيبة رحلت فنأت أو بذكر طللٍ دارسٍ وعارفٍ قهرته عوامل الطبيعة وقسوة الزمن، وسكنته من ثمَّ الظباء والنعام. وإنما يفرض عليه فرضًا أن يبدأ تلك القصائد بمطلع شعري خصب من حيث الدلالة ومحكمٍ من حيث البناء والتركيب، ليكون مفتاحًا حقيقيًا وكشافًا فعليًا لاتجاهات تلك القصائد ورموزها وإشاراتها المختلفة التي يحفل بها محتوى القصائد[1].

وفي الحق يبدو هذا الأمر واضحًا في مطالع قصائد عبيد السابقة، ففي مطلع قصيدة عبيد "**أنبئت أنَّ بني جديلة...**" نجد أن مكوناته اللغوية تشير بجلاء إلى أن عبيدًا يتحدَّث عن الحرب من منظور ما قبل الحرب، وتتمثل هذه الإشارة في كلِّ مفرد من مفردات المطلع التالية: **أنبئتُ، أوعبوا، نفراء، تكتَّبوا**، ولعلَّه من المناسب بمكان الإشارة إلى أن كلَّ مفردة من هذه المفردات سواء التي جاءت على صيغة الفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك أو التي جاءت على صيغة الجمع (**نفراء**) هي من الرموز الدالة على التهيؤ للحرب.

(١) اهتم النقاد القدماء بالمطلع اهتمامًا كبيرًا، فيذهب ابن رشيق إلى أن الشعر قفلاً أوله مفتاحه (العمدة: ج١: ٢١٧) والمطلع عندهم أول ما يقع في السمع من القصيدة، والدال على ما بعده، المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرَّة. فإذا كان بارعًا وحسنًا بديعًا ومليحًا رشيقًا، وصدر بما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق كان داعيًا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده. (العسكري: كتاب الصناعتين، ص: ٤٣٥، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص:٣٠٩-٣١٠) وراجع: كتاب الدكتور يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، (دار الأندلس، بيروت، لبنان، ١٩٨٢) ص:٢٠٣-٢١١

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويشير عبيد إلى شيءٍ من هذا في مطلع قصيدته "دعا معاشر.." ولعلّ قوله في هذا المطلع: "**يالهف نفسي لو تدعو بني أسد**" يكشف بوضوح عن مدى تمني قبيلة بني أسد ولهفتها في دخول الحرب. وأما مطلع قصيدة عبيد: "**ياعين فابكي**"، فإنه يوحي بأن عبيداً يتحدّث عن الحرب من منظور ما بعد الحرب. وأمّا مطلع قصيدته: "**ياذا المخوفنا بقتل أبيه**" فإنه يشير إشارة واضحة إلى أن تلك القصيدة حافلة بالحديث عن المعارك، وهجاء الأعداء، وطلب الثأر.

وهكذا فإنّ مطالع تلك القصائد كشفت عن غياب الذات وحضور القبيلة حضوراً مطلقًا. ولذلك فإنه يلحظ وفق هذا الأساس أمران لغويان في تلك القصائد: أولهما، سيطرة ضمائر الجمع سيطرة مطلقة. وثانيهما، سيطرة الصيغ الخبريّة سيطرة شبه مطلقة، عدا أبيات محدودة جداً وردت فيها بعض الصيغ الإنشائية، وتحديداً، في مطلع قصيدة عبيد: "**ياعين فابكي**.." ومطلع قصيدته: "**ياذا المخوفنا**.." والشطر الثاني من مطلع قصيدته " **دعا معاشر**..". على أنّ هذه الصيغ الإنشائية تفيد في جملتها بعداً خبرياً. ويتأكد هذا الفهم من خلال التحول الأسلوبي في بنية المطلع؛ بين قوله: " **ياذا المخوفنا**.." وقوله: "**أزعمت أنك قتلت سراتنا كذبًا ومَيْنًا**" ويظهر مثل هذا الأمر في مطلع قصيدته: "**ياعين فابكي**" خاصةً في قوله: " **فابكي**.." وقوله: "**فهم أهل الندامة**".

نمط القصيدة المركبة

يمكن تعريف القصيدة المركبة عند عبيد بن الأبرص، وربما عند غيره من شعراء الحقبة الجاهلية، بأنها تتمثّل بنصوص شعرية أطول من تلك التي تمثّل نمط القصيدة البسيطة، وتتصف بأنها تتكوّن بنائياً من لوحات شعرية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تختلف في مضامينها الجزئية، لكنها ترتبط فيما بينها داخل البنية الكلية للقصيدة بشبكة غنية ومعقدة من العلاقات الداخلية والقوانين الباطنية التي تحكم القصيدة وتجسّد وحدتها البنائية، وتكشف عن خصوبتها الفنية من حيث تعدد معانيها وانفتاح مستوياتها الدلاليّة واتساعها.

ولعلّه من المعروف أن هذا النمط من القصائد الجاهلية قد أثار بناؤه من حيث الشكل والمضمون جدلاً واسعًا بين النقاد في العصرين: القديم والحديث، فضلاً عن أن هذا الجدال قد انسرب بدوره إلى بيئة المستشرقين. كما أنه من المعروف أيضًا أن أبرز قضيتين ثار حولهما الجدال هما:

قضية المقدمة في القصيدة الجاهلية وعلاقتها بما يعرف في النقد العربي القديم بالغرض الرئيس. وقضية الوحدة في القصيدة الجاهلية. والواقع أن هاتين القضيتين متداخلتان ومتلازمتان، وذلك أن القضية الثانية، قضية الوحدة، تتوقف معالجتها على أساس طبيعة فهم القضية الأولى، قضية المقدمة، وتفسيرها.

ويرى الباحث أن البحث الأدبي في تينك القضيتين ينطلق ابتداءً من تقصي أشكال القصيدة المركبة وينتهي في الكشف عن نظام البناء الإيقاعي في القصيدة المركبة وبيان المستويات الدلالية فيها، ضمن إطار المستوى التخييلي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبيّن الدراسة الوصفية لقصائد عبيد المركبة أنها تتوزّع على ثمانية أشكال؛ فأمّا الشكل الأول فيتكوّن من مقدمة طللية وذكر للناقة متصلٍ اتصالاً مباشراً بالمقدمة، ويؤدي إلى مضامين جزئية تتصل بالشاعر أو تتعلّق بقبيلته ويتمثل هذا الشكل في خمسة نماذج: أولهما، يلحظ فيه أن الناقة تظهركوسيلة نفسية تساعد عبيداً للهروب من شبح الطلل، ذلك أنها تسلية الهموم التي يثيرها الطلل في نفسه[1]:

يا دار هندٍ عفاها كلُّ هطّالِ   بالجوِّ مثل سحيق اليمنة البالي

-.-.-.-.-.-.   -.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.

وقد أسلي همومي حين تحضرني   بجَسْرة كعلاة القين شمــــلالِ

وبعدئذٍ نلحظ عبيداً ينقطع عن ذكر الناقة ليتحدّث عن أشياء متعلقة به، كما يظهر من قوله: "وحربٍ عوانٍ[2].."، وقهوة كرفات المسك[3] .."، وعيلة كمهاة الجو.."[4]، "بان الشبابُ.."[5].

وثانيها: نلحظ فيه حضور الناقة التي تسليه الهموم، غير أنها هنا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالطلل وفقد المرأة. ذلك أن عبيداً بعد أن ينهي المقدمة الطللية المتضمنة ذكر المرأة[6]، نجده يذكر الناقة بقوله[7]:

(١) انظر عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص:١٠١، بيت ١-٦.

(٢) نفسه، ص: ١٠٢، بيت ٩.

(٣) نفسه، ص: ١٠٣، بيت ١٣.

(٤) نفسه، ص: ١٠٣، بيت ١٥.

(٥) نفسه، ص: ١٠٤، بيت ١٧.

(٦) نفسه، ص: ٩٧-٩٨، بيت: ١-٧.

(٧) نفسه، ص: ٩٨، بيت: ٨-٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لولا تسلّيك جماليـــــــةٌ أدماءُ دام خفُّها بـازلُ[1]
حَرْفٌ كأنَّ الرحْلَ منها علـى ذي عانة مَرْتَعُه عاقلُ[2]

وبعدئذٍ ينتقل باسلوب إنشائي ليتحدّث عن قبيلته مفتخراً بمجدهم الذاهب[3].

وثالثها: نلحظ فيه عبيداً ينتقل من الطلل إلى ذكر الناقة انتقالاً مباشراً لافتاً للانتباه، ففي قصيدته[4]:

أقفر من ميّة الدوافع من خبت فلبنى فيحان فالرِّجلُ[5]

نجده يذكر الناقة باسمها، والواقع أنّ مثل هذا الذكر قلمّا يتردّد في الشعر الجاهلي[6].

ورابعها: نجد فيه أنّ الناقة تتوسّط بين الطلل والظعن ويتمثّل ذلك في قصيدته[7]:

أمن منزلٍ عافٍ ومن رسم أطلال بكيتُ؟ وهل يبكي من الشوق أمثالي؟

---

(١) الجمالية: الناقة العظيمة الخلق شبهت بالجمل. الأدماء: البيضاء. دام خفها: سال الدم منها لطول سيرها. البازل: التي بزل نابها، أي انشق وبرز.

(٢) الحرف: الناقة الصلبة، شبهت بالصخرة، أو الناقة الضامرة. ذو العانة: الحمار الوحشي معه قطيع من البقر الوحشية، شبه ناقته به. عاقل، موضع.

(٣) نفسه، ص: ٩٨-١٠٠، بيت: ١٠-٢٢.

(٤) نفسه، ص: ٩٥.

(٥) الدوافع: دوافع الماء من الجبل إلى الروض. الخبت: ما اطمأن من الأرض واتسع لبنى: حرة بين أرض أسد وطئ وعامر. فيحان: موضع في ديار بني عامر والرجل: موضع بعينه بشق اليمامة، ولكنه بعيد عن موطن عبيد. وربما يريد رجلة التيس: موضع بين بلاد طئ وديار بني أسد.

(٦) نفسه، ص: ٩٦، بيت:٧.

(٧) نفسه، ص:١١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففي هذا النموذج نجد عند عبيد انحرافًا أسلوبيًا؛ إذ لا تتصل الناقة اتصالاً مباشرًا مع الطلل، ذلك أنّ عبيدًا يفصل بين الطلل والناقة بذكر أهله ورحيلهم وفنائهم[1]. ووصف حركة الظعائن[2]، ثم يأتي بالناقة لتكون وسيلته الوحيدة للّحاق بالظعائن[3].

وأمّا آخر نماذج الشكل الأول، فهو من النماذج الشعرية التي يتفرّد فيها عبيد عن غيره من شعراء عصره. ذلك أنه يختزل ذكر الطلل في بيت واحد، ثم يختزل ذكر الناقة في بيت ثانٍ يتبع الطلل، كما يظهر من قوله[4]:

لمن الدِّيار ببرقة الرَّوحـــــان درست وغيّرها صروف زمان
فوقفت فيها ناقتي لسؤالها فصرفت والعينان تبــتدران

وأمّا الشكل الثاني من أشكال القصيدة المركبة، فيتكوّن من مقدمة طللية ويخلو من ذكر الناقة. ويحتوي على أبيات تتعلق إمّا بهموم الشاعر، وإما يفخر فيها بقبيلته أو بنفسه أو بكليهما معًا. ويتمثل هذا الشكل بغير قصيدة؛ ففي القصيدة التي يقول مطلعها[5]:

لمن الدِّيار أقفرت بالجناب غير نؤي ودمنة كالكتاب[6]

---

(١) نفسه، ص: ١١٢-١١٣، بيت: ٥، ٦، ٧.

(٢) نفسه، ص: ١١٣، بيت: ٩، ١٠، ١١، ١٢.

(٣) نفسه، ص: ١١٤، بيت: ١٣.

(٤) نفسه، ص: ١٣٠، بيت: ١، ٢

(٥) نفسه، ص: ٢١.

(٦) الجناب: موضع بجوار فيد، لسعد بن ثعلبة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

نجد عبيداً يبدأها بذكر الأطلال[1]، وما أصابها بعد فراق أهلها، ثم ينتقل إلى ذكر مآثر قبيلته[2].

وفي القصيدة التي يقول مطلعها[3]:

لمن دِمنة أقوت بجوَّة ضرغدِ تلوح كعنوان الكتاب المجدَّدِ[4]

نجد عبيداً ينتقل من المقدمة الطللية التي تتضمن ذكراً للمرأة النائية[5]، إلى الحكم القبلية التي يتخللها الفخر الملائم لها[6]، ثم ينتقل إلى الحديث عن نفسه؛ فيذكر أنّ امرأ القيس تمنى وفاته، ولعله هو السابق إلى الموت، فالمنية لا تبقى على أحد[7].

وفي قصيدته: "حلّت كبيشة بطن ذات رؤام"[8] نلحظ عبيداً ينتقل فجاءة من المقدمة الطللية إلى هجاء امرىء القيس والفخر بقبيلته[9].

وأمّا الشكل الثالث من أشكال القصيدة المركبة فيلحظ فيه انفصالٌ حادٌ بين المقدمة الطللية وذكر الناقة، ويتمثل هذا الانفصال من لوحات شعرية ذات مضامين متنوعة ومختلفة ومتداخلة تتعلق بهموم

(١) نفسه، ص:٢١-٢٢، بيت: ١-١٠.

(٢) نفسه، ص:٢٤، بيت:١١-١٨.

(٣) نفسه، ص: ٥٢

(٤) الجُوَّة: القطعة من الأرض فيها غلظ. ضرغد: موضع لقطفان.

(٥) نفسه، ص:٥٢-٥٣، بيت: ١-٩

(٦) نفسه، ص: ٥٤-٥٦، بيت: ١٠-٢٨

(٧) نفسه، ص:٥٦، بيت: ٢٩-٣١

(٨) نفسه، ص: ١٢١

(٩) نفسه، ص: ١٢٢-١٢٤، بيت: ٦-٢٠

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فردية وأخرى إنسانية. ويتجسّد هذا الشكل الشعري المتفرّد عند عبيد في قصيدته المشهورة[1]:

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطبياتُ فالذَّنوبُ

وقصيدته التي مطلعها[2]:

ليس رسم على الدفين ببالي فلوى ذروة فجنبي أثالي

وأمّا الشكل الرابع، فيتكون من مقدمة نسيب يصوّر فيها فراق الأحبة وذكرياته المشرقة معهم، وفخر قبلي أو فخر شخصي ويتمثّل هذا الشكل في قصيدتين: الأولى ومطلعها[3]

بان الخليطُ الألى شاقوك إذ شحطوا وفي الحدوج مهًا أعناقها عُبُطُ

والواقع أن هذه القصيدة تنقسم قسمين: الأول يذكر فيه عبيد فراق الأحبة ويصوّر ذكرياته معهم في الماضي السعيد، والآخر يتضمن فخرًا بأبناء القبيلة ووصفًا لفرسانها في الحروب.

والأخرى، ومطلعها:

أمن أمِّ سلمٍ تلك لا تستريحُ وليس لحاجات الفؤاد مريح[4]

تنقسم قسمين، غير أنها تختلف عن القصيدة السابقة في القسم الثاني الذي يتضمن فخرًا شخصيًا يذكر فيه عبيد فروسيته وشجاعته في الحروب.

---

(١) نفسه، ص: ١٠-٢٠.

(٢) نفسه، ص: ١٠٥-١١٠.

(٣) نفسه، ص: ٨٣-٨٧

(٤) نفسه، ٢٩-٣١

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأمّا الشكل الخامس، فيحتوى على مقدمة الذكرى حيث يرثي فيها أبناء قبيلته، وفخر شخصي يتضمن ذكر الناقة. ويتمثّل هذا الشكل في قصيدة عبيد[1]:

تذكرت أهلي الصالحين بملحوبِ فقلبي عليهم هالك جدٌّ ومغلوبِ

ففي هذه القصيدة نلحظ عبيداً في قسمها الأول يبكي قومه، ويذكر ما كانوا عليه من أخلاق كريمة وما كانوا فيه من عز. وفي قسمها الثاني نجد عبيداً يذكر ماضيه والرحلات التي كان يقوم بها.

وأمّا الشكل السادس، فيتكوّن من مقدمة الظعائن ويحتوي على فخر شخصي وذكر للناقة ويتجسّد هذا الشكل في قصيدتين: الأولى يقولُ مطلعها[2]:

لمن جمال قبيل الصبح فزمومة ميممات بلاداً غير معلومة

وهي قصيدة تتكوّن من لوحات ثلاث: الأولى يصف فيها لحظة الفراق ورحلة المحبوبة، والثانية تشمل وصفًا قصيراً للعاصفة، والثالثة يذكر فيها ناقته. والقصيدة الثانية يقول مطلعها[3]:

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن سلكن عميرًا دونهن غموض

نلحظ عبيداً يوزعها على لوحتين شعريتين: اللوحة الأولى تحتوي على وصف لحركة رحلة الظعائن ولذته مع حبيبته، وذكر الناقة المشتاقة إلى أيام الحجاز السالفة. والثانية تشمل فخراً شخصيًا يتعلق بقوة

---

(١) نفسه، ص: ٢٤-٢٧

(٢) نفسه، ص: ١٢٧-١٢٩

(٣) نفسه، ص: ٧٩-٨١

© Arabic Digital Library Yarmouk University

شعر عبيد الذي قتل به الخصوم.

وأمّا الشكل السابع، فيحتوي على مقدمة للطيف وفخر شخصي يتصل به فخر قبلي. وهذا الشكل يتمثّل في قصيدة عبيد[1]:

طاف الخيال علينا ليلة الوادي من أمّ عمرو ولم يلمم ليعاد

وأمّا آخر أشكال القصيدة المركبة في شعر عبيد، فهو الشكل الذي يبدأ بمقدمة الحكمة ويتضمن ذكر المرأة والناقة ويشمل على المديح. ويتجسّد هذا الشكل في القصيدة التي يقول مطلعها[2]:

إنَّ الحوادث قد يجيء بها الغدُ والصبح والإمساء منها موعد

إن هذه القصيدة تتكوّن من أربعة أجزاء: الأول يخاطب فيه الممدوح، والثاني يتحدّث فيه عن حوادث الغد الفجائية التي تشغله عن حبيبته، والثالث ينتقل فيه إلى ذكر أن أحبته سيفارقونه في الغد ولذلك يلجأ إلى ناقته التي تشبه الثور وقد هطلت عليه الأمطار حتى تسليه هموم الفراق. والرابع يمدح فيه شراحيل.

---

(١) نفسه، ص: ٤٧-٥٠.

(٢) نفسه، ص: ٤٣-٤٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ. تحليل بنية اللغة الشعرية في نمط القصيدة البسيطة

النموذج الأول:[1]

١- انبئت أنَّ بني جديلة أوعبوا ... نفراءَ من سلمى لنا وتكتَّبوا

٢- ولقد جرى لهمُ فلم يتعيفوا ... تيس قعيد كالوليّة أعضبُ

٣- وأبو الفراخ على خشاش هشيمةٍ ... متنكبًا إبط الشمائلِ ينعبُ

٤- وتجاوزوا ذاكم إلينا كلّهُ ... عدوًا وقرطبة، فلما قرّبوا

٥- طُعنوا بمرّان الوشيج فما ترى ... خلف الأسنه غير عرق يشخبُ

٦- وتبدّلوا اليعبوب بعد إلههمُ ... صنما فقرّوا يا جُديل وأعذبوا

٧- إنْ تقتلوا منّا ثلاثة فتيةٍ ... فلمن بساحوق الرّعيلُ المطنبُ

٨- فجمد حيِّهم وحمد قبيلهمُ ... إذْ طال يومهمُ وعاب العيِّبُ

٩- إني امرؤ في الناس ليس له أخٌ ... إمّا يُسرُّ به، وإمّا يغضبُ

١٠- وإذا أخوك تركته وأخا امريء ... أودى أخوك وكنت أنت تَتَبَّبُ

---

(١) عبيد بي الابرص: الديوان، تحقيق حسين نصار، ص:٢-٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١- فلتعزف القينات فوق رءوسهم ... وشرابهم ذو فضيلةٍ ومحنَّبُ

١٢- بل لا محالة من لقاء فوارسٍ ... كَرَمٍ متى يُدعوا لروعٍ يركبوا

١٣- شمٌّ كأنَّ سنا القوانس فوقهم ... نار على شَرَفِ اليفاع تلهَّبُ

١٤- تمشي بهم أُدمٌ تئط نسوعُها ... خوص كما يمشي الهجان الرَّبربُ

١٥- وهمُ قد اتخذوا الحديد حقائبًا ... وخلاله أُدمُ المراكل جُنَّبُ

١٦- من كلِّ مسود السراة مقلِّصٍ ... قد شفه طول القياد وألغبوا

١٧- وطمَّرة كالسيِّد يعلوا فوقها ... ضرغامَةٌ عَبلُ المناكب أغلبُ

١٨- ولقد شببنا بالجفار لدارمٍ ... نارًا بها طيرُ الأشائم تنعبُ

١٩- ولقد تطاول بالنسار لعامرٍ ... يومٌ تشيبُ له الرؤوس عصبصبُ

٢٠- حتى سقيناهم بكأس مسرةٍ ... فيها المثَّملُ ناقعًا فليشربوا

٢١- بمعضَّلٍ لجبٍ كأنَّ عقابَهُ ... في رأس خرصٍ طائرٌ يتقلبُ

٢٢- ولقد أتاني عن تميم أنهم ... ذئروا لقتلى عامرٍ وتغصَّبوا

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٣- رغمُ لعمر أبيك عندي هيّنٌ إنيِّ يهون عليَّ الأَّ يعتبوا

٢٤- وغداة صبَّحن الجفار عوابسًا يهدي أوائلهنَّ شعثٌ شزَّبُ

٢٥- لما رأونا والمعابلُ وسطهمْ والخيل تبدوا تارةً وتغيَّبُ

٢٦- ولّو وهنَّ يَجُلن في آثارهم شللاً وبالَطْنَاهُمُ فتكبكبوا

٢٧- سائل بنا حجر بن أُم قطام إذ ظلّت به السمر النواهل تلعبُ

٢٨- صبرًا على ما كان من حُلفائنا مِسكٌ وغِسلٌ في الرؤوسُ يثّيبُ

٢٩- فليبكهم منْ لا يزال نساؤه يوم الحفاظ يقلن: أين المهربُ

أولا: الموضوع:

تكشف القراءة النقدية الأولى أن الموضوع الذي يتبناه عبيد في هذا النص هو موضوع الحرب، ويمكن بيان ذلك بوضوح من الخطاطتين التاليتين:

© Arabic Digital Library Yarmouk University

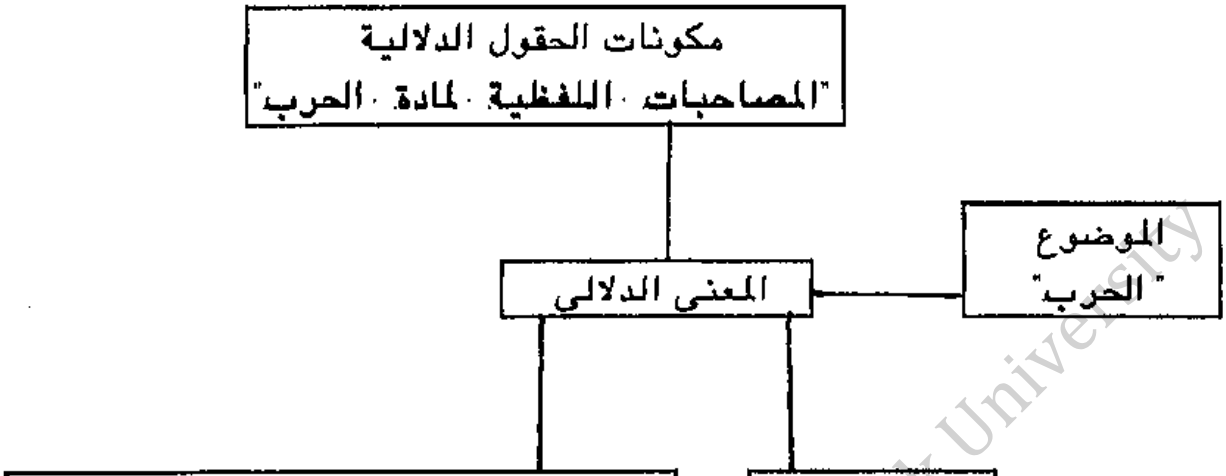
الخطاطة رقم (١)

---

(١) أنظر عن هذا الموضوع:

بييرجيرو: علم الدلالة، ترجمة منذر عياش (دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق ١٩٨٨. ص:١٣٤-١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



الأسماء	المعنى اللغوي / السياقي
نفراء	شاردين مسرعين/إشارة إلى حركة ذهاب أعدابني أسد إلى الحرب.
بني جديلة	قبيلة عربية يمنية/أعداء بني أسد الذين نفروا لقتالهم.
سلمى	اسم جبل كان لبني أسد/مكان انطلاق بني جديلة لحرب بني أسد.
تيس قعيد	ذكر الظباء الذي يأتي من الخلف / من رموز التشاؤم عند العرب في الجاهلية.
أبو الفراخ	الغراب/من رموز التشاؤم المرتبطة بالحرب
عدواً وقرطبةً	من أنواع السير/إشارة إلى سيرهم نحو الحرب
مُرّان الوشيج	الرماح الصلبة القوية/من أدوات الحرب والقتال في المعركة.
اليعبوب	صنم لبني جديلة/إشارة إلى هجاء الشاعر لبني جديلة في معتقدهم.
ساحوق	موضع/إشارة إلى معركة انتصر فيها بنو أسد على بني جديلة.
القينات	مفردها قينة وهي المغنية/إشارة إلى طقس منطقوس الحرب الجاهلية.
لقاء فوارس	مواجهة الفرسان في الحرب.
سنا القوانس	لمعان الخوذ/من أدوات الحرب الجاهلية.
الحديد	الدرع / من أدوات الحرب.
المراكل	من أدوات الحرب.
الجفار	ماء/إشارة إلى أحد أيام العرب التي شاركت فيها بنو أسد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النسار	ماء/إشارة إلى يوم من الأيام التي انتصرت فيها قبيلة أسد.
دارم	من القبائل التي هزمتها بنو أسد.
حجر	ملك كنده/إشارة إلى مقتله على أيدي فرسان بني أسد.
المسك والفسك	الحنوط/إشارة إلى أن العرب إذا دخلت الحرب جعلت معها الحنوط واستسلت في القتال.

الخطاطة رقم (٢)

نلحظ في الخطاطة الأولى أن المصاحبات اللفظية لمادة الحرب تتكون من مجموعة الأفعال الآتية: (انبئتُ، أوعبوا، تكتَّبوا، يتعيفوا، طُعنوا، تقتلوا، تعزف، يركبوا، شببنا، تنعبُ، تشيبُ، سقيناهم، ذئروا، صبِّحن، تبدو، تغيبُ، ولوا..).

إنّ كل فعل من هذه الأفعال مرتبط بضمير إما ظاهر وإما مستتر، وتشكّل الضمائر المتصلة التي تشير إلى الجماعة نسبةً كبيرةً في هذا النص، وهذا الأمر يتناسب تناسبًا طبيعيًا مع موضوع الحرب باعتبار أنّ الحرب عملٌ جماعيٌ.

ويلحظ أيضًا أن مجموعة الأفعال في هذا النص ترتبط مع المفردات الأخرى ارتباطًا خاصًا يتشكّل من خلاله المعنى السياقي الّذي يبيّن بوضوح أن كلّ فعل موجود على نحوٍ يشير إلى الحرب من منظور ما قبل الحرب أو أثناء الحرب أو بعدها.

وأما الخطاطة الثانية، فإنها تتكون من مجموعة الأسماء التي انتظمت على نحو ما هي موجودة لتشكّل بدورها مصاحبات لفظية لمادة الحرب. والواقع أن مجموعة الأسماء-المبينة في الخطاطة-تشير في جملتها إلى مدلولات متنوعة: حربية،

© Arabic Digital Library Yarmouk University

واجتماعية ودينية. وتتجلى هذه المدلولات في الأسماء التي تشير إلى أدوات الحرب أو إلى الطقوس التي كان يمارسها عرب الجاهلية في حروبهم من مثل عزف القينات، والحنوط. ويلحظ في قائمة الأسماء ذكر التيس القعيد، وأبي الفراخ (الغراب) بوصفها إشارات أو رموزًا تشير إلى التشاؤم، كما يلحظ في القائمة نفسها ذكر اليعبوب، وهو صنم لبني جديلة، يشير عبيد من خلاله إلى المعتقد الديني.

والواقع أن ذكر مثل هذه الأسماء تجعل النص يحفل بكثير من المدلولات التي لا تسمح للباحث أن يقترح لها معنى معينًا، فالمعنى وفق هذه المدلولات يبقى مفتوحًا وبذلك يتحول هذا النص بجملته ليصبح إشارة حرة ذات مدلولات ممكنة سواء كانت هذه المدلولات تاريخية أو اجتماعية أو دينية.

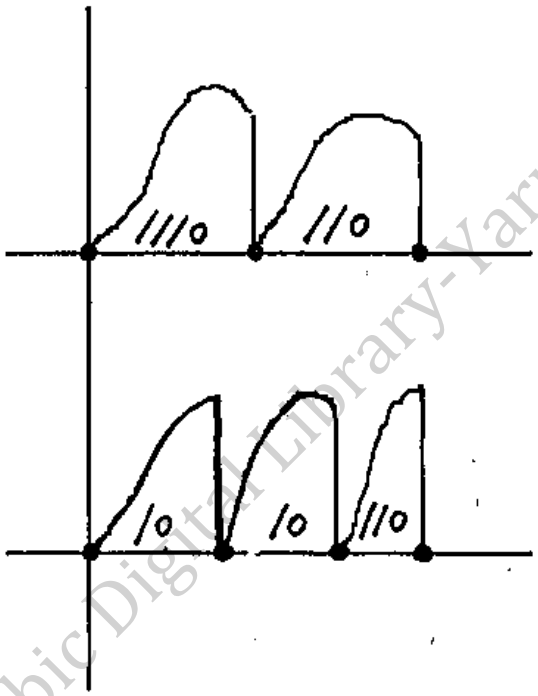
ثانيا: الإيقاع:

يتشكّل الإيقاع الخارجي في هذه القصيدة وفق إطار البحر الكامل، بَيْدَ أنّ هذا التشكُّل لم يكن على أساس الصورة المثالية للبحر الكامل، إذْ يلحظ أنّ عبيدًا بنى قصيدته تلك باستخدامه صيغتين عروضيتين إحداهما الصيغة الأساسية (///٥//٥)، والأخرى صيغة مجتلبة من بحر الرجز (/٥/٥//٥). ويرى العرضيون أن هذه الصيغة كانت في الأصل (///٥//٥) (**مُتَفاعلن**) غير أنّ الإضمار الذي دخلها صيّرها (/٥/٥//٥) (**متْفاعلن أو مستفعلن**)؛ أي أنّ زحاف الإضمار قد جعل زمن نطق الفاصلة الصغرى (///٥) يساوي زمن نطق سببين خفيفين (/٥/٥)؛ أي أن زمن نطق (مُتَفَا) يساوي زمن نطق (**مُتْفا**). والواقع أنّ هذا الأمر قد ولّد تفاوتًا مدهشًا من حيث عدد الوقفات الإيقاعية في كلّ بيت من أبيات القصيدة. ويرجع هذا التفاوت إلى أن الصيغة العروضية الأساسية (///٥//٥) تتألف من وقفتين إيقاعيتين أو من عددين إيقاعيين الأول الفاصلة الصغرى (///٥) والثاني الوتد المجموع (//٥). في حين أنّ الصيغة العروضية الثانية (/٥/٥//٥) التي تشكّلت بسبب الإضمار، والتي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هي في الأصل الصيغة المثالية لبحر الرجز، تتكوّن من ثلاث وقفات: ثنتين منها عبارة عن سببين خفيفين (/٥، /٥) وواحدة وتد مجموع (//٥).

ويمكن بيان التفاوت الإيقاعي بين هاتين الصيغتين وفق الشكل الآتي:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويلحظ في هاتين الخطاطتين اختلاف العدد الإيقاعي بين الصيغتين العروضيتين وثبات الطول الزمني. على أن الباحث يدرك هنا أنّ (///٥//٥) لا تساوي-في الأصل-من حيث طول الزمان (/٥/د //٥). بيد أنّ عبيداً في هذه القصيدة يلجأ إلى التنغيم[1] للحفاظ على طول الزمان. ويمكن بيان ذلك من البيت الأول في القصيدة:

أنبئت أنّ بني جديلة أوعبوا نفراء من سلمى لنا وتكتبوا

/٥//٥/..... ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// ///٥//..... ٥//٥///

(١) وهذا الأمر يتناسب مع ما جاء عند ابن سينا مع معرض حديثه عن التنغيم الساكن الذي بينته في القسم النظري (ص:١٣٧).

في هذا البيت يلجأ عبيدٌ إلى التنغيم، بأن يوقعه في المصراع الأول على السبب الخفيف الأول من الصيغة العروضية الأولى /٥/٥//٥، وتحديداً على صوت (النون) في المقطع الصوتي أنْ. كما يوقعه في المصراع الثاني على الصيغة العروضية الثانية وتحديداً على صوت (اللام) في المقطع الصوتي "سلْ". وبذلك فإن عبيداً يساوي زمنيًا في هذه القصيدة تحديداً بين الفاصلة الصغرى والسببين الخفيفين. على أنه ليس بالضرورة أن يقع التنغيم على السبب الخفيف الأول دائمًا بل

يتغيَّر موقعه تبعًا لتغير موقع الصيغة العروضية /٥/٥//٥ في القصيدة وتبعًا لعدد مرّات تكرارها في كلّ بيت.

وفي الواقع أن تغير موقع /٥/٥//٥ واختلاف عدد مرات تكرارها ساعد في خلق شبكة غنية وخصبة من إيقاعات البحر الكامل. وتظهر هذه الشبكة بوضوح من خلال التوزيع الإيقاعي المدهش للصيغتين العروضيتين ///٥//٥ و /٥/٥//٥. ويمكن بيان التوزيع الإيقاعي لهاتين الصيغتين العروضيتين على النحو الآتي:

أ. نرمز للصيغة العروضية ///٥//٥ بالرمز ص.

ب. نرمز للصيغة العروضية /٥/٥//٥ بالرمز س.

فيكون التشكل الإيقاعي على النحو التالي:

١. س ص ص	ص س ص
٢. ص ص ص	س س ص
٣. ص ص ص	ص س ص
٤. ص س س	س ص س
٥. ص س ص	س ص س
٦. ص س ص	ص س ص

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٧. س س ص	ص س س
٨. ص ص ص	س ص س
٩. س س ص	س ص س
١٠. ص ص ص	س ص ص
١١. س س ص	ص س ص
١٢. س ص ص	ص س س
١٣. س ص ص	س ص ص
١٤. س س ص	س س س
١٥. ص ص ص	ص س ص
١٦. س س ص	س س ص
١٧. ص س س	س س ص
١٨. ص س ص	س س ص
١٩. ص ص ص	س ص ص
٢٠. س س س	س ص س
٢١. ص ص ص	س س ص
٢٢. ص س س	ص س ص
٢٣. س ص س	س ص س
٢٤. ص س ص	س ص س
٢٥. س س ص	س س ص
٢٦. س ص س	ص س ص
٢٧. س س ص	س س ص
٢٨. س س ص	س س ص
٢٩. س س ص	س ص س

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنَّ القراءة المتأنية في شبكة التوزيع الإيقاعي تشير إلى حالة من التناسب بين الصيغتين العروضيتين ///٥//٥ و /٥ /٥//٥، ولا أعرف هل هو من المصادفة بمكان أن تتكرّر كلُّ واحدة من هاتين الصيغتين سبعًا وثمانين مرة في القصيدة، أم لا ؟.

والواقع أنّ هذا الأمر لا يعني شيئًا إذا لم يرتبط بموضوع القصيدة. فموضوع القصيدة-كما هو معروف-الحرب، والحرب في العصر الجاهلي عملٌ جماعي منظم، وتسير وفق حركة منتظمة ذات إيقاع خاص تبدأ من نقطة التهيؤ للحرب وتنتهي في المعركة حيث يتقابل الجيشان.

وقصيدة عبيد هنا تمثل مرحلة البدء إذ نجده يسعى جاهدًا إلى خلق حالة نفسية لدى أبناء قبيلته وفرسانها تشحذهم نحو حرب بني جديلة الذين تكتبوا ونفروا لقتال بني أسد. إن خلق مثل هذه الحالة النفسية يحتاج إلى نمط إيقاعي منتظم. وقد تجلى هذا النمط الإيقاعي في استخدام الصيغتين العروضيتين ///٥//٥ و /٥/٥//٥ ويلحظ هنا أن عبيدًا قد أحدث حالةً من التناوب والتعاقب والتناغم بين تينك الصيغتين وفق أشكالٍ داخلية متباينة حينًا ومتقاربة حينًا آخر. وعند تقصي هذه الأشكال نجد أنها تتكون من خمسة وعشرين شكلاً.

والحق أن هذه الخصوبة في الأشكال الإيقاعية تولّدت-في الأصل-من زحاف الإضمار-الذي جعل ///٥//٥ تتحول إلى /٥/٥//٥. إن دخول هذا الزحاف على ///٥//٥ سبعًا وثمانين مرّة أحدث انزياحًا رائعًا في البنية الإيقاعية للقصيدة. فصارت البنية الإيقاعية تنتظم وفق بحرين هما الكامل والرجز.

إن هذا الانزياح الإيقاعي جسّد موضوع القصيدة تجسيدًا إيقاعيًا غاية في الأدهاش. ويظهر هذا الأمر بجلاء في غير بيت من أبيات القصيدة؛ ففي البيت الرابع عشر يظهر إيقاع الرجز بشكل واضح إذ ترددت فيه /٥/٥//٥ خمس مرات،

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولو دخل زحاف الإضمار على عروض هذا البيت لصار البيت رجزاً. ولعل عبيداً كان يقصد ذلك، لأنه أراد في هذا البيت أن يظهر حركة فرسان بني أسد وهم يتجهون إلى الحرب:

تمشي بهم أُدم تنطّسوعها خوصٌ كما يمشي الهجان الرّبربُ

فهو لو استخدم ///٥//٥ لما تمكن من تجسيد حركة فرسان بني أسد، لأن المساحة الإيقاعية للفاصلة الصغرى أكبر بكثير من المساحة الإيقاعية للسبب الخفيف، فضلاً عن أنّ الصيغة ///٥//٥ تتكون من وقفتين إيقاعيتين، في حين أن /٥/٥//٥ تتكوّن من ثلاث وقفات إيقاعية، وتكرارها في البيت خمس مرات يعني وجود خمس عشرة وقفة إيقاعية ووجود مثل هذا العدد من الوقفات الإيقاعية يتناسب تناسباً مدهشاً مع طبيعة حركة فرسان القبيلة نحو المعركة.

ونجد مثل هذا الأمر في البيت العشرين من القصيدة إذ يلحظ أنّ المصراع الأول جاء وفق الصورة المثالية لبحر الرجز، والمصراع الثاني بدأ بصيغة الرجز وانتهى بالصيغة نفسها عدا الحشو فقد جاء وفق صيغة البحر الكامل. وهذا الأمر يجسّد مضمون البيت تجسيداً حقيقياً، فعبيد في هذا البيت يشير إلى انتصار قبيلته على قبيلة بني عامر بقوله:

حتى سقيناهم بكأسٍ مرةٍ فيها المنّيل ناقعًا فليشربوا

إنّ عبيداً هنا يشير إلى الموت الذي حلّ بقبيلة بني عامر وقد تجسّد الموت إيقاعياً وفق صيغة الرجز خاصةً في المصراع الأول، ولعله أراد أن يشير إلى أنّ عملية الموت تمت ببطء فالموت البطئ أصعب بكثير من الموت السريع، ويتضح هذا بجلاء من الفعل سقيناهم والفعل يشربوا، وهما فعلان حركيان يشيران إلى حركة الموت، ولذلك جاءت صيغة /٥/٥//٥ لتتناسب وحركة الموت، فالموت الذي أصاب بني عامر كان موتًا صعبًا (بكأسٍ مرة) ولذلك فإن عبيداً لم يلجأ إلى صيغة البحر الكامل

© Arabic Digital Library Yarmouk University

/////٥، لأن عملية التدفق الإيقاعي فيه أطول من عملية التدفق الإيقاعي في /٥/٥/٥، فالتدفق الإيقاعي المتقطع في /٥/٥/٥ يتجاوب تمامًا مع حركة الموت البطيئة التي حلت ببني عامر.

ثالثا: التخييل

ويأتي التخييل في هذه القصيدة منسجمًا مع بنيتها الإيقاعية وموضوعها انسجامًا تامًا، ذلك أنّ التخييل-في الأصل-حركة داخلية تستجيب لها النفس[1]. فهو كما يعرّفه ابن سينا: "**انفعال من تعجب أو تعظيم أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالقول الاعتقاد البته**"[2]. وهذا الانفعال "**تنبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غيرروية وفكر واختيار**"[3].

من هنا يجيء استخدام عبيد للتخييل في هذه القصيدة، وفق ثلاث حركات:

أمّا الحركة الأولى فتتمثّل في مطلع القصيدة:

أنبئت أنّ بني جديلة أوعبوا نفراء من سلمى لنا وتكتّبوا

حيث يشير عبيدٌ إلى أن خطر الحرب ينتظر قبيلة بني أسد، وهو يتجسّد في تكتّب بني جديلة لقتال بني أسد. ويظهر التخييل بوضوح في النمطين اللغويين أوعبوا وتكتّبوا، فكلا النمطين إشارة إلى الاستعداد للحرب لما فيها من حركة وحياة فالنمط اللغوي أوعبوا جاء بمعنى استعدوا والنمط الآخر تكتبوا بمعنى تجمعوا.

---

(١) راجع: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء...، ص: ٧٣.

(٢) راجع ابن سينا: الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص:١٥.

(٣) راجع: ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، (مكتبة النهضةالمصرية، القاهرة، ١٩٥٣) ص:١٦١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأما الحركة الثانية، فإنها تمثّل محاولة الشاعر في أنْ يدفع هذا الخطر عن قبيلته، فيلجأ إلى إحباط الأعداء وبعث اليأس في نفوسهم فيظهر عجزهم وضعفهم ويكتشف عن قوة بني أسد وبأسها في الحروب. ولذلك فإن عبيداً يقيم حركته هذه على أساس الثنائية الضدية: الضعف والقوة. وتظهر حالة التضاد هذه في الأبيات (٢-١٧). ففي الأبيات (٢-٦) يظهر عبيد ضعف بني جديلة ويسعى إلى إحباطهم ويتركز هذا الأمر في مجموعة الأفعال: (**يتعيّفوا..ينعبُ..وتجاوزوا..طعنوا، ..يشخبُ..تبدلوا..قِروا..أعذبوا..**). إن أغلب تلك الأفعال جاءت مرتبطة بضمير الجمع، لتشكّل جملاً فعلية متناسقة ومتنامية ومتناغمة إيقاعيًا.

وأمّا الأبيات (٦-١٧) فإنها تظهر بجلاء قوة بني أسد وفرسانها. ويجسّد عبيدٌ هذه القوة بصورٍ فنية متسارعة وخصبة من حيث بنيتها الدلالية وتعدد أنواعها البيانية. ففي البيت الحادي عشر يبني الصورة الفنية على عنصرين بيانيين الأول الاستعارة، ويتجسّد في قوله: "**فلتعزف القينات فوق رؤوسهم**" حيث استعار الفعل تعزف ليشير إلى الفعل تنوح، أي أنه شبه نوح القينات بالعزف. والثاني الكناية وتتجسّد في قوله: "**وشرابهم ذو فضلة ومحنّب**". وفي البيت الثالث عشر نجد أن الصورة الفنيةً تتشكّل فيه على أساس التشبيه أولاً والاستعارة ثانيًا. أمّا التشبيه فيظهر في قوله: "**كأن سنا القوانس..نارٌ**". وأمّا الاستعارة فتظهر في قوله: "**سنا القوانس**" حيث استعار لفظة السنا ليشير بها إلى لمعان القوانس؛ أي أنه شبه لمعان القوانس بالنار ليبني استعارة تصريحية إيحائية تناسب مضمون البيت الذي يجسّد قوة فرسان بني أسد وعزّهم.

وفي البيت الرابع عشر نجد صورة فنية معقدة التركيب تتكوّن من استعارة وتشبيه وكناية؛ أمّا الاستعارة فتمثّل في قوله: "**تئطُ نسُوُّعها**" حيث جعل عبيدٌ النسوع "**الجبال التي يشُدُّ فيها الرحال**" تصوّت وتصيح؛ أي أنّ عبيداً هنا يلجأ إلى التشخيص حين يشبّه النسوع بكائن حي كما يظهر من الفعل تئط. وأمّا التشبيه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيظهر في قوله: "تمشي بهم أدم..كما يمشي الهجان الرُّبرب". وأمّا الكناية فتتركز في قوله: "أدم تئط نسوعها" ففي عبارة: "تئط نسوعها" نلمح الكناية عن صفة السرعة في حركة مشية الإبل وهكذا فإن عبيداً لا يقترح في صورته هذه معنى معيناً وإنما يقترح غير معنى، أي أنّ هذا البيت وفق صورته الفنية المعقدة يظلُّ رمزياً في جوهره ذلك لأنه بالنسبة لأي دالٍّ هناك دائماً مدلولات ممكنة، ومن هنا لا يمكننا أن نقول عن أي صورة فنية معقدة أو بسيطة أنها ذات معنى حقيقي، فالقول الشعري عموماً ليس هو الدلالة الحرفية، لأنه يقوم في الأصل على مبدأ الإشارة الحرة التي تنتج عن طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول.

ويستمر عبيد في الحركة الإيقاعية الثانية في تقديم أنماط جديدة من الصور الفنية، ففي البيت الخامس عشر يبني صورته الفنية على أساس المجاز المرسل. ويظهر ذلك بجلاء في قوله: "وهم قد اتخذوا الحديد حقائبًا". ولعل المجاز المرسل يكمن في هذا القول في كلمة الحديد التي صيّرها إشارة إلى الدروع. وفي البيت السادس عشر يعود مرة أخرى إلى الكناية التي تتجسّد في قوله: "من كلّ ممسود السراة مقلص" وتحديداً في كلمة مقلص التي أرادها إشارة إلى سرعة الفرس. وفي البيت السابع عشر نجد صورة فنيّة مبنيةً على أساس التشبيه المركب إذ يشبه فرسه بالذئب ونلحظه هنا يغيّب وجه الشبه ليترك المعنى مفتوحًا. ثم نلحظه يردف هذا التشبيه بقوله: "يعلو فوقها، ضرغامة عَبْل المناكب أغلب". فهو هنا يشير إلى الفارس الذي يعلو الفرس، دون أن يذكره، أي أنه يحذف أحد طرفي التشبيه، (المشبه) ويبقى الآخر (المشبه به). فيحدث بذلك حالة انكسار حاد في بنية الصورة الفنية؛ ويتمثل هذا الانكسار في عملية الانحراف الأسلوبي في تشكل الصورة الفنيّة؛ فقد بدأ بتشبيه بسيط مكون من مشبه ومشبه به في قوله: "وطمرة كالسيِّد" ثمّ حدث الانكسار بالاستعارة التصريحية: "يعلو فوقها ضرغامة..".

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأمّا الحركة الثالثة فتبدو واضحة في الأبيات (١٨-٢٩)، وهي حركة يتجه فيها عبيدٌ نحو أبناء قبيلة بني أسد وفرسانها، فيعمد إلى تحفيزهم وبعث الحماسة في نفوسهم حتى يتمكنوا من مواجهة خطر الحرب. ولذلك فإنه يُلحظ حضور التكرار الاستهلالي حضوراً مطلقًا. ويتمثل هذا التكرار في النمط اللغوي: (لقد+فعل ماضي)، وقد تردد هذا الأمر ثلاث مرات في هذه الحركة. والحق أن هذا التردد ساعد إلى حد بعيد في تنامي المستويات الدلالية في الحركة الثالثة. ففي قول عبيد: " **ولقد شببنا بالجفار لدارم نارًا..**" إشارة واضحة إلى هول المعارك التي دخلتها بني أسد، وإلى قوة بني أسد. وفي قوله:

ولقد تطاول بالنسار لعامرٍ يوم تشيب له الرؤوس عصبصب

نلمح تأكيد عبيد لقوة بني أسد التي لا تشارك إلاّ في الأيام العظيمة. ولعله بيّن أن عبيداً هنا يشير إلى عظمة اليوم من خلال الكناية: "**تشيب له الرؤوس عصبصب**"، وهي كما هو واضح كناية عن موصوف. ويقّدم عبيدٌ في هذه الحركة أنماطًا جديدة من الصور الفنية الإيحائية والحركيّة، ففي البيت العشرين يشير إلى الموت بالكناية: "**وسقيناهم بكأسٍ مرة..**"، وفي البيت الثاني والعشرين نجد صورة حركيّة تقوم على الترادف بين الجملتين الفعليتين: نزول. وتغضّبوا. ونلحظ نمطًا آخر من الصور الحركية المبنية على التضاد في قوله: "..**والخيل تبدو تارة وتغيبُ**" ثم يعود في البيت السابع والعشرين إلى استخدام الإستعارة في قوله: "**ظلّت به السُمر النواهل تلعب**".

وهكذا فإن عبيداً باستخدامه للتخييل يستطيع أن يحدث لدى التلقي (**أبناء القبيلة**) استجابة نفسية تلقائية غير واعية، ومن هنا تصبح هذه القصيدة قصيدة موجهة لأنها استخدمت في مخاطبة أبناء القبيلة بقصد استنهاضهم للحرب. من هنا فأن قيمة التخييل تتأتى "من أنه يستخدم في إنهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية تتعلّق بتوجيه السلوك الإنساني عامة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيستخدم التخييل فيما يسخط ويرضي، وفيما يفزع ويؤمن، وفيما يلين النفس، وفيما يشدّها، وفي سائر عوارض النفس"[1].

النص الثاني[2]

١- دَعَا معاشرَ فاستُكّت مسامعهم ... يالهف نفسي لَو تدعو بني أَسَدِ

٢- تَدْعُو إذَنْ حامي الكماة لا كَسِلاً ... إذا السُّيوف بأيدي القوم كالوتدِ

٣- لَوْ هُم حُماتُك بالحُمي حَمَلكَ وَلَم ... تُتْرَكْ ليَوْمٍ أقام النّاس في كَبَدِ

٤- كما حَمَيْناكَ يوم النَّعف من شَطبٍ ... والفضْلُ للقومِ من ريحٍ ومن عددِ

٥- أو لأتوك بجحفلٍ لا كِفاءَ لـه ... قومٌ هم القوم في الأنأني وفي البُعُدِ

٦- بجحفلٍ كبهيم اللّيلِ مُنتجحٍ ... أرض العدوِّ لُهامٍ وافر العددِ

٧- القائدُ الخيلَ تردى في أعنَّتِها ... وردَ القطا هجّرت ظمأ إلى الثَّمدِ

٨- مِنْ كلِّ عِجلِزَةٍ بادٍ نواجدها ... على اللجام تبارى الرَّكْبَ في عَنَدِ

٩- وكلُّ أجرد قد مالت رِحالَته ... نَهْدِ المراكل فعْمٍ ناتئ الكتدِ

---

(١) انظر: ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص:١١٥.

(٢) عبيد بن الابرص: الديوان، تحقيق حسين نصار

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠- حتى تعاطين غسّانًا فحربهمُ يوم المُرارِ ولم يلووا على أحـــدِ

٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/

١١- لمّا رأوك وبلج البيض وسطهم وكلُّ مطّرد الأنبوبِ كالمسَـــدِ

٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥//٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/

١٢- غوَت بنو أسد غسّان أمرَهُـمُ وقلَّ ما وقفت غسّان للرُشـــدِ

٥// ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/

١- تحليل الإيقاع الخارجي:

إنَّ أول ملاحظة إيقاعية يمكن بيانها، أنّ الإيقاع الخارجي لهذه القصيدة مبني وفق إطار البحر البسيط. ويلحظ هنا أن عبيد بن الأبرص انزاح عن الصورة المثالية للبحر البسيط التي تتكون في الأصل من تعاقب الصيغتين العروضيتين: (/٥/٥//٥، **مستفعلن**) و (/٥//٥، **فاعلن**). ويتمثل هذا الانزياح في أن عبيداً استخدم بالإضافة إلى تينك الصيغتين أربع صيغ أُخرى هي: (//٥//٥، **متفعلن**) و (/٥///٥، **مستعلن**) و (///٥، **فَعِلن**) و (/٥/٥، **فَعْلن**). ولعله من المناسب أن أذكر أن هذه الصيغ الأربع قد تولّدت من خاصية الزحاف التي تدخل على الصيغ العروضية المتعلقة بالبحر البسيط؛ فالصيغة العروضية (//٥//٥) تولّدت من زحاف الخبن الذي حوّل: مستفعلن إلى متفعلن أو مفاعلن. وهذا الأمر يعني إيقاعيًا أن عبيداً حذف زمان نطق السين. وأمّا الصيغة العروضية (/٥///٥) فقد تولّدت من زحاف الطي، الذي يعني أن الشاعر قد حذف زمن نطق الفاء. وأمّا الصيغة العروضية (///٥) فتولّدت من زحاف الخبن أيضًا، وهذا يعني أن الشاعر حذف زمن نطق الألف في /٥//٥. وأما الصيغة العروضية (/٥/٥) فتولّدت من زحاف القطع، وهذا الزحاف يعني حذف زمن نطق النون، وقصر زمن نطق اللام.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن دخول هذا العدد من الزحافات على هذه القصيدة عمل على توليد شبكة إيقاعية معقدة التركيب، تتكوَّن من أنماط إيقاعية مختلفة ومتمايزة تتجسَّد في البنية الكلية لهذه القصيدة. ويكفي أن نلقي نظرة فاحصة على أبيات القصيدة لنرى أننا نقف أمام أحد عشر نمطًا إيقاعيًا مختلفًا تتحرك داخل إطار البحر البسيط.

والواقع أن هذا الأمر يفرض على الباحثين في بنية الإيقاع في الشعر الجاهلي أن ينظروا نظرة جدية إلى الزحافات والعلل التي تدخل على بحور الشعر العربي، لأنها؛ أي الزحافات والعلل ذات دور هام في عملية إنشاد الشعر الجاهلي، وتتوقَّف عملية الكشف عن طبيعة انشاد الشعر الجاهلي وبيان أنماطه الإيقاعية على معالجة تلك الزحافات والعلل. ولعل أهم انجاز قدَّمه الخليل بن أحمد ومن جاء بعده من أهل العروض هو وصف تلك الزحافات وبيان أنواعها، ولعلهم قد بذلوا جهودًا كبيرة في ذلك، لأنهم كانوا يدركون كل الإدراك مدى أهميتها الإيقاعية ومدى مساهمتها في الكشف عن الكيفية التي كان الشعر الجاهلي ينشد على أساسها.

٢- البناء الإيقاعي والتخييلي وعلاقتهما بموضوع القصيدة:

بينت فيما سبق أن عبيدًا استخدم في هذه القصيدة ست صيغ عروضية مختلفة. والواقع أنّ تعاقب مثل هذه الصيغ العروضية على نحو ما هي موجودة في القصيدة يتناسب تناسبًا طبيعيًا مع مضمونها وموضوعها. فهي أشبه ما تكون برسالة، فعبيد في هذه القصيدة يخاطب أحد أحلاف بني أسد ويسأله لماذا لم يدعو قبيلة بني أسد لتلك الحرب.

إن التأمل الدقيق في مفردات القصيدة وانتظامها يشير إلى سيطرة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النزعة الخطابية عليها، ففي البيت الأول نلحظ أن مفرداته في جملتها استخدمت استخدامًا حقيقيًا، بيد أن عبيدًا-على الرغم من هذا- حاول أن يخلق حالة من التناغم بين تلك المفردات، خصوصًا في تكراره لصوت السين مرتين في كلِّ مصراع في الكلمات: (فاستكّت، مسامعهم، نفسي، أسد)، وفي حالة التضاد المتكونة من الفعل دعا والإستعارة: فاستكّت مسامعهم التي تشير إلى عدم الاستجابة.

وأمّا فيما يتعلق بأبيات القصيدة الأخرى فإننا نلحظ عند عبيد المرواحة بين المعاني الخطابية والشعريّة حاضرة حضوراً لافتًا للنظر، ويظهر هذا الأمر بجلاء في البيت الثاني حيث نجد المعنى الخطابي يتمثّل في النمط اللغوي: "**تدعو إذن حامي الكماة لا كسلاً..**" والمعنى الشعري يتجسّد في قوله: "**..السيوف بأيدي القوم كالوقد**" ويلحظ أن المعنى الشعري يتشكّل من التشبيه البسيط: (**السيوف..كالوقد**). والحق أن هذا التشبيه يقدّم معنى أوليًا بسيطًا، غير أننا إذا نظرنا إلى كلمة (**الوقد**) نظرةً أعمق فإننا نرى ما يعرّف بمعنى المعنى؛ فالوقد في الأصل مصاحب لفظي للنار، وعبيدٌ هنا أحدث انزياحًا رائعًا في استخدام كلمة الوقد فجعلها مصاحبًا لفظيًا للسيوف، ليشير إلى أن شدة الضرب بالسيوف أشعلها وصيرها لهبًا. ويمكن بيان عمق المعنى في هذه العلاقة البيانية على النحو الآتي:

المعنى الأول: السيوف تحترق / تشتعل.

المعنى الثاني: المعركة قوية / السيوف تتحول إلى لهب.

وفق هذا المنظور فإنّ الباحث يرى أن العلاقة البيانية القائمة على التشبيه البسيط يمكن أن تشير إلى كناية خفية تؤدي إلى بيان ما يعرف نقديًا بمعنى المعنى.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ونلمح المراوحة بين المعنيين الخطابي والشعري في البيتين الخامس والسادس وهما بيتان متلازمان من حيث المعنى وتكامله. ففي البيت الخامس تتمثّل النزعة الخطابية في قول عبيد: "..**لأتوك بجحفل لا كِفاء له**.." وفي البيت السادس يقدّم المعنى بإسلوب شعري يعتمد التشبيه بقوله:

بجحفل كبهيم الليل منتجعٍ أرض العدو لهام وافر العدد

وفي البيتين: السابع والثامن نلحظ حضور التخييل حضوراً مطلقًا، ففي البيت السابع يحدث عبيد تقابلاً مدهشًا قائمًا على التشبيه التمثيلي بين صورة الخيل وصورة القطا، إذ يشبه ورود الخيل إلى المعركة بورود القطا إلى الماء بعد أن تمكن منها العطش.

وفي البيت الثامن يحضر التخييل في الكناية "**بادٍ نواجذها**" لتشير إلى سرعة الخيل، وتتأكد صفة السرعة من الإستعارة المكنية بقوله: " **تبارى الرّكب في عندٍ**".

وأمّا في البيت التاسع فإننا نلمح أن الكناية تشكّل محور البناء التخييلي خاصةً في قوله: " **أجرد**" و "**مالت رحالته**" و"**نهد المراكل**"، "**ناتئ الكتد**". إن حضور هذا العدد الكثيف من الكنايات يفقد البيت خاصيته الشعريه، لأنها أحدثت حالة من التقسيم في البيت، وهذه الحالة من صفات الخطبة.

وأما البيت العاشر فهو بيت يفتقد لعناصر التخيل، لأن عبيداً يركز فيه على خبر هزيمة بني غسان، في حين أن البيت الحادي عشر يحفل بالتخييل على مستويين، مستوى الكناية عن صفة في قوله: "**وبلج البيض**"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومستوى التشبيه في قوله: "وكلُّ مطرَّد الأنبوب كالمسد". والواقع أن هذين المستويين البيانيين يتحللهما مستوى آخر هو الكناية عن موصوف وخاصة في قوله "مطرَّد الأنبوب" حيث يشير فيها إلى الرمح.

وهكذا فإن حضور المراوحة بين المعاني الخطابية والمعاني الشعرية فرض على هذه القصيدة بناءً إيقاعيًا مختلفًا ومتفاوتًا، وبناء تخييليًا محسوسًا اعتمد التشبيه والكناية في أغلب أبيات القصيدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب - تحليل بنية اللغة الشعرية في نمط القصيدة المركبة

النموذج الأول[1]

١- لمنِ الدِّيار بُبرْقةِ الرَّوحـــــان	دَرَسَتْ وغيَّرها صُروفُ زمانِ
٢- فوقفتُ فيها ناقتي لسؤالها	فَصُرِفت والعينانِ تَبْتدرانِ
٣- سَجْمًا كأنَّ شُنانةً رَحَبيَّـــة	سَبَقت إليَّ بمائها العينانِ
٤- أيامَ قومي خيرُ قومٍ سُوقَـــةً	لمعَصَّب ولبائسٍ ولعانـــي
٥- ولنعم أيسارُ الجزورِ إذا زهـــت	ريحُ الشتاء ومألفُ الجيرانِ
٦- أمَّا إذا كان الطعانُ فإنَّهـــم	قد يخضبون عوالي المـرَّانِ
٧- أمَّا إذا كان الضرابُ فإنَّهـــم	أسدٌ لدى أشبالهِنَّ حَوَاني
٨- أمَّا إذا دُعيت نزالِ فإنهَّـــم	يَحْبونَ للرُّكباتِ في الأبدانِ
٩- فخلدت بعدهُمُ ولست بخالـدٍ	فالدهر ذو غيَّر وذو ألـــوانِ
١٠- اللهُ يعلمُ ما جهلتُ بعَقْبِهـــم	وتذكري ما فـــات أيَّ أوان

(١) عبيد بن الابرص: الديوان، ص: ١٣٠-١٣١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١- مكونات القصيدة

تتكوّن هذه القصيدة من أربعة محاور: الأول يقف فيه عبيدٌ على الطلل الدارس الّذي غيّرته صروف الزمان، والثاني يذكر فيه الناقة، وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمحور الأول، والثالث يشير فيه إلى أبناء قبيلته متذكرًا ماضيهم المشرق الجميل، والأخير تتجلى فيه ثنائية الموت والحياة، أو الفناء والخلود.

٢- وحدة القصيدة في إطار تحليل بنية اللغة الشعرية

لعله من نافل القول أن الحديث عن الوحدة في القصيدة قديمٌ قِدَم أرسطو، كما أن النقاد العرب في العصرين القديم والحديث أشاروا إلى الوحدة في القصيدة، فأشار ابن قتيبة إلى الوحدة البنائية (العضوية) في قصيدة المديح[1]. وتبعه ابن طباطبا في قوله: "..يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجًا وحُسنًا وفصاحةً وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ."[2] وتتجلّى نظرة ابن طباطبا للوحدة البنائية في إشارته إلى أنّ "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل.."[3] وبذلك "..تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا..لا تناقض في معانيها ولا وَهْي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كلُّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها.."[4]

---

(١) راجع: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج١:٧٤-٧٥ حيث يتحدث ابن قتيبة عن مقدمة القصيدة بقوله: "وسمعت بعض أهل الأدب ..."

(٢) ابن طباطبا:عيار الشعر،ص١٢٦.

(٣) نفسه ١٢٦.

(٤)نفسه١٢٦ ,١٢٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويذهب إلى شيء من هذا الحاتمي، ولعل قوله: "..فإنّ القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله" [1] إشارة صريحة إلى الوحدة البنائية (العضوية) في القصيدة.

وفي الحق أنّ النقاد العرب في العصر الحديث، وعلى الرغم من تأثرهم المطلق بالنقد الغربي الحديث لم يخرجوا كثيراً عن الإطار الّذي حدده نقاد العرب القدماء للوحدة البنائية في القصيدة. وتشير المرجعية النقدية الحديثة بوضوح إلى ذلك، فيذهب شوقي ضيف إلى أنّ الوحدة المطلوبة في القصيدة ليست وحدة الموضوع،[2] ونراه يركّز على وحدة البيت ليقرر أنّ القصيدة لا تكون "مجموعة من الخواطر المتناثرة المفككة، بل تكون عملاً مركبًا متداخلاً بحيث لا يمكن أن يتقدّم بيت عن موضعه أو يتأخر إلاّ فسد العمل كله، أو قل فسدت القصيدة، وانقض بناؤها إنقضاضًا"[3]

وإلى هذا ذهب محمد غنيمي هلال حينما رأى أنّ الوحدة العضوية " هي وحدة المشاعر الّتي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى

---

(١) راجع مفهوم الحاتمي للوحدة في كتاب: يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ... ص:٢٩٦- ٢٩٧، ووازن كل ما تقدم مع حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ...، ص:٢٨٧-١٩٢.

(٢) شوقي ضيف: في النقد الأدبي،(دار المعارف، مصر،١٩٦٦) ص: ١٥٣- ١٦٠.

(٣) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، (دار المعارف، مصر ١٩٧١) ص:٢٩٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[1]

على هدي مما تقدَّم وتأسيسًا عليه يمكن للباحث أن يتحدَّث عن الوحدة البنائية في القصيدة، ولعل أول مظهر من مظاهر الوحدة في القصيدة يتمثل بالوحدة الإيقاعية. إن الحديث عن مثل هذه الوحدة ينطلق أساسًا من وحدة البيت، فالبيت في القصيدة هو الأساس في تشكيل البنية الإيقاعية أو لنقل النظام الإيقاعي. لأن الوحدات العروضية: "**السبب الخفيف، والسبب الثقيل، والفاصلة الصغرى، والوتد المجموع..**" لا تشكِّل بناءً ايقاعيًا دون أن تتحد فيما بينها وتشكل صيغًا عروضية (**تفاعيل**) كما أن الصيغ العروضية (**التفاعيل**) لا تشكل بناءً إيقاعيًا منتظمًا إذا لم تتعاقب أو تتناوب وفق نظام معين. معنى هذا "أن التعاقب الزمني للحركات والسواكن يصنع التشكيل العروضي للبحر أو الوزن، على أنَّ هذا التشكيل العام يتركب من وحدات أصغر، إذ تتآلف الحركات والسواكن في مجموعات صغرى، هي الأسباب والأوتاد، أو ما يسميه حازم " **الأرجل**". والأرجل هي المقاطع الَّتي يتألف منها السبب والوتد، وتعاقب الأرجل يصنع وحدة أكبر هي جزء البيت أو التفعيلة، وتعاقب التفاعيل-أو تعاقب الأجزاء-يصنع صورة الشطر الَّتي تصنع بتكرارها المساوي في الكم صورة البيت، وبالتالي صورة البحر أو الوزن[2] وفق هذا المنظور فإنَّ مطلع القصيدة:

لمن الدّيار ببرقة الروحان درست وغيرها صروفُ زمان

يشكل محورًا إيقاعيًا أصيلاً في القصيدة، لأن أبيات القصيدة الأخرى متعلقة به من حيث مكوِّناتها الإيقاعية. إنَّ هذا المطلع يتكوَّن من انتظام ثلاث صيغ

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، (مطابع، الشعب، القاهرة،١٩٦٤)ص: ٤٠١.

(٢) جابر عصفور: مفهوم الشعر، (دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨)، ص: ٣٨١. وانظر حازم القرطاجني: منهج البلغاء ..ص: ٢٣٦، وموازن مع ما جاء عند الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص:٢٥٣

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عروضية هي: (///٥//٥، /٥/٥/٥، ///٥//٥) جاءت على النحو الآتي:

///٥//٥ ٥//٥/// ٥/٥/٥ ///٥//٥ ٥//٥/// ٥/٥///

ويلحظ هنا أن العروض جاءت على صيغة (/٥/٥/٥، مُتْفاعل) بسبب دخول الإضمار، والقطع؛ أي حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله. والضرب جاء على صيغة (///٥/٥، مُتَفاعل) بسبب القطع. إنّ وجود هاتين الصيغتين أحدث انزياحًا هامًا في البنية الإيقاعية المنتظمة للبحر الكامل الّتي تتكوّن من ست وقفات في كلّ شطر (مصراع)، لكن دخول كل من (الإضمار والقطع) جعل عدد الوقفات يتجاوز ما هو معروف في الصورة المثالية للبحر الكامل، ففي المطلع نلحظ أنّ المصراع الأول يتكون من سبع وقفات، في حين أن المصراع الثاني يتكون من ست وقفات، وهذا الأمر يتناسب مع الصورة المثالية لبحر الكامل، لكن، على أن يلحظ أن القطع قد أحدث قفلة إيقاعية مختلفة تمامًا عن القفلة الإيقاعية في الصورة المثالية لبحر الكامل، فالقفلة الإيقاعية في هذا المطلع تتكوّن من (/٥/٥) بينما هي في الصورة المثالية تتكون من (/٥//٥) وثمة فرق كبير من حيث المسافة الإيقاعية بين (فَعْلُن) و (فاعلن).

وإذا تأملنا أبيات القصيدة الأخرى نجدها تنزاح كثيرًا عن الصورة المثالية لبحر الكامل ففي البيت الثاني نجد أن عدد الوقفات في كل شطر يبلغ سبع وقفات، وقد تولّد هذا من دخول زحاف (الإضمار) على حشو البيت، حيث نلحظ أنّ /٥/٥//٥ تتوسط كلّ شطر من شطري البيت، وفي البيت الثالث نلحظ أيضًا أن عدد الوقفات سبع في كلّ شطر، كما نجد أنّ ثمة انزياحًا لافتًا للنظر في ضرب البيت، فضرب البيت جاء على صيغة (/٥/٥/٥) بسبب الإضمار والقطع، غير أنّ هذا الأمر لم يؤثر على بنية القفلة الإيقاعية حيث بقيت تتكوّن من (/٥/٥).

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وأمّا في الأبيات (٤-٨)، فنجدُ انحرافًا حادًا في بنية النظام الإيقاعي، ففي البيت الرابع نلحظ أنّ الشطر الأول جاء وفق الصورة المثالية لبحر الرجز والشطر الثاني جاء وفق الصورة المثالية لبحر الكامل عدا الضرب فقد ورد مقطوعًا، وهو أمر لازم في هذه القصيدة حتى لا تختل بنية القفلة الإيقاعية. إن دخول صيغ الرجز بهذه الكثافة أحدث انزياحًا خطيرًا في عدد الوقفات الإيقاعية، حيث بلغت تسع وقفات، أي بزيادة ثلاث وقفات عن الصورة المثالية لبحر الكامل. والحق أن هذا الانزياح يتناسب تناسبًا مدهشًا مع مضمون القصيدة وحركتها الداخلية. ذلك أن القصيدة بجملتها تأخذ بالتحول من حيث المضمون من البيت الرابع، ففي الأبيات الثلاثة السابقة نلحظ أن المضمون يدور على محورين الطلل والناقة، ففي محور الطلل نلحظ أن الأسلوب الإنشائي يسيطر على هذا المحور، إذْ يقف عبيد متسائلاً عن الديار الّتي درست وغيرها الزمان، وفي المحور الثاني يغيب الأسلوب الانشائي ويحضر الخبري إذ ينصرف عبيد والدموع تصاحبه. إن حالة التضاد القائمة في المحورين الّتي تتجسّد في ثنائية الوقوف على الطلل والانصراف عنه خلقت حالة من التوتر النفسي لدى عبيد، وهذا النوع من التوتر أحدث توترًا إيقاعيًا تجلى في تحقق حضور خمس صيغ عروضية من صيغ بحر الرجز، واحدة تشكّل عروض البيت الأول، وثنتان تتوسطان حشو البيت الثاني، وثنتان أخريان في البيت الثالث جاءت أولاهما في بداية البيت، والأخرى في الضرب. وعلى الرغم من وجود هذا العدد من صيغ بحر الرجز، فإن حضور صيغ البحر الكامل كان يشكل نسبة أعلى، ففي البيت الأول كانت النسبة (١:٥) وفي الثاني (٢:٤)، وفي الثالث (٢:٤) إنّ وجود هذه النسبة يساعد في إحداث مساحة إيقاعية في كل وقفة تناسب حالة الحزن الّتي تسيطر على نفسية عبيد.

وأمّا في الأبيات (٤-٨) فإنّ التحول من حيث المضمون فرض على عبيد تحولاً في البناء الإيقاعي حيث نجد أن النسبة بين صيغ البحر الكامل وصيغ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بحر الرجز متساوية تمامًا حيث بلغ عدد تكرار صيغة كل بحر خمس عشرة مرة. إنّ هذا التساوي المدهش في عدد الصيغ العروضية يذكرنا بالتساوي بين هذه الصيغ في النص الأول من نمط القصيدة البسيطة "**أنبئتُ أنّ بني جديلة أوعبوا**" حيث بلغ تكرار كل صيغة سبعًا وثمانين مرة وقد رجعت هذا التساوي بين صيغ الكامل والرجز إلى موضوع القصيدة الّذي يشير إلى الحرب.

ولعله من المصادفة أن الأبيات (٤-٨) في هذه القصيدة المركبة تشير إلى الموضع ذاته، فهي-في جملتها- تتحدث عن قوة قبيلة بني أسد في الحروب حيث النزال والطعان. لذلك، فمن الطبيعي أن يسود إيقاع الحرب في مجموعة الأبيات تلك، وهو إيقاع يتصف بالسرعة، لأن المسافة الإيقاعية بين الوقفات قصيرة، كما أن المساحة الإيقاعية تبدو في كل وقفة، صغيرة، نظرًا لحضور الأسباب الخفيفة حضورًا لافتًا، وقد ترتّب على هذا الأمر ازديادٌ ملحوظ في عدد الوقفات الايقاعية ويمكن بيان هذا الأمر من قراءة عدد الوقفات في كل بيت من مجموعة الأبيات (٤-٨).

وأما في البيتين (٩و١٠) فنجد أن عبيدًا يعيد القصيدة إلى ايقاع البحر الكامل مرة أخرى، حيث نجد أن المسافة الإيقاعية بين الوقفات تطول والمساحة الإيقاعية تكبر، لأن إيقاع الفاصلة الصغرى يفرض نفسه. وهذا الأمر يتناسب وعودة عبيد مرة أخرى إلى حالة الحزن بقوله:

فخلدت بعدهم ولست بخالدٍ فالدهر ذو غير وألوان
الله يَعْلَمُ ما جهلت بعقبهمٍ وتذكري ما فات أي أوان

وهكذا فإن الوحدة الإيقاعية في هذه القصيدة تتكوّن من ثلاث حركات: الأولى حركة الطلل والناقة، وهي حركة تبعث علي الحزن والألم، وقد تجسدت هذه في صورتين تخييلتين: الأولى مبنية على أساس الاستعارة في قوله:

© Arabic Digital Library Yarmouk University

"وغيَّرها صروف زمان" وهي صورة إيحائية (رمزية) وحركية، حيث تشير إلى قوة تحولات الزمان وقدرته على إحداث التغيير. لذلك نلحظ أن عبيداً يميل إلى تشخيص الزمان وصروفه، تشخيصًا يغيِّبُ من خلاله المشبه به، وغياب المشبه به يعطي الصورة التخييلية خصوبة من حيث تعدد مستوياتها الدلالية.

وأمّا الصورة الثانية فإنها تتركّز في الجملة الحالية " **والعينان تبتدران**" إذ إن عبيداً في هذه الجملة يشكّل استعارة مكنية تبيّن حالة الحزن الّتي تسيطر على نفسيته.

وأمّا الحركة الثانية فإنها تشير إلى محاولة عبيد النفسّية في أن يخرج من حالة الضعف الّتي تلحُّ عليه إلى حالة القوة، فيهرب إلى الماضي المشرق حين كان قومُه خيرَ قوم في الطعان والنزال. ونجد عبيداً في هذه الحركة يتحوّل إلى الأسلوب الخطابي (**التقريري**)، ويظهر هذا الأمر من الأبيات (٦، ٧، ٨). ففي كل بيت من هذه الأبيات يتكرر النمط اللغوي التالي: **أمّا + إذا + فعل ماضي + اسم + الفاء + إنَّ + الضمير المتصل (هم)**. إن تكرار هذا النمط اللغوي الّذي يفيد التفصيل والشرط والتوكيد يشير إشارة واضحة إلى حضور المعاني الخطابية وغياب المعاني الشعرية غيابًا مطلقًا. وغياب المعاني الشعرية يعني هنا غياب الصور التخييلية ذات الإيحاء، باستثناء التشبيه البليغ (**فإنهم أسد**) على أن مثل هذا التشبيه لا يشكل صورة ايحائية لأنه ذو مستوى دلالي واحد يتعلق بشجاعة فرسان قبيلة بني أسد في الحرب.

وأمّا الحركة الثالثة فتظهر واضحة في البيتين التاسع والعاشر، بحيث يعود عبيدٌ مرة ثانية إلى حالة الضعف، فيذكر من جديد قدرة الزمن على التغيّر والتلون بقوله: "**فالدهر ذو غير وذو ألوان**"، ويشير إلى الموت بقوله: "**ولست بخالدٍ**".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النموذج الثاني:[1]

١- أقفرَ من ميَّة الدوافع مِنْ ... خبْتٍ فَلُبنى فَيْحان فالرِّجَلُ

٢- فالقطبيّات فالدكادكُ فالـ ... ـهَيْح فأعلى هبيرِه السَّهل

٣- فالجُمْدُ الحافظُ الطريق من الزَّ ... يغ فَصَحن الشقيقِ فالأمل

٤- فالطلْبُ فالحَدُّ من تبالة لا ... عَهْدَ له بالأنيس ما فعلوا

٥- كأن ما أبقت الروامسُ منـ ... ـهُ والسنونَ الذَّواهبُ الأوَلُ

٦- فرعٌ قضيم غلا صوانعهُ ... في يمنيِّ العيابِ أو خِلَلُ

٧- يا ناقةً ما كسَوْتُها الرَّحل والْ ... أنساعَ رَهْبًا كأنها جَمَلُ

٨- تخترقُ البيدَ والنيافي إذْ ... لاح سُهَيْلٌ كأنه قَبَلُ

٩- وَيْلُمِّها صاحبًا يصاحبها ... معتسفُ الأرض مقفر جهل

١٠- أوردها شَرْبَةً بلينةَ لم ... تُحمضْ عليها مِنْ دونها رِجَلُ

---

(١) عبيد بن الابرص: الديوان، ص:٩٥-٩٧.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

١١- بارك في مائها الإلَهُ فما يبضُ منه كأنه عَسَـــــلُ

٥///٥/ ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/ ٥///٥/

١٢- مِنْ ماء حَجْناءَ في مُمنَّعَـةٍ أحرزها في تَنوفةٍ جَبَـــلُ

٥///٥/ ٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/ ٥///٥/

(١) مكونات القصيدة

تتكوّن القصيدة من محورين كبيرين: محور الطلل ومحور الناقة . فأمّا محور الطلل فيتألف من الأبيات الستة الأولى، وأمّا المحور الثاني فيتألف من الأبيات الستة الأخيرة.

(أ) مكونات محور الطلل:

يبدأ الطلل بالتشكل من الفعل أقفر الّذي يتصل بمجموعة كبيرة من أسماء الأماكن ومواضع الماء الّتي تتصل فيما بينها بحرف العطف الفاء. والحق أن تردد ذكر الأماكن بهذه الكثافة أمر يتطلب من الباحث أن يقف عليه، ذلك أنه قد يفهم أنّ هذه الأماكن (القطبيات، الدكادك، هبيره ... تباله)، تعود إلى قبيلة بني أسد، والصحيح أن هذه الأماكن تتوزع بين الحجاز واليمن وتعود إلى غير قبيلة من قبائل العرب المتوزعة بين الحجاز واليمن.

وفق هذا المنظور فإن ارتباط الفعل (أقفر) مع هذه الأماكن الّتي تشير في غالبيتها إلى الماء يعني أنّ عبيداً يتحدّث عن قحط عام أصابَ الحجاز واليمن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتأكدُ هذا الفهم في البيتين الخامس والسادس إذ يشير عبيد إلى أنَّ هذه الأماكن أصبحت بفعل الرياح كأنها صحيفة بيضاء، ويلحظ في هذين البيتين التضمين؛ لأن " **فرعًا**" خبر كأنَّ الَّتي شبَّه بواسطتها ما بقي من آثار الديار بنقوش أخلة السيف ولعله بهذا يصرِّ على بقاء الحياة في الديار.

(ب) مكونات محور الناقة:

لعل أول ملاحظة يمكن الحديث عنها هي أن هذا المحور يبدأ بصيغة انشائية، من خلال استخدام أسلوب النداء بقوله: "**يا ناقة**"، ويلحظ هنا أن عبيداً يتفرَّد عن غيره من شعراء عصره بذكر اسم الناقة ذكرًا صريحًا فضلاً عن أنه يشبهها بالجمل.

إن استخدام صيغة النداء وتشبيه الناقة بالجمل يوحي بأنَّ عبيداً يسعى جاهداً إلى أنْ يستمد القوة من هذه الناقة ليتمكن من البحث عن الحياة والخروج من دائرة الموت المتمثل بالطلل الَّذي حلّ به القفر، وهنا تبدو صيغة النداء وكأنّها استغاثة.

وبعدئذ نلحظ عبيداً يتخلص من الأسلوب الانشائي ويتحول إلى الأسلوب الخبري بقوله: "**تخترق البيد والفيافي..**" وهنا تبدأ رحلة عبيد في البحث عن الحياة/ الماء فتصل الناقة إلى مكان الماء، ويلحظ هنا أن مكان الماء ممنعٌ يصعب الوصول إليه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(٢) وحدة القصيدة في إطار تحليل بنية اللغة الشعرية:

(أ) حركة التخييل في محور الطلل

إن أول ملاحظة يمكن بيانها في محور الطلل تتركّز في أن عبيداً استخدم مفردات هذا المحور في صورتها الحقيقية، لأنه في الأصل يصف واقعًا معاشًا ويرصد حالة الموت الّتي أصابت المكان. بيد أنه في البيتين الخامس والسادس يقدّم صورة تخييلة متنامية توحي بأنّ هذا المكان صار بقايا من مكان بفعل حركة الزمان والرياح. وقد جاءت هذه الصورة على أساس التشبيه التمثيلي، حيث شبه صورة الديار والرياح تعبث بها تحولها إلى صحيفة بيضاء عليها بعض البقايا والآثار بصورة بطانة السيف البيضاء الموسّاة بالنقوش.

(ب) حركة التخييل في محور الناقة:

يلحظ في هذا المحور حضور الصور التخييلية حضوراً مطلقًا، ونجد أن كلّ هذه الصور جاءت لتجسّد حركة الناقة بوصفها وسيلة عبيد الوحيدة في الخروج من دائرة الطلل / الموت إلى دائرة الحياة / الماء.

ففي الصورة الأولى نجد عبيداً يشبه الناقة بالجمل بقوله: كأنها جمل، ويلحظ هنا غياب وجه الشبه إن هذا الغياب يعطي التشبيه خصوبة ايحائية من حيث انفتاحه على غير مستوى من مستويات المعنى المتعلقة بصفات الناقة.

وفي الصورة التخييلية الثانية يشير عبيد إلى سرعة الناقة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوتها من خلال الاستعارة المركبة في قوله: "**تخترق البيد**" فالاستعارة هنا تقع في الفعل والاسم معًا، فهي في الفعل تخترق استعارة تصريحية ذلك أنه شبه سير الناقة بالاختراق، في حين أن الاستعارة في الاسم مكنية حيث شبه البيد (**الصحراء**) بجسم يخترق اختراقًا.

وفي الصورة الثالثة يحدد عبيد موعد سير الناقة للبحث عن الحياة/ الماء بقوله: "**اذْ لاح سهيلٌ كأنه قَبَلُ**" فعبيد هنا يشبه سهيلاً بالنار على جبل، ويلحظ هنا أيضًا غياب وجه الشبه.

وفي الصورة الرابعة يشير عبيد عن طريق الكناية في قوله: "**معتسف الأرض مقفرٌ جهل**"، إلى أنه يسير على غير هداية في هذه الأرض لأنه يجهلها ولذلك يريد أن يقطعها سريعًا. وفي الصورة الخامسة يصل إلى الماء فيصفه بالكناية بقوله: "**لم تحمض عليها من دونها رِجَل**" وهو هنا يريد صفاء الماء وعذوبته، لأنه موجود في مكان لا يتكاثر فيه الحمض، أي النبات المالح أو المر. ويؤكد هذه الصورة بصورة أخرى تعتمد التشبيه بقوله عن الماء: كأنه عسلٌ. وكلا الصورتين اشارة إلى أن الماء ممنع يصعب الوصول إليه.

(ج) التشكيل الإيقاعي:

جاء التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة متوازنًا ومنسجمًا مع موضوع القصيدة، وحركة التخييل في كلا المحورين الطلل والناقة. على أنّ هذا التوازن وهذا الانسجام لا يعني أن القصيدة تنتظم وفق نمط إيقاعي واحد، إنما نلحظ وجود ثمانية أنماط ايقاعية تتحرك وفق إطار البحر المنسرح. وقد تولّدت هذه الأنماط الإيقاعية من الزحافات الّتي دخلت على

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصيغ العروضية الّتي تشكّل وزن بحر المنسرح.

إنّ وزن بحر المنسرح في صورته المثالية يتكوّن من ثماني وقفات ووتد مفروق في كل شطر، غير أنّ عبيدًا في هذه القصيدة أحدث انحرافًا ملحوظًا في بنية الصورة المثالية لبحر المنسرح. ففي الأبيات (١، ٣، ٥، ٦، ٨، ١٠) نجد أن الشطر الأول منها يتألف من أربع وقفات ووتدين مفروقين، في حين أن الشطر الأول من الأبيات: (٢، ٤، ٧، ٩، ١١، ١٢) يتألف من خمس وقفات ووتدين مفروقين. وإذا تأملنا الشطر الثاني من كلّ بيت، فإننا نجده لا يخرج عن هذه الصورة من حيث عدد الوقفات، واحتوائه على وتدين مفروقين عدا الشطر الثاني من البيت العاشر، فإنه يحتوي على سبع وقفات ووتدٍ مفروق واحد. وهو وفق هذا التشكيل يكاد يقترب تمامًا من الصورة المثالية لبحر المنسرح.

إنّ هذا التشكيل الإيقاعي على هذا النحو يكشف عن أمرين: الأول الخصوبة الإيقاعية الّتي يتمتع بها بحر المنسرح من حيث تعدد أنماطه الإيقاعية، والثاني متعلق بطبيعة الزحافات في العروض. فالزحافات هنا أحدثت إيقاعات مختلفة من حيث التشكيل الداخلي ومنسجمة من حيث تعاقب الحركة والسكون وزمان النطق. إن هذا الأمر يعني أن بحور الشعر العربي لا تشكّل إيقاعًا رتيبًا أو إطارًا يقيد الشاعر ويحدُّ من عملية التدفق الإيقاعي ، بل إن بحور الشعر العربي تتيح للشاعر أن يجسّد المعاني الّتي يريدها تجسيدًا ايقاعيًا ينسجم انسجامًا تامًا مع طبيعته النفسية. وبذلك فإنّ: **"الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها. هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الّتي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[1]

إن الإيقاع، وفق هذا المفهوم، يرتد إلى الداخل فيقيم علاقة خفية بين النفس والكلمة أو بين النص والمتلقي. ومن هنا "**تتولد الحاجة لقياس التناسق والتساوي والتقارب، وحتى التضاد والانكسار للتوصل إلى الترتيب الّذي تقوم عليه القصيدة**"[2]

والحق أن هذا الأمر يتضح في قصيدة عبيد الّتي تتكون من محورين: الموت والحياة. إن كلّ محور من هذين المحورين يحتوي على بنية إيقاعية داخلية تناسبه فإيقاع الموت جاء في المحور الأول بطيئًا، بينما إيقاع الحياة جاء في المحور الثاني سريعًا خصوصًا في البيت العاشر الّذي اشتمل على إحدى عشرة وقفة ايقاعية وثلاثة أوتاد مفروقة.

إن هذا البناء الإيقاعي الداخلي يتناسب تناسبًا لافتًا للنظر مع بنية القصيدة الداخلية، لأن هذا البيت أحدث انعطافًا حادًا في بنية القصيدة وتحولاً مدهشًا في مضمون القصيدة ذلك أن هذا البيت يشكل نقطة التلاقي مع الحياة / الماء والانفصال عن الموت / الطلل.

---

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، (دار العودة، بيروت،١٩٨٤)ص:٩٤.

(٢) مروان فارس: " في بنية الايقاع عند حاوي،(الفكر العربي المعاصر،بيروت،ع ٢٦ ، ١٩٨٣)ص:٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النموذج الثالث:[1]

١- تغيَّرت الدِّيارُ بذي الدُّفـــينِ ... فأوديةِ اللِّوى فرمال لـــــينِ

٢- فخَرْجيُ ذِرْوَةٍ فلوى ذَيـــــالٍ ... يُعفِّي آيهُ مرُّ الســـــــنينِ

٣- تبيَّن صاحبي أترى حمـــــولاً ... يشبِّهُ سيرها عوم السفينِ

٤- جعلن الفجَّ من رَكَكٍ شمالاً ... ونكَّبْن الطَّويَّ عن اليمـــينِ

٥- ألا عتبت عليَّ عِرْســـــــي ... وقد هبت بليلٍ تشتكينـــي

٦- فقالت لي: كبُرتَ فقلت: حـــقًّا ... بلقد أخلفت حينا بعد حين

٧- تُريني آية الإعراضِ مـــــنها ... وفظَّت في المقالة بعد لينِ

٨- ومطَّت حاجبيها أنْ رأتنـــي ... كبرتُ وأن قد ابيضت قروني

٩- فقلت لها رويدك بعض عتبـــي ... فإني لا أرى أن تزدهينـــــي

١٠- وعيشي بالذي يغني؛ حتى ... إذا ما شئتِ أن تنأي فبيني

١١- فإن يَكُ فاتني أسفا شبابي ... وأمسى الرأس مني كاللجـــينِ

---

(١) عبيد بن الابرص: الديوان، ص: ١٣٢-١٣٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٢- وكان اللهو حالفني زمانًا فأضحى اليوم مُنْقطعَ القرين

١٣- فقد ألج الخباء على العذارى كأنَّ عيونهن عيونُ عينِ

١٤- يملنَ عليَّ بالأقراب طورًا وبالأجياد كالرَّبط المصونِ

١٥- وأسمرَ قد نصبت لذى سناءٍ يرى مني مخالطة اليقينِ

١٦- يحاول أن يقومَ وقد مَضَتْهُ مغابنةٌ بذي خرصٍ قتينِ

١٧- إذا ما عاده منها نساءٌ سفحن الدمع من بعد الرنينِ

١٨- وخرقٍ قد ذَعَرْت الجون فيه على أدماء كالعيرِ الشنونِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ- مكونات القصيدة من حيث المضمون:

تكشف القراءة الأولى في هذه القصيدة عن أنها تتكون من أربعة أجزاء متفاوته من حيث الطول؛ الأول يتعلّق بالطلل ويتألف من البيتين الأول والثاني، والثاني يتعلّق برحلة الظعائن ويتألف من بيتين الثالث والرابع؛ * والثالث يتحدّث فيه عبيد عن تفاصيل حياته اليومية مع عرسه، ويشير إلى حاضره المؤلم. ويتألف هذا الجزء من سبعة أبيات؛ أي من البيت الخامس حتى البيت الحادي عشر. والجزء الرابع يرتدُّ فيه إلى الماضي الجميل المشرق حيث الحب والجنس والطعان والترحال، ويبدأ من البيت الثاني عشر وينتهي بنهاية القصيدة.

ب- الوحدة البنائية في القصيدة:

إن البحث عن الوحدة البنائية في القصيدة يفرض على الباحث السؤال الآتي: **كيف يمكن أن تتجسّد الوحدة البنائية بين أجزاء هذه القصيدة المتباعدة من حيث المضمون؟.**

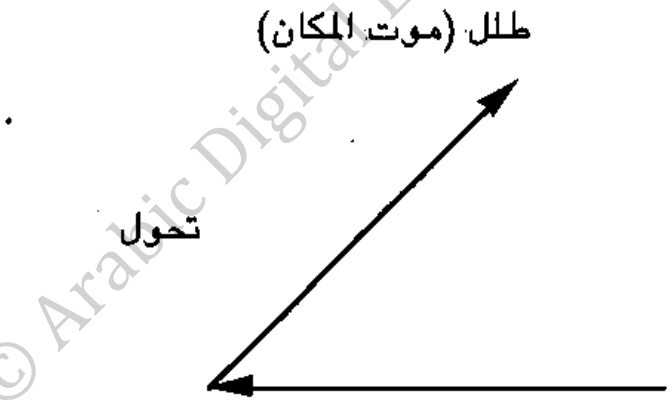
إنّ الاجابة عن هذا السؤال تتطلب من الباحث أن يكشف عن بنية القصيدة الداخلية وأن يبين شبكة العلاقات الموضوعية الّتي تربط بين تلك الأجزاء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بنية القصيدة الداخلية وشبكة العلاقات الموضوعية

الطلل

يتشكّل الطلل في هذه القصيدة على أساس العلاقة القائمة بين الجملتين الفعليتين: "**تغيّرت الديار**" "ويعفي آيهُ مرُّ السنين". وهي علاقة تشير إلى حدثين متلازمين يقترنان بالمكان هما حدث التغير والعفاء. ويرتبطان بالزمان ارتباطًا مباشرًا بوصفه القوة القادرة على جلب التغير والعفاء وجعل الطلل كمعطى مكاني يتضمن معاني الفناء. ولعل الرسم التالي يبين ذلك:



الزمان ..... حركة التغير والعفاء ..... المكان

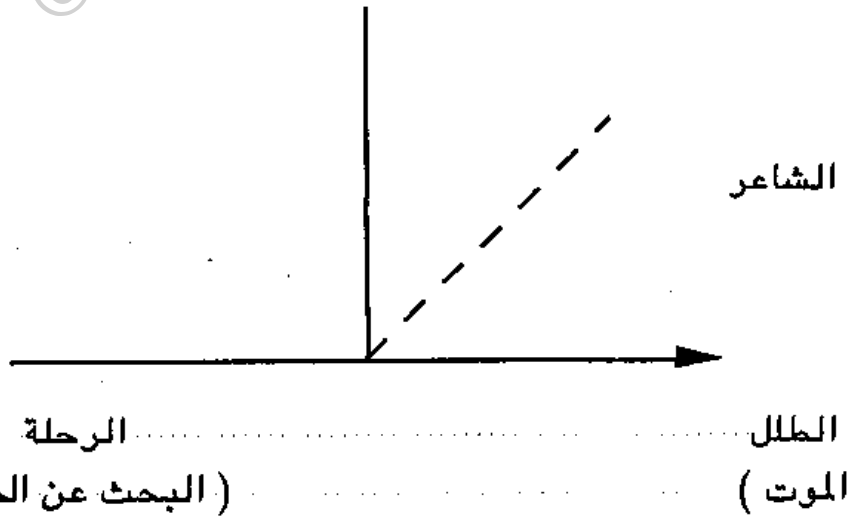
ويوضح هذا الرسم حقيقة تغير المكان وعفائه بفعل تعاقب الزمان. وهنا تبدو العلاقة بين المكان والزمان علاقة سلبية تمامًا، لأن الزمان سلب المكان كلَّ مقومات الحياة. ولعل الفعل "**يعفي**" إشارة حقيقية إلى ذلك.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرحلة:

تشير القراءة الأولى في الجزء المتعلق بالرحلة إلى أن الشاعر يتوسط بين الطلل والرحلة بقوله: "**تبيَّن صاحبي أترى حمولاً**..". إن توسط الشاعر بين الطلل والرحلة إشارة واضحة إلى توسط الشاعر بين الموت والحياة، فالموت يتشخَّصُ للشاعر من الطلل، والحياة تبدو له من الرحلة. فالرحلة هنا جاءت جماعية على العكس تمامًا من الرحلة في القصيدة السابقة الَّتي جاءت فردية. من هنا يمكن فهم اتجاه هذه الرحلة في ضوء رحلة الشاعر في قصيدته السابقة: " **أقفر من ميَّة الدوافع**.." تلك الرحلة الَّتي كانت هربًا من الطلل / الموت وبحثًا عن الحياة / الماء. وهنا الأمر لا يختلف، فالرحلة الجماعية تمثل هربًا من الطلل / الموت وبحثًا عن الحياة / الماء. ويصحُّ هذا الفهم إذا علمنا أن الأماكن هنا تتضمن إشارة إلى مواضع الماء. وإذا فهمنا البعد الدلالي الَّذي يتضمنه تشبيه حركة الظعائن بحركة عوم السفين.

ولعلي أستطيع تجسيد مضمون حركة الرحلة وفق الرسم الآتي:



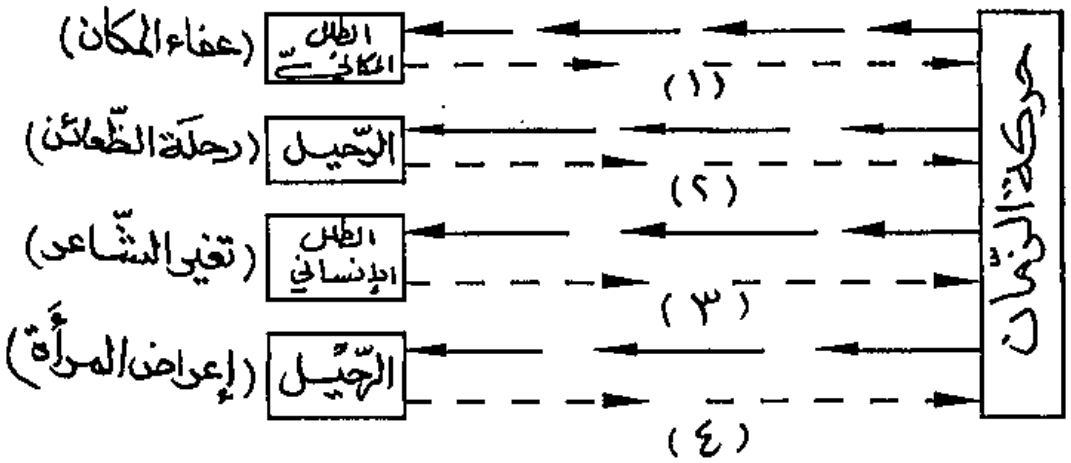
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويلحظ أن هذا الرسم يقيم علاقة فعليّة بين الطلل والرحلة من خلال الشاعر الّذي جسّد في محور الطلل حالة الفناء والتلاشي الّتي أصابت المكان، وجسّد في المحور الثاني حركة الهرب الجماعية من الطلل من خلال حركة الظعائن.

حاضر الشاعر:

تشكّل حالة الجفاء بين الشاعر وعرسه محور حاضر الشاعر المؤلم، وتكوّن الأنماط اللغوية التالية: (**عتبت، هبت، تشتكيني، فقالت لي كبرت، تريني آية الإعراض، وفظلت في المقالة ...، ومطّت حاجبيها**)، أبعاد حالة الجفاء الّتي تسود حياة عبيد الاجتماعية مع عرسه.

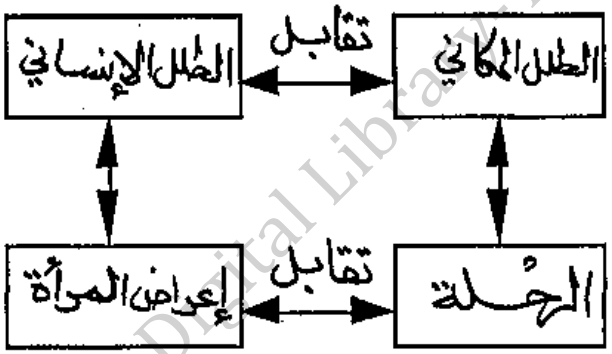
ويشير النمطان اللغويان: "**كبرت وابيضت قروني**" إلى سبب الجفاء الواقع بين عبيد وعرسه. والحق أن هذين النمطين اللغويين يشيران إلى حركة مرور الزمان على عبيد. وهنا يتوسط عبيد بفعل الزمان بين طللين الأول مكاني والآخر إنساني، ومعنى هذا أن حركة الزمان تقيم علاقة خفية بين الطلل وعبيد. وهي في الوقت نفسه تقيم علاقة أُخرى بين زوج عبيد ورحلة الظعائن. ويمكن بيان خيوط هذه الحركة على النحو الآتي:



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبدأ حركة الزمان الأولي بإحداث التغير في المكان، ثم تتولّد عن هذه الحركة حركة أخرى هي حركة الرحيل عن هذا المكان، وبعدئذ تبدأ حركة الزمان الثانية بإحداث التغير في الإنسان / الشاعر، ثم تتولّد من هذه الحركة حركة رحيل المرأة عن الشاعر بوصفه صار طللاً أو بقايا إنسان.

وفق هذا الإطار يوقع عبيد تقابلاً مدهشًا في مكوّنات القصيدة ويمكن بيانها على النحو التالي:



إن هذا الرسم يوضح الخطوات الموضوعية للزمان في قدرته على إحداث التغير في المكان والإنسان معًا، فالمكان صار مهجورًا لأن أهله رحلوا عنه بحثًا عن الحياة، والإنسان / الشاعر، يعاني الفقد الجنسي، فأخذت زوجه تعرض عنه وتسعى إلى الرحيل.

ماضي الشاعر:

يشكّل ماضي الشاعر في هذه القصيدة وسيلة نفسية هامة تساعده في عملية الهروب من حاضره المؤلم المتجسد بموت المكان وفقد الجنس، على أن ارتداد الشاعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى ماضيه لا يعني أنه ينفصل عن حاضره، ذلك أنه يحاول استعادة هذا الماضي وهو يعي حاضره، ولا يعني هنا استعادة الماضي، تذكره، وإنما يعني إعادة تمثل هذا الماضي ومحاولة بعثه من جديد في حاضره المؤلم. ويتضح هذا الأمر من النمطين اللغويين اللذين يتضمنان معنى الشرط: "**فإن يك فاتني أسفًا شبابي..**" "**فقد ألج الخباء على العذارى..**". ولعل استخدام أسلوب التحقيق في قوله "**فقد ألج..**" يشير إلى إصراره على أن الماضي ما زال حاضرًا حضورًا حقيقيًا وليس حضورًا وهميًا. ويلحظ هنا أن أسلوب التحقيق قد جاء بعد قوله:

وكان اللهو حالفني-زمانًا-

فأضحى اليوم منقطع القرين

ليوحي أن الزمان لم يقهره بعد. ويتأكد هذا الأمر من ثلاثة محاور: محور الجنس و محور الطعان في الحروب، ومحور السفر والترحال علي الناقة القوية الّتي تذعر منها بقر الوحش والغزلان.

بنية اللغة الشعرية:

المستوى الإيقاعي:

يبيِّن مطلع القصيدة أنها تنتسب عروضيًا إلى بحر الوافر غير أنَّ القراءة العميقة في مكوّناتها العروضية تشير إلى غير ذلك فهذه القصيدة تتكون من انتظام وتعاقب ثلاث صيغ عروضية هي: (//٥///٥، **مفَاعَلَتُن**) و (//٥/٥/٥، **مفاعيلن**) و (//٥/٥، **فعولن**). فأما الصيغة الأولى فتنتسب إلى بحر الوافر، وهي مكوِّن عروضي أصيل من مكوّناته، وأمّا الصيغة الثانية فهي مكوِّنٌ أصيل من مكوِّنات بحر الطويل وبحر الهزج، وأمّا الصيغة الأخيرة فتعدُّ من مكوِّنات البحر الطويل. ولعلّ الأمر اللافت للنظر أن تفعيلة البحر الطويل والهزج

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكررت في هذه القصيدة ستًا وأربعين مرّة في حين أنّ تفعيلة البحر الوافر ترددت ستًا وعشرين مرّة. بينما تكررت (//٥/٥) ستًا وثلاثين مرة، وهي تنتمي عروضيًا للبحر الطويل. معنى هذا الأمر أن إيقاعات البحر الطويل تفرض نفسها في بنية القصيدة الشعرية.

على أنّ هذا الفهم لا يعني أن القصيدة تتحرك في إطار البحر الطويل فقط وإنمّا يعني أنها تتجاوز ذلك لتتحرك في إطار إيقاعات ثلاثة بحور متداخلة هي الطويل والوافر والهزج[1]. وهنا يفرض السؤال الآتي نفسه: **كيف تأتى هذا الأمر؟ ولماذا؟**.

يلحظ أن بنية القصيدة الإيقاعية تشكّلت علي هذا النحو بسبب علة (**القطف**) وزحاف (**العصب**)، فالقطف وهو علة مزدوجة تجمع بين الحذف والعصب؛ أي إسقاط السبب الخفيف الأخير بالحذف وتسكين اللام بالعصب-ولّد الصيغة العروضية (**فعولن**) الّتي جاءت في العروض والضرب في حين أنّ زحاف العصب دخل حشو القصيدة فصير (**مفاعلتن**) (**مفاعيلن**).

إن تكرار زحاف العصب في حشو القصيدة ستًا وأربعين مرة، والتزام الشاعر بعلة القطف في عروض القصيدة وضربها أحدث في بنية القصيدة أنماطًا إيقاعية مختلفة ومتنوعة ساهمت في بناء شبكة إيقاعية معقدة كلّ التعقيد من حيث وجود إيقاعات تنتمي إلى بحور ثلاثة هي الطويل والوافر والهزج.

إن هذا الأمر يدعو الباحث إلى النظر إلى الزحافات أو العلل نظرة تختلف كل الاختلاف عمّا هو معروفٌ لدى الباحثين في عروض الشعر العربي. وتتلخص هذه النظرة في أن الزحافات أو العلل الّتي تدخل في بنية المكوّنات العروضية

(١) ويمكن أيضًا استشعار إيقاع البحر المتقارب باعتبار أن فعولن مكوّن أصيل من مكوّنات المتقارب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للبحور، تعمل على إقامة حالة من التعالق والتمازج بين البحور، مما يساهم في إحداث بنية إيقاعية تميز بالخصوبة وتتصف بالحركة والتموج.

إن هذا الأمر ينفي عن العروض العربي صفة الجمود والثبات، ويؤكد قدرته على استيعاب أيّ مضمون شعري واحتوائه. ويظهر هذا الأمر بجلاء في هذه القصيدة. ففي البيت الأول نستشعر استقرارًا إيقاعيًا، لأنه يشكل نقطة البدء في القصيدة فكان إيقاع البحر الوافر حاضرًا حضورًا مطلقًا، وفي البيت الثاني تبدأ حركة الإيقاع بالتغير والتنامي والتموج وهو أمر يتناسب وحركة العفاء الّتي أحدثها الزمان في المكان، ولذلك نستشعر حضور إيقاع البحر الطويل في الشطر الأول وحضور إيقاع الهزج في الشطر الثاني.

وفي البيت الثالث تبدأ حركة الرحلة، فتأخذ حركة الإيقاع بالانعطاف، حيث نستشعر وجود حالة من التناسب الإيقاعي والتناغم، فيبدأ الشطر الأول بايقاع البحر الطويل، ويبدأ الشطر الثاني بإيقاع البحر الوافر، وفي البيت الرابع نلمح تغيرًا إيقاعيًا نحو بحر الهزج خاصة في الشطر الثاني، وتناوبًا إيقاعيًا بين صيغ بحر الطويل وبحر الوافر.

وفي البيت الخامس تأخذ البنية الإيقاعية بالانكسار وهو انكسار يتناسب وتغير مضمون القصيدة، ذلك أن عبيدًا هنا ينعطف نحو حاضره المؤلم القلق فجاء البناء الإيقاعي قلقًا ومنكسرًا حيث بدأ بصيغة الوافر فالطويل في الشطر الأول ثم تحول إلى الهزج في الشطر الثاني، وهو تحوُّل يتناسب تناسبًا حقيقيًا مع حركة العتاب والشكوى الّتي تبديها الزوجة. وتستمر هذه الحركة الإيقاعية حتى نهاية البيت العاشر وفي البيت الحادي عشر يعود الإيقاع مرة ثانية إلى البحر الوافر. في الشطر الأول وإلى بحر الهزج في الشطر الثاني، فيظهر وفق هذا النحو إيقاعٌ متوازنٌ خالي من التوتر وبعدئذٍ يحدث انعطاف ايقاعي في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البيت الثاني عشر يتناسب وانعطاف الشاعر إلى ماضيه المشرق الجميل، وفي البيت الثالث عشر يستقر الإيقاع وفق صور البحر الوافر، وهو استقرار يتجاوب مع نفسية عبيد الّتي بدأت تميل إلى الاستقرار حينما يبدأ الشعور بالقوة ينسرب إلى أعماق نفسيته المحاصرة بالموت. وفي البيت الرابع عشر يحدث تموّج في بنية الإيقاع يتناغم وحركة العذارى وهن يتمايلن على عبيد وتحدث الحركة ذاتها في بنية إيقاع البيت الخامس عشر لتتجاوب وحركة عبيد في الطعان. غير أن هذه الحركة سرعان ما تتوتر في البيت السادس عشر. إذ نشعر أن حدة الإيقاع بدأت تتسارع شيئًا فشيئًا لتنسجم مع حركة الفارس الّذي أصابته طعنة عبيد وهنا يفرض إيقاع بحر الهزج نفسه. وتستمر الحركة ذاتها في البيتين السابع عشر والثامن عشر، ففي البيت السابع عشر تتجاوب هذه الحركة مع بكاء النساء، وفي البيت الثامن عشر يحدث تجاوب مقنع مع حركة الناقة السريعة الّتي تذعر بقر الوحش.

المستوى التخييلي

يشكّل الزمان في الجزء المتعلّق بالطلل محور الصورة التخييلية الأولى في القصيدة، وهي صورة مركبّة ومتنامية تتكون من جزئين: الجزء الأول يتمثّل في التركيب الإضافي "**مرُّ السنين**" وهو تركيب ينطوي على الكناية حيث يشير عبيد من خلالها إلى حركة الزمان على هذا المكان. والجزء الثاني يتمثّل في الجملة الفعلية: "**يعفىٌ آية مرُّ السنين**"، إنّ اقتران الفعل المضارع " **يعفي**" بحركة الزمان، منح الزمان صفة الحياة. وهنا يمكن القول إن الصورة اعتمدت نمط الاستعارة المكنيّة.

وأمّا في الجزء المتعلّق بحركة الرحلة، فالصورة التخييلية فيه جاءت على أساس التشبيه التمثيلي، إذ نلمح أنّ عبيدًا شبه صورة حركة الأبل وعليها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهوادج بصورة حركة عوم السفين. وهنا يحدث عبيدٌ تقاطعًا مدهشًا بين الصحراء والبحر مما يسمح للمتلقي أن يضمن هذا التشبيه أبعادًا دلالية مفتوحة تساعد في إثراء النص وفهمه فهمًا يتناسب مع الطلل المقفر الخالي من الماء. ولعلّ إصرار عبيد على تشبيه حركة الإبل بعوم السفين يتضمن معنى البحث عن الماء والحياة على المستوى النفسي.

وأمّا في الجزء المتعلّق بحاضر عبيد والمتضمن علاقته مع عروسه، فقد جاءت الصور التخييلة فيه لتجسّد هذه العلاقة تجسيدًا تخييليًا يتكئ على الاستعارة والكناية والتشبيه. أما الاستعارة فتظهر في قول عبيد: "**هبت بليلٍ تشتكيني**" وتتركز الاستعارة في الفعل "**هبت**" حيث شبه صوت عروسه في عتابها بالهبوب الّذي يشير إلى العاصفة. وهو بذلك يجسّد طبيعة العتاب تجسيدًا يتناسب وحالة الجفاء الّتي تبدو من عروسه. ولذلك جاءت الاستعارة تصريحية. وأما الكناية فتكمن في الجملتين الفعليتين: الأولى، " **ابيضت قروني**"، وهي كناية عن موصوف، لأنها تشير إلى الشيب والكبر الّذي أصاب عبيد، والأخرى، "**ومطّت حاجبيها**"، وهي كناية عن حالة الغضب الّتي تولّدت عند عروسه أثناء العتاب ويلحظ أن الكناية في "**مطّت حاجبيها**" تتناسب وحركة الاستعارة في الفعل "**هبّت**".

وأمّا التشبيه، فهو مركوزٌ في قول عبيد: وأمسى الرأس مني كاللجين[1]، ويلحظ أنّ عبيدًا يشبه بياض رأسه بالفضة.

وأمّا الجزء الثاني المتعلّق باستعادة الماضي المشرق. فقد تكوّن من مجموعة من الصور التخييلية الّتي تتسم بالحركة والحياة شأنها شأن هذا الماضي المشرق

(١) على أنّ حسين نصار يرى أن عبيدًا يقصد بها اللجين (بفتح اللام وكسر الجيم) وهو ورق الطلح يدقّ ويُرش بالماء ويطعم للإبل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجميل. ففي قول عبيد في البيت الثاني عشر تتجلى الاستعارة المكنية في قول عبيد "وكان اللهو حالفني". فهو هنا يبعث الحياة في اللهو بالقرينة حالفني. وفي البيت الثالث عشر نلمح حضور التشبيه بقوله يصف عيون العذارى: " **كأنّ عيونهن عيون عين**" ويتنامى وصف العذارى بالتشبيه في البيت الرابع عشر بقوله عن حركة تمايل العذارى بحضورهن وأجيادهن: "**كالربيط المصون**".

ثم تختفي حركة التشبيه بعد أن ينتهي عبيد من لوحة العذارى / الجنس، وتحضر حركة الكناية الّتي تتناغم وحركة عبيد في الطعان. وتتجلى في البيت الخامس عشر في قوله: "**لذي سناء**" حيث يشير من خلالها إلى أن الفارس الّذي طعنه ذو شرف ورفعة. وقوله في البيت السادس عشر "**ذي خرص قتين**" وهي إشارة إلى الرمح الّذي لا تنشف عليه الدماء.

وبعدئذٍ تعود الاستعارة من جديد في البيت السابع عشر حيث يشير إلى الأثر الّذي ترتّب على قتل الفارس بقوله عن النساء: "**سفحن الدمع من بعد الرنين**" فهو هنا يشبه صوت بكاء النساء بالرنين ويلحظ هنا وجود كناية تصاحب الاستعارة تتجلى في قول عبيد: "**سفحن الدمع**" يشير من خلالها إلى شدة البكاء وقوته.

وفي البيت الثامن عشر يعود التشبيه من جديد في وصف الناقة بقوله: "**كالعير الشنون**" أي كحمار الوحش السمين، على أنه ضمّن هذا البيت كنايتين في قوله " **وخرقٍ**" الّتي تشير إلى الأرض الواسعة الّتي تتخرق فيها الرياح وقوله: الجون، أي البيض، وهي إشارة إلى الظباء وبقر الوحش.

وهكذا يمكن القول في ضوء تحليل بنية القصيدة الداخلية وبيان شبكة العلاقات الموضوعية وتحليل بنية اللغة الشعرية من حيث المستويين الإيقاعي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتخييلي إنه: "لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تنفصل عما تحتويه من معنى. فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلاّ إذا عبرت عن معنى، كذلك يعتبر المحتوي بدون الشكل استخلاصًا لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئًا مختلفًا، ولابدّ أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتلٌ للإثنين"[1]. وتتضح هذه النظرية بعمق في تحليل الباحث للنموذج الرابع المتمثل بمعلقة عبيد، وهو نموذج يعدُّ من أعقد أنماط الشعر الجاهلي تركيبًا وبناءًا، وأخصبها مضمونًا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) راجع: رينيه ويلك: مفاهيم نقدية ترجمة محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة، ع ١١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٧) ص: ٥٠-٥١.

النموذج الرابع[1]

معلقة عبيد

١- أقفر من أهله ملحـــوبُ ... فالقطبيَّاتُ فالذَّنـوبُ

٢- فراكسٌ فثعيلبـــاتُ ... فذاتُ فرقين فالقليـبُ

٣- فَعَردةٌ فقفا حِـــبرٍّ ... ليس بها منهمُ عريـبُ

٤- وبدِّلت من أهلها وحوشًا ... وغيَّرت حالها الخطـوبُ

٥- أرضٌ توارثها شَعُـــوبٌ ... فكلهُ من حلَّها محروبُ

٦- إمَّا قتيلاً وإمَّا هالكًـــا ... والشيب شين لمن يشِبُ

٧- عيناك دمعها ســـروبُ ... كأن شأنيهما شعـيبُ

٨- واهية أو معين معـــنٌ ... من هضبة دونها لهـوبُ

٩- أو فلجٌ ما ببطـــن وادٍ ... للماءِ من تحته قَسيـبُ

١٠- أو جدولٌ في ظلال نخـلٍ ... للماء من تحته شُكـوبُ

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص ١٠-١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١- تصبو وأنىَّ لك التصابـــي أنىّ وقد راعك المشيـبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/

١٢- إن يكُ حُوِّلَ منها أهلهـــا فلا بدئ ولا عجـــيبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥///٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥///٥/

١٣- أو يك أقفر منها جوّهـــا وعادها المحلُ والجـــدوبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥///٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥///٥/

١٤- فكلُّ ذي نعمةٍ مخلوسها وكلُّ ذي أملٍ مكـــذوب

٥/٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥// ٥/٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥//

١٥- وكلُّ ذي إبلٍ موروثـــها وكلُّ ذي سَكَبٍ مسلوبُ

٥/٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥// ٥/٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥//

١٦- وكلِّ ذي غيبةٍ يئـــوبُ وغائب الموت لا يئـوبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥//

١٧- أعاقرٌ مثل ذات رحـــمٍ أو غانمٌ مثل من يخيبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/

١٨- أفلح بما شئتَ فقد يدرك بالـ- - - ضعفٍ وقد يخدع الأريـبُ

٥/٥//٥/ ٥///٥/ ٥///٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥///٥/

١٩- لا يغط الناسُ من لا يغط الـ---- دهرُ ولا ينفعُ التلبيـبُ

٥/٥/٥/ ٥//٥/ ٥///٥/ ٥/٥/٥/ ٥//٥/ ٥///٥/

٢٠- لا ينفعُ الكُبُّ عَنْ تعلُّمٍ إلاَّ السَّجيَّات والقـلوبُ

٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/

٢١- فقد يعودن حبيبًا شانئٌ ويرجَعنْ شانئا حبيـبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥//

٢٢- ساعد بأرضٍ إذا كنت بها ولا تقلْ إنني غريـــبُ

٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥///٥/ ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥//

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٣- قد يوصلُ النازح النائي وقد ... يُقطع ذو السَّهمةِ القريبُ

٢٤- من يسأل الناسَ يحرموه ... وسائل الله لا يخيبُ

٢٥- بالله يدركُ كلُّ خيرٍ ... والقولُ في بعضه تلعيبُ

٢٦- والله ليس له شريك ... علاَّم ما أخفت القلوبُ

٢٧- والمرءُ ما عاش في تكذيب ... طول الحياه له تعذيبُ

٢٨- بل إن تكن قد علتني كبرةٌ ... والشيب شينٌ لمن يشيبُ

٢٩- فرُبَّ ماءٍ وَرَدْت آجنٍ ... سبيلُهُ خائفٌ جديبُ

٣٠- ريشُ الحمام على أرجائه ... للقلبِ من خوفه وجيبِ

٣١- قطَّعْتهُ غُدْوةً مُشيحًا ... وصاحبي بادنٌ خبوبُ

٣٢- عيرانةٌ مُؤْجَدٌ فقارها ... كأنَّ حاركها كثيبُ

٣٣- أخْلَفَ ما بازلاً سديسُها ... لاحقَّةٌ هي ولا يَنُوبُ

٣٤- كأنَّها من خميرِ غابٍ ... جونٌ بصفحته نُدوبُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٥- أو شبُبُ يحتفرُ الرّخامى تلفُّه شمْألٌ هبـــــوبُ

٣٦- فذاك عَصْرٌ وقد أرانـــي تحملني نهدةٌ سرحـــوب

٣٧- مُضَبَّرٌ خَلْقها تضـــبيرًا ينشقُّ عن وجهها السبيبُ

٣٨- زيتيّةٌ ناعمٌ عروقـــها وليِّنٌ أسرها رحيـــــبُ

٣٩- كأنها لِقوةٌ طلـــــوبُ تحنُّ في وكرها القلـــوبُ

٤٠- باتت على إرمٍ رابئـــةً كأنها شيخةٌ رقـــــوبُ

٤١- فأصبحت في غداةِ مرَّةٍ يسقطُ عن ريشها الضريبُ

٤٢- فأبصرت ثعلبًا من ساعـــةٍ ودونه سبسبٌ جديـــبُ

٤٣- فنفضت ريشها وانتفضت وَهِيَ من نهضةٍ قريـــب

٤٤- فاشتالَ وارتاع من حسبها وفعله بفعل المـــذءوب

٤٥- فنهضت نحوه حثيثة وحَرَدَتْ حَرْدة تســـيبُ

٤٦- فدَبَّ من رأيها دبيـــبًا والعين حِملاقها مقلوبُ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٧- فأدركته فطرَّحـــــته والصيدُ من فتها مكـــروبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

٤٨- فرنَّحته ووضعـــــته فكدَّحت وجهه الجَبُوبُ

٥/٥// //٥/ ٥//٥// ٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥//

٤٩- فعاودته فرقَّعـــــتهُ فأرسَلَتْهُ وهومكـــرُوبُ

٥/٥// ٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥/٥/ ///٥/ ٥//٥//

٥٠- يضغو ومخلبها في دقِّه لا بُدَّ حيزومه منقـــوبُ

٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/

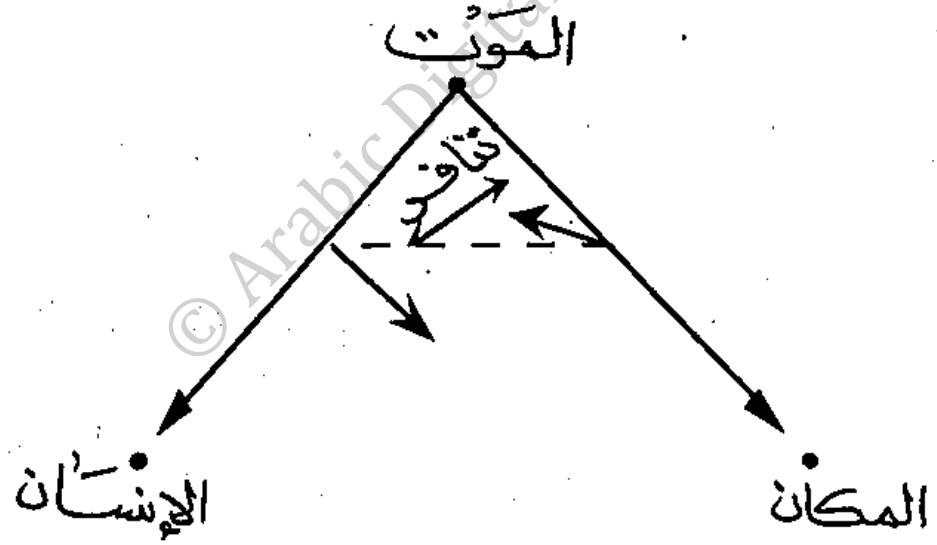
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

* بنية القصيدة الداخلية وشبكة العلاقات الموضوعية:

تشير القراءة الأولى إلى أنّ بنية القصيدة الداخليّة تنتظم بشبكة معقدة من العلاقات الموضوعيّة، تتحرّك في ست لوحاتٍ شعريّة متناقضة حينًا ومنسجمة حينًا آخر. وتتربط فيما بينها على أساس الثنائية الضدية الموت والحياة. وهي ثنائية تجسّد علاقة الإنسان بالمكان تجسيدًا وجوديًا ونفسيًا يتسم بالقلق والاضطراب.

اللوحة الأولى: مولات الطلل / الموت

يشكّل الموت محور هذه اللوحة حيث يرسم ظلاله على المكان والإنسان معًا. ولعلّ الخطاطة التالية تبيّن ذلك:



وتوضّح هذه الخطاطة فاعلية الموت وقدرته على جلب التغير وإيقاعه على المكان والإنسان، فعلى صعيد المكان نلحظ أن عبيدًا أشار إلى الموت من خلال التراكيب التالية: (أقفر من أهله.. بُدّلت أهلها.. غيّرت حالها..). إن كلّ هذه التراكيب تشير إلى أن هذه الأرض هي أرض

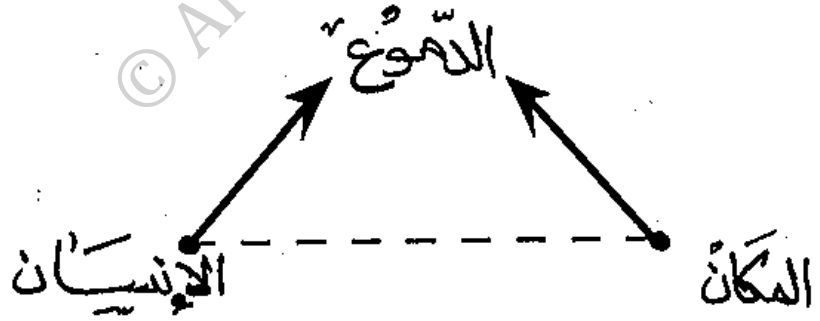
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموت، ويتأكّد هذا الفهم من قول عبيد: "وكلٌ مَنْ حلها محروب". من هنا يمكن لنا أن ننظر بوضوح إلى الموت على صعيد الإنسان بقول عبيد: "إمّا قتيلاً.. وإمّا هالكًا". وقوله: "فالشيب شين لمن يشيب" وهنا يحدث تحول في إتجاه حركة الموت نحو الزمان، فيظهر الزمان وكأنه شكل من أشكال الموت بوصفه قادراً على إحداث تغير سلبي في حياة الإنسان.

وفق هذا المنظور فإن الموت يقيم علاقة سلبية بين المكان والإنسان/تتصف بالتنافر والتباعد.

اللوحة الثانية: تحولات البكاء إلى الدموع

في هذه اللوحة يتفاعل الإنسان والمكان فيكون الرثاء، حيث تقيم الدموع علاقة نفسية مدهشة بين الإنسان والمكان كما يظهر في الخطاطة التالية:



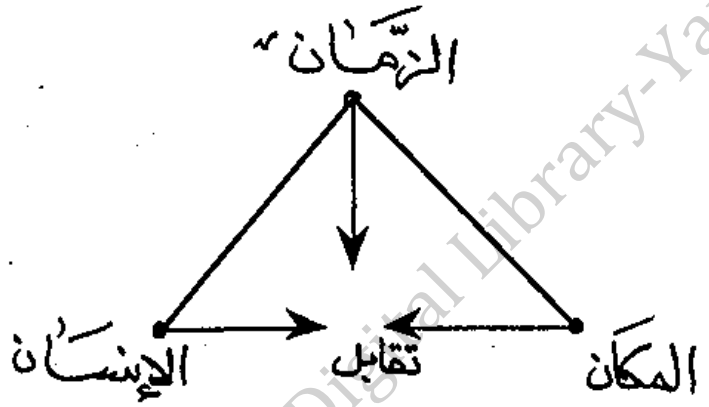
إنّ الدموع هنا تصبح قوةً نفسيةً خارقة تعيد التوازن إلى الإنسان والمكان معًا. ويتضح هذا الأمر من التنامي المدهش في حركة الدموع، فقد بدأت دموعًا حقيقية ثم أخذت تكبر شيئًا فشيئًا حتى صارت كأنها معين ممعن أو فلج ببطن وادٍ أو جدول في ظلال نخل. معنى هذا أنّ الدموع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكلت طبيعة مكانية وهمية، غير تلك الطبيعة الحقيقة الّتي يحاصرها الموت.

اللوحة الثالثة: تحولات الزمان / الموت

في هذه اللوحة يظهر الزمان ليقيم حالة من (**التقابل/التشاكل**) بين الإنسان والمكان فيبدو الشيب على الإنسان وتبدو عناصر التحول والقفر والمحل، والجدوب على المكان:

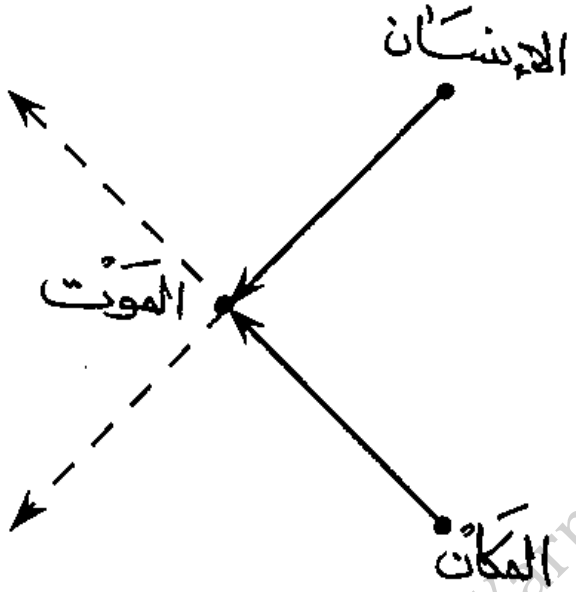


تتضح من هذا الشكل حركة مرور الزمان على المكان والإنسان، فالزمان غير الإنسان وسلبه لذة الحياة، ولعل قول عبيد:

تصبو وأنّى لك التصابي أنّى وقد راعك المشيبُ

يشير إلى ذلك ويوحي به، كما أن الزمان غير المكان وسلبه كلّ مقومات الحياة إذْ تركه مقفرًا يعاني المحل والجدب. إذن، فالزمان أحدث حالة من التقابل بين الإنسان والمكان، أو لنقل حالة من التقاطع بينهما. وتتركّز نقطة هذا التقاطع في الموت:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



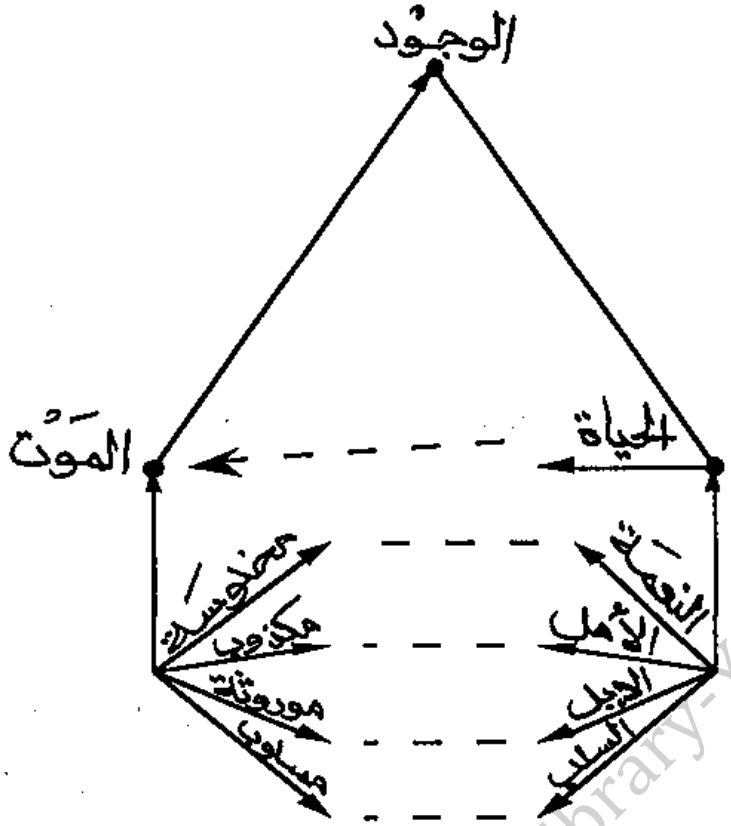
وتتأكد حالة التقاطع هذه أو التقابل من قول عبيد وهو يواجه الموت على يد قاتله بقوله في موضع آخر من الديوان:(١) "**أقفر من أهله عبيد...**"

وتتطور حركة الموت في القصيدة تطوراً يشمل كلَّ مكونات الوجود، فتأخذ بذلك بعداً آخر يشير إلى عبثية الوجود ذلك أن عبيداً أدرك من تأمله بالتحولات الّتي يحدثها (الزمان/الموت) بالوجود أن كلَّ شيء مصيره الفناء؛ ويمكن بيان ذلك على النحو التالي:

---

(١) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص ٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University



وتبيّن هذه الخطاطة حركة الحياة نحو الموت، وحركة الموت نحو الوجود "فكلُّ نعمة مخلوسة، وكل أمل مكذوب، وكل ذي إبل موروثها، وكل ذي سلبٍ مسلوب.. وغائب الموت لا يئوب".

اللوحة الرابعة: تحولات الإنسان

في هذه اللوحة يمتّد الحس العبثي ليشمل الإنسان بوصفه مكونًا رئيسًا من مكوّنات الوجود. وهنا يظهر عبيد الإنسان عاجزًا عن مواجهة تحولات الزمان/ الموت، وفاقدًا القدرة على التحكم بمصيره أو تحقيقه، ويتضح هذا من قوله: "..فقد يدرك بالضعف، وقد يخدع الأريب" وقوله: "فقد يوصل النازح النائي، وقد يُقطع ذو السهمة القريب".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن كلّ هذه الجمل الشعرية إشارات حقيقية إلى تحولات الوجود وعبثيته، الّتي امتدت لتشمل الإنسان. وبذلك فإنها تقرر حقيقة تفيد أن الوجود كلّه لا يخضع لمنطق أوقاموس، ولعلّ قول عبيد: "**لا يغط الناس من لا يغط الدهر**" يوحي بذلك ويؤكده.

اللوحة الخامسة: الهروب

تبيّن هذه اللوحة هروب الإنسان / الشاعر من دائرة الموت الّتي يرسمها الزمان حوله والّتي تضمنت معاني القفر والجدوب والمحل إلى دائرة الحياة. ويلحظ هنا أن عبيداً اختار للهروب من شبح المكان المخيف الّذي يساوره الموت، ناقة قوية وصلبة وسريعة.

اللوحة السادسة: المواجهة

في هذه اللوحة يرتدّ عبيد إلى الماضي ارتداداً نفسيًا. ولعله بهذا الارتداد يسعى جاهداً حتى يواجه حاضره المؤلم ومستقبله المجهول الّذي يلوح في أفقه الموت الرهيب.

إن ارتداده إلى الماضي يتجلّى بالفروسية، والفروسية مظهر من مظاهر القوة، بل هي أسمى مظاهرها في العصر الجاهلي على الإطلاق ويظهر هذا الأمر من العلاقة التشبيهية الّتي أقامها عبيد بين الفرس واللقوة الطلوب، وهي علاقة تصويرية مدهشة تتضمن مستويات دلالية ربما تجسّد حقيقة الصراع الأبدي، الّتي يعيشها الإنسان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

* شعبة العلاقات الموضوعية في إطار تحليل بنية اللغة الشعرية:

المستوى التخييلي:

تبدأ الحركة التخييلية الأولى بالجملة الفعلية أقفر من أهله ملحوب، ويستمر تأثير الفعل " **أقفر**" حتى البيت الثالث من القصيدة. والفعل أقفر المقترن بالأهل والمكان، تحوّل إلى إشارة للرحيل. والرحيل مستوى من مستويات الموت، أو شكل من أشكاله.

بعد أن أنهى عبيد حركة الرحيل بدأ بحركة تخييلية ثانية هي حركة "**التبدّل والتحول**" وهي حركة تتميز بقوة إيحائية مشعة، لأنها مزدحمة بالصور التخييلية. وأول صورة تخييلية تواجهنا قول عبيد في البيت الرابع: "**وغيّرت حالها الخطوب**" وهي صورة استعارية أقام من خلالها عبيد علاقة خفية بين المحسوس وغير المحسوس، فهو كما يظهر قد شخّص الخطوب بالقرينة "**وغيّرت**" **ليعطي كلمة الخطوب صفة الفاعلية والحياة، ولذلك جاءت الاستعارة مكنية تشير إلى تغير المكان وإقفاره**".

وفي البيت الخامس يردف عبيد هذه الصورة بصورة تخييلية أكثر عُمقًا وفاعليّة بقوله: أرض توارثها شعوب، وتتمثل فاعلية هذه الصورة بالفعل " **توارثها**" وقد جاء على الصيغة الصرفية " **تفاعل**" وهي صيغة حركية انعكست على مضمون الصورة التخييلية وقد تجلىّ هذا الانعكاس في طبيعة العلاقة السياقية المجازية بين الفعل توارث والاسم الشعوب، هذه العلاقة ولّدت معنىً خصبًا حين توشح الشعوب/ الموت / بصفة إنسانية. إن تشبيه الموت بالإنسان عن طريقة القرينة الفعلية توارثها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ساعد كثيراً في تشخيص الموت بوصفه غير محسوس، وأعطى البيت بعده الدلالي الذي يشير إلى قدرة الموت على إحداث التغير في المكان والإنسان والسيطرة عليهما. وتتضح فاعلية الموت وفق الصورة السابقة بقول عبيد في البيت السادس:

إمّا قتيلاً وإمّا هالكًا والشيب شين لمن يشيب

فهو هنا يشير إلى حركة الموت وحتميته بأسلوب التفصيل ثم ينحرف إلى اسلوب آخر يشير فيه إلى الزمان بوصفه بعداً من أبعاد الموت في الشطر الثاني من خلال الجملة الإسمية "**والشيب شين لمن يشيب**". إذ تتضمن هذه الجملة-فيما أعتقد-نوعًا من أنواع الكناية البعيدة، باعتبار أن الشيب مظهر من مظاهر الزمن أو فعل من أفعاله: والشيب وفق هذا المعنى السياقي إشارة دلالية إلى موت من نوع آخر يتحقق على الصعيد النفسي.

ومع بداية البيت السابع يوقع عبيدٌ انحرافاً في المستوى التخييلي يتناسب تمامًا مع الانحراف البنائي في القصيدة. فتبدأ حركة تخييلية جديدة مع بداية الجملة الإسمية "**عيناك ومعهما سروب**" "**وهي حركة تتصف بالتنامي لأنها**"تتكون من تشبيه يتألف من مشبه ثابت، ومشبه به متغير نحو التنامي، وقد جاء هذا التنامي في الأبيات من السابع حتى العاشر وفق أربع صور حركية: الصورة الأولى يشبه عبيد فيها انهمار الدموع بقربة خلقة، والصورة الثانية يتحول فيها المشبه به من قربة خلقة إلى المعين الممعن، أي إلى ماء يجري على وجه الأرض بسرعة. والصورة الثالثة يتحول المشبه به إلى ماء يجري في نهر صغير ببطن واد، والصورة الأخيرة، يتحوّل المشبه به إلى جدول في ظلال نخل ينسكب الماء من تحته.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ هذا التنامي الملحوظ في صورة انسراب الدموع وانهمارها يتضمن مستويات دلالية مفتوحة. فالدموع في الصورة الأولى إشارة إلى تطهير النفس، وربما التفريغ. وأمّا في الصور الثلاث الأخرى، فإن الألفاظ المصاحبة لحركة انهمار الدموع تشير إلى تحول رمزي في لفظة الدموع، إذ تصبح وسيلة نفسية يحاول عبيد من خلالها أن يبعث الحياة في المكان المحاصر بين الموت والموت. وهو على هذا الأساس يسعى إلى خلق طبيعة وهمية. وهنا تتحول عاطفة الشاعر إلى عاطفة وهمية، فالعاطفة الوهمية على الصعيد النفسي قد تكون مصدر سعادة وتلذذ، شأنها شأن العاطفة الحقيقية.

غير أنّ هذه العاطفة الوهمية الّتي عززتها عند عبيد قوة الخيال سرعان ما تتلاشى مع بداية البيت الحادي عشر، ففي هذا البيت يعود عبيد من حالة (الحلم / الوهم)، إلى (الواقع / الحقيقة) بقوله:

تصبو وأنىّ لك التصابي أنىّ وقد راعك المشيبُ

ففي هذه البيت تعود حركة الزمان مرة ثانية، وتعود حركة التخييل لتشير إليه من خلال الاستعارة المكنية: "**راعك المشيب**" فيظهر المشيب بوصفه إشارة إلى قدرة الزمن وكأنه شيء مخيف مفزع. ولعلّ القرينة اللفظية " راعك" الّتي جاءت على صيغة الفعل الماضي توحي بذلك وتشي به.

وفي البيت الثاني عشر تعود حركة التبدُّل والتحوّل لتفرض نفسها من جديد، وتتشخّص في الإستعارة المكنية، وعادها المحل والجدوب، وهنا نلحظ امكانات عبيد الهائلة في تشخيص غير المحسوس "**المحل والجدوب**" من خلال توظيف فعل إنساني " **عادها**".

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الأبيات من الثالث عشر حتى السادس عشر نلمح أسلوبًا تخييلاً جديدًا يشير إلى الموت يعتمد على التضاد، القائم بين الإشارات اللفظية للحياة والإشارات اللفظية للموت. والتضاد هنا جاء متناغمًا مع حالة الإنكسار الّتي "يحدثها الموت بمقومات الحياة / فالنعمة مخلوسة، والأمل مكذوب، والسلب مسلوب...".

وفي البيت السابع عشر يحدث عبيدٌ انعطافًا حادًا في الحركة التخييلية يتناسب مع تصوره للوجود أو الحياة بقوله:

أعاقرٌ مثلُ ذات رحمٍ أو غانم مثل من يخيب ؟!

إنّ هذه الصورة جاءت وفق إطار الإستعارة التمثيلية، ليشكل عبيداً من خلالها معادلاً موضوعيًا مدهشًا يبين من خلاله حقيقة الوجود. فهي بلا شك "صورة معبِّرة ترسم واقع الوجود بشكلٍ مبسَّط يكاد يُحسُّ ويُلمس، فالموت رحم عاقر، والحياة رحم معطاء، ولذا كان الرحم المعطاء من الرَّحمة، والرحم العاقر كالقفر اليباب والخراب، إنهما صورتان متناقضتان لوجود واحد، ولكنهما تمثلان سنة الحياة وحقيقتها المبنية على ذلك التنازع المستمر إلى ما لا نهاية"[1]

بعدئذٍ نلحظ في الأبيات من الثامن عشر حتى السابع والعشرين أن حركة التخييل تخبو وتتلاشى، لأن عبيداً يضمِّن هذه الأبيات معاني إنسانية عامة تشير إلى مواقف إنسانية خبرها وعاشها. على أنّ هذه المواقف منبثقة في الأصل من تحولاّت الوجود بفعل الزمان والموت.

---

(١) انظر: مفيد محمد قميحة: عبيد بن الأبرص، أخباره وأشعاره، ص ١٠٠-١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي البيت الثامن والعشرين تعود حركة التخييل متوهجة ومشعة، فتحضر الصورة التخييلية الأولى بالاستعارة المكنية "علتني كبرة"، ليشير من خلالها إلى حركة مرور الزمان عليه. تلك الحركة الّتي تركته إنسانًا يخشى هذا المكان المتقلّب والمتحوّل، لذلك لابدّ من الهروب وهو هروبٌ يحتاج إلى ناقة قوية قادرة على تجاوز مكان مخيف، وهنا نلمح عبيدًا يصوّر هذا المكان المفزع بقوله:

ريش الحمام على أرجائه للقلب من خوفه وجيب

إنّ ريش الحمام المتناثر حول هذا المكان يشير إلى الموت الساكن فيه. فعبيد هنا أشار إلى الموت من خلال بقايا الحيوانات وآثارها كما أنه أشار من خلال البقايا نفسها إلى الخوف الّذي يبعثه المكان في الإنسان. من هنا فإن هذه الكناية البعيدة تشكّل معادلاً موضوعيًا رائعًا يشير إلى الخوف ويجسّده تجسيدًا غاية في الإدهاش. والواقع أن تجسيد الخوف والموت على هذا النحو صاحبه تجسيد آخر لسرعة الناقة تجلى في الكناية " عيرانة" الّتي تشير إلى الحمار الوحشي، والتشبيه " **كأن حاركها كثيب**". أما الكناية فهي دلالة على السرعة، وأمّا التشبيه فهو دلالة على القوة والحركة الّتي تتصف بهما هذه الناقة. ولم يكتف عبيد بهاتين الصورتين، وإنما جاد بصورة أُخرى في قوله:

كأنها من حمير غابٍ جونٍ بصفحته ندوبُ

إن هذه الصور المتسارعة الّتي تشير إلى سرعة الناقة وقوتها وصلابتها وخبرتها تتناسب وصورة المكان الّتي تبعث على الخوف والموت معًا. وتؤكد فكرة أن الناقة وسيلة حقيقية للهروب من شبح الطلل الّذي يتشخص فيه الموت تشخيصًا حقيقيًا. والواقع أن عبيدًا في غير قصيدة من ديوانه يستخدم الناقة مثل هذا الاستخدام. فالناقة تظهر دائمًا بعد أن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ينسرب الضعف إلى أعماق عبيد ويحاصره الموت من كلِّ جانب. وهنا تصبح الناقة وسيلة نفسية يسيطر من خلالها على المكان ويستعين بها على الزمان.

ويصح هذا الفهم من الحركة التخييلية الأخيرة في القصيدة تلك الحركة الّتي تتعلّق بالفرس. فالفرس هنا قرينة مرحلة الشباب حيث القوة، في حين أن الناقة ظهرت كقرينة لمرحلة المشيب ولعل قول عبيد:

فذاك عصر وقد أراني تحملني نهدةٌ سرحوب

يشير إشارة صريحة إلى أن الفرس تجسيد حقيقي لمرحلة الشباب لهذا كان من الطبيعي أن يصور عبيد فرسه باللقوة الطلوب. وهنا يلحظ أن تشبيه الفرس باللقوة الطلوب يأخذ بعداً مضمونيًا رائعًا، وذلك حين يغيِّب عبيدٌ ذِكرَ الفرس ويبدأ برسم صورة تخييلية لحركة اللقوة تشير بالنهاية إلى قوة الفرس، الّتي تشير بدورها إلى مرحلة الشباب النابضة قوةً وحياةً.

وتبدأ حركة تصوير اللقوة بصيغة المبالغة طلوب حيث يشير من خلالها إلى أن هذه اللقوة تلحُّ في طلب الصيد، ثم يلحقها بصورة أخرى بقوله: "**تحنُّ في وكرها القلوب**" حيث يشير من خلالها إلى كثرة ما تصطاده اللقوة من الطيور.

وبعدئذٍ تأخذ صورة اللقوة التخييلية تميل إلى الحركة والإندفاع فيبدأ عبيد ينفذ إلى أعماق تلك اللقوة ليجسِّدها من الداخل والخارج بقوله:

© Arabic Digital Library Yarmouk University

باتت على إرمٍ رابـــــئةً كأنها شيخة رقـــــــوب
فأصبحت فيً غداة مرَّةٍ يسقط عن ريشها الضريبُ

إن عبيداً هنا يصوِّر اللقوة تصويراً يتضمن معاني الضعف والحزن والفقد، وقد تجلّت هذه المعاني في قوله: باتت رابئة، أي لا تأكل ولا تشرب، وقوله كأنها شيخة رقوب، أي كأنها عجوز ثكلى، على أن لفظة شيخة قد نشير بوصفها إشارة حرة تتضمن غير معين إلى الحكمة والتعقل بحكم مرور الزمن. وهنا فإنّ التشبيه يتحول دلاليًا نحو عبيد فَيَحْدث تقاطع موضوعي مدهش بين عبيد واللقوة.

ويتحقق هذا التقاطع من خلال تنامي الحركة التخييلية المتعلقة باللقوة، وهي حركة تشير إلى اللحظة الّتي تخرج فيها اللقوة من حالة الضعف والفقد الّتي تساورها إلى حالة القوة. ولعلها هلي اللحظة ذاتها الّتي يحاول فيها عبيد، ولو على صعيد نفسي صرف، أن يخرج فيها من دائرة الضعف والهروب إلى دائرة القوة والمواجهة.

إن حركة الصراع بين اللقوة والثعلب هي تجسيد حقيقي لصراع الإنسان مع القوة الخفية الّتي تحاول أن تسلبه مقومات حياته ووجوده وهنا تصبح المعادلة التخييلية مكشوفة، فاللقوة تشير إلى الإنسان، والثعلب يشير إلى القوة المتجسّدة بالزمان والموت. وفق هذا الفهم فإن انتصار اللقوة، على الثعلب هو بمثابة انتصار الإنسان على شر الزمان. وقد تجسّد هذا الانتصار وفق مجموعة من الأفعال الحركية الّتي جاءت على صيغة الماضي، وقد انقسمت قسمين: قسمٌ يتعلق باللقوة والآخر يتعلّق بالثعلب؛ أمّا القسم المتعلق باللقوة فإن مجموعة الأفعال فيه تشير إلى اندفاع اللقوة نحو الثعلب وقد مرّت عملية الاندفاع هذه وفق المراحل

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التالية: المرحلة الأولى هي مرحلة البدء، وتتمثل بالفعل: أبصرت، والمرحلة الثانية مرحلة الاستعداد وبداية الانطلاق نحو الثعلب، وتتمثل بالفعلين الحركيين نفضت وانتفضت. والمرحلة الثالثة مرحلة الهجوم، وقد تجلت بالفعلين: نهضت وحردت، والمرحلة الأخيرة مرحلة الالتحام وقد تجسّدت بالأفعال: "أدركته، طرحته، رنّحته، وضعته، كدّحت، رفّعته، أرسلته".

وأمّا القسم المتعلق بالثعلب، فإن مجموعة الأفعال فيه تشير إلى الخوف، والفزع، والاستسلام، والموت، فأمّا الخوف والفزع فيظهر من الفعلين اشتال وارتاع، وأمّا الاستسلام والموت فيظهر من الفعلين دبّ، ويضغو.

وهكذا استطاع عبيد أن يجسّد انتصار القوة على الثعلب وفق مجموعة من الأفعال الحركية الّتي تحمل بين تضاعيفها إشارات نفسية تكشف عن الجانب النفسي عند المتصارعين وفق الثنائية الضدية القوة والضعف.

المستوى الإيقاعي:

لقد فرضت العلاقات الموضوعية في هذه القصيدة شبكة إيقاعية معقدة كلّ التعقيد. وجاءت وفق أنماط ايقاعية متباينة كل التباين في جانب ومتجانسة كل التجانس في جانب آخر، على أن حالة التباين أو التجانس مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحركة القصيدة الداخلية سواءٌ أكانت حركة المضمون أم حركة التخييل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتكشف القراءة المتأنية في بنية الشبكة الإيقاعية عن أن القصيدة تنتظم على أساس الصيغ العروضية التالية:

/٥////٥/، /٥//٥/، /٥/٥/٥/، /٥/٥//٥/، //٥/٥/، ///٥/، ////٥/، ///، //٥//٥/، /٥/٥///٥/، /٥//٥/،

والواقع أنّ وجود هذا الكم الهائل من الصيغ العروضية في هذه القصيدة يفرض على الباحث أن يبحث في القصيدة عن علاقات حقيقية بين هذه الصيغ وبنية القصيدة.

والواقع أن البحث في هذا الأمر ينطلق أساسًا من مفهوم وحدة البيت، فالباحث هنا، ينظر إلى البيت بوصفه وحدة إيقاعية كبرى تتحرك ضمن إطار أي بحرٍ من البحور، كما أن لكل بيت في القصيدة خصوصيته الإيقاعية من الداخل، تلك الخصوصية الّتي تتناسب والجانب الموضوعي في البيت.

وفق هذا الفهم فإن كلّ بيت في هذه القصيدة أو أيّ قصيدة أخرى يتحرك ضمن بناءٍ إيقاعي داخلي خاص به ومرتبط بحركته الموضوعية. ويمكن أن نتبيّن هذا الأمر بجلاء من أبيات معلقة عبيد، علمًا أن الباحث أشار إلى مثل هذا في التحليل الإيقاعي للقصائد السابقة.

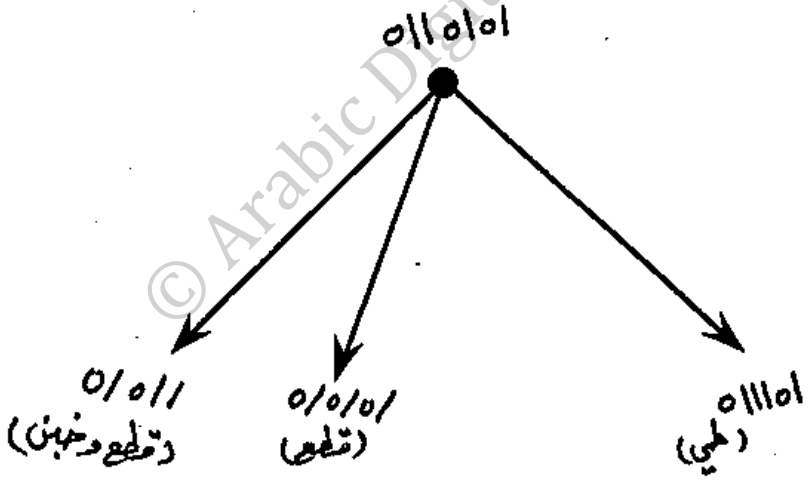
أما في هذه القصيدة فإننا نلمح تعدد الأنماط الإيقاعية الّتي تتحرك في إطار البحر البسيط في كلّ بيت من أبيات تلك القصيدة على أن تحرك هذه الأبيات ضمن إطار البحر البسيط لا يعني أنها تتحرك وفق الصورة الخليلية لهذا البحر، ذلك أن الزحافات الّتي تدخل مكوّنات هذا البحر تعمل على انحرافها نحو أبنية إيقاعية ترجع إلى بحور أخرى.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن بيان هذا الأمر على النحو الآتي:

في البيت الأول نجد حضور الصيغ العروضية التالية: (/٥///٥، مستعلن) و (/٥/٥/٥) مسْتَفَعلْ (مفْعولَن) و (/٥//٥، فاعلن) و (//٥/٥ متفعل أو فعولن أو فعولن أو فاعل) و (/٥//٥//٥، مستفعلن).

إن كلّ هذه الصيغ العروضية تولّدت من غير زحاف دخل على الصيغة المثالثة لبحر البسيط (/٥ /٥//٥) ما عدا (/٥//٥) فهي مكوّن أصيل من مكوّنات البحر البسيط. ويمكن بيان ذلك على النحو الآتي:



إنّ هذه الزحافات والعلل الّتي دخلت صيغة (مستفعلن) أحدثت انحرافًا بيّنًا في البنية الإيقاعية للبيت فصارت على النحو الآتي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن معولن

(فعولن)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن التأمل الدقيق في البنية الداخلية لهذا الإيقاع يجعلنا نستشعر حضور بعضِ إيقاعاتِ البحر السريع خاصة في الشطر الأول من البيت، ذلك أن النمط الإيقاعي، مستعلن فاعلن يعود إل البحر السريع، فضلاً عن أن مفعولن هي من إحدى أعاريض البحر السريع بعد زحاف الكشف.

إن هذا الفهم لا يعني أن الباحث يريد أن ينسب هذه القصيدة أو هذا البيت إلى إيقاع البحر السريع، فهذا البيت وفق عروض الخليل موزون وينتسب إلى وزن مخلع البسيط، لأن كلّ هذا الزحافات الّتي دخلته زحافات جائزة، لكن الّذي أُريد تأكيده هنا أن الزحافات والعلل تساعد في خلق حالة من التعالق بين البحور، وتحدث حالة التعالق هذه لتجسّد مضمون البيت وهذا الأمر واضح في مطلع المعلقة ويتناسب مع حركة القفر الّتي أصابت المكان وحوّلته إلى بقايا مكان.

وعلى الرغم من كثافة الزحافات الّتي دخلت البيت، لكن البيت بقي موزونًا ومتوازنًا في شطرية ، ويمكن بيان هذا الأمر من عدد الوقفات الإيقاعية في كل شطر، فهي كما هو بيِّن متساوية من حيث عددها في كلّ شطر، غير أنها مختلفة من حيث المساحة الإيقاعية الّتي تحتلها كلُّ وقفة.

وفي البيتين الثاني والثالث نلمح نمطين إيقاعيين يتحركان وفق بحر مخلّع البسيط تولدا من وجود صيغتين عروضيتين هما: (//٥//٥، متفعلن) و (///٥، فَعِلن) ويلحظ أن وجود هاتين الصيغتين عمل على قصر عدد الوقفات في كل شطر، حيث نجد أن الشطر الأول في كلا البيتين يتكوّن من خمس وقفات ايقاعية، والشطر الثاني يتكوّن من ست وقفات . إنّ هذا الأمر جعل حدّة الإيقاع تخف في البيتين وهو أمر يتناسب ممع ذكر الأمكنة الّتي أصابها القفر، في حين نلحظ في البيت

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الرابع تحولاً في حركة الإيقاع يتناسب مع التحول الّذي حدث في المكان، حيث تدخل صيغة عروضية جديدة هي (//٥//٥/، متفعلاتن) وهي تفعيلة متحولةٌ عن مستفعلاتن بسبب حذف السين، وكان حازمٌ من قبل قد أشار إلى وجود تفعيلة تساعية من حيث عدد الحركات والسكنات[1] والواقع أنّ وجود هذه الصيغة العروضية على هذا النحو لا يجعل البيت مضطربًا من حيث الوزن ويكون تشكله الإيقاعي على النحو التالي:

متفعلاتن فاعلن فعولن متفعل فاعلن فعولن

أو يكون وفق صورة الرجز في الشطر الأول على النحو التالي:" **متفعلن مستفعلن متفعل**".

إنّ هذا الأمر يفرض على الباحث فرضًا أن ينظر إلى البنية الإيقاعية في الشعر العربي عمومًا نظرة أخرى تتركز في فكرة التداخل بين إيقاعات البحور في القصيدة الواحدة فانزلاق عبيد نحو الرجز في الشطر الأول لا يبعد القصيدة عن إطار وزن البسيط، كما أنه لا يفقد القصيدة صفة الوزن في إطار عدد الوقفات الإيقاعية و باعتبار أن العرب تزن أشعارها بالوقفات، فلو تأملنا عدد الوقفات في هذا الشطر لوجدنا سبع وقفات، وهو عدد يدخل ضمن إطار عدد الوقفات الّتي يسمح بها وزن مجزوء البسيط كما سنتبين ذلك في الأبيات التالية في القصيدة: ففي البيت الخامس تعود حركة الإيقاع إلى الاستقرار وتحديداً في الشطر الأول حيث تحضر صيغ البحر البسيط وفق صورتها الشائعة على النحو التالي:

مستفعلن فَعِلن متفعلن (معولن) (فعولن)

---

(١) راجع: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص: ٢٣٦، وانظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: ٣٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهو استقرار يتناسب مع حركة الموت الّتي نستشعرها في النمط اللغوي توارثها شعوب. ثم تعود إلى التوتر في الشطر الثاني على النحو التالي:

متفعلن فاعلن مفعولن (مستفعلْ)

(مجنونة)

والواقع أننا في هذا البيت نقف إزاء تموجات إيقاعية تحدث استجابة نفسية حقيقية مع إيقاع الموت، وفي البيت السادس تعود بنية الإيقاع إلى الانتظام. وتأخذ حدّتها تخبو شيئًا فشيئًا، ونبدأ نستشعر أن التموجات الإيقاعية متقطعة وبطيئة تحاكي حالة القتل والهلاك والشيب الّتي تصاحب المكان الإنسان ، فجاء الإيقاع في الشطر الأول وفق الصورة المثالية لمجزوء البسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن

ويلحظ هذا الأمر من عدد الوقفات الثمانية ومن الانكسار الحاد في التشكل الإيقاعي لعروض البيت إذ جاءت صحيحةً.

وفي الأبيات من السابع حتى العاشر نجد أن حركة الإيقاع تتحرك في إطار مجزوء البسيط وفق أنماط متباينة من حيث كيفية التشكّل ومنسجمة مع تطور الحركة التخييلية ويمكن الإشارة إلى ذلك من البيت السابع حيث نستشعر أن التدفق الإيقاع يحاكي عملية انسراب الدموع في الشطر الأول الذي جاء على النحو التالي: مستفعلن فَعِلن فعولن، ويلحظ هنا أن الإيقاع يبدأ متقطعًا بسببين خفيفين، وهي حالة تتناسب وبداية انهمار الدمع، ثم يبدأ الإيقاع يميل إلى التدفق المستمر، ذلك بالوتد المجموع فالفاصلة الصغرى ووتد مجموع آخر. ثم يتوقف الإيقاع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسبب حفيف، وفي الشطر الثاني تبدأ الحركة الإيقاعية على النحو التالي: متفعلن فاعلن فعولن، وهي حركة متقطعة جاءت على ست وقفات منتظمة:

//٥/...//٥/...//٥/...//٥/...//٥/...٥/

وهو توزيع إيقاع يتناسب مع حركة انسراب الماء من القربة.

وفي البيتين الثاني عشر والثالث عشر، نلحظ تحولاً في حركة الإيقاع تجسد عودة عبيد إلى وصف عملية التحول في المكان وتتمثل عملية التحول هذه بحضور الفاصلة الصغرى وسيطرتها على البناء الإيقاعي.

وفي الأبيات من الرابع عشر حتى السابع عشر تعود حركة الإيقاع هادئة تتحرك وفق إطار مجزوء البسيط، وتأتي منسجمة مع حركة الموت.

وفي البيت الثامن عشر ينكسر الإيقاع، ويأتي هذا الانكسار منسجمًا مع حالة الانكسار الّتي يتضمنها البيت من حيث المضمون تحضر الصيغة العروضية (/٥/٥//٥/٥) مرة ثانية لتحول شطر البيت الأول إلى رجز.

ثم يعود إيقاع القصيدة يتحرك في إطار مجزوء البسيط حتى البيت الخامس والثلاثين حيث تحضر من جديد (/٥/٥///٥) فتحوّل الشطر الأول من جديد إلى إيقاع بحر الرجز وهو تحول يتناسب مع حركة الثور وهو يحتفر الرُّخامى وتلفه الريح من كلِّ جانب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الأبيات من السادس والثلاثين حتى الثاني والأربعين تهدأ حركة الإيقاع على الرغم من تموجها، لتندفع من جديد في البيت الثالث والأربعين إندفاعًا يحاكي اندفاع اللقوة الطلوب نحو الثعلب، فتحضر الصيغة العروضية (////٥، مُتَعلِنْ) مرتين، مرةً في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني. إن حضورها على هذا النحو ولّد في البيت مساحة إيقاعية كبيرة، تتناسب وحركة اللقوة حينما نفضت ريشها استعدادًا للهجوم على الثعلب.

ويتأكد هذا الأمر من حضور الصيغة نفسها في البيت الخامس والأربعين في الفعلين: (**فنهضت، وحردت**).

وبعدئذٍ نلحظ أن المساحة الإيقاعية تقل في الأبيات الثلاثة التالية لهذا البيت الأخير، حيث تقتصر على تعاقب الوتد المجموع والسبب الخفيف، وقد جاء هذا التعاقب منتظمًا ومتسارعًا ليتناسب وطبيعة الصراع الدائر بين اللقوة والثعلب. على أنه يلحظ في البيت الثامن والأربعين وجود الصيغة العروضية (/٥//، فاعل) الّتي تتكون من سببين الأول خفيف والآخر ثقيل. إن وجود السبب الثقيل متبوعًا بوتد مجموع خلق حالة من التباطؤ الإيقاعي الّذي يتناسب تناسبًا حقيقيًا وحركة الفعلين: (**فرنحته، ووضعته**).

وفي البيت التاسع والأربعين نلمح الحركة الإيقاعية ذاتها تتجسّد في الشطر الثاني في قول عبيد: "**وهو مكروب**" حيث نجد تتابع أربعة متحركات فساكن، مما يسمح في خلق مساحة إيقاعية كبيرة تتناسب وحركة اللقوة مع العقاب في قول عبيد: فأرسلته وهو مكروبُ.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وفي البيت الأخير تخبو شعلة الإيقاع فيحضر إيقاع الموت وفق صورة مجزوء البسيط.

وهكذا فإن حركة ايقاع هذه القصيدة على النحو الّذي بينه الباحث تشير إلى أمرٍ في غاية الخطورة يتلخص في أن عبيداً رفض أن يكسِّر الكلمات إرضاءً للإيقاع، وهذا الأمر يعني أنّ الكلمة / الفكرة هي الّتي تفرض إيقاعها الخاص بها، وهنا يمكنني القول : إن الإيقاع الّذي يتضاءل أمام عظمة الكلمة ويبدو غير جوهري في الظاهر هو في الحقيقة حامل المضمون الّذي لا نهاية لثرائه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاتمة البحث ونتائجه

بعد هذه المرحلة الطويلة مع أخبار عبيد وحياته وشعره، ينبغي أن يعود الباحث إلى الوراء قليلاً ليلقي نظرة على أبرز المحاور المنهجية والموضوعية والبنائية التي تضمنها البحث. والتعرُّض إلى أبرز النتائج التي توصل الباحث إليها.

وكان البحث قد قسِّم إلى فصول ثلاثة، ففي الفصل الأول الموسوم بـ " **قراءة تاريخية تحليلية في أخبار عبيد وحياته**" يلحظ حضور المنهج التاريخي حضوراً متميزاً، ذلك أن الباحث يؤمن أن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الشعر الجاهلي وتفسيره، وكثيراً ما يستحيل فهم الشعر الجاهلي دون دراسة تاريخية عريضة للعصر الذي أفرزه. على أن الباحث كان يدرك تمامًا أن المنهج التاريخي منهج حساس إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلقت به قدمه واختل توازنه، فصار مؤرخًا أو جمّاعه وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ، ولم يصرِ التاريخ مادة للنقد. لذلك اقتضى هذا الأمر من الباحث أن يحدد علاقته بالتاريخ ، فَعَمِدَ الباحث إلى تحديد الفترة التاريخية التي يتحرك في إطارها عبيد ويحاكيها شعره، وكانت تلك الفترة واقعة بين منتصف القرنين الخامس والسادس الميلاديين.

وبعدئذٍ ركّز الباحث تركيزاً خاصًا على الوقائع والأحداث والأعلام والمواقع لما لها من أهمية قصوى في إزالة الغموض العالق بحياة عبيد وشعره، وخاصة فيما يتعلق بزمن وجوده، ونسبه، وتحديد عمره والتعرُّض إلى وفاته، والكشف عن الدلالة التاريخية والشعرية التي توحي بها أسماء المواقع والأعلام، ويلحظ هنا أن الباحث قد استعان في هذا الفصل بالنقوش التي وصلت إلينا، والتي تلقي الضوء على حقائق تاريخية كانت إلى زمن قريب مغيبة تمامًا.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كما كشف الباحث في هذا الفصل عن المنزلة الشعرية العالية التي كان عبيد يتبوأها عند النقاد القدماء، وهي منزلة حاول ابن سلام الجمحي أن يسلبه إياها، منطلقًا من أن شعر عبيد الذي وصل إلينا ذاهب مضطرب منتحل.

كما تعرض الباحث إلى ديوان عبيد، فأشار إلى تاريخه وتحقيقه وبيّن حقيقة النسخ المطبوعة من ديوانه.

وأمّا الفصل الثاني الموسوم بـ "وصف اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص من حيث الموضوع" فيلحظ فيه حضور المنهج الاجتماعي الذي يكشف عن الدلالة الاجتماعية للأدب ويبين طبيعة العلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي انتجه، وهو ينطلق أساسًا من الفكرة التي تقول: إن للفن وظيفة اجتماعية، والفنان يعبر واعيًا أو غير واع عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات وقيم. والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصرة قد يدفعه طموحه لا إلى تصوير الواقع وحسب بل إلى تشكيله وصياغته. والمنهج الاجتماعي يمكن عن طريق تطبيقه تطبيقًا واعيًا فهم نشأة الظواهر الأدبية المختلفة وتطورها وزوالها، فالأجناس الأدبية مثلاً والتطورات التي تلحق بها، سواء كانت تطورات جزئية أو شاملة، لا يمكن فهمها على أساس أنه يحكمها منطق التطور الداخلي لها فقط. بل لا بدّ من ردّ هذه التطورات إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع في فترة تاريخية محدّدة. من هنا فإن الأدب يقوّم وفق ما فيه من مضمون اجتماعي وأخلاقي يفيد الإنسان والمجتمع، لذلك، فإن المنهج الاجتماعي يفيد النقد إذا كان يتناول الأعمال الأدبية ذات الطابع الاجتماعي. فيحدد الأصول التي ينشأ منها العمل الفني ويفسّر ما ينطوي عليه من معانٍ ودلالات، وهو حتمًا يخضع لعملية التبدلات التي تطرأ على البنى الاجتماعية، وفق هذا المنهج وصف الباحث الاتجاهات التالية:

© Arabic Digital Library Yarmouk University

١- الذات والقبيلة، حيث كشف فيه الباحث عن أنّ عبيد بن الأبرص يتردّد بين الذات والقبيلة تردّدًا مدهشًا، فهو في كثير من الأحوال يرفض أن يكون أسيرًا للقبيلة، وإنما يحاول جاهدًا أن ينفلت من إطارها إلى إطار الذات والهموم الفردية. لذلك لاحظ الباحث أن قصائد عبيد بن الأبرص في هذا الاتجاه تتوزّع على ثلاثة أبعاد، بعدٍ يحاكي فيه القبيلة دون أن يتعرض للذات، وبعدٍ يحاكي فيه الذات دون أن يتعرض للقبيلة، وبعدٍ يحاول فيه جاهدًا أن يخلق حالة من التوازن بين هموم الذات وهموم القبيلة.

٢- المرأة بين الطلل والغزل: وقد كشف الباحث في هذا الاتجاه عن أن صورة المرأة في الطلل تختلف اختلافًا بيّنًا عن صورتها في الغزل، فالمرأة في الطلل هي إشارة تاريخية لحركة القبيلة في حين أن صورة المرأة في الغزل تحمل مدلولات جنسية واجتماعية.

٣- الزمان والمصير وبيّن الباحث في هذا الاتجاه حضور الحس الوجودي والعبثي في شعر عبيد، ونظرته إلى الزمان يوصفه قوة قادرة على جلب التغير وإحداثه في الزمان والمكان والإنسان، كما أشار الباحث إلى علاقة الزمان بالموت وتجسيدها عند عبيد تجسيدًا شعريًا وفلسفيًا في آن واحد وقد ظهر هذا الأمر جليًا في تفسير ظاهرة الطلل في شعر عبيد.

وأمّا الفصل الثالث الموسوم بـ "**تحليل بنية اللغة الشعرية**"، فيلحظ فيه حضور المنهج الشكلي (**البنائي والأسلوبي**). على أنّ حضور هذا المنهج لا يعني فصل العمل الأدبي عن المكوّنات التاريخية والاجتماعية والنفسية التي أفرزته، وإنما

© Arabic Digital Library Yarmouk University

جاء ليبين أن ثمة علاقة قوية بين مضمون العمل الأدبي وشكله وأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر.

ولعلّ أهم النتائج التي توصّل ليها الباحث في هذا الفصل تتلخص فيما يلي:

١- الكشف عن مكوّنات اللغة الشعرية الجاهلية، بحسب أن عبيداً يمثّل نموذجًا شعريًا ينتمي إلى المرحلة الشعرية الجاهلية.
٢- بيان أنماط القصيدة عند عبيد والكشف عن أشكالها.
٣- خصوبة إيقاع الشعر العربي الجاهلي، وبيان خطأ النظرة النقدية الموروثة لأوزان الشعر العربي ذلك أن الباحث كشف من خلال تحليل غير قصيدة عن وجود أنماط ايقاعية هائلة تتحرك في إطار شبكة إيقاعية خصبة وثرية تتجاوب مع حركة المضمون وتغيره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المراجع

أ - المراجع العربية:

أ.أ. ريتشاردز:

- **مبادىء النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، (المؤسسة المصرية العامة، للتأليف والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣).

إبراهيم أنيس:

- **موسيقى الشعر**، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨).
- **الأصوات اللغوية**، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩).

ابن الأثير(عز الدين أبو الحسن):

- **الكامل في التاريخ**، (دار صادر، بيروت، ١٩٧٩).

إحسان عباس:

- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، (دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣).

أحمد محمد الحوفي:

- **الحياة العربية من الشعر الجاهلي**، (دار القلم، بيروت، ١٩٧٢).
- **الغزل في العصر الجاهلي**، (دار القلم، بيروت، د.ت).

أدونيس:

- **مقدمة للشعر العربي**، (دار العودة، بيروت، ١٩٨٤).

الأصبهاني (أبو الفرج):

- **الأغاني**، (مصور عن طبعة بولاق الأصلية د.ت).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإصطخري (أبو اسحاق ابراهيم بن محمد الفارسي):

- **مسالك الممالك**، (ليدن، ١٩٢٧).

الأصفهاني (حمزه بن الحسين):

- **التنبيه على حدوث التصحيف**، تحقيق، محمد حسن آل ياسين، بغداد، ١٩٦٧).

الأعشى (ميمون بن قيس):

- **ديوان الأعشى**، (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت).

أ.ف تشيتشرين:

- **الأفكار والأسلوب**، ترجمة حياة شرارة، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت).

ألفت الروبي:

- **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣).

امرؤ القيس:

- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٩).

إيليا حاوي:

- **امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة**، (دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠).

البغدادي (عبد القادر بن عمر):

- **خزانة الأدب**، تحقيق عبد السلام هارون، (دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧-١٩٧٠).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيير جيرو:

- علم الدلالة، ترجمة منذر عياش، (دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨).

التبريزي:

- شرح ديوان الحماسة، (بولاق، ١٢٩٦ هـ).

تزيفتان تودروف:

- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامه، (دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧).

تمام حسّان:

- اللغة العربية، مبناها ومعناها، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩).

توفيق أسعد:

- عبيد بن الأبرص، شعره ومعجمه اللغوي، (مطبعة الكويت، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٩).

جابر عصفور:

- مفهوم الشعر، (دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨).

الجاحظ (عمرو بن بحر):

- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، (البابي الحلبي، مصر،١٩٤٣، ١٩٤٨).

- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (مطبعة مكتبة الجاحظ، القاهرة، ١٩٦١).

- البخلاء، تحقيق، طه الحاجري، (دار المعارف، القاهرة، د.ت).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جان كوهين:

- **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ت).

الجمحي (ابن سلاّم):

- **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، (مطبعة دار المعارف، مصر،١٩٥٢)..

ابن جني (أبو الفتح عثمان):

- **كتاب العروض**، تحقيق وتقديم، أحمد فوزي الهيب، (دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٧).

جواد علي:

- **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، (دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٠).

جورج حداد:

- **المدخل إلى تاريخ الحضارة**، (مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٩٥٨).

جيمس شارلي ليال:

- **مقدمة ليال على ديوان عبيد بن الأبرص، ضمن ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق حسين نصّار، (مكتبة البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧).

حازم القرطاجني:

- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، (دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦).

- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، (دار الغرب الإسلامي، تونس، ١٩٨١).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابن حزم (أبو محمد علي بن سعيد):

- **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق عبد السلام هارون، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٢).

حسن البنا عز الدين:

- **الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية**، (دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت).

حسين عطوان:

- **مقدمة القصيدة العربية**، (دار المعارف، مصر، ١٩٧٠).

الحموي (ياقوت):

- **معجم البلدان**، (طبعة المقدسي، القاهرة، ١٩٠٦).

ابن خلدون (عبد الرحمن):

- **تاريخ ابن خلدون**، (مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧١).

ابن خلكان:

- **وفيات الأعيان**، (المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٩٨ هـ).

إبن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد):

- **تلخيص الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧).

روبرت شولز:

- **البنيوية في الأدب**، ترجمة حنا عبود، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤).

رينيه ويلك:

- **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة، ع ١١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٧).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رينيه ويلك واوستن وارين:

- نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥).

الزبيدي:

- تاج العروس، (طبعة مصر (١٣٠٧ هـ).

زكريا ابراهيم:

- مشكلة الإنسان، (مكتبة مصر، القاهرة، د.ت).

الزوزني:

- شرح المعلقات السبع، (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥).

السباعي بيومي:

- تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، (مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٤٨).

سهير القلماوي:

- تراثنا القديم في أضواء حديثة، (مجلة الكاتب المصري، العدد الثاني، أيار، ١٩٦١).

سوزان روبين سليمان:

- ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدمه لنا، ضمن كتاب ما (هو) النقد، بول هير نادى، ترجمة سلافة حجازي، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩).

ابن سيدة:

- المخصص، (بولاق، د.ت).

سيد حنفي حسنين:

- الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧١).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبدالله):

- **فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣).
- **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، (دائرة الثقافة العامة، القاهرة، ١٩٥٦).
- **الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، (مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩).

شوقي ضيف:

- **في النقد الأدبي**، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٦)
- **العصر الجاهلي**، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٨)
- **فصول في الشعر ونقده**، (دار المعارف، مصر، ١٩٧١).

صالح العلي:

- **محاضرات في تاريخ العرب**، (مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨).

صفاء خلوصي:

- **فن التقطيع الشعري والقافية**، (دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٧).

صلاح فضل:

- **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥).

ابن طباطبا العلوي:

- **عيار الشعر**، تحقيق، طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، (المكتبة التجارية، ١٩٦٥).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طه حسين:

- **في الأدب الجاهلي**، (مطبعة دار المعارف، مصر، ١٩٦٩).

عبد الحميد حمام:

- **معارضة العروض**، (منشورات وزارة الثقافة، الأردن، عمان، ١٩٩١).

ابن عبد ربه (أحمد بن محمد الأندلسي):

-**العقد الفريد**، تحقيق أحمد أمين وآخرون،(مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، دار الكتاب العربي، بيروت، دت).

عبد الرزاق الحشروم:

- **العزبة في الشعر العربي**، (اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢).

عبد العزيز البكري (أبو عبيد الله عبدالله):

- **معجم ما استعجم**، تحقيق مصطفى السقاء، (عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣).

عبد القاهر الجرجاني:

- **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد محمود شاكر، (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤).

عبيد بن الأبرص:

- **ديوانه**، تحقيق الدكتور حسين نصّار، (البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٧).

- **ديوانه**، تقديم كرم البستاني، (دار صادر، بيروت، د.ت).

عز الدين اسماعيل:

- **النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي**، (مجلة الشعر، فبراير، ١٩٦٤).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل):

- **جمهرة الأمثال**، تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم، (دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨).

عفيف عبد الرحمن:

- **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، (دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤).

عمر فروخ:

- **تاريخ الأدب العربي**، (دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥).

الفارابي:

- **كتاب الشعر**، تحقيق محسن مهدي، (مجلة شعر، ع١٢، بيروت، ١٩٥٩).
- **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطّاس عبد الملك خشبة، (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧).
- **وجوامع الشعر**، ضمن كتاب "**تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**"، تحقيق محمد سليم سالم، لابن رشد، (المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٧١).

فالتر براونه:

- **الوجودية في الجاهلية**، (مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، العدد الرابع، حزيران، ١٩٦٣).

فيليب حتى:

- **تاريخ العرب مطوّل**، (دار الكشّاف، بيروت، ١٩٦٥).

فاستون بشلار:

- **حدس اللحظة**، ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، (دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قاسم حسين صالح:

- **الإبداع في الفن**، العراق، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦).

ابن قتيبه (أبو محمد عبد الله بن مسلم):

- **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، (دار المعارف، مصر، ١٩٦٦).

القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب):

- **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، (دار النهضة، مصر، القاهرة، د.ت).

القيرواني (ابن رشيق):

- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٣).

ابن الكلبي (هشام):

- **جمهرة النسب**، تحقيق ناجي حسن، (مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦).

كمال أبو ديب:

- **في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل**، (دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤).

- **الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

لويس شيخو:

- **شعراء النصرانية**، (دار الشروق، المطبعة الكاثولكية، بيروت، ١٩٨٢).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مارجوري غرين:

- **هيدجر**، (المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٣).

ماركو انجينو:

- **أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، (دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٧).

محمد أبو علي:

- **خواطر في علم العروض (مقال)**، مجلة الفكر العربي، ع٢٦، السنة الرابعة، (معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، ليبيا، طرابلس، آذار، ١٩٨٢).

محمد عبد الرحمن مرحبا:

- **الفكر العربي في مخاضة الكبير**، (دار الجيل، بيروت، د.ت).

محمد عبد الله الغذامي:

- **الخطيئة والتكفير**،(النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٩٨٥).

محمد عثمان علي:

- **شعراء بني أسد إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، (دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦).

محمد غنيمي هلال:

- **النقد الادبي الحديث**، (مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٤).

محمد مفتاح:

- **تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)**، (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٥).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محمد الجادر:

- قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية، (مجلة الثقافة السورية، عدد آذار، دمشق، ١٩٨٠).

محمود السعران:

- علم اللغة، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت).

مرجوليث:

- أصول الشعر العربي، ترجمة يحيى الجبوري، (مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١).

مروان فارس:

- في بنية الايقاع عند حاوي، (الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع٢٦، ١٩٨٣).

مصطفى عبد الواحد:

- دراسة الحب في الأدب العربي، (دار المعارف، مصر، ١٩٨٢).

مصطفى ناصيف:

- قراءة ثانية لشعرنا القديم، (دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١).

مفيد محمد قميحة:

- عبيد بن الأبرص الأسدي-أخباره وأشعاره، (دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠).

ابن منظور:

- لسان العرب، (دار صادر، بيروت، ١٩٥٥).

ناصر الدين الأسد:

- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نصرت عبد الرحمن:

- **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، (مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢).

نوري القيسي:

- **وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية**، (مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ١٩٧٤).

النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب):

- **نهاية الأرب في فنون الأدب**، (مصوّرة عن طبعة دار الكتب، مصر، ١٩٥٥).

نيقولاي برديائف:

- **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل، (دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦).

وليم راي:

- **المعنى الأدبي**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، (دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧).

يحيى الجبوري:

- **الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه**، (مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦).

يوسف بكار:

- **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، **(في ضوء النقد الحديث)**، (دار الأندلس، بيروت، لبنان، ١٩٨٢).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوسف خليف:

- **مقدمة القصيدة الجاهلية، محاولة جديدة لتفسيرها**، (مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد الثامن والتسعين، شباط، ١٩٦٥).
- **مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية**، (مجلة المجلة، السنة التاسعة، العدد مئة، نيسان، ١٩٦٥).

يوسف اليوسف:

- **مقالات في الشعر الجاهلي**، (دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٥).

ب- المراجع الأجنبية

Culler: **Structuralist Poetics**, (Cornell University Press, New York, 1982).

Husein, Irsan: **The Tribe of Tamim and the Origins of the Early Crisis in the Caliphate**. Ph.D unpublished thesis.(Combridge University, London, 1988).

Leitch: **Deconstructive, Criticism**, 59,(Colambia University Press, New York, 1983).

ج- المخطوطات

البلاذري (أحمد بن يحيى):

- **أنساب الأشراف**، (القسم الثاني)، **مخطوطة السليمانية**، رقم الإيداع ٥٩٨، اسطنبول.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

This dissertation is made up of three parts. I discussed in the first part Obaid's life and news through a historical analytic perspective. I went into the tribe of Bani Assad in terms of genealogy and limits during the pre-Islamic period and after the emergence of Islam. In addition, the tribe's combats and days in the pre-Islamic period were taken up.

As for Obaid, I discussed his life, showing the different narrations concerning his lineage, age and death and pointing out the most accurate narrations based on analysis and scientific argumentation of several documented texts, particularly the inscriptions that stated the history of events which had taken place in the fifth and sixth centuries after Christ.

I also took up Obaid's poetic status in the old and new criticism, demonstrating that this status is wholely based upon Ibn Sallam AL-Jumahi's view that Obaid's poetry was confused, void and plagiarised. Then I treated Obaid's divan in terms of historical stating and verification.

In the second part I discribed Obaid's trends in poetry in terms of subject matter. I noticed that it goes through three trends: self, tribe and woman ranging between traces (talal), love poetry (ghazal), and time and destiny.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

In the third part I uncovered the components of the poetic language through an applied study that include several poems of Obaid's.

I adopted a theoretical aspect based on an old critical heritage and another new one. I indicated that the poetic language is analyzed into two levels; imaginary and rythmical. I have remarkably focussed on the rythmic level according to a new outlook to AL-Khali Bin Ahmad AL-Faraheedi's metrics.

This outlook was then applied to Obaid's poetry which goes through two types: the simple poem and the complex poem.

The study was concluded with the Indication of the methodological, objective and structural findings that I had reached.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المحتوى

الموضوع	الصفحة
- الإهداء	ب
- كلمة شكر	جـ
- ملخص الرسالة باللغة العربية	د
- مقدمة	١
- الفصل الأول: قراءة تاريخية تحليلية في أخبار عبيد وحياته	٥
- قبيلة بني أسد	٦
أ - نسبها	٦
ب- حدودها في الجاهلية وعند مجيء الإسلام	٧
ج- تاريخها السياسي وحروبها في العصر الجاهلي	٩
- أخبار عبيد بن الأبرص وحياته	٢٣
أ - اسمه ونسبه	٢٣
ب- عمره	٢٤
ج- وفاته	٢٥
- منزلة عبيد الشعرية في النقد القديم والمعاصر	٣٥
أ - في النقد القديم	٣٥
ب- في النقدالمعاصر	٤١
- ديوان عبيد بن الأبرص	٤٥
أ - تاريخ ديوان عبيد	٤٥
ب- تحقيق ديوان عبيد	٤٦

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الفصل الثاني: وصف اتجاهات شعر عبيد بن الأبرص
من حيث الموضوع ٥١
أ - الذات والقبيلة ٥٢
- البعد الأول: القبيلة ٥٣
- البعد الثاني: الذات ٥٩
- البعد الثالث: تداخل الذات والقبيلة ٦٧
ب- المرأة بين الطلل والغزل ٧٢
- إضاءة ٧٢
-معنى المرأة في الطلل ٧٤
- الدلالة التاريخية والإجتماعية للمرأة في
المقدمة الطللية عند عبيد وامرئ القيس ٧٦
- معنى المرأة في الغزل ٨٣
ج- الزمان والمصير ٩٢
١. قوة الزمان: الحركة والتغيير ٩٢
٢. شر الزمان: الفقد والموت ٩٥
٣. الزمان والطلل ٩٩
- الفصل الثالث: تحليل بنية اللغة الشعرية ١١٣
- القسم النظري: ١١٤
١- بنية اللغة الشعرية ١١٤
٢- مكونات اللغة الشعرية ١٢٠
- القسم التطبيقي: ١٣٩
- تحليل بنية اللغة الشعرية ١٣٩
أ - تحليل بنية اللغة الشعرية في
نمط القصيدة البسيطة ١٥١

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- تحليل بنية اللغة العشرية في
نمط القصيدة المركبة ١٧٣
- خاتمة البحث ونتائجه ٢٢٩
- المراجع ٢٣٣
- ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية ٢٤٧
- المحتويات ٢٤٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University