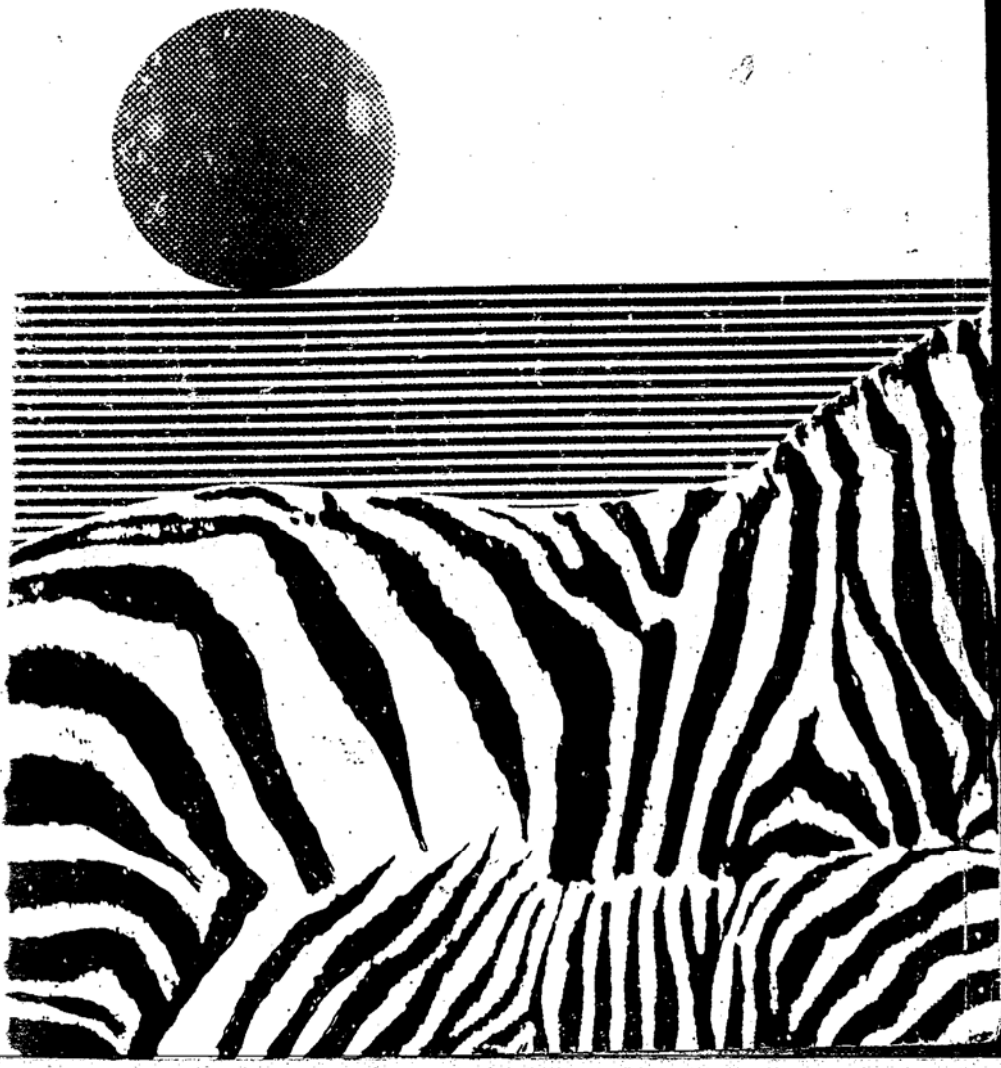
دكتور محمد أحمد برىرى

الأسلوبية والتقاليد الشعرية

دراسة فى شعر الهذليين



الأسلوبية والتقاليد الشعرية
دراسة فى شعر الهذليين



للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

الأسلوبية والتقاليد الشعرية

دراسة فى شعر الهُذليين

تأليف

دكتور محمد أحمد بريرى

الطبعة الأولى

١٩٩٥

عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES



المستشارون

د. أحمد إبراهيم الهوارى

د. شوقى عبد القوى حبيب

د. على السيد على

د. قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

الناشر : عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

٦ شارع يوسف فهمي - اسباتس - الهرم - ج.م.ع

EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES - A.R.E. - Tel: 3851276

إهـــــداء

إلى شـقيقى

الأستاذ الدكتور محمودمختار بريرى

إنه كريم من كرام .

شكر وتقدير

لم يكن لهذا البحث أن يتم ، ولم يكن لصاحبه أن يمضى فى طريق البحث العلمى لولا أن شاء الله أن يبقى فى مجال البحث فى العربية وعلومها سيد كريم هو أستاذى الدكتور رمضان عبد التواب ، ذلك العالم الذى لا ينكر فضله إلا جاحد.

ولقد كان قبول أستاذى الإشراف علي هذا البحث معركة خاضها بعد أن فرّ منها أولئك الذين يؤثرون السلامة .

ولم تكن هذه المعركة إلا حلقة فى سلسلة متصلة من المعارك التى ما يزال أستاذنا - أيده الله - يخوضها إحقاقا للحق وإبطالا للباطل .إن الباطل كان زهوقا .

ويقتضينى الإنصاف أن أذكر بالعرفان هؤلاءالرجال الذين آثروا تأييد الحق فالتفوا حول أستاذى مناصرين .وأخص بالذكر أستاذىّ الكريمين الدكتور محمد عويس والدكتور أحمد هريدى .

كما أذكر بالعرفان أخى وزميلى الدكتور السيد إبراهيم الذى استفدت منه علما أصيلا وخلقًا رفيعًا .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يقدم ديوان الهذليين لدارسى الأدب العربى مادة شعرية تتيح النظر فى أمور لا يتأتى بحثها فى غيره من مصادر الشعر القديم . فقد كان شعراء الديوان رواة لمن سبقهم أو عاصرهم من أبناء القبيلة ،مما طبع شعرهم بطابع خاص .

ومعنى ذلك أن مادة هذا الديوان تمكننا من استخلاص بعض المبادىء الجمالية التى تميّز بها الهذليون ، مما يتضمن تحديدا لملامح مدرسة شعرية ذات نهج خاص .

وسوف احاول فى هذه الدراسة أن أحقق هذا الغرض عن طريق تتبع الخصائص الأسلوبية لشعرالهذليين كاشفا خلال ذلك عن الدلالات الخاصة الكامنة فى هذه الخصائص الأسلوبية .

وسوف أعول فى هذا السبيل على استقراء الظواهر المتكررة ، ثم أقسمها إلى مجموعات تنهض على أسس دلالية مشتركة محاولا من خلال ذلك الوقوف على المبادىء الجمالية التى توّجه عنها الشعراء فى إبداعهم الشعرى .

والقول بمدرسة شعرية للهذليين يتضمن الرجوع المستمر إلى التراث الشعرى القديم لأن الخصائص الشعرية للهذليين - وهى غاية البحث - لا تتحدد إلا بالقياس إلى التقاليد الشعرية العامة التى انتمى إليها الهذليون .فمن طريق هذا القياس وحده يمكن ان تتعين ملامح مدرسة هذيل تعييناً ينهض على أساس من الموضوعية فى النظر . فلم تنشأ طريقة الهذليين فى الشعر من فراغ ، بل نشأت فى نطاق إطار عام من التقاليد الشعرية الراسخة . وبعبارة أخرى، فان خصوصية شعر الهذليين إنما نتجت عن أسلوب خاص فى التفاعل مع تقاليد التراث تفاعلاً خلاقاً.

والكلام عن تقاليد الشعر وأساليبه لا يختلط فى هذا البحث بالكلام عن التقاليد الاجتماعيه .كما لا يختلط بالكلام عن الملابسات والظروف التاريخية أو الطبيعية العامة، لأن الهذليين لابسوا فى هذا ظروفا عامة لا تميزهم عن غيرهم من القبائل العربية .

والحق أن النظر إلى الشعر بوصفه تعبيراً أو صدى لظروف خارجية تتعلق بالبيئة أو التاريخ يؤدى فى معظم الاحوال إلى نتائج لا تتسم بالموضوعية .

وتقودنا هذه المسألة إلى تناول دراسة سابقة قدمها الدكتور أحمد كمال زكى عن شعر الهذليين (١).

أراد الدكتور أحمد كمال زكى فى دراسته أن يحمل شعرنا العربى " على ما يشبه هذه المذاهب التى نراها عادة فى الأدب الغربى ... وقد ثبت أنه أثر عن العرب دواوين كاملة لقبائلهم . وتفرق هذه الدواوين فى كتب مستقلة بدل - بوجه ما - على إمكان حدوث هذه الدراسة المدرسية "(٢).

غير أن دراسة الدكتور أحمد كمال زكى لم تحقق ما أراده بسبب منهجه فى دراسة الشعر ، وهو منهج يعد الشعر انعكاساًللظروف الاجتماعية والتاريخية كما سنبين.

عولت الدراسة على أمرين ؛ الأول هو انقسام شعراء هذيل إلى صعاليك وغير صعاليك . والثانى هو النظر إلى شعر الهذليين فى ضوء ظروف المجتمع .

اما تقسيم الشعراء إلى صعاليك وغير صعاليك فيناقض ما كان يهدف إليه الدكتور زكى من تعيين خصائص شعر الهذليين ، لأن الصعلكة ظاهرة اجتماعية عامة لا يختص بها الهذليون دون غيرهم من قبائل العرب . ولو قدّم الكتور أحمد كمال زكى سمات تميز صعاليك هذيل عن غيرهم من صعاليك القبائل الأخرى لكان لتقسيمه وجه ، ولكنه لم يفعل .

ومعنى ذلك أن قسما من شعراء هُذيل - وهم الصعاليك - لا يتميزون فى شعرهم بسمات تفرقهم عن غيرهم من الصعاليك . وهذه النتيجة تتعارض مع ما ذهب إليه الدكتور زكى من أنه يقدم دراسة تهدف إلى تحديد خصائص شعر هذيل علي نحو ما يفعل الغربيون حين يقسمون الشعراء على مدارس أدبية.

أما شعرغير الصعاليك فيقول الدكتور زكى عنه " إنه بدوى اللفظ والاسلوب حافل بالصور، بالقصص الحزين "(٣). وليس فى مثل هذا الحكم العام أى تخصيص ، فهو ينطبق على الهذليين وعلى غيرهم من شعراء القبائل الاخرى .

وشبيه بذلك ما فعله الدارس حين نظر فى شعر الهذليين على هدى من فكرة الأغراض

الشعرية كالفخر والهجاء والمدح والغزل ، إذ إنه لم يذكر خاصية شعرية واحدة تميز الهذليين عن غيرهم فى تناول هذه الأغراض .

اما الامر الأخر الذى اعتّد به الباحث فى تحديد خصائص الهذليين ، وهو ظروف المجتمع والبيئة ، فقد فصل فيه القول وقدم عنه معلومات تفصيلية دقيقة .ولكننا حين ننظر فيما قدمه من معلومات نرى أن الصلة بينها وبين الشعر عموما وشعر الهذليين خصوصا صلة واهية جدا .

فالباحث يذكر ، على سبيل المثال ، أن هُذيلا كانت تسكن بين خطى عرض ٢٠ و٢٥ شمالا وأن درجة الحرارة فى بلادهم لا تقل عن ٤٣ درجة نهارا و٣٨ درجة ليلا (٤) .ولا شك انه من المستبعد أن تكون لخطوط العرض ودرجات الحرارة التى ذكرها الدارس دخل كبير فى دراسة الشعر .

فان كان الباحث قد أراد أن يصل من وراء مثل هذه المعلومات إلى إطلاعنا على قسوة البيئة الطبيعية ، فان ذلك مما اشتركت فيه هذيل مع غيرها من القبائل العربية . اما عن الخصائص الفنية لشعر الهذليين فقد انتهت فيها دراسته إلى نوع من النتائج يحتاج إلى مقارنات إحصائية بين شعر الهذليين وشعر القبائل الأخرى والا أصبحت غير قائمة على أى مقياس موضوعى.

يذهب الباحث مثلاً إلى أن شعراء هذيل عموما يميلون فى شعرهم إلى القصائد القصيرة أو المقطعات (٥) . ولا تصح هذه النتيجة إلا إذا ثبت عن طريق الإحصاء المقارن أن ظاهرة القصائد القصيرة من الأمور التى تميزهم عن غيرهم من القبائل . ومثل هذا يقال عن النتائج الأخرى من مثل القول بأن الهذليين يميلون فى شعرهم إلى أبحر خمسة هى الطويل والوافر والبسيط والكامل الرجز (٦) .

ولا نحتاج إلى جهد كبير فى دحض هذه النتيجة ، فهذه الابحر هى أكثر الأبحر شيوعا فى الشعر العربى القديم . وورودها بكثرة ظاهرة عامة فى شعر الهذليين وفى شعر غيرهم . وقد رجعت على سبيل الاختبار إلى ديوان النابغة الذبيانى فوجدت أنه لم يخرج فى شعره عن أبحر الطويل والبسيط والوافر والكامل واستخدم بحر السريع مرة واحدة .

نستطيع أن نقرر إذن أن دراسة الدكتور احمد كمال زكى لم تكن مبنية على اساس من حقائق الشعر، بل بناها صاحبها على توهم علاقة مباشرة بين الشعروظروف المجتمع المادية .

ولما كانت ظروف مجتمع هذيل ، كما تحدث عنها الباحث ، لا تختلف اختلافا جوهريا عن ظروف غيرهم من القبائل العربية ، جاءت نتائج البحث أبعد ما تكون عن تحديد الهوية الشعرية .

من هذا كله تتضح اهمية ما أشرت إليه فى بداية كلامى من أن الدراسة الأسلوبية القائمة على فحص تقاليد الشعر فحصاً يهدف إلى الكشف عن بيان وجوه التفاعل بين الهذليين والتراث هى خير ما يمكن أن يؤدى إلى نتائج موضوعية محددة تنبىء عن ما هية المادة الشعرية المدروسة ، وتعين خصائصها تعيينا يستند على حقائق فن الشعر .وبناء على اعتماد فكرة التفاعل مع تقاليد التراث رأيت أن أقسم البحث على تمهيد و بابين.

يتناول التمهيد مسألتين نظريتين . الأولى هى مفهوم الأسلوبية الذى تعتمده الدراسة منهجًا للتحليل . والثانية فكرة التقاليد الأدبية بوصفها فكرة نقدية .وسوف اسعى فى هذا التمهيد إلى الاجتهاد فى تأصيل الأفكار تأصيلاً عربياً إسلامياً محاولاً الكشف عن الصلة بين الأفكار النقدية المعاصرة وما يناظرها فى التراث الاسلامى .وينقسم هذا الباب على فصلين. أتناول في أولهما الدلالة الكامنة فى ظاهرة تكرار تركيب لغوى بعينه هو تركيب "حدثان الدهر ". وفى الثانى أتناول خصوصية الهذليين فى التفاعل مع تقليد شعرى ، هو الكلام عن الخمر والمرأة .

أما الباب الثانى فسوف أخصصه للنظر التحليلى فى أنماط معينة من القصائد مستفيداً فى ذلك من نتائج الباب الأول . ويهدف هذا الباب إلى الكشف عن فردية الشاعر من خلال تفاعله مع التقاليد الشعرية لقبيلته .وينقسم الكلام فى هذا الباب على فصلين . أتناول فى أولهما قصيدة أبى ذؤيب العينية. وأتناول فى الفصل الثانى نمطاً معيناً من القصائد تداوله ثلاثة من الشعراء هذيل هم ساعدة بن جؤية وأبوذؤيب وأبوصخر .

ونسأل الله الهداية

تمهـــــيد

١- مفهوم الدراسة الأسلوبية .

٢- التقاليد الأدبية بوصفها فكرة نقدية .

١- مفهوم الدراسة الأسلوبية

لايهدف هذا التمهيد إلى الخوض فى القضايا النظرية التى تتعلق بالأسلوبية ومناهج البحث فيها إلا بالقدر الذى يعين على تحديد مفهوم الأسلوبية الذى تعول عليه الدراسة عند النظر فى شعر الهذليين (٧) . وأول مسألة جديرة بالنظر فى هذا السبيل هى تحديد المعنى الذى ينضوى تحت مصطلح "أسلوب" فى النقد الحديث . ويقتضى ذلك شيئاً من النظر فى المفهوم القديم للأسلوب ، وهو مفهوم نشأت الأسلوبية كى تناهضه .

يرى " ليوشبتسر " Leo spitzer أن مؤرخى الأدب اعتادوا ذكر شىء عن أسلوب الكاتب معولين فى ذلك ما على ذكره " بوفون " Buffon من أن " الأسلوب هو الرجل " ويشير "ليوشبتسر" إلى أن مقولة " بوفون " هذه قد أسىء استخدامها .(٨)

ويرى " جراهام هو " Graham hough ، أن البحث فى الأسلوب قديم قدم البحث فى الأدب ذاته . فقد فرق اليونانيون بين ما يقال وكيف يقال خلال كلامهم فى البلاغة عن الأسلوب الذى يجب أن يتبعه الخطيب من اجل أن يحدث فى نفوس سامعية الأثر المنشود ورغم أن الكلام عن الأسلوب بهذا الشكل التعليمى قد اختفى فى فترة تاريخية لاحقة فان جوهر فكرته ، وهو التفريق بين ما يقال وكيف يقال ، ظل يعمل عمله فى النقد الأدبى . وقد كان من تجليات هذه الفكرة ذلك الجدل حول شكل العمل الأدبى ومضمونة ، أو مادته وصورته، أو غير ذلك من مصطلحات تحمل فى طياتها فكرة الفصل بين ما يقال وكيف يقال . وكانت عبارة " اللغة وعاء الفكر " أكثر العبارات المجازية شيوعاً فى هذا السبيل . ومقتضى تلك العبارة أن الفكرة توجد أولا مجردة عن اللغة ثم يكسوها الأديب ما يناسبها من ألفاظ وعبارات لغوية (٩) .

وقد ظل هذا الجدل حول الشكل والمضمون من مسائل النقد المتداولة إلى أن ظهر اتجاه جديد فى النقد الأدبى ينظر للعمل الأدبى فى ضوء فكرة الوحدة العضوية organic unity (١٠) والعمل الأدبى - بناء على هذه الفكرة - يشبه الكائن العضوى الذى لا يجوز فصل شكله عن مضمونه ، لأن فى هذا الفصل قضاء عليه .

وقد كان من نتيجة ذلك أن اختفى مصطلح الأسلوب من مجال النقد الأدبى لارتباطه بفكرة الفصل بين مايقال وكيف يقال ، أى الفصل بين شكل العمل الأدبى ومضمونه (١١) غير أن المصطلح بدأ فى الظهور مرة أخرى فى مجال النقد الأدبى على يد رواد النقد الأسلوبى ، وعلى رأسهم " ليو شبتسر " الذى أرسى المفاهيم الحديثة للأسلوبية الأدبية .

وتنطلق الأسلوبية من مبادىء عامة ينضوى تحتها الأسلوبيون على إختلاف مشاربهم واتجاهاتهم .وأول هذه المبادىء وأهمها على الاطلاق هو الاقتناع بأن أبعد ما يرمى إليه الشاعر وأعمق ما تنطوى عليه تجربته كامن فى مظاهر التعبير اللغوية .

يقول "ليوشبتسر " إن كل تفكير أو شعور قوى لابد أن يظهر فى شكل إبتكار لغوى. فقدرة العقل على ابتكار المعانى يناظرها قدرة على الابتكار اللغوى (١٢). ويظهر هذا الاعتقاد القوى فى أن دلالة العمل الأدبى تكمن فى مظاهر التعبير اللغوى عند "موكار وفسكى Jan Mukarovsk حين يعتمد التحليل الوصفى للأسلوب سبيلاً للوصول إلى المبادىء الجمالية التى يتوجه عنها العمل الأدبى ،فيقول " سواء نظرنا إلى الأسلوب بوصفه تقليداً يعلو على الفرد ، أو نظرنا إليه بوصفه مظهراً فرديا،فان الأمر فى الحالتين يقصر البحث عن جماليات العمل الأدبى على البحث فى لغة العمل "(١٣).

ويتضح من كلام "شبتسر " و "موكاروفسكى " أن البحث فى لغة العمل الأدبى لا ينفصل عن البحث فى دلالته ومعناه .وعلى هذا فلم يعد البحث الأسلوبى يفصل بين ما يقال وكيف يقال وما يقال ويرى "جراهام هو " أن مدرسة النقد الجديد New criticism كانت تعتنق المفهوم الحديث للأسلوبية حين اعتدت اعتداداً بالغاً بالنقد الذى لا ينظر فى العمل الأدبى إلا إلى النسيج اللغوى الذى يتألف منه هذا العمل وتعد ذلك مبدأها الأساسى (١٤).ويقول "جراهام هو " إن البدء فى دراسة العمل الأدبى من المظهر اللغوى ليس مسألة منهجية فحسب، بل هو يغلف عند الأسلوبيين نوعاً من الإعتقاد المقدس فى أن السبيل الوحيد للوصول إلى كنه العمل الأدبى وحقيقته لا يتأتىّ عن غير هذا السبيل(١٥).ولقد كان من نتيجة ذلك الاعتقاد أن اتخذت الأسلوبية موقفاً مناهضاً لبعض الأمور الشائعةفى دراسة الأدب لتعارضها مع إيمان الأسلوبيين بأن جوهر الدلالةفى العمل الأدبى يكمن فى نسيجه اللغوى.

والأسلوبية ترفض - بناءً على ذلك - تفسير الأدب بوصفه تعبيراً عن شخصيات مبدعية الحقيقية ، وتعوّل بدلاً من ذلك على الشخصية الأدبية كما تتبدى فى لغة الأديب . فللأدب- عند الأسلوبيين - وجود موضوعى يعلو به عن أن يكون مجرد تعبير عن أمور شخصية .

ولذلك أخذ " ليوشبتسر " على مؤرخى الأدب ما دأبوا عليه من استخدام النصوص الأدبية فى البحث عن أمور تتعلق بأشخاص مبدعيها بدلاً من البحث فى ما هيّة الأدب ونظامه. ويرى أن هولاء المؤرخين يشبهون فى صنيعهم هذا اللغويين الذين عولوا فى دراستهم للغة الفرنسية على الأصل الذى نشأت منه بدلا من أن يدرسوا اللغة الفرنسية فى وجودها الحى (١٦) .

ومن المهم أن نشير - مع ذلك - إلى أن الأسلوبيين - وعلى رأسهم "شبتسر " نفسه - لا يحرّمون استعانة الدارس بأمور من خارج النصوص تتصل بشخص الشاعر أو ظروفه العامة على أن يكون أساس التحليل هو الملاحظات المستخلصة من النصوص (١٧) .أما عن هدف الدراسة الأسلوبية فان "جراهام هو " يشير إلى أن الغاية التى تسعى إليها أى دراسة أسلوبية هى زيادة الفهم للعمل الأدبى وتعميقه عن طريق النظر الموضوعى الذى يعتمد اللغة أساساً للتحليل والتفسير ...

بيد أن الفهم الذى تسعى الدراسة الأسلوبية إلى تعميقه لا ينصرف إلى جزئيات العمل الأدبى وتفاصيله فحسب ، بل يجعل وكده ، الوصول إلى المبدأ الموحد الذى يفسر اختلاف هذه التفاصيل ، والجزئيات ، ويلقى الضوء على العلاقات الكامنة بينها (١٨).

ولذلك فان الباحث الأسلوبى عليه أن يميّز دائماً بين الملاحظة اللغوية التى تسهم فى الوصول إلى المبادىء التى تفسر ما ينطوى عليه العمل الأدبى من تعدد واختلاف ، والملاحظة اللغوية التى لا تشكل أهميةً خاصةً فى هذا السبيل .

يقول " ريموند شابمان " Raymon chapman إن إستقصاء الباحث لوجود كلمة بعينها خلال العمل الأدبى كله قد يقوده إلى فهم هذا العمل من حيث هو كل (١٩) .والحق أن هذا هو جوهر الاختلاف بين الدراسة الأسلوبية الأدبية والدراسة الأسلوبية اللغوية ، فالثانية تسجل كل ما يضمه العمل الأدبى من مظاهر لغوية وتصنفها حسب مخطط لغوى تختطه لنفسها

من البداية . كأن تسعى إلى تسجيل استعمالات معجمية من مجال دلالىٌ خاص ، أو تسجيل ما يضمه العمل الأدبى من أشكال نحوية بعينها ، أو غير ذلك من تقسيمات اللغة والنحو (٢٠). ويقول "شابمان" موضحا الفرق بين عمل اللغوى وعمل الناقد الأدبى الذى يعتمد اللغة اساسا للتحليل " إن عمل اللغوى فى النظرية اللغوية الحديثة يقف عند حدود الجملة اللغوية التى تعد أكبر وحدة لغوية يتناولها الباحث اللغوى .وتعد النظرية النحوية ناجحةً إذا تمكنت من أن تستخلص القواعد التوليدية التى تفسركل أنواع الجمل التى يمكن أن ينطق بها أبناء اللغة الواحدة . . . وإذا كان الباحث فى الأدب يلجأ أحياناإلى عزل بعض أجزاء العمل الأدبى أوجمله ، فليس ذلك إلا وسيلةً للكشف عن أهمية هذه الأجزاء من حيث المعنى الكلى للعمل الأدبى " (٢١) .

ويشبّه " شابمان " العمل الأدبى بآلة معقدة تتركب من أجزاء متعددة . أما الباحث اللغوى فانه يهتم بكل جزء من هذه الآلة على حدة على حين أن الباحث الأدبى لا يهتم بأى جزء من الآلة إلا من حيث قدرته على تفسير كيفية عمل الآلة بوصفها كلاً مترابط الأجزاء (٢٢).

والسبب فى ذلك أن العمل الأدبى هو بالنسبة للباحث اللغوى وسيلة إلى تكوين نظرية فى اللغة ، أما بالنسبة للناقد الأدبى فان فهم العمل الأدبى فى ذاته هو الغاية .

ويظهر من تشبيه "شابمان" الذى ذكرناه إيمان الأسلوبيين بما بين التفاصيل التى يضمها العمل الأدبى من علاقات تؤلف فى مجموعها نظاماً معيناً يجب على الدارس أن يسعى إلى الكشف عنه .

وفكرة النظام تظهر بوضوح فى كلام " شبتسر " الذى يرى أن العمل الأدبى ينطوى على ما يشبه نظاماً شمسياً تتجاذب أطرافه حيث تكون روح العمل الأدبى بمثابة الشمس التى تدور حولها التفاصيل كما تدور الكواكب فى أفلاكها حول الشمس (٢٣) ويبين "شبتسر" خطته التى يعول عليها فى الكشف عن المبدأ الذى تدور حوله التفاصيل فيقول " على الباحث أن ينتقل من سطح العمل الأدبى إلى قلبه النابض بالحياة ، وذلك بأن يلاحظ التفاصيل الدائرة حول أحد مظاهر العمل الأدبى ... وبعد أن ينتهى الباحث من ذلك ، عليه أن يعيد الكرة مرة أخرى بادئاً أيضا من مجموعاتٍ أخرى من الملاحظات(٢٤)

فكما أننا لا نستطيع أن نفهم حركة الأرض والكواكب الأخرى إلا فى ضوء علاقاتها بالشمس فان تفاصيل العمل الأدبى لا تفهم على وجهها الصحيح إلا من من حيث علاقتها بالمبدأ الكلى الذى تدور حوله .

وإذا كان العمل الأدبى ينطوى على ما يشبه نظاماً شمسياً فان "شبتسر" يرى أن الاعمال الأدبية كلها تؤلف فيما بينها نظاما شمسياً أكبر (٢٥) . ذلك أن العمل الأدبى لا يوجد فى فراغ ، بل يوجد فى سياق من الاعمال الأدبية الأخرى . والعمل الأدبى ينشىء فى هذا السياق علاقات متعددة مع الأعمال الاخرى .

وعلى ذلك فان الدارس لعمل أدبى بعينه يقوم بمهمتين فى آن واحد . فهو من جهة يكشف عن الدلالة الذاتية الكامنة فى هذا العمل . ومن جهة أخرى يكشف عن دلالة هذا العمل من حيث علاقته بالأعمال الأدبية الأخرى .

وإذا كان الأسلوبيون يعتدون فى ذلك كله بالمظهر اللغوى للعمل الأدبى جرياً وراء الموضوعية فى النظر فانهم يقرّون بأن ذات الناقد تتدخل بشكل أساسى فى الكشف عن كوامن العمل الأدبى . فيرى "شبتسر" - مثلاً - أن الباحث يبدأ فى دراسته من ملاحظة حدسية بأن جزئيةً بعينها سوف تقوده إلى الكشف عن الدلالة الأساسية للعمل الأدبى كله. ويقول "شبتسر" إن مثل هذا الحدس هو إحدى ثمرات الموهبه والخبرة والإيمان . والموهبة التى يتحدث عنها "شبتسر" هى نوع من القدرة على رؤية الجزء والكل فى آن واحد (٢٦).

بيد أنه إذا كان الباحث الأسلوبى لا يملك إلا أن يكون انتقائيا فى اعتبار الملاحظات اللغوية، فما الذى يعصمه من أن يكون اختياره عشوائيا يخضع للاهواء أو الميول الشخصية بحيث يسُقط الباحث ذاته على الموضوع الأدبى معولاً فى ذلك على اختيار ما يرضى ميوله إن بوعى منه بذلك أو بغير وعى .

يرى " جراهام هو " أنه لكى يتجنب الباحث الأسلوبى الوقوع فى مثل هذا الشرك عليه أن يضع الخصوصيات اللغوية التى يعوّل عليها فى تفسير الظاهرة الأدبية فى سياقٍ من الأعراف والتقاليد الأدبية السائدة فى عصرها ... وعلى سبيل المثال فلو إننا نبحث فى أسلوب أحد الروائيين فى القص ، أى الضمير النحوى الذى يسند إليه الروائى رواية الاحداث كأن يكون ذلك الضمير هو ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ، فان النظر يجب أن يتجه إلى مقارنة أسلوب

هذا الروائى فى القص بالتقاليد السائدة التى يتبعها الروائيون فى هذا الصدد ، مما يظهر الدارس على خصوصية أسلوبية عند هذا الروائى قد يكون لها أثر حاسم فى الوصول إلى المبدأ الجمالى الذى يتوجه عنه العمل الروائى (٢٧) .

وعلى هذا ، فان البحث الأسلوبى ينبغى أن يعول على التقاليد الأدبية فى قياس الخصوصيات الأسلوبية ومعرفتها ، مما يضمن للبحث حداً أدنى من الموضوعية فى النظر .

ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا إن البحث الأسلوبى هو فى جوهره بحث فى التقاليد. غير أن للتقاليد فى النقد الحديث مفهوماً يتسم بنوع من التركيب .وهذا ما سوف نعرض له فى الصفحات التالية .

٢-التقاليد الأدبية بوصفها فكرة نقدية

سوا عند النظرفى كنة العلاقة بين تقاليد القبيلة وتقاليد التراث أو فى كنه العلاقة بين الشعراء الأفراد والتراث فان الدراسة تعتد بفكرة التفاعل بين الأطراف فالشاعر لا يتلقى التراث تلقياً سلبياً ، بل يتفاعل معه مفجّراً بعض مكنوناته التى كانت خافية من قبل . وهو إذاك يسهم فى بناء التراث ذاته . وليس من المستبعد عندئذ أن تسفر دراسة شعر الهذليين عن إلقاء ضوء جديد على بعض أمور فى التراث الشعرى القديم . كما أن ظاهرة فى شعر شاعر من هذيل قد توجه نظرنا إلى ما يربط ظواهر شعرية أخرى فى الديوان كانت تبدو من قبل بغير رابط ينسب بين بعضها وبعض .

وفكرة التفاعل بين الشاعر وتقاليد تراثه من الأفكار الأساسية فى النقد الأدبى ، وسوف أحاول إلقاء بعض الضوء على هذه الفكرة لكونها بمثابة الأساس النظرى الذى تنهض عليه الدراسة والتى تم تبويبها على اساس منه .

كان كلام ت .س . اليوت T S . Eliot فى مقاله الشهير"الموهبة الفردية والتراث" (٢٨) منطلقاً توجه عنه النقد الحديث والمعاصر فى كثير من مقولاته ، وهذا ما سوف يتضح من خلال ما نعرضه من أفكار .

يرى " اليوت " فى هذا المقال أن الشاعر الفرد حين يبدع قصيدة يكون واقعاً تحت تأثير تقاليد تراثه الشعرى كما أنه فى الوقت نفسه يؤثر فى هذا التراث ويغيّر من نظرتنا إليه مشيراً بذلك إلى فكرة التفاعل التى تنتظم العلاقة بين الماضى والحاضر فيحدثنا عن"مضىّ الحاضر " و " حضور الماضى " (٢٩) .وسوف أجتزىء من كلامه ما يلخصّ نظريته حيث يقول "عند ما يتم إبداع عمل فنى جديد فان شيئا يطرأ على الاعمال الفنية التى سبقته إلى الوجود ومن حيث كانت الأثار الأدبية تكّون فيا بينها نظاماً مثالياً فان شيئا من التعديل يحدث لها بدخول هذا العمل الجديد فيما بينهما . لقد كان هذا النظام قائماً مكتملاً قبل أن يولد هذا العمل . ومن أجل أن يظل قائماً بعد دخول العمل الجديد فيه فلابد من أن يتغير كله وإن بقدر ضئيل. وعلى هذا فان العلاقات والنسب القائمة بين الأعمال الفنية تتغير كما تتغير قيمة كل عمل فنى بالقياس إلى الأعمال الأخرى (٣٠) .

فالعلاقة بين الماضى والحاضر هى علاقة إتساق . ولكى يتسق العمل الأدبى مع نظام التراث ينبغى أن يكون جديداً بحق . ومن أجل أن يمنح الشاعر هذه الجدة لشعره فلابد له كما يرى " اليوت " من أن يخضع ذاته لتراثه وأن يتخلى عن عقله الفردى ويسلك نفسه فى عقل أكبر هو عقل أمته التى ينتمى إليها (٣١) . وينبه " اليوت " إلى أن ذلك لا يعنى أن يكرر الشاعر ما قاله سابقوه ، بل يعني أنه لا مفر له من أن يحاور التراث لكى يبدع شيئا جديدا ، ولكنه - مع جدته أويسبب من جدته - يتسق مع التراث .

علاقة الاتساق - إذن - تختلف عن علاقة التشابه أو التطابق الناتج عن محاكاة أعمال التراث محاكاة حرفية . فالعمل الشعرى الذى يكرر ما فى التراث لن يجد له مكاناً فى هذا النسق الذى يشير إليه " اليوت " فهو نسق لا يسمح بالتكرار . ومقتضى ذلك أنه يتحتم على العمل الشعرى أن يختلف عما فى التراث لكى يتسق معه . وهذا أشبه شيء بقانون التجاذب والتنافر بين الأقطاب المغناطيسية فالقطب السالب يلتحم مع الأخر الموجب لا تحاده معه فى كونه قطبا مغناطيسيا مثله ، ولاختلافه عنه فى كونه سالبا على حين كان الآخر موجبا .

ومعنى ذلك أن الشاعر إذ يبتكر قصيدته من خلال الحوار الخلاق مع تقاليد تراثه الشعرى لا يصنع قصيدته وحده ، بل يصنعها معه أسلافه من الشعراء . ولهذافان"إليوت"حين نظر فى العلاقة بين الشاعر وشعره فرّق بين الشخصية الشعرية التى ينطوى عليها الشاعر وشخصيته التاريخية . الاولى تعلو على الملابسات الشخصية التى تكتنف الشاعر فى حياته اليومية لأن قوامها من تقاليد التراث الشعرى الذى ينتمى إاليه ولا شأن لها بالواقع التاريخى والمادى وملابساته حتى وإن اتخذ الشاعر الواقع مادة لشعره لأن المعوّل فى الشعر ليس على المادة التى يستخدمها الشاعر فى بناء تجربته ، بل على الشكل الذى تكمن فيه دلالة العمل الشعرى من حيث هو شعر . وعلى سبيل المثال فالحجر الذى يصنع منه الفنان تمثالاً لا ينطوى على دلالة فنية من أى نوع ، وإنما ترجع الدلالة إلى الشكل الذى وهبه الفنان لمادة الحجر. ويمثّل " إليوت " لعلاقة الشاعر بقصيدته بما يحدث عندما يتفاعل غاز الاكسجين مع غاز ثانى أكسيد السلفا فى وجود سلك من البلاتين إذ يتمام التفاعل ينتج أكسيد السلفا، غير أن سلك البلاتين لا يحدث فيه أى تغيير ، كما أن مادة أكسيد السلفا وهى

حاصل هذا التفاعل ، لا تحتوى على شيء من مادة البلاتين . فالشاعرمن وجهه نظر "إليوت" يشبه سلك البلاتين فى هذه التجربة ، فقد كان السلك وسيطا ضروريالإنتاج أكسيدالسلفا. وبالمثل فان الشاعر وسيط لابد منه لإنتاج القصيدة وإن كانت القصيدة رغم ذلك لا تحمل شيئاً من خصائص الشاعر الشخصية التاريخية كما كانت مادة أكسيد السلفا لا تحمل شيئا من خصائص البلاتين (٣٢).

إن الشاعر - بصفته الشخصية - ينتمى إلى واقعه وتاريخه أما بوصفه شاعرا فانّه ينتمى إلى مجال الشعر . وهو إذ يتفاعل مع تقاليد تراثه يصنع حاضر الشعر ويخلق إمكانات جديدة للشعراء الذين يأتون من بعده .

وما يقول به "إليوت " يجد سندا من بعض علماء النفس الذين تطرقوا إلى موضوع الشعر والفن . يقول "يونج " Jung بأن علم النفس التحليلى يجب أن ينأى عن فكرة الطب النفسى عند النظر فى أمور الأدب والفن فالعمل الفنى ليس ظاهرة مرضية ، وتلك حقيقة تستتبع منهجا فى النظر يختلف عن المنهج الطبى ... فالعمل الفنى ليس شخصا ، بل هو موضوع يعلو على الشخصية ... والدلالة الخاصة التى ينطوى عليها العمل الفنى الحقيقى إنما تكمن فى أنه يتجاوز الحدود الشخصية ويسمو إلى ما هو أبعدمن اهتمامات مبدعه (٣٣).ويشّبه "يونج " العلاقة بين العمل الفنى ومبدعه بالعلاقة بين الشجرة والتربة ، فكما أن الشجرة تنتمى إلى عالم الأشجار والنباتات ولا تنتمى إلى عالم التربة ، فالعمل الفنى ينتمى إلى عالم الفن لا إلى العالم الشخصى لمبدعه (٣٤). وإذا كانت جودة التربة أو ردا ءتها تؤثر فى جودة النبات أو ردا ءته فانها لا تغير من إنتماء النبات إلى عالم النباتات ، فالخاصية المعنوية للعمل الفنى تكمن فى داخله ولا شأن لها بالعوامل الخارجية .(٣٥) .

و يمضى "يونج " فى تحليله النفسى للظاهرة الأدبية فيصل إلى القول بأن " العملية الإبداعية كالكائن الحي الذى زرع فى نفس الإنسان لكى يمارس داخل هذه النفس نوعا من الحياة المستقلة . وبلغة علم النفسى التحليلى فان هذا الكائن الحى ما هو إلا عقدة مستقلة بذاتها ، وهذا يعنى أن جزءاً من النفس يستقل عنها ، مما يؤدى بهذا الجزء إلى أن يمارس حياة خاصة خارج فوضى الوعى (٣٦) .

ولا يخفى ما فى كلام " يونج " من تشابه مع كلام " إليوت " فكلاهما يعتد بموضوعية

الأثر الأدبى التى تعلو على ذات مبدعه معولاً فى ذلك على أن الشاعر ما هو إلا وسيط تتخلقّ القصيدة من خلاله ولكنها لا تحمل شيئاً من خصائصه الشخصية الواقعية . ومما يلاحظ هنا ذلك التشابه فى المثل الذى ضربه كل منهما بياناً لفكرته . فالشاعر عند "إليوت" هو بمثابة سلك البلاتين الذى لا يمكن الحصول على مادة أكسيد السلفا بدونه ، كما أنه عند " يونج " بمثابة التربة التى لا يمكن الحصول على النبات بدونها ، وإن كانت كل من التربة ومادة البلاتين عندهما لا تحمل شيئاً من خصائص الحاصل النهائى فى المثلين ، وهما أكسيد السلفا والنبات . ومن جهة أخرى فان أكسيد السلفا والنبات ينتميان إلى عالمين مغايرين لعالمى الوسيطين الضروريين لوجودهما .

والقول بعلو الأثر الأدبى على ذات مبدعه لا يتناقض مع ما هو ملحوظ من أننا حين نقرأ قصيدة لا نستغنى عن ذات أو " أنا " ننسب إليها ما فى القصيدة من وجوه التعبير ، فهذه الذات إنما هى ذات تخييليّة قوامها من تفاعل الشاعر مع تقاليد تراثه التى أسهم فى صنعها شعراء كثيرون فهى ذات غير شخصية . يقول أستاذنا الدكتور لطفى عبد البديع " فمن التوهم الخاطيء الظن بأن الشعر تعبير لغوى ينول إلى شخص الشاعر ... والقائل التخييلى عنصر لابد منه فى الأدب للوقوف على معالم التركيب اللغوى وما تنول إليه من وحدة " (٣٧) .كما أن " القائل التخييلى هو القائل الذى ينتج عن التحليل الأسلوبى ... فالعمل الأدبى ... تركيب نسيجه من اللغة التخييلية التى يستحدثها الشاعر فى نطاق التقاليد الأدبية (٣٨) . أى أن الشاعر يستحدث ما يستحدث من خلال التفاعل مع تقاليد تراثه تفاعلا خلاقا ينتج ذاتا شعرية أو " أنا " تخييلية ذات طابع خاص .

ويظهر اعتداد " وليك " و " وارين " Wellek and Warren بفكرة التقاليد فى تعريفهما للقصيدة حين يقولان بأن " القصيدة ليست إلا بناءً من التقاليد " (٣٩) . غير أن التقاليد عندهما لا تعنى مجرد مواضعات نقدية سابقة ، بل تعنى نوعا من التقاليد التى تسعى القراءة الناقدة إلى استخلاصها من النصوص فمصطلحات من مثل الكلاسيكية أو الرومانتيكية لا تفى بشيء مما يعنيانه من التقاليد ، والقراءة المشار إليها تعنى بالعلاقات بين ظواهر الأدب ، ومن ثم تعول على مقارنة النصوص بعضها ببعض سعياً إلى استخلاص المتشابه والمختلف فى

تقاليد الأدب . وينتهى مثل هذا الجهد إلى تقسيم الأعمال الأدبية وتصنيفها حسب نوع التقاليد التى تتجسد هذه الأعمال من خلالها (٤٠) .

ويأخذ "وليك" و" واين " على من يحاولون عزل العمل الأدبى عن تراثه - بدعوى الاعتداد بالفردية - أن مثل هذا النظر يؤدى بالعمل الأدبى إلى أن يصير عاجزا عن توصيل شيء لقارئه لان العمل الأدبى لا يتأتى فهمه بمعزل عن نظام من التقاليد ينتمى إليه . بل أن مجرد تعرف نص من النصوص الأدبية يستلزم وجود نسق من الاعراف والتقاليد ينتسب إليه هذا النص وإلا استحال فهمه بوصفه نصاً أدبياً .

ومن أجل أن يوضح " وليك " و " وارين " تصورهما للعلاقة بين العمل الأدبى وتقاليد تراثه أ قاما تناظراً بين نظرية الأدب كما يفهما نها ونظرية اللغة كما بينها "دى سوسير " De saussure عندما فرق بين اللغة Langue والكلام Parole أى بين النظام اللغوى الكامن فى عقول المتكلمين ، والكلام الذى يعد بمنزلة التحقق الحسى لهذا النظام المجرد (٤١).

ووفق ما يرى " وليك " و " وراين " فان الممارسة الفردية للأدب هى من تقاليد التراث بمنزلة الكلام من اللغة (٤٢) . وكما أن الكلام لا يتأتى بدون نظام لغوى يتوجه عنه المتكلم فان الممارسة الفردية للأدب - إبداعا أو فهما - لا تتأتى بدون نظام من التقاليد تتوجه عنه . والظاهرة لاتكون فردية إلا بالقياس إلى نظام تنتسب إليه ، أى أن تقاليد الأدب هى التى تمنح العمل الأدبى فرديته لأن وجود الأدب يتزامن مع وجود تقاليده ، فاذا انتفى أحدهما انتفى وجود الأخر .

بيد أن نظام التقاليد الأدبية يتسم بنوع من المرونة والثراء بحيث ينتج عن محاورته من خلال قرائه ومبدعيه تغير مستمر فى بنائه ، فهو لا يكف عن النمو لأنه فى حالة صيرورة مستمرة " ولا يتحقق تحققا كاملا " (٤٣) . وليس تاريخ الأدب شيئاً أكثر من تاريخ هذا التغير المطرد فى نظام التقاليد . ورغم ذلك فان للأدب هوية متميزة فى جميع أطواره . ولا يختلف نظام التقاليد الأدبية فى ذلك عن النظام اللغوى الذى يظل محتفظا بخصوصيته رغم تغيره المستمر. فنظام العربية - مثلا - يتغير عبر الزمن ويظل مع ذلك نظاماً خاصاً لا يمكن الخلط بينه وبين نظام لغوى أخر كالعبرية أو غيرها .

وليس هذا التناظر بين نظرية اللغة ونظرية الأدب إلا أثراً من آثار الاعتداد بفكرة التفاعل فى علاقة الفرد بتراثه يستوى فى ذلك أن يكون التراث لغة أو أدبا أو أى شىء آخر . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن هذه العلاقة توجه الفكر النقدى المعاصر فى كثير من مسائله وينحو هذا الفكر إلى تقييد هذه العلاقة فى مصطلحات بعينها سعيا إلى الخروج بهذه العلاقة من حيز التأمل والحدس إلى حيز التفكير المنضبط .

ويأتى مصطلح " التوليد النصّىْ " intertextuality فى مقدمة هذه المصطلحات التى تتردد فى النقد المعاصر حاملة فى طياتها التأكيد على فكرة أن النص المستحدث إنما يتولد عن التفاعل الخلاق بين منشىء هذا النص وتقاليد التراث الذى ينتمى إليه .

و يرى بعض الباحثين فى تعريفة لهذا المصطلح أن الفنان لا يبدع من خلال النقل عن الطبيعة بل من خلال تفاعله مع تصورات النصوص السابقة عن الطبيعة . وعلى هذا فان الشاعر يشكل المعنى من خلال توليد نصه من نصوص سابقة عليه ، سواء فى ذلك أن يكون الشاعر واعيا بذلك التوليد أو غير واعٍ (٤٤) .

ويشير "جونا ثان كولر " Jonathan culler إلى أن التواصل بين المبدع والمتلقى ينهض على معرفتهما المشتركة بالتقاليد التى ينتمى إليها النص المبتكر ولولا هذه المعرفة المشتركة لا ستحال الاتصال والتفاهم بين المبدع والمتلقى . ويقول " كولر " فى شرحه لهذه الفكرة " إن الجملة فى اللغة الانجليزية لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالجمل الاخرى فى اطار تقاليد اللغة ومواضعاتها ... وبالمثل فان النص الأدبى يفترض نوعاً من التقاليد الراسخة التى تعد شرطاً لإمكان التفاهم بين المبدع والمتلقى" (٤٥) .

ولا يقتصر " ريفاتير " Reffaterre على مجرد تاكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة عليها ، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود ألا من خلال هذه العملية التى تتوالد فيها النصوص من بعضها البعض (٤٦) .

ويرى بعض المتكلمين فى فكرة التوليد النّصىّ أن القدرة على التجديد والإبتكار تتناسب طردياً مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها " فالقدرة على التفرد فى مجال الإبداع

الشعرى أو النقدى لا توهب للرهبان ، أى المعزولين عن التقاليد والأعراف بل توهب لهولاء الذين يسيطرون على التقاليد ويستوعبونها "(٤٧).

والحق أن التقاليد الأدبية هى التى تمكننا من معرفة ما ينطوى عليه العمل الأدبى من جدة. وفى هذا ينقل " كولر " عن "جوليا كريستيفا " Julia kristeva ما تراه من أن رصد المعالم البارزة فى العمل الأدبى المدروس لا تتأتى إلا عن طريق معرفة الصلة بينه وبين النصوص الأخرى ، لأن النص عندها إنما يتشكل من خلال إشاراته الضمنية إلى النصوص الأخرى (٤٨) .

ومن الواضح أن الافكار التى يسوقها الباحثون فى شرحهم لمصطلحٌ التوليدٌ تتسق مع كثير من ظواهر الشعر العربى القديم . فأوضح ما يميز هذا الشعر هو هذه القدرة الفذة على توليد النصوص من بعضها البعض ، ولا شك أن عبقرية الشعر العربى القديم إنما تكمن فى قدرة الشاعر على التقليد والإبتكار فى آن واحد . وعلى سبيل المثال فان كل شاعر كبير من شعرائنا القدماء قد تكلم عن الناقة والطلل ولكننا نلاحظ – رغم التكرار أن الناقة والطلل يكتسبان عند كل شاعر كبير صفات تميزهما . فلكل شاعر طلله وناقته وكل شاعر قديم قادر على أن يولّد ناقته أو طلله من معرفته بهما التى استفادها من نصوص أخرى .

والمصطلح الآخر الذى يتردد فى الكتابات النقدية المعاصرة كاشفاً بدوره عن نوع من النظر يعول على فكرة التفاعل بين الفرد وتراثه هو مصطلح " المجال " Discourse يقول " أنتونى ايستوب " Antony Easthope فى أثناء تعريفه بهذا المصطلح إن المجال مصطلح يعيّن الكيفية التى تنتظم بها الجملة اللغوية مع غيرها من الجمل لتكون نسقا معينا هو ما نطلق عليه اسم النص (٤٩) ويمضى بعد ذلك قائلاً وكما تتضام الجمل اللغوية لتكون نصّاً بعينه فان النصوص بدورها تتضام بعضها مع بعض وتنتظم فى علاقات لتكون فيما بينها مجالا Discourse(٥٠).

ويذكر بعض الباحثين أن هذا المصطلح يشير إلى "مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث أى الارشيف الذى يشكل حقلا معرفيا ما ".

ويؤكد " فوكو " Foucault على معنى الحتمية الذى يتضمنه المصطلح إذ يرى " أن

الارشيف - كالماضى - لا يشكل فقط ، بل يحدد ويعين ويقيد ما يقال ... فالمجال يستحيل الإفلات منه "(٥١).

إذا كان " فوكو " يؤكد على معنى الحتمية الذى ينطوى عليه مفهوم المجال فان آخرين يبرزون ما يتضمنه هذا المفهوم من معنى الحوار الخلاق مع الماضى . يقول " أنتونى إيستوب " إن أى نص مستحدث يكرر ما فى المجال ويختلف عنه فى آن واحد ... يتسق مع مجاله ويغيّره أيضاً وإن بقدر ضئيل "(٥٢).

والقول بتبادل التأثير والتأثر بين الماضى والحاضر لا يختلف عما سبق أن قال به "إليوت " فى بيانه للعلاقة بين الشاعر وتراثه . و "إيستوب " نفسه يقول " الحق إن ما اتبعه (إليوت) حين وصف العلاقة بين القصيدة الفردية والتراث يمكن أن ينظر اليه بوصفه تعبيراً دقيقاً عن كيفية أنتظام النصوص فى علاقتها بعضها ببعض لتكون مجالا Discourse (٥٣).

غير أن مفهوم مصطلح " المجال " يقترب من أن يكون نظرية فى المعرفة يتوجه عنها التفكير فى تحليل سائر الانشطة الإنسانية وفهم قوانين الظواهر التى تعتبر تجليات لروح الانسان وعقله (٥٤).

***

وهذا النحو من التفكير فى العلاقة بين الشاعر والتراث ليس غريباً على الفكر العربى ، بل هو مبثوث فى تناول علماء العربية المسلمين لمسائل مختلفة .

ومن ذلك ، مثلا ، ما يرويه ابن منظور عن استئذان أبى نواس خلفا الأحمر فى نظم الشعر حيث يقول " وكان (أى أبو نواس) قد استأذن خلفا فى نظم الشعر فقال له : لا آذن لك فى عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف متطوع للعرب ، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة . فغاب عنه مدة وحضر إليه ، فقال له : قد حفظتها ، فقال : أنشدها ، فأنشده أكثرها فى عدة أيام ثم سأله أن يأذن له فى نظم الشعر ، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنساها . فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه ، وأقام مدة حتى نسيها . ثم حضر ، فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط . فقال له : الآن انظم الشعر " (٥٥).

والرواية إذا أحسن الإنصات اليها تنطوى على تعمق فى النظر . فهى أولا توحى بما للشعر

من مكانة وخطر ، إذ تسمو بخلف الاحمر إلى منزلة حكيم عالم بسر الشعر ، فلا يملك أبو نواس حياله إلا أن يسمع ويطيع ، فلا يسأله عن هذين الأمرين المتناقضين اللذين يطلبهما منه، إذ لا يأذن له فى نظم الشعر إلا إذا كان حافظاً لتراث الشعر ناسياً له فى آن واحد .

والحكمة التى ينطوى عليها مسلك خلف الاحمر - الذى يبدو متناقضا - إنما تكمن فى أن الشاعر لا يكون كذلك إلا إذا كان عارفا بالتراث حافظاً لأراجيزه ومقطوعاته وقصائده. ولكن هذا الحفظ لا ينصرف إلى حروف التراث ، فقد حرّم خلف الأحمر على أبى نواس نظم الشعر إلا أن ينسى ما حفظ منه ، إذ الغاية من الحفظ أن ينطبع فى نفس الشاعر وعقله أثر يوجهه عندما يبدأ فى نظم الشعر .

والراوية فى خلال ذلك كله تشير إلى المعاناة التى يتحتم على الشاعر أن يمر بها قبل أن يتسنى له إمتلاك هذه الروح الكامنة فى التراث . وقد عبرت الرواية عن ذلك بما يشبه الرمز حين جعلت أبا نواس " يخلو " بنفسه فى "دير " حتى يمكنه استيعاب روح التراث ونسيان ما حفظ منه ، إذ أنه بذلك فقط يمكن أن يقول جديداً يضيف به كلمة فى سجل الشعر الذى يقف منه خلف الاحمر موقف الحارس يذود عنه من لا يقوم بحقه .

والحق أن الرواية على قصرها تنطوى على المعانى الجوهرية التى يتوجه عنها النقد المعاصر فى تناوله لعلاقة التفاعل الخلاق بين الشاعر وتقاليد تراثه .

وربما كان ابن خلدون يشير إلى رواية ابن منظور السابقة أو ما يشبهها فى حديثه عن كيفية عمل الشعر ، إذ يذهب هو ايضا إلى أن أول شرط لإحكام صناعة الشعر كثرة الحفظ حتى " تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ... ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط ... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسيج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ" (٥٦).

ويضيف ابن خلدون بعد ذلك ما يرجح أنه كان يشرح رواية ابن منظور إذ يقول " وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ... فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال ينسج عليه بأمثالها من كلمات اخرى" (٥٧).

وإذا كان ما روى عن خلف الأحمر وأبى نواس يرمز ويشير أكثر مما يصرح فان ابن خلدون قد أخذ على عاتقه مهمة التنظير وتقييد التصورات فى مصطلحات . ففى النص السابق جعل ابن خلدون لحفظ الشعر وظيفةً محددةً قيدها فى لفظ الملكة .فالشاعر إنما يحفظ من التراث لكى تتشأ فى نفسه ملكة معينة يصدر عنها عندما يقول الشعر . فالمطلوب من الحفظ أن تتكيف نفس الشاعر بكيفية خاصة ، ويتكون فى نفسه ما يشبه المنوال الذى ينسج عليه الشاعر قصائده . وهو ما يسميه ابن خلدون الأسلوب ايضا . أما النسيان فالقصد منه أن تمحى الرسوم الحرفية الظاهرة وتبقى الملكة التى هى الغرض من الحفظ فالحفظ وسيلة غايتها نشؤ الملكة ، فان نشأت الملكة لم يعد للمحفوظ وظيفة . ولقد كان ابن خلدون دقيقا حين قال " وربما يقال أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ " ، فهو لا يؤكد ضرورة النسيان لأن الملكة إذا رسخت في نفس الشاعر فلا يهم بعد ذلك أن يبقى المحفوظ فى الذاكرة أو لا يبقى .

أما عن جلال الشعر وصعوبته فان ابن خلدون يقول فيه كلاما يتصل بمفهوم الملكة حيث يرى " أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم واخبارهم ، وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلاً يرجعون إليه فى الكثير من علومهم وحكمهم . والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين ... ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكاً للقرائح فى استجادة أساليبه وشحذ الأفكار فى تنزيل الكلام فى قوالبه . ولا يكفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلي تلطف ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصته العرب بها واستعمالها "(٥٨).

وللأسلوب عند ابن خلدون معنى يتجاوز المعانى النحوية والبلاغية والعروضية ، إذ الاسلوب عنده صورة ذهنية مجردة يتولد عنها الكلام الشعرى . يقول عن صناعة الأسلوب " اعلم أنها عبارة ... عن المنوال الذى ينسج فية التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فية . ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة

خاص . وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصبرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعل البنّاء فى القالب أو النساج فى المنوال " (٥٩) .

ويمضى ابن خلدون فى شرح فكرة " القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها " (٦٠) فيقول " إن مؤلف الكلام هو كالبنّاء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسداً . ولا تقولن إن معرفة قوانين البلاغة كافية فى ذلك لأننا نقول : قوانين البلاغة إنما هى قواعد علمية قياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس ، وهو قياس علمى صحيح مطرد كما هو قياس القوانين الإعرابية . وهذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شيء إنما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب ... ولهذا قلنا إن المحصل لهذه القوالب فى الذهن إنما حفظ اشعار العرب ... والمستعمل منها عندهم هو الذى يبنى مؤلف الكلام عليه تأليفه ، ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد فى ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلى مطلق يحذو حذوه فى التأليف كما يحذو البنا على القالب ، والنساج على المنوال . فلهذا كان فن تأليف الكلام متفرداً عن نظر النحوى والبيانى والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط فيه لا يتم بدونها ، فاذا تحصلت هذه الصفات كلها فى الكلام اختص بنوع من النظر لطيف فى هذه القوالب التى يسمونها أساليب ، ولا يفيده إلا حفظ كلام العرب نظما ونثرا " (٦١) .

والظاهر أن مصطلح الملكة عند ابن خلدون لا يختلف من حيث مضمونه الفكرى عن مصطلح الأسلوب ، فهو يعنى بهما شيئا واحداً عبّر عنه بصور متنوعة . فهو تارة " هيئة ترسخ فى النفس " وتارة أخرى " قالب أو منوال " يبنى عليه أو ينسج ، وهو ايضا " قالب كلى مطلق يتجرد فى الذهن " كما أنه " صورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب " بيد أن الأسلوب وإن كان يحمل نفس المضمون الفكرى لمصطلح الملكة فانه خاص بالشعر والأدب ، أى أن الأسلوب اسم مخصوص للملكة حين يكون الكلام فى الإبداع اللغوى نثراً أو شعراً .

الفرد وتراثه بصفة عامة ، فهو يجريه على اللغة والأدب وسائر الأنشطة الإنسانية ، على حين أن مصطلح الأسلوب يمثل عنده مفهوم العلاقة بين الفرد وتراثه الأدبى على وجه الخصوص . وفى كلتا الحالتين فان ابن خلدون يصدر عن مبدأ فكرى واحد يعوّل فيه على عدم الفصل بين التجديد والتقليد . فالشاعر الفرد عنده يبدع قصيدته من خلال التفاعل مع تقاليد تراثه لأن القالب أو المنوال الذى ينسج عليه الشاعر ويبنى ليس إلا حصيلة هذا التفاعل الخلاق بين عقل الشاعر وتراثه الشعرى . ومن جهة أخرى فان الفرد الذى يكرر ما فى التراث تكراراً يقوم على الترديد والحرفية لا يكون شاعرا بحق لأن معنى ذلك أنه لم ينجح فى أن يتفاعل مع تراثه تفاعلاً صحيحاً يتخلق له من خلاله منوال ينسج عليه شعراً جديداً .

ولا يخفى ما فى كلام ابن خلدون من اتساق مع ما تقول به النظريات المعاصرة فى اللغة والأدب . ونشير فى هذا الصدد إلى أن مضمون مصطلح الملكة عند ابن خلدون يشبه مضمون مصطلح اللغة Langue عند "دى سوسير" . فقد عبر كل منهما فى مصطلحة عن مبدأ أساس أقام عليه نظريته ، وأعنى بذلك مبدأ النظام الباطن فى عقل الجماعة والذى يتوجه عنه الأفراد فى سائر تعبيراتهم . فالتعبيرات هى التحقق الحسى لهذا النظام المثالى الكامن فى العقل .

غير أن مصطلح الملكة عند ابن خلدون اتسع للغة والأدب وسائر الانشطة التى يصدر فيها الانسان عن نظام من التقاليد والأعراف . ومصطلح الملكة بهذا الاعتبار قريب جدا من مصطلح المجال Discourse الذى بينا مضمونة الاساس فيما سبق .

الهوامش

(١) وعنوان دراسته "شعر الهذليين فى العصرين الجاهلى والإسلامى" .

(٢) نفسه . ١٢ .

(٣) نفسه . ١٤٧ .

(٤) نفسه . ١٠ .

(٥) نفسه . ٢٣٠ - ٢٣٢ .

(٦) نفسه ٢٣٥ - ٢٣٧ .

(٧) ظهرت دراسات متعددة تعرض بالتفصيل للمناهج الأسلوبية فى بحث الأدب . انظر مثلا : (أ) علم الأسلوب للدكتور صلاح فضل . (ب) الأسلوب والأسلوبية للدكتور عبد السلام المسدى . ومن هذه الدراسات ما لا يكتفى بعرض المناهج الغربية ، بل يقف موقفا نقديا تأصيليا فى سياق النظر فى بعض أفكار التراث . انظر مثلا : (أ) التركيب اللغوى للأدب للدكتور لطفى عبد البديع . (ب) الضرورة الشعرية للدكتور السيد ابراهيم . .

(٨) انظر : Linguistics and Literary History, P. 11

(٩) انظر : Graham Hough , style and stylistics , PP(1-2)

(١٠) انظر : Hazard Adams, Critical Theory, PP (5-6)

(١١) انظر : Graham Hough, style and stylistics, P. 3

(١٢) انظر : Leo spitzer, Linguistics and Literary History, P.15.

(١٣) Paul L,Garvin(ed) , A Prague school Reader, P. 31

(١٤) Graham Hough, style and stylistics, P.5

(١٥) Graham Hough, style and stylistics, P.45

(١٦) انظر : Spitzer, Linguistics and Literary History, P.

(١٧) انظر : Hough, style and stylistics, P.62

(١٨) انظر : Hough, style and stylistics, P.62

(١٩) Raymond chapman, Linguistics and Literature, 102

(٢٠) وقد قام الدكتور كريم زكى حسام الدين بدراسة لغزية من هذا النوع . انظر : المعجم اللغوى لشعر الهذليين ، دراسة دلالية .

(٢١) Chapman, Linguistics and Literature, P.1

(٢٢) انظر : Ibid, P. 100

(٢٣) انظر : Spitzer, Linguistics and Literary History, P.14

(٢٤) Ibid, P.14

(٢٥) انظر : Ibid, P20

(٢٦) انظر : Ibid, P.25

(٢٧) Hough, style and stylistics, P.43

(٢٨) Eliot, The Sacred Wood, PP (47-59)

(٢٩) Ibid,P.49

(٣٠) Ibid, PP(49- 50)

(٣١) Ibid, P.5

(٣٢) Ibid, P.54

(٣٣) Hahard Adams (ed), CriticalTheory Since Plato, P.813

(٣٤) Ibid, 813

(٣٥) Ibid, 813

(٣٦) Ibid, 813

(٣٧) التركيب اللغوى للأدب ١١٢

(٣٨) التركيب اللغوى للأدب ١١٥

(٣٩) Rene` wellek and Warren, Theory of Literature, P.150

(٤٠) Ibid, P.151

(٤١) انظر : Wellek and warren, Theory of Literature, P.152

(٤٢) يتخذ "دى سوسير " من لعبة الشطرنج وسيلة لبيان فكرته، وفى هذه اللعبة "ينبغى التمييز بين شيئين : نظام اللعبه أو قوانينها التى يلم بها اللاعبان وألاداء الذى يمضى على وفق هذه القوانين . فكل أداء للعبة تظهر فيه نفس العلاقات وإن تعددت صور الأداء فى كل مرة ... وبهذا يظهر أن القوانين محدودة،

ولكن صور التعبير عنها غير محدودة ".انظر: الضرورة الشعرية :دراسة أسلوبية ٩٢ وفى هذا المثل يناظر نظام اللعبة اللغة أما الأداء فيناظر الكلام . وعلى هذا فان نظام اللغة وإن كان محدودا فان الكلام الذى يمكن أن يتولد عنه غير محدود .

(٤٣) انظر : Wellck and warren, Theory of Literatuve P.150

(٤٤)انظر : Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, P145

(٤٥) Steven Mailloux, Interpretive conventions, P.42

(٤٦) انظر : Scholes, Semiotics and Interpretation P.48

(٤٧) Ibid, P.6

(٤٨) انظر : Scholes, Semiotics and Interpretation, PP.48

(٤٩) انظر : Antony Eeasthope, Poetry As Discourse, P.8.

(٥٠) إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد ، مقالة للدكتورة فريال غزول بمجلة فصول القاهرية ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩

(٥١) إدوارد سعيد ، العالم والنص والناقد ، ١٩٣

(٥٢) انظر : Easthope, poetry As Discourse, P.9.

(٥٣) انظر : Ibid, P.8.

(٥٤) ومصطلح : المجال : يشبه فى ذلك مصطلح الملكة عند ابن خلدون كما سوف نرى .

(٥٥) أخبار أبى نواس لابن منظور ، ٥٥

(٥٦) مقدمة ابن خلدون ١٣٠٦ .

(٥٧) مقدمة ابن خلدون ١٣٠٦ .

(٥٨) نفسه ١٣٠١ .

(٥٩)نفسه ١٣٠١ .

(٦٠)نفسه ١٣٠١ .

(٦١)نفسه ١٣٠٣-١٣٠٤ .

الباب الأول
تفاعل الهذليين مع تقاليد التراث

تفاعل الهذليين مع تقاليد التراث

التزم شعراء هذيل ما التزمه الشاعر القديم عموماً من التعبير عن التجارب الشعرية من خلال تناول موضوعات بعينها ، كالأطلال أو الناقة أو غير ذلك من أمور تمثل فى مجموعها تقاليد التراث الشعرى .

وحقيقة الأمر أن التقاليد من الشعرمثابة المفردات من اللغة . فكما أن المعانى التى يمكن التعبير عنها من خلال الجمل والعبارات اللغوية لا يحدها حد رغم أن المعجم اللغوى محدود فى عدد بعينه من الالفاظ فان التجارب الشعرية التى يمكن أن يعبر عنها الشعراء من خلال هذا العدد المحدود من التقاليد يتسم بالتنوع والثراء غير المحدود . وسوف نرى فى شعر الهذليين دليلاً على ذلك ، إذ إنهم استطاعوا أن يقدموا تجارب شعرية تميزهم عن غيرهم رغم التزامهم التقاليد الشعرية المعروفة ، شأنهم فى ذلك شأن غيرهم من الشعراء .

وسوف نتناول فى هذا الباب بعضاً من هذه التقاليد التى تداولها شعراء هذيل بأسلوب خاص يكشف عن خصوصية تجاربهم الشعرية .

وسنعول فى دراستنا لكل تقليد على ما يراه بعض الأسلوبين من أن الشعر الذى يتناول موضوعاً أدبياً بعينه يمكن النظر اليه بوصفه عملاً شعرياً واحداً أسهم فى صنعه شعراء متعددون (٦٢) . وعلى هذا ، فان مجموع شعر الهذليين فى الخمر - مثلاً - يمكن دراسته بوصفه عملا شعريا واحدا اشترك فى صنعه شعراء هذليون متعددون . وبعبارة أخرى فان مجموع شعر الهذليين فى الخمر يقدم للدارس تجربة شعرية تتكامل فيها تجارب الشعراء الأفراد ويلقى بعضها الضوء على بعضها الاخر . ومثل ذلك يقال عن الشعر الذى تناول سائر الموضوعات التى تداولها شعراء هذيل .

وبناء على هذا ، قسمت البحث فى هذا الباب على فصلين ، أتناول فى أولهما ظاهرة أسلوبية تتمثل فى توارد أكثر من شاعر هذلى على تراكيب بعينها تدور حول حتمية القدر، وذلك من خلال تناولهم لعناصر شعرية تقليدية كالحمار والثور الوحشيين .

أما الفصل الثانى فسوف أنطلق فيه من النظر فى شعر الهذليين عن الخمر الذى أرتبط عندهم بذكر المرأة ، مما يمثل ظاهرة أسلوبية تميز تجربة الخمر عندهم . وسوف أسعى فى هذا الفصل إلى الكشف عن أثر هذا الارتباط فى صيغ دلالة المراة عندهم بصبغة خاصة .

الفصل الأول

حدثـــان الدهـــر

كان الحمار والثور الوحشيان من العناصر الشعرية التى شاع تداولها فى التراث الشعرى بحيث أصبحا من تقاليد هذا التراث .

ولا ينفصل ذكر هذين العنصرين فى التراث عن ذكر الناقة (١) . فالشاعر إنما يتأدّى إليهما عندما يأخذ فى الحديث عن رحلته على ناقته التى يشبهها فى نشاطها بالحمار أو الثور ثم يأخذ فى الكلام عنهما بكلام يقصر أو يطول . ومن الشعراء من يكتفى بذكر أحدهما ، ومنهم من يذكرهما جميعاً . فمن الضرب الأول قول النابغة مشبهاً ناقته بثور وحشى :

كأنهـــا خاضبٌ أظلافَـــه لهـــقٌ ... قَهْدُ الإرهابِ تَرْبَتُهُ الزُّنانيـــــرُ (٢)

وقول أوسى بن حجر مشبها الناقة بحمار وحشى :

كأنّى كَسَوْتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ قارِباً ... لهُ بِجَنُوب الشَّيْطَيْنِ مَساوفُ (٣)

ومن الضرب الثانى قول لبيد :

كأنَّ قَتُودِى فَـوْقَ جَأبٍ مُطَـرَّدٍ ... يُفِزُّ نَحوصاً بالبَراعيمِ حائِـلا (٤)

ثم قوله فى القصيدة بعد الإنتهاء من الكلام عن الحمار الوحشى :

أذَلِكَ أمْ نَـــزْرُ المراتِعِ فـــادِرٌ ... أحَسَّ قَنيصاً بالبَراعيمِ خاتِـــلا

ومنه أيضا قول امرىء القيس وقد جمع بين الثور والحمار فى بيت واحد :

كأنّى ورَحْلى فوقَ أحْقَبَ قـارِحٍ ... بِشَرَبَّـــةَ أوْ طاوٍ بِعِرْنـانَ مُوجِـسِ(٥)

وربما يذكر الشاعر الرامى الذى يتربص بالحمار أو الثور ، لكن ذكره ليس لازما فمن الشعراء من ذكر الحمار أو الثور دون أن يتطرق إلى الحديث عن الرامى(٦) وعندما ننظر فى شعر الهذليين نرى أنهم تطرقوا إلى ذكر الحمار والثور ، غير أنهم الزموا أنفسهم أشياء لا تلزم ذكرهما كما ألزموا أنفسهم من أشياء تلزم .

فمن حيث السياق نرى أنهم ألزموا أنفسهم من تقليد الربط بين الحمار والثور من جهة والناقة من جهة أخرى (٧) ، وأصبح السياق الذى يذكر فيه الشعراء هذين العنصرين الشعريين

هو سياق الرثاء بوجه عام . أما الشىء الذى التزمه الهذليون وليس بلازم فهو الربط بين ذكر الحمار والثور وذكر الرامى الذى يسعى وراءهما .

ومن ناحية أخرى فقد ارتبط شعرهم فى هذا المجال بتراكيب لغوية بعينها أخذها بعضهم عن بعض فى افتتاح الكلام عن الحمار والثور الوحشيين ، وكلها صيغ بسبيل معنى واحد هو إن " الدهر " أو " الأيام " " لا يبقى على " حدثانهما " شىء .

يقول أبو ذؤيب فى مبتدأ كلامه عن الحمار الوحشىّ فى بعض شعره :

والدَّهْـرُ لا يَبْقَـىَ عَلَى حَدَثانِـــه ... جَـوْنُ السَّـراةِ لَهُ جَدائِـدُ أرْبَـعُ

ثم يقول فى نفس القصيدة مبتدئا كلامه عن الثور الوحشى :

وَالدَّهْـــرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِـــه ... شَبِبٌ أفَزَّتْهُ الكِـلابُ مُـــرَوَّعُ (٨)

ويقول أبو ذؤيب أيضا فى قصيدة أخرى :

تَاللهِ يَبْقَـى عَلَى الأيّـامِ مُبْتَقِـلٌ ... جَـوْنُ السَّراةِ رَبَاعٍ سِنُّهُ غَـــرِدُ

ثم يعطف الكلام عن الثور على الكلام عن الحمار قائلا فى نفس القصيدة :

ولا شَبُـوبٌ مِنَ الثِّيرانِ أفْـرَدَهُ ... عَنْ كَوْرِهِ كَثْرَةُ الإغْراءِ والطَّـــرَدُ(٩)

ويقول أبو خراش :

ولا يَبْقَى على الحَدَثـانِ عِلْـــجٌ ... بِكُلِّ فَـلاةِ ظاهِـرةٍ يَـــرُودُ(١٠)

ويقول هو أيضا :

أرَى الدَّهْـرَ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِـهِ ... أقَبُّ تُباريه جَدَائِـــدُ حُـــولُ (١١)

ويقول أسامة ابن الحارث :

فَوَاللّـهِ لا يَبْقَـى عَلَى حَدَثانِـــهِ ... طَرِيدٌ بِأوْطانِ العَلاَيَـــةِ فَـــارِدُ(١٢)

ويقول قيس بن العيزارة :

وَالدَّهْـــرُ لا يَبْقَـى عَلَى حَدَثـانِـــهِ ... بَقَـرٌ بِناصِفَةِ الجِـــوَاءِ رُكُـودُ (١٣)

ويقول أبو كبير :

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... قُبٌّ يَرِدْنَ بِذِي شُجُونٍ مُبْرِمِ (١٤)

ويقول مالك ابن خالد :

يَا مَىُّ لَن يُعْجِزَ الأيامَ ذُو خَدَمٍ ... بِمُشْمَخِرٍّ بِهِ الظَّيَّانُ وَالآسُ (١٥)

إن هذا العرف الهذلى الذى يرتبط فيه ذكر الحمر والثيران بذكر حدثان الدهر والأيام إنما يدل على أن الهذليين قد أنشغلوا بفكرة مشتركة حفزتهم إلى هذا التكرار الواضح ، وهى فكرة المصير الحتمى الذى يجلبه الزمن .

ويتأكد هذا المعنى من العرف الأخر الذى التزمه الهذليون - بلا استثناء واحد - وهو ذكر الصائد الذى يتربص بالحمار أو الثور فما من مرة يذكر فيها الحمار أو الثور إلا ويقول الشاعر الهذلى عنه شيئا من مثل قول أسامة بن الحارث :

وَحَلأه عن ماءٍ كُلُّ ثَمِيلَةٍ ... رُمَاةٌ بِأيديهِمْ قِرانٌ مَطَارِدُ (١٦)

أو من مثل قول قيس بن العيزارة :

حَتَّى أُشِبَّ لَهَا أغيبرُ نابِلٌ ... يُغْرِى ضَوَارِىَ خَلْفَهَا وَيَصِيدُ (١٧)

أو قول أبى خراش :

... وَقَدْ أمْسَى تَقَدُّمَ وِرْدَهَا ... أُقَيْدِرُ مَحْمُوزُ القِطَاعِ نَذِيلُ (١٨)

فهولاء " الرماة " وهذا " الأغيبر " أو " الأقيدر " ليسوا الا تجسيدا لفكرة القدر الذى يتربص بالأحياء .

والحق أن صنيع الهذليين يمكن أن يعد نوعاً من القراءة الناقدة لشعر الحمار والثور إنتهت بهم إلى أستخلاص فكرة القدر وإظهارها على ما عداها من أفكار يمكن أن تجسدها تجربة الحمار والثور . وبعبارة أخرى فان الهذليين قد سلطوا الضوء على جانب بعينه فى هاتين التجربتين من خلا الربط المحكم بين ذكرهما وذكر الرامى وحدثان الدهر والايام . ولقد كان من أثر ذلك أن أضفى شعراء هذيل على تجربة الحمار والثور نوعاً من العمومية بحيث صارت بمثابة قانون كونى ينتظم الأحياء جميعا . فالوعل شأنه شأن الحمار أوالثو لا ينجو هو أيضا من الايام ، يقول ساعدة بن جؤية :

تَاللهِ يَبْقَى عَلَى الأيَّامِ ذو حِيَدٍ ... أدْقَى صَلُودٌ مِنَ الأوعَالِ ذُوخَدَمِ (١٩)

بل لا ينجو من الأيام ليث هذبر ، يقول مالك بن خالد :

يَا مى لَنْ يُعْجِزَالأيَّامَ مُبْتَرِكٌ ... فِي حَوْمَةِ المَوْتِ رَزَّامٌ وَفَرَّاس

لَيْثٌ هِزَبْرٌ مُدِلٌّ عِنْدَ خِيسَتِهِ ... بِالرُّقْمَتَيْنِ لَهُ أجْرٌ وأعْرَاسُ (٢٠)

والدهر أيضا لا يبقى على حدثانه :

... أُ مْغَرُ السَّاقَيْنِ ظَلَّ كأنَّهُ ... عَلَى مُحْزِنَلاتٍ إلِ كَامٍ نَصِيلُ (٢١)

والإنسان البطل هو أيضا من جملة الأحياء الذين لا تعجز عنهم حَدثان الدهر.

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... مُسْتَشْعِرُحَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ (٢٢)

وإذا كان البطل الفرد لا يبقى على حدثان الدهر فان هذا أيضا شأن الأنس اللفيف ذى الطوائف كما يقول ساعدة بن جؤية :

فَالدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... أنَسٌ لَفِيفٌ ذُوطَوَائِفَ حَوْشَبُ (٢٣)

وقد قال ساعدة بن جؤية أيضا إن حدثان الدهر لا يقتنى هولاء الناس الأعزة :

هَلِ اقتَنَى حَدَثَانُ الدَّهْرِ مِنْ أنَسٍ ... كَانُوا بِمَعْيَطَ لا وَخْشٍ ولا قَزَمِ (٢٤)

أما صخر الغىّ فقد جمع إلى الرجل الكريم العصم الأوابد والنعام وجعلهم جميعاً هدفاً للأيام فقال :

أرَى الأيَّامَ لا تُبْقِي كَرِيماً ... وَلاَ العُصْمَ الأوَابِدَ والنَّعَامَا (٢٥)

ولقد لخّص المتنخّل الهذلى تجربة الهذليين فى هذا الصدد عندما قال فى بعض رثائه :

فَاذْهَبْ فَأىُّ فَتًى فى النَّاسِ أحْرَزَهُ ... مِنْ حَتْفِهِ ظُلَمٌ دُعْجٌ ولاَ جَبَلُ

وَلاَ السَّمَا كَانِ إن يَسْتَعْلِ بَيْنَهُمَا ... يَطِرْ بِخُطَّةِ يَوْمٍ شَرَّةٌ أصِلُ

وَلا نَعَامٌ بِجَوٍّ يَسْتَرِيدُ بِهِ ... وَلا حِمَارٌ وَلا ظَبْيٌ وَلا وَعِلُ

أدْ فَى يَبِيتُ عَلَى أقْذَافِ شَاهِقَةٍ ... جَلْسٍ تَزِلُّ بِهَا الخُطَّافُ والحَجَلُ (٣٦)

فالناس والنعام والحمار و الظبى والوعل كل أولئك لا ينجو من حتفه مهما احترز أو

تحصن . وقد جعل أبو خراش الأحياء بحيث يسيرون فى طريق يحفظهم من أن ينجوا من قدرهم ، فقال عن الحمار الوحشى :

فَلَمّا رأى أنْ لاَ نَجَاءَ وَضَمّهُ ... إلى المَوْتِ لِصْبٌ حافِظٌ وَقَفِيلُ(٢٧)

وهذا يشبه قول أمية بن أبى عائذ عن الحمار الوحشى أيضا :

فَأوْرَدَها مِرْصَاداً حَافِظاً بِهِ ... ابْنِ الدُ جَى لا طِنّاً كالطِّحَالِ (٢٨)

وقد كان من أثر تسليط الضوء على فكرة الدهر وما ينطوى عليه من قوة تجبر الأحياء على السير فى طريق معلوم لا يحيدون عنه أن أصبح الشاعر يصدر عنهاحتى وإن لم يذكر الخمر والثيران وسائر العناصر الشعرية التى تجسدت هذه الفكرة من خلالها . فالشاعر الهذلى لايكف عن التفكير فى الحوادث والأيام ولا يكفّ عن التعجب من هذه القوة الخفية التى تتحكم فى مصير الأحياء . يقول حذيفة بن أنس متعجبا من الحوادث :

عَجِبْتُ لِقَيْسٍ والحَوادِثُ تُعْجِبُ ... وَأصْحابِ قَيْسٍ حِينَ سَاروا وَقَنْبُوا(٢٩)

كما تعجب معقل بن خويلد من الكتاب :

وَمَا يَبْقَى عَلَى المَأثُورِ شَيءٌ ... فَيَا عَجَبَا لِمَصْدَرَةِ الكِتَابِ (٣٠)

ولقد جعل البريق بن عياض من نفسه ومن الأيام خصمين متحاربين ، فما تزال الايام ترميه فتصيبه سهامها أحيانا وتخطئه أحيانا :

وكُنْتُ إذَا الأيّامُ أحْدَثْنَ هَالِكاً ... أقُولُ شَوًى مَا لَم يُصِبْنَ صَمِيمِى (٣١)

وفكرة الحرب الخالدة بين الانسان والدهر منذ عاد تظهر أيضا فى قوله :

بَرَاهُمْ ما بَرَى قَيْلَ بْنَ عَادٍ ... وكَانَ الدّهْرُ ذَا بَرْيٍ وَرَيْشِ (٣٢)

ولقد تعجب أبو قلابة أيضا من تصاريف الدهر فقال:

مَا إنْ رَأيْتُ وَصَرْفُ الدّهْرِ ذُوعَجَبٍ ... كَاليَوْمِ هِزّةَ أجْمَالٍ بِأظْعَانِ

ويقول فى ختام نفس القصيدة :

إنّ الرُشَادَ وإنّ الغَىّ فِى قَرَنٍ ... بِكُلّ ذلك يأتِيك الجَدِيدَانِ

لاَ تَأمَنَنْ وَإنْ أصْبَحْتَ فِى حَرَمٍ ... إن المَنَايَا بِجَنْبَى كُلّ إنْسَانِ

وَلاَتَهابَنْ إن بُمْتَ مَهْلَكَةً ... إنّ المُزَحْزَحَ عَنْهُ يَوْمُهُ دَانِى

وَلا تَقُولَنْ لِشَيْءٍ سَوْفَ أفْعَلُهُ ... حَتّى تَبَيّنَ ما يَمْضِى لكَ المَانِى(٣٣)

والشاعر فى هذه الأبيات إنما يساوى بين الإحساس بالأمن الذى يوحى به التحصّن، والإحساس بالخوف توحى به المهلكة لأن المنايا بجنبى كل إنسان فلا يصح لأحد أن يركن إلى تحصنه أو يفزع من المهالك ، فهو فى الحالتين لابد له فيما ياتيه به الجديدان إن رشاد أوغىّ . ولقد ذهب المتنخل إلى شىء قريب من هذا عندما قال هو ايضا متعجبا من شأن الإنسان فى هذه الحياة حيث لا يحرزه من قدره شىء :

يَاَلَيْتَ شِعْرِى وَهَمُّ المَرء يُنْصِبُهُ ... والمَرءُ لَيْسَ لَهُ فِى العَيْشِ تَحْرِيزُ(٣٤)

وقد مر بنا قبل ذلك ذكره أن الإنسان لا يحرزه شىء حين قال :

فَاذْهَبْ فَأى فَتًى فِى النّاسِ أحْرَزَهُ ... مِنْ حَتْفِهِ ظُلَمٌ دُعْجٌ ولا جَبَلُ

وهو يقول فى نفس القصيدة :

فَقَدْ عَجِبْتُ وَمَا بِالدّهْرِ مِنْ عَجَبٍ ... أنىّ قُتِلْتَ وَأنْتَ الحَازِمُ البَطَلُ

والمتنخل يؤكد نفس الفكرة عندما يذكر لنا أن التوقى لا يغنى شيئا حيال القدر فكل ما يحدث للانسان قد خُط له ساعة حملت فيه أمه ، بل إن لحظة تخلق الحياة هى نفسها اللحظة التى يقدر فيها الموت :

هَلْ أُلْحِقُ الطّعْنَةَ بِالضّرْبَةِ الـ ... ـخَدّبَاءَ بَالمُطّرِدِ المُقْصَلِ

مِمّا أقْضَىّ وَمَحّارُ الفَتَى ... لِلضّبْعِ والشّيْبَةِ والمُقْتَلِ

إنْ يُمْسِ نِشْوَانَ بِمَصْرُوفَةٍ ... مِنْها بِرِىٌ وَعَلَى مِرْجَلِ

لاَ تَقِيهِ المَوْتَ وَقَياتُهُ ... خُطّ لَهُ ذَلِكَ فِى المَحْبَلِ (٣٥)

ومما يلاحظ فى هذه الأبيات أن الشاعر قد أعجذب لفكرة النشاط والحيوية حين ذكر الطعان والضرب والأهوج الذى لا يكل ثم كرّ على ذلك النشاط بقوله إن المصير والمرجع إلى الموت .

وتناول بعد ذلك الحياة الزاخرة بالأكل والشراب والنشوة ثم كر أيضا على ذلك كله بالموت الذى لا يُتَّقَى . فلحظة الامتلاء بالحياة لا تنفصل عن لحظة الموت المقدّر .

وإذا كان المتنخل وآخرون من شعراء هذيل لم يذكروا صيغة " حدثان الدهر " وما يرتبط بها من عناصر شعرية فانهم فى حقيقة الأمر يصدرون عنها كما ظهر فى الامثلة السابقة . فمسألة القدر الذى لا يُتَّقى معه الاحتراز والتوقى هى من المسائل المبثوثة فى الشعر الذى ارتبط بصيغة "حدثان الدهر " وما يتصل بها من تجارب . وعلى سبيل المثال فان قيس بن العيزارة يقدم لنا فى بعض شعره صورة لبقر وحشى تعد تجسيدا لفكرة الاطمئنان والاحساس بالأمن والجمال ، فهى بقر ركود " لأنها فى دعة وخصب " كما يقول الشارح ترتاد فى أرض واسعة تخلو إلا منها وفيها يكون مبيتها :

وَالدَّهْـرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـهِ ... بَقَـرٌ بِناصِفَةِ الجِـوَاءِ رُكُـودُ

ظَلَّـتْ بِلَقْعَـةٍ وَخَبْتٍ سَمْلَـقٍ ... فِيهَا يَكُـونُ مَبِيتُـهَا وَتَـرُودُ

أما هذه البقر فى نفسها فتجسيد لفكرة الجمال ،فجلودها بيضاء كأنها ريط كتان أو عمائم مما تلبس ربيعة "وهى حسان كما يقول الشارح،فوجود البقر يرتبط فى مثل هذا الشعر بفكرة الحسن :

حَتَّى كَـأَنَّ مَشَـاوِذاً رَبَعِيَّـةً ... أَوْ رَيْطَ كَتَّـانٍ لَهُـنَّ جُلُـودُ

كُتِبَ البَيَاضُ لَهَا وَبُـورِكَ لَوْنُـهَا ... فَعُيُونُـهَا حَتَّى الحَوَاجِبِ سُـودُ

غير أن هذه البقر التى كتب لها البياض وبورك جمالها قد كتب لها أيضا ذلك الأغيبر ومعه شياطينه من الضوارى التى عودت على قتل هذا الجمال الآمن فهى بمثابة الرسل لحدثان الدهر :

حَتَّى أُشِبَّ لَهَا أَغَيْـبِرُ نَابِـلٌ ... يُغْـرِى ضَوَارِىَ خَلْفَهَا وَيَصِيـدُ

فِى كُلِّ مُعْتَـرَكٍ يُغَـادِرُ خَلْفَـهُ ... زَرْقَـاءَ دَامِيَـةَ اليَدَيْنِ تَمِيـدُ

لقد قدر لهذه البقر أن تهلك ساعة إحساسها بالأمن ، وقد ختم الشاعر كلامه ببيت يلخص التجربة كلها حيث يقول :

يَومـاً أرادَ بَـهَا المليكُ نَفَادَهَـا ... وَنَفَادَهَا بَعْدَ السَّلامِ يُرِيـدُ(٣٦)

فالشاعر الهذلى تأسره هذه اللحظة الوجودية ولا يمل التأمل فى مأساة السلام الذى يهدده الهلاك ولحظة الفزع . ولقد قال أبو ذؤيب شيئا قريبا من هذا الذى قاله قيس بن العيزارة عندما قال عن الثور وجماعته من البقر :

أَمْسَى وَأَمْسَيْنَ لاَ يَخْشَيْنَ بَائِجَـةً ... إِلاضَوَارِىَ فِى أَعْنَاقِهَا القِـدَدُ

وكُنَّ بِالرَّوْضِ لا يُرْغَمْـنَ وَاحِـدَةً ... مِنْ عَيْشِهِنَّ وَلاَ يَدْرِينَ كَيْفَ غَدُ

حَتَّى اسْتَبَانَتْ مَعَ الإِصْبَاحِ رَامِيَهَا ... كَأَنَّـهُ فِى حَوَاشِى ثَوْبِهِ صُـرَدُ(٣٧)

أما ساعدة بن جؤية فان أمر الجماعة من الناس عنده لا يختلف عن أمر الجماعة من البقر أو الحمر من حيث كونهم هدفاً لحوادث الدهر التى تغتال أمنهم وقت إمتلائهم بالإحساس بالمنعة . فهو يذكر فى إحدى قصائده جماعة من الناس ينسب إليها كل ما يوحى بالقوة والعزة والامتناع على الخطر ، فهم أولا كثيرو العدد تحميهم رماح كأنها من كثرتها أجمة تكنهم :

فَالدَّهْـرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـهِ ... أُنُسٌ لَفِيفٌ ذُو طَوَائِـفَ حَوْشَـبُ

فِي مَجْلِسٍ بِيضُ الوُجُوهَ يَكُـنُّهُمْ ... غَابٌ كَأَشْطَانِ القَلِيبِ مُنَصَّـبُ

وهم بعد ذلك قوم أعزة تقاربت أنسابهم يؤبى بمثلهم الظلم ، وإذا خاف الناس جانبا فانهم يرعونه ، وإذا جاءتهم نذر الشر فلا يهربون . وكل واحد منهم عظيم الشأن فى نفسه شديد المماشقة بالسيف يسور إذا قاتل ويحمى الملجأ. والناس لهذا كله يتقونهم كما يتقى البعير المطلى بالقطران :

مُتَقَارِبٌ أَنْسَابُـهُمْ وَأَعِـزَّةٌ ... يُؤْبَـى بِمِثْلِهِمُ الظُّلامُ وَيُرْهَـبُ

فَإِذَا تُحُومِـىَ جَانِـبٌ يَرْعَوْنَـهُ ... وَإِذَا تَجِيءُ نَذِيـرَةٌ لَمْ يَهْرُبُـوا

يُدْخَـأُ كُلُّهُـمُ إِذَا مَـا نُوكِـرُوا ... يُتْقَى كَمَا يُتْقَى الطُّلِىُّ الأَجْرَبُ

ذُو سَوْرَةٍ يَحْمِى المُضَافَ وَيَحْتَـمِى ... مَصِعٌ يَكَادُ إِذَا يُسَاوِرُ يَكْلَـبُ(٣٨)

غير أن حدثان الدهر لا يبقى عليه شيئ ، فبينما ينعم هولاء القوم بأمنهم ومنعتهم وما هم فيه من إحساس بالعزة فاذا بالقدر يسوق إليهم جماعة أخرى أشد وأكثر عددا يلبسون الحديد والدروع :

بَيْنَا هُمُ يَوْماً كَذَلِكَ راعَهُمْ ضَبْرٌ لِباسُهُمُ الحَدِيدُ مُؤَلَّبُ (٣٩)

وما يلبث هؤلاء أن يعملوا القتل والسبى فى الأنس اللفيف ويفرقون أمرهم كما تفرق الريح السحاب الذى قد هراق ماءه . يقول ساعدة بعد أن استغرق استغراقاً شديداً فى وصف السلاح وعدة الحرب :

فَأَبَارَ جَمْعَهُمِ السُّيُوفُ وأَبْرَزُوا عَنْ كُلِّ راقِنَةٍ تُجَرُّ وتَسْلَبُ
وأَسْتَدْبَرُوهُمْ يَكْفِتُونَ عُرُوجَهُمْ مَوْرَ الجَهَامِ إذا زَفَتْهُ الأَزْيَبُ (٤٠)

وقد تطرق ساعدة بن جؤية فى قصيدة أخرى إلى ذكر هذا "الأنس اللفيف " ذاكرا أيضا حدثان الدهر :

هَلِ اقْتَنَى حَدَثَانُ الدَّهْرِ مِنْ أَنَسٍ كَانُوا بِمَعْيَطَ لاَ وَخْشٍ ولاَ قَزَمِ

ثم يمضى بعد ذلك فى ذكر قوة هؤلاء القوم وما يتمتعون به من عزة وأمن على نحو ما فعل فى القصيدة السابقة ، وينهى كلامه هنا بما أنهاه هناك حيث يقدم مشهد هؤلاء القوم فى إنهزامهم . غير أن الشاعر هنا استغرق فى وصف هؤلاء وهم يقتلون ويجرحون بشكل يذكر بمشهد الحمر أو البقر عندما ينال منها الرامى :

كَأَنَّمَا يَقَعُ البُصْرِيَّ بَيْنَهُمُ مِنَ الطَّوائِفِ والأَعْنَاقِ بِالوَذَمِ
يُجَدِّلُونَ مُلُوكاً فى طَوائِفِهِمْ ضَرْباً خَرَادِيلَ كالتَّشْقِيقِ فِي الأَدَمِ
مَاذَا هُنَالِكَ مِنْ أَسْوَانَ مُكْتَئِبٍ وَسَاهِفٍ ثَمِلٍ فِي صَعْدَةٍ حِطَمِ
وَخَضْرَمٍ زَاخِرٍ أَعْرَاقُهُ تَلِفٍ يُرْوِي اليَتِيمَ إذا ما ضُنَّ بِالذِّمَمِ
وَشَرْجَبٍ نَحْرُهُ دامٍ وَصَفْحَتُهُ يَصِيحُ مِثْلَ صِيَاحِ النَّسْرِ مُنْتَحِمِ
مَطَرَّفٍ وَسَطَ أُولَى الخَيْلِ مُعْتَكِرٍ كَالفَحْلِ قَرْقَرَ وَسْطَ الهَجْمَةِ القَطِمِ (٤١)

ولا غرابة فى أن يتذكر الشاعر الحمر والبقر فى مثل هذا السياق لأنها الأصل الذى تفرع عنه الكلام فى حدثان الدهر وما يتصل به من عناصر شعرية الحقها الهذليون بالحمار والثور والوحشيين . وأعنى بالتذكر هنا نوعا من التوليد النصّى Intertextuality بالمعنى الذى ذكرته فى المقدمة ، إذ من الواضح فى كلام ساعدة أن تجربة الأنس اللفيف تتضمن تجربة

الحمار والثور على نحو من الأنحاء . فصورة الجماعة من الناس فى هاتين القصيدتين اللتين ذكرناهما سابقاً تشبه صورة الجماعة من البقر أو الحمر التى ترتع فى مراعيها ويغمرها الإحساس بالسلام والأمن ، وهى صورة ألح عليها ساعدة فى القصيدتين بشكل لافت للنظر . ففى إحدى القصيدتين راح يذكر قوة الأنس اللفيف واحساسهم بالأمن فى سبعة أبيات متوالية ذكرناها فيما سبق . أما فى القصيدة الثانية فانه وإن لم يسهب فى هذا المعنى فما ذلك إلا لأنه قد استعاض هنا بما يغنى عن الإطالة، وأعنى بذلك أنه ذكرهنا أن هؤلاء القوم يدعون " حُمساً "وهى كلمة تغنى عما عداها :

يُدْعَوْنَ حُمْساً ولَمْ يَرْتَعْ لَهُمْ فَزَعُ

ومما يسترعى الانتباه فى هاتين القصيدتين أيضا أن هؤلاء القوم الأمنين يفاجأون بعدوٍّ يغتالهم اغتيالاً . يقول فى إحدى القصيدتين إنه بينما هؤلاء القوم كذلك ، أى كما وصفهم من عزة وإمتناع وأمن ، إذا بعدو شديد يروعهم :

بَيْنَاهُمُ يَوْماً كَذَلِكَ راعَهُمْ ضَبْرٌ لِباسُهُمُ الحَدِيدُ مُؤَلَّبُ

وفى القصيدة الأخرى يقول :

يُدْعَوْنَ حُمْساً ولَمْ يَرْتَعْ لَهُمْ فَزَعٌ حَتَّى رَأَوْهُمْ خِلالَ السَّبْيِ والنَّعَمِ

أى بينما يدعو الناس هؤلاء القوم حُمْسا لما هم فيه من منعة وأمن إذا بهم يرونهم خلال السبى والنعم ، فقد اغتالهم عدوهم بغتة . ولا يخفى ما فى هذا كله من إلحاح على فكرة الإغتيال والمفاجأة مما يذكر بتجربة الحمار أو الثور عندما يفاجئهما الرامى فيغتال إحساسهم بالأمن والسلام ويجلب عليهما الفزع والترويع اللذين استودعهما القدر فيه . غير أن التوليد يتخذ فى بعض الأحيان أشكالا أكثر خفاء مما سبق . وعلى سبيل المثال فان الناظر فى بعض شعر المتنخل الهذلى لا يستطيع أن يذود عن عقله تجربة الحمار الوحشى عندما يقرأ قوله :

وَمَاءٍ قَدْ وَرَدْتُ أُمَيْمَ طَامٍ عَلَى أَرْجَائِهِ زَجَلُ الغَطَاطِ
قَلِيلٍ وِرْدُهُ إلاَّ سِبَاعاً يَخِطْنَ المَشْيَ كالنَّهْلِ المِرَاطِ
فَبِتُّ أَنَهْنِهُ السِّرْحَانَ عَنِّي كِلاَنَا وارِدُ حَرَّانَ سَاطِي
كَأَنَّ وَغَى الخُمُوشِ بِجَانِبَيْهِ وَغَى رَكْبٍ أُمَيْمَ ذَوِي هِيَاطِ

كَأَنْ مَزَاجِفَ الحَيَّاتِ فِيهِ ... قُبَيْلَ الصُّبْحِ آثَارُ السِّيَاطِ
شَرِبْتُ بِجَمِّهِ وَصَدَرْتُ عَنْهُ ... وَأَبْيَضُ صَارِمٌ ذَكَرٌ اباطِي
كَلَوْنِ الملحِ ضَرْبَتُهُ هَبِيرٌ ... يُتَرِّبُ العَظْمَ سَقَّاطٌ سُرَاطِي
بِهِ أَحْمَى المَضَافَ إِذَا دَعَانِي ... وَنَفْسِي سَاعَةَ الفَزَعِ الفِلَاطِ(٤٢)

والشاعر هنا لا يذكر حمار الوحشى ولكن شعره يوحى به ، فالفزع المفاجىء الذى يذكره الشاعر هو أكثر الأشياء اقترانا بالحمار الوحشى خاصة عندما يصدر عن الماء بعد الشرب ، كما يفعل الشاعر فى هذه الأبيات ، إذ غالبا ما يتربص الرامى بالحمار وأتنه عند الماء . وإذا كان الحمار يعول على قدرته على النجاء " ساعة الفزع الفلاط " فان الشاعر يعول على سيفه، وكلاهما على كل حال يحمى نفسه من مفاجآت الاقدار . وليست السباع والسرحان والحيات التى ترتبط بهذا الماء الذى يذكره الشاعر إلا معادلاً موضوعيا للإحساس بالخطر الذى يكتنف هذا الماء على نحو غامض . ولا يفوتنا هنا أيضا أن الحمار الوحشى كثير البحث عن مصادر المياه ولا يكاد يذكره الشعراء حتى يذكرون بحثه عن الماء وتذكره لمواضعها . ويربط ابو ذؤيب بين تذكر الحمار الوحشى للماء والشوم الذى ينتظره على هذا الماء فيقول :

ذَكَرَ الوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ ... شُؤْماً وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

ولا تخفى عبقرية أبى ذؤيب الشعرية فى قوله "يتتبع " ، إذ الموت بمقتضى هذه الكلمة يتتبع أى "يجرى قليلا قليلا " - كما يقول الشارح - كما يجرى الماء من " منبعه " بحيث صار الموت والقدر كائنين فى الماء ، رمز الحياة . إن قدر الحمار الوحشى يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببحثه الدائب عن الماء ، فما أن يصل إلى هذا الماء ويرتوى منه حتى يلاقى قدره متمثلا فى الرامى الذى يتربص له عند هذا الماء :

فَشَرِبْنَ فِى حَجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ ... حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فِيهِ الأَكْرُعُ
فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حَسَّ دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجَابِ وَرَبْعَ قَرْعٍ يُقْرَعُ(٤٣)

وتحليل عينية أبى ذؤيب له موضع أخر فى هذا البحث وإنما ذكرنا هذه الأبيات لندلل على أن الإرتباط بين ورود الماء والقدر يرجح ما استنبطناه من أن أبيات المتنخل التى ذكرناها تتضمن تجربة الحمار الوحشى على نحو غير مباشر .

وتظهر سيطرة فكرة القدر على عقول الهذليين فى إستخدام ألفاظ من مجال الدلالة على القدر كالدهر والمنا والمنية والحوادث .

يقول أبو المثلم ذاكرا الدهر :

لَوْ كَانَ لِلدَّهْرِ مَالٌ عِنْدَ مُتْلِدِهِ ... لَكَانَ لِلدَّهْرِ صَخْرٌ مَالَ قُنْيَانِ(٤٤)

وقال معقل بن خويلد مؤكدا على معنى الدهر الذى ينطوى على ما قدر للانسان من كلوم :

أُحْبُشِيُّ لَمْ تَشْمَتْ أَوَانَ شَمَاتَةٍ ... وَفِي الدَّهْرِ أَيَّامٌ عِظَامٌ كُلُومُهَا(٤٥)

وقال هو أيضا ذاكرا المنية:

بَدَأْنَاهُمُ بِالقَتْلِ ثُمَّ ثَنَاهُمُ ... بَنُو عَمِّنَا إِنِ المَنِيَّةَ تُعْقِبُ (٤٦)

وقال شاكيا من تغير الدهر :

أَلَامِنْ حَوَالِ الدَّهْرِ أَصْبَحْتُ جَالِساً ... أُسَامُ النُّكَاحَ فِي خِزَانَةِ مَرْثَدِ (٤٧)

وقال بدر بن عامر فى تلون الدهر :

وَزَعَمْتَ أَنِّي غَيْرُ بَالِغِ غَايَةِ النُّجَبَاءِ ... إِنَّ الدَّهْرَ ذُو تَلْوِينِ(٤٨)

وقال عبد مناف بن ربع :

أَلَا أَبْلِغْ بَنِي ظَفَرٍ رَسُولاً ... وَرَيْبُ الدَّهْرِ يَحْدُثُ كُلَّ حِينِ (٤٩)

وقال المعطل الهذلى موجها كلامه للدهر :

فَقُلْتُ لَهَذَا الدَّهْرِ إِنْ كُنْتَ تَارِكِي ... لِخَيْرٍ فَدَعْ عَمْراً وَ أُخْوَتَهُ مَعَا(٥٠)

وقال ربيعة بن الجحْدَر :

وَمَنْ يَلْقَ خَيْراً يَحْمَدِ النَّاسُ أَمْرَهُ ... وَمَنْ يَلْقَ شَرّاً يَبكِ وَالدَّهْرَ زَائِدُهُ (٥١)

وقال الشارح "وهذل مثل ":

. . . . . والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

وقال عمرو ذو الكلب :

مَنَتْ لَكَ أَنْ تُلَاقِيَنِي المَنَايَا ... أُحَادٌ أُحَادَ فِي الشَّهْرِ الحَلَالِ (٥٢)

وقال أبو الحنان يشكو الدهر الذى لا يدوم على حال رابطا بين موضوع الحب وفكرة القدر :

أَلاَ يَا لَيْتَمَا شِعْرِى سَفَاهاً ... عَلَى بَيْنِ النَّوَى هَلْ مِنْ لِمَامِ
سَجِيسَ الدَّهْرِ مَا هَتَفَتْ هَتُوفٌ ... عَلَى فَرَعٍ مِنَ البَلَدِ التُّهَامِى
فَيَرْجِعُ عَيْشُنَا بِلِوَى أُثَالٍ ... لَنَا والدَّهْرُ لِيسَ بِذِى دَوَامِ (٥٣)

وقد ربط أبو ذؤيب أيضا بين التعلق بالمرأة ومعنى القدر حين قال :

وَأَزْعَمُ أَنَّى وَأُمَّ الرُّهَيْنِ ... كَالظُّبْى سِيقَ لِحَبْلِ الشَّعَرْ
فَبَيْنَا يُسَلَّمُ رَجُعَ إِلَيْدَيْنِ ... بَاءَ بِكَفَّةِ حَبْلٍ مُمَرّ
فَرَاغَ وَقَدْ نَشِبَتْ فِى الزِّمَاعِ ... وَاسْتَحْكَمَتْ مِثْلَ عَقْدِ الوَتَرِ (٥٤)

ويقول فى نفس القصيدة ذاكرا الحدثان بعد ذكر القدر :

فَدَعْ عَنْكَ هَذَا وَلا تَبْتَهِجْ ... لِخَيْرٍ وَلاَ تَبْتَئِسْ عِنْدَ ضُرّ
وخفضْ عَلَيْكَ مِنَ الحَادِثَاتِ ... وَلاَ تُرَيِّنْ كَتِيباً بِشَرّ
فَانَّ الرِّجَالَ إِلَى الحَادِثَاتِ ... فَاسْتَيْقَنَنْ أَحَبُّ الجَزَرْ (٥٥)

وقال أبو قلابة رابطا بين تعلقه بالمرأة ومعنى القدر :

مَا إِنْ رَأَيْتُ وَصَرْفُ الدَّهْرِ ذُو عَجَبٍ ... كَاليَومِ هِزَّةَ أَجْمَالٍ بِأَظْعَانِ

ويقول فى نهاية القصيدة على نحو قريب مما فعل أبو ذؤيب :

إِنَّ الرُّشَادَ وَإِنَّ الغَىَّ فِى قَرَنٍ ... بِكُلِّ ذَلِكَ يَأْتِيكَ الجَدِيدَانِ
لاَ تَأْمَنَنَّ وَلَوْ أَصْبَحْتَ فِى حَرَمٍ ... إِنَّ المَنَايَا بِجَنْبَى كُلِّ إِنْسَانِ
وَلاَ تَهَابَنَّ إِنْ يَمَّمْتَ مَهْلَكَةً ... إِنَّ المَزَحْزَحَ عَنْهُ يَوْمُهُ دَانِى
وَلا تَقُولَنَّ لِشَىْءٍ سَوْفَ أَفْعَلُهُ ... حَتَّى تَبَيَّنَ مَا يَمْنِى لَكَ المَانِى

وربط عبدالله بن مسلم بين صرف الدهر وتعلقه بمحبوبته أيضا فقال فى مفتتح إحدى قصائده

أَلاَ قُلْ لِمَنْ يَلْحَى وَيَعْذُلُ فِى الهَوَى ... بُلِيتَ بِمَا أَلْقَى وَلاَ زِلْتَ بَاكِيَا
لَعَلَّكَ إِنْ دَهْرٌ أَصَابَكَ صَرْفُهُ ... سَتَذْكُرُنِى يَوْماً إِذَا ذُقْتَ دَانِيَا (٥٧)

وقالت جنوب أخت عمرو ذى الكلب ترثيه ذاكرة الأيام والدهر :

كُلُّ امْرِىءٍ بِطَوَالِ العَيْشِ مَكْذُوبُ ... وَكُلُّ مَنْ غَالَبَ الأَيَّامَ مَغْلُوبُ
وَكُلُّ مَنْ حَجَّ بَيْتَ اللهِ مِنْ رَجُلٍ ... مُودٍ فَمُدْرِكُهُ الشُّبَّانُ والشِّيَبُ
وَكُلُّ حَىٍّ وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُمْ ... يَوْماً طَرِيقُهُمُ فِى الشَّرِّ دُعْبُوبُ
بَيْنَا الفَتَى نَاعِمٌ رَاضٍ بِعِيشَتِهِ ... سِيقَ لَهُ مِنْ نَوَادِى الدَّهْرِ شُؤْبُوبُ (٥٨)

وقالت جنوب أيضا ترثى أخاها ذاكرة النمرين اللذين أتيحا لأخيها أى قدرا له فقتلاه :

سَأَلْتُ بِعَمْرٍو أُخَىِّ صَحْبَهُ ... فَأَفْظَعَنِى حِينَ رَدُّوا السُّؤَالاَ
فَقَالُوا أُتِيحَ لَهُ نَائِماً ... أَعَزُّ السِّبَاعِ عَلَيْهِ أَحَالاَ
أُتِيحَ لَهُ نَمِرَا أَجْبَلٍ ... فَنَالاَ لِعَمْرُكَ مِنْهُ مَنَالاَ
أُتِيحَا لِوَقْتِ حِمَامِ المَنُونِ ... فَنَالاَ لَعَمْرُكَ مِنْهُ وَنَالاَ

وتقول فى نفس القصيدة متابعة حديثها عن النمرين وأخيها :

هُمَا مَعْ تَصَرُّفِ رَيْبِ المَنُونِ ... مِنَ الأَرْضِ رُكْناً أَمَالاَ
هُمَا يَوْمَ حُمَّ لَهُ يَوْمُهُ ... وَقَالَ أُخُو فَهْمٍ بَطَلا وَفَالاَ
وَقَالُوا قَتَلْنَاهُ فِى غَارَةٍ ... بِآيَةِ مَا أَنْ وَرِثْنَا النِّبَالاَ
فَهَلاَّ إِذَنْ قَبْلَ رَيْبِ المَنُونِ ... فَقَدْ كَانَ رَجْلاً وَكُنْتُمْ رِجَالاَ (٥٩)

وقال البريق ذاكراً الدهر :

فَأَمَّا أَمْسِ لاَ فِتْيَانَ عِنْدِى ... فَقَدْ قَطَّعْتُ بِالفِتْيَانِ عَيْشِى
بِكُلِّ أَشَمَّ مِثْلِ أَبِى سِبَاعٍ ... يُؤَدِّى مَغْنَماً فِى كُلِّ جَيْشِ
بَرَاهُمْ مَا بَرَى قَيْلَ بْنَ عَادٍ ... وَكَانَ الدَّهْرُ ذَا بَرْىٍ وَرَيْشِ (٦٠)

وقال هو أيضا :

هَلْ نِعْمَةٌ فِى طَوَالِ الدَّهْرِ نَافِعَتِى ... عِنْدَ امْرِىءٍ ثَلِبِ الكَفَّيْنِ وَالرَّاسِ (٦١)

أما أبو كبير الهذلى فقد ربط بين ذهاب الشباب والقدر مرتين ، قال فى أحداهما :

أَزُهَيْرُ هَلْ عَنْ شَيْبَةٍ مِنْ مَصْـــرِ ... أَمْ لاسَبِيلَ إلى الشَّبَابِ المُنْيِـــرِ

فَقَدَ الشَّبَابَ أَبُـوكِ إلاَّ ذِكْـــرَةً ... فَاعْجَبْ لِذَلِكِ فِعْلَ دَهْرٍ واهْكَـرِ(٦٢)

وقال فى الثانية :

أَزُهَيْرُ هَلْ عَنْ شَيْبَـةٍ مِنْ مَعْكِـمِ ... أَمْ لاَ خُلُودَ لِبَـاذِلٍ مُتَكَـرِّمِ

يَبْكِي جَلاَوَةُ أَنْ يُفَـارِقَ أُمَّـهُ ... وَلَسَوْفَ يَلْقَاها لَـدَى المُتَهَـوَّمِ

أَخَلاَوَ إنَّ الدَّهْـرَ مُهْلِكُ مَنْ تَـرَى ... مِنْ ذِي بَنِينَ وأُمِّهِمْ وَمِنِ ابْنِـمِ (٦٣)

وقال صخر الغى ذاكراً المنايا التى لا تغنى معها التمائم وذلك فى رثائه لابنه تليد :

لَعَمْرِكَ وَالْمَنَايَـا غَالِبَـاتٌ ... وَمَا تُغْنِي التَّمِيمَـاتُ الحِمَامَـا

لَقَدْ أَجْرَى لِمَصْرَعِـهِ تَلِيـدٌ ... وَسَاقَتْهُ المَنِيَّـةُ مِنْ أَمَامَـا

إلى جَدَثٍ بِجَنْـبِ الجَـوِّ رَاسٍ ... بِهِ مَا حَـلَّ ثُمَّ بِهِ أَقَامَـا(٦٤)

وقال فى أبيات رائعة يقيم فيها حوارا مع حمامة تنوح :

وَمَا إنْ صَوَّتُ نَائِحَـةٍ بِلَيْـلٍ ... بِأَبْلَلَ لاَ تَنَـامُ مَعَ الهُجُـودِ

تَجَهَّنَا غَادِيَيْـنِ فَبَايَلَتْنِـي ... بِوَاحِدَةٍ وأُسْـأَلُ عَنْ تَلِيـدِي

فَقُلْتُ لَهَا فَأَمَّا سَـاقُ حُـرٍّ ... فَبَانَ مَعَ الأَوَانِـلِ مِنْ ثَمُـودِ

وَقَالَتْ لَنْ تَرَى أَبَـداً تَلِيـداً ... بِعَيْنِكَ آخِرَ الدَّهْـرِ الجَدِيـدِ

كِلاَنَا رَدَّ صَاحِبَـهُ بِيَـأْسٍ ... وَتَأْنِيبٍ وَوَجْـدَانٍ بَعِيـدِ(٦٥)

وقال أبو ذؤيب عن المنايا التى لا يستطيع الإنسان أن يهرب منها حتى لو ارتقى إلى الشمس:

يَقُولُونَ لِي لَوْ كَانَ بِالرَّمْـلِ لَمْ يَمُتْ ... نُشَيْبَةُ والطُّرَّاقُ يَكْـذِبُ قِيلُهَـا

وَلَوْ أَنَّنِي اسْتَوْدَعْتُهُ الشَّمْسَ لارْتَقَتْ ... إلَيْهِ المَنَايَا عَيْنُهَا وَرَسُولُهَـا(٦٦)

وكل إنسان - عند أبى ذؤيب - له من المنيّة نصيب :

لَعَمْـرُكَ والمَنَايَـا غَالِبَـاتٌ ... لِكُلِّ بَنِي أَبٍ مِنْهَا ذَنُـوبُ (٦٧)

والمنون تبلى الإنسان ولكنه لا يقدر على أن يبليها :

فَتِلْكَ خُطُوبٌ قَدْ تَمَلَّـتْ شَبَابَنَـا ... قَدِيماً فَتُبْلِينَا المُنُونُ وَمَا نُبْلِـي

وَتُبْلِي الأُلَى يَسْتَلْئِمُونَ عَلَى الأُلَـى ... تَرَاهُنَّ يَوْمَ الرَّوْعِ كَالحِدَإِ القُبَّـلِ

فَهُنَّ كَعِقْبَانِ الشُّرَيْـفِ جَوَانِـحٌ ... وَهُمْ فَوْقَهَا مُسْتَلْئِمُو حَلَقِ الجَـدْلِ

مَنَايَا يُقَرِّبْنَ الحُتُـوفَ لأَهْلِهَـا ... قَدِيماً وَيَسْتَمْتِعْنَ بِالأُنَسِ الجُبَّـلِ(٦٨)

وقال أبو خراش وهو يجود بنفسه بعد أن نهشته حية :

لَعَمْرُكَ والمَنَايَـا غَالِبَـاتٌ ... عَلَى الإِنْسَانِ تَطَّلِـعُ كُلَّ نَجْـدِ

لَقَدْ أَهْلَكْتِ حَيَّـةُ بَطْـنِ أَنْـفٍ ... عَلَى الأَصْحَابِ سَاقاً ذَاتَ فَقْـدِ(٦٩)

بيد أن تعلق الهذليين بذكر الدهر والمنون والمنايا وما إليها من أمور تدور حول فكرة القدر المحتوم لا يؤدى إلى الظن بأنهم كانوا ينزعون إلى نوع من الولع بمعانى العجز أو التضعضع ، بل إن ذكر القدر عندهم لا ينفك عن ذكر البطولة كما رأينا فى بعض النماذج السابقة . وها هو أبو ذؤيب يجعل من الصبر على النائبات معلما من معالم البطولة فيقول فى بعض رثائه ممتدحا المرثى بالصبر على النائبات :

فَأَنْسَى نُشَيْبَـةَ والجَاهِـلُ الْـ ... مُغْمَرُ يَحْسِبُ أَنِّـي نَسِـيُّ

عَلَى حِينِ أَنْ تَمَّ فِيـهِ الثَّـلاَثُ ... بَأْسٌ وَجُودٌ وَلُـبٌّ رَخِـيُّ

وَمِنْ خَيْرِ ما جَمَعَ النَّاشِيء الـ ... مُعَمَّـمُ خِيـرٌ وَزَنْـدٌ وَرِيُّ

وَصَبْرٌ عَلَى نَائِبَـاتِ الأُمُـورِ ... وحِلْمٌ رَزِيـنٌ وَقَلْبٌ ذَكِـيُّ(٧٠)

فالصبر على النائبات نوع من مغالبة الأقدار والاستعلاء عليها . بل إن بدر ابن عامر يصرح بمعنى الصراع مع ما تأتى به الأيام من حوادث ويقول أن صروف الدهر وحوادث الأيام لا تعلوه ، بل يعلو هو عليها ويقهرها حتى إن الحوادث تتركه لشأنه بعد أن ترى شدته فى مغالبتها والصبر عليها :

وَلَقَدْ تَوَازَتْنِي الحَـوَادِثُ وَاحِـداً ... ضَرَعاً صَغِيراً ثُمَّ مَا تَعْلُونِـي

فَتَرَكْنَنِي لَمَّا رَأَيْـنَ نَوَاجِـذِي ... فِي الرَّوْقِ مِثْلَ مَعَاوِلِ الزَّيْتُـونِ

عُصُلاً قَواطِع إنْ تَكَادُ لَبَعْدَمَـــا تَفْرِى صَرِيعَ عِظامِها تفْرِينـي(٧١)

والقدر عند الهذليين لا يوازى فكرة الشر الدائم ، وهم إذ يقررونه فى شعرهم إنما يفعلون ذلك من باب الإقرار بحقائق الحياة .

وعلى سبيل المثال فقد بكى عبد الله بن أبى ثعلب قومه ممن أصيب فى الطواعين بمصر والشام فى قصيدته (٧٢) التى تبدأ بقوله :

أرِقْتَ وَمَـا لَكَ ألاَ تَنَامَـا وَبِتَّ تُكَابِدُ لَيْـلاً تَمامَـا
تُكَابِدُ لَيْلاً بَعِيدَ الصَّبَـاحِ حَتَّى تَرَى الفَجْرَ يَجْلُو الظَّلامَـا
لِفَقْدِ عَشِيرَتِـكَ الذَّاهِبِيـنَ تُذْرِى شُؤُنَـكَ دَمْعـاً سِجَامَـا

وقد مضى الشاعر بعد ذلك فى كلام مؤثر حزين ، ولكن حزنه هذا لا يشير فى القارىء شيئاً من الإحساس بالقنوط أو الضعف لأن الشاعر يمزج بين حزنه ومعنى البطولة فقد راح الشاعر يذكر سادات قومه الذين إغتالهم الموت بكلام مثل قوله :

أعَيْنَىَّ جُودا عَلَى فِتيَـةٍ فَجِعْنَا بِهِمْ لَمْ يَكُونُوا لِئَامَـا
بِمُـرَّةَ يَا حَسْرَتَـا بَعْـدَهُ يُذَكِّرُنِـى الحَادِثُـونَ القِدامَـا
وَكَانَ هُوَ المَاضِـىَ الأرْيَحِـىَّ إذَا ما الظَّـلاَمُ يَـرُدُّ الكَهَامَـآ
وَأنْتَ مُسَافِـعُ كُنْـتَ الثِّمَـالَ إذا فَقَـدَ المُحْلِـونَ الغَمَامَـا
تَجُودُ فَتُعْطِى عَطَـاءَ الفَتَـى وَتَأبَى إبَـاءَ الفَتَـى أنْ يُضَامَـا
وَلَسْتُ بِنَـاسٍ أبَـا مُحجَـنٍ وَأصْحَابَهُ مَـا أبَنْـتُ الكَلاَمَـا

ويمضى الشاعر على هذا النحو من المزج بين مشاعر الحزن وإثارة الإحساس بالبطولة مما يضفى على حزنه قوة ونبلا . ولا ينسى الشاعر أن يذكر صروف الدهر فيقول عن قومه الذين فقدوا :

تَنَـالُ بِهِـمْ وَبِأمْثَالِهِـمْ بَحَارَ العَلاَءِ وَتَأبَـى الظَّلاَمَـا
فَفَاتَكَ صَـرْفُ مَنَايَاهُـمُ بِهِـمَ وتَعَزَّيْتَ عَامـاً فَعَامَـا

ويظهر إعتداد الشاعر بقدرته هو وقومه على احتمال الحادثات فى قوله :

رُزِئْنَـا فَلَمْ تَغْشَنَـا كَبْـوَةٌ وَكُنَّـا كِرَامـاً رُزِئْنَـا كِرَامَـا
وَكُنَّا عَلَى حَدَثِ الحَادِثَـاتِ نَحْتَمِلُ المُضْلِعَـاتِ العِظَامَـا

إن الكرم والنبل يرتبطان عند الشاعر بهذه القدرة على احتمال الحادثات والأستعلاء عليها رغم المكابدة الهائلة ورغم عظم المصيبة وثقلها .ويختتم الشاعر القصيدة بأبيات يصرح فيها الشاعر بما ذكرناه من أن القدر عند الهذليين لا يوازى فكرة الشر دائما إذ يقول :

وَلَنْ يَعْدَمَ الدَّهْـرَ مِنَّـا فَتًـى كَرِيمـاً إذَا مَا نَسَبْتَ الكِرَامَـا
إذَا مَا أنْقَضَى كَوْكَـبٌ طَالِـعٌ بَدَا ضَوْءُ نَجْمٍ يُجَلِّى الجَهَامَـا
إمام اذا اختلـف العالِمُـونَ يَلْتَمِسُونَ إلِيـهِ التِّمَامَـا
فَذَلِكَ خَطٌّ لَنَـا فِى الكِتَـابِ مَا كَانَ طَوْقٌ يَزِيـنُ الحَمَامَـا

فالقدر الذى يفنى الأبطال هو الذى ينطوى على الخير بحيث إذا انقضى كوكب بدا ضوء نجم جديد يجلى الجهام ، وذلك كله خط فى الكتاب .

***

ولعل قصيدة صخر الغى التى يرثى فيها أبا عمرو أخاه هى خير ما يوضح ما نحن بصدده . وهو يبدأ فى هذه القصيدة بذكر حية ساقها القدر إلى أخيه فجلبت له الموت وساقته إلى قبره فيقول :

لَعَمْرُ أبى عَمرٍو لَقَدْ سَاقَـهُ المُنَـا إلَىَّ جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بالأهَا ضَـبِ
لِحَيَّةِ قَفْرٍ فِى وِجَـارٍ مُقِيمَـةٍ تَنَمَّى بِها سَوْقُ المُنَا والجَوَالِـبِ
أخَـى لاَ أخَا لِى بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِـهِ مَنِيَّتُـهُ جَمْعَ الرُّقَـى والطَّبَائِـبِ(٧٣)

ويلاحظ هنا أن الفكرة المسيطرة على الشاعر هى فكرة القدر الذى لا يرد . وقد ذكر الشاعر " المنا " مرتين ، كما ذكر المنية . والبيت الثالث - كما لا يخفى - يشبه قول أبى ذؤيب فى العينية :

وَإذَا المَنِيَّةُ أنْشَبَـتْ أظْفَارَهَـا ألْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَـةٍ لا تَنْفَـعُ

وكلا البيتين يشير إلى حتمية القدر التى لا يجدى معها شىء . وعلى عادة الهذليين انتقل صخر الغى من رثاء أخيه أبى عمرو إلى الكلام عن الدهر الذى لايبقى عليه شىء:

أعَيْنَىَّ لاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْـرِ فَـادِرُ بِتَيْهُورَة تَحْتَ الطَّخَافِ العَصَائِـبِ(٧٤)

ويمضى صخر الغىّ فيذكر قصة هذا الوعل مع الرامى ، وبعد أن ينتهى منها يقول :

وَلَهِ فَتْخَاءُ الجَنَا حَيْـــنِ لِقْـــوَةٌ تُوَسِّدُ فَرخَيْها لُحُومَ الأرانِـــبِ (٧٥)

ويستمر بعد هذا البيت فى ذكر قصة هذه اللقوة التى تسعى إلى اقتناص غزال ويختم الشاعر القصيدة بقوله :

فَذَلِكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْـــرُ أَنَّـــهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُـــوبٍ حَثِيثٍ وَطَـالِبِ

وهذا يشبه قوله الذى اوردناه :

أعينى لا يبقى على الدهر . . . إلى آخر البيت

من حيث كان المعنى فى البيتين هو أن الدهر لا يبقى عليه شىء لولا أن البيت الأخير- وقد جمع فيه الشاعر بين الطالب والمطلوب - يكاد يكون تلخيصا للتجربة كلها . فالطالب والمطلوب نقيضان ولكنهما يتشابهان لأنهماجميعا للدهر وحوادثه . وتتجلى شاعرية صخر الغى هنا فى أنه صاغ هذين النقيضين من مادة لغوية واحدة هى مادة (طلب) ، فالتشابه اللغوى بين النقيضين يناظر التشابه الوجودى بينهما من حيث كان كلاهما هدفا لأحداث الدهر. ولقد كان من اليسير على الشاعر أن يستبدل بالطالب والمطلوب ما لا حصر له من كلمات تؤدى معنى الصائد والفريسة أو ما إلى ذلك ولكنه لم يكن ليفعل لأن كمال المعنى الذى يسعى إليه الشاعر لا يتم إلا بهاتين الكلمتين ؛ الطالب والمطلوب ، فالشاعر بصدد معنى محدد يوجه تجربة القصيدة كلها هو معنى الصراع بين نقيضين يشبه كل منهما الآخر . فالوعل الذى يقدمه لنا الشاعر فى هذه القصيدة مسن شبهه الشاعر بشيخ شقّه عقوق ذويه فحارب أهله، أى غاضبهم ، وانتبذ ناحية :

أَعَيْنَيَّ لاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْـــرِ قَادِرٌ بِتَبْهُورَةٍ تَحْتَ الطَّخَاخِ العَصَائِبِ
تَمَلَّى بِها طُولَ الحَيَـــاةِ فَقَرَّتْـــهُ لَهُ جِيدُ أَشْرَافُهَـــا كَالرَّوَاجِـــبِ
يَبِيتُ إِذَا مَا آنَسَ اللَّيْـــلَ كَانِســـاً مَبِيتَ الكَبِيرِ ذِى الكِسَاءِ المُحَارِبِ
تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بَشَـــامٍ وَأَيْكَـــةٍ نَشَاةَ فُرُوعٍ مُرْتَعِـــنٍّ النَّوَائِـــبِ
بِهَا كَانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسْدَسَ وَاسْتَـوَى فَأَصْبَحَ لِهْماً فِى لُهُـومٍ قَرَاهِـــبِ
يُرَوِّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرَابِ فَيَنْتَحِـــى مَسَامَ الصُّخُورِ فَهْوَ أَهْرَبُ هَـارِبِ (٧٦)

هذه هى صورة الوعل (المطلوب) فاذا نظرنا فى صورة الرامى (الطالب) فسوف نجد أن الشاعر قد سماه "جريمة شيخ " أى كاسب شيخ ، فهو صائد يكسب من أجل أبيه المسن الجانع الذى تحنب أى أحد ودب :

أُتِيحَ لَهُ يَوْماً وَقَدْ طَـالَ عُمْـــرُهُ جَرِيمَةُ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّـبَ سَاغِـــبِ (٧٧)

الطالب والمطلوب إذا يتشابهان ، فقد جعل الشاعر الصائد بحيث لا ينفك وجوده الشعرى فى القصيدة عن وجود هذا المسنّ ، وذلك أن سماه " جريمة شيخ " . وقد كان الشاعر قبل ذلك قد حرص على أن يذكر أن الوعل مسنّ أيضا . وهما مع تشابههما هذا يختلفان ، فالوعل قد ارتبطت صورته بصورة شيخ يشكو عقوق بنيه ، أما هذا الشيخ فان ابنه يبره ويكرمه غاية البر والإكرام ، بل إن سعيه فى الحياة ليس إلا من أجل هذا الشيخ :

يُحَامِى عَلَيْهِ فِى الشِّتَـــاءِ إِذَا شَتَا وَفِى الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الجَنَا كَالْمُنَاحِبِ (٧٨)

فلما راى هذا الصائد ذلك الوعل قال :

. . . لِلَّـــهِ مَـــــنْ رَأَى مِنَ العُصْمِ شَاةً قَبْلَهُ فِى العَوَاقِـــبِ
لَوَ انَّ كَـرِيمِى صِيـدَ هَـــذَا أُعَـاشَـــهُ إِلَىَّ أَنْ يَغِيثَ النَّاسَ بَعْضُ الكَوَاكِبِ (٧٩)

وهنا نصل إلى مفارقة تستحق التأمل والنظر إذ أن الصائد وإن كان يقتل الوعل فانه يكاد بفعله هذا يرد لذلك الوعل كرامته ، بل هو يعتبه بعد أن كان يشكو الوحدة ولا يعتبه أحد كما ذكر الشاعر . إن الشيخوخة المهانة فى صورة الوعل قد ردت لها كرامتها على يد كاسب الشيخ . وإذا كان الشيخ "الوعل" يعيش مذعورا ولا يكف عن الهرب من شدة الترويع :

يُرَوِّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرَابِ فَيَنْتَحِـــى مَسَامَ الصُّخُورِ فَهْوَ أَهْرَبُ هَارِبِ

فانه يعيش فى أمن وينعم بالحماية صيفا وشتاء فى ظل "جريمة الشيخ " الذى قد آلى على نفسه أن يصون الشيخ من كل مكروه و "يعيشه " :

يُحَامِى عَلَيْهِ فِى الشِّتَاءِ إِذَا شَتَـا وَفِى الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الجَنَا كَالْمُنَاحِبِ

فالصائد يجاهد من أجل الشيخ كأن عليه نذرا يفى به ، وهو يسمى هذا الشيخ " كريمى " :

لَوَ أَنَّ كَرِيمِى صِيدَ هَذَا أُعَاشَـــهُ . . . . . .

وليست هذه الشدّة فى المجاهدة والسعى إلا بمثابة الإنتقام - شعريا - للوعل المسّن ، وإذا كان الرامى قد أحاط بالوعل ورماه فقتله :

أَحَاطَ بِهِ حَتَّى رَمَـاهُ وَقَدْ دَنَـا بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ
فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشِقْـرَةٍ إِلَيْهِ اجْتِزَارَ الْقَعْقَعِيِّ الْمَنَاهِبِ(٨٠)

فانه بفعله هذا قد أنصف الشيخوخة الضعيفة ووفر لها الحماية ، والشيخوخة تنصرف إلى الوعل كما تنصرف إلى والد هذا الصائد .

ينتقل صخر الغى بعد ذلك إلى قصة العقاب والغزال ، ولكنه ما يزال يدور فى فلك تجربة الطالب والمطلوب اللذين يتناقضان ويتشابهان فى آن واحد .

فالعقاب (الطالب) تقوم على رعاية فرخين لها ، فهى أم تسعى سعياً حثيثاً وناجحاً فى توفير الغذاء لأبنائها وحمايتهم من الجوع :

وَلِلَّهِ فَتْخَاءُ الْجَنَاحَيْـنِ لِقْـوَةٌ تُوَسِّدُ فَرْخَيْهَا لُحُومَ الأَرَانِـبِ
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِى جَوْفِ وَكْرِهَا نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَآدِبِ(٨١)

أما (المطلوب) فهو غزال جاثم عند أمه انقضت عليه هذه اللقوة :

فَخَاتَتْ غَزَالاً جَاثِماً بَصُرَتْ بِـهِ لَدَى سَلَمَاتٍ عِنْدَ أُدْمَاءَ سَـارِبِ(٨٢)

والأدماء هى الظبية الأم ، يقول عنها الشارح : سربت فى المرعى وخلفت غزالها فجاءت العقاب لتصطاده . والحق أن قول الشاعر : "عند أدماء سارب " يبدو من فضول الكلام لو انه يريد أن يسوق لناقصه العقاب مع الغزال وحسب ، إذ لا معنى لأن يذكر لنا أن هذا الغزال عند أدماء سارب ، بل يكفى أن يذكر الغزال فقط . لكن الفكرة التى ينطوى عليها ذكر الطالب والمطلوب ، وهى فكر تعد بمثابة المحور الذى تدور عليه القصيدة كلها ، لا تكتمل إلا بذكر الظبية الأم لأن الأمومة هى مناط التشابه بين العقاب والغزال ، أى بين الطالب والمطلوب . وإذا كان صخر الغى قد جعل الطالب يظفر بالمطلوب فى تجربة الوعل فانه فى تجربة العقاب والغزال جعل المطلوب ينجو من طالبه :

فَمَرَّتْ عَلَى رِيْدٍ فَأَعْنَتَ بَعْضَـهَا فَخَرَّتْ عَلَى الرِّجْلَيْنِ أُخْيَبَ خَائِبِ
بِمُتْلَفَـةٍ قَفْـرٍ كَأَنَّ جَنَاحَـهَا إِذَا نَهَضَتْ فِى الْجَوِّ مِخْرَاقُ لاَعِبِ(٨٣)

ورغم أن الفرخين قد فقدا أمهما فالأمومة ما تزال قائمة لأن الغزال نجا وما يزال ينعم بأمومة الأدماء السارب .

وانتقال الشاعر من تجربة الوعل والصائد إلى تجربة الغزال والعقاب لا يعنى الإنقطاع بين

التجربتين فما يزال فى كلامه عن الفرخين ما يستبقى تجربة الوعل حية نابضةً ، فهو يقول مصورًا حال الفرخين :

وَقَدْ تُرِكَ الفرخان فى جَوْفِ وَكْرِهَا بِبَلْدَةِ لا مَوْلًى وَلاَ عِنْدَ كَاسِبِ
فُرَيْخَانِ يَنْضَاعَانِ فِى الْفَجْرِ كُلَّمَـا أَحَسَّا دَوِىَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبِ
فَلَمْ يَرَهَا الفَرْخَـانِ بَعْدَ مَسَائِهَـا وَلَمْ يَهْدَأَا فِى عُشِّهَا مِنْ تَجَاوُبِ(٨٤)

فالفرخان مذعوران بروعهما الريح وصوت الغراب الذى ينعب ، وهذا يشبه ما كان قد قاله عن الوعل :

يُرَوَّعُ مِنْ صَوْتِ الغُرَابِ فَيَنْتَحِـى مَسَامَ الصُّخُورِ فَهْوَ أَهْرَبُ هَـارِبِ

وكلام الشاعر عن الفرخين يذكرنا أيضا بجريمة الشيخ ، أى كاسبة ، فقد ترك الفرخان فى الوكر حيث لا مولى ولا كاسب يكسب لهما ، غير أن الشيخ لم يفقد هذا المولى أى القريب ، الذى يكسب من أجله ويحامى عليه فى الشتاء والصيف .

من هذا كله يتضح أن المنا الذى نجىّ الغزال هو نفسه الذى رصد للعقاب هذا الريد الذى كسر جناحها ففقد الفرخان الحماية وأسلمهما قدرهما للذعر والخوف . وبالمثل فان هذا المنا هو الذى مكّن الصائد من الوعل لكى ينجو الشيخ من الهلاك جوعا ، والمنا أيضا هو الذى قيض لأبى عمرو هذه الحية التى ساقته إلى جدثه . والقصيدة لذلك تخلق مواقف انفعاليه تتسم بالتركيب . فالشاعر ينهى القصيدة بحيث يخلق فى نفس متلقيها إحساسا بالتعاطف مع الفرخين اللذين ينضاعان فى الفجر ، وبالتألى مع العقاب التى لقيت حتفها من أجل هذين الفرخين ، وهذه العقاب نفسها كانت فى لحظة من اللحظات تمثل فكرة الشر بسبب أنها تريد أن تسلب من الظبية غزالها . وما يقال عن العقاب يقال أيضا عن الرامى الذى يجاهد من أجل الشيخ .

فالقدر إذن لا يعادل فكرة الشر دائما ، لإن ما نظنه شراً قد ينطوى على خير مستور عنا ، فقد كان ما نظنه شراً أصاب الفرخين خيراً بالنظر إلى الغزال . بل إن القتل يمكن أن ينطوى على خير للمقتول وانتقاما له كما رأينا فى قصة الوعل الذى قتله الصائد وكان فى قتله له ينتقم للشيخوخة المهانة التى جعلها الشاعر مصاحبة للوجود الشعرى لهذا الوعل نفسه . ولكن الشاعر مع ذلك لا يدعو إلى موقف عبثى من الناحية الأخلاقية بحيث يساوى بين الخير

والشر . فهناك قيمة أخلاقية إيجابية ثاوية فى عمق هذه القصيدة وفى غيرها من قصائد حدثان الدهر . تتمثل هذه القيمة فى سعى العقاب من أجل فرخيها وسعى الرامى من أجل شيخة ، ويقابلهما سعى الوعل والغزال من أجل النجاة .

إن كثرة ترديد الهذليين للدهر والحدثان والمنايا والمنون والمنا لا تعنى أن شعرهم ينحو نحوا تشاؤميا يستسلمون فيه لمعنى القهر أو القنوط الذى قد يصاحب فكرة القدر الذى لا يدفع . بل إن النظر فى شعرهم نظرا موضوعيا لا يستسلم للإسقاطات الذاتية يجعلنا نتجه فى فهمه اتجاهاً معاكساً ، فنرى فى هذا الشعر تلازماً بين فكرة القدر أو حدثان الدهر وفكرة المقاومة . فالعناصر الشعرية التى يذكرها الشاعر الهذلى فى سياق حدثان الدهر تتميز بأنها توحى بفكرة الصراع والمغالبة أكثر مما توحى بأى شى أخر . هناك فى هذا الشعر ما يشبه التكليف بالنضال وعدم الركون إلى الدعة والإستسلام . بل إن حتمية القدر تضفى على المجاهدة نوعاً من البطولة والنبل وتخلق فى نفس المتلقى المؤهل لقراءة الشعر تعاطفاً مع الأحياء الذين يصارعون من أجل الحياة وتبعث فيه نزوعاً أخلاقياً يجل فكرة المقاومة .

فالحمار الوحشى - مثلا - كائن محب للحياة لا تكاد صورته فى الشعر تفارق صورة الخصب ، يقول أبو ذؤيب : (٨٥)

تَاللهِ يَبْقَى عَلَى الأيَّامِ مُبْتَقِـــلٌ جَوْنُ السَّراةِ رَبَاعٍ سِنُّهُ غَـــرِدُ (٨٦)

فهذا الحمار مغرّد تستخفه نشوة الحياة فلا يكف عن التطريب والصياح وكأنه يشدو بأغنية خالدة ما زال الشعراء يجرونها على لسان هذا الكائن الذى تهمه فكرة الخصب والنماء، وهو لذلك لا يفارق إناثه ولا يكف عن البحث عن الماء ، أى عن أسباب الحياة :

فِى عَانَةٍ بِجُنُوبِ السِّىِّ ، مَشْرَبُهَـا غَوْرٌ ومَصْدَرُهَا عَنْ مَائِها نُجُـدُ(٨٧)

ويقول الشاعر فى نفس القصيدة :

فَافْتَنَّ بَعْدَ تَمامِ الظَّمْءِ نَاجِيَـــةً مِثْلَ الهِراوَةِ ثِنْياً بِكْـــرُهَا أبِدُ(٨٨)

ويلاحظ هنا أن الشاعر حريص على أن يذكر البكر ولد الأتان فهذا من أثر سيطرة فكرة الحياة النامية التى ترمز لها هذه الأتان التى وضعت بطنين . وهى أتان نشيطة لا تكف عن مسابقة فحلها :

إِذَا أَرَنَّ عَلَيْهَا طَـــارِدا نَزَقَـــتْ وَالفَوْتُ إن فَاتَ هادِى الصَّدْرِوالكَتَدُ

فالحمار الوحشى فى الشعر العربى يوحى بفكرة الأسرة ، ولعل هذا ما دعا أبا ذؤيب إلى الربط بين هذا الحمار والبيت :

يَقْضِى لُبَانَتَـــهُ بِاللَّيْـــلِ ثُـــمَّ إذَا أَضْحَى تَيَمَّمَ حَزْماً حَوْلَهُ جَـــرَدُ

فَامْتَدَّ فيهِ كَمَا أُرْسَى الطِّرافُ بِدَوْ داةٍ القَرارةِ سَقْبُ البيتِ والوتِـــــدُ(٨٩)

والد وداة كما يقول الشارح " حيث يلعب الصبيان ، يقال : أرجوحة " . ويقول الشارح أيضا " أرسى ، أثبت فى نشز من الأرض ، ولا يثبت فى بطن الوادى لما يخاف من السيل" . هناك أذن تأكيد على فكرة الأسرة يظهر فى هؤلاء الصبية الذين يلعبون كما يظهر فى البيت الذى يضم الأسرة ويحميها من قسوة الطبيعة كما بين الشارح عندما ذكر السيول . غير أن الحمار الوحشى وإن كان يحب السلام ويعيش فى أسرة مسالمة تسعى للخصب وإثراء الحياة فانه لا يتخلى عن حذره ولا يركن إلى الدعة بحيث تلهيه عن حقائق الحياة :

مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ تَجْرِى فَوْقَ مَنْسِجِهِ إذا يُراعُ اقْشَعَرَّ الكَشْحُ والعَضُـــدُ

يَرْمِى الغُيُوبَ بِعَيْنَيهِ وَمَطْرِفُـــهُ مغْضٍ كَمَا كَسَفَ المُسْتَأْخِذَ الرِّمَدُ(٩٠)

ولقد كان أبو ذؤيب موفقا غاية التوفيق عندما قال " كما كسف المستأخذ الرمد "ذلك أن الحمار الوحشى وإن كان يرتبط فى الشعر العربى بفكرة السعى إلى حياة مسالمة فان سعيه هذا يكلفه جهدا ومعاناة ، فالسلام وبذل الجهد لا ينفصل أحدهما عن الأخر ، وهذا هو الفرق الجوهرى بين من يسعى إلى السلام ومن يستنيم إلى الإستسلام . أما المجاهدة فقد ألمح إليها الشاعر عندما ربط بين الحمار الوحشى ورجل يعانى من رمد عينيه . يقول الشارح (وكسف ، نكس رأسه لما أخذ الرمد فيه ، من الحزن) . فالحمار ، مع نشاطه وتغريده واحتفاله بالحياة وحبه للأسرة والسلام ، يرتبط بفكرة المعاناه والحزن . ولكن حزنه هذا دليل على نبله وأصالته فى الحياة لانه ليس ذلك الحزن الذى يرتبط بالعجز والإستكانه ، بل هو حزن العارف الذى لا يغتر عن حقائق الحياة . وتجربة الثور الوحشى فى هذه القصيدة تشبه تجربة الحمار الوحشى من بعض الوجوه فهو مثله يرعى البقل فى جماعة من البقر ، وينعم بحياة يحوطها الجمال . وفكرة الجمال من الأمور التى يؤكد عليها الشعراء فى تجربة الثور والبقر أكثر مما يفعلون فى تجربة الحمار الوحشى . يقول أبو ذؤيب عن هذا الثور إنه :

مَنْ وَحْشِ حوضى يراعى الوحش مبتقلا كَأَنَّهُ كَوكَبٌ فى الجَوِّ مُنحَـــرِدُ

فِي رَبْرَبٍ يَلَقٍ حُـــورٍ مَدَامِعُهَـــا كَأَنَّهُنَّ بِجَنبَى حَرَّةٍ البَرَدُ(٩١)

والثور شأنه فى ذلك شأن الحمار لا ينفصل وجوده عن فكرة السلام فهو يعيش مع بقره حياة ثرية ولا يهمه المستقبل . يقول أبو ذؤيب عن الثور وبقره :

وكُنَّ بِالرَّوضِ لا يُرْغَمْنَ واحِـــدَةً مِنْ عَيْشَهِنَّ وَلاَ يَدْرِينَ كَيْفَ غَدُ

وكان قبل ذلك قد قال عن هذا الثور وبقره :

أَمْسَى وَأَمْسَيْنَ لاَ يَخْشَيْنَ بَائِجَـــةً . . . . . .

فالثور وبقره لا يخشين الدواهى . ولكن الثور مع ذلك لا ينخدع بزخرف الحياة من حوله إذ إنه لا يكف عن تذكر الصائد وكلابه . فالشطر الثانى من البيت السابق يقول

. . . . . إلاَّ ضَوَارِيَ فِى أَعْنَاقِهَا القِـــدَدُ

ففى وسط هذا الإحساس بالأمن والسلام هناك قلق دفين وتوجسّ يخامر الثور . بل إن أبا ذؤيب قد نسب الإحساس باللهو عن الغد إلى البقر أكثر مما نسبه إلى الثور ، وما ذلك إلا لأن الثور يحس بنوع من المسئولية الملقاة على عاتقه ، وهو لذلك دائم التفكير فى الصائد والكلاب التى تهدد بقره . فالثور يعرف أن القدر يتربص به وأن مصيره إلى أن يفرد عن الربرب فهو :

. . . شَبُوبُ مِنَ الثِّيرانِ أُفْـرَدَهُ عَنْ كُورِهِ كَثْرَةُ الإِغْـرَاءِ والطَّـرَدُ

ولقد كان الثور محقاً فى توقعه للأخطار التى تهدد بقره إذ ما إن ينبلج نور الصباح حتى يظهر الرامى وكلابه :

حَتَّى إِسْتَبَانَتْ مَعَ الإِصْبَاحِ رَامِيَهَا كَأَنَّهُ فِى حَوَاشِى ثَوْبِـهِ صُـرَدُ

فَسَمِعَتْ نَبْأَةً مِنْهُ وَأَسْـدَفَهَـا كَأَنَّهُنَّ لَدَى أَنْسَائِهِ البُـرَدُ (٩٢)

فالقدر الذى يتربص بالثور وبقره يلازم الوجود ، وهو من الثور كالثوب من لابسه يلصق به ويلازمه غير أن الثور لا يستسلم للأقدار بل ينهض ليؤدى حق المسئولية التى نيطت به فى الدفاع عن الحياة والجمال ، وهو لذلك ينفرد عن البقر لكى يواجه الكلاب ويدخل معها فى صراع مرير تراق فيه الدماء ويبذل الثور غاية جهده :

حَتَّى إِذَا أَدْرَكَ الرَّامِى وَقَدْ عَرِسَتْ عَنْهُ الكِلاَبُ فَأَعْطَاهَا الَّذِى يَعِـدُ

غَادَرَهَا وَهْىَ تَكْبُو تَحْتَ كَلْكَلِـهِ يَكْسُو النُّحُورَ بِوَرْدٍ خَلْقَهُ الزَّبَـدُ (٩٣)

وحق للشاعر بعد ذلك أن يمتدح هذا البطل الصابر على النضال ويصفه بأنه ذو نجدة يأبى عليه كرمه وعتقه إلا أن يواجه قوى الشر التى تتربص بالحياة والجمال فيقول :

حَتَّى إِذَا أَمكنتـه كَانَ حِينَئِـــذٍ حُراً صَبُوراً فَنِعْمَ الصَّابِـرُ النَّجِـدُ

فالثور يسعى للسلام ولكنه عندما لا يجد مفراً من المواجهة والقتال فانه يصبر ويجاهد.

فالثور بوصفه كائنا شعرياً لا ينفصل عن فكرتى الجمال والقتال البطولى ، ولذلك فان الشعراء عندما يذكرونه فانهم فى أغلب الأحوال يذكرون شيئا يوحى بهاتين الفكرتين . من ذلك مثلا قول أميه بن أبى عائذ عن الثور الوحشى :

هِجَـانِ السَّرَاةِ تَـرَى لَوْنَـــهُ كَقُبْطِيَّةِ الصَّـوْنِ بَعْدَ الصِّقَـــالِ

حَدِيدِ القَنَاتَيْنِ عَبْـلِ الشَّـــوَى لُهَاقٍ تَلاَّلُـوهُ كَالْهِـــلاَلِ (٩٤)

وقول ساعدة بن جؤية عن ثور وحشى أيضا :

... أَسْفَعُ الخَدَّيْـنِ طَـاوٍ كَأَنَّـــهُ إِذَا مَا غَدَا فِى الصُّبْحِ عَضْبٌ مُهَنَّدُ

كَأَنَّ قَـــرَاهُ مُكْتَسٍ رَازِقِيَّـــةً جَدِيداً بِهَا رَقْمٌ مِنَ الخَالِ أَرْبَدُ(٩٥)

فالشاعران حريصان على الربط بين الثور الوحشى وعدة الحرب ، وعلى الربط بينه وبين الكساء الجميل والألوان التى تتلألأ . وهذه الأمور الحسية هى بمثابة معادلات موضوعية لفكرتى المواجهة البطولية والجمال .

أما الحمار الوحشى فان المعوّل فى بطولته على قدرته على النجاة من الأقدار . ولذلك كانت فكرة الفرار من الأخطار التى تهدد الحياة ملازمة للوجود الشعرى للحمار الوحشى . وعندما ننظر فى المعجم اللغوى الذى صاغ منه الشعراء الحمار الوحشى نلاحظ أن الشعراء يكثرون من الألفاظ التى تدل على السرعة فى النجاة والجرى وما إليها من ألفاظ هى بسبيل معنى واحد عام هو القدرة الفائقة على الفرار والهرب . يقول ساعدة بن جؤية عن حمار وحشى :

فَأَسْنَادَ اللَّيْـلَ إِرْقَاصاً وَزَفْزَفَـةً وَغَارَةً وَسِيجاً غَمْلَجاً رَتِجاً (٩٦)

فالإسناد هو سير الليل ، والإرقاص من أرقص القوم فى سيرهم إذا كانوا يرتفعون وينخفضون ، والزفزفة صوت مرّ وخفيفة ، والغملج هو العدو المتدارك والوسيج هو ضرب من السير ، والرتج هو نفسه مسرع ، أى الحمار .

والمعجم الذى يصوغ منه الشعراء الحمار الوحشى يمثل أهمية بالغة فى مثل هذه الدراسة لأن الأسلوبيين يعتدون بالمعجم الشعرى اعتداداً بالغاً حتى أن " رينيه ويليك " يقول إن مدرسة أدبية كاملة يمكن أن تتميز بأنها تأخذ بكل جدّ مقولة "مالا رميه " 'Mallarme بأن الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار (٩٧) كما أن " الاختيارات الخاصة للمعجم " (٩٨) الذى يتداوله الشعراء عند تناولهم لموضوع معين تشكل واحدا من الإهتمامات الرئيسية فى الدراسة الأسلوبية الأدبية لأن المعنى المعين إنما يكمن فى هذا الاختيار الخاص للمعجم . ولقد رأينا أن ساعدة بن جؤية قد صاغ الحمار الوحشى فى البيت السابق من ألفاظ تدل على أن الشاعر كان مشغولا بمعنى معين يريد أن يؤكده ويبرزه ويجعله مصاحباً للوجود الشعرى للحمار الوحشى ، وهذا المعنى هو القدرة على النجاء والفرار . فالبيت يتألف من ثمانى كلمات تؤدى كلها – فيما عدا كلمة الليل – إلى معنى واحد ، هو القدرة الفائقة على النجاء . والشاعر بالطبع لا يقول ذلك مباشرة وإنما يوحى به ايحاء قويا عن طريق المعجم الذى يختاره بحيث يجسد هذا المعنى تجسيدا ولقد ذهب أسامة بن الحارث إلى شىء قريب مما ذهب إليه ساعدة ، فقال عن حمار وحشى :

يَظَلُّ مُحَمَّ الهَمِّ يَقْسِمُ أَمْرَهُ ... بِتَكْلِفَةٍ هَلْ آخِرُ اليَوْمِ آتِدُ
بِقادِمِ عَصْرٍ اذْهَلَتْ عَنْ قِرانِها ... مَرَاضِعُها والفَاصِلاتُ الجَدائِدُ
إذا نَضَحَتْ بالماءِ وازْدَادَ فَوْرُهَا ... نَجَا وَهْوَ مَكْدُودٌ مِنَ الغَمِّ نَاجِدُ
يُعَالِجُ بِالعِطْفَيْنِ شَأْواً كَأَنَّهُ ... حَرِيقٌ أَشَاعَتْهُ الأَبَاءَةَ حَاصِدُ
يُقَرِّبُهُ والنَّقْعُ فَوْقَ سَرَاتِهِ ... خِلافَ المَسِيحِ الغَيْثُ المُتَرَافِدُ
إذَا لَجَّ فِي نَفْرٍ يَشُقُّ طَرِيقَهُ ... إِرَاغَةُ شَدٍّ وَقْعُهُ مُتَوَاطِدُ
كَأَنَّ سُرَافِياً عليه إذا جَرَى ... وَحَارَبَهُ بَعْدَ الخَبَارِ الفَدَافِدُ(٩٩)

فالألفاظ التى يستخدمها الشاعر هنا تجسيد لنفس المعنى الذى كان ساعدة يجسده ، وبخاصة فى الأبيات الثلاثة الأخيرة . فهذا الحمار " يعالج بالعطفين " أى يتكفأ من شدة جريه . كما أن " الشأو " و" الغيث المترافد " و " لج فى نفر " و " الإراغة : و " الشدّ" و" الوقع المتواطد " كلها ألفاظ من نفس المجال الدلالى الذى كان ساعدة بسبيله ، أعنى مجال الشدة فى الجرى .

غير أن أسامة بن الحارث يضيف إلى معجم الجرى معجم العرق : " نضحت بالماء " ، و " ناجد " ، و " المسيح " . وهذه الإضافة فى المعجم تناظر زيادة فى المعنى ، فالشاعر فى هذه الأبيات معنى بفكرة المعاناة والمجاهدة التى تصاحب الوجود الشعرى للحمار الوحشى . فهذا الحمار كما يقول الشاعر " مكدود من الغم ناجد " كما أنه " محمّ الهم يقسم أمره " . فهذا يوم كرب تذهل فيه المرضعة " عن قرانها " ، أى أولادها . والشاعر هنا وهو إسلامى ينشىء نوعا من العلاقة التوليدية intertextuality مع قوله تعالى " يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد " (١٠٠) ، مما يستدعى فى ذهن القارىء يوم القيامة وكل ما يصاحبه من معان بحيث يخصب القرآن الكريم قراءتنا لهذا الشعر .

ويلاحظ فى معجم هذه الأبيات أيضا أن " النقع " وهو الغبار وإن لم يكن من المجال الدلالى للجرى فانه من مجال دلالى يصاحب الجرى ، أو هو من لوازمه وقد أشار الشاعر أيضا للغبار عندما قال : " كأن سرافيا عليه إذا جرى " ، فالسرافى هو الثوب الأبيض يشبه به الشاعر الغبار الذى أثاره الجرى الشديد . والتشبيه الآخر الذى تتضمنه هذه الأبيات يشارك المعجم فى تأكيد أن الحمار الوحشى هو تجسيد لمعنى القدرة الفذّة على الفرار من وجه القدر وما يصاحب ذلك من معاناة ومكابدة هائلة . فالشاعر يشبه جرى الحمار الوحشى بحريق " أشاعته الأباءة حاصد " . وقد لجأ الشاعر فى قصيدة أخرى إلى الربط أيضا بين الحمار الوحشى والحريق ، فقال :

شُنُونٌ إِذَا رِيعَ مِنْ فَارِسٍ ... يَوَاثِبُ قَبْلَ العَوَالِي وثَابَا
إِذَا مَا اشْتَأَى شَرَفاً قَبْلَهُ ... وَوَاكَلَ أَوْشَكَ مِنْهُ اقْتِرَابَا
كَوَقْعِ الحَرِيقِ بِيَبْسِ الأَبَاءِ ... تَلْتَهِبُ النَّارُ فِيهِ التِهَابَا(١٠١)

وأمية بن أبى عائذ يربط بدوره بين نجاء الحمار الوحشى والحريق فيقول :

بِشَأْوٍ لَهُ كَضَرِيمِ الحَرِيقِ ... أَوْشَقَةِ البرق فى عرض خَالِ

ويكاد أمية بن أبى عائذ فى هذه القصيدة أن يستنفد ما فى معجم اللغة من معانى الشدة فى العدو والجد فى الهرب . وسوف نجتزىء من القصيدة بعض أبياتها تؤيد ما نقوله ، يقول الشاعر عن الحمار وأتنه :

فَصَاحَ بِتَعْشِيرِهِ وانْتَحَى ... جَوَانِلَهَا وَهْوَ كَالمُسْتَجَالِ
وَهَيْجَهَا لاَحِقُ وَقْعُهُ ... لأَدْبَارِ مُنْكَمِشَاتٍ عِجَالِ
نَوَاجِيَ مُنْدَفِقَاتِ الصُّدُورِ ... بِالمِرَطَى لاَحِقَاتِ التَّوَالِي
يَؤُمُّ بِهَا وانْتَحَتْ لِلنَّجَاءِ ... عَيْنَ الرُّصَافَةِ ذَاتَ النِّجَالِ
تَهَادَى حَوَافِرُهَا جَنْدَلاً ... زَوَاهِقَ ضَرْبَ قُلاَّةٍ بِقَالِ(١٠٢)
إِذَا غَرْبُهُ غَمَّهُنَّ ارْتَفَعْنَ ... أَرْضاً وَيَغْتَالُهَا بِاغْتِيَالِ
يَجِيشُ عَلَيْهُنَّ جَيَّاشُهُ ... وَهُنَّ جَوَافِلُ مِنْهُ جَوَالِي
يَغُضُّ وَيَغْضَفْنَ مِنْ رَبِّهِ ... كَشُؤْبُوبِ ذِي بَرَدٍ وانْسِحَالِ
إِذَا مَا انْتَحَيْنَ ذُنُوبَ الحِضَارِ ... جَاشَ خَسِيفٌ فَرِيغُ السِّجَالِ
بِحَامِي الحَقِيقِ إِذَا مَا احْتَدَمْنَ ... حَمْحَمَ فِي كَوْثَرٍ كَالجِلاَلِ(١٠٣)

وإذا نظرنا فى هذه الأبيات نظرة إحصائية من حيث اللغة فسوف نجد ما يلى :

أولا : ألفاظ من المجال الدلالى للجرى ، أو ألفاظ تصف شدة الجرى وعنفه .

ثانيا : تعبيرات مجازية أو تشبيهات ترتبط بفكرة الجرى .

ثالثا : ألفاظ وتعبيرات لا تتصل بالمجال الدلالى للجرى ، وهى على سبيل الحصر : صاح بتعشيره (فى البيت الأول) - أدبار (فى البيت الثانى) - عين الرصافة ذات النجال (فى البيت الرابع) - أرضا (فى البيت السادس) حامى الحقيق (فى البيت العاشر) .

إن هذه الظاهرة الأسلوبية التى تتمثل فى الكثرة الهائلة للألفاظ التى تنتمى إلى مجال دلالى بعينه والتى ترتبط فى الوقت نفسه بعنصر شعرى بعينه هو الحمار الوحشى إنما تدل على أن الإرادة الشعرية تسعى إلى أن تربط ربطاً محكماً بين ذكر الحمار الوحشى وفكرة السعى إلى النجاء . وهذا يؤدى بدوره إلى أن يصير الحمار الوحشى رمزاً لهذه الفكرة ، أعنى فكرة السعى الجاد للنجاء من القدر الذى يجسده الرامى .

وقد لاحظنا قبل ذلك أن الشعراء يهتمون فى بناء هذا الرمز بالربط بين قدرة الحمار الوحشى ومعاناته الهائلة ، فالفرار الذى ينسبه الشعراء للحمار الوحشى ليس نوعا من النكوص ، بل دفاع مجيد عن الحياة تصحبه مكابدة عظيمة حتى إن أسامة بن الحارث ربط هذا كله بيوم القيامة وما يصاحبها من أهوال تذهل المرضعة عما أرضعت . والحق أن صنيع

أسامة بن الحارث يؤدى وظيفة هامة ، إذ يؤكد على فكرة الجلال والرهبة والجدية الشديدة التى تصاحب فرار الحمار الوحشى وتصبغه بصبغة بطولية تنفى عنه ما يصاحب الفرار من إيحاء بمعنى النكوص أو الجبن والضعف ، وهو معنى بعيد تماما عن الحمار الوحشى كما صوره الشعراء . والحق أن فرار الحمار الوحشى يوحى بمعنى القتال والمقاومة أكثر من أى شىء آخر . وعلى سبيل المثال فان أمية بن أبى عائذ يصرح بهذا المعنى عندما يشير فى القصيدة التى كنا بصددها إلى فكرة الحرب فيربط بينها وبين فرار الحمار الوحشى قائلا :

يَمُرُّ كَجَنْدَلَةِ المَنْجَنِيقِ ... يُرْمَى بِهَا السُّورُ يَوْمَ القِتَالِ

إن الربط بين " جندلة المنجنيق " و " السور " و" يوم القتال " من جهة والحمار الوحشى من جهة أخرى هو مظهر من المظاهر التى تتجلى فيها فكرة الربط بين الفرار والبطولة التى يسعى الشعراء إلى اثباتها من أكثر من وجه . وفى هذا الصدد يقول الشارح تعليقاً على قول أمية بن عائذ :

بحامى الحقيق . . . إلى آخر البيت

" يحمى حقيقته ، ما يحق عليه أن يحميه .. هو من الحمير بمنزلة الرجل يحمى حقيقته ". فالحمار إذن عندما يجد فى الفرار إنما يحمى ما يحق على الرجل أن يحميه . ولذلك حرص الشاعر فى هذه القصيدة على أن يذكر أن الحمار قد حاول أن يستنقذ آتنه رغم الخطر الهائل الذى تنسى فيه المرضعة ولدها :

فَجَالَ عَلَيْهُنَّ فِي نَفْرِهِ ... لِيَفْتِنَهُنَّ لِزَوْلِ الزَّوَالِ

فالحمار الوحشى - بوصفه رمزاً شعرياً - يشعر بنوع من المسئولية تجاه جماعته التى ينتمى إليها ، وكان هذا الإحساس قويا لديه حتى إنه لم ينس ساعة الفزع أن ينهض بما ينهض به القائد المسئول ، فلا ينجو بنفسه غير عابىء بمصير الجماعة التى يقوم على أمرها ، بل يحاول أن يحمى هذه الجماعة ويبتعد بها عن الخطر الذى يهدد حياتها . وليست قيادة الجماعة التى ينتمى إليها الحمار الوحشى أمراً نسقطه على الشعر ، فأمية بن أبى عائذ يوحى بهذا حين يقول عن الحمار وجماعته من الآتن :

مُرِيباً بِهِنَّ لَهُ أَمْرُهَا ... وَهُنَّ لَهُ حَذِرَاتٌ قَوَالِي

ورغم أن الشاعر قد جعل الحمار بحيث ينجو من الصائد فانه لم ينس كارثة الأتن اللاتى تمكن منهن هذا الصائد فقال عن الحمار الوحشى بعد أن نجا :

فَأَحْيَـــا وَجِيفـــاً وآلافُـــــه تَجِيـــشُ بِهِنَّ القُـدُورُ الغَـوالِى

وكأن الشاعر يلفتنا إلى أن انتصار الحمار على الصائد ونجاءه من القتل فى هذا اليوم كلفه تضحية كبيرة تتمثل فى آلاف هذا الحمار اللاتى تغلى القدور بلحومهن . وهذا مما يضفى على بطولة الحمار الوحشى إحساساً بالمأساة . ويزداد هذا الإحساس رسوخا عندما نتذكر ما قلناه فيما سبق من أن الوجود الشعرى للحمار الوحشى يرتبط فى الشعر العربى بفكرة الأسرة والبيت والإخصاب الذى ينمى الحياة ويمد فيها . غير أن الإحساس بالمأساة ، وقد ارتبط بفكرة البطولة ، لا يتضمن أى إيحاء بمعنى الإحباط أو اليأس . ليس هذا فحسب ، بل إن المأساة عندما ترتبط بفعل يتسم بالبطولة والمقاومة فانها تؤدى إلى توليد نازع أخلاقى إيجابى فى نفس المتلقى . وأعتقد أنه لمثل هذا كان فن الشعر " شريفا عند العرب ، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم ، وشاهد صوابهم وخطئهم ، وأصلا يرجعون إليه فى الكثير من علومهم وحكمهم . . " (١٠٤).

ولا يخفى أن ما يؤكد الصبغة البطولية التى تكمن فى فرار الحمار الوحشى ارتباط هذا الفرار بحدثان الدهر . فالحمار الوحشى - على المستوى الشعرى - لا يفر من الرامى بوصفه رجلا من الناس بل بوصفه حدثاً من أحداث الدهر أى رمزاً من رموز الشر التى تنطوى عليها الأقدار .

ومن أجل هذا صار الحمار الوحشى وسائر العناصر الشعرية التى ارتبطت فى شعر الهذليين بحدثان الدهر رموزاً للفرار البطولى بوصفه نوعاً من الصراع والمجاهدة ضد قوى الشر التى تسوقها الأقدار . وهو صراع يهدف فى الأساس إلى حماية معانى الخير والجمال التى تنطوى عليها الحياة والاحياء . فلقد رأينا من خلال النماذج الشعرية التى عرضنا لها أن الحمار الرحشى - مثلا - يجسد فكرة الخصب والنماء والأسرة المسالمة ، كما رأينا أن صورة الثور الوحشى لا تنفك عن فكرة الجمال . بل إن صخر الغى استطاع أن يجعل من العقاب - ذلك الطائر الجارح - تجسيداً لفكرة الأمومة والرعاية حين ربط بينها وبين حدثان الدهر .

والظاهرة الشعرية التى تتمثل فى الربط بين الفرار والبطولة والتى استخلصناها من النظر

فى الظواهر الأسلوبية فى شعر (حدثان الدهر) تلقى ضوءا على ظاهرة أخرى فى شعر الهذليين وتفسرها تفسيرا داخليا لا يضطر فيه الباحث إلى اللجوء إلى عوامل خارجية ، مادية أو اجتماعية أو غير ذلك ، والظاهرة التى أعنيها هى ما نبه إليه القدماء حين لاحظوا توارد شعراء هذيل على ذكر شدة عدوهم وقدرتهم على الفرار من أعدائهم .

وأول شىء يلاحظه من ينظر فى شعر الفرار عند الهذليين هو أن الشعراء يربطون بين الفرار وعناصر شعرية ورد معظمها فى شعر "حدثان الدهر " يقول عبد بن حبيب فى آخر إحدى قصائده يصف عدوه :

فلـــولا أَوْبُ ساقِـــى أُمِّ عَمْـــرٍو لَصِفْتُ بِحَـرَّةِ الآسِ الحَرِيـــــبِ
تُزَحْزِحنِـــــى قَوائِـــمُ صَافِنـــاتٌ خِلافَ الوَقْـــعِ مُجْمَرَةُ الكُعُـــوبِ
كَأَنَّ زَوَاهِـــقَ المَعْـــزاءِ خَلْفِـــى زَوَاهِـــقُ حَنْظَلٍ بِلـــوَى غُيُـــوبِ
فَلا وَاللّـــهِ لاَ يَنْجُـــو نَجَاتِـــى غَدَاةَ الجَـــوْزِ أَصْحَمُ ذُو نُـــدُوبِ(١٠٥)

ويقول صخر الغى مادحاً أحد أصحابه :

تَرَى عَـــدْوَهُ صُبْـــحَ إِقْوائِـــهِ إِذَا رَفَـعَ المَأْبَضَـــانِ الحَشِيـفـاَ
كَعَـــدْوِ أَقَبَّ رَبَـــاعٍ تَـــــرَى بِفَائِلِـــهِ وَنَسَاهُ نُسُوفـــــاً(١٠٦)

ويقول ساعدة بن جؤية فى فرار أحد الفتيان من أعداء أحاطوا به :

فَمَا رَاعَهُمْ إِلاَّ أَخُوهُـــمْ كَأَنَّـــهُ بِغَادَةَ فَتْخَـــاءُ الجَنَـــاحِ لَحُـــومُ
يُخَفِّضُ رَيْعَـــانَ السُّعَـــاةِ كَأَنَّـــهُ إِذَا مَا تَنَحَّى لِلنَّجَـــاءِ ظَلِيـــمُ
نَجَـــاءِ كُدُرٍ مِنْ حَمِيـــرِ أُبَيِـــدَةٍ بِفَائِلِـــهِ وَالصَّفْحَتَيْـــنِ كُـــدُومُ
يُرِنُّ عَلَـــى قُبِّ البُطُـــونِ كَأَنَّهَـــا رِبَابَـــةُ أَيْسَارٍ بِهِنَّ وُشُـــومُ(١٠٧)

لقد توارد هؤلاء الشعراء على شىء واحد هو الربط بين العدو أو النجا موالحمارالوحشى . ومن اليسير أن يقال إن الشعراء يريدون من وراء هذا تصوير شدة عدوهم وسرعتهم فى النجاء. ولا يستبعد أن الشعراء - على المستوى الشعورى كانوا يقصدون إلى ذلك . ولكن هناك ما هو أبعد من ذلك على المستوى اللاشعورى . وأقصد باللاشعور هنا كل ما يتجاوز قصد الشاعر من معان يحتملها النص ، إذ لو وقف النقاد والدارسون نقدهم ودرسهم على ما يظن أن الشاعر يقصده لأدى ذلك إلى إفقار النصوص إفقاراً شديداً . فالناقد يسعى إلى إدراك ما

لم يقله الشاعر مباشرة ، ولكن من خلال ما يقول . وأعنى بذلك محاولة الكشف عن المعانى العميقة الكامنة فى الشعر ، وهى معان من المحتمل أن تتجاوز قصد الشاعر . غير أنه لا يجوز الوصول إلى مقولة فى هذا الشأن إلا من خلال ما قاله الشاعر فعلاً فى النص وإلا اصبح الكلام عن الشعر إسقاطات من القارىء على النص ، وهو أمر تسعى هذه الدراسة إلى أن تتحاشاه عن طريق التزام النهج الأسلوبى فى الدراسة . ومعنى ذلك أن تلتزم الدراسة النظر إلى الشعر بوصفه موضوعا يكتفى بذاته وينطوى على كل المعنى بحيث لا يجوز للدارس أن يحيل على شىء من خارج النص كى يفسرّه ، حتى لو كان ما يحيل إليه هو قصد الشاعر مبدع النص نفسه . فالدارس الأسلوبى لا يعوّل فى تفسيره للنصوص إلا على البناء اللغوى للنص . وحول هذا المعنى يقول "هازارد آدمز " "Hazard Adams" إن النقد الموضوعى الحديث يهاجم الاتجهات القديمة (١٠٨) لانه يسعى جاهداً إلى أن يحصر موضوع الدراسة النقدية فى القصيدة ذاتها من حيث هى بناء لغوى ، ومن حيث وجودها الخاص (١٠٩) وبالطبع فان القصيدة لا تكتسب وجودها الخاص إلا من خصوصية لغتها .

فاذا نظرنا على هدى من ذلك إلى شعر الفرار فى الأمثلة السابقة فسوف نجد أن فكرة السرعة فى العدو والنجاء لا تكفى لفهم هذا الشعر فهماً يسعى إلى الكشف عما هو كامن فى نسيج الكلام . فالحمار الوحشى الذى ذكره هؤلاء الشعراء ليس مجرد حيوان ، بل هو كائن شعرى ارتبط فى تقاليد الشعر العربى بمعان وجودية أشرنا إليها فيما سبق . ومعنى أن يذكره الشعراء فى هذه الأمثلة أنهم يسعون - لا شعوريا على الأرجح - إلى تضمين كلامهم عن الفرار تلك المعانى التى تصاحب وجود الحمار الوحشى فى تقاليد الشعر العربى . والنصوص التى نحن بصددها تؤكد هذا . فالشعراء لا يكتفون بذكر الحمار الوحشى ، بل يضيفون أن هذا الحمار " ذو ندوب " و " . . بفائله ونساه نسوفا " و " بفائله والصفحتين كدوم "وكلها إضافات بسبيل معنى مشترك ، هو معنى المعاناة والمكابدة التى ترتبط بصراع الحمار الوحشى من أجل الحياة .

الأرجح - إذن - أن الشعراء يسعون إلى تضمين هذا الشعر تجربة الحمار الوحشى على نحو من الأنحاء . ولهذا لم يقنع ساعدة بن جؤية باضافة " بفائله والصفحتين كدوم " بل أضاف أيضاأن الحمار الوحشى :

يُـرِنُّ عَلَى قُبِّ البُطُـونِ كَأَنهُـا ... رِبَابَـةُ أَيْسارٍ بهن وشُـومُ

ولا يخفى ما فى كلام ساعدة من إشارة إلى فكرة القدر المخبوء عندما ربط بين الحمار الوحشى وآتنه من جهة وفكرة المقامرة من جهة أخرى . وهو معنى استفاده أبو ذؤيب أيضا عندما قال فى عينيته عن الحمار وآتنه :

وكَأَنهُـنَّ رِبَابَـةٌ وكَأَنَّـهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ عَلَى القِـداحِ وَيَصْدَعُ

ومما يتسق مع ذلك أيضا أن مالك بن خالد يذكر فرة فرها ويقول فى نهايتها إن " المنا " أى الأقدار نجته من الموت فى ذلك اليوم :

فَلاَ تَجْزَعُـوا إنَّا أُنَاسٌ كَمِثْلِكُـمْ ... خَدَعْنَا وَنَجَّتْنَا المَنَا والعَوَاقِـبُ(١١٠)

فالشاعر الهذلى - إذن - يتذكر تجربة الحمار الوحشى وسائر العناصر الشعرية التى ارتبطت بالرامى وحدثان الدهر عندما يأخذ فى الكلام عن تجربة الفرار من الأعداء . يقول أبو خراش فى فرّة فرّها :

فَوَاللّـهِ مَا رَيْدَاءُ أَوْ عِلْـجُ عَانَـةٍ ... أَقَبُّ ومَا إِنْ تَيْسُ رَبْـلٍ مُصَمَّـمُ

وَبُتُّ حِبَـالٌ فى مَـرَادٍ يَـرُودُهُ ... فَأَخْطَـأَهُ مِنْهَا كَفَـافٌ مُخَـزَّمُ

يَطِيـحُ إِذَا الشَّعْرَاءُ صَاتَتْ بِجَنْبِـهِ ... كَمَـا طَاحَ قِدْحُ المُسْتَفِيـضِ المُنَحَّـمُ

تَرَاهُ وَقَدْ فَـاتَ الرُّمَـاةَ كَأَنَّـهُ ... أَمَامَ الكِـلاَبِ مُصْغِيَ الخَـدِّ أَصْلَمُ

بِأَجْـوَدَ مِنِّى يَـوْمَ كَفَّتُ عادِيـاً ... وأَخْطَأَنِي خَلْفَ الثَّنِيـةِ أَسْهُـمُ (١١١)

يشترك أبو خراش مع الشعراء الذين ذكرناهم فيما سبق فى ذكر الحمار الوحشى فى سياق تجربة الفرار ، كما يشترك مع ساعدة فى الربط بين هذه التجربة والمقامرة بما تتضمنه من إشارة إلى فكرة القدر . غير أن أبا خراش يضيف إلى الحمار الوحشى الظبى والرامى ويطيل فى ذلك كله أكثر مما فعل سابقوه بحيث لا يدع فى نفس القارىء أدنى ريبة فى أن الشعراء كانوا يحاولون تضمين شعرهم فى الفرار تجربة الحمار الوحشى وسائر العناصر الشعرية التى ارتبطت " بحدثان الدهر " وهذا كله مما يصبغ تجربة الفرار بصبغة البطولة التى استخلصناها من شعر "حدثان الدهر " . فالشاعر عندئذ لا يفر من أعدائه بوصفهم رجالاً من الناس ، بل يفر من الأقدار وينجو من الرماة الذين لا يألون جهداً فى سبيل القضاء عليه . وفراره ، على هذا ، ليس نوعاً من الجبن ، أو الهروب من مواجهة الأعداء بقدر ما هو صراع مع الشرور التى

تنطوى عليها أحداث الدهر . ولهذا ساغ للشعراء أن يفخروا بالفرار وأن يعدّوه موضعاً من مواضع البطولة التى يمتدح من أجلها الرجال الذين لا يستسلمون لرسل الموت والدمار التى يمثلها اعداؤهم فالأعداء من الشاعر بمثابة الرماة من الحمار الوحشى أو الظبى أو الثور أو الوعل .

وخلاصة ذلك أن الشعراء يوحدون فى مثل هذا الشعر بين " الأنا " التى ينطوى عليها الرجل الذى يفر من أعدائه و " الأنا " التى تنطوى عليها العناصر الشعرية فى شعر " حدثان الدهر " . غير أن أكثر هذه العناصر ورودا فى شعر الفرار هو الحمار الوحشى ، وما ذلك إلا لأن " الأنا " التى ينطوى عليها الحمار الوحشى فى تقاليد الشعر العربى أشد ارتباطا بفكرة الفرار البطولى من سائر العناصر الشعرية . وهذا أيضا مما يؤكد أن تجربة الفرار من الأعداء قد أراد لها الشعراء أن تمتزج بتجربة الفرار البطولى للحمار الوحشى بكل ما تنطوى عليه من معانى الصراع بين قوة الفناء والتدمير وقوة الحياة وإرادة البقاء .

وبعد ذلك كله ، فانه من المناسب أن ننظر فى قصيدة كاملة من قصائد الفرار فى ضوء ما استخلصناه .

للأعلم - واسمه حبيب بن عبدالله وهو أخو صخر الغىّ - قصيدة يذكر فيها فرة فرها . ويمكن تقسيم القصيدة إلى أربعة مشاهد . فى الأول منها يصف فزعه وفزع أصحابه عندما تكاثر عليهم الأعداء وجدّوا فى طلبهم . وفى الثانى يتعرض الشاعر لهواجسه الخاصة وخوفه من الموت وما بعد الموت . وفى المشهد الثالث يذكر مواطن قومه ويتشوق إلى بنيه وأهله . والمشهد الأخير يتكون من ثلاثة أبيات يصف فيها حال رجل منعم بعيد عن كل ما كان فيه الشاعر من خوف وفزع .

يقول الشاعر فى المشهد الأول :

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ بِالـ ... ـعَلْيَاءِ دُونَ قِدَى المَنَاصِبْ
وَفَرَيْتُ مِنْ فَزَعٍ فَلاَ ... أَرْمِى وَلاَ وَدَّعْتُ صَاحِبْ
أَغْرِى أَبَا وَهْبٍ لِيُعْـ ... ـجِزَهُم وَمَدُّوا بِالحَلاَتِبْ
مَدَّ الجُلَاجِلِ ذِى العَمَاءِ ... إِذَا يُرَاحُ مِنَ الجَنَاتِبْ (١١٢)

ولا يخفى ما فى هذا المشهد من تذكير بمشهد الحمر الوحشية وهى تفرّ من الرامى . فهذا الفزع الشديد وما ينشأ عنه من تحير عبر عنه الشاعر بقوله " فريت من فزع " هو أقرب الأشياء إلى مشهد الحمر الوحشية عندما يفاجئها الرامى فتتحير فى أى وجه تأخذ . وهو فزع أخذ الشاعر من كل جهة حتى إنه عجز عن أن يرمى أعداءه ، فانطلق فى عدو شديد ونسى صاحبه فلم يودّعه .فهذا يوم فزع رهيب يذهل فيه الصاحب عن صاحبه . وهو يشبه ما قال به أسامة ابن الحارث عندما ذكر المرضعة التى تذهل عما ترضع فى مثل هذا اليوم . أما قول الشاعر " يغرون صاحبهم . . . " فيذكّر أيضا بالرامى الذى يغْزى كلابه ، كما يستدعى قول الشاعر " أغرى أبا وهب . . . " مشهد الحمار الوحشى وهو يطرد آتنه ساعة الفرار محاولا استنقاذها من الرامى . لذلك لم يكن من الغريب أن يقول الشاعر عقب ذلك :

يُغْرَى جَنِيبَةَ وَالرِّدَاءُ ... كَأَنَّهُ بِأَقَبَّ قَارِبْ
خَاظٍ كَعِرْقِ السِّدْرِ يَسْـ ... ـبِقُ عَارَةَ الخُوصِ النِّجَاتِبْ
عَنَّتْ لَهُ سِفْعَاءُ لَكَّتْ بِالبَضِيعِ لَهَا الخَبَاتِبْ (١١٣)

فهذه الأبيات تصرح بأن الشاعر يمزج تجربة فراره بتجربة الفرار البطولى للحمار والثور الوحشيين . وليس جنيبة الذى يغريه الأعداء بالشاعر وأصحابه ببعيد عن الكلاب التى يغريها الرامى بالثور الوحشى . أما الشاعر نفسه فيقوم من جنيبة هذا مقام الحمار الوحشى ، وذلك عندما يقول " . . والرداء كأنه بأقب قارب " . ولهذا فقد استرسل فى البيتين التاليين فى الكلام عن الحمار الوحشى وكأنه ينبه السامع إلى استدعاء تجربة الحمار الوحشى . ولقد تمكنت فكرة اتحاد " الأنا " الشعرية التى تنطوى عليها القصيدة " بالأنا " الشعرية للحمار الوحشى حتى إن الشاعر سمّى بنيه " الشعث التوالب " وذلك فى المشهد الثالث الذى سنعرض له بعد قليل .

أما المشهد الثانى فيذكرنا بالمشهد الذى ينفرد فيه الحمار الوحشى عن آتنه نجاءً بنفسه من الرامى وكلابه .وكثيراً ما يعرض الشعراء فى هذا المشهد لهواجس الحمار الوحشى ومخاوفه وهو منفرد عن قطيعه . وهذا ما فعله الشاعر ، إذ بدأ حديثه يأخذ شكل حديث نفسىٍّ بعد أن كان قبل ذلك يتكلم عن فزعه مع أصحابه . يقول الشاعر فى هذا المشهد :

وَخَشِيتُ وَقْعَ ضَرِيبَةٍ ... قَدْ جُرِّبَتْ كُلُّ التُّجَارِبْ
فَأَكُونَ صَيْدَهُمُ بِهَا ... لِلذِّئْبِ وَالضَّبُعِ السَّوَاغِبْ
جَزَراً وَلِلطَّيْرِ المُرَبَّةِ ... وَالذِّئَابِ وَلِلثَّعَالِبْ (١١٤)

في هذا الحديث النفسى نعرف أن الأعداء الذين يفرّ منهم الشاعر لا ينخلع وجودهم الشعرى عن الذئاب والثعالب والضباع والجوارح ، وهى جميعا من رموز الموت والفناء فى الشعر العربى . على أن الضبع ذات الجراء تحظى بالنصيب الأوفى فى مثل هذا الموقف فهى أشهر رسل الموت . يقول الشاعر عنها عقب ذلك :

وَتَجُرُّ مُجْرِيَةً لَهَا ... لَحْمِى إِلَىَ أَجْرٍ حَوَاشِبْ
سُودٍ سَحَالِيلٍ كَأَنَّ ... نَ جُلُودَهُنَّ ثِيَابُ رَاهِبْ
آذَانُهُنَّ إِذَا احْتَضَرْ ... نَ فَرِيسَةً مِثْلُ المَذَانِبْ
يَنْزِعْنَ جِلْدَ المَرْءِ نَزْ ... عَ القَيْنِ أَخْلاَقَ المَذَاهِبْ (١١٥)

وما إسهاب الشاعر فى كلامه عن الضبع وما سوف تفعله به إذا لم ينج بنفسه إلا لأنه إنما يفرّ منها . فأعداؤه التاريخيون الذين ذكروا فى القصة التي تسبق هذه القصيدة يتمخّض وجودهم عن هذه الضبع . ولا تأكل الضبع الشاعر بل تدمره وتخربه فهى (تنزع جلد المرء نزع القين أخلاق المذاهب) . والشاعر حريص - شأن كثير من الشعراء - على الإسهاب فى وصف الضبع موحيا خلال ذلك بمعنى التشويه . والتشويه مزدوج . فالضبع فى نفسها كائن مشوه ، كما أن فعلها فى البشر يتسم بالتشويه . فالضبع فى الشعر العربى كائن مُشَوَّهٌ ومُشَوِّهٌ و من النادر أن يذكر شاعر عربى قديم الضبع دون أن يشير الى فكرة التشويه فى خلقتها . الشاعر، على ذلك ، مستغرق فى حديث تتراءى له فيه أشباح الخراب والدمار . وفى غمرة هذا الإحساس الرهيب بالانفراد وسط رموز الموت التى تتراقص فى مخيلة الشاعر ، يتذكر أهله وبنيه وموطن انتمائه . وهذا ينقلنا للمشهد الثالث حيث يقول الشاعر :

حَتَّى إِذَا انْتَصَفَ النَّهَا ... رُ وَقُلْتُ يَوْمٌ حَقُّ دَائِبْ
رَفَعْتُ عَيْنَىَّ الحِجَا ... زَ إِلَى أُنَاسٍ بِالمَنَاقِبْ
وَذَكَرْتُ أَهْلِى بِالغَرَا ... ءِ وَحَاجَةَ الشُّعْثِ التَّوَالِبْ
المُصْرِمِينَ مِنَ التِّلاَ ... دِ اللاَمِحِينَ إِلَىَ الأَقَارِبْ

وَبِجَانِبِىَّ نَعَمْنَانَ قُلْـ ... ـتُ أَلُنْ تُبَلِّغَنِى مَآرِبْ
دَلَجِى إِذَا مَا اللَّيْلُ جَنَّ ... نَ عَلَى المُقَرَّنَةِ الحَبَاحِبْ (١١٦)

ولا شك أن حديث الشاعر عن أهله ووطنه وبنيه وسط هذا الفزع والظلام الذى يلف الكون من حوله يثير فى السامع مشاعر الإشفاق والتعاطف وبخاصة عندما يذكر بنيه " اللامحين إلى الأقارب " وسط صحراء لا نبت فيها ولا زرع . ويتضاعف الإحساس بالأسى عندما نتذكر بيتى صخر الغى حين يقول عن الفرخين الضعيفين اللذين ينضاعان فى الفجر بعد أن فقدا مصدر الحماية والرعاية والامن :

وَقَدْ تُرِكَ الفَرْخَانِ . . . بِبَلْدَةَ لاَ مُوَلٍّى وَلاَ عِنْدَ كَاسِبِ
فُرَيْخَانِ يَنْضَاعَانِ فِى الفَجْرِ كُلَّمَا ... أَحَسَّا دَوِىَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبِ

إذلا شك عندى فى أن هذا النص ينشىء علاقة توليدية مع قصيدة صخر الغى . ولكن هل كل هذا الإحساس بالأسى والإشفاق الذى يتضوع من هذا الشعر يعنى أن الشاعر فى سبيله الى مراجعة موقفه والنكوص عما يورده موارد الخوف والهلاك ؟ الشاعر يكفينا مؤونة الاستنتاج والتخمين ، فهو يقول عقب هذا الكلام مباشرة :

وَالحَنْظَلِىء الحَنْظَلِىُّ يُنْـ ... ـثِجُ بِالعَظِيمَةِ وَالرُّغَائِبْ
مَا شِئْتَ مِنْ رَجُلٍ إِذَا ... مَا اكْتَظَّ مِنْ مَحْضٍ وَرَائِبْ
حَتَّى إِذَا فَقَدَ الصَّبُو ... حَ يَقُولُ : عَيْشٌ ذُو عَقَارِبْ

و "واو " العطف فى أول هذا الكلام تكتسب أهمية تعبيرية خاصة إذ تعطف كل ما سبقها على ما هو لاحق بعدها ، فهذه الواو تدعونا إلى المقارنة بين " الأنا " التى عرضها الشاعر لنا قبلها والـ "هو " الذى سيأتى بعدها . والشاعر لا يلقى أحكاماً ، بل يعرض صورة الـ " هو " دون تعقيب مباشر وليست صورة الـ " هو " إلا صورة رجل ساقط الهمة لا يعنيه من أمر الحياة إلا التغذية شأن البهيمة التى لا تدرك شيئا فى الوجود يتجاوز حاجتها للغذاء . ولقد سخر الشاعر من هذا الرجل سخرية شديدة عندما جعل فكرته عن الشر " العقارب " مساوية لفقده بعض طعامه . ووجود هذا الرجل قوامه من " الحنظة " و " الرغائب " و "الرائب " و " الصبوح " فهو يمثج و " يكتظ " بهذا كله . والحق أن الشاعر يتوسل بشتى الوسائل الشعرية لكى يجعل من هذا الرجل تجسيدا لفكرة الإنسان الذى يركن لحياة الاستسلام والدعة التى لا تليق

إلا بالحيوانات الداجنة . وأعتقد أن هذا ما دفع الشاعر إلى أن يبدأ كلامه عن هذا المسخ الإنسانى بالمجاورة بين لفظى " الحنطىء " و " الحنطىّ " فالتشابه الصوتى بين الكلمتين ، والذى يقترب من حد التطابق ، يثير معنى التطابق بين " الحنطىء " أى هذا الرجل، والحنطة . وكأن الشاعر يقول إن قوام وجود هذا الرجل هو فى هذه الحنطة ، أى الغناء. ولقد ذكرنا فيما سبق الأهمية التى يعلقها الأسلوبيون على " الاختيارات الخاصة " للمعجم الشعرى . فلقد كان أمام الشاعر اختيارات كثيرة يستبدلها بالحنطىء أو الحنطى ، ولكنه لم يكن ليفعل فلا شىء يقوم مقام هاتين الكلمتين فى هذا السياق . ولا يخفى أن الشاعر قد أكد هذا كله عندما نسب هذا الرجل إلى الحنطة فجعله " حنطى " . وأعتقد أن الأعلم قد بلغ شأوا بعيدا من الشاعرية عندما كشف فى هذه الأبيات الثلاثة من معنى السخرية من هذا المخلوق المغرق فى الغفلة والإستسلام ، بحيث نجح فى أن يقيم تناقضاً حاداً أشد ما تكون الحدة بين ما قبل " الواو " ، وهو " الأنا " التى ينطوى عليها الشاعر ، وما بعدها ، وهو هذا الـ " هو " الذى يثير السخرية والازدراء . وكأن الأعلم يقول للسامع – من خلال القصيدة كلها – إن الاختيار الوحيد الذى يمكن أن يستبد له بحياة الصراع والمخاطرة هو أن يصير إلى ما صار اليه " الحنطىء الحنطىّ " . فلا سبيل هناك للتوفيق بين " الأنا " والـ " هو " .

وبالإضافة الى هذا كله ، فان التركيب العاطفى للقصيدة لا يثير فى نفس المتلقى إلا موقف الانحياز الكامل لهذه " الأنا " ، وذلك أن الشاعر استطاع عن طريق حديثه عن خوفه وإشفاقه على بنيه وأهله أن يثير فى الملتقى موقفا متعاطفا . ويزداد هذا التعاطف عندما يخصّب المتلقى كلام الأعلم بكلام صخر الغى وبكلام الشعراء عن الحمار الوحشى . وهذا كله مما ينبه إلى أهمية القراءة التى تلقح تجارب الشعراء بعضها ببعض . فالتجربة الشعرية الواحدة تتضاعف وتزداد ثراء عندما تقرأ فى ضوء التجارب الأخرى . ولو توفر الدارسون على مثل هذه القراءة لأصبح لكل كلمة ، بل لكل حرف ، فى الشعر القديم وجه من وجوه المعنى .

وعلى سبيل المثال فان ذكر " الراهب " فى قول الأعلم عن الضباع :

سُـــودٍ سَحَالِيـــلٍ كَأَنَّـــ نَ جُلُـــودَهُنَّ ثِيَـــابُ راهِـــبْ

مما يمكن أن يزيد فى فهمنا لهذه القصيدة لو اننا نعرف تمام المعرفة ما يرمز إليه هذا الراهب الذى يتردد ذكره فى الشعر القديم .

ومقتضى ذلك كله أن القصيدة العربية القديمة تنطوى على عالم ثرى مركب من الدلالات . ولكى يتعرف الدارس هذا العالم فلابد له من أن يعنى بالعلاقات التوليدية التى يقيمها النص الشعرى مع النصوص الأخرى . والقدرة على الكشف عن هذه العلاقات تخضع لأمرين ، هما خبرة الدارس بالنصوص العربية ، واجتهاده فى النظر . وعلى هذا فانه لا يوجد نجاح مطلق فى تحليل العمل الشعرى . فالنجاح فى مثل هذه الحالة نسبى بالضرورة لأنه خاضع للاجتهاد والخبرة .

***

تبقى بعد ذلك مسألة أشرت إليها فى بداية هذا الفصل عند تناول ظاهرة الربط بين شعر الحمار والثور الوحشيين و " حدثان الدهر " . فقد ذكرنا هناك أن من بين شعراء هذيل من رجع الى التقليد الأصلى فربط بين الحمار والثور الوحشيين من جهة والناقة من جهة أخرى . وهؤلاء الشعراء هم أسامة ابن الحارث وأمية بن أبى عائذ ومليح بن الحكم .

ذكر أسامة بن الحارث الحمار الوحشى فى قصيدتين . فى الأولى (١١٧) منهما يرجع الى التقليد المعروف حيث يشبه ناقته بحمار وحشى قائلا عنها :

كَأَصْحَمَ قَـــرْدٍ عَلَى عَانَـــةٍ يُقَاتِـــلُ عَنْ طُرَّتَيْـــهِ النُّبَابَـــا

ويمضى بعد ذلك فى الكلام عن الحمار الوحشى . وفى القصيدة الثانية يذكر أسامة الحمار الوحشى فى السياق الهذلى المعروف ، وهو الكلام عن حدثان الدهر ، حيث يقول :

فَوَاللّـــهِ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـــهِ طَرِيدٌ بِأَوْطَانِ العَلاَيَـــةِ فَـــارِدُ (١١٨)

ثم يستمر فى ذكر قصة الحمار الوحشى فى واحد وعشرين بيتا .

أما أمـية بن أبى عائذ فقد ذكر الثور والحمار الوحشيين مرة واحدة وفى قصيدة واحدة (١١٩) فى سياق التشبيه بناقته . يقول مشبها ناقته بالثور الوحشى :

كَأَنَّـــى وَرَحْلِـــى إِذَا رُعْتُهَـــا عَلَى جَمَـــزَى جَـــازِءٍ بِالرِّمَـــالِ

ويكمل كلامه عن الثور ، ثم يعطف الكلام عن الحمار على الكلام عن الثور قائلا :

أَوَ اصْحَـــمَ حَـــامٍ جَرَامِيـــزَهُ حَزَابِيَـــةٍ حَيْـــدَى بِالدِّحَـــالِ

ويمضى بعد ذلك فى ذكر قصة الحمار الوحشى فى كلام هو أطول ما قال الهذليون فى

الحمار الوحشى ، فقد استغرقت القصة سبعا وأربعين بيتا ، ولا يوجد من بين الهذليين من قال فى الحمار الوحشى عددا من الأبيات يقارب هذا (١٢٠) .

وذكر مليح بن الحكم الحمار الوحشى فى أربعة أبيات فى سياق التشبيه بالناقة مرة واحدة (١٢١) حيث يقول كأن قتود راحلته :

عَلَى مَتْنِ دامى الأَخْدَعَيْنِ بِذِى الغَضَا جحَاشٌ لَهُ لَمْ تَنْفَصِلْ وَحَلاَئِلُ

. . . . . الخ

وما صنعه هؤلاء الشعراء يضعنا بازاء مفارقة أسلوبية ذات دلالة . فقد خرج هؤلاء الشعراء على ما هو مألوف فى شعر الهذليين ، ولكن خروجهم هذا هو عودة إلى ما هو مألوف فى تقاليد الشعر العربى عموما . ولابد أن يكون لهذه المفارقة تفسير . من الممكن أن يقال فى هذا الصدد إن هؤلاء الشعراء تطرقوا فى شعرهم إلى رحلة الناقة فى الصحراء ، ومن ثم تطرقوا إلى الكلام عن سرعتها وشدتها فى السير والعدو فشبهوها من أجل ذلك بالحمار والثور الوحشيين ، أما غيرهم من شعراء هذيل فلم تنصرف عنايتهم الى وصف الرحلة ، ومن هنا لم يتطرقوا الى هذا التقليد المعروف .

وهذا وان كان صحيحاً فانه لا يقدم حلاً للمشكلة فسوف يظل السؤال قائماً ولكن بصيغة جديدة هى : لماذا عنى هؤلاء الشعراء على وجه الخصوص برحلة الناقة فى الصحراء ؟

ولكى نجيب على هذا السؤال فلابد لنا من النظر فى المعنى الذى يؤول به الوجود الشعرى للناقة ورحلتها فى التراث الشعرى .

من الأمور الملاحظة فى هذا الشأن أن الشعراء عندما يذكرون الرحلة يربطون بينها وبين الصحراء العربية ، فيذكرون جبالها ووديانها وما يرتبط بها من مظاهر الطبيعة المختلفة كأنواع الرياح والسموم وما الى ذلك من مظاهر ترتبط بالصحراء العربية . فرحلة الناقة ترتبط شعريا بالطبيعة العربية ونستطيع على ذلك ، أن نفترض أن تكرار الربط بين رحلة الناقة والصحراء العربية – وهو ظاهرة أسلوبية – قد جعل من هذه الرحلة رمزا من رموز الإنتماء . فالشاعر لا يصف تفاصيل الصحراء العربية فى شعر الرحلة من أجل الوصف فى ذاته بل هو يعبر من خلال ما هو محسوس عن دوافع عميقة تتصل بالعقل الكلى للجماعة العربية .

وفى هذا الصدد يرى الدكتور مصطفى ناصف أن الشعراء كانوا فى بنائهم الشعرى للناقة

ورحلتها فى الصحراء يقيمون رمزا يجسد فكرة الإنتماء من خلال الربط بين الناقة وفكرة الأمومة الكامنة فيها (١٢٢) فالناقة هى " حلم الأم المخصبة التى ينتمى اليها . . كل الافراد (١٢٣) . فالشاعر من خلال كلامه عن الناقة ورحلتها " يهفو – مدركا أو غير مدرك تماما– الى حلم هذه الأمومة العامة " (١٢٤) ويضيف د. ناصف قائلا " ولا يمكن أن يتجاهل القارىء هذه الفكرة ، وكأن معظم الشعراء يستهوى قلوبهم – من أعماقها – بناء صورة الأم. وهذه الصورة – طبعا – جزء من الرغبة فى الإنتماء " (١٢٥) .

الإحساس بالإنتماء إذن معنى من المعانى الأساسية التى تناط بالناقة فى تقاليد الشعر العربى . ونستطيع ، على هذا ، أن نفترض أن الشعراء الهذليين الذين عنوا بالربط بين الحمار والثور الوحشيين من جهة والناقة من جهة أخرى كانوا منشغلين روحياً بمشكلة الإنتماء . والمعول فى مجاهة هذا الإفتراض على النصوص نفسها . فان وجد فى النصوص ظواهر تتسق مع هذا الافتراض وتظاهره كان هذا دليلا على أن الافتراض جائز من الناحية العلمية .

والحق أن الاقتراب من النصوص الشعرية لأسامة بن الحارث وأمية بن أبى عائذ يرجح مجاهة الافتراض الذى نحن بسبيله .

يشير أسامة بن الحارث الى مسألة الانتماء فى كل قصائده . فالقصيدة الأولى تنتهى بقوله :

عَصَاكَ الأَقَارِبُ فِى أَمْرِهِمْ فَزَايِلْ بِأَمْرِكَ أَوْ خَالِطِ

وَلاَ تَسْقُطَنَّ سُقُوطَ النَّوَاةِ مِنْ كَفِّ مُرْتَضِحٍ لاَ قِطِ (١٢٦)

فالقرابة والنسب وما إليهما من أهم مظاهر التعبير عن معنى الإنتماء ، " وقد كان يقال للرجل إذا سئل عن نسبه استنسب لنا حتى نعرفك ، كأنه من غير النسب مجهول " (١٢٧) . وليست الإشارة الى عصيان الأقارب فى هذا الشعر إلا تعبيرا عن الوعى بنوع من الخطر يهدد معنى الإنتماء . ولقد بدا الشاعر قصيدته الثانية بقوله :

أَبَى جِذْمُ قَوْمِكَ إِلاَّ ذِهَابَا أَنَابُوا وَكَانَ عَلَيْهِمْ كِتَابَا (١٢٨)

وأنهاها بقوله :

فَمُوشَكَةٌ أَرْضُنَا أَنْ تَعُودَ خِلاَفَ الأَنِيسِ وُحُوشاً يَبَاباَ

وَلَمْ يَدَعُوا بَيْنَ عَرْضِ الوَتِيرِ حَتَّى المَنَاقِبِ إِلاَّ الذُّنَابَا (١٢٩)

وهوفيما بين البداية والنهاية يحدثنا عن رحلته على الناقة ويشبهها فى خلال ذلك بحمار وحشى طريد انفرد عن أتنه بسبب مطاردة الرامى . ولا ينسى الشاعر فى بداية حديثه عن الناقة أن ينسبها الى مضر ، فيقول عنها :

مِنَ المُضَـــرِيَّاتِ لاَ كَـــزَّةٌ لجُوناً وَلاَ راشَـةُ الظَّهْرِ نَابَـــا (١٣٠)
كأن يديْهَـــا إذا أرقَلَـــتْ يدا ذاتِ ضَبَّيْنِ تَعْـرُو سِبابَـــا

يقول الشارح :" كأن يدى الناقة اذا أرقلت يدا امرأة فى صدرها ضبان ، أى حقدان . تعرو سبابا ، أى تساب أخرى . فصورة هذه " المضرية " تقترن بصورة امرأة ظهرت لها قوة وهى إذ " تهددها " إنما تهدد مضريتها إذ لا انفصال بين هذه الناقة والإنتماء الى مضر . والشاعر فوق هذا يشعر شعورا قويا بما يشبه الكارثة الموشكة التى تهدد الأرض - وهى من رموز الانتماء - بحيث تصير " يبابا " بعد أن خلت من " الأنيس" وأصبحت مرتعا للوحوش والذئاب .

ويعود الشاعر فى القصيدة الثالثة الى عصيان الأقارب الذى يؤرقه فيقول :

عَصَانِي أُوَيْسٌ فِي الذِّهابِ كَمَا عَصَتْ عَسُوسٌ صَوَى فِي ضَرْعِها الغُبْرُ مَانِعُ
عَصَـــانِي وَلَمْ يَرْدُدْ عَلَيَّ بِطاعَـــةٍ لَمُكْثٍ وَلَمْ تَقبِضْ عَلَيْهِ الأَشَاجِـــعُ (١٣١)

ويقول فى أخر كلامه عن أويس وقومه :

كَأَنَّ أُتِيَّ السَّيْـــلِ مَـــدَّ عَلَيْهِـــمُ إِذَادَفَعَتْهُ فِي البِدَاحِ الْجَرَاشِـــعُ (١٣٢)

والشاعرفى هذه القصيدة لا يختلف عنه فى السابقة من حيث إنه بدأ كلامه فى القصيدتين عما يهدد الانتماء وانتهى بما يشبه الكارثة والخراب . لقد أرقت مشكلة الغربة والإحساس بالانفصال هذا الشاعر فأصبح لا يصدر فى شعره إلا عنها فقال فى قصيدته الرابعة :

أَجَارَتَنَا هَلْ لَيْلُ ذِي الهَمِّ رَافِـــدُ أَمِ النَّـــوْمُ عَنِّى مَانِـــعٌ مَا أُرَاوِدُ
أَجَارَتَنَـــا إِنَّ امـــرءاً لَيَعُـــودُهُ مِنَ الْيُسْرِ مِمَّا بِتُّ أُخْفِـــى العَوَائِـــدُ
تَذَكَّـــرْتُ إِخْوَانِي فَبِتُّ مُسَهَّـــدا كَمَا ذَكَرَتْ بَوٌّ مِنَ اللَّيْلِ فَاقِـــدُ (١٣٣)

ومن يستمع الى هذه البداية لا يساوره الشك فى أن الشاعر مهموم بسبب الموت الذى اغتال إخوانه ، وأن الشاعر لا بد آخذ بعذ ذلك فى رثائهم . ومما يقوى هذا أن الشاعر يذكر البَو ، وهى من الاشياء التي ترتبط فى التراث الشعرى بالرثاء . ولكن الأمر على غير ذلك ، فهؤلاء الإخوان لم يموتوا ، بل فارقوا الشاعر وذهبوا الى الشام ، فهو يقول عقب ذلك :

لَعَمْرِى لَقَدْ أَمْهَلْتُ فِى نَهْيِ خَـــالِدٍ عَنِ الشَّأْمِ إِمَّا يَعْصِيَنْـــكَ خَـــالِدُ
وَأَمْهَلْتُ فِى إِخْوَانِـــهِ فَكَأَنَّمَـــا يُسَمَّعُ بِالنَّهْيِ النَّعَـــامُ الشَّـــوَارِدُ
فَقُلْتُ لَهُ لاَ المَـــرْءُ مَالِكُ نَفْسِـــهِ وَلاَ هَوَ فِى جِذْمِ العَشِيـــرَةِ عَائِـــدُ
أُسِيتُ عَلَى جِذْمِ العَشِيـــرَةِ أَصْبَحَتْ تَقَوَّرُ عَنْهَا حَافَـــةٌ وَطَرَائِـــدُ (١٣٤)

إن ما يؤرق الشاعر ويمنع عنه النوم - إذن - هو أن خالداً وإخوانه قد عصوه ففارقوا جذم العشيرة ، ومن يفارق العشيرة لا يقدر على الرجوع ، أو كما يقول الشارح : لا يعود من سفره. وليس الشاعر هنا بسبيل التعبير عن حزن شخصى بقدر ما هو بسبيل الاهتمام لجذم العشيرة الذى يتقطع ويذهب . فالعشيرة - وهى مناط الإحساس بالإنتماء - يكتنفها خطر يهدد وجودها ، فهى ما تنى تتقطع حتى تفنى ، وفناؤها يعنى فناء الإنتماء الذى هو قوام الوجود ، فلا وجود لمن لا انتماء له . ولهذا كان كلام الشاعر فى بداية قصيدته ملتبساً بالكلام عن الموت ، إذ لا فرق فى الوعى الشعرى عنده بين الفناء بالموت والفناء بفقد الانتماء ، فكلاهما سلب للوجود . ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة أن الشاعر قال عقب الأبيات التى ذكرناها :

فَوَاللَّـــهِ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـــهِ طَرِيـــدُ بَأَوْطَانِ العَلاَيَـــةِ فَـــارِدُ

فربط بين حمار الوحشى الطريد وحدثان الدهر على عادة الهذليين ، ولكنه اختلف عنهم فى ربطه حدثان الدهر وحمار الوحش بمشكلة العشيرة التى تتقطع وتفنى . ومعنى ذلك أن المشكلة الوجودية التى أصبحت بمثابة المركز الذى يدور حوله الشاعر هى مشكلة الانتماء والخوف من الاغتراب .

ومما يلاحظ أيضافى هذا السياق أن الشاعر قد حرص فى المرتين اللتين ذكر فيهما الحمار الوحشى أن يقول أن الحمار طريد قد اغترب عن جماعته ووطنه ، فيقول :

فَوَاللَّـــهِ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـــهِ طَرِيـــدُ بِأَوْطَانِ العَلاَيَـــةِ فَـــارِدُ
مِنَ الصُّخْمِ مِيفَاءُ الحُزُونِ كَأَنَّـــهُ إِذَا اهْتَاجَ فِى وَجْهٍ مِنَ الصُّبْحِ نَاشِدُ
يُصَيِّحُ فِى الأَسْحَارِ فِى كُلِّ صَـــارَةٍ كَمَا نَاشَدَ الذِّمَّ الكَفِيـــلُ المُعَاهِـــدُ
فَـــلاَّهُ عَنِ الأَلاَّفِ فِى كُلِّ مَسْكَنٍ إِلَى لَحَـــقِ الأَوْزَارِ خَيْلٌ قَوَائِـــدُ (١٣٥)

وقد قال فى القصيدةالأخرى التى ذكر فيها الحمار الوحشى وغربته :

كَأَصْحَمَ فَرْدٍ عَلَى عَانَةٍ يُقَاتِلُ عَنْ طُرَّتَيْهِ الذُّبَابَا
أَقَبَّ طَرِيدٍ بِنُزْهِ الفَلَاةِ لَا يَرِدُ الْمَاءَ إِلَّا انْتِيَابَا

وإذا كانت الناقة رمز الانتماء ، فانها تخالط عقل أسامة بن الحارث خلال تجربته الشعرية، وتصبح وسيلته الشعرية الى رؤية العالم ، فمن خلالها يرى الجنادب التى تصيح فى المتلف الذى يسير فيه :

تَصِيحُ جَنَادِبُهُ رُكَّداً صِيَاحَ الْمَسَامِيرِ فِي الْوَاسِطِ

ومن خلالها يرى العصيان والشر :

عَصَانِي أُوَيْسٌ فِي الذِّهَابِ كَمَا عَصَتْ عَسُوسٌ صَوَى فِي ضَرْعِهَا الْغُبْرُ مَانِعُ

ويرى الظلم :

وكُنْتُ إِذَا مَا الظُّلْمُ أَحْقَبَ كَفَلَهُ عَلَى مُعْظَمٍ آبَى بِهِ وَأُدَافِعُ(١٣٦)

ويرى حزنه وهمه:

تَذَكَّرْتُ إِخْوَانِي فَبِتُّ مُسَهَّداً كَمَا ذَكَرَتْ بَوٌّ مِنَ الصبح فاقدُ

أما أمية بن أبى عائذ فقد جعل نفسه بحيث لا تنفصل عن الإبل حيث يقول فى بعض مهاجاته :

فَإِنْ كُنْتَ ذَا ضَأْنٍ وَثَوْرٍ وجِرَّةٍ تُحَدِّثُ أَنِّي لَمْ أَكُنْ أَتَأَبَّلُ
سَتَعْلَمُ فِي نَعْتِ الْمَطِيِّ إِبَالَتِي وَشِعْرِي وَأَنِّي لِلنِّجَائِبِ مُعْمِلُ(١٣٧)

لقداتحد وجود الشاعر بوجود الإبل فى قوله " أتأبّل " و " إبالتى " ، فهذان اللفظان يدلان على الشاعر والإبل جميعا . ومن ناحية أخرى جعل الشاعر الولاء للإبل مقياسا للقيمة . فالشاعر يدفع عن نفسه اتهام خصمه له بأنه لا يعرف الإبل . وقد أقام الشاعر نوعاً من التناقض بين الإبل من ناحية والضأن وحياة الزرع من ناحية أخرى ، فالأولى ترمز الى نوع من الولاء لا تنفصل فيه الإبل عن الشعر ، والأخرى ترمز الى نوع آخر من الولاء ينأى الشاعر بنفسه عنه ، وينسب خصمه إليه حيث يمضى بعد ذلك قائلا :

فَهَلْ لَكَ أَوْ مِنْ وَالِدٍ لَكَ قَبْلَنَا يُرَشِّحُ أَوْلَادَ الْعِشَارِ وَيَفْصِلُ

ثم يعيّر خصمه لأنه صاحب زروع وكباش :

فَهَلْ تَنْتَهِي عَنِّي وَأَنْتَ بَرَوْضَةٍ مِنَ الطَّوْدِ يَسْقِيهَا مِنَ الْعَيْنِ جَدْوَلُ

يَعِيشُ السَّعِيدُ أَيْنَمَا شِئْتَ بُرَّةٌ بِسَمْنٍ وَعُنْقُودٌ وَكَبْشٌ مُدَلْدَلُ
يَمُدُّ الْيَدَيْنِ فِي صَرِيمٍ وَحَائِطٍ هَنِيئاً مَرِيئاً مَا تُرِبُّ وَتُفْفِلُ
شَرَابُكَ مَحْضٌ فِي الإِنَاءِ وَقَارِصٌ وَمَاءُ زَبِيبٍ جَاذِقٌ وَمُعَسَّلُ(١٣٨)

ولا يخفى ما فى هذا الشعر من سخرية تذكر السامع بسخرية الأعلم التى أشرنا اليها فيما سبق . والخصم فى هذا الشعر يعيش سعيداً فى استسلام يقعد به عما يهم العربى الحق . ولقد أزرى الشاعر بخصمه إزراء شديدا عندما قال:

وَنَحْنُ مَصَالِيتٌ إِذَا الْحَرْبُ شَمَّرَتْ وَسَالَمَ رَنَّانُ الْمَعَدَّيْنِ بَهْدَلُ(١٣٩)

فالشاعر- إذن - شديد الاستمساك بالناقة لما تعنيه عنده من نظام من القيم ومعنى للوجود أفصح عنه الشاعر عن طريق نقيضه الذى سخر منه فى الأبيات السابقة .

ولقد نشأت بين أمية بن أبى عائذ وسهم بن أسامة ملاحاة حول ليلى التى مدحها سهم ، وأم نافع التى مدحها أمية ، فكان مما قال أمية فى ردّه على بعض شعر سهم :

أَلَا لَيْتَ لَيْلَى سَايَرَتْ أُمَّ نَافِعٍ بِوَادٍ تَهَامٍ يَوْمَ صَيْفٍ وَمَحْفِلِ
وَكِلْتَاهُمَا مِمَّا غَدَا قَبْلُ أَهْلُهَا عَلَى خَيْرِ مَا سَاقُوا وَرُدُّوا لِمَرْحَلِ
فَذَلِكَ يَوْمٌ لَنْ تَرَى أُمَّ نَافِعٍ عَلَى مِثْفَرٍ مِنْ وُلْدِ صَعْدَةَ قَنْدَلِ
وَلَا تَبْعَاً تَمْشِي بِرَأْسٍ خَزُومَةٍ لَهَا قَبَّةٌ إِنْ تَرْبُ فِيهَا تُجَلْجَلِ
حَمُولَةُ لُخْرَى أَهْلُهَا بَيْنَ بَهْوَرٍ إِلَى مَسْكَنٍ مِنْ أَهْلِ كَرْمٍ وَسُنْبُلِ
وَلَكِنْ عَلَى قَرْمٍ هَجَانٍ مُوَكَّلٍ بِلُومَتِهِ أُوذَاتِ نِيرَيْنِ عَيْطَلِ
وَهَلْ أُلِيَاتُ الضَّأْنِ فِي طَعْمِ حَازِرٍ كَمَحْضِ الْخَلَايَا وَالسِّنَامِ الْمُرَعْبَلِ
وَمَا رِيحُ شَثٍّ بِالْبِلَادِ وَعَرْعَرٍ كَرِيحِ الْخُزَامَى أَوْ جَنَاةِ الْقَرَنْفُلِ(١٠٤)

إن المعيار الذى يحتكم اليه الشاعر فى المفاضلة بين أم نافع وليلى هو الانتماء إما الى القرم الهجان " و " ذات نيرين عيطل " أو الى " محض الخلايا والسنام المرعبل " و " ريح الخزامى " و " جناة القرنفل " أو إلى " ألبات الضأن فى طعم حازر " وريح " شث " و " عرعر " وهذه الأمور وإن كانت تشير ظاهريا الى مظاهر الإختلاف المادية بين البداوة والحضر فانها تعبر من الناحية المعنوية عن ولاء روحى لما تمثله البداوة من قيم يتعلق بها الشاعر ويجعلها مناط المفاضلة بين نوعين من الوجود . وليس الأمر هنا أمر عصبية عرقية فأم نافع وليلى

كلتاهما من هذيل ، كما أن أمية هو ابن أخت سهم ، وإنما هو صراع بين نظامين من القيم . وقد أشرنا فيما سبق الى ما يؤول إليه ذلك كله من مقارنة بين رجل جعل ولاءه للحرب وما تعنيه من القدرة على النضال والمقاومة ، ورجل استنام للزرع والحرث وحياة المنعمين فآل به ذلك الى الاستسلام والخضوع :

وَنَحْنُ مَصَالِيتٌ إِذَا الحَرْبُ شَمَّرتْ ... وَسَالَمَ رَتَّـأُنُ المَعَدِّيِّـنِ بَهْـدَلُ

وقد مدح أمية بن أبى عائذ عبد العزيز بن مروان بشعر هو بسبيل ما نحن فيه (١٤١) ، حيث يقول :

وَسَـارَ بِمَدْحَـةِ عَبْدِ العَزِيـزِ ... رُكْبَـانِ مَكَّـةَ والمُنْجِدُونَـا
وَقَدْ ذَهَبُـوا كُـلَّ أُوْبٍ بِهَـا ... وَكُلُّ أُنَـاسٍ بِهَا مُعْجَبُـونَـا
مُحَبَّـرَةٌ مِنْ صَرِيـحِ الكَـلَامِ ... لَيْسَتْ كَمَا لَصَّـقَ المُحْدَثُونَـا
وَأَنْتَ امْـرُؤٌ مَاجِـدٌ سَيِّـدٌ ... تُصَفِّى العَتِيقَ وَتَنْفِى الهَجِينَـا

فالشعر ، وهو مظهر الروح العربية وإليه ينتمى الشاعر ، لا يستحق الإعجاب إلا إذا كان " عتيقا " من " صريح الكلام " لا " هجينا " كما يلصق " المحدثون " والشاعر فى هذا كله إنما يريد أن يستنقذ الانتماء ويجعله خالصا من أى شائبة تفسده . وقد جعل الشاعر عبد العزيز بن مروان جديراً بالمدح لأنه يصفى العتيق وينفى الهجين . فالمجد والسيادة تتعلقان عند الشاعر بالقدرة على التمييز بين ما هو هجين وما هو عتيق . على أن العتق والهجنة لا تنصرفان إلى " الكلام " إلا بوصفه إشارة إلى العربية وما تعنيه من انتماء إلى نظام من القيم يستمسك به الشاعر . ولا يخفى فى هذا السياق إشارة الشاعر الى مكة ، فهى منبت الرسول صلى الله عليه وسلم والمهبط الأول للوحى . وقد ذكرها الشاعر أيضا عندما قال (١٤٢) :

مَتَى رَاكِبٌ مِنْ أَهْلِ مصر وَأَهْلُـهُ ... بِمَكَّةَ مِنْ مِصْرَ العَشِيَّةَ رَاجِـعُ
عَلَى أَنَّهُ لاَ يَنْشَبُ الخَـرْقَ ضُمَّـرٌ ... تُبَارِى السُّرَى والمُعْسِفُونَ الزَّعَـازِعُ
مَتَى ما يجُوزُهَا ابْنُ مَرْوَانَ تَعْتَـرِفْ ... بِلاَدَ سُلَيْمٍ وَهْىَ خَوْصَـاءُ ظَالِـعُ
وَبَاتَتْ تُرُومُ الدَّارَ مِنْ كُلِّ جَانِـبٍ ... لِتَخْرُجَ واشْتَدَّتْ عَلَيْهَا المَصَـارِعُ
فَلَمَّا رأتْ أَنْ لا خُـرُوجَ وأَنَّمَـا ... لَهَا مِنْ هَوَاهَا ما تُجِنُّ الأَضَالِـعُ
تَمَطَّت بِمجدولٍ سَبَطْـرٍ فَطَالَعَـتْ ... وَمِنْ اللَّوحِ اليمانى تُطَالِـعُ

والناقة فى هذا الشعر تتطلع الى حيث تنتمى ، وتعانى من الاغتراب وتتشوق الى العودة الى مكة وبلاد سليم حيث الأهل والانتماء .

ومما يعبر أيضا عن سيطرة فكرة الانتماء على عقل أمية بن عائذ قوله (١٤٣) .

أَبْلِغ إِيَاسًا أَنَّ عرض ابْنِ أُخْتِكُـمْ ... رِدَاؤُكَ فَاصْطَنْ حُسْنَـهُ أَوْتَبَـذَّلِ
يَقُولُ امْتَدِحْ لَيْلَى وَدَعْ أُمَّ نَافِـعٍ ... بِأَيِّـةِ زُلْفَى أَوْ بِأَيِّـةِ دُخْلُـلِ
فَإِنْ تَكُ ذَا طَوْلٍ فَإِنِّى ابْنُ أُخْتِكُـمُ ... وَكُلُّ ابْنِ أُخْتٍ مِنْ مَدَى الخَالِ مُغْتَلِى
فَكُنْ أَسَداً أَوْ ثَعْلَبـاً شَبِيهَـهُ ... فَمَهْمَا تَكُن أَنْسَبْ إِلَيْكَ وَأَشْكَـلُ
فَمَا ثَعْلَبٌ إِلا ابْنُ أُخْتِ ثَعَالَـبٍ ... وَإِنَّ ابنَ أُخْتِ اللَّيْثِ رِئْبَـالُ أَشْبَلِ
وَلَنْ تَجِدَ الأَسَادَ أَخْوَالَ ثَعْلَـبٍ ... إِذا كَانَت الهَيْجَا يَلُـوذُ بِمَدْخَـلِ

فالشاعر مهموم فى هذه الابيات بمسألة الانتساب والانتماء ، فابن الأخت ينتمى الى خاله كما ينتمى الشبل للأسد ، ولا يكون الأسد إلا خالاً لأسد مثله لا لثعلب . وليس هذا المعنى الذى يتكرر فى الأبيات إلا صدى لما تملك عقل الشاعر من انشغال بمسألة الانتماء بيد أن الإنتماء الذى يشغل عقل الشاعر لا ينصرف الى معنى الدم والعرق مجردين من القيمة ، بل هو إنتماء لمعنى أفصح الشاعر عنه حين جعل " الهيجا " محكا ينكشف فيه الفرق بين الانتماء للأسد والانتماء للثعلب .

***

من ذلك كله يتضح أن المفارقة الأسلوبية التى أشرنا اليها كانت تنطوى على معنى أرق الشعراء فجعلهم يخرجون على ما هو مألوف فى شعر الهذليين من الربط بين الحمار والثور الوحشيين و " حدثان الدهر " ، ويعودون الى التقليد القديم الذى يربط بين هذين العنصرين الشعريين والناقة . أما هذا المعنى فهو الإحساس بنوع من الخطر يهدد الانتماء .

ومن هذا تتضح أهمية ما يقول به " موكار وفسكى " Mukar ovsky – وهو احد رواد الدراسات الأسلوبية الأدبية – عندما يؤكد على أهمية الخلفية " Backgrounding " التى يعتد بها الدارس عندما يحاول تحديد معالم المادة الشعرية التى يقوم بدراستها (١٤٤) . فلو أننا درسنا شعر هؤلاء الشعراء الثلاثة دون نظر الى الخلفية التى تنعكس عليها صورتهم، وهى تقاليد الهذليين الشعرية ، لما كان من الممكن أن نصل الى النتيجة التى وصلنا إليها ،

بل المرجع أننا كنا سنصل الى معنى آخر . وربما يكون هذا المعنى الآخر جائزاً وصحيحاً فى نفسه ، ولكنه سيكون مختلفاً عما وصلنا إليه عندما اعتبرنا شعر الهذليين " خلفية " لهؤلاء الشعراء .

فالشعر ، على هذا ، يختلف من ناحية دلالته باختلاف الخلفية التى يعتبرها الدارس عندما ينظر فيه . وهذه النتيجة تتيح للمادة الشعرية الواحدة إمكانيات غير محدودة من حيث معناها . فنحن نستطيع - مثلا - أن ننظر الى شعر صخر الغى فى ضوء شعر أبى ذؤيب فينكشف لنا جانب من المعنى . فلو نظرنا إليه مرة أخرى فى ضوء شعر ساعدة بن جؤية فسوف تنكشف لنا جوانب أخرى من المعنى قد تضيف للمعنى الأول أو تعدّ له ، وهكذا . ومن ناحية أخرى فان دراسة شعر أسامة بن الحارث وأمية بن أبى عائذ فى ضوء شعر الهذليين قد كشفت عن نتيجة نستطيع أن ننظر فى ضوئها الى شعر التراث الذى كان يدور حول معانى قريبة . فقد ظهر لنا مثلا أن أسامة بن الحارث عندما كان يأسى لفراق بعض قومه لم يكن يعبر عن حزن شخصى بقدر ما كان يعبر عن دافع عميق يتعلق بمشكلة الانتماء . ففى ضوء هذه الفكرة يمكن أن ننظر فى كثير من الشعر الذى كان يقوله بعض الشعراء فى فراق بنيهم وذويهم أيام الفتوحات الإسلامية مما يعتبره الدارسون عادة تعبيراً عادياً عن حزن شخصى يسببه فراق الأهل ، وليس من المستبعد عندئذ أن يعدّل نظرنا فى هذا الشعر من فهمنا لشعر أسامة بن الحارث .

الهوامش

(١) اعتمدت فى هذا على استقراء المجموعات الشعرية والدواوين المثبتة فى فهرس المراجع .

(٢) ديوان النابغة الذبيانى ١٥٨ .

(٣) ديوان أوس بن حجر ٦٧ .

(٤) ديوان لبيد بن ربيعة ١١٣ .

(٥) ديوان امرىء القيس ١٠١ .

(٦) انظر مثلا : ١- المفضلية ٤٩ ، وهى للمرقش الأكبر ، وذلك فى : =المفضليات ٢٢٩ وانظر أيضا : المفضلية ١٦ ، وهى للمرار بن منقذ ، وذلك فى : المفضليات ٨٦

(٧) فيما عدا : أمية بن أبى عائذ وأسامة بن الحارث ومليح بن الحكم ويلاحظ أنهم إسلاميون . ونتناول شعرهم فى آخر الفصل .

(٨) شرح اشعار الهذليين ١/ ٢٦ الشبب الثور الذى انتهى شباباً. أفزّته ، طيرّته ، أو أذهبت قلبه

(٩) شرح اشعار الهذليين ١/ ٦٠ شبوب ، مثل شبب ، أى الذى تمت أسنانه وأنتهى شباباً . الكور ، القطيع.

(١٠) نفسه ٣/١٢٣٥ العلج ، الحمار الوحشى . ظاهرة ، ما ارتفع من الارض . يرود ، يطلب .

(١١) نفسه ٣/١١٩٠ أقب حمار خميصى البطن . جدائد ، جمع جدود ، وهى التى لا لبن لها . حُول ، جمع حائل ، وهى التى لم تحمل من عامها .

(١٢) نفسه ٣/١٢٩٦ العلاية ، مكان . الفارد ، الممتلىء من الحمير .

(١٣) نفسه ٢/٥٩٩ الناصفة ، ما اطمأن من الأرض حيث ينبت الثمام . ركود ، لأنها فى دعة وخصب .

(١٤) نفسه ٣/ ١٠٩٠ قب ، خماص البطون . الشجون ، الشعاب . مبرم ، خرج برمته ، وهو ثمر الطلح .

(١٥) نفسه ١/ ٤٣٩ الخدم ، البياض المستدير فى قوائم الثور . مشمخرّ ، جبل شامخ . الظيان ، الياسمين البرّى . الآس . نقط من العسل .

(١٦) نفسه ٣/ ١٢٩٩ حلأه ، منعه . قران ، نبل . مطارد ، أى بعضها يطرد بعضاً.

(١٧) نفسه ٢/ ٦٠٠ أشبّ ، قدّر . أغبّر ، صائد أغبر . ضوارى ، كلاب

(١٨) نفسه ٣/ ١١٩٢ أقيدر ، قصير العنق . محموز القطاع ، أى سهامة شديدة .

(١٩) نفسه ٣/ ١١٢٤ ذو حيد ، ذو قرون . أدفى ، محدودب القرون . صلود ، يضرب برجليه .

(٢٠) نفسه ١/ ٤٤٢ مبترك ، أسد يبرك على فريسته . رزّام ، صوته . فرّاس ، مفترس . هزيز ، شديد .

الخميس ، الأجمة . الرّقستان ، بلد . الأعراس ، الإناث .

(٢١) نفسه ٣/ ١١٩٣ أمغر الساقين ، أى صقر . المحزنلات ، المشرف المجتمع . نصيل ، حجر يجعل فى البئر

(٢٢) نفسه ١/ ٣٣

(٢٣) نفسه ٣/ ١١١٤

(٢٤) نفسه ٣/ ١١٣١ الوخش ، الأثال . القزم ، اللئام.

(٢٥) نفسه ١/ ٢٨٧ العصم ، الوعول .

(٢٦) نفسه ٣/ ١٢٨٣ (٢٧) نفسه ٣/ ١١٩٣ اللصب ، الشق فى الجبل . حافظ ، أى يحفظه من أن يأخذ يميناً أو شمالاً . القفيل ، المكان اليابس .

(٢٨) نفسه ٢/ ٥٠٧ ابن الدّجى ، يريد به ابن الليل أى الصائد الذى يتربّص ليلاً . لاطئاً ، لازقاً . كالطحال ، أى كما يلزق الطحال بالجنب .

(٢٩) نفسه ٢/ ٥٥٩ قنبوا ، أي صاروا مقنباً ، والمقنب ، الجماعة ما بين ثلاثين الى أربعين .

(٣٠) نفسه ١/ ٣٨٨

(٣١) نفسه ٢/ ٧٤٤ . شوىً ، أى لم يصبن مقتلى .

(٣٢) نفسه ٢/ ٧٥٨

(٣٣) نفسه ٢/ ٧١٣ القرن ، الحبل يقرن به بين جملين ، أحدهما صعب والأخر ذلول . الجديدان ، الليل والنهار . حرم ، منعة وقوة . المزحزح عنه ، أى الذى يُبتعد عنه . المانى ، أى الله القادر . يمنى ، يقدّر ويقضي .

(٣٤) نفسه ٣/ ١٢٦٥ ليس له فى العيش تحريز ، أى ليس له حرز من الموت

(٣٥) نفسه ٣/ ١٢٦١ الخدباء ، الهوجاء . المقصل ، القاطع . مخار الفتى ، أى مصيره . مصروفة ، الخمر . مرجل ، لحم فى القدر . خطّ له ذلك فى المحبل ، أى قدّر له ذلك وقت أن حملت فيه أمه .

(٣٦) نفسه ٢/ ٥٩٩

(٣٧) نفسه ١/ ١٦ البائجة ، الداهية . الضوارى ، الكلاب . القدد القلائد . لا يرغمن ، أى لا يصيبهن ما يكرهن. لايدرين كيف غد ، أى لا يعبأن بما يحدث غداً . صرد ، طائر ، أى صار الصائد كالطائر من شدّة جريه .

(٣٨) نفسه ٣/ ١١١٤ وما بعدها . تحومى أى موضع خاف الناس نزوله ولكنهم نزلوا فيه لجرأتهم . النذيرة ، القوم الذين ينذرون بالشر . بذخاء ، عظماء . والناس تتقيهم كما يتقى البعير الأجرب ، وذلك لشدّة بأسهم على من يعاديهم .

(٣٩) مصع ، شديد المماشقة بالسيف . ضبر ، جماعة . مؤلب ، مجتمع .

(٤٠) أبار ، شتّت . الراقنة ، المرأة المتضمخة بالزعفران . أبرزوا ، كشفوا . استدبروهم ، طردوهم . عروجهم ، إبلهم الكثيرة . الجهام ، السحاب الضعيف الذى نزل ماؤه . زفته ، استخفته . الأزيب ، ريح الجنوب . أى طردوهم كما يطرد الريح السحاب .

(٤١) نفسه ١/ ١١٣٤ وما بعدها . البصرى ، سيوف بصرى . الطرائف، النواحى . البوزن ، سير الدكو . يقول كأنما يقع السيف فى سيور من شدة وقعه . يجدلون ، يصرعون . خراديل ، من قولهم خردل الشاة أى قطعها . أسوان ، حزين . ساهف ، عطشان . ثمل ، من الجراح . صعدة، قناة . حطم ، كسر . الخضرم ، الشريف . تلف ، هالك . الشرجب ، الطويل . الاتتحام ، صوت يشبه التنفس . مطرّف ، من قولهم " طرّف أوائل الإبل" أى ردّها . القرقرة ، الهدير . الهجمة ، جماعة الإبل . المعتكر ،الذى يقبل ويدبر .

(٤٢) نفسه ٣/١٢٧٢ وما بعدها . طام ، مرتفع . الزجل ، صوت . الغطاط ، طائر القطا . يخطن ، يمشين ضربا من المشى . النبل المراط ، النبل التى تمرّط ريشها . ساط ، أى ذو سطوة . أنهنه ، أزجر . الهياط الصياح والمجادلة . جمه ، ما اجتمع فى البئر من الماء . إياطى ، أى تأبّط هذا السيف الذكر . هبير ، أى يهبر اللصم من شدة وقعه . يُترّ ، يطيّر . الفلاط ، المفاجى.

(٤٣) نفسه ١/ ٢٠

(٤٤) نفسه ١/ ٢٨٤ أى لو كان الدّهر يقتنى مالاً لاقتنى صخراً . قنيان ، يتخذ منه قنية .

(٤٥) نفسه ١/ ٣٧٦ .

(٤٦) نفسه ١/ ٣٨٢

(٤٧) نفسه ١/ ٣٩٣ حوال . تغير . أسام ، أكلف . الخزانة ، البيت . مرتد ، رجل منهم .

(٤٨) نفسه ١/ ٤١٧ والدّهر ذو تلوين ، أى لوّنك الدهر علىّ .

(٤٩) نفسه ٢/ ٦٨٠

(٥٠) نفسه٢/٦٣٢

(٥١) نفسه ٢/٦٤٧

(٥٢)نفسه ٢/ ٥٧٠ منت لك ، قدّرت لك الأقدار أن نلتقى ، وأنا واحد وأنت واحد .

(٥٣) نفسه ٢/ ٨٩٨ سجيس الدّهر ، آخر الدّهر .

(٥٤) نفسه ١/ ١١٤ وما بعدها . يريد أن يقول : إنى فى حبّى لها كالظبى ساقه القدر إلى حبل الصائد . يَسْلَمْ ، أى يمشى سليماً . عمّ ، شديد الفتل، أى حبل الصائد . راغ ، أراد الفرار . نشبت ، علقت . الرّماع ، لمة فوق الظلف . استحكمت الأنشوطة ، اشتدت فى إمساكها بالظبى .

(٥٥) نفسه ١/ ١١٧ .

(٥٦) نفسه ٢/ ٧١١ .

(٥٧) نفسه ٢/ ٩١١ .

(٥٨) نفسه ٢/ ٥٧٨ . رعبوب ، موطوء . نوادى الدهر ، أوائل الدّهر . شؤبوب ، سحابة ، وهو مثل ، أى نفحة من الشرّ .

(٥٩) نفسه ٢/ ٥٨٣ . أتيح له ، قُدّر له . أحال ، حمل عليه فقتله .

(٦٠) نفسه ٢/ ٧٥٨

(٦١) نفسه ٢/ ٧٥٨ . ثلب ، وسخ .

(٦٢) نفسه ٣/ ١٠٨٠ . الهكر ، شدة العجب .

(٦٣) نفسه ٣/ ١٠٩٠ . معكم ، مرجع . المتهوّم ، المنام . خلاوة ، اسم ابنه .

(٦٤) نفسه ١/ ٢٨٧ الصما ، القدر . جدث ، قبر . راس ، ثابت ويلاحظ أن قوله " لعمرك والمنايا غالبات " سوف يتكرر عند أبى ذؤيب وأبى خراس .

(٦٥) نفسه ١/ ٢٩٣ . سِبْل ، بلد . نائحة ، أى حمامة تنوح . تجهنا ، أى تواجهنا . ساق حرّ ، ولد الحمامة . تليد ، ولد الشاعر .

(٦٦) نفسه ١/ ١٧٤

(٦٧) نفسه ١/ ١٠٤ . ذنوب ، نصيب .

(٦٨) نفسه ١/ ٩١ وما بعدها . تملّت ، أكلت . يستلئمون ، أى يلبسون اللأمة وهى الدّرع . الألى، الخيل

التى تشبه الحدأ التى فى عينها قبل أى حول ، وذلك من شدة الفزع . كعقبان الشريف ، أى الخيل تشبه العقبان فى سرعتها . وهم فوقها ، أى الفرسان فوق هذه الخيل . الجبْل ، الكثير

(٦٩) نفسه ٣/ ١٢٤٤

(٧٠) نفسه ١/ ١٠٣

(٧١) نفسه ١/ ٤٢٠

(٧٢) نفسه ٢/ ٨٨٥

(٧٣) نفسه ١/ ٢٤٥ وما بعدها . المنا ، القدر . جدث ، قبر . بوزى ، يُنصب ويُسوَّى . تنمىّ ، أى الحية ترتفع . يقول : ارتفع بهذه الحية القدر إلى الجبل . الجوالب ، أى جالبة القدر . الطبائب ، السّحرة . أى لم ينفع السحر والتمائم مع القدر

(٧٤) الفادر ، الرعل المُسنّ. تيهورة ، قطعة مطمئنة من الرّمل . الطخاف ، السحاب الرقيق . العصائب ، كأنها عمائم ، الواحدة عصابة .

(٧٥) فتخاء الجناحين ، أى عقاب مسترخية الجناحين . لقوة ، مائلة الرأس .

(٧٦) تملىّ ، تمتع . الحيد . النتوء . أشرافها ، أعالى القرون . الرّواجب ، ماننأ من أصول الأصابع . كانساً ، أى داخلا الكناس ، وهو بيت فى أصول الشجر . المحارب ، المخاصم . غير معتب ، أى لا يُطلب رضاه . شفيف ، وجع . بشام ، شجرة . مرئعن ، مسترخى . الذوائب ، الأغصان . أسدس ، أى وقع سديسة ، وهى السنّ والتى تلى الرّباعية . لهما ، مسناً . لهوم ، جمع لهم . قراهب ، مسنّة أيضاً .

(٧٧) أتيح له ، قدّر له . جريمة شيخ ، كاسب شيخ ، أى صائد يكسب الرزق لأبيه . تحنّب ، أى الشيخ احدودب .ساغب ، جائع

(٧٨) هذا الكاسب يحمى شيخه من أذى الشتاء ، وفى الصيف يجنى له الثمر كالمناصب ، كالمجاهد ، أو كالذى عليه نذر يشتدّ فى الوفاء به .

(٧٩) العواقب ، آخر الزمان . يتعجب الصائد من سمن الوعل . كريمه ، أي شيخه الذى يكرمه ويبرّه .

(٨٠) أحاط به ، أي الصائد أحاط بالوعل وتمكن منه . أسمر مفتوق ، سهم واسع النصل . صائب ، أى سهم سريع . إجتزار ، من الجزر وهو القطع . الفعفعى ، الخفيف . المناهب ، السريع المبادر ، كأنه أخذ نهباً يريد أن

يسرع به .

(٨١) القسب ، التمر . كأنه قلوب الطير من كثرتها نوى التمر يلقى به بعض الآكلين فى مأدبة .

(٨٢) خاتت ، أى العقاب انقضت . أدماء ، ظبية . سارب ، أى سرحت تطلب المرعى .

(٨٣) الرّيد ، حرف بارز من الجبل . أعنت ، كسر .

(٨٤) ليس للفرخين مولىً يقوم برعايتهما . ينضاعان ، يتحركان . التاعب ، الغراب . تجاوب ، يجيب كل منهما صاحبه .

(٨٥) نفسه ١/ ٦٥ وما بعدها

(٨٦) مبتقل ، أى حمار يأكل البقل . جون السراة ،أسود الظهر . غرد ، كثير النهاق .

(٨٧) عانة ، جماعة من الحمر الوحشية . جنوب ، نواحى . السىّ ، موضع .

(٨٨) افتّ ، مضى . ناجية ، أتان سريعة . الهراوة ، العصا ، يشبه بها الأتان فى ضمورها . الثنى ، التى وضعت بطنين . بكرها أبد ، أى تأبّد معها بكرها .

(٨٩) يقضى لبانته ، أى ينجز حاجته . الحزم ، الأرض الغليظة . جرد ، ليس فيه نبات . الطراف ، البيت . الدوداة ، مكان يلعب فيه الأطفال . القرارة ، ما استوى من الأرض . السقب ، العمود وسط البيت .

(٩٠) الكشح ، الخاصرة . المغضى ، الذى كف من بصره . استأخذ ، الرجل اشتدّ رمد عينيه . كسف ، نكس رأسه من الحزن . ويقال أيضاً مستأخذ ، أى مستكين من الألم أو الحزن

(٩١) حوضى ، مكان، مبتقلاً ، يأكل البقل . منحرد ، منقضّ . الرّبرب ، الجماعة من البقر . يلق ، بيضاء . البرد ، أى كأنها الجليد لشدّة بياضها .

(٩٢) شرح اشعار الهذليين ٢/ ٤٩٨ نبأة ، صوت . آسدها ، جعلها مثل الأسد، يصف الكلاب . وكأنهن ، أى الكلاب لدى أنسائه الثور ، من لزوقهن بأنسائه ، بُرد من الصوف .

(٩٣) أى ادرك الرامى الثور . عرست ، تحيرّت ، لا تدرى ماذا تصنع . تكبر ، أى الكلاب تتعثر وتسقط تحت صدره . الورد ، يعنى الدّم . أى يكسو الثور نحور الكلاب بالدّم .

(٩٤) هجان ، أبيض . السراة ، أعلاه . قبطية ، ثوب ينسب إلى القبط. الصون ، أى ثوب مصان . القناتين ، يعنى القرنين شبههما برمحين . عبل ، ضخم . الشوى ، الأطراف . لهاق ، أبيض .

(٩٥) شرح اشعار الهذليين ٣/ ١١٧٠ اسفع ، أحمر أو أسود . الطاوى ، الضامر البطن . عضب ، سيف قاطع . رازقيه ، ثوب رقيق . الضال ، برود خضر مخططة . أريد ، ليس بصافى اللون .

(٩٦) نفسه ٣/ ١١٧٣

(٩٧) انظر : Roger Fowler (ed.)Essays on style and languge , P 29 .

(٩٨) انظر : Graham Hough , style and stylistics , P . 33 .

(٩٩) شرح اشعار الهذليين ٣/ ١٢٩٨ . محمّ الهم ، أى مهموم . هل آخر اليوم آتد ، أى هل ينقلب الظل فيسترح بمجىء الليل ؟ . بقادم عصر ، بأول الزمن . المراضع ، التى ترضع . الفاصلات ، التى ذهب لبنها . الجداند ، جمع جدود وهى التى لا لبن لها . نضحت ، عرقت . فورها ، اشتدادها فى العدو . نجا ، أى سبق . مكدود مغموم . يعالج بالعطفين ، أى يتكفأ . الأباءة ، الأجمة من القصب . النقع ، الغبار . خلاف المسيح ، بعد العرق . متراقد ، لا ينقطع جريه وإن عرق . السرّافى ، ثوب ابيض . الخبار ، الليّن من الأرض . الفدافد ، الأرض الصلبة .

(١٠٠) سورة الحج ٢٢/ ٢

(١٠١) شرح أشعار الهذليين ٣ / ١٢٩٢ . شنون ، بين السمين و المهزول. العوالى ، الرّماح . اشتأى ، عدا واكظ ، داوم . الإباء ، القصب .

(١٠٢) نفسه ٢ / ٢٠٥ . وما بعدها .التعشير ، النهاق . المستجال ، الذى ذهب عقله . منكمشات ، جادّات . المرطى ضرب من العدو . التوالى ، المتأخير . يؤم ، يقصد . عين الرّصافة ، موضع . النجال ، أرض ينزّ منها الماء . تهادى ، تتقاذف . زواهق ، متقدمة .

(١٠٣) غريه ، حدته . يغتالها ، أى الحمار الوحشى ، يدركها حتى يغتال ما بينه وبينها من الأرض . جياشه، ما جاش وفار من جريه . جوافل ، هوارب . يغض ، يكف . ربق ، أول الجرى . شؤبوب ، سحابة شديدة المطر . انسحال ، تقشر وجه الأرض . الحضار ، ضرب من الجرى . جاش خسيف ، أى انهمر ماء بشر حيف ، أى كسر حجره فجاش بالماء .

(١٠٤) مقدمة ابن خلدون ١٣٠٠ .

(١٠٥) شرح اشعار الهذليين ٢ /٧٧٢

آرب الساق ، رجوعها فى الجرى . صائبات ، قاصدات . خلاف ، بعد . الوقع ، العدو ، مجمرة ، مجتمعة معصوبة . الجوز ، اسم جبال . أصحم ، حمار فيه سواد مع حمرة . ندوب . آثار عض الفحول .

(١٠٦) نفسه ١ / ٣٠١ المأبضان ، باطن الركبة . الحشيف ، ثوب خلق . الفائل ، عرق فى الساق . النسا عرق فى الفخذ . النسرف ، العض .

(١٠٧) نفسه ٣ / ١١٦٤ غادة ، بلد . فتخاء الجناحين ، عقاب لينة الجناحين . لحوم ، كثيرة أكل اللحوم . يخفض ، يطيحهم خلفه . ربعان السعاة ، أوائلهم . كدرٌ غليظ . أبيتة ، موضع . الفائل ، عرق فى الساق والفخذ . يرُنّ ، يصوّت . ربابة ، سهام . أيسار ، رجال يلعبون الميسر .

(١٠٨) ما يقصده المؤلف من " الاتجاهات القديمة " هو الاتجاهات الرومانتيكية التى تفسر النص بوصفه تعبيراً عن مشاعر كاتب النص ومقاصده .

(١٠٩) انظر Hazard Adams , Critical Theory since plato , p 1014

(١١٠) شرح اشعار الهذليين / ٤٥٨ .

(١١) نفسه ٣ / ١٢١٨ وما بعدها ربداء ، نعامة سوداء . علج ، حمار غليظ . عانة ، جماعة من الحمير . أقب ، ضامر البطن . الرّبل ، نبات . فى مراد برووه ، أى فى مسارح يسرح فيها . كفاف ، ما يصاد به الظبى مخرّم ، منظم . يطبح ، يعلو . الشعراء ، ذباب يلسع . المستفيض ، صاحب الميسر الذى يضرب بالقداح . الموشم ، قدح فيه علامات . المحض ، الخالص البياض . صراحيّه ، أبيضه . الأخنى ، ثياب كتان . الأنحميّ ، برود من اليمن . الكفت ، الانقباض والسرعة .

(١١٢) نفسه ١/ ٣١٢ وما بعدها . القدى ، القدر . المناصب ، الرامى يرميك وترميه . فريتٌ ، تحيّرت . مدّوا ، صاحوا بالأمداد . الحلاّب ، الجماعات . العساء ، السحاب الرقيق . مجلجل ، سحاب فيه رعد وصواعق . يُراح ، تصيبه الرّيح .

(١١٣) جذيمة ، اسم رجل . القارب ، الحمار الوحشى . خاظٍ ، ممتلىء باللحم . الخرص ، الغائرات العيون من الخيل والإبل . عنّت عرضت . سفعاء ، سوداء الوجه فى حمرة . لكت ، قذفت باللحم . البضيع ، اللحم . الخبائب ، طرائق اللحم .

(١١٤) الضريبة ، السيف . سواغب ، جياع . المرّة ، المقيمة على لحم أبداً .

(١١٥) مجربة ، ضبع ذات جراء . أجرٌ ، جمع جرو . حواشب ، منتفخات البطون . سحاليل ، عظام البطون .

المذانب ، المغارف . القين ، الحدّاد . المذاهب ، بطائن السيوف المذهبة .

(١١٦) ذائب ، شديد الحرّ . المناقب ، أماكن . العراء ، صحراء لا نبت فيها . الشعث ، يقصد بهم أولاده . الترائب ، الجحاش . المصرمين ، الذين لا مال لهم . نعمان ، بلد من بلاد هذيل . مآرب ، حوائج . الدّلج ، سير الليل من أوله . جنّ ، ألبس . المقرّنة ، جبال صغار .

(١١٧) نفسه ٣ /١٢٩٢ .

أصحم ، أسود فى صفرة ، يقصد الحمار الوحشى . العانة ، جماعة الحُمُر . طرّتيه ، جنبيه .

(١١٨) نفسه ٣ / ١٢٩٦ العلاية ، مكان . الفارد ، الممتلىء من الحمير .

(١١٩) شرح اشعار الهذليين ٢ /٤٩٨ .

(١٢٠) أطول ما ذكر عن الحمار الوحشى بعد ذلك هو كلام أسامة بن الحارث حيث تناول الحمار الوحشى فى واحد وعشرين بيتا كما ذكرنا .

(١٢١) شرح اشعار الهذليين ٣ / ١٠٦٠ .

(١٢٢)نفسه ٨٩ .

(١٢٣) نفسه ١٠٠ .

(١٢٤)نفسه ١٠٠ .

(١٢٥) نفسه ١٠٠ .

(١٢٦) شرح أشعار الهذليين ٣/ ١٢٩

يقول لنفسه : إن أقاربك لم يسمعوا قولك ، فزايلهم أو خالطهم . المرتضخ ، الذى يدق النوى للعلف .

(١٢٧) عبقرية العربية ٧١ .

(١٢٨) شرح اشعار الهذليين ٣/ ١٢٩١ جذم ، أصل . كتاب ، قدر . يباباً ، خالياً .

(١٢٩) الوتير ، موضع . المناقب ، أرض .

(١٣٠) الكزّة ، التى لا تسير سيراً واسعاً . لجون ، بطيئة . راشة الظهر ، ضعيفة

(١٣١) العسوس ، السيئة الخلق من الإبل . صوى ، يبس . الغبر ، بقية اللبن فى الضرع . مانع ، تأبى أن

تحلب . لم تقبض عليه الأشاجع ، أى خرج من يدى .

(١٣٢) البداح ، الأرض المتسعة . الجراشع ، أودية .

(١٣٣) شرح اشعار الهذليين ٣ / ١٢٩٥ .

(١٣٤) أمهلت ، أى نهيته فى مهلة . تُقوِّر منها ، أى تقطع منها . حافة قطعة ، طرائد ، أتباع .

(١٣٥) ميفاء الخزون ، يرتفع على الأرض الغليظة . ناشد ، يطلب شيئا فقده . فلاه ، نحّاه عن كل مسكن . الي لصق الأوزار ، الى ان لصق بالملاجىء .

(١٣٦) الكفل ، كساء يلقى حول السنام .

(١٣٧) أتأبل ، حسن القيام على الإبل .

(١٣٨) الصريم ، النخل الذى يصرم . تُربّ ، تجمع الطعام والشراب . تقفل ، تصرف . القارص ، الذى أخذ طعم الحموضة . حاذق ، حادّ على اللسان .

(١٣٩) مصاليت ، ماضون مسرعون . المعدّان ، موقع رجلى الفارس من الفرس .

(١٤٠) نفسه ٢ / ٥٢٤ وما بعدها .

سايرت ، أي سارت بجنبها فغضحتها . ردّوا لمزحل ، أى ردّوا من الكلأ ليركبوا . مثفر و صعدة ، اسمان للحمير . قنْدل ، ضخم الرأس . خزومة ، بقرة . تجلجل ، تصوّت . من أهل كرم وسنبل ، أى هى من أهل الزروع ، ليست بدوية . الهجان ، الأبيض الكريم من الجمال . لزمته ، جهازه . ذو نيرين ، سمين . عيطل ، طويل العنق .

(١٤١) نفسه ٢ /٥٢١

(١٤٢) شرح اشعار الهذليين ٢ /٥٢١ .

(١٤٣) شرح اشعار الهذليين ٢ / ٢٥٠ . (١٤٤) تناول " موكاروفسكى " هذه الفكرة من خلال إقامة نوع من التناظر بين الشعر والفنون التشكيلية وهذا ما دعاه الى استخدام مصطلحين من مصطلحات فن الرسم ، هما backgrounding , Foregrounding

وذلك فى مقال بعنوان : . Standard Language And poetic Language

انظـــــر : . Critcal Theory since Plato , P . 1049

الفصل الثانى

الخمر والمـرأة

يُعَدُّ كلام الشعراء العرب القدماء عن الخمر واحداً من تقاليد الشعر العربى التى تناولها كذلك بعض الهذليين . وسأحاول فى هذا الفصل الكشف عن الأسلوب الخاص الذى انتهجه الهذليون فى هذا السبيل بوصفه أحد وجوه التفاعل بين الهذليين وتقاليد التراث . وقبل أن نمضى فى ذلك يجدر بنا أن نناقش قضية نظرية تتعلق بالشعر القديم ، وهى قضية التعبير الحسى ، إذ كثيرا ما يلجأ الشاعر فى تناوله لتقليد الخمر لهذه الحسية سواء فى الوصف أو التشبيه .

من الأمور الشائعة أن الشاعر القديم يميل الى الوصف المفصل للأمور المادية التى يقع عليها حسه ، فلا يملّ فى كلامه عن الناقة - مثلا- من تناول أعضائها بالوصف الدقيق الذى لا يتجاوز ما يقع عليه بصره (١) .

والحق أن هذه الحسية هى أبرز خصائص الشاعر القديم الذى لا يميل فى شعره إلى المعانى المجردة ، بل يغلب عليه الميل الى تجسيد رؤيته من خلال ما هو محسوس ، أى من خلال موضوعات من مثل الخمر والماء والمطر والسحاب وشتى مظاهر الطبيعة .

بيد أن هذه الحسية ليست مطعنًا فى هذا الشعر ، ولا وجه للقول فى هذا الصدد بأن ذلك " جنى عليهم . . ضيقاً واضحًا فى فى معانيهم " (٢). بل إن بعض كبار النقاد يرون أن جوهر فن الشعر يكمن فى أنه ينأى عن التعبير المباشر عن الأفكار أو المشاعر ، ويعوّل بدلا من ذلك على تجسيد الرؤى والتجارب فى موضوعات وأحداث . ولقد أخذ "إليوت" على شكسبير طريقته فى تصوير شخصية " هاملت "Hamlet حين جعله يعبر عن انفعالاته تعبيرا مباشرا بدلاً من أن يجد لهذه الانفعالات " معادلا موضوعيا "objective corrlative أى أحداثا وموضوعات objects تتجسد من خلالها انفعالات " هاملت "(٣). وموقف " إليوت " الذى يلخصه مصطلح " المعادل الموضوعى " يتصل بموقف معين من وظيفة التعبير اللغوى فى الأدب .

إن اتهام الدارسين للشاعر القديم بالحسية ، ومن ثم بضيق معانيه ، نابع من النظر الى لغة

الشعر نظرة تساوى بينها وبين اللغة التقريرية التى تهدف الى الاخبار عن بعض الحقائق . وهم، لذلك ، ينظرون الى الوصف الحسى الذى يتبعه الشاعر القديم عند تناوله للناقة – مثلا– كما لو كان القصد منه تقرير بعض الحقائق عن ذلك الحيوان ، فى حين أن الشاعر إنما يسعى – وربما كان سعيه لا شعورياً – إلى إقامة " معادل موضوعى " لتجارب انفعالية تجاه الوجود الإنسانى . ومما يلقى الضوء على وظيفة اللغة فى الأدب ما يقول به " ريتشاردز " " I.A.Richards " من أن " الشاعر عندما يذكر مقولة ما عن موضوع من الموضوعات ، فانه لا يفعل ذلك من أجل أن نعكف على البحث فى مقولته تلك فى ذاتها ، بل هو يريد من وراء ما يقول أن يثير فى الملتقى مشاعر بعينها ، وعندما يتم له ذلك فان العبارة تستنفد غرضها " ويعلق " بريان لى " Brian lee على كلام ريتشاروز قائلا " وما دام الأمر كذلك، فلا جدوى من وراء الإصرار على المقارنة بين المقولات الشعرية ، وما تشير إليه من حقائق ، إذ إن ذلك الإصرار يدمّر الشعر " (٤).

ومؤدى ذلك أننا عندما نواجه نصاً شعرياً يصف فيه الشاعر شيئاً من الأشياء، فعلينا ألا نقف عند المعنى الحرفى لكلامه ونتأمله فى ذاته مقارنين ما يقوله الشاعر وحقيقة الشىء الموصوف ، بل علينا أن نحاول الكشف عن التجربة الكامنة فيما يسمى وصفاً حسياً . وعندما نفعل ذلك فسوف نرى أن الناقة الشعرية – على سبيل المثال – تختلف عن ذلك الحيوان المعروف . وبعبارة أخرى فان الوجود الشعرى للناقة كما تكشف عنه الخصوصيات اللغوية التى يتبناها الشعراء فى كلامهم عنها – يختلف عن وجودها الواقعى بوصفها دابة تحمل المتاع ويأكل الناس لحمها أو يشربون لبنها . وقد رأينا فى الفصل السابق أن عكوف الشعراء على وصف الناقة ورحلتها فى الصحراء العربية وما يصاحب ذلك من ذكر المظاهر الطبيعية المختلفة إنما يرجع فى جانب منه الى انشغال الشعراء بمشكلة من مشاكل الوجود الإنسانى ، وهى مشكلة الإحساس بالإنتماء وما ينطوى عليه من قيمة . وقد خلصنا فى الفصل الأول أيضا الى أن الشاعر الهذلى كان ، فيما يسمى وصفا حسيا للحمار الوحشى ، يتوجه عن دوافع أدت به الى أن يقيم من هذا الحيوان رمزا – أو معادلا موضوعيا – لفكرة المقاومة والصراع البطولى ضد قوى الشر والتدمير الكامنة فى حدثان الدهر .

وما أشيع عن حسية الشاعر القديم فى وصفه أشيع أيضاً عن تشبيهاته ، إذ يرى كثير من

الباحثين أن الشعر القديم كان ينزع فى تصويره إلى تشبيه المحسوس بالمحسوس لأن عقله قاصر عن تجاوز المحسات . ولقد كان لهذا الرأى سطوة ساغ معها أن أحد من يتبنون مناهج نقدية حديثة فى دراسة الشعر لم ينج من القول بطغيان " العلاقات الفيزيائية . . فى الشعر الجاهلى (٥) معلقا على إحدى صور أبى ذؤيب فى عينيته حيث رأى فيها رمزية غير مألوفة فى هذا الشعر الجاهلى . والحق أن القول برمزية التشبيه ينطبق على تشبيه أبى ذؤيب المشار إليه (٦) كما ينطبق على غيره مما هو مبثوث فى الشعر القديم ، وبخاصة ما كان بسبيل تشبيه المحسوس بالمحسوس . غير أن المعول فى ذلك كله على توفيق الناقد فى النفاذ إلى المعنى الرمزى المتضمن فى التشبيه . وليس بيت أبى ذؤيب بدعة فى هذا السبيل ، وإنما أتيح للباحث المشار اليه أن يقع على تأويل رمزى لهذا البيت فظن أن فى التشبيه الذى يتضمنه البيت خاصيةً تميزه عن غيره من تشبيهات الجاهليين الحسّيه ، فى حين أن هذا التشبيه نفسه هو من باب تشبيه المحسوس بالمحسوس . وحسية التشبيه لا تتناقض – على أى حال – مع رمزيته، بل إن " رانسوم " Ransom " يميل الى القول بأن شاعرية التشبيه ورمزيته تدور وجوداً وعدماً مع حسيته . وهو ، لذلك ، يهاجم ما يسمى بالشعر الأفلاطونى لأنه ينحو إلى إستخدام التشبيه من أجل التعبير عن أفكار مجردة ، ويشدد النكير على الشعر الذى يخلو من الحسية ويقتصر على التعبير عن أفكار مجردة ، ولا يعد ذلك شعرا على الإطلاق (٧).

والربط بين حسية التعبير المجازى ورمزيته إنما نشأ بعد إزالة سوء الفهم الناتج عن النظر الى المجاز بوصفه تعبيراً عن علاقة التشابه بين طرفى التشبيه ، بحيث تكون وظيفة التشبيه عندئذ هى إضافة شى من الجمال أو القوة الى المعنى الأصلى الذى من أجله استخدم التعبير المجازى . وتبعا لهذا الفهم فان المعنى الأصلى يسبق أولا إلى ذهن الشاعر ثم يأتى التشبيه من بعد ذلك لكى يكسوه ما يمنحه جمالا أو قوة . وقد تعرض هذا الفهم للمجاز لنقد من قبل بعض المنظرين الذين أبطلوا الوهم الشائع عن الوظيفة التجميلية للتشبيه . فالتشبيه عندهم ليس تعبيرا عن معنى سابق تمثله الشاعر ، بل هو خلق لمعنى لا يتأتى التعبير عنه لغويا إلا من خلال إقامة علاقة بين طرفى التشبيه . وعلى هذا ، فان الشاعر عندما يتطرق الى التشبيه لا يجمل معنى بل يؤدى معنى جديداً مستقلاً بذاته .

ولهذا يبطل ماكس بلاك " Max Black " القول بأن التشبيه تعبير عن وجوه الشبه ويرى

أن " الأحرى بنا أن نقول إن المجاز يخلق التشابه ، لا أن نقول إنه تعبير عن التشابه الموجود أصلاً بين طرفى التشبيه "(٨). ويمضى بعد ذلك قائلاً " لو ان هناك تشابهاً موضوعياً بين طرفى التشبيه لكان من نتيجة ذلك أن تصبح التشبيهات محكومة بقواعد صارمة تشبه تلك القوانين التى تحكم مقولات العلوم الطبيعية " (٩) . فالتشابه بين طرفى التشبيه - إذن - ليس موضوعيا ، بل هو تشابه يخلعه عقل الشاعر وصولا الى معنى بعينه لا يتأتى للشاعر صياغته لغويا إلا عن طريق إقامة علاقة التشابه بين طرفى التشبيه . وفى هذا الصدد يقول " ريتشاردز " إن العلاقة بين طرفى التشبيه تقوم على التمازج والتفاعل بين المعانى المرتبطة بهما لا على مجرد التشابه الشكلى أو الحسى الذى نتوهمه . وبعبارة أخرى فان الشاعر يكشف فيما يسمى بالتشبيه عن علاقة معنوية تسهم فى بناء المعنى الكلى الذى يعتمل فى نفس الشاعر وعقله .

وأعتقد أن النظر فى بعض تشبيهات الشعر العربى القديم هو من أفضل ما يشرح نظرية " ماكس بلاك " و" ريتشاردز " . لقد مرّ بنا - على سبيل المثال . قول أبى ذؤيب عن الحمار الوحشى :

يَقْضِى لُبَانَتَـــهُ بِاللَّيْـــلِ ثُمَّ إذَا أَضْحَى تَيَمَّمَ حَزْماً حَوْلَهُ الجَـــرَدُ
فَامْتَدَّ فِيهِ كَمَا أُرْسَى الطِّـــرَافَ بِدَوْدَاةِ القَرَارَةِ سَقْبُ البَيْتِ والوتِـــدُ

فقد شبه الشاعر فى البيت الثانى الحمار الوحشى ببيت من أدم . أى أن الشاعر يشبه ما هو حسى - وهو هيئة الحمار - بما هو حسى أيضا ، وهو البيت . ومن الواضح أن أحداً، غير أبى ذؤيب ، لا يستطيع أن يجد وجها للشبه بين الحمار الوحشى والبيت ، إذ ليس بينهما تشابه ملموس . إنما هى الإرادة الشعرية التى يتوجه عنها أبو ذؤيب هى التى أدت به الى ابتداع هذه العلاقة بين الحمار الوحشى والبيت ابتداعا . وهى علاقة تجعل من الحمار الوحشى كائنا شعريا يرتبط معناه بمعنى يوحى به البيت .

وإذا استخدمنا مصطلحات " ريتشاردز " نقول إن الشاعر يريد منا أن ننظر الى الحمار الوحشى " فى ضوء " فكرة ترتبط بالبيت (١٠) . ولكن البيت يمكن أن يرتبط بأفكار عديدة ، فأيها يريد أبوذؤيب ؟

لقد ذكر الشاعر " دوداة القرارة " . والدوداة ، كما يقول الشارح ، حيث يلعب الصبيان ، ويقال الأرجوحة . البيت إذن يرتبط بصبية يلعبون ، فاذا أضفنا الى ذلك ما ذكره أبو ذؤيب عن الأتان ذات البكر والتى وضعت بطنين والتى ترتبط بالحمار الوحشى ، وذلك فى قوله :

فَأَفْتَنَّ بَعْدَ تَمامِ الظِّمْءِ ناجِيَـــةً مِثْلَ الهِراوةِ ثُنياً بِكْـــرُها أَبِدُ

فاننا نصبح بازاء الحمار الذكر والأم الولود والصبية الذين يلعبون والبيت . ولا شك أن فكرة الاسرة تؤلف بين هذه العناصر وتفسر اجتماعها فى هذه القصيدة من شعر أبى ذؤيب . ونستطيع - بناء على ذلك - أن نستنتج أن الوجود الشعرى للحمار الوحشى يرتبط فى وعى الشاعر بفكرة البيت بوصفه أحد وجوه التعبير عن معنى الملاذ أو الملجأ للأسرة .

والنتيجة التى يمكن أن نخلص إليها من ذلك كله أن التشبيه ليس موضوعاً هيناً بحيث يمكن اختصاره فى علاقة التشابه الحسى بين طرفى التشبيه ، بل هو موضوع يحتمل تأويلات متعددة ، وما يرجح تأويلاً على آخر وجود ظواهر أخرى فى الشعر تتسق مع هذا التأويل وتظاهره .

وبذلك يظهر أن حسية الشاعر القديم فى وصفه وتشبيهاته هى من علامات وفرة المعانى وثرائها لأنها حسية بسبيل الرمز لا التقرير أو الوصف .

والأرجح أن من يقولون بأن الشاعر القديم لم يكن قادرا على تجاوز الأمور المادية التى يقع عليها حسه يعانون هم أنفسهم من سيطرة النظرة الحسية على تصوراتهم من حيث كانوا غير قادرين على تجاوز المعنى الحرفى للمقولات الشعرية . وليست الحسية شيئا غير هذا . وإذا كان لبعض المستشرقين شىء من العذر فى القول بحسية الشاعر القديم التى قصرت به عن تجاوز المحسوس الى المعقول لأنهم ربما واجهوا شعرا يختلف عما ألفوه فى ثقافتهم الأصلية(١١) ، فلا عذر لأبناء الثقافة العربية فى متابعتهم .

والكلام عن حسية الشاعر القديم فى سياق الكلام عن شعر الخمر سببه أن هذه الحسية تظهر فى هذا الشعر ظهورا واضحا سواء فى الوصف أو التشبيه بل أن السياق الذى يجمع فيه الشاعر الهذلى بين الخمر والمرأة هو سياق التشبيه الحسى كما سوف نرى .

ويفرض علينا منهج البحث الذى يقوم - كما بينا فيما سبق - على فكرة التفاعل بين الشعراء وتقاليد تراثهم أن ننظر فى صورة الخمر فى الشعر القديم لأنها بمثابة الخلفية التى

تنعكس عليها الصورة الخاصة لشعر الخمر عند الهذليين (١٢) .

حين ننظر فى المعجم الذى تداوله الشعراء فى تجسيدهم رمز الخمر نلاحظ أنهم قد تعلقوا بهذه الألفاظ : عتيق وعاتق ومعتق ومدام وعقار . ولقد ارتبطت هذه الألفاظ بالخمر حتى صارت من أسمائها .

وللثقافة العربية تصور خاص للعلاقة بين الاسم والمسمى ، إذ كان القوم على ما يشبه الإعتقاد فى فاعلية المدلول الذى يتضمنه الأسم بحيث إذا سمى العربى ابنه أسدا فانما يرجو أن يشب ابنه مستحوذا على صفات الأسد (١٣) .

وعلى هذا ، فان تسميه الخمر بالالفاظ التى ذكرناها يمكن أن يحمل على معنى أن الشعراء قد أرادوا للخمر أن ترتبط بمدلولات هذه الألفاظ . والدلالة التى تجمع هذه الألفاظ هى الزمن القديم .

والمضى فى قراءة معجم الخمر على هذا النحو يضعنا بازاء ظواهر متعددة تؤيد فكرة الارتباط بين الوجود الشعرى للخمر والزمن . ففى سياق كلام الشعراء عن عمر الخمر تدور ألفاظ من مثل عام وشهر ويوم وخجة وحول ودهر . يقول الأعشى :

تَخَيَّرَهَا أَخُو عـانات شَهْـــراً ... وَرَجَّى أَوْلَهَا عَامـــاً فَعَامـــا(١٤)

ويكادشعر الخمر أن يستنفد كل ما فى اللغة من ألفاظ توحى بفكرة الزمن كالشروق والغروب والصباح والأصيل وغير ذلك . يقول أبو محجن الثقفى عن الخمر :

أُبا كرها عندا الشُّـــروقِ وتَـــارة ... يُعاجِلُنِى بَعْدَ العَشِىِّ غَبُوقُهـــا

كما أن صيحة الديك فى مثل قول لبيد فى معلقته :

باكرتُ حاجَتَها الدَّجاجَ بِسُحْـــرةٍ ... لأعلَّ مِنْها حين هَبَّ نِيامُهـــا (١٥)

هى من وجوه الإشارة الى الزمن . ومن السمات الدالة فى هذا السياق كثرة الأفعال التى تنطوى على نوع من التوحيد بين الانسان والخمر والزمن من مثل صبح واصطبح واغتبق ، ذلك أن فعلا مثل " اصطبح " يختلف عن قولنا " شرب الخمر فى الصباح " لأن اصطبح تدل على الخمر وشاربها والصباح . وهذه الأفعال ومشتقاتها لا تختص بالخمر ، غير أن كثرة دورانها

فى شعر الخمر يدل على أن الوعى الشعرى انتبه الى ما فيها من طاقة تعبيرية خاصة تلائم ما يعتمل فى نفوس الشعراء وهم يحاولون التوحيد بين رمز الخمر وفكرة الزمن .

على أن أكثر هذه الأفعال ترددا فى شعر الخمر هو الفعل " باكر " وصيغة هذا الفعل توحى بفكرة الصراع بين طرفين ، ويكفى أن نتذكر أفعالا من مثل حارب وخاصم وقاتل وغير ذلك . ولهذا يقول بعض الباحثين تعليقا على ورود فعل " باكر " فى قول الحادرة :

فَسُقَىَ ما يُذْرِيكِ أَنْ رُبَّ فِتْيَـــةٍ ... بَاكَرْتُ لَذَّتَهُمْ بِأَدْكَـــنَ مُتْـــرَعِ

" عجيب أمر هذه اللذة التى تتلخص فى قوله (باكرت) إن جاز التعبير بالتلخيص . باكرت لذتهم تشبه الى حد بعيد التصدى لهذه اللذة . . . كيف تكون لذة خالصة ولدينا هذه المباكرة . فعل يدل على الهم والقصد (١٦) . من الجلى إذن أن اللغة التى صاغ منها الشعراء رمز الخمر تعكس نوعا من الوعى بفكرة الزمن ، وهو وعى يشوبه التوتر على ما تبنىء الظواهر الأسلوبية . ومن الأرجح أن التوتر إنما يرجع فى جانب منه الى العلاقة بين الزمن والموت فى الوعى العربى فمن الأمور الشائعة فى التراث الشعرى القديم أن ما يقتل الإنسان هو تعاقب الليل والنهار . يقول ساعدة بن جؤية عن جماعة البقر التى لاقت حتفها :

فَكَانَ حَتْفـاً بِمِقْدارٍ وأَدْرَكَهـــا ... طُولُ النَّهارِ وَلَيْلٌ غَيْرُ مُنْصَـــرِمِ(١٧)

ومما يتسق مع هذا التفسير ما نراه فى شعر الخمر من إشارات مختلفة الى فكرة الموت . من ذلك مثلا هذا التشبيه الشائع الذى يربط فيه الشاعر بين شارب الخمر والميت فى مثل قول زهير بن أبى سلمى عن جماعة من شاربى الخمر :

أُمَشِّى بَيْنَ قَتْلَـى قَـدْ أُصِيَـبَتْ ... نُفُوسُهُمُ وَلَمْ تَفْطِـرْ دِمـاءُ(١٨)

أو قول الحادرة عنهم أيضاً :

مُتَبَطِّحِينَ عَلَى الكَنِيفِ كَأَنَّهُـــم ... يَبْكُونَ حَولَ جِنازَةٍ لم تُرفَـــعِ(١٩)

ومن أوضح مظاهر الارتباط بين رمز الخمر ومأساة الموت هذه التعبيرات الشائعة من مثل " كأس الموت " أو " كأس المنية " أو " كأس الحتف " ، وأمثلتها فى الشعر كثيرة جدا.كما أن سياق الخمر داخل القصائد ينبىء عن نفس الظاهرة فالشعراء كثيرا ما يتطرقون الى موضوع الخمر إما قبل كلام صريح عن الموت أو بعده فبعد أن تكلم برج بن مسهر عن الخمر قال :

نُطوفُ ما نُطوفُ ثُمَّ يَأوِي ذَوُو الأموالِ مِنّا والعَديمُ
إلى حُفَرٍ أسافِلُهُنَّ جُوفٌ وأعلاهُنَّ صُفّاحٌ مُقيمُ(٢٠)

أما لبيد فقبل كلامه عن الخمر يقول :

فَأيُّ أوانٍ لا تَجِئني منيّتي بِقَصْدٍ مِنَ المَعْروفِ لا أتَعَجَّبِ
فَلَسْتُ بُرَكْنٍ مِنْ أبانٍ وَضاحَةٍ ولا الخالِداتِ مِنْ سُواجٍ وَغُرَّبِ
قَضَيْتُ لُبانات وَسَلَّيْتُ حاجَةً وَنَفْسُ الفَتى رَهْنٌ بِقَمْرَةِ مُوْرِبِ(٢١)

ومن الأمور اللافته للنظر أن بعض الروايات العربية تربط هى أيضا بين الخمر والموت . وعلى سبيل المثال يروى صاحب الأغانى أن أمية بن أبى الصلت كان يشرب مع إخوان له فى قصر " فسقط غراب على شرفة فى القصر فنعب نعبة فقال أمية : بفيك الكَثْكَثْ - وهو التراب - فقال أصحابه : ما يقول ؟ قال : يقول إنك إذا شربت الكأس التى بيدك مت . . . فانكسر أمية ، ووضع الكأس من يده وتغير لونه . فقال له أصحابه : ما أكثر ما سمعنا بمثل هذا وكان باطلا فألحوا عليه حتى شرب الكأس ، فمال فى شق وأغمى عليه ثم أفاق ، ثم قال : لا برىء فأعتذر ولا قوى فأنتصر ، ثم خرجت نفسه " (٢٢) . وكأنه قد قدر لأمية بن أبى الصلت أن يشرب كأس المنية التى طالما ذكرها الشعراء .

ولا نقول مع ذلك إن الخمر ترتبط بالموت ارتباط السبب بالنتيجة كما يبدو للوهلة الأولى لأننا عندما نمضى فى قراءة شعر الخمر نلاحظ أن فكرة الحياة تصاحب البناء الشعرى لتقليد الخمر . وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن الشعراء كانوا يحرصون على ذكر مزجهم الخمر بالماء . وترتبط المياه فى اللسان العربى بفكرة الحياة ، وقد جعل القرآن الكريم الحياة بحيث لا تنفك عن الماء ، قال تعالى " وجعلنا من الماء كل شىء حى " (٢٣) . وكلمة مشعشعة وهى الخمر المرققة بالماء - هى من أكثر الكلمات دورانا فى شعر الخمر حتى إنها صارت من أسمائها (٢٤) . وهى كلمة تضم الخمر والماء ، أى الحياة ، معا بحيث لا يتأتى الفصل بينهما . ولقد صار غياب الخمر والماء قرينة على الموت أو غياب الحياة يقول حاتم الطائى مثلا :

أماوِيَّ إنْ يُصْبِحْ صَدايَ بِقَفْرَةٍ مِنَ الأرْضِ لاَ ماءٌ لَدَيَّ وَلاَ خَمْرُ
تَرَيْ أنَّ ما أهْلَكْتُ لَمْ يَكُ ضَرَّنِي وأنَّ يَدِي ، مِمّا بَخِلْتُ بِهِ ، صِفْرُ(٢٥)

وحين يصب الشعراء الخمر على قبور الموتى فانهم - على المستوى الشعرى - يمدونهم بأسباب الحياة وكأنهم يغالبون الموت . يقول أحد شعراء حماسة أبى تمام :

أصُبُّ عَلى قَبْرَيْكُما مِنْ مُدامَةٍ فَإلاَّ تَنالاَهَا تُرُوَّ جُثاكُما(٢٦)

ولأبى محجن الثقفى بيتان استوحى فيهما مثل هذا المعنى فابدع حيث يقول :

إذا متُّ فَادْفِنِّي إلى أصْلِ كَرْمَةٍ تُرَوِّى عِظامِي فى التُّرابِ عُرُوقُها
ولا تَدْفِنَنِّي بِالفَلاةِ فَإنَّنِي أخَافُ إذا ما متُّ ألاَّ أذُوقَهَا(٢٧)

حيث يعكس شعره نوعا من الاعتقاد فى الخمر أدى به الى أن يصير مهموما بألا تنقطع به الأسباب دونها ، وكأن استمرار اتصاله بالخمر بعد الموت هو محاولة رمزية للاتصال بالحياة على وجه من الوجوه . ولقد عبر الشاعر تعبيرا قويا عن فكرة الحياة عندما أدخل فى هذا الشعر عنصر عروق النبات التى توحى بفكرة الحياة النامية التى يمدها الأصل أو الجذور بأسباب البقاء . وقد استحال الموت الذى هتف به الشاعر الى حياة نامية جعلها الشاعر بحيث لا ينفصل وجودها عن وجوده .

والحق أن مثل هذا الشعر - وهو كثير فى التراث - يؤكد أن الشعراء كانوا فى تناولهم للخمر يتشوقون الى مغالبة الموت ويتطلعون الى معنى الخلود .

كانت الخمر إذن رمزا جسد الشاعر القديم من خلاله هموما تتعلق بالوجود الإنسانى الذى يكتنفه التوتر الناشىء عن التسليم بالموت ومقاومته فى آن واحد .

وليس هذا هو المعنى الوجودى الوحيد الذى يمكن أن تكشف عنه اللغة التى تبناها الشعراء فى بناء رمز الخمر . فهناك جوانب أخرى يمكن أن يتأتى منها المرء الى أمور كانت تشغل عقل الشاعر القديم . فمن ذلك مثلا أن الذات أو الأنا الشعرية التى ينطوى عليها شارب الخمر توحى إيحاء قويا بمعنى الاغتراب عن الجماعة والتمرد عليها . وأية ذلك أننا إذا أردنا أن نستدل على شارب الخمر فى الشعر فعلينا أن نبحث عن فعلى " لام " و " عذل " وما يشتق منهما من مثل " معذل " أو " ملوم " أو " عواذل " أو " عاذلات " . فالمجتمع لا يكف عن لوم شارب الخمر وعذله وهو بدوره لا يكف عن العصيان والتمرد . يقول كعب بن زهير :

ألا بَكَرَتْ عُرسى تَلُومَ وَتَعْذِلُ وَغَيْرَ الذى قَالَتْ أعفُّ وَأجْمَلُ(٢٨)

ويقول السموأل :

أعاذلتي ألاّ تعذليني ... فكم من أمرِ عاذلةٍ عصيتُ

دعيني وارشدي إنْ كنتُ أغوى ... ولا تغوى زعمتِ كما غويتُ

أعاذلِ قد أطلتِ اللومَ حتى ... لوَ انيّ مُنتهٍ لقد انتهيتُ(٢٩)

ومن المشهور فى هذا الباب قول طرفة فى معلقته :

وَمَا زَال تَشْرَابِى الخُمُور وَلَذَّتِى ... وَبَيْعِى وَإنْفَاقِى طَرِيفِى وَمُتْلَدِى

إلى أنْ تَحَامَتْنِى العَشِيرةُ كُلُّهَا ... وأُفْرِدْتُ إفْرادَ البَعِيرِ المُعَبَّدِ

فقد أصبح الشاعر - بوصفه شاربا للخمر - وحيدا تتحاشاه الجماعة وتعمل على عزله . ولقد عبر طرفة تعبيرا رمزيا عن سبب العداء بينه وبين مجتمعه عندما قال فى نفس المعلقة :

وَبَرْكٍ هُجُودٍ قَدْ أثَارَتْ مَخَافَتِى ... بَوَادِيهَا أمشى بِعَضْبٍ مُجَرَّدِ

فَمَرَّتْ كَهَاةٌ ذَاتُ خَيفٍ جُلالَةٌ ... عَقِيلةُ شَيْخٍ كَالوَبِيلِ يَلَنْدَدِ

يُقَولُ وَقَدْ تَرَّ الوَظِيفُ وسَاقُهَا ... ألَسْتَ ترى أنْ قَد أتيْتَ بِمُؤيِدِ

وَقَالَ ألاَ مَاذَا تَرَوْنَ بِشَارِبٍ ... شديدٍ علينا بَغْيُهُ مُتَعَمِّدِ

وقال : ذَرُوهُ إنَّمَا نَفْعُهَا لَهُ ... وَألاَ تَكُفُوا قَاصِيَ البَرْكِ يَزْدَدِ(٣٠)

فشارب الخمر إذ يدمر الناقة إنما يهدد قيمة تدين لها الجماعة بنوع من الولاء . ولهذا فقد عظّم الشاعر من أمر الناقة فجعلها " كهاة ذات خيف جلالة " ثم إنها " عقيلة شيخ " . أما قتل هذه الناقة فهو أمر عظيم " ألست ترى أن قد أتيت بمؤيد " . أما الشيخ فهو عنيد شديد الخصومة إذ جعله الشاعر بمثابة الحارس المشفق من فعل هذا المتمرد الذى يهدد النوق وما تمثله، فهو يحذر الجماعة من أمر هذا الشارب وبغيه، وإلا فان تمرده لن يقف عند حدّ " والا تكفوا قاصى البرك يزدد " .

وفكرة تمرد شارب الخمر وعزلته التى جسدها الشعراء فى رمز الخمر تتصل بظاهرة أسلوبية أخرى هى حرص الشعراء على ذكر الأماكن الأعجمية التى تجلب منها الخمر من مثل " الأندرين " و " جلق " و " بعلبك " و " قاصرين " وغيرها يقول حسان بن ثابت :

لِلّه دَرُّ عَصابةٍ نادمْتُهُم ... يَوْماً بِجِلّقَ فِى الزَّمانِ الأوّلِ(٣١)

ويقول عمرو بن كلثوم :

ألا هُبّى بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينا ... وَلاَ تُبْقِى خُمُورَ الأنْدَرِينا

ويقول فى نفس المعلقة

وكَأسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكَ ... وأُخْرَى فِى دِمشْقَ وَقَاصَرِينا(٣٢)

فذكر هذه الأماكن من خارج الجزيرة العربية يتصل باحساس الشاعر بالاغتراب عن مجتمعه من حيث هو تعبير عن رغبة خفية فى احتواء عالم أرحب يخرج شارب الخمر المغترب عن العزلة التى تحاول الجماعة أن تفرضها عليه . ومثل هذا النظر فى شعر الخمر يساعد على استجلاء المعانى المضمرة فى الشعر القديم ويفسر كثيرا من ظواهره . مثال ذلك بيتان للمنخل اليشكرى يقول فيهما :

وإذا انْتَشَيْتُ فَإنَّنِى ... رَبُّ الخَوَرْنَقِ وَالسَّدِير

وإذا صَحَوْتُ فَإنَّنِى ... رَبُّ الشُّوَيْهَةِ والبَعِيرِ(٣٣)

فنشوة الخمرهى أن يصير الشاعر ربا للخورنق والسدير بما تمثلاته من آفاق تتطلع إليها أعماق شارب الخمر الذى يحلم بتجاوز الواقع المتمثل فى الشويهة والبعير . وليس تصغير الشاة بالأمر الذى تخفى دلالته فى مثل هذا السياق من النظر ، كما لا يخفى الإحساس الساخر الذى يتضمنه قوله " رب الشويهة والبعير " حين يوضع بازاء قوله " رب الخورنق والسدير " وليست المقابلة بين النشوة والصحوة إلا مقابلة بين الواقع والحلم .

فالخمر ، على هذا ، ليست مجرد شىء يصفه الشاعر وصفاً حسياً ، بل هى مستودع لتطلعات روحية عميقة لا يعبر عنها الشاعر تعبيرا مباشرا لأنه - على الأرجح - لا يدركها إدراكاً واعياً .

غير أن الشاعر و السامع العربى كانا يدركان - على كل حال - أن الخمر وغيرها من العناصر الشعرية تختلف فى وجودها الشعرى عما تشير إليه فى عالم الواقع . أى أن الثقافة العربية القديمة كانت تدرك على نحو من الأنحاء فكرة الرمز الشعرى وإلا لما كان من

المستساغ مثلا أن يتغزل كعب بن زهير فى سعاد ويذكر الخمر فى قصيدته المشهورة التى يعتذر فيها للرسول صلى الله عليه وسلم ويمدحه ، وأن يعجب الرسول بالقصيدة ويقدر صاحبها الذى يقول فى مفتتحها :

بَانَتْ سُعادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُـــولُ مُتَيَّمٌ إثْرَهَا لَمْ يُفْـدَ مَكْبُـــولُ
وَمَا سُعَادُ غَدَاةَ البَيْنِ إذْ رَحَلُـــوا إلا أغَنُّ غَضِيضُ الطَّرفِ مَكْحُـــولُ
هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْـزَاءُ مُدْبِـــرَةً لا يُشْتَكَى قَصَرٌ مِنْها ولاَ طُـــولُ
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إذا ابْتَسَمَتْ كأنهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُـــولُ(٣٤)

ولما كان من المستساغ أن يتخذ المتصوفة من الخمر رمزا أساسيا يعبرون من خلاله عن أشواقهم الروحية العميقة .

ولهذا كله فان من أوجب الأمور على دارس الشعر القديم ألا ينخدع فيظن أن الوصف الحسى الذى يلجأ إليه الشاعر القديم فى شعر الخمر هو الأفق الذى ينتهى عنده هذا الشعر لأن لهذا الوصف الظاهر باطنا يجب على الدارس أن يسعى إلى بيانه بقدر ما تسمح له قدرته على الاجتهاد فى الربط بين الظواهر التى يتضمنها الشعر .

وعلى سبيل المثال فان من تقاليد شعر الخمر نعتها بأنها " صرف " أو " سلافة " أو "صافية " والصرف فى اللغة هو الشىء الخالص غير المزوج وكذلك السلافة . ومن جهة أخرى فان الصور التى تناقلها الشعراء بحيث أصبحت من مفردات شعر الخمر تقوى فكرة الصفاء أو الشىء الخالص غير المزوج يقول عدى بن زيد عن الخمر :

وَطَفَا فَوْقَها فَقَاقِيعُ كَاللَّيْـــــا قُوتِ حُمْرٌ يُثِيرهَا التَّصفِيـــقُ(٣٥)

ويقول الأعشى :

وذَاتِ نَوَافٍ كَلَـــوْنِ الفُصُـــوص بَاكَرْتُها فَادْمَجْتُ ابْتِكَـــارا(٣٦)

فالشاعران يصفان الخمر بأنها خالصة الاحمرار كالفصوص . ومن هذا أيضا تشبيه الخمر بعين الديك فى صفائها . يقول المتنخل الهذلى مثلا :

مُشَعْشَعَةٌ كَعَيْنِ الدِّيـــك فِيهـــا حُمَيَّاهَا مِنَ الصُّهْبِ الخَمَـــاطِ(٣٧)

وحقيقة أن الشعراء يحرصون على إثبات صفة صفاء الخمر وأنها خالصة غير ممزوجة تبدو متناقضة مع تقليد شعرى آخر هو عنايتهم بمزج الخمر وخلطها بالماء . بيد أننا عندما ننظر فى صورة الماء عندهم ندرك أنهم يمزجون صفاء الخمر بصفاء الماء . وكأن الخمر الممزوجة بالماء هى صفاء يمزج بصفاء . أى أن المزج والخلط هنا يقوى من فكرة الصفاء التى يسعى الشعراء الى جعلها من مصاحبات الوجود الشعرى للخمر . ولذلك كان ماء المطر - أو ماء السماء كما يقول عدى بن زيد - هو أكثر ما يخلطون به الخمر :

ثُمَّ كَانَ المِـزاجُ مَـاءَ سَمَـــاءٍ غَيْرَ ما آجِنٍ ولاَ مَطْـــرُوقُ(٣٨)

وأكثر الكلام عن الخمر الممزوجة بماء المطر يجىء فى الشعر القديم مرتبطا بالمرأة حين يصفون ثغرها فى مثل قول النابغة الذبيانى :

كَأَنَّ مُشَعْشَعاً مِنْ خَمْرِ بُصْـــرَى نَمَتْهُ البُخْتُ مَشْـــدودَ الخِتَـــامِ
غَـــدِيرِ قِلاَلَـــهُ مِنْ بَيْـــتِ رَأْسٍ إلى لُقْمَانَ فِي سُـــوقٍ مُقَـــامِ
إذا فُضَّـــتْ خَوَاتُمُـــهُ عَـــلاَهُ يَبِيسُ القُحَّـــانِ مِنَ المُـــدَامِ
عَلَى أَنْيَابِها بِغَـــرِيضِ مُـــزْنٍ تَقَبَّلَـــهُ الجُبَـــاةُ مِنَ الغَمَـــامِ
فَأَضْحَـــتْ فِي مَدَاهِـــنَ بَارِدَاتٍ بِمُنْطَلَقِ الجَنُـــوبِ عَلَى الجَهَـــامِ
تَلَذُّ لِطَعْمِـــهِ وتَخَـــالُ فِيـــهِ إذا نَبَّهْتَهَـــا بَعْـــدَ المَنَـــامِ(٣٩)

والنابغة حريص - شأن غيره من الشعراء - على أن يوحى بمعنى الصفاء عن طريق ذكر الماء الذى تقبله الجباة من الغمام ، أى قبل أن يختلط بالأرض فالخمر إذن لا تخلط إلا بمثل هذا الماء الذى يقوى من صفاء الخمر . فهو ماء حديث العهد بالسحاب أو " غريض مزن " كما يقول الشاعر .

وعند هذا الحد من الكلام عن تقاليد الخمر فى الشعر القديم نكون قد وصلنا الى النبع الذى توارد عليه شعراء هذيل فى تناولهم للخمر .

فالهذليون الذين تطرقوا الى الخمر إنما ذكروها فى سياق الحديث عن المرأة حين يشبهون رضابها بالخمر (٤٠) . يقول أبو ذؤيب الهذلى :

فَمَا إنْ رَحيقُ سَبْئِهَا التُّجَّارُ ... مِنْ أذْرِعَاتٍ فَوادِى جَدَرْ

سُلافَةُ رَاحٍ تُرِيكَ القَذَى ... تُصَفِّقُ فِى بَطْنِ زِقٍّ وَجَرْ

بِمِزَجٍ مِنَ العَذْبِ عذب السُّرَاةِ ... تُزَعْزِعُهُ الرِّيحُ بَعْدَ المَطَرْ

تَحَدَّرَ عَنْ شَاهِقٍ كَالحَصِيرِ ... مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ والفَيْءِ قُرْ

فَشُجَّ بِهِ ثَبَرَاتِ الرِّصَافِ ... حَتَّى تَزَيَّلَ رَنْقُ الكَدَرْ

فَجَاءَ وَقَدْ فَصَلَتْهُ الشَّمَالُ ... عَذْبَ المَذَاقَةِ بَسْرَ الخَصِرْ

بِأَطْيَبَ مِنْهَا إذَا مَا النُّجُومُ ... أعْنَقْنَ مِثْلَ هَوادِى الصُّدَرْ(٤١)

تلح فكرة الصفاء على عقل الشاعر إلحاحا ظاهرا فى هذه الأبيات . فالسلافة كما ذكرنا فيما سبق هى الخمر الخالصة غير الممزوجة . كما أن هذه الخمر " تريك القذى " أى " إذا كان فيها قذى أرتك من صفائها " . وهى تصفق " أى تحول من إناء إلى إناء حتى تصفو " أما الماء الذى تمزج به الخمر فهو من السماء لأنه ماء مطر . وقد جعل الشاعر عناصر الطبيعة بحيث تتآزر من أجل صفاء هذا الماء . فالريح " قد اطردت على الماء فطردت ما على أعلاه من الكدر فى أسفله ، فصفا " . وهو ماء قد انحدر من جبل شاهق استقبل الماء أول ما نزل من السماء . أما " الثبرات " فهى نقار تكون فى الجبل ، يقول عنها الشارح إنها " كالصهاريج إذا دخلها الماء خرج ما فيها من غثاء وصفا فيها الماء " . والرصاف " حجارة متراصفة مضمومة بعضها الى بعض ، فصارت تلك الرصاف مصفاة للماء " . وقد جاء هذا الماء بعد أن فصلته الشمال " أى قطعته حتى صفا " . وهو" بسر " أى طاهر " لم يخضه أحد ، فهو خالص لم يورد ، كما تبتسر الناقة ، أى يأتيها الفحل ولا تريد (٤٢) .

ولقد سخر الشاعر فى هذه الأبيات الرياح والجبال والأمطار وسائر العناصر الطبيعية من أجل إثبات معنى يلح على وجدانه ، هو معنى الصفاء وما يوحى به من الشعور بالطهر . ولا يستطيع القارىء لمثل هذا الشعر أن يغض النظر عن المعنى الروحى لماء المطر الذى يحرص الشعراء على مزج خمرهم به ، يرتبط هذا الماء بفكرة النقاء والتطهر .

وقد أنهى الشاعر كلامه عن الخمر الممزوجة بهذا الماء الطاهر ببيت يتطلع فيه الى النجوم والسماء لأن وجود المرأة فى مثل هذا الصفاء الذى أحاطها به الشاعر هو أجدر شىء بهذا التطلع الى السمو والعلو . ولا يكفى فى مثل هذا الشعر أن يقال إن الشاعر إنما يصف ثغر المحبوبة وصفاً حسياً يشبهه فى أثنائه بالخمر والماء . ولا يستطيع أن يسلم بهذا النظر إلا من يكتفى من الشعر بمعناه الحرفى أو الخبرى .

وقد سار أبو ذؤيب على هذا النهج فى قصيدة أخرى حيث يقول :

وَمَا إنْ فَضَلْتُ مِنْ أذْرِعَاتٍ ... كَعَيْنِ الدِّيكِ أحْصَنَهَا الصُّرُوحُ

مُصَفَّقَةٌ مُصَفَّاةٌ عُقَارٌ ... شَآمِيَةٌ إذا جُلِيَتْ مَرُوحُ

إذا فُصَّتْ خَوَاتِمُهَا وفُكَّتْ ... يُقَالُ لَهَا دَمُ الوَدَجِ الذَّبِيحُ

وَلا مُتَحَيِّرٌ بَاتَتْ عَلَيْهِ ... بِبَلْقَعَةٍ يَمَانِيَةٌ نَفُوحُ

خِلافَ مَصَابِ بَارِقَةٍ هَطُولٍ ... مُخالِطَ مائِها خَصِرٌ وَرِيحُ

بِأَطْيَبَ مِنْ مُقَبِّلِهَا إذا مَا ... دَنَا العَيُّوقُ واكْتَتَمَ النُّبُوحُ(٤٣)

وأبو ذؤيب مشغول فى هذه الأبيات بما شغل به فى المثل السابق من إثبات معنى الصفاء متوسلا فى سبيل ذلك بعناصر الطبيعة . ولا يخفى ، مع ذلك ، أن بعض الاختلافات فى المعجم والتصوير قد ألقت على المعنى الكلى المستفاد ظلاً جديدا . من ذلك أن الشاعر يذكر فى هذه الأبيات أن الخمر قد " أحصنها الصروح " مما يشير فى المتلقى إحساسا بالصيانة والحصانة أو عدم الإبتذال . وتبدو الخمر فى مثل هذا الشعر كالأنثى " المحصنة " غير المبذولة.مما يقوى هذا المعنى قوله بعد ذلك " إذا جليت مروح " إذ يشخص الشاعر الخمر فيجعلها أقرب شىء الى عروس تمرح يوم جلوتها . صحيح أن الشراح يقولون إن المقصود بقوله " مروح " أن من يشربها يمرح إلا أننا لا نستطيع أن نغفل ما فى الخصوصيات الأسلوبية من معان مضمرة تتجاوز المعنى الحرفى الذى يسعى الشراح لبيانه . فالوعى الشعرى لا يفصل فى " مروح " و " جليت : و" أحصنها الصروح " بين الخمر رمز الصفاء ، والأنثى المصونة المحصنة. وقد ربط الشاعر فى هذه الأبيات بين المرأة و " العيوق " كما ربط هناك بينها وبين " النجوم" غير أنه يضيف هنا الى التطلع الى السماء شيئا آخر هو قوله " إذا . . اكتتم النبوح " مما يبعث فى النفس الإحساس بالجلال الذى يصاحب لحظة السكون الكونى الذى يوحى به الشاعر حين يربط بين العيوق وهذا الصمت الذى يكتنف الحياة والأحياء .

وما لاحظناه فى المثلين السابقين من شعر أبى ذؤيب نلاحظه فى شعر غيره من الهذليين .

يقول مليح بن الحكم مثلا :

وَخَدّ أَسيلٍ زانَـــهُ مُتَبَسَّـــمُ نَقِىٌّ تُغادِى ظُلْمَـــهُ حينَ تُصْبِـــحُ
بِلَدْنٍ بِهِ تَمْتَاحُ عَذْباً كَأَنَّمـــا يُعَلُّ إِذَا مَا سَاقِطُ الثَّلْـــجِ يَنْضِـــحُ
بِراحٍ إِذا مَا صُفِّقَتْ فِى زُجَاجَـــةٍ تَزِيدُ بِهِ طَوْراً وَطَـــوراً تُصَـــرِّحُ
بِطَعْمَةِ رَجْعٍ بَاتَ تَنْسِـــجُ مَتْنَـــهُ صَبَا حَيْثُ يَسْتَعْلِى لَهَا حِينَ تَنْفَـــحُ(٤٤)

ورغم أن الشاعر هنا يكرر أشياء قال بها أبو ذؤيب فان الأثر الكلى الذى يتركه فى نفس القارىء يختلف عن ذلك الأثر الذى يتركه شعر أبى ذؤيب لأن مليح بن الحكم يرتب جزئيات البناء ترتيباً مختلفاً . صحيح أن فكرة الصفاء تلح على عقل مليح كما ألحت على عقل أبى ذؤيب من قبل ولكن تشكيل المعنى عنده يأخذ طابعاً مغايراً مما يلون فكرة الصفاء عنده بلون خاص . وعلى سبيل المثال فان استخدام الشاعر لحرف الجر " الباء " فى قوله " بلدن " ثم " براح " ثم " بطعمة " يعطى معنى التزايد أو الارتقاء فى الصفاء خطوة خطوة. وعبقرية الشاعر القديم إنما تكمن فى هذه القدرة الهائلة على التنويع رغم التقيد بتقاليد صارمة فى المعجم والصور والتراكيب .

ويتميز شعراء هذيل الذين تطرقوا الى موضوع الخمر وثغر المحبوبة بأنهم أضافوا عنصرا شعريا جديدا ، هو عنصر عسل النحل واشتياره . يقول أبو صخر مثلا :

كَأَنَّ عَلَى أَنْيَابِهَا مِنْ رُضَابِهَـــا وَقَدْ دَنَتِ الشِّعْرَى وَلَمْ يَصْدَعِ الفَجْـــرُ
وَبَلُّ النَّدَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ جَيْبَهَـــا إِذا اسْتَوْسَنَتْ واسْتَثْقَلَ الهَدَفَ الهِدْرُ
مُجَاجَةُ نَحْلٍ مِنْ قَرَاسَ سَبِينَـــةٌ بِشَاهِقَةٍ جَلْسٍ يَزِلُّ بِهَـــا الغُفْـــرُ
بِاسْفِنْطِ كَرْمٍ نَاطِـــفٍ زَرَجُونَـــةٍ بِعَقْبِ سَرَى جَادَتْ بِهِ مُـــزُنٌ قُمْـــرُ
جُمِعْنَ مَعاً فِى صَحْفَـــةٍ بَارِقِيَّـــةٍ فَصُفِّىَ ذَوْباً شَبَّ نَشْوَتَهُ الخَمْـــرُ(٤٥)

ويقول ربيعة بن الجحدر :

إِذا ذُقْتَ فَاهَا قُلْتَ شَوْبُ شَاتَـــبٍ مُعَتَّقَةً مِمَّا تَشُـــوبُ الجَـــوارِسُ

بِصَوْبِ حَبِىٍّ تَحْتَ أَفْنَانِ سِدْرَةٍ بِأَبْطَحَ تَسْقِيهِ شِعَـــابُ جَـــوَالِسُ(٤٦)

لقد ذكر الشاعران عسل النحل الذى يمزج بالماء أو بالخمر والماء معا ، فما هى الدلالة الخاصة التى يتضمنها إضافة هذا العنصر ؟

لا تستطيع أى قراءة جادة أن تقنع فى هذا الصدد بالمعنى المباشر الذى يتلخص فى أن الشاعرين يبغيان من هذه الإضافة وصفا لطيب ثغر المرأة المحبوبة . وأول ما نلاحظه أن الشاعرين لا يكتفيان بمجرد ذكر العسل بل يذكران بعض التفاصيل . فربيعة بن الجحدر يقول " شوبة شاتب معتقة مما تشوب الجوارس " ، ومن المؤكد أن هذا لا يساوى " عسل النحل " . كما أن أبا صخر يذكر لنا أن هذا العسل هو من جبل شاهق يسمى " قراس " ، وهو جبل صعب المرتقى حتى إن " الغفر " " تزل به " . وكلام أبى صخر واضح فى الدلالة على أن الحصول على هذا العسل يرتبط فى وعيه بنوع من المعاناة والخطر . ومن جهة أخرى فان ربيعة بن الجحدر يشير فى كلامه عن العسل الى فكرة العمل ، لأنه لا يذكر العسل بل يذكر النحل الذى يعمل هذا العسل فهو عسل " مما تشوب الجوارس " على حد تعبيره . وإذا ضممنا كلام الشاعرين معا نقول إن العسل يرتبط بفكرة العمل المجهد الذى يكتنفه نوع من الخطر .

ومما يلاحظ فى هذا السياق أن الشاعرين لا يفصلان بين الخمر والعسل فأبو صخر يسمى هذا العسل " سبينة " أما ربيعة فيجعلها " معتقة " ، وهما لفظتان ترتبطان بالخمر أشد الارتباط . بل إن السباء ، بمعنى الشراء ، لا يطلق إلا على الخمر كما يقول صاحب " لسان العرب " . وخلاصة ذلك كله أن معنى الصفاء الذى يسعى الهذليون إلى إثباته حينما يتحدثون عن الخمر والماء يرتبط بفكرة العمل الذى يكتنفه نوع من الخطر وهى فكرة أضافها حديث الشعراء عن العسل الذى رأينا أن دلالته تتجاوز مجرد الوصف الحسى لطيب ثغر المحبوبة . وهذا التأويل لذكر العسل فى شعر ربيعة بن الجحدر وأبى صخر يؤيده ما سوف تكشف عنه قراءة نصوص أخرى فى شعر الهذليين .

وأول ما يلفت النظر فيى هذا الصدد أن أبا ذؤيب قد قصر إحدى قصائده على ذكر العسل حيث يقول عن مشتار العسل :

وَأَشْعَثُ مَالَهُ فَضَـــلاَتُ ثَـــوْلٍ عَلَى أَرْكَانِ مَهْلِكَـــةٍ زَهُـــوقِ

قَلِيلِ لَحْمُهُ إِلاَّ بَقَايَا ... طَفَاطِفِ لَحْمٍ مَنْحُوضٍ مَشِيقِ

تَأَبَّطَ خَافَةً فِيهَا مِسَابٌ ... فَأَضْحَى يَقْتَرِي مَسَداً بِشِيقِ

عَلَى فَتْخَاءَ تَعْلَمُ حَيْثُ تَنْحُو ... وَمَا فِي حَيْثُ تَنْحُو مِنْ طَرِيقِ

فَيَمَّمَ وَقْبَةً فِي رَأْسِ نِيقٍ ... دَوِينَ الشَّمْسِ ذَاتَ جَنًى أَنِيقِ

وَكَانَتْ وَقْبَةٌ أُعْيَا جَنَاهَا ... عَلَى ذِي النِّيقَةِ اللَّبِقِ الرَّفِيقِ

فَجَاءَ بِهَا سُلَافاً لَيْسَ فِيهَا ... قَذًى صَهْبَاءَ تَسْبِقُ كُلَّ رِيقِ (٤٧)

لقدجعل الشاعر فى هذه الأبيات من مشتار العسل تجسيداً لمعنى الكد والعمل الشاق الذى يحوطه خطر يكاد يهلك صاحبه . فهذا المشتار " أشعث " و " قليل اللحم " و" منحوص " و " مشيق " أى ضامر ، وكلها صفات تتلاحق وتتكرر بحيث تثبت فى نفس الملتقى إحساساً بمعنى العمل الشاق الذى يصاحب اشتيار العسل . أما ما يرتبط بهذا العمل من مغامرة وخطر فقد أثاره الشاعر عن طريق الكلام عن الهضبة التى يتسلقها العسال حيث يقول عنها إنها " مهلكة " و " زهوق " وأنها " دوين الشمس " وأنها أعيت على " ذى النيقة اللبق الرفيق " . نحن إذن بازاء رجل قد عقد العزم على ركوب هذا الخطر من أجل الحصول على هذا العسل ، وهو رجل جدير بذلك فهو " على فتخاء تعلم حيث تنحو " ، أى إنه رجل ذو قدرة وموهبة خاصة أهلته للحصول على " السلافة " " الصهباء " التى " ليس فيها قذى " . وما أجدر هذه الصفات بالخمر التى لا يصرح الشاعر بذكرها وإن أوحى بها إيحاء قويا عن طريق هذا المعجم اللغوى الذى يصف به العسل ، وهو معجم لا يكاد ينفصل فى شعر التراث عن موضوع الخمر. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن " سلافة " و " صهباء " و " ليس فيها قذى " تعنى جميعا شيئا واحدا هو الصفاء أو النقاء . ومعنى ذلك أن هذا الخطر الشديد الذى ركبه مشتار العسل إنما كان من أجل هذا الصفاء .

ولساعدة بن جؤية قصيدة قصرها هو أيضا على الحديث عن اشتيار العسل ولكنه يذكر فيها " أم عمرو "التى يشبه ثغرها بهذا العسل . يقول ساعدة :

وَمَا ضَرَبٌ بِبَيْضَاءَ يَسْقِي دَبُوبَهَا ... دُفَاقٌ وَعَرْوَانُ الكَرَاثِ فَضِيمُهَا

وذكر الأماكن فى مفتتح القصيدة على هذا النحو يذكر بالأطلال التى يفتتح الشعراء

قصائدهم بذكرها عادة ، " فدفاق " و " عروان الكراث " و " دبوب " و " ضيم " كلها أسماء أماكن . بيد أن الأماكن هنا ليست مساكن المرأة المفتقدة وإنما هى أماكن العسل أو مساكن النحل . ويمضى الشاعر بعد ذلك قائلا :

أُتِيحَ لَهَا شَثْنُ البَنَانِ مُكَدَّمٌ ... أَخُو حُزُنٍ قَدْ وقرتــه كُلُومُهَا

قَلِيلُ تِلادِ المَالِ إلا مَسَانِباً ... وأَخْرَاصَهُ يَغْدُو بِهَا وَيُقِيمُهَا

رَأَى عَارِضاً يَهْوِي إِلَى مُشْمَخِرَّةٍ ... قَدَ احْجَمَ عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ يَرُومُهَا

فَمَا بَرِحَ الأَسْبَابُ حَتَّى وَضَعْنَهُ ... لَدَى الثُّولِ يَنْفِي جَثْهَا وَيَنُومُهَا (٤٨)

ونلاحظ هنا ما لاحظناه عند أبى ذؤيب فمشتار العسل رجل خشن " البنان " " قد أكلت أظفاره الصخر " ، تلوح فى جسمه آثار الجروح من جراء سعيه الحثيث من أجل " ضرب بيضاء" كما يقول الشاعر فى مبتدأ كلامه . أما الخطر الذى يتجشمه هذا المجاهد فقد جسده الشاعر فى " الحزن " و " المشمخرة " التى لا يقدر أن يرتقيها من رامها ، فهى " هضبة طويلة فى السماء ذاهبة ، قد احجم عنها كل أحد ، فهى لا تقرب " . وحين يصل هذا المغامر الى العسل بعدما ركب من خطر فانه يعنى بأن يصفى العسل مما يكون قد شابه ، فهو يريد صفاء خالصا من الشوائب . أى أن الصفاء يقتضى سعيا وبذلا للجهد والعمل . وبعد أن يحصل المشتار على العسل الصافى فانه يخلطه بالماء :

فَلَمَّا دَنَا الإِبْرَادُ حَطَّ بِشَوْرِهِ ... إِلَى قَضَلاتٍ مُسْتَحِيرٍ جُمُومُهَا

إِلَى قَضَلاتٍ مِنْ حَبِيٍّ مُجَلْجَلٍ ... أَضَرَّتْ بِهِ أَضْوَاجُهَا وَهُضُومُهَا (٤٩)

ولا يخلط العسل بأى ماء كان ، وإنما بماء من " حبى مجلجل " أى سحاب مصحوب بالرعد . وليس الرعد إلا تعبيرا عما يشبه الإعلان الكونى عن ميلاد هذا الماء الطاهر ، ماء السماء . ويختتم الشاعر ذلك كله بقوله :

فَذَلِكَ مَا شَبَّهْتُ فَا أُمَّ مَعْمَرٍ ... إِذَامَا تَوَالِي اللَّيْلِ غَارَتْ نُجُومُهَا (٥٠)

وكأن الوعى الشعرى يريد أن يوحد بين الصفاء ، والطهر الذى يوحى به ماء السماء ، والمرأة التى يقترن ذكرها بالنجوم والكواكب الدائرة فى أفلاكها كى يخلق من هذا كله إحساسا

بأشواق عميقة إلى عالم من التعالى والسمو . وقد تناول ساعدة بن جؤية نفس التجربة فى قصيدة أخرى قال فيها عن ثغر المحبوبة :

وَمُنَصَّبٌ كالاقْحُوَانِ مُنَطَّقٌ ... بِالظُّلْمِ مَصْلُوت العَوَارِضِ أُشْنَبُ(٥١)

وقد زاد الشاعر فى هذه القصيدة الخمر الى جانب العسل والماء فقال بعد البيت السابق :

كَسُلافَةِ العِنَبِ العَصِيرِ مِزَاجُهُ ... عُودٌ وكافُورٌ ومِسْكٌ أَصْهَبُ

ثم ربط بين ذكر المرأة والكواكب فقال :

خَصِرٌ كَأَنَّ رُضَابَهُ إِذْ ذُقْتُهُ ... بَعْدَ الهُدُوِّ وَقَدْ تَعَالَى الكَوْكَبُ

أُرْىُ الجَوَارِسِ فِى ذَوَابَةِ مُشْرِفٍ ... فِيهِ النُّسُورُ كَمَا تَحَبَّى المَوْكِبُ(٥٢)

ويمضى بعد ذلك فى حديث عن العسل ومشتاره يؤكد الأفكار التى أشرنا اليها فيما سبق، وكأنه يعزف لحنا واحدا ولكن بآلة موسقية مختلفة فيقول :

مِنْ كُلِّ مُعْنِقَةٍ وَكُلِّ عِطَافَةٍ ... مِمَّا يُصَدِّقُهَا ثَوَابٌ يَزْعَبُ

مِنْهَا جَوَارِسُ لِلسُّرَاةِ وَتَأْتَرِى ... كَرَبَاتِ أُمْسَلَةٍ إِذَا تَتَصَوَّبُ

فَتَكَشَّفَتْ عَنْ ذِى مُتُونٍ نَيِّرٍ ... كَالرَّيْطِ لا هِفٌّ وَلا هُوَ مُخْرَبُ

وَكَأَنَّ مَا جَرَسَتْ عَلَى أَعْضَادِهَا ... حِينَ اسْتَقَلَّ بِهَا الشَّرَائِعُ مَحْلَبُ(٥٣)

ثم يقول عن مخاطرة مشتار العسل :

حَتَّى أُشَبَّ لَهَا وَطَالَ إِيَابُهَا ... ذُو رُجْلَةٍ شَثْنُ البَرَاثِنِ جَحْنَبُ

مَعَهُ سِقَاءٌ لا يُفَرِّطُ حَمْلَهُ ... صُفْنٌ وَأَخْرَاصٌ يُلَحِّنَ وَمَسْأَبُ

صَبَّ اللُّهِيفُ لَهَا السُّبُوبَ بِطَعْنَةٍ ... تُنْبِى العُقَابَ كَمَا يُلَطُّ المِجْنَبُ

وكَأَنَّهُ حِينَ اسْتَقَلَّ بِرِيدِهَا ... مِنْ دُونِ وَقْبَتِهَا لَقًى يَتَذَبْذَبُ

فَقَضَى مَشَارَتَهُ وَحَطَّ كَأَنَّهُ ... خَلَقٌ وَلَمْ يَنْشَبْ بِهَا يَتَسَبَّبُ(٥٤)

وبعد أن يحصل هذا المغامر على بغيته من العسل الصافى الذى شارف من أجله على الموت والهلاك فانه يمزج العسل بالماء الصافى الذى يحوطه الشجر :

فَازَالَ نَاصِحَهَا بِأَبْيَضَ مُفْرَطٍ ... مِن مَاءِ أَلْهَابٍ عَلَيْهِ التُّأَلَّبُ

ويعود الشاعر بعد ذلك الى ذكر الخمر فيقول :

وَمِزَاجُهَا صَهْبَاءُ فَتَّ خِتَامَهَا ... قَرِطٌ مِنَ الخُرْسِ القِطَاطِ مُثَقَّبُ

فَكَأَنَّ فَاهَا حِينَ صُفِّىَ طَعْمُهُ ... واللهِ أَوْ أَشْهَى إِلَىَّ وَأَطْيَبُ

ورغم أن الشاعر قد كرر فى هذه القصيدة أمورا ذكرها فى قصيدته التى تناولناها قبل ذلك فان التجربة هنا تكتسب مذاقا مختلفا لأن الشاعر أوحى فيها بأشياء جديدة أكسبت التجربة لونا جديدا . وعلى سبيل المثال ، فانه هنا ينشىء بين مشتار العسل والنحل نوعا من الصراع يشبه ذلك الصراع بين الرامى والفريسة من حيث إن الشاعر قد جعل من المشتار قوة قدرية ، فهو قد " أشب " للنحل أى أتيح لها .

ومما يلاحظ أيضا أن الشاعر قد ذكر الخمر مقترنة بهذا الأعجمى الذى يقول عنه أنه " قرط من الخرس القطاط مثقب " . وهو تقليد أشرنا الى دلالته فى بداية كلامنا عن تقاليد الخمر فى التراث إذ بينا هناك أن مثل هذه الإشارات الى الأعاجم أو الى عالم ما وراء الجزيرة العربية تعد معادلا للرغبة فى احتواء عالم أرحب .

وكأن ساعدة فى هذا الشعر يتطلع الى آفاق السماء متمثلة فى المرأة التى لا ينفك ذكرها عن الكواكب والنجوم كما يتطلع الى آفاق أرحب فى عالم الأرض كما تمثلها تلك الإشارة الطويلة الى هذا الأعجمى ، فقد كان من الممكن أن يقول الشاعر إن رجلا أعجميا قد فك ختام هذه الخمر ، ولكنه آثر أن يقول عنه " قرط من الخرس القطاط مثقب " وكأنه يتأمل هذا الأعجمى ويستغرق فى التفكير فيه حال ذكره له .

نخلص مما مضى الى أن حديث الشعراء عن الخمر والعسل والماء والمرأة لا يجوز فيه الركون الى ما يقال من أن الشاعر يبغى من وراء ذلك كله وصفا حسيا لثغر المحبوبة حيث يشبهه بالماء والخمر والعسل . فالتفاصيل الأسلوبية التى يتضمنها كلامهم فى هذا كله تدل على أن وراء هذا التشبيه الحسى الظاهر باطنا . وإنه لمن سوء الفهم الناتج عن سوء الظن أن يختصر هذا الجهد الشعرى الهائل فى ذلك الكلام عن حسية العرب التى تنعكس فى شعرهم .

أما من حيث شعر الهذليين بصفة خاصة فقد رأينا أن الظاهرة المتمثلة فى إدخال عنصر

العسل ومشتاره لا تنفصل من حيث المعنى الكامن فيها عن الخمر والماء والمرأة ، بل تتكامل معها جميعا . وقد لاحظنا ، مثلا ، أن التفصيلات التى ينطوى عليها شعرهم فى إشتيار العسل تقرب صورته من صورة الماء والخمر ، كما أن مشتار العسل لا يبتعد من حيث دلالته الشعرية عن صورة شارب الخمر ، فكلاهما " أشعث " . يقول أبو ذويب فى قصيدة ينتاولها فيما بعد ، موجهاً حديثه للمرأة :

رَأَتْنِى صَرِيعَ الخَمْرِ يَوْماً فَسُؤْتُهَا ... بِقِرَانَ إِنَّ الخَمْرِ شُعْثٌ صِحَابُهَا

وقد مر بنا قوله عن مشتار العسل

وَأَشْعَثُ مَالُهُ فَضَلاتُ ثَوْكٍ ... .

فمشتار العسل وشارب الخمر كائنان شعريان يجسد الشعراء من خلالهما مثلين من أمثلة المكابدة العنيفة التى تصاحب تطلع الإنسان الى غايات عليا ، فليست عناية الشعراء باثبات صفاء الخمر والعسل وإلحاحهم على الربط بينهما وبين ماء السحاب الذى يثير الإحساس بفكرة الطهر إلا استجابة لنوازع عميقة تعلو على مجرد الوصف الحسى . ولا شك أن الشعراء حين يربطون بين الخمر والعسل والماء من جهة والمرأة من جهة أخرى إنما يلونون تصورهم للمرأة بلون خاص لا ينفصل فيه وجودها عن معنى التسامى بحيث تصير المرأة رمزا لأشواق عميقة على نحو ما سيظهر فيما بعد . فالمرأة – من حيث هى رمز شعرى – لا تنفصل عن الخمر والعسل والماء . يقول أبو ذؤيب عن المرأة مفتتحا إحدى قصائده :

أَبَا لصُرْمٍ مِنْ أَسْمَاءَ حَدْتَكَ الذُّرَى ... جَرَى بَيْنَنَا يَوْمَ اسْتَقَلَّتْ رِكَابُهَا

زَجَرْتَ لَهَا طَيْرَ الشِّمَالِ فَإِنْ تَكُنْ ... هَوَاكَ الَّذِى تَهْوَى يُصِبْكَ اجْتِنَابُهَا

وَقَدْ طُفْتُ مِنْ أَحْوَالِهَا وَأَرَدْتُهَا ... سِنِينَ فَأَخْشَ بَعْلَهَا وَأُهَابُهَا

ثَلاَثَةَ أَحْوَالٍ فَلَمَّا تَجَرَّمَتْ ... عَلَيْنَا بِهُونٍ وَاسْتَحَارَ شَبَابُهَا

عَصَانِى إِلَيْهَا القَلْبُ إِنِّى لأَمْرِهِ ... سَمِيعٌ فَمَا أُدْرِى أُرْشُدُ طِلاَبُهَا

فَقُلْتُ لِقَلْبِى يَا لَكَ الخَيْرُ إِنَّمَا ... يُدَلِّيكِ لِلْمَوْتِ الجَدِيدِ حِبَابُهَا

وأول ما يلفت النظر فى هذا الشعر حرص الشاعر على التعظيم من أمر هذه المرأة عن طريق

الربط بينها وبين فكرة المغامرة التى قد تؤدى بمن يتعلق بها الى الموت . فأسماء التى يهتف باسمها فى أول كلامه تمثل مطلبا بعيد المنال ، حتى إن الشاعر يهيم بها ويطوف حولها . والطواف يرتبط فى الثقافة العربية بفكرة التقديس . لذلك فان صاحب القاموس حين تناول مادة " طاف " قال : " طاف يطوف حول الكعبة . . " فكان أول ما سبق الى ذهنه هذا الارتباط بين الطواف وفكرة تقديس الكعبة . المرأة إذن شىء جليل تقف دونها أهوال الموت ونذر الهلاك التى تنبىء بها طير الشمال .

غير أن الشاعر لا يعبأ بالحواجز التى تقف دون غايته ، فبرغم أنه يهاب أسماء ويخشى بعلها – الذى يمكن أن يعد رمزا لفكرة العقبة أو الحاجز – فان قلبه يعصيه فيسمع لأمره مع أنه يعلم أن تعلقه بها يدليه للموت الجديد . ولا شك أن الشاعر قد استطاع فى هذا الحديث عن أسماء أن يوحى بمعنى الأهمية والخطر بحيث تصير قراءة هذا الشعر فى ضوء فكرة الحب الشخصى بين الرجل والمرأة نوعا من العبث . إذ الأصوب أن ننظر الى المرأة فى مثل هذا الشعر بوصفها تمثيلاً لغايات بعيدة شأنها فى ذلك شأن الخمر وماء المطر والعسل . والشاعر لا يربط بين هذه العناصر الشعرية بسبب الأستطراد كما يقال ، بل هو يربط بينها بسبب أنها تمثل فى وعيه أمورا متقاربة يغذى بعضها بعضا .

والشاهد على ذلك أن فكرة الماء لا تغيب عن عقل الشاعر وهو يفكر فى أسماء فيقول إن قلبه عصاه فى أمرها لما " استحار شبابها " أى " تحير وجرى منها الشباب كل مجرى ودخل من جسدها كل مدخل كما تقول : ملأ الحوض حتى تحير " . كما أن كلام الشاعر عن الخمر والعسل فى القصيدة يؤيد ما تراه من أن التفكير الشعرى لا يفصل بين هذه العناصر الشعرية، بل يرى بعضها فى ضوء بعضها الأخر . يقول أبو ذؤيب بعد الأبيات السابقة :

وَأَقْسَمَ مَا إِنْ بِالَّةٌ لَطِيمَةٌ ... يَفُوحُ بِبَابِ الفَارِسِيِّينَ بَابُهَا

وَلاَ الرَّاحُ رَاحُ الشَّامِ جَامَتْ سَبِينَةً ... لَهَا غَايَةٌ تَهْدِى الكِرَامَ عُقَابُهَا

عُقَارٌ كَمَاءِ النِّىءِ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ ... وَلاَ خَلَّةٌ يَكْوِى الشُّرُوبَ شِهَابُهَا

تَوَصَّلُ بِالرُّكْبَانِ حِيناً وَتُولِفُ ... الجِوَارَ وَيَغْشِيهَا الأَمَانَ رِبَابُهَا

فَمَا بَرِحَتْ فِى النَّاسِ حَتَّى تَبَيَّنَتْ ... ثَقِيفاً بِزِيزَاءِ الأَشَاءِ قِبَابُهَا

فَطافَ بِها أَبْنَـاءُ آلِ مُعَتِّـبٍ ... وَعَزَّ عَلَيْهِمْ بَيْعُهـا وَاغْتِصَابُهـا

فَلَمَّا رَأَوْا أَنْ أَحْكَمَتْهُمْ وَلَمْ يَكُـنْ ... يَحِـلُّ لَهُمْ إِكْرَاهُهـا وَغِلابُهـا

أَتَوْهَا بِرِبْحٍ حَاوَلَتْـهُ فَأَصْبَحَـتْ ... تُكَفَّتُ قَدْ حَلَّتْ وَسَاغَ شَرَابُهـا(٥٥)

لقد ارتبطت الخمر هنا بالطواف شأنها فى ذلك شأن أسماء التى طاف حولها الشاعر . غير أن الشاعر هنا يكاد يصرح بفكرة التقديس إذ يضيف الى الطواف ألفاظا من المجال الدلالى الذى يرتبط بفكرة التقديس ، وأعنى بذلك لفظى " الحلال و " الحرام " . وقد ربط الشاعر أيضا بين الخمر والأشهر الحرم يقول الشارح إن هذه الخمر غلا شراؤها ولم يحل لأبناء آل معتب اغتصابها " لأنهم كانوا فى شهر حرام " .

ومن جهة أخرى فان حديث الشاعر عن الخمر يوحى بما أوحى به حديثه عن المرأة من معنى الأهمية والخطر ويرتفع بالخمر عن أن تكون مجرد شراب يتعاطاه الناس من أجل السكر واللهو، فهى أولا " تهدى الكرام " أى لا ترتبط إلا بصفوة الناس ، ثم إنها محاطة بعناية شديدة إذ " يغشيها الأمان ربابها " كما أنها تؤلف الجوار أى " تجاور فى مكانين ، تجمع بين جوار قوم وجوار قوم ، وذلك إذا خشوا عليها " .

ومن الملاحظ أن الشاعر فى تناوله للخمر يميل الى تشخيصها وتأنيثها فتبدو كما لو كانت امرأة تمتنع على طالبيها كما امتنعت أسماء على الشاعر من قبل " وقد لاحظ الشارح شيئا من ذلك حين علّق على قول الشاعر : توصل بالركبان . . " فقال : توصل بهم ، يعنى الخمر إذا رأت ركبا ، وإنما يريد أهلها ، اللفظ على الخمر " . والشارح إنما يعنى هنا بالمعنى النثرى للشعر ، والإفان الشاعر أراد الخمر لا أهلها لأن وعيه بالخمر لا ينفصل عن وعيه بالمرأة مما دفعه - لا شعوريا - الى إسناد حديثه الشعرى الى الخمر .

أما كلام الشاعر عن العسل فى نفس القصيده فيشبه كلامه عن المرأة والخمر من أكثر من وجه . يقول الشاعر إن الخمر تمزج :

بِأَرْيِ الَّتى تَأْرِى لَدَى كُلِّ مَغْـرِبٍ ... إِذَا اصْفَرَّ لِيطُ الشَّمْسِ حَانَ انْقِلابُهـا

بِأَرْيِ التى تَأْرِى اليَعَاسِيبُ أَصْبَحَتْ ... إِلَى شَاهِقٍ دُونَ السَّمـاءِ ذُؤَابُهـا

جَوَارِسُها تَأْرِى الشُّعُوفَ دَوَانِبـاً ... وَتَنْصَبُ أَلْهَاباً مَصِيفـاً كِرَابُهـا

إِذَا نَهَضَتْ فِيهِ تَصَعَّدَ نَفْرَهـا ... كَقَتْرِ الغَلاءِ مستـدراً صِيابُهـا

يَظَلُّ عَلَى الشَّرْاءِ مِنْها جَـوَارِسُ ... مَرَاضِيعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغْبٌ رِقَابُهـا

فَلَمَّا رَآهَا الخَالِـدِيُّ كَأَنَّهـا ... حَصَى الحَذْفِ تَهْوِى مُسْتَقِلاً إِيَابُهـا

أَجَدَّ بِها أَمْـرَاً وَأَيْقَـنَ أَنَّـهُ ... لَهَا أَوْ لأُخْرَى كالطَّحِيـنِ تُرَابُهـا

فَقِيلَ تَجَنَّبْها حَـرَامٌ وَرَاقَـهُ ... ذُرَاها مُبِيناً عُرْضُهَا وَانْتِصَابُهـا

فَأَعْلَقَ أَسْبَابَ المَنِيـةِ وارْتَضَـى ... ثُقُوفَتَهُ إِنْ لَمْ يَخُنْـهُ انْقُضَابُهـا

تَدَلَّى عَلَيْهَا بَيْنَ سَبٍّ وَخَيْطَـةٍ ... بِجُرْدَاءَ مِثْلِ الوَكْفِ يَكْبُو غُرَابُهـا

فَلَمَّا اجْتَلاهَا بِالإِيَـامِ تَحَيَّـرَتْ ... ثُبَاتٍ عَلَيْهَا ذُلُّهَا وَاكْتِئَابُهـا(٥٦)

فطموح الخالدى الى العسل يشبه طموح الشاعر الى أسماء من حيث ارتباطه بالمخاطره التى قد تودى بصاحبها الى الهلاك والموت . والخالدى يتدلى بين سب وخيطة من أجل العسل كما كان الشاعر هناك يدليه " للموت الجديد " حب أسماء . ولو انقطع هذا الحبل بالخالدى للقى هذا الموت الجديد ، وهو الموت المفاجىء كما يقول الشراح . وإذا كان الشاعر هناك قد حذرته الطير السانح مما قد يلاقيه من جراء تعلقه بأسماء ، فقد قيل للمشتار " تجنبها حرام " وإذا كانت الحياة الثرة الواعدة التى تمثلها تلك المرأة التى " استحار شبابها " قد هونت على الشاعر ركوب الخطر فاستجاب لقلبه ، فان الخالدى بدوره لم يملك إلا أن يخاطر من أجل هذه الشهدة التى " راقه ذراها مبينا عرضها وانتصابها " فكان أن " أعلق أسباب المنية . . " كما طاوع الآخر قلبه وارتضى أن " يدليه للموت الجديد حبابها " .

لقد كان على الشاعر والخالدى أن يختارا بين الأنصراف عن أسماء والشهدة أو ركوب الخطر والتضحية فى سبيلهما . وهذا نفسه موقف أبناء آل معتب الذين أحكمتهم الخمر وعزت عليهم إلا أن يضحوا ويأتوها بما تحاوله من ربح . والربح تعبير عن فكرة التضحية التى يجب على طالب الخمر أن يؤديها وصولا إليها . ومما يلاحظ أيضا أن الخالدى يبدوفى صورة مجاهد موهوب ذى قدرة خاصة أهلته للحصول على الشهدة لأنه صاحب " ثقوفة " ، وهو فى ذلك يشبه هؤلاء " الكرام " الذين طافوا حول الخمر ثم حصلوا عليها بعد أدوا لها ما هو جدير بها من تضحية .

وفكرة التضحية تتصل أيضا بما هو ظاهر فى كلام الشاعر عن العسل إذ يربط بينه وبين فكرة العمل الشاق المجهد . وقد كرر الشاعر كلمتى " أرى " و" تأرى " خمس مرات فى ثلاثة أبيات ، فقال " بأرى التى تأرى لدى كل مغرب . . " ثم قال بعد ذلك مباشرة " بأرى التى تأرى اليعاسيب " ، ثم قال " جوارسها تأرى الشعوف . . " . و " الأرى " كلمة تدل على العسل والنحل والعمل معا ولهذا تعلق بها الشاعر وراح يكررها هذا التكرار الذى يكشف عن سيطرة فكرة السعى الشديد على عقل الشاعر .

وقد ظهر ذلك أيضا فى قوله عن النحل إنها " دوائب " لا تكف عن العمل الخلاق حتى يصغرّ " ليط الشمس " وهو عمل مجهد يكلف هذا النحل صعودا الى " شاهق دون السماء ذوابها " والى " الشعوف " . ومن الجدير بالذكر فى هذا السياق أن الأصمعى علق على قول الشاعر : " تصعد نفرها " فقال : حدثنا حماد بن سلمة قال ، قال عبد الله بن الزبير : ما تصعدنى شىء كما تصعدنى خطبة النساء . أى ما يشق على مثل مشقته . (٥٧) فالتصعد يدل دلالة قوية وموجزة عن معنى المشقة والمعاناة التى تصاحب عمل النحل . وقد علق الشارح على قول أبى ذؤيب " . . . كأنها حصى الحذف تكبو مستقلا إيابها " فقال : . . أى كلما استقلت فى الجبل كبت . . من لين الجبل " .

والشاعر فى هذا كله يجعل العسل والنحل والاشتيار بحيث لا تنفك عن فكرة الجهد الخلاق الذى يصاحبه خطر ومعاناة ، ثم يسلك ذلك كله فى الوجود الشعرى للمرأة عن طريق التشبيه.

وحين يقرأ بعض المحدثين مثل هذا الشعر يقولون بأن الشاعر قد بدأ كلامه عن أسماء التى يحبها ثم شبه ثغرها فى طيبه بالخمر والعسل واستطرد فى كلام طويل عنهما ، يريدون بذلك أن القصيدة تفتقر الى الوحدة والتماسك إذ ينتقل الشاعر من موضوع الى آخر دون أن تكون هناك رابطة معنوية تبرر حديث الشاعر فى موضوعات شتى . يقول الدكتور احمد كمال زكى : أما الخمر فقد تكلم عنها ساعدة إلا أن ابا ذؤيب كان أكثر حرصا عليها منه . . . فيحدثنا عنها وعن لونها . . . ويأتى ذلك كله عرضا أو بالمناسبة ، فالأصل أنه يتحدث عن ثغر صاحبته ، ثم يريد أن يسجل طعمه فيتجه فى وثبة سريعة مفاجئة الى الخمر ويطول به السرى ويحدثنا من أمرها ما نراه إقحاما أو استطرادا لا داعى له " (٥٨) .

لقد رأينا أن الشاعر فى حقيقة الأمر لا ينتقل من موضوع إلى آخر إلا من حيث المعنى النثرى الظاهر أما من حيث المعنى الشعرى ، الذى هو غاية دارسى الأدب ، فقد كان الشاعر بصدد حديث متصل لا تنفصل فيه المرأة عن الخمر أو العسل ، كما لا تنفصل فيه الأنا الشعرية التى يمثلها الشاعر فى حديثه عن أسماء ، عن الأنا التى ينطوى عليها الخالدى مشتار العسل . فكلاهما يسعى نحو غاية يجاهد فى سبيلها جهاداً عنيفا . ولقد قال الشاعر فى الأبيات الأخيرة التى اختتم بها قصيدته :

رَأَتْنِي صَرِيعَ الخَمْرِ يَوْماً فَسُؤْتُهَا ... بِقُرَّانَ إِنَّ الخَمْرِ شُعْثٌ صِحَابُهَا

معبرا عن المعاناة التى ترتبط بالخمر . ولا شك أن هذا الأشعث الذى صرعته الخمر يحمل أثار التجربة التى مر بها النحل ومشتار العسل وطالبى الخمر كما يحمل آثار تجربة الشاعر سواء بسواء . فالوجود الشعرى للخمر يرتبط بمعنى المكابدة على عكس ما توحى به من حيث وجودها الواقعى الذى يقترن بمعنى اللذة واللهو . وقد تمكنت هذه الرؤية للخمر حتى صارت رمزا للتعبير عن التجارب التى تنطوى على نوع من الألم أو الحزن . يقول أحد الهذليين : (٥٩)

أَلَمْ تَسْلُ عَنْ لَيْلَى وَقَدْ نَفَدَ العُمْرُ ... وَأَوْحَشَ مَنْ لَيْلَى المَوَازِجُ فَالحَضْرُ

وَقَدْ هَاجَنِي مِنْهَا بِوَعْسَاءِ قَرْمَدٍ ... وَأَجْزَاعِ ذِي اللَّهْبَاءِ مَنْزِلَةٌ قَفْرُ

يَظَلُّ بِهَا الدَّاعِي الهَدِيلَ كَأَنَّهُ ... عَلَى السَّاقِ نَشْوَانُ تَمِيلُ بِهِ الخَمْرُ(٦٠)

والشاعر يربط بين تجربة افتقاد المحبوبة والخمر على نحو يعدل من نظرتنا لنشوة الخمر التى تصبح بمقتضى كلامه تعبيرا عن الحزن والأسى . وذهب أبو صخر الى شىء قريب من ذلك حين قال :

مَاذَا تُرَجِّى بَعْدَ آلِ مُحَرِّقٍ ... عَفَا مِنْهُمُ وَادِي رُهَاطَ إِلَى رُحْبِ

فَسُمَّى فَأَعْنَاءُ الرُّجِيعِ بَسَابِسٌ ... إِلَى عُنُقِ المِضْيَاعِ مِنْ ذَلِكَ السُّهْبِ

سِوَى عزْفِ سُمَّارٍ بِهَا كُلَّ لَيْلَةٍ ... كَعَزْفِ قُيُونِ الفَارِسِّى لَدَى الشُّرْبِ(٦١)

وقد ربط أبو صخر بين معاناة العاشق ومعاناة شارب الخمر فقال :

فَمَا هُوَ إلاَّ أنْ أرَاهَا بِخَلْـــوةٍ ... فَأبْهَتُ لا عُرْفٌ لَدَى وَلاَ نُكْـــرُ

وأنْسَ الذى قَدْ جِئْتُ كَيْما أقُولُـهُ ... كَمَا تَتَنَاسَى لُبُّ شَارِبِهَا الخَمْـرُ(٦٢)

كما أن ساعدة بن جؤية يقول مقارنا هو أيضا بين حزنه ونشوة شارب الخمر :

ألاَ بَاتَ مَنْ حَوْلِى نِياماً وَرُقَّـداً ... وَعَاوَدَنِى حُزْنِـى الذى يَتَجَـدَّدُ

وَعَاوَدَنِى دِينى فَبِـتُّ كَأنَّمَـا ... خِلاَلَ ضُلُوعِ الصَّدْرِ شَـرْعٌ مُمَـدَّدُ

بَأوْبِ يَدَىْ صَنَّاجَةٍ عِنْدَ مُدْمِـنٍ ... غَـوِىٍّ إذا ما بَنْتَشى يَتَغَـرَّدُ(٦٣)

وقال أبو ذؤيب :

ترى شربها حمر الحداق كأنهـم ... أساوى اذا ما سار فيهم سوارهـا (٦٤)

والربط بين تجربة الخمر والمكابدة تقليد شعرى يظهر فى شعر الهذليين وفى شعر غيرهم .

يقول برج بن مسهر عن الخمر :

ترنح شَرْبُهـا حَتَّى تَرَاهُـمْ ... كَأنَّ القَوْمَ تَنْزِفُهُـمْ كُلُـومُ(٦٥)

ويقول بشر بن أبى خازم :

فَبِتُّ مُسَهَّداً أرقَـاً كأنِّـى ... تَمَشَّتْ فِى مَفَاصِلِىَ العُقَـارُ(٦٦)

والتعبير القرآنى يؤكد الارتباط بين الخمر وفكرة الألم والمشقة . قال تعالى عن زلزلة يوم القيامة " وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد " (٦٧)

وإذا كان الشعراء يشيرون أحيانا الى معنى اللذة حين يتحدثون عن الخمر فيجب على المتلقى أن ينتبه الى أن الشاعر يتحدث عن لذة خاصة لا تنفصل عن المجاهدة . وما نريد أن نؤكده أنه ليس ثمة علاقة بين لذة الخمر فى الشعر ولذتها فى الحياة الواقعية .

فالخمر فى الشعر ترتبط بلذة روحية تتصل بعالم قدسىّ . ولهذا فانه من الشائع فى تقاليد شعر الخمر أن يشير الشاعر عند حديثه عن الخمر الى موضوعات تتصل بفكرة التقديس . يقول عدى بن زيد عن زجاجة الخمر أنها :

. . . مِلْءُ اليَدَيْـنِ كَأنَّهُـا ... قِنْدِيلُ فِصْحٍ فى كَنِيسَةِ رَاهِـبِ(٦٨)

ويقول فى موضع آخر :

فَاشْرَبْ عَلَى الدِّيْـرِ وَلَذَّاتِـهِ ... إذا اشْتَهَيْتَ اليَوْمَ أنْ تَنْعَمَـا (٦٩)

ويقول آخر :

يَادَيْرَ هِنْدٍ لَقَدْ أصْبَحْتَ لِى أُنُسـاً ... وَلَمْ تَكُنْ قَطُّ لِى يادَيْـرُ مِتْنَاسـاً

سَقْياً لِظِلِّكَ ظِلاً كُنْـتُ آلَفُـهُ ... فِيـهِ أُعَاشِرُ قِسِّيساً وَشَمَّاسـاً

قِدْماً وَقَدْ كَانَتِ الأوْقَاتُ مِنْ طَرَبٍ ... وَمِنْ سُرُورٍ بِهِ يَاقَـوْمُ أعْرَاسـاً

لا أعْدَمُ اللَّهْوَ فِى أرْجَاءِ هَيْكَلِـهِ ... وَلا أرُدُّ عَلَى السَّاقِى بِهِ الكَاسـاً(٧٠)

فالكنيسة والراهب والدير والقسيس والشماسى وغيرها ، وهو كثير فى الشعر القديم ، هى بمثابة المعادل الموضوعى للإحساس بالتقديس الذى يصاحب الوعى بالخمر . وقد بلغ ذلك بالأعشى أن قال :

فَبِتُّ كَأنِّى شَارِبٌ بَعْدَ هَجْعَـةٍ ... سُخَامِيَةً حَمْرَاءَ تُحْسَـبُ عَنْدَمـا

إذَا بُزِلَتْ مِنْ دَنِّهَا فَاحَ رِيحُهَـا ... وَقَدْ أخْرِجَتْ مِنْ أسْوَدِ الجَوْفِ أدْهَمـا

لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَهَـا ... إذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمْزَمـا(٧١)

فالخمر لها حارس يصلى عليها ويتمتم بالأدعية . وشبيه بذلك أيضا قوله :

وَصَهْبَاءَ طَـافَ يَهُودِيُّهَـا ... وَأبْرَزَهَـا وَعَلَيْهَـا خَتَـمْ

وَقَابَلَهَا الرِّيـحُ فِى دَنِّهَـا ... وَصَلَّى عَلَى دَنِّهَا وَارْتَسَـمْ(٧٢)

ولأن الخمر موضوع له قدسية فان الشعراء كثيرا ما يجعلونها محرمة لا تحل إلا بضرب من التضحية . وقد مر بنا كلام أبى ذؤيب فى هذا المعنى . ومنه أيضا قول طرفة بن العبد :

لاَ تعُزَّ الخَمْرُ إنْ طَافُـوا بِهَـا ... بِسَبَاءِ الشُّولِ والكُومِ البُكُـرْ(٧٣)

وحين يذكر الشعراء ما يبذلونه فى سبيل الخمر فانهم يستجيبون فى ذلك الى دافع شعرى أعمق من مجرد الفخر بالقدرة على شراء الخمور مهما ارتفع ثمنها . فالخمر تقتضى نوعا من

التضحية . هذا هو الدافع الذى يفسر لنا كثرة الشعر الذى يذكرون فيه ما يبذلون فى سبيل الخمر . ومن المناسب هنا أن نذكر أن " السباء " فى اللغة تعنى شراء الخمر خصوصا ، يقول صاحب اللسان : سبأ الخمر يسبؤها سبأ وسباء . . . ولا يقال ذلك إلا فى الخمر خاصة . . . ومنه سميت الخمر سبيئة " . ومؤدى ذلك أنه لا يجوز فى الخمر ما يجوز فى غيرها من عالم الأشياء التى تباع وتشترى ، فاختصاصها بمادة لغوية مخصوصة تعبر عن معنى الشراء يتضمن ارتفاعا بها عن سائر الموجودات لتصير موضوعا ذا خصوصية وقداسة . وعلى هذا ، فان الشاعر القديم عندما يتحدث عما يبذله فى سبيل الخمر من ثمن إنما يعبر تعبيرا رمزيا عن التضحية التى يتعين على طالب الخمر الصافية أن يؤديها .

والربط بين الخمر ،وفكرة التقديس والتضحية يفسر ظواهر كثيرة فى الشعر العربى ، ويعين على فهم التفاصيل التى يسوقها الشعراء خلال تناولهم لموضوع الخمر . من ذلك قول أبى ذؤيب :

رَوِيتُ وَلَمْ يَغْرَمْ نَدِيمِى وَحَاوَلَتْ ... بَنِى عَمِّهَا أَسْمَاءُ أَنْ يَفْعَلُوا فِعْلِى

يقول الشارح " . . حاولت : راودتهم أن يفعلوا مثل ما أفعل فلم يطيقوا ذاك " . فالخمر تتطلب أمورا لا يطيقها عامة الناس . والشاعر حريص على أن يكون من تلك الصفوة التى تقوم بحق الخمر وما تقتضيه من مجاهدة وتضحية لا يقدر عليها إلا الموهبون . وكان الشاعر قد قال قبل هذا البيت مباشرة :

وَمُفْرِهَةٍ عَنْسٍ قَدَرْتُ لِرِجْلِهَا ... فخرت كَمَا تَتَابَعُ الرِّيحُ بِالقَفْلِ
لِحَىٍّ جِيَاعٍ أَوْ لِضَيْفٍ مُحَوَّلٍ ... أُبَادِرُ حَمْداً أَنْ يُلَجَّ بِهِ قَبْلِى

وكأن القدرة على الخمر تتطلب التضحية بهذه " المفرهة العنس " واطعام " الحى الجياع و " الضيف المحول " . وتتضح فكرة المعاناة والتضحية مقترنة بفكرة التقديس فى قول الشاعر بعد ذلك مشبها ثغر المحبوبة بالخمر والعسل :

فَمَا فَضْلَةٌ مِنْ أُذْرِعَاتٍ هَوَتْ بِهَا ... مُذَكِّرَةٌ كَهَادِيَةِ الضَّحْلِ
سُلَافَةُ رَاحٍ ضُمِّنَتْهَا إِدَاوَةٌ ... مُقَيَّرَةٌ رِدْفٌ لِمُوخَرَةِ الرَّحْلِ
تَزَوَّدَهَا مِنْ أَهْلِ بُصْرَى وَغَزَّةٍ ... عَلَى جَسْرَةٍ مَرْفُوعَةِ الذَّيْلِ وَالكَفْلِ

فَوَافَى بِهَا عُسْفَانَ ثم أتى بها ... مَجَنَّةَ تَصْفُو فِى القِلالِ وَلاَ تَغْلِى
وَرَاحَ بِهَا مِنْ ذِى المَجَازِ عَشِيَّةً ... يُبَادِرُ أُولَى السَّابِقَاتِ إِلَى الحَبْلِ
فَجِئْنَ وَجَاءَتْ بَيْنَهُنَّ وَإِنَّهُ ... لَيَمْسَحُ ذِفْرَاهَا تَزَغُّمُ كَالفَحْلِ
فَجَاءَ بِهَا كَيْمَا يُوَفِّىَ حَجَّهُ ... نَدِيمُ كِرَامٍ غَيْرُ نِكْسٍ وَلاَ وَغْلِ
فَبَاتَ بِجَمْعٍ ثُمَّ تَمَّ إِلَى مِنًى ... فَأَصْبَحَ رَاداً يَبْتَغِى المِزْجَ بِالسُّحْلِ
فَجَاءَ بِمِزْجٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ ... هُوَ الضَّحْكُ إِلا أَنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ
يَمَانِيَةٌ أَحْيَا لَهَا مَسْطُ مَأْبِدٍ ... وَآلِ قَرَاسٍ صَوْبُ أَرْمِيَةٍ كُحْلِ
فَمَا إِنْ هُمَا فِى صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ ... جَدِيدٍ أُرِقَّتْ بِالقُدُومِ وَبِالصَّقْلِ
بَأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقاً ... وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الأُفُقِ المُجْلِى(٧٤)

لقد جعل الشاعر الخمر مصحوبة بجهد هائل عبر عنه من خلال هذه الناقة التى يلح على وصفها بالقوة والشدة ، فهى " مذكرة عنس كهادية الضحل " و " جسرة مرفوعة الذيل " ثم إنها " كالفحل " . ورغم قوة الناقة وشدتها فانها تبذل من الجهد الهائل ما يجعلها تتصب عرقا ، حتى إن من يقوم على أمرها يمسح عرقها ويسكنها . أما فكرة التقديس فقد أثارها أبو ذؤيب من خلال ذكر الحج وما يرتبط به من أماكن تكتسب معنى دينيا لارتباطها بمكة وبشعائر الحج من مثل " عسفان " و " مجنة " و " ذو المجاز " و " الجبل " وهو جبل عرفة والمزدلفة " ومنى " . والشارح يقول " يبادر الذين يقفون بعرفة . . . أى يبادر الموقف انما هو حاج " . ويقول بات بجمع ، يعنى المزدلفة . . أى جاء ليحلق رأسه " . والشاعر فى هذا ، يستجيب لدافع شعورى عميق يحفزه الى الربط بين الخمر والحج مما يترتب عليه أن تتضمن الخمر والعسل والمرأة معان علوية تتصل بالسماء أكثر مما تتصل بالأرض .

ومما يلفت النظر فى هذا السياق أن الشاعر يشبه العسل بالثغر الأبيض على عكس ما هو مألوف ، وكأن الشاعر يرى ثغر المرأة فى العسل والخمر . ولذلك حق للشاعر أن يقول عن هذا العسل : " لم ير الناس مثله " . وهذا دليل آخر على أن الشعراء يرون فى الخمر والعسل والماء والمرأة موضوعات متصلة يكمل بعضها بعضا مما ساغ معه للشاعر أن يشبه العسل بالثغر النقى الأبيض . وقد قال الشاعر بعد كلامه عن الخمر و العسل وثغر المرأة :

إذا الهَدَفُ المِغْرابُ صَوَّبَ رَأْسَـــهُ وأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثُّلَّةِ الخُطَـــلِ

وكأنه يحمل السامع على المقارنة بين من يسعى وراء هذه المرأة التى ترتبط بالسماء وذلك " الثقيل النؤوم الوخم الذى لا خير فيه " وهو " الهدف " الذى " قدر ووجد اتساعا من المال وسكر لكثرة ماله ، فنام غلبة "، وقد سفه الشاعر من هذا الرجل ومن ماله جميعا وسخر منهما ما شاء له السخر فى هذا البيت الذى أوجز فيه التعبير عن معنى الاحتقار لرجل استكان الى نوع من الحياة لا يتطلع أصحابها الى ما يتطلع إليه الشاعر حين يتأمل المرأة التى لا تنفك عنده عن النظر الى آفاق السماء أو " ساطع الافق المجلى " كما يقول .

ولا شك أن الكلام عن هذا الهدف قد جلى صورة الشاعر المجاهد كما يجلى اللون الأبيض اللون الأسود حينما نجاور بينهما . ومما يذكر هنا أن أبا صخر قد تأثر بأبى ذؤيب حين ذكر هذا الهدف فى قوله :

كَأَنَّ عَلَى أَنْيَابِها مِنْ رُضَابِهـــا وَقَدْ ذَنَّتِ الشِّعْرَى وَلَمْ يَصْدَعِ الفَجْـرُ
وَبَلَّ النَّدَى مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ جَبْهَـهـا إذا اسْتَوْسَنَتْ واسْتَثْقَلَ الهَدَفُ الهِدْرُ
مُجَاجَةَ نَحْلٍ مِنْ قَرَاسَ سَبِيـــئَةٌ بِشَاهِقَةٍ جَلْسٍ يَزِلُّ بِهـــا الغُفْـــرُ
بِاسْفُنْطِ كَرْمٍ نَاطِفٍ زَرَجُونَـــةٍ بِعَقْبِ سَرَى جَادَتْ بِهِ مُـــزُنٌ قُمْـــرُ
جُمِعْنَ مَعاً فِي صَحْفَةٍ بارِقِيَّـــةٍ فَصُفِّيَ ذَوْباً شَبَّ نَشْوَتَهُ الخَمْـــرُ(٧٥)

وأبو صخر يذكر " الهدف " ويضيف إليه " الهدر " ، وهى كلمة تؤدى نفس المعنى الذى تؤديه " الهدف " .

وحين نقرأ النصوص الشعرية فى ضوء ما سبق من أفكار نجد أن لكل تعبير ولكل صورة وجها من المعنى . فالشعراء لا يذكرون شيئا فى شعرهم إلا تلبية لمعنى باطن يعتمل فى نفوسهم . غير أن الاستسلام للمعنى الحرفى المباشر يحجب عن الملتقى المعنى الشعرى ، وهو معنى يقتضى من الناظر نوعا من بذل الجهد فى محاولة الكشف عما هو كامن فى التفصيلات الشعرية من معان محورية تدور هذه التفصيلات حولها . فوراء كل مجموعة من التفصيلات التى تتعلق بموضوع من الموضوعات معنى كلى يعد بمثابة المركز الذى تدور حوله هذه المجموعة من التفصيلات .

وسوف ننظر فيما يلى فى بعض شعر أبى ذؤيب عن الخمر على ضوء ما تقدم . يقول أبو ذؤيب عن أم عمرو :

كَأَنَّ عَلَى فيها عَقَـاراً مُدَامَـــةً سُلَافَةَ راحٍ عَتَّقَتْهَـــا تِجارُهـــا
مُشَعْشَعَةً مِنْ أَذْرِعاتٍ هَوَتْ بِهـــا رِكابٌ وَعَنَّتْهَا الزُّقـــاقُ وَقَارُهـــا
فَلاَ تُشْتَرَى إلا بِرِيـــحِ سِبَاؤُهَـــا بَنَاتُ المَخَاضِ شِيمُهـــا وحِضَارُهـــا
تَرَى شَرْبَهَا خُمْرَ الحِداقِ كَأَنَّهُـــمْ أُسَاوَى إذا مَا مَارَ فيهِمْ سُوَارُهَا(٧٦)

لو اقتصرنا فى النظر الى هذا الشعر على المعنى الظاهر فسوف نرى الشاعر يذكر لنا " أذرعات " التى يجلبون منها الخمر كما يذكر لنا النوق التى تحمل الزقاق مشيرا فى أثناء ذلك الى ارتفاع أثمان هذه الخمر . ولا يخفى أن مثل هذه المعانى لا تقصد لذاتها ، أللهم إلا إذا آمنا بأن الشاعر يريد أن يمدنا ببعض المعلومات عن تجارة الخمر وطريقة صنعها وأثرها فى أجسام من يشربونها . ولا شك أن الشاعر لم يكن يريد شيئا من ذلك ، وإنما أراد أن يشير من خلال ما ذكر بعض المشاعر والمواقف مستجيبا فى ذلك الى دوافع وجودية أعمق مما يبدو على مستوى المعنى السطحى الظاهر . إذ لو كان الغرض من وراء مثل هذا الشعر أن يصف لنا الشاعر الخمر التى شبه بها ثغر محبوبته فما حاجته فى ذكر " أذرعات " والزقاق وبنات المخاض ، وما حاجته فى أن يذكر لنا حال من يشربون هذه الخمر ويصفهم بما وصفهم به ؟ فالتفاصيل التى يسوقها الشاعر من خلال كلامه عن الخمر لا تخدم الغرض الظاهرى وهو وصف طيب ثغر المحبوبة . يبقى أن الشاعر يتخذ من التشبيه سببا للاستطراد فى وصف الخمر. والحق أنه ليس هناك ما يدعو الشاعر مثل هذا التحايل ، إذ يستطيع أن يتناول الخمر مستقلا عن المرأة فليس فى تقاليد الشعر ما يمنعه من ذلك .

أما إذا نظرنا الى التفاصيل الشعرية فى ضوء الأفكار التى استنبطناها من نماذج أخرى لأبى ذؤيب ولغيره من الشعراء فسوف نرى أن الشاعر كان يستجيب فى كل كلمة وفى كل صورة الى دوافع عميقة تنأى بكلامه عن أن يكون وصفا حسيا لطيب ثغر المحبوبة . ففى بداية كلامه عن الخمر ينعتها بأنها مدامة وعقار ومعتقة .

وقد رأينا فى بداية هذا الفصل ما تنول إليه هذه الألفاظ من وعى بفكرة الزمن فى تقاليد

الشعر العربى . أما القول بأن الخمر سلافة ومشعشعة فقد عرفنا فى عرضنا لتقاليد الشعر العربى أيضا ما تدل عليه من جعل فكرة الصفاء مكونا أساسيا من مكونات المعنى الشعرى للخمر . كما أن قول أبى ذؤيب عن هذه الخمر أنها " عتقها الزقاق وقارها " يقوى من الإحساس بصفاء الخمر وطهرها إذ يجعلها مصونة فى دناتها لا تختلط بما يعكر صفاءها . ومن جهة أخرى فان فكرة الصيانة هذه ترتبط بالمرأة ، فكثيرا ما يقال عنها إنها " محصنة " أو " مصونة " أو " مخبأة ". والحق أن أبا ذؤيب يستجيب فى ذلك إلى اتجاه شعرى ذى أصالة فى التراث العربى ، إذ ترتبط الخمر عندهم بالأنوثة على أنحاء مختلفة . يقول حسان بن ثابت، مشيرا بدوره الإحساس بالمرأة المحصنة أو المخبأة :

كَأَنَّ خَبِيئَةً مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ ... يَكُونُ مِزَاجُهَا عَسَلٌ وَمَاءُ

عَلَى أَنْيَابِهَا ... إلى آخر كلامه عن الخمر (٧٧)

بل تظهر أنوثة الخمر فى بعض أسمائها ، فهى عندهم : العروس وأخت المسرة وابنة العنب وأم الدهر وأم ليلى والشمطا والعجوز .

ولقد عبر الشاعر عن فكرة الفداء والتضحية من أجل هذه الخمر الأنثى الصافية حين ذكر الركاب التى تهوى من أذرعات مجسدا من خلال ذلك الإحساس بالعناء والجهد الذى يصاحب هذه الرحلة الطويلة من الشام . كما حرص الشاعر على ذكر التضحية " ببنات المخاض شيمها وحضارها " . وقد أبدع الشاعر حين أنهى أبياته بالكلام عن شاربى الخمر قائلا عنهم أنهم " حمر الحداق كأنهم أساوى " فأصبح شرب الخمر ، التى لا تنفك عن المرأة ، نوعا من المجاهدة والمكابدة العنيفة . ولا شك أن قول الشاعر بعد ذلك " اذا ما مار فيهم سوارها " يختلف اختلافا أساسيا عن قولنا مثلا " إذا شربوها " لأن التعبير الشعرى الذى اختاره الشاعر يوحى بمعنى الامتزاج بين الشارب والخمر بحيث لا يتأتى الفصل بين وجوده ووجودها ، فالخمر بمقتضى كلام الشاعر تسرى فى شاربها وتتحدبه . فاذا ما التفتنا الى ما تعنيه الخمر عندهم من معنى الحقيقة الصافية الطاهرة أصبح شرب الخمر على النحو الذى ذكره الشاعر نوعا من الاتصال والاتحاد بهذه الحقيقة . وعندئذ نزداد فهما لمعنى التضحية والجهد اللذين يصاحبان تفكير الشعراء فى الخمر والمرأة والعسل والماء . كما يزداد فهمنا لمعنى التقديس الذى يرتبط

والتفكير فى شعر المرأة والخمر على هذا النحو يفسر لنا لماذا اتخذ المتصوفة من الخمر والمرأة رمزين للتعبير عما يعتمل فى نفوسهم من معان ، إذ من المرجح أن المتصوفين استنبطوا رمز الخمر فى الشعر القديم فوجدوا فيه أجنة لبعض المعانى التى وافقت شيئا مما كان يجول فى خواطرهم . وقد نبه الدكتور لطفى عبد البديع الى تلك الفكرة قائلا " واستطيقا الخمر فى الشعر العربى تحتاج الى بيان يكشف عما فى دلالتها من كثافة بلغت معها مبلغ الرمز عند شعراء الصوفية " (٧٨) .

كما أشار الدكتور مصطفى ناصف الى نفس الفكرة حين علق على قول عنترة عن المرأة :

وكأن فارة تاجر بقسيمة ... سبقت عوارضها إليك من الفم

أو روضة أنفا تضمن نبتها ... غيث قليل الدمن ليس بمعلم

جادت عليه كل بكر حرة ... فتركن كل قرارة كالدرهم

سحا وتسكابا فكل عشية ... يجرى عليها الماء لم يتصرم

وخلا الذباب بها فليس ببارح ... غردا كفعل الشارب المترنم

هزجا يحك ذراعه بذراعه ... قدح المكب على الزناد الأجذم

فكان مما قال فى تعليقة " ولم يكن ما يسمى التصوف معروفا ، ولكن كيف يستطيع القارىء أن يطمئن الى استعمال فكرة أخرى بعيدة عن التصوف ، وهو يرى أن المحبوبة بعيدة عن المجتمع ، وأنها عبير لا يحتوى حدود ، وأن ثغرها طيب لأنها استطاعت أن تأخذ شيئا من المطر قبل أن يبتل برائحة الأرض ؟ كيف يتجنب القارىء فكرة كالتصوف إذا أراد أن يقرأ هذه الأبيات ؟ " (٧٩)

وإذا كان الدكتور لطفى عبد البديع قد نبه الى العلاقة بين فكرة التصوف والدلالة الرمزية لشعر الخمر فى التراث على حين التفت الدكتور مصطفى ناصف الى العلاقة بين رمز المرأة والمطر وفكرة التصوف فان شعر الهذليين يتسق مع المقولتين فى آن واحد ، إذ إنهم حين تناولوا الخمر ربطوا ربطا محكما بينها وبين المرأة عن طريق هذا التقليد الشعرى الذى يشبه فيه الشعراء ثغر المرأة بالخمر والماء الصافيتين . وقد رأينا إن إدخال عنصر العسل واشتياره على

هذا النحو المفصل الذى امتاز به الهذليون قد غذى المعانى الباطنة التى ينطوى عليها رمزا الخمر والماء كما تغذى منهما .

ومثل هذا التفكير فى رموز الشعر العربى يؤدى الى إدراك القيمة المعنوية لكثير من التفصيلات التى تبدو من حيث الظاهر نوعا من الاستغراق الممل فيما لا يؤدى الى معنى ذى خطر . من ذلك مثلا قول أبى صخر عن ليلى :

كَأنَّ مُعْتَقَةً فِى الـدَّنِّ مُغْلَقَـــةً ... صَهْبَاءَ مِصْعَقَـةً مِنْ رَانِـىءٍ رَذِمِ
شِيبَتْ بِمَوْهِبَـةٍ مِنْ رأسِ مَرْقَبَـةٍ ... جرداءَ مَهْيَبَةٍ فِى حَالِـقٍ شَمَـمِ
مِنْ رَأسِ عَالِيَةٍ مِنْ صَوْبِ غَادِيَـةٍ ... فِى إِثْرِ سَارِيَةٍ أعْقَابَ مُحْتَـدِمِ
خَالَطَ طَعْمَ ثَنَايَاهَـا وَرِيقَتَهَـا ... إِذَا يَكُونُ تَوَالِى النَّجْمِ كَالنُّظُمِ(٨٠)

يتضمن كلام أبى صخر عن الخمر والماء اشارات متعاقبة الى فكرة العلو والخطر حين يذكر " رأس مرقبة " و " حالق شمم " و " رأس عالية " و " جرداء مهيبة " .

ومن جهة أخرى فقد ذكر الشاعر السحاب والسيل والمطر ، وقد رأينا فيما سبق دلالة هذا كله على معنى الطهر والنقاء الذى يرتبط بالمعنى الشعرى لماء السحاب . والشاعر إذ ينظر الى ليلى فى ضوء ذلك كله إنما يجردها من صفتها الأرضية حتى تصبح أقرب ما تكون الى عالم من السمو والطهر بعد أن " خالطت " الصفاء والطهر اللذين صاغ فيهما الشعراء الخمر وماء السحاب وقد أدى هذا بالشاعر الى الربط بين وجود ليلى ووجود النجوم سائرا فى هذا على هدى من أبى ذؤيب وساعدة بن جؤية . والنظر فى كلام الشاعر عن ليلى بعد هذه الأبيات يؤكد أن الخمر والمطر والمرأة ترتبط فى وعى الشاعر بمعانى التقديس والسمو . يقول الشاعر منهيا قصيدته :

حَلَفْتُ بِاللهِ والتُّـوْرَاةِ مُجْتَهِـداً ... وَالنُّورِ والبَيْتِ والأرْكَانِ والْحَـرَمِ
وَرَبِّ رَكْبٍ عَلَى خُوصٍ مُخَيَّسَـةٍ ... عُوجٍ ضَوَامِرَ والإنْجِيلِ والقَلَـمِ
والطورِ والمَسْجِدِ الأقْصَى وَزَائِـرِهِ ... هَلْ بَعْدَ ذَا لِذوى الأيْمَانِ مِنْ قَسَمِ
لَقَدْ وَجَدْتُ بِلَيْلَى ضِعْفَ ما وَجَدَتْ ... شَمْطَاءُ تَثْكَلُ بَعْدَ الشَّيْبِ والهَـرَمِ

وظاهر الكلام أن الشاعر يقسم على أن وجده بليلى أعظم من وجد عجوز ثكلت بعدما شابت وهرمت : بيد أن الأستسلام للمعنى الظاهر فى مثل هذا السياق يفرغ الشعر من أى قيمة معنوية ، بل يصبح هذا القسم الطويل الذى راح يوالى فيه الشاعر بين ذكر كل ما يخطر على بال المسلم من مقدسات مبالغة مرذولة أو تكرارا يبعث الملل . بيد أن الوجه فى ذلك أن أبا صخر - على المستوى الباطن للشعر - يستجيب لدافع يحفزه الى الربط بين المرأة وفكرة التقديس التى اتخذ الشاعر من التفصيلات التى ساقها فى خلال قسمه وسيلة لإثارتها . وبعبارة أخرى فان الشاعر حين يذكر المقدسات التى ذكرها يثير فى نفس السامع نوعا من المشاعر الروحية العميقة التى شاء لها أن ترتبط فى الوقت نفسه بذكر ليلى . والشاعر طبعا لا يذكر لنا ذلك على نحو مباشر ولكن هل يمكن لسامع مسلم ألا تستثار فى نفسه أعمق المشاعر الروحية حين تقرع سمعه هذه الكلمات : الله - التوراة - النور - البيت - الأركان - الحرم - الإنجيل القلم - الطور - المسجد الأقصى وزائره .

ولا يمكن لسامع مسلم ألا يتذكر شيئا من الذكر الحكيم وهو يستمع لهذا كله . فلا يخفى أن الشاعر ، مثلا ، يقيم علاقة توليدية intertextuality مع قوله تعالى : " وأذن فى الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق " (٨١)

ومما لا شك فيه أنه كلما تعمق الإحساس الدينى عند السامع لمثل هذا الشعر تعمق فهمه لليلى وزاد إدراكه لما تؤول إليه المرأة من معنى .

وأبو صخر فى هذا البيت يشبه ساعدة بن جؤية الذى ربط بين المرأة وفكرة التقديس عن طريق القسم هو أيضا فقال :

إنّى وَأيْدِيهَـا وكُلّ هَدِيَّـةٍ ... مِمَّا تُتَجُّ لَهَا تَرَائِـبُ تَنْعَـبُ
وَمَقَامِهِنّ إذا حُبِسْـنَ بِمَـأزِمٍ ... ضَيْقٍ أُلَفُّ وَصَدْهُنَّ الأخْشَـبُ
حَلَفَ امْرِىءٍ بَرٍّ سَرِفْـتِ يَمِينَـهُ ... وَلَكُلّ ما تُبْدِى النُّفُوسُ مُجَـرَّبُ
إنّى لأهْوَاهَا وَفِيهَـا لامْـرِىءٍ ... جَادَتْ بِنَائِلِها إلَيْهِ مَرْغَـبُ(٨٢)

ومن الملاحظ أن كلا الشاعرين أشار أثناء قسمه الى فكرة الجهد والمعاناة فعل ساعدة ذلك حين ذكر هذا الطريق الوعر الذى تسلكه الهدايا . أما أبو صخر فقد انتهج نهجا إسلاميا

عندما ذكر العوج الضوامر كما أشرنا . وقد علق الشارح على قسم ساعدة فقال : يحلف بالهدايا ، يحلف بما يسوءه ، يحلف بغير الله " .

وإذا كان أبو صخر قد كشف فى قصيدته عن معنى التقديس الذى يوحى به كلامه عن المرأة فان ذلك مما يفسر لنا قوله عن المرأة فى قصيدة أخرى :

إنى أُرَى مَنْ يُصادِينِى لأَهْجُرَهـا كَزَاجِرٍ عَنْ سَبِيلِ الله صَـدَّادِ(٨٣)

فلونظرنا الي البيت فى ضوء فكرة التعلق الشخصى بالمرأة أو حب الذكر للأنثى لكان فى كلام الشاعر مبالغة مرذولة تقترب به من الشرك بالله إذ يجعل سبيل المرأة مساويا لسبيل الله جلّ وعلا . وإنما الوجه فى ذلك أن المرأة فى مثل هذا الشعر تعلو على وجودها الواقعى وتصبح رمزا لأمور تتجاوز العواطف الشخصية .

ومما يؤيد ذلك النظر الى المرأة فى الشعر القديم بعامة وفى شعر الهذليين بخاصة ما نلاحظه من أن ذكر المرأة فى شعرهم يقترن بفكرة العوائق والحواجز التى تقف دون رغبة الشاعر فى الاتصال بها مما يقتضى نوعا من المجاهدة والكفاح . يقول أمية بن أبى عائذ فى إحدى قصائده :

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِى هَلْ أَتَى أُمَّ نَافِـعٍ مَصَاعِى كَمِيًّا ذَا مَجَالٍ وَمِجْوَلِ
أُدَافِعُـهُ لا أَتَّقِيـهِ بِجُنَّـةٍ وَأُجْنِبُهُ حَدَّ الحُسَـامِ المُفَلَّـلِ
بِمُعْتَرَكٍ ضَنْكٍ ضَرِيرٍ مَتَى يَطَـأْ بِمَوْطِنِهِ غَيْرِى مِنَ النَّاسِ يُؤْكَلِ(٨٦)

وعادة ما يقال عن مثل هذا الشعر إنه فخر يتوجه به الشاعر الى المحبوبة ولكننا نرى أن الشاعر يتحدث عن جهاده فى سبيل المرأة التى يعلو وجودها الشعرى عنده على وجودها الواقعى فتصبح غاية كبرى يصح أن يركب الأنسان من أجلها المخاطرة التى قد تودى به .

ولقد صرح الشاعر بمعنى قريب من هذا حين أتبع أبياته السابقة قوله :

وَمِنْ حُبِّكُمْ يا خِيرَةَ النَّاسِ كُلِّهِـمْ صَلِيتُ بِحَامٍ شَابِكِ النَّابِ مُشْبِـلِ
مُشِبٌّ لَدَيْهِ شِبْلُـهُ مُتَقَبِّضـاً عَلَى حَذَرٍ ضَارٍ بِعَـدْوَةِ فَيْصَـلِ
تَكَنَّفَنِى السِّيدَانُ سِيدٌ مُوَاثِـبٌ وَسِيدٌ يُتَـالِى زَأْرَهُ بِالتَّبَلُّـلِ

فَيَعْذُرُ مِنى هَذا بِعُصْلٍ شَوَابِـكٍ وَهَذا بِحُجْنٍ حَدُّهَـا لَمْ يُفَلَّـلِ
فَيَرْهَقُ مِنِّى جَانِبـاً فَيَمِيلُـهُ وَأَمْنَعُ مِنْهُ جَانِبـاً لَمْ يُسَهَّـلِ
أَقَرَّرُ عَنْهُ غَالِى الغَيْـظِ كُلَّـهُ وَلَوْ غَيْرَ سَهْمٍ سَبَّنِى جَاشَ مِرْجَلِـى
وَلَكِنَّه لَيْثُ بِلَيْـثٍ فَخَـادِشٌ بِأَنْيَابِهِ مِنْ ضَابِـطٍ لم يُحلْحَـلِ

وكلام الشاعر صريح فى أن حبه لهذه المرأة يقتضى منه التغلب على الأسود والذئاب وما يعنيه ذلك من هزيمة للشر الذى تمثله هذه الوحوش . فذلك هو السبيل الذى يجب على المحب أن يسلكه وصولا الى المحبوب .

وقد قال أبو صخر عن ليلى أيضا كلاما يشبه ما قال به أمية بن أبى عائذ ، فذكر الوحوش والأعداء والمهالك التى تقف دونه ودون ليلى فقال عنها :

كَمْ جَاوَزَتْ دُونَنَا مِنْ كُلِّ مَهْلَكَـةٍ غَوْلٍ مَهَالِكَ أَهْوَالٍ وَمِنْ ظُلَـمِ
دُعْجٍ وَمِنْ خَادِرٍ شَثْـنٍ بَرَاثِنُـهُ ضِرْغَامَةٍ تَحْتَ عِيصِ الغَابِ والأَجَمِ
جَهْمٍ المُحَيَّا عَبُوسٍ بَاسِلٍ شَـرِسٍ وَرْدٍ قُصَاقِصَةٍ رِيَبَالَـةٍ شَكِـمِ
وَمِنْ عَدُوٍّ وَمِنْ خَيْلٍ مُسَوَّمَـةٍ وَمِنْ سُهُوبٍ وَأَمْيَالٍ وَمِنْ عَلَـمِ (٨٧)

وقد يظن أن الشاعر هنا قد نجح فى الاتصال بالمرأة التى اجتازت هذه الأهوال لك توافيه، لولا أن الشاعر إنما يتحدث عن طيف ليلى لا عن ليلى نفسها ، فقد قال مفتتحا قصيدته :

نَامَ الخَلِى وَبِتُّ اللَّيْـلِ لَمْ أَنَـمِ وَهَيَّجَ العَيْنَ قَلْبٌ مشعر السَّقَـمِ
مُكَلَّفٌ بِنَوَى لَيْلَـى وَمُرَّتِهَـا يا طُولَ لَيْلِكَ لَيْلاً غَيْرَ مُنْصَـرِمِ
قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُنِى جَلْداً فَهَيَّجَنِـى طَيْفٌ لَهَا طَارِقٌ لَمْ يَسْرِ مِنْ أُمَـمِ

ثم قال الشاعر الأبيات التى ذكرناها قبل ذلك .

وطيف المرأة وخيالها تقليد شعرى آخر يؤيد ما نذهب إليه من أن المرأة ترمز فى الشعر العربى لفكرة الحلم أو العالم المثالى الذى يسعى الإنسان لبلوغه ولكنه يتعالى على كل سعى. وقد تطرق أكثر من شاعر هذلى إلى هذا التقليد على أنحاء مختلفة . يقول غاسل بن غزية مبتدئا قصيدته :

أمِنْ أُمَيْمَةَ لا طيـــفٌ ألَمَّ بِنَـــا بِجَانِبِ الفَرْعِ والأعْرَاءُ قَدْ رَقَـــدوا
سَرَتْ مِنَ القَرْطِ أوْ مِنْ نَخْلَتَيْنِ فَلَمْ يَنْشَبْ بِهَا جَانِبَا نَعْمَانِ فَالنُّجُـــدُ
فَقُلْتُ رُدِّي وَقُولِي القَوْمَ قَدْ طَلَعُـوا لِلغَوْرِ والغَزْوِ يَسْتَذْكِي وَيَنْجَـــرِدُ
وَلاَ تُقِيمِي عَلَى أيْنِ الغُزَاةِ وَلَـــمْ يَصْلُحْ لِمِثْلِكِ إلاَّ الخَفْضُ والخَـرَدُ(٨٦)

والشاعر يحلم بهذه المرأة وهو فى غمرة الكفاح والنضال مع الأعداء . وهو وإن لم يصرح بأن نضاله هذا من أجل أميه فان حديثه الذى يوجهه الى طيفها يتضمن ذلك المعنى ، فهو يقول إن التعب والمعاناة اللذين يقاسيهما لا يصلحان لها وإنما يصلح لها خفض العيش ، وفى هذا إيحاء بأن تعبه ومعاناته فى نضال الأعداء هما من أجل الخفض والخرد " اللذين يصلحان لأمية . ومن جهة أخرى فان تكرار طروق خيال المحبوبة وتذكرها فى مواقف التعب والمعاناة فى تقاليد الشعر القديم ترجح هذا التفسير .

وقد ذكر سهم بن أسامة طيفين لأم نوفل وأمية فقال :

ألا أرَّقَتَنَا بالسُّـرَى أمُّ نَوْفَـــلِ فَأهلاً بِذَاكَ الطَّـارِقِ المُتَغَلْغِـــلِ
كَمَا أرَّقَتَنَا بالطُّفِّ مِنْ عَالِـــجٍ أمَيَّةُ بَعْدَ النَّوْمِ مِنْ أهلِ مَجْـدَلِ(٨٧)

ثم أشار الى فكرة الحواجز والعقبات التى تقف حائلا بينه وبينهما حين قال :

وكِلْتاهُما تَسْرِي وَمِنْ دُونِ أهْلِهَـــا مَلاً إنْ تَكَلَّفْهُ المَرَاسِيلُ تَكْلِـــلِ

وإذا كان حلم الشاعر بالمرأة يتراءى له من خلال الطيف الذى يسرى إليه كما ذكر فان نار المحبوبة تتراءى له من بعد ، فهو بودان أما نارها فبقرن ، وهى نار دائمة الاشتعال ولا تخبو أبدا :

رَأيْتُ وَأصْحَابِي بِوَدَّانَ نَارَهَـــا بِقَرْنٍ فَطَابَتْ نَارُهَا نَارَ مُصْطَلِـــى
إذَا مَا تَوَانَى مُوقِدُ النَّارِ أوْ خَبَـــتْ مِنَ اللَّيْلِ شَبَّتْ بِالذُّكِيِّ المُكَلَّـــلِ

ولا شك أن معنى النار هنا يشبه معنى الطيف ، إذ هما أثران من آثار المرأة يراهما الشاعر ولكنه لا يرى المرأة أبدا ، إذ إنها لا تلمس ولا ترى. بل هى عند الشاعر معنى علوى ينسب للسماء أكثر مما ينسب للأرض ، فهى عنده :

مِنَ البِيضِ إنْ يَسْمَعْ سُهَيْلٌ كَلاَمَهَـا يَدَعْ قَصْدَ مَجْرَاهُ سُهَيْلٌ وَيَنْـــزِلِ
مِنَ الشُّمِّ الشُّمِّ العَرَانِينِ لَمْ تَكُـنْ تَمَالَى لِغَوْثَا الزَّوْمَـــرِ المُتَعَلْـــلِ
ثَقَالُ إذا اللَّيْلِ ارْجَحَنَّ صَرِيُـــهُ وأخْضَلَ نَضَّاحُ النَّدَى كُلَّ مِحْمَـــلِ
تَضَوَّعَ رَيَّاهَا إذا ما تَنَاكَحَـــتْ مِنَ اللَّيْلِ أحْلاَمُ الكُهَامِ المُثَقَّـــلِ

لقد سما الشاعر بالمرأة الى سهيل وجعلها رائحة تشم لا جسدا يلمس . أما ذكر " الكهام المثقل " فى هذا السياق فيؤدى وظيفة معنوية أشرنا اليها فيما سبق حين تناولنا ذكره فى بعض شعر أبى ذؤيب وأبى صخر .

وقد ذكر ربيعة بن الجحدر طيف" أم مسافع" فقال مبتدئا قصيدته التى أشرنا اليها فيما سبق:

أنَّى تَسَدَّى طَيْفُ أمِّ مُسَافِـــعِ وَقَدْ نَامَ يَاابْنَ القَوْمِ مَنْ هُوَ نَاعِـــسُ
فَبَاتَتْ هُدُوءَ اللَّيْلِ عِنْدِي قَرِينَتِـــي كِلاَنَا عَلَيْهِ ثَوْبُهَا فَهْوَ لاَبِـــسُ

والشاعر يعبر فى البيت الثانى عن رغبة قوية فى الالتحام بالمرأة بحيث يصير الشاعر متحدا بها اتحاداً كاملا ، إذ يصبح جسده وجسدها شيئا واحدا .

وقد عبر أمية بن أبى عائذ عن معنى قريب مما ذهب إليه ربيعة بن الجحدر حين قال ذاكرا طيف زينب وخيالها :

ألاَ يَا لَقَـوْمٍ لِطَيْـفِ الخَيَـــالِ أرَقَّ مِنْ نَـــازِحٍ ذِي دَلاَلِ
أجَـــازَ إلَينَـــاً على بُعْـــدِهِ مَهَاوِيَ خَرْقٍ مَهَابٍ مَهَـــالِ
صَحَـــارٍ تَغَـــوَّلُ جِنَّانُهَـــا وأحْدَابَ طَوْدٍ رَفِيـــعِ الجِبَالِ
وَقَدْ هَاجَ لِي ذِكْرُ ما قَدْ نَسِيـــتُ مِنْ بَعْدِ أحْقَابِ دَهْرٍ طِـــوَالِ
خَيَالُ لِزَيْنَبَ قَدْ هَـــاجَ لِـــي نُكَاساً مِنَ الحُبِّ بَعْدَ انْدِمَـــالِ
تَسَدَّى مَعَ اللَّيْـــلِ تِمْثَالُهَـــا دُنُوَّ الضَّبَابِ بِطَـــلٍّ زُلاَلِ(٨٨)

فقد جعل الشاعر من طيف زينب قوة كونية تغمره وتحيط به " كما يغشى الضباب الأرض" على حد تعبير الشارح . ومما يلاحظ أن أمية قد عبر تعبيرا قويا عن فكرة الحواجز والأخطار حين ذكر أن الطيف أتاه من " نازح " وأنه " اجتاز على بعده " " مهاوى خرق مهاب مهال " ،

والمهاب موضع المهابة ، كما أن المهال موضع الهول . والخرق هو البلد الواسع . ولا يخفى ما فى ذكر الغيلان والجن من تكريس لمعانى الخوف والشرور التى يتحتم على المرء أن يجتازها فى سبيل هذا الحلم . ولهذا فلم يكن من الغريب أن يقرن أمية بن أبى عائذ بين ذكر المرأة وذكر " المقام " و " الركن " و " الحجر الاسود " و " ذى العرش " و " جانب المسجد " مشيرا بذلك مشاعر الجلال والتقديس فقال :

أفاطِمَ حُيِّيتِ بالأسْعُدِ ... متَى عَهْدُنا بِكِ لا تَبْعُدِى
تَصَيَّفْتُ نَعْمانَ واصْيَفْتِ ... جُنُوبَ سَهامٍ إلىَ سُرْدُدِ
كَأنَّ بِعَيْنِى إذا أطْرَقَتْ ... حَصاةً تُحَثْحِثُ بالمِرْوَدِ
فَانْ شِئْتُ آلَيْتُ بَيْنَ المَقامِ ... والرُّكْنِ والحَجَرِ الأسْوَدِ
نَسِيتُكِ مَا دامَ عَقْلِى مَعِى ... أُمُدُّ بِهِ أمَدَ السُّرْمَدِ
تَبارَكَ ذُو العَرْشِ مَاذا نَرَى ... مِنَ الحُسْنِ فِى جانِبِ المَسْجِدِ(٨٩)

أما مالك بن خالد فقد جمع بين تقليد الطيف والخيال وتقليد الأطلال فقال :

لِظَبْيَاءَ دارٌ قَدْ تَعَفَّتْ رُسُومُها ... قِفارٌ وبالمَنْحاةِ مِنْها مَساكِنُ
فَما ذِكْرُهُ إحْدَى الزُّلَيْفاتِ دارُها ... المَحاضِرُ إلاّ أنَّ مَنْ حَانَ حَانِنُ
وَإنِّى عَلَى أنْ قَدْ تَجَشَّمْتُ هَجْرَها ... لِما كتَمَتْنِى أمُّ سَكْنٍ لَضامِنُ
فَانْ يُمْسِ أهْلِى بالرُّجيعِ ودُونَنا ... جِبالُ السُّراةِ مَهْورٌ فَعُوانِنُ
يُوافِكَ مِنْها طارِقٌ كُلَّ لَيْلَةٍ ... حَثِيثٌ كَمَا وافَى الغَرِيمَ المُدايِنُ
فَهَيْهاتَ نَاسٌ مِنْ أناسٍ دِيارُهُمْ ... دُفَاقٌ وَدارُ الآخِرِينَ الأوائِنُ(٩٠)

وهذا الجمع بين ذكر الأطلال وذكر الطيف ليس بالشىء المستغرب ، فالشاعر فى التجربتين يفتقد المرأة ويتطلع اليها عن طريق الحلم تارة وعن طريق الذكرى أو التذكر تارة أخرى . فالطيف والطلل مظهران لمعنى واحد هو الحلم المفتقد . والمرأة على كل حال غاية يتنسمها الشاعر فى الطلل مرة وفى الطيف مرة أخرى ولكنه لا يعاينها .

وتقاليدُ الشعر العربى القديم يأخذ بعضها برقاب بعض ويؤدى فهم أحدها الى الكشف عما

هو كامن فى غيرها من ضروب المعنى .

فبالإضافة الى المثل السابق الذى جمع فيه الشاعر بين تقليد الطيف وتقليد الأطلال نرى بعض الهذليين يجمعون بين الطيف وذكر البرق والمطر وهو تقليد آخر من تقاليد الشعر القديم. يقول ربيعة بن الكودن :

أفِى كُلِّ مُمْسٍ طَيْفُ شَمَّاءَ طارِقِى ... وَإنْ شَحَطَتْنَا دارُها فَمُؤَرِّقِى
وَمِنْهَا وَأصْحَابِى بِرَيْعَانَ مَوْهِناً ... تَلألُؤُ بَرْقٍ فِى سَنَاً مُتَأَلِّقِ
أرِقْتُ لَهُ ذَاتَ العِشَاءِ كَأنَّهُ ... مَصَابِيحُ عُجْمٍ عِنْدَ صَرْحٍ مُغَلَّقِ(٩١)

لقد تأرق الشاعر فى هذه الأبيات مرتين ، فى المرة الأولى منهما أرقه طيف شماء التى شحطته دارها ، وفى المرة الثانية أرقه من شماء البرق الذى شبهه " بمصابيح عجم عند صرح مغلق " . وبالإضافة الى فكرة الأرق التى تجمع بين الدار البعيدة فان فكرة البعد تجمع بينهما أيضاً. فقد اقترن ذكر الطيف بذكر الدار البعيدة ، وهذا أيضا شأن البرق الذى يقترن بقصر مغلق لا يمكن الوصول إليه ، وهو ضرب من البعد كما لا يخفى . كما أن ذكر الأعجمى مما يعمق من الإحساس بالبعد ، فليس البعد المعنى بعدا مكانيا بل هو بعد معنوى يتصل بما ذكرناه من أن المرأة فى مثل هذا الشعر تمثل غاية بعيدة المنال .

وقد ذكر مُليح بن الحكم الطيف والخيال فى أكثر من موضع ، وفى أحدها يقول جامعا بينهما وبين البرق :

لَعَمْرِى لَئِنْ أبْكَتْكَ كُلُّ مَحِلَّةٍ ... لِشَمَّاءَ أوْ طَيفٌ مَتَى تُمْسِ يَطْرُقِ
لَتَلْتَمِسَنْ عَيْناً سِوَى عَيْنِكَ الَّتِى ... رَهَنْتَ بِجَارِى دَمْعِهَا المُتَدَفِّقِ
تُرَاوِحُهَا بَعْضَ البُكَا وَتُعِينُهَا ... عَلَى الغَىِّ مِنْ وَجْدٍ بِشماءَ طارِقِى
وَمَنْ يَتَعَلَّقْ حُبَّ شَمَّاءَ أوْ تَكُنْ ... لَهُ شَجَناً يُكْثِرْ حَنِيناً وَيَشْتَقِ
وَيَهْتَجْ لِذِكْراهَا إذَا خَطَرتْ لَهُ ... وَلِلْبَيْنِ مِنْهَا وَالخَيَالِ المُؤَرِّقِ
حَنِينَ اليَمَانِى هَاجَهُ بَعْدَ سَلْوَةٍ ... ومِيضُ رَمَىَ آخِرَ اللَّيْلِ مُغْرِقِ
فَحَنَّ وَلَمْ يَمْلِكْ حَنِيناً وَهَاجَهُ ... لأوْطَانِهِ صَوْبُ السَّنَا المُتَأَلِّقِ(٩٢)

ويذكر أبو ذؤيب أم سفيان فيقول :

أَمِنْ أُمِّ سُفْيَانَ طَيْـفٌ سَـرَى ... إِلَيَّ فَهَيَّـجَ قَلْبَـاً قَرِيحَـا
عَصَانِي الفُـؤَادُ فَأَسْلَمْتُـهُ ... وَلَمْ أَكُ مِمَّا عَنَـاهُ ضَرِيحَـا
وَقَدْ كُنْتُ أُغْبِطُـهُ أَنْ يَرِيـعَ ... مِنْ نَحْوِهِنَّ سَلِيمـاً صَحِيحَـا
كَمَا تَغْبِطُ الدِّئْـبَ المُسْتَبِـلْ ... بِالبُرْءِ تُنْبَـؤُهُ مُسْتَرِيحَـا

ثم يقول ذاكرا البرق :

رَأَيْتُ وَأَهْلِي بِـوَادِي الرُّجِيـعِ ... فِي أَرْضٍ قَبْلَهُ بَرْقـاً مُلِيحَـا(٩٣)

ثم يمضى بعد ذلك فى كلام مفصل عن السحاب والمطر والسيل سنعرض له فى حينه .

ونلاحظ من النماذج السابقة أن معنى البعد يجمع بين الطيف والخيال من جهة والبرق من جهة أخرى . فالبرق يلوح للشعراء من أرض بعيدة شأنه فى ذلك شأن الطيف والخيال اللذين يطرقان الشاعر بعد اجتياز الصحارى والبلاد المترامية والجبال والوديان . فالمرأة بوصفها كائنا شعريا لا تنفصل فى تفكير الشعراء عن معنى الغاية البعيدة التى لا تنال. ولذلك فان الشعراء لا يذكرون الطيف أو البرق إلا مقترنا " بالحنين " أو " الأرق " أو "التهيج" أو" البكاء " . والتوتر الذى يعكسه ذكر المرأة فى سياق الطيف والخيال والبرق ناشىء عن المقابلة بين الرغبة فى الاتصال بالمرأة وما يحيط بها من حواجز وعقبات يتحتم على الشاعر أن يجتازها لكى يصبح جديرا بهذه المرأة التى لا ينفك وجودها عن هذا البرق الذى يلتمع فيضىء الكون ولكنه ما يلبث أن يختفى .

وقبل أن نحاول الكشف عن المعنى الكامن فى حديث الهذليين عن البرق نشير الى أنهم ساروا فى تناولهم لهذا التقليد سيرتهم فى شعر الخمر فغلب عليهم هنا - كما غلب عليهم هناك- الربط بين هذا التقليد والمرأة على حين أن هذا الربط ليس لازما فى تقاليد الشعر . فامرؤا القيس مثلا ذكر البرق فى معلقته قائلا :

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً اريك وَمِيضُـهُ ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فى حَبِـيٍّ مُكَلَّـلِ(٩٤)

ثم مضى فى كلام مشهور عن البرق والمطر والسيل . وامرؤ القيس أيضا هو القائـل فى أول قصيـدة أخـرى :

أُعِنِّيَ عَلَى بَـرْقٍ أَرَاهُ وَمِيـضِ ... يُضِيءُ حَبِيّاً فِي شَمَارِيخَ بِيـضِ(٩٥)

ويمضى بعد ذلك فى حديث يشبه حديثه في المعلقة .

وللأعشى كلام عن البرق يقول فيه :

يَا مَنْ يَرَى عَارِضاً قَدْ بِتُّ أَرْقُبُـهُ ... كَأَنَّمَا البَرْقُ فِي حَافَاتِهِ الشُّعُـلُ(٩٦)

ثم يصف السيل كما فعل امرؤ القيس .

أما الهذليون فان حديث البرق والسحاب والمطر يبتدىء عندهم من المرأة يقول أبو ذؤيب :

أَمِنْكِ بَرْقٌ أَبِيتُ اللَّيْـلَ أَرْقُبُـهُ ... كَأَنَّهُ فِي عِرَاضِ الشَّامِ مِصْبَـاحُ(٩٧)

وهذا يشبه قوله فى موضع آخر :

أَمِنْكِ البَـرْقُ أَو مَـضَ ثُمَّ هَاجَـا ... فَبِتُّ إِخَالُهُ دُهْمـاً خِلاجَـا(٩٨)

أما صخر الغى فلم يذكر المرأة فى شعره إلا مرة واحدة قال فيها مبتدئا القصيدة :

لِسَمَاءَ بَعْدَ شَتَـاتِ النَّـوَى ... وَقَدْ بِتُّ أُخَيِّلُ بَرْقـاً وَلِيفـاً(٩٩)

ويشبه أبو قلابة صخر الغى ، فهو أيضا لم يذكر المرأة الا مرتين ، قال فى إحداهما بعد أن ذكر الأطلال :

يَا بَرْقُ يَخْفِي لِلْقَتُـولِ كَأَنَّـهُ ... غَابٌ تَشَيَّمَهُ حَرِيقٌ يُبَّـسُ(١٠٠)

والحق المتنخل كلامه عن البرق بكلامه عن أسماء فقال :

هَلْ هَاجَكَ اللَّيْلِ كَلِيـلٌ عَلَـى ... أَسْمَاءَ مِنْ ذِي صُبَّرٍ مُخْيِـلِ

وذكر ساعدة بن جؤية البرق والمرأة فى موضعين ، قال فى أحدهما :

أَقَعَنْكِ لاَ بَرْقٌ كَـأَنَّ وَمِيضَـهُ ... غَابٌ تَشَيَّمه ضِرَامٌ مُثْقَـبُ(١٠١)

وقال فى الموضع الآخر :

وَمِنْكِ هُدُوَّ اللَّيْلِ بَرْقٌ فَهَاجَنِـي ... يُصَدِّعُ رُمْكاً مُسْتَطِيـراً عَقِيرُهَـا

وبعد أن يذكر الشعراء البرق على هذا النحو يمضون فى الحديث عن السحاب والمطر والسيل بكلام يتفاوت فى طوله من موضع لآخر .

ومن الملاحظ فى الأمثلة السابقة أن الهذليين يعمدون الى أسلوب واحد فى الربط بين البرق والمرأة فيقولون : أمنك برق ، أو أعنك برق ، أو لشماء برق ، أو على أسماء برق . والشراح يقولون إن هذا يعنى أن الشاعر يرى البرق من جهة المحبوبة أو من أرضها ، ولكننا لا نستطيع أن نهمل ما تتضمنه هذه الخصوصية الأسلوبية من إيحاء بأن البرق يتولد عن المرأة ، أو أن المرأة تتضمن البرق على نحو من الأنحاء .

ومن جهة أخرى فانه مما يلفت النظر أن الشعراء ينتقلون أحيانا من الحديث عن البرق والمطر الى الكلام عن المرأة بحيث يبدو وكأن المطر و البرق ينشقان عن المرأة . وعلى سبيل المثال فقد قال ساعدة بن جؤية فى أحد الموضعين الذين ذكرناهما :

أَفَعَنْكِ لاَ بَرْقٌ كَـأَنَّ وَمِيضَـهُ غَابٌ تَشَيَّمُهُ ضِـرَامٌ مُثْقَـبُ
سَادٍ تَجَرَّمَ فِى البَضِيعِ ثَمَانِيَـاً يُلْوِى بِعَيْقَاتِ البِحَارِ وُيجْنَـبُ(١٠٢)

ويمضى فى حديث سنعرض له فيما بعد ثم يقول عن الغيم :

ثُمَّ انْتَهَى بَصَرِى وَأَصْبَحَ جَالِسـاً مِنْه لنَجْدٍ طَائِـقٌ مُتَغَـرِّبُ(١٠٣)

ثم ينتقل الى الحديث عن المرأة بعد هذا البيت فيقول عنها :

وَافَتْ بِأَسْحَم فَاحِـمٍ لاَ ضَـيْرَهُ قَصَرٌ وَلاَ حَرِقُ المَفَـارِقِ أَشْيَـبُ
كَذَوَاتِبِ الجَفَأ الرُّطِيبِ غَطَابِـهِ غَيْلٌ وَمَدٌ بِجَانِبَيْهِ الطُّحْلُـبُ(١٠٤)

ومثل هذا الإنتقال المفاجىء من الحديث عن البرق والمطر الى الحديث عن المرأة يوحى بأن المطر والبرق أنبتا هذه المرأة . ففكرة الإنبات واضحة فى تصوير الشاعر للمرأة ، وسوف نتعرض لذلك المعنى فيما بعد .

وقد انتقل مليح بن الحكم أيضا انتقالا شبيها بذلك حين ذكر البرق فقال :

تَنَبَّهْ لِبَرْقٍ آخِرَ اللَّيْـلِ مُوصِـبِ رَفِيعِ السَّنَا يَبْدُو لَنَا ثُمَّ يَنْضُـبُ(١٠٥)

وفى نهاية حديثة عن السحاب يقول :

فَرَاقَبْتُه حَتَّى تَيَامَـنَ واحْتَـوَتْ مَطَافِيلَ مِنْهُ حُرَّياتٌ فَأَغْـرَبُ(١٠٦)

ثم ينتقل الى الحديث عن سعدى فيقول :

فَقَالَتْ لَهُ سُعْدَى أَرَى زِىَّ رَاكِـبٍ عَزِيزٍ عَلَينا سُخْطُهُ وَهْوَ مُذْنِـبُ

وما فعله مليح بن الحكم يشبه ما فعله ساعدة بن جؤية ، فكلاهما ينتقل من الكلام عن البرق والمطر والسحاب الى الكلام عن المرأة دون أن يذكر شيئا يوضح به الصلة بين حديثه هنا وحديثه هناك . غير أن الصلة بين موضوعات الشعر القديم لا تلتمس فى المستوى الظاهر للكلام ، بل لابد ، كما ذكرنا من قبل ، أن ينظر دارس الشعر فى التفصيلات التى ينطوى عليها كلام الشعراء فى كل موضوع حتى يتسنى الوصول الى المعنى الكلى الذى تدور حوله التفصيلات ، وحينئذ تنكشف العلاقات العميقة بين موضوعات الشعر القديم . وذلك يعنى أن العلاقة بين البرق والمرأة فى شعر الهذليين لن تظهر إلا بعد أن نمعن النظر فى التفصيلات التى ينطوى عليها كلامهم فى كل موضوع منهما . فمن هذا الطريق يمكن أن نجد فى بعض كلامهم عن المرأة ما يصل بينها وبين البرق أو العكس . وسوف أحاول فيما يلى أن أنظر فى بعض الخصوصيات الأسلوبية التى يتضمنها كلامهم عن المرأة مجتهدا فى أثناء ذلك فى الوقوع على معنى جامع يؤلف بين هذه الخصوصيات .

ولعل أول شىء تجدر ملاحظته فى شعر المرأة عند الهذليين هو طريقتهم فى تعيين المرأة التى يتحدثون عنها ، إذ نلاحظ أنهم يعمدون أحيانا الى تعيينها عن طريق كنيتها . فالمرأة عند إياس بن سهم هى أم عمرو :

وَفَجَعَكَ الفُرَاقُ بِـأُم عَمْـرٍو غَدَاةَ تَحَمَّلَتْ فِى الظَّاعِنِينَـاً(١٠٧)

وهى كذلك عند أبى الحان (١٠٨) وربيعة بن الكورى (١٠٩) وأبى صخر (١١٠) وغيرهم من شعراء هذيل . أما عند الداخل بن حرام فهى أم عبد الله :

تَذَكَّرَ أُمَّ عَبْدِاللَّـهِ لَمَّـا نَأَتْهُ والنَّوَىَ مِنْهَـا لَجُـوجُ(١١١)

كما أنها عند أمية بن أبى عائذ أم الصبى :

فَقَدْ هَاجَنِي ذِكْـرُ أُم الصَّبِـىِّ مِنْ بَعْدَ سُقْمٍ طَوِيلِ المَطَـالِ(١١٢)

أما ساعدة بن جؤية فيذكر أم الصبيين :

أَلاَ هَلْ أَتَى أُمَّ الصُّبَيَّيْنِ أَنَّنِـــى ... عَلَى نَأْيِها حَمْلٌ عَلَى الحَيِّ مُقْعَدُ(١١٣)

وذكرها أبو ذؤيب أيضا فى قوله :

. . . أُمُّ الصُّبَيَّيْنِ الَّتِى تَبَلَتْ ... قَلْبِى فَلَيْسَ لَهَا مَا عِشْتُ إِنْجَاحُ(١١٤)

وأبو ذؤيب أكثر الهذليين ذكراً للمرأة عن طريق كنيتها ، فهى عنده " أم عمرو " و " أم الرهين " و" أم الحويرث " و " أم وهب " و " أم سفيان " (١١٥)

ونستطيع أن نستنتج من هذه الظاهرة أن الشعراء يحاولون إثبات معنى الأمومة عن طريق ذكر كنيتها ، ففكرة الأمومة كامنة فى الكنية . غير أن الشعراء بالطبع ، لا يقصدون إلى المعنى الحرفىّ للأمومة ، بل يقتنصون فيها معنى الخصب وإثراء الحياة والقدرة على حمايتها وتنميتها . ومما يدل على أن الأمومة قوة معنوية تعنى فى الشعر القديم حماية الحياة والقيام على أمر الأحياء ما فعله الشنفرى عندما سمّى تأبط شراً " أم عيال " فقال :

وَأُمِّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ ... إِذَا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْ تَحَتْ وَأَقَلَّتِ

تَخَافُ عَلَيْنَا العَيْلَ إِنْ هِى أَكْثَرَتْ ... وَنَحْنُ جِيَاعٌ ، أَىَّ آلٍ تَأَلَّتِ

وَمَا إِنْ بِها ضِنٌّ بِما فِى وِعَائِهَا ... وَلَكِنَّها مِنْ خِيفَةِ الجُوعِ أَبْقَتِ

لَهَا وَفْضَةٌ فِيها ثَلاثُونَ سَيْحَفاً ... إِذَا آنَسَتْ أُولَى العَدِىِّ أَقْشَعَرَّتِ(١١٦)

ويمضى الشنفرى فى كلام طويل عن هذه الأم التى أهمها أمر عيالها وحمايتهم من الموت والتلف . والشاعر هنا يستخدم الأمومة استخداما رمزيا كما هو واضح . وقد قال الشافعى : " العرب تقول للرجل يلى طعام القوم وخدمتهم هو أمهم " (١١٧) كما علق الأصمعى على صنيع الشنفرى فقال : " وكنايته عن تأبط شرا كأوابد العرب التى يلغزون فيها " (١١٨) . وهذا كله يؤدى الى شىء واحد هو أن الأمومة تتجاوز ما تشير اليه فى الواقع لتصبح رمزا ، فليس الإلغاز الذى يشير إليه الأصمعى ببعيد عن فكرة الرمز .

وصنيع الشنفرى يدعم ما ذكرناه من أن الأمومة التى يثبتها الشعراء للمرأة عن طريق الكنى التى يذكرونها بها هى أمومة رمزية . غير أن هذا الافتراض لا يصح إلا إذا وجدنا فى

تفاصيل شعر الهذليين ما يتسق معه بحيث تصبر فكرة الأمومة مفسرا موضوعيا للظواهر لا مجرد افتراض انطباعى لا يجد له سندا من المادة الشعرية التى ننظر فيها . ولهذا فسوف نحاول فيما يلى أن نستخلص الظواهر الأسلوبية المتكررة فى كلام الهذليين عن المرأة لكى نرى إن كانت هذه الظواهر تتضمن ما افترضناه من أن المعنى الرمزى للأمومة هو أحد وجوه المعنى التى تناط بالمرأة .

وأول شىء يلفت النظر فى هذا الصدد هو ذلك التشبيه التقليدى الذى يقارن فيه الشعراء بين جمال المرأة و جمال الظبى . يقول الداخل بن حرام :

تَذَكَّرَ أُمَّ عَبْدِاللَّهِ لَمَّا ... نَأَتْهُ وَالنَّوَى مِنْها لَجُوجُ

وَمَا إِنْ أُحْوَرُ العَيْنَيْنِ رَخْصُ الـ ... عِظَامِ تَرُدُّهُ أُمٌّ هَدُوجُ

بِأَحْسَنَ مَضْحَكاً مِنْها وجِيداً ... غَدَاةَ الحِجْرِ مَضْحَكُها بَلِيجُ(١١٩)

ويقول أبو الحنان عن محبوبته :

لَهَا عَيْنَا مَهَاةٍ أُمُّ طِفْلٍ ... وَجِيدِ أَحَمَّ مُخْتَلِسَ البَغَامِ(١٢٠)

إن أم عبد الله عند الداخل بن حرام آلت إلى أحور العينين له أم تتعهده وترعاه ولها عليه تهدج وحنين . كما آلت محبوبة أبى الحنان الى مهاة أم طفل وإلى ظبى ناشىء ضعيف الصوت.

وحين يواجه النقاد والشراح مثل هذا الشعر فانهم يتعلقون بوجه الشبه وهو جمال العينين والجيد الذى يشبه جمال عينى المهاة وجمال جيد الظبى ولكننا نرى أن عناية الشعراء ، كما تظهر فيما يسوقونه من تفاصيل ، تتجه الى الأمومة أكثر مما تتجه الى الجمال الشكلى . وبعبارة أخرى فان جمال المرأة عند الشاعر القديم لا ينفصل عن كونها أماً ترعى طفلاً أو طفلاً ترعاه أمه . ومعنى ذلك أن فكرة الجمال لا تنفصل عند الشاعر القديم عن فكرة الخير التى لا نجد أفضل من الأمومة تعبيرا عنها . فالأمومة هى القوة التى تحافظ على الحياة الناشئة وترعاها .

وقد عبر الأعشى عن هذا المعنى حين قال عن جيد محبوبته وعينها :

وَجِيدِ مُغْزَلَةٍ تَقْـــرُو نَوَاجِذُهَـــا مِنْ يَانِعِ المَرْدِ مَا احْلَوْلَى وَمَا طَابَـا
وَعَيْنِ وَحْشِيَّةٍ أغْفَـتْ فَأَرَّقَهَـــا صَوْتُ الذِّئَابِ فَأَوْفَتْ نَحْوَهُ دَابَـا (١٢١)

ومن يستمع الى الأعشى بقلب سليم ، لا يتعلق بالجمال الحسى لعين المحبوبة وجيدها ، بل ينحاز الى هذه الأم التى فزعها نذير الشر متمثلا فى صوت الذئاب فأسوعت نحو صغيرها .

والأمثلة على عناية الشعراء بفكرة الأمومة فى مثل هذه التشبيهات كثيرة ، منها قول قيس بن الخطيم :

فَمَا ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَـاءِ الحِسَـــاءِ عَيْطَاءُ تَسْمَعُ مِنْهَـــا بُغَامَـــاً
تُرَشِّحُ طِفْـلاً وَتَحْنُـــو لَـــهُ بِحِقْفٍ قَدَ انْبَتَ بَقْـــلاً تُوَامَـــاً
بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَـــدَاةَ الرَّحِيـــلِ قَامَتْ تُرِيكَ أَثِيثاً رُكَامَـــاً (١٢٢)

فقيس بن الخطيم يلفت نظرنا الى عناية الأم على وليدها وحنوها عليه أكثر من أى شىء آخر .

وإذا عدنا الى الهذليين نرى مليح بن الحكم يكاد يصرح بما هو مضمر فى الشعر القديم فقال عن ليلى :

بِتِلْكَ عَلِقْتُ أَيَّـــامَ بِكْرُهَـــا قَصِيرُ الخُطَى فِي قِدْعَةٍ مُتَعَطِّـفُ
عَلَيْهِ مَعَ الحَلْيِ النَّمِيمُ مُظَاهَـــراً عَلَى النَّحْرِ مِنْهُ وَالسِّخَابُ المُسَوَّفُ
شَبِيهٌ بِأَطْلاءِ المَهَا غَيْـرَ أَنَّـــهُ يَصِلُ بِعِطْفَيْهِ جُمَانٌ وَرَفْـــرَفُ (١٢٣)

لقد استبطن الشاعر فى هذه الأبيات ذلك التقليد العريق الذى يشبه فيه الشعراء المرأة بظبى ترعى طفلها وانتهى الى التصريح بمعنى الأمومة الذى طالما أبطنه الشعراء فى كلامهم عن المحبوبة . وقد كان فى كلام الشاعر عن أطلاء المها عقب كلامه عن بكر ليلى ما يشبه التنبيه على أنه يفسر ويشرح التقليد الشعرى الذى أشرنا اليه . ولا شك أن الشاعر قد أثار فى هذه الأبيات الإحساس بمعنى الأمومة والطفولة أكثر مما أثار الإحساس بالجمال الحسى أو الشكلى للمرأة التى يتعلق بها . بل إن الشاعر يلفتنا الى أن تعلقه بليلى هو تعلق بالأمومة والطفولة ، أى الحياة الناشئة ورعايتها .

ولم يكن أبو ذؤيب بعيدا عن هذه المعانى حين قال :

كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ يَوْمَ لَقِيتَهَـــا مُوَشَّحَةٌ بِالطُّرْتَيْـــنِ هَمِيـــجُ
بِأَسْفَلِ ذَاتِ الدِّبْرِ أَفْرَدَ خَشْفُهَـــا فَقَدْ وَلِهَتْ يَوْمَيْنِ فَهْيَ خَلُوجُ (١٢٤)

إن هذه الظبية الجميلة همبج " قد أصابها وجع أوهمّ ، فذبل لذلك وجهها " أو " ضعيفة النفس " ، فقد اختلج عنها ولدها أى نزع عنها أما بذبح وإما بفصال ، فولهت أى ذهب عقلها من شدة وجدها . أى أن الشاعر بدأ بذكر الجمال ولكنه لم يلبث أن انجذب الى معنى الأمومة الملهوفة إذا استشعرت الخطر من جراء فصال ولدها عنها .

وفى موضع آخر لم يقنع أبو ذؤيب بتشبيه المحبوبة بأم واحدة بل شبهها بأمين فقال :

لَعَمْرِكَ مَا عَيْسَاءُ تَنْسَأُ شَادِنـــاً يَعِنُّ لَهَا بِالجِزْعِ مِنْ نَخَبِ النَّجْـــلِ
إِذَا هِيَ قَامَتْ تَقْشَعِرُّ شَوَاتُهَـــا وَيُشْرِقُ بَيْنَ اللَّيْتِ مِنْهَا إِلَى الصُّقْلِ
تَرَى حَمَشاً فِي صَدْرِهَا ثُمَّ إِنَّهَـــا إِذَا أُدْبَرَتْ وَلَّتْ بِمُكْتَنِـــزٍ عَبْـــلِ
وَمَا أُمُّ خِشْفٍ بِالعَلَايَةِ تَرْتَعِـــي وَتَرْمُقُ أَحْيَاناً مُخَاتَلَـــةَ الحُبْـــلِ
بِأَحْسَنَ مِنْهَا يَوْمَ قَالَـــتْ تَدَلَّـــلاً أَتَصْرِمُ حَبْلِي أَمْ تَدُومُ عَلَى وَصْلِي (١٢٥)

إن هذه الأبيات تعكس تعلقا واضحا بفكرة الأمومة ، فقد شبه الشاعر المرأة بالظبى مرتين متواليتين ، وفى كل مرة منهما حرص على أن يذكر شيئا عن الأمومة والطفولة ، مما يقطع بأن فكرة جمال المرأة المحبوبة لا تنفصل عند الشاعر عن معنى الأمومة وما تتضمنه هذه الأمومة من معنى حماية الحياة الناشئة .

وتتضح الدلالة الرمزية للأمومة على معنى الجمال الخيِّر أو الخير الجميل فى قول أبى ذؤيب:

فَمَا أُمُّ خِشْفٍ بِالعَلَايَـــةِ فَـــارِدٌ تَنُوشُ البَرِيرَ حَيْثُ نَالَ اهْتِصَارُهَـــا
مُوَشَّحَةٌ بِالطُّرْتُيْـــنِ دَنَـــا لَهَـــا جَنَى أَيْكَةٍ يَضْفُو عَلَيْهَا قِصَارُهَـــا

وَسَرَدَ مَاءَ المَرْدِ فَاهَا فَلَوَّنَهُ ... كَلَوْنِ النُّورِ فَهْيَ أَدْمَاءُ سَارُهَا

بِأَحْسَنَ مِنْهَا حِينَ قَامَتْ فَأَعْرَضَتْ ... تُوَارِي الدُّمُوعَ حِينَ جَدَّ انحِدَارُهَا (١٢٦)

لقد استدعى أبو ذؤيب فى هذه الأبيات أم الخشف كما فعل فى النماذج السابقة . غير أنه نظر إليها هنا من زاوية تختلف عن تلك التى نظر إليها منها هناك . فقد لاحظنا قبل ذلك أن الشاعر قد عول على معنى الأم التى ترعى صغارها وتحنو عليهم فى شفقة وتحذر من الشرور التى تتهدد الحياة الناشئة التى يمثلها هؤلاء الصغار . أما فى هذه الابيات فان الشاعر يجعل من الأم تجسيدا لفكرة الخير من وجه آخر ، إذ أحاطها بعالم من الخصب العميم الذى أتخذ الشاعر من الشجر الملتف والثمر الدانى وسيلة لإثباته . ولم يدخر أبو ذؤيب جهدا فى سبيل اظهارنا على هذا المعنى ، بل كشفه تكشيفا يلفت النظر ، فقد جعل النبات مثلا بحيث يكثر ويسبغ عليها القصير منه و " الطوال " أحرى أن تكون أسبغ " . وقد بلغ الشاعر بقوله " مار فيها " شأواً بعيداً فى جعل هذه الأم تجسيدا لمعنى الخير ، ، فقد " ماج وذهب وجاء وجرى فيها " الخصب والحياة الممتلئة بالخير حتى آل ذلك كله إلى ما يشبه الحمل وما يعنيه من ولادة وإثراء للحياة . قال الشارح " نسؤها ، هو بدء سمنها ، ويقال للمرأة إذا ابتدأت الحمل: قد نسئت " . ومعنى ذلك أن فكرة الأمومة وما تعنيه من حمل وولادة ما تزال تسيطر على عقل الشاعر وهو يفكر فى النبات الذى يحيط بهذه الظبية ويكاد يتحد وجوده بوجودها .

وتضمين النبات معنى الأمومة والولادة يظهر أيضا فى قول أميه بن أبى عائذ عن ليلى:

وَكَأَنَّهَا وَسْطَ النِّسَاءِ غَمَامَةٌ ... فَرِعَتْ بِرَيِّقِهَا نَشِيءَ نَشَاصِ

أُوْدُمْيَةُ المِحْرَابِ قَدْ لَعِبَتْ بِهَا ... أَيْدِي بِزُخْرُفِ الإِتْرَاصِ

أَوْ مُغْزِلٌ بِالخَتْلِ أَوْ بِحَلِيَّةٍ ... تَقْرُو السِّلَامَ بِشَادِنٍ مِخْمَاصِ

تَقْرُو أُسِرَّةَ مَاتِعٍ قُرْيَانُهُ ... مُسْتَوْثِجٍ بِتُؤَامِ نَبْتٍ وَاصِي

بِقْلاً كَتَحْبِيرِ النِّمَاطِ وَنَاشِئاً ... جَعْدَ الجَمِيمِ مُؤَشَّدِ الإِخْوَاصِ

أَوْ جَأْبَةً مِنْ وَحْشِ حَرَّةَ فَرْدَةً ... مِنْ رَبْرَبٍ مَرَجٍ أَلَاتِ صَيَاصِي

يَتَرَقَّبُ الخُطَبُ السَّوَاهِمُ حَوْلَهَا ... بِلَوَامِعٍ كَحَوَالِكِ الإِنْجَاصِ (١٢٧)

يوحى كلام الشاعر عن النبات بفكرة الطفولة والأمومة وذلك فى قوله عنه إنه " ناشىء " وهو أول ما ينبت كما يقول الشارح . وأصرح من ذلك قوله تؤام .يقول أبو سعيد السكرى " التؤام ، المنبت ، وهو أن ينبت اثنين اثنين ويقال : أتأمت المرأة إذا ولدت اثنين " .

وعلى هذا ، فان إطالة الشاعر الملحوظة فى وصف النبات ليست إسهاباً فى غير طائل أو تعلقاً بالوصف الحسى ، بل هى اطالة تؤدى وظيفة أساسية فى بناء المعنى الذى يشغل عقل الشاعر ، إذ يعضد النبات الكثيف النامى من المعنى الرمزى للأمومة بوصفها تعبيرا عن تخصيب الحياة وإثرائها .

ولا يفوتنا فى هذا السياق أن الشاعر قد كشف الإحساس بأن المرأة هى القوة الكامنة وراء هذا الخصب فقد جاء حديثه عن الخصب بعد أن قال عن المرأة انها " وسط النساء غمامة " . ومن جهة أخرى فان هذا الغمام يتضمن فكرة الطفولة إذ قال فيه الشاعر إنه " نشىء نشاص".والنشىء ، ما نشأ ، وهو بدؤه ظهوره " . وفكرة النشؤ أو النمو تكررت فى حديث الشاعر عن النبات كما ذكرنا . وهذا كله مما يدل على أن ما يشغل عقل الشاعر فى كلامه عن المرأة وما يسوقه خلال هذا الكلام من تشبيهات هو فكرة الحياة النامية .

وقد حدثت ملاحاة بن أبى عائذ واياس بن سهم إذ تعصب الأول لأم نافع وفضلها على ليلى التى امتدحها الثانى ، فكان مما قاله سهم إنه إنْ تكن أم نافع :

. . . طَيِّباً نَفْحُ رِيحِهَا ... فَانَّ لَدَى لَيْلَى جَنَاةَ القَرَنْفُلِ

وَمِسْكاً وكافُوراً إذا هَبَّتِ الصَّبَا ... تَعُلُّ بِهِ أَبْدَانَ جَيْدَاءَ مُغْزِلِ

إذا مَا مَشَتْ يَوْماً بِوَادٍ تَنَسَّمَتْ ... مَجَالِسُهَا بِالمَنْدَلِيِّ المُكَلَّلِ

تَغَصُّ الحُجُولُ المُصْمَتَاتُ إذا مَشَتْ ... بِفَاعِمَةٍ لِلحِجْلِ رَيَّا المُخَلْخَلِ

بَلِيجَةُ أَسْرَارِ الجَبِينِ كَأَنَّمَا ... تَجَلَّى الدُّجَى عَنْ جَابَةِ القَرْنِ مُطْفِلِ (١٣٠)

وسهم يشبه أمية ، إذ يجعل هو الآخر جمال ليلى بحيث لا ينفصل عن فكرة الأمومة والطفولة وما توحيان به من معنى حماية الحياة والقيام على أمرها وهو أيضا يشبه أمية فى تعلقه بالنبات وما يتضمنه من معنى نمو الحياة وامتلائها بالخصب .

والحق أنه يندر أن يلم شاعر هذلى بموضوع المرأة دون أن يشير الى فكرة الأمومة والطفولة ضمن صوره وتشبيهاته . يقول ساعدة بن جؤية :

وَمَا مغزِلٌ تَفْرُو أُسِرَّةَ أَيْكَةٍ ... مُنْطَقَةٍ بِالْمَرْدِ ضَافٍ بَرِيرُهَا

إِذَا رَفَعَتْ عَنْ نَاصِلٍ مِنْ سُقَاطَةٍ ... تُعَالِي يَدَيْهَا فِي غُصُونٍ تُصِيرُهَا

بِوَادٍ حَرَامٍ لَمْ تَرُعْهَا حِبَالَةٌ ... وَلاَ قَانِصٌ ذُو أُسْهُمٍ يَسْتَثِيرُهَا(١٢٩)

وساعدة شأن الآخرين يقرن بين المغزل والخصب العميم ، فهى منطقة بالمرد أى يحيط بها النبت من كل جهة ، كما أن بريرها ضافى . أما الخير فهو من أسفل منها ومن أعلاها تجده أينما وجهت وجهها . ومن الجلى أن ساعدة قد أوحى إلى جانب ذلك بالإحساس بالطمأنينة حين ذكر الوادى الحرام الذى ترعى فيه هذه المغزل ، فلا يهددها القانص بحباله وأسهمه ، فهى تنعم بالخير والبركة ولا يستثيرها الخوف . ولا شك أن هذه الطمأنينة هى من تمام معنى الأمومة .

أما مليح بن الحكم فالى جانب ما ذكرناه له قبل ذلك يقول عن محبوبته :

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مِبْهَاجٌ لِمَضْحَكِهَا ... رِيَّا كَرِيَّا الْخُزَامَى بَلَّهَا الثُّأَدُ

تُجْرِي السِّوَاكَ عَلَى عَذْبٍ عُلاَلَتُهُ ... كَمَا تَهَلَّلَ تَحْتَ الْمُزْنَةِ الْبَرَدُ

كَأَنَّهَا يَوْمَ تَثْنِينَا تَحِيَّتَهَا ... غَمَامَةٌ مِنْ سِمَاكٍ صَوْبُهَا قَرِدُ

تَثْنِي لَنَا جِيدَ مَكْحُولٍ مَدَامِعُهَا ... لَهَا بِنَعْمَانَ أَوْ فَيْضِ الشُّرَى وَلَدُ

طِفْلُ الْقِيَامِ جُمَادِيٌّ تُرَشْحُهُ ... حَيْثُ ارْتَعَنَّ الأَرَاكُ الدَّوْحُ وَالْعُقَدُ(١٣٠)

وقد أبدع الشاعر حين صور المرأة بصورة مزنة يتساقط منها البرد وحين جعلها " غمامة من سماك صوبه قرد " فأحال المرأة إلى نوع من الوجود الشعرى لا تنفك فيه عن الماء مصدر الحياة والنبات الكثيف الذى " ارتعن " ، أى كثر وتدلى من كثرته . فهذه المرأة الأم هى عند الشاعر مصدر الخير والبركة . فالخير من هذه الأم واليها . وقد كان من أثر تسلط الأمومة على عقل مليح بن الحكم أن قال عن العيس التى عاجها جارات المحبوبة عليها :

وَعَاجَ لَهَا جَارَاتُهَا الْعِيسَ فَارْعَوَتْ ... عَلَيْهَا اعْوِجَاجَ الْمُعْوِذَاتِ الْمَطَافِلِ(١٣١)

فذكر الأمومة والطفولة مرتين متعاقبتين ، مرة فى " المعوذات " ومرة فى " المطافل " وقد جعل الشاعر من المرأة طفلا ومن العيس أمهات لها . غير أن الأمومة والطفولة وجهان لمعنى واحد شاء له الشعراء أن يرتبط بالمرأة ، وهو معنى الحياة النامية ورعايتها . وقد جعل مليح من النساء صاحبات الهوادج أمهات تحنو على أطفالها ، وربط - على عادة الهذليين - بين ذلك والنبات الذى يمده الماء بالحياة فقال عنهن :

خِدَالُ الشَّوَى قُبُّ الْبُطُونِ كَأَنَّمَا ... تَقَسَّمْنَ رِيَّا الْبَابِلِيِّ الْمُعَتَّقِ

كَمَا اهْتَزَّ أَثْلٌ تَحْتَ رِيحٍ تَمُدُّهُ ... أَنَابِيبُ جُوفٌ بَيْنَ نَخْلٍ وَخَنْدَقِ

تَصَبَّحْنَ مِنْ بَرْدِ الْغَدَاةِ كَمَا احْتَنَتْ ... لأَطْفَالِهَا أُدْمُ الْمَهَا الْمُتَعَنِّقِ

أُصُولَ الْغَضَا لَمْ تُضْحِ حَتَّى تَعَوَّدَتْ ... بِهِ مِنْ أَجِيجِ الْوَاهِجِ الْمُتَوَقِّدِ(١٣٢)

أما المتنخل فانه بعد أن يحدثنا عن بكائه على أطلال محبوبته يقول :

ذلك ما دِينُكَ إِذْ جُنِّبْتَ ... أَحْمَالَهَا كَالْبُكُرِ الْمُبْتَلِ

كَالأَيْمِ ذِي الطُّرَّةِ أَوْ نَاشِيءِ الـ ... ـبَرْدِيِّ تَحْتَ الْحَفَأِ الْمُغْيَلِ

تَنْكُلُ عَنْ مُتَّسَقٍ ظَلْمُهُ ... فِي ثَغْرِهِ الإِثْمِدُ لَمْ يُفَلَّلِ

غُرِّ الثَّنَايَا كَالاقَاحِي إِذَا ... نَوَّرَ صُبْحُ الْمَطَرِ الْمُنْجَلِي(١٣٣)

وكما هو واضح فان هناك صورا بعينها تتكرر فتكون ما يشبه مفردات لغوية يتداولها الشعراء عند حديثهم فى موضوع المرأة . فالنخل المحمل بالثمار وما يوحى به من معنى الحياة النامية صورة تكررت عند أكثر من شاعر هذلى . يقول أبو ذؤيب :

يَا هَلْ أُرِيكَ حُمُولَ الْحَيِّ غَادِيَةً ... كَالنَّخْلِ زَيَّنَهَا يُنْعٌ وَإِفْضَاحُ

هَبَطْنَ بَطْنَ رُهَاطٍ وَاعْتَصَبْنَ كَمَا ... يَسْقِي الْجُذُوعَ خِلاَلَ الدُّورِ تَضَّاحُ(١٣٤)

وقال فى موضع آخر :

صَبَا صَبْوَةً بَلْ لَجَّ وَهْوَ لَجُوجُ ... وَزَالَتْ لَهُ بِالأَتْعَمَيْنِ حُدُوجُ

كَمَا زَالَ نَخْلٌ بِالْعِرَاقِ مُكَمَّمٌ ... أَمِرَّ لَهُ مِنْ ذِي الْفُرَاتِ خَلِيجُ(١٣٥)

ورغم هذا التكرار فان كل شاعر يضيف شيئا جديدا من خلال السياق ومن خلال التفصيلات التى يسوقها فى كلامه عن النخل الذى يشبه به حمول النساء . فالمتنخل - مثلا- قد عنى فى أبياته السابقة بفكرة الحياة الناشئة التى أثارها من خلال هذا الظبى الناشىء " ناشىء البردى " ، فانعكست الفكرة فى كلامه عن النخل " البكر المبتل " . والشارح يقول " المبتل " ، الذى قد بان من أمهاته " . أى أن العلاقة بين النخل وفسيله الذى بان منه كالعلاقة بين الظبى الصغير وأمه ، كما أن هذا الظبى الصغير الناشىء والفسيل الناشىء يشبهان " ناشىء البردى " الذى يحوطه " الحفأ المغيل " . ولا شك أن هذا الحفأ المغيل يقوم من ناشىء البردى مقام الأم من الظبى ومقام النخل من فسيله . ومثل هذه المعانى وإن لم يذكرها الشاعر فهى متضمنة فى صياغته وتشكيله للموضوعات التى يتطرق اليها .

أما نضارة الحياة وجمالها فقد اقتنصها المتنخل فى ثغر المحبوبة الذى انشق عن أقحوان صبحه المطر ، فأبدع الشاعر فى تصوير الجمال الذى لا ينفصل عنده عن فكرة الخير الكامن فى المطر .

ولم يكن من المستغرب بعد هذا كله أن يحدثنا الشاعر عن البرق ناسباً إياه الى أسماء التى كان يحدثنا عنها فيقول :

هَلْ هَاجَكَ اللَّيْلَ كَلِيلٌ عَلَى ... أَسْمَاءَ مِنْ ذِي صُبَرٍ مُخْيِلِ

أَنْشَأَ فِي العَيْقَةِ يَرْمِي لَهُ ... جُوفُ رَبَابٍ وَرِهٍ مُثْقَلِ

وما زال الشاعر يدور فى فلك الأمومة والولادة والطفولة وما تعنيه من نشأة الحياة ونموها ، فهو يقول إن السحاب " أنشأ فى العيقة " . وهذا يشبه قوله عن البردى " ناشىء البردى ، وقول أمية بن أبى عائذ عن النبات أيضا " نشىء نشاصى " . ومما يتسق مع ذلك قوله فى نفس القصيدة عن السحاب :

ظَاهَرَ نَجْداً فَتَرَامَى بِهِ ... مِنْهُ تَوَالِي لَيْلَةٍ مُطْفِلِ

ولابد أن الشارح قد استنبط هذا المعنى حين قال فى شرح هذا البيت " توالى ليلة ، مآخير ليلة . و" مطفل " ، يقول ، : فيها نشأ الغيم وأمطر ، أى هى حديثة عهد بماء ، مثل الحديثة

العهد بالولادة ، ويقال : " شاة مطفل " إذا كانت حديثة العهد بالولادة " (١٣٦)

والحديث عن نشأة المطر ورحلته وأطوار نموه يظهر بجلاء فى قول ساعدة بن جؤية عن " غضوب " التى ينسب إليها البرق قائلا :

أَقَعَنْكِ لاَ بَرْقٌ كَأَنَّ وَمِيضَهُ ... غَابٌ تَشَيَّمَهُ ضِرَامٌ مُثْقَبُ

سَادٍ تَجَرَّمَ فِي البَضِيعِ ثَمَانِيَا ... يُلْوِي بِعَيْقَاتِ البِحَارِ وَيَجْنُبُ

فالشاعر يحدثنا عن نشأة السحاب فى جزائر البحر ثم ذهابه الى ساحات البحر " حيث يشرب ماءه كله " . وقد حرص الشاعر على أن يقول إن هذا السحاب استوفى ثمانيا مما يوحى بمعنى اكتمال النمو فى مدة معلومة تشبه مدة الحمل . وقد مضى الشاعر بعد ذلك فى حديث عن المطر والسيل ثم رجع إلى السحاب فقال :

ثُمَّ انْتَهَى بصرى وَأَصْبَحَ جَالِساً ... مِنْهُ لِنَجْدٍ طَائِقٌ مُتَغَرِّبُ

وعقب هذا البيت مباشرة يذكر المرأة فى أبيات أشرنا إلى بعضها فيما سبق حيث يقول :

وَافَتْ بِأَسْحَمَ فَاحِمٍ لا ضَرَّهُ ... قَصَرٌ وَلاَ حَرَقُ المَفَارِقِ أَشْيَبُ

كَذَوَائِبِ الحَفَا الرُّطَيبِ غَطَا بِهِ ... غَيْلٌ وَمَدٌ بِجَانِبَيْهِ الطَّحْلَبُ

وَمُنَصَّبٌ كَالأَقْحُوَانِ مُنَطَّقٌ ... بِالظَّلْمِ مَصْلُوتُ العَوَارِضِ أَشْنَبُ

وكأن السحاب والمطر قد تمخضا عن هذه المرأة التى تبدو فى هذا الانتقال المفاجىء كالنبات المعجز الذى أنبته هذا المطر . وليست فكرة الإنبات بعيدة عن الصورة التى صاغ فيها الشاعر محبوبته ، فالشاعر ينسبها الى الحفأ الرطيب والطحلب الممتد و الاقحوان الذى يحيط به الماء . وإذا كانت المحبوبة قد " وافت " هنا " بأسحم فاحم " فقد وافته قبل ذلك فى صورة " أحور شادن " :

وَكَأَنَّمَا وَافَاكَ يَوْمَ لَقِيتَهَا ... مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ عَاقِدٌ مُتَرَبِّبُ

خَرِقٌ غَضِيضُ الطَّرْفِ أَحْوَرُ شَادِنٌ ... ذُو خُرَّةٍ أُنُفُ المَسَارِبِ أُخْطَبُ

بِشَرِيَّةٍ دَمِثِ الكَثِيبِ بِدُورِهِ ... أُرْطَى يَعُوذُ بِهِ إِذَا مَا يُرْطَبُ

يَتَّقِي بِهِ نَفَبَانَ كُلُّ عَشِيَّةٍ ... فَالمَاءُ قَدْ مُتُنَّهُ يَتَصَبَّبُ

يَقْرُو أَبارِقَهُ وَيَدْنُـــو تَـــارَةً لِمَدَافِيءٍ مِنْهَا بِهِنَّ الحُلَّـــبُ(١٣٧)

فحيثما توافى المرأة ساعدة فانها تتبدى له فى صورة تشير معنى من معانى الحياة النامية التى تتولد فى الأساس من المعنى الرمزى للأمومة .

وما استنتجناه من شعر ساعدة فى البرق والسحاب والمطر يزداد جلاء فى ضوء شعر أبى ذؤيب الذى كان راوية له . يقول أبو ذؤيب :

أَمِنْكِ بَرْقٌ أَبِيتُ اللَّيْـــلَ أَرْقُبُـــهُ كَأَنَّهُ فِى عَرَاضِ الشَّامِ مِصْبَـــاحُ

يَجُشُّ رَعْداً كَهَدْرِ الفَحْلِ تَتْبَعُـــهُ أُدْمٌ تَعَطَّفُ حَوْلَ الفَحْلِ ضَحْضَـاحُ

فَهُنَّ صُعْرٌ إِلَى هَدْرِ الفَنِيقِ وَلَـــمْ يَجْفُرْ وَلَمْ يُسْلِهِ عَنْهُنَّ إِلْقَـاحُ(١٣٨)

فأبو ذؤيب يصرح بما أضمره شعر ساعدة الذى ربط مثله بين الرعد وهدر الفحل . الفحل هنا لا يكف عن تلقيح هذه الإبل التى تتجمع حوله وتميل إليه . ولا يخفى ما تعبر عنه هذه الرغبة الشديدة فى التلقيح رغم إن الابل قد حملت وهى عادة تمتنع عن الفحل وهى فى هذه الحال . ولكن الشاعر يستجيب الى دافع عميق يتعلق بالرغبة فى توليد الحياة والزيادة فيها .

وفى كلام آخر عن البرق والسحاب والمطر يقول أبو ذؤيب :

رَأَيْتُ وَأَهْلِى بَـــوَادِى الرُّجِيـــعِ فِى أَرْضِ قَبْلَةَ بَرْقـاً مُلِيحـــاً

يُضِىءُ رِبَاباً كَدُهْـــمِ المَخَـــاضِ جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلَايَا الوَلِيحـــاً(١٣٩)

فالمخاض هى الإبل الحوامل . ومعنى ذلك أن الشاعر يرى فى السحاب معنى الحمل والولادة . ومما يؤكد ذلك المعنى ما ذكره عن الطفولة وما يشبه الولادة والحلب فى سياق حديثه عن السحاب ، إذ يقول عنه :

وَهَى خَرْجُهُ فَاسْتَجِيلَ الجَهَـــامِ عَنْهُ وَغُـــرِّمَ مَـــاءً صَرِيحـــاً

ثَلاثاً فَلَمَّا اسْتُجِيـــلَ الرُّبَـــابُ وَاسْتَجْمَعَ الطِّفْلُ فِيـــهِ رُشُوحـــاً

مَرَتْهُ النُّعَامَى فَلَـــمْ يَعْتَـــرِفْ خِلافَ النُّعَامَى مِنَ الشَّامِ رِيحـاً(١٤٠)

وكلام الشارح يغنى عما سواه ، فهو يقول " استجمع الطفل ، أى أدرك الطفل ، فاذا

مشى واتبع أمه فقد رشح . . . ويقال " ترشح الصبى " إذا قوى على المشى وتحرك . . . "مرته " ، استدرته ومسحته "

وقد ربط أبو ذؤيب بين المرأة والبرق من جهة والأمومة والطفولة من جهة أخرى حين قال فى موضع آخر من شعره :

أَمِنْكِ البَرْقُ أَوْ مَضَ ثُمَّ هَاجَـــا فَبِتُّ إِخَـالُهُ دُهْمـــاً خِلاجـــاً

تَكَلَّلَ فِى الغَمَادِ فَأَرْضِ لَيْلَـــى ثَلاثاً مَا أُبِينُ لَهُـــا انْفِراجـــاً

فَمَا أَضْحَى انْقِلاعُ المَاءِ حَتَّـــى كَأَنَّ عَلَى نَوَاحِى الأَرْضِ سَاجَا(١٤١)

وقد آلت المرأة فى هذه الأبيات الى قوة تولد الخير الذى ينبسط على وجه الأرض . وقد جمع الشاعر فى قوله " ساجا " بين فكرتى الخير والجمال فالساج هو الطيلسان ، أى البساط الجميل الذى لا ينفك عن الخضرة ، أى الخير . ومن مظاهر الارتباط بين المرأة والمعنى الرمزى للأمومة عن المحبوبة :

وَإِنَّ حَدِيثاً مِنْـــكَ لَوْ تَبْذُلِينَـــهُ جَنَى النَّحْلِ فِى أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِـــلِ

مَطَافِيلَ أَبْكَارٍ حَدِيثٍ نِتَاجُهَـــا تُشَابُ بِمَاءٍ مِثْلِ مَاءِ المَفَاصِـلِ(١٤٢)

فالعوذ جمع عائذ ، أى التى تعوذ بها أولادها ، والمطافل جمع مطفل وهى التى مع أطفالها ، والأبكار جمع بكر وهو أول بطن وضعته . ولو كان الشاعر يريد المعنى الظاهر فقط، وهو تشبيه حديث المحبوبة باللبن الطيب ، ما احتاج الى هذه الإطالة التى تدل فى حقيقة الأمر على أن الشاعر مدفوع - وربما لا شعوريا - الى بث معنى الأمومة فى بنائه لصورة المرأة وهى أمومة رمزية تلقح الجمال بمعنى الخير والقدرة على استنبات الحياة .

وإذا عولنا فى النظر الى قيمة الموهبة الفردية عند شاعر ما على مدى قدرته على استنطاق تقاليد تراثه وتفجير ما هو كامن فيها من ضروب المعنى ، فان أبا صخر يكون قد بلغ من الموهبة مدى بعيدا حين قال هذا البيت الفريد عن محبوبته :

تَكَادُ يَدِى تَنْدَى إِذَا مَا مَسَسْتُهَـــا وَتَنْبُتُ فِى أَطْرَافِهَا الوَرَقُ الخُضْرُ(١٤٥)

فقد استبطن الشاعر فى هذا البيت كثيرا مما ذكرناه عن الدلالات الرمزية الكامنة فى شعر المرأة عند الهذليين إذ يجعلونها قوة روحية تنطوى على قدرة فذة على استنبات الحياة والحفاظ عليها وتنميتها . ولهذا كانت المرأة بمقتضى كلام أبى صخر منطوية على ما يشبه قوة سحرية تهب الماء ، رمز الحياة ، وتنبت الورق الأخضر . غير أن إدراك القيمة الجمالية التى ينطوى عليها بيت أبى صخر تقتضى معرفة بالمعانى المضمرة التى ينطوى عليها تقاليد التراث، وإلا فان قراءة مثل هذا الشعر بمعزل عن تقاليده لن توصل لنا إلا معنى سطحيا شحيحا .

يتضح مما سبق أن المعنى الرمزى للأمومة يفسر كثيرا من التفاصيل التى ينطوى عليها شعر الهذليين فى المرأة . وهذا بدوره يفسر لنا توارد الهذليين على الربط بين البرق والسحاب والمطر من جهة والمرأة من جهة أخرى . وذلك أن الحياة النامية التى ينطوى عليها السحاب والمطر ، وهو ما يعد البرق بشيرا له ، هو المعنى الباطن الذى حفز الهذليين إلى الربط بين المرأة والبرق بحيث بدا الكلام عن المرأة إكمالا للكلام عن المطر ، والعكس أيضا صحيح . فمن يلتفت إلى المعنى العميق فى الشعر القديم لا يمكن أن يشعر بأن الشاعر ينتقل من موضوع إلى أخر حين يحدثنا عن المرأة والمطر . فالمعنى الرمزى للأمومة يجعل المرأة كامنة فى المطر كما يجعل المطر كامنا فى المرأة . فقد تجلت الأمومة بوصفها تعبيرا عن القدرة على استنبات الحياة ورعايتها فى كثير من مظاهر التعبير التى استقريناها فى شعر الهذليين عن المرأة ، وفى كلامهم عن السحاب والمطر .

وإذا كان من اليسير على أى قارىء للشعر القديم أن يرى فى المطر معنى القدرة على بث الحياة واستنباتها بسبب أن المعنى الشعرى فى هذا الموضوع يكاد يتطابق مع المعنى العادى الظاهر الذى يوحى به المطر فى الحياة الواقعية ، فان الموقف حيال شعر المرأة يختلف عن ذلك. فالنقاد ودارسو الأدب قد اعتادوا النظر إلى شعر المرأة فى ضوفكرة بعينها ، هى فكرة الغزل. والغزل عندهم ينبغى أن يكون تعبيرا عن عاطفة شخصية تجاه المرأة . ولا شك أن القول بأن المرأة فى الشعر القديم تنطوى على المعنى الرمزى للأمومة لا يرضى مثل هذا النحو من النظر بل قد يسارع هؤلاء النقاد إلى اللجوء إلى التحليل النفسى فيتهمون الشاعر أو الباحث بضرب من ضروب الشذوذ النفسى . وقد ذهب الدكتور محمد النويهى إلى شىء من ذلك حين

رأى فى شعر أبى نواس ميلاً ظاهراً إلى النظر إلى الخمر بوصفها أنثى فسارع إلى تفسير ذلك فى ضوء الفكرة الشائعة عن شذوذ أبى نواس (١٤٤) . ولا يصح هذا التفسير إلا إذا سلمنا بأن الشعراء العرب الذين تناولوا الخمر منذ أقدم ما وصلنا من شعرهم يتصفون هم أيضا بصفة الشذوذ على تفاوت بينهم فى ذلك ، لأن الميل إلى تأنيث الخمر ظاهرة قديمة أشرنا اليها فى كلامنا عن تقاليد شعر الخمر . ولم يكن أبو نواس إلا شارحا أو مفسرا لهذا التقليد . والحق أن هذا هو مكمن العبقرية فى شعر أبى نواس وفى شعر غيره ممن فجروا المعانى الكامنة فى تقاليد الشعر القديم (١٤٧) وقد رأينا أمثلة واضحة الدلالة على هذه القدرة على النفاذ إلى المعانى الكامنة فى تقاليد الشعر القديم حين وجدنا أبا صخر مثلا يقول عن المرأة :

تَكَادُ يَدِى تَنْدَى إِذَا مَا مَسَسْتُهَا ... وَتَنْبُتُ فِى أَطْرَافِهَا الوَرَقُ الخُضْرُ

وحين رأينا مليح بن الحكم يصرح بالمعنى الكامن فى تشبيه المرأة بالظبى والمها حين قال :

بِتِلْكَ عَلِقْتُ الشَّوْقَ أيام بِكْرُهَا ... قَصِيرُ الخُطَى فِى قِدْعَةٍ مُتَعَطِّفُ

عَلَيْهِ مَعَ الحَلْىِ النَّمِيمُ مُظَاهَراً ... عَلَى النَّحْرِ مِنْهُ والسِّخَابُ المُسَوَّفُ

شَبِيهُ بِأَطْلاءِ المَهَا غَيْرَ أَنَّهُ ... يَصِلُ بِعِطْفَيْهِ جُمَانٌ وَرَفْرَفُ

وهذاكله يتصل بما ذكرناه حين تطرقنا إلى فكرة التوليد intertextuality فهذا المصطلح يشير فى شرح النقاد إلى هذه القدرة على التفاعل بين الشعراء ونصوص تراثهم بحيث يكون شعرهم تفسيرا أو إضافة وإكمالا أو حوارا مع التراث .

إن الشاعر الحقيقى لا يصنع شعره لكى يعبر عن أمور شخصية ، وهو إذ يحدثنا عن المرأة التى يحبها إنما يجادل تقليدا شعريا يجسد الشعراء من خلاله هموماً تتعلق بالعقل الجماعى وإن بدوا من حيث الظاهر مستغرقين فى حديث عن عواطف شخصية .

ولهذا لا نتفق مع ما رآه الدكتور احمد زكى حين قال عن الهذليين الذين تطرقوا إلى موضوع المرأة أنهم " يخلطون بين أوصاف المرأة وبين عاطفتهم فهم لا يفهمون الغزل إلا فى لذة حسية لدى المرأة ، فى ثغرها الجميل ، وفى جسدها المتسق ، وفى رنوتها المستطيلة فيردون عاطفتهم بذلك إلى كل ما تقدمه الأنثى لهم من متاع . وكيفما قلبنا حديثهم عن النساء وجدنا هذه الظاهرة أقوى من أن تختفى " . ثم يصل الكاتب إلى حكم على الجنس العربى

برمته فيقول " فهم عرب وكالعرب ينزعون نزعات حسية " . بل إن أبا صخر الذى هو " عند الدارسين واحد من العذرين " لا ينجو من هذا الحكم العام ، فهو " يصف هذا الوصف الذى لا نرى فى أسلوبه إلا الروح الجاهلي ، فيه هذه العناية بأجزاء الجسم من عين وشعر وخد وجيد وخصر " (١٤٦) :

من الواضح أن الدكتور أحمد كمال زكى يرى أن وظيفة الشاعر الأساسية هى أن يحدثنا عن عاطفته الشخصية تجاه المرأة ، وأنه لا ينبغى له أن يحدثنا فى خلال ذلك عن الجمال الحسى . ومقتضى ذلك أن تجربة المرأة فى الشعر يمكن أن تفهم بمعزل عن الأمور الحسية المفصلة التى ساقها الشعراء خلال تجسيد تجاربهم الشعرية . وقد لاحظنا فى تحليلنا لشعر الهذليين أن التفاصيل الحسية لا تفهم فهما صحيحا إلا إذا حاول الباحث أن يرى الفكرة الجامعة التى تتداعى إليها هذه التفصيلات . وحين يفعل الباحث ذلك يكتشف أن ما هو حسى يبطن معنى روحياً يتجاوز بتجاوز المعنى النثرى المباشر ، وأن المرأة فى الشعر رمز يتجاوز فى دلالته الباطنة الوجود الواقعى للمرأة وما يتصل بها من عواطف شخصية تتبدى للناظر الذى يعول فى الشعر على المعنى الظاهر . ولا شك أن النظر فى كل جزئية بمعزل عن سائر الجزئيات التى يسوقها الشعراء فى تناولهم لموضوع بعينه هو السبب وراء اتهام الشاعر القديم بالحسية المفرطة . والحق أننا لو اقتصرنا على النظر فى كلام الشاعر عن ثغر المرأة بمعزل عن كلامه عن جيدها وشعرها فلن نرى إلا تلك الحسية ، أما إذا وجهنا النظر إلى ما هو مشترك فى كلامه عن ذلك كله فسوف نلاحظ أن ثمة معنى بعينه يوجه الشاعر فى سائر التفصيلات الحسية ، وهو معنى الأمومة . وما قيل عن أسلوب الشاعر فى تناول الموضوع الواحد يقال عن انتقاله من موضوع لآخر . فالأمومة ، كما بينا ، هى العلاقة الكامنة بين كلام الشعراء عن المرأة وكلامهم عن البرق والسحاب والمطر . والقول بالتشابه بين موضوع المرأة وموضوع البرق والسحاب والمطر لا يعنى التطابق بين التجارب الشعرية أو تكرارها ، وإنما يدل التشابه على أن بين موضوعات الشعر علاقات معنوية لا تظهر على المستوى السطحى أو النثرى ، فهى علاقات تتسم بالخفاء ويكاد ظاهر الكلام أن يلهى القارىء عن ملاحظتها ، مما يقتضى من الباحث عناية بالتفصيلات الدقيقة ، لأن العلاقة بين موضوع شعرى وآخر قد تكون كامنة فى تكرار لفظ بعينه أو صورة مجازية بعينها . ولهذا كانت العناية فى البحث

الأسلوبى للأدب منصرفة إلى التفصيلات التى تنطوى عليها المادة المبحوثة ، لأنه عن طريق الملاحظة الدقيقة لمظاهر التعبير الأدبى يتأتى للباحث أن يقع على الأمور المتشابهة المبثوثة فى النسيج اللغوى للأدب ، والتى يستهدى بها الباحث فى تعرف المحاور الأساسية التى تدور حولها المعانى الجزئية المتباينة . فالباحث الأسلوبى إنما يسعى إلى الكشف عن المعنى الكلى الباطن الذى يفسر الظاهر .

والقول بأن لكل ظاهر باطناً يفسره مبدأ منهجى يطبع التفكير فى شتى صنوف المعرفة بطابع خاص . ولهذا يرى بعض الباحثين أن " ما يجمع بين " ماركس " و " فرويد " و سوسير " من حيث صلتهم بالمعاصرين من أصحاب المنهج البنيوى هو الأعتقاد بأن الأحداث والظواهر التى تتبدى على المستوى السطحى إنما تحكمها وتفسرها ظواهر وأبنية تحت هذا المستوى السطحى الظاهر . فما هو خفى وكامن يتحكم فيما هو ظاهر مكشوف ويفسره (١٤٧) .

وفكرة الظاهر والباطن ، أى الرمز ، ليست أجنبية على الثقافة العربية الإسلامية . ذلك أن العرب كانوا على الأرجح يرون فى الشعر نوعا من التعبير الرمزى ساغ معه -كما ذكرنا - أن يتوجه كعب بن زهير بشعر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم بدأه بالغزل فى سعاد ذاكرا جمال عينيها وطيب رضابها الذى يشبه الخمر الممزوجة بالماء الصافى . كما أن أبا محجن وهو مجاهد إسلامى كبير يقول عن الخمر :

ألاَ سَقِّنِى يَا صَاح خَمْراً فَانَّنِـــى ... بِمَا أَنْزَلَ الرَّحْمَنُ فِى الْخَمْرِ عَالِـمُ
وَجُدْ لِى بِها صِرْفاً لأَزْدَادَ مَأْثَمـــاً ... فَفِى شُرْبِها صِرْفاً تَتِـمُّ المَآثِـمُ
هِىَ النَارِ إلاَ أَنَّنِي نِلْـتُ لَـذَّةً ... وَقَضَّيْتُ أَوْطَارِي وَإِنْ لام لاَئِـمُ(١٤٨)

ولو أخذنا أبا محجن بظاهر المعنى لاتهمناه فى عقيدته ، ولكن الوجه في مثل هذا الشعر أن للخمر وشربها معنى باطنا يتجاوز المعنى النثرى الظاهر .

بل إن الشعراء ينحون فى بعض شعرهم نحوا يظهر فيه نوع من القصد إلى الرمز والوعى به. وقد مر بنا فى هذا الصدد استخدام الشنفرى لفكرة الأمومة فى حديثه عن تأبط شرا إذ سماه " أم عيال " وقد حاول الشافعى أن يجد لهذه الظاهرة تأويلا ثقافيا حين ذكر أن العرب

يسمون من يقوم على إطعام الناس أماً . أما الأصمعى فقد كان قريبا من فكرة النقد الأدبى عن الرمز حين قال إن كناية الشنفرى عن تأبط شرا هى من أوابد العرب التى يلغزون فيها . فمن ناحية المعنى الظاهر ليس ثمة الغاز حين نعرف أن الشنفرى إنما يحدثنا عن تأبط شرا ، ولكن الإلغاز يكمن فى المعنى الباطن الذى يحاوله الشاعر من وراء الكناية عن تأبط شرا بأم العيال .

ومن أوضح ما يدل على أصالة فكرة الرمز والتفسير الرمزى فى الفكر العربى الإسلامى طريقة المتصوفين فى تأويل النصوص ، وهى طريقة تفترض أن لكل ظاهر فى النصوص التى يؤولونها باطنا يعد هذا الظاهر رمزا له . ويقول أحد الباحثين معلقا على هذا التراث الصوفى الكبير فى تأويل قصيدة " بانت سعاد " وهذا الاتجاه فى فهم الشعر وإن كنا نجد الرمز فيه مبيتا ولا يعدو . . أن يكون إسقاطاً لأفكار صوفية بعينها اجتهد الشراح فى أن تستوعبها قصيدة الشاعر إلا أن له فائدة كبرى فى إظهار الباحثين على جذور قديمة للاتجاه إلى التحليلات الرمزية للشعر والرغبة فى رد العناصر الشعرية المتباينة فى القصيدة إلى أفكار محورية تجمعها بحيث تشكل منها وحدة موضوعية . فلا شك أن هذا الجهد فى تحليل القصيدة وفهمها يمكن أن يوضع فى رتبة واحدة مع تلك الجهود التى تحاول أن تبحث عن وحدة فى القصيدة العربية تجمع أطرافها المتباينة وتجعلها صادرة عن محاور أساسية من المعانى " (١٤٩).

كما أن فكرة " التشبح " التى عول عليها ولى الله الدهلوى فى البحث عن أسباب ظهور الاحكام التشريعية على صورة معينة دون سواها ، هى أيضا من مظاهر أصالة فكرة الرمز . والمقصود بالتشبح فى كلام ولى الله الدهلوى " ظهور المعانى على هيئات حسية مناسبة لها . والأشباح تقابل الكثرة . . . وهى الأمور الجزئية والتفصيلات . وأما الأرواح فتقابل المعنى الجامع الذى تلتقى عنده هذه الكثرات ، وهو الأمر الكلى الذى يجمع الجزئيات والتفصيلات (١٥٠) .

ومن الأمثلة التى ساقها ولى الله فى شرحه لفكرة التشبح ، والتى تظهر علاقتها بفكرة الرمز " رؤيا رجل رأى كأنه يختم على أفواه الناس وفروجهم ، فقصها على ابن سيرين " فقال: لعلك مؤذن تؤذن قبل الوقت فتمنع الناس من أكل السحور والوطء " . " قال صاحب الحجة :

الختم شبح المنع عند القوم " (١٥٣) ولا يخفى أن قول ولى الله الدهلوى : " الختم شبح المنع " . لا يختلف عن قولنا فى لغة النقد الأدبى المعاصر : الختم رمز للمنع . فالمنع فى هذه الرؤيا هو المعنى الباطن للختم . أو الختم هو المظهر الحسى لفكرة المنع .

وقد قال ولى الله الدهلوى كلمة يمكن أن تعد ردا على من يقفون عند المعنى الجزئى الظاهر فى الشعر القديم ويتعلقون به دون سواه فينتهى بهم ذلك إلى اتهام الشاعر القديم بالحسية المفرطة ، قال ولى الله الدهلوى " إن من الإنسان اليقظان بالطبع ، يتفطن بالأمر الجامع بين الكثرات ، ويمسك قلبه بالعلة دون المعلولات ، والملكة دون الأفاعيل ، ومنه الوسنان بالطبع ، يبقى مشغولا بالكثرة عن الوحدة وبالأفاعيل عن الملكات وبالأشباح عن الأرواح " (١٥٢)

وكلام ولى الله الدهلوى يتضمن - فوق ما ذكرناه - الإشارة إلى أن هذا النوع من التفكير الذى يتفطن صاحبه بالأمر الجامع بين الكثرات ، هو من سمات الفطرة أو الطبع السليم . وقد ذهب ليفى شتراوس levi- strauss إلى رأى شبيه بذلك حين سئل عن ما هية البنائية Structururalism فكان مما قاله فى إجابته : " يبدو أن هناك شيئا عميقا فى تكوينى العقلى اتصف طوال الوقت بما يسمى الآن بالبنائية . فقد روت لى أمى أنى حينما كنت صبيا فى الثانية من عمرى تقريبا ، ولم أكن بالطبع أستطيع القراءة ، كنت أزعم أننى قادر على القراءة . وحين سئلت عن السبب وراء هذا الزعم ، أجبت بأننى حين أنظر إلى اللافتات أجد نفس قادرا على قراءة شىء ما ، فحين أنظر إلى كلمة boucher وكلمة boulanger أدرك أن المقطع الأول فى الكلمتين ، والذى يمثل كتابة فى bou ، لا يمكن أن يكتب إلا على هذا النحو لأن هذا المقطع هو الشىء المشترك بين الكلمتين من الناحية الصوتية ، فلابد أن يكون هو أيضا الشىء المشترك بينهما خطياً " . ويعلق ليفى شتراوس على ذلك قائلا : " وعلى الأرجح فان منهج البنائيين ليس شيئا أكثر من هذا . فالبنائية هى تلمس العناصر الثابتة غير المتغيرة الكامنة فى الأمور التى تبدو مختلفة من حيث الظاهر " (١٥٣) .

ومن الواضح أن ولى الله الدهلوى " وليفى شتراوس " يشتركان فى أمرين . الأمر الأول يظهر فى تعريف " ليفى شتراوس " للبنائية بأنها تلمس العناصر الثابتة الكامنة فى الأمور التى تبدو مختلفة من حيث الظاهر ، إذ تكاد هذه العبارة أن تكون ترجمة لما ذكره ولى الله الدهلوى حين حدثنا عن التفطن بالأمر الجامع بين الكثرات والبحث عن الوحدة من وراء

الكثرة. وأما الأمر الثانى الذى يشترك فيه المفكران ، فهو ميلهما إلى الاعتقاد بأن ما يقولان به هو أمر فطرى مغروز فى الطبع .

وإذا شئنا أن نلخص ما مضى فى عبارة تتصل بموضوع البحث فى هذا الفصل فاننا نقول إن المنهج الذى ينبغى أن يعول عليه فى بحث الشعر هو التفطن بالأمر الجامع بين الكثرات ، أى التفطن بالأمر الذى يجمع بين قول أبى ذؤيب عن المرأة مثلا :

وَإِنَّ حَدِيثاً مِنْكِ لَـوْ تَبْذُلِينَـهُ ... جَنَى النَّحْلِ فِى أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِـلِ

مَطَافِيلِ أَبْكَارٍ حَدِيثٍ نِتَاجُهَـا ... تَشَابُ بِمَاءٍ مِثْلِ مَاءِ المَفَاصِـلِ

وقوله عن البرق والسحاب :

رَأَيْتُ وَأَهْلِى بِـوَادِى الرُّجَيْـعِ ... فِى أُرْضٍ قَبْلَةُ بَرْقَـاً مُلِيحَـا

يُضِىءُ رَبَاباً كَدُهْـمِ المَخَـاضِ ... جُلِّلْنَ فَوْقَ الوَلاَيَـا الوَلِيحَـا

وحين نتفطن إلى الأمر الجامع بين هذين المثلين من شعر أبى ذؤيب فاننا - بلا ريب سوف نكف عن اتهام الشاعر القديم بالحسية . كما أننا سوف نقع على أنماط من العلاقات الباطنة بين موضوعات الشعر القديم تبطل ما يقال من أن الشاعر القديم كان ينتقل فى قصيدته من موضوع لآخر دون مبرر معنوى .

الهوامش

(١) العصر الجاهلى ٢٢٠-٢٢٣ .

(٢) العصر الجاهلى ٢٢١ .

(٣) انظر : Frank kermode(ed.) selected prose ofT.S Eliot , PP(45 - 49)

(٤) انظر : Roger Fowler (ed .) , style and Language , P . 33

(٥) من مقال للدكتور كمال أبو ديب بعنوان " البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد " . انظر : مجلة كلمات ، العدد السادس ص ٦٢ .

(٦) وهو التشبيه المتضمن فى قول أبى ذؤيب عن الحمار الوحشى : وكأنه يسر يفيض على القداح ويصدع شرح أشعار الهذليين ١/ ١٨ .

(٧) Adams , critcal Theory since Plato , pp (871-874)

(٨) انظر : Max Black , Metaphore , P . 227 , in " philosophy Looks at arts

(٩) انظر : Ibid , P . 227

(١٠) وقد قدم الدكتور مصطفى ناصف شرحا مستفيضا لنظريتى " ريتشاردز " ، و " ماكس بلاك " من خلال نقده للفكرة البلاغية التى ترى فى الاستعارة مجرد تنسيق لمعنى أصلى . انظر له : نظرية المعنى فى النقد العربى ، الفصل الرابع .

(١١) يرى " فون جرونباوم - مثلا - أن وصف الشاعر القديم لمظاهر الطبيعة " ينبثق من امانة الشاعر فى نقل المشاهد لا من انفعاله بالمؤثرات الموحية " . نقلا عن : " اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى" ص ٤٦٣ .

(١٢) سوف أعول فى تحديد ملامح رمز الخمر فى الشعر القديم على نتائج دراسة غير مطبوعة فى الجامعة الامريكية بالقاهرة كنت قد انجزتها عام ١٩٨٠ م . والدراسة تتبنى المنهج الاسلوبى وعنوانها :

The symbol of wine in pre - Islamic poetry .

(١٣) عبقرية العربية ٨٣ .

(١٤) ديوان الاعشى ١٩١ .

(١٥) شرح المعلقات السبع ١٥٣ .

(١٦) قراءة ثانية لشعرنا القديم ١٥٠ .

(١٧) شرح أشعار الهذليين ١١٣١/٣ .

(١٨) ديوان زهير ابن أبى سلمى ٧٣ .

(١٩) المفضليات ٤٦ من قصيدة للحادرة .

(٢٠) ديوان الحماسة ٢/ ٨٢ .

(٢١) ديوان لبيد ٢٧ .

(٢٢) الأغانى ٤/ ١٣٢ .

(٢٣) سورة الأنبياء ٢١ / ٣٠ .

(٢٤) حلبة الكميت للنواجى ٩٠٨ .

(٢٥) ديوان حاتم الطائى ٢١١ .

(٢٦) ديوان الحماسة ١/ ٣٦٩ .

(٢٧) ديوان أبى محجن الثقفى ٤٨ .

(٢٨) ديوان كعب بن زهير ٤١ .

(٢٩) شعر السموال ٣٦ .

(٣٠) شرح المعلقات السبع ٩٢ .

(٣١) ديوان حسان بن ثابت ٧١ .

(٣٢) شرح المعلقات السبع ١٦٥ .

(٣٣) الأصمعيات ، ٦٠

(٣٤) ديوان كعب بن زهير ٦ .

(٣٥) شعراء النصرانية ٤٦٧ .

(٣٦) ديوان الاعشى ٨٠ .

(٣٧) جمهرة أشعار العرب ٢/ ٥٩٨ .

(٣٨) شعراء النصرانية ٤٦٧ .

(٣٩) ديوان النابغة الذبيانى ١٣١ .

(٤٠) باستثناء المتنخل الذى ذكر الخمر فى سياق مختلف . انظر طائيته : ٣/ ١٢٦٨ - ١٢٦٩ .

(٤١) شرح أشعار الهذليين ١١٥/١ وما بعدها . سبتها ، اشترتها . أذرعات ووادى جدر ، موضعان . تصفق ، تحوّل من إناء إلى آخر لتصفو . السُّراة ، موضع . تزعزعه ، تحركه . الثبرات ، نقار تكون فى الجبل. الرصاف ، حجارة مضمومة بعضها إلى بعض . الرنق كدر الطين بسُر ، غضٌّ طرى . خصر ، بارد . أعنقن، تصوّبن . الهوادى ، أوائل البقر .

(٤٢) كل ما بين علامات التنصيص هو من كلام أبى سعيد السكرى فى شرحه للأبيات .

(٤٣) نفسه ١/ ١٧١ وما بعدها . فضلة ، خمر . اذرعات ، موضع . صروح ، قصور . مصفقة ، محوّلة من إناء إلى آخر لتصفو . متحيّر ، ماء تحير من كثرته . يمانية ، ريح . خلاف مصأب ، بعد مصاب . بارقة، سحابة فيها برق . هطول ، تهطل بالمطر . خصر ، برْد . النبوح ، أصوات الناس وجلبتهم .

(٤٤) نفسه ١٠٤٠ وما بعدها . اللدن ، يريد المسواك . تمتاح كما يمتاح البئر . تصرّح ، تصفو . رجع ، بئر . يستعلى ، يرتفع لها .

(٤٥) نفسه ٢/ ٩٥١ الهدف ، الشقيل وكذلك الهِدْر . قراس ، جبل . جلس ، طويلة . اسفنط ، اسم من اسماء الخمر . زوجونة ، كرْم وهى كلمة فارسية .

(٤٦) نفسه ٢/ ٦٤١ مشوية شائب ، مزجة مازج . الجوارس ، النحل . صوب ، مطر . حنيّ ، سحاب . أفنان ، غصون . الشعاب ، طرائق فى الجبال .

(٤٧) نفسه ١/ ١٨٠ الشول ، جماعة النحل . مهلكة ، هضبة . زهوق ، ملساء . الطفاطف ، ما استرخى من جانبى بطنه عند الخاصرة . منحوص ، قليل اللحم . مشيق ، ضامر ممشوق . مساب ، سقاء العسل . يقترى، يتتبع . المسد ، الحبل . الشيق ، أعلى الجبل . الفتخاء ، أراد بها رجله لاعوجاج فيها . وقبة ، كوة عظيمة فيها نحل . جناها ، يعنى العسل . النيقة ، الحذق والذكاء .

(٤٨) نفسه ٣/ ١١٣٩ شثن ، خشن . مكزّم ، أكلت الصخر أظفاره . الحُزّن ، الأماكن الغليظة . وقرته ، صارت به آثار جروح . المسائب ، السّقاء . الأخراص ، عيدان يصلح بها العسل . يقيمها ، يسوّيها . العارض كأن النحل من كثرته عارض أى سحاب . مشمخرة ، مرتفعة . الثول ، الجماعة من النحل . الجث ، الغثاء . يؤومها ، يدخّن عليها .

(٤٩) الإبراد ، العشىّ . الثول ، ما جمع من العسل . مستحير ، متحيّر . جمومها ، أى ماجمّ منها ، أى ما فاض من كثرته . حبىّ مجلجل ، سحاب فيه رعد . الأضواح والهضوم ، ما ارتفع وما انخفض من الأرض أضرت ، بمعنى دنت واقتربت .

(٥٠) ترالىالليل ، أواخر الليل .

(٥١)نفسه ٣/١١٠٧ وما بعدها . منصّب ، ثغر ويعنى اسنانها . الظلم ، ماء الأسنان . أشنب ، عذب بارد .

(٥٢) أرى الجوارس ، عمل النحل ، أى العسل

(٥٣) مُعْنِقه ، مرتفعة طويلة . العطافة ، المنحنى . ثواب ، موضع يجتمع فيه الماء من الوادى . يزعب ، يتدافع . جوارس للبسراة ، أى نحل تأكل السراة . تأترى . تعسل العسل . الكربات ، مواضع غليظة . الأمسلة ، بطون الأودية . متون ، طرائق بيضاء من العسل . الهف ، الخالىالذى ليس فيه شىء . المخرب ، الضرب الذى لا عسل فيه . جرست ، أكلت محلب أى مثل حية المحلب .

(٥٤) أشب لها ، أتيح لها . ذو رجلة ، صبور على المشى . جحنب ، قصير قليل . لا يفرّط ، لا يترك . الصفن ، شىء يضع فيه أدواته . أخراص ، أعواد يخرج بها العسل . صبّ ، دلىّ . السبوب ، الأسباب أى الحبال . الطغية ، مكان صعب فى الجبل . تنبى العقاب ، أى ينبو عنها العقاب لملاستها وصعوبتها . المجنب الترس . الملطوط ، المستوى . الرّيد ، حرف الجبل . اللقا ، ثوب خلق . مشارته ، ما جمع من العسل . يتسبب ، ينسلّ .

(٥٥) نفسه ١/ ٤٢ وما بعدها تجرّمت ، انقضت تلك السنون . بهون ، أى بهوان علينا . استحار شبابها ، أى تم شبابها . يا لك الخير ،أى يا قلب لك الخير . البالة ، الوعاء . اللطيمة ، نسبة إلىاللطيمة ، وهى عير تحمل المتاع والعطر . الفارسيّون ، تجار . بابها ، أراد باب ذلك الوعاء ، يريد فم الوعاء . الرّاح ، الخمر . سبيئة ، مشتراة . الغاية ، آية أو علامة . عقابها ، رايتها . ماء النبىء ، ما قطر من اللحم ، يشبه به

الخمر فى صفائها . الخمطة ، التى أخذت طعم النضوج ولكن لم تنضج بعد . خلة ، تشبه الخلّ . توصّل بالركبان حيناً وتزلف الجوار ، أى الخمر توصّل بالناس من بلد إلى بلد وتزلف بين الجيران

(٥٦) الأرى ، عمل النحل أى العسل . الليّط ، القشر من كل شىء ، ولم يرد قشر الشمس وإنما أراد لونها. اليعاسيب ، جمع يعسوب وهو أمير النحل . الجوارس ، النحل . تأرى ، تعمل العسل. الشعوف ،رؤوس الجبال . اللهب ، الشق فى الجبل . مصيفاً ، أصابها مطر الصيف . تصعّد نفرها ، شقّ عليها . القتر ، نصل السهم . الغلاء ، المغالاة فى الرّمى . الشراء ، هضبة .

(٥٧) شرح أشعار الهذليين ١/ ٥٠ .

(٥٨) شعر الهذليين فى اعصرين الجاهلى والإسلامى ٣٣٧ .

(٥٩) تروى القصيدة التى منها هذه الأبيات للبريق بن عياض كما تُروى لعامر بن سدوس .

(٦٠) شرح أشعار الهذليين ٨٢٧/٢ .

(٦١) نفسه ٢/ ٩٧٠ .

(٦٢) نفسه ٩٥٨/٢ .

(٦٣) نفسه ٣/ ١١٦٥ .

(٦٤) نفسه ١١٦٥/٣ .

(٦٥) ديوان الحماسة ٨٢/٢ .

(٦٦) ديوان بشر بن ابى حازم ٦٥ .

(٦٧) سورة الحج ٢/٢٢ .

(٦٨) ديوان عدى بن زيد ١٩٤ .

(٦٩) ديوان عدى بن زيد ١٩٧

(٧٠) قطب السرور فى معرفة الخمور ٨.

(٧١) ديوان الاعشى ١٨٦ .

(٧٢) ديوان الاعشى ١٩٦ .

(٧٣) شرح ديوان علقمة وطرفة وعنترة ١٠٢ .

(٧٤) شرح أشعار الهذليين ١/ ٩٣ وما بعدها . فضلة ، خمر . أذرعات ، بلد . مذكرة ، أى ناقة تشبه الفحل لشدّتها . عنس ، صلبة . هادية الضحل ، صخرة فى الماء . عسفان ومجنة ، موضعان . وكذلك ذى المجاز . الحبل ، جبل عرفة . جنن ، أى الإبل . جامت ، أى الناقة. تزغّم ، تصيح من نشاطها . بات بجمع ، بمعنى المزدلفة ، ثم أتى منىً . راداً ، يريد . السُّحل ، النقود . يمانية ، يعنى العسل . المظّ ، . الرّمان . آل قراس ، موضع . صوب ، المطر

(٧٥) شرح أشعار الهذليين ٢/٩٥١ .

(٧٦) نفسه ١/ ٧٣.

(٧٧) ديوان حسان بن ثابت ٧١ .

(٧٨) التركيب اللغوى للادب ١٣٤ .

(٧٩) قراءة ثانية لشعرنا القديم ١٣٤ .

(٨٠) شرح أشعار الهذليين ٢/ ٩٦٩ .

(٨١) سورة الحج ٢٢/ ٢٧ .

(٨٢) شرح أشعار الهذليين ٣/١١٠١.

(٨٣) نفسه ٢/ ٩٣٩ .

(٨٤) نفسه ٢/ ٥٣١ .

(٨٥) نفسه ٢/ ٩٦٧ .

(٨٦) نفسه ٢/ ٨٠٦

(٨٧) نفسه ٢/ ٥٢٢ .

(٨٨) نفسه ٢/ ٤٩٤ .

(٨٩) نفسه ٢/ ٤٩٣ .

(٩٠) نفسه ١/ ٤٤٤ .

(٩١)نفسه ٢/ ٦٥٥ .

(٩٢) نفسه ٣ / ١٠٠٢ .

(٩٣) نفسه ١/ ١٩٦ .

(٩٤) شرح المعلقات السبع ٥٠ .

(٩٥) ديوان امرىء القيس ٧٢ .

(٩٦) ديوان الاعشى ١٤٦ .

(٩٧) شرح أشعار الهذليين ١/ ١٦٧ . أمنك ، أى من نحو منزلك . عراض ، نواحى .

(٨٩) نفسه ١/١٧٧ دهم ، سود . خلاج ، إبل أخذ منها أولادها .

(٩٩) نفسه ١/ ٢٩٤ وليفاً ، متتابعاً .

(١٠٠) نفسه ٢/ ٧١٥ يخفى، يظهر . تشبّه ، دخله . يُبّس ، صفة للغاب

(١٠١) نفسه ٣/ ١١٠٣ وما بعدها

(١٠٢) مثقب ، متوقد . ساد ، لم ينم ليلته . تجرّم ، استوفى ثمانياً . البضيع ، جزائر البحر . يلوى بها ، يذهب بها إلى البحر تشرب ماءه كله . عيقات ، ساحات

(١٠٣) الطائق ، بروز فى الجبل شبّه السحاب به . متغرب ، بعيد .

(١٠٤) الحفأ ، شجر البردىّ . غطا ، علا .

(١٠٥) نفسه ٣/ ١٠٥٠

(١٠٦) مطاقيل ، سحاب كبار معه صغار . حرّيات ،بلد

(١٠٧) شرح اشعار الهذليين ٢/ ٥٤٢ .

(١٠٨)نفسه ٢ / ٨٩٨ .

(١٠٩)نفسه ٢/٦٥٦ .

(١١٠)نفسه ٢/ ٩٤٢ .

(١١١) نفسه ٢/ ٦١١ .

(١١٢) نفسه ٢/ ٤٩٥ .

(١١٣) نفسه ٣/ ١١٦٧ .

(١١٤) نفسه ١/ ١٦٦ .

(١١٥) نفسه١/ ١٦٤ و ١/ ٧١ و ١/ ١١٣ و ١/ ١٢٨ و ١/ ١٥٦ و ١/١٧١ و ١/ ١٨٣ و ١/ ١٩٦

(١١٦) المفضليات ١١٠

(١١٧) نفسه ١٠٠

(١١٨) نفسه ١١٠

(١١٩) نفسه ٢/ ٦١١ الحجر ، الذى بالبيت ، يريد أنه رآها ثم . بليج ، مشرق واضح .

(١٢٠) نفسه ٢/ ٨٩٧

(١٢١) ديوان الأعشى ١٣ .

(١٢٢) ديوان القيس بن الخطيم ٢١٢ .

(١٢٣) شرح أشعار الهذليين ٣/ ١٠٤٣ قدعة ، ثوب لا يبلغ ساقيه . يصل ، يصرت . رفرف ، قُرْط

(١٢٤) نفسه ١/ ١٣٦ موشحة ، يعنى ظبية . الطرّتان ، خطّان عند الجنب . هميج ، بيضاء . خشفها ، ولدها . الخلوج التى نزع عنها ولدها

(١٢٥) نفسه ١/ ٨٩ عيساء ، ظبية بيضاء . تنشأ ، تسوق وترعى . الشادن ، الظبى الوليد . نخب ، واد بالطائف . النجل ، ماء ينز من الأرض . شواتها ، جلدة رأسها . يشرق، يضيء . الليت ، صفحة العنق . الصقل ، الخاصرة . العبل ، الضخم .

(١٢٦) نفسه ١/ ٧١ أبلت ، جزأت بالرطب عن الماء . مار ، ماج وجرى . نسزها ، بدء سمنها . الاقترار ، السمن . المرْ ، ما نضج من ثمر الأراك . أدماء ، بيضاء . سارها ، سائرها .

(١٢٧) نفسه ٢/ ٤٨٩ فرعت ، ارتفعت . نشيء ، الناشيء . نشاص ، سحاب أبيض رقيق . الإتراص ، إحكام الصنع . محراب ، غرفة . مغزل ، معها غزال . السّلام ، شجر . أسرّة ، طرائق . ماتع ، موضع . ربرب ، جماعة البقر . مرج ، أبيض . الخطبة ، سواد فى صفرة . اللوامح ، العيون .

(١٢٨) شرح أشعار الهذليين ٢/ ٥٢٩ .

(١٢٩) نفسه ٣/ ١١٧٥ .

(١٣٠) نفسه ٣/ ١٠١٥ .

(١٣١) نفسه ٣/ ١٠٢٤ .

(١٣٢) نفسه ٣ / ١٠٠٠ .

(١٣٣) نفسه ٣/ ١٢٥٢ .

(١٣٤) نفسه ١/ ١٦٤ .

(١٣٥) نفسه ١/ ١٢٨ .

(١٣٦) نفسه ٣ / ١٢٥٧ .

(١٣٧) نفسه ٣/ ١٠٩٩ العاقد ، الذى ثنى عنقه . متربّب ، أى متريب فى النبت . الخرق ، الصغير . صرّة ، خطوط تضرب إلى السواد . أنف المسارب ، أى يرعى فى أماكن لم ترع قبله . أخطب ، أخضر . شريّة ، موضع مرتفع . دمث ، ليّن . الدّور ، فجوات فى الرّمل . أرطى، شجر . يقرو ، يتبع . الأبارق ، جبال من حجارة وطين . مدافى ، مواضع دافئة . الحلب ، نبات ينبسط على الأرض .

(١٣٨) نفسه ١/ ١٦٧ صُعْر ، أى مائلات . لم يجفر ، لم تذهب غلمته ، أى شهوته .

(١٣٩) نفسه ١/ ١٩٧ المخاض ، الحوامل من الإبل . الرّباب ، السحاب . الولايا ، أكسية تكون على ظهر البعير .

(١٤٠) خرجُه ، ما خرج من الماء . استحيل الجهام ، أى جاءت الريح فقطعت السحاب وكشفته ، والجهام ، السحاب الذى لاماء فيه . ثلاثاً ، أى مكث المطر ثلاث ليال .

(١٤١) تكلل ، استدار أو تنسم بالبرق . أضحى ، كفّ . السّاج ، الطيلسان الأخضر يشبه اخضرار الأرض به

(١٤٢) شرح اشعار الهذليين ١/ ١٤١ .

(١٤٣) نفسه ٢/ ٩٥٧ .

(١٤٤) انظر : نفسية أبى نواس ٤٤ - ٥٣ وأيضا ٦٩ - ٩٩

(١٤٥) وقد كان ابن قتيبة أكثر إدراكا للعلاقة بين الشاعر وتقاليد تراثه حين قال " كان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فان اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضل السبق إليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه " فأبو نواس بمقتضى كلام ابن قتيبة يجادل التراث جدلا صحيحا اذ يتأثر به تأثرا ايجابيا ينتج عنه هذه الزيادة التى ذكرها . انظر : الشعر والشعراء ١/ ٧٣ .

(١٤٦) شعر الهذليين فى العصرين الجاهلى والإسلامى ١٦١ .

(١٤٧) انظر : Richard and Fernande De George (ed .) The structura lists fromx Marx to levi - strauss , P. x ii وغنى عن الذكر أن ما يجمع بين " ماركس " وفرويد " و " دى سوسير " هو المبدأ المنهجى ، أما المضمون الفلسفى الذى يتضمنه تفكير كل واحد فيختلف من واحد لآخر .

(١٤٨) ديوان أبى محجن ٣٧ .

(١٤٩) من مقال للدكتور السيد ابراهيم بعنوان " قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها فى التراث الصوفى " مجلة الف العدد الخامس ص ٥٧ .

(١٥٠) من مقال " فى علم اسرار الدين : الفطرة ومناهجها " للدكتور السيد ابراهيم فى كتاب : دراسات عربية واسلامية ص ٣٠٠ .

(١٥١) دراسات عربية واسلامية ٣٠١ .

(١٥٢) دراسات عربية واسلامية ٢٩٩٩ . ويرى صاحب المقال أيضا أن فكرة التشبح لها أصول أقدم من ذلك . فالقول مثلا ، بان أشباح العبادات بخلاف أرواحها حيث تتعلق الأشباح بالمظهر الحسى للعبادات ، أى الأعمال التى تؤديها الأعضاء ، على حين أن الأرواح - تتصل بحركات القلوب ، أى بالأخلاق التى تصدر عنها الأعمال . هذا القول له أصل عند الإمام الغزإلىحين تحدث عند تكاليف العبادة .

وأضيف إلىذلك أنه من الأرجح أن تكون ثمة علاقة بين فكر ولى الله الدهلوى وفكر ابن خلدون ظهرت فى

استخدام مصطلح الملكة التى تقابل الافاعيل كما تقابل الأرواح الاشباح . والحق أن المغزى الذى تضمنه مصطلح الملكة عند ابن خلدون يتسق تماما مع ما قال به ولى الله الدهلوى فى شرحه لمصطلح " التشبح " .

(١٥٣) انظر : claude levi - strauss , Myth and Meaning , P . 8 .

الباب الثانى
التفرّد من خلال التقليد

التفرّد من خلال التقليد

حاولت فى الباب الأول من هذه الدراسة أن أكشف عن وجوه التفاعل الخلاّق بين شعر الهذليين وتقاليد الشعر العربى ، معوّلا فى ذلك على النظر فى الخصوصيات الأسلوبية التى تميز بها الهذليون فى تناولهم لبعض تقاليد التراث الشعرى القديم .

وأحاول فى هذا الباب أن أنجز دراسة تتكامل مع ما قمت به فى الباب الأول ، إذ أسعى إلى بيان الكيفية التى حاور بها بعض شعراء هذيل التقاليد الشعرية التى ميزت الهذليين .

وتنطوى هذه المحاولة على فائدتين ، فهى تلقى مزيدا من الضوء على القيم الجمالية الباطنة فى تقاليد الهذليين ثم إنها تسعى إلى الكشف عن قدرة الموهبة الفردية على الإبداع رغم التزام تقاليد بعينها .

ومعنى ذلك أن هذا الباب ، وإن عنى فى الأساس بالكشف عن تفرد الشاعر فانه يعد إكمالا للباب الأول من حيث إن هذا التفرد عبارة عن قدرة الموهبة الفردية على الكشف عما يكمن فى التقاليد من إمكانيات لا يحدها حد .

والشاعر إذ يبتكر قصيدة جديدة إنما يفسر أمورا كامنة فى التقاليد الشعرية التى يتبناها ويلقى ضوءاً كاشفا على الدلالات الضمنية التى تنطوى عليها هذه التقاليد . كما أنه فى خلال هذه العملية التى يولد فيها نصه من التفاعل البنّاء مع تقاليد تراثه يضمّن شعره دلالات عميقة ويبتكر من المعانى ما يلهم من يأتى بعده من الشعراء ، ويفتح أمامهم الباب لكى يولدّوا بدورهم نصوصًا جديدة من خلال تفاعلهم مع هذه المعانى والدلالات الكامنة فى مظاهر التعبير المختلفة .

والحق أن التاريخ العلمى للأدب يقوم على تتبع هذه العملية التى يفجر فيها الشعراء المبدعون المعانى الكامنة فى التقاليد ويفتحون أمام الأجيال التالية سبلا جديدة لتوليد النصوص .

أما إلحاق تاريخ الشعر على تاريخ السياسة أو الاقتصاد أو ما يشبه ذلك فلا يؤدى إلا إلى توزيع المادة الشعرية على أمور لا تتصل بفن الشعر اتصالا مباشرا ، مما يفقد هذا الفن تماسكه الداخلى . وعندئذ تفوت على القارىء فرصة فهم الأدب فهمًا يقوم على إدراك أنماط العلاقات بين وجوه القول التى تنسب مظاهر التعبير إلى بعضها البعض وتكشف عن المحاور التى تدور حولها التفصيلات والمعانى الجزئية التى تتضمنها التجارب الشعرية المتباينة

الفصل الثالث

تحليل عينية أبى ذؤيب فى ضوْ فكرة التفاعـل مع التقاليـد الشعريـة

أبو ذؤيب شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام ، وأسلم فحسن إسلامه (١) ومات فى غزوة أفريقية سنة ست وعشرين من الهجرة (٢) .

وشاعرية أبى ذؤيب يشهد بها شعره كما تنبىء عنها أقوال القدماء التى نورد أمثلة منها.

يروى أن حسان بن ثابت سُئل عن أشعر الناس ، فقال إن أشعر الناس حيًا هذيل وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب (٣) .وقد وضعه ابن سلام فى الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية مع الشماخ ولبيد والنابغة الجعدى وقال عنه :" كان أبو ذؤيب شاعرا فحلا لا غميزة فيه ولاوهن(٤) ويتعلق بعضهم فى تعظيم شاعرية أبى ذؤيب بما يشبه الأساطير . فيروى صاحب " نقائض جرير والأخطل " عن جماعة عن عاتد بن مطرف الهذلى عن أبى عبيدة أنه " وجد كتاب يقال له المجلة وإذا فيه : ألا إن شر البقاع أم صبار وما أنت وأم صبار ، وأم صبار حرة بنى سليم . ألا إن شر القبائل محارب ، وما أنت ومحارب ، ومحارب بن خصفة بن قيس بن عيلان . ألا إن أشعر العرب أبو ذؤيب وما أنت وأبو ذؤيب ، وأبو ذؤيب بنعمان السحاب " (٥) .

ويشبه ذلك ما رواه ابن سلام ، قال " أخبرنى محمد بن معاذ العمرى قال : فى التوراة : أبو ذؤيب مؤلف زورا ، وكان اسم الشاعر بالسريانية ، مؤلف زورا . فأخبرت بذلك بعض أصحاب العربية ، وهو كثير بن إسحاق ، فعجب منه وقال قد بلغنى ذاك (٦)

ويرتبط تفوق أبى ذؤيب بقصيدته العينية . قال ابن شبه " تقدم أبو ذؤيب جميع شعراء هذيل بقصيدته العينية التى يرثى فيها بنيه " (٧) .

وقد ذكر صاحب " العمدة " العينية فى باب المطبوع والمصنوع من الشعر فكان مما قاله فى ذلك " والعرب لا تنظر فى أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل . . . ولكن نظرها فى فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافى وتلاحم الكلام بعضه ببعض . . " واستشهد على ذلك بقول أبى ذؤيب فى العينية :

فوردن والعيوق . . . الى آخر الأبيات حتى قولـــــه

فَأَبَدْهُنَّ حُتُوفُهُـــنَّ فَهَـــارِبٌ بِذِمَاته أَوْ بَـــارِكٌ مُتَجَعْجِـــعُ

وعلق قائلا " فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ولم ينحل عقده ولا اختل بناؤه . ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن " (٨) .

وذكر صاحب الخزانة المسألة اللغوية المتضمنة فى قول أبى ذؤيب :

فـــــوردن والعيـــــوق . . . . . الى آخـــــر البيـــــت

ثم قال " وهذا البيت من قصيدة مشهورة لأبى ذؤيب يرثى بها أولاده " . ثم أورد أبياتا من القسم الأول من القصيدة وشرحها شرحا مفصلا (٩) .

واستشهد ابن قتيبة بقول أبى ذؤيب فى العينية :

والنفـــــس راغبـــــة . . . . . إلى آخـــــر البيـــــت .

على ذلك الضرب من الشعر الذى حسن لفظة وجاد معناه . كما ذكر ما قاله الأصمعى من أن هذا البيت أشعر بيت قالته العرب (١٠) .

وتحدث ابن عبد ربه فى " العقد الفريد " عن الشعراء الذين رثوا أبناءهم فقال " قال أبو ذؤيب الهذلى ، وكان له أولاد سبعة فماتوا كلهم إلا طفلا ، فقال يرثيهم :

أمـــــن المنـــــون . . . . . الى آخـــــر الأبيـــــات "

ثم قال " وقال فى الطفل الذى بقى له :

والنفـــــس راغبـــــة . . . . . الى آخـــــر البيـــــت

وذكر رأى الأصمعى الذى أوردناه (١١) .

وقال ابن عبد ربه فى موضع آخر " اختلف الناس فى أشعر نصف بيت قالته العرب ، فقال بعضهم : قول أبى ذؤيب : والدهر ليس بمسعف من يجزع . ثم قال ابن عبد ربه " ويقال إن أبدع بيت قالته العرب قول أبى ذؤيب :

والنفـــــس راغبـــــة . . . . الى آخـــــر البيـــــت (١٢)

وروى الجاحظ فى " البيان والتبيين " أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فسئلوا عن أحكم نصف بيت من الشعر وأوجزه فقال أحدهم : قول أبى ذؤيب :

واذا تـــردّ إلى قليـــل تقنـــع (١٣)

ويحكى أبو الفرج الإصفهانى أن المنصور الأكبر طلب من ينشده عينية أبى ذؤيب حتى يتسلى بها عن مصيبته فى فقد أحد أبنائه ، فلما لم يجد من أهل بيته من يحفظها قال" والله لمصيبتى بأهل بيتى ألا يكون فيهم أحد يحفظ هذا لقلة رغبتهم فى الأدب أعظم وأشد على من مصيبتى بابنى " . ثم لما وجدوا له من يحفظ العينية استنشده إياها ، فلما قال المنشد : والدهر ليس بمعتب من يجزع ، قال " صدق و الله ، فأنشدنى هذا البيت مائة مرة ليتردد هذا المصراع على " (١٤).

وقال الخالديان فى " الأشباه والنظائر " فى باب المراثى : " ومن مشهورات المراثى وجيادها قصيدة أبى ذؤيب الهذلى يرثى بنيه ، ونحن نختارها " (١٥) .

والقصيدة ، أيضا ، من اختيار المفضل (١٦) وصاحب جمهرة أشعار العرب (١٧) .

وإعجاب القدماء بشعر أبى ذؤيب عموما وبالعينية خصوصا يتضمن إعجابا بمذهب الهذليين فى الشعر . فقد التزم أبو ذؤيب فى العينية تقاليد الهذليين التزاما يلفت النظر . وهذا دليل حى على أن التزام التقاليد لا يقف حائلا دون الإبداع والتجديد . ولكن المعول فى ذلك على عبقرية الشاعر التى تفجر ما فى التقاليد من إمكانيات كامنة . وبعبارة أخرى فان العبقرية الشعرية الحقيقية حين تتفاعل مع التقاليد تكشف عما فى هذه التقاليد من قدرة على توليد المعانى . سار أبو ذؤيب على طريقة الهذليين فى ذكر الثور والحمار الوحشيين فى سياق الرثاء بدلا من سياق الحديث عن الناقة كما هو شائع فى تقاليد الشعر العربى القديم . كما أنه ردّد مع الهذليين شعارهم الخالد ، شعار الدهر الذى لا يبقى على حدثانه شىء . فبعد حديثه عن المنون والمنايا والمنية التى اغتالت أبناءه ، وهو ما بدأ به قصيدته ، يقول :

والدَّهْرُ لا يَبْقِى عَلَـى حَدَثَانِـــهِ جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدَائِـدُ أَرْبُـــعُ

وبعد أن ينتهى من الحديث عن الحمار وأتنه فى واحد وعشرين بيتا يقول عن الثور الوحشى :

والدَّهر لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِـــهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِـــلابُ مُـــرَوَّعُ

ويأخذ فى حديث الصراع بين الثور من جهة والصائد وكلابه من جهة أخرى فى ثلاثة عشر بيتاً ثم يقول :

والدَّهْرُ لا يَبْقِى عَلَـــى حَدَثَانِـــهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيـدِ مُقَنَّـــعُ

ويمضى فى ذكر الصراع بين هذا البطل وبطل آخر حتى نهاية القصيدة ، ويستغرق ذلك خمسة عشر بيتا .

وإذا كان الشاعر لم يذكر فى القسم الأول من القصيدة شعار " حدثان الدهر " الذى حرص على ذكره فى الأقسام الثلاثة التالية ، فأنه ذكر المنون و الدهر مفتتحا القصيدة ، حيث قال :

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِـــةِ تَتَوَجَّـــعُ والدَّهْرِ لَيْسَ بِمُعْتِـــبٍ مَنْ يَجْـــزَعُ

كما ذكر المنية :

وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أُدَافِـعَ عَنْهُـــمُ فَإِذَا المَنِيَّةُ أَقْبَلَـــتْ لاَ تُدْفَـــعُ

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَـــا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَـــةٍ لاَ تَنْفَـــعُ

وذكر ريب الدهر :

وَتَجَلُّدِى لِلشَّامِتِيـــنَ أُرِيهُـــمُ أَنِّى لِرَيْبِ الدَّهْرِ لاَ أَتَضَعْضَـــعُ

وإذا كان الحمار والثور والبطل قد لاقوا حتوفهم فان الشاعر يقول عن نفسه :

وَاخَـــالُ أَنِّـــى لاَحِـــقٌ مُسْتَتْبِـــعُ

واخال ، كما يقول أبو سعيد السكرى ، تعنى فى مثل هذا الموضوع اليقين . (١٨)

ومعنى ذلك أن الشاعر وإن عاش بعد بنيه فانه سوف يلقى نفس المصير لأن الدهر لا يبقى على حدثانه شىء .

وقد سار الشاعر على نهج واحد فى بناء الأقسام الثلاثة التى تلت رثاءه لبنيه إذ يبدأ كل قسم بشطر واحد لا يختلف ، يذكر فيه حدثان الدهر وفى الشطر الثانى يذكر كل عنصر شعرى بأخص صفة من صفات المقاومة التى تميزه . فبذكر الحمار بتعبير " جون السراة

له جدائد أربع " والثور بتعبير" شبب أفزته الكلاب مروّع " والبطل بتعبير " مستشعر حلق الحديد مقنع " .

فأخص صفات الحمار الوحشى عند أبى ذؤيب انتماؤه لأسرته وسعيه إلى إثراء الحياة عن طريق تخصيب إناثه ، مما يعد مقاومة رمزية لعوامل الموت والفناء .

أما الثور الوحشى فأهم ما يميزه حذره الشديد وقدرته على القتال حماية لحيقيته ودفاعا عن شرف الحياة في مواجهته للشر المتمثل فى الكلاب والصائد (١٩)

ولا يختلف الانسان البطل عن الثور من حيث استعداده الدائم للقتال غير أنه يختلف عنه فى مهارته فى صنع الحديد والتقنُّع .

والتفصيلات التى يسوقها الشاعر فى كل قسم من الأقسام الثلاثة تزكى معانى المقاومة التى ينطوى عليها كل عنصر شعرى ساقه الشاعر بعد ذكر حدثان الدهر .

أما الحمار الوحشى فقد جسد الشاعر من خلال الحديث عنه معنى الخصوبة ونمو الحياة من أكثر وجه . فهو منذ البداية يصاحب إناثه الأربع ، وقد أكد الشاعر فى ذكره لهن معنى الخصوبة والولادة من خلال إشارته الى فكرة الرضاعة لما قال " جدائد " ، وهى الأتن التى قد خفت ألبانها ، وامرأة جداء ، أى صغيرة الثدى .

والمهم فى ذلك الإيماء الى الرضاعة من خلال ذكر الثدى . وغنى عن البيان أن الرضاعة توحى برعاية الحياة الناشئة والنمو بها ، مما حفز الشاعر الى تضمين فكرة الرضاعة فى ذكره للأتن التى لا تفارق الحمار الوحشى .

ويتصل بذلك أيضا قول أبى ذؤيب عن الحمار الوحشى :

أَكَلَ الجَمِيمَ وَطاوَعَتْـهُ سَمْحَـجٌ ... مِثْلُ القَنَاةِ وَأَزْعَلَتْـهُ الأَمْـرُعُ

بِقَرَارِ قِيعَانٍ سَقَاهَـا وَابِـلٌ ... واهٍ فَأَثْجَمَ بُرْهَـةً لا يُقْلِـعُ

فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِـهِ ... فَيُجِدُّ حِيناً فِى العِـلاَجِ وَيَشْمَـعُ

لقد أحاط الشاعر الحمار وأتنه بخصب لا ينتهى و ذلك أن " الجميم " ما طال على وجه الأرض من النبات ، ومند جم الماء ، أى كثر . ويقول الأصمعى هو النبت أول ما يخرج . وعلى

أى المعنيين فان الخصوبة وتوالد الحياة مما توحى به كلمة جميم . وأصرح من ذلك دلالة على معنى الخصوبة قوله " أمرع " وهو الخصب ، جمع مرع ، يقال : القوم ممرعون إذا كانت إبلهم فى خصب ، ومكان مريع ، أى مخصب . ويتسق مع ذلك كله كلامه عن الماء ، وهو رمز الحياة ، فهو " واه " كأنه منشق من كثرة انصبابه وكثرة مائة ، متخرّق ، متفجر بالماء . كما أنه وابل قد أثجم ، أى ثبت ودام وأقام " برهة " أى زمانا ودهرا .

وتتخذ فكرة الحياة الحافلة بالثراء والخصوبة مظهرا آخر فى قول الشاعر قبل ذلك عن الحمار الوحشى :

صَخِبِ الشَّوَارِبِ لاَ يَـزَالُ كَأَنَّـهُ ... عَبْدٌ لآلِ أَبِى رَبِيعَـةَ مُسْبَـعُ

فآل أبى ربيعة هم بنو عبد الله بن مخزوم وهم كثيرو الأموال والعبيد وأكثر مكة لهم " . فلم يكن ذكر آل أبى ربيعة عبثًا أو تزيداً ، بل أدى ذكرهم إلى تكثيف معنى الحياة الثرية الخصبة التى أراد لها الشاعر أن تصاحب الوجود الشعرى للحمار الوحشى وأتنه . أما الامتلاء بالحياة والنشاط فيظهر فى قوله " صخب الشوارب . . . مسبع " وفى " أزعلته الأمرع " ، وفى هذا اللعب الذى يجد فيه الحمار تارة وتارة يشمع . ومما يكمل معنى الحياة الممتلئة الثرية تلك المطاوعة بين الفحل وأنثاه ، فقد " طاوعته سمحج " . وهى أنثى مكتملة الخلقة ، فهى " مثل القناة " كما أنها سمحج . ومعنى الاكتمال يتجاوب مع معنى الخصب والثراء فى تدعيم فكرة المقاومة . ولا ينسى الشاعر فى خلال تجسيده لفكرة الثراء والخصوبة أن يوحى بمعنى القوة والصلابة ، فيقول عن الحمار الوحشى :

وَكَأَنَّما هُوَ مِـدْوَسٌ مُتَقَلِّـبٌ ... بِالكَفِّ إِلا أَنَّهُ هُـوَ أَضْلَـعُ

يقول : كأن الفحل فى شدته وصلابته مدوس . . . يقول : كأن الحمار أدمج إدماج المدوس المتقلب بالكف ، ثم كره أن يتركه مثل المدوس فقال : إلا أنه هو أغلظ . . . ورجل ضليع .. شديد الخلق ، وليس بالعظم . . . ويقال أيضا : المدوس ، كأنه حجر من صلابته " ، ويقوم الحمار على أمر جماعته من الحمر فى قوة وحزم :

فَكَأَنَّها بِالجِـزْعِ بَيْنَ نُبَايِـعٍ ... وَأَلاتِ ذِى العَرْجَاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ

يقول : كأن هذه الحمر وهو يسوقها بالجزع . . . إبل انتُهِبَتْ فأجمعت أى كُفت نواحيها

ولفت وجعلت شيئاً واحداً . . . من قولهم : أجمع أمرك ولا تدعه منتشرا ، وأجمع أمره على كذا ، أى صيره جميعا " ، أى أن قيادة هذا الحمار لجماعته تتسم باجماع الامر والحزم . ومما يتصل بذلك مهارة الحمار فى تصريف شئون جماعته التى جسدها الشاعر فى " افتنهن من السواء . . . الى آخر البيت .

يُقال : افتنهن ، طردهن فنونا من الطرد ، كقولك " افتن فى كلامه " . وهذا كله مما يتجاوب مع فكرة مقاومة عوامل الفناء واستلاب الحياة .

وإذا كانت التفاصيل التى ساقها الشاعر فى تجسيد فكرة المقاومة تعد شرحا لما أجمله فى بداية حديثه عن الحمار حين قال عنه " جون السراة له جدائد أربع " ، فانه قد اتبع فى كلامه عن الثور الوحشى أسلوبا مشابها ، فبعد أن ذكر حدثان الدهر قال عن الثور الوحشى : "شبب أفزته الكلاب مروّع . فالثور يقاوم الشر عن طريق حذره الشديد الذى جسده الشاعر فى " أفزته الكلاب مروّع " ، وعن طريق خبرته ونضجه اللذين عبر عنهما الشاعر فى " شبب " فالثور مفزع حذر يتخذ من الليل والأدغال سترين يتخفى بهما عن أعين الكلاب والصائد ، وهو لا يكف عن محاولة استكشاف مواطن الخطر معولا فى ذلك على عينه التى يرمى بها " الغيوب " وسمعه الذى يصدق بصره . والثور فى خلال ذلك كله يعانى من خوف هائل ولا يأمن خبايا القدر :

شَعَفَ الْكِلابُ الضَّارِياتُ فُـؤَادَهُ ... فاذا يَرَى الصُّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَفْـزَعُ

وَيَعُوذُ بِالأَرْطَى إِذَا مَـا شَفَّـهُ ... قَطْرٌ وَرَاحَتْهُ بَلِيـلٌ زَعْـزَعُ

يَرْمِي بِعَيْنَيهِ الْغُيُـوبَ وَطَرْفُـهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفَهُ مَا يَسْمَـعُ

غير أن حذر الثور لا يغنى مع تدابير القدر ، فقد راح الثور يشرق متنه أى يُظهره للشمس ليجف ما عليه من ندى الليل ومطره فاذا به يواجه ما كان يحذر منه :

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَـدا لَـهُ ... أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيبـاً تُـوزَعُ

كان الثور فيما سبق يصارع الأقدار معتدا بحذره الشديد وقدرته على توقى مواطن الهلاك. أما وقد واجه رسل القدر فلا مناص من القتال ، وهو وسيلته الأخرى فى الصراع مع ما يقدر له من شرور .

كان الشاعر فيما سبق يعزف على نغمة " أفزته الكلاب مروّع " ولكنه منذ لحظة المواجهة وحتى نهاية حديثه عن الثور يعزف على نغمة " شبب " . والشبب كلمة تتضمن معنى اكتمال الخبرة والنضج وتمام الذكاء والقوة (٢٠) ، ولا توحى بمعنى العجز أو الشيخوخة الضعيفة كما ظن بعض الدارسين (٢١) .

ومما يلفت النظر أن الشاعر جعل الثور يواجه الكلاب بقرنين تقطر منهما الدماء من قبل أن يعمل القتل فى الكلاب :

فَنَحَالَهَا بِمُذَلَّقَيْـنِ كَأَنَّمَـا ... بِهِما مِنَ النُّضْحِ الْمُجَدَّعِ ايْـدَعُ

وفى هذا إشارة ضمنية لتاريخ طويل فى قتل الكلاب وخبرة طويلة فى الصراع مع قوى الشر. والأيدع الذى ذكره الشاعر فى هذا البيت هو الزعفران أو هو شجر له حب أحمر يصبغ به أهل البادية ثيابهم . وفى هذا التشبيه يصطبغ نضال الثور بصبغة الجمال . أى أن فكرة الجمال تلازم فكرة الخير فى صراع الثور مع الصائد وكلابه . ومن ثم فقد عنى الشاعر باظهار بطولة الثور وحسن بلائه فى دفاعه عن نفسه :

يَنْهَسْنَهُ وَيَذُو دُهُـنَّ وَيَحْتَمِـي ... عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْـنِ مُولَـعُ

حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَـةً ... مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَـا يَتَضَـوَّعُ

فَكَأَنَّ سَفُّودَيْنِ لَـمَّـا يُقْتَـرَا ... عَجِـلاً لَهُ بِشِـواءِ شَرْبٍ يُنْـزَعُ

ولا يخفى احتفاء الشاعر بالثور فى إشارته لجماله حين ذكر أنه " بالطرتين " " مولع " ، مما يتسق مع ما ذكرناه عن " الأيدع " .

والشاعر يسير على خطة محكمة فى تصعيد الإحساس بفكرة الصراع . آية ذلك أنه عرض لحياة الحمار الوحشى وأتنه قبل مواجهة الصائد فى غير قليل من التفصيل ، أما فى حديثه عن الثور الوحشى فقد بدأ من لحظة قريبة جدا من المواجهة ، هى لحظة التوجس من الكلاب والصائد وما تبعها من قتال مرير وصراع مجيد .

أما فى القسم الرابع فان الشاعر بدأ الكلام ، لا من لحظة التوجس أو الترقيب بل من لحظة المواجهة والقتال ، فقال :

والدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَـى حَدَثَانِـــهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيـدِ مُقَنَّـعُ

ويمضى الشاعر بعد ذلك فى كلام هو بمثابة الشرح من المتن ، إذ لا يخرج كلامه فيما يلي هذا البيت عن تأكيد بطولة هذا المقاتل ومنعته أو تقنعه مشيراً الإحساس بفكرة الصراع والمغالبة ، فهذا الفارس قد أسود وجهه من طول ملازمته للدرع الحارة :

حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدِّرْعُ حَتَّـى وَجْهَـهُ مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الكَرِيهَـةِ أَسْفَـعُ

وعنى الشاعر فى ذكره للفرس التى تعدو بهذا البطل بذكر بعض التفاصيل فقال عنها :

تَعْدُو بِهِ خَوْصَـاءُ يَفْصِمُ جَرْيُهَـا حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْـوٌ تَمْـزَعُ

قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَـا بِالنِّئِّ فَهْيِ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَـعُ

تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتُكْرِهَـتْ إِلا الحَمِيمَ فَإِنَّـهُ يَتَبَضَّـعُ

مُتَفَلِّقٌ أَنْسَاؤُهَـا عَنْ قَانِـئٍ كَالقِرْطِ صَاوٍ غُبْـرُهُ لاَ يُرْضَـعُ

ويوحى كلام الشاعر عن الفرس بمعنى المغالبة الشديدة ، فهى فرس غائرة العين يكسر جريها حلق الرحالة من شدته وعنفه . كما أن الرحالة سرج كانوا يتخذونه للركض الشديد . والفرس عزيزة النفس لا تدر بما عندها من جرى إذا استغضبت . ولا يخفى ما فى ذكر الحميم الذى يتبضع من إثارة لمعنى المجاهدة العنيفة .

ومما يستلفت النظر أن الشاعر قد مزج بين بطولة هذه الفرس وشدتها من جهة وأنوثتها من جهة أخرى . فقد أوحى الشاعر بفكرة الأنوثة عن طريق ذكر الضرع والرضاعة والصبوح . بل إن عدو هذه الفرس لا ينفصل فى وعى الشاعر عن معنى اللبن والرضاعة والحلب فقد قيده فى " الدرة " ، فهى " تأبى بدرتها " ولا شك أن الأنوثة على هذا الوجه الذى جسده الشاعر ترتبط بمعنى الخير ونمو الحياة وتولدها . والأرجح أن استغراق الشاعر فى هذا المعنى هو الذى حفزه الى ذكر كثرة شحمها ولحمها ، فهذه الفرس عليها من اللحم والشحم ما لو غمزت فيه باصبعك لم تبلغ العظم . وليس يخاف أن كثرة اللحم والشحم توحى بفكرة الخير العميم .

ومما يرجح هذا التأويل أن الشاعر قد خرج على المألوف حين ذكر كثرة الشحم واللحم ، وقد نبه الأصمعى على ذلك حين انتقد أبا ذؤيب قائلا " هذا من أخبث ما تنعت به الخيل . . . لو

عدت هذه ساعة لقامت من كثرة شحمها . . . ولكن هذا لم يكن صاحب خيل " (٢٢) .ولا يخرج الشاعر عما هو مألوف إلا لمعنى باطن يهمه ، هو كما نرى معنى الخير العميم الذى جسده الشاعر فى هذا الشحم .

والحاح الشاعر على معنى الأنوثة فى هذه الفرس يؤدى وظيفة شعرية أخرى إذ يجعل من الفارس وفرسه نقيضين للفارس الآخر وفرسه من حيث كان هذا الآخر يعدو بفرس ذكر :

يَعْدُو بِهِ نَهِشُ المُشَـاشِ كَأَنَّـهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُـهُ لاَ يَظْلَـعُ

ولو لم يؤكد الشاعر على أنوثة الفرس الأولى لما انتبهنا الى هذا التناقض المتضمن فى ذكر الفرسين . وهو تناقض مهم لأنه يكشف من الإحساس بفكرة الصراع بين البطلين .

وقد عنى الشاعر فى وصفه لعدة السلاح وحديد الحرب عناية تشبه عنايته بذكر قرنى الثور ، فقال عن البطلين المتصارعين :

وَكِلاهُمَا مُتَوَشِّـحٌ ذَا رَوْنَـقٍ عَضْباً إِذَا مَسَّ الكَرِيهَـةَ يَقْطَـعُ

وَكِلاهُمَا فِى كَفِّـهِ يَزَنِيَّـةٌ فِيهَا سِنَانٌ كَالمَنَـارَةِ أَصْلَـعُ

وَعَلَيْهِمَا مَاذِيَّتَـانِ قَضَاهُمَـا دَاوُودُ أَوْ صَنْعُ السَّوَابِـغِ تُبَّـعُ

واعتدادالبطلين بسلاحهما يشبه اعتداد الثور بقرنيه . وإذا كان الثورقد واجه الكلاب بقرنين لهما تاريخ كما ذكرنا فان البطلين يتواجهان بعدة قتال تنتسب الى ذى يزن وداود وتبع. وهذا كله مما يكسب الصراع بين البطلين بعدا تاريخيا جليلا حق معه أن يكون يوم لقائهما يوم أشنع :

فَتَنَازَلاَ وَتَوَاقَفَـتْ خَيْلاَهُمَـا وَكِلاهُمَا بَطَلُ اللِّقَـاءِ مُخَـدَّعُ

يَتَنَاهَبَانِ المَجْـدَ كُلُّ وَاثِـقٌ بِبَلائِهِ واليَـوْمُ يَـوْمٌ أَشْنَـعُ

وهذا كله بسبيل شىء واحد ، هو صبغ الصراع والمقاومة بمعنى الجلال والمهابة ويناظر القسم الأول من القصيدة الأقسام الثلاثة التالية له فى الاعتداد بفكرة الصراع ، إلا أن الصراع هنا بين الشاعر ، أى القاتل التخييلى ، والدهر والمنون والمنية . وإذا كان الصراع قد انجلى فى

النهاية عن مصرع البطلين والثور والحمار فان صراع الشاعر مع المنية ينتهى بموت أبنائه رغم دفاع الشاعر ورغم التمائم :

وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ ... فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

ولكن الشاعر وإن أنهى كل قسم من القصيدة نهاية مأساوية فانه يقرن بين تلك النهاية وما يشبه التحية للطرف المصروع ، كما يحيط الموت بمعانى الجلال والتعظيم ، فيقول عن الثور الوحشى :

فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ ... بِالْحَبْتِ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

فلئن صرع الثور فهو بارع ، ولا تنفصل لحظة موته عن هذه الصفة . أما تشبيه الثور بالفنيق فيتضمن نوعا من التعظيم له فى لحظة موته .

أما الحمر فقد قال عنها الشاعر :

يَعْثُرْنَ فِى عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا ... كُسِيتْ بُرُودَ بَنِى تَزِيدَ الأَذْرُعُ

وقد يبدو من الغريب أن يفكر الشاعر فى البرود الجميلة وهو يصف مشهد موت الحمر الوحشية ، ولكننا نرى أن الشاعر إنما يكسو هذه الحمر بهذه البرود تحية لها ، وكأنه يكفنها بما يليق بميتتها .

وتحية الشاعر للبطلين اللذين صرع كل منهما صاحية واضحة فى قوله :

وَكِلاهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِدٍ ... وَجَنَى الْعَلاَءَ لَوَ أَنَّ شَيْئاً يَنْفَعُ

فقد جنى البطلان المجد والعلاء قبل أن يصرعا ، أو بسبب مصرعهما على هذا النحو الذى ذكره الشاعر .

وقد أنهى الشاعر كلامه عن نفسه فى القسم الأول بهذين البيتين :

وَتَجَلُّدِى لِلشَّامِتِينَ أُرِيهُمُ ... أَنِّى لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَهَا ... وَإِذَا تُرَدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

فالشاعر يضع نفسه موضعا تعلو فيه على حدثان الدهر ويعلن تجلده وينفى عن نفسه التضعضع .

وقد كان الأصمعى محقا حين عبر عن إعجابه بهذا البيت قائلا : هذا أبرع بيت قالته العرب ، عجب من العجب جودة " (٢٣) . ففى هذا البيت يكمن المغزى الحقيقى للقصيدة كلها إذ يعلن فيه الشاعر عن ميله الى مجاهدة النفس ومغالبة الأقدار . وقد عنى أبو سعيد السكرى بالفكرة المتضمنة فى هذا البيت فقال إنه مثل قولهم : " النفس عروف " ، أى حاملة صبور إذا حملت على أمر احتملته .

والحق أن الاحتفال بالطرف المصروع فى نهاية كل قسم من أقسام القصيدة يحيل الموت الى حالة من حالات الاستشهاد البطولى الذى يثير فى نفس المتلقى نزوعا الى التعاطف القوى مع ما تبديه الأطراف المصروعة من ضروب متنوعة لمغالبة الأقدار .

فالقصيدة وإن وكّبت من دوائر متشابهة تبدأ من التسليم بحدثان الدهر الذى لا يبقى عليه شىء ، وتنتهى الى المصير الحتمى الذى لا ينجو منه أحد ، فانها ما بين بداية كل دائرة ونهايتها تعرض فى غير قليل من التفصيل أنماطاً من المقاومة .

ومما لا شك فيه أن هذا الشكل الذى تبناه الشاعر فى تركيب قصيدته قد اسهم فى تعميق المعنى المركب الذى تدور حوله القصيدة كلها ، وهو معنى التسليم لأمرين ؛ الأول هو حتمية القدر ، والثانى هو حتمية المقاومة . فعوامل الفناء شىء من صميم الوجود ، بيد أن مقاومة هذه العوامل ومغالبتها هى بدورها قانون من قوانين الوجود الحق الذى استحق من أجله المجاهدون تحية الشاعر فى نهاية كل مشهد من مشاهد الصراع .

وهذا الموقف الوجودى المركب الذى تنبىء عنه القصيدة فى بنائها العام يتلون فى كل دائرة بلون خاص لا يخطئه النظر . وقد نشأ هذا التلوين من أن عبقرية الشاعر كانت بحيث مكنته من أن يوازن بين وجهى المعنى المركب فى دقة بالغة .

فالعزف على نغمة التسليم لحتمية القدر يبدأ فى القصيدة شديداً ولكنه ما يلبث أن يخفت شيئاً فشيئاً لتحل محله نغمة الصراع والمقاومة التى تبدأ خافتة ثم تتصاعد حتى تبلغ قمتها

فى القسم الأخير كما بينا فيما سبق ، وإن كان العزف على النغمتين معا لا يتوقف منذ بداية القصيدة حتى نهايتها .

وبعد أن فصلنا القول فى تجسيد الشاعر لفكرة الصراع والمقاومة وكيف تصاعد منذ البداية حتى النهاية ، فاننا نحاول فيما يلى أن نفصل القول فى تجسيد الشاعر لفكرة حتمية القدر التى سار الشاعر فى تجسيدها فى طريق معاكس ، حيث بدأت الفكرة شديدة الوضوح ثم خفتت حدة التعبير عنها حتى كادت تختفى فى نهاية القصيدة .

ففى القسم الأول من القصيدة يكثر الشاعر اكثارا واضحا من استخدام ألفاظ من مجال دلالى بعينه ، هو مجال القدر ، فقد افتتح الشاعر القصيدة بقولة :

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهِ تَتَوَجَّعُ ... وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فذكر فى بيت واحد الدهر والمنون وريب المنون . ثم عاد الى ذكر المنية مرتين فى بيتين متتاليين فقال :

وَلَقَد حَرِصْتُ بِأَنْ أُدافِعَ عَنْهُمُ ... فَاذَا المَنِيةُ أَقْبَلَتْ لاَ تُدْفَعُ

وَإِذَا المَنِيةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ

كما ذكر الحوادث وريب الدهر قائلا :

حَتَّى كَأَنِّى لِلْحَوَادِثِ مَرْوَةٌ ... بِصَفَا المُشَقَّرِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ

وَتَجَلُّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهُمُ ... أَنِّى لِرَيْبِ الدَّهْرِ لاَ اتَضَعْضَعُ

ولا ينافس التعبير عن حتمية القدر فى القسم الأول من القصيدة إلا التعبير عن الجزع ، وكلاهما هتف به الشاعر فى أول بيت فى القصيدة . يظهر جزع الشاعر ومعناته من تصاريف القدر فى مثل قوله :

قَالَتْ أُمَيْمَةُ ما لِجِسْمِكَ شَاحِباً ... مُنْذُ ابْتَذَلْتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعاً ... إِلاَّ أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ

فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِجِسْمِيَ أَنَّهُ ... أُدْمَى بَنُّى مِنَ البِلاَدِ فَوَدَّعُوا

أُدْمَى بَنُّى وَأَعْقَبُونِى حَسْرَةً ... وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالبُكَى مَنْ يُفْجَعُ

كما يقول أيضا :

فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ ... وَإِخَالُ أَنِّى لا حِقٌ مُسْتَتْبَعُ

ويقول :

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِدَاقَهَا ... سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْىَ عُورٌ تَدْمَعُ

ولا شك أن كل ما جاء فى القسم الأول من القصيدة يعد تفصيلا لما أجمله الشاعر فى البيت الأول الذى تساءل فيه عن جدوى التوجع من المنون ، كما قرر فيه أن الدهر لا يعتب من يجزع ، أى لا يرجع عما نكره الى ما نحب بسبب ما نظهره من توجع ، فلا يجدى مع حتمية القدر شىء .

ولئن أظهر الشاعر فى هذا القسم معنى حتمية القدر وأكده فان فكرة المقاومة لا تغيب عن تفكيره الشعرى . بل إنها كامنة هى أيضا فى البيت الأول ، لأن القول بأن التوجع والجزع لن يجديا مع حتم القدر فيه دعوة ضمنية الى الاستمساك والاستعلاء على حوادث الدهر . وقد أظهر الشاعر ذلك حين تحدث عن تجلده الذى يجابه به الشامتين ، وحين دعا الى مجاهدة النفس والاستعصام بالإرادة القوية التى يجالد بها الإنسان حوادث الدهر ويقاوم الشرور التى هى من صميم الوجود الإنسانى .

كما أن قول الشاعر عن نفسه إنه كالحجر الذى يقرع كل يوم ليس توجعا خالصا ، إذ يوحى هذا التشبيه بمعنى ثانوى ، هو معنى الصلابة وما تثيره فى النفس من الإحساس بالمقاومة :

حَتَّى كَأَنِّى لِلْحَوَادِثِ مَرْوَةٌ ... بِصَفَا المُشَقَّرِ كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ

وأبو ذؤيب يضيف الحجر إلى صفا المشقر ، وهو حصن بالبحرين ، مما يدعم من فكرة المقاومة والصلابة التى يسعى الشاعر إلى إثباتها فى خلال توجعه . فالشاعر يبدأ فى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القسم الأول فى الإيحاء بفكرة المقاومة ويطامن شيئا ما من فكرة التسليم للقدر ، ممهدا بذلك للقسم الثانى من القصيدة وهو قسم الحمار الوحشى وأتنه .

يلجأ الشاعر فى القسم الثانى من القصيدة إلى الإيحاء بفكرة القدر بدلا من التعبير عنها تعبيرا مباشرا مجردا كما فعل فى القسم الأول من القصيدة وتختفى ألفاظ المنية والمنون

والدهر والحوادث ولا يذكر الشاعر إلا شعار حدثان الدهر الذى يفتتح به كلامه عن الحمار وأتنه .

ومعنى ذلك أن الشاعر يسير فى بنائه لهذا القسم فى طريق معاكس لما كان يفعله فى القسم الأول ، فيظهر فكرة المقاومة ، كما بينا فيما سبق ، ويطامن من فكرة القدر وإن كان لا يتخلى عنها . فمن مظاهر تعبيره الضمنى عن فكرة القدر قوله عن الحمار وأتنه .

وَكَأَنَّهُنَّ رِبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ يَسَرٌ يُفِيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيَصْدَعُ

وقوله :

فَوَرَدْنَ وَالعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِئٍ الضُّرَبَاءِ فَوْقَ النَّجْمِ لاَ يَتَتَلَّعُ

فذكر المقامرة مرتين عن طريق التشبيه . وفى المقامرة نوع من الإيماء إلى فكرة القدر . والفوز والخسران فى المقامرة منوطان بالقدر ولا يخضعان لنوع من التدبير الإنسانى . كما أن ذكر العيوق والنجم مما يعضد الإحساس بمعنى القدر لما يرتبط فى الأذهان بين حظوظ الناس وأقدارهم ومنازل الكواكب والنجوم فى السماء ، دون أن يكون لذلك الارتباط علاقة بتدبير الإنسان وأفعاله .

ومن مظاهر التعبير الضمنى عن فكرة القدر أيضا ذلك الربط بين البحث عن الماء والسعى إليه والهلاك الذى لاقته الحمر عند هذا الماء . فمن مفارقات القدر أن يكمن الموت فى الماء ، مصدر الحياة . وكمون الموت فى الماء ظاهر فى قول الشاعر :

ذَكَرَ الوُرُود بِهَا وَشَاقَنِى أَمْرُهُ شُؤْماً وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

فالحين " يتتبع " للحمار الوحشى ، أى يجرى قليلا قليلا ، كالماء يجرى على وجه الأرض. فى هذه الكلمة " يتتبع " يوحد الشاعر بين الموت والماء ، مما يعضد معنى القدر الذى لا يخضع لمنطق الأحياء ، فيدبر للحمر الوحشية الموت ويجعله كامنا فى الماء ، رمز الحياة .

هناك إذن قوة قدرية تسوق الأحياء إلى مصير لا يدركون منطقة ، فبينما يظن الحمار الوحشى أنه يسوق أتنه إلى منابع الحياة إذا به يسوقها إلى الصائد رسول القدر الذى أبدهن حتوفهن :

فَأَبَدْهُنَّ حَتُوفَهُنَّ فَهَارِبٌ بِذَمَائِهِ أَوْبَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

وقد كان الطريق الذى سار فيه الحمار مع أتنه إلى ذلك المصير " مهيع " أى بين واضح :

فَأَفَتَنَّهُنَّ مِنَ السُّوَاءِ وَمَاؤُهُ بَثْرٌ وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ

وعاندة معناها عرض له ، ولكننا لا نستطيع مع ذلك أن نهمل ما توحى به الكلمة معنى المخالفة والإتيان بما يكره . فالطريق ممهد واسع ولكنه مع ذلك يعاند الحمار وأتنه لأنه يعاند سعيهم إلى الحياة ويقيض لهم الموت فى نهايته ومما يلفت النظر من الناحية الأسلوبية أيضا ما لاحظه صاحب العمدة من أن الشاعر يبدأ الأبيات بالفاء من قوله :

فـــوردن والعيـــوق . . . . . إلى اخـــر البيـــت

حتى قوله

فأبدهـــن حتوفهـــن . . . . . إلى اخـــر البيـــت

وهذه الفاء تؤدى وظيفة معنوية ، إذ تتلاحق وتسلم كل واحدة منها الى الأخرى كما تسلم الأقدار هذا الحمار إلى مصيره طورا وراء آخر . ولم يكن مصادفة أن تختفى هذه الفاء فور أن لاقى الحمار وأتنه منيتهم على يد الصائد ، إذ قال الشاعر بعد ذلك :

يَعْثُرْنَ فِى عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا كُسِيَتْ بُرُودُ بَنِى تَزِيدَ الأَذْرُعُ

ولا تقتصر هذه الفاء على أول الأبيات ، بل يكثر الشاعر من استخدامها داخل الأبيات ، مما يؤدى وظيفة انفعالية ملحوظة إذ تسرع بايقاع الأبيات . وما أن تقتل الحمر حتى تنقطع الفاء فيبطؤ الإيقاع إبطاء يليق بالأسى الذى يصاحب موت الحمار وأتنه .

يتضح مما سبق أن الشاعر وإن لم يظهر فكرة القدر فى كلامه عن الحمار وأتنه بمثل ما فعل فى القسم الأول من القصيدة ، فان الفكرة ما تزال كامنة فى تشبيهات الشاعر وتعبيراته . ونستطيع أن نقول إن فكرة القدر تعادل فى هذا القسم فكرة المقاومة من حيث الظهور على حين كان لها غلبة واضحة فى القسم الأول من القصيدة .

وربما كان هذا التعادل بين الفكرتين هو السبب فى أن هذا القسم من القصيدة هو أطولها . فالشاعر فى هذا القسم يظهر فكرتى القدر والمقاومة فى آن واحد ولا يغلب إحداهما على الأخرى ، بل يسعى إلى الموازنة بينهما . وقد مهد الشاعر بهذا للقسم الثالث من القصيدة الذى تظهر فيه فكرة الصراع والمقاومة ظهورا واضحا بيناه فيما سبق .

ويخفت التعبير عن فكرة القدر فى القسم الثالث من القصيدة خفوتا لافتا للنظر ، ولا نكاد نرى للفكرة ظهورا إلا فى ذكر حدثان الدهر ، وفى " الغيوب " حين قال الشاعر عن الثور :

يَرْمِى بِعَيْنَيْهِ الغُيُـــوبَ وَطَرْفُـــهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَـــعُ

ففى الغيوب تضمين لمعنى القدر المخبوء ، أو الغيب المستور عن الكائنات . وأكثر من ذلك خفاء فى التعبير عن فكرة القدر قول الشاعر عن الثور :

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنُهُ فَبَـــدَا لَـــهُ أُولَى سَوَابِقُهَا قَرِيبـــاً تُـــوزَعُ

فقد لاقى الثور ما خبأته له الأقدار فى لحظة تعريض نفسه لأشعة الشمس ، أى فى لحظة توحى بالحياة والإشراق والتفتح أكثر من إيحائها بأى شىء آخر .

وفيما عدا ذلك فان الشاعر يبرز فكرة المقاومة والصراع فى قتال الثور للكلاب إبرازاً واضحا كما فصلنا فيما سبق . وذلك يعنى أن فكرة المقاومة تتغلب من حيث الظهور على فكرة القدر بعد أن تعادلت الفكرتان فى القسم السابق .

أما فى القسم الرابع فلا نرى إلا صراعا بين بطلين يتحاميان المجد ، ولا نرى لفكرة القدر ظهورا واضحا إلا فى " حدثان الدهر " فى افتتاح كلامه عن البطل المقنع . كما تظهر الفكرة ظهورا خافتا فى قول الشاعر :

بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُمَـــاةَ وَرَوْغِـــهِ يَوْماً أُتِيحَ لَهُ جَـــرِىءٌ سَلْفَـــعُ

وفى قوله فى نهاية القصيدة :

وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَـةَ مَاجِـــدٍ وَجَنَى العَلَاءَ لَوَ أَنَّ شَيْئاً يَنْفَـــعُ

ففى البيت الأول إشارة الى أن القـدر يسوق لهذا البطـل ذلك الجـرىء السلفع فى لحظة الامتلاء بالثقة والإحساس بالمنعة . وفى البيت الثانى إشارة الى حتمية القدر فى قول الشاعر " . . . لو أن شيئاً ينفع " .

ولا شك أن القسم الأخير من القصيدة يكتسب فى هذا السياق من التحليل أهمية خاصة ، ففيه بلغت مظاهر التعبير عن فكرة الصراع ذروتها من حيث الكثافة وقد بينا فيما

سبق مظاهر التعبير المختلفة التى تئول إلى شىء واحد هو المغالبة والمقاومة مما طامن من فكرة القدر إلى حد كبير .

وجدير بالملاحظة أنه لما كان " الجرىء السلفع " يقوم من " البطل المقنع " مقام الصائد من الحمار الوحشى ومقام الكلاب والصائد من الثور ومقام المنيّة من الشاعر ، فان تمكن المقنع من الجرىء السلفع وصرعه إياه يحمل دلالة هامة ، ففيه ما يشبه التعبير الرمزى عن نوع من الانتقام للحمار والثور الوحشيين وللشاعر نفسه . ففى مصرع السلفع مصرع رمزى للمنية و الصائد والكلاب . أى أن الشاعر ينتصر فى النهاية لفكرة المقاومة والجهاد .

ولا نستطيع مع ذلك أن نهمل ما أبداه الشاعر من تعاطف مع السلفع وهو رسول القدر ، فقد أتيح للبطل المقنع أى قدر له بل إن الشاعر يعمد إلى نحو من التوحيد والمشابهة بين البطل المقنع والجرىء السلفع . وتتخذ فكرة الجمع والتوحيد بينهما مظاهر لغوية . فالفارس الأول " تعدو به خوصاء " والثانى " يعدو به نهش المشاش " . وأوضح من ذلك دلالة على معنى الجمع بين المقنع والسلفع ما لجأ إليه الشاعر من عقد الصلة بينهما وجمعهما فى " كلاهما" التى كررها تكرارا واضحا . فكلاهما بطل اللقاء ، وكلاهما متوشح ذا رونق ، وكلاهما فى كفه يزنية ، وكلاهما قد عاش عيشة ماجد . ويشبه ذلك أيضا قوله " كل واثق ببلائه " . بل إن الشاعر لم يجعل أحدهما يصرع الآخر بل قال " فتخالسا نفسيهما " :

فَتَخَالسَا نَفْسَيْهُمَـــا بِنَوَافِـــذٍ كَنَوافِذِ العُبُطِ التُّـــى لاَ تُرْقَـــعُ

وإذا كنا ، فى الأقسام الثلاثة الأولى ، لا نستطيع أن نتعاطف مع المنية أو الرامى أو الكلاب فاننا لا نملك إلا أن نميل إلى السلفع بعض الميل بعد أن وحد الشاعر بينه وبين المقنع فجعلهما معا من طلاب المجد والعلاء :

وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِـــدٍ وَجَنَى العَلَاءَ لَوَ انَّ شَيْئاً يَنْفَـــعُ

وبذلك نكون بازاء موقف فيه ما يشبه التناقض ، فالسلفع ينتسب إلى المنية والرامى والكلاب من جهة كما ينتسب إلى الشاعر والحمار والثور والبطل من جهة أخرى .

وينحل هذا التناقض إذا وجهنا النظر إلى قصيدة صخر الغى التى حللناها فى الفصل الأول من الباب الأول . وهى قصيدة أنهاها صخر الغى ببيت عولنا عليه فى فهم تجربة القصيدة كلها ، وهو قوله :

فَذَلِكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ

فمن الواضح أن أبا ذؤيب قد صاغ القسم الرابع من القصيدة متأثرا الفكرة الكامنة فى هذا البيت . وقد بينا فى تحليلنا لقصيدة صخر الغى أن التشابه بين الطالب والمطلوب مرده إلى فكرة السعى والمجاهدة مما حفز الشاعر هناك إلى التعاطف الواضح مع الرامى ، أو الطالب ، لأنه يسعى فى سبيل غاية شريفة شأنه شأن المطلوب . بل بينا هناك أن الطالب حين يظفر بالمطلوب ينتصر له وينصفه على نحو فريد .

أما أن قصيدة صخر الغى تحل التناقض فى القسم الرابع من العينية ، فالوجه فيه أن أبا ذؤيب جعل الطالب ، وهو السلفع ، يشبه المطلوب المقنع فى أنه يسعى ويجاهد فى سبيل غاية شريفة شأنه فى ذلك شأن الشاعر والحمار والثور الوحشيين والبطل المقنع . ومن ثم كان هذا التعاطف الملحوظ مع السلفع ، رسول القدر . فالسلفع يختلف عن الرامى والكلاب والمنية فى كونه من المجاهدين الذين يسعون إلى المجد والعلاء ، على حين أن الرامى والكلاب والمنية تتربص بالحياة والأحياء وتعمل على سلب الحياة لغير غاية شريفة .

ومعنى ذلك أن انحياز الشاعر للسلفع هو انحياز لفكرة الجهاد والمقاومة ، إذ جعله مجسدا لهما شأنه فى ذلك شأن الشاعر والحمار والثور والبطل المقنع . ومن هنا كانت تحية الشاعر فى نهاية القصيدة للطالب والمطلوب جميعا ، أى للسلفع والمقنع ، لأن الطلب فى صراعهما طلب للمجد والعلاء .

***

وفى الخبر الذى ساقه أبو الفرج الأصفهانى عن أبى ذؤيب ما يحمل على الظن بأن الشخصية الشعرية التى ينطوى عليها أبو ذؤيب فى العينية تتطابق إلى حد كبير مع شخصيته التاريخية من حيث الاعتداد الظاهر بفكرة المقاومة والجهاد . قال أبو الفرج " خرج أبو ذؤيب مع ابنه وابن أخ له يقال له أبو عبيد حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضى الله عنه، فقال له : أى العمل أفضل يا أمير المؤمنين ؟ قال : الإيمان بالله ورسوله . قال : قد فعلت ، فأيه أفضل بعده ؟ قال : الجهاد فى سبيل الله . قال : ذلك كان على وإنى لا أرجو جنة ولا أخاف نارا . ثم خرج فغزا أرض الروم مع المسلمين . . . " (٢٤) ويتسق كلام أبو ذؤيب

فى هذه الرواية مع ما رأيناه فى شعره من اعتداد بفكرة الجهاد . وهى فكرة محورية فى شعر أبى ذؤيب كله . بل إنها فكرة محورية يدور عليها كثير من شعر الهذليين فى سائر الموضوعات التى تناولوها .

وإذا كان القدماء قد قالوا إن أبا ذؤيب تقدم سائر الهذليين بقصيدته العينية ، فاننا نرى أن السبب فى ذلك أن أبا ذؤيب قد استطاع فى هذه القصيدة أن يستبطن مذهب الهذليين استبطانا قوياً وجسده تجسيدا يلفت النظر .

ولم يكن إعجاب القدماء ، وعلى رأسهم الأصمعى ، بقول أبى ذؤيب :

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذا رَغَّبْتَهَا وَإِذا تُرَدُّ إِلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

إلا إعجابا بالمعنى الجوهرى الذى يكشف عنه شعر أبى ذؤيب وسائر الهذليين ، وأعنى معنى المجاهدة وحمل النفس على ما تكره ترويضا لها . ولهذا المعنى أصداء أخرى فى شعر أبى ذؤيب وفى شعر غيره من الهذليين .

وقد جعل أبو ذؤيب من الخلاف بينه وبين خالد بن زهير على أم عمرو خلافا حول الأمانة وما تقتضيه من مجاهدة للنفس ورد لها عن رغباتها التى تورد الإنسان موارد الشر وتغويه عن الحق . قال أبو ذؤيب فى التعظيم من أمر الأمانة التى كان قد حملها خالد ابن عمه :

مَا حُمِّلَ الْبُخْتِيُّ عَامٍ غِيَارِهِ عَلَيْهِ الوُسُوقُ بُرُّهَا وَشَعِيرُهَا
أَتَى قَرْيَةً كَانَتْ كَثِيراً طَعَامُهَا كَرَفْعِ التُّرَابِ كُلُّ شَىءٍ يَمِيرُهَا
فَقِيلَ تَحَمَّلْ فَوْقَ طَوْقِكَ إِنَّهَا مُطَبَّعَةٌ مَنْ يَأْتِهَا لاَ يَضِيرُهَا
بِأَثْقَلَ مِمَّا كُنْتُ حَمَّلْتُ خَالِداً وَبَعْضُ أَمَانَاتِ الرِّجَالِ غُرُورُهَا
وَلَوْ أَنَّنِى حَمَّلْتُهُ الْبُزْلَ مَا مَشَتْ بِهِ الْبُزْلُ حَتَّى تَثْلِبَ صُدُورُهَا
خَلِيلِى الذَّى دَلَّى لِغَىٍّ خَلِيلَتِى جِهاراً فَكُلاً قَدْ أُصَابَ عُرُورُهَا
فَشَأْنَكُمَا إِنِّى أَمِينٌ وَإِنَّنِى إِذا مَا تَحَالَى مِثْلَهَا لاَ أُطُورُهَا
أُحَاذِرُ يَوْماً أَنْ تَبِينَ قَرِينَتِى وَيُسْلِمَهَا إِخْوَانُهَا وَتَصِيرُهَا
وَمَا أَنْفُسُ الفِتْيَانِ إِلاَّ قَرَائِنٌ تَبِينُ وَيَبْقَى هَامُهَا وَقُبُورُهَا

فَنَفْسَكَ فَاحْفَظْهَا وَلاَ تَفْشِ لِلْعِدَى ... مِنَ السِّرِّ مَا يُطْوَى عَلَيْهِ ضَمِيرُهَا

ثم جعل من خالد مثلا من أمثلة الانهزام أمام رغبات النفس التى تضع من يمتثل لغوايتها موضع الشقاء ، فقال :

رَعَى خَالِدٌ سِرِّى لَيَالِى نَفْسُهُ ... تَوَالَى عَلَى قَصْدِ السَّبِيلِ أُمُورُهَا

فَلَمَّا تَرَامَاهُ الشَّبَابُ وَغَيُّهُ ... وَفِى النَّفْسِ مِنْهُ فِتْنَةٌ وَفُجُورُهَا

لَوَى رَأْسَهُ عَنِّى وَمَالَ بِوُدِّهِ ... أُغَانِيجُ خَوْدٍ كَانَ فِينَا يَزُورُهَا

تَعَلَّقَهُ مِنْهَا دَلاَلٌ وَمُقْلَةٌ ... تَظَلُّ لأَصْحَابِ الشُّقَاءِ تَدِيرُهَا

فَإِنْ حَرَاماً أَنْ أَخُونَ أَمَانَةً ... وَأَمْنَ نَفْساً لَيْسَ عِنْدِى ضَمِيرُهَا(٢٥)

وحمل النفس على ما تكره ، ومقاومة رغبات النفس الأمارة بالسوء مبدأ يدين له شعراء هذيل بالولاء الشديد . وقد كان أبو ذؤيب صادقا حين قال إن الجهاد مبدأ اعتنقه وهو لا يرجو جنة ولا يخاف نارا . فقد صادفت فكرة الجهاد فى الإسلام عنده استعداد فطريا .

ويظهر هذا الاستعداد الفطرى للجهاد والمقاومة عند آخرين من هذيل يقول الأصمعى : أقفر أبوخراش الهذلى من الزاد أياما ، ثم مر بامرأة من هذيل جزلة شريفة ، فأمرت بشاة فذبحت وشويت ، فلما وجد بطنه ريح الطعام قرقر ، فضرب بيده على بطنه وقال " إنك لتقرقر لرائحة الطعام ، والله لا طعمت منه شيئا ، ثم قال : يا ربة البيت ، هل عندك شىء من صبر أو مُرّ ؟ قالت : تصنع به ماذا ؟ قال : أريده . فأتته بشىء منه فاقتحمه ، ثم أهوى إلى بعيره فركبه . فناشدته المرأة فأبى ، فقالت له : يا هذا ، هل رأيت بأسا أو أنكرت شيئا ؟ قال : لا والله ، ثم مضى وأنشأ يقول :

وَإِنِّى لأَثْوِى الجُوعَ حَتَّى يَمَلَّنِي ... فَيَذْهَبَ لَمْ يُدنِسْ ثيابِى ولاَجرمِى

واغْتَبِقُ الماءَ القَرَاحَ وَأَنْتَهِى ... إذا الزَّادُ أَمْسَى للمزلج ذا طعْمِ

أُرَدُّ شُجَاعَ البَطْنِ قَدْ تَعْلَمِينَهُ ... وَأُوثِرُ غَيْرِى من عيالك بالطُّعْمِ

مَخَافَةَ أَنْ أَحْيَا بِرَغْمٍ وَذِلَّةٍ ... وَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ مِنْ حَيَاةٍ عَلَى رَغْمِ(٢٦)

والقصيدة التى منها هذه الأبيات تعد عزفا على نغمة لخصها أبو ذؤيب فى بيته : والنفس

راغبة . . . إلى آخر البيت . والقصة التى قدم بها الأصمعى لهذه الأبيات التى اثبتناها من شعر أبى خراش تتجاوب مع ما ذكره أبو ذؤيب حين جعل من الجهاد مبدأ وجوديا لا يتعلق بعقاب أو جزاء .

ومن مظاهر التعبير عن هذا المبدأ فى شعر الهذليين ما يذكرونه فى تضاعيف شعرهم عن رحلتهم المخوفة فى الصحراء حيث يكتنفهم الخطر من كل جانب . ولا يذكر الشعراء عادة السبب العملى الذى يدعوهم إلى اجتياز هذه المهالك ، مما يعنى أن مكابدة الخوف هو الهدف من وراء هذه الرحلة ، ولا شك أن هذا يتسق مع ما يكشف عنه الشعر من رغبة عميقة فى الجهاد ومواجهة الخطر والتطهر من الخوف .

وقد جعل أبو ذؤيب من هذه الرغبة فى مواجهة الخطر معلما من معالم البطولة فقال فى بعض رثائه :

وَمَتْلَفٍ مِثْلِ فَرْقِ الرَّأْسِ تَخْلِجُهُ ... مَطَارِبُ زُقُبٌ أَمْيَالُهَا فِيحُ

يَجْرِى بِجَوْبَتِهِ مَوْجُ السَّرَابِ كَمَا ... نْضَاحَ الخُزَاعِىُّ حَازَتْ رَنْقَهُ الرِّيحُ

مُسْتَوْقِدٌ فِى حَصَاهُ الشَّمْسُ تَصْهَرُهُ ... كَأَنَّهُ عَجَمٌ بِالبِيدِ مَرْضُوخُ

يَسْتَنُّ فِى عُرُضِ الصَّحْرَاءِ فَائِرُهُ ... كَأَنَّهُ سَبَطُ الأَهْدَابِ مَمْلُوحُ

جَاوَزْتُهُ حِينَ لاَ يَمْشِى بِعَقْوَتِهِ ... إلا المَقَانِبُ والقُبُّ المَقَارِيحُ

بُغَايَةٌ إِنَّمَا يَبْغِى الصِّحَابَ مِنَ ... الْفِتْيَانِ فِى مِثْلِهَا الشُّمُّ الأَنَاجِيحُ(٢٧)

والقول بأن تقاليد الشعر عند الهذليين عمرما تكشف عن تعلق واضح بفكرة المقاومة والجهاد لا يعنى أن أبا ذؤيب لم يبتكر شيئا فى عينيته ، بل يعنى أن الملكة الشعرية عنده تتصف بصفة الهذليين (٢٨) . وتشبيه الملكة الشعرية بالمنوال مفيد لأن المنوال وإن كان يحدد للمادة المنسوجة صفات لا تتعداها فانه يسمح فى الوقت نفسه بالتنويع اللانهائى عن طريق اختيار الألوان والأشكال الهندسية التى تخضع لقدرة الناسج وموهبته فى الجمع بين الأشكال والألوان المتباينة . أى أن المنوال يوحد بين الشعراء ويحدد هويتهم ولكنه يسمح لهم بالتنويع الذى لا تحده حدود . والقدرة على استخراج منسوجات جميلة من هذا المنوال تخضع لموهبة الشاعر الفردية . ومناط الموهبة يكمن فى هذه القدرة على الجمع بين ما يفرضه المنوال من

شروط واستخراج المنسوجات المبتكرة ، مما يثبت أن المنوال ينطوى على امكانيات لا يكتنهها إلا الشعراء ذوو الموهبة الشعرية الحقيقية .

لقد تقيد أبو ذؤيب فى عينيته بقيود تقاليد الهذليين كما وضحنا فى تحليلنا بل إنه تقيد بقصيدة صخر الغى تقيدا لا يخطئه النظر ، ولكن ذلك لم يمنعه من أن يبدع هذه القصيدة الخالدة التى فاق بها سائر الهذليين كما قال علماؤنا القدماء . ومما لا نشك فيه أن قارىء قصيدة أبى ذؤيب ، المؤهل لقراءة الشعر ، لابد أن يدرك خصوصية التجربة الكامنة فى القصيدة رغم اتباعها تقاليد الهذليين اتباعا صارما ، كما أنه لابد أن يدرك اختلاف هذه التجربة عن تجربة صخر الغى برغم ما فى كلا القصيدتين من تشابه واضح فى البناء . فالأثر الكلى لقصيدة أبى ذؤيب يختلف عن الأثر الكلى لقصيدة صخر الغى نتيجة لاتجاه كل واحد منهما اتجاها خاصا فى ترتيب الجزئيات التى عول عليها فى بناء القصيدة كما أن التباين فى اختيار بعض العناصر الشعرية أعطى كل قصيدة منهما دلالات متميزة . بل إن بعض العناصر المشتركة فى القصيدتين ، مثل الصائد ، تنطبع بطابع خاص نتيجة للتفصيلات التى يسوقها كل شاعر فى بنائه لهذا العنصر .

لهذا كله لا نرى وجها لما ذهب إليه الدكتور عبد الله الطيب من اتهام أبى ذؤيب " بالتقليد الأعمى لشعراء هذيل . . . " (٢٩) أو اتهامه بالسرقة (٣٠) من النابغة حين قال عن الثور :

فَكَأَنَّهُ سَقُودَيْنِ مِنْ لَمَّا يُفْتَرا ... عَجِلا لَهُ بِشِواء شَرْبٍ يُنْزَعُ

لان النابغة قال قبل أبى ذؤيب :

كَأَنَّهُ مارِقاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ ... سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوْهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ

وأول شىء تجدر منا قشتة فى هذا السبيل ما يميل إليه بعض المحدثين أحيانا من إطلاق أحكام تقيمية على التراث عموما أو على بعض شعرائه أو قصائده .فمن الوجهة العلمية المحضة لا يجوز لنا قد محدث أن يقف موقف الحكم على آثار أدبية شكلت وجدان الشعراء وكونت ملكة شعرية بعينها ، هى ملكة الشعر العربى . ولكل أدب من الآداب آثارٌ يطلق عليها النقاد الغربيون اسم الكلاسيكيات classics (٣١) . وكونها من الكلاسيكيات ،

، أو عيون الأدب هو فى ذاته تقييم لها . ولا يملك الناقد إزاء عيون الأدب إلا أن يشرحها شرحا جديدا أو يكشف عن قيمة فيها غابت عن غيره من النقاد أو يلفت النظر إلى ظاهرة معينة فيها لم يشر إليها أحد قبله أو يستنبط مها مبدأ جماليا ، أو غير ذلك من مقولات يوجهها نشاط عقلى يهدف إلى التفسير والاستكشاف ، لا إلى الحكم والتقييم المطلق .

وليس هذا الموقف من عيون التراث ناتجا عن عاطفة الولاء فحسب ، بل هو موقف علمى كما أشرت . ذلك أن هذه الآثار الأدبية هى التى كونت ملكة الشعر العربى واكتسبت بذلك صفة الظواهر التى لا يجوز تقييمها ، بل يقتصر عمل الناقد إزاءها على محاولة استنباط مبادئها وقوانينها . فكما أنه لا يتصور أن يحكم عالم الطبيعة ، مثلا ، على ظاهرة الجاذبية الأرضية بالقبح أو الجمال لأن وظيفته تنحصر فى استخلاص قوانين الجاذبية لا استحسانها أو استقباحها ، فانه لا يجوز لناقد محدث أن يدين قصيدة هى من عيون التراث ، أى ظواهره .

ولا يخفى أن من يغامر باتهام عينية أبى ذؤيب ، أو ما يشبهها من عيون التراث ، إنما يغامر باتهام الأدب العربى كله منذ أقدم عصوره حتى الآن . ومثل هذا الاتهام فيه اتهام ضمنى لعقول وفكر عدد لا يمكن حصره من العلماء والنقاد والمبدعين .

وعلى هذا فاننا نرى أن الدكتور عبد الله الطيب قد خرج على ما يقتضيه المنهج العلمى فى دراسة الأدب حين أدان عينيه أبى ذؤيب قائلا " وإن عجبى ليطول من متأدبة هذا العصر ، يغلون فى مدح هذه القصيدة . . . ولو قد وقف هذا الإعجاب على قسمها الحزين الباكى الذى فى أولها ، لكان له وجه ، ولكنهم يعممون إعجابهم فيشملون به القصيدة كلها " (٣٢) .

ولا يعنينا فى هذا الصدد أن نناقش التفصيلات التى ساقها الدكتور عبد الله الطيب مبررا بها حكمه ، وإنما يهمنا الموقف العام الذى انطلق منه فى إدانته للقصيدة ، لأنه موقف يشترك معه فيه بعض دارسى الأدب .

حنق الدكتور عبد الله الطيب على القصيدة سببه أنه كان قد استلخص لنفسه قاعدة مؤداها أن بحر الكامل لا يصلح " للتأمل والتعمق والتدقيق "(٣٣) . وهذا البحر لا يصلح عنده للرثاء إلا إذا كان نوحا وتفجعا . وهو لهذا يستحسن أبيات القسم الأول من القصيدة ،

ويرى أنه كان الأجدر بأبى ذؤيب أن يكتفى بأبيات القسم الأول من القصيدة ، لأنه " أبلغ بها السامع كل ما أراد . . . ولكنه لم يكتف وطلب أن يتأمل ويتعمق . . . وهاته سبيل تزل بالسالك فى بحر الكامل " (٣٤) .

وغنى عن القول أن النظر العلمى الصحيح كان يقتضى من الدكتور عبد الله الطيب أن يعدل من فكرته عن بحر الكامل بدلا من أن يدين قصيدة أبى ذؤيب التى لم تخضع لما يريده من هذا البحر . فالعالم لا يغير الظواهر كى تتسق مع افتراضاته ، بل يفعل العكس ، فلا يكف عن تعديل افتراضاته إلى أن تصبح صالحة لتفسير ما هو بصدده من ظواهر .

والحق أن موقف الناقد الأدبى إزاء الظواهر الأدبية لا يختلف من حيث المبدأ عن موقف اللغوى إزاء الظواهر اللغوية . فاللغوى يضع فروضا يفسر بها ظواهر اللغة فان نجح فى ذلك عدت فروضه فروضا علمية صحيحة ، أما إذا التوت بعض الظواهر اللغوية على فروضه ، فانه يعدل من هذه الفروض . ولكنه لا يدين الظواهر أو يطلب تغييرها حتى تتسق مع فروضه .

وقد يقال هنا إن القصيدة تعبر عن عاطفة الشاعر ، ومن ثم لا يصح أن نعدها ظاهرة موضوعية يجوز عليها ما يجوز على غيرها من الظواهر . ولكننا نرى أن العاطفة التى ينطوى عليها العمل الأدبى ليست شخصية . فالشاعر يعبر فى القصيدة عن تجربة تتسع لما هو أبعد من اهتماماته الذاتية . والدليل على ذلك أن الشاعر فى بنائه للقصيدة لا يفعل ذلك إلا من خلال تقاليد راسخة لم يتدخل هو فى بنائها . وهو حين يفعل ذلك يسلك نفسه فى مجال من التقاليد التى تعبر عن تجارب جماعية .

وقد رأينا فى عينية أبى ذؤيب نموذجا مثاليا لذلك ، فقد تبنى الشاعر فى هذه القصيدة تقاليد الهذليين الشعرية ، مما يعنى أنه كان بصدد تجربة أعم من تجربة فقد أبنائه . بل نستطيع أن نقول إن أبا ذؤيب كان يعبر عن تجربة الهذليين جميعا .

ولا يصح أن نخلط بين الباعث الذى حفز أبا ذؤيب إلى قول القصيدة ، وهو فقد أبنائه ، والوجود الموضوعى للقصيدة بوصفها عملا شعريا لا ينحصر فى مجرد التعبير عن توجع الشاعر ولوعته .

وأوضح دليل على أن التجربة الشعرية التى تنطوى عليها العينية لا تفهم فهما صحيحا فى ضوء الباعث الشخصى ، هو أن الشاعر تناول الحمار الوحشى والثور الوحشى فى قصيدة أخرى دار فيها فى فلك قريب مما دارت فيه العينية دون أن يكون لذلك علاقة بفقده لأبنائه أو لأى حادث شخصى آخر . بل إن الشاعر فى تلك القصيدة لم يتناول شيئا غير تجربتى الحمار والثور الوحشيين فقال مفتتحا القصيدة :

تالله يبقى على الأيام مبتقل . . . . . إلى آخر البيت

ومضى فى تجسيد تجربة الحمار الوحشى ، ثم عطف الكلام عن الثور على الكلام عن الحمار قائلا :

ولا شبوب من الثيران . . . . . إلى آخر البيت

ومضى فى الكلام عن الثور الوحشى إلى آخر القصيدة . أى أن أبا ذؤيب أدار الكلام فى هذه القصيدة فى إطار الأيام التى لا يبقى عليها شىء دون أن يكون لذلك علاقة بفقده لأبنائه .

لذلك كله لا نرى وجها لحصر قيمة القصيدة فى ذلك الحادث الشخصى الذى حدث لأبى ذؤيب ، كما لا نرى أن يقف الباحثون فى تفسيرهم للقصيدة عند حدود النظر إليها فى ضوء هذا الحادث ، لأن ذلك الإتجاه فى التفسير لا ينهض بعبء بيان الوجه فى التركيب الكلى للقصيدة ، كما لا يفسر علاقة القصيدة بما يناظرها فى تقاليد الشعر العربى التى لا نعرف شيئا عن البواعث الشخصية التى لابستها .

ويتفق كثير مما قاله الدكتور محمد النويهى عن العينية مع ما قال به الدكتور عبد الله الطيب من حيث الاعتداد بتفسير القصيدة فى بعض مواضعها ، فيقول " وبحر الكامل كما شرحنا كثير الحركات السريعة المتتالية ، فالبحر نفسه لا يلائم محاولة التجلد التى يحاولها أبو ذؤيب ، ولو قد نجح فيها لاختار بحرا أكثر هدؤا وأقل حركة وأكبر سكونا كالطويل أو الخفيف " (٣٥) .

ويعكس هذا الكلام موقفا مشابها لموقف الدكتور عبد الله الطيب حيث ينصب الناقد من نفسه

حكما يصحح الظواهر ويخطئها ، مما يتناقض مع الموقف العلمى الصحيح الذى يقصر مهمة الباحث على التفسير الموضوعى للظواهر ، واستنباط قونينها وعلاقاتها .

ومع أن الناقدين يتفقان على عدم ملاءمة بحر الكامل للعينية ، وفى النظر إلى العينية فى ضوء فكرة الحزن الشخصى ، فانهما يختلفان فيما يستحسنان ويستقبحان من القصيدة . وقد رأينا أن الدكتور عبد الله الطيب قد استقبح كلام الشاعر عن الحمار الوحشى ، أما الدكتور محمد النويهى فانه يستحسنه ويرى فيه امتدادا لتعبير الشاعر عن مأساته . وإذا كان الدكتور عبد الله الطيب قد استحسن بضعة أبيات من القسم الرابع فى العينية ، فان الدكتور محمد النويهى يقول عنها " وأما توفيقها الأدائى فلا نظنه كبيرا . فهى أقل إجادة وإمتاعا فى تفاصيل وصفها من القصتين السابقتين . . . وأبو ذؤيب يطيل إطالة نظنها مسرفة فى وصف خيل المحاربين ولباسها وسلاحها " . (٣٦)

غير أن موقف الدكتور محمد نويهى يختلف عن موقف الدكتور عبد الله الطيب . فهو ، فيما عدا ما يظنه إسرافا من الشاعر ، يستحسن القصيدة ويكشف عن إعجابه بها ، ويعنى خلال نثره لها بمحاولة الربط بين كثير من التفصيلات وعاطفة الشاعر . ولكنه لم يحاول أن يجد للقصيدة معنى كليا تدور حوله ، ومن ثم كان عدم استحسانه للقسم الرابع من القصيدة ، مع أن هذا القسم ينطوى على دلالة هامة جدا لمن يريد أن ينفذ إلى التجربة الكلية التى واجهت الشاعر فى خلال القصيدة كلها .

ومن جهة أخرى ، فقد غالى الدكتور محمد النويهى فى الربط بين المعانى الجزئية والجرس الصوتى للحروف معتمدا فى ذلك بما قال به ابن جنى عن " ارتباط دقائق المعانى بحروف الأفعال بحث ، رشد ، وجرّ ، وعن الفرق بين خضم وقضم ونضح ،نضج . . . وغيرها من الأمثلة " (٣٧)

وقد سار الدكتور محمد النويهى فى تحليله للعينية - وغيرها مما يضمه كتابه - على هدى من مقولة ابن جنى فى الربط بين المعنى والصوت ، محاولا أن يجد لكل صوت فى القصيدة توجيها عاطفيا أو انفعالياً .

والربط بين أصوات اللغة والمعانى نشأ من الكلام عن أصل اللغة أو نشأتها الأولى ، حيث

يرى بعض اللغويين العرب والغربيين أن الأصل فى اللغة هو المحاكاة . وخلاصة مذهب المحاكاة كما يقول أستاذنا الدكتور رمضان عبد التواب أن الإنسان سمى الأشياء ، بأسماء مقتبسة من أصواتها ، أو بعبارة أخرى أن تكون أصوات الكلمة ، نتيجة تقليد مباشر ، لأصوات طبيعية صادرة عن الإنسان أو الحيوان أو الأشياء . وتسمى مثل هذه الكلمات عند علماء الغرب : Onomatopoeia (٣٨)

غير أن علماء اللغة وجهوا نقدا شديدا للمغالاة فى الربط بين الصوت والمعنى ، يقول أستاذنا الدكتور رمضان عبد التواب ساخرا من الاعتداد المبالغ فيه بنظرية المحاكاة " ولقد سمعت الديك العربى فى بلاد العرب ، والديك والألمانى ، يصيحان بطريقة واحدة دون أدنى فرق ، غير أننا نحاكى صوت الديك فنقول : كو كو كو ! ويقول الالمان كيكيركي- Kikeriki (٣٨)

ومعنى ذلك أن ما دأب عليه الدكتور محمد النويهى ، من محاولة الربط بين كل صوت لغوى فى العينية ومعنى أو انفعال بعينه ، لا ينهض على أساس موضوعى يطمأن اليه .

ولا ننكر ، مع ذلك ، أن يستخدم هذا المنهج فى حالات معينة تظهر فيها المحاكاة ظهورا واضحا . غير أن استخدام هذا المنهج يجب أن يكون فى سبيل غاية أكبر ، هى الكشف عن الدلالة الكلية للعمل الأدبى ، وهو ما لم يفعله الدكتور محمد النويهى ، إذ اقتصر تحليله على بيان المعانى الجزئية وعلاقتها بالأصوات اللغوية (٤٠) .

وقد كان المظنون أن يؤدى تحليل الدكتور عادل سليمان للعينية إلى بيان الدلالة الكلية التى تفسر وجوه التعبير المختلفة فى عينية أبى ذؤيب ، فهو يقول " وسأحاول . . . أن أدرس عينية أبى ذؤيب لبيان الوحدة العضوية فيها " وذلك فى مقال له بعنوان " الوحدة العضوية فى القصيدة العربية القديمة " (٤١) .

غير أن الدكتور عادل سليمان يأتى فى المقال بكل ما يناقض المبدأ الفكرى لمصطلح الوحدة العضوية Organic Unity . وعلى سبيل المثال فانه يقول " وظنى أن الشكل الذى اتخذته القصيدة الجاهلية مرتبط بالحياة التى عاشها مقصد والقصيد ، نابع منه . . . " .

والمعروف أن الاعتقاد فى انطواء القصيدة على وحدة عضوية يتناقض مع الربط بينها وبين

الظروف الخارجية ، من بيئة أو تاريخ أو غير ذلك من ظروف تتعلق بمنشىء النص . فمن مسلمات القائلين بمبدأ الوحدة العضوية أن القصيدة تتألف من أجزاء أو عناصر مترابطة ترابطا لا يحتاج فى تفسيرها إلا إلى النظر فى العلاقات القائمة فى النص بين هذه العناصر . وكما أن المختصين بدراسة وظائف أعضاء الجسم - والمصطلح مأخوذ منهم - لا يحتاجون فى بيان العلاقة بين الجهاز التنفسى والجهاز الهضمى ، مثلا ، إلى معرفة شىء عن الظروف التاريخية أو الاجتماعية للكائنات العضوية التى يبحثونها ، فان الباحث فى القصيدة لا يحتاج فى استجلاء العلاقات بين عناصر القصيدة إلى معرفة الظروف التاريخية لمنشىء النص . بل إن النقاد الجدد NeW critics والوحدة العضوية أحد مصطلحاتهم (٤٢) - يشددون النكير على المحاولات النقدية التى تعول فى تفسير النصوص على فكرة الظروف التاريخية والشخصية لمبدعيها . ولم تقم مدرسة النقد الجديد New criticisn إلا لتناهض الاتجاه إلى نسبة ما فى العمل الأدبى إلى أمور خارج النصوص ، يستوى فى ذلك أن تكون هذه الأمور مما يتعلق بشخصى المبدع أو بظروفه الاجتماعية والتاريخية (٤٣) .

ويقوم تحليل الدكتور عادل سليمان للعينية على شىء واحد هو النظر إلى القصيدة فى ضوء فكرة الحزن الشخصى لأبى ذؤيب من جراء فقده لأبنائه ، فيقول " وتدفعه فجيعة الموت ومحاولة التغلب على المرارة التى خلفتها إلى التأمل فى الحياة ومصائر الأحياء ، يتعزى بمآسيهم ، وليرى أن ما أصابه ليس بدعا فى سنة الكون ، وأن الفناء نهاية كل شىء حى"(٤٤).

وإلى جانب التناقض الواضح بين ما يقول به الدكتور عادل سليمان والأخذ بفكرة الوحدة العضوية فان تقاليد الشعر العربى تلتوى على مقولته . فالكلام عن الثور والحمار الوحشيين أحد تقاليد الشعر العربى ولا يرتبط الكلام فيها بما يحدث لأفراد الشعراء . وقد بينا فيما سبق أن أبا ذؤيب نفسه قد تناول الحمار والثور الوحشيين فى موضع آخر دون أن يكون لذلك علاقة بأى ظرف شخصى من موت أو فقدان لأحد أعزائه .

ويتضح قصور منهج الدكتور عادل سليمان فى أنه ركز فى تحليله للعينية على القسمين الأول والثانى على حين أهمل القسمين الثالث والرابع إهمالا كبيرا . (٤٥) . والسبب فى ذلك أن الشاعر فى القسمين الأخيرين كان يدير الكلام على فكرة المقاومة والجهاد ، كما بينا ،

ومن ثم فليس فيهما ما يتسق مع فكرة الحزن والتفجع التى عول عليها الباحث فى دراسة القصيدة . وهو فى ذلك يتفق مع الدكتور محمد النويهى . غير أن الاخير صرح باهماله للقسم الرابع لأنه لم يتسق مع فهمه للقصيدة ، على حين لم يصرح الدكتور عادل سليمان بذلك لأنه زعم منذ البداية بأنه بصدد تقديم تحليل للعينية يكشف فيه عن الوحدة العضوية القائمة بين أجزائها كلها ، فلم يسعه إلا أن يهمل النظر فى القسم الرابع فلم يحظ - على أهميته التى بيناها - إلا باشارة عارضة .

***

ورغم أن الدكتور كمال أبو ديب ينحو نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى كما ينص عنوان مقاله عن عينية أبى ذؤيب(٤٦) ، فان الأفق النهائى الذى انتهى إليه فى تحليله لا يختلف كثيرا عما انتهى إليه الدكتور محمد النويهى والدكتور عادل سليمان . فهو مثلهما يخلص إلى أن المعنى الذى تدور حوله القصيدة هو القنوط من جدوى الحياة .

والحق أن قسما كبيرا من تحليل الدكتور كمال أبو ديب عبارة عن ترديد لعبارات من مثل " تفيض قصيدة أبى ذؤيب من رؤيا وثوقية مطلقة ، من يقين بعبثية الصراع الانسانى من أجل البقاء . أو قوله " إن النص يتشكل فى إطار من الحركة والثبات : الحركة تؤسس رؤيا الموت ، والثبات يزيدها عمقا وحدة " (٤٧) . كما يحدثنا الدكتور كمال أبو ديب عن " سياق من اليقين بنهاية الموت ولا جدوى الصراع بفيض بأسى الفاجعة ومرارة الدمع وانكسار القلب والنفس حزنا " (٤٨) وعن " حوار . . . يحده يقين أسود " (٤٩) .

وبالإضافة إلى معانى اليأس والانكسار فان القصيدة تنبىء فى تحليل الدكتور كمال أبو ديب عن رغبة فى تعذيب الكائنات . فالشاعر عنده يصل بالكائنات إلى " أسمى تجليات المنعة والقوة والحيوية " ولكنه يخضعها " فى تلك اللحظة . . . لقوة الموت المدمرة الكلية " (٥٠) .

وهذا الولع برؤية تعذيب الكائنات الذى أسقطه الدكتور كمال أبو ديب على العينية له ما يناظره عند الدكتور عادل سليمان ، إذ يقول " أولا ترى إلى عبث الجهد الذى يبذله الأحياء ؟ أبو ذؤيب فى تنشئة أولاده ، الحمار وأتنه فى رحلتهما إلى الماء ، والثور فى انتصاره على

الكلاب " (٥١) . ويقول أيضا " هكذا تتلاحم أجزاء القصيدة وتنصهر قالبا واحدا ، يسيطر عليها شعور واحد ، هو حتم الفناء لكل شيء ، وعبث الجهود والصراع والكفاح والآمال ، فكلها تذهب سدى أدراج الرياح ، لا شيء منها شافع عند الموت . . . ولا شيء منها نافع بعد الموت (٥٢) .

وإسقاط معنى تعذيب الكائنات على القصيدة يظهر عند الدكتور محمد النويهى حين يقول عن الأتن " فالشاعر لا يريد أن يلحق بها الكارثة بهذه السرعة ويريد أن يمضى عدداً أكبر من الأبيات فى تتبع عدوها السريع المفزوع ، وأن يؤجل الكارثة حتى يكون وقعها أشد ، خصوصا لأننا سنراها تقع حين تنجح الحمر فى العشور على الماء الجديد ، فنظن أن تعبها قد انتهى وأن سعيها الجاهد قد تكلل بالنجاح " (٥٣) .

والإقتباسات التى أوردناها من الدارسين الثلاثة تفصح عن حقيقة هامة ، هى أنهم ، على اختلاف ما تبنّوه من مناهج ، يستسلمون للمعنى النثرى المباشر للعينية .

فلا شك أن القصيدة تدور فى إطار من التسليم بحقيقة القدر وحتميته . غير أن الحكم على القصيدة لا يتم باعطاء إطار الصورة أهمية تفوق ما بداخل الإطار وهو الصورة نفسها . كما أنه لا يجوز للناقد أن يفسر الصورة بناء على رؤيته للإطار فقط . فالصورة حافلة بالأشكال والألوان التى يكمن فيها المعنى الأساسى . وهو معنى تقتصر وظيفة الإطار على إبرازه وإضاءته .

والحق أن الإطار الذى أحاط بالقصيدة ، وهو إطار حتمية القدر ، قد أدى إلى إبراز صورة المقاومة ، التى تفنن الشاعر فى رسمها داخل الإطار .

وقد حكم الدارسون الذين أشرنا إليهم على الصورة بالسواد بسبب سواد الإطار ولم يلاحظوا الألوان الزاهية فى الصورة ، مع أن الإطار الأسود نفسه مما يساعد على إبراز نصاعة الألوان داخل هذا الإطار .

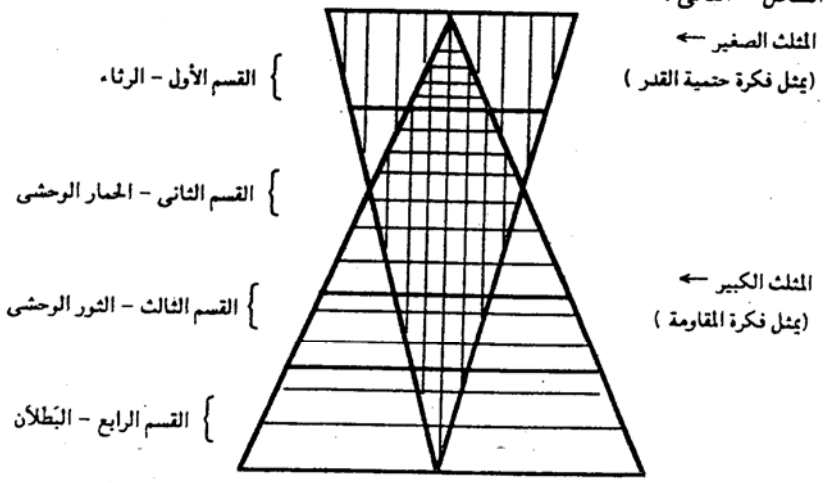
وإذا شئنا أن نستخدم مصطلحات النقد البنائى الذى عول عليه الدكتور كمال أبو ديب ، فاننا نقول إنه استسلم فى تحليله للبناء الظاهر للقصيدة Surface structure ، ولم يجعله

وسيلة للكشف عن البناء العميق . Deep structure الذى يفترض أن الجهد النقدى إنما يسعى إليه .

ومما لا شك فيه أن أى قارىء للقصيدة سوف يلاحظ معنى القدر وحتمية الفناء الذى تنبىء عنه القصيدة فى بنائها الظاهر أو السطحى ، وهو معنى لم يتعداه تحليل الدكتور كمال أبو ديب .

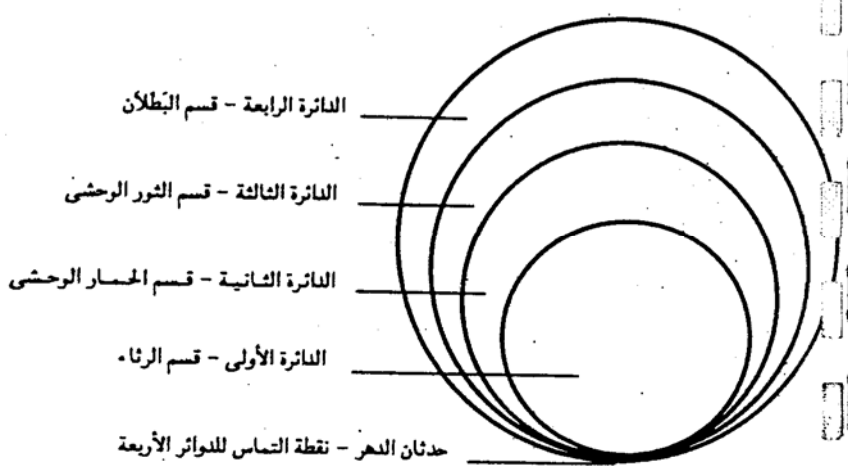
ولا شك فى أن الدكتور كمال أبو ديب قد وقع تحت سيطرة الفكرة الكامنة فى العنوان الذى اقترحه لنمط معين من القصائد سماه " البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد " . فبناء على هذا العنوان لم ير الدكتور كمال أبو ذويب فى العينية إلا تيارا وحيد البعد هو الفناء وحتمية القدر . أما الشرائح المتعددة ، ويعنى بها الشاعر والحمار الوحشى والثور الوحشى والبطل ، فتقتصر وظائفها البنائية على تعميق هذا التيار وحيد البعد ، على حين أننا نرى أن القصيدة تدور حول محورين متداخلين من أولها إلى آخرها . المحور الأول ، يبدأ قويا ثم ما يلبث أن يضعف شيئا فشيئا حتى لا نرى له إلا أثرا ضعيفا فى نهاية القصيدة ، وهو محور التسليم لحتمية القدر . أما المحور الآخر فيبدأ ضعيفا ثم ما يلبث أن يقوى بشكل تدريجى حتى يصل إلى قمته فى القسم الرابع من القصيدة ، وأعنى به محور الصراع والمقاومة .

إذا شئنا أن نمثل العينية تمثيلا مرئيا من حيث هى تعبير عن هاتين الفكرتين فاننا نقترح الشكل التالى : -



يس المثلث المقلوب فكرة حتمية القدر ، على حين يمثل المثلث الآخر فكرة المقاومة .

أما من حيث إطار القصيدة فى أقسامها الأربعة ، وهو إطار التسليم لحتمية القدر ، فيمكن تمثيله بدوائر تسلم كل واحدة منها إلى الأخرى بحيث تتماس الدوائر جميعا عند نقطة دة هى بمثابة تمثيل لحدثان الدهر ، وذلك على النحو التالى :



ويلاحظ فى هذا الشكل أن محيط الدائرة فى كل حالة يمثل الإطار ، وهو التسليم لحتمية لقدر . أما ما فى داخل الدائرة فيمثل فكرة المقاومة . وهى فكرة تبدأ خافتة فى القسم الأول من القصيدة ثم تقوى تدريجيا فى الدائرة التالية . أى أن كبر مساحة الدائرة يتناسب طرديا مع ظهور معنى المقاومة والصراع .

ومن ذلك كله يتضح أن فكرة المقاومة تمثل مركز ثقل القصيدة ، وهى فكرة لم يعبر عنها الشاعر تعبيرا مجردا أو مباشرا ، كما فعل فى فكرة القدر ، بل جسدها من خلال إبراز صورة الحمار القوى الذى يعمل على إثراء الحياة وتخصيبها ، ومن خلال الثور المحارب ذى التاريخ الطويل فى قتل الكلاب ، ومن خلال البطلين اللذين استشهدا من أجل المجد والعلاء . ولم يحدثنا الشاعر فى خلال ذلك حديثا مباشرا عن الجهاد البطولى ، وإنما قدم تجسيدات حية تخلق فى نفس التملقى نزوعا أخلاقيا يجل معنى المقاومة . بل إن الإطار المأساوى الذى تدور فيه أحداث القصيدة يقوى من هذا النزوع لما يثيره فى نفس المتلقى من تعاطف قوى مع هذه الكائنات التى تموت ميتة أقرب ما تكون الى معنى الاستشهاد .

ومما يتسق مع هذه الرؤية الكلية لقصيدة أبى ذؤيب ما لاحظته عن البنية الإيقاعية للقصيدة .

فقد أحصيت عدد المرات التى استخدم فيها الشاعر أصوات العلة فى كل قسم من أقسام القصيدة ، فتوصلت الى أن الشاعر قد استخدم هذه الأصوات على النحو التالى :

فى القسم الأول ٧٧ مرة فى ١٤ بيتـــا .

فى القسم الثانى ١٢٦ مرة فى ٢١ بيتـــا .

فى القسم الثالث ٩١ مرة فى ١٣ بيتـــا .

فى القسم الرابع ١٠٦ مرة فى ١٥ بيتـــا .

ومعنى ذلك أن متوسط استخدام الشاعر لأصوات العلة فى كل قسم هى :

فى القسم الأول $\frac{٧٧}{١٤}$ أى ٥ $\frac{١}{٢}$

فى القسم الثانى $\frac{١٢٦}{٢١}$ أى ٦

فى القسم الثالث $\frac{٩١}{١٣}$ أى ٧

فى القسم الرابع $\frac{١٠٦}{١٥}$ أى ٧ تقريبا

أى إن استخدام الشاعر لأصوات العلة يتناسب تناسبا عكسيا مع ظهور فكرة التسليم لحتمية القدر ، ويتناسب تناسبا طرديا مع ظهور فكرة المقاومة والصراع .

وجدير بالملاحظة أن متوسط استخدام الشاعر لاصوات العلة يتساوى فى القسمين الثالث والرابع ، وهو ما يتسق مع ما سبق أن أشرنا اليه من أن الشاعر فى هذين القسمين يسير على نهج واحد فى المطامنة من فكرة التسليم للقدر وتكثيف التعبير عن فكرة المقاومة .

ولا أريد أن أصل من وراء ذلك الى القول بأن هناك صلة لازمة بين معنى المقاومة عموما وأصوات العلة ، على نحو ما يفعل بعض الدارسين حين يربطون بين صوت بعينه ومعنى بعينه . وإنما أريد أن أصل الى أن التراوح فى استخدام أصوات العلة ، فى هذه القصيدة خصوصا ، قد لون كل قسم من أقسام القصيدة بلون إيقاعى خاص .ومعنى ذلك أن البنية الإيقاعية للقصيدة تتصل على نحو من الأنحاء ببنيتها الدلالية .

***

والحق أن تضمن القصيدة للدلالة على معنى المقاومة ، كما بينا فيما سبق يثير تساؤلات هامة عما لاحظناه من اتفاق النقاد الذين أشرنا إليهم على حصر القصيدة فى دلالة واحدة ، هى التعبير عن معانى اليأس والانكسار والعجز ، رغم أن كل واحد من هؤلاء النقاد تبنى منهجا مختلفا عن الآخرين فى دراسته .

والإجابة على هذا التساؤل ذات شقين ، يتعلق أولهما بالموقف الوجودى الذى ينطلق منه النقاد فى درسهم للتراث ، ويتعلق الثانى بموقف النقاد من المناهج الغربية الحديثة .

أما عن الشق الأول ، فاننا نرى أن الناقد يقع فى قراءته لنصوص التراث تحت تأثير الحالة الوجودية التى يلابسها ، ثم يسقطها على مادة البحث .

فما لا شك فيه أن المثقفين العرب يعيشون حالة من حالات الانهزام النفسى والعقلى أدت بالنقاد الذين نظروا فى العينية الى العجز عن رؤية ما يخالف هذه الحالة ، فكان التشبث بمعانى الهزيمة والانكسار . ولم يروا فى القصيدة إلا معنى الاستسلام والخضوع لحوادث الأيام .

وقد خلط هؤلاء النقاد بين فكرة التسليم لحقائق الحياة والوجود ومعنى الاستسلام واليأس. والبون بين الفكرتين واسع جدا . فالتسليم لحقائق الحياة لا يتناقض مع فكرة المقاومة والسعى،

بل إنه يضفى على فكرة المقاومة نضجا وعمقا . ولم يكن النقاد الذين أشرنا اليهم قادرين على استقراء الموقف الوجودى الناضج الذى تنبىء عنه القصيدة لكونهم محصورين فى موقف عاجز مهزوم .

ومعنى ذلك أن النقاد لم يتمكنوا من النفاذ الى تجربة القصيدة لأنهم لم يتمكنوا من خلع أنفسهم من الحالة الوجودية التى يعايشونها .

وليس فيما قدمنا التماس العذر للناقد المعاصر ، لأن الناقد الأدبى مطالب دائما بأن يناضل ضد إسقاطاته النفسية حين يدرس النصوص الأدبية التراثية . وبدون هذا النضال فان المناهج النقدية ، على اختلافها ، لن تفيد فى تقديم رؤى جديدة للنصوص . وفى هذه الحالة يستحيل اختلاف المناهج الى اختلافات شكلية بدلا من أن يؤدى تنوع المناهج الى تنوع حقيقى فى الكشف عن الدلالات العميقة الكامنة فى الأعمال الأدبية .

ولعل فيما رأيناه عند النقاد الذين حللوا العينية أصدق المثل . فقد تبنى كل واحد منهم منهجا نقديا حديثا ، ولكنهم جميعا قدموا فى نهاية المطاف رؤية واحدة تعكس حالة من حالات العجز والانهزام التى يعانى منها العربى المعاصر ولا يقدر على الفكاك منها .

ويقودنا هذا الى الكلام عن الشق الثانى من المشكلة ، وهو موقف النقاد من المناهج النقدية المعاصرة . وهو موقف وثيق الصلة بهذا الموقف النفسى المهزوم الذى وصفناه آنفا .

يزعم النقاد الذين يتبنون مناهج نقدية معاصرة أن هدفهم من ذلك هو إلقاء ضوء جديد على الأعمال الأدبية التى يطبقون عليها هذه المناهج . بيد أننا حين ننظر فيما يقدمون من تحليلات نكشف أنهم لا يفعلون شيئا أكثر من الترويح للمناهج الغربية ، إن بوعى منهم أو بدون وعى .والناظر فى تحليل الدكتور كمال أبو ديب ، على وجه الخصوص ، لن تروعه العينية ولن يزداد بها بصرا ، وإنما تروعه هذه الجلبة النقدية التى هى بسبيل شىء واحد ، هو إقناع القارىء ، بأن مناهج الغرب تنطوى على ما يشبه القوة السحرية التى تفك مغاليق النصوص الأدبية .

ولكننا حين نمعن النظر فى الحصيلة النهائية لتحليله نكتشف أن الاختلاف الوحيد بينه وبين تحليل الدكتور محمد النويهى - مثلا - يكمن فى نوع المصطلحات المترجمة التى يعول عليها

فى حديثه ، دون أن يكون لهذه المصطلحات محمول عقلى جديد . ولو كان لهذه المصطلحات محمول جديد حقا لانتهى تحليل الدكتور كمال أبو ديب الى رؤية كلية للعينية تخالف رؤية الدكتورمحمد النويهى ، أو تضيف إليها جديدا .

ولا نريد أن نصل من ذلك إلى اتهام مناهج الغرب بالقصور أو السطحية وإنما نتهم الطريقة الشكلية المحضة التى يتبعها النقاد فى تبنى هذه المناهج مما يؤدى بهم الى تقديم تحليلات لا تنطوى على أى جدة حقيقية فى الفهم أو التفسير .

والحق أن الناظر فى مناهج النقد الغربية يلاحظ نوعا من الخلط يقع فيه بعض النقاد حين يحاولون تطبيق هذه المناهج على النصوص العربية .

وأوضح شىء فى هذا السبيل ما لجأ إليه الدكتور كمال أبو ديب فى تحليله للشعر حين تنبى منهج ليفى شتراوس Levi - Strauss وطبقه على الشعر تطبيقا حرفيا ، أخلص فيه لليفى شتراوس أكثر مما أخلص للشعر .

فالمعروف أن ليفى شتراوس حاول أن يستفيد من إنجازات علم اللغة عند " دى سوسير " على وجه الخصوص . وقد انحصرت استفادته منه فى المبدأ الفلسفى الكامن فى تفريق " دى سوسير " بين الكلام واللغة ، من حيث كان الكلام عنده هو المظهر الحسى الذى يعكس المبادىء العقلية الكامنة فى اللغة .

وحين تبنّى " ليفى شتراوس " نظرية " دى سوسير " طوعها لطبيعة المادة التى يبحثها ، وهى الأساطير . وقد رأى أن المعول فى دلالة الأسطورة ليس على التراكيب اللغوية أو الخيال الشعرى ، وإنما المعول فى دلالتها على الأحداث التى تتألف منها . ولذلك فان الأسطورة لا تفقد شيئا أساسيا من دلالتها حين تترجم الى لغات مختلفة . فعنصر اللغة فى الأسطورة ليس عنصراً بنائياً ، على العكس من الشعر الذى يكون عنصر اللغة فيه هو أهم عناصر بناء الدلالات والمعانى .

وأعتقد أن الدكتور كمال أبو ديب لم يكن واعيا وعياً حقيقيا بالفرق بين طبيعة الأسطورة وطبيعة الشعر . وقد نظر الى العينية فى ضوء الأسطورة فأخرجها عن طبيعتها الحقيقية .

ومن هنا كان أهم ما وجه تفكيره فى العينية هو النهاية الحزينة التى انتهت إليها الأحداث

فى كلام الشاعر عن الحمار والثور والبطلين . أى أنه جعل من عنصر الأحداث أو القصة أهم عناصر البناء فى القصيدة ، على حين أن اللغة التى صاغ منها أبو ذؤيب العينية تثير فكرة المقاومة والجهاد بأكثر من طريقة وهو ما غفل عنه الدكتور كمال أبو ديب .

ومعنى ذلك أن الدكتور كمال أبو ديب قد جعل من العنصر الهامشى فى القصيدة ، وهو العنصر القصصى ، عنصرا أساسيا فى البناء ، على حين جعل من العنصر الأساسى ، وهو اللغة عنصرا هامشيا . وكان من نتيجة ذلك أن نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعى فاختل بناؤها على يديه .

ومن هنا كان تشويه العينية ، الذى هو فى رأينا مظهر للخلل الناتج عن محاولة تطويع منطق الشعر لمنطق الأسطورة .ولقد كان الأجدر بالدكتور كمال أبو ديب أن يطوع المنهج لطبيعة المادة التى يبحثها ، بدلا من أن يفعل العكس ، فيشوه الظاهره من أجل النظرية .

والحق أن هذا ما كنا نقصده حين قلنا إن مناهج الغرب تستحيل على يد بعض النقاد الى مجرد ترويج أو دعاية ، ولا تؤدى إلى زيادة فى فهم الظواهر . إذ بذلك تتحول الغاية من المنهج ، وهى فهم النصوص وتفسيرها ، إلى وسيلة للترويج لمناهج أو مذاهب غربية بعينها بدعوى التحديث أو التطور . وغنى عن الذكر أن ذلك لا يؤدى فى نهاية المطاف إلا إلى تشويه الظاهرة الشعرية وتغريبها .

وأعنى بالتغريب أمرين ، أن يصبح الشعر التراثى غريبا على أبنائه وأن يصبح على أيدى بعض النقاد منتسبا للغرب أكثر من انتسابه الى بيئته الطبيعية ، وهى الثقافة العربية الإسلامية .

والتبعية للغرب لا تأتى من محاولة الانتفاع بمناهج الثقافة الغربية فى فهم التراث ، وإنما تأتى من افتقاد الناقد للقدرة على أن يسلك المناهج فى تيار فكرى عربى إسلامى . وهو ما كان بعض أسلافنا عليه مقتدرين حين عربوا ما أخذوه تعريبا ينصرف إلى الفكر ، إذ إنهم صاغوا ما أخذوه من غيرهم صياغة أدت به الى أن يصير مكونا أصيلا من مكونات التفكير ، لا مجرد نتؤ غريب لا يتلاقح مع ما فى العقل من قيم .

كان ما يأخذه القدماء بمثابة غذاء يهضمه الجسم ويصير من مكوناته التى لا يمكن تمييزها

عن غيرها من مكونات الجسم . أما فى حالة النقد العربى المعاصر فان كثيرا مما يأخذه النقاد يصير كالغذاء المسموم الذى يسبب للجسم ما يشبه أوراما سرطانية تهول النظر بضخامتها ولكنها تفتك بالجسم وتعطل وظائفه الحيوية بدلا من أن تنشطها .

***

ولا أحب أن أنهى هذا الفصل دون أن أورد قصة موت أبى ذؤيب ، صاحب العينية ، لما فى كلامه فى هذه القصة من معان تتصل بالنتائج التى توصلنا اليها فى تحليل العينية يقول صاحب الأغانى عن أبو ذؤيب إنه " . . . خرج فغزا الروم مع المسلمين . فلما قفلوا أخذه الموت ، فأراد ابنه وابن أخيه أن يتخلفا عليه جميعا ، فمنعهما صاحب الساقة وقال : ليتخلف عليه أحد كما وليعلم أنه مقتول فقال لهما أبو ذؤيب : اقترعا ، فطارت القرعة لأبى عبيد ، فتخلف عليه ومضى ابنه مع الناس فكان أبو عبيد يحدث قال قال لى أبو ذؤيب : يا أبا عبيد، احفر ذلك الجرف برمحك ثم اعضد من الشجر بسيفك ثم اجررنى الى هذا النهر فانك لا تفرغ حتى أفرغ ، فاغسلنى وكفنى ثم اجعلنى فى حفيرى وانثل على الجرف برمحك ، وألق على الغصون والشجر ، ثم اتبع الناس فان لهم وهجة تراها فى الأفق إذا مشيت كأنها جهامة. قال : فما أخطأ مما قال شيئا ، ولولا نعته لم أهتد لأثر الجيش . وقال وهو يجود بنفسه :

أَبَـــا عُبَيْـــد رُفِـــعَ الكِتَـــاب
وَاقْتَـــرَبَ المَوْعِـــدُ والحِسَـــاب
وَعِنْـــدَ رَحْلِـــى جَمَـــلٌ نُجَـــاب
أُحْمُـــرُ فِـــى حَارِكِـــهِ انْصِبَـــاب

ثم مضيت حتى لحقت الناس . فكان يقال : إن أهل الإسلام أبعدوا الأثر فى بلد الروم ، فما كان وراء قبر أبى ذؤيب قبر يعرف لأحد من المسلمين " (٥٤)

تظهرنا هذه القصة على سيطرة فكرة القدر على وجدان أبى ذؤيب حين عول فى الاختيار بين ابنه وابن أخيه على القرعة . ففى الاعتداد بالقرعة وجه من وجوه الاعتداد الضمنى بالقدر وتصاريفه .

أما التسليم للقدر الذى يظهر فى سلوك أبى ذؤيب ، كما يظهر فى شعره الذى قاله وهو يجود بنفسه ، فلا يخالطه أحاسيس الانكسار واليأس التى توهمها بعض الباحثين . بل يجود أبو ذؤيب بنفسه راضيا واثقا .

ومما يدل على ذلك أن التسليم لحقيقة الموت وحتميته الذى يظهر فى قول أبى ذؤيب الواثق " فانك لا تفرغ حتى أفرغ " لم يمنعه من التفكير فى مصير ابن أخيه . فحتم الموت لا يتناقض عند أبى ذؤيب مع ضرورة السعى للنجاء ومغالبة عوامل الفناء .

ومما يلاحظ أيضا ولاء أبى ذؤيب لفكرة الحياة النامية التى نراها فى الغصون والأشجار التى حرص أبو ذؤيب على أن تكلل قبره ، مما أرى فيه نوعا من المغالبة الرمزية لمعنى الفناء .

ولم يكن أبو ذؤيب فى حاجة لأن يرشد ابن أخيه الى كيفية حفر القبر حين قال " احفر ذلك الجرف برمحك ثم اعضد من الشجر بسيفك . . . وانثل على الجرف برمحك " ، وإنما توجه الشاعر فى ذلك عن رغبة عميقة فى أن تلتبس لحظة موته بمعنى الجهاد الذى يوحى به ذكر السيف والرمح .

وفى الإشارة الى الجمل إشارة ضمنية الى الولاء للعروبة الذى لا ينفصل فى وعى الشاعر عن الولاء للإسلام . فالكتاب والموعد والحساب لا تنفصل عنده عن " جمل نجاب . . . أحمر فى حاركه انصباب "

لهذا كله أكرر ما سبق أن ذكرته من أن الشخصية الشعرية التى انطوى عليها أبو ذؤيب تتطابق الى حد بعيد مع شخصيته التاريخية كما تتجلى فى أقواله وأفعاله التى أظهرنا عليها الرواة .

أما إذا سلمنا بما يقال من أنه لا يجوز لنا الحديث عن " شخصية تاريخية " لما هو ملحوظ من غلبة الخيال على الروايات والأخبار التى تدور حول الشعراء ، فان ذلك يعنى أن تلك الروايات والأخبار هى عبارة عن استبطانات عميقة للشعر ، نسج الرواة أخبارهم على منوالها وعندئذ تصبح قراءة الروايات مكملة لقراءة الشعر .

الهوامش

(١) وكان صاحب عاطفة دينية تظهر فيما يحكيه عن نفسه قائلا فى لهجة تكشف عن عمق ولائه لصاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم :

" بلغنا أن رسول الله صلى الله عليه وسلم عليل ، وقع ذلك إلينا عن رجل من الحى قدم معتما ، فأوجس أهل الحى خيفة وأشعرنا حزنا ، فبت بليلة باتت النجوم بها طويلة الأناة لا ينجاب ديجورها ، ولا يطلع نورها ، فظللت أقاسى طولها وأقارع غولها حتى إذا كان دوين السمر وقرب السحر خفت ، فهتف هاتف وهو يقول :

خطب أجل أناخ بالإسلام ... بين النخيل ومعقد الأطام

قبض النبى محمد فعيونتا ... تذرى الدموع عليه بالتسجام

قال أبو ذؤيب : فوثبت من نومى فزعا فنظرت إلى السماء فلم أر إلا سعدا الذابح فتفاءلت به ذبحا يقع فى العرب ، وعلمت أن النبى صلى الله عليه وسلم قد قبض أو أنه ميت ، فركبت ناقتى فسرت ، فلما أصبحت طلبت شيئا أزجره فعن لى القنفذ قد قبض على صل ، يعنى حية ، فهى تلتوى عليه والقنفذ يقضمه حتى أكله فزجرت ذلك وقلت تلوى الصل انفتال الناس عن الحق على القائم بعد رسول الله ثم أولت أكل القنفذ له غلبة القائم على الأمر " . انظر : معجم الأدباء ١١/ ٨٥ -٨٦

وقد ذكر عبد القادر البغدادى شيئا من هذا ولكن باختصار . انظر : خزانة الأدب ١/ ٤٢٣ .

(٢) الأغانى ٦/ ٢٦٤ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ١٣١ .

(٤) نفسه ١/١٣١ .

(٥) نقائض جرير والأخطل ٣٠ .

(٦) الأغانى ٦/ ٢٦٥ وانظر أيضا : طبقات فحول الشعراء ١/ ١٣٢ .

(٧) الأغانى ٦/ ٢٦٥ وانظر أيضا : معجم الأدباء ١١/ ٨٦ .

(٨) العمدة ١/ ٨٣ - ٨٤

(٩) خزانة الادب ١/ ٤٢٠ - ٤٢١ .

(١٠) الشعر والشعراء ١/ ٦٥ .

(١١) العقد الفريد ٣/ ١٨٤ - ١٨٥ .

(١٢)نفسه ٦/ ١٠٦ - ١٠٧ .

(١٣) البيان والتبين ١/ ١٥٣ - ١٥٤

(١٤) الاغانى ٦/ ٢٧٣ .

(١٥) الأشباه والنظائر للخالدين ٢ / ٣٥٥ .

(١٦) المفضليات ق ٦٢١ .

(١٧) جمهرة أشعار العرب ٢/ ٦٦٦ وهى أول قصيدة فى الباب السادس ، باب المراثى .

(١٨) اعتمدت فى تحليل العينية شرح أبى سعيد السكرى ، وكل ما بين علامات التنصيص هو من نص كلامه فى كتاب شرح اشعار الهذليين .

(١٩) وقد حللنا فى الفصل الاول قصيدة أخرى لأبى ذؤيب قصرها على ذكر الحمار و الثور الوحشيين ، وقد بينا فى تحليلنا الدلالة الرمزية على فكرة المقاومة .

(٢٠) والشبب من الشيران هو كما فى لسان العرب " . . . الذى انتهى شبابا وقيل : هو الذى انتهى تمامه وذكاؤه منها ، وكذلك الشبوب " . انظر : لسان العرب (شبب) ١/ ٤٨١ .

(٢١) قال الدكتور عادل سليمان " . . . إن الثور الوحشى مسن لم يبق له من حياته إلا وقت محدود . . . الست ترى أبا ذؤيب وشيخوخته فى هذا الثور المسن " . انظر : الوحدة العضوية فى القصيدة العربية ٣٣١ .

(٢٢) شرح اشعار الهذليين ١/ ٣٤ .

(٢٣)نفسه ١/ ١١ .

(٢٤) الاغانى ٦/ ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(٢٥) شرح اشعار الهذليين ١/ ٢٠٧ - ٢١١ .

(٢٦) الاغانى ٢١/ ٢١٣ - ٢١٤ .

(٢٧) شرح اشعار الهذليين ١/ ١٢٥ ق ١٠ وقد تطرق أبو ذؤيب الى هذا الموضوع فى شعر آخر له . انظر : شرح اشعار الهذليين ١/ ١٥٣ (ق٣١) وأيضا ١/ ٢٠٣ (ق٢٥) كما تطرق الى نفس الموضوع ساعدة بن جؤية وأبو خراش والمتنخل وأسامة بن الحارث وأبوكبير وأمية بن أبى عائذ وعمرو ذو الكلب وابن ترنا وربيعة

بن الكردن ومليح بن الحكم . انظر على التـــرتيب : ٣ / ١٥٤ (ق ٦) و ٣ / ١٢٣٢ (ق ٥١) و ٣ / ١٢٧٢ (ق ٣) و ٣ / ١٢٨٩ (ق ١) و ٣ / ١٠٧١ (ق ١) و ٢ / ٥٣٥ (ق ١٠) و ٢ / ٥٧١ (ق ١) و ٢ / ٥٧٣ (ق ٢) و ٢ / ٦٥٦ (ق ١) و ٣/ ١٠٠٦ (ق ١) .

(٢٨) استخدام مصطلحى الملكة والمنوال مأخوذ من ابن خلدون الذى أوردنا كلامه عنهما فى التمهيد .

(٢٩) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ١ / ٢٨٥ .

(٣٠) نفسه ٢٨٧ .

(٣١) شرح ت . س . اليوت المعانى التى ترتبط بمصطلح " Classics " وقال إنه يشير فى أحد معانيه إلى الأعمال الأدبيه الكبرى فى تاريخ الأدب . وذلك فى مقال له بعنوان " what is a classic " .

انظر : selected prose of T . s .Eliot , P . 115

(٣٢) المرشد ٢٨٧ .

(٣٣) المرشد ١ / ٢٨٤ . والحق أن محاولة الربط بين بحور الشعر والدلالة على معان أو مشاعر بعينها لا تنطوى على استقراء للشعر القديم . فالشاعر القديم كان يتناول فى قصيدته ، خاصة الطويل منها ، شتى الموضوعات والمعانى ، كما يتطرق الى التعبير عن مختلف العواطف والمشاعر دون أن يخرج على البحر الواحد فى القصيدة الواحدة . وأعتقد أن الشاعر القديم كانت له قدرة فائقة على التلوين الموسيقى داخل القصيدة الواحدة رغم التزامه البحر العروضى الواحد . وسوف أعرض للتنويع الموسيقى فى قصيدة أبى ذؤيب رغم التزامها بحر الكامل .

(٣٤) المرشد الى فهم أشعار العرب ١ / ٢٨٣ - ٢٨٤

ويخلط الدكتور عبد الله الطيب خلال تناوله للعينية ، فينسب الى قدامة بن جعفر كلاما قاله صاحب العمدة ، إذ يقول الدكتور عبد الله الطيب " على أنى أعترف أن بعضهم ربما كان أضله اختيار قدامة لأبيات متتابعة فى النسق الذى أوزده وأشاد ببراعة الشاعر " انظر : المرشد ١ / ٢٨٤

وقد نظرت فى كتاب نقد الشعر لقدامة فلم أجد فيه شيئا مما ذكر الدكتور عبد الله الطيب ، وإنما أشاد بهذه الابيات صاحب العمدة كما أشرنا فيما سبق . وقد خلط مرة أخرى حين قال " . . أن عمر بن الخطاب أنشد أبيات أبى ذؤيب التى ذكرناها فاستحسنها جدا . ثم لما انشد أبياته التى بعدها من قوله والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة البيت الخ قال رضى الله عنه : سلا أبو ذؤيب " انظر : المرشد ١ / ٢٨٤

ولم يقل عمر بن الخطاب رضى الله عنه شيئا من ذلك ، وإنما قاله المنصور الاكبر كما ذكر صاحب الاغانى ، وقد أشرنا الى ذلك فيما سبق .

(٣٥) الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ٢ / ٦٦٦ .

(٣٦)نفسه ٢ / ٧٧٥ .

(٣٧)نفسه ٢ / ٦٧٦ .

(٣٨) المدخل الى علم اللغة ١١٢ .

(٣٩)نفسه ١١٣ .

(٤٠) ومن الملاحظ أن بعض من يعولون على وجود علاقة بين المعنى والصوت يتعملون فى سبيل بيان الوجه فى هذه العلاقة إلى حد الإحالة والخطأ . من ذلك ، مثلا ، ما ذهب إليه بعضهم من أن قول امرىء القيس :

وإذ هـــى تمشـــى كمشـــى النـــزيف يصرعـــه فى الكثيـــب البهـــر

يحاكى فيه الشاعر معنى الامتلاء والبدانة ، فيقول " ففى البيت . . . تتخالف ست ياءات مكونة حركة متموجه بطيئة تمثل تمايل المشية المتهالكة مشية النزيف " انظر : الصورة فى الشعر العربى ٦٠

فمن الواضح أن الباحث هنا يساوى بين الصوت اللغوى والرسم الخطى له ، أى كتابته ، فالياء فى (هى) عنده من نفس نوع الياء فى (نزيف) . مع أنه لو اصطلح على رسمين مختلفين للياء بوصفها حركة مد ، أى صوتا متحركا ، واليا ء بوصفها صوتا صامتا . لما كان لليا ءات الست اللاتى تكلم عنهن الباحث هذا الوجود المتكرر الذى توهمه الباحث وبنى عليه ملاحظته . انظر فى بيان الوجه فى الاختلاف بين الاصوات الصامتة والأصوات المتحركة : المدخل الى علم اللغة ٤٢ .

(٤١) والمقال فى كتاب دراسات عربية وإسلامية ٣١٣ - ٣٣٥ .

(٤٢) أشار " هازارد أدامز "فى أكثر من موضع إلى اعتداد النقاد الجدد بالربط بين فكرة الوجود الموضوعى للقصيدة وفكرة الوحدة العضوية . فقال عن بروكس " Brooks " ، وهو أحد الأعضاء البارزين فى مدرسة النقد الجديد ، إنه " يتعلق فى وصفه للقصيدة بتشبيهها بالكائن العضوى " . انظر :
Critical Theory since Plato , P . 1032

(٤٣) ويرى النقاد الجدد فى المخلط بين القصيدة والأمور التى تتعلق بشخص مبدعها نوعا من البدع أو

الهرطقة . انظر : Ibid, P . 1015 .

(٤٤) كتاب دراسات عربية واسلامية ٣٣٠ .

(٤٥) وقد خلط الدكتور عادل سليمان فى تحليله بين الثور الوحشى والحمار الوحشى فقال " وفى البيت الرابع والعشرين يشبه الثور فى اجتماعه بالمدوس ، وهو مسن الصيقل ، يشحذ به السيوف ، فهذا أيضا تشبيه مستند إلى أداة فعل . . . أرايت لماذا لم يشبه اجتماع خلق الثور وصلابته بجلمود صخر أو بفدن ؟ جواب ذلك يسير ، تشبيهاته مستمدة من نفسه . . . " . انظر : دراسات عربية ٣٣٤

وبالطبع فان أبا ذؤيب لم يشبه الثور بالمدوس ، وانما شبه الحمار به .

(٤٦) وعنوان المقال هو " البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد ، أبو ذؤيب الهذلى ، نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى " . والمقال فى مجلة كلمات - البحرين - العددان الخامس والسادس - ١٩٨٥ .

(٤٧)مجله كلمات ص ٥٩ .

(٤٨) نفسه ص ٦١ .

(٤٩)نفسه ص ٥٩ .

(٥٠)نفسه ص ٥٩ .

(٥١) كتاب دراسات عربية واسلامية ٣٣١

(٥٢) نفسه ٣٣١ .

(٥٣) الشعر الجاهلى ٢/ ٧٣٢ .

(٥٤) الاغانى ٦ / ٢٧٩ .

الفصل الرابع

الأم ووحيدها وأسطورة القدر

يتناول هذا الفصل نمطا معينا من القصائد تطرق إليه ثلاثة من شعراء هذيل هم ساعدة بن جؤية وأبو ذؤيب وأبو صخر .

وقد رأيت فى هذا النمط من القصائد نوعاً من ابتكار أسطورة جسد هؤلاء الشعراء من خلالها تفاعلهم مع تجربة الوجود الكبرى التى انجذب اليها الهذليون ، وهى تجربة المواجهة بين الإنسان وقدره .

***

واستخدام مصطلح الأسطورة فى الدلالة على هذا النوع من القصائد يحتم علينا أن نحدد معنى الأسطورة الذى نعول عليه فى فهم التجربة الشعرية .

تنصرف جهود بعض الباحثين فى هذا السبيل الى نسبة بعض وجوه القول فى الشعر الى الأساطير فيعولون على " تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها الميثولوجية والشعبية القديمة " (١)

والحق أن هذا الفهم للتفسير الأسطورى يؤدى الى تشتيت المادة الشعرية وتوزيعها على أنواع شتى من الأساطير والمعتقدات القديمة ، مما يفقد التجربة الشعرية تماسكها بوصفها تجربة متكاملة تتشابك دلالالتها الجزئية فى علاقات تكشف فى مجموعها عن معنى كلى يفسر كل ما تنطوى عليه التجربة من مظاهر التنوع والاختلاف . ولا شك أن كلمة تفسير التى يستخدمها بعض الباحثين تتناقض مع تطبيقهم العملى فى تحليل النصوص . فالتفسير يعنى البحث عن المحور الذى تدور حوله سائر صور التعبير التى ينطوى عليها العمل الأدبى .

ويدهى أن نسبة المقولات الشعرية الى عالم الأساطير لا يؤدى الى الكشف عن محاور التجارب الشعرية ، بل إن هذا المنهج فى النظر خليق بأن يصرف الباحث عن هذه المحاور ويضله عنها .

والنظر فيما يتبعه بعض هؤلاء فى تطبيقهم لما يظنونه تفسيرا أسطوريا يدل على ما نقول .

وعلى سبيل المثال أدار أحد المحدثين من العرب دراسته عن الصورة فى الشعر العربى على فكرة البحث عن الأساطير والمعتقدات القديمة فى الشعر العربى . غير أنه لم يتطرق فى بحثه كله إلى تحليل تجربة شعرية تحليلا يُطلعنا من خلاله على الدلالة أو المعنى الأسطورى الذى يمكن أن ترتد إليه التفاصيل التعبيرية المختلفة ، بحيث تكون الدلالة الأسطورية عنصرا مفسرا للتجربة .

وقد تناول هذا الباحث ، مثلا ، أبيات سحيم التى يقول فيها :

وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِعَاطِـــلٍ ... مِنَ الدُّرِّ وَالْيَاقُوتِ وَالشَّذْرِ حَالِيـاَ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فَوْقَ نَحْرِهَـــا ... وَجَمْرَ غَضىً هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ ذَاكِيـاَ

تُرِيكَ غَدَاةَالبَيْنِ كَفًّـا وَمِعْصَمًـاً ... وَوَجْهاً كَدِينَارِ الأَعِـزَّةِ صَافِيـاَ

فَمَا بَيْضَةٌ بَاتَ الظَّلِيـمُ يَحُفُّهَـاَ ... وَيَفْرِشُهَا وَحْفاً مِنَ الـزِّفِّ وَافِيـاَ

فَيَرْفَعُ عَنْهَا ، وَهْيَ بَيْضاءُ طَلْـــةٌ ... وَقَدْ وَاجَهَتْ قَرْناً مِنَ الشَّمْسِ ضَاحِياً

بِأَحْسَنَ مِنْهَا . . . الـــــــــــخ

فقال " فالرئم المحلى بالدر والياقوت والفضة ما هو إلاّ الدمية القديمة المقدسة ، كذلك البيضة النادية التى تواجه قرن الشمس فى ضحاها وكل هذه من العناصر القديمة " (٢) .

ولست أرى فى نسبة الرئم الى الدمية المقدّسة ما يعمق من فهمنا لهذه الأبيات ، أو يساعدنا على فهم تجربة القصيدة . فالقول بأن الرئم والياقوت والبيضة تعبر عن بقايا أسطورية قديمة هو من باب تحصيل الحاصل ما لم يلق ضوءا جديدا على القصيدة أو يربط بعض أجزائها ببعضها الآخر .

ومما لا شك فيه أن التساؤل الذى يرد على ذهن القارىء لمثل هذه الدراسات التى يعول أصحابها على نسبة بعض عناصر الشعر الى الأساطير القديمة هو عن كيفية إسهام هذا فى فهم التجارب الكلية التى ترد فيها هذه الإشارات إلى بعض الأساطير . وهو تساؤل لا نظفر

له بما يجيب عنه فى مثل هذه الدراسات لأن أصحابها لا يعتبرونه فى تناولهم للنصوص .

***

أما أصحاب نظريات التفسير الأسطورى الذين يعوّل عليهم فيقولون إن التفسير الأسطورى لا يكون ناجحا إلا إذا استطاع " أن يعمق من فهمنا للعمل الأدبى بوصفه كلا واحدا . فتحت المستوى الظاهر للقصيدة هناك مستوى عميق من المعنى ، ربما ساعدت الأسطورة على بيانه " (٣) .

أى أن البحث فى الأسطورة من حيث علاقتها بالأدب ينبغى أن يتوجه عن غاية أبعد من مجرد " البحث عن الأصول الميثولوجية والشعبية القديمة " ، لأن مثل هذا البحث ، حين يصبح غاية فى نفسه ، يخرج عن اختصاص دارس الأدب ويدخل فى اختصاص دارس الأسطورة بوصفها أحدى اهتمامات علماء الأنثروبولوجيا .

وقد نبّه " نورثروب فراى " Northrop Fry – وهو رأس مدرسة التفسير الأسطورى للأدب – على هذا الخلط فقال إن دارس الأدب قد ينتفع بالمجازات " يونج " فى علم النفس أو إنجازات " فريزر " Frazer فى علم الأنثروبولوجيا غير أنه يحذّر من " الخلط بين علم الأنثروبولوجية وعلم النفس من جهة والنقد الأدبى من جهة أخرى " (٤) . ويقول أن الشاعر قد يستخدم بعض العناصر الأسطورية فى قصيدته ولكن هذه العناصر ربما تكون مجرد مادة يشكل منها الشاعر قصيدته كما يشكلها من أى شىء آخر . (٥)

وعلى هذا ، فان الأسطورة لا تكتسب دلالة خاصة فى تفسير العمل الأدبى فى كل الأحوال . ولا يكون للأسطورة هذه الدلالة إلا إذا بين الناقد للعمل الأدبى أهميتها فى تشكيل التجربة الأدبية على نحو خاص . وإلا فان الأسطورة لا تختلف عن أى موضوع آخر يتخذه الشاعر مادة لتشكيل تجربته .

وإذا رجعنا الى تشبيه ابن خلدون (٦) فاننا نقول إن الأسطورة فى مثل هذه الحالات ليست هى (المنوال) الذى ينسج عليه الشاعر ، بل هى مادة يدخلها الشاعر فى هذا المنوال لكى ينسج ثوبا تتحدد صفاته بما فى المنوال من إمكانات . وهى إمكانات لا تتدخل المادة المنسوجة فى تحديدها .

فاذا كانت الأسطورة لا تتدخل دائما فى تشكيل التجربة الشعرية ، فما هى حقيقة التفسير الأسطورى للشعر ؟

يقول بعض الدارسين للتفسير الأسطورى للأدب " قد يكون فى الحكايات الأسطورية سحرا خاصا ، كما قد يكون فيها ما يهم الباحث فى علم الأنثروبولوجيا أو الباحث فى علم النفس . أما دارسو الأدب فينشغلون بهذا التبادل بين الخيال الأسطورى والخيال فى الشعر ، وما يمنحه الشاعر لهذا التبادل من قوة " (٧) . ويشير نفس الباحث الى أن الشاعر " يستغل بعض عناصر الأسطورة كما يحلو له ، وهو عندئذ يخلع عليها معنى من اختياره " (٨)

والقول بأن الشاعر يخلع على الأسطورة معنى من اختياره يعنى أن الأسطورة تخضع فى القصيدة لمقتضيات التجربة الشعرية . ويصبح واجب الدارس الأدبى عندئذ أن يبحث فى الكيفية التى تخصب بها العناصر الأسطورية الدلالة الكلية للتجربة الشعرية .

أما الاقتصار على البحث عن الأصول الميثولوجية فى الشعر فانه يحيل الشعر الى مادة لتفسير الأساطير بدلا من أن يجعل الأساطير وسيلة لفهم بعض أمور الشعر .

ومما يلاحظ فى هذا السبيل أن النقاد يخلعون صفة الأسطورية على أنماط معينة من التجارب الشعرية وإن لم يرد فيها أى إشارة لأساطير بعينها . ويعول النقاد فى ذلك على طريقة خاصة فى بناء التجربة الشعرية تنبىء عن نوع من الوعى الأسطورى mythic consciousness أو التفكير الأسطورى (٩) mythical thought . ولذلك فان النقاد يقولون عن الشاعر أحيانا إنه صانع أسطورة myth maker (١٠) .

والقول بأن القصيدة يجوز أن تكون أسطورية فى بنائها وإن لم يرد فيها ذكر للأسطورة يظهرنا على سوء الفهم الذى وقع فيه من اعتمدوا البحث عن الأصول الميثولوجية منهجاً للتفسير الأسطورى للأدب ، فكانوا يفسرون الأساطير من حيث يظنون أنهم يفسرون الشعر (١١) .

يبقى أن ننظر فيما قاله " نور ثروب فراى " حين تناول الصفات التى تخلع على التجربة الشعرية سمة أسطورية ، وهى سمة قيدها النقاد فى تعبيرات " الوعى الأسطورى " و" التفكير الأسطورى " وفى تعبيرهم عن الشاعر بأنه " صانع أسطورة " .

انتفع " فراى " فى نظريته عن النقد الأسطورى بفكرة " يونج " التى يتضمنها مصطلح (الأنماط الأصلية) Archetypes (١٢)

بيد أن استعارة " فراى " لهذا المصطلح من " يونج " لم يحول نظرية النقد الأدبى عنده الى نظرية تابعة لعلم النفس ، فقد كان " فراى " حريصا كما أشرنا فيما سبق – على تأكيد استقلال النقد الأبى عن العلوم الأخرى . ولذلك فقد حرص " فراى " فى استعارته لمصطلح "يونج " على ربطه بالظاهرة الأدبية .

وقد أكسب " فراى " هذا المصطلح معنىً أدبياً خالصاً حين ربط بينه وبين الرموز والتقاليد الأدبية ربطاً وثيقاً ، فقال فى كلامه عن الوجه الأسطورى للأدب " الرمز ، فى هذا الوجه ، يعين على توصيل المعنى ، أى أنه أداة توصيلية . وأسمى الرمز فى هذه الحالة نمطا أصليا Archetype أى صورة نمطية متكررة . فالنمط الأصلى يعين على الكشف عما يوّحد بين التجارب الأدبية ويظهر تكاملها . ولما كان النمط الأصلى رمزاً يحمل القدرة على توصيل المعنى فان النقد الذى يعتمد الأنماط الأصلية فى النظر يهتم قبل كل شىء بالأدب بوصفه ظاهرة أجتماعية . . . ويسعى هذا النقد ، عن طريق دراسة الأعراف والأنواع الأدبية ، الى أن يسلك القصيدة فى سياقها من كيان الأدب بوصفه كلاً واحداً " (١٣) .

يتضح من كلام " فراى " أن الأدب يكتسب صفة الأسطورة بسبب ما فيه من رموز يتبناها الشعراء بشكل متكرر فتصبح ، من جراء ذلك التكرار ، أنماطا أصلية تعبر عن عقل الجماعة التى ينتمى إليها الأدب .

والأدب ، على هذا ، يصبح أسطوريا ، حتى ولو لم يتضمن إشارات صريحة إلى أساطير أو معتقدات قديمة ، ما دام ينطوى على تلك الأنماط المتكررة التى تحمل دلالات روحية عميقة مشتركة .

فالنقد أو التفسير الأسطورى ، يبحث إذن فى تقاليد الأدب ، أى فى تلك الأمور التى يحاكى فيها الشعراء بعضهم بعضا .

ولقد عبر " فراى " عن تلك الفكرة بأكثر من وجه ، فقال " إن النظر الى القصيدة بوصفها

محاكاة للطبيعة يؤدى الى عزل العمل الأدبى عن سياقه الصحيح . ومن الجلى أن أى قصيدة يمكن أن تدرس لا بوصفها محاكاة للطبيعة فحسب ، ولكن بوصفها محاكاة للقصائد الأخرى . . . وحين ننظر الى القصيدة بوصفها محاكاة لقصائد أخرى فان ذلك يؤدى بنا إلى البحث فى الأنواع الأدبية وهو فى حقيقة الأمر بحث فى الأعراف الأدبية . . . والنقد الذى يأخذ على عاتقه هذه المهمة ينبغى أن يعتد بذلك الوجه من المعانى الرمزية التى تصل القصائد ببعضها البعض . . . وقد ينطوى الأدب على تجارب من الواقع ، كما قد يعبر عن بعض الظروف الأجتماعية . . . ولكن الأدب فى نفسه ، أى من حيث هو أدب ، لا يصنع من هذه الأشياء . إن القصيدة لا تصنع إلا من القصائد الأخرى ، كما لا تصنع القصة إلا من القصص الأخرى " (١٤) .

وعلى هذا فان المنهج الأسطورى فى تفسير الأدب لا يعوّل على وجود أساطير فى الأدب بقدر ما يعول على طريقة فى النظر تعتد بالمقارنة بين الأعمال الأدبية مقارنة تظهرنا على الأمور المتناظرة فى الأعمال الأدبية المختلفة بحيث ينتهى ذلك النظر إلى تحديد الأنماط الأصلية التى تكمن فيها تلك الدلالات الكلية التى تفسر للدارس وجوه الاختلاف والتنوع وتردها الى المبادىء الكلية المشتركة . وليست هذه المعانى المشتركة من وجوه التعبير عن ذات الشاعر إلا بوصفها تمثيلا لعقل الجماعة التى ينتمى إليها .

ويتصل هذا الفهم لأسطورية الشعر بالأدب العربى عموما ويشير إليه . بل تبدو نظرية "فراى " عن أسطورية الشعر كما لو كانت قد وضعت من أجل تفسير كثير من أمور الشعر العربى القديم ، إذ إن أول ما يميز هذا الشعر هو ما فيه من تقاليد ورموز تعارف الشعراء على الكلام فيها والتعبير من خلالها عن تجاربهم .

فالشاعر القديم - أيا كان مشربه - لا يستغنى عن الكلام فى الأطلال والناقة والفرس والمطر والخمر والثيران الوحشية والخمر ، وغير ذلك من أمور صارت على أيدى الشعراء رموزا تعبر من حيث دلالتها العميقة عن عقل الجماعة العربية .

ومما لا شك فيه أن الباحث يستطيع أن يستخلص من الشعر العربى القديم أساطير تتعدد بتعدد تقاليده أو رموزه ، لأنها رموز وتقاليد تبناها الشعراء جميعا فصارت أقرب شىء إلى مفهوم الأنماط الأصلية . فيستطيع الباحث - مثلا أن يتحدث عن أسطورة المطر أو

أسطورة الخمر وهكذا . ولكل واحد من هذه الرموز الأسطورية دلالات تتشابه وتتخالف مع غيرها مكونة شبكة من العلاقات المعقدة التى تتضمن وجوها من المعنى لا يحدها حد من حيث الثراء والتركيب ، مما يدل على أن الشاعر العربى القديم كان يمتح من عقل جمعى نشطت فيه المعانى بحيث لابس الشاعر العربى آنذاك حالة من حالات الوجود الإنسانى التى قد تكون نادرة فى تاريخ الانسان .

***

أما من حيث شعر الهذليين خصوصا فقدر رأينا شيئا من أسطورية التفكير الشعرى عندهم حين نظرنا فى دلالة كلامهم عن الحمر والثيران الوحشية على معنى القدر الذى أبرزوه على ما عداه من معان ، فكان ذلك العرف الذى حاكى فيه الشعراء بعضهم بعضاً حيث يبدأ الكلام عن الحمار والثور الوحشيين دائما بحدثان الدهر . ثم عمّم الهذليون تجربة الحمار والثور الوحشيين بأسلوب يسمح لنا بالقول بأن الهذليين كانوا يصنعون من ذلك كله أسطورتهم الكبرى .

أما الخمر فان جاز أن يكوّن كلام الشعراء عنها ، عموماً ، ما يشبه الأسطورة فان الهذليين قد صنعوا من الكلام فى الخمر أسطورة داخل الأسطورة لما تعارفوا على الربط بين الخمر والمرأة، مما أكسب هذا الرمز عندهم طابعاً خاصاً .

وإذا كنت فيما سبق لم أذكر الأسطورة والتفكير الأسطورى فقد ذكرت التقاليد والأعراف الشعرية السائدة التى تفاعل معها الهذليون تفاعلا خاصا نتج عنه خصوصية شعرهم . وقد ظهر من كلام " فراى " أن الشعر يكتسب الطابع الأسطورى بسبب ما فيه من تقاليد وأعراف يتبنّاها الشعراء بشكل متكرر مما يجعل الكلام عن التقاليد مفضيا إلى الكلام فى أسطوريّة الشعر (١٥) .

ويظهر وجه من وجوه أسطورية التفكير الشعرى عند الهذليين فى هذا النمط من القصائد الذى ندرسه فى هذا الفصل .

ونبدأ فى ذلك بالإشارة الى أبيات ختم بها أبو صخر إحدى قصائده فقال :

حَلَفْتُ بِاللهِ وَالثُّوْرَاةِ مُجْتَهِـــــداً وَالنُّورِ وَالبَيْتِ وَالاركَانِ وَالحَـــرَمِ

وَرُبَّ رَكْبٍ عَلَى خُوصٍ مُخَيَّسَةٍ ... عُوجٍ ضَوَامِرَ وَالإِنْجِيلِ وَالْقَلَمِ

وَالطُّورِ وَالْمَسْجِدِ الأَقْصَى وَزَائِرِهِ ... هَلْ بَعْدَ ذَا لِلْدَوِى الأَيْمَانِ مِنْ قَسَمِ

لَقَدْ وَجَدْتُ بِلَيْلَى ضِعْفَ مَا وَجَدَتْ ... شَمْطَاءُ تَثْكَلُ بَعْدَ الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ(١٦)

وربما قيل إن الشاعر يعبر فى البيت الأخير عن مدى وجده بليلى فيشبه وجده بها بوجد امرأة عجوز فقدت ولدها بعد أن انقطع أملها فى الإنجاب ولكن لهذا الوجد ولهذه الأم العجوز قصة كبرى فى شعر أبى صخر وشعر كل من أبى ذؤيب وساعدة بن جؤية . وأبو صخر إنما يستدعى هذه القصة عن طريق الإشارة إلى الأم الثكلى ووجْدها بولدها . وهو إذ يفعل إنما يثرى قصيدته بالمعانى التى تتضمنها قصة العجوز وولدها .

***

وقد اتبع الشعراء الثلاثة فى قصائدهم التى ذكروا فيها هذه القصة نمطا واحدا حيث بدءوا بالكلام عن المحبوبة وشبهوا وجدهم بها بوجد امرأة عجوز على ابنها الوحيد . ثم مضوا بعد ذلك فى ذكر ما يكون من هذا الابن حيث يصطحب فتيانا فى رحلة يلتقى فيها هذا الابن ببعض الأعداء الذين يتكاثرون عليه فيقاتلهم قتالاً بطولياً . أما ساعدة بن جؤية فقد اختار فى قصيدتيه اللتين ذكر فيهما هذه القصة أن يعود الفتية الى الأم العجوز ليخبروها بأن وحيدها قد لقى مصرعه إذ تركوه وقد تكاثر عليه الأعداء . وتجزع الأم جزعا يتفنن ساعدة فى تصويره ولكن الفتى يفجأ الجميع حيث ينجو من أعدائه ويعود إلى أمه التى يصف الشاعر ابتهاجها بنجاته . أما أبو ذؤيب وأبو صخر فقد أنهيا القصة بحيث يقتل ابن العجوز بعد أن يبلى فى قتال أعدائه أحسن البلاء . (١٧)

ولا يقتصر اتفاق الشعراء على هذا المضمون القصصى ، بل إنهم يتشابهون فى بعض التفصيلات . فساعدة بن جؤية - مثلا - يبدأ إحدى قصيدتيه بقوله :

أَهَاجَكَ مَغْنَى دِمْنَةٍ وَرُسُومِ ... لِقِيلَةَ مِنْهَا حَادِثٌ وَقَدِيمُ(١٨)

ويبدأ الثانية بقوله :

أَهَاجَكَ مِنْ عِيرِ الحَبِيبِ بُكُورُهَا ... أَجَدَّتْ بِلَيْلٍ لَمْ يُعَرِّجْ أَمِيرُهَا(١٩)

أى إن الشاعر يبدأ قصيدتيه بكلمة واحدة فى المرتين هى " أهاجك " كما يبدأ من لحظة وجودية بعينها ، هى لحظة افتقاد المحبوبة . وهو افتقاد يتجسد فى الأطلال مرة وفى الظعائن مرة أخرى .

وقد بدأ أبو ذؤيب وأبو صخر قصيدتيهما بهذه اللحظة فقال الأول :

تُؤَمِّلُ أَنْ تُلاقِيَ أُمَّ وَهْبٍ ... بِمَخْلَفَةٍ إِذَا اجْتَمَعَتْ ثَقِيفُ

إِذَا بُنِّى القِبَابُ عَلَى عُكَاظٍ ... وَقَامَ البَيْعُ وَاجْتَمَعَ الأُلُوفُ

تَوَاعَدْنَا الرُّبَيْقَ لَنَنْزِلَنَّهُ ... وَلَمْ تَشْعُرْ إِذَنْ أَنِّى خَلِيفُ

فَسَوْفَ تَقُولُ إِذْ هِىَ لَمْ تَجِدْنِى ... أَخَانَ العَهْدَ أَمْ أَثِمَ الحَلِيفُ(٢٠)

وقال الثانى :

بِأَهْلِيَ مَنْ أَمْسَى عَلَى نَأْيِهِ شَكْلاً ... وَمَنْ لاَ أَرَى فِي العَالَمِينَ لَهُ مِثْلاَ

وَأُقْسِمُ بِاللهِ الذِى اهْتَزَّ عَرْشُهُ ... عَلَى فَوْقِ سَبْعٍ لاَ أَعُلُّهُ بُطْلاَ

بِأَنَّ لِلَيْلَى فِى فُؤَادِى عَلاَقَةً عَلَى ... أَلِيَأْسِ مِنْهَا مَا سَقَى الشَّرَبُ النَّخْلاَ(٢١)

وقدقرن أبو ذؤيب بين ذكر المرأة واجتماع الناس فى موسم عكاظ فى ذى القعدة ، وهو أحد شعائر القوم . وقد قرن أبو صخر بين ذكر المرأة وذكر السموات السبع والعرش . وكلا الشاعرين يضفى على وجود المرأة جلالاً وأهمية ويرتفع بها عن أن تكون من الشواغل العادية البسيطة . أما ساعدة فقد كان سبيله الى ذلك ذكر البرق والمطر والخصب ، كما أنه ذكر الأطلال والظعائن وكل هذه الأمور تثير فكرة الشعائر والطقوس ، غير أنها طقوس ذات طابع شعرى خالص .

وحين بدأ الشعراء فى ذكر الأم ووحيدها عولوا فى ذلك على أمور اشتركوا فيها جميعا . فيقول ساعدة عن وجده بمحبوبته :

وَمَا وَجَدَتْ وَجْدِي بِها أُمُّ وَاحِدٍ ... عَلَى النَّأْيِ شَمْطَاءُ القَذَالِ عَقِيمُ

رَأَتْهُ عَلَى فَوْتِ الشَّبَابِ وَأَنَّهَا ... تُرَاجِعُ بَعْلاً مَرَّةً وَتَئِيمُ

فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ السِّنَانِ مُبَرَّأً ... أَشَمُّ طَوَالُ السَّاعِدَيْنِ جَسِيمُ(٢٢)

ويقول فى قصيدته الأخرى :

وَتَاللهِ مَا إنْ شَهْلَـةٌ أُمُّ وَاحِـدٍ ... بأوجد منى أن يهان صغيرهـا

رأتهُ على يأس وقد شاب رأسُهـا ... وحين تصدى للهوان عشيرُهـا

فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ السِّنَانِ مُبَـرَّأً ... إمَامُ لنادِى دارِها وأميرُهَـا

عِنَاشُ عَدُوٌّ لا يَـزَالُ مُشَمِّـراً ... برَجْلٍ إذَا مَا الحَرْبُ شُبَّ سَعِيرُهَا(٢٣)

ويقول أبو صخر :

فَمَا وَجْدُ شَمْطَاءِ العَوَارِضِ أُفْلَتَتْ ... بَنِيها فَلَمْ يُبْقِ الزَّمَانُ لَها أَهَـلاَ

وَقَدْ لُبِسَتْ حَتَّى تَوَلَّى شَبَابُهـا ... وَذَا مَاتَ بَعْلٌ بُدِّلَتْ بَعْدَهُ بَعْـلاَ

وَلَمْ يَبْقَ مِنْ أَبْنَائِها غَيْرُ وَاحِـدٍ ... وَمَا إنْ أَقَرَّتْ قَبْلَ مَوْلِدِهِ الحَمـلاَ

تَكُفُّ عَلَيْهِ الدَّرْعَ ثُمَّ تَضُمُّـهُ ... إلى كَبِدٍ قَدْ جَرَّبَتْ قَبْلَهُ الثُّكْـلاَ

فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ الرُّدَيْنِى مَاجِـدٌ ... كَرِيمٌ تَرَاهُ فِى عَشِيرَتِهِ جَـزْلاً

تَرَى الشَّيْبَ بِالآصَالِ يَمْشُونَ نَحْوَهُ ... يُحَيُّونَهُ كَهْلاً وَإنْ لَمْ يَكُنْ كَهْـلاَ

يُحَيُّونَ بُهْلُولاً جَزِيلاً عَطَـاؤُهُ ... جَمِيعَ السِّلاحِ لا جباناً ولا وغلا(٢٤)

وقال أبو ذؤيب :

فَمَا إنْ وَجَدْ مَعْوِلَـةٍ رَقُـوبٍ ... بِواحِدِها إذا يَغْـزُو تُضِيـفُ

تُنَفِّضُ مَهْدَهُ وَتَـذُودُ عَنْـهُ ... وَمَا تُغْنِى التَّمائِمُ والعُكُـوفُ

تَقُولُ لَهُ كَفَيْتُكَ كُـلَّ شَـىءٍ ... أَهَمُّكَ مَا تَخَطَّتْنِى الحُتُـوفُ(٢٥)

وقد وضعتُ شعر أبى صخر بين شعر ساعدة وأبى ذؤيب عامداً لأنه فى حقيقة الأمر قد تأثر كل واحد منهما فى أمور بعينها . فقد تأثر بأبى ذؤيب حين تكلم عن رعاية الأم لوحيدها وهو طفل ، وذلك ما لم يتطرق إليه ساعدة . أما تأثره ساعدة فواضح فى كلامه عن الإبن حين شب وأصبح سيدا مرموقا ، وهذا ما لم يذكره أبو ذؤيب . وقد رأينا فيما سبق أن أبا صخر قد اختار أن ينهى قصيدته نفس النهاية المأساوية التى اختارها أبو ذؤيب ، مخالفاً فى ذلك

النهاية التى أنهى بها ساعدة القصة حيث نجا الفتى من أعدائه . أما التشابه فى المعجم والصور فهو أوضح بين أبى صخر وساعدة مما هو بين ساعدة وأبى ذؤيب . ومما يلاحظ فى هذا السبيل أيضا أن أبا صخر قد عنى بوصف لوعة الأم حين علمت بمقتل ابنها ، فقال :

فَلَمْ تَرَهُ فِى القَوْمِ حِينَ تَسَلَّمُـوا ... وَلَمْ تَرَإلاَّ السَّيْفَ والدِّرعَ والنَّبْـلاَ

وَتَضْخَ دِماءٍ فَوْقَ ضَاحِى قَمِيصِـهِ ... فَقَامَتْ إلَيْهِمْ تَجْمَعُ الثَّكْلَ والرِّجْلاَ

فَبَكَّتْ عَلَيْهِ كُلَّ إمْسَاءِ لَيْلَـةٍ ... بِدَمْعٍ تَرَاهُ لا قَلِيلاً وَلاَ ضَحْـلاَ

فَلَما أَفَاقَتْ قِيلَ قَدْ كَانَ حُبُّـهُ ... لَهَا سَقَماً أَوْ كَانَ يَاوَيْحَهَا خَبْلاَ(٢٦)

وقد عنى ساعدة بن جؤية ، أيضا ، قبل ذلك بوصف مشهد الأم تظهر اللوعة والحزن حين أعلمها خليلا وحيدها أنهما تركاه وقد أحاط به الأعداء ، فهو لابد مقتول ، فقال ساعدة فى ذلك :

وَجَاءَ خَلِيلاهُ إلَيْهَـا كِلاهُمَـا ... يُفِيضُ دُمُوعاً غَرْبُهُـنَّ سَجُـومُ

فَقَالوا عَهِدنَا القَوْمَ قَدْ حَصَروا بِـهِ ... فَلاَ رَيْبَ أَنْ قَدْ كَانَ ثَمَّ لَحِيـمُ

فَقَامَتْ بِسِبْتٍ يَلْعَجُ الجِلْدَ وَقْعُـهُ ... يُقَبِّضُ أَحْشَاءَ الفُـؤادِ أَلِيـمُ

إذَا أَنْزَفَتْ مِنْ عَبْرَةٍ يَمَّمَتْهُـمُ ... تُسَائِلُهُمْ عَنْ حِبِّهَا وَتَلُـومُ(٢٧)

وقال ساعدة فى القصيدة الأخرى :

وَجَاءَ خَلِيلاهُ إلَيْهَـا كِلاهُمَـا ... يُفِيضُ دمُوعاً لا يَرِيثُ هُمُورُهَـا

يُنِيلاَنِ بِاللهِ المجيد لَقَـدْ ثَـوَى ... لَدَى حَيْثُ لاَقَى زَيْنُهَا وَنَصِيرُهَـا

فَقَامَتْ بِسِبْتٍ يَلْعَجُ الجِلْدَ مَـارِنٍ ... وَعَزَّ عَلَيْهَا هُلْكُهُ وَغُبُورُهَـا(٢٨)

وعلى حين أن أبا صخر وساعدة قد عنيا بوصف الأم فان أبا ذؤيب لم يفعل شيئاً من ذلك . وهذا كله مما يرجح أن أبا صخر كان ينسج قصيدته بشكل يقيم فيه نوعاً من التوازن فى تأثر هذين الشاعرين اللذين سبقاه . وكأنه بصنيعه هذا يلفت السامع الى أنه يتكامل مع هذين الشاعرين ويشترك معهما فى صنع أسطورة هذه الأم وولدها الوحيد . وبعبارة أخرى فان أبا صخر يضم فى قصيدته أبا ذؤيب الى ساعدة بن جؤية ويسلكهما معا

فى تجربته الشعرية بحيث يتلاقح كلامه مع كلامهما ، مما يثرى قصيدته ويلقى ضوءاً على قصيدتى أبى ذؤيب وساعدة بن جؤية .

ومما يلاحظ أن الشعراء الثلاثة قد اهتموا بذكر شىء عن الظروف غير المواتية التى أحاطت بمولد هذا الفتى ، فهو عندهم ولد وحيد جاء بعد أن فقدت الأم الامل فى الإنجاب . كما أن المجتمع كان يقف من امه موقفا يتسم بالعدوانية وهذا واضح جداً عند ساعدة وأبى صخر بوجه خاص . ولكن ما أن يشب هذا الفتى حتى نجد أنفسنا بمواجهة بطل من الأبطال يقرّ له المجتمع بالسيادة والتفوق . والبطولة معنى حرص الثلاثة على إثباته لهذا الفتى ، كل على طريقته .

فاذا ضممنا هاتين الظاهرتين معا ، أعنى ظاهرة الميلاد فى ظروف غير مواتية وظاهرة البطولة ، فاننا نجد أنفسنا بازاء أحد المضامين الأسطورية فالبطل فى الأسطورة " هو ذلك الذى يولد غريبا وكأن الحياة كلها ترفضه ولكنه سرعان ما يشق طريقة ويتغلب على الصعوبات ويحقق فى النهاية هدفا يسهم فى صنع الصورة المكتملة للحياة " (٢٩) .

وقد جسّد كل شاعر بطولة الفتى بأسلوبه ، ولكنهم جميعاً ضمّنوا فكرة القدر وجعلوها بحيث لا تنفصل عن معنى البطولة .

أما ساعدة فقد أوحى بفكرة القدر عن طريق تشبيه نجاء الفتى من أعدائه بنجاء حمار وحشى فقال :

يُخَفِّضُ رَيْعانَ السُّعَاةِ كَأَنَّهُ ... إِذَا مَا تَنَحَّى لِلنَّجَاءِ ظَلِيمُ
نَجَاءَ كُدُرٍّ مِنْ حَمِيرٍ أُبِيدَةٍ ... بِفَائِلِهِ وَالصَّفْحَتَيْنِ كُدُومُ
يُرِنُّ عَلَى قُبِّ البُطُونِ كَأَنَّهَا ... رِبَابَةُ أَيْسَارٍ بِهِنَّ وَشُومُ (٣٠)

وذكر الحمار الوحشى فى هذا السياق يوحى - كما بينا فى الفصل الأول من الباب الأول - بفكرة القدر التى يجسدها الرامى . ولا يخفى ما فى ذكر الأيسار والمقامرة من تضمين لفكرة القدر . كما لا يخفى أن حرص الشاعر على ذكر الكدوم فيه إشارة ضمنية إلى معنى النضال والمجاهدة البطولية التى يسلكها الشعراء عادة فى تصويرهم للحمار الوحشى .

والحق أن مشهد التقاء هذا الفتى بأعدائه فيه من المفاجأة ما يذكرنا بمفاجأة الرامى للحمار الوحشى . فساعدة يقول فى هذا المشهد :

فَلَمْ يَنْتَبِهْ حَتَّى أَحَاطَ بِظَهْرِهِ ... حِسَابٌ وَسِرْبٌ كَالجَرَادِ يَسُومُ

كما يقول فى قصيدته الأخرى عن الفتى وأصحابه :

بَيْنَاهُمُ يَتَابَعُونَ لِيَنْتَهُوا ... بِقُذُفٍ نِيَافٍ مُسْتَقِلٍّ صُخُورُهَا
رَأَوْا مِنْ قِدَى الكَفَّيْنِ قُدَّامَ عَدْوَةٍ ... مُحِيطاً بِهِ مِنْ كُلِّ أَوْبٍ حُضُورُهَا (٣١)

أما أبو صخر فقد أوحى هو أيضا بالرامى وما يرتبط به من إيحاء بفكرة القدر حين قال فى عراك الفتى مع أعدائه :

أُتِيحَ لَهُ مِنْهُمْ كَمِيٌّ مُجَرَّبٌ ... مُعِيدٌ بِكَرِّ الخَيْلِ لَمْ يَأْتِهَا خَتِلاَ (٣٢)

وكلمة " أتيح له " ترتبط فى شعر الهذليين بالرامى ، وهى على كل حال تعنى قدّر له . أما مشهد المعركة بين ابن العجوز وهذا الكمىّ فيذكرّ بمشهد القتال بين البطلين فى عينية أبى ذؤيب . يقول أبو صخر بعد هذا البيت :

فَعَاوَرَهُ طَعْناً يُفَرِّجُ مَوْرَهُ ... مَعَابِلُ صَبَّابٍ وَقَدْ مُطِلَتْ مَطَلاَ
فَخَرَّ وَجَالَتْ عَنْهُمَا فَرَسَاهُمَا ... كَمَا خَرَّ جِذْعَا نَخْلَةٍ قُطِلَتْ قَطَلاَ (٣٣)

أما أبو ذؤيب فقد كان أكثرهم إيحاءً بفكرة القدر خلال كلامه عن هذا البطل وأمه . فهو يقول عن رعاية الأم لولدها :

تَنْفُضُ مَهْدَهُ وَتَذُبُّ عَنْهُ ... وَمَا تُغْنِي التَّمَائِمُ وَالعُكُوفُ

وذكر التميمة التى لا تغنى شيئا مع القدر يذكرنا بقوله فى العينية :

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لاَ تَنْفَعُ

كما يذكرنا بقول صخر الغىّ :

أَخِي لاَ أُخَالِي بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِهِ ... مَنِيَّتُهُ جَمْعَ الرُّقَى والطَّبَائِبِ

وقد ذكر أبو ذؤيب أيضا تركيب " أتيح له " الذى بينا دلالته ، فقال :

أُتِيحَ لَهُ مِنَ الفِتْيَانِ خِرْقٌ ... أَخُو ثِقَةٍ وَخَرِّيقٌ خَشُوفُ (٣٤)

وقد مضى بعد هذا البيت قائلا :

فَبَيْنَا يَمْشِيانِ جَـــرَتْ عُقَـــابٌ ... مِنَ العِقْبانِ خَانِتَـــةٌ دَقُـــــوفُ

فَقَالَ لَهُ وَقَدْ أَوْحَتْ لَـــهُ إِلَيْـــــهِ ... أَلاَ لِلّهِ أُمُّكَ مَـــــا تَعِيـــفُ

فَقَالَ لَهُ أَرَى طَيْـــراً ثِقَـــالاً ... تُخَبِّرُ بِالْغَنِيمَـــةِ أَوْ تُخِيـــفُ(٣٥)

وزجر الطير من أكثر ما يوحى بفكرة القدر المخبوء . وقد عاد الشاعر الى هذه العقاب وذكر نبوءتها فقال منهيا قصيدتهم :

فَلَمَّا خَرَّ عِنْدَ القَـــوْمِ طَافُـــوا ... بِهِ وأَبَانَـــهُ مِنْهُـــمْ عَرِيـــفُ

فَقَالَ أَمَا خَشِيـــتَ وَلِلْمَنَايَـــا ... مَصَارِعُ أَنْ تُخَرِّقَكَ السُّيُـــوفُ

وَقَالَ لَقَدْ خَشِيـــتُ وأَنْبَأَتْنِـــي ... بِهِ العِقْبَانُ لَوْ أَنِّـــي أَعِيـــفُ

فَقَالَ بِعَهْدِهِ فِي القَـــوْمِ إِنِّـــي ... شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يُشْفَى اللَّهِيفُ(٣٦)

ولا شك أن كلام أبى ذؤيب عن العقبان التى أوحت للبطل بما قدر له من مصير يحمل فى طياته أثرا من آثار التفكير الأسطورى ، وقد أشارت الدكتورة نبيلة ابراهيم الى أن النبوءة تلعب دورا هاما فى حياة البطل الأسطورى . (٣٧)

***

يبقى بعد ذلك أن نذكر أن تجربة الحب التى بدأ بها هؤلاء الشعراء الثلاثة قد آلت إلى تجربة البطولة والقدر التى جسدها هؤلاء الشعراء فى قصة العجوز وابنها الوحيد .

ولا شك أن هذا ما يكسب تجربة الحب عندهم وضعاً خاصاً تتعالى فيه عن أن تكون تجربة شخصية محدودة . وقد لاحظنا منذ البداية أن الشعراء قد أحاطوا ذكر المرأة بنوع من الجلال يؤكد أنها ترمز عندهم لمعانى روحية عميقة تتجاوز علاقة الرجل العادية بالمرأة .

ولا شك أن ما عمد إليه الشعراء من مزج بين تجربة الحب وتجربة الصراع البطولى مع القدر كان له أثر حاسم فى إثارة الاحساس بأن تجربة الحب التى يبدؤن بها قصائدهم تعبر عن أمور عليا تتصل بعقل الجماعة أكثر مما تتصل بالهموم الفردية البسيطة .

ولم يبتدع هؤلاء الشعراء تلك المعانى من فراغ ، فقد رأينا فى الفصل الثانى من الباب

الأول شيئاً من ذلك العلو بالمرأة وبينا معانى الوجود التى ترتبط عندهم بهذا الرمز الأساس من رموز الشعر العربى . وقد كان الارتباط بين هذا الرمز ومعنى المجاهدة والصراع مع الأخطار القدرية من أبرز ما ميّز كلام الهذليين عن التعلق بالمرأة .

ومعنى ذلك أن الشعراء الثلاثة كانوا يتفاعلون فى هذه القصائد مع تقاليد تراثهم ، وهو تفاعل تولد عنه إبراز معنى القدر فى الكلام عن وجدهم بالمرأة . فهذه القصائد ، و إن اتخذت شكلاً خاصاً ، تعد من ثمرات التفاعل الخلاق بين هؤلاء الشعراء وتقاليد تراثهم .

وإذا كان الشعراء لم يذكروا فى هذه القصائد " حدثان الدهر " فاننى أميل الى الاعتقاد بأنهم يتوجهون عن المعنى الكامن فى هذا التركيب الذى يعد علامة تدل على الهذليين .

ولعل فى تلك القصة التى رواها ابن عبد ربه ما يؤيد هذه الفكرة يقول ابن عبد ربه " قال الشيبانى : كانت امرأة من هذيل ، وكان لها عشرة أخوة وعشرة أعمام ، فهلكوا جميعا فى الطاعون ، وكانت بكرا لم تتزوج ، فخطبها ابن عم لها (٣٨) فتزوجها ، فلم تلبث أن اشتملت على غلام فولدته ، فنبت نبتا كأنما يمد بناحيته ، وبلغ ، فزوجته وأخذت فى جهازه ، حتى إذا لم يبق إلا البناء أتاه أجله ، فلم تشق لها جيباً ، ولم تدمع لها عين ، فلما فرغوا من جهازه دعيت لتوديعه ، فأكبت عليه ساعة ، ثم رفعت رأسها ونظرت إليه وقالت :

أَلاَ تِلْكَ الْمَسَـــرَّةُ لاَ تَـــدُومُ ... وَلاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْـــرِ النَّعِيـــمُ

وَلاَ يَبْقَى عَلَى الحَدَثَـــانِ غَفُـــرٌ ... بِشَاهِقَـــةٍ لَـــهُ أُمٌّ رَءُومُ

ثم أكبت عليه أخرى ، فلم تقطع نحيبها حتى فاضت نفسها ، فدفنا جميعا " (٣٩)

وقد يكون لهذه القصة أصل تاريخى ، ولكن صياغة القصة على هذا النحو تنبىء عن نوع من التجاوب مع أسطورة القدر عند الهذليين ، كما تنبىء عن تأثر نمط قصائد أم الوحيد بنوع خاص . فالقصة تكاد تكون نثرا للمضمون الذى دارت حوله هذه القصائد .

ولم يرد لهذه القصة ولا للشعر الذى تضمنته ذكر فى شعر الهذليين لا فى رواية أبى سعيد السكرى ولا فى رواية الأصمعى ، مما قد يرجّح أنها نوع من القصص الأسطورى الذى صيغ على نمط معين يظهر تجاوباً مع أسطورة القدر عند الهذليين .

على أن أهم ما فى هذه القصة فيما يتصل بموضوع هذا الفصل هو أنها تربط بين مأساة

الأم ووحيدها وشعار الدهر الذى لا يبقى على حدثانه شيء . وهو شعار لم يذكر صراحة فى قصائد الشعراء الثلاثة ولكننا نرى أنه كامن فيها جميعا .

***

يظهر من كل ما سبق أن قصائد ساعدة بن جؤية وأبى ذؤيب وأبى صخر لم تتضمن إشارات الى أساطير بعينها ، وأن الأسطورية التى تكتسبها هذه القصائد تأتى من الخيال الذى يتكرر ويحاكى فيه الشعراء بعضهم بعضا مما يكسب المضمون القصصى لهذه القصائد صفة الرمز الجماعى ، أو النمط الأصلى بمصطلح " فراى " .

ولم يكن الشعراء الذين ابتكروا هذا النمط من القصائد منعزلين عن تقاليد تراثهم ، بل كانوا يتحركون فى نطاق النمط الأصلى الأكبر عند الهذليين ، وهو نمط " حدثان الدهر" . أى أن هذا النمط من القصائد لا يخرج - رغم خصوصيته الواضحة - عن إطار شعر الهذليين .

كان شعراء هذه القصائد ، إذن ، يعزفون لحناً خاصاً ولكنه يتناغم مع أنشودة القدر التى ردّدها الهذليون .

وإذا استخدمنا مصطلح ابن خلدون (٤٠) نقول إن كل واحد من هؤلاء الشعراء قد (نسج) ثوبا جديدا ، ولكنه يتجانس مع ثوبى صاحبيه . ومرد هذا التجانس إلى أنهم جميعا كانوا ينسجون على منوال واحد ، هو منوال هذيل . فالملكة واحدة وإن تعددت مظاهر التعبير .

أما إذا عولنا على مصطلح " دى سوسير " فاننا نقول إن كل واحد من هؤلاء الشعراء قد نطق فى قصيدته بكلام parole يشبه كلام صاحبيه لأنهم جميعا يصدرون عن نفس اللغة Langue .

الهوامش

(١) انظر : " التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى " ، مجلة فصول القاهرية ١٩٨١ ، العدد الثالث ص ١٢٧ .

(٢) الصورة فى الشعر العربى ١٠٠ .

(٣) انظر : william Righter , Myth and Literature , P . 51 .

(٤) انظـــر : Northrop Frye , Anatomy of criticism , P . 108 .

(٥) انظر : Fry , Anatomy of criticism, P . 109 .

(٦) أشرت فى التمهيد الى كلام ابن خلدون عن فكرة الملكة والمنوال .

(٧) انظر : Righter , Myth and Literature , P . 30

(٨) انظر : Ibid , P .36 .

(٩) انظر : K . K . Ruthven , Myth , PP . (73 - 74) .

(١٠) انظر : Ruthven , Myth , P . 75

(١١) ومن المناسب أن نتذكر هنا ما يقول به " شبتسر " من أن " بعض دارسى الأدب يقحمون أنفسهم بثقة زائدة فى أمور ذات طبيعة تخالف طبيعة الأدب ، ويتحولون عن دراسة ما يفترض أنهم مؤهلون لدراسته ، وهو الأدب ، الى الكلام فى أمورهم غير مؤهلين للكلام فيها " ويسخر شبتسر قائلا " إن ذلك يتيح لهم الكلام بأشياء لن يحاسبهم عليها أحد . فعلماء العلوم الأخرى لا ينظرون إلى استنتاجاتهم نظرة جادة ، لأنها صادرة عن هواة غير متخصصين "

انظر : Hough , style and stylistics , P . 61ولا شك أن ما يقول به " شبتسر " ينطبق على هذه الدراسات التى يظن أصحابها أنهم يتبعون فيها منهجا أسطوريا فى تفسير الأدب على حين أنهم يقحمون أنفسهم فى مجال علم آخر وهو البحث عن الأساطير وتفسيرها .

(١٢) يشير هذا المصطلح عند " يونج " إلى تلك الظواهر النفسية التى تعبر عما هو كامن فيما يسميه اللاوعى الجمعى Colletive unconcious واللاوعى الجمعى أعمق فى النفس الإنسانية من اللاوعى الفردى . وإذا كان الباحث فى علم النفس يستطيع أن يعرف شيئا عن مكونات اللاوعى عند فرد من الأفراد عن طريق النظر فى أحلامه وخيالاته وسائر صور التعبير غير المقصودة ، فان الباحث فى علم النفس يستطيع أن يرى مظاهر اللاوعى الجمعى فى الأساطير والحكايات الشعبية النمطية التى تتشابه وتتكرر فى تاريخ

الإنسان عموماً . ولهذا التشابه دلالته لأنه يعنى أن فى العقل أمورا مشتركة كامنة تجد لها مظهرا فى صور التعبير المشتركة بين الناس على اختلاف أجناسهم . ويطلق يونج على هذه الأنماط المشتركة مصطلح الأنماط الأصلية . انظر : David Cox , How yor mind work , PP (78 - 85) .

(١٣) انظر : Fry Anatomy of criticism , P . 99 .

(١٤) انظر : Fry Anatomy of criticism , PP (95 - 97)

(١٥) ومما يدل على أن التفاعل مع التقاليد تفاعلا خلاقا هو ما يؤدى الى صنع أساطير الشعر ، أن " فراى " نفسه قد أشار الى أهمية فكرة " إليوت " عن التقاليد الأدبية ، وهى الفكرة التى اعتمدتها أساسا للنظر . وقد أشار " فراى " إلى كلام " إليوت " عن التقاليد الأدبية حيث يقول " إن الآثار الأدبية فى أى تراث أدبى ليست مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية المتراكمة ، بل إن هذه الآثار تنتظم ببعضها البعض مكونة فيما بينها نظاما مثاليا " . ثم علق " فراى " على فكرة " إليوت " قائلا " وكتابى هنا هو فى معظمة حاشية على هذه الفكرة " . انظر : Fry Anatomy of criticism , P. 18

وهذا الكلام واضح فى الدلالة على أن البحث فى أسطورية الأدب والبحث فى التقاليد يفضى كل منهما الى الآخر .

(١٦) شرح أشعار الهذليين ٢/ ٩٧٠ . ق ١٥ .

(١٧) ولم أجد لهذا النمط من القصائد نظيراً فى المجموعات والدواوين الشعرية المثبتة فى المراجع .

(١٨) شرح أشعار الهذليين ٣ / ١١٥٧

(١٩) نفسه ٣ / ١١٧٥

(٢٠) نفسه ٢ / ١٨٣ مخلقة ، طريق فى سهل أو جبل . الرّبيق ، واد . خليف ، متخلف عن الميعاد . الحليف ، أى الحالف الذى أقسم ألا يخون .

(٢١) نفسه ٢ / ٩٥٩

(٢٢) نفسه ٣ / ١١٥٨ وما بعدها على النأى ، أى على أن قد نأيتُ عنها وبعدتُ . تراجع بعلا مرة وتئيم، أى أنها لا يريدها الأزواج فهى تُطلق . فهذا أشد لفقدها . مبرأ . أى مبرأ من الأمراض .

(٢٣) نفسه ٣ / ١١٧٨ شهلة ، كبيرة . عناش عدوٌ ، معانق عدوٌ ، أى مقابل للأعداء .

(٢٤) نفسه ٢ / ٩٥٩ وما بعدها .

(٢٥) نفسه ١/ ١٨٤ الرّقوب ، التى مات ولدها . تضيف ، تُشفق . الحتوف ، المنايا .

(٢٦) نفسه ٢ / ٩٦١ تسلموا ، رجع كل قوم إلى مواضعهم . تجمع الشكل والرّجلا ، أى تقول : واثكلاه ، وارجلاه .

(٢٧) نفسه ٣ / ١١٦٢ وما بعدها . غربهنّ سجوم ، يشبه دموعهم بماء فاض من الغرْب ، وهو الدلو . لحيم ، مقتول . السِّبت . النعل . يقول ، قامت تضرب صدرها ونحرها بنعل . اللعج ، الحرقة .

(٢٨) نفسه ٣ / ١١٨٠ لا يريث ، لا يبطىء . همورها ، انهمارها . ينيلان ، يحلفان . مارن ، ليّن . غبورها ، بقاؤها .

(٢٩) أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ١٢٣ .

(٣٠) نفسه ٣ / ١١٦٤ كدرٌ ، غليظ . أبيدة ، موضع . الفائل ، عرق فى الساق والفخذ . الصفحتان ، صفحتا العنق . يُرنّ ، يصوّت . قبّ البطون ، خماص البطون . الرّبابة ، سهام المقامرين . وشوم ، علامات .

(٣١) نفسه ٣ / ١١٧٨ يتابعون ، يتبع بعضهم بعضا . القُذُف ، الناحية من الجبل . نياف ، طُوال . مستقلّ ، مرتفع . قدى الكفين ، قدْر الكفين .

(٣٢) نفسه ٢ / ٩٦١

(٣٣) معابل صبّاب ، أى الرّماح التى يُرمى بها . مطلت ، طُوّلت

(٣٤) نفسه ١/ ١٨٥ الخرّق ، المتخرق فى الخير ، ومثله الخرّيق . خشوف ، يمرّ مسرعاً

(٣٥) خاتنه ، تحدث صوتاً فى انقضاضها . دفوف ، مسرعة فى مرّها فوق الأرض . تعيف ، من العيافة ، وهى زجر الطير .

(٣٦) عريف ، عارف به . أعيف ، أزجر الطير . بعهده ، حيث عهد الى القوم قبل أن يموت : إنى شفيت نفسى حين قتلت ذلك الرئيس اللهيف ، المكروب الحزين .

(٣٧) انظر : اشكال التعبير ١٢٩ .

(٣٨) فى الأصل (له) وهو تحريف .

(٣٩) العقد الفريد ٦ / ١٠٦ .

(٤٠) سبق أن أشرنا [illegible]

خاتمـــــــة

سعيت فى هذه الدراسة إلى الكشف عن الخصائص الشعرية التى تميز الهذليين عن طريق النظر فى خصائصهم الأسلوبية التى تظهر فى أدائهم الشعرى حين يتناولون موضوعات الشعر العربى القديم التقليدية .

وقد كانت الفكرة النظرية الجوهرية التى توجه عنها البحث هى أن الشاعر لا يبدع إلا من خلال التفاعل الخلاق مع تقاليد تراثه . وشعر الهذليين - بناء على هذا - ليس إلا حصيلة نوع خاص من التفاعل مع تقاليد الشعر العربى أثمر فى النهاية هذا الشعر ذا الطبيعة المتميزة التى حاول البحث أن يجليّها ويلقى الضوء على معالمها الرئيسية .

وانتهيت من خلال هذا النظر الى بعض النتائج التى تحدد المعالم الكبرى فى شعر الهذليين . وهى معالم ترتد إليها معظم التفصيلات التى ينطوى عليها شعر الهذليين فى جميع ما تناولوه من موضوعات .

وقد ظهر فى الفصل الأول من الباب الأول أن مشكلة المواجهة بين الانسان والقدر تشكل محوراً رئيسياً من محاور التجربة الشعرية عند الهذليين مما طبع شعرهم بطابع خاص . وكانت الظاهرة الأسلوبية الأساسية التى انطلقت منها الدراسة فى هذا الفصل هى ما لاحظته من تردد شعار " حدثان الدهر " عند كثير من شعراء هذيل ، وهو شعار ارتبط بتقليد أساسى من تقاليد الشعر العربى القديم هو الكلام عن الصراع بين الرامى والحمار والثور الوحشيين .

وقد ظهر من خلال التفصيلات الأسلوبية والبنائية أن التسليم بحتمية القدر لا يعنى عند الهذليين القنوط والاستسلام ، بل إن شعر الهذليين ينبىء عن ولاء عميق لفكرة السعى والمجاهدة رغم التسليم بحتم القدر .

وقد تأكدت هذه النتيجة وازدادت وضوحا من خلال النظر فى عينية أبى ذؤيب فى الفصل الأول من الباب الثانى ومن خلال النظر فى نمط خاص من القصائد تناول فيه كل من أبى ذؤيب وساعدة و أبى صخر قصة الأم وولدها الوحيد الذى يتربص به القدر . وكان من أهم ما انتهت اليه الدراسة فى هذين الفصلين أن التسليم بحتم القدر لا ينفك عند الهذليين عن إثارة الاحساس ببطولة الكائنات التى تظهر ضروبا من المقاومة فى مواجهة الشرور التى تسوقها الأقدار .

وأزال الكشف عن هذا البعد فى تجربة القدر عند الهذليين بعض الأوهام الشائعة التى تعلق بها بعض الدارسين للشعر العربى القديم عموما ولشعر الهذليين خصوصا .

وقد أدى الربط بين مظاهر التعبير عند الهذليين الى الوقوع على بعض العلاقات الكامنة بين بعض وجوه القول فى الشعر القديم . فقد أتضح - مثلا - أن كلام الهذليين عن قدرتهم على النجاء من أعدائهم يرتبط فى وعيهم الشعرى بفكرة الصراع مع الشرور التى يقيضها لهم القدر . وقد كانت هذه النتيجة أثرا من آثار الاغتداد بملاحظة وجوه الاتفاق والاختلاف بين مظاهر التعبير التى ترتبط بموضوعات ورموز شعرية بعينها .

وفى الفصل الثانى من الباب الأول انطلقت الدراسة من ظاهرة أسلوبية تتمثل فيما التزمه الهذليون من الربط بين الكلام عن الخمر والكلام عن المرأة بحيث أصبح هذا الربط بمثابة لزوم ما لا يلزم .

واتضح من خلال النظر فى التفصيلات والظواهر الأسلوبية الفرعية التى ساقها الهذليون فى إطار هذه الظاهرة الأسلوبية الرئيسية أن هناك معنى باطناً يوجه الشعراء فى كلامهم عن الخمر والمرأة ويربط بين الموضوعين ، وهو معنى الصفاء والطهر الذى بثّه الشعراء فى الوجود الشعرى لهذين الموضوعين بنفس الوسائل التعبيرية . وقد اقتضى التعلق بمعنى الصفاء والطهر ضروباً من التضحية والجهاد فى سبيل الاتصال بالمرأة والحصول على الخمر . وقد عبر الشعراء عن جهادهم فى سبيل الاتصال بالمرأة بطريقة تشبه تعبيرهم عن سعيهم فى سبيل الحصول على الخمر مما مكننا من الكشف عن العلاقة الخفية التى تربط بين هذين الرمزين الشعريين التقليدين .

يتضح من هذا العرض لنتائج البحث أن موضوعات الشعر العربى القديم يأخذ بعضها برقاب بعض بحيث يصبح الكلام عن تفكك القصيدة العربية القديمة وتوزعه على موضوعات شتى محض وهم وقع فيه بعض الدارسين من جراء وقوفهم عند النظر فى المعنى الحرفى الظاهر دون محاولة للكشف عن وجوه الاتتلاف بين مظاهر التعبير التى ترتبط برموز وموضوعات شعرية بعينها ارتباطا يلفت النظر الى العلاقات الباطنة بين هذه الرموز والموضوعات .

مصـــادر البحـث

أولا : المصادر العربية

١- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، للدكتور محمد مصطفى هدارة- القاهرة ١٩٦٩ .

٢ - أخبار أبى نواس ، لابن منظور - القاهرة ١٩٢٤ م .

٣ - الأسلوب والأسلوبية ، للدكتور عبد السلام المسدى - تونس ١٩٧٧ م .

٤ - الأشباه والنظائر ، للخالديين - القاهرة ١٩٥٨ م .

٥ - أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، للدكتورة نبيلة ابراهيم - القاهرة - دار نهضة مصر (بدون تاريخ)

٦ - الأصمعيات ، للأصمعى - تحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون - القاهرة ١٩٧٦ م .

٧ - الأغانى ، لأبى فرج الأصفهانى - القاهرة ١٩٧٦ م .

٨ - البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد ، أبو ذؤيب الهذلى ، نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى - مقال للدكتور كمال أبو ديب فى :

مجلة كلمات - البحرين - العدد السادس ١٩٨٥ م .

٩ - البيان والتبين ، للجاحظ - القاهرة ١٨٩٥ م .

١٠- التركيب اللغوى للأدب ، للدكتور لطفى عبد البديع - القاهرة ١٩٧٠ م .

١١- جمهرة أشعار العرب ، لأبى زيد القرشى - تحقيق على محمد البجاوى - القاهرة ١٩٦٧ م .

١٢ - حلبة الكميت ، للنواجى - القاهرة ١٨٨١ م .

١٣ - خزانة الأدب ، لعبد القادر البغدادى - تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٦٧م .

١٤ - ديوان أبى قيس صيفى بن الأسلت - تحقيق الدكتور حسن محمد باجودة - القاهرة ١٩٧٣ م .

١٥ -ديوان أبى محجن الثقفي - تحقيق صلاح الدين المنجد - القاهرة ١٩٣٠ م .

١٦ - ديوان الأعشى - بيروت ١٩٦٦ م .

١٧ - ديوان امرىء القيس - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم - القاهرة ١٩٨٤ م .

١٨ - ديوان أوس بن حجر - تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت ١٩٦٢ م .

١٩ - ديوان بشر بن أبى حازم - تحقيق الدكتورة عزة حسن - دمشق ١٩٧٢ م .

٢٠- ديوان جران العود - القاهرة ١٩٣١ م .

٢١ - ديوان حاتم الطائى - تحقيق الدكتور عادل سليمان - القاهرة - مكتبة وهبة (بدون تاريخ) .

٢٢ - ديوان حسان بن ثابت - تحقيق الدكتور سيد حنفى - القاهرة ١٩٧٤ م .

٢٣ - ديوان الحطيئة - بيروت ١٩٥١ م .

٢٤ - ديوان الحماسة لأبى تمام - القاهرة ١٣٣٥ هـ .

٢٥ - ديوان حميد بن ثور - تحقيق عبد العزيز الميمنى - القاهرة ١٩٦٥ م .

٢٦ - ديوان الخنساء - نشر كرم البستانى - بيروت (بدون تاريخ) .

٢٧ - ديوان ذى الأصابع العدوانى - تحقيق عبد الوهاب العدوانى ومحمد الدليمى - الموصل ١٩٧٣ م .

٢٨ ديوان زهير بن أبى سلمى - القاهرة ١٩٤٤ م .

٢٩ - ديوان سحيم عبد بنى الحسحاسى - تحقيق عبد العزيز الميمنى - القاهرة ١٩٦٥ م .

٣٠ - ديوان سلامة بن جندل - تحقيق فخر الدين - حلب - ١٩٦٨ م .

٣١ - ديوان الشماخ بن ضرار - تحقيق صلاح الدين الهادى - القاهرة ١٩٧٧ م .

٣٢ - ديوان عبيد بن الأبرص - بيروت ١٩٦٦ م .

٣٣ - ديوان عدى بن زيد - تحقيق محمد الهاشمى - حلب ١٩٦٧ م .

٣٤ - ديوان علقمة الفحل - الجزائر ١٩٢٥ م .

٣٥ - ديوان عمرو بن قميئة - تحقيق حسن كامل الصيرفى - القاهرة ١٩٦٥ م .

٣٦ - ديوان عنترة - نشر كرم البستانى - بيروت ١٩٦٦ م .

٣٧ - ديوان قيس بن الخطيم - تحقيق الدكتور ناصر الدين الاسد - بيروت ١٩٦٧ م .

٣٨ - ديوان كعب بن زهير - القاهرة ١٩٥٠ م .

٣٩ ديوان لبيد بن ربيعة العامرى - بيروت - دار صادر (بدون تاريخ)

٤٠ - ديوان النابغة الذبيانى - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم القاهرة ١٩٧٧ م .

٤١ - ديوان النمر بن تولب - تحقيق نورى حمودى القيسى - بغداد ١٩٦٩ م .

٤٢ - ديوان الهذليين - القاهرة ١٩٦٥ م .

٤٣ - ديوان عروة بن الورد والسموأل - بيروت ١٩٦٤ م .

٤٤ - شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقى - تحقيق أحمدأمين وعبد السلام هارون - القاهرة ١٩٦٤ م .

٤٥ - شرح ديوان علقمة وطرفة وعنترة - بيروت ١٩٦٨ م .

٤٦ - شرح القصائد العشر ، للتبريزى - دمشق ١٩٣٣ م .

٤٧ - شرح المعلقات السبع ، للزورنى - بيروت ١٩٧٩ م .

٤٨ - الشعر الجاهلى ، للدكتور محمد النويهى - القاهرة ١٩٦٦ م .

٤٩ - شعر الهذليين ، للدكتور احمد كمال زكى - القاهرة ١٩٦٩ م .

٥٠ - الشعر والشعراء ، لابن قتيبة - تحقيق احمد محمد شاكر - القاهرة ١٩٦٦ م .

٥١- شعراء النصرانية ،للاب لويس شيخو- القاهرة - مكتبة الأداب ،(بدون تاريخ)

٥٢ - الصورة فى الشعر العربى ، للدكتور على الطبل - بيروت ١٩٨٠ م .

٥٣ – الضرورة الشعرية ، دراسة أسلوبية ، للدكتور السيد ابراهيم بيروت – ١٩٧٧م.

٥٤ – طبقات فحول الشعراء ، لابن سلام الجمحى – تحقيق محمود محمد شاكر – القاهرة ١٩٧٤ م .

٥٥ – العالم والنص والناقد – مقال للدكتورة فريال جبورى غزول فى :

مجلة فصول القاهرية – العدد الأول – المجلد الرابع – ديسمبر ١٩٨٣ م .

٥٦ – عبقرية العربية ، للدكتور لطفى عبد البديع – القاهرة ١٩٧٦ م .

٥٧ – العصر الجاهلى ، للدكتور شوقى ضيف – القاهرة ١٩٧٦ م .

٥٨ – العقد الفريد ، لابن عبد ربه – القاهرة ١٩١٣ م .

٥٩ – علم الأسلوب ، للدكتور صلاح فضل – القاهرة ١٩٨٥ م .

٦٠ – العمدة ، لابن رشيق القيروانى – القاهرة ١٩٠٧ م .

٦١ – فصول فى فقه العربية للدكتور رمضان عبد التواب – القاهرة ١٩٨٣ م .

٦٢ – فى علم أسرار الدين : الفطرة ومناهجها – مقال للدكتور السيد ابراهيم فى :

كتاب دراسات عربية وإسلامية – القاهرة ١٩٨٢ م .

٦٣ – القاموس المحيط ، للفيروز ابادى – القاهرة ١٣٤٤ هـ .

٦٤ – قراءة ثانية لشعرنا القديم ، للدكتور مصطفى ناصف – مطبوعات الجامعة الليبية (بدون تاريخ) .

٦٥ – قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها فى التراث الصوفى – مقال للدكتور السيد ابراهيم فى :

مجلة ألف – القاهرة – العدد الخامس – ربيع ١٩٨٥ م .

٦٦ – قطب السرور فى معرفة الخمور ، للرقيق النديم – تحقيق احمد الجندى – دمشق ١٩٦٩ م .

٦٧ – كتاب شرح أشعار الهذليين ، لأبى سعيد السكرى – تحقيق عبد الستار احمد فراج – القاهرة ١٩٦٥ م .

٦٨ – لسان العرب ، لابن منظور – بيروت ١٩٥٥ م .

٦٩ – المدخل الى علم اللغة ، للدكتور رمضان عبد التواب – القاهرة ١٩٨٥ م .

٧٠ – المرشد الى فهم أشعار العرب ، للدكتور عبد الله الطيب ، بيروت ١٩٧٠ م .

٧١ – معجم الأدباء ، لياقوت الحموى – تحقيق احمد فريد الرفاعى القاهرة ١٩٣٨ م .

٧٢ – المعجم اللغوى لشعر الهذليين ، للدكتور كريم زكى حسام الدين (رسالة دكتوراه بكلية الآداب – جامعة القاهرة) .

٧٣ – المفضليات ، للمفضل الضبى – تحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون – القاهرة ١٩٧٦ م .

٧٤ – مقدمة ابن خلدون – تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى – القاهرة (بدون تاريخ)

٧٥ – مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين ، للدكتور رمضان عبد التواب – القاهرة ١٩٨٦ م .

٧٦ نظرية المعنى ، للدكتور مصطفى ناصف – القاهرة ١٩٦٥ م .

٧٧ – نفسية أبى نواس ، للدكتور محمد النويهى – القاهرة ١٩٧٠ م .

٧٨ – نقائض جرير والاخطل ، لأبى تمام – بيروت ١٩٢٢ م .

٧٩ – نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – القاهرة ١٩٧٨ م .

ثانيا : المصادر الافرنجية

1 - Hazard Adames, Critical Theory Since plato , New york1971 .

2- Raymond Chapman , Linguistics and Literature ,London 1978 .

3 - David Cox , How your Mind works , London 1978 .

4 - Jonathan Culler , Structuralist poetics , New york1975 .

5 - Richard De George and Fernande De George (eds) ,The

Struc turalists , New york 1972 .

6 - T . S . Eliot , The Sacred Wood , London 1934 .

7 - Roger Fowler (ed.) , Essays on style and Language , London 1979 .

8 - Northrop Frye , Anatomy of Criticism , New york1957 .

9 - Paul Garvin (ed.) , A Prague School Reader , Wahington1964 .

10 - Graham Hough , Style and Stylistics , London1971 .

11 - Frank kermode (ed.) , Selected Prose of T.S . Eliot, London 1975 .

12 - Claude Levi-Strauss , Myth and Meaning , Newyork 1978 .

13 - Steven Mailaux , Interpretive Conventions , London 1982 .

14 - G . Margolis (ed.) , Philosophy Looks at the Arts , New york 1962 .

15 - William Righter , Myth and Literature , London1975 .

16 - K.K. Ruthven , Myth , New york 1976 .

17 - Ropert Scholes , Semiotics and Interpretation , London 1982 .

18 - Thomas Sebeok (ed.) , Style in Language , Cambridge 1975 .

19 - Leo spitzer , Linguistics and Literary History , New york 1962 .

20 - Rene wellek and Austin Warren , Theory of Literature , London 1936 .

الفهرس

صفحة

مقدمة البحث ٧

التمهيد ١٣

الباب الأول : تفاعل الهذليين مع تقاليد التراث ٣٧

الفصل الأول : حدثان الدهر ٣٨

الفصل الثانى : الخمر والمرأة ٩٧

الباب الثانى : التفرد من خلال التقليد ١٧٦

الفصل الثالث : تحليل عينية أبى ذؤيب فى ضؤ فكرة التفاعل مع التقاليد الشعرية ١٧٨

الفصل الرابع : الأم ووحيدها وأسطورة القدر ٢٢٤

الخاتمة ٢٤٣

قائمة المصادر ٢٤٥