مدلولات رموز افتتاح القصيدة

في العصر الجاهلي

رسالة تقدمت بها

إنصاف سلمان علوان الجبوري

إلى

مجلس كلية التربية -جامعة بابل وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير في آداب اللغة العربية

بإشراف

الأستاذ الدكتور

عباس محمد رضا

١٤٢٧هـ ٢٠٠٦م

THE SYMBOLISM AND IT'S SIGNIFICANCES IN POEM'S INTRODUCTION OF THE PRE-ISLAMIC ERA.

A thesis submitted to the

Council of the college of Education in partial Fulfillment of the Requirements

For the degree of Master of Arabic Arts.

By

Insaf Salman Alwan Al- Jouboori

Supervised by

Prof. Dr. Abbas Mohammed Rudah

١٤٢٧A.H **٢٠٠٦ A.D**

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلاً﴾

صدق الله العظيم

(الكهف/ ٣٠)

الإهداء

ليس خروجا عن المألوف أن لا تهدى الرسالة إلى الذين نحبهم والذين ساندونا في رحلة الدراسة.

ولكنه الشعور بحاجة الوطن إلى أقلامنا المملوءة عطاءً وإبداعاً لعلها تجفف ينابيع الدم تلك التي تملأ النفوس المريضة.

إليك يا وطني الجريح أهدي جهدي المتواضع...

شفاك الله من جراحك.

الباحثة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(مدلولات رموز افتتاح القصيدة في العصر الجاهلي) التي تقدّمت بها الطالبة (إنصاف سلمان علوان) قد جرى بإشرافي في كلّيّة التربية - جامعة بابـــل ، وهي جزء من متطلّبات نيل درجة ماجستير فـــي آداب اللغة العربيّة.

الإمضاء :

أ . د. عباس محمد رضا

(المشرف)

التاريخ : / /٢٠٠٦

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء :

أ. م . د . عامر عمران الخفاجيّ

(رئيس قسم اللغة العربيّة)

التاريخ : / /٢٠٠٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة بأنّنا قد اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ(**مدلولات رموز افتتاح القصيدة في العصر الجاهلي**) التي تقدّمت بها الطالبة (**إنصاف سلمان علوان**)، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنّها جديرة بالقبول لنيل درجة ماجستير في آداب اللغة العربيّة بتقدير( ).

الإمضاء :	الإمضاء:
الاسم:	الاسم:
التاريخ : / / ٢٠٠٦	التاريخ : / /٢٠٠٦
(عضواً)	(عضواً)
الإمضاء :	الإمضاء :
الاسم :	الاسم :
التاريخ : / /٢٠٠٦	التاريخ : / /٢٠٠٦
(عضواً ومشرفاً)	(رئيساً)

صادق مجلس كلّيّة التربية في جامعة بابل على قرار لجنة المناقشة.

الإمضاء :

الاسم:أ.م.د.لؤي عبد الهاني السويدي

(عميد الكلّيّة)

التاريخ : / / ٢٠٠٦م

The symblosim and it's significances in the poem's introduction of the pre- Islamic era

Summary:

the introduction of poem in the pre- Islamic era was one of artistic phenomena which has been extensively studied by ancient and modern researchers in an attempt to explain it and what it, represents for the poet, on one hand, and what it reflects, regarding his society life, on the other hand.

All pre- Islamic poet concentrated extra- ordinarly on the poem introduction, because it illusterates their creativity as a poet and reflects the life concerns of the people and society at that time.

The pre- Islamic poetical text being, and will remain for a long time in an insisting need for further deep readings, to discover the real secret lying behind it, especially the introduction which is full of symbols and artistic significances. In other words the introduction represents the extract of the pre- Islamic life regarding, suffering, concerns, worries, and hops of the poet.

In our study we have analyzed some poemic text of pre- Islamic period in which the poet put all his ideas and concerns in a consized manner. It is important to mention that the pre- Islamic poet was greatly knowledgable about the nature of poem and has a wid and deep experience about, how to build the poem, how to make inter relations between its for and contents, and how to breed between poemic images and their significances.

Through the review of litratures about this subject, especially those which criticized the introduction, we found that they didn't try to look for what the poet want realy to say, and didn't consider the

symbolic aspect of the poem, in addition these studies were theoretical and founded upon the early reading of Ibn- Qutaiba and the after- coming researcher. We found, also, that even the applid studies concentrated on the introduction and the extent and the strenght of the relation- ship between it and the aim of the poem.

In our present study and by depending the modern method of research, such as sciesnce of symbolsm, we discovered that the introduction of the poem, represent the private world of the poet through which he draws the whole picture of the pre- Islamic life. We found also that the poet had used a specific artistic method to express. The impulses and reasons of his behavioural actions, in order to say that these action, are not voluntary, and represent the real, unwanted, submission to the power of nature and lts rules. For example, in the introductions when he describe the runes and reminants of the houses of the trip, the aim of his description was not merely to express the moments of happeness or sadness but to cry and scream in front of the reality of death and life.

The povrity of desert and its hardness had made it an ideal medium which provide the reasons for destruction of dreams and hops, and the container of all contradictory image that conflect in a single and limited space.

الفهرست

الموضوع	الصفحة
المقدمة.	١-٥
تمهيد في رحلة القصيدة الجاهلية بين الواقع والرمز.	٦-٢١
الفصل الأول: مدلولات رموز الطلل.	٢٢-٧٢
مدخل.	٢٣-٣٢
المبحث الأول: مدلولات رموز الطلل في قصائد المديح.	٣٣-٤٦
المبحث الثاني: مدلولات رموز الطلل في قصائد الهجاء.	٤٧-٥٨
المبحث الثالث: مدلولات رموز الطلل في الأغراض الأخرى- الرثاء مثالاً.	٥٩-٧٢
الفصل الثاني: مدلولات رموز النسيب.	٧٣-١١٦
مدخل.	٧٤-٨١
المبحث الأول: مدلولات رموز النسيب في قصائد المديح.	٨٢-٩١
المبحث الثاني: مدلولات رموز النسيب في قصائد الهجاء.	٩٢-١٠٢
المبحث الثالث: مدلولات رموز النسيب في الأغراض الأخرى-الفخر مثالا.	١٠٣-١١٦
الفصل الثالث: مدلولات رموز الافتتاحات الأخرى.	١١٧-١٥٤
المبحث الأول: مدلولات رموز الشكوى.	١١٨-١٣٤
المبحث الثاني: مدلولات رموز الليل.	١٣٥-١٤٥
المبحث الثالث: مدلولات رموز الطيف.	١٤٦-١٥٤
الخاتمة.	١٥٥-١٥٩
الملاحق	١٦٠-١٧٩
المصادر.	١٨٠-١٩٦
الملخص باللغة الانجليزية.	A-B

تعدّ مقدمة القصيدة الجاهلية من المظاهر الفنية التي تناولتها الدراسات محاولة قراءتها على وفق رؤى حديثة وأدوات ونظريات اعتمدت على معطيات المدارس النقدية الحديثة، وذلك لتميز هذه المقدمة بخصوصية تشبث الشاعر الجاهلي بها لكونها وعاء استوعب كل رموزه، وكان الإنسان الجاهلي متلقياً لهذه الرموز, لأن الشاعر كان قد استمد صوره من بيئته الغنية بالمعاني العميقة التي احتوت قصائده.

وقد كان للرابطة العميقة بين الإنسان الجاهلي ومكانه المتمثل ببقايا الديار، والزمن المتمثل بالماضي بكل ثقله, الأثر الكبير في رسم هذه المقدمة بملامح خاصة ميزتها عن باقي المقدمات في العصور التي تلت العصر الجاهلي.

ومن الدراسات القديمة التي نستشف منها دلالات ولو قليلة إلى الرمز, نص الجاحظ الذي ينقل المعركة بين الثور والكلاب في قصيدة المديح التي تنتهي بانتصار الثور وقتل الكلاب، وخروج الثور من المعركة منتصراً وقد علت وجهه نشوة الانتصار، أما الكلاب فهي بين مقتولة ومضرجة بدمائها أو منهزمة من ساحة المعركة، وقد خسرت مع الثور الذي يشبه في صفاته وقوته ناقة الشاعر التي تفصل بين الممدوح والشاعر[1]. من هذا التداخل الموضوعي بين المقدمة التي مهد بها لغرض المديح وبين مديح الشاعر نتلمس إرهاصات الرمز، ويبدو هذا واضحاً في تحسين الشاعر لصورة الناقة التي هي وسيلة الشاعر إلى الممدوح وقد ضمت رموزه في المقدمة وانعكست على غرضه.

ولكي نحقق دلالات المقدمة وعلاقتها بالغرض، سوف نعرض لما وجدناه في الموروث النقدي الذي يؤكد ترابط أقسام القصيدة، فالقدماء أثبتوا وحدة القصيدة في نصوصهم التي وردت في مؤلفاتهم، فابن طباطبا اشترط في تأليف الشعر الوحدة بين أجزاء القصيدة. وفي حديث ابن قتيبة(ت/٢٧٦هـ) عن النسيب محاولة تعدت وحدة البيت لتشمل وحدة القصيدة وترابط أجزائها، فقد كانت من بواكير القراءات التي حاولت أن تربط المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية بالجو النفسي العام للشاعر، حيث عدَّ لجوء الشاعر الجاهلي إلى المقدمة الطللية في صدر قصائده وسيلة لذكر أهل الديار من مكان لآخر لأسباب معروفة أو مجهولة، وإن الشاعر عمد إلى النسيب كأسلوب للتعبير إذ كان يهدف إلى استمالة القلوب، وصرف الوجوه إليه، ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه[2]. فابن قتيبة لم يقصد أن يعلل مقدمة القصيدة بل رسم منهجاً لشعراء المديح ليضمنوا الفوز بأعلى الجوائز، كما نلمح لديه إشارة إلى أن مقدمة القصيدة تمهيد لما بعدها.

صحيح أن رأي ابن قتيبة كان مجرد إشارات، ولكننا نرى أنها إشارات لها دلالاتها وتحمل الكثير من الجدة في استقراء الظواهر خاصة أن النقد في زمن ابن قتيبة لم يكن نقداً

(١) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ: ٧١/١.
(٢) ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ٧٤/١.

مؤسساً على نظريات وأسس معرفية، وإنما كان يمتاز "بالطابع الانطباعي التأثري الذي يسعى إلى التأسيس لنفسه لطابع ممنهج علمي"[٣]، وبذلك يمكن القول إن تفسير ابن قتيبة فيه من الحس النقدي ما ينم عن نباهة في التفكير ورهافة الحس وجدة في الطرح، فقد وضع اللبنة الأولى في طريق تفسير ظاهرة المقدمات في الشعر الجاهلي والتنظير لها.

وتعد إشارة ابن المعتز(ت/٢٩٦هـ) في كتابه البديع دليلا على تأييده وحدة القصيدة حيث سمى أحد أبواب كتابه (حسن الابتداء) [٤] وقد أورد أمثلة شعرية لشعراء مثل النابغة والأعشى وغيرهم وقال: "وهذا يدخل في باب الاعتراض وهو أن يعترض كلام بين كلام ثم يعود الشاعر فيتم الكلام الأول"[٥]. ويرى القاضي الجرجاني(٣٦٦هـ) أن براعة الشاعر في أمور ثلاثة هي عماد الوحدة في القصيدة, فحسن الاستهلال في البداية ثم حسن الانتقال وحسن الختام، إذ يقول:"الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[٦].

فابن طباطبا(ت/٣٢٢هـ) في عيار الشعر يقول:"وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، وقبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه، فصلا من الحشو ليس من جنس ما هو فيه"[٧]،

وقد كان للآمدي(ت/٣٧٠هـ) في موازنته آراء في ابتداءات أبي تمام والبحتري قاصراً عمله في حسن ابتداء أحدهما في قصيدة دون أن ينعم النظر في العلاقة بين ذلك الابتداء وباقي أقسام القصيدة[٨].

وقد عدَّ أبو هلال العسكري(ت/٣٩٥هـ) البيت الأول فاتحة استماع لما يجيء بعده من الكلام، فقال:"مثَّل بعضهم أحذق الشعراء، فقال، هو من يتفقد الابتداء والمقطع فإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً، شيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"[٩].

وقد تحدث ابن رشيق(ت/٤٥٦هـ) عن البيت الأول وصلته بالموضوع، إذ قال: " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر فقال: لأني أقللت الحز وطبقت

(٣) آليات الخطاب النقدي- في مقاربة الشعر الجاهلي، د. محمد بلوحي: ٢.
(٤) ينظر: البديع، ابن المعتز: ٢٨٦.
(٥) البديع، ابن المعتز: ٧٥، ٢٨٦.
(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: ٤٨.
(٧) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: ١٢٤.
(٨) ينظر: الموازنة بين الطائيين، الآمدي: ١/ ٤٠٦، ٥/٢ وما بعدها.
(٩) الصناعتين، أبو هلال العسكري: ١٤٦.

المفصل وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض، بحسن الفواتح ولطف الخروج إلى المدح والهجاء"[١٠]. وقد قصد حسن افتتاح القصيدة بما يلائم الغرض.

ويبدو من آراء من تقدم ذكرهم تأثرهم برأي ابن قتيبة، ولكن إشاراتهم لم تكن واضحة ومباشرة، غير أن ما تقدم يشير إلى إرهاصات تحقق العلاقة بين المقدمة والغرض فإذا كان الموروث النقدي للقصيدة الجاهلية يدل على تماسك أجزاء القصيدة، فمن أين لمؤرخي الأدب العربي ومن عاصرهم ومن كتب في هذا المجال القول باستقلال الأقسام مادام هناك في الدراسات القديمة إشارات إلى وحدة القصيدة وحتى إلى الرمز، فقد أشار القدماء إلى الجسور التي تربط بين أجزاء القصيدة وقد سموها (حسن التخلص).

ومما جاء في الدراسات التي تؤيد استقلال أقسام القصيدة اتهام الزيات الشعر الجاهلي بأنه معانٍ واهية، ومساق أبيات مفكك مضطرب، لا يشوه القصيدة أي تقديم أو تأخير، ويعزو السبب إلى أن العرب البدو بطبيعتهم يعوزهم النظر الفلسفي فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجردة لا ينظمها سلك ولا تجمعها علاقة، ومن ثم كانت وحدة النقد عند أدباء العرب البيت لا القصيدة[١١], وهذا رأي بعيد عن الواقع، لأن العرب قبل الإسلام الذين أنتجوا هذا الكم المتراكم من الشعر والذي مازال إلى الآن محط اهتمام الدراسات الحديثة لديهم من الفكر المتعمق ما سمح لهم بإنتاج ذلك الإبداع الشعري.

ويتوافق رأي الزيات مع شوقي ضيف الذي يجزم بعدم وجود وحدة معنوية بين أقسام القصيدة، واستقلال كل بيت بمعناه وعدم ترابطه مع سابقه وما يليه، ويرجع شوقي ضيف سبب ذلك إلى طبيعة حياة الإنسان في العصر الجاهلي التي عرفت بعدم الاستقرار والثبات، "وهذا ما جعل معانيهم سريعة، فالشاعر لا يقف طويلاً عند المعنى الذي يلم به بل لا يكاد يمسه حتى يتركه إلى معنى آخر، فحياته لا تثبت ولا تستقر وكذلك معانيه، مما أدى إلى عدم إلمام القصيدة الطويلة بموضوع واحد مترابط بين أجزائه"[١٢].

ولكن شوقي ضيف يذكر رأياً آخر في تناوله المقدمات الطللية بالدراسة مرات عديدة، فيقول من يرجع إلى طوال النماذج الجاهلية ويترك المقطعات القصيرة يلاحظ في وضوح أنها تأخذ نمطاً معيناً في التعبير والأداء، وكأنما العصر الجاهلي نفسه هو الذي أعد القصيدة التقليدية عند العرب في قصيدتي المدح والهجاء، فإن الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء الدمن، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر في الصحراء[١٣].

(١٠) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، تر: عبد الحليم النجار: ٥٩/١.
(١١) ينظر: تاريخ الأدب العربي، الزيات: ٣٢-٣٣.
(١٢) تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، شوقي ضيف: ٢٢٤.
(١٣) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف: ١٨.

واضح أن شوقي ضيف نظر إلى القصيدة الجاهلية نظرة موضوعية، ثم إن هذه الموضوعات المتعددة أصبحت تقليداً موروثاًَ، لا بد للشاعر أن يتبعه فشوقي ضيف يشير نصاً إلى عدم وجود علائق بين الأقسام، وهي واهية في أقل تقدير، بل إنه لم يلتفت إليها أصلا فمن أين له إذن أن يفطن إلى الرمزية في الافتتاح؟.

غير أن هناك دراسات كثيرة تؤكد وحدة القصيدة وهذا ما أثبته د. نوري حمودي القيسي في دراساته عن الشعر الجاهلي، بل إنه خصص له كتاباً أسماه وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، وقد كانت له دراسة مشتركة مع الدكتور عادل البياتي ود. مصطفى عبد اللطيف، فقد كان لهم رأي مشترك واحد وهو " أن القصيدة الجاهلية قصيدة محبوكة وذات نسق شعري واحد تأخذ موضوعاتها برقاب بعض بوساطة صور لفظية ونقلات شعرية لها شكل واحد يتعاور الشعراء على استخدامها في مواضعها المتفق عليها"[١٤]. وبذلك فهؤلاء الباحثون يشيرون ضمناً إلى وجود علائق بين الأقسام.

كذلك كانت دراسة للمستشرق الألماني كارل بروكلمان يرى من خلالها القصيدة مؤلفة على نظام دقيق ويوجب استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين الذي يعتري الشاعر عند رؤية أطلال الحبيبة المندثرة[١٥].

ويبني المستشرق الألماني فالتر براونه رأيه في قراءته للطللية على رؤية ذات منحى وجودي نفسي تتعدى المحدودية المكانية والزمانية والتصاق تلك الطللية بكونها واقعاً فيقول: "فموضوع الطلل الصميم هو الموضوع الذي حرك الإنسان في كل الأزمان، هو الموضوع الذي يرده إلى وعيه، والذي ينساه من حين إلى حين وهو الموضوع الذي يسترجع فيه إنسان اليوم وزنه وأهميته، وهذا الموضوع هو اختبار القضاء والفناء والتناهي"[١٦].

ويبني الدكتور عز الدين إسماعيل رأيه بناء على نظرة براونه في المقدمة رابطاً ذلك بفكرة الوجود التي كانت تؤرق الجاهلي في كل لحظات حياته، سكونها وحركاتها، إذ يقول: "إننا ننظر إلى قطعة النسيب التي تتصدر القصيدة الجاهلية نظرة تختلف ونظرة ابن قتيبة اختلافاً جوهرياً، ففي الوقت الذي عدَّ فيه ابن قتيبة هذا النسيب أداة فنية موجهة إلى الخارج، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم، نرى- على العكس- أن هذا النسيب كان تعبيراً يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه، وخلوه إليها، وهو بذلك يعد الجزء الذاتي في القصيدة الذي يعبر فيه الشاعر عن الحياة والكون من حوله"[١٧].

(١٤) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، د. نوري حمودي القيسي ود. عادل البياتي ود. مصطفى عبد اللطيف: ١٤٣.
(١٥) ينظر: تاريخ الأدب العربي, كارل بروكلمان: ٤٣.
(١٦) الوجودية في الجاهلية(مقال)، فالتر براونه: ١٥٦.
(١٧) النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، د. عز الدين إسماعيل، نقلا عن: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان: ٢١٩.

وقد كان للدكتور درويش الجندي محاولات مقتضبة مع الرمز في كتابه الرمزية في الشعر العربي، فهو يرى أن عرائس الشعر ليست إلا رموزاً لموضوعات القصائد أو لمذاهب الشعراء في الحياة[١٨].

أما الدكتور محمد نجيب البهبيتي فيعرف الافتتاحية الغزلية بأنها صورة رمزية "وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة ولكنما تعداها إلى الغزل الذي يقدم به الشاعر لقصيدته, فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره ويأخذ عليه نفسه"[١٩].

وترى حياة جاسم أن مقدمة القصيدة حاجة نفسية تولد لدى الشاعر حين ينظم قصيدته "إن هذا التقليد كان في بداية الأمر حاجة نفسية، وظل الشعراء بعد ذلك يأخذون به أحياناً، لأنه كان يجد صدى في نفوسهم ويحقق حاجات في أعماقهم، ..... إن مرحلة البكاء على الأطلال والغزل في القصيدة العربية تنبعث من دافع نفسي لدى الشاعر، وهي ليست تقليداً فنياً، ولا تمهيداً لما بعدها وإنما هي جزء حي أصيل في التجربة والقصيدة"[٢٠].

وقد قدم الدكتور يوسف خليف دراسة عن مقدمات القصيدة الجاهلية يقول فيها: "إن حياة القبيلة لم تكن معقدة، وإنما كانت بسيطة..... ولم يكن هناك بد من أن تملأ أوقات الفراغ بأي شيء... وقد حددت ظروف البيئة والحضارة في المجتمع الجاهلي وسائل حل هذه المشكلة، مشكلة الفراغ في ثلاثة اتجاهات أساسية: الخروج إلى الصحراء للرحلة أو الصيد، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر، والسعي خلف المرأة طلباً للحب والغزل"[٢١]. لقد لخص يوسف خليف نظرته عن المقدمة في الفراغ الذي هو جوهر المقدمة، وأنها كانت حلاً لمشكلة الفراغ التي كان يعاني منها الإنسان الجاهلي، فقد وسَّع دائرة الحكم على كل المقدمات ولم يراعِ خصوصية كل مقدمة، ولا يمكن أن تكون الحالات واحدة وبالرؤى نفسها ، لأن الذي يقف على الأطلال يصفها فيبكي ويشتكي لا يكون بالضرورة معبراً عن فراغ، لأن المشهد هو مشهد تأمل وإمعان نظر لا مشهد ترف بغية ملء الفراغ.

وقد قدم الدكتور حسين عطوان (١٩٧٠) في كتابه (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي) دراسة وصفية ركز فيها على أنواع المقدمات وعناصر كل نوع. ونستغرب لِمَ لمْ يشر إلى رمزيتها وقد درس أغراضها إلى حد ما أو أشار إلى تلك الأغراض، ولعل التزامه بالمنهج الوصفي الذي درج عليه كان السبب في أنه لم يظهر الرمز في تلك المقدمات، في حين أننا عندما نقرأ المقدمات لدى الدكتور حسين عطوان وأغراضها التي أشار إليها نجد

(١٨) ينظر: الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي: ١٣.
(١٩) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، محمد نجيب البهبيتي: ١٠٠.
(٢٠) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم: ٢٠٩.
(٢١) مقدمة القصيدة الجاهلية- محاولة جديدة لتفسيرها(مقال), يوسف خليف, نقلا عن: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٢٢٤-٢٢٦.

أنها تنهض برموزها وتكشف عن نفسها، وتعطي مدلولاتها جلية واضحة، لقد وصل د. حسين عطوان إلى النقطة التي كان يجب أن يقول فيها برمزيتها أو كاد أن يقول ولكنه لم يفعل[٢٢].

وفي عام (١٩٧٣) كان جهدٌ هناك كبيرٌ ومتابعا ومتتبعا قام به الدكتور أحمد الربيعي في كتابه (الرمزية في مقدمة القصيدة)، فقد ركز في دراسته للمقدمة على الباعث وعلى وجود الأقسام، وربما صدرت منه إشارات عن الرمز من غير تسميته وقد كانت هذه الإشارات في (الرصد، التصدير، الترديد) ولكنها كانت باهتة في إشارته إلى الغرض غير أنه لم يزد على ذلك، ولم يطور المسالة، ولم يعط غير أمثلة من دون تحليل، وقد ترك أمر قراءتها للمتلقي، فلم يحلل، فلو كان فعل لشهدنا له بمكانة متميزة في حقل دراسة رمزية المقدمة. لقد كان المنهج الذي انتهجه منهجاً وصفياً لآراء الآخرين، وقد خلا أكثرها من الرموز، كما أنه لم يصنف الباحثين في مراتبهم التي يستحقونها، فقد صنف الدراسات المعاصرة باتجاهين: الاتجاه التقريري: ولم يوضحه، ولم يكن فيه شيء من الرمز. والاتجاه التحليلي: لا يدل على تحليل[٢٣].

ويعد الدكتور محمود الجادر الافتتاح " نافذة القصيدة على ماضي الشاعر كله، وانتقاء المشهد الملائم من مشاهد هذا الماضي رهن بطبيعة حالة الشاعر النفسية والفنية أولاً، وبطبيعة التجربة الآنية التي يعالجها الغرض ثانياً"[٢٤] ويبعد د. الجادر صفة التقليدية عن المقدمات بقوله:"ولذا فإن البحث عن منهج مقرر لاقتران لوحات افتتاح معينة بغرض شعري معين سيظل مخفقاً، لأن الشاعر بتركيبه النفسي والفني وبطبيعة تجاربه الشخصية التي تختزنها ذاكرته سيبقى المحور الحقيقي لعملية الانتقاء ضمن إطار اللوحات التي استوت للرواد من شعراء المرحلة المبكرة "[٢٥].

وقد تتبع د. بهجت الحديثي في كتابه دراسات في الأدب العربي خطى د. محمود الجادر إلا أنه لم يضف شيئاً[٢٦]، وكذلك كانت محاولات د. محمد صادق حسن عبد الله في خصوبة القصيدة الجاهلية[٢٧].

وقد كانت لمصطفى ناصف قراءة جديدة في الشعر الجاهلي بالغ فيها في التفسير الأسطوري ولاسيما للحيوان في الرحلة، كما تحدث عن ابتداء الشاعر الجاهلي الحديث عن طريق بعث الماضي[٢٨].

(٢٢) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي, د. حسين عطوان.
(٢٣) ينظر: الرمزية في مقدمة القصيدة من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر, د. أحمد الربيعي: ١٣.
(٢٤) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون، د.محمود الجادر: ٢٥٩.
(٢٥) م.ن:٢٥٩.
(٢٦) ينظر: دراسات في الأدب العربي, د. بهجت عبد الغفور الحديثي: ٥٩-٦٣.
(٢٧) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية- دراسة وتحليل ونقد, محمد صادق حسن عبد الله: ٧٣-١٠١.

وقد كان للدكتور شكري فيصل محاولات رمزية لكنها كانت خاصة بالرحلة لدى النابغة الذبياني، كما كانت لديه دراسة حول المقدمة الغزلية وعدَّها تعبيرا عن ذات الشاعر، أما موضوعها فهو تعبير عن شخصية القبيلة[٢٩].

وللدكتور عبد الجبار المطلبي رأي يفسر على أساسه الثور في لوحة الرحلة تفسيراً أسطورياً له علاقة بالنجوم والكواكب والمعتقدات والأساطير والخرافات الجاهلية. وقد فسر المطلبي أقسام القصيدة على أنها تداعيات الذهن يجر بعض الأقسام بعضا[٣٠].

وفي قراءة ليوسف اليوسف[٣١] (١٩٨٥) استطاع أن يضيف إضافة نوعية إلى متراكم الدراسات في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، هذا الشعر الذي أثبتت الدراسات أنه نتاج إبداعي يسمح بإعادة اكتشافه، نظراً لغزارة دلالاته وعمق موضوعاته، مما دفع بعدد من الدارسين إلى إخضاعه لقراءات متعددة في إطار رغبة علمية مشروعة لفك دلالاته الرامزة وتقويم تقاليده، لذلك فإن الباحثين الذين درسوا مقدمة الشعر الجاهلي كان كل باحث يأخذ بجانب من القصيدة برؤية مختلفة ويقيم عليها نظرياته.

وقد تمكَّن يوسف اليوسف في دراسته من استقراء التفاصيل الكلية لظاهرة الطلل في محاولة تسعى إلى أن تلم بدلالة الظاهرة الطللية، وبذلك ربط الرؤية ذات البعد الوجودي وهي رؤية بروانه بقراءة تستند إلى المقومات الواقعية ذات الأبعاد الاجتماعية والطبيعية "والتي تؤسس لقراءة حضارية للطللية الجاهلية، معتبراً أن هذا الموقف الوجودي - في الطللية- هو استقراء بلغة الشاعر انطلاقاً من فهمه لحالة الحضارة المواظبة على انهداميتها في المجتمع العربي القديم"[٣٢].

وقد تطور الأمر كثيراً مع الدكتور عباس محمد رضا في رسالته للماجستير (الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني)، إذ حلل افتتاحات النابغة الذبياني تحليلاً أشار فيه إلى مدلولات رموزها الوثيقة الصلة بالغرض الشعري، فكان منهجه قائماً على المعطيات النفسية والاجتماعية والسياقية والأدبية والأسلوبية للعصر الجاهلي، فضلا عن ظروف الشاعر الذاتية والموضوعية والباعث على القول، فكان منهجاً شبه تكاملي يأخذ من كل منهج ما يعين على التحليل[٣٣].

كما تناول في أطروحته للدكتوراه (المنابع الثقافية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي) التطورات التي طرأت على مقدمة القصيدة في العصرين على وفق

(٢٨) ينظر: قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف: ٥٥.
(٢٩) ينظر: قراءة جديدة لمعلقة النابغة(مقال)، شكري فيصل، وينظر كتابه: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: ١٧-٤٣.
(٣٠) ينظر: مواقف في الأدب والنقد، عبد الجبار المطلبي: ٦٢-١١٢.
(٣١) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف: ١٧.
(٣٢) تجليات القراءة السياقية، د. محمد بلوحي: ٤.
(٣٣) ينظر: الصورة الشعرية لدى النابغة الذبياني(رسالة ماجستير)، د. عباس محمد رضا: ١٦٤ وما بعدها.

مستجدات الحياة الإسلامية والأموية، وعلى أساس من هذه المستجدات قرأ رموز الافتتاحات[٣٤]، وكذلك تناول الموضوع بالدراسة في بحثه (الافتتاح الخمري لمعلقة عمرو بن كلثوم- إعادة قراءة)، إذ أثبت أن الخمرة في معلقة عمرو بن كلثوم رمز لخمرة السلام، ثم خرج من العصر الجاهلي إلى صدر الإسلام فكتب بحثا بعنوان(مقدمة همزية حسان من الجاهلية إلى الإسلام) وهي قراءة رمزية لمفردات الافتتاح الذي اشتمل على الطلل والخمرة وغير ذلك، وقد ربطها بقضية الإسلام الكبرى(فتح مكة)، وكذلك بحثه (تطور مقدمة القصيدة في شعر صدر الإسلام- الطيف) وقد تناول فيه تطور مقدمة الطيف من الحلم الرؤياوي المنامي إلى حلم يقظة في النهار والليل على السواء، والمؤرق الأساس هو قضية الإسلام[٣٥].

ويوجز سعد حسن كموني رؤيته في الظاهرة الطللية(١٩٩٧) بأنَّ لها على الدوام ما يقتضيها على المستوى الفني، لكونها على المستوى الموضوعي دائمة الرسوخ، وتبقى رؤية الفنان لها بوصفه ذلك البدائي في التعامل مع الوجود، ينظر إليه كما لو أنه يراه أول مرة, يعيد تعريفه وتحديده، فرؤيته الشيء أول مرة تعني حدوث صدمة، والصدمة هذه تفتح باب التداعي فينهال الدعم من الذاكرة بنوعيه التلقائي والإرادي [٣٦].

من سردنا لكل الدراسات السابقة بشقيها القديمة والحديثة نلحظ أنها كانت دراسات عامة تشير إلى وجود علاقة بين الافتتاح والغرض، ولا تفصل في تلك العلاقة، ولا تنظر إلى خصوصية كل تجربة وباعثها واستجابة الشاعر لها. فقد فُسِر الطلل واقعياً على أنه بقايا ديار[٣٧]، ثم فسر رمزيا على أنه الوطن المفقود[٣٨] وفسر الافتتاح عموماً على أنه ماضي الشاعر بصورة عامة وذكرياته بصورة خاصة[٣٩]. وقد فسر قديماً على أنه غاية لما بعده وكان ذلك على يد ابن قتيبة[٤٠]. وكان التفسير الحديث قد أعطى الافتتاح صفة المقدمة الموسيقية للدخول إلى الغرض[٤١], ثم كان للمقدمة تفسيرا أسطوريا[٤٢].

يبدو أن افتتاحات القصيدة الجاهلية لم تنل حظاً كبيراً من اهتمام النقد القديم فيما يتعلق بمدلولات رموزها سوى الإشارة إلى الرموز نفسها دون المدلولات. فالدكتور أحمد الربيعي

(٣٤) ينظر: المنابع الثقافية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي(أطروحة دكتوراه), د. عباس محمد رضا: ٢٠٤ وما بعدها.
(٣٥) ينظر: الافتتاح الخمري لمعلقة عمرو بن كلثوم- إعادة قراءة(بحث)، د. عباس محمد رضا، ومقدمة همزية حسان من الجاهلية إلى الإسلام(بحث), د. عباس محمد رضا, وتطور مقدمة القصيدة في شعر صدر الإسلام- الطيف(بحث)، د. عباس محمد رضا.
(٣٦) ينظر: الطلل في النص العربي- دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية، سعد حسن كموني: ٤٥.
(٣٧) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، د. نوري القيسي وآخرون : ١٧.
(٣٨) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي، د. نوري القيسي: ٤٥.
(٣٩) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٥٥.
(٤٠) ينظر: الشعر والشعراء: ١/ ٧٥.
(٤١) ينظر: الرمزية في مقدمة القصيدة من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر: ١٤.
(٤٢) ينظر: مواقف في الأدب والنقد, د. عبد الجبار المطلبي: ١٤٦.

يقول إن كشف السر كان في القرن الرابع للهجرة على يد ابن أبي الأصبع[٤٣]، نفهم من ذلك ومن خلال النصوص المدروسة أن القصيدة العباسية استأثرت بالاهتمام أكثر من شعر العصور السابقة. ويبدو أن الشعراء أنفسهم كانوا أكثر فهماً وإدراكاً لمدلولات رموز افتتاحاتهم، وعلى الرغم من أن النقاد أشاروا إلى التزام طريقة الأوائل، فقد افتتح الشعراء قصائدهم بافتتاحات دلت رموزها على أشياء كثيرة سواء ما كان متطابقاً مع معطيات المناهج القديمة أو الحديثة، فما يهمنا من كل هذا أن النصوص الشعرية الجاهلية تحتمل القراءات المتعددة.

إن المنهج الذي نحاول أن نعتمده في هذا البحث هو أن نستفيد من كل المناهج القديمة والحديثة التي فيها بوادر الوحدة والرمز- الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية، وإن لم يكن وكدها المباشر هو المدلولات إذ إننا يمكن أن نستشف من ورائها ماله صلة بدراستنا ومع ذلك لن نحاول أن نلوي النصوص لصالحنا إلا ما كان الأمر فيها واضحاً جلياً لاستثماره في دراستنا، فمن معطيات الدراسات السابقة يمكن أن نستفيد ونطور ما يمكن لدراسة الشعر الجاهلي وحتى الإسلامي فمنهجنا تكاملي يستهدي بالإشارة القديمة والتحليل الحديث، وسيكون وكدنا في القصائد التي اخترناها هو الرمز. فعندما تعجز اللغة الموضوعة لدى الشاعر عن استكشاف حدود العقل الباطن، والتعبير عنه فإن الرمز يتسرب إلى النص الشعري، ويسري بين أجزائه، ليمنح تلك اللغة القدرة على الإدراك والفهم من المتلقي، والذي بدوره يستطيع أن يفهم هذه اللغة ويخضعها إلى ما هو معروف لديه، واكتساب اللغة هذه القدرة لا يأتي عن طريق التصريح والمباشرة، وإنما السبيل إلى ذلك هو الرمز والصورة المجازية التي تتوالى في السياق الشعري، والتي إذا ما أحسن استخدامها تصبح " أفضل سبيل لبث موقف ذاتي يكون من المستحيل التعبير عنه"[٤٤].

ولتمييز الرموز أصلاً ولطريقة التعامل معها مُيِّز بين نمطين للرمز الأدبي فقد قسم الباحث الألماني (كولهر) الرمز إلى رمز هابط ورمز صاعد، فهو يرى أن الرمزية الهابطة هي المستمدة من واقع سابق رفيع محدد تلجأ إلى انتزاع قيمته الرمزية لتفسير حقائق تأريخية أو أسطورية، أما الرمزية الصاعدة فهي الرمزية المنبثقة من فكر الفنان المبدع بكل ما أوتيت من جدة وطرافة دون استلهام لأي نموذج سابق، "فالفنان له مطلق الحرية في خلق الصور والأشكال الفنية التي تكون رموزه بصيغ متفردة، لا تلبث أن تحمل دلالة إنسانية وهو بهذا يصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي"[٤٥]. وهذا ما يفرق بين مستويين من الرمز مما دفع ببول ريكور إلى أن يركز اهتمامه أساساً على تفسير الرموز وهو يفرق بين طريقتين للتعامل مع الرمز " الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على

(٤٣) ينظر: الرمزية في مقدمة القصيدة من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر:١٤.
(٤٤) دراسة في لغة الشعر، رجاء عيد: ٢٣.
(٤٥) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٤٥٩-٤٦٠.

عالم المعنى، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه.... والطريقة الثانية وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها بل يجب إزالتها وصولاً إلى المعنى المختبئ وراءها. إن الرمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى، بل يخصبه ويطرح بدلاً منه معنى زائفاً. ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولاً إلى المعنى الباطني الصحيح "[٤٦]. وهذا النمط من الرمز يكتسب حرية أكبر في التلقي عند القارئ " فهو يعني عند الشاعر دلالة معينة ولكنه يمنحنا قدرة أكبر على التخيل... فهو لدى القارئ وسيلة إيحاء....، بينما هو لدى الشاعر أداة تعبير أساسية "[٤٧] يمكن للشاعر من خلالها أن يتمثل حقيقة النص الأدبي والذي يستطيع أن يحمل القارئ على التداخل معه ناشداً بذلك المتعة الأدبية فالشاعر " لا يعنى بجمع حقائق من العالم الخارجي، بل إنه يقوم بخلق عمل ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات يجسمه في نسيج من عالم الخيال مصنوع ومحكم الربط والبناء، ومهيأ لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارئ "[٤٨].

والشاعر لا يمكن أن يقال عنه من خلال تعامله مع المحسوسات بأنه يسعى إلى توصيل فكرة إلى القارئ فهو لم يتعامل مع الحياة بصيغها الفكرية، فبتعامله مع الرموز ذات الطابع الحسي لا يبتغي من ذلك توصيل فكرة معينة بل يتعامل معها ويستجيب لها على وفق ما تتركه من انطباعات في ذهنه، فهو لم يكن مفكراً وإنما هو مصور لذلك يميل إلى اصطفاء الرموز الحسية التي من شأنها إثارة المشاعر والأحاسيس نفسها في أعماق المتلقي، فالشاعر إذن من خلال الرمزية الحسية والتي يصفها اليوت بأنها " أغنى صورة من صور الإدراك الإنساني وأنها أساس فنية الشعر "[٤٩] يتوخى الإيحاء الذهني من خلال الحسي المفعم بالانفعال كي ينقل حالة من العدوى إلى المتلقي صانعاً بذلك جسراً من الاتصال بين ذاته الفاعلة وذات المتلقي المنفعلة التي يراد لها أن تشارك الشاعر انفعاله "[٥٠].

وقد حاولنا توظيف المناهج الحديثة ومعطياتها ومفاهيمها في هذه الدراسة لأنها تصب في نهر واحد وهو خدمة النص. وهي مناهج شكلية حديثة تفسر النص من خلال الأسلوب للوصول إلى مضمونه، فالرمز الذي نحاول أن نستجلي المعاني الظاهرة عنه لا نجلبه من خارج التجربة لنفرضه فرضا، وإن كانت المدلولات مشتقة من تجارب لأنها خاصة إذ ذاك بتلك التجربة. فالرموز جامدة تكون معطياتها ونتائجها واحدة ثم يسري على التجارب كافة، فالمدلولات تنبع من خصوصية التجربة لذا كان أبسط أنواع التمييز هو تصنيفها أو النظر إليها من خلال الموضوعات أو الأغراض التي هي تجارب مختلفة. فلا يمكن أن يكون كل الشعراء نظموا في الهجاء بسبب من باعث واحد أو مدحوا أو كانت ظروفهم واحدة، فهناك

(٤٦) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد: ٤٤.
(٤٧) دير الملاك، محسن أطيمش: ١٦٢.
(٤٨) القارئ والنص- نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم: ١٠٢.
(٤٩) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٣١.
(٥٠) ينظر: الرمز في الشعر العراقي المعاصر، مسلم حسب حسين: ١٥.

فروق بين مدح ومدح وهجاء وآخر على وفق الباعث والاستجابة في لحظة الرؤية ونفسية الشاعر، فالصحراء التي منها انبثق الشعر الجاهلي هي مجال للحركة والعيش والصراع، والصحراء وما فيها هي ذاكرة الشاعر وهي بؤرة ذاكرية تستقطب الماضي كله وهي حاضر قائم وماضٍ ينهض في دم الحاضر فيخرج من هذا المزيج خيوط مشعة إلى المستقبل وتصور آفاقه وإن كانت غامضة مجهولة.

فالشعر الجاهلي كان المجال الوحيد الذي يصنع فيه الشاعر آماله وآلامه، واقعه وخياله، ماضيه وحاضره ومستقبله بوضوح وغموض ولعله كان تفاعلا مع موجودات الطبيعة الصامتة والناطقة، الثابتة والمتحركة لأنه كان على تماس مباشر مع تلك الموجودات، فلم يتعامل معها تعاملاً فكرياً رياضياً عقلياً جافاً جامداً محدوداً, فكان النص- كصحرائه- مرتعه الخصيب ومجالا لتعدد رؤاه، فكان يرى الصحراء وموجوداتها إنساناً يتعامل معه ويبثه أسراره، وهو يقرأها قراءات متعددة.

فإذا كان الشاعر الجاهلي وقف عند حد القول المكتنز فإننا نبدأ معه وبعده بقراءة لوحته تلك، مبينين من خلال الملفوظ، المدلول المعلن والمخفي الذي أراد الشاعر إذاعته، والسكوت عنه.

الحمد لله الذي اختار من عباده أقواما لحمل كتبه وأوجبهم العمل بما فيه والصلاة والسلام على نبينا محمد وآله وصحبه أجمعين.

لا شك أن الرمز في الشعر يكسب النصوص دلالات غير التي تتبادر إلى الذهن أول مرة. والسبب في ذلك أن الرمز فن من القول يعمد إلى خلق لغة شعرية مبنية على رموز منتقاة من الحياة يتعامل معها الشاعر تعاملاً يثير الدهشة والتساؤل لدى المتلقي، لما لهذه الرموز من مكانة أثيرة عند الشاعر، لأنها تتيح له الولوج إلى عالم من الوجدان يحقق من خلاله أهدافاً يروم الوصول إليها بلغته الخاصة، لذلك كانت للرموز مدلولات عند الشاعر تسربت إلى مقدماته يريد بها غاية معينة.

فإذا كان الشعر يقرره الشعور فـ" إن اللاشعور يتعهد بصياغة أهم ما في الشعر، إذا فهمنا الشعر بمعناه الحقيقي بوصفه شعر "[٥١]، وهذا الأمر يلقي الضوء على حقيقة مهمة هي أن الشعر قد يفصح عن دلالات أعمق مضموناً من الدلالة الأولية التي يفهمها كل الناس. ومقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي بما تحويه من رموز مهيأة لهذا النوع من الدلالات، والشاعر عندما ينظم قصيدة ويقدم لها بطللٍ أو نسيب أو طيف أو شكوى وغيرها، فهو إن أوحى بامرأة من خلال العرض العام، فهو يرمز إلى غير ذلك من دلالات أراد الشاعر أن يحسن معرضها فجاء بها على هيأة امرأة جميلة وهي إن كانت تعني للشاعر

(٥١) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم: ١١.

معنى إيجابيا فهي جميلة ووفية وكذلك الطلل، وإن عنت له حاضراً سيئاً فهي لعوب ومتنكرة وغيرها من الصور التي سوف يتضمنها البحث.

والشاعر في العصر الجاهلي كان لسان حال القبيلة يتحدث بهمومها ويدافع عن قضاياها، والعصر الجاهلي يتميز بخصوصية من باقي العصور التي تلته للحروب المتتالية التي خاضها أفراد القبيلة لأبسط الأسباب وقد تصل الأمور إلى حد أن تستمر حرب من الحروب لما بعد الأولاد والأحفاد. كما أن طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان الجاهلي- وهي حياة غير مستقرة- مفتقدة إلى وطن ثابت وأحبة على تواصل معهم وغيرها من الأسباب التي جعلت من الشاعر في ذلك العصر سلاحاً معنوياً للقبيلة ذلك لأنه صاحب قضية كبرى عمل لها وحشد من أجلها جهده في مقدمات قصائده التي انتقى رموزها بعناية مخفياً خلفها قضية أكبر وأوسع.

من أجل ذلك وما ينطوي عليه الشعر الجاهلي من قيم رمزية، واعتقاداً منا بأهمية البدء بدراسة القديم ومن ثم التدرج نحو الحديث لكي نبني دراستنا في المستقبل على أساس ما سبقه من القديم. بخاصةً أن الدراسة مزيج بين التراث والحداثة حيث دُرس الموضوع على وفق مناهج حديثة لكون الشعر الجاهلي يستوعب من الدراسات ما لا يستوعبه غيره من العصور التي تلته، كانت رغبتي الشخصية وراء اختيار هذا النوع من الدراسة وبعد أن عرض عليَّ الفكرة أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عباس محمد رضا لاقت في نفسي قبولاً واستحساناً وقد شجعني على المضي في طريق البحث فيه اعتقاداً منَّا بأن مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي تنطوي على كثير من أساليب الإيحاء والدلالات الرمزية التي تنأى به عن التقريرية والمباشرة، ذلك لأن الشاعر لا يمكن له النظر إلى الواقع ونقله كما هو، بل إن للشاعر نظرة خلاقة تجعل من الرموز منافذ لها في التعبير والإيماء بمضامين غير المنظورة.

والرسالة تقع في فصول ثلاثة سبقها تمهيد يسلط الضوء على الرمز ثم يلمُّ ببعض المفاهيم عن الرمز مما يتيح الحرية في فهم الرمز وإلقاء الضوء على جوانب معتمة فيه، كما يتعرض للدراسات السابقة التي كتبت في رمزية مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ثم الرمز في المقدمة الذي يتماشى مع رموزه في الأغراض الأخرى، فكل رموز الشاعر كانت تتكاتف في إبراز هدف عام يتمثل في تحقيق طموحه.

يتناول الفصل الأول مدلولات رموز الطلل اخترنا في مبحثه الأول غرض المديح، وفي مبحثه الثاني غرض الهجاء، وفي المبحث الثالث غرض الرثاء.

وتناول الفصل الثاني مدلولات رموز النسيب فكان المبحث الأول في قصيدة المديح، والمبحث الثاني في قصيدة الهجاء، أما المبحث الثالث فكان الغرض الفخر الشخصي. وقد تم

التركيز على مدلولات رمزي الطلل والنسيب وذلك لكون هذين الرمزين احتلا القسم الأكبر من مقدمات الشعراء في العصر الجاهلي، وقد كان غرض المديح والهجاء أبرز الأغراض التي بحثت فيها عن مدلولات لرموز الشعراء لأن طبيعة الحياة الجاهلية والتي بنيت على القوة والصراع من أجل البقاء، جعلت هذه الأغراض تزدهر وتكون حاضرة بشدة في ذلك المجتمع.

وقد تناول الفصل الثالث مدلولات رموز الافتتاحات الأخرى التي لم تكن لها مساحة النسيب أو الطلل ولكن كان لها حضور في مقدمة القصيدة فكان في مباحث ثلاثة تناول المبحث الأول مدلولات رموز الشكوى، وتناول المبحث الثاني مدلولات رموز الليل، وكان المبحث الثالث في مدلولات رموز الطيف.

وعند الشروع بالبحث كان لأستاذي الأستاذ الدكتور عباس محمد رضا الذي اقترح العنوان موضوعاً للرسالة، أثر رئيس في توجيه البحث وترصين جوانبه وحرصه على تكامله ذلك الحرص الذي ولدته الروح العلمية التي يتحلى بها، وقد أشرف على الرسالة بروح علمية رصينة وخلق إنساني رفيع، مما كان له أثر في إنارة دربي وتذليل الصعاب أمامي، لذلك وبمشاعر التقدير كلها والاعتراف بالفضل أقدم شكري وامتناني لشخصه الكريم داعية الله العلي القدير أن يمد في عمره ليأخذ بيد طلبة العلم والمعرفة.

وأتقدم بالشكر الجزيل لقسم اللغة العربية في كلية التربية- جامعة بابل رئاسة وأساتذة وأخص بشكري هذا المربية الفاضلة الدكتورة هناء جواد عبد السادة لما أبدته من تعاون في رفدي بالكتب دون ملل أو ضجر ولاسيما إن أبواب مكتبتها الخاصة كانت مفتوحة أمامي ولم تبخل بالنصيحة والإرشاد فلها مني كل العرفان بالجميل.

وأوجه شكري إلى إدارات المكتبات التي أبدت تعاوناً معي منها: مكتبة كلية التربية- جامعة بابل، ومكتبة كلية التربية الفنية، والمكتبة المركزية العامة التابعة لمحافظة بابل. وأجد من الحق أن أقدم شكري لزوجي الدكتور نعمة حسوني لما أبداه معي من صبر طويل وتشجيع مستمر لبلوغ غايتي وتحقيق أولى خطوات طموحاتي، كما أشكر والدتي التي لم تتخل عني بدعائها لي في كل خطوة وأخوتي جميعاً وخاصة أختي رغد التي كان لي منها العطاء الكثير في سبيل وصولي إلى مبتغاي فلها مني كل الشكر والامتنان، وأشكر كل من أعان وأشار وساعد ولو بالكلام الطيب.

وهذا جهدي قدمته بين يدي البحث وقد تحملت فيه تعباً وصبراً ومكابدةً حتى ظهر بهذا الشكل المتواضع. فإن أحسنت فيه فذلك توفيق من الله وإن لم أبلغ الإحسان فحسبي أني اجتهدت مستعينة بالله والحمد لله ولي التوفيق.

مدخل

عندما نفتتح سفر الشعر العربي تقف الأطلال شامخة في وجهنا على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي القديم.

لقد تمكن الطلل من نفس الشاعر، ولم يعد شارة بارزة من حجارة أو نؤى وأثافٍ وإنما "صار الطلل في أغوار النفس شقوقا وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفاراً، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد أترعت حزنا وهماً"[٥٢].

وجاء في لسان العرب، أن معنى الطلل(لغة): "هو البقايا التي تظهر شاخصة ماثلة فوق الأرض كالأوتاد والأثافي وبقايا الخيام. والأطلال واحدها طلل، وهو ما شخص وبرز فوق الأرض، من آثار الديار"[٥٣].

أما الرسوم، " فهي البقايا التي تكونت على الأرض، وتظهر لاصقة بها كبقايا الرماد والدمن، وقيل بقية الأثر، والرسوم واحدها رسْم، وهو ما لصق بالأرض من آثار الدار "[٥٤].

وما نلحظ على المعنى اللغوي للطلل، أنه مجرد مكان غير مرتبط بالذات التي تعاني ألم الفراق. وقد كان "الطلل مكانا اجتماعيا مؤنسا"[٥٥]. إنه الوطن الذي كانت الجماعة البشرية ما تهيمن عليه، وتضفي عليه جمال الحياة. ولا يبخل الشعراء علينا بالإشارة إلى تلك الجماعة، تارة بذكر امرأة باسمها مثل (أسماء، سلمى، خولة، هند، عبلة، ميَّة، ابنة حطان، أم أوفى...) وتارة أخرى بعبارات مباشرة مثل(ديار الحي، دار آل فاطمة، آل أسماء، آل ليلى، بنو سعد).

ويوحي الشاعر "أن جماعة بشرية قد اضطرت إلى الرحيل عن ديارها والانسحاب بعيدا. فغدا المكان المؤنس شديد الوحشة، تتلاعب به الرياح وترتع فيه الوحوش، وتعبث به الأيام والأعوام والأمطار وعاصفات الرياح فتشوّه مرآه، وتنال من مظهره"[٥٦].

لقد عاد الشاعر إلى المكان الذي ترك والمنزل الذي هجر، محملاً بسيل من الذكريات المؤلمة، مستحضراً ماضياً سعيداً وديارا عامرةً، وبين الأمس واليوم يعيش الشاعر العربي مع الطلل لحظات مأساوية، فبكى واستبكى من معه، وقيل إن الشعراء يقلدون وهم يبكون

---

(١) فلسفة المكان في الشعر العربي، د. حبيب مونسي: ١٨.
(٢) لسان العرب، ابن منظور: مادة(ط ل ل).
(٣) م. ن :مادة(ر س م).
(٤) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي، د. صلاح عبد الحافظ: ٢٧، وينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي:٢٢.
(٥٦) في النقد الجمالي، أحمد محمود خليل: ١٤١.

الأطلال، وحملوا قول امرئ القيس معنى شططاً على وفق (كما بكى ابن خذام) وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب "ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأجاد في التعرف على دواعي البكاء وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من خلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إزاءه"[٥٧].

والمقدمة كما ينظر إليها كثير من الباحثين، "لم تكن قوالب ثابتة يعبئها الشاعر ولا يبدع فيها وكأنها تقليد ساذج بارد، وإنما هي للاستمرار والمواصلة وتعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة، وتتجسد مظاهره في المكان"[٥٨].

المكان- بهذا المعنى- كتاب، يجب قراءته بما يناسبه من عمق ودلالة وماله من تأثيرات على الذات الإنسانية، "والشعراء مشغوفون بأطلال الديار، وقلوبهم متعلقة بها، وهذا الشغف هو الذي يشدهم إلى الأطلال، ويحبسهم للوقوف عليها، وهو بذلك بدء أحوالهم النفسية ومشاعرهم ومنطلقها الأول حين وقوفهم على الأطلال"[٥٩].

قال امرؤ القيس[٦٠]:

لمن طللٍ درست آيـهُ وغيَّره سالفُ الأمرسِ

تنكّره العينُ من حادث ويعرفه شغفُ الأنفسِ

شغلت الأطلال مساحة واسعة، وحيزاً كبيراً في الشعر العربي قبل الإسلام، وقد تناولتها الدراسات الكثيرة، لما تحتمله من مدلولات رمزية وتفسيرات متباينة لغناها وعمقها.

وقد ارتبطت الأطلال بمواقفها وآثارها بالشعراء ارتباطاً وثيقا لأنها ترجيع لماضيهم، وتجديد لإحساسهم، وتصوير للحياة العاطفية وذكرياتهم، وقد رأى ابن قتيبة أن الشاعر ما ذكرها إلا ليجعل من ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها[٦١]. وتلك المواقع والآثار ارتبطت بحياة الإنسان العربي ارتباطاً مصيريا لأنها ملازمة له ملازمة الظل، وجعلته مرتبطا بالصلة الأزلية التي تشد الإنسان بأرضه[٦٢].

---

(٥٧) فلسفة المكان في الشعر العربي: ٢٠.
(٥٨) م. ن: ٢١.
(٥٩) شعر الوقوف على الأطلال، د. عزة حسن: ٦١.
(٦٠) ديوان امرئ القيس: ١٧.
(٦١) ينظر: الشعر والشعراء: ٨٠-٨١.
(٦٢) ينظر: الشعر والتاريخ، عبد اللطيف القصاب: ٣٢-٣٣.

و"الطلل رمز لوقت سعيد وصحبة نَعِمَ بها الشاعر في ذلك المكان"[٦٣]، لذلك يمكن أن نعد الطلل رمزا لاجتماع عناصر ثلاثة أساسية في التجربة الإبداعية لفن الاستهلال " الزمان والمكان والمرأة "[٦٤].

وقد عدَّ د. محمد بلوحي "المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي أبرز معلم فني تجسدت فيه نوستالجية[*] العربي المهموم بحس المكان والزمان والمرأة، على اعتبار أن هذه الأسس الجمالية الثلاثة هي المكون الأساسي للطللية الجاهلية التي أصبحت طقساً فنياً للقصيدة العربية فيما بعد، نظراً لما تحمله من أبعاد جمالية، ورؤى معرفية تجسدت فيها رواية العربي في رحمها الأول المشبعة بالصفاء النفسي"[٦].

وهذا تجسيد للمعاناة النفسية والدلالات الرمزية التي تكمن في نقطة البداية لأن لكل عمل إبداعي نقطة انطلاق، وهذه النقطة يمكن عدّها هي محور القضية التي تحتوي الفكرة في الدائرة[٦٧]. وترتبط الدائرة بنقطتها كما يقول ابن عربي " ولا بد في كل خيال من نواة الحقيقة.. ولا بد في زجاجة كل مجاز من سراج الحقيقة"[٦٨].

ومن هنا يمكن القول إن الطلل هو نواة الحقيقة[٦٩]، ومنها يمكن الانطلاق إلى الغرض، لأن المقدمة الطللية هي "الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المصورة للذات العربية في تأريخها الأول، هذه النزعة الدرامية التي صنعها الطلل تتضمن بعداً نفسياً يتجلى في صورة المكان الخرب الذي عبث به الزمن"[٧٠].

ومما لا شك فيه أن الصورة الشعرية بتكوينها الزمكاني تزيد من خصوصية اللحظة الدرامية للطللية العربية، "إذ يشير المكان الزماني فيها عبر امتزاج جمالي بالمرأة(الحبيب) إلى الحس المأساوي النوستالجي الذي تحمله الطللية العربية في القصيدة الجاهلية"[٧١].

لقد أعطى الشعر للطلل بصفته رمزاً حركياً جمالياً فعالاً، هالة حبٍّ وخلود، وقد تعددت المعاني التي أتى بها شعراء العرب في الجاهلية في شعر الوقوف على الأطلال، منها "ذكر الوقوف على الديار، والآثار ووصف الدمن والأطلال، والسلام عليها، وتعفية الدهور والأزمان والرياح والأمطار إياها، والدعاء بالسقيا لها والبكاء فيها، وذكر استعجامها عن

([٦٣]) في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط: ١٠٣.
([٦٤]) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: ٢٤٩/١.
([*]) النوستالجيا: مصطلح غربي يعني الحنين، ينظر: الشعر العذري في ضوء النقد الحديث: ٩٥، والحنين في اللغة : الشوق وشدة البكاء والطرب أو صوت الطرب عن حزن أو فرح, لسان العرب: مادة (ح ن ن).
([٦]) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث- دراسة في نقد النقد، د. محمد بلوحي:٩٦.
([٦٧]) جدل الحب والحزن في شعر الخنساء(بحث)، د. هناء جواد عبد السادة:٥.
([٦٨]) إشارات الإعجاز في مضان الإيجاز، بديع الزمان سعيد النورسي: ١٥٠.
([٦٩]) ينظر:الطلل في القصيدة العربية(بحث)، د. عباس محمد رضا: ٣.
([٧٠]) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث- دراسة في نقد النقد: ٦٣.
([٧١]) م. ن:٦٥.

جواب سائلها، وما يخلق في نفوس قاطنيها الذين كانوا حلولاً بها من الوحشة، وفي تعنيف الصحابة ولومهم على الوقوف بها، ونحو هذا مما يتصل به من أوصافها ونعوتها"[٧٢]، وهذا ما كان من القراءات المبسطة للشعر الجاهلي، التي لم تُعنَ بالمعاني العميقة التي توخاها ذلك الشعر.

ويرى الدكتور عزة حسن أن معاني شعر الوقوف على الأطلال لا تخرج أو لا تكاد تخرج عن "ذكر زمن الوقوف على الديار، ذكر مرارة فراق الديار، والتسليم على الديار، تعيين زمن الوقوف على الديار، ذكر مرارة فراق الديار، وسؤال الديار، وتكليمها، واستعجامها عن الجواب، والدعاء للديار بالسقيا ووصف الديار، ووصف بقاياها، وتخريب الديار، والحيوان الذي يألف الديار بعد خلوها من أهلها وحالة الشاعر النفسية حين الوقوف على الديار، واستعانة الشاعر بأصحابه، والمشاركة الوجدانية بينهم وبين الشاعر، وذكر صاحبة الديار والتغزل بها"[٧٣].

ومن غير الممكن أن يقتصر الشعر الجاهلي على هذه المعاني المبسطة؛ ذلك لأن للشعر الجاهلي من الأبعاد ما يمكن قراءتها بتأنٍ، فهذه المعاني جمعت الأبعاد الثلاثة للتجربة الجمالية التي اعتمدها الشاعر في بنائه الفني للافتتاح والتي تمثلت بوجه الخصوص في (المكان والزمان والمرأة).

وإذا أردنا أن نقف عند هذه الأبعاد وقفة تأملية، نجد الشعراء قد مزجوها مزجاً فنياً ووظفوها على وفق رؤاهم الذاتية، ومن الباحثين من يرى في الطلل المرئي رمزاً للماضي لا يستطيع رده فهو البكاء على الحياة[٧٤]، واسترجاع ساعات من طيب العيش ولذته[٧٥]، والحنين لذكريات الشباب[٧٦]، لتصوير حياتهم العاطفية[٧٧]، لكونه ضرباً من الحنين إلى الماضي والنزوع إليه، لإثارة العاطفة[٧٨]، ولإشاعة الفرحة في عالم الحاضر[٧٩]، لكون الطلل حياةً سعيدة كان يحياها الشاعر وقومه قبل أن يهجروا ذلك المكان الذي أصبح طللاً، وهو التذكار الباقي للحب، كما تثير العاشق المعاصر وردة في كتاب أو صورة في مناسبة.

إن التداخل الفني بين الأبعاد الثلاثة لا يعني عدم القدرة على الفصل بينها، فالانتماء إلى الطلل يمثل أولاً(المكان- الأرض) وما يتبعها من عوامل مادية تمثل رموز البقاء، فالشاعر

---

(٧٢) الموازنة: ٤٠٥/١.
(٧٣) شعر الوقوف على الأطلال: ٢٠- ٢١.
(٧٤) ينظر: دراسة في الأدب العربي، مصطفى ناصف: ٢٣٦-٢٣٨.
(٧٥) ينظر: دراسة في الحب العذري، د. مصطفى عبد الواحد: ١٢-١٦.
(٧٦) ينظر: تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي: ٢١٢.
(٧٧) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: ٣٨.
(٧٨) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٢٢٧.
(٧٩) ينظر: الغربة في الشعر الجاهلي، د. عبد الرزاق الحنشرم: ٢٤٩. وينظر: قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبد الصبور: ٦١.

الجاهلي نجح في توظيفه الإبداعي للمكان من خلال تكليمها وحوارها وسؤالها عن ساكنيها ومناداتها، والديار خرساء لا تكلم الواقف بها كلاماً مسموعا ولكنها تحاوره حواراً خفياً- روحياً[٨٠].

قال عوف بن عطية[٨١]:

وقفتُ بها أُصلاً ما تبينُ لسائلها القول إلا سرارا

فاللفظة(سرارا) لها مدلولات رمزية عديدة تفصح عن قدرة الأطلال على جواب السائل، وبذلك خرجت من السكون الذي هي فيه إلى الحركة التي أخفاها الشاعر رمزياً فانتقلت من (العجمة إلى النطق) ومن الموت إلى الحياة من جديد.

ويمكن أن يدخل ذلك كله في باب توظيف الشاعر للمكان وإمكانية إبداعه في إضفاء الصورة التي يريد على المكان وهذا كله منوط بـ"نجاح الشاعر في إخراج أماكنه من الحيازة العامة إلى الحيازة الشخصية، وبما يحملها من تجاربه ومن مواقفه، ورؤاه، وبما يمنحها من دواخله، وهو يعيد تشكيلها وخلقها من جديد"[٨٢].

أما الزمن الذي يمكن أن نعده العنصر الثاني، والذي يتمثل بالماضي من جهة ورمز الفناء من جهة ثانية، فهو زمن محصور بين نقطة البداية ونقطة النهاية والشاعر عندما يقف على الأطلال "يرسم صوراً متعددة لوظائف الزمان منها الطابع المأساوي الذي يجسد الحس الساخر من الحاضر باستخراج الذات من الماضي من أجل إنقاذ الحاضر المشلول بالذكرى"[٨٣].

فالطلل بالنسبة للشاعر ذلك المحفز على الذكرى، والذكرى هي التي بدورها تولد الألم الذي نشعر به من قصائد الشعراء، وهي " لا تُعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة، ولا بد لنا من وضع ذكرياتنا في تصرف الأحداث الفعلية في وسط من الأمل والقلق، في تماوج جدلي، فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني... حتى في هذا الماضي الذي نعتقده ممتلئا، فإن الذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال، بالزمان الذي أفاد وأعطى ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلا عندما تكون متوافقة مع جدلية الزمان، وعندئذ نعلم أن الزمان هو الذي يأخذ

---

(٨٠) أفادتني بها د. هناء جواد أثناء حواري معها حول الموضوع.
(٨١) المفضليات، المفضل الضبي: ٤١٣.
(٨٢) المكان والرؤية الإبداعية، نادي غازي العزاوي: ٣٨.
(٨٣) الشعر العذري في ضوء النقد الحديث- دراسة في نقد النقد: ٦٩.

وهو الذي يعطي"[٨٤]، فالزمن عند لبيد هو الذي ذهب وولّى حاملاً معه كل معالم الفخر الذي مثله ارتباطه بالمكان الذي كانوا هم فيه حلولاً.

قال لبيد[٨٥]:

بلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ وتبقى الجبالُ بعدَنا والمصانعُ

وما الناسُ إلا كالديارِ وأهلِها بها يوم حسادها غدوا بلاقعُ

لقد ارتبط التصور الزمني في هذين البيتين بالمكان وقد أثار الشاعر فيهما "الإحساس المأساوي بالزمن الذي انقضى وأصبح جزءاً من الماضي هذا الماضي الذي تجسد على المكان (الطلل) ذلك لأن الزمنيصعب اقتناصه وفهمه وتصوره ومن ثم فإن العلاقات السيموطيقية الخاصة بالزمن تتآلف دائما مع علاقات مكانية، فالتصور الزمني وحركته ترتبط بالمكان.... فنجد في المقدمة الطللية الزوال ملتصقا بالطلل والدوام مرتبطاً بالأسماء المكانية التي تستدعي الطبيعة"[٨٦].

وقد تجلى ذلك في النص الشعري من خلال ثنائية تعطي معانيه إحداهما بعكس الآخر عمد الشاعر إلى افتتاح النص بها (بلينا/ وما تبلى) والتي تجسد ثنائية (الفناء/ البقاء). وقد أخذ الطرف الأول من الثنائية ليخص بها الناس والديار وأهلها، وهنا تعبير إبداعي إذ عطف الأهل على الديار وجعل الفناء متساوي الأطراف أي:

الناس ← الفناء.

الديار والأهل ← فناء إليها أيضا.

وهذا تأكيد بأن الديار عامرة بأهلها فإن رحلوا عنها وفارقوها غدت بالية، أما الطبيعة فهي باقية لا تفنى.

وعليه فإن الطلل علامة سيموطيقية تدل على مرور الزمن وفعله في الأشياء فكما أن الزمن يترك بصمته على كل ما يمر به كذلك الطلل له بصمته الخاصة وأثره الكبير في نفس من خلفوه وراءهم, والطلل هو علامة سيموطقية أي "أنه شيء مادي يشير إلى حقائق غير مادية وإذا كان الطلل هو في واقع الأمر مكاناً فإنه في الوقت نفسه يشير إلى الزمان، لأنه

([٨٤]) جدلية الزمن، غاستون باشلار: ٤٧.
([٨٥]) ديوان لبيد: ١٦٧.
([٨٦]) القارئ والنص- العلامة والدلالة، سيزا قاسم: ٩٣.

مكان وقع عليه فعل الزمان فهدمه، ولذلك يمكن القول أن الطلل علامة زمكانية... بل قد يكون النمط الأمثل للعلامة الزمكانية"[٨٧].

أما العنصر الثالث فهو المرأة، تلك المخلوقة التي تجسد الوجود الإنساني وهي المثير الرئيس لحس المكان والزمان، وقد خلدها الشعر العربي في أروع الافتتاحات وخاطبها بأرق الألفاظ ووصفها بأجمل الأوصاف، ورسم لها لوحة فنية تشع بالألوان، وأظهر فيها جمالها الروحي والجسدي فكانت المثال، فهي بيضاء كالشمس لدى النابغة[٨٨]:

بيضاءَ كالشَّمس وأتتْ يومَ أسعدها لم تؤذِ أهلاً ولمْ تَفْحشْ على جارِ

وذكر الشاعر الجاهلي المرأة في فخره بأفعاله الشبابية وأيام لهوه ويذكرها في مجال "التقييم الجمالي والتصوير، ويذكرها في مناسبات القتال والحرب سواء من وجهة قيمة قبلية، أم من مناسبة عرضت أثناء وقعة من المواقع ويذكرها في بيان اقتحام الحصار والحصون، ليصل إليها، ويذكرها في بيان أثر الزمن عليه، وأثر الشعر بعامة على الأحياء والكائنات"[٨٩]، فقد عنت المرأة لزهير بن أبي سلمى الكثير ففي قوله[٩٠]:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتلثم

فهي الذكرى الباقية من الطلل والتي سخرها زهير لتكون رمزاً لموقفه من تلك الحرب التي طحنت برحاها كل جميل، كما شغلت حياة طرفة بن العبد[٩١]:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

فخولة، اسم المرأة التي شغلت حياة الشاعر، وأطلالها في برقة ثهمد.

وهناك ارتباط وثيق بين المرأة والمكان (الحبيبة/ الطلل)

أي أن الأطلال في ظاهر الأمر متغيرة، غير أنها في الحقيقة غير ذلك فهي ثابتة في الأرض كذلك الوشم الذي يرسم في الجسم وبالأخص على اليد، فهو ثابت لا يتغير لونه أو ينمحي من جسم الإنسان، فالوشم ثابت في اليد كما هو الطلل ثابت في الذات، وذلك كذكراه الأليمة في نفس الإنسان الجاهلي لأنه بقايا حياة لقوم سكنوه ثم هاجروا عنه مرغمين بحثاً عن أرض فيها حياة بعد أن انعدمت الحياة الأولى في مكانهم الأول الذي تركوه لجفاف المياه واختفاء العشب.

([٨٧]) القارئ والنص- العلامة والدلالة: ٥٣.
([٨٨]) ديوان النابغة الذبياني: ٢١٠.
([٨٩]) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي: ٢٤٩.
([٩٠]) ديوان زهير بن أبي سلمى: ٢٣.
([٩١]) شرح المعلقات السبع، الزوزني: ٧٣.

والطلل هنا يجمع بين الإنساني والطبيعي، أو هو بمعنى آخر الإنساني عندما يعفو ويدرس ويعود إلى الطبيعي، وشأنه شأن القبر الذي يواري الميت ويعيده إلى الأرض، والطلل هو مرحلة بين الوجود والعدم، بين الحضور والغياب، بين السعادة والشقاء بين الحياة والموت[٩٢].

وهذه المرحلة الانتقالية بين التذكر والنسيان هي التي تثير في نفس الشاعر كل هذا الحزن، فالذكرى تتغلف بكثير من النوستالجيا والرغبة في العودة إلى الأيام السعيدة، وقد ذكرت سيزا قاسم أن الأصمعي تنبه إلى هذه الدلالة عندما قال في شرح بين امرئ القيس:

فتوضِحَ فالمقراة لم يعفُ رسمُها لما نسجَتْها من جنوبٍ وشمألِ

معناه لم يدرس لما نسجته من ريح الجنوب والشمال، فهو باقٍ، فنحن نحزن ولو عفى لاسترحنا قال ابن الأحمر:

ألا ليت المنازل قد يلينا فلا يرمين عن شزن حزينا

معناه لا يرمين عن تحرق وتشزن، ومعنى البيت ليتها بليت حتى لا ترمي قلوبنا بالأحزان والأوجاع[٩٣].

لقد تضافرت العناصر الثلاثة(المكان،الزمان، المرأة) لتصوير الذات الإنسانية في اللوحة الطللية، وتعد المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي أبرز ما يمكن أن يثير القارئ, على تصور أن الطلل قام على انهدام حياة الإنسان الجاهلي وقام على أسسها لأنها تحمل في أبعادها كل دقائق تلك الحياة وتفاصيلها.

المبحث الأول

مدلولات رموز الطلل في قصائد المديح

كان العرب في العصر الجاهلي بحاجة إلى الشعر، وذلك لتخليد مآثرهم وحماية العشيرة لذلك "كان الشاعر أرفع منزلة من الخطيب"[٩٤]، ولم يكن المديح الجاهلي تكسبا وإن وجد فهو نادر جداً، ولم نجد فيما تعرضنا له من الشعر الجاهلي ذلك النوع وإنما كان المدح للشخصيات المعروفة في القبيلة والتي لها مواقف تفتخر بها تلك القبيلة، والمدح يتصل بموقف الشاعر من المجتمع، وبظروفه وظروف مجتمعه، فالعرب لم تكن تتكسب بالشعر وإنما كان الشاعر ينظم القصيدة للشكر على موقف أو حادثة لا يستطيع أداء حقها بما تستحق

(٩٢)أفادتني بها د. هناء جواد أثناء حواري معها حول الموضوع.
(٩٣) ينظر: القارئ والنص- العلامة والدلالة: ٥٣.
(٩٤) العمدة، ابن رشيق: ١/٥٠-٥١.

فيمثل هذا الشكر بقصيدة من المديح ينظمها شاعر القبيلة للتغني ببطولة شخصٍ تمثل أمام الشاعر ليكون محور المدح في تلك القصيدة.

وسرعان ما أفاض الشعراء في المدح، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربي، ولم يغفل النقاد عن هذا الأمر حين جاراهم بالعناية به حيث " افتنّ النقاد في إرشاد الشعراء إلى طريق نيل الحظوة لدى ممدوحيهم، وعنوا كل العناية بنظام القصائد في المدح وبالحديث عن معانيها، فصارت هذه القصائد في بنائها جامعة لكثير من التقاليد التي سنها الجاهليون في نظام القصيدة بعامة"[٩٥].

ونستطيع أن نخلص إلى أن المدح في إطاره العام كان يقوم على التحسين وذلك في إطار الأسلوب الذي يوظفه الشاعر للتفخيم من شأن ممدوحه وذلك الأمر هو سمة بارزة للشعر في غرض المدح، وهو يتعارض مع ما وضعه ابن رشيق لحدود الإشادة بالممدوح، من عدم المغالاة، وأن يمدح الشخص بما فيه فهو يقول: "وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً- أن يسلك طريق الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية, ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل"[٩٦].

ولكن ابن رشيق لا يتفق مع قدامة بن جعفر الذي يرى "أن الواجب فيها قصد الغرض المطلوب على حقه وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه"[٩٧]، فقد وجب أن يكون القياس لدى الشعراء في الصفات الموجودة فيهم حقاً وليس بغيرها والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يقتصر على بعضها وذلك كما قال زهير بن أبي سلمى في قصيدة[٩٨]:

أخي ثقةٍ لا تهلك الخمرُ مالَهُ ولكنه قد يهلك المالَ نائلُه

فوصفه في هذا البيت بالعفة لقلة إمعانه في اللذات، وأنه لا ينفد ماله بالسخاء لإهلاكه ماله في النوال وانحرافه إلى ذلك عن اللذات، وذلك هو العدل ثم قال[٩٩]:

تراه إذا ما جئتَه متهللاً كأنك معطيه الذي أنت سائلُه

أما صفات الممدوح فيرجعها قدامة إلى أربع وهي "العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة"[١٠٠] مع مراعاة عدم مغالاة الشاعر في الصفات الجسمية متجاوزا ذلك إلى ما يمكن أن يوصف به الممدوح من الخصال النفسية وهذه يعدها قدامة مقياساً لجودة المدح، فالشاعر يمدح بواحدة من هذه الصفات وما ينطوي تحتها، وإن كان يستوجب المدح بها جميعا.

([٩٥]) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ١٧٧.
([٩٦]) العمدة: ١٢٨/٢.
([٩٧]) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٨٥.
([٩٨]) ديوان زهير بن أبي سلمى: ٦٠.
([٩٩]) م. ن: ٧١.
([١٠٠]) نقد الشعر: ٦٥.

ويوافقه ابن رشيق الذي يرى أنه من الجيد إضافة الفضائل الجسمية إلى الفضائل النفسية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة[١٠١].

هذا عن الصفات التي يمدح بها الشاعر ممدوحه، أما عن الدوافع التي تدفع الشاعر إلى الخوض في غمار هذا الغرض غير التكسب به فهي أن الشاعر العربي الذي يعيش في الجزيرة العربية كان يشعر بالخطر يتهدد جزيرته من القبائل العربية التي كانت تحيط بها وهي قبائل تتمتع بالقوة التي تفتقد إليها الجزيرة لذلك وجب على الشاعر أن يمدح سادة قومه وأن يظهرهم بمظهر القوة الذي ليس هو فيهم أو ليس بمستوى مجاراة الخصم، ثم إن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تأثر بها الشاعر في قبيلته، وكذلك مدح بعض السادة من أجل فك أسر قومه أو تحقيق نوع من المصالحة بين الممدوح (الذي يكون عادة ملكاً أو سيدَ قوم) مع قوم الشاعر، والسبب الأكثر أهمية شخصية القائد المنقذ الذي يجمع القبائل العربية ويوحدها لدفع هذا الخطر.

فدريد بن الصمة يطالب العدنانيين بعامة أن يتوحدوا ليواجهوا كسرى فيقول[١٠٢]:

يا آل عدنانَ سيروا واطلبوا رجلاً مثاله مثل صوت العارض المطرِ

قد جدَّ في هدِّ بيت الله مجتهداً بعزمةٍ مثل وقع الصارم الذكرِ

وإذا كان ظاهر المدح هو إثارة إعجاب الممدوح فإن ذلك يتم خلال "تقدير العمل الأدبي نفسه وهذا يقود الشاعر إلى التجويد الفني حتى يحقق ما يريده من تقدير، وبخاصة إذا كان الممدوح ذا دراية بالشعر، وإذا كان هناك أكثر من شاعر يمدحون هذا الممدوح، فالشاعر حينئذ يصبح معنياً بالتفوق في ميدان الشعر، إلى جانب اهتمامه بإظهار تفوق ممدوحه، وهنا يصبح الأثر الخلقي والاجتماعي لقصيدة المدح مسيطرا من خلال الطبيعة الشعرية لهذه القصيدة فكلما كان العمل الشعري جيداً كان تأثيره أوقع"[١٠٣].

كما أن لهذا العمل الأدبي (قصيدة المديح) أثرا فاعلاً في تعديل سلوك الممدوح من حيث إن الشاعر حين يمدح يطلب بشكل ضمني وغير مباشر أن تكون الصفات التي وصف بها ممدوحه فعلية، وكذلك رغبة الممدوح في أن يجعل من نفسه شبيها لذلك النموذج الذي صنعه الشاعر والذي افترض أنه موجود فعلاً، يقول أرسطو:"إذا اعترض بأن التصوير غير مطابق للحقيقة فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون"[١٠٤].

---

(١٠١) ينظر: العمدة: ١٠٨/٢.
(١٠٢) ديوان دريد بن الصمة: ٢٣١.
(١٠٣) الأدب الجاهلي، حسين عبد الجليل: ٢٢٨.
(١٠٤) فن الشعر، أرسطوطاليس: ١٦٧.

إن نماذج المدح التي يقدمها الشعراء لممدوحيهم هي من باب تحسين صورة الممدوح والوصول إلى درجة الكمال والقوة، فهي نماذج بعيدة عن الواقع ومبنية على ما يجب أن يكون في الممدوح وليس بما هو فيه حقاً "ففي الشعر الجاهلي نرى الشاعر حين يمدح لا يشغل نفسه بصفات ممدوحه الحقيقية... فالشاعر القديم قد قطع في أكثر هذه النماذج الشعرية ما بين شعره والواقع في صورته الحقيقية، بما أخذ يحرص على توفيره في هذا الشعر من المبالغة والإسراف في وصف الأشياء وتسجيل العواطف"[١٠٥], وقد جاء ذلك استجابة لحاجات اجتماعية و"يبدو أنه قد أحس الشاعر أن عليه أن يقدم نموذج الرجل الكامل في مقابل ما يشعر به هو وقومه من نقص وتناه إزاء الوجود، كما يبدو أنه قد رأى أن عليه أن يقدم للناس في عصره النموذج الأعلى للسلوك والأخلاق من خلال رؤيته في مجتمع لم يكن فيه من المصادر الثقافية المهمة غير الشعر"[١٠٦].

وقد ظهرت آثار التقديس في شعر المدح، ذلك لأنه ارتبط بالملوك والعظماء، ولأن أكثر شعراء المدح كانوا على قدر من الثقافة والمعرفة بالأخبار والأساطير وهذه المعرفة تأتت لهم من صلتهم بالإمارات المجاورة واطلاعهم على الثقافات الأخرى[١٠٧].

وقد "عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة لوضعهم المتميز في المجتمع، ولقد احتفظ الشعر العربي بآثار دالة على هذا، فكثيراً ما كان يربط بين الممدوح والهلاك مثلا"[١٠٨]، فالشاعر الذي يكون دائما في حضرة الملك عليه أن يكون متغنيا ببطولاته مادحا فيه وإلا تعرض لبطشه وإن كانت تلك البطولات غير موجودة.

ويمكن أن نشير إلى علاقة غرض المديح بالمقدمة الطللية، وذلك يعتمد على التصور الذي يتكون لدى الشاعر من (الطلل) وما يمكن أن يمثله له من ذكريات أليمة إذا كان أهل الدار هجروا ديارهم نتيجة لحربٍ وقعت، ثم سعى من يصلح الحال فينهي هذه الحرب[١٠٩]، وبهذه الحالة يكون تصوير الشاعر للمكان يزيد من مدح الشاعر لمن يريد أن يمدحه.

وما يزيد هذه الصورة قتامة، الزمن الذي مرَّ على هذا المكان عندما تركه أصحابه، فالإنسان الجاهلي في هذه المأساة يشكل "نموذجاً مشتت الوجدان وأفكاره ضبابية نتيجة عدم الاستقرار في مكان ثابت، وفقدان الإحساس بوطن مستقر، ولهذا عمد إلى الانتصار على

---

(١٠٥) قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن: ١٨٠.
(١٠٦) الأدب الجاهلي: ٢٣٩.
(١٠٧) ينظر: م. ن: ١٨٤.
(١٠٨) الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل: ٨٣-١٨٤.
(١٠٩) ينظر: ديوان زهير بن أبي سلمى: ٨٥ وما بعدها(في مدائحه لهرم بن سنان)، وديوان النابغة الذبياني: ١١٢- ١٤٠ (في مدائحه للنعمان بن المنذر).

قهر الزمان والمكان، وإلى تأكيد وجوده من خلال بناء نموذج الفارس المنتصر على أنواع القهر الوجودي والاجتماعي"[١١٠].

وكان للألفاظ التي استخدمها الشاعر الجاهلي في طلله انعكاس لرؤيته وموقفه من "الوجود والمجتمع فأصبحت علامات مميزة وشكلت عناصر فنية في العمل الأدبي لها إيقاعها المميز، وإيحاءاتها الخاصة من خلال ما يحدثه الشاعر بين هذه العناصر من علاقة وتفاعل"[١١١]، يخلقها من خلال ألفاظه ليجعل منها صورة تعكس روحية الغرض المنبثة في ثنايا طلله، فهناك ارتباط وثيق بين الطلل والغرض[١١٢]، لأن الطلل يعني التجربة الذاتية وما تسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية ولا شعورية[١١٣] وعلة ذلك تكمن في ارتباط الطلل هنا(الذات) التي تحتفظ بالتجربة[١١٤]، فهي تعاني أنواع الحيرة والقلق[١١٥]، وما تسقطه على الزمن يترجم إلى صور إبداعية[١١٦].

والطلل جزء من القصيدة، وهو الذي يعبر عن التجربة الذاتية المتمكنة من النفس البشرية.

لقد تمكن الشاعر من رسم صورة الطلل في فن المديح، وهي صورة موحية لمكنون النفس. ويذهب الدكتور رجاء عيد إلى أن من شان الصورة الموحية "أن تعطي شعورا إيحائيا يدرك من خلال الألفاظ تكون ذات تقدير فني لأنها تترك على أطراف المعاني ظلالاً خفية تجعل الذهن يحاول إدراك كنهها والوصول إلى تفاصيلها ويجعل خيال المتلقي معملاً فيها تصوره حتى تتضح وتتكون وتتسع وتتشعب إلى ظلال أخرى من الأحاسيس والمشاعر وتستطيع أن تخضعها للتفسير والتأويل"[١١٧].

إن القارئ للشعر الجاهلي يلحظ "أن التجربة الجمالية التي اعتمد عليها في بنائه الفني تتمثل بوجه الخصوص في (المكان والزمان والمرأة)، والتي تكون إشكالية ذات أبعاد إنسانية تعطي للنص مسحة جمالية إبداعية وخاصة في المقدمات الطللية حيث يوظف (المكان والزمان والمرأة) توظيفا جماليا، وتصبح هذه العناصر الثلاثة صورة تجسد التجربة

---

(١١٠) الأدب الجاهلي: ٢٦٠.
(١١١) م. ن: ٢٦٣.
(١١٢) أثبت ذلك أكثر من باحث معاصر، ينظر على سبيل المثال: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون: ٢٧٢، والصورة الشعرية عند النابغة الذبياني: ٣٠٨ وما بعدها.
(١١٣) ينظر: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير: ١٩-٢٠.
(١١٤) ينظر: م. ن: ٢٠.
(١١٥) ينظر: الطلل في النص العربي:٢١٧ وما بعدها.
(١١٦) ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصايغ: ٢٣٩ وما بعدها.
(١١٧) لغة الشعر(كتاب) د. رجاء عيد: ٦٥.

الذاتية، لذا يمكن أن نعد المقدمة الطللية صورة لذات الشاعر وماضيه، وهي جزء مهم من النص الشعري"[١١٨].

ويرى تودوروف أنه "يمكن لكل نص أن يتجزأ إلى وحدات صغرى(minimales) وتسمح لنا أنماط العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أن تفرق بين بنيات النص العديدة"[١١٩].

وإذا كنا بصدد تجزئة النص على أساس الصورة الشعرية التي يعتمدها الشاعر الجاهلي في تصوير محتوى قصيدته لمعرفة دور هذه الصورة، فإننا نجد في المقدمة الطللية أحد العناصر الأساسية في التجربة الجمالية(المكان) والذي يظهر من خلاله العنصرين الآخرين(الزمان والمرأة) واللذين بهما تكتمل اللوحة الفنية، وقد يخلو حديث الطلل من حالات سيذكرها البحث.

وعبر استقراء فني شامل لهذه التجربة الشعرية انتخبنا هذا النص مثالاً لدراسة الرمز مرتكزاً للعلاقة القائمة بينه وبين الغرض.

فإذا تناولنا المقدمة الطللية لقصيدة زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان بالتحليل، فإننا نجد أن انطلاقة الشاعر كانت من المكان ليعقب ذلك ولادة حركة ممثلة في سقوط المياه على القفار الخاوية، والخواء في الطلل يمثل السكون، أما سقوط الماء فيمثل الحياة أي يمثل الحركة وما بين السكون(الموت)، والحركة(الحياة) تنقل الممدوح في قصيدة زهير بن أبي سلمى وبه يخاطب الطلل حيث يقول[١٢٠]:

لِمَنْ الدِّيارُ بِقُنَّة الحجر أقوَيْنَ من حِجَجٍ ومن دَهْرِ

لَعِبَ الرِّياحُ بها وغيرَّهَا بَعدي سَوَافي المُور والقَطْر

قَفْراً بِمُندَفَع النَّحائِت من ضفَوَى أَولات الضَّال والسَّدْرِ

فأبيات زهير تتحرك في إطار ثنائية أساسية هي(الحياة والموت) فالحياة التي عقد الشاعر معها الثنائية هي الماضي الذي تذكره في وقوفه على الطلل، كما أنه يبدأ بهذا التساؤل التقليدي الذي يبدو تعبيراً عن حيرة الشاعر، وهو يقف عند بقايا الأمس، وهو يحاول أن يعيد الحياة إليها من جديد، وقد جسدت الصورة الفنية للمكان في قفار موحشة خاوية، وقد عكست هذه القفار صورة انعدام الحياة في المكان الذي هجره أهله بفعل الحرب، ويبدو جلياً من خلال هذه الأبيات أن الطرف الثاني من الثنائية قد خيَّم على ذات الشاعر،

([١١٨]) التراث، د. محمود الجادر وبهجت الحديثي: ٦.

([١١٩]) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثاني الهجري، جودت فخر الدين: ٢٠٤.

([١٢٠]) ديوان زهير بن أبي سلمى: ٨٦. القنة: الجبل الصغير، الحجر: ربما هي منازل ثمود أو حجر الكعبة، سوافي: ما تسفيه الرياح، أقوين: خلون، المون: التراب الذي تثيره الرياح، مندفع: حين يندفع الماء، النحائت: آبار في موضع معروف يقال له النحائت، ضفوى: مكان.

وكان بسبب الخلاف القائم بين الطرفين المتخاصمين، فعلى قدر ما مثل الصلح الحياة الجميلة الزاهية جسَّد الموت بشاعة الحرب المدمرة، وقد عقد علاقة دلالية بين ذلك الخلاف الذي استمر سنوات طويلة وبين الأرض القفر وما أصابها من هجر وخراب، فالأرض تحولت إلى قفر بسبب خلاف القبيلتين، ودلالة الأذى الذي لحق بالقوم هو الهجر والخراب.

أما الطرف الأول فهو يجسد حقيقة الوجود بكل جوانبها، وبين طرفي الثنائية حركات عدة، منها حركة أمامية تفتح أمام المتخاصمين طريق السعادة في الحياة(الصلح)، في حين نجد حركة أخرى وهي حركة تحولية تهز كيان الشاعر بصورة الماضي المتمثل في الخصام، الثأر، الحروب الدامية[١٢١]، وقد بدا ذلك واضحاً في بناء الغرض، إذا تتابعت أبيات صدورها منفتحة وأعجازها مرتدة[١٢٢]:

إنْ نِعمَ مُعتَرَكُ الجِيَاع إذا ... خَبَّ السَّفِيرُ وسابئُ الخَمْرِ

ولنِعمَ مَأوى القومِ قد علموا ... إن عضَّهم جَلَلٌ من الأمرِ

ولنعم حَشو الدرعِ أنت إذا ... دُعِيتْ نَزَالِ ولُجَّ في الذُعرِ

ولنعم كافي مَن كفيتَ ومَن ... تَحْمِلُ له يُحْمَل على ظهرِ

حامي الذِّمار على محافظةِ ... الجُلَّى أمينٌ مُغيَّبِ الصدرِ

حَدِبٌ على المولى الضَريكِ إذا ... نابتْ عَليه نوائبُ الدهرِ

ففي صدر كل بيت شعري جسد الممدوح الصورة المثالية في الصفات الحسنة وقد مثل الطرف الثاني(من هم بحاجة إلى قوة الممدوح، الصورة المناقضة) فالممدوح بمقياس الشاعر هو:

معترك الجياع ← لمن يتلحق به الحاجة والعوز

وهو مأوى القوم ← لمن يقع في شدة

وهو حشو الدرع ← في الدعوة إلى النزال

وهو حامي الذمار، ورجل حرب، وحدبٌ على المولى إلى جانب هيبته التي أثرت في القوم مما جعله ينجح في مسعى الصلح، وهو بعد كل هذا رمز لمطلق القوة، واللافت في النماذج الإنسانية لدى الشعراء الجاهليين، وفي نماذج المدح بخاصة "أن الشاعر يستخدم

([١٢١]) ينظر: تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي: ٦٩.

([١٢٢]) الديوان: ٨٨- ٩٠. خب السفير وسابئ الخمر: الذي لا يمنعه شراء الخمر في إنفاق ماله في الكرم، الضريك: الضعيف.

جملة من الكنايات في بنائه لهذا النماذج، فالشاعر الجاهلي في محاولته لبناء نموذج الإنسان الكامل الذي يستطيع أن يكون رمزا لمواجهة القهر الزماني والمكاني، يقدم نموذج الإنسان القادر على فعل الشيء ونقيضه"[١٢٣]، فعندما يظهر الشاعر شخصا قويا عليه أن يقابله بآخر ضعيف ليصف الصفات نفسها في الشخصيتين ولكن بطريقة ضدية، "ومن هنا كانت المقابلة أداة فنية يجسد بها الشاعر التناقض الماثل في الكون وفي المجتمع الإنساني والنفس الإنسانية..... وتنتج هذه المقابلات عن نوع من الثنائية، فالشاعر يواجه الأحداث ونقيضها، وكأنه المقابل لما في الوجود من قهر وضرورة وضعف"[١٢٤].

وفي الحركة التي جسدتها الصورة المكانية بدلالتها الإيحائية(الأرض القفر) انعكاس للحالة التي أصبحت عليها الأرض فهي بسبب من الحرب المدمرة، ويرى الدكتور عمر الطالب "أن التلاحم بين القفر والماء والخواء والحركة يجسد الخوف الذي يعتري الإنسان من هروب الأشياء الجميلة وإدبارها السريع أمامه، وفي هذا دلالة على صدور الشاعر عن ذهنية ثاقبة تتجاوز المحسوس، وقد يكون من أسباب عدم استمرار النعيم آفة الحرب المتكررة في حياة الجاهلي، والتي لم تسلم منها القبائل في تاريخها الطويل"[١٢٥].

لقد مزج الشاعر الجاهلي في نص الطلل بين الذات والمكان ضمن الإطار الذي يعد وسيلة تعبير قائمة على أساس عزل الأشياء والموضوعات المكانية وانتقاء جزء منها أي "أنه فعل لاستخراج ما هو جزئي مما هو كلي وشامل فهو يستخلص من تلك الموضوعات والأشياء ما يتناسب وينسجم وطبيعة العملية الإبداعية"[١٢٦]، وعلى وفق هذا المفهوم "فإن الإطار يسهم في تخليق الإحساس بالمكان ، لأنه يقدم المكان ويحيط به، وقد أبدع الشاعر الجاهلي في رسم وتحديد الإطار الفني للمكان الذي أسهم في خلق التجربة الإبداعية في مقدمة طللية يمكن أن نعدها نتيجة جدلية لمفردات القصيدة وصورها"[١٢٧].

([١٢٣]) الأدب الجاهلي: ٢٧٠.
([١٢٤]) الأدب الجاهلي: ٢٧٠.
([١٢٥]) تحليل سيميائي لمعلقة زهير، عمر الطالب: ٤٧.
([١٢٦]) عبقرية الصورة والمكان، طاهر عبد مسلم: ٦٦.
([١٢٧]) م. ن: ٦٧.

إن السلم[١٢٨] الذي حققه هرم بن سنان جسد الحياة بصورتها الجميلة البهية والتي تناقض صورة الرياح وعملها الذي احتفرته في الأرض القفر، وكأنه يقول حتى الرياح على الرغم من أن حضورها يؤكد دائماً بأنها إيجابية كانت سلبية في هذه الأرض التي فعلت الحرب فعلها بها، فقد سايرت الرياح روح الحقد والضغينة وحولت المكان إلى قفر.

فالديار قبل الصلح هي قفر وموت، وهي بعد الصلح غدت مزدهرة ودبت فيها الحياة من جديد، وهذه اللوحة في الطلل تقابلها لوحة توازيها على الشاكلة نفسها، فالحالة قبل الصلح هي دمار وموت، وبعد الصلح ازدهار وانفتاح وإقبال على الحياة لتوافر العوامل المساعدة.

وهنا تعرضت وظيفة الرمز إلى جملة تحولات انعكست على معطيات النص الشعري، فجاءت التجربة الشعرية متكاملة في النص من خلال المقدمة الطللية المتمثلة بالأبيات الثلاثة السابقة ليحسن التخلص إلى الغرض الأساس وقد تمثل في لفظة(دع)، هذه اللفظة التي تحرك الرمز وتعود به إلى الذات المعجبة بحكمة المصلح، فقد سخر الرمز في الأبيات الثلاثة للكشف عن هذا الانعكاس[١٢٩]:

دَعْ ذا وَعُدَّ القَولَ في هَرمٍ خيرِ الكُهُولِ وسَيدُ الحَضْرِ

هذا البيت يؤكد مستويات حضور الرمز وفعاليته الوظيفية بوصفه "مرتكز العلاقة وبؤرتها"[١٣٠]، فبعد أن أسس الشاعر لمرتكزات أفكاره وانعكاساته النفسية على مرآة روحه، من خلال بيت الانتقال بوصفه جسرا يفتتح كوى على آفاق تفسير المقدمة[١٣١] استطاع من خلال "جعل الرمز هدف تنشيط وتثوير داخل منظومة آليات التشكيل الشعري أن يصنع من طلله رمزاً ناطقاً بل هو مجموعة رموز، فالشاعر زهير بن أبي سلمى، هو أحد شعراء المعلقات الذين استأثرت تجربتهم الشعرية بقدر كبير من الاهتمام والاحتفاء في استخدام الرمز بوعي واستهداف"[١٣٢].

وتدل النماذج التي فرغ زهير فيها لمديح هرم "عن عناية فنية، وتكشف عن إعجاب عميق متحمس لعله كان وليد طموح زهير نفسه إلى الشخصية المثلى التي لم تعنه ظروفه الخاصة على تحقيقها لنفسه"[١٣٣].

([١٢٨]) ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ٤-٣٢، وتجدر الإشارة هنا إلى أن كثيرا من الشعر الجاهلي كان بسبب من الحرب كما أشار ابن سلام إلى ازدهار الشعر بسبب منها، ينظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام: ٢٥٩/١، وشرح القصائد العشر، التبريزي: ٣٢٠، والبناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام، سعد عبد الحمزة: ٢٤.

([١٢٩]) الديوان: ٨٧.

([١٣٠]) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ١٢٧.

([١٣١]) ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي: ٢١٥، ووحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، حياة جاسم: ١٠٧ وما بعدها.

([١٣٢]) تحليل سيميائي لمعلقة زهير، عمر الطالب: ٧٥.

([١٣٣]) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون: ٤٤٦.

كما أن الصورة لدى زهير في نموذجه الإنساني لممدوحه إنما هي "صورة داخل صورة أكبر، وهي إلى جانب ذلك وسيلة يقدم بها الشاعر رموزاً نابضة بالحياة غنية بالدلالات الإنسانية"[١٣٤]، وهو من عُرف بأنه من أصحاب مدرسة الصنعة، كما يسميهم الدكتور شوقي ضيف[١٣٥] "ففي الصورة حركة واندفاع وتدفق وجودة في الصياغة دونما تصنع، فقد أعطى زهير لنماذجه الشعرية في المدح بخاصةٍ عناية ملحوظة، فقد حاول أن يستوفي لها عناصرها الموضوعية كما صوَّر ممدوحه بأبياته الشعرية"[١٣٦].

فلم يعد الطلل منفصلا عن الغرض بل عنصرا أساسيا ذا دلالة إيحائية تفتح أمام المتلقي أفقا واسعا في عقد علاقات صورية بين الديار في حالتها الأولى وحياة المتخاصمين قبل الصلح من جهة, والصورة المشرقة للديار في ثوبها الجديد هي الحياة بعد (الصلح) من جهة أخرى، وقد مثلها الشاعر في جمالية معانيه وألفاظه في مدحه لهرم بن سنان، لذا يمكن الوقوف عند لفظة (دع) وقفة تأملية فاحصة للكشف عن خصب ما سيذكر بعدها من صور إبداعية تشمل مساحة ممتدة من هذه اللفظة حتى نهاية النص الذي يشمل سبعة عشر بيتاً، وهذه المساحة يمكن تقسيمها على مجموعة مقاطع يتعشق كل مقطع بسابقه ولاحقه بطريقة متداخلة وكأن كل مقطع لاحق وليد المقطع السابق أو مسبب عنه وكل ذلك ينتمي إلى نقطة تتمركز حولها المعاني وترتبط بها مهما ابتعدت.

وما بين التساؤل الذي افتتح به النص(لمن الديار) ولفظة(دع) بُعد زمكاني طويل بعيد يجسد أبعاد الحدث، ويضع الخطوة الأولى في مساحة الحضور والتي تمثل الذاكرة الحاضرة الغائبة، فلم تكن الديار إلا مثيراً للحدث الذي حرَّك الشاعر واستثاره ليدفع بما تجيش به نفسه من مشاعر متضاربة توزعت بين السلب والإيجاب، فالديار التي ساءلها زهير واستفهم عن أهلها مثلت له ماضيا زاهراً بوجود أهلها وحاضراً موجع بخلوها من أهلها، كما أن آثار الحرب كانت بادية على هذه الديار بعد أن لعب الزمن لعبته فيها. فالمطابقة الرمزية حدثت بين حالتي الديار قبل الحرب وبعدها.

وجاء أسلوب الاستفهام ليؤكد الحقيقة فلم يرد من ورائه الإجابة بل كان مركزا في عمق الصورة، لقد حرص الشاعر على إفراغ كل ما يريد أن يقوله عبر تفاصيله المكونة لقصيدته التي وازن فيها بين مقدمته وقد احتوت مشاعره المتضاربة بين انفعال وغضب من الحرب المدمرة التي ظهرت آثارها واضحة في طلله وبين ارتياح عبر عنه الشاعر في تفاصيل غرضه في مدحه لهرم بن سنان لأنه عكس صورة الطلل القاسية إلى صورة أجمل تمثلت

([١٣٤]) الأدب الجاهلي: ٢٣٨.
([١٣٥]) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٥.
([١٣٦]) الأدب الجاهلي: ٢٣٩.

في السلم الذي حلَّ بين القبائل. فقد وصفه زهير بصفات جميلة تناسبت مع جمالية العمل الذي أقدم عليه إذ قال[١٣٧]:

ومرَّهق النيِّرانِ يُحْمَدُ في الَّلأواءِ غيرُ مُلَّعَّنِ القَدْرِ

ويقيكِ ما وقَّى الأكارمَ من حُوبٍ تُسبُّ به ومن غَدْرِ

وإذا بَرَزْتَ به برزْتَ إلى صافي الخليقةِ طَيبِ الخُبْرِ

متصرّفٍ للحَمْد معترفِ للنائباتِ يَرَاحُ لِلّذكْرِ

جَلدٍ يحُثُّ على الجميع إذا كرِه الظَّنُونُ جوَامِعَ الأمرِ

ولأنت تفرِى ما خَلَقْتَ وبعضُ القومِ يَخْلُقُ ثم لا يَفْرِى

في هذه المعاني التي يستفيض زهير في سرد دقائقها، وتصويرها، يحاول أن "يتابع معاني صور الكرم في أكثر نماذجه، وجنوحه إلى التأمل الفني في تسجيل دقائقها واقتناص معانيها البكر، قد يكشف عن اتجاه نفسي متميز توفرت له بواعث الإيمان بأن الكرم هو قمة المثل التي تحتل استشراقه للكمال الإنساني"[١٣٨].

وفي قراءة حسابية شاملة للقصيدة نجد أن المقدمة هي ثلاثة أبيات من العدد الكلي لأبيات القصيدة، فقد اقتصد كثيرا في مقدمته الطللية إلا أنه جعل البعد الزمكاني معبراً عن التشكيل الصوري. "إن هذا الاقتصاد الشديد في عناصر التشكيل يستدعي خلق علاقة من نوع جديد بين النص(الرمز)، إذ إن الرمز في القصيدة، الصورة، يفقد استقلاليته ويصبح جزءاً منها، بمعنى أن الصورة نفسها هي رمز، في شكل ما، فهي تحرر الرمز من وظيفته التعبيرية الثانوية وتنقله إلى الخط الأول من خطوط الفعل الشعري وبهذا تعطي للرمز مفهوماً جديداً خارجاً عن دوره المقتصر على التوظيف بوصفه عاملاً مساعداً في تحقيق المعنى، الرمز في الصورة، الصورة هي المعنى، هو النص كاملا"[١٣٩].

وقد ذهب الدكتور عباس محمد رضا إلى أن المقدمة تكتنز بالرموز الخصبة حتى أنها تكون هي الغرض، وما الغرض إذ ذاك إلا شرح وتفسير يعين المؤول على فك شفرات النص[١٤٠]، كما "أن النص الشعري المبتدأ بالمقدمة الطللية يدخل المكان في إطاره الحسي دائرة الحنين التي تكشف عمق العلاقة بين الذات الإنسانية- الشاعر والديار التي تحرك في نفسه كوامن الحب والأشواق للأهل والأحباب- وقد تتحول الديار من طبيعتها المحسوسة

([١٣٧]) الديوان: ٨٩-٩١. مرهق النيران: تخشى نيرانه، اللأواء: الشدة والضيق.
([١٣٨]) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون:٤٥٣- ٤٥٤.
([١٣٩]) المتخيل الشعري، محمد صابر: ١٣٦.
([١٤٠]) ينظر: الافتتاح الخمري لمعلقة عمرو بن كلثوم- قراءة جديدة(مقال), د. عباس محمد رضا: ٣.

والمعاتبة إلى طبيعة إلهامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته، ويعكس هذا التأمل في صيغة إبداعية لموقف من أندر المواقف في حياته"[١٤١]، وعليه فإن زهير بن أبي سلمى قد نجح في تجربته الإبداعية فكان نصه صورة ورمزا بل هو نصٌ كامل.

المبحث الثاني

مدلولات رموز الطلل في قصائد الهجاء

عاش العرب في جزيرتهم الأولى عيشة بدائية، فقد وثق الباحثون حياة السلب والنهب وركوب الأخطار التي كان يحياها العربي، فالعرب كانوا يتنافسون على الرياسة، وقلَّما يسلم احد الأمر لغيره ولو كان أباه أو أخاه أو كبير عشيرته[١٤٢]، وقد انتهى كثير من الباحثين إلى أن العربي سريع الغضب لا يقف هياجه عند غاية، وهو أشد هياجا إذا جرحت كرامته أو انتهكت حرمة قبيلته، فإذا اهتاج أسرع إلى السيف واحتكم إليه، وبادر شاعره إلى اللسان فسلطه في شعر فيه الحماسة وفيه الهجاء المقذع، يصور العدو هزيلا والمهاجم ضعيفا، ويبعث في نسبه الضعف وفي خلقه الصغار، وفي شكله الزراية[١٤٣]. ومرد هذا الخلق عند أكثر الباحثين إلى طبيعة الأرض من فقر وإجداب وضيق الأفق بالسكان[١٤٤].

وقد ظهر الهجاء في الشعر العربي على أنواع، منها الهجاء الشخصي، ويتناول المهجو في عرضه، ونسبه، وخلقه وخلقته، والهجاء السياسي وهو ينال من القبيلة والسلطة والسياسة، والهجاء الاجتماعي فهو يصف الأخلاق العامة ويصور انحلالها، فالشاعر في هجائه لا يلزم نفسه بالحقيقة، وهو حين يهجو يستعين بشيطانه لاستمطار اللعنات على خصومه[١٤٥]، كما هو الساحر الذي يستعين بالأرواح الشريرة على إلحاق الأذى بمن يريد سحرهم[١٤٦]، وقد جاء في الأمالي للمرتضى "أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلَّة كحلل الكهان، وحلق رأسه ونزل ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلا واحدة"[١٤٧].

ويرى الدكتور عباس بيومي عجلان أن "هذه الهيئة المخالفة للمألوف إنما تنذر بالشر وتومي بالانتقام، ولم يكن الشاعر يخالف مألوف ما يلبس إلا في شعر الهجاء، وربما كان هذا مرتبطا بعادات قديمة تأصلت في نفوس العرب"[١٤٨]، وقد يكون لهذا السلوك جذور

---

(١٤١) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس- الوقوف على الطلل، محمد عبد المطلب مصطفى: ١٥٤.
(١٤٢) ينظر: الهجاء، لجنة من أدباء الأقطار العربية: ٩.
(٢) ينظر:م. ن: ١١.
(٣) ينظر: الأدب الجاهلي: ٩٠.
(٤) ينظر: تاريخ الأدب العربي-الشعر الجاهلي، شوقي ضيف: ٧٣.
(٥) ينظر: العمدة: ٢٨/١.
(٦) أمالي المرتضى: ١٩١/١.
(١) الهجاء الجاهلي، عباس بيومي عجلان: ١٣٣.

أسطورية لما يعتقد به البدائي من تأثير الكلمة ماديا على الناس والطبيعة "فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل يقهره رمزيا، ويحطم عن طريق الأبنية التي لا تتوافق مع رؤيته، ويحقق عن طريق أمنياته الخيرة والشريرة، وينتظر به الخير ويستنزل به اللعنات"[١٤٩].

ونستطيع القول إن جزءاً من الهجاء الجاهلي اتصل بالأيام والحروب وإظهار بطولة القبيلة في مواجهة القبائل الأخرى، وإظهار تفوقها على غيرها أو الاتصاف بالتعقل بإزاء تهور الآخرين، ولكن جزءاً منه كان نقداً لبطون بعض القبائل، حين يكثرون العدوان على بطون القبائل الأخرى، فالهجاء هو تعبير عن روح جماعية من خلال رؤية الشاعر[١٥٠]، وإذا كان الشاعر ينفع قومه بفخره، فإنه يستطيع أن ينفعهم بهجاء خصومهم، فقد كان الشاعر في قبيلته "صحيفتها السائرة ولسانها الذي ينشد مفاخرها، ويهجو أعداءها، ويرثي موتاها، ويشيد بمكانتها بين القبائل الأخرى"[١٥١].

كما أن "للهجاء دوراً كبيراً في توجيه الحياة العربية والمحافظة على القيم"[١٥٢]، فالهجاء "هو الفن الذي يقود حركة المجتمع، وهو الذي يكشف زيف الناس، ويقوّم الانحراف ويتتبع الفساد أنَّى كان"[١٥٣]، ويؤدي الهجاء وظيفة اجتماعية ونفسية تشبه التطهير حيث "يتخلص الشاعر وقومه من بعض النزعات، بإرضاء ميلهم لتحطيم نموذج يكرهونه، خلال التجربة التي يعيشونها، وهم يقيمون ضمناً نموذجاً مضاداً لنموذج الهجاء"[١٥٤]، كما نسب إلى الرسول(1) قوله:"الشعر كلامٌ جزل، تتكلم به العرب في بواديها، وتسل الضغائن من بينها"[١٥٥].

ما يعنينا هنا ما ينشده الشاعر الجاهلي من معانٍ بعيدة وغير مباشرة في نظمه لقصيدة الهجاء، وهو يصور فيها ما يريد أن يقوله للمهجو، أي هي وسيلة الشاعر في التعبير عن غايته في إيصال رسالته عبر أبياته الشعرية كما أن "ثمة رموزاً هامشية قد يوظفها الشاعر ليفيد من مدلولها الذي يلتقي عليه وعيه ووعي جمهوره الأدبي لعل أكثرها دوراناً في الشعر الجاهلي رمز الطلل الذي طوع الشعراء مدلوله العام"[١٥٦].

هذا المدلول الذي طوعه طرفة بن العبد في قصيدته التي هجا بها بني تغلب ولامهم على خرقهم الهدنة، بعد أن سعى الغلاق بأمر النعمان بن المنذر للصلح بين بكر بن وائل وتغلب، فاصطلحوا ظاهراً ولكن العداوة بقيت مضمرة في دواخلهم وهو يتربصون بعضهم لبعض

(٢) الشعر الجاهلي: ١٩٧.
(٣) ينظر: الأدب الجاهلي: ٩١.
(٤) الشعر السياسي، أحمد الشايب: ٤٠-٤١.
(٥) الهجاء الجاهلي: ١٣٣.
(٦) العقد الفريد: ٢٧٧/٥.
(١) الأدب الجاهلي: ٩٣.
(٢) العمدة: ٢٨/١.
(٣) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: ٤٧.

وكأن الصلح لم يكن إلا هدنة حرب[١٥٧]، فحدث أن أغارت تغلب على بكر فلامهم طرفة لوماً فيه تذكير ووعيد وهجاء لسوء تصرفهم ونقضهم الهدنة، لأن الهجاء الجاهلي كان محكوماً بقوة الخصم نسبياً، فضلا عن أنه محكوم أيضاً بشخصية الشاعر، لهذا نرى طرفة على الرغم من قوة قومه في مواجهة قبيلة تغلب يوجه لهم شعراً فيه هجاء لاذع يفتتحه بمحاكاة طلله حيث يقول[١٥٨]:

أشجاكَ الرّبْعُ أمْ قِدمُـهْ أَمْ رَمـادٌ دارسٌ حممـهْ

كسطورِ الرق رَقَّشـه بالضحى مرقش بَشمـهْ

لعِبتْ بعدي السيولُ به وجرى في رونقٍ رحمُهْ

من قراءتنا لطلل طرفة نلحظ أن الشاعر هنا يقف مع نفسه أمام طلل صافٍ لا نسيب بعده، ولا امرأة فيه، ثم لا رحلة في القصيدة، فقد اختصر الشاعر هذه المراحل ليدخل مباشرة بعد الطلل إلى الغرض، وهذا ما لم نعتد عليه في قصائد الشعراء الجاهليين حيث إن الشاعر اعتاد الوقوف طويلاً أمام طلله، وربما يكون السبب هو أن الشاعر كان يريد أن يهجو وكان عليه أن يتخلى عن هذه المراحل لطبيعة الدوافع النفسية الكامنة في داخله والتي تمثلت في فورة غضب سريعة لم تتح له الوقوف متأملاً [١٥٩]، لذلك جاءت وقفته موجزة بأبيات ثلاثة مضمنا فيها قضيته من إشكالية(المكان والزمان) وما يحمله كل منهما من ألم يجيش في نفس الشاعر بالغضب من غدر قبيلة تغلب ونقضهم الهدنة، وكيف هو موقف الشاعر من الطلل هنا ذلك لأن الغرض(هجاء) والسؤال هنا: هل كانت وقفة الشاعر مجرد استذكار للماضي؟ والجواب أن الطلل برؤيته الحالية هو غير ذلك، فهو "يشخص الطلل وكأنه يشخص الماضي من خلاله فهو في تشخيصه لهذا الماضي إنما يعبر عن حقيقة مشاعره تجاه هذا الماضي، فهو يعبر فيه أولاً عن نفسه وقلقه"[١٦٠]، فهو قلق من كل ما عكسه الطلل من صفات سلبية ألبسها الشاعر لقبيلة تغلب، وحزن قائم في نفس الشاعر وهذا ما "جعل أبيات الطلل تتحرك في فضاء من التصورات الإيحائية التي ينفتح فيها الرمز انفتاحاً انشطاريا على المحتمل وغير المحتمل"[١٦١].

لقد استهل طرفة طلله بأسلوب الاستفهام، وهو استفهام تصور، ذلك لأنه ليس المطلوب الإجابة (بنعم أو لا)، وإنما المطلوب محادثة النفس حديث المُسائِل عن أي من هذه الأشياء (الربع، قدمه، رمادُ دارس) أشجاك؟.

(٤) ديوان طرفة بن العبد: ١٤٨.
(٥) م. ن: ١٤٨-١٥٠.
(١) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون: ٤٠٩.
(٢) العزف على وتر النص الشعري: ١١.
(٣) الكلمات والأشياء, حسن البنا عز الدين: ١٤٠.

فالإشجاء قائم وحاصل من كل ما مثله الطلل من (مكان وزمان) وهو "مكان يحتوي على الزمان مكثفا، كما أنه زمان متوقف"[١٦٢]، وقد تمثل في مكان أراد الشاعر بالحياة أن تعود إليه قبل الحرب وكأن شيئا لم يكن، والطلل في اللغة "المكان الذي يجتمع حوله الأهل للحديث والطعام والشراب"[١٦٣]، وبمرور الزمن صار يعني المكان الذي يرمز بدلالته على انفراط عقد هذه الجماعة، أو رحيلهم بعيداً عن الشاعر "فمرور الزمن على مكان هذه الجماعة يجعل هذا المكان (الطلل) مكانين نفسيين أو زمانين متقابلين والشاعر يجمع بين خياله الشكلي(الجمالي) وخياله المادي في وصفه للطلل"[١٦٤]، ولكن من دون أن يغلب جانبا على الآخر، إذ يظل محتفظاً بهذا التكافؤ الضدي في وصفه للمكان والزمان في تداخلهما[١٦٥]، وهذا ما يعطي شكلا لحياة الشاعر التأملية[١٦٦].

وقد أظهر طرفة بن العبد في استفهامه دلالة شاملة من خلال ذاته المعذبة التي أطلقت التساؤل على ذاته (من الذات وإليها)، والتي رتبت الأحداث الماضية ترتيباً منسقا, وكان(الربع) هو المثير الذي فجر الدلالات الحنينية في ذاته "إن استرجاع الأحداث في الذهن لا يكون سهلاً ما لم تكن الأحداث منسقة في الذهن البشري، وما لم يكن الانطباع الذي يعكسه الشيء في أذهاننا قوياً"[١٦٧].

فالربع هو الدار وربما رمز بها الشاعر إلى زمن الربيع إذ الحياة بهيجة والعلاقات طيبة والنفوس سعيدة، والقدم يدل على عنصر الزمن الذي مرَّ على هذه الدار وهي خالية من أهلها.

(الربع/ قدمه) استطاع الشاعر هنا أن يجعل من الربع وما يمتد به المعنى من رموز، وما يمثله قدم الربع أن يكوّن معاني متضادة، وقد أخذ الزمان دوره هنا في ما فعله بالربع وما عنى ذلك للشاعر، لأن "الزمان يرحب بالمساعدة التصويرية التي يمكن أن يقدمها له المكان، فمرور الزمن يمكن أن يعرف بشكل ملموس... من خلال التغيرات الفيزيائية في الأماكن"[١٦٨]، أو التغيرات التي تطرأ على المكان، والشاعر الجاهلي يعي الطلل بشكل مباشر من هذه الجهة، فما أن يذكر صورة الطلل والديار والمنازل والدمن وغيرها من مفردات مترادفة في دلالاتها، أو ما إن ترد على خاطره حتى ليستدعي ذلك الزمن كله إلى ذهنه، بحيث يكوّن هذا الاستدعاء عاطفة الأسى الغالبة على المقدمة الطللية بشكل

(٤) م. ن: ١٤٢.
(٥) لسان العرب: مادة(ط ل ل).
(١) ينظر: مقدمة جلسون، تر: غالب هلسا: ١٤.
(٢) ينظر: الكلمات والأشياء: ١٠٦.
(٣) ينظر: الأدب الجاهلي: ٣١٢.
(٤) علم النفس المعاصر، حلمي المليحي: ٢٤٩.
(٥) الكلمات والأشياء: ١٤٢.

خاص[١٦٩]، وقد كانت الإشارة إلى الزمان من خلال المكان، وقد تمت من خلال صفة القدم(الربع) وقد لحظنا كيف أن الشاعر ربط بين طلله والزمن الذي مرَّ عليه، وهو يرمز إلى الدهر والقدم والانفصال من الأهل.

الربع إذن حمل إطار المكان الذي أسهم في خلق الإحساس به، مما أثر في النفس فتأرجحت ما بين طرفي(أَم) أو أطرافه التي حملت دلالة احتمالية(الربع أم قدمه) (أم رمادٌ دارسٌ) ، وهذه الاحتمالات رموز للباطن الذي تكون في ذات الشاعر كرد فعل على خرق الهدنة، فالظاهر هو الطلل، والباطن ما حمل من دلالات احتمالية أطلقتها الذات التي رفضت الحدث(وهو خرق الهدنة)، وهذه التعددية في الاحتمالات تشير إلى القلق الذي ركب الشاعر من جراء ما حصل.

"فما بين الذات والطلل هناك للشاعر خصوصية في طلله، هذا الجزء من القصيدة والذي هو القصيدة كلها، وهذه الخصوصية لا تتجلى في أنه يتوسط بين الطلل والقصيدة أو يجعل القصيدة تتوسط بينه وبين الطلل، بل في رغبته العميقة في أن يتحول هو نفسه إلى طلل، وأن تتحول القصيدة إلى (طلل) بكل ما ينطوي عليه من توتر، تكافؤ ضدي أو ثنائية زمكانية"[١٧٠].

والشاعر إذ يصور ما تجيش به نفسه من غضب عارم جراء خرق الهدنة من جهة، ومن جهة أخرى يبدع في تصوير الحياة قبل خرق الهدنة، فهو بعد كل هذا يقدم تعليلاً لهجائه بني تغلب الذي يقول لهم[١٧١]:

تذكرونَ إذ نقاتلُكم لا يضرُّ معدماً عدمُهْ

أنتم نخلٌ نطيفُ به فإذا ما جزَّ نصطرمُهْ

وعذاريكم مقلصةٌ في دُعاعِ النَخلِ نجتزمِهْ

وعجائزُ معاً لكمُ تُصطلى نيرانَهُ خَدمُهْ

خيرَ ما ترعونَ من شَجَرٍ يابسِ الطحماءَ أو سَحَمُهْ

فالهجاء اللاذع المقذع هو السمة الغالبة للهجاء الجاهلي، ولم يكن أكثر هذا الهجاء يدور حول العيوب الخلقية، أو الشتم والسباب، وإنما "كان أكثره يدور حول انتفاء المكارم والكشف عن العيوب السلوكية، والمواقف المشينة، والتقصير في طلب المكارم، والتضاؤل،

(١) ينظر: الكلمات والأشياء: ١٩٦.
(٢) م.ن: ١٠٦.
(٣) الديوان: ١٥١. الطحماء: نبات يكون في الأماكن الرملية، السحماء: نوع من النبات غير الجيد.

وعدم نصرة الأهل والجار والمستجير"[١٧٢]، والشاعر في غرض الهجاء معني قبل كل شيء بالبحث عن مواطن الضعف التي يمكن أن يصل عن طريق إبرازها إلى بث الفرقة فيهم، فهو يصور لهم حالهم حيث الحرب التي عادوا إليها مكرهين، الشاعر إذن أمام نقيضين هما: ماضٍ زاهر وهو ما كان من حياة الشاعر وقومه قبل الحرب، وحاضر بائس سببه تغلب التي نقضت الهدنة وعادت إلى الحرب.

وهذا الأداء الفني جسد قدرة الشاعر على "تشكيل رؤيته الإبداعية عن طريق البناء اللغوي المتوحد بالخبرة الوجدانية، لأن لكل أداء لغوي فاعلية متجددة داخل بناء القصيدة، وهذه الفاعلية تخلق عدة علاقات متداخلة متضامنة تتنوع في تيارات لا تدرك منفصلة، وإنما تنبثق من شكولها من خلال الدلالات اللغوية وبواسطة تتابع المعطيات الإيحائية"[١٧٣].

وهذا ما أفرزته المعطيات الدلالية لمقدمة طرفة بن العبد التي رسمت لوحة فنية ذات حلقات متجددة كل حلقة تعطينا صورة فنية بحسب مرورها بالذهن، فالطلل احتمل الحقيقة التي انطلق منها الشاعر في تصوير مشاعره كما احتمل الخيال الذي استعان به في رسمه للصورة الفنية المتتابعة (كسطور الرق، رقشها المرقش) في نقشها وحليتها في وقت الضحى، وذلك أحكم لصنعة الترقيش عند العرب قديماً.

وقد طوع الشاعر الصحيفة وترقيشها في وقت الضحى لما له من دلالة رامزة إلى الينعة والشباب[١٧٤]، الشاعر إذن محاصر بين الربيع الذاهب والترقيش الذي كان في الضحى، فقد أبدع الشاعر في تصوير التحول السلبي في حياة قومه، فالشاعر الجاهلي "يبدع عبر طلله، ماضيه وواقعه شعرا، ويتحفز لمعانقة مستقبله، وبإيجاز هو يودع في هذه الوقفة أبرز أشكال الحالات الاجتماعية، ويخثر عبر بضعة أبيات من قصيدته كل حاجات الجماعة، هذه الحاجات التي لا تتيح لنفسها أن تظهر ظهوراً واعياً مباشراً، فكأنما الشاعر الجاهلي يعبر عن الكلي، الاجتماعي لا الكوني خلال ومضة وجيزة"[١٧٥]، ذلك لأن طرفة بن العبد ذكر الجزء(الطلل) وكان يريد به الكل(المقدمة والغرض) فهو ذكر الأماكن وحددها بالزمن، ثم قام بتصوير حالها بعد الهجر لكي يتسنى لنا رسم صورة لها قبل أن يهجرها أصحابها بفعل الحرب.

فـ(الربع) دلالة على ما بقي من الكل وهو باقٍ ما بقيت الحياة "فالوقوف على الطلول المهجورة بالتبرير الفلسفي نوع من حنين النسبي إلى المطلق.... وما الأرض في وعي الشاعر الجاهلي سوى البديل في العملية النفسية المصعد الآخر المطلق رمز الخلاص

(١) الأدب الجاهلي: ٩٨.
(٢) تذوق النص الأدبي، رجاء عيد: ٥٤.
(٣) ينظر: دلالات الضحى في القرآن والشعر(بحث)، د. عباس محمد رضا.
(١) مقالات في الشعر الجاهلي: ١١٨.

والانعتاق والتحليل، بل هو إله آخر ربما كان أسطورياً تختزنه الذاكرة عن بقايا الأساطير الدينية الموروثة من القديم"[١٧٦]، من هذا الموقف بالذات "بدأ الشعراء الجاهليون يؤكدون صدق انتمائهم لا للجزء (الطلل) بل للكل(الأرض) وظهر حنينه للجزء لأنه منتمٍ إلى الكل"[١٧٧].

كما أن وقفة الشاعر على الأطلال "ليست مجرد وقفة على آثار ودمن، فلو أردنا أن ننعم فيها النظر لن نجد فيها سوى بقايا لديار رحل عنها أصحابها وهم في الأصل قوم بنوا حياتهم على الترحال، فإذا ما انتقلوا من موطن إلى موطن لم يتركوا وراءهم شيئا مهما، فهي ليست سوى رسوم دارسة ليس فيها غير الأثافي وبعر الحيوان، إذن الموقف يتصل بما ترمز إليه هذه الديار التي أصبحت أطلالاً، كما أنها ترمز إلى الأهل والأحباب الذي هجروها وإلى الحياة التي انقضت وحلَّ مكانها الفناءُ"[١٧٨].

أما على مستوى البنية الكلية للنص، فإن الشاعر انطلق من انشطار المعاني والمشاعر المتضاربة في نفسه والمتأتية من خرق بني تغلب الهدنة إلى إحداث الالتحام بين هذه المعاني جميعا، وهو الالتحام بالحدث[١٧٩]، وهذا ما دلَّ عليه البيت الثالث[١٨٠]:

لَعبتْ بعدي السيولَ بهِ وجَرى في رونقٍ رحمُهْ

فلفظة(لعبت) فعل ماضٍ يدل على العبث واللامبالاة، ويحمل بعداً زمنيا عميقا، وهو حدث، ولا بد من محدث قائم به وهي(السيول) أي: لعبت السيول به بعدي، ولكن الشاعر توحد بالحدث الذي غيَّر مجرى الوضع (من هدنة إلى نقضها)، فجاء بلفظة (بعدي) متوسطة بين الحدث والمحدث و(عبث السيول) ليست مجرد تغيير طلل بل هو رمز للذات التي استهجنت تغير واقع الحال.

فـ(لعبت السيول) ترمز إلى تغير الطلل، وقول الشاعر (بعدي) رمز لغياب الشاعر أما(نقض الهدنة) فهي ترمز لتغير واقع الحال، إن (عبثت السيول بالطلل) هنا تعد رمزاً لشيءٍ كان قائماً (حقيقةً)، أي أن الشاعر توحد بالرمز الذي كان يبحث عنه في (تغير الطلل) لتجسيد الحدث وهو (نقض الهدنة).

أما البعد الزمني بينهما فقد امتد من الماضي ليبتلع الحاضر ويجسد ثقل اللحظة الآنية التي توحد المستقبل بعين ثاقبة وهي (عين الشاعر) التي ترى العمق الممتد عبر شبكة من الحوادث، وهذه الحوادث التي صورها الشاعر عبر شريط ممتد من الأحداث، و"الإنسان

(٢) عصرية القصيدة الجاهلية، فيصل حسين صوفي، ١٩٧٦.
(٣) العزف على وتر النص الشعري: ١٦.
(٤) في النقد الجمالي: ١٦٧.
(١) ينظر: مقدمات ومعان(بحث غير منشور)، د. هناء جواد عبد السادة: ٣.
(٢) الديوان: ١٥٠.

يمر بمراحل قاسية نتيجة الحوادث والكوارث، وكل شيء يتغير والزمن كفيل بتغيير كل شيء"[١٨١]، والذي "يبقى هو التراكم الكبير لتلك الحوادث والمتغيرات التي تختزنها الذاكرة البشرية التي تعد مفتاح الذات في تلازمها مع وحدة الزمن"[١٨٢].

فالماضي بكل ذكرياته عنصر اطمئنان، لأنه يبشر بالتوافق الذي كان يعم القوم قبل خرق الهدنة، وما يمكن أن يعزز التناقض الحاصل بين طرفي الثنائية المتمثلة في (الهدنة / خرقها) هو ما يتوضح في تصوير الشاعر لثنائية الطلل في صورته البهية قبل السيول، وحالته بعد أن فعلت السيول فعلها وما بين هاتين الحالتين شبكة واسعة من الرموز المحملة بالمعاني.

ولعل ما يلفت الانتباه استخدام الأفعال الماضية التي تحاول استرجاع الزمن واستعادته بواسطة ربطه برموز مكانية، فكان الطلل هو الرمز المكاني الذي سخره الشاعر ليوغل في هجاء خصمه وينتقم منهم شعراً ذلك لأنهم حرموا قومه من الحياة الآمنة التي كانوا يعيشونها قبل خرق الهدنة.

ونتيجة لإحساسه القوي بالغربة للمكان بعد طول فراق، شعر بحنين طاغٍ إلى الأرض والمرابع حيث الاستقرار الدائم، ومن ثمَّ الحب والخصب والنماء والجمال، هذه الحياة التي حُرم منها بفعل الحرب المدمرة التي قضت على كل شيء، وما أثارته هذه الذكريات في نفسه من لوعة عكسها على مهجوه ذلك لأنه "شهد شعوراً حاداً بنعي الزمن وموت الأشياء وسيرها المضني فيه إحساس عميق بمأساة التغير واللحظات التي تنقرض انقراضاً صامتاً"[١٨٣].

وليتم له تحقيق هذا الغرض عليه أن يصور العدو بحال سيئة، وليس عند العرب شيء أسوء من انتفاء المكارم، والوسم بالصفات القبيحة التي تشين الإنسان[١٨٤].

ومن المؤكد أن للهجاء أثراً سيئاً في نفس المهجو ولاسيما أن الشاعر يزيد في تشويه صورة الخصم، إذ يسترسل بالهجاء بهذه الطريقة[١٨٥]:

والقرارُ بطنه غدقٌ زينتْ جَلهاته أكمُهْ

ففعلْنا ذلكَ زمناً مِمَ داني بيننا حَكَمُهْ

فسعى الغلاق بينهم سَعي خَبٌّ كاذبٌ شِيمُهْ

(٣) صدمة المستقبل،الفين توفلر: ٨٠.
(٤) الزمن في الأدب، هانز مايو هووف: ٣٣.
(١) امرؤ القيس، إيليا حاوي: ٢٣.
(٢) ينظر: نقد الشعر: ٦٠.
(٣) الديوان: ١٥٢.

أخذَ الأزلامُ مقتسِما فأتى أغواهما زُلمُهْ

عندَ أنصابٍ لها زَفَرٌ في صيدٍ جَمَّةِ ادمُهْ

فهؤلاء القوم يرضون على أنفسهم أن يرعوا الطحماء والسحم في حين أن الوادي كان مملوءاً بالعشب، ثم يذكرهم بالحرب التي استمرت زمناً ثم انتهت بالصلح الذي وصفه بأنه حدث على وفق لعبة(الأزلام) التي كانت معروفة في العصر الجاهلي، ولكي يحكم الشاعر في إيداع ما يريد الوصول إليه في ذهن المتلقي جعل المكان خاليا قد سكنته الوحوش[١٨٦]:

لا أرى إلا النعامَ به كالإماءِ أشرفتْ حُزمُه

فقد رمز إلى وحشة المكان بالنعام التي شبهها بالإماء الحاملة لحزم الحطب وكأنها وحدها من يعيش في هذا المكان ولا أثر لحياة البشر فيه، وبعد ذلك توعَّد هؤلاء القوم بهجاء مر ينتشر في جميع الأرجاء[١٨٧]:

إنْ تُعيدوها نعدُّ لكم مِن هجاءٍ سائرٍ كلمُهْ

وقتالٍ لا يَغبكمُ في جميعِ جَحْفَلٍ لَهمُهْ

رَزِه قَدَّم وَهَبْ وهَلا ذي زَهاءٍ جَمةٍ بهمُهْ

يتركونَ القاعَ تحتهُمُ لمراغٍ ساطعٍ قتمُهْ

لا ترى إلا أخا رجلٍ آخذاً قرناً فملتزمُهْ

فالشاعر برمزيته لم يكتف بتصوير الأشياء المادية، بل سعى إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أن يلتقطها الحس، كما أن الشاعر يهتم بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرب إلى أعماق الذات لخلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة[١٨٨].

هذه الحالة التي أراد لها طرفة التعبير عن آثار الحرب على قومه من هجرهم لموطنهم، وهذه الرموز تعبر عن الإبداع الفني ودرجة ذكاء الشاعر الذي يتميز بقوة البصيرة وعمق النظر وسعة الخيال فـ"المخيلة المنتجة تفكك(Decompose) العالم كله، إنها تجمع أجزاءه وتنظمها وتخلق منها عالماً جديداً بمقتضى قوانين تنبعث من أعمق أعماق النفس"[١٨٩]، ويبدو أن الالتحام بين الذات والرمز قد وصل إلى درجة كبيرة، فكان الهجاء اللغة الوحيدة التي تحتمل كل هذه المعاني، وسمحت للشاعر الإبداع فيه، فكان حتمياً التعبير عن هذه

(١) الديوان: ١٥٢-١٥٣.
(٢) م. ن: ١٥٤-١٥٧.
(٣) ينظر: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني:٢٧- ٢٨.
(١) ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الوقت الحاضر، عبد الغفار مكاوي: ٩٧/١.

المشاعر التي جاشت في نفس الشاعر والتي ساعد الطلل على تصويرها كما أراد لها الشاعر طرفة بن العبد أن تكون وأن ترمز.

المبحث الثالث

مدلولات رموز الطلل في الأغراض الأخرى- الرثاء مثالاً

الرثاء: غرض من أغراض الشعر العربي المعروفة، يختص بقول الشاعر فيمن مات من أحبائه أو سادات قومه وممدوحيه، إذ إن الشاعر يتناول هؤلاء بالحزن عليهم ليرسم من خلاله صورة لإنسان عزيز عليه موته لأسباب متعددة أدناها أنه نافع في الحياة.

ويظهر في غرض الرثاء صدق العاطفة التي تنبثق من أعماق النفس التي فجعت بفقد الحبيب، قال الباهلي: "قيل لأعرابي ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال لأننا نقول وأكبادنا تحترق"[١٩٠].

ويعد الدارسون الرثاء أكثر الموضوعات الشعرية صدقا في مجال العاطفة، كما يعدونه أبعد تأثيراً أو وقعاً في النفس، وهم بلا شك يصدرون في هذا الحكم عن حقيقة إنسانية يشترك فيها الجميع وهي الأثر الحزين البالغ الحزن الذي تتركه واقعة الموت[١٩١]، وعليه فإن الحياة لا يمكن أن تسير بدون الموت، وهي ثنائية أزلية، قال تعالى: ﴿ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ﴾[١٩٢]، ونتيجة حتمية لعذاب النفس بسبب من فراق الأحبة يدخل البكاء دائرة الحزن "وهو وسيلة تعبيرية عن أوجاع النفس المعذبة"[١٩٣].

وتشترك المصادر القديمة والحديثة في رؤيا واحدة تقريباً، وهي أن بين المدح والرثاء خيوطا مشتركة كثيرة، إذ يعد الرثاء في بعض جوانبه مدحاً ولكنه موجه لشخص ميت، وليس في قصيدة الرثاء فرق كبير عن قصيدة المديح سوى الإشارات التي تدل على أن الممدوح في الرثاء(ميت) مثلاً (كان) و(تولى) و(قضى نحبه)، وهذا على حد قول قدامة بن

---

(١٩٠) البيان والتبيين: ٣٧١/١.
(١٩١) ينظر: رثاء الأخوة في الشعر الجاهلي، د. عبد العزيز شحادة: ١٧.
(١٩٢) الملك/٢.
(١٩٣) جدل الحب والحزن في شعر الخنساء(بحث), د. هناء جواد عبد السادة: ٤.

جعفر "ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثابة ما كان يمدح به في حياته"[١٩٤].

ويوافقه على هذا القول ابن رشيق في كتابه العمدة ويضيف عليه أن يكون "سبيل الرثاء ظاهر التفجع، بيِّن الحسرة، مخلوطا بالتلهف والاستعظام إن كان الميت ملكاً، أو رئيساً كبيراً"[١٩٥].

إن صور الشعراء الجاهليين في قصيدة الرثاء لم تكن واحدة، لتعدد اتجاهات الرثاء، فقد رثى الشعراء الملوك والسادة والأبناء والأخوة والقبيلة وذواتهم، ولكن تبقى القصيدة التي فيها صدق العاطفة هي المتقدمة في فن الرثاء، ويكون الحزن طابعا أساسياً يجمع بين هذه القصائد، وقد أشار إليه أحد الدارسين بقوله: "وقد يقول قائل: إن هناك وحدة معنوية في الرثاء تكاد تجعله ضيق الحدود، وتقوي الوحدة بالأثر النفسي الواحد في سبب الرثاء، ومهما يكن الاشتراك في معاني الرثاء فإن بواعث الرثاء تخرجه من ذلك إلى وجوه من التباين تبعا لتنوعها واختلافها بين شاعر وآخر"[١٩٦].

و"لقصائد الرثاء أثرها في وعي الجماعة من خلال الشاعر، وذلك للصفات التي يبثها في المرثي"[١٩٧]، وهي صورة للإنسان الذي يستحق المدح والثناء عليه، وهو نوع من التخليد له بعد الموت من خلال إبراز قدرته على تحقيق ما يريده الشاعر.

ويبدو أن قصيدة الرثاء نهضت بوظيفة خاصة تكمن في المضمون، لأن أهمية الأدب "ليست في طريقة قوله فحسب، وإنما في ما يقوله أيضاً"[١٩٨].

فالشاعر فقد رجلاً كان مثالاً في الشجاعة والجود والكرم، وهو النصير في الحرب، والنصير في وقت الجدب وإذا فُقِدَ صاحب هذه السمات المثالية انبعث الحزن في نفس الشاعر، فجاءت تجربته الشعرية تعبيراً عن مشاعر الآخرين تجاه الموت، وهؤلاء الذين لا يستطيعون قول الشعر يجدون في قصيدة الرثاء تعبيراً عن ذواتهم أو أبعد من ذلك فـ"ليست وظيفة الأدب التعبير عن شيء فقط، بل هناك أيضا جانب آخر لا يقل أهمية عن هذا شأناً، وهو تقبل هذا الشيء المعبر عنه، فإذا أنا حدثتك عن شيء مارسته أو أحسسته فإن ألفاظي هي بالنسبة إليَّ وسيلة للتعبير عن تجاربي، ولكنها بالنسبة إليك أنت وسيلة لتأدية هذه التجارب"[١٩٩].

---

(١٩٤) نقد الشعر: ١٠٠، وينظر: الرثاء في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، د. بشرى الخطيب: ٥٣.
(١٩٥) العمدة: ١٤٦/٢.
(١٩٦) الرثاء في الجاهلية والإسلام، د. حسين جمعة: ٢٣.
(١٩٧) الأدب الجاهلي: ٣٢٥.
(١٩٨) قواعد النقد الأدبي، لاسل آبركرومبي: ١٧.
(١٩٩) قواعد النقد الأدبي: ١٧.

وبناء على هذا فإن قصيدة الرثاء في العصر الجاهلي اكتسبت ذيوعاً واسعاً عند الجاهليين لأن "الشعر إذ ينقل شيئاً من قائله إلى سامعه فهو ينقل خبراً معينا عن شيء أو فرد معين بل ينقل حالة من الحالات الخالدة التي ما تنفك تتكرر دائما كأنما هي قانون سرمدي في الكون وفي الناس من الأزل إلى الأبد"[٢٠٠].

ونستطيع القول إن الرثاء كان يلبي حاجات اجتماعية، وذلك لكونه نوعاً من تخليد الميت والإشادة به والثناء عليه "إلى جانب كونه فناً يعكس رؤية الشاعر، وقد يكون الرثاء مرتبطا بشعيرة دينية أو متصلا بجذور أسطورية"[٢٠١]، فكارل بروكلمان يرى أن الكاهن كان يسمى بالشاعر "أي العالم، لا بمعنى أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة، بل بمعنى أنه كان شاعراً بقوة شعره السحرية، كما أن قصيدته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر، وكذلك الأغاني الصغيرة التي يرددها البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية، من حالات السرور أو التهيج، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثاراً سحرية"[٢٠٢].

ويعتقد بروكلمان أن غاية الرثاء في الأصل "هي السحر عن طريق القصيدة المرثية التي تطفئ بمفرداتها غضب المقتول وتنهاه أن يرجع إلى الحياة ويصب لعنته على الأحياء الذين بقوا في الدنيا"[٢٠٣]، وبمرور الزمن تخلص فن الرثاء من هذا المعتقد أمام الشعور الإنساني بالحزن العميق، ونضج كثيراً عما كان يعتقد به إذ أصبح الشاعر معنيا بتقديم المرثيات المطولة الجيدة، وقد استطاع كثير من الشعراء أن يخلدوا بعض من رثوهم، مثل مرثيات النابغة والخنساء[٢٠٤]، فالرثاء تخليد لقيم إنسانية واجتماعية اقترنت بالمرثي، وأراد لها الشاعر أن تكون فيه فكل صفة من الصفات التي يقدمها الشاعر للمرثي تتصل بواحدة من الفضائل الأربعة[٢٠٥].

فالرثاء يعبر عن فضيلة إنسانية تتصل بالمبدع نفسه، وهي الوفاء لإنسان فارق عالم الأحياء، والذي نلحظه في قصائد الرثاء أن الصفات مبالغ فيها كثيراً وذلك لأن الشاعر لا يتقيد بالإطار الواقعي لشخصية المرثي، وإنما يتجه إلى رسم صورة مثالية له وهو يتصل بنموذج الإنسان في الشعر الجاهلي، فهي ليس مجرد إظهار للحزن والتفجع، وإنما هو "تشكيل فني متميز لنموذج إنسان مات، يستحق الحزن عليه بما له من مآثر وبما فيه من قيم خلال حياته المليئة بالأحداث"[٢٠٦].

([٢٠٠]) لمن يتغنى الشاعر بشعره، زكي نجيب محمود: ١٦٠.
([٢٠١]) الأدب الجاهلي: ٣٢٧.
([٢٠٢]) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان: ٣٦/١.
([٢٠٣]) م. ن: ٤٨/١.
([٢٠٤]) ينظر: ديوان الخنساء: ٧٢، وديوان النابغة الذبياني: ١٠٤.
([٢٠٥]) حدد قدامة بن جعفر الصفات التي يوصف بها المرثي بأربع هي (العقل، الشجاعة، العدل، العفة). ينظر: نقد الشعر: ٦٦.
([٢٠٦]) لمن يتغنى الشاعر بشعره: ١٦٠.

ويتصل الرثاء بقضية الإنسان والزمن. لقد كان امتلاك الزمن بمعنى البقاء أمل البشرية عبر التاريخ، ولكن هذا الأمل ظلَّ ناقصا، لأن "الواقع يجعل طول العمر بالنسبة للإنسان ناقصا في ذخيرته، فكل عام يمضي من حياته ينقص في عمره الذي يسير نحو نهايته، ومن هنا أصبح لمشكلة الإنسان صفة الإشكالية"[٢٠٧].

لقد أصبح الزمن غريماً للإنسان الذي لم يستطع التغلب عليه، ولن يستطيع، لذلك ارتأى الشاعر الجاهلي أن تكون الغلبة له ولو رمزيا، وذلك بتخليد مآثره ومآثر قومه إذ إن القلق من الموت، أصبح "قلقا لا سبب له سوى الوجود نفسه، وهو مرض ميتافيزيقي لا علاج له، إنه لعنة التناهي التي تحل بالإنسان منذ ولادته، وكأنما كتب عليه أن يموت لمجرد أنه ولد"[٢٠٨].

إن التغني بالذات الإنسانية فردية أو جماعية هو محاولة "لتخليد الإنسان الفاني لنفسه، وصنع نموذج الإنسان الباقي، إنه رفض رمزي للفناء الذي يهدد الإنسان، وهذا الفناء الذي استطاع أن يواجهه بانتصار رمزي من خلال تشكيل فني يعكس الواقع الطبيعي والاجتماعي"[٢٠٩].

إن البناء الفني للقصيدة العربية "أوجب على الشعراء في الرثاء كسائر الفنون الأخرى الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار والاستطراد إلى وصفها وقد جعلوا من ذلك شبه قاعدة فنية لا يخرجون عليها إلا في أحوال نادرة"[٢١٠].

كما أن لظاهرة الوقوف على الديار والبكاء عليها في قصيدة الرثاء مدلولات رمزية معبرة عن العلاقة الصميمية بين الحدثين، فلم يكن الغرض بعيداً عن المقدمة بل كانت المقدمة هي المرآة التي عكست روح القصيدة ومعانيها وما الغرض إلا تفصيل لهذه المعاني التي أراد الشاعر الإفصاح عنها، وكأنه أوجز فكرته في البداية رمزياً ثم عمد إلى تفصيلها.

لقد اعتاد الشعراء أن ينادوا الديار بعد الوقوف عليها، ويسألوها عن أهليها الذين كانوا حلولاً فيها في الماضي، ثم تحملوا عنها، واعتادوا أن يطلبوا إليها تكليمهم وتحديثهم عن أخبارهم، وقد استطاعوا أن يجعلوا لهذه الديار أشخاصا تسمع لهم ما يقولون....، وقد كان جواب الديار على سؤالهم وكلامهم هو الصمت المطلق والسكون العميق، لخلوها من الناس، وعجزها عن الكلام[٢١١].

---

(٢٠٧) الأدب الجاهلي: ١٧٣.
(٢٠٨) مشكلة الحياة، د. زكريا إبراهيم: ١٩٨.
(٢٠٩) في النقد الجمالي: ١٤٤.
(٢١٠) شعر الوقوف على الأطلال:٢٧.
(٢١١) ينظر: م . ن: ٢٣.

إن "قضية جدل الحب والحزن في قصيدة الرثاء تعطينا البعد الإنساني الذاتي في أبهى صورة فنية تربط بين الشاعر والآخر... المرثي. فإن لم يكن هناك حب كبير لم يكن هناك حزن كبير، وعلى وفق نظرية الفعل ورد الفعل.. كلما كان الحب متمكنا من الذات الإنسانية للصفات المثالية التي يتمتع بها المحبوب كان الحزن أشد بعد فقده فقد يحصل سحب لهذه المشاعر الإنسانية من الذات البشرية فتخرج على شكل انفعالات تختلف من شخص إلى آخر، ثم ترجع إلى العمق بقوة مضاعفة فتحول الحب إلى حزن[٢١٢].

فإذا كان هذا الأدب يمثل إعادة تشكيل للوجود الإنساني، فإنه من هذا المنطلق يمثل نوعا من التخليد لهذا الوجود فـ"الشعر يتميز بخاصية تفوق الإنسان حيث إنه يبقى بعد موت قائله كما إنه سريع الذيوع"[٢١٣]. ربما لهذا السبب وغيره برع الشعراء وأجادوا في رثائهم وهم معنيون بإبراز أثر فقدان الميت في الأحياء "كما أن الرثاء هو وقفة الشاعر مع نفسه ليكشف عن ارتباط الزمن بالموت والفناء، وهو تأمل لآثار الزمن على كل ما يتعلق بالحياة ويحيط بها، بحيث يجعل المرء يبصر ماذا وراء هذا التغير والحركة"[٢١٤].

وليس أكثر من الطلل شاهد ماثل لتجسيد هذه الحقيقة واشتراكه مع رمز المرأة إذ "يجد امتداداً متميزاً في مرحلة الافتتاح، ثم ينتشر أحيانا إلى عمق التجربة، فيستقطب بعض فعالياتها الإبداعية، أو يمتد جسرا فنياً أمام معالجة بعض تفاصيلها الموضوعية"[٢١٥]. ففي افتتاحية الطلل تكون تجربة المكان والمرأة امتداداً أكثر انتشاراً في القصيدة الجاهلية، فإذا كان الطلل تجربة لم يستطع الشعراء تخطيها، وذلك لعدم تغير الظروف المصاحبة لها، فقد كان من الطبيعي أن يتخذ الشعراء من هذا الطلل محوراً يتحركون حوله مع دخول المرأة إلى هذه اللوحة، حيث تقدم لنا النماذج الشعرية الجاهلية الترابط العميق بين الطلل والمرأة وما يقدمانه من إثارة الشجن أمام تأمل ذكريات الماضي[٢١٦].

فإذ يقف النابغة الذبياني في رثاء النعمان بن المنذر يستوفي تفاصيل رثائه في وقفته التي يدهشنا النابغة فيها من خلال تساؤله الذي يطلقه والذي ربما يكون ساذجاً حول مقابلته الطلل المقفر مع الشيب الشامل، مع أن تصابيه هنا في هذه المقابلة نجده نحن مقبولا ومسوغا، لأن الطلل يذكره بأيام الشباب والصبا فيهيج أشواقه وأحزانه. إلا أن الشاعر يفاجئنا بموقف مناقض لمفهومنا هذا ويستنكر على نفسه هذا التصابي في دعوة الهوى وكأنه ليس من حقه بعد هذه السنين أن تجيش نفسه بهذا المشاعر بمجرد رؤيته للمنازل إذ يقول[٢١٧]:

([٢١٢]) ينظر: جدل الحب والحزن في شعر الخنساء(بحث):٣.
([٢١٣]) الأدب الجاهلي: ٢٨١.
([٢١٤]) حول مدلولات رموز المرأة, محمود الجادر: ٥.
([٢١٥]) الكلمات والأشياء: ٢٦٤.
([٢١٦]) ينظر: حول مدلولات رموز المرأة: ٧.
([٢١٧]) ديوان النابغة: ١١٥.

دَعَاكَ الهَوَى واسْتَجْهَلَتْكَ المَنازِلُ وكيفَ تَصَابي المَرْءِ والشيبُ شاملُ

فالعلاقة بين الطلل والشيب تأخذ بُعداً معقداً[٢١٨]، من حيث علاقة كل منهم بالشاعر من ناحية، وعلاقة أحدهم بالآخر من ناحية أخرى "على الرغم مما يوحي به ظاهر الأمر من وضوح انتماء كل من الطلل والشيب إلى تأثير الزمن ووضوح ما للأطلال من أهمية دورها في زمن الجماعة، لتذكر الشاعر لأيام الصبا والهوى والوجود مع الجماعة"[٢١٩].

لقد استطاع الشاعر أن يتعامل مع الطلل على وفق ما أراد أن يصور في رثائه من كون الطلل مع الشيب شكّل ماضيا لم يستطع الشاعر تجاوزه، على الرغم مما جاشت به نفسه من عاطفة لم يستطع أن يكبحها فما كان منه إلا أنه اعترف بالتصابي، ورمز الطلل هنا مثَّل علامة مهمة لعالمين متقابلين في الزمان والذي أراد الشاعر أن يسترجعه باسترجاع أيام الصبا والمكان الذي ذكَّره بأن الزمن لا يعود إلى الوراء، إذ كان الزمن غير الزمن والمكان الذي كان عامراً بأهله أصبح طللاً، والصبا تحول إلى شيب شامل، وهذه الحياة العامرة بأوجهها جميعاً أراد لها الشاعر أن تصور أيام كان النعمان حياً والحياة زاهرة بألوانها قبل أن تصبح (طللا وشيبا) فالإنسان "ليشعر بضرورة التغلب على الزمان، وهو لهذا قد يحاول عن طريق الفعل أن يجمع شتات ذاته في الحاضر، وكأنما هو يكتشف في الآن أقسام الزمان ليخلق من التحامها نوعا من الأبدية، ومعنى هذا أن الإنسان قد يحاول أن يحيا في حاضر مستمر على ضرب من الحضرة المليئة التي تندبه عن الضرورة وتنأى بوعيه عن ندم الماضي وجزع المستقبل"[٢٢٠]. وهذا ما اختصره النابغة في ثلاثة أبيات تلك هي مقدمته التي عبَّر بها عن الألم الذي تركه فعل الزمان وذكرياته التي أثارها المكان، فالطلل كان مكانا طبيعيا ممتلئا بالحضور الإنساني عندما كان يسكنه الإنسان غير أن "الجدب أو الصراع القبلي أو الموت يحدث الانقلاب المريع، ويفرغ المكان ثانية إنه يقوض أسس الحضور الإنساني فيه، ويلغي منه ملامح الحضارة الإنسانية بكل بناها المادية والمعنوية"[٢٢١].

وخلاصة القول إن الطلل جسد الهزيمة التي يشعر بها الإنسان فهو تحطيم لإرادته في الحياة وهو كذلك تدمير لرغبة الجماعة البشرية في الاستقرار وبناء حياة ثابتة ودائمة وغير زائلة بمجرد زوال العشب أو نشوب حرب أو غيرها من أسباب رحيل تلك الجماعة عن موطنها إلى موطن آخر، فالطلل هنا رمز للحزن العميق لفقد الوطن الذي استلب وشتت شمل الأحبة.

---

(٢١٨) ينظر: مشكلة الإنسان، د. زكريا إبراهيم: ٩٠.
(٢١٩) الأدب الجاهلي: ٣٦٣.
(٢٢٠) م. ن: ٣٦٣.
(٢٢١) في النقد الجمالي: ١٤٤.

فالشاعر الجاهلي في تعرضه لفن الرثاء رأى فيه نوعا من الحتمية أو نوعا من الشيء المفروض عليه، فالموت واقع لا محالة منه، وإنه أقسى حدث في الحياة، وهو قسوة لا تنتهي و "هذه الروح المأساوية التي يلح الشعراء على توفيرها في الطللية، هي تفعل فعلها في النفوس عندما ترتبط بغرض آخر أو تكون مدخلا له، وانعكاسا لذلك الغرض"[٢٢٢].

وبقدر ما كان أسى الشاعر لحظة الاستذكار لطلله كبيرا تُرجم هذا الأسى إلى لوعة الشاعر وأساه لفقد الملك، فاللحظة الطللية "ليست مجرد وقوف على الدمن، وإنما هي وقوف على الشخصية الإنسانية المقهورة، ورثاء للحضور الإنساني الذي هزمته البيئة في نهاية الأمر، إنها تصوير للصيرورة المحزنة التي يعجز الإنسان فردا كان أو جماعة عن الإفلات من قبضتها"[٢٢٣].

إن الترابط بين الطلل والرثاء كان من التشابه الكبير بحيث مثَّل كل منهم الصورة للآخر، فطالما كان الطلل كل ما يفتقده الإنسان الجاهلي ولا يستطيع أمام حكم الزمن فعل شيء غير الأسى والبكاء، كذلك كان الرثاء هو البكاء على من فقدناهم ولا نستطيع استردادهم أو العودة بالزمن إلى الوراء، وجعلهم أحياء مرَّة ثانية كما هو الطلل لن يكون إلا طللاً أليما.

"إن الحوار الطللي هنا لا يمكن فهمه من خلال تصوراتنا العقلية إلا إذا كان وقوفنا داخل الأطلال وخارجها، أو محاولة انتزاع رؤية الشاعر لأفكاره"[٢٢٤]، فبعد دعوة الهوى واستجهال المنازل يقف الشاعر بربع الدار سائلاً عن سعدى[٢٢٥]:

وقفتُ بربعِ الدارِ قد غيَّرَ البلى معارفها والسارياتُ الهواطلُ

أسائلُ منْ سُعْدى وقد مرَّ بعدنا على عرصات الدار سبعٌ كواملُ

لقد مثلت الديار والقفار الموحشة التي صورها النابغة في مقدمته، موقف الشاعر الجاهلي الذي قيَّم موقفه من المكان بحسب لوعته بفقد النعمان فـ(ربع الدار) لم تكن مجرد مظاهر طبيعية بل عنصرا قويا من عناصر بيان العلاقة بين هذا الإنسان (الخريف) بسبب من فقد الأحباب وبين المكان الموحش الذي تغيرت آثاره بسبب من رحيل أهله، لقد مثَّل الربع للشاعر الوطن الذي فقده بعد أن هجره أهله، وأصبح موحشا وخاليا، وقد تغيرت ملامحه حتى أصبح من الصعب التعرف عليه، فربع الدار هي التي أثارت النابغة عندما رآها أول مرة بعد طول فراق، وقد مثلت في داخله رد فعل عنيف توافقت مع ما كانت

---

(٢٢٢) العزف على وتر النص الشعري: ١١٩.
(٢٢٣) في النقد الجمالي: ١٤٧.
(٢٢٤) الأدب الجاهلي: ٢٢١
(٢٢٥) الديوان: ١١٥.

تجيش به نفسه من ألم بعد فقدان النعمان، فقد وقف الشاعر على طلله محاولا إفراغ لوعته التي تجسدت بالحزن من ذكرى أليمة في خلو الربع من أهلها.

فالعلاقة هنا علاقة وجودية حتمية لا يمكن التغافل عنها، ولم يكن الشاعر الجاهلي بعيدا عنها، بل كان يدركها إدراكا حسيا نابعاً من مخيلته التي كثيرا ما كانت تعنيه في خلق الصورة التي يرسمها بالكلمات، فقد كان الشاعر الجاهلي بخياله "يعيد خلق الأشياء المتعارف عليها خلقا جديداً ويبني عالماً متميزاً في جدليته وتركيبه، ويجمع بين الأشياء المتنافرة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"[٢٢٦]، فعندما نظر إلى الربع ووجدها خالية تخيل وقوفه في قصر الملك وقد خلا المكان منه.

أما المطر الذي ينهمر على المنازل ويعفو معالمها على مدى الأيام والليالي، فدلَّ الشاعر به على بُعد عهده بهذه المنازل وكان قد غير ملامحها وساعد في طمس ما تبقى من أثر الحياة فيها، فالمطر كانت له دلالات كثيرة أهمها أنه غيَّر ملامح المكان، ثم أن هذه (الساريات الهواطل) كانت ترمز إلى غزارة دموع الشاعر التي يسائل المنازل من خلالها عن أهلها الذين هجروها ولم يعودوا يسكنون فيها، وهنا من الصعب "تجاهل تداخل الطبيعة مع ذاتية الشاعر"[٢٢٧]، هذه الطبيعة التي مثلت كل حياة الشاعر الجاهلي التي لبس رداءها واكتسب منها صفاته، فكان من الطبيعي أن نجد النابغة يأخذ المطر لنفسه ورامزا به على ما كان يدور في خلده، فهو بمجرد أنه وجد أن المكان قد تغير عرف أن هذه الساريات الهواطل هي أحد عوامل التغير، وهي غزيرة مثل دموعه.

فصوت المطر هو صوت الدهر، وهو يتجاوب مع صوت الشاعر في حزنه العميق على وفاة النعمان، هذا الحزن الذي يبثه في القصيدة، وهذه جميعا تشكل "حركة أولى أساسية في سيمفونية ثرية، تكشف عن عناصر الإشكالية الوجودية التي ينهض الشاعر بمسؤولية طرحها من خلال القصيدة، إشكالية طرفها الأول ماضٍ مستمر، وطرفها الآخر حاضر مستمر، إن الشاعر يتوسط بين الزمنين بالوقوف على المنازل كما تقف الحمامة على غصنها"[٢٢٨].

وأما أن ترتبط الطللية بذكرى فراق المرأة، فلأن المرأة هي التي تكمل الحضور الإنساني و بالنسبة للشاعر "المرأة المحبوبة أو الإنسان المحبوب يصبح كائنا ممتازا، ويكتسب قيمة جديدة ليست للإنسان العادي، يسبغها عليه صاحب الحب في شيء كثير من الخيال والأشياء التي تكون لها علاقة بهذا الإنسان المحبوب تكتسب هي أيضا هذا الامتياز، وهذه القيمة الجديدة بالقياس بالأشياء الأخرى، وتغدو بذلك ذات قدرة على إثارة الإحساسات

([٢٢٦]) البناء الفني في قصيدة الحب العذري، د. سناء البياتي: ٢١١
([٢٢٧]) الكلمات والأشياء: ١٢٢.
([٢٢٨]) م. ن: ١٢٢.

والمشاعر التي يثيرها الإنسان المحبوب نفسه، وعلى إثارة إحساسات ومشاعر خاصة أخرى"[٢٢٩].

وإن اختفاء هذا الإحساس ربما يحدث اختلالا في الحياة الاجتماعية وانهيارها إذ مثلت(سعدى) التعبير عن الحرمان القاتل من كل معاني العلاقات الإنسانية التي في ذهن الشاعر[٢٣٠]، وقد وثق حرمانه منها بـ(سبع كوامل) هذا التوثيق هو الزمن الذي مرَّ على المكان ولم يتغير، أو لم يرد له الشاعر التغير.

فتحديد الشاعر الزمني لوقت معرفة الديار، أو صاحبتها رمز إلى الزمان من خلال المكان، وذلك من خلال قِدَم المكان، كذلك رغبة الشاعر في توقف لحظة الزمن، والعودة به إلى الماضي السعيد، حيث الديار عامرة (الملك قبل موته)، وهنا تبرز ملاحظة الشاعر للطلل وربطه مع الزمن، ربما لأن جوهر الحياة عند الشاعر الجاهلي "ليس هو الشعور بأنه ما يزال موجودا أو حاضراً، في مقابل وجوده أو حضوره، بل إن هذا الجوهر يتمثل في شعور الشاعر بالمشاركة في تلك الاستمرارية المتدفقة للوجود، التي يعبر عنها في اصطلاحات الزمان، وبشكل ثانوي في اصطلاحات المكان"[٢٣١].

ولكن من ناحية أخرى يقوم الطلل (المكان) بتمثيل علامة مزدوجة الأبعاد، ولكن هذا الازدواج لا يكون بالضرورة قائماً على نحو عكسي، بل هو موحد الدلالة، بمعنى أن الطلل(المكان) ساحة للصراعات الإنسانية من جهة وللطبيعة من جهة أخرى.

ومن هنا كانت علاقة الطلل بالرثاء، إذ إن الشاعر الجاهلي من هذه الدلالة المزدوجة يقيم موقفا متكافئا مع الطلل "[٢٣٢]، فقد صور الشاعر الديار بعد رحيل سعدى وقد خيَّم عليها صمت وسكون، وهي دلالة على الموت، وهذه الصورة عكست حقيقة الأمر ورمزت له، فالنعمان بعد رحيله من الدنيا وخلوها من صوته وصولته، هو صمت وسكون، وهذا ما يدل على الموت، والمحصلة بالنهاية هي أن الديار وسعدى تشيران إلى النعمان.

وهنا يكون النابغة قد وصل إلى غايته من أن طلل سعدى والأسى الناتج عن رحيلها عكس صورة الأسى لموت النعمان[٢٣٣]، لأن السؤال الذي وُجِّه إلى الديار الموحشة كان جوابه الصمت والسكون العميق، وهذه صفات من فارق الحياة.

ومع ذلك المشهد المأساوي الذي صوره النابغة نجده يلجأ إلى (السلوى) تلك اللفظة التي تحمل مجموعة دلالات رمزية تساعد النفس على تحمل عظم المصاب[٢٣٤]:

([٢٢٩]) ينظر شعر الوقوف على الأطلال:٥.
([٢٣٠]) ينظر: حول مدلولات رموز المرأة: ٧.
([٢٣١]) الكلمات والأشياء: ١٠٧.
([٢٣٢]) م. ن: ١٠٨.
([٢٣٣]) أفادتني بهاد.هناء أثناء حواري معها حول الموضوع.

فَسَلَيَّتُ ما عندي بروحةِ عِرْمِسٍ تَخب برحلي تارةً وتُناقِلُ

وقد عمد الشاعر إلى استخدام الفعل(سلى) في قوله (فسليت ما عندي) أي سلوت عما ذكره من البكاء على الديار ومساءلتها عن أهلها (بروحة عرمس)[٢٣٥] وهنا جاء بالكناية عن التجلد والصلابة، وقد خضعت الصورة للمقياس البلاغي الذي نقل التجربة الذاتية إلى مسرح التصوير لأن "الصورة الشعرية في محاولتها نقل التجربة باعتبارها خلقاً فنياً جديداً للواقع من خلال اعتمادها على دلالات بنائية تقوم على التناسب والتقارب فيما بينها, تستمد وجودها من موضوعات حياتية يعايشها المبدع ويجسد تجربته من خلالها، فيتصل بها من مستويات إدراكية مختلفة تعتمد على الإدراكين الحسي والعقلي، ولعل الإدراك الأول هو الذي يسيطر على مجريات التصوير الفني أو الشعري لدى الشعراء عند نقلهم لتجاربهم الذاتية"[٢٣٦]، وعليه فإن الصورة الحسية هي الأساس، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة، فإذا كانت الحسية هي الوسيلة الأولى في التصوير فإن الجانب العقلي يشكل وسيلة أخرى من وسائل التأثير الصوري، غير أن هذه الوسيلة قد تعتمد على الوسيلة الأولى أو تبدو في أثنائها[٢٣٧]. لذا قال س. دي. لويس: "واعتقد أن من الممكن الجدال بأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي"[٢٣٨].

وهذا ما وظفه النابغة الذبياني في رسم صورة الطلل، وأفرغ فكرته فيه وانتقل إلى الغرض الذي وضح خلاصته في المقدمة مع وجود وشائج التماسك بينهما.

فقد أراد الشاعر بهذا الرثاء فضلاً عن إظهار لوعته من فقده الملك وذكر فضائله والرد على الأعداء الشامتين بموت النعمان أن يدفع تهمة (اللامبالاة) عن نفسه بموت النابغة، لذلك نجد أنه بالغ في إظهار حزنه من خلال استذكار قوة الملك، وقد توعد الأعداء أيضاً، فقد وجدنا أنه ترك طلله سريعا ليجد صراعه مع العدو من خلال ناقته التي أسبغ عليها الصفات الحسنة لتكون هي نفسها صفات الملك[٢٣٩]:

مُوثَّقة الأَنساءِ مضبورةِ القَرا نَعُوبُ إذا كلَّ العِتُاق المَراسلُ

كأنّي شَدَدتُ الرَّحلُ حين تَشَذَّرتْ على قارحٍ مما تَضَمَّنَ عاقلُ

---

(٢٣٤) الديوان: ١١٥. روحة عرمس: شبه الناقة بعرمس وهي الصخرة لصلابتها.
(٢٣٥) ينظر: رحلة الناقة بين الشعر الجاهلي والإسلامي(بحث)، د. عباس محمد رضا.
(٢٣٦) الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، د. فايز عارف الفرعان: ١٣.

(٢٣٧) ينظر: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله: ٣٢.
(٢٣٨) الصورة الشعرية، س. دي. لويس: ٢٢.
(٢٣٩) الديوان: ١١٦-١١٨. نعوب: أي تمد عنقها وتستعين به عند شدة السير، المسحج: الذي عضته الحمر، الحزابية: الغليظ شبه بحرباء الأرض وهو ما غلظ منها وصلب، المساجل: جمع مسجل وهو الذكر من الحمير، السمحج: الطويلة الظهر.

أَقَبَّ كعَقدِ الأنْدَرِيّ مَسحَّجٍ حَزابيَّةٍ قد كَدَّمَتْهُ المَساحِلُ

أضرَّ بجرداءِ النُّسالة سَمحجٍ يُقلِّبُها إذ أعوَزَتْهُ الحَلائِلُ

إذا جاهدته الشَّدُّ جَدَّ وإن وَنَتْ تَساقَطَ لا وانٍ ولا مُتخاذِلُ

فمن صفات هذه الناقة أنها لا تتعب من السير ولا تعثر، وذلك لأنها شديدة الظهر وهي نعوب حتى عندما تتعب العتاق المراسل، ثم أنها تشبه البعير القارح من وحش هذا الجبل في قوته ونشاطه، وقد خص القارح لأنه أصلب من غيره.

وفي معرض ردّه على الشامتين ودفع تهمة (اللامبالاة) يقول [٢٤٠]:

لَقَدْ عالني ما سرَّها وتَقطَّعت لروعاتها مني القُوى والوسائلُ

فلا يَهنئْ الأعداءَ مَصرعُ مَلِكَهُم وما عَتَقَتْ منه تميمٌ ووائلُ

وكانت لهم رَبعيَّةٌ يَحذرونها إذا خَضْخَضَتْ ماءَ السماءِ القَبائلُ

يَسير بها النعمانُ تَغلي قُدُورُه تَجيشُ بأسبابِ المَنايا المراجِلُ

لقد أدرك الشاعر الجاهلي في تعرضه لفن الرثاء أن به نوعا من الحتمية أو شيئا مفروضا عليه، فالموت واقعٌ لا محالة منه، فالنابغة في رثاء النعمان علاوة على ما ذكرنا، أراد تخليد ذكره في هذه الأبيات التي برع في تصويرها وفي ترجمة حياة الجاهلي من خلال مفرداتها، وذلك لأنه ابن الصحراء الواسعة، وهذا ما أكده الدكتور عزة حسن بقوله: " هناك اتساع في الفضاء، فالاتساع ليس الأرض حسب، بل يعني الخلاء المكشوف أيضا، لأن الصحراء الواسعة غير المدينة الواسعة، فهناك اتساع مع فراغ رحب أمام القاطن الصحراوي سواء في حله أو ترحاله، وهذا الاتساع المستمر أمام الناظر ينتج عنه اتساع في مدى الرؤية، واتساع في الخيال ورحابته، كما ينتج عنه عمق وبُعد في النظر إلى الأشياء، وليس صحيحاً ما يقال عن أن البدوي بسيط في تفكيره أو ضيق النظر، لأن بيئته وما فيها من اتساع، لا بد أن ينتج عنها اتساع في الرؤية "[٢٤١]، تلك الرؤية التي كانت تتجلى دائما في أشعار الشعراء الجاهليين الذين كان لهم أجمل تصوير لتلك الحياة التي عاشوها وتعايشوا معها.

مدخل

([٢٤٠]) الديوان: ١١٦. ربعية: كتيبة، خضخضت: حركت.
([٢٤١]) شعر الوقوف على الأطلال: ٣٠.

اهتم الشعراء الجاهليون بالمرأة اهتماما كبيرا، وقد بدا هذا الاهتمام في أنهم اتخذوا من النسيب مدخلا إلى موضوعاتهم سواء كانت مديحا أو هجاء أو فخرا أو رثاء.

وأول ما يلفت النظر في المرأة عند الشعراء الجاهليين، هو الشغف الشديد بالنظر إلى مفاتنها، واتخاذ الجسد محورا للتذوق الجمالي، وقد ظهر هذا واضحا في قصائد الشعراء الغزلية التي استفاضوا فيها في وصف محاسن المرأة الجسدية "ولم تكن المرأة مجرد شكل جميل فقط بالنسبة للرجل بل كانت تمثل علاقة جميلة تربطها معه وموقفا تقيم من خلال علاقتها بالرجل"[٢٤٢], وكما "أفرط الشعراء في الاهتمام بجمال الشكل فقد كانوا يتذوقون جمالية المعنى تذوقا رفيعا يدل على رقة الملاحظة ورهافة الشعور ورقة الإحساس"[٢٤٣]، فالمرأة بالنسبة للرجل مصدر كل متعة وبهجة وهي مصدر للحياة نفسها بوصفها أماً، فقد كانت تمثل سر الوجود وخالقة الحياة والمجددة لها لأنها مصدر الخصوبة وسبب استمرارية الحياة[٢٤٤].

ولهذا أصبحت المرأة عند الشاعر الجاهلي رمزا للحياة نفسها، وأصبح موقفه منها يرمز إلى موقفه من الحياة كلها، فهي لدى الشاعر صدى نفسه وما يضمنه فيها من انفعالاته سلبا وإيجابا وتطويع هذه الانفعالات في إطار شعري يكتسبه من علاقته بالمرأة.

هذه العلاقة التي مثلت جدلا بين الشاعر والمرأة، بدت فيه المرأة رمزا للحياة في عنفوانها وامتلائها، وقد ارتبط "جدل الشاعر الجاهلي مع المرأة بجدله مع الواقع والحياة، فواجه بشعره الواقع، وواجه بهذا الشعر الضرورة في الواقع، وكأنه بحديثه عنها وإليها قد حقق لنفسه وجودا أجمل وحياة أعمق من تلك التي يعيشها ويكابد مشاقها"[٢٤٥]. وما يمكن أن نلاحظه عند دراستنا للشعر الجاهلي وللمرأة بشكل خاص، هو امتزاج الأسطورة بالواقع، وقد بدا التأثير واضحا على ما قدمه الشعراء من صور شعرية.

كما تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولا كبيرا، فمن صورة أسطورية لدى الشعوب القديمة إلى صورة متخيلة غير بعيدة عن الواقع ومرتبطة في الوقت نفسه بجذورها الأسطورية[٢٤٦]. وقد غدا تصوير المرأة طقسا فنيا يلتزمه كثير من الشعراء، وسمي ذلك الطقس بالنسيب[٢٤٧].

وقد جاء في اللغة أن النسيب هو رقيق الشعر في النساء[٢٤٨]، وقد يكون هذا الطقس الفني من بقايا تراث عصر الأمومة، عندما كانت الهوية لكل فرد تنسب إلى الأم. وبعد

---

(٢٤٢) في النقد الجمالي: ٤٩.
(٢٤٣) المصدر نفسه : ٤٩.
(٢٤٤) ينظر: بزوغ العقل البشري، نورمان بريل، نقلا عن دراسات في الشعر الحديث، عبدة بدوي: ١٣، والمرأة في شريعة حمورابي: ٨٥٠، والمرأة عبر التاريخ، د. عبد اللطيف القصاب: ٤٣.
(٢٤٥) في النقد الجمالي: ١٨٥.
(٢٤٦) ينظر: الأدب الجاهلي: ١٩٠.
(٢٤٧) ينظر: في النقد الجمالي: ٦٢.
(٢٤٨) ينظر: لسان العرب، باب (ن س ب).

عصر الانتساب ارتبطت بالعشيقة، وقد قيل في الإسلام: قيس ليلى، كثير عزة، جميل بثينة، ثم نجد في القرآن كيف أن العرب القدامى أضفوا على الملائكة الطابع الأنثوي، وكيف أنهم أنثوا الأشياء الكبيرة كالأرض والحياة والشمس، وجعلوا لها رموزا مقدسة هي الغزالة، والمهاة، والنخلة، والدرة[٢٤٩].

وقد طغت هذه النظرة على صورة المرأة مما جعلها تتحول إلى النموذج أو المثال التي بقيت مسيطرة على حضور المرأة في الشعر العربي حتى الآن، أما من حيث ارتباطها بموضوعنا، فإني وجدت الرأي الذي يقول إن شعر الغزل كان في الأصل أدعية وصلوات ترفع للآلهة، ثم كان تحوله بعد ذلك عن طريق الطفرة والتدهور إلى الغزل في المرأة[٢٥٠]، وهذا ما دأب عليه الشعراء متخذين من التغزل بالمرأة مقدمات لقصائدهم، ونحن نعرف أن المرأة العربية بفضل ظروف حياتها في مجتمعنا كانت تحب أن تكون المطلوبة لا الطالبة، وقد سار الشعراء على هذا الطريق، على حد ما نعرف من قول ابن رشيق "وقال بعضهم وأظنه عبد الكريم النهشلي- العادة عند العرب، أن الشاعر هو المتغزل، وهو المتماوت وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهذا دليل على كرم النحيزة في العرب وغيرتهم على الحرم"[٢٥١].

وقد ارتبط الغزل والنسيب والتشبيب في القصيدة الجاهلية مع بداياتها، لأن هذه المعاني تعبر عن عواطف الشاعر الجاهلي "فقد كانت ترجمة لإحساس الإنسان حين يفصح عن مكنون خواطره الوجدانية، ويصور ومضات النفس وارتعاشها كلما لاحت له أشباح المحبوبة، كما أن معانيها تستمد مقوماتها من البيئة والمجتمع، لذلك كان الهوى والشوق والميول الفطرية لدى الأنثى هو مصدر انبعاث هذه الألوان"[٢٥٢].

وقبل الولوج في فصل النسيب وجب التعريف بمفهوم هذه المعاني الثلاثة (الغزل – النسيب- التشبيب) بسبب اختلاف دلالاتها والخلط الحاصل في استخدامها، ومن قراءتنا للتراث النقدي، نجد أن النقاد يوحدون التعابير الوجدانية الثلاثة جميعها بالغزل ويردون النسيب والتشبيب إلى ترادفه أي أنها الوجه الآخر لصورة الغزل، وهذا ما ذكره ابن رشيق في العمدة بقوله: "النسيب والغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد... وأما الغزل فهو إلف النساء

([٢٤٩]) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن: ١٢٣، و شعر الحب في العصر الأموي- دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون، د. هناء جواد: ٥.
([٢٥٠]) ينظر: دراسات في الشعر الحديث: ٧٣.
([٢٥١]) العمدة: ١٤٨/٢.
([٢٥٢]) خصوبة القصيدة الجاهلية: ١١١.

والتخلق بما يوافقهن"[٢٥٣]، ثم نجد في القواميس اللغوية أن هذه الألوان موحدة المعاني وكان ابن سيدة كغيره من علماء اللغة الذين جعلوها بمعنى واحد[٢٥٤].

ولي رؤية ذاتية في الغزل أرى من خلالها أن الغاية منه هو الاشتهار بمودات النساء والولع بهن والتعبير عن هذا الولع مباشرة، وتتبعهن والحديث إليهن، والعبث بذلك الكلام، وإن لم يكن للشاعر صاحبة أو محبوبة.

أما التشبيب فهو الاسترسال في وصف تأثير النساء في الحواس وذكر جمالهن وما لهذا الجمال من تأثير، فهو وصف كل ما يذكره بالمرأة ويشير إليها ويدل عليها، وهو تصوير الإعجاب الذي يتملك الإنسان حين يتعلق بالمرأة فالشاعر يصف ما أثار انتباهه الحسي، فهو يتتبع أخبارها وما يلفت أسماع الناس إليها- أي أنه بعث للأوصاف التي تتصل بالمرأة وتحيط بها[٢٥٥].

والنسيب هو أثر الحب وما يبثه الشاعر من شكوى بتبريح الصبابة وما يصفه من التجني، وهو التعبير عن تعطش الفؤاد، وصبوته إليهن، وخوف النفس وتلهفها عليهن والحنين والشوق المتجدد للقاء، ووصف ما يلاقيه المحب من اللوعة في بُعد الحبيبة عنه أي هو "وصف الشكوى الوجدانية التي تخلفها النساء في القلب كلما خفق بحبهن وتصوير هذا الحب وأثره، بعيدا عن التعبير المباشر وكل ما يسوء هوى المرأة أو يجرح عواطفها، مسترعيا لخواطر دلالها وما يبعث في نفسها من رضا الإعجاب وطمأنينة الغرور"[٢٥٦]، وقد مثَّل النسيب علاقة الشاعر السلبية بمحبوبته من هجر وفراق.

وعلى كل حال فالمعاني الثلاثة متصلة بحب المرأة وذكرها والحديث عنها وعن صفاتها، وما وجدناه في المصادر القديمة، هو تغليب استعمال لفظ النسيب والتشبيب على لفظ الغزل مع تخصيص لفظ النسيب بشكل مطلق[٢٥٧].

وقد تفاوتت الآراء بشأن استخدام الشعراء لموضوع المرأة وتطويعه، فقد عده ابن قتيبة الباب الذي يفتح للشاعر الآفاق إلى موضوع أوسع بعد أن يُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع[٢٥٨].

وذهب ابن رشيق إلى أنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب[٢٥٩]، ولا أرى فرقا كبيرا بين الرأيين، غير أن ابن قتيبة جعل افتتاح

([٢٥٣]) العمدة: ١١٧/٢.
([٢٥٤]) ينظر: المخصص بن سيدة, ج٢: ٥٥٨، وطبقات فحول الشعراء: ٥٤٥.
([٢٥٥]) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية: ١٢٠.
([٢٥٦]) خصوبة القصيدة الجاهلية: ١١٩.
([٢٥٧]) ينظر: نقد الشعر: ١٣٤، والعمدة:١١٦-١١٧.
([٢٥٨]) ينظر: الشعر والشعراء: ٧٤/١.

القصائد بالمرأة لجذب انتباه المتلقي[٢٦٠]، أما ابن رشيق فقد عدَّه الوسيلة للانفتاح على الأغراض الأخرى، وهذا يعني أن صورة المرأة "ظلت تجد طريقها إلى عطاء الشاعر فتحتل مساحتها الخاصة من نماذجه عبر عصور العطاء الشعري دون استثناء"[٢٦١].

أما الدراسات الحديثة التي تناولت الموضوع فقد تمثلت في اتجاهين:

الاتجاه الأول: نظر إلى المرأة بأنها ذات دلالة واقعية[٢٦٢].

الاتجاه الثاني: فقد تمثل بعَدّ المرأة ذات دلالة رمزية في القصيدة[٢٦٣] طوعها الشاعر لينفذ منها إلى أغراض أخرى.

وقد "اختلفت وجهات النظر إلى المرأة في القصيدة الجاهلية فمنهم من نظر إليها نظرة موضوعية، فتحدث عنها بوصفها أماً أو أختاً أو زوجةً، وعد الأسماء التي تأتي في افتتاحيات القصائد أو أثنائها أسماء لنساء حقيقيات، ومنهم من قال إنها أسماء وهمية، وهي رموز وليست حقيقة عمد إليها الشعراء ليعبروا من خلالها عمّا في نفوسهم من أحداث وقضايا"[٢٦٤].

أما المستشرق الألماني فالتربراونة فقد انفرد برأي خاص به وهو أنه نفى أن تكون المقدمة الغزلية أو (قطع النسيب) كما أسماها وسيلة إلى غاية وإنما هي غاية لنفسها[٢٦٥]. وتبعه في هذا الرأي الدكتور عز الدين إسماعيل[٢٦٦]، أما الدكتور حسين عطوان فيرى "أن النسيب كان تعبيرا يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه، وخلوه إليها وهو بذلك يعد الجزء الذاتي في القصيدة الذي يعبر فيه الشاعر عن الحياة والكون من حوله"[٢٦٧].

ويرى الدكتور محمود الجادر أن القصيدة الجاهلية تمثلت في مراحل ثلاث: هي الافتتاح والرحلة والغرض، وقد تمثل الافتتاح عند الشاعر الجاهلي في وقوفه على الأطلال أو النسيب[٢٦٨]، أو الشكوى من النسيب أو حديث الطيف، ومن خلال التفاصيل التي يبثها الشاعر في مقدمته والتي توفر له حديث الأسى مع يقظة ذكرى تستحوذ على تفكيره، يعمل الشاعر على تطويع هذه التفاصيل لأجل الغرض، وهذا ما يدعم رمزية المعالجة في مقدمة

([٢٥٩]) ينظر: العمدة:٢٠٦/١.
([٢٦٠]) ينظر: الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني: ١٤٧.
([٢٦١]) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: ١٩.
([٢٦٢]) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي، د. علي الهاشمي: ٨٧، والغزل في العصر الجاهلي، أحمد الحوفي: ٦٣-٦٨.
([٢٦٣]) ينظر: المرثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عناد غزوان: ٢٣، ورمز المرأة في أدب أيام العرب (بحث)، د. عادل البياتي: ٤٢.
([٢٦٤]) دراسات في الشعر العربي القديم، د. بهجت الحديثي: ٥٦.
([٢٦٥]) ينظر: الوجودية في الجاهلية(مقال), فالتر براونة: ١٥٦.
([٢٦٦]) ينظر: مقال منشور في مجلة شعر، نقلا عن: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٢١٩.
([٢٦٧]) مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٢١٩.
([٢٦٨]) ينظر: حول مدلولات رموز المرأة: ٥.

القصيدة وارتباطها ارتباطاً وثيقا بالغرض كما يعد رمز المرأة أهم منفذ من منافذ دخول عناصر التجربة الشعرية إلى عالم القصيدة الجاهلية [٢٦٩].

كما أن افتتاحات القصائد جميعها هي أشبه بنافذة القصيدة إلى ماضي الشاعر وأمسه، هذا الماضي الذي يعيشه الشاعر عبر الذكرى، يُوظف على وفق اختياره وما يمثله له لأجل مهمة معينة، كما أن الاختيار يعتمد على تجربة الشاعر وطريقة توجهه في المعالجة[٢٧٠]، وتعد افتتاحية الطلل الأكثر شيوعا في القصيدة الجاهلية لأنه يمثل تعبيرا عن ضياع الاستقرار والانتماء إلى(الوطن) أو يتحول إلى رمز لضياع العلاقات الإنسانية من خلال تفرق القبائل التي اجتمعت في مكان واحد حول العشب والماء. وقد أصبح الطلل تجربة فرضت نفسها على واقع الحياة اليومية الصحراوية التي لم يحدث فيها تغير كبير طوال العصر، لذلك كان من الطبيعي أن يكون الوقوف على الأطلال أرضية مناسبة لمعالجة تجربة الشاعر الآنية، وهذا ما جعل دخول المرأة إلى اللوحة الطللية عاملا مساعداً في المعالجة حيث يمثل "اللقاء العميق بين قدرة الطلل وقدرة رمز المرأة على إثارة الشجن إزاء تأمل أطياف الماضي المفقود"[٢٧١].

وقد شغلت المرأة مساحة متميزة في النصوص الشعرية الجاهلية، وتطل صورتها في لوحات النسيب في غرض المدح تحمل في طياتها مدلولات رمزية عديدة "فيها نكهة كل الوحدات الثقافية التي استأثرت بالوجدان العربي، وليس هذا فحسب بل يتلمس المرء فيها حاجات المجتمع العربي، ومثله العليا، وقيمه وطموحاته"[٢٧٢].

وقد ظهرت المدلولات الرمزية في القصيدة العربية في التراث العربي بشكل مكثف لا يفهمها أي شخص بصدق ووضوح إلا من انتمى إلى هذا التراث، وفي ذلك يقول ابن طباطبا: "وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يضعونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعا، فإذا وقفت على ما أراده لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"[٢٧٣].

لقد اتخذت المرأة عددا من التجليات، فهي امرأة لعوب- متقلبة وبذلك فهي رمز(لقلة الوفاء)، واستخدم آخرون المرأة العاذلة رمزا للكرم لكونها تلوم زوجها لكثرة إنفاقه المال[٢٧٤]، ومنهم من جعل منها صورة مشرقة في حياة الإنسان العربي، وقد وصف

([٢٦٩]) ينظر: دراسات في الشعر العربي القديم: ٨٨.
([٢٧٠]) ينظر: م. ن: ٨٨.
([٢٧١]) حول مدلولات رموز المرأة: ٧.
([٢٧٢]) في النقد الجمالي: ٢٨٣.
([٢٧٣]) عيار الشعر: ١١.
([٢٧٤]) ينظر: ديوان حاتم الطائي

أدونيس المرأة بقوله: "إنها دنيا يتصافح عندها الشاعر مع الزمن والموت"[٢٧٥]، لأنها مصدر إلهام الشعراء في كل العصور وليس فقط في العصر الجاهلي، ولم تظهر الرموز السلبية إلا في حالة واحدة وهي عندما تكون المرأة لعوبا وهنا على الشاعر أن يستثمر هذه الصورة ليعبئها بأغراض أخرى في نفسه كما سنرى في المبحث الثاني.

قال زهير بن أبي سلمى في افتتاح قصيدة مدح بها حصن بن حذيفة[٢٧٦]:

صَحا القلبُ عن سلمى وأَقصرَ باطلُهُ وعرّي أفراسُ الصبا ورواحلُه

وأقصرَ عما تعلمين وسددت عليَّ سوى قصدِ السبيلِ مُعادلُه

وقال العذارى إنما أنت عمُّنا وكان الشبابُ كالخليطِ نزايلُه

فأصبحْنَ ما يَعرفْنَ إلا خليقتي وإلا سوادَ الرأسِ والشيبُ شاملُه

وقد اتخذ الشاعر(سلمى) رمزا للحب العفيف[٢٧٧]، ويرى الدكتور محمود الجادر في هذا النص أن زهير بن أبي سلمى يبدو "أقرب إلى الصدق في التعبير عن هوية لوحة النسيب، فصحوة القلب جاءت هنا بعد وقفة أمام ضغط مأساة الشيب الذي أحكمه الشاعر (فاقتصر) عمّا كان من نزعات، ثم ما كان له عند العذارى إلا هذه الطعنة الخفية (إنما أنت عمنا) ولهذا فإنه يهرع بعد أبيات النسيب والتشبيب إلى لوحة طلل يمارسها بعدها. وهذا نمط يصفه الدكتور محمود الجادر بأنه لم يعرف له مثيل في النصوص الجاهلية[٢٧٨]:

لمن طللٌ كالوحي عافٍ منازلُه عفا الرسُّ منه فالرسينُ فعاقلُه

"فهذا البيت وما بعده من لوحة طللية لا يؤمِّن أية امرأة راحلة فليس ثمة إلا ذكر للمواضع المحيطة بالطلل تستغرق الآخرين اللذين ينفتحان على لوحة صيد بالفرس"[٢٧٩]، والشاعر إذ يتغزل بالمرأة رمزا للذات العاشقة، أو يفترض أنها تكون عاشقة فاسم المرأة حقيقة وخيال، وهي مصدر الإبداع الفني في التجربة الشعرية لكل شاعر لأن "في العمل الإبداعي تبرز قدرة الأديب وعبقريته في تحقيق التوازن والانسجام بين الشكل والمضمون

([٢٧٥]) ديوان الشعر العربي، أدونيس: ٢٠/١.
([٢٧٦]) ديوان زهير بن أبي سلمى: ٩٦.
([٢٧٧]) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: ١٤٩- ١٥٤، وقد ذكر أسماء النساء والدلالة الرمزية المستخدمة لكل اسم مثل سعاد: رمز الربيع، وما يتبعه من سعادة وأسماء: رمز المراعي وحياة الرعي، وأمينة: رمز الأم العطوف، خولة : رمز سيدة الزرع.
([٢٧٨]) ديوان زهير بن أبي سلمى: ١٠٣.
([٢٧٩]) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون: ٣٦٣.

من ناحية، وبين الذات والموضوع من ناحية أخرى، بحيث لا يمكن الفصل بينهما نتيجة سيطرة الأديب على موضوعاته ووسائله الفنية"[٢٨٠].

المبحث الأول

مدلولات رموز النسيب في قصائد المديح

لقد عرف الشعراء الجاهليون أهمية دور المرأة في التعبير عن واقع الحياة التي كان يحياها الإنسان العربي، لذلك عرفوا كيف يوظفونها في قصائدهم، ومن أجل التفصيل في دلالة رمز المديح في النسيب، سنقف على نص للمثقب العبدي يمدح فيه النعمان بن المنذر, لنتمعن في الرموز التي سوف ينتجها هذا النص، وقد استهل القصيدة بالنسيب[٢٨١]:

ألا إنَّ هندا أمسَ رثَّ جديدُها وظنَّتْ وما كان المتَاعُ يؤودُها

فلو أنَّها من قبلُ دامتْ لُبانَةً على العهدِ إذ تَصطادُني وأصيدُها

ولكنها مِما تمَيطُ بِودِّه بَشَاشَةُ أدنى خُلّةٍ يستفيدُها

أجِدَّكِ وما يُدريكِ أنَّ رُبَّ بَلدةٍ إذا الشمسُ في الأيامِ طالَ رُكودُها

وصاحَتْ صَوَاديحُ النهارِ وأعرضتْ لوامعُ يُطوى رِيطُها وبرُوُدُها

قبل البدء بتحليل هذا النص نقول: إن قصيدة المثقب العبدي هي من القصائد المتقدمة، فالشاعر جاهلي قديم، وهذا يدل على أن العلاقة بين المقدمة والغرض كانت متحققة في القصائد القديمة، وليست من نتائج المتأخرين من الشعراء الجاهليين، وهذه العلاقة يوضحها ما جاء في المقدمة والذي ينطبق على الغرض في تفاصيله، ويؤكد غاية البحث من أن فكرة الشاعر هي المقدمة ولكنها مركزة، وما الغرض إلا شرح لهذه الفكرة.

---

(٢٨٠) المرأة بين التجربة الموضوعية والتجربة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى(مقال)، أحمد سعيد: ٤٩.
(٢٨١) ديوان المثقب العبدي: ١٤٩- ١٥٠.

لقد استهل المثقب قصيدته بالنسيب بامرأة اسمها هند، وقد صورها الشاعر وقد أخلف وصلها، فهو يشكو من بخلها بتمتيعه، ويذكر فراق قلبها عنه لأنها متقلبة ولا تثبت على موقف واحد، وفي البيت الأول نجد أن أهم ما يبرز فيه هذه العلاقة الضدية، بين كلمة (رثَّ، وجديدها) ، وكذلك العلاقة الضدية بين كلمة (ضنَّت) ودلالة تعبير (وما كان المتاع يؤودها)، فكلمة (ضنت) تدل على البخل، في حين نجد دلالة تعبير (وما كان المتاع يؤودها) يدل على الكرم الذاتي في عشقه هنداً، ذلك لأن هندا كان الكرم سابقا منها هي، فبادلها الشاعر بذلك العشق الكبير، ولكن يبدو أن علاقة المثقب بفتاتة يشوبها كثير من التلون، وهذا التلون الذي أراد له الشاعر أن يظهر وأن تكون هند متقلبة وذلك لغاية في نفسه، وهو يقارن بين ما كان من علاقته في الماضي وما أصبحت عليه الآن، فقد كانت معطاء عليه بالسلام والتحية وهي الآن بخيلة، ثم تمنى الشاعر لو أنها بقيت على علاقتها القديمة به، لأنه ثابت على مودته لها، أما هي فقد تقلبت وتغيرت.

لقد بدأ المثقب نصه بتشكيل مجموعة من الثنائيات المتناقضات، وتدور بين الثبات والتحول[٢٨٢] (الجديد، القديم) ، و(العطاء، البخل) و(ثبوت الشاعر على مودته وتقلب هند)، وهنا ساد بين هذه الثنائيات بعد زمني تشير إليه لفظة (أمس) والتي سبقت ثنائية (الرث، الجديد) والتي هي صورة الحاضر (الجديد) الذي تعكر بسوء العلاقة وانقطاعها وتغير صاحبة هذه العلاقة وتبدل أحوالها وتقلبها، فما بين الأمس واليوم تغير واضح في العلاقة العاطفية فلو كانت (هند) شحيحة منيعة في كل الأحوال لكانت رمزا للعفة أو الهجران.

ولكنها كانت في مدٍّ وجزرٍ معه، فمن متاع بالسلام والتحية والحب والمودة واللقاء والحديث إلى تثاقلٍ وضجر، فتقلبها وعدم ثباتها على حالٍ واحدةٍ يؤكد صفة عدم الوفاء لسالف العهد، والحب الذي كان متواصلاً أصبح رثاً، وقد أصبحت معه هند بخيلة، ويرسم الشاعر هنا صورة للمرأة اللعوب التي تتحرك باتجاهات مختلفة وتحرك الطرف الآخر معها (الشاعر) وقد جسدت لفظة(تميط) الصور البنائية للنص في سياق إبداعي لتفصح عن دلالات عديدة بتصويرها المتلقي وهو يرى هندا تميل وتنحني بهواها باتجاهات مختلفة.

فالألفاظ هنا ليست مجرد "وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها وكيانات مادية مستقلة بنفسها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات"[٢٨٣]، لقد استطاع الشاعر من خلال هذا التشكيل اللفظي أن يحدد الأبعاد الفنية لتجربته الشعرية في صورة أبدع من خلالها فـ"الصورة الشعرية هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها إلى

([٢٨٢]) ينظر: اسئلة الشعر، منير العكش، قوله "التحول بهذا المعنى ينشأ ويعمل على الحركة التي تنسجم مع الحادثة)، نقلا عن: ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي(رسالة ماجستير)، محمد عباس دهيش:١١٣.

([٢٨٣]) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد: ١١٤.

جانب الإيقاع الموسيقي إذ بها تتحقق خاصية الشعر، وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل بها الحواس انفعالا لذيذاً"[٢٨٤].

وترى الدكتورة سهير القلماوي في الصورة الشعرية "أن يكون الجزء فيها معجبا لذاته كما يكون معجباً لارتباطه بالكل... والكل يعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالأجزاء"[٢٨٥]، وهنا يتحقق ما يسمى "تناغم الانطباع"[٢٨٦]، الذي ينبع من انسجام الصور مع تجربة الشاعر وهذا ما حدث مع المثقب في تجربته مع (هند والملك)، فالتناغم الذي حققه الشاعر من انسجام الحالة التي صورها تمثلت في هند والتي هي في جوهرها مثلت صفات الملك المتقلب المنقطع الود والوصال بعد أن كان على علاقة جيدة بقبيلة الشاعر الذي ألحق بهم أشد العقاب، فعلاقة الملك بالشاعر تغيرت، فقد كانت جيدة وفي هذا يقول[٢٨٧]:

فلو أنَّها من قبلُ دامتْ لُبانَةً على العهدِ إذ تَصطادُني وأصيدُها

ولكن هذه العلاقة لم تدم لأن الملك يُسَيِّر علاقاته على وفق مصالحة السياسية ويتقلب على وفق المستجدات، فهو يقيم علاقة مع أي طرف وينهي علاقته مع أي طرف آخر، هذه الصورة توافقت وانسجمت مع تجربة الشاعر، وقد مثلت ماضياً إيجابياً بما يعنيه هذا الماضي من حياة سعيدة للشاعر وقومه قبل أن تحل عليهم لعنة الملك، ثم مقارنتها وربطها مع حاضر سيِّء وهو ما آلت إليه حال القبيلة بعد بطش الملك بهم، ثم أن الشاعر لم يصف هنداً بالوفاء والأمانة ذلك لأنه قصد الملك ثم اتخذ من هندٍ رمزاً له لوجود صفات مشتركة كثيرة بينهما فهند كانت تمثل الملك بكل صفاتها السيئة، والتي هي مساوئ الملك، وقد تجسد الملك في هند في نص المثقب العبدي، ذلك لأن المرأة كانت وما زالت رمزا مفعما بالخصوبة التي تتواءم مع الرموز الأخرى وتؤدي المعاني إلى مراميها الحقيقية، فالمثقب جعل من فتاته(هند) رمزا لمدلولات عديدة سوف تظهر تباعاً.

إن التنوع في لون الشعر وشكله، الذي كان متمثلا في البنية اللغوية التي بنى الشاعر عليها قصيدته متخذا من هند رمزا لذلك, وسيلة من وسائل الفن[٢٨٨] لأن "غرض الشاعر ليس الفكرة الواضحة، والعاطفة الرقيقة، بل الإبهام في القلب، والغموض الواضح في الإحساسات والتردد في حالات النفس"[٢٨٩]، فعمل الشاعر هنا أن يحول الكلمات المطروقة والجارية على الألسن بشكل اعتيادي مسموح عن معناها التقليدي, ويتخذ لها معنى آخر مبطنا هو فقط في نفس الشاعر الذي استطاع أن يداخل الرموز ويخرجها في نهاية الأمر

([٢٨٤]) في الشعر الأوربي المعاصر: ٧٢.
([٢٨٥]) فن الأدب- المحاكاة، د. سهير القلماوي: ١٠٨.
([٢٨٦]) الصورة الشعرية: ٨٤.
([٢٨٧]) الديوان: ١٤٩.
([٢٨٨]) ينظر:مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ٤٥.
([٢٨٩]) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٤٦.

مخرجا واحدا متخذا من المرأة محورا لذلك، وهنا يأتي الدور السري للكلمات في حياتها المملؤة بالأسرار وتاريخها الطويل فالدكتور رجاء عيد يرى " أن هذه الكلمات تكشف عن سريتها إذا أحسن استخدامها، كيف يرتبها كاتبها وكيف يطلق طاقتها الفكرية وكيف يستكشف كنزها الذهبي الذي يتناثر ثراؤه "[٢٩٠].

ويبدو أن الغزل بالمرأة المحبوبة هو "الوسيلة الفنية الكبرى"[٢٩١] لافتتاح القصائد عند الشعراء في العصر الجاهلي، وأن الوقوف على الديار والبكاء على أطلالها "وسيلة فنية صغرى، يقدمون بها بين يدي هذا الغزل نفسه في أغلب الأحيان"[٢٩٢].

والنتيجة أن المثقب العبدي قد جعل من (هند) مرآة انعكست عليها أفعال الملك(النعمان بن المنذر) وبما أن "المرأة هي مرآة الروح"[٢٩٣]، فإن الشاعر عمد إلى استخدامها رمزا لحقيقة الملك، فهناك امرأة لعوب متقلبة (تميط) باتجاهات مختلفة لا تلتزم بالوعود ولا تفي بالعهود... أي أن هندا هي المرأة الحبيبة التي مثلت بالنتيجة رمز عدم الوفاء، ثم أنها في داخل الشاعر ومعانيه الخاصة كانت مرآة روحه في موقفه من الملك وهي من ثم مثلت عدم الوفاء والثبات أيضا، فالعلاقة الواضحة بالنتيجة هي (عدم الوفاء).

وهنا يظهر صدق غاية الشاعر وغرضه من الملك، فالغرض لم يكن مدحا خالصا ولا تودد فقط ليطلق سراح قبيلته ويفك أسرهم، وإنما هي أيضا نافذة يطل الشاعر من خلالها ليفرغ غيظه من الملك وحقده عليه ذلك لأنه قسا على قبائل العرب وأضعفهم، فكان من الطبيعي أن يكون المدح غير خالص، وأن تكون هند غير مثالية، كونها مثلت دور محبوبة الشاعر وهي التي يجب أن تتحلى بأجمل الصفات، ولكنها عكست غير ذلك(صفات الملك) فقد كانت كما وصفها الشاعر وهي الملك في حقيقته لأنه نقض العهد الذي قطعه مع قبيلة الشاعر، وعلى الرغم من ذلك كان على الشاعر أن يصف خيل الملك وسلاحه والتي كانت وسيلته في إخضاع القبائل لسلطانه، وحتى في هذه لم يكن صادقا فالمدح كان في الظاهر فقط، وقد أراد أن يقول له إنك قسوت كثيراً وبالغت في قسوتك علينا، فمدحه لخيل الملك وسلاحه واستفاضته في هذا الأمر كان رسالةً بل رمزا لذلك الظلم في العقاب، فهو يصور كيف أن فتلاء اليدين سارت به إلى الملك طالبا عطفه ومتوسلاً في رحمته[٢٩٤]:

قطعتُ بفَتلاءِ اليدينِ ذريعةٍ يغولُ البلادَ سَومُها وبَريدُها

فبِتُّ وباتَتْ كالنعامةِ ناقتي وباتتْ عليها صفْنَتي وقُتُودُها

([٢٩٠]) تذوق النص: ٦٢.
(٤) شعر الوقوف على الأطلال: ١٣.
([٢٩٢]) م. ن: ١٣.
([٢٩٣]) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث, د. علوي الهاشمي: ٦٢.
([٢٩٤]) الديوان: ١٥٠-١٥١. الصفن: نوع من الجلد يوضع فيه الطعام، الثفنات: ما مس الأرض من قوائم البعير في بروكه. الجران: جلد باطن العنق، هجودها: نومها، شريم البحر: خليج انشرم من البحر.

وأغْضَتْ كما أغْضَيتُ عيني فعَرَّسَتْ على الثَّفَناتِ والجِرانِ هُجُودُها

علـيَّ طُـرقٍ عنـدَ الأراكةِ رِبَّةٍ تؤازي شَريمَ البحرِ وهو قَعيدُها

كأنَّ جَنيباً عنـد مَعْقَدِ غَـرْزِها تُزاوِلـهُ عـن نـفْسهِ وبُريدُها

تَهالكَ منهـا فـي الـرخاءِ تَهالكاً تَهالكَ إحدى الجُونِ حانَ ورودُها

فنَـهْنَهْتُ منـها والمناسمُ تَرتمي بمعزاءِ شـتى لا يُـردّ عَنودُهـا

كما أن الجانب الآخر يتجلى لنا في الناقة التي شبهها بالنعامة، وهذا التشبيه يعكس رغبة الشاعر في حياة أسرية سعيدة وآمنة كان يتمنى أن يحياها ولاسيما في مراحل الاضطراب والقلق والخوف الذي كان يشعر به الشاعر خوفا من بطش الملك، فقد استعمل الشاعر رمز النعامة التي جعلها حلقة وصل بين الموضوع والناقة، فكأنه ألبس الناقة لبوس النعامة،إذ إن الاستقرار الذي كان ينشده الشاعر تبدد بسبب ما كان يحيط به من ظروف، وهذه إحدى وسائل الشاعر في ترميز ما يريد القول فيه، ذلك لأن خوفه من الملك وبطشه وخوفه على حاجته في فك أسر قبيلته جعله يرمز لذلك ويخفي الحقيقة، فالأدب عمل رمزي[٢٩٥]، ذلك لأن الشاعر لم يرد أن يلوم الملك، وإنما أراد أن يكسب وده ليطلق سراح قبيلته، لهذا عمد إلى ترميز الحقيقة وإخفائها وراء هذا الاستهلال الغزلي "على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص لكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد"[٢٩٦]، وهذا ما فعله الشاعر، ويرى كارل يونغ أن الرمز "يوحي بشكل غامض أو غير معروف، أو مستتر بالنسبة لنا والكلمة تكون رمزاً حين توحي بشيء أكثر من معناه الواضح المباشر، وبذلك يكون لها جانب(مظهر) شعوري يصعب تحديده أو تفسيره بجلاء ودقة"[٢٩٧].

وفي قول الشاعر[٢٩٨]:

علـيَّ طُـرقٍ عنـدَ الأراكةِ رِبَّةٍ تؤازي شَريمَ البحرِ وهو قَعيدُها

لو أمعنا النظر في هذا البيت لوجدنا أن الشاعر اعتمد على التشخيص (شريم البحر) الذي يتجلى في قوله (وهو قعيدها)، فالعامل التشخيصي الذي اعتمده الشاعر رغبةً منه في تحريك الإحساس بطريق تشخيص الشيء وعده مادة حية[٢٩٩].

([٢٩٥]) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن: ٢/ ١٨٣.
([٢٩٦]) تخصيب النص، محمد الجزائري:١١٠.
([٢٩٧]) الرمز والأسطورة والواقع الاجتماعي(مقال)، د. سعيدة محمود: ٢.
([٢٩٨]) الديوان: ١٥١.
([٢٩٩]) ينظر: فصول في الأدب والنقد، مرهون عبد اللطيف: ١٢.

ويعاود المثقب العبدي الرمز لتأكيد ظلم الملك وقسوته وذلك من خلال ثنائية (الحركة، السكون) وثنائية (الحقيقة، السراب) إذ مثلت الشمس وثبوتها في مكان واحد على أن حكم الملك باقٍ لم يتغير وأن ظلمه فيهم قد طال في قوله[٣٠٠]:

أجِدَّكِ وما يُدريكِ أنَّ رُبَّ بَلدةٍ إذا الشمسُ في الأيامِ طالَ رُكودُها

وصاحَتْ صَوَاديحُ النهارِ وأعرضتْ لوامعُ يُطوى رِيطُها وبرُوُدُها

وكأن هذا الحكم بقسوته وثبوت الملك على قراره وقد حطم دورة الزمن ودوران الشمس، وكأن الزمن توقف عند اللحظة التي أنزل الملك حكمه في بني لكيز العبديين(قوم الشاعر) "هذا الزمن الذي يعود إلى نقطة البداية فينتهي حيث يبدأ، ويبدأ حيث ينتهي"[٣٠١]، لذلك اشتد الحر بسبب توقف الزمن عند نقطة البداية، حيث المكان الذي أشرقت فيه الشمس ولم تغب وهي (طول ركود الشمس في الأيام) مما جعل الجنادب تصدح من شدة الحر، وهي صورة ليأس قوم الشاعر من صفح الملك عنهم، أي الشمس ثابتة في مكانها وقد قست على المكان وأهله من شدة الحر، وكذلك كان عقاب الملك فيهم وبطشه فهو بقي ثابتا طوال تلك المدة ولم يتغير فنتج عنه أذى لهؤلاء القوم، وقد رمز الشاعر لشدة الحكم بشدة حرارة الشمس على الرغم من أن الشمس بطبيعتها هي مصدر خير للإنسان والطبيعة ولكن الله سبحانه وتعالى جعل للكون نظاماً ثابتاً لا تصلح الحياة إلا بثبوته لذلك كان ثبوت الشمس في مكانها مدة طويلة مصدر أذى للإنسان.

إن ثبوت الشمس وعدم حركتها غيَّر من النظام الكوني ومثَّل ثقل الحدث- حكم الملك على قبيلة الشاعر- وهو يساوي ثبوت الملك على قرار الحكم فكان ثبوت الشمس رمزا لذلك.

(وصاحت صواديح النهار) وأعرضت- أي ظهرت وهي مساوية للصورة في شطر البيت الثاني(لوامع يطوى ريطها وبرودها)، واللوامع يراد بها: السراب، والريط: الثياب البيض، استخدمها الشاعر هنا لرسم صورة الخداع، إذ رمز للسراب في تقلبه بثياب تطوى، وهنا نجح الشاعر في رسم الصورة الفنية من خلال "التعبير عن التجربة على هيئة صورة ذهنية"[٣٠٢]، لأن الصورة الشعرية "هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي"[٣٠٣].

ومن خلال ما تقدم نلحظ جمالية الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر وقد عبرت عن روحه وأحاسيسه فهي"العبارة الخارجية للحالة الداخلية"[٣٠٤]، وهي "تركيبة عقلية وعاطفية معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق

([٣٠٠]) الديوان: ١٥٠.
([٣٠١]) قمصان الزمن، د. جمال الدين الخضور: ٥٣.
([٣٠٢]) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي: ٧٤.
([٣٠٣]) تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، نعيم اليافي: ٥٨٨.
([٣٠٤]) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: ٢٤٩.

من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها"[٣٠٥]، ففي النص صورة الشمس، واللوامع، والجنادب، وهي تحمل دلالات رمزية لصورة الملك الصارم في حكمه.

لقد نجح الشاعر في نقل أحاسيسه ومشاعره إلى لوحة فنية مشبعة بالفكرة، وبما أن "الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[٣٠٦]، فقد حوَّل الأفكار إلى صورة حية تنبض بالحياة، وعبر من خلالها عن حالات الضيق والتوتر التي يحسها الشاعر، لقد كان المثقب العبدي يعرف جيداً ماذا يريد أن يقول، فقد كان مستوعبا استيعابا تاماً وعميقا لذلك، وصب اهتمامه الفني على الدلالات النفسية للصورة "من خلال عدّها وسيلة للتعبير عن التجربة الذاتية وفي نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه"[٣٠٧].

وهكذا نستطيع أن نزعم أن لوحة النسيب عند المثقب العبدي لم تكن مقدمة تقليدية بل كانت معبرة عن المعاناة لكونه يمتلك قدرة فنية على تصوير الحدث من خلال مزجه-بعد تمكنه من النفس-بالتجربة الذاتية والتجربة الجمالية ليكوَّن لوحته الإبداعية.

وبعد أن يشفع افتتاحية النسيب بلوحة الرحلة وفيها وصف لناقته وصفا دقيقا ومن ثم يغادر أجواء الرحلة ليستقر بين يدي الملك طالباً عطفه، واصفا خيله وسلاحه مادحا قدرته وسطوته في إخضاع القبائل وقد غيَّر وجهته ، فلم يستمر في إلصاق سمات هند بالملك، ولا بد له من ذلك حتى يكسب وده وحبه ويحصل على مبتغاه في فك أسر قبيلته[٣٠٨]:

وأيقنتُ، إن شاء الإله، بأنهُ سيبُلغني أجْلادُها وقصيدُها

فأنَّ أبا قابوسَ عندي بَلاؤها جزاءً بنعمى لا يحلُ كنودُها

رأيتُ زِنادَ الصالحينَ نَمينةٌ قديما، كما بَذَّ النجومُ سعودُها

ولو عَلِمَ اللهُ الجبالَ عَصينهُ لجاءَ بأمْراسِ الجبالِ يقودُها

فإن تكُ منا في عُمانَ قبيلةٌ تواصتْ بأجنابٍ وطالَ عُنودُها

فقد أدركتها المُدركاتُ فأصبحتْ إلى خيرِ من تحتِ السماءِ وفودُها

إلى ملكٍ بذَّ الملوكُ فلم يسعْ أفاعيلُه حزمُ الملوكِ وجودُها

([٣٠٥]) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دوهان: ٣٧٦/١.
([٣٠٦]) التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل: ٦٦.
([٣٠٧]) أصول النقد الأدبي: ٣٤٢.
([٣٠٨]) الديوان: ١٥١.

ويكشف استقراء النص أن الشاعر غير صادق ويمارس اللعبة ذاتها- الخداع- من أجل الوصول إلى الغاية التي يبتغيها وهي فك أسر قبيلته.

إن الذي قررته الحقائق الاستقرائية للنص تتلخص في أن الدلالات الرمزية في الاستهلال بالنسيب ترتبط بالغرض وقد أخفت وراءها الحقيقة مكتفية بالإيحاء الذي يعني الرمز أيضا لأن كلمة الرمز "تطلق على كل ما يتضمن أو يوحي بمعنى آخر غير معناه الظاهر كما هو الحال حين تعتبر الغيوم الداكنة مقدمات، أو مؤثرات، رمزية على قرب سقوط الأمطار"[٣٠٩].

وظهرت أيضا قدرة الشاعر في تجسيد الصور الفنية من خلال تجربته الذاتية بدلالات رمزية تعمق المعاني التي يرمي الشاعر إلى إيصالها للمتلقي. وقد استطاع المثقب العبدي أن يعمق الدلالة الرمزية لمقدمته النسيبية التي رسمت صورة(هند)، كما أراد أن يخبر الملك بحقيقته "حقاً أن الفن رمز,أنه بكامله رمز، أنه بكامله دلالة"[٣١٠].

وهذا ما كانت عليه القصيدة من أنها كانت رمزاً ودلالةً كما أنها مثلت تجربة شعرية إبداعية، امتزجت بمعاناة الشاعر الذاتية فخلفت ما كانت عليه أبيات القصيدة. كما أنه من المهم أن تشير إلى الذات المحركة للقصيدة، لقد كانت ذات الشاعر هي المحور الأساس الذي دارت حوله الذوات الأخرى وأهمها ذات الممدوح نفسه(الملك)، فقد صور الشاعر الحبيبة كما أراد لها أن تكون في الأبيات الثلاثة الأولى، كما تحكم في الذوات الأخرى من خلال الوصف الذي فصَّل فيه في أبيات القصيدة.

المبحث الثاني

مدلولات رموز النسيب في قصائد الهجاء

في قصيدة الأعشى التي يقف فيها على طلله مستذكرا فتاته (قتلة)، وما أثارته فيه من مشاعر تضاربت سلبا وإيجابا توزعت بين هجاء علقمة ومدح عامر[٣١١]:

شاقتكَ من قَتلةَ أطلالُها بالشَطِّ فالوترِ إلى حاجرِ

فركنِ مِهراسٍ إلى ماردٍ فقاعِ منْفوحةٍ ذي الحائرِ

دارٌ لها غيرَّ آياتها كل مُلثٍ صَوبهُ زاخرِ

---

(٣٠٩) تخصيب النص: ١١٠.

(٣١٠) المجمل في فلسفة الفن، بنديتو كروتشه، تر: سامي الروبي: ٥٠.

(٣١١) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: ١٣٩. ملث: مقيم، الصوب: السحاب ذو الصوت، زخر البحر: طمى وكثر ماؤه.

يتحدث الشاعر هنا إلى نفسه ويسائلها عبر فتاته(قتلة) عن طلله الذي يذكر فيه مفردات الحياة وتفصيلاتها والتي كان يحياها في ذلك المكان قبل أن يصبح طللاً بعد أن تعاقبت عليه تقلبات الطبيعة، فالأعشى هنا لا يستسلم إلى المكان الذي أودعه أجمل ذكريات حياته، فضلا عن اعتقاده أن الطلل الذي فارقه قد سكنت به روح، وهذه الروح لها من القداسة التي تستمدها من وجود المرأة في ذلك المكان، فهي وإن اكتسبت قداسة لديه "فليس لأنها أشياء محسوسة وإنما للروح التي تسكنها، لذلك كانت كل الجمادات تشكل لدية عالماً يعج بالحياة والحركة حتى بات تعامله معها على أنها ليست من السواكن الجامدة، وإنما هي عالم من الأرواح يمكن أن تتعاطف معه"[٣١٢].

فالسواكن التي حركها الأعشى بحواره مع (قتلة) لم يكن متعاطفا معها على قدر ما كانت تلك الأرواح متعاطفة معه، فقد كانت لديه ذكريات مؤلمة وأوقات حزينة، فصلها بذكره شوقا قديما بين الشط والوتر وحاجر.

ويسترسل الأعشى في سرد تلك الذكريات في (ركن مهراس، مارد، قاع منفوحة) حيث تجتمع مياه الأمطار، ولكنه يتوقف عن التذكر بسبب الأمطار الغزيرة التي غيرت معالم المكان، وهذه الذكريات كانت رموزا عند الشاعر هنا لما فصل القول فيه بعد ذلك.

ففي هذا النص قد تهيأ لنا أن نجمع بين الطلل برسومه الدارسة والذي يعطينا مجموعة من التصورات المعرفية التي تجسد الحدث وهو مسكن مهجور أو متهدم أو عافٍ وقد يتوسع آخرون في هذا المسكن فيقفون ويبكون على مسكن ما وفي مكان ما، وكأنه منزل الحبيبة الراحلة, وبين وصف الحبيبة في لوحة فنية إبداعية تكشف عن قيمها الجمالية- الروحية والجسدية[٣١٣]، فقد كان الشوق (لقتلة) الذي تمثل في أطلالها هو التعبير عن اليأس من بعث الحياة فيه وهو نفسه التعبير عن الحرمان منها الذي استجمع الشاعر من خلاله معاني العلاقات الإنسانية وتلك هي "نقطة اللقاء بين رمز الطلل ورمزية المرأة"[٣١٤].

فالأعشى لم يجمع الرمزين في الافتتاح عن غير قصد، وذلك لدرايته بمدلول كل رمز "فثمة إحساس خفي ظلَّ يلازم الشاعر في تعامله مع كل من هذين الرمزين- ويقرر في وعيه قدرة رمز المرأة على إضفاء مناخ الحركة الفاعلة في إطار الحدث من خلال انفتاح الحديث عنها لحيوية التحرك ومنح الأرضية التمهيدية مناخ التفاعل الإنساني الذي لا يتيحه مشهد الطلل"[٣١٥].

([٣١٢]) ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي(رسالة ماجستير)، محمد عباس دهيش: ١٣٦.
([٣١٣]) ينظر: في النقد الجمالي: ٤٧.
([٣١٤]) حول مدلولات رموز المرأة: ٦.
([٣١٥]) م. ن: ٦.

وبهذا أعطانا النص نوعين من الاستهلال هما: وصف الأطلال وهو كناية عن الوقوف للبكاء على مافات... وهو الصورة المعتمة والخاوية التي تجسد الجانب السلبي الذي تمثل بصورة المهجو (علقمة)، أما النوع الثاني من الاستهلال فهو في ذكر التغزل بالحبيبة وإظهار الشوق إليها وهو الجانب المشرق الذي تجسد في صورة الممدوح(عامر)، وما بين الاثنين من علاقات توافقية يكتشفها المتلقي بعد فك الرموز "لأن التوافق ليس معطى نصيا وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي"[٣١٦]، والطلل هنا منغلق على نفسه ذلك لأنه عالم من المعاني المكتنزة بالدلالات والفكرة هي التي تحكمه وليس الفعل "فالفكرة مع العاطفة تتقاسم المعنى الشعري، ومنها يتشكل الجوهر الدرامي للعمل الأدبي... وعلى الكلمة أن تتحول – لدى الشاعر- إلى تشكيل تصويري مفارق لمحدودية التجريد اللفظي"[٣١٧].

لقد حول الأعشى الكلمة إلى تشكيل صور فيه ما أراد أن يبثه من غيظ في هجاء علقمة، ذلك لأن علقمة مثَّل للشاعر طللاً هو ماضٍ فرضت عليه من التغيرات ما جعلته مؤطرا بذكريات أليمة والذي آل إلى حاضر لا يتعايش مع طموحاته، فكلا الرمزين (الطلل وقتلة)، هما ذكرى أليمة أراد الشاعر أن تلتصق صفاتها بعلقمة مما يجعل هذه الصفات تتناسب مع ما يكون عليه المهجو وما يريد له الشاعر أن يكون عليه، فالشاعر يكره الطلل كما يكره(علقمة) ويكره في الطلل ذلك التغير في دار قتلة، لأن في تلك الدار حياته الماضية "فالحاضر لا يتعايش مع طموحاته التي لا تنفك تلح عليه أن يلوذ بالماضي ليتعلل به عن ذلك الحاضر الخشن الذي داهمه وسدَّ في وجهه كل منح الحياة، فما يكون من الشاعر إلا أن يلتجئ لحالة أخرى يعادل بها ذلك النقص الذي أشاع الهموم في حياته"[٣١٨].

والحالة التي لجأ إليها هي حالة الهجاء التي عادل بها النقص فلكل شاعر طريقته في التعامل مع الأشياء التي تقع تحت بصره، فقد تعامل مع الطلل على وفق ما أراد له أن يكون. فقد أراد للطلل أن يكون أليماً فـ" رؤية أشياء لا تعني شيئا لدى الآخرين إلا أنها في نظر الشاعر تشكل بؤرة التوتر والانشداد في كيانه مع الأشياء فيلبسها من خياله وفكره ما يشاء من الصور التي تجعلها تزخر بالحياة"[٣١٩].

إن هذه الأشياء يشترك فيها الشعراء الجاهليون جميعا وهي التعلق بالماضي وتلك "سجية الإنسان المنحاز في لا وعيه إلى الماضي حين يقترن الشباب بالنقاء وخلو النفس من الأعباء التي تجهض الحلم"[٣٢٠]، وقد سخر الشاعر إحساسه الداخلي في كرهه للطلل وما

([٣١٦]) نظرية التلقي- أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى: ٣٣.
([٣١٧]) تذوق النص الأدبي: ٦٣.
([٣١٨]) ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي: ١٣٥.
([٣١٩]) م. ن: ١٣٦.
([٣٢٠]) الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، عبد الإله الصائغ: ٢٧٦.

يحدث فيه من تغير ليرمز به إلى كرهه للمهجو و"لما كانت اللغة العادية التي لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي وخرق الستار المبهم"[٣٢١].

وقد أسس الشاعر لهذا الاستهلال الطللي المتكون من ثلاثة أبيات من جمل اسمية حركت مفهوم المقدمة وبثت فيه الروح وليس الجمود، وذلك لكونها أسماء وليست أفعالا وكما هو معروف فإن الأسماء تكون جامدة والأفعال هي المتصرفة والأفعال هي التي تتيح حرية في استعمالها وتعطي مرونة في معانيها، ولكن على الرغم من ذلك عرف الشاعر كيف يطوعها لتؤسس نظاما حركيا على أساس ثبوت المكان موضعيا، وما كان لذلك من رموز في تحريك السواكن(الطلل) ومساءلتها، لأن هذا النظام الحركي تأثر بالذات الإنسانية فأنتج هذه المعاني، لأن الشوق " هو ان تعرف لرؤية من نحب"، فمن الثبوت إلى الحركة كانت دلالة الرمز لدى الشاعر في تشكيله لهذه الصورة، والتي لها "قابلية تلقي الرمز، أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا، كما أن قدرة الرمز الذاتية تنطوي على طاقة خاصة به تميزه عن الأشياء التي لا حول لها في نفسها"[٣٢٢]. فالطلل الدارس له علاقة دلالة صميمية مع الغرض الرئيس للنص.

وهذا ما عكسته مقدمة القصيدة في أبياتها الثلاثة الأولى، فهو طلل مقتضب محدود، ذلك لأن الشاعر " اعتمد في مقدمته على صورة مكثفة يستقطر في بيت واحد ما تقوم به تفصيلات كثيرة "[٣٢٣]، فالقارئ الجيد للشعر الجاهلي يفهم غاية القصيدة وقائلها من قراءته الأولى لأبيات تلك القصيدة، فالشاعر قدم في تلك الأبيات الاستهلالية روح الهجاء ورموزه، وما الأبيات التي تلي المقدمة إلا شرح وتوضيح باستفاضة لتلك الغاية. كما أن الشاعر يرى أن المجهو لا يستحق العتاب الطويل بل الهجاء المقذع المركز المنبث في طيات مدح عامر[٣٢٤]:

عَلقمَ لا لستَ إلى عامرٍ الناقضِ الأوتارَ والواترِ

والـلابسِ الخيلَ بخيلٍ إذا ثارَ غُبارُ الكَبةِ الثائرِ

سُدْتَ بني الأحوصَ لم تعدُهُمْ وعامرُ سادَ بني عامرِ

ما يجعلُ الجُدُّ الظنونُ الذي جُنَبَ صَوبَ اللَّجِبِ الزاخرِ

---

(٣٢١) الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني :٢٨.
(٣٢٢) التلقي والنص الشعري، ذياب شاهين: ١٣٥.
(٣٢٣) تذوق النص الأدبي: ٨٨.
(٣٢٤) الديوان: ٤٨. الأوتار: الثأر، الكبة: الدفعة من الخيل.

إن إيغال الشاعر في هجاء علقمة انعكاس لما يجيش في نفسه من أحاسيس متضاربة مرة تكون هجاء تمثل في ذلك الشخص الذي تجسد في طلل قتلة، وقد عُرِفَ الأعشى بقسوة هجائه ذلك لأنه "يوجع مهجويه ساخرا منهم مزدريا بهم وهو لا يشتم ولا يفحش في القول، وإنما يعرض ويجعل الظنون تتسع، كما يجعل النفس تتعلق بمعنى كلامه وتكثر من تأويله"[٣٢٥]، ومرة ثانية تكون أحاسيس الشاعر مدحا لعامر ولصفاته وكرم أخلاقه، كما نلحظ "أن ما يميز مديحه بالقياس إلى الشعراء الجاهليين، هو كثرة إسرافه فيه، ولا يقصد الإسراف في الأوصاف من حيث هي، وإنما يقصد الغلو فيها والإفراط بحيث تعتبر مقدمة لمبالغات الشعراء العباسيين في مدائحهم"[٣٢٦]، وقد تمثل ذلك المدح في صفات الحبيبة التي رمز بها الشاعر إلى الممدوح، وإن كانت الأولى مادية محسوسة جسدية والثانية معنوية، خلقية، نفسية، اجتماعية، والتي طوع الشاعر تفاصيل صورتها وهي "قريبة إلى النفوس لائطة بالقلوب"[٣٢٧]، لتؤدي مهمتها في " تهيئة المناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآنية التي يعالجها موضوع القصيدة الرئيس"[٣٢٨]، وفي هذا يسترسل الشاعر في وصفه حيث يقول[٣٢٩]:

وقدْ أراها وسْطَ أتْرابها في الحيِّ ذي البهجةِ والسامرِ

كدميةٍ صُوِّر محْرابها بمذهبٍ في مرمرٍ مائرِ

أو بيضةٍ في الدعصِ مكنونةٍ أو درةٍ شيفتْ لدى تاجرِ

فحبيبة الشاعر التي ينسب بها بيضة مكنونة في الرمال أو درة وهي تشفي غليل النفس وليست بذيئة وهي مكتملة الحسن، وهذه الحبيبة تربطها علاقة مع طلله الذي استثار فيه كل تلك المشاعر المتضاربة سلبا وإيجابا "وما تثيره في نفس الشاعر من انفعالات حادة من خلال تعامله مع تلك الرموز وإبداء استجابة نفسية لما فيها من معانٍ ودلالات عن الحبيبة الراحلة"[٣٣٠]، ذلك لأن "الإنسان لا يلتفت إلى الأشياء المغبرة والمتناثرة لرمتها وعفويتها إلا إذا كانت تنضوي تحتها معانٍ ورموز أو توحي بدلالات نفسية لها رمز وقيمة"[٣٣١]، وقد اعتاد الشاعر الجاهلي دوما أن يلتفت إلى أشيائه المغبرة والتي تناثرت ذكرياتها في مكانه الذي يعود إليه بعد حين، ولعل "موجودات الطبيعة، عمومياتها وجزئياتها، شكلت عناصر مهمة في العمل الإبداعي، إذ نجد أن تلك العناصر بخصوصياتها الجمالية، خير رافد يضفي

---

(٣٢٥) مدخل إلى الأدب الجاهلي، إحسان سركيس: ١٦٤.
(٣٢٦) م. ن: ١٦٤.
(٣٢٧) ينظر: الشعر والشعراء: ٧٥.
(٣٢٨) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: ٢١.
(٣٢٩) الديوان: ١٩. المائر: صفة الذهب والمرمر.
(٣٣٠) ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي: ١٤٠.
(٣٣١) خصوبة القصيدة الجاهلية: ١٧٢.

على عملية الإبداع ديمومة اتصالها بجماليات المكان والبيئة وخصوصياتهما"[٣٣٢]، فهذه العناصر هي التي جعلت عودة الجاهلي إلى الحياة التي غادرها من أولويات انتمائه إلى العصر الذي عاش فيه وحرمه من الحصول على وطن ثابت، وحبيبة تنتظره في ذلك الوطن غير مغادرة عنه مع زوال أسباب الحياة، ومن الطبيعي- مع المرارة التي تخلفها كل هذه الصور- أن تكون لها معانٍ ودلالات نفسية تفسر سلبا أو إيجابا بحسب ما مثلت للشاعر في نفسه، والتي طوعها الأعشى ليصل بها إلى مبتغاه من مدح عامر وهجاء علقمة، ذلك لأن هذا الشاعر الذي هو جزء من مجتمع, يدرك تأثير الشعر في ذلك المجتمع "حتى أن كثيرا من الباحثين لا يجد تعليلا كافيا للتأثير الذي يخلفه الشعر في نفس العربي، ويتصورون عبقرية أزلية تطبع شعبا بطوابعها وتحدد سماته في كل جيل وعصر"[٣٣٣].

كما أنه من الصعب علينا أن نتلمس بشكل دقيق العلاقات التي تنتج من تعامل الإنسان مع المكان، وخصوصا إذا كان ذلك المكان قد حفر في نفسه أثرا "سواء كانت تلك العلاقات تشير إلى الإنسان في علاقته مع الإنسان نفسه، أو إلى الإنسان في علاقته مع الأشياء التي من حوله"[٣٣٤]، هذه العلاقات التي لم يستطع الإنسان قديما ولا حديثا أن يدركها بسهولة وأن يدرك رموزها ومعانيها ومن ثم تأثيرها في كل شيء "لكننا ندرك تماما أن مثل هذه العلاقات تندرج تحت مسميات عديدة، من خلالها استطاع الفكر الإنساني أن يبني معرفة إنسانية ذات بُعد حضاري، أصبحت في مجملها تشكل الحضارة الإنسانية حتى وقتنا الحاضر"[٣٣٥].

ففي هذه الأبيات الثلاثة، يقوم النص في بناء نظامه الحركي على الفعل(أرى)، وهذا الفعل له عدة أبعاد بصرية وقلبية ودلالية[٣٣٦] تشترك جميعها هنا لتؤكد المدح- إذ إن حضور الفعل(أرى) وقد سبقته(قد) التحقيقية المسبوقة بواو العطف والمعطوفة على الفكرة الأولى(المدح) يؤكد ما ذهبنا إليه- الشاعر في البداية إذ إنه يبصر الحقائق (وقد أراها) ويطوعها للحدث، بمعنى أن الرؤية البصرية هنا هي التي حركت الأشياء وافتعلت منها علاقة بين المكان والزمان، وهنا يبرز أثر الصورة التي يشكلها الشاعر لرؤيته، فالصورة التي ينبغي أن تكسو القصيدة من البداية حتى النهاية "هي الصورة التي يبدع الشاعر في استحضار غيب النفس والوجود فيها وهي التي توحي لنا بما يختبئ بين طياتها وتحسمه في النفس دون أن تقوي النفس على فهمه"[٣٣٧].

([٣٣٢]) دلالة النهر في النص، جاسم عاصي: ٨.
([٣٣٣]) مدخل إلى الأدب الجاهلي: ٩٧.
([٣٣٤]) شعرية الكتابة والجسد، محمد الحرز: ٢٣.
([٣٣٥]) م. ن:٢٣.
([٣٣٦]) ينظر: لسان العرب: مادة (ر أ ى).
([٣٣٧]) الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي، إيليا الحاوي: ١١٧.

وفي الوقت الذي تموت الحركة فيه في المقطع الأول، لسيطرة الجمل الاسمية نجد أنها في المقطع الثاني تنطلق انطلاقات سريعة من خلال الفعل(أرى) الذي يتمتع بقابلية حركية على المستوى التصويري والدلالي وبذلك حقق الشاعر الدلالة الرمزية لهذه المقدمة من خلال ثبوت الطلل.

وقد جاء في منظومة تحركت ذاتيا(شاقتك)، فالطلل ثابت مكانيا على الرغم من تغير الزمن، وهي مقترنة بقتلة أي (من قتلة لا من غيرها التي شاقتك)، وهذا ما يؤكد مراحل التغير السلبي بالنسبة للشاعر.

ومن جانب آخر حملت المقدمة دلالات بصرية تصويرية (وقد أراها) لتؤكد مراحل التغير الإيجابي(ذي البهجة والسامر)، كما أن الشاعر فصَّل بالقيم الجمالية التي جسدت صورة- الأنموذج- المرأة- (كدمية صور محرابها) والدمية: هي التمثال- والتمثال في اللغة، " الصورة والجمع التماثيل، ومثَّل له الشيء صوره حتى كأنه ينظر إليه وامتثله هو: تصوره "[٣٣٨].

وجمال التمثال- الدمية- يكمن في مقدرة الصانع على تصوير مشابه للمخلوق أي جعله حيا يبهر الناظر إذا تفحص ملامحه، وتنطق تقاسيم وجهه معبرة عما يريد،وقد وضع تمثال جمال العذراء في الأديرة التي كانت تعبر عن مقدرة النحات في تمثيل هذه الصورة النابضة بالحياة[٣٣٩].

وقد شبَّه الشعراء فتياتهم بالتمثال والدمية لأنهم وجدوا وجه شبه بينهما هو جمال الخلقة والكمال، وحدد الشاعر الإطار العام لجمال الدمية التي صور محرابها (بمذهب في مرمر مائر). إنها صورة فيها بهجة وسامر. وقد أكمل الأعشى تمثال جمال فتاته التي ترمز بمدلولاتها الخفية إلى الممدوح(عامر) ببراعة تامة، وقدرة فائقة على التصوير، فقد غدا أنموذجا للمرأة العربية الجميلة- روحا وجسدا- فلفظة(مكنونة) التي وصف بها البيضة في الدعص دليل على جمالها الروحي، وقد أكد عجز البيت ذلك (درة شيفت لدى تاجر)، فهذه الصورة هي عبارة عن تجلٍّ من تجليات الذات المبدعة كما أسماها أدونيس، فهو يقول: "عندما يريد الشاعر المبدع أن يكون رائيا، لا بد أن يقوم بتعطيل الحواس كلها تعطيلا طوليا فائق الحد ومدروسا... فتعطل الحواس هو في الحقيقة تحريرها، وهو في آن تحرير للعالم من صورته السائدة من كونه مكتوبا"[٣٤٠].

فعطل الأعشى حواسه، وما كان إلا رائيا لذلك الجمال العربي الذي جسدته في القصيدة فصوَّر الدرة والتمثال وغيرها. فلفظة الدرة لا تطلق إلا لتؤكد الجمال الخلقي الروحي لفتاته،

([٣٣٨]) لسان العرب: مادة (م ث ل).
([٣٣٩]) ينظر: القيم الجمالية في شعر الأخطل، د. هناء جواد: ٦٢.
([٣٤٠]) الصوفية والسريالية، أدونيس، نقلا عن: شعرية الكتابة والجسد: ٢٤٣.

وهذه الصفات التي فصل الأعشى القول فيها ما هي إلا رموز للممدوح في صورة تراوحت أبعادها بين الجمال وبين ما يكون عكس صفاته ليوظف كل صفة ويجعلها تصب في قالب له غاية محددة، وقد استخدم الشاعر النفي كأسلوب للمفاضلة بين ممدوحه ومهجوه وذلك في قوله:

عَلقمَ لا لستَ إلى عامرٍ الناقضِ الأوتارَ والواترِ

ويكرر الشاعر النفي أكثر من مرة، وتكرار النفي هنا يؤكد بُعد المسافة بين علقم وعامر، فضلا عن المتعة التي يثيرها التكرار "فالتكرار حالة يتهيج لها الفكر وتنتشي بها العاطفة، لأنها تمكن المتلقي من إدراك شيء مألوف يظهر بحلة جديدة"[٣٤١]، والمألوف هنا هو (علقم) وصفاته السيئة المعروف بها لدى القوم، وما هو جديد هي تلك الصور القاسية التي صوره الأعشى بها، التي جاءت بصفات قبيحة وكأنها ثوب ألبسه الأعشى لعلقم، وهنا أدى الأداء التصويري دورا مهما في "توليد مشاعر غامضة في نفس المتلقي يستلزمها البناء الشعري نفسه"[٣٤٢].

ويستمر الشاعر في هجائه جاعلا من علقم سيدا لبنيه فلا يتعداهم في الوقت الذي يجعل عامراً سيداً لقومه الذي سادوا علقم، ثم يقدم صورة يبرز فيها الفرق بينهما فعلقم كالبئر الذي لا يعرف أحد هل فيه ماء أو لا أما عامر فإنه كالفرات إذا ما طمى. ويستخدم التعجب والاستفهام وسيلة لإبراز الهوة بينهما فيقول (يا عجب الدهر متى سويا؟) ثم يستخدم كم الخبرية لإبراز سفه من يجعلهما متساويين، فيقول[٣٤٣]:

يا عَجَبَ الدَّهر متى سُوّيَا كمْ ضاحكٍ مِن ذا وَكَمْ ساخرِ

فاقنَ حياءً أنتَ ضيَّعْتَهُ مالَكَ بعدَ الشيبِ مِن عاذرِ

ولستَ بالأكثرِ مِنهمْ حصىً وإنمّا العزةُ للكاثرِ

وهذه الأبيات تكشف عن قدر من السخرية والازدراء، إذ يأمره أن يلزم الحياء، ولكنه لا يكتفي بذلك، وإنما يصفه بأنه قد ضيع ذلك الحياء، وقد ضيعه بعد أن وصل إلى مرحلة الشيب فما له من عاذر يعذره.

فهذه الصور التي مثلت بشاعة أخلاق علقم كانت المعنى الخفي لطلل قتلة وما مثلته مع طللها من ذكريات أليمة ظهرت في هجاء علقم مع بعض اللحظات السعيدة من بين هذه الذكريات, التي مثلت مدح عامر.

([٣٤١]) ذو الرمة شمولية الرؤية وبراعة التصوير، د. خالد ناجي السامرائي:١٣٤.
([٣٤٢]) تذوق النص الأدبي:٥٧.
([٣٤٣]) الديوان:١٤٣.

ويبدو أن مساحة الطلل أكبر من النسيب في الأبيات الثلاثة لراءٍ للوهلة الأولى ولكن لو دققنا النظر، وجدنا أن الطلل ليس واحدا بل أطلال، أي أن قتلة متوزعة في كل زمان وفي كل مكان أيضا تبعا لذلك، ومن هذا نستنتج أن الأطلال كلها لقتلة فهي مغموسة بذكريات قتلة، كما أن الشوق الذي أثر في الشاعر كان بسبب قتلة وقد تمثل في أطلالها، ولم تكن الأطلال أماكن جغرافية جامدة وإنما هي أماكن ألقت فيها قتلة ظلها، تلك الأطلال التي تبرأت فيما بعد منها هي في الأمس كانت مالكتها، وبمرور الزمن وبما حلّ من أثر للحرب في تلك الدار فقد تغيرت معالمها، أما قتلة فقد بقيت ذكرياتها حية وفاعلة.

وفي لوحتي الطلل والنسيب يمكن كشف الشفرة الشعرية من خلال السياق، لأن الشفرة "هي اللغة الخاصة بالسياق، أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي، للشفرة خاصية فريدة فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلت داخل سياقها"[٣٤٤]، فالطلل هنا محكوم بالصورة التي سيطرت على الذاكرة، وبدورها جمعت بينه وبين الحدث وجاء التغيير من سيّءٍ إلى أسوء.

فالصورة + الحدث هي ما كونت الاستهلال الأول(الهجاء)، أما انتقالة الشاعر الثانية وهي مدح عامر ممثلاً في(وقد أراها) جاءت مباغتة، ووظيفة المباغتة هنا دلالية تحيل الصورة الأولى التي سبقتها على صورة أخرى تتصل بها، وبهاتين الصورتين تتحقق القيمة التعبيرية للغرض، لقد نجح الأعشى فنيا في التحقير من شأن مهجوه وهذا ما يكشفه الهجاء عن خطورة الشعر في إبراز العيوب الاجتماعية والشخصية أو ادعائها، فهذه الأبيات الشعرية جمعت بين القيم الجمالية الجسدية والروحية لترسم دمية القصيدة في الطرف الأول الذي تغنى به الأعشى وعكست في الوقت نفسه صورة قبح الطرف الآخر.

إن هذه المقدمة برمزيتها وغيرها من مقدمات الشعر الجاهلي التي سنتعرض لها بالدراسة في المباحث اللاحقة ليست "حاملة المعنى بقدر ما هي دعوة إلى التخطي والتجاوز، وكأن كلماتها تحريض على استكشاف ما وراءها. وهي فقط شاهد ودليل على حتمية التجاوز"[٣٤٥]، فما يجب أن نتجاوزه هو تلك النظرة التقليدية لتلك المقدمات، وتأكيد ضرورة البحث عن أهداف ومعانٍ خفية تختبئ وراء الكلمات.

المبحث الثالث

مدلولات رموز النسيب في الأغراض الأخرى - الفخر مثالا

(٣٤٤) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي:١١.
(٣٤٥) تذوق النص الأدبي:٦٢.

حفل الشعر الجاهلي ببعض النصوص التي ينصرف بها الشاعر إلى نفسه، ليمجدها ويتفاخر بها، فيظهر على مسرح الأحداث بطلاً ليس له منازع، ليس فقط في ساحات الوغى، بل في مغامراته مع النساء.

والفعل البطولي الذي يمجده الشعراء هو في الغالب، فردي الأداء، بل نجد من الشعراء من يشرك قبيلته في هذا الفخر الذاتي، ومن يصر على فردية المباشرة إلى درجة يكاد يكون فيها نرجسيا مثل فخر عنترة بن شداد العبسي، الذي انفرد به إلى درجة أن فوارس قومه يستغيثون به.

يقول[٣٤٦]:

يدعون عنترَ والرماحُ كأنَّها أشطانُ بئرٍ في لُبانِ الأدهمِ

ويقول[٣٤٧]:

ولقد شفى نفسي، وأبرأَ سقمَها قيلُ الفوارسِ: ويكَ عنترَ أقدمِ

وهذا الفخر بالذات ارتقى إلى مستوى الأنانية الفردية، ويعلل الدكتور أحمد محمود خليل سبب هذا التفرد في الفخر الذاتي، إلى الشعور بالنقص أو الاستلاب المتعدد الأشكال "إذاً للمسؤولية في الحيز البطولي بعدان: البعد المجتمعي، ويكون فيه البطل على وفاق مع الجماعة القبلية، يعدّ نفسه مسؤولاً عنها تراثاً وقيماً ووجوداً، ويلتزم قضاياها في السراء والضراء"[٣٤٨] وهنا عليه أن يكون المدافع الأول عن مصالح القبيلة وكرامتها، ذلك لأن افتخاره بنفسه يجيز له أن يكون المتمثل لشخص القبيلة وعنوانها والبعد الآخر هو "البعد الفردي، ويكون فيه البطل طامحاً إلى التميز والتفرد، تارة بدوافع فطرية غريزية أنانية، وأخرى رغبةً في الإنصاف ونفوراً من التقزيم"[٣٤٩].

إن أغلب شعر عنترة يدور حول موضوع واحد، هو التشديد على بطولاته وفخره الذاتي "ولا شك أن هذا الجانب الذي اهتم به عنترة... هو الجانب المفضل الذي استطاع أن يعوض بواسطته عمّا يعانيه، وليس أفضل منه كوسيلة للانتقال من عالم العبيد إلى عالم الأحرار"[٣٥٠]، فهو حين يستعرض شجاعته وفخره نجده يستعرضها لعبلة على وجه الخصوص- إذ يخاطبها[٣٥١]:

([٣٤٦]) ديوان عنترة بن شداد العبسي: ١٥٣. الأشطان: جمع شطن وهو حبل البئر، اللبان: الصدر, الأدهم، فرسه.
([٣٤٧]) م. ن: ١٥٣.
([٣٤٨]) في النقد الجمالي: ١٢٠.
([٣٤٩]) م. ن: ١٥٣.
([٣٥٠]) عاهات الشعراء في الجاهلية والإسلام - طبيعتها وأثرها في مستوى النص الشعري، عدنان عبد النبي:١٢.
([٣٥١]) ديوان عنترة: ٢٠٩.

يُخبرْكِ مَن شَهِدَ الوقيعةَ إنني أغْشى الوَغى واعفُّ عند المغنم

ومدججٍ كرِهَ الكُماةُ نـزالَه لا ممعنٍ هرباً ولا مستسلمِ

جادتْ يداي له بعاجلِ طعنةٍ بمثقَّفٍ صدقِ القناةِ مقومِ

ومن ضمن الأسباب التي جعلت الشاعر ينطلق من الذات الفردية ويفاخر بها ويجعلها سلاحاً بوجه الأعداء "ما عرف به من ميل فطري إلى التغني بالذات وبالقيم التي تتأجج في نفسه، ثم الحنين إلى الماضي والتغني بأمجاده بصفته وسيلة ناجحة لربط هذه الذات بذوات غيره وتقوية الإحساس بالانتماء الذي يمثل ديمومة الحياة"[٣٥٢]، فالتغني بأمجاد الماضي هو ما يعيده إلى المفاخرة بالآباء والأجداد وهذا ما يجعل الشاعر يحس بالصلة بين من حمى العشيرة في الماضي والممثلين بآبائه وأجداده وبين من ورث منهم البطولة الآن، فطرفة بن العبد حين ينشد[٣٥٣]:

ولستُ بحلالِ التلاعِ مخافةً ولكن متى يسترفدِ القومُ أرفدِ

فهو في هذه الأبيات استوفى الأمرين- فخره بنفسه واعتداده بها كما أنه رجل القبيلة الذي لا يتردد في الاستجابة لنداء الواجب، ثم أنه "يعبر عن ذاته في ظل قيم اجتماعية سائدة لا يستطيع التنصل منها"[٣٥٤].

فنحن أمام شاعر له قيم خاصة به يسعى عن طريق الواقع والشعر أن تكون فعلاً له فهو لا يرضى لهذه القيم بديلاً، ذلك لأنها تمثل حاجة نفسية ومادية لا يستطيع أن يكون بدونها "لأن الفخر من أبرز دوافعه هو إحساس المفتخر بنشوة النصر، وما تحدثه هذه النشوة من زهو وخيلاء في نفس الشاعر حين يكون الفخر ذاتيا"[٣٥٥].

ويجب أن لا يغيب عن أذهاننا أمرٌ مهمٌ هو أن الفخر يجب أن لا يأتي من فراغ, فعلى القبيلة وفرسانها أن يبنوا مجتمعا قويا في العدد والعدة وهذه من مستلزمات العيش في الصحراء مع الوحوش، كذلك يجب على الأفراد أن يكونوا متكاتفين فيما بينهم لدرء الأخطار وليكونوا لائقين بذلك الفخر الذي يذود عنهم به الشعراء في قصائد الفخر.

وغالبا ما تأتي تلك القصائد بمقدمة نسيب، ذلك أن النسيب ينفتح على الأغراض الشعرية أكثر من الطلل، ثم أن دور المرأة الفاعل في هذا الأمر هو الذي يجعل التفاخر والتباهي كله موجها لها بشكل أو بآخر، فالاستهلال بالنسيب جسر يربط افتتاح القصيدة بباقي أقسامها

([٣٥٢]) جدلية القيم في الشعر الجاهلي- رؤية نقدية معاصرة(مقال في شبكة المعلومات)، د. بو جمعة بو بعيو: ٥٨.
([٣٥٣]) ديوان طرفة بن العبد: ١١٢.
([٣٥٤]) جدلية القيم في الشعر الجاهلي- رؤية نقدية معاصرة(مقال في شبكة المعلومات): ٦٠.
([٣٥٥]) جدلية القيم في الشعر الجاهلي- رؤية نقدية معاصرة(مقال في شبكة المعلومات): ٦٠.

بدلالة رمزية تظل متباينة على وفق اجتهادات المتلقين. بيد أن قدرة الإبداع عند الشاعر هي ما يميز التجربة الإنسانية، وموقف هذه التجربة من حياة القبيلة في إطار الشاعر الفني.

لقد اتخذ الشاعر الجاهلي الافتتاح بالنسيب في قصيدة الفخر الذاتي منفذاً تعبيريا لحديث النفس في تأملها للماضي وأحلامه الضائعة، لأن الشاعر عرف كيف يوفر الانسجام التام بين المقدمة والموضوع من حيث الجو النفسي في قصائده، ومن هذا المنطلق فإن وصف المرأة بهذا التفصيل أو وصف تقلبها وعدم ثباتها على العهد إلى غيرها من الصور الافتتاحية تشكل حالة لدى الشاعر لها رموزها ودلالاتها الفنية, كما يرى ميرث "أن شيئاً ما يقف بدلاً عن شيء آخر أو يحل محله... بحيث تكون العلاقة بين الاثنين علاقة الملموس/ المشخص... على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص لكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد"[٣٥٦].

هذا الرمز الذي نحاول هذه المرة أن نفسره في قصيدة امرئ القيس التي يبدأها بمقدمة غزلية محاولا استدرار إعجاب امرأة غير مشخصة بعينها ذلك لأن امرأ القيس شأنه شأن الشعراء في العصر الجاهلي، والعصور التي تلته يدرك أنه ليس الشعر وحده بل الإبداع في وجوهه كلها إنما هو موجهٌ نحو المرأة، ونحس عند كثيرين منهم كما يقول شوقي ضيف "أنهم يقدمون مغامراتهم في الكرم والفخر والشجاعة للمرأة لينالوا حبها"[٣٥٧]، ربما لأنها هي الحكم الأول لمدى جودتهم في قولهم الشعر "فحضور الأنثى الناقد يعطينا تفسيرات لكثير من الظواهر الشعرية... ثم أنها وجهت الشعر بذوقها توجيهاً معيناً... فهي اجتماعياً- لا تستطيع أن تتغزل ولا أن تمدح أو تهجو"[٣٥٨]، ولكنها كانت حاضرة في أكثر مديح الشعراء وهجائهم وحتى فخرهم، فامرؤ القيس الذي يفاخر بنفسه متباهياً برجولته وصباه ونفيه الكبر إنما يثبت ذلك عن طريق مساجلة المرأة وإعلان التغلب عليها.

تتكون قصيدة امرئ القيس من ثمانية وعشرين بيتا، ويمكن أن نقسمها بحسب موضوعاتها الرئيسة على قسمين:

١. **مقدمة القصيدة**: وتضم النسيب وتنقسم على قسمين:

أ. عتاب لـ(دعد).

ب. وصف تفصيلي لجمال جسد المرأة(المثال).

وشغلت المقدمة(١٧ بيتاً) من القصيدة.

([٣٥٦]) تخصيب النص: ١١٠.
([٣٥٧]) تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي: ١٧.
([٣٥٨]) استئناث التلقي(مقال في شبكة المعلومات) ، عمر عبد العزيز السيف: ١.

٢. **الغرض الرئيس للقصيدة،** وقد تضمن لوحتين هما:

أ. وصف الخيل.

ب. فخر ذاتي.

يقول امرؤ القيس في قصيدته[٣٥٩]:

صَرَمَتْكَ بعدَ تَوَاصَلٍ دَعْدٍ وبَدا لدعدٍ بعضُ ما يبدو

طالَ المطالُ وليسَ حينَ تَقاطُعٍ لاهِ ابنُ عَمِكَ والنوى تَعدو

وزَعَمْتِ أني قدْ كَبِرتُ وإنما تلكَ المكاذبُ ليسَ لي عَهدُ

تمثل القصيدة صرخة نفسية لمتغيرات زمانية، فما بين الماضي والحاضر فرق شاسع في تغير الأحوال، وقد بنى الشاعر النص على حوارية طرفها الأول نفسه التي يتفاخر بها رداً على الفتيات وهنَّ الطرف الثاني مفنداً مزاعمهن(زعمت/ كبرت) متخذاً من المرأة وعاءً يملؤه بمغامراته التي عكست فخره بالرجولة التي يستعين بها الشاعر لتسعفه. واسم دعد رمز لمعنى اختاره الشاعر دون أن يشير به إلى فتاة بعينها، ذلك لأن الأسماء التي كانت ترد في قصائد الشعراء إنما هي "أسماء رمزية لا تعني إلا سمة دالة على نساء بدون تخصيص للنسب، ولا تدليل على الانتماء العائلي الحقيقي ففي كل قبيلة عربية كان يوجد عدد لا يحصى من النساء ممن كن يكنين أو يتسمين أم أوفى، ونوار، وأم الهيثم، وهنداً"[٣٦٠]، وليس من العجيب أن يبكي امرؤ القيس أو غيره حبيبة راحلة ولكن الأمر هنا يختلف ذلك لأنه كان يرمز بهذه المرأة إلى ملك ضائع وثأر غير مدرك.

وتشير الأبيات الثلاثة الأولى إلى بداية التصدع في علاقة الشاعر بـ(دعد) مثلما تشير إلى سبب التصدع وهي كبره في قوله(قد كبرت) وما بين التصدع(حرمتك) وسببه في(قد كبرت) يمكن أن نلحظ التحطم النفسي الكبير الذي خلفته في نفسه ما أطلق عليها(المكاذب) فهي بحسب ادعاء الشاعر ليست إلا أكاذيب ليس له عهدٌ بها، ذلك من خلال مغامراته مع النساء والتي صورها هنا ليثبت زعمه(تلك المكاذب ليس لي عهد).

ويوحي وجود الضمائر في أبيات المقدمة بالقدرة على الطعن ضمن حركة طرفي الثنائية الأساسية, اللذين قام الحوار بينهما(المرأة، الرجل) وتأثير حضور هذه الثنائية في النص ومن تمثل صورة(الأنا) وتسرد الحكاية هي أنا الشاعر ثم صورة(أنت) المؤنثة الغائبة بصيغته الصريحة التي يوجه الشاعر لها الحديث(صرمتك، زعمت، كبرت) فهذه الضمائر

([٣٥٩]) ديوان امرئ القيس: ٢٣٠.

([٣٦٠]) السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها(مقال في شبكة المعلومات)، د. عبد الملك مرتاض: ١٩.

المتصلة التي تأخذ مكان القائم بالفعل هي التي تسيطر على حركة الفعل الشعري وتسيّر حركته.

أي

الحديث (الشاعر/ الآخر)

الآخر الذات

الذات دعد

وهنا تظهر صورة المرأة (دعد) التي تمثل زمنين هما:

الماضي تواصل

الحاضر انقطاع

وهي مصدر السعادة والشقاء، وهي مرآة الذات التي أحبها في الأمس واليوم تعمد إلى قطع وصله وتتجاهل عهده، وكان عليه أن يكون بمستوى هذا التحدي بل أكبر من ذلك بكثير لأنه أظهر عدم المبالاة بهذا التغير فقال[٣٦١]:

إنْ تصْرمي يا دعدُ أو تَتَبْدلي غيري فليسَ لمُخْلفٍ عقدُ

ولقد تواعدني الأوانسُ كالدُمى بعدَ الهَدْوِ فيلتقي الوعدُ

نومَ العيونِ ومطرفي فردٌ تحْتي وكَمِعي صاحبٌ جَلدُ

وقد تجسدت هواجس مشاعر الانقطاع في ذات الشاعر واضحة من خلال تأكيد فعل الانصرام، فقد افتتح القصيدة بالفعل(صرمتك)، وقد أكد الفعل ذاته في هذا النص(إن تصرمي)، وهو إصرار على التصريح المؤكد، الذي يؤسس قيمة تعبيرية مضافة، مع وجود الضمير(هي) في (صرمتك) التي تجسد حضور المرأة في الذات، وظهور الضمير المتصل(الكاف) الذي مثل حضور الآخر- أنا- الشاعر.

لقد تحول الضميران(هي/أنت) سواء بالشكل الحر(الضمير الغائب) الذي مثَّل المرأة أو بالشكل المصاحب المشارك (الضمير المتصل) الذي مثل الشاعر إلى شخصيتين منتجتين للصور الشعرية، على الرغم من أن الضمير الثاني هو مركز الإنتاج ومولد الحركة الشعرية داخل أطر الصور، ويبقى للضمير الأول دورا مؤثرا ذلك لأنه حاضر في الذات، وكل

([٣٦١]) الديوان: ٢٣٠.
مطرفي فرد: فرسه أو سيفه، كمعي: من يكون بجانبي أو معي.

الصور التي جاءت في مقدمة النسيب كانت مستوحاة من دور(دعد) التي تحولت من الغياب الكلي إلى الحضور الكلي[٣٦٢].

صرمتك ـــــــ دعد

وبدا ـــــــ لدعد

إن تصرمي ـــــــ يا دعد

ومن التحام الشاعر مع الذات التي فاخر بها إلى الانفصال عنها تمثل هنا التبدل السلبي الذي تحرك من الماضي إلى الحاضر، وفي الحاضر رسخت الصورة ورسمت صورة المستقبل بما يناسبها قوة وضوح الجدل بين طرفي ثنائية (القطع/الوصل).

إن تصرمي أو تتبدلي قطع = عدم مبالاة

فالمكاذب فندها وقطع دعد له وعدم وصالها لا يشكل له أية أهمية فهو غير مبالٍ، فهذه المفاخر رمزت إلى ما في داخل الشاعر من تخوف وانفعال، ربما بسبب الزمن، لكون الزمن عند الشعراء شيئا غامضا ومخيفا، ثم أن الانفعال كانت فيه المرأة هي المحرك الأساس وهي (مرآة روحه)، رأى امرؤ القيس من خلال هذه المرآة نفسه، وعمقت شعوره بذاته وبالمأساة، فراح يدافع عن نفسه بتكذيب هذه المزاعم التي لو صدقت لتعمقت دلالات الخلاص، فماله من بدٍ إلا في توثيق علاقته بالمرأة وبالتالي توثيق علاقته بالكون والحياة، لأنها الجزء المتمم لحياته في بيئة صحراوية ليس فيها إلا المرأة والخيل والطبيعة والشاعر[٣٦٣]، "فعذابات الشاعر امرئ القيس من عمق الذاكرة الشعرية تتماهى مع تراجيديات اليومي والمكرور، حيث يشكل الثأر الشفرة المفخخة التي يتمحور حولها الملك الضليل في طلبته المستحيلة، وهي طلبة تتطلب فناء جسديا...وإرضاء قيمياً وعرفا قبليا لا قبل له به والذات المتكلمة التي تجد ذاتها ظلما وعدوانا إزاء ثأر نفسي من الزمن الذي شتت وباعد"[٣٦٤]، وهذا ما ولد شحنة من الانفعال الداخلي لدى الملك الضليل، وهو ما اعتنى به الشاعر ليقدم خلاصة ثأره رمزا شعريا جسدت المرأة معانيه، ذلك لأنها رمز يحاكيه ويمده في صراعه مع الذات لأجل التواصل في الحياة، وهذه المحاكاة الرمزية صاغها خيال الشاعر كجزء من حواره الداخلي واستنطاق الذات التي لم تجد ما تفعله غير أن تنتصر لكبرياء مجروح بالشعر فقط والمفاخرة ومغامرات النساء التي صورها شعرا بطقوس ليلية مفتعلة انتصر فيها بكل الجولات "فقد كان خير ممثل لصوت الضحية المتوجعة من ألم ما

([٣٦٢]) ينظر: دور المرأة في حياة الشاعر الجاهلي(بحث)، د. هناء جواد عبد السادة: ٣.

([٣٦٣]) ينظر: السبع المعلقات- مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها(مقال في شبكة المعلومات): ٢٣-٢٥.

([٣٦٤]) ترسيم أولي لخرائط الحزن في قصائد عبد الرزاق الربيعي(مقال في شبكة المعلومات)، د. وجدان الصائغ: ١.

أثقل به كرها وسط الصرخات الأخرى التي تدفعه إلى ذلك"[٣٦٥], وكأن مقياس الرجولة عند الشاعر ليس فقط في ساحات الوغى والطعن، وإنما في ساحة الحب بين الخدور والأوانس. وهذه الأسرار المكشوفة هي أدلة القوة والإثبات في صراعه مع المجهول.

أما العبارة التي اعتمد في صياغتها على الحقل الفعلي (ولقد تواعدني الأوانس) فيرسم الشاعر من خلالها صورة مفعمة بالانفعالات النفسية، فلم يكن الشاعر هو الذي يطلب موعداً من المرأة بل المرأة هي التي تطلب ذلك منه (لقد تواعدني) وهذه اللفظة تدل على أنه مرغوبٌ فيه من الفتيات، وليس فتاة واحدة.

ومن خلال هذه المهاترات الصبيانية البعيدة عن عيون الناس والرقيب في عتمة الليل يتجدد إحساس الشاعر بالزمن مرة ثانية، وكأنه اختصر الزمن في شدة سواده وكان هذا الوقت هو زمن الحياة والحب واللهو لديه، من خلال الجمع بين ثنائية (الوعد وزمنه) فيقول:

ولقد تواعدني الأوانسُ كالدُمى بعدَ الهَدْوِ فيلتقي الوعدُ

فالوعد هو اللقاء وزمنه(بعد الهدو) وهذه الصورة الشعرية من الصور الجميلة يستخدم الشاعر خياله الخصب في رسمها فكأن الرعد يلتقي بالرعد أي التقاء الشحنة العاصفة من العواصف بأخرى لتكسر حاجز الصمت(بعد الهدو) بعد نوم العيون فكانت ثنائية الضد (السكون- الرعد).

ويزيد في فخره الذاتي باستخدام أسلوب التشبيه(كالدمى) ليؤكد جمال الشكل، لأن العرب أعجبوا بجمال الدمى وشبهوا حبيباتهم بهذه التشبيهات، ولا بد لنا أن نتوقف عند هذا التشبيه الذي يعطي للمرأة صورة التناسق والتناسب في المقاييس الجمالية، وقد عرّف الجمال في معجم لالاند الفلسفي بأنه: "هو الشيء الذي يقابل بعض معايير التوازن ونسب الانسجام وكمال الشيء بالنسبة لنوعه"[٣٦٦]. إن تشبيه الأوانس بالدمى يجسد معالم هذا الغزل الغريزي، وليس الشفاف الشاعري فغابت الأنوثة المعنوية وحضرت محاسن الجسد الحسية، وهي فيزيائية الجسد، وذلك فقط لإبقاء الزمن في حيازته الخاصة لتدعيم فكرة الشباب والرجولة التي لم ينل منها الكبر.

إن توظيف الشاعر للدمى في القصيدة يحتمل تفسيرات عدة بالإضافة إلى إعجاب العرب بجمال الشكل وتناول الغزل الغريزي، ربما كان للشاعر غاية في نفسه وهي أنه يتلاعب مع النساء ويلهو كما يفعل الصغار بالدمى، لقد ظهرت صورة المرأة(الدمية) مجسدة لمعاناته النفسية وإثباتا لفشل التجربة وتصويرا لليأس العميق في الذات المعذبة بكل طموحاتها وآمالها ومواقفها الفكرية والنفسية.

([٣٦٥]) م. ن: ٢.
([٣٦٦]) معجم لالاند الفلسفي: ٧٩.

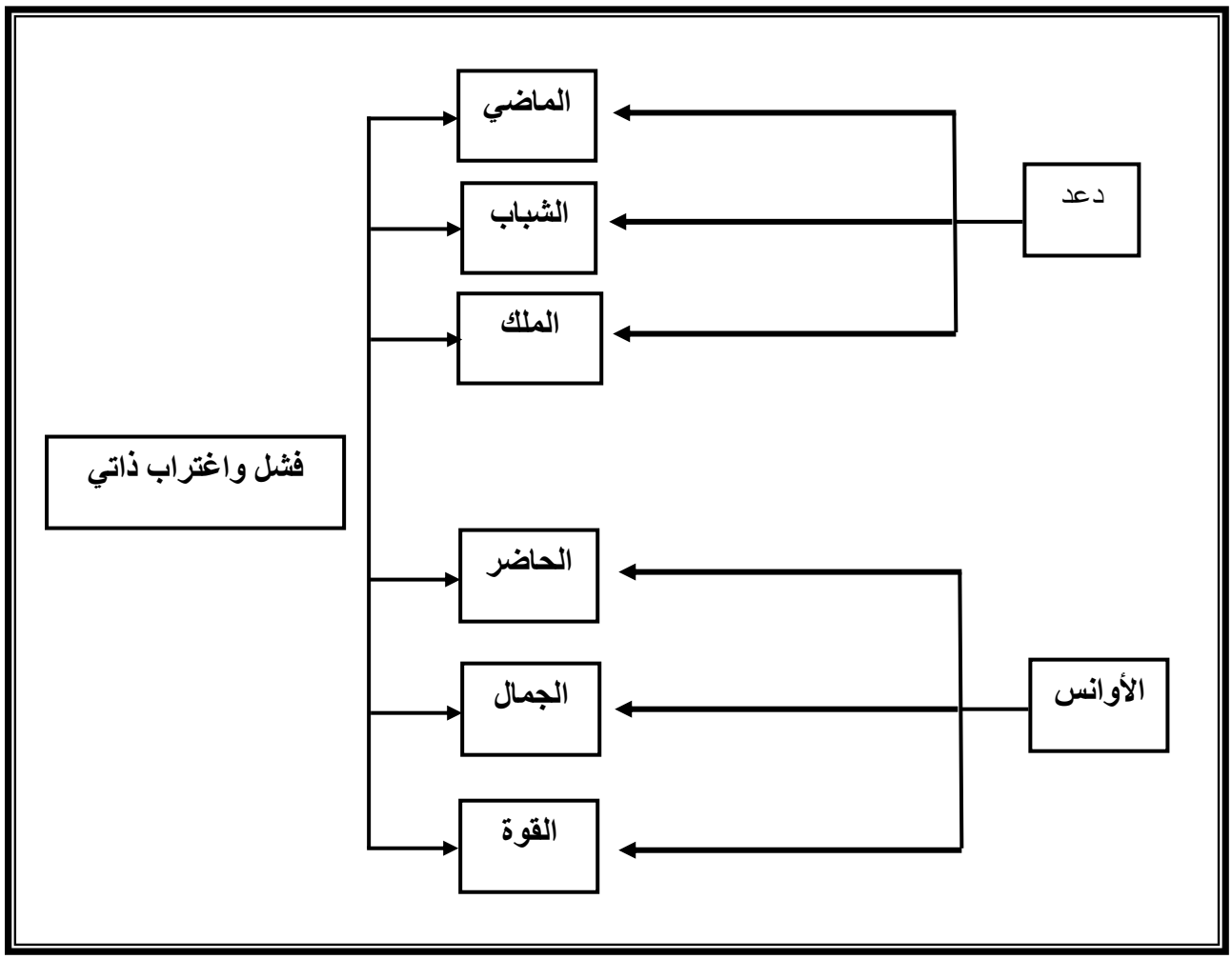
ثم يردف هذه الصورة بصورة أخرى فيقول:

نومَ العيونِ ومطرفي فردٌ تحْتي وكَمِعي صاحبٌ جَلدُ

وكأن كل هذه المهاترات هي غطاء استخدمه الملك الضليل لكي يخفي تحته كل مخاوفه وكل المطالبات التي تريد منه الأخذ بالثأر.

إن المقدمة الغزلية حملت الدلالة الرمزية لطرفي الثنائية الضدية لحركة الزمن(الماضي/الحاضر) في اللحظة الآنية، وصورة المرأة(دعد) كانت رمزا لشيء كان قائما في الماضي ولم يبق منه إلا الذكريات، لأن الإنسان عندما يمر بأوقات قاسية في حياته فتصبح الأوقات بعد حين شيئا من الماضي لأن الزمن يغير الأوقات ولا يبقى شيء على حاله وما يبقى هو التراكم الذي أحدثته تلك الحوادث والمتغيرات وهذه بدورها تخزنها الذاكرة التي تعطي للذات متنفسا ترجمه الشعراء على مدى العصور إلى قصائد شعرية عبرت عن معاناتهم وحملت دلالات معينة فامرؤ القيس حمَّل قصيدته هذه دلالة الملك الضائع، وقدم لنا حالة واحدة مكررة لماهية الشاعر ومأساته: الملك/ الفقد. وعكست ثنائية القوة/الضعف، فالقوة التي يتظاهر بها ما هي في حقيقتها إلا رمز لذلك الضعف في قدرته على الوصول إلى غايته.

وحين نتأمل بواعث تفرد هذا النص بمتابعة المرأة(دعد+ الأوانس) ضمن ثنائية(الواحد/المتعدد) نستطيع أن نقرر حقيقة التواصل الرمزي بين المقدمة والغرض, والتي شدد فيها الشاعر على المرأة وعدّها عنصرا أساسيا من عناصر التصوير الفني ومجموعة متغيرات أبرزها:



ولم يكن الاغتراب الذاتي إلا لوقوع النكوص الذي تمثل في فقدان المُلك والذي مثلته دعد برمزها.

ويرسم الشاعر هنا الرد السلبي الذي اعتادت أن تقوم به الشخصية المغتربة، وهو كامن في ظاهرة الغياب والفقدان، فقدان الأهل والحبيبة، فقدان الزمان، فقدان المكان... فانثالت المشاعر المحتدمة في نفس الشاعر لتسفر عن ألمه وحزنه ومعاناته والإنسان "منذ

بدأ يضرب في الأرض قد حمل بين جوانحه ضروبا من الإحساس بالاغتراب، حتى لقد تلونت قطاعات عريضة من أدبه بعد ذلك بهذا الإحساس"[٣٦٧].

هذه المعطيات هي التي شكلت هاجس الرعب والخوف من الاغتراب في الحياة، فاستخدم الشاعر عوامل التوازن النفسي في خطابه من خلال ثنائية أخرى وهي ثنائية (الغي/الرشد) في قوله[٣٦٨]:

ولقدْ لهَوتُ بكلِ ذلكَ حِقبةً ولقد يُقِلُّ غوايتي الرُّشْدُ

وهذا التوازن يفضي من خلال إنسانية الشاعر إلى القبول من خلال الحكمة ورجاحة العقل، وكرم الخصال وحميته، وحفظه للود وكثرة المال وصيانته للعهد، وهذا ما يجب أن يحدث في المواقف الطبيعية، ولكن الذي حصل أن امرأ القيس بقي يشعر بشعور الانفصال الذي تولده الغربة الذاتية، فالعديد من الشعراء مروا بمواقف الانفصال التي يشعرها الفرد، لأن مشاعر الغربة تظهر في هذه الحالة، ويشعر الشاعر "بوجود هوة بينه وبينها فتثير قلقه وارتيابه أو اشمئزازه أو لامبالاته أو تمرده"[٣٦٩]، فلو فككنا الرموز وأعدناها إلى مسمياتها لكانت كالآتي:

صرمتك بعد تواصل ← امتداد

وزعمت أني قد كبرت ← ارتباك

تلك المكاذب ليس لي عهد ← اشمئزاز

إن تصرمي يا دعد أو تتبدلي ← لا مبالاة

ولقد تواعدني الأوانس كالدمى ← فخر أو مباهاة

وقد ظهر التمرد في النص من البيت الخامس(ولقد تواعدني) إلى البيت السابع عشر(يسبيني بعوارض) كظاهرة انفصال ذاتي.

لقد جمع الشاعر في نصه بين الغربة الزمانية والغربة النفسية التي هي أشد أنواع الغربة، والتي تعد من أشد أنواع التعذيب النفسي، ويرى التوحيدي أن "الغريب من إن حضر كان غائبا وإن غاب كان حاضرا، الغريب من إن رأيته لم تعرفه وإن لم تره لم

(٣٦٧) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. نوري حمودي القيسي: ٧.
(٣٦٨) الديوان: ٢٣١.
(٣٦٩) الاغتراب في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري، د. سميرة سلامي: ٦٧.

تستعرفه"[٣٧٠]، فالاغتراب عن الذات كما يرى علماء النفس حالة من حالات الصراع النفسي تؤدي إلى الإحساس بفقدان الهوية والشعور باختلال الشخصية.

وقد أكد هذه الحقيقة كينستون بقوله: "المغترب فاقد الشعور بالهوية وبالتالي لا يعرف هدفه ولا اتجاهه في هذه الحياة... ويشعر بعجزه عن التغلب على مشكلات الحياة ويفتقر إلى القيم الإيجابية التي يحتذي بها"[٣٧١].

وقد ترجم امرؤ القيس هذا الاختلال بمقدمة النسيب التي حملت معاناته النفسية بسبب تغير الحال، لتقلب دعد، وكان لهذا التغير أثر في تفاعله الإنساني مع المحيطين به، فكانت الانطلاقة إلى الفخر الذاتي، بعدما اغتربت الذات في جسده، فرسم صورة الخيل التي تليق بفارس مثله فقال[٣٧٢]:

ولقدْ شَهدتُ الخيلَ وهي كأنها ... بالدارِ عينَ نقانقٌ تَعدو

تغشي الأكامَ سنابكاً مسنونةً ... مثلَ المعاولِ حَصُدُها الحَصدُ

تَذَرُ العَجاجَ ورائِها متَنصباً ... ريعانُها وكأنّها السُبدُ

والشاعر هنا بعد أن قضى اللبانة في نفسه، يصف فرسه لأن الفرس جزء من معالم الطبيعة والبيئة الجاهلية المتجسدة بـ(المرأة،الليل، الفرس، الشاعر) وهذه هي أركان رباعية المغامرة المفتعلة في القصيدة، والفرس كانت واحدة من أدواته لجمع مفاخر الرجولة ومقياس بقائها ليفتخر بها أمام المرأة أولا وأمام نفسه ثانيا، وهو بذلك يصف رفيق رحلة وشاهد مغامرة، فهو يصفها بالسرعة وهو وصف متكرر في قصائد الشعراء الجاهليين، وله ما يسوغه في عقلية الشاعر الجاهلي، ذلك أن طبيعة الحياة وإيقاعها السريع المتنقل بين الغزو والترحال والمغامرة، يكون عامل السرعة هنا ضرورة وحتما في علاقاته مع الأشياء، وقد طغى هذا الإحساس على ردود أفعاله وأقواله التي يعبر عنها بكلام موجز وفعل سريع، فالأبيات تتحرك في إطار صورة فنية تؤكد الهدف الذي أراده الشاعر لإثبات الحقيقة التي انطلق منها في مقدمته الشعرية، ومن خلال تجربته الذاتية، لأن العمل الأدبي كما يرى د. عبد المحسن طه بدر يتكون من ثلاثة عناصر "أولها الذات المبدعة، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب، فهي الإطار الاجتماعي الذي يعايشه، سواء كانت هذه الصور مطروحة أمامه أو مكتسبة.... والعنصر الثالث يمثل طبيعة العلاقة بين الذات

([٣٧٠]) الإشارات الإلهية، أبو حيان التوحيدي: ٨٢.
([٣٧١]) الاغتراب وعلاقته بمفهوم الذات(أطروحة دكتوراه)، آمال محمد بشير: ٣١.
([٣٧٢]) الديوان: ٢٣٣. الأكام: التلال، مسنونة: المحددة، السنابك: أطراف حوافر الخيل، السبد: الشعر.

والموضوع... ويسمى موقف الأديب من الواقع"[٣٧٣]، وقد تجسدت هذه العناصر في الصور الشعرية التي بثها الشاعر في نصه.

إن اللقاء بين المقدمة والغرض هنا تلتقي مع انتماء المقدمة لدواخل الشاعر الذي استفاض في تفسيرها في الغرض، أي أن الشاعر توحد بالرمز الذي كان يبحث عنه، فـ(دعد) هنا ليست مجرد امرأة و(الخيل) ليست مجرد خيل... بل هما رمز للذات التي انطلقت لتعبر عن ما يجيش بداخلها فامرؤ القيس يكمل الصورة التي بدأها قائلاً[٣٧٤]:

تجري بفرسانٍ لها ومغاورٍ كالطيرِ غاديةً إذا تَغدو

جُرْدُ عتاقٌ لا كوابيَ بالقَنا يُخشى لها صَدَفٌ ولا حُرْدُ

تحتي أقبُ مُلملم عَبْلُ الشَوى ويَزل عن صَهواتهِ اللِّبْدُ

فصورة الخيل مرتبطة بصورة الفرسان، ولا يمكن فصل صورة الفرس عن صورة الفارس الشجاع، (تجري بفرسان)، (كالطير عادية)، (جرد عتاق)...الخ، فالصورة الشعرية هنا متلاحمة ومتجانسة مع بقية الصور الأخرى التي تشكل في مجموعها الصور الكلية للقصيدة في رؤية الشاعر ورموزه، والتي تكونت من انسجام صور القصيدة وتطابقها النمطي الناتج عن التنسيق الموفق بين التجربة التي عاشها الشاعر وبين الصور التي تضمنت هذه التجربة واختزنتها.

المبحث الأول

مدلولات رموز الافتتاحات الأخرى- غرض الشكوى

ظهرت في الأدب العربي القديم بعض المقدمات التي ترسم صوراً شاكية وتحمل دلالات رمزية تمتد خيوطها لتنسج مع الغرض لوحة فنية رائعة، وقد عبرت عن اليأس والحرمان والتوجع والحسرة على ما فات. والشكوى "فن من فنون الشعر الوجداني العميق"[٣٧٥] لأنها تعبر عما يجيش في النفس من أسًى وحزن. وتعد "عاطفة أساسها الشعور بالحرمان، ولعلها من أول الفنون التي تفصح عن عاطفة الإنسان المتشائمة الناقمة"[٣٧٦]، ذلك الحرمان الذي يتولد من سيطرة الزمن على الإنسان فارضاً أرادته واضعاً الأمور نصاب الحقيقة، وقد ولت سنوات الشباب.

([٣٧٣]) الروائي والأرض، د. عبد المحسن طه: ٥.
([٣٧٤]) الديوان: ٢٣٤. كوابي: الفرس إذا عدا النهر، الحرد: الخيل القصيرة الشعر، العبل: الضخم.
([٣٧٥]) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، د. مصطفى الشكعة: ٢٥٨.
([٣٧٦]) الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري، جواد رشيد مجيد: ٤.

وقد عرفت بأنها "التوجع من شيء تنوء به النفس كالمرض والفقر والشيخوخة والحرب والموت والدهر والخيانة والكذب، ويتجلى من خلاله بث ما يعانيه ذو الشكوى إلى الآخرين"[٣٧٧]، وقد قيل قديما "الشكوى تخفف الهم وتزيل الألم"[٣٧٨]، ربما لأن الشاكي ليس له وسيلة في التخلص من أوجاعه إلا عن طريق عرضها أمام الناس بصيغة شعرٍ شاكٍ. وقد "ترد الشكوى حينما يكون الإنسان عاجزاً جسمياً وعقلياً عن الوصول إلى هدفه ومطامعه وإشباع حاجاته، فيشكو قلة حيلته ليجد المتنفس لمشاعر الحزن والضيق والسخط التي يحس بها"[٣٧٩].

فإن الشكوى ملاذ الإنسان ومتنفسه الوحيد ليعبر عن الضيق والألم وشدة المعاناة، ولذا يفصح الشاعر في هذا الفن عن حقيقة ثبات العاطفة وصدق المشاعر الإنسانية، وعمق التجربة "فلا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر عما يجده في نفسه ويؤمن به"[٣٨٠].

وللشكوى فوائد نفسية لأنها تساعد الإنسان على إخراج ما في قلبه من ألم أو مرض أو حزن أو أي انفعال عاطفي آخر يؤذي النفس والجسد، إذ إنها "تطفئ وهج القلوب"[٣٨١].

وقد شكا الشاعر الجاهلي من شدة الوجد، وألم الفراق، وكانت شكوى ذاتية نابعة من ذاته، ومعبرة عن أحاسيسه وما يعانيه من الحب القاتل، ناتجة عن التفاعل الاجتماعي، لأن الشاعر الجاهلي ليس بمعزل عن الواقع الاجتماعي بل تبين حاجاته ورغباته الشخصية و"تحدد الذات أهداف الفرد ووسائل دفاعه النفسية المختلفة"[٣٨٢].

وكما هي أغراض الشعر المتعددة التي تعرضنا لها بالدراسة في المباحث السابقة فقد كانت مقدمة القصيدة ملاذ الشاعر ليبث فيها شكواه التي كانت أسبابها متعددة فقد شكا من الغربة التي يشعر بها زمانية كانت أو مكانية أو أن تكون شكوى نفسية تولد لدى الشاعر ذلك الاغتراب النفسي الذي " يشير إلى حالة من عدم التوازن النفسي بسبب سيطرة مجموعة من النوازع المتناوحة على الإنسان... وشعوره بالضغط أمام الظرف الاجتماعي... مثلاً أن يشعر الإنسان بفقد النظراء على المستوى الاجتماعي والفكري"[٣٨٣].

وقد ميزت بين نوعين من الشكوى:

١. الشكوى من المرأة.

([٣٧٧]) ظاهرة الشكوى في شعر هذيل، بتول البستاني: ١٧.
([٣٧٨]) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني: ٤٣٨.
([٣٧٩]) الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري: ٤.
([٣٨٠]) النقد الأدبي الحديث: ٣٦٦.
([٣٨١]) الحب عند العرب، عادل الآلوسي: ٣٥٨.
([٣٨٢]) سايكولوجية الفرد والمجتمع، كرتشفلد بالانشي، تر: ماجد عبد العزيز: ٢١٤.
([٣٨٣]) من حديث الشيب والاغتراب(بحث) د. شوادفي أحمد السيد علام: ١٢.

٢. الشكوى من ذهاب الشباب.

١. الشكوى من المرأة:

عُقِدَ الكون على علاقات متشابهة ومتضادة، أو متناقضة فكل شيء له نقيض يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه، ومنها المشاعر والإحساسات الإنسانية التي يعبر عنها بالعواطف، فتتكون الثنائيات (الحب/ البغض) و(الفرح/ الحزن) و(الرضى/السخط) و(اللقاء/ الفراق) و(الراحة/ التعب) و(الصعود/ الهبوط) و(الحركة/ السكون) و(الحياة/ الموت) ويدخل طرفا هذه الثنائيات ضمن إطار الثنائية الأساسية (الرجل/ المرأة) وظل الرجل- الشاعر يشكو لوعته من حب المرأة ومن فراقها ومن دلالها ومن تقلبها وتغير أحوالها، إنها مصدر سعادته وشقائه، ولوجودها في حياته أثر كبير، و "كان رمز المرأة أكثر الرموز إيحاء بما يتملك من مدلولات متشعبة للحالات التي ترد فيها، فلم تكن المرأة مصدراً للجمال والمتعة حسب وإنما هي كون ممتلئ بالفرح والخصب والجدب، ودنيا يتصافح فيها الشاعر مع الزمن والموت"[٣٨٤].

ومن هنا جاءت أهمية المرأة في حياة الشاعر، فهي التي ترسم لوحته الفنية بأبهى صورة شعرية تعبر عن صدق المشاعر وعمق الإحساس وتصبح الصورة "هي الشعور أو الإحساس نفسه، بل الشعور والفكر اللذان أملتهما تجربة الشاعر الشخصية، وصياغتهما ضمن فكرة شعرية قابلة للانفجار"[٣٨٥].

ومن هذه المكانة المهمة التي حظيت بها المرأة عند الشعراء، نجد أن فن الشكوى مرتبط بتلك الأهمية، إذ شكا الشعراء من المرأة الحبيبة والمرأة الزوجة... وقد جاءت بعض شكواهم في بداية قصائدهم رمزا لمعاناتهم النفسية من أشخاص آخرين يظهرون في النص الشعري.

([٣٨٤]) هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، د.عبد الرزاق خليفة: ٢٠٨.
([٣٨٥]) مفهوم الصورة الشعرية حديثاً(مقال)، د. الأخضر عبكوس: ١٥٨.

ومن أجل توضيح ذلك نقف عند قصيدة (علباء بن أرقم بن عوف) إذ قال[٣٨٦]:

ألا تِلكما عِرْسِي تَصُدُ بوجْهِها وتَزْعُـمُ في جاراتِها أن مَـن ظَلَـمْ

أبونا، ولمْ أظلمْ بشـيّءٍ عَملته سوى ما ترينَ في القذالِ مِـن القِدمْ

فيوماً تُوافينـا بَوجـهٍ مُقَسـمٍ كأنَّ ظبيةً تَعطو إلى ناضـرِ السِلَّـمْ

ويوماً تريـدُ مالَنا مع مـالِهـا فإنْ لـمْ نُنِلْهـا لمْ تُنِمْنـا ولـمْ تَنَـمْ

نَبيتُ كأنا في خصومٍ عَرامـةٍ وتَسمـعُ جـاراتي التـألي والقَسمْ

فقلتُ لها إنْ لا تناهـي فإنـني أخو النُكْرِ حتى تَقْرعي السِّنَ مِن الندمْ

لتُجَنبكَ العِيسُ خُنْساً عُكومها وذو مرةٍ في العسرِ واليسرِ والعَدمْ

قدّم علباء بن أرقم بن عوف لقصيدته الاعتذارية للنعمان بن المنذر بأبيات في الشكوى من المرأة- الزوجة- المتقلبة، وينقل من خلالها انفعالاته وآلامه من الحياة معها، فهي مضطربة تتأرجح بين طرفي ثنائية (الرضى/ عدم الرضى) في بعد زمني قصير لا يتعدى (اليوم/ الأمس)، فرضى زوجته عنه لا يطول أكثر من يوم حتى يلحق به يوم آخر من السخط وعدم الرضى. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعدى الخروج عن البعد المكاني الذي يضمهما بصفتهما زوجين- وهو البيت- إلى حدود أبعد تضم مكان الجيران... وهنا تتسع الدائرة المكانية فيتسع معها الحدث- الخصومة.

إلا تلكما عرسي تصد بوجهها ـ وهو ما يدلل به على السخط وعدم الرضى

وتزعم في جاراتها أن من ظلم ـــ فالمزعم هو افتراء من زوجته عليه

ولعل الأبيات السبعة الأولى في النص والتي ترسم صورة الآخر- الزوجة قد لا يكون لها وجود مطلقاً في الواقع، وتدخل ضمن الدلالات الرمزية للباطن في إطار الثنائية الضدية لمقدمة القصيدة العربية(الظاهر/ الباطن) وتمثل تعويضا عن الباطن، ورمزا لمكنون النفس لأن الرمز "لا يحمل هويته في ذاته ومروراً بموضوعات العالم وانتهاءً باللغة بحروفها وأصولها وكذا الإيحاءات والطقوس الاجتماعية"[٣٨٧]... وكل شيء صالح لأن يتحول إلى رمز بدءا من السلوك الإنساني.

([٣٨٦]) الأصمعيات، الأصمعي: ١٥٧-١٥٨. عرسي: زوجته، القذال: جماع مؤخر الرأس في الإنسان والفرس، النكر: الدهاء والفطنة، العكوم: الأحمال التي فيها الطعام.

([٣٨٧]) الرمز- المجالات والدلالات(مقال في شبكة المعلومات)، سعيد بنكراد: ١.

وشكوى الشاعر من زوجته، إنما هي رمز لتأوهات الشاعر الجاثمة في نفسه وهي في حقيقتها من الملك وذلك لأنهم هولوا للشاعر غضب الملك لأنه ذبح كبشه، وما كان الأمر يستحق كل ذلك فجاءت زوجة الشاعر رمزاً للملك.

فقد كانت تجربة علباء مع زوجه تجربة أسرية مريرة تعرضت إلى تأرجح نفسي مضطرب، واتساع في دائرة العلاقات المكانية والزمانية مع الآخرين، وقد تساوت تلك التجربة الأسرية مع التجربة السياسية، إذ رمزت تلك العلاقة المضطربة القاسية في حياته الاجتماعية (الظاهر) إلى علاقته المضطربة القاسية في الجانب السياسي مع الملك (النعمان بن المنذر) (الباطن) لتتكون من خلال ذلك التجربة الفنية التي رسم أبعادها هذا النص الثري.

"إن النص الشعري الثري يتضمن في داخله لغة داخل لغة أو لغة استبطانية، وأن الأصوات العلائقية ترتفع فيها النبرة الشعرية ضمن احتفالية الأسرار، ويقوم كل نص شعري ثري على العلاقات الإيحائية"[٣٨٨]. لقد حاول الشاعر بهذه العلاقات الإيحائية نقل حالة الانفصال التي يعيشها، ورغبته في إبلاغ النعمان بن المنذر حسرته وندمه على ما بدا منه من تصرف طائش في ذبح كبشه.

"وقد اتخذ الشعراء الجاهليون المقدمة، منفذاً للتعبير عن الذات في صراعها مع الحياة المضطربة، ثم هيأوا منها منطلقا نفسيا ملائما للدخول في تفاصيل الغرض الذي تثيره التجربة الآنية"[٣٨٩]. يبدأ علباء لوحته بالاستفهام بـ(ألا) وهذا الأسلوب "يمتلك قدرة طيبة في إدخال المتلقي في صميم الصورة"[٣٩٠]، وهي بذلك تثير في نفس المتلقي مشاعر مختلفة " عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية والدلالية والتصويرية وغيرها"[٣٩١]، فلا ريب أن يفتتح الشاعر نصه بالسؤال الذي يعبر عن حسرته، وقلقه المخيف من غضب النعمان بعدما حدث لكبش الملك. إذ يقول[٣٩٢]:

وأيُّ مليكٍ مِن معدٍّ علمتـمُ يُعذبُ عبداً، ذي جلالٍ وذي كرمْ

أمِن أجلِ كبشٍ لمْ يكنْ عندَ قريةٍ ولا عندَ أذوادٍ رتـاعٍ ولا غَنـمْ

لقد حشد الشاعر استفهامين متتاليين ليصور الذات المعذبة، المغتربة وهو شعور نفسي ينتاب الإنسان عندما يواجه مشكلة لا يستطيع حلها، ويرى هورني أنه وضع "يختلط فيه

([٣٨٨]) هجرة النصوص وجماليات القراءة والتلقي(مقال)، د. خليل الموسى: ٣٢.
([٣٨٩]) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون: ٢٤٣.
([٣٩٠]) الصورة الفنية معيارا نقديا- منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د.عبد الإله الصائغ: ٣٩٨.
([٣٩١]) قمصان الزمن: ١٠٧.
([٣٩٢]) الأصمعيات: ١٥٩.

على المرء ما يشعر به حقاً وما يحبه وما يرفضه"[٣٩٣]، وقد أثر غضب الملك في نفسية الشاعر فأحس أنه منكسر وعاجز عن الاعتذار ولا يملك سوى الشكوى واستجداء رحمة النعمان في العفو والصلح. فقد كانت الشكوى اختيارا سليما من الشاعر وطريقة ناجحة عبر من خلالها الشاعر عما كان يراوده من رهبة جراء ذبح كبش الملك، فقد وجد الشاعر أن الشكوى هي "ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والتوجع ونحو هذا"[٣٩٤].

وقد صور خوفه من النعمان [٣٩٥]:

أخوَّفُ بالنعمان حتى كأنما قتلتُ لهُ خالاً كريماً أو ابنَ عمٍّ

وإنَّ يدَ النعمان ليستْ بكزةٍ ولكنْ سماءٌ تمطرُ الوَبلَ والدِّيمْ

إنه الشعور بالذنب الذي لم يستطع تجاوزه، فرجع إلى أسلوب الاستفهام وقد ظهر في البيتين تكثيف صوتي له أثر كبير في إبراز صورة الأسى والندم الذي يحسه لأن "استغلال المواد الصوتية هو أحد ميزات النص الشعري وأحد معتمداته ومرتكزاته"[٣٩٦].

مما تقدم يمكننا القول إن الشاعر نجح في جعل المقدمة (الشكوى من الزوج) جسراً للعبور إلى الغرض (الشكوى من الملك وإلى الملك)، فالأدب "انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذا الواقع، إنه حصيلة فعل وتفاعل وليس انعكاسا لتفاصيل جزئية بل هو انعكاس لمصلحة أنشطة وعلاقات ومواقف"[٣٩٧].

لقد عبر الشاعر عن إحساسه بالندم من خلال الشكوى المريرة التي يعاني من آلامها في المقدمة من زوجته والتي كانت انعكاسا واضحا نجح الشاعر من خلاله في تصوير ما يريد القول فيه مقدما لاعتذاره من الملك بذلك ثم يفصل في باقي أبيات القصيدة ما ألمَّ به ومدى ندمه على فعلته، وقد استطاع من خلال التركيب الفني للنص الشعري أن يوصل الفكرة للمتلقي بأسلوب رقيق لأن "الصورة الشعرية هي الفكرة الشعرية"[٣٩٨]، والصورة "نتاج لفاعلية الفكر والوجدان جميعا"[٣٩٩]، والصورة التي أنتجها الشاعر كانت نتاج فكره الذي وظفه لأجل ذلك ووجدانه الذي جاش بتلك الأحاسيس. ويرى د. جابر عصفور "أن الصورة هي الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى

([٣٩٣]) الاغتراب، ريتشارد شاخت، تر: كامل يوسف حسن: ٢٠١.
([٣٩٤]) في لغة الشعر، إبراهيم السامرائي: ٥٩.
([٣٩٥]) الأصمعيات: ١٥٩.
([٣٩٦]) في سيمياء الشعر العربي القديم، محمد مفتاح: ٦٣.
([٣٩٧]) ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية(مقال)، محمود أمين: ٥.
([٣٩٨]) الصورة الشعرية: ٦٥.
([٣٩٩]) م. ن: ٦٧.

والنظـام"[٤٠٠]، فظهـرت صـورة المـرأة- الزوجـة- المضـطربة المتناقضـة، تقابلهـا الـذات الشاكية الباكية، وقد حملت الذات طرفي ثنائية ضدية (الظاهر/ الباطن).

فلم تكن الشكوى في المقدمة إلا صورة للحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر بسبب الذنب الذي ارتكبه بحق خروف النعمان فكانت الشكوى له وليس منه.

٢. **الشكوى من فقدان الشباب**:

يفقد الإنسان شبابه بفعل الزمن فيظهر الشيب. وقد يظهر الشيب بسبب المعاناة الإنسانية لكثرة الحزن وشدة الألم بعد فراق الأحبة. "وقد يكون الحزن أشد أصالة من الحياة، وأبعد أعماقا من السرور، لأن الألم لا يزال أقوى من الأمل، والأخذ أقوى من العطاء"[٤٠١].

وقد يجتمع الاثنان على الإنسان (فعل الزمن والحزن) فيعلو الشيب الرأس "الشيب؟ قاتل الله الشيب! ما أبغضه على النفس الفنانة المرهفة التي امتهنت لذة العلاقة في التواصل مع المجالات التي تولد كل الـ(هنا) والـ(هناك)" [٤٠٢].

فالإنسان يشعر أن أثر الشيب في نفسه مرير، وأشد الناس معاناة من هذا الإحساس هم من يصنعون الفن، ذلك لأنهم يرون الحياة بعين الشباب "في الزهور التي تولد، في المياه التي تنبثق.. في إطلالة القمر.. في تعريسة الشمس، في الفناء الشجي، في كل فتن الجمال، ما أبغض الشيب على النفس المولهة بالجمال والمترعة بالحب"[٤٠٣].

إن ظهور الشيب في رأس الرجل له دلالات رمزية كثيرة، وله تأثيرات نفسية عديدة، لذا اقترن الشيب بالاغتراب الذاتي فأحس الشاعر بقوة الزمن فرسم صورته التي "تزودنا ببعض المفاتيح والاستبصارات الطبيعية, وهي التي تبين وظيفة النواحي الهامة للخبرة والحياة"[٤٠٤]، كما أن هذه الصور التي يرسمها في تصوراته لم تكن اعتباطية في تشكيلاتها وإنما هي "صور ترسبت في لا شعور الشاعر ولم يثرها ها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور خفي بالخوف من المستقبل، من الفكرة الهرمة التي دخلت ميراث الشاعر الروحي"[٤٠٥].

ولسنا نريد أن نخوض فيما خاض فيه باحثون سابقون من دراسة موضع الشيب من المعالجة الموضوعية للنص الجاهلي، وإنما المعالجة الفنية للجهد الإبداعي في مقدمة النص

---

(٤٠٠) مفهوم الصورة الشعرية حديثا(مقال): ١٥٨.
(٤٠١) المتنبي بين البطولة والاغتراب، د. حياة شرارة: ٦٤.
(٤٠٢) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي: ١٦٩.
(٤٠٣) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي: ١٦٩.
(٤٠٤) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، إبراهيم السامرائي: ٥٦.
(٤٠٥) حركية الإبداع: د. خالدة سعيد: ٩٨.

التقليدية، ودلالته الرمزية المرتبطة بالغرض مباشرة لأن "الشعر دلالة مركبة منقولة بموسيقى منتظمة عبر الألفاظ، فهو من ناحية ينقل دلالة مفردة وبسيطة إلى المتلقي، ومن ناحية ثانية، ينقل دلالة مركبة تتفجر توليداً وإيحاءً وظلالاً من المعاني البعيدة"[٤٠٦]، فالدلالة المركبة التي سخرها الشاعر هنا في مقدمته هي التي عكست الصورة فجعلت من المقدمة حاضراً تحدث عن الشيب وتداعياته وسخر هذه المقدمة لاستعراض البطولات على المستوى الفردي والقبلي، وكنا قد عهدنا تقديم القصيدة بافتتاح معين يختاره الشاعر هي صورة الماضي وهي أداته لرمزه ولحاضره يقول فيها ما يشاء من القول عبر رموزه التي يختارها، فكأن المقدمة هنا أصبحت هي الغرض، والغرض الذي ضمَّ الماضي هو مقدمة، فلو قلبنا الأمر لأمكن ذلك[٤٠٧].

وكم تحدث الشعراء الجاهليون عن الشيب ولعنوا الزمن، وصرخوا بوجهه عندما ابيضت رؤوسهم.. وأحسوا اليأس والعجز والانكسار، وما جعل شعر الشكوى موجوداً وفاعلاً هو النظرة المتدنية التي ينظر بها المجتمع لمن فاتت سنوات الشباب وبطولاته، وظهرت عليه ملامح الكبر، والنصوص الشعرية تؤكد ذلك وخاصة في المجتمع الجاهلي، فقد كان من عادة العرب في الجاهلية- إذا أسن فيهم كبير أن يتركوه ملقى في الدار كالمتاع، ويجرون عليه طعامه وشرابه، فإذا رحلوا حملوه وإذا حطوا ألقوه هملاً دون توقير"[٤٠٨]، ومن هنا وجدنا كثيرا منهم لم يكن يحلو له أبداً أن يرى نفسه وقد استبدلت بالشباب وصبواته حكمه الشيوخ ووقارهم "مع أن الحكمة والوقار كانا من مؤهلات الزعامة والريادة، ولكن ما يجلبه الشيب كفيل في عمومه بتحويل الحياة إلى قطعة من العذاب النفسي والجسدي معاً ولذلك تعلو دائما نبرة اللهفة إلى الشباب الذي أدبر والجيل الذي قضى"[٤٠٩].

ويعد الزمان الخصم القوي الذي لم يستطع الأشيب أن يصرعه فما كان منه إلا أن يقلب أوراق الماضي باحثا فيها عن بطولات ماضية ومغامرات يرويها علها تعوض ما أصبح عليه الحاضر، ذلك لأن "الزمان عنصر جوهري مقوم للوجود"[٤١٠] فالزمن هو ما يأسى الأشيب على فقدانه ولذلك كله "قيل في شأن الأشيب قديماً إنه الرجل الكنتي، إذ يكثر من الحديث عن الماضي مبتدأ كل حديث بصيغة: كنت"[٤١١].

كل هذه الصور وثقها الأدب بقصائد شعرية، ذلك لأن العمل الأدبي يجسد الحياة فهو "اقتطاع من الحياة التي تعد زمنا مستمرا مجسداً بمكان، واقتطاع أحداث تجري في

---

(٤٠٦) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم بريسم: ٤٣.
(٤٠٧) ينظر: الافتتاح الخمري لمعلقة عمرو بن كلثوم- قراءة جديدة(بحث): ٣.
(٤٠٨) المعمرون والوصايا، أبو حاتم السجستاني، تح: عبد المنعم عامر: ١٣.
(٤٠٩) من حديث الشيب والاغتراب.
(٤١٠) الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي: ٢١٠.
(٤١١) من حديث الشيب والاغتراب(مقال), د. الشوافي أحمد السيد علام: ٥.

الزمـان"[٤١٢] لأن الزمـان متصـل، فالشـيب وتـدهور الأحـوال والعجـز وأفعـال الـدهر، كلهـا جزيئات متتابعة في حياة مستمرة، قال النمر بن تولب[٤١٣]:

تقولُ سليمى ما لجسمِكَ شـاحباً كأنَّك يَحميكَ الشَـرابُ طَبيـبُ

فقلتُ ولمْ أَعيَ الجوابَ ولـمْ ألحْ وللدهرِ في الصمِ الصِلابِ نصيبُ

تتابعُ أحداثٍ تخـرّ مِـن أخوتي فشيبْنَ رأسي والخطـوبُ تُشيـبُ

لعمري لئن كانتْ أصابتْ منيةٌ أخي والمنايـا للرجـالِ شعـوبُ

أما لبيد فيرى أن لا علاقة للشيب بالعمر والعجز إذ يقول[٤١٤]:

قالتْ غداةَ انتجينا عندَ جارتِهـا أنتَ الذي كنتَ لولا الشيبُ والكبرُ

فقلتُ ليسَ بياضُ الرأسِ مِن كبرٍ لـو تعلمينَ وعنـدَ العالـمِ الخبـرُ

ومن أجل التفصيل في دلالـة الشيب اخترتُ نصـاً شـعرياً ثريـاً للشـاعر مالك بن حريم الهمداني الذي جزع من الشيب فصرخ قائلا[٤١٥]:

جَزِعْتَ ولمْ تجزعْ مِن الشيبِ مجزعا وقدْ فاتَ رَبعي الشبـابَ فوَدعا

ولاحَ بياضُ فـي سـوادٍ كأنـه صوارٌ بجوٍّ كانَ جدبـا فـأمْرعا

وأقبلَ إخوانُ الصـفاءِ فأوضعوا إلى كلِ أحوى في المقـامةِ أفْرعا

تذكرتُ سَلمى والـرِّكابُ كأنـها قطاً واردٌ بينَ اللفـاظِ ولعْلَعا

فحدثتُ نفسـي إنهـا أو خيالـها أتانا عِشاءً حينَ قُمنـا لنَهْجعـا

فقلـتُ لـها بِيـتي لَـدينا وعَرِّسي وما طَرقتْ بعدَ الرُقـادِ لتَنْفعـا

مُنعمـةٌ لمْ تلقَ في العيـشِ تَرْحَةً ولمْ تلقَ بؤساً عندَ ذاكَ فتَجْدعـا

أهيـمُ بها لمْ أقضِ منهـا لُبانةً وكنتُ بها في سالفِ الدهرِ موزعا

([٤١٢]) غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم: ١٢٧.

([٤١٣]) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي: ٦٩٢-٦٩٣.

([٤١٤]) ديوان لبيد: ٤٦.

([٤١٥]) الأصمعيات: ٦٢. صوار: القطيع من البقر، الجو: ما ينخفض من الأرض والمراد بالمعنى أن شعره أصبح مثل جلد بقر الوحش فيه سواد وبياض، الأحوى: الأسود، التعريس: النزول آخر الليل، الأحوى، الأسود، (لعلع: اللفاظ) أسما موضع، الترحة: الفقر.

إنها صرخة شعرية يطلقها الشاعر وقد آلمه الإحساس بالغربة النفسية والعزلة التي يشعر بها من الشيب فكان المشيب والذي ملء البياض رأسه حتى اختلط سواد شعره ببياضه، فالشيب الذي في رأسه يشبه النقط البيضاء والسوداء التي تزين بقر الوحش، وهي صرخة من انفرد به السأم واليأس واستولى عليه الشعور بالغربة، وكل ذلك لأن الموت تخطف أترابه، ونلحظ هنا أن الشاعر لم يحتج إلى الخيال كثيرا، استغناء منه في ذلك بما يعمل في الصدر من لوعة وألم فأصحابه وأترابه ما بقي منهم وعلية القوم أداروا ظهورهم لما لاح في شعره من بياض. وهنا يتكون الحوار بين ذات الشاعر والآخر الذي يعاتبه الشاعر وهذا نتيجة ذلك الحوار الذي تم من خلال تسخير المكونات الدلالية في النص والكشف عن العلاقات المتشابكة داخله.

فالنسيج الداخلي للأبيات تتقاسمه ثنائية ضدية هي(الماضي/ الحاضر) إذ يقدم لنا البيت الأول الشاعر- الأنا- الشاكي الجازع، وتتمثل صورة الحاضر الخاوية والتي تجسدت من خلال تكرار لفظة (جزع) ثلاث مرات، وبصيغ مختلفة في الشطر الأول من البيت الأول- الافتتاح- [جزعت، ولم تجزع، مجزعا]، والتكرار هنا حقق الحتمية والثبات للزمن الحاضر.

(وقد فات ربعي الشباب ـــــ فودعا ــ انتهاء).

أما صور البيت الثاني والثالث فهي صور اليأس التي رفدت ذات الشاعر بتلك الصور عن حياته وحياة إخوانه الذين نفروا منه بسبب بياض شعره، واعتقد أنه أراد (المرأة) لأنها كانت عنصراً أساسياً في هذا الجانب.

وتمر الأيام ويتقدم بالشاعر العمر، ويبلغ مرحلة ينظر فيها إلى حياته كلها فيجد أن الزمن الذي أعطاه في شبابه كل شيء، قد سلبه في شيخوخته كل شيء فقد بدأت بصماته في الظهور؛ الشيب، الكبر، الضعف، العجز ونحو ذلك. ولا شك أن المرأة بطبيعتها لا تحب إلا الشباب ولا ترى في الحياة إلا الشباب فإذا ما ولى الشباب ولت، وتلك حقيقة أزلية وحقيقة قاسية وظاهرة في شعر الشاعر الجاهلي يشعر بها ويعبر عنها ويعايش نتائجها فآثار الزمن وخاصة بالنسبة للعاشق الشاعر يظل يذكرها ويظهرها ويبين تأثيرها في المرأة. ولم يعد الزمن بالنسبة إليه مجرد أيام وليال تمر وساعات تقضى، ولم يعد مجرد عمر يستمر ثم ينتهي، بل أصبح هذا الزمن الدهري نداً للشاعر، ينافسه ويصارعه[٤١٦] فالشيب هنا رمز للضعف والعجز، ويبدو ذلك من خلال قول الشاعر[٤١٧]:

تذكرتُ سَلمى والـرِّكابُ كأنها قطاً واردٌ بينَ اللفـاظِ ولعْلَعا

([٤١٦]) ينظر: الزمان والمكان وأثرهما في الشعر الجاهلي: ٣٣٣.
([٤١٧]) الأصمعيات:٦٣.

فهو يعترف أنه كبر فعلا، فهو يعود إلى استرجاع الماضي وهو يستعين على الزمن المقيت، بالزمن الحقيقي المحبوب، ولا شك في أن ذلك الزمن العدو- يصيب المرء بالجزع لشعوره بالضعف، تجاه المرأة التي يرى أنها ستعزف عنه، كما عزف عنه الإخوان والأصحاب أو فتيان اللهو والعبث وهم يمثلون مرحلة الشباب(الماضي).

إن استرجاع الزمن هنا محاولة الاستعاضة عن الحاضر بالماضي، فالنزوع إلى الماضي شعور يترجم عن حقيقة أنه لا بد لليأس من فسحة يستعين بها من بعض أوجاع الحاضر ولا متنفس للأشيب أفضل من الحلم الذي يقوم على التذكر أو اجترار الماضي، فالتذكر وسيلة أصحاب الهموم فلا "خطاب في مشغلة من المشاغل إلا إذا قام أولاً على وظيفة التذكر"[٤١٨]، وليس أجمل من استحضار ذكرياته مع امرأته (سلمى) فهي رمز للتحسر والتأزم النفسي، على الرغم من أنه يعبر عن معنى وجود المرأة في حياته فهي قبل غيرها معنية في إثبات قدرة من حلَّ الشيب برأسه على أنه ما زال شاباً يانعاً، أو في الأقل مرَّ بهذه المرحلة من العمر وهو الآن يقف على أطلال شبابه كما وقف الشاعر الجاهلي دائما على أطلال داره، وربما هي وقفة لازمة لكل إنسان "فإذا كانت الطللية حقيقة من حقائقها النفسية والإنسانية، إذ مَنْ منا لا يقف على أطلاله النفسية، ومن لا يستصرخ دياره النفسية المهجورة، وتلك التي تكون مسكونة بذكريات الماضي... أو ليس ماضينا شريكنا في كل ما نقول ونفكر فيه"[٤١٩].

ومع أن الأبيات قد بدأت بالحاضر لكن الموت ترافق قدومه وسيطرت صور الماضي على النص ابتداء من البيت (٣-٤٠) أي في سبع وثلاثين بيتاً يتحدث فيها الشاعر عن الماضي الذي تظهر فيه صورة الشباب، والقوة، والشهامة والفروسية.

والمرأة هي التي أشعرته بوطأة الزمن.. وهي التي أرجعته إلى الماضي (تذكرت سلمى). وإذا كانت المرأة في رؤية الشاعر هي وجه الزمن فإنه يحاول أن يمتلك القوة ليمسك بزمام المبادرة في مواجهة الزمن، وهذا ما يبدو فاعلاً في استحضار الشاعر لزمنه "وقد تعلو منظومات الماضي وتختلف الدلالة السيموطيقية لأبعاد الزمن الثلاثة طبقا للمنظومة الدلالية لكل مجتمع، فهناك منظومات يحتل فيها الماضي القطب الإيجابي، فيمثل الزمن المثالي ويكون هو خير العصور"[٤٢٠]، لذا كان الاسترجاع الزمني محاولة لاستعاضة الشاعر بماضيه عن حاضره، عن طريق المرأة التي مثلت الزمن وكانت رمزه.

وتسهم الذكرى في رفد اللوحة بالصور المشعة ويصبح تقسيم الزمان على أجزائه الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) أمراً مستحيلا على الشاعر لأن هناك قوة ذهنية تربط أجزاء

([٤١٨]) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ٥١، وينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام٤٩.
([٤١٩]) صدع النص وارتحالات المعنى، إبراهيم محمود: ٤١.
([٤٢٠]) القارئ والنص- العلامة والدلالة: ٧٠.

الزمن بعلاقات متشابكة "فالذهن هو الذي يرتب العلاقات بين أقسام الزمن الثلاثة، ويوجد ثلاث وظائف:التوقع والانتباه والذاكرة. فالمستقبل الذي يتوقع يمر خلال الحاضر الذي هو موضع انتباه إلى الماضي الذي يتذكر"[٤٢١]. وعليه فإن الإحساس بالزمن يتركز في الحاضر وعبر ذهن الإنسان، وهذا ما ركز عليه الشاعر تجاه الآخر (المرأة) عندما أحس بأن الزمن نوع من الأبدية الممزقة التي تُصنَّف أجزاؤها جميعاً: الماضي – الحاضر- المستقبل ، بأنها دائمة الإفلات، ومصير الإنسان يتحقق في هذه الأبدية المفككة، في هذه الحقيقة المرعبة للزمان[٤٢٢].

إن رجوع الشاعر إلى الزمن الماضي، يعني ذكر أيام الصبا بدافع ذكرى الآخر(تذكرت سلمى) وإن "الشاعر يعود إلى ذكر أيام الصبا، كنوع أيضا من الرد على المرأة، هنا يفعل نفس الشيء، ولكن في رجوع إلى أعماله وأخلاقه وسجاياه"[٤٢٣]، ويبدو ذلك من خلال قوله[٤٢٤]:

فإنْ يكُ شابَ الرأسُ مني فإنني أبيتُ على نفسي مناقبَ أربعا

فواحدةٌ: أن لا أبيتَ بغرةٍ إذا ما سوام الحيّ حولي تضوعا

وثانيةٌ: أن لا أصمِّتْ كَلبَنا إذا نزلَ الأضيافُ حِرصا لنِودعا

وثالثةٌ: أنْ لا تُقذِّع جارتي إذا كان جارُ القومِ فيهمْ مقذِّعا

ورابعةٌ: أنْ لا أحجـِّلَ قِدرنا على لحمها حينَ الشِّتاءِ لنَشْبعا

وإني لأُعدي الخيلَ تُقدعْ بالقَنا حِفاظا على المولى الحَريدُ ليُمْنعا

ونتعرف من خلال هذا الجزء من النص على الأخلاق التي تحلى بها وهي من شيم العرب وتسهم صور العلو في رفد(الأنا) الشاعر وتكريس تميزها عن القبيلة: العلو المعنوي- بالحماية، وحفظ الأعراض، والعلو المادي في الجود والكرم، ومن صور العلو أيضا الشجاعة والفروسية التي تميز بها الشاعر، وكل تلك السجايا تشفع له عند الآخر(المرأة) **(فإن يك شاب رأسي مناقب أربع).**

إن الفخر في النص يأتي تباعا ليصور العلو المعنوي المتميز لـ(الأنا) والمتوجه به للـ(الآخر) "فالقارئ للشعر الجاهلي وخاصة من ناحية افتخار الشاعر بقيم قبيلته أو بقدراته وأخلاقه الشخصية، يجد أن هذا الفخر غالباً ما يكون موجهاً للمرأة رداً على تساؤلاتها أو أن

([٤٢١]) الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الدين الآلوسي: ١٤٤.
([٤٢٢]) ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولا بريائيف: ١٢٦.
([٤٢٣]) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي: ٣٤٢.
([٤٢٤]) الأصمعيات: ٦٦. الغرة: الغفلة، تقذع: تكبح، الحريد: المعتزل.

يكون إفحاما لها أو رغبة في إسكاتها"[٤٢٥] وقد جاء افتخار الشاعر هنا إفحاما لسلمى التي يعتقد الشاعر أنها ربما تهزأ به لكبر سنه، وهنا ترى كيف "أن الشاعر الجاهلي يشعر بأهمية المرأة كعنصر مكمل له في حياته، يثيره نقدها له وتنقصها إياه"[٤٢٦].

وإذا كان الشاعر قد انطلق من (الأنا) إلى (الآخر) بالعلو الفردي المتميز عن القبيلة، فإنه يتحد بأفرادها ويتحدث بضمير الجمع(نحن) لأول مرة في القصيدة، ولكن ضمير الجمع هنا ذو طبيعة خاصة فإنه يرتبط بذات الشاعر وذات الشاعر، هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعر بعينه- وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي بوصفه إنسانا متميزا أو موهوبا [٤٢٧]، أو بوصفه "كائنا اجتماعيا تنهض فيه إمكانية التفرد، فهو من جهة يحيا عضوا في جماعة إنسانية ينتمي إليها ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضرورات الاجتماعي البشري"[٤٢٨].

وذات الشاعر هي "أنا الشاعر، الماهوية، أي الحقيقية أو الموضوعية بوصفه كائنا مزدوج الهوية أو الشخصية"[٤٢٩]، ويلاحظ أن (مالك) يقدم صورة الماضي بالحاضر في اللحظة الآنية القاتلة التي تكشف اليأس الذي لم يكن أمام الشاعر للتخلص منه سوى الفخر، كما أنها جدل الشاعر والزمن، فقد ابتدأ الشاعر نصه بهذه الجدلية التي تخللتها جدلية الشاعر والمرأة، ثم جدلية الشاعر والقبيلة، وقد صاغ الشاعر عالمه الجديد هذه المرة من عناصر قبلية خالصة تدعم ما هو اجتماعي وترسخ رغبة الشاعر في الانتماء إلى جماعة لها علو معنوي، وهذا الانتماء يكون رداً على نفور الأصحاب فيه بعد ظهور الشيب(وأقبل إخوان الصفاء) ويبدو ذلك من خلال قوله[٤٣٠]:

ونحنُ جَلبنا الخيلَ مِن سَرو حَمير إلى أنْ وطِئْنا أرضَ خَثْعمَ أجْمعا

فمَن يأتِنا أو يعْترض بسبيلِنا يجدْ أثراً دَعساً وسخلاً موضَّعا

ويلقَ سَقيطا مِن نَعالٍ كثيرةٍ إذا خدمَ الأوساغِ يوماً تقطَّعا

إذا ما بَعيرٌ قامَ عُلِّق رحلُه وإنْ هو أبقى الحَمُوهُ مُقطَّعا

نريدُ بني الخِيفانِ, إنَّ دماءَهم شِفاءٌ ، وما والى زبيدٌ وجمَّعا

([٤٢٥]) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي: ٣٠٤.
([٤٢٦]) م. ن: ٣٠٤.
([٤٢٧]) ينظر: دائرة الإبداع, شكري عياد: ٩٩.
([٤٢٨]) دائرة الإبداع: ٩٩.
([٤٢٩]) الذات الشاعرة في شعر الحادثة العربية، د. عبد الواسع الحميري: ١٢.
([٤٣٠]) الأصمعيات: ٦٨. سرو حمير: من بلادها اليمن، دعسا: الطريق الذي دعسته القبائل وكثرت في الآثار، سخلا: يريد أولاد الإبل والخيل، السقيط: ما يسقط من نعال الإبل، الروعاء: كأن بها فزعا من ذكائها وخفة روحها، أضرعا: أدنى أو أميل.

يقودُ بأرسانِ الجيادِ سَراتُنا لينْقمنَ وتراً أو ليدفعنَ مَدفعا

ترى المهرةَ الروعاءَ تَنْفضُ رأسَها كَلالاً وأينّا الكُميتَ المقزَّعا

ونَخلعُ نعلَ العبدِ مِن سوءِ قَودهِ لكيما يكونَ العبدُ للسهلِ أضْرعا

نلاحظ أن صيغة الجماعة(نحن) هي المسيطرة على الجو العام لهذا المقطع الشعري، وأن زمن الأفعال قد بدأ في الماضي(جلبنا) ثم استقر ليعبر عن مواقف ثابتة في الحاضر (فمن يأتنا، يعترض، يجد، يلق، يزيد، يقود، ترى، نخلع، يكون..) وأصبح لا يغيرها ولا يريد التخلي عنها، لأنها العلو الزمني للماضي والعلو المعنوي للذات- الشاعر.

ويواصل الشاعر رسم صور البطولة والفروسية(للآخر) القبيلة، ويستغرق ذلك العرض عشرة أبيات أخرى في الفخر، وقد التمعت الصور التي ابتدعها الشاعر بشاعريته الكبيرة فازدادت معانيها سمواً، والفخر هو "رفيق الآداب كلها منذ أن كان للشعور آداب"[٤٣١]، ذلك أن الفخر في عالم الشعر يعني "التغني بالفضائل والمثل العليا، والتباهي بالسجايا النفسية والصفات القومية والزهو بالفعال الطيبة"[٤٣٢].

وفي ختام القصيدة يرجع بنا مالك بن حريم الهمداني إلى جدل الآخر[٤٣٣]:

ولا يَسألُ الضيفُ الغريبُ إذا شتا بما زخَرتْ قِدري له حينَ ودَّعا

فإنْ يكُ غثّاً أو سمينا فإنني سأجعلُ عينيه لنفسهِ مَقْنَعَا

إذا حَلَّ قومي كنتُ أوسطَ دارِهم ولا ابتغي عندَ الثَّنيةِ مطلَعا

ففي هذا المقطع يستمر الجدل بين الأنا والآخر(المرأة) لكنه يتم من خلال هاجس الزمن فإن الشاعر يأسى على الماضي والشباب.

لقد نجح الشاعر في نهاية القصيدة في الجمع بين الأطراف المتضادة، ولما كان التضاد الأساس بين الشاعر والآخر في هذه القصيدة يرجع إلى الاختلاف الزماني، فإن الشاعر يكمل صورة الخلاف الجذري بينه وبين الآخر:

إذا حَلَّ قومي كنتُ أوسطَ دارِهم ولا ابتغي عندَ الثَّنيةِ مطلَعا

وهنا تبرز قدرته الأدبية في جعل نهاية الأمر مستمرة من العطاء في أثناء حديثه بلغة الجماعة (إذا حلَّ قومي) و"اللغة الشعرية لعبة يتفاوت فيها الشعراء مهارة وخبرة

([٤٣١]) الفخر والحماسة، لجنة من أدباء الأقطار العربية: ٥.
([٤٣٢]) الشعر الجاهلي- خصائصه وفنونه: ٣٠٠.
([٤٣٣]) الأصمعيات: ٦٩.

وعقلية"[٤٣٤]، ومن هنا جاءت قدرته الإبداعية في رسم جدليته مع الآخر والتي ظهرت في مستويات ثلاثة:

١. **الأنا والآخر(المرأة).**
٢. **الأنا والآخر(الزمن).**
٣. **الأنا والآخر(القبيلة).**

المبحث الثاني

مدلولات رموز الافتتاحات الأخرى- غرض الليل

الليل جزء من الطبيعة وعنصر من عناصر الكون الواسع الفسيح تفاعل معه الإنسان ووقف بإزاء لحظات سكونه مواقف، خاض فيها تجاربه العاطفية والشعورية فهو عنصر السكون والهدوء، إذ تراود الإنسان في أثنائه الذكريات والتجارب التي خاضها في حياته، وهو عنصر الرهبة والخوف، إذ يشاهد مشاهد حسية مخيفة فيه، وتأتيه هواجس رهيبة في مخيلته، والشاعر إحساسه مرهف ليس كإحساس الأشخاص الآخرين، فلقد كانت صور الليل عند الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تشكل لوحات فنية رائعة تنبض بالعاطفة الشعورية والوجدانية ويشع منها الإحساس بالرهبة والخوف من المجهول.

تعامل الشعراء مع اللوحة الليلية تعاملهم مع باقي عناصر وصور الطبيعة من حولهم، فكان تعاملهم قائماً على "التأثير والخوض في أعماق المشاهدات الحسية ليستجلي ما وراء الأشياء وصورة عالمه النفسي، عالم المشاعر والأمنيات، عالم البحث عن الأمثل والأفضل"[٤٣٥].

والليل جزء من يوم الإنسان من ثم جزء من حياته- زمنه- وقد يعني للشاعر زمنه كله وليس جزءاً منه ولليل بعد زمني معبر عن هموم الشاعر وأوجاعه وأحزانه "وكثيرا ما يعبر زمن القصيدة عن فكرتها الأساسية وبذلك يكون الزمن مفتاحا للفكرة التي تقدمها القصيدة، إذ إن الزمن مرتبط ارتباطا وثيقا بمجريات القصيدة"[٤٣٦]. ولا وجود للقصيدة بدون زمنها فوجود القصيدة يحتم عليها وجود زمن، "ومهما يبلغ الإنسان من تطور، فلا بد أن يظل الصراع مستمرا بين زمن تاريخي وواقعي وزمن لا نهائي- يسمى الخلود- (أو على الأقل- نوع من الانبعاث المتجدد) حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءاً ضروريا من الحياة "[٤٣٧].

([٤٣٤]) هجرة النصوص وجماليات القراءة والتلقي(مقال): ٣.
([٤٣٥]) الليل في الشعر الجاهلي، خليل رشيد فالح: ٣٤.
([٤٣٦]) الزمن في شعر خليل خاوي، مكي نومان: ٤٤.
([٤٣٧]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس: ٨٥.

ومن هذا يكون واضحا أمامنا أن الأحياء تعيش على وفق ضدين زمنيين وهما الحياة والموت، فالحياة تمثل (الانبعاث والحركة) والموت يمثل(السكون والجمود) إذن يمكن لنا أن نقسم الزمن من حيث الحركة والسكون على قسمين زمن ثابت وزمن متحرك، وبما أن الليل بساعاته ودقائقه بحركته وجموده يمثل جزءاً من أجزاء الزمن إذن يمكن لنا أن نقسم الليل على وفق تقسيم الزمن فالليل ينقسم على ليل ثابت وليل متحرك، وهذا الإحساس مبعثه النفس لأن الإنسان يلمس "حركة الزمن في ضوء ما تسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية ولا شعورية"[٤٣٨].

لذا يظهر الليل في أغلب اللوحات الفنية حاملاً دلالات الثبوت والجمود لأنه مرتبط بالزمن النفسي، وقد يدعو بعض الشعراء إلى توقف الزمن عند تلك اللحظة(الليل) عندما يحسون أن الأوقات القريبة منه تحمل معها العدم المميت[٤٣٩]، وأن هذه الأوقات تبعده عن وجود الأحبة بلقاء خفي في عتمة الليل أو في طيف خيالٍ متمنى "وإن طول الليل أو قصره يقدم لنا وصفاً ضمنيا لحالة الشاعر النفسية"[٤٤٠].

قال امرؤ القيس واصفا ليله الحزين المهموم[٤٤١]:

خبت بليلةٍ ثبتت همومي بها طول حالكة السواد

رعيتُ نجومها حتى استقلت تواليها بغير سياق حاد

نلاحظ أن ليل الشاعر كان ليلا دامس السواد ثابتاً نفسياً، فلفظة (رعيت) فيها استمرار، ثم- استقلت- ثم - تواليها و بغير- سياق حاد، كلها تعبيرات تدل على التوتر النفسي وعلى المضي الزمني المتتابع داخل ثبات عام.

وقد وجد النابغة الذبياني في صورة الليل الخالدة الأبدية ما ترفده في رسم لوحة فنية تفصح عن مكنون النفس إذ قال[٤٤٢]:

فإنكَ كالليلِ الذي هو مُدركي وإن خِلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

ويرى د. صلاح عبد الحافظ أن المسألة ليست مسألة تصوير الليل أو تشبيهه به، فالليل هنا فيه حركة في التصوير، ولكن الحركة هنا في الحقيقة وإذا نظرنا إلى أبعد من الصورة المحدودة أمامنا، فهي ليست حركة فعلاً بقدر ما هي إحاطة وشمول، فالليل خالد أبدي طاغ،

---

(٤٣٨) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعيد عبد العزيز: ٣٥.
(٤٣٩) ينظر: الزمن والشعر، د. جلال الخياط: ١٢٣.
(٤٤٠) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٢٧٣.
(٤٤١) الديوان: ٢٨٨.
(٤٤٢) ديوان النابغة: ٨٤.

فهو يعم كل شيء ويكفر كل شيء[٤٤٣] وهي إحاطة الشاعر بعالمه وشموله ليغلف أحزانه بتلك التأملات التي تنتابه في الليل لعله يجد مخرجا من تلك الأحزان "فمهما حاول الإنسان الاتجاه في أي طريق، أو الفزع إلى أي ملاذ، فلا بد أن يدركه الليل، فلا فرار منه إلا إليه وذلك لأن الليل ثابت زمنيا.. أي خالد"[٤٤٤].

وفي بعض الصور يرسم لنا الشاعر بريشة الفنان لوحات ليلية تأخذ مدلولاً ينعكس على نفسية الشاعر وهو منحى الحزن والشكوى وليل الحزن "من أشد الليالي وطأة على النفس ولذلك ضاق به الشاعر الجاهلي ذرعا فعرض له في شعره مستمدا صوره مما يشيع في جنباته من سمات الخوف والرهبة والفزع مجسدا من خلال ذلك أحزانه وآلامه"[٤٤٥].

قال امرؤ القيس واصفا ليله الحزين[٤٤٦]:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَه عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فالليل عند امرئ القيس ليس هو الليل الرومانسي والعاطفي لأنه ليل طويل زمنيا ومعنويا، ليل تحتشد فيه الهموم والابتلاء واليأس منه ومن انجلائه.

إن افتتاح القصيدة الجاهلية بالليل مرتبط بالغرض الرئيس، وقد اتخذه الشاعر منفذاً تعبيرياً لحديث النفس في تأملها، وقد ساعد سكون الليل على إظهار قدرته الإبداعية في رسم صورته الفنية، وقد افتتح الشاعر أبو دواد الإيادي قصيدته العتابية بالليل فقال[٤٤٧]:

مَنَعَ النومَ ماويَ التِهْمامُ وجديرٌ بالهمِ مَن لا ينامُ

مَن ينمْ ليلهُ فقد أعُملَ الليلَ وذو البثِ ساهرٌ مُستهامُ

إن الدلالة المركزية في الافتتاح ترتكز على هموم الإنسان، لقد كانت هذه الهموم مصدر العذاب فقد منعت النوم عنه، ومثل هذا الليل يحمل دلالة الموت لأن لليل دلالات ورموز لدى الشعراء فيرمز الليل تارة لـ(ظلام الموت) وتارة لـ(ظلام الكهف) وتارة أخرى يرمز لـ(ظلام السجن) ومرة لـ(ظلام الغربة) وأخرى لـ(ظلام الحياة بكل تفاصيلها وأبعادها)[٤٤٨].

فالدلالة التي يوظفها الشاعر في صورة لها من الرموز الخاصة والتي لا يعرف سرها سوى الشاعر نفسه وربما القارئ[٤٤٩].

---

(٤٤٣) ينظر: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: ٣٠.
(٤٤٤) م. ن:٣٠.
(٤٤٥) الليل في الشعر الجاهلي: ٥٤٠.
(٤٤٦) الديوان: ٢٥٣.
(٤٤٧) الأصمعيات: ٢١٣.
(٤٤٨) ينظر: رؤيا العصر الغاضب، ماجد صالح السامرائي: ٥٤.
(٤٤٩) ينظر: الصورة الشعرية: ١٣٤.

لقد رسم الشاعر الإيادي ليلة السهاد هذه ليعبر عن الذات المعاتبة التي تعاني مما بلغها من(كعب بن مامة)، وقد جاءت افتتاحية الليل هذه جسراً للعبور إلى غرض الشاعر في عتابه، بعدما تخيل ضغائن الحبيبة وصواحبها فأجرى في ذلك غزلا طريفا إذ قال[٤٥٠]:

هلْ ترى مِن ضغائنٍ باكراتٍ كالعَدَوْلي سَيرهُنَ انْقِحامُ

واكناتٍ يقْضِمنَ مِن قُضَبِ الضُّرْ مِ ويَشفى بَدلِّـهِنَّ الـهُيَامُ

وسَبْتنِي بناتُ نَخلةَ لو كنتُ قريباً ألمَّ بي إلمامُ

يَكْتَبِينَ اليَنجوجَ في كَبةَ المَشـ تى وبُلْهٌ أحلامُهنَ وسامُ

ويَصُنَّ الوجُوهَ في المَيسَناني كما صانَ قَرنَ شمسٍ غَمامُ

وتَراهُن في الهوادجِ كالغِزلان ما إنْ ينالهُنَّ السِهامُ

نخَلاتٌ مِن نخلِ بيسانَ أيْنَـ ـعنَ جميعاً ونبتهُن تـُوأمُ

إن ما تقدم من أبيات لخص الشاعر فيها شكواه من الليل والتي هي شكوى مما يريد الإفصاح عنه، فليل الشاعر مثقل بالهموم وقد هيمن على عالمه النفسي الخاص والعالم المحيط به، إنه ليل مؤرق منعه من النوم، فهو يتصف بكل معاني السوداوية واليأس، إنه ليل يائس لا يوجد فيه أي معنى أو بصيص لأي نور أو أمل وخلاص، فصورة الليل في هذه القصيدة صورة حقيقية من معاناة الشاعر النفسية، وهي صورة من حياته التي يغلفها الحزن، فالليل عنده طويل لا ينقضي.

فالشاعر في ليله الطويل استذكر أحزانه، فهو قد أحس بثبات الزمن- الليل- فاستعان بالذاكرة التي تحركت بسرعة نحو الماضي الذي تختزنه ذاكرته "لذلك نجد أن جميع النظريات السيكولوجية عمدت إلى التشديد على العلاقة الصميمية بين الذاكرة والزمن"[٤٥١].

فالزمن يطبع آثاره في الذاكرة وهو صورة حسية من صور النفس إذ تجيش الأحاسيس والأوهام والخيالات "إنه عملية تكديس للماضي الذي يتراكم فوق الماضي ويستمر على هذا النحو دون تراخٍ أو كسل"[٤٥٢].

فالزمن الذي نتحدث عنه والذي يقتحم حياتنا ويصبح مسيطراً على الحاضر حتى يتحول إلى قوة شعورية ذاتية شديدة التركيز[٤٥٣].

([٤٥٠]) الأصمعيات: ١٨٥-١٨٦. ماوي: ماوية، التهمام: الهم، مستهام: فاقد العقل، أعمل الليل: سار ليلاً، واكنات: جالسات، ذو البث: الحزن، الضرم: شجر طيب وهو السواك، يكتبين: يتبخرن، كبة المشتى: شدة الشتاء.

([٤٥١]) الزمن في الأدب: ٤٩.

([٤٥٢]) الزمن التراجيدي في الرؤية المعاصرة: ٣٥.

وقد جسد الإيادي صورة الضغائن واستحضر صورة المرأة وصواحبها "فكأن النفس ظرف والصور مظروف حالة في النفس وفهمها بناءً على طريقتها حيث تكون الصور قائمة في النفس قياما صدوريا لا حلوليا"[٤٥٤]. ثم بعد استعراض الصور الصدورية هذه يدخل إلى غرضه في العتاب بالإفصاح عن اسم الشخص الذي ملأ ذاته بالهم والحزن فكان ليله سهادا[٤٥٥]:

وأتاني تقحيمُ كَعبٍ لي المنـ ـطِقَ إنَّ النَكيثةَ الإقْحامُ

في نظامٍ ما كنتُ فيهِ فلا يَحـ زنُكَ شيٌّء،لكلِ حنـاءَ ذامُ

ولقد رابَني ابنُ عَمي كعبٌ أنهُ قدْ يَرومُ مـا لا يـُرامُ

غيرَ ذنبٍ بني كِنانـةَ إنـي إنْ أُفارقَ فإنـني مِجـذامُ

وهكذا يستمر في الغرض بثلاثين بيتاً بعدما أفصح عن معاناته النفسية وجعل من افتتاح الليل رمزاً لهموم الذات المغتربة اجتماعيا، ويعد هيجل حالة الاغتراب عن البنية الاجتماعية خطرا، لأنها "تؤدي إلى شروخ داخل ذات المرء ومن ثم تقسيم داخل بنية الشخص"[٤٥٦]. وعدّه سارتر حالة سلبية من خلال دعوته إلى "مهاجمة الواقع الذي أوقع الإنسان في الأسر"[٤٥٧].

لقد تعانقت الصياغة الفنية في هذا النص مع المضمون لتتشكل لنا سبيكة تجسدت فيها مشاعر الحزن والهم والاغتراب التي يحسها، وقد رسم الممزق العبدي لوحة ليلية رائعة عندما جعلها جسراً يمر عليه للغرض الذي يستحق الأرق... وسنحاول قراءة النص للوقوف على الافتتاح والغرض من خلال الذات. لأن "العمل الأدبي هو جماع ذات الأديب من ناحية وموضوعية العالم من ناحية أخرى والتراث الأدبي من ناحية ثالثة"[٤٥٨].

يمهد الشاعر لقصيدته المدحية الاستعطافية الرجائية للملك عمرو بن هند بأبيات يصف فيها الليل ينقل من خلالها انفعالاته وشدة حزنه وكثرة همومه فهو في بيته الأول الذي يقول فيه[٤٥٩]:

أرِقْتُ فلمْ تَخدعْ بعيني وسْنةٌ ومَن يلقَ ما لاقيتُ لا بدَّ يأرقِ

([٤٥٣]) ينظر: م. ن: ٣٦.
([٤٥٤]) بحوث في علم النفس الفلسفي، السيد كمال الحيدري: ١٨٣.
([٤٥٥]) الأصمعيات: ١٨٦. النكيثة: الخطة الصعبة.
([٤٥٦]) الموسوعة الفلسفية، د. عبد المنعم صنفي: ٥١٥.
([٤٥٧]) حول الاغتراب الكافكاوي، د. إبراهيم محمود: ٨٣.
([٤٥٨]) ما أضافوا إلى ضمير العصر، د.غالي شكري: ١٦٨.
([٤٥٩]) الأصمعيات: ١٦٥.

فقد افتتح النص بلفظة(أرقتُ) التي تحمل دلالة الحزن وتراكم الهموم، فلم يكن هناك أرق لو لم يكن هناك هم كبير... ولعل السبب يعود إلى أن القضية المصيرية(شن الغارة) تسيطر على نفس الشاعر وتفرض نفسها على الألفاظ التي استخدمها والتي تعكس شدة الانفعال والتوتر الذاتي. ويستمر هذا التوتر فيقول[٤٦٠]:

تبيتُ الهمومُ الطارقاتُ يعُدْنني كما تَعتري الأهوالُ رأسَ المُطلّق

وهذا التوتر يمثل عاطفة الشاعر الذي يخشى العواقب(غضب الملك) على قومه ويقدم من خلال الذات المعذبة أبعادا رمزية، يصور من خلالها شدة توتره وقلقه وخوفه من القادم، في ليله وقد هجمت عليه الهموم فلم تخدع عينه وسنة، وقد أحس الشاعر باغتراب ذاتي، وقد تتجسد في ذات الإنسان في حالة الإحساس بالغربة- هواجس الموت ومشاعر الانقطاع، ولذا يحاول تأكيد وجوده عن طريق الأثر، وتوثيق حياته بأسلوب يخلد هذا الوجود، ويقوي في نفسه حالته بالجو المحيط به"[٤٦١].

لذا فإن الليل الحزين الذي رسمته لوحة الافتتاح تدفع الشاعر للبحث عن رموز للاستشفاع وكانت الصورة بأسلوب رمزي هي ما سخره الشاعر لجعل الكلام مألوفا عند قراءته للمرة الأولى، أما لو قرأناه بتمعن فإننا نكتشف كثيرا من الرموز التي أخفاها الشاعر خلف صوره التي استهوته وأخفى نفسه خلفها[٤٦٢] في ليله المتخيل، فالليل المطلوب هنا هو ليل من صنع خيال الشاعر كان قبل ذلك صورة في نفسه الباعث على تكوينها انفعال ما[٤٦٣] دفع الشاعر إلى أن يصب في تلك الصورة كل قضيته مرمزا لها هذه المرة بالليل الذي سبب للشاعر الأرق، وهو أرق خوف من الغارة التي قد يغيرها الملك على قوم الشاعر، فالليل عنده يثير المواجع إذ إن كل أنيس في الليل يهجع إلا هو لا تجعله الهموم يهدأ، لأن "الليل صورة نفسية تنبض بالحياة، وقد تبدو براعة الشاعر في إحداث الصلة الوثيقة بين عالم الواقع الخارجي وبين عالم النفس الداخلي"[٤٦٤].

فقد تساوى العالم الخارجي مع العالم النفسي الداخلي حتى ظهرت الصورة واحدة من خلال ما يأتي:

تبيت الهموم الطارقات ـــــ الليل(عذاب داخلي- خارجي)

كما تعتري الأهوال رأس المطلق ـــ الليل(عذاب داخلي- خارجي)

([٤٦٠]) م.ن: ١٦٥.
([٤٦١]) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث: ٧٥-٧٦.
([٤٦٢]) ينظر: الصورة الشعرية:٧٦.
([٤٦٣]) ينظر: تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام: ٥٠.
([٤٦٤]) الليل في الشعر العربي، عباس أحمد: ٥٦٣.

وتزداد حالة التوتر والقلق في أبياته، فالشاعر في بيته التالي يقول[٤٦٥]:

وناحيةٍ غديتُ من عند ماجدٍ إلى واحدٍ من غير سخط مفرقِ

حيث نلمح شدة انفعال الشاعر بقرب طرح القضية الأساسية من خلال تعبيره(وناحية) وهي الناقة السريعة الذي يعكس العجالة ورغبة الشاعر الشديدة في نقل مشاعر الاستعطاف وإيصالها إلى الملك، فقد مدح الشاعر ناقته وذلك لأنه سيرحل بها إلى الملك فمدحه لناقته من وسائله في طلب الاستشفاع، لأنه هذه الناقة هي رفيقته في رحلته، فما أغدق الشاعر على ناقته من مواصفات هي من ثمَّ صفات تليق بالملك لأنه يستحقها.

ويواصل الشاعر وصف الناقة في عدة أبيات من النص، ولكننا وجدنا أن هذا البيت وحدة إسماع كاملة، جسدت حالة الانفعال ومرحلة التوتر التي وصل إليها الممزق العبدي من تلك الليلة المشؤومة واللتين تتناسبان وطبيعة الموقف وأهمية الموضوع الذي أوشك أن يطرحه بعد قليل[٤٦٦]:

تَروحُ وتَغدو ما يُحلُ وضَينُها إليكَ ابنَ ماءِ المُزنِ وابنَ مُحرِّق

عَلوتُمْ مُلوكَ الناسِ في المجدِ والتُّقي وغَربِ نَدىً مِن عُروةَ العِّز يَستقي

وأنتَ عمودَ الدينِ مهما تَقلْ يقلْ ومهما تَضعْ مِن باطلٍ لا يُلحَّقِ

وإنْ يَجنوا تَشجعُ وإنْ يَبخلوا تَجُدْ وإنْ يَخرقوا بالأمرِ تُفْصل وتُفرُقِ

وبعد أن مهد الشاعر لموضوع قصيدته الأساسية، بمدلولات رمزية لليل القلق والهموم ووصف ناقته نلمح تحولا مفاجئا واضحا في النص(تروح وتغدو) (ما يحلُّ وضينها) ـــ إليك ـــ أنت ـــ ابن الأصل (ابن ماء المزن وابن محرق) والشاعر ما زال يعيش حالة الخوف والمرارة فيواصل ذكر فضائلهم وعلو أمجادهم بين الناس فما كان أمام الشاعر إلا أن استعان بالكلمات التي يحاول بها أن تخرجه مما هو فيه من مأزق مستعطفا بها عطف الملك عليه لأن "الكلمة كائن حي يكسب بالتبادل والاستعمال ألوانا من الدلالات من البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة"[٤٦٧]، فالكلمات تختلف في مدلولاتها بحسب استخدام الشعراء لها، فالمدلول الذي وظفه الشاعر هنا يختلف عن المدلول الذي بإمكان شاعر آخر أن يوظفه في العصر نفسه أو في عصر غيره.

لقد عكس النص إحساس الشاعر مقدار الحزن والألم اللذين يعتصران قلبه وهو يقف بين يدي الملك مادحا مستعطفا راجيا و"الأدب انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن

([٤٦٥]) الأصمعيات: ١٦٥.
([٤٦٦]) الأصمعيات: ١٦٥.
([٤٦٧]) النقد الأدبي، سهير القلماوي: ٧٢.

فاعليـة الإنسـان وموقعـه وموقفـه مـن هـذا الواقـع إنـه حصـيلة فعـل وتفاعـل لـيس انعكاسـيا لتفاصيل جزئية بل هو انعكاس لمحصلة أنشطة وعلاقات ومواقف"[٤٦٨].

لقد حشد الشاعر الصور المدحية في النص ويمكن أن نلحظ أن حشد الشاعر للصور المدحية التي جاء بها في النص يعبر عن اختناقه في الواقع ومنه وبما يجعل القصيدة تختنق بمشاعره، وهذا ما أتاح المجال أمام المتلقي لتصور هيبة الملك وعظمة مكانته بين الملوك، فالمدح لم يكن مدحا خالصا، بل هو مدح فيه رجاء وإشفاق واستشفاع، وكل ذلك من المدح والاستشفاق يناسب الليل والليل يناسبه، فالمدح لم يكن سهلا بل كان فيه عناء وذلك لصعوبة إرضاء الملك، لأن الملك لا يقنع برأيه إلا بعد جهد ومعاناة وهذه المعاناة يحتويها فضاء الليل وزمنه، فكان السمو للملك وكانت غربة الشاعر الذاتية وخوفه وقلقه تكشف عن ذاته المعذبة "فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو في الآن نفسه- إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن ويؤكد هذا ارتباط فاعلية الكشف من حيث هي حركة تحول مستمرة في الزمن بفاعلية الايجاد من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة يتحقق بتحققها وينقطع عند توقفها"[٤٦٩].

إن حزن الشاعر وخوفه من غضب الملك واضح في النص، لكنه اختفى وراء الاستعطاف فكانت الذات والآخر تتحاور لتصل معها إلى بر الأمان، وقد نجح الشاعر عندما جعل الآخر- الملك- يسمو على الجميع، ومن يتعمق في النص يقرأ وراء الكلمات رموزها التي عبر بها الشاعر عن صدق مشاعره وكان للخيال أثر كبير في تجسيد تلك الصور، ويلاحظ أن الشاعر يواصل رسم صور العلو والتي تسهم في رفد الآخر- الملك وتكريس تميزها من الناس، العلو المعنوي والمادي بالمجد والعطاء والسلطان والعدل... ثم تظهر محاولة الشاعر لتغير فكرة الملك في الإغارة على قومه من خلال قوله[٤٧٠]:

أحقاَ أبَيتَ اللَّعنَ أنَّ ابنَ فَرتَنا ... على غيرِ إجرامٍ بَريقي مُشرِّقي

فإنْ كنتُ مأكولا فَكنْ خيرَ آكلٍ ... وإلا فأدركْني ولما أُمزَّقِ

أكْلفتني أدواءَ قومٍ تَركتُهم ... وإلا تَداركني مِن البحرِ أغْرق

فإنْ يُتْهِمُوا أُنْجد خِلافا عليهم ... وإنْ يُعمِنوا مُسْتحقبي الحربِ أعْرقِ

فلا أنا مَولاهم ولا في صحيفةٍ ... كَفلتُ عليهم والكفالةُ تعْتقي

وظني بهِ أنْ لا يُكدَّر نِعمةً ... ولا يَقلبَ الأعداءَ منهُ بمَعْبقِ

([٤٦٨]) ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقاتها بالثورة الاجتماعية(مقال): ٥.
([٤٦٩]) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: ٦٢.
([٤٧٠]) الأصمعيات: ١٦٦. ابن فرتنا: اللئيم، يعمن ويعرق: المقصود عُمان والعراق.

هنا يتحرك النص نحو الغاية, وتؤسس الألفاظ منظومة ذات دلالات موحية لرسم صورة شعرية للتجربة الذاتية التي خاضها الشاعر، وقد عمد الشاعر هنا إلى جمع أكبر عدد من المثيرات التي يمكن أن تجد سبيلها إلى قلب الآخر- الملك فيحقق الهدف، وكان الاستفهام(أحقا) وسيلة لبلوغ الغاية، وقد أردفها برمز إيحائي مثير (أبيت اللعن أن ابن فرتنا- على غير إجرام بريقي مشرفي)، وهكذا استمر في رسم الصور ذات الإشعاعات الإيحائية التي عبرت عن قدرته الإبداعية، ويرى د. نعيم الباقي أن في ذلك عبقرية فنية إذ قال: "نميل إلى الظن بأن عبقرية الفنان تكمن أساسا في هذا الإيحاء، أو ترجع إليه في أصل عمدها إذ ما أدامت همته أن ينشئ علاقات وتركيبات جديدة ونضرة باستمرار ويوجد كيانات لها, أغوارها ملأى بالارتباطات"[٤٧١] فاللوحة التي أوحتها مخيلة الشاعر له هي ما تثبت عبقريته في خلق الصور الفنية في مقدمته الليلية، و"الإيحاء دائما يبقى هدفا يسعى إليه،... إن العمل الإيحائي يثير في النهاية لدى المتلقين وحتى لدى المتلقي الواحد أجواء متعددة مفعمة بالمثيرات والمنبهات"[٤٧٢].

لقد نجح الممزق العبدي بعد عناء طويل مع رمزية الافتتاح بمعاناته من الليل وطول الرحلة إلى مدح الملك واستعطافه، فكانت النتيجة إيجابية، وقد حقق الشاعر هدفه من خلال قدرته الأدبية في رسم الفنية المعبرة عن الذات المعذبة.

المبحث الثالث

مدلولات رموز الافتتاحات الأخرى- غرض الطيف

إن الشاعر الجاهلي لجأ كثيراً إلى طيف الخيال واستطاع أن يحقق فيه ذاته وأن يسترد الزمن المسروق، "وقد يسهم الحلم في نقل الشاعر إلى زمن الحبيبة أو مكانها أو نقل الحبيبة إلى زمن الشاعر ومكانه وسيان في الحلم: استحضار وصل ماضي [هكذا] أو توقع وصل آتٍ مع الأيام، فالحلم إلغاء لشرطي الزمان والمكان"[٤٧٣]، ففي الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير، ولذلك كان الحلم أقرب إلى خيال الشاعر من أي شيء آخر، حتى كأن الشاعر في خياله يصنع أحلامه يقظاً ويؤالف بين الحلم والخيال ولغة الشعر، لأن في الحلم كنايات وتوريات واستعارات وحذفاً تشبه في سياقها تداعي الأفكار في القصيدة"[٤٧٤].

([٤٧١]) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ١٠٥.
([٤٧٢]) م. ن: ١٠٥.
([٤٧٣]) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٢٧٥.
([٤٧٤]) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، تر: مصطفى صفوان: ١٠.

ومن هنا يمكن القول بأن هناك جدلاً قائماً بين الحلم والإبداع لأن "الإبداع كالحلم، وما دام الحلم يبدأ على شكل صورة فإن الصورة التي تبتدى للحالم، والشاعر رموز لمكنونات اللاشعور"[٤٧٥]. والطيف بالتحديد صورة المحبوبة لا غيرها، وخيالها الذي يوافي من الشاعر خيالاً، ليس له من الواقع شيء أي أن خيال المحبوبة وخيال الشاعر اشتركا في التخيل الذي هو التصوير الموهم[٤٧٦]. والمقدمة التي هي "ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم، ومن اللافت للنظر أنها لم تكن واحدة في العصر الجاهلي، فإلى جانب المقدمات الغزلية الطللية ثمة مقدمات في الشيب والطيف وغيرها"[٤٧٧].

فالنص الشعري لدى الشاعر في العصر الجاهلي ما هو إلا " رموز تجسدت على شكل صور لغوية حالمة لمكنونات لا شعورية"[٤٧٨]، ثم أفرغ الانفعالات والمكبوتات النفسية في مجال يسمى بالنص الإبداعي. والشاعر العاشق الذي حرم من حبيبته لا بد له من اصطناع وسيلة يصل بها إلى مبتغاه لما يلاقيه من بؤس في واقعه، فهو أن تعرض للصد والنفور من حبيبته والحرمان منها، فهو واجدٌ في طرقٍ أخرى لقاءً لهذه المرأة التي مُنِعَ منها، وطيف الخيال هو المسرب النفسي الذي يهرب إليه الشاعر مضطراً تارة ومختاراً تارة أخرى من خلال أحلام اليقظة التي تداعب خياله ويكون طيف الخيال نتيجة لها. ومن ثم فإن الخلق الفني - بحسب النظرة النفسية- وما هو إلا ظاهرة بيولوجية نفسية وتعويض تصعيدي عن رغبات أساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق من العالم الداخلي والخارجي[٤٧٩].

إن الشاعر الجاهلي عاش في الصحراء الشاسعة "وإن اتساع البيئة الجاهلية لا يشمل الأرض فقط، بل يشمل السماء بما رحبت، فما حول الشاعر الجاهلي وما فوقه يشعره -لا شك- بنوع من (الانطلاق) و(الحرية) فعندما ينظر حوله يجد بعداً في كل شيء، وهذا(البعد المكاني) الناتج عن الاتساع ينتج عنه(بعد زماني) أيضاً"[٤٨٠]، إذ يشعر الشاعر بعظمة كل شيء حوله، ويبدو هذا واضحا في حديثه عن الأيام والدهر والقدر... ونستنتج من ذلك تكون فكر رحيب لدى الشاعر الجاهلي فـ"رحابة الفكر أول أثر وأظهره نتيجة للاتساع وهذا الفكر لا يقف بالمظاهر حوله عند مدلولاتها أو أشكالها الخارجية، بل يتعداها إلى ما خلفها"[٤٨١] فهذه الرتابة هي ما تساعد عمق النظر الذي يتمتع به الشاعر، وذلك لكون الصحراء تمارس سرها الغامض في مخيلة الشاعر وتكون باعثه على الفلسفة والتأمل العميق ينتجه الشاعر

---

(٤٧٥) في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، نصرت عبد الرحمن: ١٨٩.
(٤٧٦) ينظر: تطور مقدمة القصيدة في شعر صدر الإسلام- الطيف(بحث), د. عباس محمد رضا: ٢.
(٤٧٧) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار: ٩٢.
(٤٧٨) الشعر العذري في ضوء النقد الحديث- دراسة في نقد النقد: ٧١.
(٤٧٩) ينظر: علم النفس والأدب، سامي الدروبي: ٨٨.
(٤٨٠) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره:٣٠.
(٤٨١) م. ن: ٣٠.

فـي نـص شـعري متخيـل فـي طيـف متمنـى الرجـوع إليـه عبـر الـذاكرة أو طيـف متمنـى تحقيقه[٤٨٢].

وينطوي مفهوم الحلم على مشكلات حسية ونفسية واجتماعية، إذ يحدد من زوايا نظر متعددة تقرب صورته الشعرية وقابليته على الإسهام في عملية الخلق الشعري، فالإنسان "يملك قوة خفية قادرة على التوقع والاستشراف ضمن قابلية خاصة وهذه القوة فضلا عن وظيفتها الإبداعية فهي سلاح يحمينا من اطراد الحياة وسيرها المعتاد، راحة من الخيال المقيد، حيث تختلط كل صور الحياة بعضها ببعض، وتقطع الجدية المستديمة التي يحيا فيها البالغون عن طريق اللعب الطفولي المرح"[٤٨٣]. فلولا متنفس الحلم بالنسبة لنا وليس فقط للشعراء لضاقت بنا الأمور كثيرا ولـ "شخنا قبل الأوان، لذلك نستطيع أن نعده هبة إلهية ورفيقا طيبا"[٤٨٤].

إن الابتداء بطيف الخيال ومناجاة الحبيبة البعيدة ظاهرة بارزة في شعرنا القديم، فهناك كثير من القصائد نجدها وقد صدرت بهذه اللوحة التي تتوالد منها اللوحات الأُخر التي يتكون من نظامها التشكيل الشعري، وتفرغ رؤيا الشاعر وتتجسد خلالها.

ويرى د. محمد صابر أنه "إذا ارتبط الحب بالحلم فإنه يرتفع فوق مستوى إمكانية التحقيق"[٤٨٥]. أي يفشل المحب في تحقيق هدفه على أرض الواقع. وإن إحساس الإنسان بالفشل في تحقيق ما يتمناه فهو يلجأ إلى طيف الخيال لتحقيق ذاته.. وإن "شعور الفرد بالنقص يمهده إلى القيام بالكثير من المحاولات للتغلب على هذا الشعور"[٤٨٦]. فلا يستطيع الشاعر أن يحقق أمنياته ويتغلب على مشاعره إلا من خلال الحلم الذي يصبح وسيلة إيصال الفكرة للمتلقي إذ "كلما ازدادت شدة العائق ازداد تحرك الطاقة في اتجاه التغلب عليها"[٤٨٧].

ومن هذا الخيال جاءت المقدمة الرمزية لطيف الخيال مرتبطة بالغرض الذي يكشف عن معاناة الذات، ومن أجل تأكيد تلك الحقيقة لا بد من الوقوف عند نص شعري يكشف تلك العلاقات الفنية التي تميز بها الشعر الجاهلي.

قال معاوية بن مالك بن جعفر بن كلاب وهو معود الحكماء[٤٨٨]:

طرقتْ أُمامةُ والمـزارُ بعيـدُ وَهْناً وأصحابُ الرِّحالِ هُجودُ

([٤٨٢]) ينظر: جدل الحب والحزن في شعر الخنساء(بحث): ٣٠.
([٤٨٣]) ثورة الشعر الحديث: ٤٨/١.
([٤٨٤]) م. ن: ٤٩/١.
([٤٨٥]) المتخيل الشعري: ٤٣.
([٤٨٦]) القلق، سيجموند فرويد: ٣٥.
([٤٨٧]) الإبداع والتوتر النفسي، سلوى سامي الملا: ٢٣.
([٤٨٨]) المفضليات:١٦٣.

أنَّى اهتديتِ وكنتِ غيرَ رجيلةٍ والقومُ منهم نُبَّهٌ ورقودُ

ألفوا أباهُم سيداً وأعانهمْ كرمٌ وأعمامٌ لهم وجدودُ

إذ كلَّ حيّ نابتٌ بأرومةٍ نبت العضاه فماجدٌ وكسيدُ

إن مطلع النص يشعرنا أن الشاعر يريد إقامة علاقة حوارية في الخيال بينه وبين الآخر أي بين (الذات) و (الآخر- المرأة) أن لفظة (طرقت) لها دلالات مؤثرة وعميقة في نفس الشاعر فهي فعل ماضٍ اتصلت به تاء التأنيث الساكنة التي ترمز إلى الحبيبة المفارقة (أمامة) والتي هي رمز للمرأة التي يريد محاورتها في الغرض الأساس، إذ إن "الشاعر يخلق الذات التي يخاطبها والموضوع المخاطب بوصفه ذاتاً ويؤلف بينهما، وبالتالي فإن وجود المنادى يبقى وجوداً افتراضيا أو لنقل انتقائيا أسيرا للشعر"[٤٨٩].

وقد ظهرت مجموعة من الجدليات التي كونت شبكة معقدة من العلاقات التوافقية بين الحلم- الطيف- والذات المتوترة، وكان أبرزها (جدل الحلم والبعد) وجدل (الحلم والفشل) وجدل (الحلم والذكرى) وجدل(الحلم والخيال)، والأخير يعد مفتاح الدخول إلى عالم اللاواقع وبه يحقق أمنيات الذات المعذبة لأنه وظيفة الخيال أنه "يعيد خلق الأشياء المتعارف عليها خلقاً جديداً ويبني عالماً متميزاً... يجمع بين الأشياء المتنافرة في علاقات فريدة"[٤٩٠].

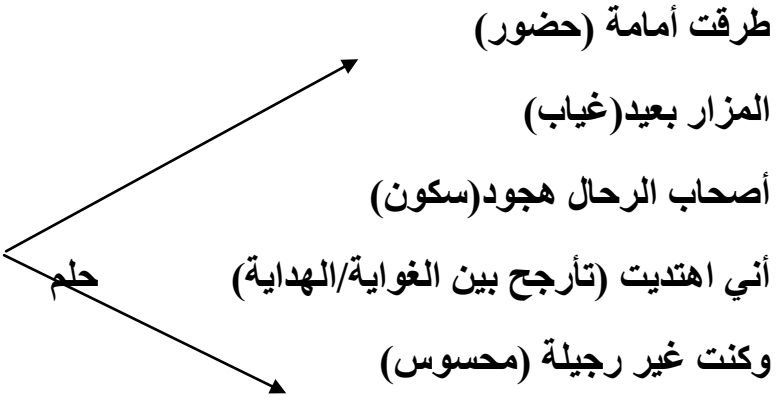
وتعد صورة المرأة محوراً أساسياً في نص معاوية بن مالك لأنها توكيد لذاته وإثبات قوي لوجوده ضمن الجماعة(القوم)، وجاءت استقصاءً للأبعاد النفسية التي بنى عليها النص، فنلحظ (أمامة) تمثل زمنين داخل دائرة (الحضور/ الغياب)

طرقت أمامة المزار بعيد ـــ الليل(الرحال هجود)

إن قدوم أمامة توكيد لأهمية الحب الجمعي لأن "الحب هو أعلى قيمة إنسانية واستعداد داخلي لتطوير الإمكانات الداخلية للإنسان، ويساعد على إزالة العزلة بين الناس وإعادة الانسجام إلى العالم"[٤٩١]. فالشاعر تراوده الأحلام مرة في منامه ومرة في يقظته تجاه هذه المرأة لأنها تشكل لديه مكافئاً لحالة الوصول التي يطمح لها، وهي بمثابة الرد على حالة الحرمان التي يتعرض لها، فهي صمام الأمان للنفس العاشقة التي ألحت عليها الأشواق في الوصول فراحت تختلق الأحلام، إذ لا تجد في ذلك حرجاً ولا تحرجاً، وطيف الخيال "أمر مهم عند أهل الغرام يتوصل إليه بالمنام، وإنما تدعو الحاجة إليه عند طول الهجر، وشدة الضجر ومقاساة نار الملل والسهر"[٤٩٢]. فضلا عن السهولة التي أتيحت للشاعر والتي لا

([٤٨٩]) أقنعة النص، سعيد الغانمي: ٥٤.
([٤٩٠]) الرومانتيكية في الشعر، كولدرج، تر: محمد نصيف الجنابي: ٢٣.
([٤٩١]) الشخصية في ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس: ١٨١.
([٤٩٢]) تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق، ابن داوود الأنطاكي: ١٩٧.

يستطيع أن يفعل ذلك في يقظته والحلم يستطيع الشاعر أن يركبه على وفق هواه مادام ذلك رداً على حالة الانكسار التي يعيشها في واقعه، فهو يهنأ بذلك الحلم لكونه يؤدي له ما يريد وحسب مبتغاه، فقد تكون الحبيبة ضنينة في واقعها إلا أنها عندما يجليها الحلم تجود بما يريد الشاعر لأنه الصانع لحلمه على وفق ما تشتهي نفسه فيكسب بذلك بعض الارتياح "إذ إن القيمة الانفعالية هي التي تقيم العلاقة بين المرئي والرؤية الداخلية فيكون تمثل العلاقة قيمة تعبيرية لها وقع خاص على وجدان الشاعر"[٤٩٣]، فما دام الشاعر منفعلا بهذه المرأة أيما انفعال "يغدو حلمه تلبية لحاجة في نفسه أراد إشباعها فعجز عن ذلك، فاضطر إلى حيلة أخرى لعله يتغلب على انكساره الذي راح يعذبه ويطيل سهاده"[٤٩٤]. فأمامة هي الورقة التي يستخدمها الشاعر لرسم مكانته وسيادة قومه وكرمه وسخاء يده، أنها ليست امرأة بل رمز ذات دلالات إيحائية للعالم المحسوس (أني اهتديت) و(كنت غير رجيلة) والقوم يعيشون بين طرفي ثنائية ضدية (النوم/ اليقظة)، فهي تستطيع أن تعيش الحاضر وتستخف الزمن (الماضي) كما أنها تستحق البعد المكاني(والمزار بعيد) وتحل (غير رجيلة) لتحقق ذات الشاعر من خلال مجموعة من المتناقضات وهي:



و"الإنسان عندما يكون قاصراً على احتواء الحقيقة فلا بد له من اللجوء إلى حيز حالم يكون قادراً على احتوائه وفي حضور الحقيقة المؤلمة كان الحلم الصق بالحاجة"[٤٩٥].

وفي هذه الحالة يكون للخيال الباع الطويل في رسم الصورة الفنية فكما تستحضر القصيدة أيام الحب وتبعث فيها الحياة، فإن الحلم يستحضر الأيام نفسها ويفعل معها الفعل ذاته وبمعنى آخر أن ما يعجز عنه زمن اليقظة يحققه زمن الحلم، وربما بلغت حال الشاعر وهو يمضي ساعاته بين تذكر الحبيبة وتخيلها وبين أحلامه أن يسأل الحبيبة التي زارته في

(٤٩٣) م. ن: ١٩٣.
(٤٩٤) ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي: ١٦٩.
(٤٩٥) استراتيجيات القراءة- التأصيل النقدي، د. بسام قطوس: ١٣٩.

المنام وكأنها زارته في اليقظة، ولعل الشاعر مطمئن إلى أن الحبيبة ستوافيه في الحلم، وإذا أقبلت عليه في طيف متمنى نهض ليتأكد من خيالها، لكن الذي يؤلمه حقاً أن الحبيبة تبخل عليه كعادتها في اليقظة، فيتمنى بقاءها حتى طلوع الفجر، وثمة أمر آخر يؤلم الشاعر وهو أن الحلم لا يصنع له شيئا حقيقياً سوى أنه يضرم الوجد الخامد ويذكر بغرام صاحبه لاهياً وساهياً وهو أيضاً سريع الزوال شيك الانتقال[٤٩٦]، كما أن الشاعر جعل من طيف الخيال جسراً للفخر والغوص في رسم الصورة الفنية.

ألفوا أباهم سيداً وأعانهم ــ كرم وأعمام لهم وجدود فخر ذاتي ←

إذا كل حي نابت بأرومة ــ نبت العضاه فماجد وكسيد فخر ذاتي ←

وقد استطاع الشاعر من هذا الافتتاح بطيف الخيال أن يبلور رؤيته إذ "إن قالب القصيدة ليس قيداً شكليا بقيد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر أن يعبر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبلية وطقسية وأسطورية في نفس الوقت"[٤٩٧]، ويستمد الشاعر في فخره الجمعي ليؤكد فخره الذاتي ويثبت وجوده الجمعي وهو الهدف الأساس من النص[٤٩٨]:

نُعطي العشيرةَ حَقها وحَقيقَها فيها ونَغْفِرْ ذَنْبها ونَسودُ

وإذا تُحملنا العشيرةُ ثُقلها قُمنا به وإذا تعودُ نعودُ

وإذا نُوافقُ جرأةً أو نجدةً كُنّا سُميَّ بها العَدو نَكيدُ

بلْ لا نقولُ إذا تبوَّأ جيرةٌ أنَّ المحلةَ شِعبُها مَكدودُ

إذْ بعضهم يحمي مَراصدَ بَيتَه عنْ جارهِ وسبيلُنا مَورودُ

قالتْ سميةُ قدْ غويتَ فإنْ رأتْ حقاً تناوبَ مالَنا ووفودُ

غيٌّ لَعَمرُكِ لا أزالُ أعوده ما دامَ مالٌ عندَنا موجودُ

ما زالت الأبيات تتحرك داخل شبكة من العلاقات التي بناها الشاعر والتي رصد من خلالها سمات الفخر الذاتي التي مهد لها بطيف سمية ورموزه والتي بيَّن فيه سعادته في استحضار تلك الصور في الطيف والتي عكست سعادته وفخره ببني قومه، وقد شكلت فيها المرأة (أمامة)، مركز الإشعاع والتي حملت رمز الأبدية والخلود وسط (فخر ذاتي/ فخر جمعي).

([٤٩٦]) ينظر: طيف الخيال، الشريف الرضي: ٢٨.
([٤٩٧]) القصيدة العربية وطقوس العبور- دراسة في البنية النموذجية، سوزان سيتيكيفتش: ٥٨.
([٤٩٨]) المفضليات: ١٦٥.

لقد استخدم الشاعر صيغة الفعل الجمعي (نعطي، نغفر، تحملنا، قمنا، تعود، نعود، نوافق، نكيد) ليرسم صورة العشيرة الوهاجة. تلك الصورة التي كانت حاضرة في طيف الشاعر أثناء حلمه، وما دام هذا الحلم محصوراً بين الشاعر ونفسه فهو يعمل ما يشاء غير آبه بما يلاقيه في واقعه من سطوة الرقيب ووثابة العاذل، فالحلم "لقاء واجتماع لا يشعر الرقباء بهما، ولا يخشى منع منهما، ولا اطلاع عليهما"[٤٩٩]، واستحضار الحبيبة في الطيف ولهو الشاعر معها لم يكن تعويضا فحسب، وإنما هو رمز عن حالة الانكسار واليأس التي يتعرض لها الشاعر والذي ظنَّ أن اللقاء مستحيل وغير محقق حتى غدا يائساً منه، لذلك سمح لنفسه بهذا اللهو مع الطيف الذي يعكس قدرته على الحصول على ما يريد، وقد بدا واضحا في فخره بتلك الصور التي رسمها لعشيرته، لأن الصور- كما أشار إليها أدلر "قوة وهاجة لتحريك مشاعر الفنان، وعامل فعال لنشاطه الإبداعي الناتج عن مبدأ التعويض النفسي... فالفنان يخضع للنزوع اللاشعوري من حيث كونه قوة دافعة لرغباته الطموحة إلى مبدأ إرادة التفوق في محاولة إثبات الذات وتأكيد الوجود"[٥٠٠]. فالمرأة هي الكاميرا المخفية التي نصبها الشاعر رقيبا في الطيف الذي أبدعه هو، في يقضته أو حلم يقظته، ليكون شاهداً على أفعاله وأفعال القوم الذي هو منهم وإليهم ليكون باعثاً على ديمومة (العطاء القيمي) الذي يقف على قدم وساق بإزاء رقابة (الطيف- المرأة) التي هي رمز لرقابة المجتمع الإنساني بأسره. هكذا تتواشج خيوط الطيف والقيم ليرسخ أحدهما وجود الآخر في الإبداع الشعري. لقد اتسمت اللحظة الفنية التي رسمها معاوية بن مالك بتعابير الفخر التي ترفعه إلى المواقف الحاسمة

وإذا تُحملنا العشيرةُ ثُقلها قُمنا به وإذا تعودُ نعودُ

وبعد أن عرض المواقف الحاسمة (فخر ذاتي/ فخر جمعي) يعود إلى البداية في حركة فنية رشيقة ليقف في دائرة الحدث، قالت- سمية-، ومن هي سمية، أهي أمامة التي طرقت في حلم الشاعر المتمنى في المقدمة ليحاورها ويفخر أمامها بقومه، أم أنها امرأة أخرى(عاذلة) وهي رمز ملازم للرجل الكريم الجواد، فقد ظهرت هذه الصورة في شعر حاتم الطائي كثيراً.

إن أمامة هي سمية، وسمية هي أمامة، إنها المرأة التي تلازم الرجل في حياته وهي مصدر إلهامه وإبداعه.

والطيف في كل حالاته يحقق للشاعر البقاء على العلاقة ويعمل على ديمومتها وهو تحقيق مقاربة بين طرفين كان الشاعر أحدهما لذلك راح يتشبث به حتى أنه عمل على أن يكون ذلك الطيف زائراً لقلبه، فالتمسك بالخداع مع النفس هو ما كان يقنع الشاعر في تحقيق

([٤٩٩]) طيف الخيال: ٥.

([٥٠٠]) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح: ٦٨.

نوع من العلاقة مع الحبيب النائي، ومن ثم توظيف هذه العلاقة برموز لها دلالتها لدى الشاعر تلمسناها في فخره بقبيلته، وهو أن رسم لوحة طيف بأجمل صوره فهذه أمنية أراد الشاعر أن تكون الحبيبة عليها، وهو أن أبقى على العلاقة في الطيف أو تصورها فلأنه يحقق له علاقة وهمية مع الحبيبة والتي هي رمز لآمال الشاعر، وهو يدري أن الوصول إلى تلك المعاني لا يتم إلا عن طريق الحلم.

٣. قصيدة أبي دُوَادِ الإيادي واسمه جاريةُ بن الحجاج بن حُذَاق

مَنَعَ النَّومَ مَاوَيَ التَّهْمَامُ وجديرٌ بالهَمِّ مَنْ لا يَنَامُ

من يَنَمْ ليلُهُ فقد اعْمل اللَّيـ لَ وذُو البَثِّ ساهرٌ مُستَهَامُ

هل ترى مِنْ ضعائنٍ باكراتٍ كالعَدَوْلي سَيْرُهُنَّ انقِحامُ

واكِنَاتٍ يَقْضَمْنَ من قُضُبِ الضُّرْ مِ ويُشْفَى بدَلِّهِن الهُيَامُ

وسَبَتْني بناتُ نَخْلَةَ لو كُنْـ تَ قريباً الـمَّ بي إلمَامُ

يَكْتبينَ اليَنْجُوج في كَبَّةِ المَشْـ تَى وبُلْهٌ أَحْلامُهُنَّ وِسامُ

ويَصُنَّ الوُجوهَ في المَيْسَنَانِ يِّ كما صانَ قَرْنَ شَمْسٍ غَمَامُ

وتَراهُنَّ في الهَوادج كالغِزْ لانِ ما إنْ يَنالُهُنَّ السَّهَامُ

نَخلاتٌ من نَخْلٍ بَيْستانَ أيْنَعْـ ن ً جميعاً ونَبْتُهنَّ تُوأمُ

وتَدَلّتْ علَى مناهِلِ بُرْدٍ وفُلَيْجٌ من دُونَها وسَنَامُ

وأتاني تقحيمُ كعبٍ لي المَنْـ طِقَ إنَّ النَّكِيثةَ الإقْحامُ

في نظامٍ ما كنتُ فيه فلا يَحْـ زُنْكَ شيءٌ,لكلِّ حسناءَ ذامُ

ولقد رابني ابنُ عمي كعبٌ أنه قد يرومُ ما لا يُرامُ

غيرَ ذنبٍ بني كِنانةَ إنّي إن أفارقُ فانني مِجذامُ

لا أَعُدُ الإقتارَ عُدماً ولكنْ فقدُ مَنْ قد رُزيتُهُ الإعْدامُ

مِن رجالٍ من الأقاربِ فادوا مِن حُذاقٍ همُ الرؤوسُ العِظامُ

فَهـمُ للـمُلائميـنَ أنـاةٌ وعُرامٌ إذا يُرادُ العُـــرامُ

وسماحٌ لدى السِّنينَ إذا مـا قَحطَ القَطْرُ واستقلَّ الرِّهـامُ

ورجالٌ أبوهم وأبي عمْــ رو وكعبُ بيضُ الوجوه حِسامُ

وشبابٌ كأنَّهم أُسْدٌ غِيـلٍ خالطت فرط حدهمْ أحــلامُ

وكهولٌ بنـى لهـم أوَّلُوهُمْ مأثُراتٍ يهابُها الأقــوامُ

سُلِّطَ الدهرُ والمنونُ عليهـم فلهمُ في صدى المقابرِ هـامُ

وكذاكمْ مصيـرُ كـلِّ أنـاسٍ سوفَ حقاً تُبْليهمُ الأيــامُ

فعلى إثرهم تَسـاقطُ نـفسـي حسراتٍ وذكرهم لي سَقـامُ

إبلي الإبلُ لا يُحـوَّزُهـا الـرا عونَ مَجَّ الندى عليها الصُدامُ

وتدلتْ بها المغارضُ فـوق الـ أرضِ ما إنْ تُقِلُّهُنَّ العِظـامُ

سَمنَتْ فاستحشَّ أكرُعُها, لا الـ نَّيُّ نَيُّ ولا السَنَامُ سَنــامُ

فـإذا أقـبـلـتْ تقـولُ إكـامٌ مُشرِفاتٌ فوق الإكامِ إكـامُ

وإذا أعرضـتْ تقـولُ قُصُـورٌ من سَماهيجَ فوقـهـا آطامُ

وإذا ما فَجِئْتـها بطـنَ غَـيـبٍ قلتَ نَخلٌ قد حان منـها صِرامُ

وهي كالبيضِ في الأداحي مـايو هَبُ منـها لِمُستَتِمّ عِصــامُ

غيرَ ما طيرتْ بأوبارها الفـقـ رةُ في حيثُ يَسْتَهِلُّ الغَمَـامُ

فهي ما إنْ تُبين من سلـفٍ أرْ عَنَ طَـودٍ لسربه قُـدامُ

مُكْفَهِرّ على حواجبه يـغْــ رَقُ في جمعه الخميسُ اللُّهام

فارسٌ طـاردٌ ومُلتقـطٌ بَيْــ ضاً وخيلٌ تَعْدو وأخرى صيامُ

قد براهنَّ غِرةُ الصيدِ والإعـ داءُ حتى كأنهن جِــلام

وقد تَصَعْلكنَ في الربيع وقد قـ رعَ جِلدَ الفرائضِ الأقـدامُ

جاذياتٌ على السِّنابك قد أفـ زَعهُنَّ الإسراجُ والإلجـامُ

لجبٌ تُسمعُ الصواهلُ فـيـه وحنينُ اللقــاحِ والإرزامُ

بعُرى دونـها وتُقرنُ بالقَيْــ ظِ وقد دَلَّه الرِّباعَ البُغـامُ

٢. قصيدة الأعشى في هجاء علقمة بن علاثة ومدح عـامر بـن الطفيـل في المنـافرة التـي جرت بينهما:

شاقَتْكَ مِن قتـلةَ أطـلالُها بالشّطِ فالوتْرِ إلى حـاجرِ

فرُكنِ مِهْراسَ إلـى مَــاردٍ فَقاعِ مَنْـفوحةَ ذي الحـائرِ

دارٌ لـها غيَّـر آيــاتهــا كلُّ مُلـث صَـوبُهُ زاخـرِ

وقد أراها وَسْطَ أتـرابِـهـا في الحيّ ذي البهجةِ والسامرِ

كدُميـةٍ صُورَ مِحـرابُـها بمذهبٍ في مَـرمـرٍ مَـائـر

أو بيضةٍ في الدَعصِ مكنُونةٍ أو دُرةٍ شِيفتْ لـدى تـاجـرِ

يشفي غليلَ النفسِ لاهٍ بهـا حوراءُ تُصبي نظرَ النـاظـر

ليستْ بسوداءَ ولا عـنفـصٍ تُسارقُ الطرفَ إلى الـداعـرِ

عبهرةُ الخـلـقِ بُـلاخـيـةٌ تُسارقُ بالـخُلُـقِ الطـاهـرِ

عهدي بها في الحي قد سُربلتْ هيفاءَ مثلَ المهرةِ الضـامـرِ

قدْ نَهدَ الثديُ على صـدرهـا في مُشرقِ ذي صَبحٍ نـائـرِ

لو أسندتْ ميتاً إلى نحـرهـا عاشَ ولمْ يُنقلْ إلـى قـابـرِ

حتى يقول الناسُ ممـا رأوا يا عَجباً لـلميـتِ النـاشـرِ

دعها فقد أعذرتَ في حبـهـا واذكر خنا علقمةَ الـفـاجـرِ

علقـم لا لـستَ إلـى عامـرٍ الناقضِ الأوتـارَ والـواتـرِ

والـلابسِ الخيـلَ بخـيـلٍ إذا ثـارَ غـبارُ الكَبّةِ الثـائـرِ

سُدت بني الأحوصِ لم تعدُهـم وعامـرٌ سـادَ بني عامـرِ

ما يجعلُ الجدُّ الظنّونُ الذي جُنبَ صوبَ اللَّجبِ الزَّاخِرِ

مِثلَ الفراتي إذا ما طلمــا يقذفُ بالبُوصي والماهرِ

إن الذي فيه تماريتُما بُينَ لليامعِ و النــاظرِ

حكمتموني فقضى بينكم أبلبجُ مثل القمرِ الباهرِ

لا يأخذُ الرشوةَ في حُكمه ولا يبالي غَبنَ الخاســرِ

لا يرهبُ المنكر منكم ولا يرجوكمُ إلا نقي الآصــرِ

يا عجبَ الدهرِ متى سُوّيا كم ضاحكٍ مِن ذا وكمْ ساخرِ

فاقْنَ حياءً أنتَ ضيّعتَه مالكَ بعْد الشيبِ من عاذِرِ

ولستَ بالأكثرِ منهم حصىً وإنما العزةُ للكاثرِ

ولستَ في الأثرينِ من مالكٍ ولا أبى بكرِ ذوي الناصرِ

هُم هامةُ الحي إذا حُصلوا من جعفرَ في السؤدَدِ القاهرِ

أقول لما جاءني فخرُه سبحانَ من علقمةَ الفاخرِ

علقمَ لا تسفهْ ولا تجعلنَ عِرضكَ للوارِدِ والصادرِ

أُوَولُ الحكمَ على وجهه ليس قضائي بالهوى الجائرِ

قد قلتُ قولاً فقضى بينكم واعترفَ المنفورُ للنافرِ

كم قد مضى شعري في مثله فسارَ بالمُستي ولا النائرِ

ولستُ في السلمِ بذي نائلٍ ولستُ في الهيجاءِ بالجاسرِ

إنى آليتُ على حَلفةِ ولم أُقله عثرةَ العاثــرِ

ليأتينه منطقٌ سائــرٌ مستوسقٌ للسُمِع الآثِرِ

عضَّ بما أبقى المواسي له من أمه في الزمنِ الغابرِ

وكن قد أبقينَ منها أذى عند الملاقي وافي الشافرِ

ولا تحسبني عنكمُ غافلاً فلستُ بالواني ولا الفاتر

واسمع فأنـى طـبـنٌ عالـمٌ أقطـعُ من شِقشقةِ الهـادرِ

يُقسم بـالله لئــنْ جــاءه عني أذى مـن سامعٍ خابرِ

ليجـعلـني سُبـةً بعدهـا جُدعْتَ يا علقمُ من نـاذرِ

أجـذعا تـودعـني ســادِراً لستُ على الأعداءِ بالقادرِ

أنظرْ إلى كـفٍ وأسـرارِهـا هل أنتَ إن أوعدتني ضائري

إني رأيتُ الحربَ إن شمـرت دارتْ بك الحربُ مع الدائـرِ

حولي ذوو الآكالِ مـن وائـلِ كـالليل من بادٍ ومن حـاضرِ

المطعِم اللحمَ إذا مـا شئوا والجاعلو القوتَ على اليـاسرِ

من كل كوماء سَحُوفٍ إذا جفـت من اللحم مدى الجازرِ

والشافعون الجوعَ عن جارهم حـتى يُـرى كالغصنِ الناضرِ

كم فيهمُ من شـطبةٍ خيفقِ وسابحِ ذي ميعـةٍ ضابرِ

وكل جـوبٍ مترصٍ صنعُه وصارم ذي رونـقٍ باترِ

وكـل مــرنـانٍ له أزملٌ ولَينٍ أكعُبـه حــادِرِ

وقد أسلى الهمَ حين اعتري بحسرةٍ دوسرةٍ عـاقـرِ

زيافةٍ بالـرحـلِ خطـارةٍ تلوى بشرخي ميسةٍ قاتِرِ

شتان ما يومى على كُورها ويومُ حيَّانَ أخي جـابـرِ

في مجدلٍ شُيَّدَ بُنيــانُـه يزلُّ عنه ظُفرُ الطـائـرِ

يجمعُ خضراء لها سـورةٌ تعصفُ بالدارعِ والحاسرِ

باسلةُ الوقع سرابيلُـهـا بيضُ إلى جانبهِ الظاهرِ

ملحق الفصل الثاني

ألا إنَّ هنداً أمْسِ رَثَّ جَديدُهـا وضَنَّتْ ومـا كان المَتاعُ يَؤُودُها

فَلَـو أنهـا مِن قَبْلُ دامَتْ لُبَـانَـةٌ علَى العَهْدِ إذْ تَصْطَادُني وأَصِيدُها

ولكنَّـها مِمَّـا تُـمِيطُ بِــوُدِّه بَشَاشَـةُ أدْنى خُلَّـةٍ يَسْتَفيدُهـا

أجِدِّكِ وما يُـدْريكِ أنْ رُبَّ بَلْـدةٍ إذا الشمسُ في الأيامِ طالَ رُكُودُها

وصاحَتْ صَوَاديحُ النَّهارِ وأعْرَضَتْ لَوَامِعُ يُطْوَى رَيْطُـها وبُرُودُهـا

قَطَعْتُ بِفَتْلاء اليـَدَيْـنِ ذَريـعَـةً يَغُولُ البِلادَ سَوْمُهـا وبَرِيدُها

فَبِتُّ وبـاتَتْ كالنِّعـامَـةِ نـاقتي وبـاتَتْ عليها صَفْنَتـي وقُتُودُها

وأغْضَتْ كما أغْضَيْتُ عَيْني فَعَرَّسَتْ عَلَى الثَّفِنَاتِ والجِـرَانِ هُجُودُها

علـى طُـرُقٍ عِنْـدَ الأرَاكة ربـةٍ تُوازي شَرِيمَ البَحْرِ وهو قَعِيدُها

كأنَّ جنِيناً عِنـد مَعْقِدِ غَـرْزِهـا تُزَاوِلُـهُ عَن نَـفْسِهِ ويُرِيدُها

تَهَالَكُ مِنهـا فـي الـرِّخاء تَهَالُكاً تَهَالُكَ إحْدَى الجُونِ حانَ وُرُودُها

فَنَـهْنَهْتُ منهـا والمَنـاسِمُ تَرْتَمي بمَعْزاءَ شَـتَّى لا يُـردُّ عَنُودُها

وأَيْقَنَتْ, إنْ شاءَ الإلهُ, بـأنّـهُ سَيُبْلِغُني أجْـلادُهـا وقَصِيدُهـا

فإنَّ أبا قابُـوسَ عِنْدي بَـلاؤُهـا جَزَاء بِنُعْمَى لا يَـحِـلُّ كُنُودُهـا

رَأَيْتُ زِنـادَ الصَّالحينَ نَمَيْـنَـهُ قديماً, كما بذَّ النُّجُـومَ سُعُودُها

ولَوْ عَـلِمَ اللهُ الجِبـالَ عَصَـيْنَهُ لَجَاءَ بأَمْراسِ الجِبــالِ يَقُـودُها

فإنْ تَكُ مِنَّـا في عُمَـانَ قبيلـةٌ تَواصَتْ بأجْنابٍ وطـالَ عُنُودُهـا

فقد أدْرَكَتْها المُدْركاتُ فـأصْبَحَتْ إلى خَيْرِ مَنْ تَحْت السماء وُفُودُها

إلى مَلِكٍ بَذَّ المُلُـوكَ فلـمْ يسع أفاعيـله حـزمُ الملـوكِ وجُودُها

وأيَّ أُنـاسٍ لا أبـاحَ بِغـارةٍ يُوازي كُبَيْداتِ السَّماء عَمُودُهـا

وجَأْوَاءَ فيها كَوْكَبُ المَوْتِ فَخْمَةٍ يُقَمِّصُ في الأرض الفَضَاءِ وَئيدُهـا

لها فَرَطٌ يَحْوي النِّهـابَ كـأنَّه لوَامِعُ عِقْبانٍ مَـرُوعٍ طَـرِيـدُها

وأمْكَنَ أطرافَ الأسِنَّةِ والقَنا يَعَاسِيبُ قُودٌ كالشّنان خُآدُودُها

تَنَبَّعُ مِنْ أعْضَادِها وجُلودِها حَمِيماً وآضَتْ كالحَمَاليجِ سُودُها

وطَار قُشاريُّ الحَدِيدِ كأنَّهُ نُخالةُ أقواعٍ يَطيرُ حَصيدُها

بكلِّ مَقَصِّيٍ وكُلِّ صَفيحةٍ تتابعُ بَعْدَ الحَارِشيّ خُدُودُها

فأنْعَمْ أبَيْت اللَّعْن إنكَّ أصْبَحَت لدّيكَ لُكَيْزٌ كَهْلُهَا و ولـيدُها

وأطلِقْهُمُ تَمْشي خِلالُهمْ مُفكَّكَةٌ وَسْطَ الرِّحال قُيُودُها

٤. قصيدة الممزق العَبْدي:

أرِقْتُ فلـم تَخْـدَعْ بِعيْنَـيَّ وَسْنَـةٌ

تَبيتُ الـهمـومُ الطـارقاتُ يَعُدْنَني

ونـاحيةٍ عَدَّيتُ مـن عِنـدِ مـاجدٍ

تَـرَى أو تَرَاءَى عندَ مَعْقِدِ غَرْزَهـا

كـأَنَّ حَصَى المَعْزَاءِ عندَ فُروجِـها

كـأَنَّ نَضِيحَ البولِ مِنْ قُبلِ حَاذِهَـا

وقد ضَمُرَتْ حتّى التَقَي من نُسُوعِها

وقد تضخِذَتْ رِجْلي لدَى جَنْبِ غَرْزِها

أُنِيخَتْ بجَوٍّ يَصْرُخُ الدِّيـكُ عنـدَهـا

تُنَاخُ طَلِيحـاً ما تُـراعُ مـن الشَّـذَا

تَـرُوحُ وتَغْدَو مـا يُحَلُّ وَضِينُـهـا

عَلَوْتُمْ مُلوكَ الناسِ في المجد والتُّقَي

وأنتَ عمودُ الدِّينِ مهما تَقُلْ يُقَـل

وإنْ يَجْبُنُوا تَشْجُعْ وإنْ يَبْخَلُوا تَجُدْ

أَحَقاً أَبيـتَ اللَّعْنَ أنَّ ابن فَرْتَنَـا

فإن كـنتُ مأْكولاً فكنُ خـيرَ آكِـلٍ

أكَلَّفْـتَنِي أَدواءَ قـومٍ تَـرَكْتُـهـمْ

فإن يُتْهِمُوا أُنْجِدْ خِـلافاً عليـهِـمُ

فلا أَنا مَوْلاهُمْ ولا فـي صحـيفـةٍ

وظَنّـي بـه أَن لا يُـكَدِّرَ نِـعْمَـةً

ومن يَلْقَ ما لاقيتُ لا بَدَّ يـأْرَقِ

كمـا تَعتَرِي الأَهـوالُ رأسَ المُطَلَّقِ

إلـى واحدٍ من غيرِ سُخْـطٍ مُفَرَّقِ

تـهـاويلَ من أَجـلادِ هِـرٍّ مُعَلَّقِ

نَـوَادِي رَحـىً رَضَّاخَةٍ لـم تُـدَقِّقِ

مَـلابُ عَـروسٍ أو مَــلادغُ أزْرَقِ

عُـرَى ذِي ثلاثٍ لم تكنْ قبـلُ تَلْتَقي

نَسِيـفاً كأُفْحُـوصِ القطـاةِ المُطَرَّقِ

وباتتْ بِقَـاعٍ كـادِئِ النَّبْـتِ سَمْلَقِ

ولـو ظَـلَّ في أَوْصَالِـها العَلُّ يَرْتَقِي

إِليكَ ابنَ ماءِ المُزْنِ وابـنَ مَحَـرِقِ

وغَرْبِ نَدىً من عُروة العِزِّ يَسْتَقِـي

ومهما تَضَعْ مـن باطـلٍ لا يُلَحَّـقِ

وإنْ يخْرِقُوا بالأَمْرِ تَفْصِـلْ وتَفْـرُقِ

على غَيرِ إجـرامٍ بريـقي مُشَرّقـي

وإلا فـأَدرَكْـنـي ولـمَّـا أُمَـزَّقِ

وإلا تَدَارَكْني مـن البحـرِ أَغْـرَقِ

وإنْ يُعْمِنُوا مُسْتَحْقِي الحربِ أُعْرِقِ

كَفَلْتُ عليـهمْ والكفالـةُ تَعْتَـقِي

ولا يَـقْلِبَ الأعـداءَ منـه بمَعْبَقِ

٣. قصيدة النابغة الذبياني يرثي النعمان بن الحارث بن أبـي شمـر الغسـاني، وهو ابن حجر الحارث ابن جبلة بن الحـارث بـن تغلـب بـن عمـرو بـن جفنـة بـن عمرو:

دعاكَ الـهَوَى, واستجهلَتْك المنـازلُ وكيف تَصابي المرءِ والشَّيبُ شاملُ
وقفتُ بربعِ الدّارِ قد غيـر الـبِلَـى معارِفَـهـا والسّارياتُ الهَـوَاطِلُ
أُسائلُ عن سُعْدَى وقـد مَرَّ بـعدنـا على عَرَصاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَـوامِلُ
فَسلَّيْتُ ما عِنْدِي بِـرَوْحَـةِ عِرْمِسٍ تَخُـبُّ برَحْـلي تـارةً وتُنـاقِلُ
مُوَثَّقَـةِ الأَنْسـاءِ مَضْبُـورَةِ القَـرا نَعُوبٍ إذا كَـلَّ العِتـاقُ المَـراسِلُ
كأنّي شَدَدتُ الرَّحْـلَ حيـن تَشَذَّرَتْ على قـارحٍ ممّـا تَضَمَّـنَ عـاقِلُ
أَقَبَّ كعَقْـدِ الأَنْـدرِيّ مُـسـحَّـجٍ حَـزابِيَّةٍ قـد كَدَّمَتْـه المَساحِـلُ
أَضَرَّ بجَرْداءِ النُّسالَـةِ سَمْـحَـجٍ يُقَلِّبُهـا إذْ أَعْـوَزَتْـه الحَـلائِـلُ
إذا جاهَدَتْه الشَّدَّ جَـدَّ, وإن وَنَـتْ تَسـاقَـطَ لا وانٍ ولا مُـتَـخـاذِلُ
وإن هَبَطا سَهْلاً أثارا عَـجـاجَـةً وإن عَلَـوَا حَـزْنـاً تَشَـظَّتْ جَنـادِلُ
ورَبِّ بَنـي البَرْشاءِ ذُهْـلٍ وقَيْـسِها وشَيْبانَ حيـث اسْتَبْهَلَتْها المـنـاهِلُ
لقد عالَني ما سَرَّها وتَقَـطَّـعَـتْ لِرَوْعاتِها منّي القُـوَى والوسـائِـلُ
فلا يَهْنِئ الأعداءَ مَصْرَعُ مَـلْكِهم وما عَتَقَـتْ منه تـمِيـمٌ ووائِـلُ
وكـانت لـه رِبْـعِيَّةٌ يَـحْـذَرُونَـها إذا خَضْخَضَتْ ماءَ السَّماء القَبائِـلُ
يَسِيرُ بها النُّعمـانُ تَـغْلَـي قُدُورُه تَجِيشُ بأسبـابِ المنـايا المَـراجِـلُ
يَحُثُّ الحُداةَ جـالِـزاً بِـردائِـه يَقِي حـاجِبَيْـه مـا تُثِيـرُ القـنَابِـلُ
يقول رِجالٌ يُنكِرون خَـلـيـقَتـي لـعلَّ زيـاداً- لا أَبَـالَكَ – غـافِـلُ
أَبَى غَفْلَتِي أَنَّى إذا مـا ذَكَـرْتُـه تَـحـرَّكَ داءٌ فـي فـؤادِيَ داخـلُ

وإنّ تِلادِى إنْ ذَكَرتُ وشِكّـَتِي ومُـهْرِي ومـا ضَمَّتْ لَـدَىَّ الأَنامِـلُ

حِباؤُكَ, والعِيسُ العِتـاقُ كأنَّـها هِجانُ المَها تُحْـدَى عليـهـا الرَّحائِلُ

فإن تَكُ قـد وَدَّعتَ غيـر مُذمَّمٍ أواهِـيَ مُلْـكٍ ثَـبَّتَـتْـهـا الأَّوائِـلُ

فلا تَبْعَدَنْ إنّ المَنِيَّـةَ مَـوْعِدٌ وكلُّ امرئٍ يومـاً بـه الحـالُ زائِـلُ

فما كان بَيْن الخيرِ لو جاء سالماً أَبُـو حُـجُـرٍ إلاّ لَـيـالٍ قَـلائِـلُ

فإنْ تَحْىَ لا أَمْلَ ْلْ حياتِي وإنْ تَمُتْ فما في حياةٍ بعد مَـوْتِـكَ طـائِـلُ

فـآبَ مُصَـلّـوه بِـعَيْـنٍ جَـلِـيّةٍ وغُودِرَ بالـجَـوْلانِ حَزْمٌ ونـائِـلُ

سَقَى الغَيْثُ قَبْراً بين بُصْرَى وجاسِمٍ بغَيـثٍ مِـن الـوَسْمِيِّ قَطْرٌ ووابِلُ

ولا زال رَيْـحـانٌ ومِسْكٌ وعَنْبَـرٌ على مُنتهـاه دِيمَةٌ ثُـمَّ هـاطِـلُ

ويَنْبِتُ حَوْذانـاً وعَـوْفـاً مُنَـوّراً سأُتْبِعُه مِن خَيْرِ مـا قـال قـائِـلُ

بَكَى حارِثُ الجَوْلانِ مِن فَقْدِ رَبِّـه وحَوْرانُ منه مَوحِشٌ مُـتَضـائِـلُ

قُعُوداً له غَسَّـانُ يَـرْجُـون أَوْبَـه وتُرْك ورَهْطُ الأَّعْجَمِينَ وكـابُـلُ

٣. قصيدة امرئ القيس:

صَرَمَتْكَ بَعْدَ تَـوَاصُلٍ دَعْـدُ وَبَدَا لِدَعْدٍ بَعْضُ ما يَبْـدُو

طَالَ المِطَالُ وَلَيْسَ حينَ تَقَاطُعٍ لاهِ ابنُ عَمِّكَ والنَّوَى تَعْدُو

وَزَعَمْتِ أني قدْ كَبِرْتُ وإنَّمَا تلكَ المكاذِبُ لَيْس لي عَهْدُ

إن تَصْرِمي يا دَعْدُ أو تَتَبَدَّلي غَيري فَلَيْسَ لِمُخْلِفٍ عَقْدُ

ولقد تُواعِدُني الأوانِسُ كالدُّمَى بعد الهدُوّ فيلتقي الوَعْدُ

نومَ العيونِ ومُطْرِفي فَرْدٌ تحتي وكِمْعِي صاحبٌ جَلْدُ

فأبيتُ أغتبق الثُّغور وأنكَفِي عَنْ مَصْدِها وشفاؤها المَصْدُ

بَرَدتْ مراشِفُها عليَّ فردّني عنها وعن قُبُلاتها البَرْدُ

وتسومني الأخرى وتلك شَهيَّةٌ والموتُ دونَ رقابِنا بَعْدُ

فأبيتُ أنْعمَ ناعمٍ مُطِرَ الصِّبا لو نال حياً نالني الخُلْدُ

نُفُج الحقائب سوقُها ممكورةٌ وعوازبٌ رُكَبَاتُها دُرْدُ

وكَعَبها مسروقة ودَرِيمةٌ أقدامُها وتَكادُ لا تبدُو

وفواترٌ أبصارُها وبواهرٌ أعْجَازُها وكَذاكَ ما أشْدُو

وخصُورها مَحْنُوّةٌ ومتُونُها مخْطوطةٌ وبطونُها مُلْدُ

وفروعُها سَبْغيّةٌ وأُنوفُها شرعيّةٌ وثُدِيُّها نُهْدُ

وخُدودُها مصقولةٌ وعيونُها مَكْحولةٌ وشِفاهها رُبْدُ

يَسْبِينَني بِعوارضٍ مَصْقُولَةٍ كالبرقِ رَجَّعَ وَسطهُ الرَّعدُ

ولقد شَهِدْتُ الخيلَ وهيَ كأنَّها بالدرعينَ نقائِقٌ تعدُو

تُغْشي الإكامَ سَنابكاً مسنونَةٌ مثلَ المَعاوِلِ حَصْدُها الحَصْدُ

تَذَرُ العَجاجَ وراءَها متنصَّبا رَيْعانُها وكأنَّها السُّبْدُ

تجري بفُرسان لها ومَغاور كالطير غادِيةً إذا تَغْدو

جُرْدٌ عِتاقٌ لا كوابَي بالقَنا يُخْشَى لها صَدَفٌ ولا حُرْدُ

تَحْتي أقَبُّ مُلَمْلَمٌ عَبلُ الشَّوى ويَزِلُّ عن صَهَواتهِ اللِّبْدُ

ضافي السَّبيب من الذُبـولِ كأنَّه يوماً على حَمَوَاتِـهِ الـبُـرْدُ
حُرٌ المعذَّر أشرفتْ حَـجَـبتُـه يَغشى الروابيَ راهـنٌ فـرْدُ
ولقد لَهَوْتُ بكلِّ ذلـكَ حِقْبَـةً ولقَدْ يُقِلُّ غَوَايتـي الـرُشْـدُ
لِلناسِ أموالٌ تُرَى ومَعـايـشٌ مالٌ يَبيدُ ومالـي الـجَـمْـدُ
المَجْدُ والإقدامُ أجمع والنَّـدَى أحمي العشيرةَ ذلك الـمَجـدُ

ملحق الفصل الأول

لِمَنِ الدِّيـارُ بقُنَّةِ الحـَجْـرِ
لِعبَ الرِّياحُ بهـا وغيـرَهـا
قَفْراً بمُنْدَفَعِ النَّـحائِـتِ مـن
دَعْ ذا وَعـدِّ القولَ فـي هَرِمٍ
تالله ذا قَـسَماً لقد عَـلِمـتْ
أنْ نِعْمَ مُعْتَرَكُ الجِيَـاعِ إذا
ولَنِعْمَ مأوَى القـومِ قد علِموا
ولَنِعْمَ حَشْوُ الـدِّرْعِ أنـت إذا
ولَنِعْمَ كافِي من كَفَيْـتَ ومَـنْ
حامِي الذِّمارِ على مُحَافظةِ الـ
حَدِبٌ على المَوْلَى الضَّرِيكِ إذا
ومُرَهِقُ النِّيرانِ يُحْمَدُ في الـ
ويَقيكَ ما وَقَّى الأَكَـارِمَ مـن
وإذا بَرزْتَ بـه بَرزْتَ إلـى

مُتصرّفٍ لـلحَمْدِ معتـرِفٍ
جَلْدٍ يَحُثُّ على الجَميـع إذا
ولأنت تَفْرِي ما خَلَقْتَ وبعـ
ولأنت أَشجَعُ حينَ تَتَّجِهُ الـ
وَرْدٍ عُرَاضِ الساعِدَيْنِ حَدِيـ
يَصْطَادُ أُحْدانَ الرجالِ فمـا
السِّتْرُ دونَ الفاحشـاتِ ومـا
أُثنِي عليكَ بما علمـتُ ومـا
لو كنتَ من شيءٍ سِوَى بَشَرٍ

١. قصيدة زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان

أَقْوَيْنَ من حِجَجٍ ومِـن دَهْـرِ
بَعدِي سَوَافِي المُور ِ والـقَطْرِ
ضَفَوَى أُولاتِ الضَّـالِ والسِّدْرِ
خيرِ الكُهُولِ وسَـيّدِ الحَضْـرِ
ذُبْيانُ عامَ الـحَبْـسِ والأُصِـر
خَبَّ السَّفِـيرُ وسابِـئُ الخَـمْرِ
إن عَضَّـهم جِـلٌّ مـن الأَمـرِ
دُعِيتْ نَـزَال ولُجَّ فـي الـذُّعْرِ
يَحْمِلْ له تَـحْمَـلْ علـى ظَـهْرِ
جُلَّى أمـيـنُ مُغيّـب الصَّـدْرِ

نابتْ عليه نوائبُ الدهرِ
ـلأوَاءِ غيرُ ملعَّنِ القِدْرِ
حُوبٍ تُسَبُّ به ومن غَدْرِ
صافِي الخَليقةِ طَيّبِ الخُبْرِ
للنائبات يَرَاحُ للذِّكْرِ
كَرِهَ الظّنُونُ جَوَامِعَ الأمرِ
ـضُ القومِ يَخْلُقُ ثم لا يَفْرِي
ـأبْطالُ من لَيْثٍ أبى أَجْرِ
ـدِ النّابِ بينَ ضَرَاغِمٍ غُثْرِ
تَنْفَكُّ أَجْرِيه على ذُخْرِ
يَلقاكَ دونَ الخيرِ مِنْ سِترِ
أَسْلَفْتَ في النَّجَداتِ والذِّكْرِ
كنتَ المُنِيرَ لليلةِ البَدْرِ

٢. قصيدة طرفة بن العبد في هجاء بني تغلب

أشجاكَ الرّبْعُ أمْ قِدمُهْ أَمْ رَمادٌ دارسٌ حممهْ
كسطورِ الرقِّ رَقّشَه بالضحى مُرقشٌّ بشمهْ
لعِبتْ بعدي السيولُ به وجرى في رونقٍ رهمهْ
حَملْته صَمٌّ كَلْكلَها لربيعٍ دِيمةٍ تثمُهْ
فالكثيبُ مُعشبٌ أنُفٌ فتناهيهِ فمرتكمُهْ
حابسي رسمٌ وقفتُ بهِ لو أطيعُ النفسَ لمْ أرمهْ
لا أرى إلا النَعامَ به كالإماءِ أشرفتْ حُزمُهْ
تذكرونَ إذْ نقاتلُكم لا يَضرُّ مُعدمُ عدمُهْ

أنتم نخلٌ نطيفُ بــه فإذا مـا جزَّ نصطرمُهْ
وعذاريـكـم مُقلـصـةٌ في دُعاع النَخلِ نـجتَرمهْ
وعجائـزٌ معـاً لـكـمُ تصطلي نيرانـَهُ خـَدمُهْ
خيرُ ما ترعونَ مِن شَجَرٍ يابسِ الطحماءَ أو سَحَمُـهْ
والقرارُ بطنُهُ غــدَقٌ زينتْ جَلْهـاتِـه أكِـمُـهْ
ففعلنـا ذلكم زمنـــاً مِمَ داني بيننـا حَكَـمُـهْ
فسعى الغلاق بينـهـم سعي خَبٌّ كاذبٍ شيمُــهْ
أخذَ الأزلامُ مقْتسـمـا فأتـى أغواهمـا زُلـمُهْ
عند أنصابٍ لها زَفَـرٌ في صَيـدٍ جَمَّـةِ أدمُـهْ
لا أرى إلا النعام بــه كالإماء أشرفت حُزمُــه
إن تعيدوها نُعدْ لـكـمْ مِن هجاءٍ سائرٍ كَـلمُـهْ
وقتـال لا يغبـكــمُ في جميعِ جَحْفَلٍ لَهمُـهْ
رَزِه قَدَّم وَهَـبْ وهَـلا ذي زَهاءٍ جَمةٍ بَـهـمُهْ
يتركونَ القـاعَ تحتهُمُ لمراغٍ ساطعٍ قتمُــهْ
لا ترى إلا أخـا رجلٍ آخذاً قرناً فملتـزمُـهْ
فألهبيتُ لا فؤادَ لــه وإلثبيتُ ثبتهُ فَـهـمُـه
للفتى عقلٌ يَعيشُ بـه حيثُ تُهدى ساقُه قدمُـه

ملحق الفصل الثالث

١. قصيدة عِلباء بن أرقم بن عوف بن سعد بن عجل بن عتيك بن كعب بن يشكر بن بكر بن وائل، في كبش النعمان

ألاَ تِلكُما عِرْسِي تَصُدُّ بوجهِها

أَبُونَا, ولم أَظْلِمْ بشيءٍ عَمِلْتُه

فيوماً تُوافِينا بوجهٍ مُقَسَّمٍ

ويوماً تُريدُ مالَنا معَ مَالَها

نَبيتُ كأَنَّا في خُصومٍ عَرَامةٌ

فقلتُ لها إنْ لا تَنَاهَيْ فإنني

لَتَجْتَنِبَنْكِ العِيسُ خُنْساً عُكُومها

وأيُّ مَليكٍ من مَعَدٍّ عَلِمْتُمُ

أمِنْ أجلْ كبشٍ لم يكن عند قَريةٍ

يُمَشِّي كأن لا حَيَّ بالجِزْعِ غيرُه

فو الله ما أدري, وإني لَصَادقٌ

بَصُرتُ به يوماً وقد كاد صُحْبَتي

بِذي حَطَبٍ جَزْلٍ وسَهْلٍ لِفائدٍ

وزَنْدَي عَفَارٍ في السِّلاحِ وقادحٍ

وقال صِحَابي: إنك اليومَ كائنُ

وقِدْر يُهاهِي بالكلابِ قُتَارُها

أخذتُ لِدَيْنٍ مطمئِنٍّ صَحيفةً

أُخَوَّفُ بالنُّعمانِ حتى كأنما

وإنَّ يدَ النعمان ليستْ بكَزَّةٍ

لبستُ ثيابَ المَقْتِ إن آبَ سالماً

يُثيرُ عليَّ التُرْبَ فَحْصاً برجلهِ

له أَلْيةٌ كأنَّها شطُّ ناقةِ

وتزْعُمُ في جارِتها أنَّ مَن ظَلَمْ
سِوى ما تَرَيْنَ في القَذَال من القِدَمْ
كأنْ ظبيةً تَعْطُو إلى نَاضِر ِ السَّلَمْ
فإنْ لم نُنِلها لم تُنِمْنا ولم تَنَمْ
وتَسمعُ جاراتي التَّألِيَ والقَسَمْ
أخو النُّكْرِ حتى تَقْرَعي السِّنَّ من ندمْ
وذو مرةٍ في العُسرِ واليُسْرِ والعَدمْ
يُعَذِّبُ عبداَ, ذي جَلالٍ وذي كَرَمْ
ولا عند أذوادٍ رِتاعٍ ولا غَنَمْ
ويَعلُو جراثيمَ المَخارِمِ والأكَمْ
أمِنْ خَمَرٍ يأتي الطِّلالَ أمِ اتَّخَمْ
من الجُوعِ أنْ لا يَبْلُغُوا الرَّجْمَ الوَحَمْ
ومِبْراةِ غَزَّاءٍ يقال لها هُذَمْ
إذا شئتُ أورى قبل أن يَبْلُغَ السَّأمْ
علينا كما عَفَّي قُدارٌ علي إرَمْ
إذا خَفَّ أيسارُ المَسّامِيح واللُّحُمْ
وخَالفتُ فيها كلَّ مَن جارَ أو ظلمْ
قَتَلتُ له خالاً كريماً أو ابنَ عَمْ
ولكنْ سماءٌ تُمطرُ الوَبْلَ والدِّيَمْ
ولمَّا أُفِتْه, أو أُجَرَّ إلى الرَّجَمْ
وقد بَلَغَ الذَّلْقُ الشواربَ أو نَجَمْ
أبَحُّ إذا ما مُسَّ أبْهَرُه نَحَمْ

وقَطَّعتُه باللَّوم حتى أطـاعنـي

ورُحنا, على العِبْء المُعَلَّقِ شِلْوُهُ

مواريثُ آبائي وكانت تَـريـكَـةً

وأُلْقي على ظهر الحقيبةِ أو وَجَمْ
وأكْرُعُهُ والرأسُ للذئبِ والرَّخَمْ
لآلَ قُدَار صاحبِ الفِطْر في الحُطّمْ

٢. قصيدة مالك بن حريم الهمداني:

جَزِعْتَ, ولم تَجزعْ من الشَّيبِ مَجْزعاً وقد فاتَ ربْعيُّ الشباب فوَدَّعا
ولاحَ بياضٌ في سوادٍ كأنه صِوارٌ بجوّ كان جَدباً فأمْرعا
وأقبلَ إخوانُ الصفاءِ فأوضعُوا إلى كلِّ أحوَى في المقامةِ أفْرَعا
تذكرتُ سلمى والرِّكابُ كأنها قطا واردٌ بين اللُّفاظِ ولَعْلَعا
فحَدّثتُ نفسي أنها أو خيالَها أتانا عِشاءً حين قُمنا لنَهْجعا
فقلتُ لها بِيتي لدينا وعَرِّسي وما طَرقتْ بعدَ الرُّقادِ لتنفعا
مُنَعّمةٌ لم تلقَ في العيش تَرحةً ولمْ تلقَ بؤساً عند ذاك فَتجْدعا
أَهيمُ بها لمْ أقضِ منها لُبانةً وكنتُ بها في سالفِ الدهرِ مُوزعا
كأنَّ جَنا الكافورِ والمسكِ خالصاً وبَرْدَ النَّدى والأُقْحوانَ المُنَزَّعا
وقَلْتاً قَرتْ فيه السحابةُ ماءها بأنيابها, والفارسيَّ المُشعْشَعا
وإني لأستحيي مِن المشي أبتغي إلى غيرِ ذي المجدِ المُؤَثَّلِ مَطْمعا
وأُكرِمُ نفْسي عن أُمورٍ كثيرةٍ حِفاظاً, وأنهى شُحَّها أنْ تطلَّعا
وآخُذُ للمولى, إذا ضِيمَ, حقَّه من الأَعْيطِ الآبي إذا ما تَمَّنعا

فأن يكُ شابَ الرأسُ مني فإنـنـي أبيتُ على نفسي مناقبَ أرْبَعا

فواحدةٌ: أن لا أبيـتَ بِغـرَّةٍ إذا ما سَوامُ الحيّ حَولي تَضوَّعا

وثانيةٌ: أن لا أُصَمِّـتَ كَلبنـا إذا نَزلَ الأضيافُ حِرصاً لنُودعا

وثالثةٌ: أن لا تُـقَذَّعَ جـارتـي إذا كان جارُ القومِ فيهمْ مُقَذَّعا

ورابعةٌ: أن لا أُحَجِّلَ قِـذْرنـا على لحمها حينَ الشتاءِ لنَشبعا

وإني لأُعدي الخيلَ تُقْذعُ بـالـقَنا حِفاظاً على المولى الحَريدِ ليُمنعا

[ونحن جَلبنا الخيلَ من سَرو حِمْيرٍ إلى أنْ وطِئنا أرضَ خَثعمَ أجْمعا]

[فمن يأتِنا أو يعْتَرض بسبيلِنـا يجدْ أثراً دعْساً وسَخْلاً مُوضّعا]

ويلقَ سقيطاً من نعـالٍ كثيـرةٍ إذا خَدمُ الأَوْساغِ يوماً تَقطّعا

إذا ما بعيرٌ قام عُلِّقَ رَحلُهُ وإنْ هو أبقى أَلحَمُوه مُقَطّعا

نريدُ بني الخَيفانِ إنَّ دمـاءهمْ شفاءٌ , وما وَالى زُبَيدٌ وجَمَّعا

يقودُ بأرسانِ الجياد سراتُنـا لينْقمْنَ وتراً أو ليدفعْنَ مدفعا

ترى المُهرةَ الروعاءَ تنفضُ رأسَها كلالاً وأيّنّا الكُمَيتَ المُقزّعا

ونَخلعُ نعلَ العبدِ من سوءِ قَـودِه لكَيْما يكونَ العبدُ للسهلِ أضرَعا

وقد وعدوه عُقبةً فمشى لـهـا فما نالها حتى رأى الصبحَ أدرعا

وأوسعْنَ عَقبيه دِماءً فأصبحـت أصابعُ رجليه رَواعفَ دُمَّعا

طلعْنَ هِضاباً ثم عاليْنَ قُنَّـةً وجاوَزْنَ خيْفاً ثم أسْهلنَ بَلقعا

تَهدي بي الخيلَ المُغيـرةَ نَهدةٌ إذا ضَبرتْ صابت قوائمُها معا

إذا وقعتْ إحدى يديها بِثَبـرةٍ تجاوبُ أثناء الثَّلاثِ بِدَعْدَعا

فأصبحْنَ لم يَتركنَ وِتراً عَلمْنـه لِهَمْدانَ في سعْدٍ وأصبحنَ طُلعا

مُقربـةٌ أدنيتُـها وافتليتُهـا لتشهدَ غُنماً أو لتدفعَ مَدفعا

تشكينَ من أعضادِها حين مشيـها أمِ القضُّ من تحتِ الدوابر أوجعا

ومنا رئيسٌ يُستضاءُ بنوره سناءً وحلماً فيه, فاجتمعا معا
وسارعَ أقوامٌ لمجد فقصروا وقاربها زيدُ بنُ قيسٍ فأسرعا
ولا يَسْأَلُ الضيفُ الغريبُ إذا شَتَا بما زَخَرتْ قِدري به حينَ ودَّعا
فإن يكُ غَثّاً أو سميناً فإنني سأجعل عينَيهِ لنفسه مَقْنعا
إذا حلَّ قومي كنتُ أوسطَ دارِهم ولا ابتغي عند الثنيّةِ مطلَعا

٥. قصيدة معاوية بن مالك بن جعفر بن كِلاَب وهو مُعَوِّدُ الحُكَماء

طَرَقَتْ أُمامةُ والمَزَارُ بعيدُ وَهْناً وأصحابُ الرِّحال هُجُودُ
أَنَّى اهتديتِ وكنتِ غيرَ رَجيلةٍ والقومُ منهم نُبَّهٌ ورُقودُ
أَلْفَوْا أَباهم سَيِّداً وأَعانَهم كَرَمٌ وأَعمامٌ لهم وجَدودُ
إذْ كلُّ حَيٍّ نابتٌ بأُرومةٍ نَبْتَ العِضاهِ فماجدٌ وكَسِيدُ
نُعِطي العَشيرةَ حقَّها وحقيقَها فيها ونَغفرُ ذَنْبَها ونَسودُ
وإذا تُجَمِّلُنَا العشيرةُ ثِقْلَها قُمنا به وإذا تَعُودُ نَعودُ
وإذا نُوافِقُ جُرْأَةً أو نَجدةً كنَّا سُميَّ بها العَدُوَّ نكِيدُ
بل لا نقولُ إذا تَبَوَّأَ جِيرَةٌ إنَّ المحَلَّةَ شِعبُها مَكْدُودُ
إذْ بعضُهم يَحمِي مَرَاصدَ بَيتهِ عَن جارِه وسبيلنُا مَوْرُودُ
قالت سُمَيّةُ قد غَوَيتَ فإن رأَتْ حَقاً تناوبَ مالَنا ووُفُودُ
غَيٌّ لَعمرُكَ لا أزال أعُودُه ما دام مالٌ عندنا مَوْجُودُ

* القرآن الكريم.

الكتب

- الإبداع والتوتر النفسي- دراسة تجريبية, سلوى سامي الملا, دار المعارف, مصر, القاهرة, ١٩٨٢.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر, د. إحسان عباس, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت,١٩٧٨.
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي- دراسة, عبد القادر فيدوح, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ١٩٩٢.
- الأدب الجاهلي, حسين عبد الجليل يوسف, مؤسسة المختار للنشر, ط٢، ٢٠٠٣.
- استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي, د. بسام قطوس, دار الكندي, إربد, عمان، ١٩٨٨ .
- إشارات الإعجاز في مظان الإيجاز, بديع الزمان سعيد النورسي, تحقيق: إحسان قاسم الصالحي, دار الأنبار للنشر, ط١, ١٩٨٩.
- الإشارات الإلهية, أبو حيان التوحيدي(ت٤١٤), تحقيق: وداد القاضي, دار الثقافة, بيروت, ط٢، ١٩٨٢.
- الأصمعيات, تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون, دار المعارف, مصر, ط٢، ١٩٦٤.
- الأغاني, أبو الفرج الأصفهاني(ت ٣٠٦), دار الكتب المصرية, القاهرة, ١٩٦٩.
- الاغتراب, ريتشارد شاخت, ترجمة: كامل يوسف حسين, المؤسسة العربية العليا للدراسات, بيروت, ط١، ١٩٩٨.
- الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي, عزيز السيد جاسم, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق, ط٢، ١٩٨٧.
- الاغتراب في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري, د. سميرة سلامي, دار الينابيع, دمشق, ط١، ٢٠٠٠.
- أقنعة النص, سعيد الغانمي, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٩١.
- أمالي المرتضى, الشريف أبو القاسم, مطبعة الخانجي, القاهرة, ط١, د.ت.
- امرؤ القيس, إيليا حاوي, المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت, لبنان, ١٩٨٧.
- بحوث في علم النفس الفلسفي, السيد كمال الحيدري, تقرير، الشيخ عبد الإله الأسعد, دار فراقد للطباعة والنشر, إيران، ٢٠٠٣.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث, د. يوسف حسين بكار, دار الأندلس, بيروت, ط٢، ١٩٨٢.
- بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري, دار توبقال, الدار البيضاء, ط١، ١٩٨٦.
- البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر, إبراهيم السامرائي, دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن, عمان, ٢٠٠٢.
- البيان والتبيين, أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ, تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط٥، ١٩٨٥.
- تاريخ الأدب العربي, أحمد حسن الزيات, دار الثقافة, بيروت, لبنان, ط٢٦.

- تاريخ الأدب العربي, حنا فاخوري, المطبعة البوليسية, بيروت, لبنان, ط٦, د.ت.
- تاريخ الأدب العربي, د. نوري حمودي القيسي ود. عادل البياتي, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٩١.
- تاريخ الأدب العربي-العصر الجاهلي, شوقي ضيف, دار المعارف, القاهرة, مصر, ط١، ١٩٦٠.
- تاريخ الأدب العربي, كارل بروكلمان, ترجمة: عبد الحميد النجار, دار المعارف, مصر, د.ت.
- تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني الهجري, أحمد الشايب, مكتبة النهضة المصرية، ط٥, ١٩٧٩.
- تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري, د. محمد نجيب البهبيتي, مؤسسة الخانجي, القاهرة، ١٩٦١.
- تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري, محمد زغلول سلام, دار المعارف, مصر.
- تخصيب النص, محمد الجزائري, بيروت, لبنان, ط١، ٢٠٠٣.
- تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق, ابن داوود الأنطاكي, مطبعة حمد ومحيوط, ط١, مصر، ١٩٧٢.
- تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث, نعيم اليافي, دمشق، ١٩٨٣.
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام, شكري فيصل, دار العلم للملايين، بيروت, لبنان, ١٩٥٩.
- تفسير الأحلام, سيجموند فرويد, ت، مصطفى صفوان, طبعة دار المعارف, مصر, د. ت.
- التلقي والنص الشعري, ذياب شاهين, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد, الأردن, ط١، ٢٠٠٤.
- ثورة الشعر الحديث- من بودلير إلى الوقت الحاضر, عبد الغفار مكاوي, المؤسسة الجامعية، بيروت, لبنان, ١٩٧١.
- جدلية الزمن, غاستون باشلار, ترجمة: خليل أحمد خليل, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, د.ط، ١٩٨٣.
- جدلية القيم في الشعر الجاهلي, د. جمعة بوبعيو, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق، ٢٠٠١.
- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي(ت٦٢٦هـ)، المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق، مصر ، ١٣٠٨هـ.
- الحب عند العرب, د. عادل الآلوسي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق, ط١، ١٩٨٧.
- حركية الإبداع, د. خالدة سعيد, دار العودة، بيروت, لبنان, ط١, ١٩٧٩.
- خصوبة القصيدة الجاهلية- دراسة وتحليل ونقد, محمد صادق حسن عبد الله, دار الفكر العربي, القاهرة, د.ت.

- الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية, عبد الله محمد الغذامي, النادي الأدبي الثقافي, السعودية, ط١، ١٩٨٥.
- دائرة الإبداع, شكري عياد, دار إلياس المصرية, القاهرة, د. ت.
- دراسات في الشعر الحديث, عبدة بدوي, منشورات ذات السلاسل, الكويت, ط١, ١٩٨٧.
- دراسات في الشعر العربي الحديث, د. بهجت الحديثي, مطبعة الحكمة، بغداد, العراق, ١٩٩٠.
- دراسة في الأدب العربي, مصطفى ناصف, دار الأندلس للطباعة, بيروت, لبنان.
- دراسة في الحب العذري, د. مصطفى عبد الواحد, دار المعارف, مصر, د. ط، ١٩٧٢.
- دراسة في لغة الشعر(رؤية نقدية)، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩.
- دلالة النهر في النص, جاسم عاصي, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ٢٠٠٤.
- دير الملاك, محسن أطيمش, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٨٧.
- ديوان الأعشى, دار صادر, بيروت، ١٩٦٦.
- ديوان الشعر العربي, أدونيس, المكتبة المصرية, بيروت، ١٩٦٤.
- ديوان حاتم الطائي, جمع، كرم البستاني, بيروت، ١٩٦٤.
- ديوان طرفة بن العبد, دار العودة, بيروت، ١٩٧٢.
- ديوان لبيد بن ربيعة- شرح وتحقيق: د. إحسان عباس, الكويت، ١٩٦٢.
- ديوان المثقب العبدي, تحقيق: حسن كامل الصيرفي, مصر، ١٩٧١.
- ذو الرمة- جمالية الرؤية وبراعة التصوير, د. خالد ناجي السامرائي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١، ٢٠٠٢.
- رؤيا العصر الغاضب- مقالات في الشعر, ماجد حاتم السامرائي, دار الطليعة, بيروت, لبنان, ط١، ١٩٨٢.
- الرثاء في الجاهلية والإسلام, حسين جمعة, دار معد للنشر والتوزيع، دمشق, سوريا, ١٩٩١.
- الرمز في الشعر العراقي المعاصر, مسلم حسب حسين, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٩٧.
- الرمزية في مقدمة القصيدة من العصر الجاهلي إلى الوقت الحاضر, د. أحمد الربيعي, مطبعة النعمان، نجف, العراق, ١٩٧٣.
- الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني, أمية حمدان, دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, ١٩٩٨.
- الرمزية والسريالية في الشعر العربي الحديث, إيليا الحاوي, دار الثقافة للنشر، بيروت, لبنان, ١٩٨٠.
- الروائي والأرض, عبد المحسن طه, دار الرشيد للطباعة، بغداد, العراق, ١٩٩١.

- الرومانتيكية في الشعر, كولدرج, ترجمة: احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم, منشورات وزارة الإعلام, بغداد, العراق.
- الزمان الوجودي, عبد الرحمن بدوي, القاهرة, مكتبة النهضة المصرية, ط٢، ١٩٥٥.
- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي- دراسة نقدية نصية, ط١, صلاح عبد الحافظ, دار المعارف، ١٩٨٢.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة, سعيد عبد العزيز, المطبعة الفنية الحديثة, القاهرة, ط٢، ١٩٧٠.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام, د. عبد الإله الصائغ, دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, العراق, ١٩٨٢.
- الزمن في الأدب, هانزمايوهووف, ترجمة: د. أسعد رزق, مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢.
- الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم, د. حسام الدين الآلوسي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت، ١٩٨٠.
- الزمن والشعر, د. جلال الخياط, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, سلسلة الكتب الحديثة, بغداد، ١٩٧٥.
- سايكولوجية الفرد والمجتمع, كرتشفلد بالاتشي, ترجمة: ماجد عبد العزيز ود. سيد خير الله, مكتبة الإنجلو مصرية, المطبعة الحديثة, د.ط، ١٩٧٤.
- الشخصية في ضوء التحليل النفسي, فيصل عباس, دار المسيرة, بيروت, ط١، ١٩٨٢.
- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى, الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب, طبعة دار الكتب, الدار القومية للطباعة والنشر, القاهرة، ١٩٦٤.
- شرح ديوان عنترة بن شداد العبسي, تحقيق وشرح: عبد المنعم رؤوف شلبي, تقديم: إبراهيم الأنباري, مؤسسة فن الطباعة.
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليون, د. محمود عبد الله الجادر, بغداد، ١٩٧٩.
- الشعر الجاهلي-خصائصه وفنونه, يحيى الجبوري, مطبعة الرسالة, بيروت, ط٥، ١٩٨٦.
- الشعر والتاريخ, نوري حمودي القيسي, دار الحرية للطباعة والنشر, بغداد، ١٩٨٠.
- الشعر والشعراء, ابن قتيبة, تحقيق: أحمد محمد شاكر, دار المعارف، القاهرة, مصر, ١٩٨٢.
- شعر الوقوف على الأطلال- دراسة تحليلية, د. عزة حسن, مطبعة الترقي, دمشق، ١٩٦٨.
- شعرية الكتابة والجسد- دراسات حول الوعي الشعري والنقدي, محمد الحرز, مؤسسة الانتشار العربي، بيروت, لبنان, ٢٠٠٤.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثاني الهجري, جودت فخر الدين, المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت, لبنان, ١٩٨٣.

- صدمة المستقبل, الفين توفلر, تحقيق وتلخيص: عبد اللطيف الخياط, مطبعة مشتركة بين دار الأنوار, بغداد, ودار الفكر, دمشق, د.ت.
- الصناعتين, الكتابة والشعر, العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله(ت/ ٣٩٥هـ) تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم, مطبعة الحلبي, مصر, ط٢، ١٩٧١.
- الصورة الشعرية, سي- دي لويس, ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم, دار الرشيد للنشر, بغداد, العراق، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي, نصرت عبد الرحمن, مكتبة الأقصى, عمان, الأردن, ط٢، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي, عبد الإله الصائغ, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١، ١٩٨٤.
- الصورة الفنية معيارا نقديا- منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير, د. عبد الإله الصائغ, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط١، ١٩٨٧.
- الصورة في الشعر العربي, د. علي البطل, دار الأندلس, ط١، ١٩٨٠.
- الصورة والبناء الشعري, د. محمد حسن عبد الله, دار المعارف, القاهرة, مصر، ١٩٨١.
- طبقات فحول الشعراء, ابن سلام الجمحي, شرح: محمد محمد شاكر, مطبعة المدني, القاهرة، ١٩٧٤.
- الطلل في النص العربي- دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية, سعد حسن كموني, دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط١، ١٩٩٩.
- طيف الخيال, الشريف الرضي, تحقيق: محمود حسن أبو ناجي, دار التربية للطباعة والنشر, ط١, د.ت.
- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث, د. علوي الهاشمي, كتاب الرياض, ع٥٢-٥٣, نيسان، ١٩٩٨.
- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث, علاء الدين رمضان السيد, مكتبة الأسد, دمشق، ١٩٩٦.
- عاهات الشعراء في الجاهلية والإسلام- طبيعتها وأثرها في مستوى النص الشعري, عدنان عبد النبي البلداوي, مطبعة الشعب, بغداد، ١٩٧٧.
- عبقرية الصورة والمكان, طاهر عبد مسلم, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق, ط١، ١٩٨٧.
- العزف على وتر النص الشعري, د. عمر الطالب, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق، ٢٠٠٢.
- العزلة والمجتمع, نيقولا بريائيف, ترجمة: فؤاد كامل, دار النشر المشترك, بغداد, العراق, ط٢، ١٩٨٦.
- العقد الفريد, ابن عبد ربه, تقديم: خليل شرف الدين, منشورات دار مكتبة الهلام, بيروت, ط١، ج٥, ١٩٨٦.

- علم النفس المعاصر, حلمي المليحي, دار المعرفة الجامعية, القاهرة, ط٦، ١٩٨٤.
- علم النفس والأدب, سامي الدروبي, دار المعارف, مصر, د.ت.
- العمدة, أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني, تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد, مطبعة دار الجيل للنشر والتوزيع, بيروت, ط٤، ١٩٧٢.
- عيار الشعر, ابن طباطبا العلوي, تحقيق، د. طه الجابري ود. محمد زغلول سلام, المكتبة التجارية, القاهرة، ١٩٥٦.
- غائب طعمة فرمان روائياً- دراسة فنية, د. فاطمة عيسى جاسم, دار الشؤون الثقافية العامة, ط١، ٢٠٠٤.
- الغربة في الشعر الجاهلي, عبد الرزاق الخشرم, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق، ١٩٨٢.
- الغزل في العصر الجاهلي, أحمد الحوفي, مكتبة نهضة مصر, ط٣، ١٩٥٩.
- الفخر والحماسة, تأليف: لجنة من أدباء الأقطار العربية, دار المعارف, القاهرة, مصر, د.ت.
- فصول في الأدب والنقد, مرهون عبد اللطيف, منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
- فن الأدب- المحاكاة, د. سهير القلماوي, مركز الكتب الأدبية، ١٩٧٨.
- فن الشعر, ارسطوطاليس, ترجمة: د. شكري محمد عياد, , دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة.
- في سيمياء الشعر العربي القديم- دراسة نظرية وتطبيقية, د. محمد مفتاح, دار الثقافة, الدار البيضاء, المغرب, ط١، ١٩٨٢.
- في الشعر الإسلامي والأموي, د. عبد القادر القط, دار النهضة العربية, بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩.
- في الشعر الأوربي المعاصر, د. عبد الرحمن بدوي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط٢، ١٩٨٠.
- في لغة الشعر, د. إبراهيم السامرائي, دار الفكر للنشر والتوزيع, عمان، ١٤٠٤هـ.
- في النقد الجمالي- رؤية في الشعر الجاهلي, د. أحمد محمود خليل, دار الفكر المعاصر, بيروت, لبنان, ط١، ١٩٩٦.
- في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية, نصرت عبد الرحمن, مكتبة الأقصى, الأردن، ط١, ١٩٧٩.
- القارئ والنص- العلامة والدلالة, سيزا قاسم, المجلس الأعلى للثقافة, الشركة الدولية للطباعة، الكويت، ٢٠٠٢.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم, صلاح عبد الصبور, منشورات دار اقرأ, بيروت، ١٩٨٢.
- القصيدة الجاهلية, د. نوري حمودي القيسي, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٩٣.

- القصيدة العربية وطقوس العبور- دراسة في البنية النموذجية, سوزان سيينكيفتش, مج٦٠, ج١, مجلة مجمع اللغة العربية، ١٩٨٥.
- قضايا الشعر في النقد العربي, د. إبراهيم عبد الرحمن, دار العودة, بيروت, ط٢، ١٩٨١.
- قمصان الزمن- فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، دراسة نقدية، د. جمال الدين الخضور, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق، ٢٠٠٠.
- قراءة جديدة, سيجموند فرويد, ترجمة: محمد عثمان نجاتي, مكتبة النهضة المصرية للنشر والتوزيع, القاهرة، ١٩٥٧.
- قواعد النقد الأدبي, لاسل آبر كرومبي, ترجمة: محمد عوض محمد, منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد, ١٩٨٦.
- الكلمات والأشياء, التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في العصر الجاهلي- دراسة نقدية, حسن البنا عز الدين, دار المناهل للنشر, ط١، ١٩٨٨.
- لسان العرب, ابن منظور, دار صادر, بيروت.
- لوركا, مجموعة مقالات نقدية, د. عناد غزوان, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, العراق, ١٩٩٢.
- ماذا أضافوا إلى ضمير العصر, د, غالي شكري, , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٦٧.
- المتخيل الشعري- أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث, محمد صابر عبيد, المكتبة الوطنية, بغداد, العراق, ط١، ٢٠٠٠.
- المتنبي بين البطولة والاغتراب, جمع وتحقيق: د. حياة شرارة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط١، ١٩٨١.
- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء, الراغب الأصفهاني, منشورات مكتبة الحياة, بيروت, مج١, ج٢, ٤٣٨، ١٩٦١.
- المرأة في شريعة حمورابي, أحمد سلمان السيد, مطبعة جامعة الموصل، ١٩٩٨.
- المرأة في الشعر الجاهلي, د. علي الهاشمي, مطبعة المعارف، بغداد,١٩٦٠.
- المرأة عبر التاريخ, عبد اللطيف قصاب, إتحاد الكتاب العرب, دمشق، ٢٠٠٢.
- المرثاة الغزلية في الشعر العربي, د. عناد غزوان إسماعيل, مطبعة الزهراء, بغداد، ١٩٧٤.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية, د. عناد عزوان, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق, ط١، ١٩٩٤.
- معجم لالاند الفلسفي, باريس، ١٩٦٠.
- المعمرون والوصايا, أبو حاتم السجستاني, تحقيق: عبد المنعم عامر, سوريا, طبعة الحلبي.
- مقالات في الشعر الجاهلي, يوسف اليوسف, دار الحقائق للطباعة، بيروت, لبنان, ١٩٨٥.

- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي, حسين عطوان, دار المعارف, مصر، ١٩٧٠.
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الآفاق النظرية وواقع التطبيق, د. قاسم البريسم, دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩.
- الموازنة, الآمدي, تحليل ودراسة: قاسم مومني, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, العراق.
- الموسوعة الفلسفية, د. عبد المنعم حنفي, دار ابن زيدون, مكتبة مدبولي, بيروت, القاهرة, ط١, د.ت.
- النابغة الذبياني- مع دراسة للقصيدة العربية في العصر الجاهلي, محمد زكي العشماوي, دار النهضة العربية، بيروت, لبنان, ١٩٨٠.
- نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام, د. نوري حمودي القيسي, محمود الجادر وبهجت الحديثي, مطبعة جامعة بغداد، بغداد, ١٩٩٠.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي, د. صلاح فضل, المؤسسة العربية للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, لبنان, ط١، ١٩٩٣.
- نظرية التلقي- أصول وتطبيقات, د. بشرى موسى, دار الشؤون الثقافية العامة, ط١, بغداد، ١٩٩٩.
- النقد الأدبي, سهير القلماوي, مركز الكتب العربية, ط٢، ١٩٨٨.
- النقد الأدبي الحديث, محمد غنيمي هلال, دار العودة, بيروت, د. ط، ١٩٧٣.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة, ستانلي هايمن, ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم, دار الثقافة, بيروت, ط١، ١٩٥٨.
- نقد الشعر, قدامة بن جعفر, تحقيق: كمال مصطفى, القاهرة, مصر, ط٣، ١٩٦٢.
- هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي, د. عبد الرزاق خليفة, محمود الدليمي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد، ٢٠٠١.
- الهجاء الجاهلي وأساليبه الفنية, عباس بيومي عجلان, القاهرة, دار المعارف، مصر, ١٩٨٢.
- الهجاء, لجنة من أدباء الأقطار العربية, دار المعارف, القاهرة, مصر.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي, حياة جاسم, دار الحرية للطباعة، بغداد, العراق, ١٩٧٢.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه, القاضي عبد العزيز الجرجاني, تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي, مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه, ط٤، ١٩٦٦.

الدوريات

- الافتتاح الخمري لمعلقة عمر بن كلثوم- إعادة قراءة(بحث), د. عباس محمد رضا, المؤتمر العلمي الأول, كلية التربية- جامعة ديالى، ١٩٩٧.

- تطور مقدمة القصيدة في شعر صدر الإسلام, مقدمة الطيف, د. عباس محمد رضا, بحث غير منشور، ٢٠٠٢.
- الحنين والغربة في الشعر العربي, د. نوري حمودي القيسي, مجلة معهد البحوث والدراسات, ع٢، ١٩٨٤.
- حول الاغتراب الكافكاوي- رواية المسخ نموذجاً, د. إبراهيم محمود, مجلة عالم الفكر, الكويت, مج١٥, ع١٠، ١٩٨٢.
- حول مدلولات رموز المرأة, د. محمود الجادر, مجلة المجمع العلمي العراقي, مج٣١, ج٤، ١٩٩٨.
- دلالات الضحى في القرآن والشعر, د. عباس محمد رضا, مجلة جامعة القادسية, ع١١, السنة٥، ١٩٩٧.
- رثاء الأخوة في الشعر الجاهلي, د. عبد العزيز الشحادة, مجلة البصائر, مجلد ٢, ع٢, أيلول، ١٩٩٨.
- رمز المرأة في أدب أيام العرب, د. عادل البياتي, مجلة آفاق عربية, ع١٢، ١٩٧٧.
- الرمز والأسطورة والواقع الاجتماعي, سعيد محمود, مجلة آداب, ع١٠٤, لسنة ١٩٩٦.
- الزمن في شعر خليل حاوي, مكي نومان, مجلة الأقلام, ع٥, لسنة ١٩٨٩.
- الشوق والحنين في قصيدة الحب العذري, د. هناء جواد, مجلة جامعة بابل, ع١١, السنة٤.
- الصورة الشعرية في شعر عبيد الأبرص, د. فايز عارف الفرعان, مجلة البصائر, مجلد ١ العدد١، ١٩٩٦.
- عصرية القصيدة الجاهلية, فيصل حسين صوفي, مجلة الثقافة العربية, ع٥، ١٩٧٦.
- القارئ والنص – نظرية التأثير والاتصال, نبيلة إبراهيم, مجلة فصول النقد الأدبي, مج٥, ع١,(اكتوبر- نوفمبر- ديسمبر) ١٩٨٤.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس- الوقوف على الطلل, محمد عبد المطلب مصطفى, مجلة فصول, ع٥, القاهرة، ١٩٨٤.
- قراءة جديدة لمعلقة النابغة, شكري فيصل, مجلة المعرفة السورية, ع١٣, ١٩٦٣
- لمن يتغنى الشاعر بشعره, زكي نجيب محمود, الكويت, مجلة العربي, ع٨٦٠.
- الليل في الشعر الجاهلي, خليل رشيد فالح, مجلة آداب الرافدين, العراق, ع٩، ١٩٨٧.
- المرأة والشعر, د. هناء جواد عبد السادة, مجلة جامعة بابل, مجلد٩, ع٢, شباط, ٢٠٠٤.
- مفهوم الصورة الشعرية حديثا, د. الأخضر عبكوس, مجلة الآداب, جامعة قسطنطينية, ع١٠٣, لسنة، ١٩٩٦.
- المكان والرؤية الإبداعية, نادي غازي العزاوي, مجلة آفاق عربية, بغداد, السنة ٢٣, ج٤، ١٩٨٤.

- ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية, محمود أمين, مجلة الثقافة والثورة, الجزائر, ع١٠، ١٩٨٣.
- من حديث الشيب والاغتراب, د. الشوافي أحمد السيد علام, مجلة رؤى, ع٣, س١, ١٩٨٨.
- هجرة النصوص وجماليات القراءة والتلقي, د. خليل الموسى, مجلة الموقف الأدبي, ع٤١٧, سنة ٣٥ كانون الثاني, ٢٠٠٦.
- الوجودية في الجاهلية, فالتربراونه, مجلة المعرفة السورية, ع٤٤، السنة ٢, ١٩٦٣.

الرسائل

- الاغتراب وعلاقته بمفهوم الذات, آمال محمد بشير, (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية, جامعة عين شمس، ١٩٨٩.
- البناء الفني في قصيدة الحب العذري في العصر الأموي, د. سناء أحمد مسعود, (أطروحة دكتوراه) , كلية الآداب, جامعة بغداد، ١٩٨٩.
- الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري, جواد رشيد مجيد, (رسالة ماجستير) , كلية الآداب, الجامعة المستنصرية، ١٩٨٨.
- الصورة الشعرية لدى النابغة الذبياني, عباس محمد رضا, (رسالة ماجستير), بغداد- العراق، ١٩٨٧.
- ظاهرة الشكوى في شعر هذيل, بتول البستاني, (رسالة ماجستير)، بغداد, العراق، ١٩٨٧.
- القيم الجمالية في شعر الأخطل, د. هناء جواد عبد السادة, (رسالة ماجستير)، كلية التربية- جامعة بغداد، ١٩٩٠.
- شعر الحب في العصر الأموي- دراسة في ثنائيات الشكل والمضمون, د. هناء جواد عبد السادة(أطروحة دكتوراه)، ١٩٩٥.
- ملامح الرمز في غزل الشريف الرضي, عباس حسن دهيش, (رسالة ماجستير), كلية التربية, جامعة البصرة، ٢٠٠٥.
- المنابع الثقافية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي, د. عباس محمد رضا, (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب- جامعة بغداد، ١٩٩١.

شبكة المعلومات

- استئناث التلقي, عمر عبد العزيز السيف(مقال), جريدة الرياض, ع١٢٩٧٠, س٣٩ الخميس ٢ ذي القعدة ١٤٢٤هـ. شبكة المعلومات
- آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي, د. محمد بلوحي. عن شبكة المعلومات.
- ترسيم أولي لخرائط الحزن في قصائد عبد الرزاق الربيعي, د. وجدان الصائغ, مقال. عن شبكة المعلومات.
- الرمز- المجالات والدلالات, سعيد بنكراد. عن شبكة المعلومات
- السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها, عبد الملك مرتاض, عن شبكة المعلومات.

اللقاءات والأحاديث الشخصية

- محاضرات د. عباس محمد رضا ألقاها على طلبة الدكتوراه، ٢٠٠٥.
- حديث بين الباحثة والدكتورة هناء جواد عبد السادة حول الموضوع, ٢٠٠٥.

ظلت القصيدة الجاهلية هاجساً رئيساً لكثير من المناهج النقدية, وقد أثبتت كل الدراسات السابقة على الرغم من تباين مناهجها قدرة القصيدة الجاهلية على خلق الجدل حولها, ليس لأنها تعكس البيئة الجاهلية, بل لأنها مثلت أنموذجا فنياً أصيلاً لا تختلف في شعريتها, أو قيمتها الفنية والنفسية عن المثال الشعري عند الأمم الأخرى وأن هذا الحشد من الموضوعات التي حفلت بها بعض نماذجها لا يمكن رؤيته مجرداً من دلالات أو مقاصد هي أعمق من بنائه الظاهر. والافتتاح هو ذلك الجزء من القصيدة الذي أثار حوله كثيرا من الآراء التي اختلفت في مدى رؤيتها في تفسيرها ظاهرة استحقت كل هذا الاهتمام.

لقد كان الشاعر الجاهلي يتعامل مع صوره وأشيائه تعاملاً إبداعياً مستمداً من عالم الإبداع والفن, وكان يحس بالحدث الذهني, والموضوعي إحساساً نفسياً فيظهر ذلك الإحساس على شكل دلالات رامزة في بعض كلماته أو صوره, وقد ساقه ذلك في كثير من المناسبات إلى بناء أشكال فنية تكمن فيها دلالات نفسية قابلة لأن تحوّل إلى(فعل) أو طاقة حركية. وقد ركز البحث في هذا الجانب على ضرورة رؤية افتتاحات القصيدة الجاهلية رؤية نفسية وفنية. وليس مجرد تقليد فني دأب الشعراء على تتبعه, تفتح أمام الدارس الأبواب لرؤية دواخل الافتتاح المستمدة من دواخل الشاعر وعبقريته في تعامله مع الموضوعات الملحة والثانوية.

فالافتتاح الطللي هو أكثر من كونه بكاء على الحبيب وتعبيراً عن لحظة سعادة انقضت, وإنما هو صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء, لأن الشاعر الجاهلي لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب وقد أحس حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساساً يختلف عن إحساساتنا نحن اليوم, ويختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا, وهو رموز لدلالات تعبر عن مصير الإنسان تعبيراً وجودياً.

- وقد شغلت المرأة مساحة متميزة في النصوص الشعرية الجاهلية, وقد طلت صورتها في افتتاحات الطلل والنسيب تحمل في ثناياها مدلولات رمزية عديدة فيها كل ألوان الثقافات التي تثقف بها العربي, وقد مثلت المرأة صوراً عديدة لرموز كان الشاعر يتوخى من خلالها معاني بعيدة لا تدرك بغير القراءة المتمعنة.

ومثل ما مثلت رموزاً إيجابية فقد عكست في الوقت نفسه رموزاً سلبية صنعها الشاعر ليعبئها بغايات أخرى دفينة في نفسه, فقد كان الشعراء الذين طوعوا رمز المرأة يلبسونها كل مرة لبوساً مختلفاً بحسب الغاية.

وفي افتتاحية الشكوى بشقيها (الشكوى من المرأة والشيب) نلحظ الشاعر الجاهلي يقف على أطلاله النفسية المسكونة بذكريات الماضي, غير أنه لا يستسلم لتلك الذكريات فقد ظهرت في الصورة الأولى شكوى الشاعر من المرأة التي مثلت زوجته, ولم تكن تلك الشكوى في الافتتاح إلا صورة للحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر, فما كان منه إلا أن رمز لتلك المعاناة بدلالة المرأة في الافتتاح. وفي الصورة الثانية في الشكوى من الشيب نجد الشاعر الجاهلي في الافتتاح وقد أطلق صرخة نفسية لمن آلمه الإحساس بالغربة النفسية والعزلة التي يشعر بها الأشيب, وما وجدناه أن الشاعر الجاهلي في هذه الافتتاحية لم يحتج إلى الخيال كثيراً استغناءً منه بما يحل في الصدر من لوعة وألم كاشفا عن اليأس في نفس الإنسان عندما يصل إلى مرحلة الشيب وهذا ما أراد أن يتخلص منه عن طريق الفخر بالقبيلة.

- وفي افتتاحية الليل كانت هناك شكوى الشاعر من ذلك الليل الطويل المثقل بالهموم, وهو لم يكن ليلاً عاطفياً, لأنه صورة عن معاناة الشاعر النفسية, وهي رمز الحياة التي يغلفها الحزن, لأن زمن الليل هو ما تجيش فيه الإحساسات المتضاربة التي يستدعيها الشاعر الجاهلي محملاً إياها واحدة من قضاياه, ذلك لأنه عندما تسيطر على نفسه قضية معينة يجب عليه الانتصار فيها ولو رمزياً صانعاً من تلك الرموز سلاحاً يوجهه أينما يريد, فما بين الشاعر والقارئ لغةٌ سرية لا يعرف سرها سوى الشاعر والقارئ.
- وفي الطيف وجد الشاعر الجاهلي المسرب النفسي الذي يهرب إليه مضطراً تارة ومختاراً تارةً أخرى من خلال أحلام اليقظة التي تداعب خياله عن طريق خلق الصور الفنية. فشعور الفرد بالنقص على أرض الواقع تدفع به إلى القيام بكثير من المحاولات للتغلب على ذلك الشعور, ومن خلال الطيف الذي يفتتح به قصيدته

يحاول أن يصنع الإنسان الذي لا يهزمه أحد حتى ولو كان ذلك الانهزام في الحلم, لذلك بعد أن يفتتح القصيدة بالطيف مفتخراً بمغامراته مع المرأة التي تغلب عليها رمزياً فإنه يترجم تلك المغامرات إلى فخر شخصي متأتٍ من الفخر الجماعي بالقبيلة وأخبارها وبطولاتها. فالطيف مكافئ لوصل الحبيبة التي لم ينلها في الواقع, فقد كان بخلها باللقاء ويأسه منه دافعاً في اتخاذ ذلك الطيف معوضا عنها, وفي ذلك دلالة رمزية تتمثل في عدم حصوله على مطامحه التي أبعدها الواقع عنه فراح يواصلها عن طريق الحلم. فقد كان الطيف وسيلة من وسائل الشاعر الجاهلي التي يستخدمها في محاولته الانتصار على الطبيعة التي هو في صراع دائم معها. صراع تمثل في أوجه عديدة, فمرة يكون من أجل البقاء ومرة من أجل السيادة, وكذلك من أجل التغلب على القيود الاجتماعية المفروضة عليه في علاقته بالمرأة. فالنص الشعري لدى الشاعر الجاهلي تمثل في رموز على شكل صور لغوية أفرغ فيها انفعالاته المكبوتة. فالنصوص الشعرية الجاهلية بحاجة ماسة إلى نظرة أولى تضعه في مرحلة الاختبار ثم تكون بعد ذلك النظرة التفصيلية والتفسيرية, فالباحث في الشعر الجاهلي عليه أن يبتعد عن النظرة التقليدية, لذلك المخزون الثري من الأفكار والمعاني والدلالات, وفي افتتاحية القصيدة نجد أن ثمة أمور ملحة هي التي تفرض على الشاعر اختيار صوره وكلماته مثلما ترتبط الصور بعضها ببعض على وفق حرارة العاطفة التي تجمعها والتي تقرر عاطفة الشاعر نفسها, وحالته الوجدانية الشعورية المسيطرة, وكذلك ذكرياته التي اختزنها عن تلك الأشياء. وهذا ما يجنبنا طرح الأفكار الجاهزة عن الشعر الجاهلي وعن شاعره أو بيئته.

- لقد تناول البحث بالتحليل نصوصاً شعرية متأخرة وأخرى متقدمة, فمن النصوص المتقدمة في العصر الجاهلي استشففنا رموزاً تضاهي النصوص المتأخرة وهذا يعني أن العلاقة متحققة بين الافتتاح والغرض بدءاً من ميلاد تلك النصوص أو كتابتها, فالشاعر الجاهلي لم يكن متعلما في مدرسة وإنما كانت ثقافته مكتسبة مما يحيط به. وعلى الرغم من ذلك كان أكثر شعراء الأمم القديمة والحديثة إدراكاً لماهية الشعر وكيفية صنعه, وبنائه وإقامة الروابط بين صوره وأشكاله, وامتلك قدرة فائقة على مزاوجة الصور والجمع بين دلالاتها لخلق مواقف وتيارات وانفعالات تعد من أهم مستلزمات الحكم على النص الشعري وتقويمه. فلم يحمل البحث الشعر الجاهلي وافتتاحاته ما لا تحتمل ولم نقوّله ما ليس فيه, فقد اعتمد البحث على المناهج الحديثة في دراسته, وقد كان ذلك الشعر واسع الأفق بحيث إنه استوعب هذه الدراسة والدراسات السابقة, فلو لم يكن غنياً بالدلالات والرموز والمعاني المكتنزة, لما أثار كل هذا الجدل, ولما احتوى كل تلك المناهج التي أخذته طولاً وعرضاً بالتحليل والدراسة.